

Polemika Krytycznoliteracka w Polsce  
pod redakcją Sylwii Panek

TOM 20

THE POZNAŃ SOCIETY FOR THE ADVANCEMENT  
OF THE ARTS AND SCIENCES  
PHILOLOGICAL AND PHILOSOPHICAL SECTION  
PHILOLOGICAL COMMITTEE



Critical Literary Argument in Poland

edited by Sylwia Panek

volume 20

Paweł Mackiewicz

## The Polemic over Realism, 1945–1948

The polemic over understanding realism and its usefulness in literature was given birth in the early post-war years out of the need to refer to the rich tradition of Great Realism. This was to be a remedy to the problems with the literary presentation of current events and recent history, especially the war years and occupation as well as helping in 'balancing the ledger' in the Polish interbellum. The interest in realism swiftly reached beyond literature itself, while the polemic also moved onto the canvas of painting and the plastic arts. In the context of the polemic over realism there evolved also other disputes in the period 1945–1948 such as the discussion on the work *Lalka*. The subject of polemic under discussion in the present study ebbed and flowed over the columns above all the publications *Kuźnica* and *Odrodzenie*, but also *Twórczość* and *Tygodnik Powszechny*. Taking part in this exchange of viewpoints was a broad community of literary critics representing a greatly varied kaleidoscope of esthetics and beliefs. Among those clinking swords were Jan Kott, Kazimierz Wyka, Adam Ważyk, Stefan Żółkiewski, Artur Sandauer, Stefan Kisielewski and Melania Kierczyńska.

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK  
WYDZIAŁ FILOLOGICZNO-FILOZOFICZNY  
KOMISJA FILOLOGICZNA



Polemika Krytycznoliteracka w Polsce  
pod redakcją Sylwii Panek  
tom 20

Paweł Mackiewicz  
**Spór o realizm 1945–1948**



Poznań 2020

WYDAWNICTWO POZNAŃSKIEGO TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ NAUK

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK  
UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

Główny Redaktor Wydawnictw PTPN  
Jakub Kępiński

Recenzent  
dr hab. Jan Galant, prof. UAM

Redakcja językowa i korekta  
Elżbieta Turzyńska

Projekt okładki  
Elżbieta Kidacka

Łamanie  
Marlena Roszkiewicz

Publikacja finansowana  
w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego  
pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki”  
w latach 2017–2021, nr projektu 11H 16 0131 84



© Copyright by Sylwia Panek, Paweł Mackiewicz, Poznań 2020

© Copyright for this edition by Poznańskie Towarzystwo  
Przyjaciół Nauk, Poznań 2020

ISBN 978-83-7654-473-1

ISSN 2081-5999

# Spis treści

## ROZPRAWA WSTĘPNA

Ku odbudowie i ciągłości .....	13
Pora womitowania .....	13
Eksperyment – broń niebezpieczna .....	18
O aktualność literatury .....	24
Realizm dla wszystkich i realizm dla mas .....	31
Ku wielkiemu realizmowi .....	42
Sprzeczności i luzy .....	49
Socrealizm .....	55
Powroty i nawiązania .....	58

## TEKSTY ŹRÓDŁOWE. ANTOLOGIA

Wykaz tekstów źródłowych .....	65
Nota edytorska .....	67

## POSTULATY

Mieczysław Jastrun	
Poza rzeczywistością historyczną .....	73
Artur Sandauer	
Zawile .....	99
Artur Sandauer	
Zawile [II] .....	107
Stefan Kisielewski	
Jeszcze o realizmie i formalizmie (Na marginesie ostatnich dyskusji literackich) .....	115

PRZEKROJE, STUDIA

Kazimierz Wyka	
Tragiczność, drwina i realizm .....	125
Jan Kott	
Zoil albo o powieści współczesnej .....	167
Stefan Żółkiewski	
O literaturze współczesnej .....	193

NAD KSIĄŻKAMI

Jan Kott	
Droga do realizmu .....	235
Melania Kierczyńska	
Spór o realizm (na marginesie <i>Dwóch teatrów</i> Szaniawskiego) .....	251
Jan Kott	
Próba realizmu .....	269

UWAGI, WNIOSKI, PODSUMOWANIA

kjw [Kazimierz Wyka]	
Burza, przekładaniec i kapuśniak .....	285
Adam Ważyk	
Spór o powieść .....	291
Bibliografia .....	307
Indeks osób .....	311

Seria Polemika Krytycznoliteracka w Polsce przedstawia najważniejsze polskie polemiki krytycznoliterackie opatrzone obszernym komentarzem naukowym. Każdy tom obok *Rozprawy wstępnej* zawiera przedruki wchodzących z sobą w polemiczny dialog tekstów krytycznoliterackich, które – dotąd drukowane oddzielnie, niejednokrotnie trudno dostępne i rozproszone w czasopismach literackich – muszą być czytane razem.



*Klasa posiadająca i klasa proletariatu przedstawiają tę samą ludzką autoalienację. A pierwsza z tych klas czuje się w owej autoalienacji dobrze, czuje się przez nią utwierdzona, widzi w alienacji świadectwo własnej potęgi i posiada w niej pozór ludzkiego bytowania. Druga zaś czuje się w tej alienacji unicestwiona, dostrzega w niej niemoc własną i rzeczywistość nieludzkiego bytowania.*

Karol Marks, Fryderyk Engels,  
*Święta rodzina, czyli krytyka krytycznej krytyki*



# ROZPRAWA WSTĘPNA





## Ku odbudowie i ciągłości

### Pora womitowania

W szkicu *Propozycje realistyczne* Kazimierz Wyka pytał – i odpowiadał:

Czy realizm to poetyka? – Nie. Czy realizm to prąd literacki? – Nie. Pytanie tej treści: czy realizm to okres, wydaje się w ogóle zbędne. Czy mimo to może istnieć prąd literacki wprowadzający do swego pełnego tytułu termin realizm? Tak. Czy można mówić o realistycznej poetyce? – Tak.

Oto próba uzasadnienia tych czterech pytań i odpowiedzi. Realizm to coś więcej niż poetyka. Dlatego odpowiedź na pierwsze pytanie była negatywna. Realizm to coś więcej niż prąd literacki. Dlatego odpowiedź na drugie pytanie była również negatywna<sup>1</sup>.

Historyk literatury formułował te uwagi niemal dekadę po wygaśnięciu jednej z najgłośniejszych rodzimych

---

<sup>1</sup> K. Wyka, *Propozycje realistyczne*, w: *idem, O potrzebie historii literatury. Szkice polonistyczne z lat 1944–1967*, Warszawa 1969, s. 191. Artykuł ten opublikowany został po raz pierwszy w dwóch częściach – jako: *Propozycje*, „Życie Literackie” 1956, nr 16, s. 3–4 oraz *Dalsze propozycje*, „Życie Literackie” 1956, nr 17, s. 9–10.

dyskusji literackich dwudziestego stulecia – powojennego sporu o realizm. I miesiące czy ledwie tygodnie po pierwszych oznakach odwilży: zmęczenia kultem jednostki i władzą doktryny, realizmu socjalistycznego. W marcu 1955 roku w „Przeglądzie Kulturalnym” ukazał się artykuł Jerzego Ćwiertni *O smaku destylowanej wody, o metodzie uchylania drzwi i jeszcze o kilku sprawach natury artystycznej*<sup>2</sup>, inicjujący spór o deformację w sztuce<sup>3</sup>. Niespełna pół roku później, w sierpniu „Nowa Kultura” opublikowała *Poemat dla dorosłych*<sup>4</sup>, ukazujący rozbieżność między ideą komunizmu a jej realizacją w polskich warunkach. W październiku 1955 roku Ludwik Flaszen ogłaszał „czas Wielkich Torsji”, objaśniając niezorientowanym „trudny kunszt womitowania”<sup>5</sup> uprawiany przez ideowych konwertytów, niedawnych piewców socrealizmu. W połowie kwietnia 1956 roku Włodzimierza Sokorskiego na stanowisku ministra kultury i sztuki zastąpił Karol Kuryluk, współtwórca przedwojennych „Sygnałów”, w latach 40. redaktor naczelny „Odrodzenia”, w przeciwieństwie do poprzednika nieprzychylny realizmowi socjalistycznemu. W lutym tego samego roku na XX Zjeździe Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego w Moskwie Nikita Chruszczow wygłosił „tajny” referat, niespełna miesiąc

---

<sup>2</sup> J. Ćwiertnia, *O smaku destylowanej wody, o metodzie uchylania drzwi i jeszcze o kilku sprawach natury artystycznej*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 11, s. 8.

<sup>3</sup> „Należy chyba – twierdził młody malarz – powiedzieć sobie, że nie ma deformacji realistycznej lub nierealistycznej ani żadnych form nierealistycznych, gdyż realizm to nie jest sprawa jakiejś konkretnej formy, ale sprawa widzenia rzeczywistości” (*ibidem*).

<sup>4</sup> A. Ważyk, *Poemat dla dorosłych*, „Nowa Kultura” 1955, nr 34, s. 1–2.

<sup>5</sup> L. Flaszen, *O trudnym kunszcie womitowania*, „Życie Literackie” 1955, nr 44, s. 4–5.

później streszczony przez przywódcę ZSRR w przemówieniu na VI Plenum Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej<sup>6</sup>. Wydawało się, że radykalna i trwała zmiana w poczynaniach partii – nie wyłączając liberalizacji prowadzonej przez nią polityki kulturalnej – była przesądzona.

Ze zrozumieniem przyjąwszy przywołaną w tytule wystąpienia Flaszena reakcję obronną strutego nadmiarem środków pobudzających organizmu<sup>7</sup>, próbował autor *Propozycji realistycznych* przeciwstawić realizmowi krytycznemu i realizmowi socjalistycznemu realizm „bez żadnego przymiotnika”. Widział w nim „metodę twórczą”, nadrzędną zarówno wobec poetyki, jak i prądu literackiego, rozumianą jako „funkcjonujące jedynie w sztuce zjawisko, którego wewnętrzną jedność stanowi wybór określonego stanowiska teoriopoznawczego, realizującego się nie w sposób pojęciowy i spotykany w poznaniu intelektualnym, lecz poprzez właściwy dla twórczości artystycznej układ konkretnych przedstawień”<sup>8</sup>. Metodę – warto to podkreślić – wyrastającą ponad takie czy inne okoliczności historyczne, nieredukowalną do specyfiki jednej epoki (tym łatwiej było więc dezawuować cofający

---

<sup>6</sup> Po śmierci Bolesława Bieruta pierwszym sekretarzem został Edward Ochab. Był nim do października 1956 roku, gdy po obradach VIII Plenum funkcję tę objął (jednomyślnie wybrany) Władysław Gomułka. Uderzający w kult Stalina i obarczający go odpowiedzialnością za „wypaczenia” stalinizmu referat Chruszczowa, choć oficjalnie strzeżony przez władze, wkrótce opublikowany został przez „New York Timesa” i nadany (po polsku) przez rozgłośnie polską Radia Wolna Europa.

<sup>7</sup> „Już widzę [...] gęstą czuprynę Ludwika Flaszena wstrząsaną womitalnym śmiechem” (K. Wyka, *Propozycje realistyczne*, s. 175). Równie wyrozumiale jak sztukę womitowania wypadało Wyce potraktować „obecny kociokwik na widok realizmu” (*ibidem*, s. 191).

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 192.

się w odwilży socrealizm), choć mocno wyczuloną na aktualne przemiany dziejowe. W ujęciu krytyka metoda ta pozostawała w bliskiej relacji z postawą moralną, z kolei moralizm twórcy *Gospodarki wyłączonej* przeciwny był realizmowi w znaczeniu politycznym. Powołując się na artykuł Henryka Markiewicza<sup>9</sup> dotyczący zagadnienia realizmu, za młodszym badaczem wymienił Wyka „konstrytuwne [...] trzy warstwy” – przeciwstawione cechom wtórnym (np. realistycznym opisom przyrody), jakie realizm mogą (lecz nie muszą) charakteryzować. Fundamentalne są zatem: „ontologiczna koncepcja rzeczywistości; sensowne i pogłębione rozumienie psychiki ludzkiej; prawidłowe widzenie procesu historycznego”<sup>10</sup>.

Podejmując temat realizmu, Markiewicz i Wyka powracali do dyskusji kluczowej dla kultury pierwszych lat Polski pojałtańskiej. Nie tyle usiłując ów spór – zwińczone lub przerwany nadejściem socrealizmu – wznowić, ile próbując wydobyć przedmiot sporu z ciężącego mu kontekstu powojennej polityki (formującego się nowego

<sup>9</sup> H. Markiewicz, *O realizmie – na nowo*, „Życie Literackie” 1956, nr 2, s. 1–2. Inne szkice krytyczne, do których nawiązuje Wyka, to Ryszarda Matuszewskiego *Kłopoty z realizmem* („Życie Literackie” 1956, nr 7, s. 1–2) oraz Anieli Łempickiej *Przeciw realizmowi „uniwersalnemu”* („Życie Literackie” 1956, nr 10, s. 4).

<sup>10</sup> K. Wyka, *Propozycje realistyczne*, s. 184–185. Trzecią z wyodrębnionych powyżej warstw Wyka skłonny był wyłączyć spośród konstytutywnych. Jak bowiem sądził: „Proces historyczny w obrębie pełnego i obowiązującego dla prozy kontekstu, jej realistycznych właściwości, jest [...] zjawiskiem funkcjonalnym, a nie orzekającym ostatecznie. [...] Gdyby był orzekający ostatecznie, a nie funkcjonalny, każdy w przeszłości pisarz stojący na lewicy ówczesnego wachlarza ideologicznego winien by z reguły być pisarzem najbardziej realistycznym. Wcale tak nie było” (*ibidem*, s. 186–187). Nie każdy pisarz o marksistowskim światopoglądzie był realista – i na odwrót: nie każdy realista musiał wyznawać marksistowską historiozofię.

ustroju), ówczesnych intensywnych przemian społeczno-ekonomicznych, powstających rygorów instytucjonalnych. Wyczuwając moment poluzowania ideologicznego, wiosną 1956 roku można już było sięgnąć odważniej do rezerwuaru metod artystycznych i zakwestionować pozycję monopolisty, jaką na przełomie piątej i szóstej dekady w rodzimej literaturze zagwarantowano narzuconemu jej realizmowi socjalistycznemu. A także na nowo, korzystając również z dorobku polemistów z lat 1945–1948, zdefiniować realizm – „bezprzymiotnikowy” – i określić jego znaczenie w dziejach literatury:

Miejsce realizmu jest pośród tych kilku podstawowych metod twórczych. Markiewicz powiada, że istnieje kilka typów prawdy artystycznej. [...] Realizm nie stanowi jedynej i wyłącznie w historii działalności artystycznej człowieka występującej metody twórczej. A także w prozie literackiej nie jest metodą jedyną, chociaż w tym zakresie o wiele więcej powiedział o swoim istnieniu, o wiele więcej mówi wciąż<sup>11</sup>.

Ponowne wywołanie tematu realizmu służyło więc uwolnieniu go od ideologicznego cienia, jakim realizm okrył się w latach poprzednich, oraz przeprowadzeniu apologii – zwłaszcza realistycznej poetyki. Apologia ta polegać miała na wykazaniu jej przydatności (choć nie bezalternatywności) w nowych warunkach, zwłaszcza w obliczu aktualizujących się u schyłku okresu stalinowskiego wyzwań rozrachunkowych. Odniesieniem dla tej i kolejnych dyskusji o realizmie, które jeszcze nastąpią w drugiej połowie XX wieku, był spór o realizm toczony na łamach prasy społeczno-kulturalnej w latach 40.

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 194.

## **Eksperyment – broń niebezpieczna**

Wydaną po raz pierwszy w 1946 roku *Mitologię i realizm* Jana Kotta rozpoczyna esej z 1941 o wymownym tytule – *Przed końcem świata*. Główna rola w tym tekście przypadła Tacytowi. „Groźna jest – powiada Kott – lektura Tacyta i biada epoce, dla której staje się on pisarzem współczesnym”<sup>12</sup>. Biada, gdyż „o aktualności kronikarzy, jeżeli w ogóle o niej można mówić, rozstrzyga wewnętrzne podobieństwo wydarzeń”<sup>13</sup>. A historyk ten żył w czasach burzliwych. Urodził się za panowania Nerona i, przeżywszy zaledwie nieco ponad 60 lat, zmarł, gdy Rzym był we władzy Hadriana. Żyjąc relatywnie krótko, oglądał obalenie Nerona, wojnę domową i rok czterech cesarzy (69 n.e.), rządy trzech kolejnych władców z dynastii Flawiuszów i trzech z dynastii Antoninów. Zarazem dane mu było widzieć szczyt ekspansji cesarstwa. Nie był to jednak dla kronikarza widok upajający. Gdy ten świadomy mechanizmów historii katastrofista (jak nazywa Tacyta Kott)

kończył dzieje obłąkanych cesarów, św. Jan na wyspie Pathmos wieścił czterech jeźdźców Apokalipsy, którzy ruszą nieść zniszczenie nowemu Babilonowi i Niniwie. *Roczniki* i *Apokalipsa*, dwa największe eschatologiczne dzieła starożytności, powstały w tym samym czasie<sup>14</sup>.

Rozważania Kotta snute ciemną okupacyjną nocą – w roku starcia się dwóch najpotężniejszych, jak się wydawało, mocarstw świata – i włączone do książki wydanej rok po zakończeniu wojny wprowadzają do *Mitologii i realizmu* pewną dwuznaczność. Wygłos eseju wstępnego

---

<sup>12</sup> J. Kott, *Mitologia i realizm*, wyd. 2, Warszawa 1956, s. 11.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 10.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 11.

zawiera bowiem ukryte ostrzeżenie, ujęte w cytacie opisującym postawę „synów naczelników brytyjskich”, skutecznie przez namiestnika cezara zachęcanych do przyjęcia rzymskich porządków i obyczajów (sztuki wymowy, togi, łaźni, uczt). Właściwą wolność oddaje się nie w chwili utraty politycznej niezawisłości, lecz w procesie przyjmowania cudzych dóbr symbolicznych.

Starożytność sądziła powszechnie, że po złotym wieku następuje srebrny, po nim wiek żelazny i wszystko zmierza ku coraz gorszemu. Nieść cywilizację – wierzył głęboko Tacyt – znaczy nieść niewolę<sup>15</sup>.

Przypomniana po wojnie okupacyjna lektura *Roczników* nie sprzyjała historiozoficznemu optymizmowi, charakterystycznemu dla oficjalnego światopoglądu w ludowej Polsce. Nie pozwalała też wyciągać łatwych wniosków z analizy ledwo minionej przeszłości i bieżących wydarzeń, studziła naiwne nadzieje na przyszłość<sup>16</sup>. Uczyła rozważa.

O prawdziwej współczesności historyka – pisał Kott – decyduje nie przypadkowa zbieżność dekoracji, lecz wewnętrzne podobieństwo dramatu dziejowego. O współczesności

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 32.

<sup>16</sup> Znamienne jest motto *Mitologii i realizmu*, zaczerpnięte z doktoratu Karola Marksa (*Różnice między demokrytyjską a epikurejską filozofią przyrody*); przywołuje ono wyznaczenie Prometeusza o jego nienawiści do bogów za to, że – słowami filozofa – „nie uznają świadomości ludzkiej za najwyższe bóstwo”. Warto pamiętać, że liczni spośród cesarzy, o których pisał Tacyt, zaliczani zostali w poczet rzymskich bogów. Prometejską nienawiść (Marksa) nietrudno zatem powiązać z wrogim stosunkiem do władzy, która poza człowiekiem (społeczeństwem, klasą) poszukuje motywacji i legitymacji swoich działań.

pisarza mówią nie cienie ukazanych zdarzeń, lecz to, co zdołał w nich dojrzeć, co miał odwagę powiedzieć<sup>17</sup>.

Lekcja Tacyty stanowiła zresztą ważny element w kształtowaniu postaw ideowych – nie tylko Kotta, lecz również wielu reprezentantów jego pokolenia. Omawiając pierwsze wydanie zbioru eseistycznego *Wyki Życia na niby* (1957), zauważył to Andrzej Kijowski. W artykule *Tacyt krzeszowickiego powiatu*<sup>18</sup> zamieścił uogólniający komentarz do *Gospodarki wyłączonej*, prawdopodobnie najważniejszego eseju *Życia na niby*:

Wyka zdaje się przeczuwać niebezpieczeństwo, jakie doświadczeniom okupacyjnym grozi ze strony pamięci społecznej, działającej tyle samo pod ciśnieniem faktów, co pod ciśnieniem tradycji uczuciowej, pod ciśnieniem schematów myślowych, pod ciśnieniem jakiejś estetyki historycznej, która po prostu nie pozwoli szmuglowanego boczku uczynić symbolem okupacji równorzędnym do brzoźowego krzyża na bezimiennej mogile partyzanta. Dla historyka literatury jest jasne, że okupacja w pamięci zbiorowej ułoży się w schemat martyrologii i bohaterstwa<sup>19</sup>.

Obowiązkiem historyka, krytyka, pisarza jest schematowi temu zaprzeczyć (skoro zapobiec się nie da). Uproszczeń dziejowych, przeciwko którym należało wystąpić z obawy przed – diagnozowanym przez Kotta – konfliktem mitologii z historią, dostrzegano więcej. W miesiącach

---

<sup>17</sup> J. Kott, *Mitologia i realizm*, s. 10–11.

<sup>18</sup> A. Kijowski, *Tacyt krzeszowickiego powiatu*, „*Twórczość*” 1957, nr 9, s. 119–124.

<sup>19</sup> A. Kijowski, *Tacyt krzeszowickiego powiatu*, w: *idem, Granice literatury. Wybór szkiców krytycznych i historycznych*, t. 1, wybór, oprac. i wstęp T. Burek, Warszawa 1991, s. 51.

intensywnych społeczno-gospodarczych przeobrażeń w wyłaniającej się z pojałtańskiego ładu Polsce znamion niebezpiecznego historiozoficznego schematu nabierało propagandowe wyobrażenie nowego porządku jako zmaterializowanej politycznej idei, hipostazy socjalistycznego państwa i socjalistycznego człowieka. Idea ta – podobnie jak etos partyzancki czy powstańczy – wymagała określonej odpowiedzi: czynu i, jakkolwiek inaczej niż w latach okupacji rozumianej, ofiary. Żądała też zgody na ustępstwa etyczne w imię słusznej sprawy. Przed taką formą mitologizowania polityki przestrzegał Kott.

Niemal do ostatnich lat – pisał – realistyczna myśl marksistowska walczyć musiała ze złudzeniami utopijnego socjalizmu, który wierzył, że przemiana człowieka, jego uczuć, dążeń i myśli, jego namiętności i pragnień, nastąpić może niezależnie albo przynajmniej równocześnie ze zmianą form gospodarczych i politycznych.

[...] Żądać, aby rewolucja rozwiązała wszystkie sprzeczności, aby „zjadaczy chleba” przemieniła w anioły, jest to w istocie wyrzec się rewolucji. Zgadzać się, aby rewolucja sankcjonowała zbrodnie, jest także wyrzeczeniem się rewolucji<sup>20</sup>.

W rozdziale *Nad Stendhalem* krytyk w sposób lapidarny odróżnił literaturę pożyteczną od szkodliwej, tłumiącej swój instynkt społeczny.

Bohaterowie klasycy uosabiali wielkie i wieczne namiętności, mitologizowali naturę ludzką. Bohaterowie Stendhala i Balzaka wyrażają prawa rozwoju społecznego<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> J. Kott, *Historia miarę człowieka*, w: *idem, Mitologia i realizm*, s. 222–224.

<sup>21</sup> J. Kott, *Mitologia i realizm*, s. 65.

U progu nowego świata wybór tych właśnie patronów – przeciwko twórcom literatury o charakterze uniwersalnym – miał być może jawić się jako zasadniczy, a rozróżnienie jako wystarczająco precyzyjne. Zapowiadał jednak przede wszystkim uprzywilejowanie realizmu zarówno jako metody twórczej, jak i strategii poznawczej.

Inny dychotomiczny podział zaproponował Wyka, w nowatorski sposób uzasadniając występowanie zjawisk literackich w odniesieniu do okoliczności historycznych. W szkicu włączonym później do krytycznoliterackiego tomu *Pogranicze powieści* (1948) objaśniał pozorną rozbieżność i – jednocześnie – jeszcze bardziej powierzchowne podobieństwo sytuacji, w których znalazła się rodzima literatura w pierwszych miesiącach i latach powojennych: po 1918 i 1945 roku. Zwykło się przecież sądzić, że „w wojennej klauzurze podchowane muzy nowości i eksperymentu, dotąd milczące, póki rywalizowały działa, zabrały wszystkie naraz głos, kiedy działa zamilkły”<sup>22</sup>, czyli u zarania okresu międzywojennego. Tymczasem – jak tłumaczył Wyka –

podobne ujęcie jest błędne. Stałe opóźnianie się naszej ewolucji skrzyżowało się wówczas przypadkowo z czasem trwania pierwszej wojny światowej. Powstał stąd specjalnie polski błąd perspektywy. Sprawy w całej Europie przynależne do przedwojnia roku 1914 u nas wypadły tuż po wojnie, skutkiem czego nieprawnie przywłaszczyły sobie argument wynikły z przypadku: że nowa sztuka odpowiada nowej rzeczywistości powojennej i tak dalej<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> K. Wyka, *Po dwóch wojnach*, „Kuznica” 1945, nr 4–5, s. 19–23. Korzystam z opracowania: K. Wyka, *Wybór pism*, wstęp i oprac. P. Mackiewicz, Wrocław 2019, s. 335.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 336.

Złudzeniu bezpośredniej i natychmiastowej zależności tendencji literackich od bodźców historycznych ulec można było dzięki temu, że rachunek, jaki wystawił społeczeństwu pierwszy globalny konflikt, okazał się nieporównanie niższy od tego, który przyszło im płacić po 1945 roku<sup>24</sup>. „Po tamtej wojnie wystarczył jeden bakcyl, nieraz bardziej przeczuciem przywiany aniżeli istotny znajomością przejmowanego -izmu, by wybuchła epidemia”<sup>25</sup>. Po wojnie z faszyzmem – jedynej doktrynie totalitarnej, o której pozwalano wtedy otwarcie napisać – „[n]astąpiło [...] zupełnie wyraźne przesunięcie dominanty od problemu nowości i eksperymentu ku odbudowie i ciągłości”<sup>26</sup>.

„Eksperyment jest bronią niebezpieczną”<sup>27</sup> – dobitnie twierdził Wyka. Nie oznaczało to bynajmniej, że broń to zawsze szkodliwa i że bezwzględnie nie należy po nią sięgać. Niemniej jednak kultura polska – i szerzej: europejska – po wojennej hekatombie nie mogła już pozwolić sobie na eksperymentatorstwo.

Jeśli więc nie w nim, nadzieję pokładać pozostawało – by posłużyć się formułą krytyka – w „prawdzie poprzez formę”<sup>28</sup>. Jeżeli bowiem którekolwiek z międzywojennych zdobyczy nie budziły w 1945 roku sprzeciwu, zdaniem Wyki były to: „prawda i forma, realizm i konstrukcja”<sup>29</sup>.

---

<sup>24</sup> „Zbombardowanie katedry w Reims, spalenie biblioteki w Louvain było podczas tamtej wojny sygnałem, co wstrząsał sumieniem kulturalnym świata, a jakież to są drobiazgi w zestawieniu z niszczycielskim bilansem wojny obecnej” (*ibidem*, s. 338).

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 337.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 351.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 355.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 347.

## O aktualność literatury

Wyrastamy z tej samej gleby, z której przed 150 laty powstało oświecenie i jakobinizm polski Kołłątaja i Staszica, Jezierskiego i Jasińskiego. [...] Słupami granicznymi rozwoju radykalnej myśli polskiej są dla nas odbrązowiony Adam Mickiewicz i Juliusz Słowacki, Edward Dembowski, Ludwik Waryński, Montwiłł-Mirecki i Julian Marchlewski, Narcyza Żmichowska i Eliza Orzeszkowa, Aleksander Świętochowski, Ludwik Krzywicki, Wacław Nałkowski i Boy-Żeleński<sup>30</sup>.

– brzmiał fragment opublikowanej na początku czerwca 1945 roku deklaracji ideowej zespołu „Kuźnicy”, zawierający obszerny i nadspodziewanie różnorodny katalog patronów nowo powstającego pisma. Miesięcznika, a po kilku numerach tygodnika, który zapoczątkował i ukierunkował powojenną dyskusję o realizmie w literaturze oraz w innych dziedzinach ówczesnej kultury. Rejestr ten dużo mówi o postulowanej lewicowości periodyku, szeroko rozumianej oraz inkluzywnej: żywiącej sympatię do stanisławowskiego oświecenia i polskiego romantyzmu z lat Wiosny Ludów, kultywującej pamięć powstania krakowskiego i idee Wielkiego Proletariatu, godzącej ideały zrywów rewolucyjnych oraz organicystycznej pracy u podstaw, racje pepeesowskich antycarskich bojowców oraz pozytywistów zwalczających antysemityzm i klerykalizm, z szacunkiem odnoszącej się do przedwojennego ruchu spółdzielczego i do międzywojennej kampanii na rzecz praw kobiet.

Lewicowość w tak szerokiej – historycznie i ideowo – formule wymagała wyboru adekwatnych środków wyrazu, postulatów i rozwiązań artystycznych. Takich, jakie

---

<sup>30</sup> \*\*\* „Kuźnica” 1945, nr 1, s. 1.

miałyby szansę rozwoju w nowo powstającej literaturze. Zapowiadano:

Odrzucamy rozpanoszoną u nas snobistyczną zależność od wszystkiego, co już przebrzmiało za granicą, niemniej przeto, wyrastając z tradycji polskich, poczuwamy się do łączności z tymi wartościami, które do realistycznego humanizmu wniósł dorobek twórczości europejskiej, współczesna nam wielka kultura radziecka i radykalna myśl Zachodu<sup>31</sup>.

„Realistyczny humanizm” wydaje się wprowadzać zagadnienie realizmu – by użyć sformułowań z *Propozycji realistycznych* – jako „czegoś więcej niż poetyka” i „czegoś więcej niż prąd literacki”. Realizmu będącego najprawdopodobniej także czymś ponad metodą twórczą. Realistycznie dookreślony humanizm miałby zapewne oznaczać światopogląd oparty na zasadach racjonalnych, nacechowany optymizmem poznawczym wobec świata, utrwalający postawy zgodne z oświeceniowymi ideałami egalitaryzmu i braterstwa. Światopogląd wzorowany na prądach tworzących literacką tradycję realizmu, w łączności z dziełami wielkich, głównie dziewiętnastowiecznych realistów.

Trzy miesiące później, również na łamach „Kuźnicy”, Kazimierz Wyka doprecyzowywał i łagodził redakcyjny zarzut snobizmu odnoszący się do bezkrytycznego kopiowania przez krajowych pisarzy sprowadzanych z zagranicy wynalazków artystycznych. W szkicu *Po dwóch wojnach* krytyk zauważał w ówczesnej literaturze „przesunięcie nacisku na niekorzyść eksperymentu i nowości”<sup>32</sup>, któremu na domiar sprzyjało ukłasyzczenie zdobyczy minionych

---

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> K. Wyka, *Po dwóch wojnach*, s. 337.

awangard. „Jeżeli pojawiają się nowości formalne i eksperymenty artystyczne, są one całkowicie tradycyjne – te same, co przed laty dwudziestu pięciu”<sup>33</sup>. Rezygnacja z eksperymentatorstwa i awangardowości miała być reakcją na tragiczne doświadczenia sześciu lat wojny i powszechnie podnoszony dezyderat odbudowy – zarówno zasobów materialnych zrujnowanego walkami i okupacją kraju, jak i jego kultury.

Jednym z narzędzi przydatnych w realizacji tego przedsięwzięcia winna stać się literatura, a pisarz – jego wykonawcą. Sprostac̄ zadaniu zdoła jednak wyłącznie ten twórca, który poświęca prawdę swojej epoki, czyli – jak głosił Mieczysław Jastrun – „wyraża współczesność”:

Każdy bowiem okres historii obok głównego nurtu, który szuka ujęcia w przyszłości, zawiera w sobie także zmierzające idee czasów ubiegłych. One zazwyczaj są powszechnie i przeciętnie uznane i wyznawane, podczas gdy do współczesności trzeba dopiero docierać<sup>34</sup>.

Współredaktor „Kuźnicy” nie uściślał, w jaki właściwie sposób należałoby tego dokonać. Prawdopodobnie jednak autor, który ze swoją współczesnością się rozmijał, popadać musiał w błąd niewłaściwej formy. Przyjąwszy, że „z chwilą, gdy pisarz nie dociera do współczesności, ucieka się do stylizacji zastępczej”<sup>35</sup>, założyć trzeba, że nie do pomyslenia jest paseizm ideowy przy zachowaniu współczesnych form literackich. Kluczowy byłby zatem namysł nad formami dostosowanymi do wymagań czasu: dążenie do „metody racjonalistycznej” (wbrew „postawie

---

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 336.

<sup>34</sup> M. Jastrun, *Poza rzeczywistością historyczną*, „Kuźnica” 1945, nr 1, s. 13 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 73–74).

<sup>35</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 74).

demiurgicznej”) przy wykorzystaniu historycznych „tendencji realistycznych”. Aż do wykrystalizowania „nowego stylu”, którym będzie doskonalszy „nowy realizm”.

Pamiętać jednak należy, że „[a]ktualności i współczesności dzieła nie wolno pojmować w sposób uproszczony, jeśli się nie chce zniszczyć sztuki pisarskiej w ogóle”, ponieważ „[w]spółczesność dzieła to także odpowiedzialność autora, waga jego doświadczeń i przemyśleń, jego rzetelności”<sup>36</sup>. Literatura nie musi i nie powinna zastępować publicystyki w jej sprawozdawczych obowiązkach, podejmując wyłącznie aktualne zagadnienia. Nie można jej też narzucać „kanonów tematycznych czy formalnych”<sup>37</sup>. Koncepcja realizmu w ujęciu Jastruna otrzymała tym samym wyjątkowo pojemną formułę, daleką od prozy agitacyjnej.

Imponująco rozbudowany katalog patronów „Kuźnicy” wydłużył się o kolejne nazwiska, począwszy od Honoré de Balzaca – pisarza szczególnie cenionego przez Fryderyka Engelsa – który „wprowadził do literatury rzeczywisty motor życia współczesnego – pieniądź”<sup>38</sup>, oraz Zygmunta Krasińskiego, wiarygodnie ukazującego walkę klas. Z dorobku dwudziestolecia poeta przypomniał utwory Leona Kruczkowskiego, w pierwszych latach ludowej Polski wiceministra kultury i sztuki, dokonania Zofii Nałkowskiej i grupy Przedmieście. Jednocześnie wytknął ideowe niezdecydowanie Stefanowi Żeromskiemu i patronowi licznych twórców międzywojnia, Stanisławowi Brzozowskiemu. W ten sposób wyznaczył Jastrun dość oryginalną lewicową tradycję literatury, nie tylko prozy, nie chcąc jednakże rezygnować z twórczej wolności ani poddawać jej „kanonom artystycznym”.

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 16 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 96 i 90).

<sup>37</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 91).

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 13 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 74).

Z tą wizją lewicowości w literaturze polemizował Artur Sandauer, autor artykułów *Zawile* oraz *Zawile* [II]<sup>39</sup> i poprzedzającego je szkicu *Możliwości nowej prozy*<sup>40</sup>. Wywiedzioną z tytułu wystąpienia Jastruna „historyczność” i zasadniczą w jego koncepcji „współczesność” literatury proponuje krytyk nazwać „postępowością” („pojętą jako sprzyjanie klasie nadchodzącej”<sup>41</sup>) i „przyszłościowością”, polegającą na antycypacji przyszłości i – w związku z tym nieuchronnie – anachronizmie. Nie można bowiem, jak twierdzi Sandauer, wymagać od pisarza, by ten używał marksistowskiej metody interpretacji dziejów i stosunków społecznych w czasach przedmarksistowskich („Aby w epoce przedwrześniowej stanąć po stronie walczącego proletariatu, trzeba było już to zeń się wywodzić, już to dzięki specyficznym warunkom życiowym [...] umieć dojrzeć przyszłe drogi historii”<sup>42</sup>). Ten sam zarzut można by zresztą postawić Jastrunowi. Pomimo to poeta oskarżył lwią część literatury międzywojennej wraz z jej wcześniejszymi inspiracjami o rejteradę „w ustronia biologii, rzekomej pełni życia, albo w alchemię słowa, albo w «sanatoria pod klepsydrą»”<sup>43</sup>, zaczepiając w ten sposób pisarza dla systemu estetycznego Sandauera pierwszorzędno.

<sup>39</sup> A. Sandauer, *Zawile*, „Odrodzenie” 1945, nr 30, s. 5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 99–105) oraz *idem*, *Zawile* [II], „Odrodzenie” 1945, nr 31, s. 6 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 107–114).

<sup>40</sup> A. Sandauer, *Możliwości nowej prozy*, „Odrodzenie” 1945, nr 27. Wszystkie wymienione teksty Sandauera przedrukowane zostały w jego książce *Moje odchylenia 1945–1956* (Kraków 1956), w części pierwszej tejże – *Odchylenie mętniackie, czyli Spór o realizm (1945–1947)*.

<sup>41</sup> A. Sandauer, *Zawile*, s. 5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 102).

<sup>42</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 104).

<sup>43</sup> M. Jastrun, *Poza rzeczywistością historyczną*, s. 14 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 76).

[...] nie ma – ripostował krytyk – książki silniej wyrażającej tragedię pewnego odłamu mieszczaństwa, pustkę życiową i wynikającą stąd ucieczkę w fantastykę – niż *Sklepy cynamonowe* Schulza. Rzeczywistość historyczna nie jest tak prosta, jak skłonni bylibyśmy przypuszczać; sposób mówienia o niej bywa różny, nieraz okrężny; nie zawsze treściowy, czasem i formalny<sup>44</sup>.

W imię prawdy historycznej Sandauer dopuszcza więc także poetyki inne niż realistyczna oraz inne niż realizm metody twórcze. Zwłaszcza że żadna z nich – nie wyłączając realizmu – nie gwarantuje postulowanego przez realistów obiektywizmu. Jego niedostatek – przy wyrazistej tezie utworu – prowadzi do tendencyjności dzieła, ta zaś, jeśli się jej nie ukrywa, wiedzie do materializmu historycznego. Jednak współczesnym sobie realistom zalecał krytyk „metodę dialektyczną”, ukazującą „zarówno nasze, jak i przeciwne stanowisko”, obiektywną, nakazującą poznać „rację wewnętrzną obu stron”. Tymczasem „proponowana [...] obecnie metoda realistyczna miałaby nosić pozory obiektywizmu, a jednak – idealizować; uchodzić za bezstronną, a jednak – agitować”<sup>45</sup>. Kreować świat nieprawdziwy, niewiarygodny. W historii literatury nie brakuje natomiast epok, w których nawet „produkty wstecznictwa mogą być estetycznie cenne, jeśli wyrażają prawdziwie psychologię swojej, na zagładę skazanej klasy”<sup>46</sup>. I epok tych oraz ich dorobku nie wolno skazywać na zaturę.

Sztuka nie może przedstawiać świata bezpośrednio danego, ani przez doświadczenie zmysłowe, ani przez stan współczesnej nauki; lecz jedynie rzeczywistość społeczną,

---

<sup>44</sup> A. Sandauer, *Zawile*, s. 5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 104–105).

<sup>45</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 100).

<sup>46</sup> A. Sandauer, *Zawile* [II], s. 6 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 109).

tj. ogólnie przyjętą, określoną warunkami historycznymi i klasowymi autora<sup>47</sup>.

Zdaniem Sandauera, „nie należy realizmu przeciwstawiać formalizmowi”<sup>48</sup>, z czym w artykule *Jeszcze o realizmie i formalizmie (Na marginesie ostatnich dyskusji literackich)* nie zgodził się Stefan Kisielewski<sup>49</sup>. W opinii Kisielewskiego przeciwstawienie to jest zasadne, lecz wyższość realizmu nad formalizmem – iluzoryczna. W zrozumieniu tego błędu pomaga, jak wyobrażał to sobie pisarz i kompozytor, przeniesienie ujęcia formalizmu – z muzyki na literaturę:

Formalizm w literaturze określić by można jako dążność, aby z elementów dostarczonych nam przez świat zewnętrzny budować układy nowe, nieistniejące w rzeczywistości, będące więc wyrazem twórczej i dynamicznej postawy człowieka wobec zewnętrznosci. Człowiek w sztuce nie powinien być niewolnikiem świata zewnętrznego – powinien być jego panem. Naśladowanie świata (realizm) to postawa bierna, tworzenie nowego świata (formalizm) – to postawa czynna. Z tego punktu widzenia cywilizacja techniczna jest też wyrazem formalizmu: człowiek narzuca naturze swoją indywidualność<sup>50</sup>.

Co więcej: każde twórcze działanie ma zatem wymiar formalistyczny. Odtwórczość realizmu w istocie stawia go poniżej formalizmu. Według Kisielewskiego realizm jako

---

<sup>47</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 110).

<sup>48</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 112).

<sup>49</sup> S. Kisielewski, *Jeszcze o realizmie i formalizmie (Na marginesie ostatnich dyskusji literackich)*, „Tygodnik Powszechny” 1945, nr 17, s. 5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 115–122).

<sup>50</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 121).

zaledwie „jedna z koncepcji literackich”<sup>51</sup> bynajmniej nie odznaczał się największym – choćby w porównaniu do nierealistycznego przecież romantyzmu w stuleciu XIX – wpływem na rzeczywistość, bywało, że nie stanowił też jednoznacznie postępowej inspiracji dla bieżących przemian społecznych (a nawet za nimi nie nadążał). Przykładem doceniony przez Jastruna i środowisko krytyczne „Kuźnicy” Balzac, który zamiast „wniosków moralnych co do ustroju mieszczańsko-kapitalistycznego” – „dał raczej apologię ruchliwości, intensywności, energii, walki o pieniądź”<sup>52</sup>. Aktualności literatury nie mierzy się miarą gatunku czy prądu literackiego. Nie ma przeto powodu, by – jak kuźniczanie: Mieczysław Jastrun czy Kazimierz Brandys<sup>53</sup> – wierzyć, że realizm „najlepiej umożliwia użycie literatury jako narzędzia walki o wartości społeczne i moralne”<sup>54</sup>. Kisielewskiemu bliższe było stanowisko Sandauera – w komentarzu felietonisty „Tygodnika Powszechnego” – sprzyjające „autonomii wartości estetycznych”<sup>55</sup>.

### **Realizm dla wszystkich i realizm dla mas**

Dla formacji urodzonej około 1910 roku, jak wspominał Kott w szkicu *Powrót do rzeczywistości*, „nowa wojna światowa nie była niespodzianką”. Zapowiadała ją nie tylko sytuacja międzynarodowa, lecz także wewnętrzna – „warunki społeczne, gospodarcze i polityczne”, wylicza

---

<sup>51</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 119).

<sup>52</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 119).

<sup>53</sup> Jako autorzy artykułów – odpowiednio: *Poza rzeczywistością historyczną* oraz *Drogowskazy* („Odrodzenie” 1945, nr 31, s. 3).

<sup>54</sup> S. Kisielewski, *Jeszcze o realizmie i formalizmie...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 118).

<sup>55</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 117).

autor, szczególnie dolegliwe dla młodych wchodzących w dorosłe życie w latach 30.

Pokolenie to weszło w wojnę z zasobem doświadczeń, uczuć i przekonań, do którego ich poprzednicy sprzed lat dwudziestu pięciu doszli dopiero po demobilizacji. Wojna obecna w znacznie silniejszym stopniu niż poprzednia zmieniła warunki życia, zmieniła wszystkich, którzy brali w niej udział. Rzeczywistość tym razem prześcignęła najśmielsze marzenia nadrealistów<sup>56</sup>.

Należało położyć solidne podwaliny pod twórcze działanie.

Wynik wojny stał się wielkim zwycięstwem realizmu, i to realizmu w znaczeniu najgłębszym, w znaczeniu, jakie nadaje mu filozofia – poznawalności świata, obiektywności naukowego poznania, głębokiej łączności teorii z praktyką<sup>57</sup>.

Program pisarstwa realistycznego i realizm jako praktyka myślowa miały się więc, zdaniem Kotta, okazać odpowiedzią na teorie poznania, z których na początku XX stulecia wyrastały artystyczne kierunki spod znaku awangardy (nie tylko nadrealizm). Motywacji tej konwersji można poszukiwać w pragnieniu wyzwolenia spod wpływu wojennej i okupacyjnej traumy. Jak pisała Hanna Gosk:

[r]ealizm musiał być rozumiany jako forma terapii, jeżeli już we wczesnych numerach powojennych czasopism społeczno-literackich pojawiało się przekonanie, iż:

---

<sup>56</sup> J. Kott, *Mitologia i realizm*, s. 108.

<sup>57</sup> *Ibidem*, s. 109.

„odbudowa psychiczna jest pierwszym i najważniejszym obowiązkiem literatury”<sup>58</sup>.

Powinna to być terapia powszechna, łatwo dostępna dla rekonwalescenta, angażująca możliwie szerokie grono terapeutów.

Taka pozycja realizmu sprawiła, iż do dyskusji nad jego obliczem przystąpili krytycy i badacze literatury związani z „Odrodzeniem”, „Tygodnikiem Powszechnym”, „Twórczością”, „Wsią”, „Kuźnicą” i innymi pismami [...]”<sup>59</sup>.

Dyskusja ta uaktywniła więc wszystkie liczące się wówczas tygodniki i miesięczniki, reprezentujące wszystkie środowiska polityczne inteligencji – od tych najbardziej postępowych po względnie zachowawcze – i ich wizje odbudowy kultury.

Podsumowując w *Szkole krytyków* tę dyskusję – albo raczej, jak się później okazało, jej pierwszą część – pytał Wyka, o co w ogólnym rozrachunku chodziło dyskutan-  
tom, jakie były cele i zamierzenia, które różniac się nie-  
kiedy bardzo – jednak współdzielili.

O coś, co by można nazwać ludzką dostępnością sztuki. Nie jest dobrze ze sztuką, która traci tę dostępność, która wartości swoje przekazuje zbyt nielicznym i w sposób zbyt powikłany. Ludzka, humanistyczna dostępność danej sztuki jest nieodzownym współczynnikiem jej wielkości<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> H. Gosk, *W kręgu „Kuźnicy”*. Dyskusje krytycznoliterackie lat 1945–1948, Warszawa 1985, s. 167–168. Badaczka powołuje się na artykuł Jerzego Putramenta *Odbudowa psychiczna* („Odrodzenie” 1944, nr 4–5, s. 1, 3).

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 168.

<sup>60</sup> kJw [K. Wyka], *O nazwie szkoły i zastępczej dyskusji*, „Odrodzenie” 1946, nr 42, s. 10.

Przystępność sztuki, jej zrozumiałość nawet dla niewyspecjalizowanego odbiorcy, odrzucenie pokusy zamknięcia się w laboratorium stylu. To jednak nie wystarczy, by twórczość uczynić wartościową, ponieważ

oprócz ludzkiej dostępności istnieje w sztuce jej wewnętrzne sumienie. Nie ma regresji, nie ma rozpoczęcia od etapów już zdobytych. Iść można dalej tylko od najwyższego już osiągniętego punktu rozwoju. Tych kilka kroków, które w chwilach przełomu czyni się wstecz, jest tylko dla rozpędu, nie dla przeniesienia żywca z ziemi, na której, cofając się, stanęliśmy. Tak cofali się romantycy do średniowiecza, klasycy do antyku: tylko dla rozpędu. Ale kroczy się od najwyższego zdobytego miejsca<sup>61</sup>.

Dezyderat dostępności trzeba więc rozumieć jako zachętę do wykonania kroku wstecz – by przywrócić łączność sobie i czytelnikowi, nawykłemu do form oraz idei uznanych przez niego za własne. By tym samym zachować ciągłość rozwoju kultury, nie popadając w paseizm. Ochronę przed dewaluacją sztuki – mimo dążeń do jej uprzystępnienia – stanowić ma artystyczna uczciwość, indywidualny impuls poznawczy. Nie kodeks, norma, skład estetycznych lub ideologicznych zasad.

Jak pogodzić ludzką dostępność sztuki z jej sumieniem wewnętrznym? Oto problem dyskusji zastępczej. Nie rozwiążą go postulaty. Nie rozwiążą, bo w tym miejscu dyskusja przechodzi w dzieła, które stworzyć należy<sup>62</sup>.

Dlaczego zastępczej? Bo prowadzonej głównie przez krytyków, nie przez pisarzy. Zastępczej – skoro

---

<sup>61</sup> *Ibidem.*

<sup>62</sup> *Ibidem.*

wyręczającej autorów powieści i opowiadań. Najbliższą dyskusją krytyczną nie zastąpi przystępnych, dobrze napisanych realistycznych utworów.

W dyskusji tej Wyka wziął udział jako jeden z pierwszych, publikując w 1945 roku w „Twórczości” obszerne studium *Tragiczność, drwina i realizm*<sup>63</sup>, w którym ostatnią z tytułowych kategorii wywodził z postaw ją poprzedzających –

[z] posiewu tragiczności i drwiny kiełkuje z wolna realizm, ten, na jaki nas stać, ten, jakiemu nie wolno pominąć doświadczeń, które były najmocniejsze w niedalekiej przeszłości<sup>64</sup>.

W koncepcji Wyki funkcje siewców wypełnili w międzywojniu: dla tragiczności – Andrzejewski w prozie, Miłosz w poezji; dla drwiny – Gombrowicz jako prozaik, Gałczyński jako poeta. Realizm czekał, nie znajdując, z wyjątkiem Zbigniewa Uniłowskiego<sup>65</sup>, godnych wykonawców i sprzyjających warunków.

Jego katalizatorem stały się dopiero przeżycia okupacyjne. Przedwojenne poszukiwanie realizmu ułatwiło

---

<sup>63</sup> K. Wyka, *Tragiczność, drwina i realizm*, „Twórczość” 1945, nr 3, s. 101–119. Trzy lata później zmodyfikowaną i uaktualnioną wersję artykułu krytyk włączył do *Pogranicza powieści* (Kraków 1948, s. 7–35). Z niej korzystam w niniejszym opracowaniu.

<sup>64</sup> K. Wyka, *Tragiczność, drwina i realizm*, s. 35 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 165).

<sup>65</sup> Niemniej – jak ocenił krytyk – „[z] dzieła jedyne prawdziwego realisty tej generacji pozostał tylko tors. Gorzej. Realizm Uniłowskiego został przekrzywiony warunkami czasu ówczesnego, niedopełniony i załamany. Uniłowski był dostatecznie młody, by i przez to niebezpieczeństwo przebrnąć. Pokolenie, o którym mowa, nie wydało prócz niego żadnego prawdziwego realisty; a ten jedyne – nie wypowiedział siebie naprawdę” (*ibidem*, s. 10–11, zob. *Teksty źródłowe*, s. 131).

pisarzom wynalezienie jego współczesnych – niedostępnych tamtej epoce – form. Procesualność literatury, jej zmienność nie objawiła się więc u Wyki jako zerwanie z przeszłością, jako gest likwidatorski. Przeciwnie: konwencje, poetyki, postawy, idee uznane za przebrzmiałe, czy nawet szkodliwe w nowych okolicznościach, nie pozostały bez wpływu na literacką terażniejszość. Potrzeba odniesienia się do przeszłości jest koniecznością jej negacji bądź apoteozy – konfliktu albo zgody – tak czy inaczej zakłada dialog z przeszłością:

Tragiczność i drwina stanowią karty w doświadczeniach naszych już odwrócone. [...] Ale nie są to karty do wydarcia, do unieważnienia, jak nam proponują. Na dzisiejszym etapie prozy polskiej nie zdołamy uczynić nowego kroku, jeżeli te obydwie stanowiska odrzucimy jako nieistotną pomyłkę. [...] Jako szkoła dla przyszłego realisty obydwie te stanowiska nie są czymś drugorzędnym. Pozostawiam w tej chwili na uboczu ich wydźwięk bezwzględny, mówię jedynie o ich wartości heurystycznej. Właśnie komu jak komu, ale realicie prawdziwemu zaostają one spojrzenie tam, gdzie tej ostrości nigdy nie było za wiele w naszej literaturze<sup>66</sup>.

Realizm w szkicu Wyki miał wyraźnie moralistyczny cel. W jego osiągnięciu ówczesnych pisarzy wspierać powinien charakterystyczny niegdyś dla powieści Tołstoja „obiektywny szacunek” i nabyta dzięki niemu umiejętność „realnej obserwacji”<sup>67</sup>. Pamiętać trzeba, że

---

<sup>66</sup> *Ibidem*, s. 32–33 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 161–162).

<sup>67</sup> Należy zauważyć, że realizm Tołstoja, choć (zdaniem autora *Tragiczności, drwiny...*) „najczystszy”, jest zaledwie jedną z trzech głównych odmian powieściowego realizmu, jakie wyróżniał Wyka. „Realizm takiej powieści, jak Balzaca, Flauberta, przy całej różnicy indywidualności, jednak zasadniczo pocho-

[p]rzed sobą [...] mamy doświadczenie nowej rzeczywistości polskiej, doświadczenie przemiany społecznej, której humanistyczny i artystyczny sens nie komu innemu, ale pisarzom przyjdzie opracować<sup>68</sup>.

Wobec tego swoje studium kończył krytyk zaproszeniem: „[r]ealizm czeka na wszystkich”<sup>69</sup>. Chociaż niektórym postawił Wyka wymagania wyższe niż pozostałym: wszak po wojnie, jak uważał, właśnie jego formacji, „[p]okoleniu średniemu przypadła rola podwójna: siebie kontynuować i wywalczyć pozycje dla najmłodszych”<sup>70</sup>.

Walkę tę można jednak było toczyć inaczej, niż proponował autor *Tragiczności, drwiny i realizmu*, z większą rezerwą przyglądając się pozycjom zajmowanym zarówno przez młodszych, jak i starszych. Przybrawszy imię złośliwego Greka, w publikowanym w „Odrodzeniu” artykule *Zoil albo o powieści współczesnej*<sup>71</sup> Kott katalogował zaniebane przez powojenną powieść tematy, oskarżał nową prozę o hermetyzm („literatura dla literatów”) i, cytując

---

dzi z pasji satyrycznej. [...] Realizm zaś taki jak Tołstoja wywodzi się z obiektywnego szacunku, gdzie całe stanowisko uczuciowe zostało wpisane instynktownie w samą umiejętność, w samą pełnię realnej obserwacji. Wreszcie skrzydło trzecie, które bym nazwał rozcieńczoną epopcją: Dickens, Turgieniew, Prus. Ze stanowiska epickiego jest w nim bowiem humor, miłość drobiazgu, [...] ale do eposu brak osób i spraw, które byłyby godne epicznego ujęcia” [wyróżnienia – P.M.] (*ibidem*, s. 24, zob. *Teksty źródłowe*, s. 141).

<sup>68</sup> *Ibidem*, s. 9 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 151–152).

<sup>69</sup> Więcej o tytułowych kategoriach *Tragiczności, drwiny i realizmu* piszę we *Wstępie do Wyboru pism* Kazimierza Wyki, s. CII–CV.

<sup>70</sup> K. Wyka, *Tragiczność, drwina i realizm*, s. 9 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 128).

<sup>71</sup> J. Kott, *Zoil albo o powieści współczesnej*, „Odrodzenie” 1947, nr 35, s. 1–2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 167–192).

Jerzego Borejsz<sup>72</sup>, pofukiwał na przedwojennych twórców z powodu ich rozminięcia się ze współczesnością.

Nie bez ironii nawiązując do najgłośniejszego literackiego sporu zainicjowanego w pierwszych miesiącach po zakończeniu wojny, Zoil nie upominał się jednak (jak Wyka) o realizm, „na jaki nas stać”, lecz atakował literaturę taką, jaką się wtedy objawiła – „podobną do przedwojennej”.

Postulaty realizmu rzucane były na wyrost! Na ciemno! Wyrastały z doświadczeń intelektualnych, moralnych i społecznych sześciu lat wojny. Były wyrazem niezadowolonia z literatury przedwojennej, formułowały pretensje i żądania: artystyczne, polityczne, moralne. Pierwsze próby realistycznej prozy zawiodły [...] <sup>73</sup>.

Rzemiosło, obiekt troski orędowników zachowawczego modelu literatury, nie jest zdaniem Kotta odpowiednim przedmiotem starań, ponieważ „[o]brona rzemiosła oznacza dzisiaj obronę treści, obronę ideologii, obronę tematyki przedwojennej powieści polskiej” <sup>74</sup>, czyli apologię analizy psychologicznej i dramatu postaw moralnych. Tymczasem zwłaszcza w okresach przełomowych pamiętać należy, że „literatura prawdziwie postępową jest pisana dla tych, którzy postęp tworzą” <sup>75</sup>. Twórcami postępu są masy, nie jacyś wyczekiwani „wszyscy”, z „kajającymi się inteligentami” na czele. Broniąc rzemiosła

---

<sup>72</sup> Zdaniem Kotta prawdą jest, że „między zdrowym zapotrzebowaniem przez masy literatury współczesnej a grupą pisarzy z okresu międzywojennego istnieje przepaść” (J. Borejsza, *List jubileuszowy*, „Kuznica” 1947, nr 31–32, s. 3). Zob. J. Kott, *Zoil...*, s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 173).

<sup>73</sup> J. Kott, *Zoil...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 184).

<sup>74</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 182).

<sup>75</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 187).

epigonów – kontynuował Kott – odrzuca się to, „co było wartościowe i cenne w dwudziestoleciu”. Wartościowy, a przez współczesnych polskich pisarzy zupełnie pominięty został Marcel Proust, przeczytany przez krytyka po marksistowsku – zapewne z nadzieją, że uda się go jeszcze ocalić przed nadciągającym socrealizmem. Komentarz Kotta przywołuje na myśl powody, dla których nigdy nie docenił Balzaca wpływowego w powojennym życiu literackim György Lukács<sup>76</sup>. Realizm dla mas – w ujęciu autora *Mitologii i realizmu* – musi nawiązać do dziewiętnastowiecznych tradycji powieściowych, ożywić ambicje poznawcze prozy.

Powieść straciła swoją naturalną funkcję, przestała być zwierciadłem, które przechadza się po gościńcu, i podręcznikiem świeckiej moralności. Zapragnęła być natomiast gwałtownie dziełem sztuki<sup>77</sup>.

Lekkomyślnie ustąpiła miejsca reportażowi, esejowi, publicystyce.

---

<sup>76</sup> Według Kotta: „wielki Proust to Balzac Guermantów, który pokazał nicość towarzyskiej komedii” (J. Kott, *Zoil...*, s. 2, zob. *Teksty źródłowe*, s. 188). György Lukács pisał o Balzacu w berlińskim dzienniku „Die Rote Fahne” z 26.04.1922: „Posiadł nie tylko wspaniałą, podziwianą też przez Marksa nieustraszoną i bezstronność w przedstawianiu społeczeństwa burżuazyjnego, lecz potrafił również ustosunkować się doń w sposób wyraźny i jednoznacznie pozytywny, a jednak wolny od hipokryzji. Balzak umiał nie tylko opisać ludzkie realności, zanalizować je psychologicznie, lecz także uchwycić samą ich istotę, uchwycić je w stosunku do całości życia społecznego, we wzajemnym na siebie oddziaływaniu” (G. Lukács, *Pośmiertna sława Balzaka*, tłum. R. Turczyn, w: *Pisma krytyczno-teoretyczne Georga Lukácsa: 1908–1932*, wybór i wstęp S. Morawski, Warszawa 1994, s. 219).

<sup>77</sup> J. Kott, *Zoil...*, s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 190).

Wystarczy porównać ogrom wiedzy o życiu, jaką dawali klasycy, nie tylko Balzac, nie tylko Stendhal, ale nawet Proust, z zupełną nicością współczesnej powieści<sup>78</sup>.

Pozostawała nieunikniona alternatywa: albo powieść przetrwa jako podręcznik moralności – dla mas, albo czeka ją „śmierć społeczna”. Bo realizm dla wszystkich jest realizmem postrzeganym z perspektywy twórców, realizmem dla nich samych, „dobrych pisarzy złych książek”.

Na szkic Kotta obszernym artykułem odpowiedział „unus defensor Mariae”<sup>79</sup> – jak nazwany został w *Zoila...* Stefan Żółkiewski. W wystąpieniu *O literaturze współczesnej*, ogłoszonym w „Kuznicy”<sup>80</sup>, nazwał on *Zoila...* paszkwilem, deklarując gotowość obrony „postulatów krytyki walczącej o aktualną, upolitycznioną, społecznie użyteczną literaturę”<sup>81</sup>. Użyteczności tejże dowodził Żółkiewski, przywołując – na przekór zarzutom kolegi po piórze, „fałszywej charakterystyce nieczytającego”<sup>82</sup> – bieżącą tematykę nowych utworów: powstanie warszawskie, obozy hitlerowskie, Zagładę, partyzantkę, Armię Ludową, sprawę chłopską w sanacyjnej Polsce, reformę rolną i wiele innych. Powojenna literatura – twierdził redaktor naczelny „Kuznicy” – nie tylko zatem, na miarę swoich możliwości i ideologicznego zaawansowania, usiłuje dbać o świecką moralność, lecz także, nie zaniedbując atakowanego przez Kotta rzemiosła, pamięta, że „[n]iedołężstwo artystyczne – to wielki wróg pożytku społecznego, czyni książkę niewymowną, nudną, przeto nieczytelną”<sup>83</sup>.

---

<sup>78</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 191).

<sup>79</sup> *Ibidem*, s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 176).

<sup>80</sup> S. Żółkiewski, *O literaturze współczesnej*, „Kuznica” 1947, nr 37, s. 4–7 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 193–232).

<sup>81</sup> *Ibidem*, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 194).

<sup>82</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 202–203).

<sup>83</sup> *Ibidem*, s. 6 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 221).

Dobre książki są bliżej socjalizmu. Złe – zniechęcają do literatury i szkodzą idei, którą miały wspierać. Stanowisko Żółkiewskiego wobec koncepcji realizmu i jego społecznej użyteczności podobne było do tego, jakie przyjął Wyka (zgłaszając potrzebę dostępności). O należyty poziom literatury dbać powinni wspólnie pisarze i masy ludowe.

Literatura dla mas – to nie znaczy łatwa, tzw. rozrywkowa literatura. Zadaniem dla pisarzy i krytyków jest zbliżenie problematyki ideowej i artystycznej naszego piśmiennictwa do problematyki, którą wynosi ruch masowy. Wytworzenie wspólnoty odczuć mas ludowych i pisarzy. Literatura dla mas – to literatura bogata ideowo – ale bliska masom przez swą problematykę i sposób widzenia świata<sup>84</sup>.

Jeżeli o tę wspólnotę ideologicznego celu bywało niekiedy trudno, winę za to ponosiły błędnie przez pisarzy wybierane tradycje artystyczno-ideowe (np. tradycja Sienkiewicza w powieści historycznej). Postulowany przez Kotta realizm dla mas zyskał w koncepcji Żółkiewskiego szeroką formułę kadrową: tworzącego się socjalistycznego społeczeństwa nie stać na odrzucanie jednostek pożytecznych, choć nie w pełni jeszcze uświadomionych. Zamiast eliminować – włączyć, ilu się da<sup>85</sup>. Wymóc na władzy zgodę na kulturę socjalistyczną, lecz możliwie

---

<sup>84</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 222).

<sup>85</sup> Względnie najmniejszym kosztem. Ale jesienią 1947 roku koszty były już duże. Artykuł Żółkiewskiego ukazał się miesiąc przed ucieczką z kraju Stanisława Mikołajczyka i zmianą władz Polskiego Stronnictwa Ludowego. Zawierał, dobrze wtedy przez Polską Partię Robotniczą widziany, atak na kołtuństwo „Gazety Ludowej”, „Przekroju”, „Expressu Wieczornego”, a także nieprzychylnie aluzje pod adresem mikołajczykowskiego PSL („On udaje lud, masy pracujące. On chce być dyktatorem nowej kultury”).

różnorodną. „Talenty pisarskie to nasz punkt wyjścia, budulec. Akceptować z tego jak najwięcej, wszystko, co się tylko da pogodzić z dążeniami i celami, ideologią rewolucji kulturalnej w Polsce” – zgodnie z założeniem, że „literaturę tworzą indywidualności. O postępie literatury stanowi postęp indywidualny pisarzy”<sup>86</sup>. Nie wolno wobec tego krępować twórcy, nadmiernie wpływając na jego warsztat<sup>87</sup>. Przekonany o rychłym nadejściu realizmu socjalistycznego, Żółkiewski przywoływał do porządku bardziej krewkich polemistów. Dostrzegał potrzebę konsolidacji środowiska („Pomyłono zupełnie przeciwników i sprzymierzeńców”<sup>88</sup>), sądził, że rozbite i podzielone tym łatwiej ulegnie ono przyszłym – możliwe, że ponad potrzebę opresyjnym – planom kulturalnym<sup>89</sup>.

### Ku wielkiemu realizmowi

W szkicu *Kreacja bohatera* kończącym rozdział *Nad Stendhalem* książki *Mitologia i realizm* Kotta można przeczytać:

---

<sup>86</sup> *Ibidem*, s. 7 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 230).

<sup>87</sup> Jak pouczał krytyk: „[n]ie można demagogicznie, rzekomo w imię użyteczności społecznej ograniczać swobody twórczej artysty, jeśli chodzi o wybór środków wyrazu, ich układ, zabarwienie – to wszystko, co już w ramach jednego światopoglądu artystycznego stanowi o indywidualnych różnicach między pisarzami” (*ibidem*, s. 6, zob. *Teksty źródłowe*, s. 220).

<sup>88</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 225).

<sup>89</sup> O roztropny plan rozwoju kultury założyciel Instytutu Badań Literackich upominał się wielokrotnie. W szkicu *O literaturze współczesnej* również nawiązał do planowania, opowiadając się za czynnym i kreatywnym udziałem inteligencji humanistycznej w „przebudowie” („Wypełnijmy treścią poczynania Ministerstwa Kultury i Sztuki” – zob. *Teksty źródłowe*, s. 231–232).

Wielcy realiści nie wstydzili się wyrażać własnych namiętności, przekonań i sądów. Wielki realizm nie jest sprzeczny z gniewem, buntem i pogardą. Nie lęka się sądu epoki, ale sam ją sędzi. I dlatego stwarza bohaterów. Mały realizm nie rozumie historii i nie umie odczytać jej z czynów ludzkich. Niemoc swą okrywa fałszywym dogmatem o bezstronności artysty, która ma być nieodzownym warunkiem powstania prawdziwego dzieła sztuki. Mały realizm lęka się sądu i namiętności, i dlatego nie jest zdolny wydać postaci bohaterskich<sup>90</sup>.

W ujęciu Kotta realizm wielki od małego odróżnia przede wszystkim zdolność pierwszego z nich do interpretowania historii w jej zasadniczym, ogólnym wymiarze, w jej przebiegu istotnym dla ludzkości – na podstawie kreacji i losów wielkich bohaterów.

O niewystarczalności „małego realizmu” pisał Żółkiewski, powołując się na kategorię Kotta i jego niejednoznaczny sąd o tym zjawisku. Trudno ocenić –

Czy to jest schorzenie ideologiczne prozy, które należy odrzucić, czy też przeciwnie, ten styl jest właśnie historycznym punktem wyjścia u nas dla pożądanego wielkiego realizmu i przeto należy go przewycięzać przez rozwijanie i poszerzanie. Złą stroną „małego realizmu” jest konstrukcja losu ludzkiego oparta nie o wielkie realia społeczne, o czynniki ustrojowe determinujące los jednostki [...], ale oparta na realiach, które faktycznie, w sensie fizycznym mieszczą się w kręgu życia bohatera. Stąd ten przerost drobiaźgów. Stąd ten duszny zapaszek intymności, stąd właściwie społeczna izolacja postaci powieściowych<sup>91</sup>.

---

<sup>90</sup> J. Kott, *Mitologia i realizm*, s. 69.

<sup>91</sup> S. Żółkiewski, *O literaturze współczesnej*, s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 211).

Diagnoza Żółkiewskiego potwierdza tę, którą postawił Kott, powojennemu realizmowi wskazując za wzór jego dziesiętnastowiecznych prekursorów, wielkich realistów, Balzaca czy Prusa. W szkicu *Droga do realizmu*<sup>92</sup>, poświęconym tomowi opowiadań Jerzego Andrzejewskiego pt. *Noc*, krytyk stanowczo zapowiadał: „[w]alka o realizm musi stać się również walką o nową technikę artystyczną”<sup>93</sup>. Wyrastając „z doświadczeń intelektualnych, społecznych i moralnych sześciu lat wojny”<sup>94</sup> i będąc dotąd „stokroć bardziej wojną ideologii niż walką kierunków artystycznych”<sup>95</sup> – „[s]pór o upolitycznienie literatury, o twórczą rolę zamówienia społecznego jest również walką o typ języka i wybór środków wyrazu”<sup>96</sup>.

Rację miał Wyka, zauważając, że – jak relacjonował Kott – realizm „rodzi się z powolnego przezwyciężenia odziedziczonych tradycji, istniejących nurtów, zakorzenionych postaw”<sup>97</sup>. Nie mylił się również, gdy w „Twórczości” wybierał drogę dla realizmu, rozpoczynając od postaw tragiczności i drwiny<sup>98</sup>. „Ale nie to jest najważniejsze.

<sup>92</sup> J. Kott, *Droga do realizmu*, „Kuźnica” 1946, nr 8, s. 8–9; przedruk w: *idem*, *Po prostu. Szkice i zaczepki*, Warszawa 1946, s. 134–144 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 235–250).

<sup>93</sup> *Ibidem*, s. 8 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 239).

<sup>94</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 236).

<sup>95</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 236).

<sup>96</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 239).

<sup>97</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 239).

<sup>98</sup> „«Realizm czeka na wszystkich» [...] To tak – jak demokracja czeka na wszystkich – bardzo piękne hasło zjednoczenia narodowego” (*ibidem*, zob. *Teksty źródłowe*, s. 239–240). Złośliwość Kotta tylko na pozór jest drobna. I pozornie wymierzona została w Wykę. Pod koniec lutego 1946 roku na naradzie aktywów Polskiej Partii Robotniczej i Polskiej Partii Socjalistycznej Gomułka przyspuścił gwałtowny atak na Polskie Stronnictwo Ludowe, zarzucając Mikołajczykowi, że „dzięki polityce PSL reakcja podnosi głowę”. Demokracja coraz jawniej odwracała się od nieposłusznych.

Najważniejszy jest model człowieka<sup>99</sup> – poprawiał autor *Po prostu*. Człowiek, bohater – to fundament realizmu, wolno się domyślać, wielkiego.

*Noc*, oznajmiał Kott, zakończyła „imperatywny i abstrakcyjny” okres sporu o realizm, przełamywała twórczą niemoc powojennej literatury. Zwłaszcza w opowiadaniu *Wielki Tydzień* (nazwanym przez krytyka „[p]ierwszym świadectwem nowego realizmu polskiej prozy<sup>100</sup>”) udało się Andrzejewskiemu ukazać dramat grupy społecznej zamiast dramatu postaw duchowych jednostki, tym samym zaś zastąpić tragiczne ujęcie tematu prawdziwie realistycznym.

„W dramacie postaw moralnych znika wszystko, co jest konkretnością, doświadczeniem społecznym, historią” – pisał autor *Drogi do realizmu*<sup>101</sup>. Zdanie to może posłużyć za komentarz do innej książki Andrzejewskiego, *Popiołu i diamentu*, recenzowanej przez Kotta w artykule *Próba realizmu*<sup>102</sup>. Tytuł tekstu jest znamieny – po przebyciu drogi, która wiodła do realizmu, doczekaliśmy się wreszcie prób realistycznych. Nie pojedynczych, lecz wielu.

Dyskusja o realizmie, wbrew temu, co piszą nasi przeciwnicy, nie przechodzi już obok współczesnej literatury, ale staje się polemiką z określonymi powieściami w konkretnym materiale<sup>103</sup>.

Pół roku po redakcyjnej polemice z Żółkiewskim Kott zbliżył się więc wyraźnie do stanowiska redaktora

---

<sup>99</sup> J. Kott, *Droga do realizmu* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 240).

<sup>100</sup> *Ibidem*, s. 9 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 250).

<sup>101</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 147).

<sup>102</sup> J. Kott, *Próba realizmu*, „Kuznica” 1948, nr 18, s. 8–9 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 269–282).

<sup>103</sup> *Ibidem*, s. 8 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 272).

naczelnego „Kuźnicy”<sup>104</sup>. Nieco inaczej postawił też zagadnienie „małego realizmu”, mocniej jeszcze akcentując współzależność formy prozatorskiej i autorskiego światopoglądu. „Każdy schemat kompozycyjny, każda konstrukcja powieściowa wyraża ideologię, a nawet więcej, jest pewnym sądem moralnym”<sup>105</sup>. Kompozycja utworu nie mniej otwarcie świadczy o bliskich twórcy racjach ideowych niż wybrana przez niego tematyka.

Mały realizm posiada swoją filozofię, powiedziałbym nawet więcej, własne zapatrywania polityczne i własną moralność. W *Popiele i diamentach* ten mały realizm mówi swoje, mówi swoje bardzo jaskrawo, krzykliwie i wyraźnie, wbrew temu wszystkiemu, co Andrzejewski wkłada w usta swoim perforowcom [...]<sup>106</sup>.

Konkluzja artykułu Kotta wybrzmiewa surowo: powieściopisarz „nie dostrzegł historii. I to jest właśnie mały realizm. Tylko to”<sup>107</sup>. Wielki realizm opiera się na „zaufaniu do wielkich sił postępu”, wymaga więc od twórcy optymizmu dziejowego. Wielki realizm powinien pokazać proces dochodzenia do zwycięstwa proletariatu. Andrzejewski temu zadaniu nie sprostał, „pozostał niestety wierny mitologii tragizmu”, skupił się na konstrukcji tragicznego losu Chełmickiego<sup>108</sup>.

---

<sup>104</sup> Żółkiewski był nim do grudnia 1948 roku, gdy fotel redaktora przejął Paweł Hoffman.

<sup>105</sup> J. Kott, *Próba realizmu*, s. 8 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 271–272).

<sup>106</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 273).

<sup>107</sup> *Ibidem*, s. 9 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 282).

<sup>108</sup> Współczujemy Chełmickiemu, który ginie w najmniej oczekiwanym momencie, mniej Szczyce, zupełnie nie współczujemy dwóm robotnikom zabitym przypadkowo. Ten tragizm, zdaniem Kotta, należy do inteligentów, nie jest to tragizm proletariacki.

Mały realizm nie dlatego zawodzi – pisał Kott – że pokazuje małe realia. Mały realizm zawodzi, ponieważ dostrzega tylko takie związki przyczynowe, jakie widzi drobnomieszczanin. Rozkład AK staje się w oczach drobnomieszczanina tragedią młodzieży, która nie potrafi wrócić do normalnego, czytaj mieszczańskiego, życia<sup>109</sup>.

Zgłaszając wiele zastrzeżeń do książki Andrzejewskiego, krytyk docenił jednak sposób przedstawienia w *Popiele i diamentach* najmłodszego pokolenia, wychowanego w czasie okupacji. W odróżnieniu od starszych, żyjących „w kręgu wielkich słów”, działający w konspiracji „[m]łodszy znają tylko jedno słowo: organizacja. Jaka? Obojętne”<sup>110</sup>. Podnieta, jaką bywa władza, zwłaszcza samowładna władza nad życiem innego, ukazana została w powieści wiarygodnie i w sposób typowy<sup>111</sup>. W tym przypadku psychologiczna klisza odpowiada doświadczeniu społecznemu. Wtedy właśnie Andrzejewski „[d]ramatyzuje historię, jest wielkim realistą”<sup>112</sup>.

Według Kotta „prawdziwa droga do realizmu prowadzi poprzez tematykę współczesną”<sup>113</sup>. Przez dogłębne

---

<sup>109</sup> J. Kott, *Próba realizmu*, s. 8 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 278–279).

<sup>110</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 276). Pisząc te słowa, mógł Kott przemycić aluzję do „pryszczatych” i ich entuzjastycznie dogmatycznego nastawienia do oficjalnej ideologii ludowego państwa. Miał w pamięci niedawne seminarium w Nieborowie.

<sup>111</sup> Na czym ta typowość miałaby polegać? Kott podpowiadał: „Bandytyzm młodzieży jest o wiele bardziej wynikiem samej wojny niż sytuacji politycznej. Powtarza się po każdej wojnie” (*ibidem*, zob. *Teksty źródłowe*, s. 276). Bez wątplenia wojny sprzyjają rozluźnieniu moralnemu. Warto jednak zauważyć, że krytyk – w drugiej kolejności – uzasadnia stosowaną przez młodych przemoc „sytuacją polityczną”. Tej przemocy oczywiście nie rozgrzesza.

<sup>112</sup> J. Kott, *Próba realizmu* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 276).

<sup>113</sup> *Ibidem*, s. 9 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 282).

pojmowanie historii i zachodzących w niej przemian społecznych. W publikowanej w „Kuźnicy” obszernej recenzji *Dwóch teatrów* Jerzego Szaniawskiego Melania Kierczyńska postulowała natomiast „prawdziwy realizm, realizm, który ma zrozumienie zarówno dla czynów, jak i dla ich najsubtelniejszych psychicznych przyczyn czy konsekwencji”<sup>114</sup>. W odróżnieniu od autora *Drogi do realizmu* Kierczyńska nie była nieufnie nastawiona do ułomności psychologizmu, w każdym razie nie na tyle, by nie zabiegać o prawa i obowiązki realistów – od dramaturgów poczynając – w zakresie opisu psychiki i intymnego świata postaci literackich.

Odkąd to – pytała – [...] sprawy psychicznego życia człowieka – jego uczucia, tęsknoty i wszelkiego rodzaju przeżycia – są wyłączone z dziedziny realizmu i oddane w arendę irracjonalizmowi?<sup>115</sup>

Wzorem Żółkiewskiego<sup>116</sup> autorka szkicu podjęła próbę włączenia analizowanego dzieła do inwentarza lektur postępowych – chcąc zapobiec jego eliminacji jako utworu niewystarczająco prawomyślnego. Kierczyńska nie odrzuciła sztuki Szaniawskiego, ponieważ twórca „[o]parł ją na elementach realistycznych, przyznając tym, nie tylko w teorii, decydującą wagę realizmu”<sup>117</sup>.

---

<sup>114</sup> M. Kierczyńska, *Spór o realizm (na marginesie Dwóch teatrów Szaniawskiego)*, „Kuźnica” 1947, nr 18, s. 13–14; przedruk w: *eadem, Spór o realizm. Szkice krytyczne*, Warszawa 1951, s. 34–49 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 251–268).

<sup>115</sup> *Ibidem*, s. 48 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 266–267).

<sup>116</sup> Zalecającego krytykowi postawę „mądręgo nauczyciela, który pomaga uczniom iść naprzód, poprawiając błędy i dostrzegając wartości, gdy są jeszcze w zarodku” (S. Żółkiewski, *O literaturze współczesnej*, s. 6, zob. *Teksty źródłowe*, s. 219).

<sup>117</sup> M. Kierczyńska, *Spór o realizm...*, s. 48 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 267).

Dzięki jego pochwale, dostrzeżonej przez recenzentkę w dramacie, możliwa stała się więc apologia *Dwóch teatrów*.

### Sprzeczności i luzy

Choć od dwóch lat dyskutowano na łamach prasy społeczno-kulturalnej o realizmie, ważna w powojennej kulturze nagroda literacka tygodnika „Odrodzenie” niespodziewanie trafiła w roku 1947 do Jarosława Iwaszkiewicza. Sprzeczność między głównym, jak powszechnie sądzono, nurtem rozwoju ówczesnej literatury a wyborem laureata była rażąca. Zauważyli ją niemal wszyscy najaktywniejsi uczestnicy sporów o nową literaturę i życie literackie. „Nagrodzono tym razem nie tylko znakomitego pisarza za piękne książki, w osobie Iwaszkiewicza oddano hołd literaturze dwudziestolecia”<sup>118</sup> – ironizował Kott. „Chcemy pożytecznej społecznie literatury dla ludzi walczących o postęp?” – pytał retorycznie Żółkiewski. I ubolewał:

Ale jury największej nagrody literackiej jest tak dobrane, iż z góry wiadomo, że ono sobie takiej literatury nie życzy. A przecież takie nagrody tworzą hierarchie społeczne wartości literackich. Nimi kierują się artyści<sup>119</sup>.

Dystansując się od decyzji jury nagrody, Wyka (inaczej niż pozostali krytycy) zwrócił uwagę na ogólny, jego zdaniem, warunek zasadności nagradzania pisarzy za ich książki. W rubryce *Szkoła krytyków* twierdził: „[s]ens dobrej nagrody literackiej jest przede wszystkim w tym,

---

<sup>118</sup> J. Kott, *Zoil...*, s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 180).

<sup>119</sup> S. Żółkiewski, *O literaturze współczesnej*, s. 7 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 230–231).

jeżeli odkrywa nowe wartości i nowych pisarzy, by ich narzucić publiczności”<sup>120</sup>. Jeżeli tak, to „nagroda przyznana Iwaszkiewiczowi posiada [...] smak pewnego *votum* nieufności dla młodej prozy”<sup>121</sup>. Dlaczego?

Zalóżmy [...], że przed szacownym gronem jurorów kładą się dwie książki artystycznie równorzędne, społecznie równowartościowe. Jedna pisarza dojrzałego, druga początkującego. Kogo wyróżnić? Sądzę, że początkującego. [...]

Postępując zaś krok dalej po tak przyjętym założeniu, napotykaamy wniosek, że nawet, jeżeli książka pisarza młodego nie dorównuje utworowi kolegi już wprowadzonego pomiędzy horyzonty sławy, nadwyżka młodości, debiutu, wartości społecznej czy wreszcie trudności podjętego gatunku powinna ten dystans pokrywać<sup>122</sup>.

Przyjąwszy te przesłanki, wypada uznać, że Iwaszkiewicz uhonorowany został nie dlatego, że jury nagrody „Odrodzenia” chciało postawić tamę „pożytecznym społecznie” książkom, lecz z powodu niedostatku utworów młodych pisarzy, również tych aspirujących do miana realistów, zdolnych stanąć w szranki z twórczością autora *Noweli włoskich*. Zgodnie z kulinarną metaforą Wyki: na pierwszą warstwę, którą stała się zapoczątkowana w 1945 roku dyskusja o realizmie, nałożyła się warstwa druga, czyli utwory powstałe jeszcze w czasie okupacji lub nawet przed wojną. „Pomiędzy postulatami realizmu a wyglądem prozy powojennej powstał luz”<sup>123</sup>. Krytyczny wobec

---

<sup>120</sup> kjw [K. Wyka], *Burza, przekładaniec i kapuśniak*, „Odrodzenie” 1947, nr 40, s. 6 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 286).

<sup>121</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 287).

<sup>122</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 286).

<sup>123</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 287).

nowej literatury „kjaw” upominał się tym samym o następstwa sporu o realizm – o właściwą próbę współczesnej twórczości realistycznej, o trzecią warstwę ciasta. Bo „byłoby źle, gdyby na tym nowym poziomie przekładańca rzeczywistość prozy znów się nie zrosła z nakładanymi na nią postulatami”<sup>124</sup>. Co szczególnie ciekawe, jednym z ważniejszych powodów rozczarowania Wyki była staroświeckość genologiczna wydawanej po wojnie prozy, czyli – formalny aspekt literatury.

[Ż]le o przyszłości naszej prozy mniema ten, kto przypuszcza, że w obecnej sytuacji znów wykręci się ona sianem, tym razem – by tak rzec – sianem powodzenia gatunków tradycyjnych u tradycyjnie zapóźnionej publiczności<sup>125</sup>

– anaforycznie kończyła przestrozę *Szkoła krytyków*.

Upominającemu się o esej, pamiętnik i książki krytycznoliterackie Wyce przeciwstawić można stanowisko Adama Ważyka i jego głośny tom *W stronę humanizmu* (1949). Napisał go zwolennik powieści i jej kodyfikacji, w *Sporze o powieść*<sup>126</sup>, jednym ze szkiców włączonych do książki, niechętny „procesowi rozkładowemu w literaturze”, postępującemu „od czasów naturalizmu” i kulminującemu w dwudziestoleciu (tendencje irracjonalne, witalistyczne, intuicjonizm). Proces ten, zachodzący zarówno w sferze światopoglądowej, jak i formalnej, dało się jeszcze, jak sądził Ważyk, spowolnić, a nawet cofnąć – należało zwrócić się w kierunku prozy realistycznej. „Mówiąc o odbudowie realizmu, trzeba by mówić

---

<sup>124</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 288). Odnosząc się do utarczki Żółkiewskiego z Kottem, Wyka bierze jednak w obronę Kotta.

<sup>125</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 288).

<sup>126</sup> Szkic *Spór o powieść* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 291–305) zawiera treści kilku artykułów Ważyka z 1947 roku.

równocześnie o odbudowie powieści<sup>127</sup>. Czystej gatunkowo, nie takiej zatem, jaka po wojnie „zmieszała się z reportażem i pamiętnikiem”, tworząc amorficzną formę „subiektywnego widzenia, spowiedzi i porachunków” połączonych „ze szczątkami powieściowymi”, czyli – „krańcowe stadium rozkładu budowy powieściowej”<sup>128</sup>. Proza i krytyka w nowych czasach powinny więc zadbać o gatunki i domagać ich „wyodrębnienia” dla potrzeb „budowy utworu”<sup>129</sup>. Budowę powieści rozpocząć należało od fikcji i fabuły. Tymczasem:

W sferach literackich odziedziczono po latach międzywojennych niechęć do fikcji i nieumiejętność operowania fikcją. Niechęci tej czytelnik nie podziela i czytelnik ma rację. Niechęć ta ciągle uchodzi prawem kaduka za objaw jakiegoś bezwzględniego postępu, gdy w istocie jest objawem postępującego schyłku<sup>130</sup>.

Ważyk nie chciał zostać posądzony o sprzyjanie estetyce normatywnej (choć były powody, by uważać go za jej propagatora). Estetykę normatywną – uprzedzał atak – rozbiła właśnie powieść jako oręż kultury o plebejskim rodowodzie w starciu z kulturą dworską i hermetyczną. Historia literatury to, zdaniem pisarza, permanentna

---

<sup>127</sup> A. Ważyk, *Spór o powieść*, s. 74 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 294).

<sup>128</sup> *Ibidem*, s. 74 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 294).

<sup>129</sup> Ważyk zaleca jednak wyrozumiałość dla twórców, którzy w międzywojniu pobłądzili, o ile byli oni postępowi. Nie mieli bowiem świadomości, że uczestniczą w szkodliwym dla literatury procederze. „Powieściopisarz mógł mieć subiektywne poczucie, że buntowniczo łamie ustalone normy, że nie chce się w nich pomieścić, a tymczasem obiektywnie mieścił się w ogólnym procesie rozkładowym” (*ibidem*, s. 75, zob. *Teksty źródłowe*, s. 295).

<sup>130</sup> *Ibidem*, s. 76 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 297).

walka między kulturą elit, często normatywną, a kulturą plebejską, z której wywodzi się realizm.

Dlatego tak ważne są tradycje i ich wybór. Są one różne: „ani na lewicy społecznej, ani wśród nowatorów w sztuce nie ma nikogo, kto by odrzekał się od tradycji”<sup>131</sup>. I różnicują.

Nowej inteligencji nie można kształcić na wzorach piśmienniczych z okresu nasilenia wewnętrznych sprzeczności w kulturze, z okresu imperializmu i walki rewolucyjnej, nie można – nawet na pisarzach rewolucyjnych, chyba że, jak Gorki, nie dali się wytrącić z norm wielkiej literatury realistycznej<sup>132</sup>.

Wielkość „realiów społecznych”, słuszność ideowa są wprawdzie fundamentalne, ale nie wystarczają. Potrzeba także należytych założeń literackich i odpowiedniego ich wypełnienia – potrzeba rzemiosła. Nie wolno zatem zbyt krępować stylu pisarzy<sup>133</sup>, sam w sobie bowiem jest on wartością. Może i powinien być postępowy. Zastanawia złożoność propozycji programowych – norm – zgłaszanych przez Ważyka. Poniższy zbiór dezyderatów ujętych w tomie krytycznoliterackim w 1949 roku – gdy wygasł już spór o realizm, a scalony program realizmu jawił się jako podsumowanie dyskusji – można też było interpretować jako próbę poszerzenia gorsetu socrealistycznego.

---

<sup>131</sup> *Ibidem*, s. 79 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 301).

<sup>132</sup> *Ibidem*, s. 80–81 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 302–303).

<sup>133</sup> Cokolwiek dwuznacznie łagodzi Ważyk obawy środowiska literackiego przed realizmem socjalistycznym: „Wszyscy obawiamy się krępowania stylu pisarza, ale od założeń literackich do stylu pisarza ma jeszcze nieprzebraną ilość stopni swobody, których go rozumna krytyka normatywna nie pozbawi” (*ibidem*, s. 82, zob. *Teksty źródłowe*, s. 304). Jednak – normatywna!

Postuluje się dla prozy powieściowej wielkie realia społeczne. Ten postulat jest słuszny tylko wtedy, kiedy będziemy domagali się równocześnie konkretnego ujęcia tematu w konkretnej sytuacji życiowej. Postuluje się socjologiczną konstrukcję losu ludzkiego. Ten postulat trzeba uzupełnić wymaganiami takiej konstrukcji losu ludzkiego, aby prawda stosunków społecznych ukrywała się za urodą jednorazowego zdarzenia. Domagajmy się typowości charakteru, ale tylko takiej, która mieści się w zindywidualizowanym obrazie człowieka<sup>134</sup>.

Przedstawiony w powieści człowiek nie musi być podobny do drugiego poprzez swoją powierzchowność. Należy zostawić przestrzeń dla indywidualnych cech ludzkich, patrzeć na człowieka humanistycznie. Dostrzegając wspólnotę jednostek – typowych w ich klasowym pochodzeniu, lecz indywidualnych. Właściwie sformułowany „program krytyczny musi postulować sprzeczności, których pokonanie jest ideałem wielkiej literatury realistycznej” – konkluduje swój szkic Ważyk.

Spór o realizm toczono na wielu frontach, absorbował też dyskutantów zaangażowanych w prasowych kampaniach o inne, choć często bliskie sobie cele. Był po części sporem o powieść, czego dowodzi między innymi tytuł szkicu Ważyka oraz konstatacja Kotta o aktualnej tematyce, przez którą wiedzie „nie tylko droga do realizmu, także droga do wielkiej powieści”<sup>135</sup>. Łączył się także z dyskusją o *Lalce* – częściowo spuentowaną przez nie-dużą książeczkę Kotta *O Lalce Bolesława Prusa* (1950), złożoną z polemicznych wystąpień krytyka. Spór o realizm kojarzył się współczesnym – ze względu na wspólne ramy czasowe, czasopisma, polemistów – z najsłynniejszą

---

<sup>134</sup> *Ibidem*, s. 83 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 305).

<sup>135</sup> J. Kott, *Próba realizmu*, s. 9 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 282).

z powojennych dyskusji: o Conrada. Spór ten, jak pisze Wiesław Ratajczak, „odnosił się do głównych treści kultury dwudziestolecia międzywojennego, a także był kontynuowany jeszcze przez kilka następnych dziesięcioleci”<sup>136</sup>. Obydwa spory – o Conrada i realizm – przyczyniły się do powstania fundamentalnej książki wczesnych lat powojennych, *Mitologii i realizmu*.

### Socrealizm

Jedną z pierwszych poważnych zapowiedzi usztywnienia kursu polityki kulturalnej władzy było przemówienie Bolesława Bieruta wygłoszone 16 listopada 1947 roku z okazji otwarcia radiostacji we Wrocławiu, w którym prezydent ludowej Polski oznajmił, że „[t]rzeba, aby nasi twórcy, nasza literatura, nasz teatr, nasza muzyka, nasz film związane były jak najściślej ze społeczeństwem”<sup>137</sup> i w związku z tym „[k]onieczna jest przede wszystkim planowa praca w tej dziedzinie. Musimy, tak jak we wszystkich innych dziedzinach naszego życia, przejść do planowania także w dziedzinach kultury i sztuki”<sup>138</sup>. Postulaty zawarte w prezydenckim wystąpieniu podjęła wkrótce „Kuznica” – w imieniu pisma głos zabrał redaktor naczelny:

należy traktować przemówienie tow. Bieruta jako rozpoczęcie nowego etapu w naszej polityce kulturalnej. [...] świadczy [ono – P.M.], iż reforma naszej polityki

---

<sup>136</sup> W. Ratajczak, *Spór o wszystko. Conradowska wierność jako centrum kultury*, w: *idem, Spór o Conrada 1945–1948*, Poznań 2019, s. 11.

<sup>137</sup> Cyt. za: M. Fik, *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944–1981*, t. 1, Warszawa 1991, s. 103–104.

<sup>138</sup> *Ibidem*, s. 104.

kulturalnej stanie się bezpośrednim zainteresowaniem państwa<sup>139</sup>.

Nazajutrz po otwarciu radiostacji rozpoczął się we Wrocławiu III Zjazd Związku Zawodowego Literatów Polskich, w którym udział wzięli minister kultury i sztuki Stefan Dybowski oraz Włodzimierz Sokorski, przyszyły (od 1948) wiceminister tegoż resortu. Prezesem ZZLP po raz drugi po wojnie wybrano wtedy Jarosława Iwaszkiewicza, a referat *Aktualna problematyka literatury współczesnej*, piętnujący jej „falszywy humanizm” zaniedbujący zagadnienia społeczne, wygłosił Stefan Żółkiewski<sup>140</sup>, z końcem roku mianowany kierownikiem Wydziału Kultury KC PPR.

Zaledwie kilka tygodni później, w dniach 11–17 stycznia 1948 roku odbyło się w Nieborowie zorganizowane przez Departament Literatury Ministerstwa Kultury i Sztuki głośne seminarium, poświęcone kierunkom rozwoju powojennej literatury. Uczestniczyli w nim ówczesni „starzy” (reprezentanci średniego i dojrzałego pokolenia) i „młodzi”. Pierwsi jako wykładowcy, drudzy w roli słuchaczy i dyskutantów. W grupie pierwszej znaleźli się między innymi: Iwaszkiewicz, Jastrun, Kott, Sandauer, Wat, Wyka i Żółkiewski. Wśród młodych uczestników nieborowskiego spotkania prym wiedli natomiast późniejsi „pryszczaci”, wśród nich: Borowski, Bratny, Braun, Konwicky, Woroszyłski. Seminarium stało się okazją do otwartej konfrontacji „młodych” ze „starymi” w obronie – jak relacjonował Konwicky – „projektu upartyjnięcia literatury”, czyli „politycznego zdeterminowania swojej postawy ideologicznej”<sup>141</sup>.

---

<sup>139</sup> S. Żółkiewski, *Przed nowym etapem w polityce kulturalnej*, „Kuźnica” 1947, nr 50, s. 1.

<sup>140</sup> Referat przedrukowała „Kuźnica” (1947, nr 49, s. 2–4).

<sup>141</sup> T. Konwicky, *Studium nieborowskie*, „Twórczość” 1948, nr 2, s. 121–123.

Rok później – tuż po kongresie założycielskim PZPR, który odbył się w grudniu 1948 roku<sup>142</sup> – postulaty te zadekretował proklamujący realizm socjalistyczny w polskiej literaturze IV Zjazd ZZLP w Szczecinie (20–23 stycznia 1949). W realizmie socjalistycznym można więc upatrywać rezultat toczzonego na łamach gazet i czasopism sporu lat 1945–1948. Rezultat, bo chyba nie cel, czyli świadomie podjęte i zrealizowane zamierzenie. Trudno bowiem zakładać, że liczniejsi spośród polemistów dążyli we wczesnych latach powojennych do utorowania drogi socrealizmowi i propagowanemu przez niego uproszczonemu światopoglądowi. Wypada raczej sądzić, że częściej bywało na odwrót: gdy już wiedziano, że doktryny nie da się zatrzymać, próbowano jej pochod możliwie spowolnić, oswoić ją i zhumanizować. Oswajając zarazem siebie – z doktryną.

Realizm socjalistyczny – pisał Jacek Łukasiewicz – walczył z wrogimi, kłamliwymi technikami artystycznego poznania, które jego mit negowały lub go wypaczały, a oceniane z wnętrza mitu – niewątpliwie służyły złu. Jednym z owych przeciwników był idealistyczny subiektywizm, posługujący się formalizmem „rozmaitych maści”, drugim zaś kopijący niby wiernie rzeczywistość, „dagerotypujący ją”, lecz także fałszywie odczytujący jej prawidłowości – naturalizm. Przyporządkowywano formalizm ich

---

<sup>142</sup> Warto uzupełnić: także po plenum KC PPR z przełomu sierpnia i września 1948 roku, na którym Bolesław Bierut zaatakował Władysława Gomułkę za „odchylenie prawicowe i nacjonalistyczne”, doprowadzając do jego ustąpienia z funkcji sekretarza generalnego partii. Na tym samym plenum przeprowadzono ostrą krytykę „zamętu ideologicznego wśród inteligencji partyjnej” na odcinku kultury. Jej skutkiem stały się samokrytyki ówczesnych redaktorów naczelnych „Kuźnicy” i „Odrodzenia”, Stefana Żółkiewskiego i Jerzego Borejszy.

gnijącemu imperializmowi, a naturalizm ich faszyzmowi. Realizm zaś był n a s<sup>143</sup>.

### Powroty i nawiązania

Październikowe womitowanie treściami realizmu socjalistycznego nie zniechęciło uczestników dyskusji literackich do realizmu „bezprzymiotnikowego”, choć spór o literaturę realistyczną nigdy już nie rozgorzał z dawną temperaturą. Pomogło też bardziej wstrzemięźliwe stanowisko partii w kwestiach artystycznych, pozwalające pisarzom wypracowywać własne środki wyrazu dla przedstawienia współczesności. Jak podsumowywał Henryk Markiewicz:

Władze PRL-owskie jedyne w obozie państw realnego socjalizmu zrezygnowały po r. 1956 z narzucania pisarzom określonego programu „spraw warsztatowych” [...]. Ponawiano tylko ogólnikowe apele o literaturę sprzyjającą kształtowaniu „socjalistycznej świadomości narodu”, dopuszczano utwory „literatury obrachunkowej”, jeśli uwzględniały w swym obrazie „przeważające strony pozytywne”, odrzucono „czarnowidztwo” i „krytykanctwo”, potępiano utwory czerpiące – zdaniem decydentów – „z reakcyjnej i antykomunistycznej inspiracji i przez swą wymowę ideową i moralną godzące w socjalizm” (I sekretarz KC PZPR Władysław Gomułka w przemówieniu na zjeździe Związku Literatów Polskich w Lublinie we wrześniu 1964)<sup>144</sup>.

---

<sup>143</sup> J. Łukasiewicz, *Mit socrealizmu*, w: *idem, Jeden dzień w socrealizmie i inne szkice*, Katowice 2006, s. 13.

<sup>144</sup> H. Markiewicz, *Programy i dyskusje po roku 1939*, w: *idem, Polskie teorie powieści*, Warszawa 1998, s. 163.

Temat realizmu powracał w polemikach czasopiśmienniczych (m.in. „Życie Literackie”, „Przegląd Kulturalny”, „Nowa Kultura”, „Odra”) w drugiej połowie szóstej i na początku siódmej dekady. W latach 60. ugruntował również swoją pozycję w obiegu akademickim, do czego przyczyniły się opracowania Markiewicza i Żółkiewskiego publikowane w „Pamiętniku Literackim” i w „Studiach Estetycznych” oraz rozprawa Aliny Brodzkiej *O kryteriach realizmu w badaniach literackich* (1966).

W czasach Gomułkowskiej „małej stabilizacji” pojawiła się i szybko zgąsła aprobatywnie do niej nastawiona – zarówno nowelistyczna, jak i powieściowa – proza „małego realizmu”. Nie wydawszy istotniejszych utworów, wzbudziła jednak oczekiwanie na literaturę znacznie ambitniejszą od niej, zdolną wiarygodnie i z pożytkiem poznawczym ukazać rzeczywistość społeczną Polski Ludowej<sup>145</sup>. Potrzeba ta kulminowała w wystąpieniu Nowej Fali, zwłaszcza w programotwórstwie z dużą intensywnością uprawianym przez czołowych reprezentantów formacji. W szkicu *Nowy spór o realizm*, omówieniu książki krytycznoliterackiej Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego *Świat nie przedstawiony* (1974), Stanisław Barańczak zgodził się z surową dla ówczesnej polskiej literatury diagnozą rówieśników z krakowskiej grupy Teraz. Oto bowiem

---

<sup>145</sup> W nawiązaniu do Giorgia Agambena Teresa Walas zaproponowała interpretację małego realizmu jako świadectwa „nieprzekładalności codziennego życia na doświadczenie”, zauważając, że „mały realizm próbował znaleźć taki rodzaj fabuły, która łączyłaby konwencję powieści realistycznej z materiałem fabularnym o ujemnej – by tak rzec – epickości” (T. Walas, *Literatura (kultura) jako selekcja i projektowanie doświadczenia. Casus: „mały realizm”*, w: *Kulturowa teoria literatury 2*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 302–303).

literatura odwróciła się dziś plecami do tych zadań, których spełnianie jest nie tylko jej obowiązkiem, ale i naturalną skłonnością. Odmówiła spełniania funkcji poznawczej. Odrzuciła realizm (rozumiany nie jako styl literacki, ale jako „właściwość kultury” i „postawa duchowa”)<sup>146</sup>.

Zapomniała o swoich powinnościach, zarazem jednak utraciła zdolność kontaktu z tymi, którzy stanowią o zasadności jej istnienia.

Jest to poziom zerowy literatury – ukazanie nowego świata i przyswojenie go kulturze. Bez tego literatura nie ma szansy na komunikację z czytelnikiem, na międzyludzkie porozumienie, którego pośrednikiem ma być właśnie dzieło literackie<sup>147</sup>.

Ostatnia w XX wieku krytycznoliteracka dyskusja o realistycznym potencjale prozy, nawiązująca zresztą wprost do nowofalowego manifestu Kornhausera i Zagajewskiego<sup>148</sup>, odbyła się w latach 1999–2000 na łamach gazet: ogólnopolskich tygodników społeczno-politycznych i dzienników („Polityka”, „Życie”, „Rzeczpospolita”, „Gazeta Wyborcza”). Choć trudno w tym wypadku mówić o polemice – raczej o prezentacji stanowisk, często skrajnie różnych od opinii przedmówców – wymiana poglądów pisarzy (m.in. Gustaw Herling-Grudziński, Kazimierz Orłoś), krytyków (Janusz Sławiński, Tomasz Burek,

---

<sup>146</sup> S. Barańczak, *Nowy spór o realizm*, „Student” 1974, nr 26, s. 1, 10. Szkic ten przedrukowany został w głośnym tomie Barańczaka *Etyka i poetyka* (Paryż 1979).

<sup>147</sup> A. Zagajewski, *Rzeczywistość nie przedstawiona w powojennej literaturze polskiej*, w: J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974, s. 36.

<sup>148</sup> Zob. cykl wywiadów z pisarzami pt. *Nasz świat nie przedstawiony*, publikowany w „Życiu” w 2000 roku.

Tadeusz Nyczek) i wydawców (Paweł Dunin-Wąsowicz) stwarzała okazję do podsumowania i oceny, w poszczególnych wypowiedziach zazwyczaj surowej, pierwszego dziesięciolecia literatury po Okrągłym Stole<sup>149</sup>. Oceniając, wypadało sformułować listę oczekiwań wobec prozy, która „w wolnej Polsce wcale nie podjęła postulatu opisu świata, nawet w postaci tak skromnej, jak ta postulowana przez nowofalowców”<sup>150</sup>.

W pierwszym dwudziestoleciu XXI wieku bardziej zdecydowane żądania – nie tylko ukazania świata w jego społeczno-gospodarczym wymiarze, lecz także zaangażowania literatury w proces jego przebudowy – wysuną pisarze znacznie młodszy.

---

<sup>149</sup> Zob. P. Czapliński, *Polska poróżniona. Dylematy realizmu w prozie lat dziewięćdziesiątych*, w: *idem, Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*, Kraków 2003; pierwodruk: „Pracownia” 2001, nr 24, s. 1–17.

<sup>150</sup> T. Nyczek, *Prawda w literaturze*, rozm. Maciej Nowicki, „Życie” 2000, nr 168, cykl *Nasz świat nie przedstawiony*.



TEKSTY ŹRÓDŁOWE  
ANTOLOGIA





## Wykaz tekstów źródłowych

### Postulaty

- Mieczysław Jastrun, *Poza rzeczywistością historyczną*, „Kućnica” 1945, nr 1, s. 13–17.
- Artur Sandauer, *Zawile*, „Odrodzenie” 1945, nr 30, s. 5.
- Artur Sandauer, *Zawile* [II], „Odrodzenie” 1945, nr 31, s. 6.
- Stefan Kisielewski, *Jeszcze o realizmie i formalizmie (Na marginesie ostatnich dyskusji literackich)*, „Tygodnik Powszechny” 1945, nr 17, s. 5.

### Przekroje, studia

- Kazimierz Wyka, *Tragiczność, drwina i realizm*, w: *idem, Pogranicze powieści. Proza polska w latach 1945–1948*, Kraków 1948, s. 7–35; pierwodruk: „Twórczość” 1945, nr 3, s. 101–119.
- Jan Kott, *Zoil albo o powieści współczesnej*, „Odrodzenie” 1947, nr 35, s. 1–2.
- Stefan Żółkiewski, *O literaturze współczesnej*, „Kućnica” 1947, nr 37, s. 4–7.

### Nad książkami

- Jan Kott, *Droga do realizmu*, „Kućnica” 1946, nr 8, s. 8–9.

Melania Kierczyńska, *Spór o realizm (na marginesie Dwóch teatrów Szaniawskiego)*, w: *eadem, Spór o realizm. Szkice krytyczne*, Warszawa 1951, s. 34–49; pierwodruk: „Kuźnica” 1947, nr 18, s. 13–14.

Jan Kott, *Próba realizmu*, „Kuźnica” 1948, nr 18, s. 8–9.

### **Uwagi, wnioski, podsumowania**

kjw [Kazimierz Wyka], *Burza, przekładaniec i kapuśniak*, „Odrodzenie” 1947, nr 40, s. 6.

Adam Ważyk, *Spór o powieść*, w: *idem, W stronę humanizmu*, Warszawa 1949, s. 72–83.

## Nota edytorska

Podstawę przedruków włączonych do niniejszego opracowania stanowią przeważnie pierwodruki czasopiśmiennicze z lat 1945–1948. Liczne spośród tych artykułów przedrukowane zostały w książkach krytycznoliterackich ich autorów, np. *Droga do realizmu* w tomie Jana Kotta *Po prostu. Szkice i zaczepki* (Warszawa 1946), *Zawile* oraz *Zawile* [II] w *Moich odchyleniach 1945–1956* Artura Sandauera (Kraków 1956), *Burza, przekładaniec i kapuśniak* w zbiorze Kazimierza Wyki *Tylnym pomostem. Felietony zebrane* (oprac. P. Mackiewicz, Kraków 2014). Na odstępstwo od zasady przedrukowywania pierwodruków zdecydowano się w tekstach, których późniejsze edycje książkowe różniły się znacznie od czasopiśmienniczych. W przypadku szkicu *Tragiczność, drwina i realizm* skorzystano z jego uaktualnionej wersji włączonej do *Pogranicza powieści* Wyki (Kraków 1948), a recenzję *Spór o realizm (na marginesie Dwóch teatrów Szaniawskiego)* przedrukowano z tomu *Spór o realizm* Melanii Kierczyńskiej (Warszawa 1951). Artykuł *Spór o powieść* pochodzi z książki Adama Ważyka *W stronę humanizmu* (Warszawa 1949).

W edycji tej uwspółcześniono pisownię i interpunkcję, poprawiono też oczywiste błędy drukarskie. W artykułach zachowano przypisy odautorskie, zaznaczając ich pochodzenie.

Zmieniono dawne końcówki dopełniacza l. mn. rzeczowników *-yj* oraz *-ij* na współczesne *-ji* oraz *-ii* (np. *proporcij* na *proporcji*, *peryferij* na *peryferii*, *iluminacyj* na *iluminacji*, *konstrukcyj* na *konstrukcji*, *propozycyj* na *propozycji*, *hierarchij* na *hierarchii*, *ideologij* na *ideologii*, *konwencyj* na *konwencji*, *tendencyj* na *tendencji*, *tradycyj* na *tradycji*, *aluzyj* na *aluzji*, *pozycyj* na *pozycji*).

Zmieniono pisownię niektórych wyrazów: *presbitera* na *prezbitera*, *sharmonizowanej* na *zharmonizowanej*, *essay* na *esej*, *epitaphium* na *epitafium*, *ghetto* na *getto*, *grapefruit* na *grejpfрут*, *escape'izm* na *eskapizm*, „*Expres Wieczorny*” na „*Express Wieczorny*”, *optymiźmie* na *optymizmie*, *realiźmie* – *realizmie*, *przede wszystkim* – *przede wszystkim*, *tą* (biernik) na *tę*.

Zastosowano współczesne reguły pisowni rozłącznej (zmieniono np. *niebyle jakim* na *nie byle jakim*, *któraby* na *która by*, *zgóry* na *z góry*, *taksamo* na *tak samo*, *wogóle* na *w ogóle*, *napewno* na *na pewno*, *niema* na *nie ma*, *zwolna* na *z wolna*, *jakto* na *jak to*, *mimowoli* na *mimo woli*, *na razie* na *na razie*, *pisarze-realiści* na *pisarze realiści*) oraz łącznej (zmieniono np. *zdawało by się* na *zdawałoby się*, *nie nowe* na *nienowe*, *nie trudno* na *nietrudno*, *nie wiele* na *niewiele*, *na daremno* na *nadaremno*, *bodaj że* na *bodajże*, *nie prawda* na *nieprawda*, *przed tym* na *przedtem*, *krytyczno-popularne* na *krytycznopopularne*). Zgodnie ze współczesnymi regułami łącznie zapisano *nie* z imiesłowami przymiotnikowymi.

W wyrazach z przedrostkiem usunięto dywiz – zapisano np. *półśrodków* (zam. *pół-środków*), *neokantowskimi* (zam. *neo-kantowskimi*).

W zakresie wielkich i małych liter pisownię dostosowano do reguł współczesnych – zmieniono np. zapis *Brumaire'a* na *brumaire'a*, *w Europie zachodniej* na *w Europie Zachodniej*, przymiotniki dzierżawcze utworzone od nazwisk zapisano wielką literą, np. *Norwidowskiego wiersza*.

W tytułach utworów tylko pierwszy wyraz dano wielką literą: *Manifest komunistyczny, Przed sądem, Dwa teatry* (nie *Manifest Komunistyczny, Przed Sądem, Dwa Teatry*).

Imiona i nazwiska zapisano zgodnie z obowiązującymi współcześnie zasadami: zmieniono *Sygryd* na *Sigrid*, *Lukacs* na *Lukács*, *Korniejczuk* na *Kornijczuk*. Nazwisko *Marx* spolszczono – *Marks*.

Nazwiska odmieniono według współczesnych reguł, np. *Debussyego* zmieniono na *Debussy'ego*.

Zachowano składnię narzędnikową w orzeczeniach imiennych, np. *jest taką właśnie, nie będąc realistyczną*.

Pozostawiono oryginalną pisownię liczebników: *po roku 48-ym*.

Zmieniono zapis skrótów: *i t.p.* na *itp.*, *n. p.* na *np.*, *t. zw.* na *tzw.*

Do nazwisk pojawiających się w tekstach źródłowych po raz pierwszy dodano biogramy w przypisach.

Objaśniono wszystkie wyrażenia obcojęzyczne oraz słowa rzadko występujące obecnie w użyciu lub archaizmy.

Zachowano wyróżnienia typograficzne: kursywy, rozstrzelenia, pogrubienia. Obce słowa i wyrażenia oraz tytuły książek zapisano kursywą. Dłuższe cytaty wyodrębniono i złożono mniejszą czcionką.

Wszelkie odstępstwa od oryginału odnotowano w przypisach. Uzupełnienia wprowadzone do tekstu ujęto w nawiasy kwadratowe.



## POSTULATY



Mieczysław Jastrun<sup>1</sup>  
**Poza rzeczywistością historyczną**

Myli się pisarz, który sądzi, że można stać z dala od zjawisk historycznych swojego czasu. Pisarz w każdym wypadku wyraża jakąś treść historycznie określoną, gdyż słowo, którym się posługuje, jest częścią życia społecznego, kultury narodu, wartością nie tylko obiegową, ale i tworzącą, a tworzyć można tylko w ramach pewnego społeczeństwa. Te truizmy trzeba raz jeszcze powtórzyć, bo nie wszyscy pisarze rozumieją, że tak jest, dziś jeszcze, pomimo – że historia ostatnich lat wyrzuciła je na powierzchnię.

Mimo że pisarz zawsze odzwierciedla jakieś nawarstwienie epoki, w której żyje i tworzy, nie zawsze jednak wyraża współczesność. Niejednokrotnie pisze tylko na marginesie swojego czasu albo wypowiada treści już przeżyte, należące do przeszłości. Każdy bowiem okres historii obok głównego nurtu, który szuka ujścia w przyszłości, zawiera w sobie także zmierzchające idee czasów ubiegłych. One zazwyczaj są powszechnie i przeciętnie uznane

---

<sup>1</sup> Mieczysław Jastrun (1903–1983) – poeta, prozaik, eseista, tłumacz. Współredaktor „Kuźnicy”, autor zbiorów poetyckich *Społtkanie w czasie* (1929), *Rzecz ludzka* (1946); opracował antologię *Symboliści francuscy. Od Baudelaire’a do Valéry’ego* (1965) i *Poezja Młodej Polski* (1967).

i wyznawane, podczas gdy do współczesności trzeba dopiero docierać.

Epokowe znaczenie Balzaca<sup>2</sup> polega na tym, że pisarz ten wprowadził do literatury rzeczywisty motor życia współczesnego – pieniądź. *Nie-Boska komedia* Krasińskiego<sup>3</sup> obnażyła z niepospolitą siłą mechanizm wieku dziewiętnastego, wieku rewolucji – walkę klas. Pisarze ci, niezależnie od swoich poglądów politycznych i społecznych, ujawnili ruch postępowy historii swego wieku.

Z chwilą, gdy prawdę życia pisarz zastępuje fałszywymi pozorami, prozę – stylizacją, poezję – poetycznością, dzieło jego przestaje wyrażać współczesność. Tę samą myśl można by słuszniej ująć, odwróciwszy szyk zdania: z chwilą, gdy pisarz nie dociera do współczesności, ucieka się do stylizacji zastępczej – poetyczności.

Symbolizm<sup>4</sup>, a zwłaszcza postsymbolizm, dając prawo obywatelstwa wszystkim bez wyboru odruchom psychiki ludzkiej, zdradził postawę humanistyczną postępowego

---

<sup>2</sup> Honoré de Balzac (1799–1850) – francuski powieściopisarz, realista, jeden z największych pisarzy europejskich XIX wieku. Jest autorem powieści m.in. *Ojciec Goriot* (1835) i *Stracone złudzenia* (w trzech częściach: 1837–1843), które włączył do monumentalnego cyklu *Komedia ludzka*.

<sup>3</sup> Zygmunt Krasiński (1812–1859) – poeta, dramaturg, powieściopisarz, filozof. Twórca dramatów *Nie-Boska komedia* (1835) oraz *Irydion* (1836). Znaczną część jego dorobku stanowi epistolografia, np. bloki listów do Delfiny Potockiej czy Augusta Cieszkowskiego.

<sup>4</sup> Symbolizm – prąd artystyczny powstały w latach 80. XIX wieku we Francji i Belgii; związany z idealizmem, zakładał, że świat jest tylko symbolem prawdziwego bytu idealnego, a sztuka powinna przeniknąć jego istotę. Utwór skonstruowany z wykorzystaniem symboli nie wymaga rozumienia, lecz współodczuwania, sugeruje bowiem stany uczuciowe. Wśród głównych reprezentantów prądu byli: Jean Moréas, Jules Laforgue, Maurice Maeterlinck, Stéphane Mallarmé.

romantyzmu. Wyobraźnia przebrała miarę. Człowiek cofnął się ku złożom nieświadomym. Uświęcała ten akt regresji filozofia Bergsona<sup>5</sup>.

Brak żywej i rozumnej krytyki literackiej, trwający po dziś dzień, był czynnikiem sprzyjającym utwierdzeniu się pisarzy w bezdziejowym, niby to ponadczasowym pojmowaniu sztuki. Nasi mieszczańscy estetyzujący krytycy wciąż jeszcze są szerzycielami przesądu o rzekomej wyższości sztuki „czystej”, jakoby niezależnej, od sztuki, która pragnie wyrazić coś więcej niż tak zwana czysta wi-  
zja, od sztuki, która pragnie być ludzka, a więc społeczna w najszerszym, ograniczonym prawami historii znaczeniu. Przesąd o wyższości utworu czysto psychologicznego nad utworem o treści społecznej i dziejowej nie został jeszcze ostatecznie usunięty ze świadomości pięknoduchów, którzy zawsze znajdują argument, że np. miłość jest wieczna, a polityka przemijająca. Jeżeli Proust<sup>6</sup> unika historii, ona i tak wdziera się w jego dzieło, bo Proust jest w niektórych partiach swego dzieła realistą; ale snobistyczni jego chwalczy widzą w nim przede wszystkim odkrywcę głębi psychologicznych człowieka bezdziejowego, zawieszono-  
go w próżni salonów arystokratycznych. Nie widzą oni, że te zdobycze Prousta, głównie w detalach i marginesach życia psychicznego, przerysowanych zresztą i często fałszywych,

---

<sup>5</sup> Henri Bergson (1859–1941) – francuski filozof, zwolennik poznania intuicyjnego, irracjonalnego, twórca koncepcji *élan vital*, czyli „pędu życiowego”. Autor rozpraw *O bezpośrednich danych świadomości* (1889) i *Ewolucja twórcza* (1907). Laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury (1927).

<sup>6</sup> Marcel Proust (1871–1922) – francuski pisarz, autor cyklu powieściowego *W poszukiwaniu straconego czasu* (t. 1–7, 1913–1927; ostatnie trzy tomy ukazały się pośmiertnie), którego głównym elementem stała się refleksja zmierzająca do analizy uczuć, a najistotniejszym tematem – osobowość z jej stałością i zmiennością w czasie.

nie są dostateczną rekompensatą za pogrzebany w poszukiwaniu za utraconym czasem indywidualnym wymiar historyczny Balzaca.

Nie jest przypadkiem, że biologizm i demonizm oparowały literaturę naszą zwłaszcza w ostatnim okresie Polski powersalskiej<sup>7</sup>. Były one ucieczką przed odpowiedzialnością historyczną, przed grozą rzeczywistości dziejowej, która wkrótce miała zniszczyć nasz kraj i podpalić wieki naszej kultury.

Dzisiaj możemy już z perspektywy spojrzeć na ten okres, który był okresem gromadnej ucieczki w ustronia biologii, rzekomej pełni życia, albo w alchemię słowa<sup>8</sup>, albo w „sanatoria pod klepsydrą”<sup>9</sup>.

Nieliczni tylko pisarze poprzez gąszcz stylizacji wszelkiego rodzaju zdołali wówczas dać wyraz treściom humanistycznym w tej czy innej formie. Pamiętamy niektóre odkrywcze stronicie powieści z tego okresu, niektóre wiersze, niestylizujące rzeczywistości, wyrosłe nie z przelotnego nastroju lub kaprysu, lecz z doświadczenia.

W beletryście ówczesnej rewizjonizm<sup>10</sup> historyczny, którego najpełniejszym przykładem pozostaną *Kordian*

---

<sup>7</sup> Polska powersalska – Polska międzywojenna, 28 VI 1919 roku w Wersalu podpisano traktat pokojowy, który zakończył I wojnę światową. Traktat wersalski wszedł w życie 10 I 1920 roku.

<sup>8</sup> Alchemia słowa – aluzja do słynnego wiersza Arthura Rimbauda o takim tytule. *Alchemia słowa* to również tytuł studium Jana Parandowskiego (ukazało się sześć lat po artykule Jastruna).

<sup>9</sup> „Sanatoria pod klepsydrą” – aluzja do zbioru *Sanatorium Pod Klepsydrą* (1937), drugiego tomu opowiadań Brunona Schulza.

<sup>10</sup> Rewizjonizm – w polityce zagranicznej: dążenie do zmiany lub obalenia obowiązujących umów i traktatów międzynarodowych, szczególnie umów, postanowień dotyczących granic. Tu chodzi raczej o szerszej rozumianą rewizję zastanych wyobrażeń o historii narodowej, jej przebiegu i konsekwencjach.

*i cham* oraz *Pawie pióra*<sup>11</sup>, był próbą przywrócenia historii narodowej zagubionych porpcji.

Mimo że utwory te nie są wolne od polemicznych ostrości, siłą ich jest nie tyle namiętność prawdy, ile zdrowy rozsądek, którego mniej jest w naszej literaturze czasów nowszych, niżby się na pozór zdawało. Poza Boyem<sup>12</sup>, dla którego poprzedników trzeba w literaturze naszej szukać aż w księdzu biskupie Krasickim<sup>13</sup>, niewiele znajdziemy pisarzy polskich o światopoglądzie racjonalistycznym, bliższym zawsze lewicy społecznej niż radykalizm nieoczyszczony ze skłonności do egzaltacji i mistycyzmu.

To, co jest nieprzemijająco cenne w najlepszej części twórczości autorki *Romansu Teresy Hennert*, to właśnie jej racjonalizm; dzięki niemu powieści Nałkowskiej<sup>14</sup> mają tę ostrość i jasność widzenia, której tak brak naszej literaturze. Wreszcie trudno bez baczej uwagi przejść obok prób docierania do treści współczesnych metodą powieści

---

<sup>11</sup> *Kordian i cham* (1932), *Pawie pióra* (1935) – powieści Leona Kruczkowskiego.

<sup>12</sup> Tadeusz Boy-Żeleński (1874–1941) – krytyk literacki i teatralny, tłumacz, twórca literatury satyrycznej, publicysta, lekarz; współpracownik licznych gazet i pism kulturalnych (w tym „Wiadomości Literackich”). Autor m.in. satyrycznego tomu *Słówka* (1913), historycznoliterackich *Obrachunków fredrowskich* (1934). Cioteczny brat Kazimierza Przerwy-Tetmajera.

<sup>13</sup> Ignacy Krasicki (1735–1801) – poeta, prozaik, krytyk literacki i teatralny, działacz kulturalny, publicysta, duchowny katolicki. Współtwórca polskiego oświecenia, redaktor „Monitora”, autor powieści *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki* (1776), poematu heroikomicznego *Monachomachia* (1778), zbioru *Bajek i przypowieści* (1779).

<sup>14</sup> Zofia Nałkowska (1884–1954) – powieściopisarka, autorka dramatów, publicystka, należała do grupy literackiej Przedmieście. Jako jedyna kobieta była członkinią Polskiej Akademii Literatury. Autorka powieści *Romans Teresy Hennert* (1924), *Granica* (1935). Córka Wacława Nałkowskiego.

reportażowych o wyraźnej podbudowie społecznej (grupa Przedmieście<sup>15</sup>), obok utworów o tendencji realistycznej, usiłujących podejść do życia uczciwie i z należnym dla przedmiotu opisywanego szacunkiem, bez którego nie ma dążenia do prawdy (utwory Rudnickiego<sup>16</sup>).

Najbardziej, zdawałoby się, instynktem natchniony poeta dwudziestolecia Julian Tuwim<sup>17</sup> jest przecież w swej metodzie pisarskiej matematykiem formy. Jego droga od mieszczańskiej rewolucyjności i przekornie anarchistycznego liryzmu aż po dzisiejszą konkretną działalność polityczną jest znamieną. Tuwim jest przede wszystkim realistą.

---

<sup>15</sup> Grupa literacka Przedmieście – zespół literacki działający w latach 1933–1937 w Warszawie i Lwowie, założony przez prozaików: Helenę Boguszewską (przewodniczącą), Jerzego Kornackiego, Władysława Kowalskiego, Gustawa Morcinka, Kazimierę Muszałównę. Do grupy należeli również m.in.: Halina Górską, Anna i Jerzy Kowalscy, Halina Kraheńska, Zofia Nałkowska, Sydor Rey, Bruno Schulz. Program zespołu zawierał postulaty obserwacji życia proletariatu i mniejszości narodowych, otwarcia się na pisarzy z tych środowisk, współpracy literatów i naukowców. Dążono do syntezy powieści i reportażu, czemu sprzyjała publicystyczna, społeczna i polityczna działalność członków. Grupa ogłaszała publikacje zbiorowe (*Przedmieście*, 1934; *Pierwszy maja*, 1934).

<sup>16</sup> Adolf Rudnicki, właśc. Aron Hirschhorn (1909–1990) – prozaik, eseista; członek zespołu redakcyjnego tygodnika „Kuznica”. Najistotniejsza część dorobku pisarza wyrosła z doświadczeń wojenno-okupacyjnych, zwłaszcza tragedii Żydów polskich, czego przykładem jest cykl opowiadań *Epoka pieców* (złożony z tomów *Szekspir*, 1948; *Ucieczka z Jasnej Polany*, 1949).

<sup>17</sup> Julian Tuwim (1894–1953) – poeta, tłumacz; współtwórca i czołowa postać grupy Skamander, współpracownik wielu czasopism, m.in. „Skamandra”, „Wiadomości Literackich”, „Szpilek”. Autor poematu *Kwiaty polskie* (1949), tomów wierszy *Słowa we krwi* (1926), *Treść gorejąca* (1936).

Obok wierszy Broniewskiego<sup>18</sup> – *Droga powrotna* Przybosia<sup>19</sup> streszcza w najostrejszym skrócie ten rozdział historii.

Jednakże nie tendencje realistyczne charakteryzują ostatni okres naszej literatury przedwrześniowej. Ton ówczesnej literaturze nadawały utwory tworzące dziwną mieszaninę baroku niemal jezuickiego z imaginizmem i impresjonizmem, zacierające obraz jakiegokolwiek rzeczywistości społecznej i po prostu ludzkiej.

W ostatnich latach przed wojną niepokój, nurtujący naszą inteligencję, przybrał formę szczególnie nasiloną.

My wszyscy – pisał w marcu 1938 r. Czesław Miłosz<sup>20</sup> – zbyt pragniemy wiedzy metafizycznej, czyhamy na chwilę poznania, na nagły błysk objawienia, który odkryje sens,

---

<sup>18</sup> Władysław Broniewski (1897–1962) – poeta, tłumacz, współpracownik i sekretarz redakcji „Wiadomości Literackich”. Uczestnik wojny polsko-bolszewickiej, w międzywojniu aresztowany za działalność lewicową, w latach 1940–1941 więziony w radzieckich więzieniach za protesty przeciwko aneksji Polski. Autor m.in. poematu heroicznego *Słowo o Stalinie* i cyklu trenów po stracie córki *Anka* (1956).

<sup>19</sup> Julian Przybós (1901–1970) – poeta, eseista. Przedstawiciel Awangardy Krakowskiej, związany z międzywojennymi pismami literackimi (m.in. „Zwrotnica”, „Linia”) i grupą a.r. Władysława Strzemińskiego. Autor tomów wierszy *W głąb las* (1932), *Równanie serca* (1938), zbioru artykułów *Linia i gwar* (1959). Wiersz *Droga powrotna* (1931) z cyklu *Widzę*, włączony do tomu *W głąb las*, przedstawia doświadczenie mężczyzny, który jako młodzieniec w 1918 roku szedł „jak natchniony przez prawdziwy karabin / [...] w pierwszej linii”, by po latach – na „huk / salwy w tłum robotników” – skonstatować: „To Wolność stężała w mury. / Ten sam karabin, oczyszczony z wyobraźni, / strzela dziś Za Ojczyznę, / na której / Purpuraty, / Jaśni, / brzuchy i zady / siadły – / [...]”.

<sup>20</sup> Czesław Miłosz (1911–2004) – poeta, prozaik, eseista, tłumacz, autor opracowań literatury polskiej. W młodości członek grupy

zagubiony bezpowrotnie sens świata i naszego życia na ziemi. Idą lata, coraz nowe pokolenia przychodzą, aby siebie wyrazić, a niepokój coraz straszliwszy słychać w ich słowach, coraz większe nienasycenie. Ogromna jest godność tego niepokoju, on to świadczy o tym, że wołanie bóstwa do człowieka nie ustaje, że w dobie bałwochwalczych totalizmów, wśród ryku trąb, wśród wrzawy trybun, człowiek modli się tymi samymi słowami, co Hiob, którego dotknęła z przyzwolenia Pana ręka diabła: „Cóż jest człowiek, że go tak wielce ważysz a że przykładasz ku niemu serce twoje? że go nawiedzasz na każdy zaranek? i na każdą chwilę doświadczasz go?” Samotność zupełna, strach śmierci w godzinie świtu są jak przed wiekami naszym udziałem<sup>21</sup>.

W jakiej epoce należałoby umieścić tę *spowiedź dziecięcia okresu*?<sup>22</sup>

Fakt, że wielu pisarzy dzisiaj jeszcze nie zrozumiało istoty pomyłek tamtego okresu przejściowego, że wielu z nich dziś jeszcze trzyma się kurczowo niektórych wątpliwych zdobyczy ówczesnego stylu, jest niepokojący.

Pisarze nasi, unikając bezpośredniego kontaktu z życiem społecznym, podchodzą do niego krętymi i okólnymi ścieżkami. Pisarze lat okupacji, w ogromnej przewadze, nie mieli odwagi spojrzeć w oczy rzeczywistości, nie umieli jej sprostać. Nie są to rzeczy nowe w naszej literaturze, wystąpiły tylko może w brutalnie jaskrawym świetle.

---

literackiej Żagary, czołowy przedstawiciel formacji pokoleniowej 1910. Laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury (1980).

<sup>21</sup> Cz. Miłosz, *O milczeniu*, „Ateneum” 1938, nr 2.

<sup>22</sup> Aluzja do powieści Alfreda de Musseta *Spowiedź dziecięcia wieku* (1836), zawierającej obraz romantycznej „choroby wieku”. Utwór nawiązuje do nieudanego związku autora z George Sand (w odróżnieniu od Musseta – aktywnej społecznie i politycznie).

Właściwie nieokreśloność ideologii Żeromskiego<sup>23</sup>, Wyspiańskiego<sup>24</sup>, Brzozowskiego<sup>25</sup> – była zjawiskiem podobnym i nie możemy powiedzieć, by odbiła się korzystnie na trwałości dzieła tych pisarzy, niezależnie od wielkości ich geniuszu. Kiedy czytamy *Przedwiośnie* Żeromskiego, uderza nas zaściankowość w podejściu do zagadnień społecznych, które są przedmiotem powieści. Nieokreślony „czyn” Wyspiańskiego – jeśli go skonkretyzujemy i umieścimy w okresie dziejów, w stosunku do wyraźnego oblicza postępowego romantyzmu jest złudzeniem. Tak dzisiaj widzimy *Wesele*. Gospodarz nie otrzymał rogu, otrzymał pozór poetyczny, nic, i to nic gubi parobek w barwach ludowych. Brzozowski miotał się w niekonsekwencjach i w gruncie rzeczy jego apostazja<sup>26</sup> była wynikiem kompromisu, tak charakterystycznego dla kraju, który nie miał ani jednej prawdziwej rewolucji.

Nieszczęścia narodowe raz po raz łamią i zamazują kontury naszej poezji i prozy. Zmysł historyczny nie zawiódł jednego tylko Mickiewicza<sup>27</sup>. Genialność jego

---

<sup>23</sup> Stefan Żeromski (1864–1925) – prozaik, dramaturg, publicysta. Inicjator Polskiej Akademii Literatury. Na jego bogatą twórczość składają się m.in. powieści: *Ludzie bezdomni* (1900), *Popioły* (1904), *Przedwiośnie* (1925).

<sup>24</sup> Stanisław Wyspiański (1869–1907) – dramaturg, poeta, reformator teatru, malarz, twórca polichromii i witraży w obiektach sakralnych. Współpracownik „Życia”, autor dramatów *Wesele* (1901), *Noc listopadowa* (1904).

<sup>25</sup> Stanisław (Leopold) Brzozowski (1878–1911) – krytyk literacki i teatralny, filozof, publicysta, prozaik. Czołowy polski myśliciel początku XX wieku, krytycznie i w nowatorski sposób odnosił się do rodzimej tradycji filozoficzno-społecznej. Autor powieści *Płomienie* (1908) oraz fundamentalnego tomu *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej* (1910, wyd. II zm. 1911).

<sup>26</sup> Apostazja – odstępstwo od wiary, zasad lub przekonań.

<sup>27</sup> Adam Mickiewicz (1798–1855) – poeta, dramaturg, tłumacz, prawodawca polskiego romantyzmu. Autor m.in. cyklu *Ballady*

sfomuowań, sprawdzana przez coraz to nowe pokolenia Polaków, nie ma porównania w literaturze polskiej. Słowacki<sup>28</sup> zbyt często ulega pokusie stylizacji, lecz kto napisał *Kordiana*, *Anhellego*, *Horsztyńskiego*, *Grób Agamemnona*, ten miał głębokie widzenie rzeczywistości dziejowej Polski. *Nie-Boska komedia* Krasińskiego stawia po raz pierwszy zagadnienie rewolucji i moralności pisarza w skali nieznaną chyba w literaturze światowej. Norwid<sup>29</sup>, mimo że nie zawsze drogi jego zbiegały się z drogami współczesności, miał jednak jeszcze żywe poczucie historyczności pewnych zjawisk życia. *Quidam*, poemat zbyt mało znany, zawiera w sobie niejedno zdumiewająco trafne wyczucie dziejów kończącej się epoki, o ileż bardziej istotne niż w *Quo vadis*<sup>30</sup>. Nie chodzi tu o zgodę na koncepcje historyzoficzne Norwida w tym poemacie; to, co jest dla nas cenne w *Quidamie*, to ukazanie związku losu poszczególnego człowieka z historią masy działającej. Przejściowość epoki ginącego świata, wtrącająca w śmierć przypadkową i niesławną, śmierć w jatkach Greka Aleksandra, przybywającego po wiedzę filozoficzną do Rzymu, jest dzisiaj wymowniejsza niż kiedykolwiek. Któż z nas, którzy

---

*i romanse, Dziadów, Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego oraz Pana Tadeusza. W czasie Wiosny Ludów organizator legionu, który walczył we Włoszech.*

<sup>28</sup> Juliusz Słowacki (1809–1849) – poeta, dramatopisarz, epistolograf, twórca filozofii genezyjskiej. Krótco członek Koła Sprawy Bożej, później przeciwnik Towiańskiego. Autor dramatów *Kordian* oraz *Horsztyński*, poematu *Anhelli*, wiersza *Grób Agamemnona*, o których mowa w powyższym fragmencie.

<sup>29</sup> Cyprian Norwid (1821–1883) – poeta, dramaturg, prozaik, artysta plastyk. Jeden z największych romantyków polskich, a zarazem jeden z pierwszych krytyków romantyzmu. Autor m.in. poematu *Quidam* (1863) oraz wydanego już po śmierci poety cyklu poetyckiego *Vade-mecum* (1947).

<sup>30</sup> *Quo vadis* – powieść historyczna Henryka Sienkiewicza z 1896 roku.

żyliśmy w Warszawie okupowanej, nie znał takich śmierci przypadkowych – tym straszliwszych, że pozbawionych sensu, który śmierć czyni lżejszą.

Świadomość współczesności u pisarzy polskich okresu pozytywizmu<sup>31</sup>, nierówna, niezdecydowana na skutek kompromisowego charakteru polskiego ruchu demokratycznego w tym czasie, leży przecież – jeśli chodzi o utwory Orzeszkowej<sup>32</sup>, Konopnickiej<sup>33</sup> i Prusa<sup>34</sup> – na linii postępowego ruchu historii.

To, co później w Żeromskim, występującym już w epoce chaosu, wniesionego przez modernizm, ma rysy trwałości, pochodzi ze zdobyczy pozytywizmu. Ale już Brzozowski – sam zresztą będący przykładem hysterii myślowej – pisał po przeczytaniu *Dumy o hetmanie*<sup>35</sup>:

---

<sup>31</sup> Pozytywizm – okres w literaturze polskiej i ruch społeczny zapoczątkowany po 1863 roku, zakończony ok. 1890 roku. Nazwa wywodzi się od kierunku filozoficznego sformułowanego przez Augusta Comte'a. Wielkie znaczenie dla rozwoju pozytywizmu miała publicystyka oraz formy literatury tendencyjnej, zwłaszcza powieść tendencyjna, która przygotowała grunt dla powieści realistycznej.

<sup>32</sup> Eliza Orzeszkowa (1841–1910) – powieściopisarka, nowelistka, publicystka, krytyk literacki. Pozytywistka, autorka m.in. *Marty* (1873), *Dziurdziów* (1885), *Nad Niemnem* (1888).

<sup>33</sup> Maria Konopnicka (1842–1910) – poetka, nowelistka, autorka utworów dla dzieci, tłumaczka, krytyk literacki, publicystka, redaktorka pisma dla kobiet „Świt”, współpracowniczką tygodnika „Bluszczy”.

<sup>34</sup> Bolesław Prus, właśc. Aleksander Głowacki (1847–1912) – powieściopisarz, nowelista, publicysta. Współpracownik „Kuriera Warszawskiego”, „Tygodnika Ilustrowanego”, redaktor dziennika „Nowiny”. Autor *Kronik tygodniowych* (publikowanych w „Kurjerze” i „Nowinach”). Wśród jego powieści są m.in.: *Placówka* (1886), *Lalka* (1890), *Emancypantki* (1894).

<sup>35</sup> *Duma o hetmanie* – napisany prozą poetycką poemat epicki Stefana Żeromskiego, wydany w 1908 roku, traktujący o hetmanie Stanisławie Żółkiewskim.

*Duma o hetmanie* służy utopijnym instynktom polskiej inteligencji. Dochodzi w niej do głosu zasadniczy dogmat dzisiejszej bezdziejowej, niewolniczej psychiki, że życie dziejowe da się oprzeć na każdej podstawie, że wszelkie ukształtowanie duszy może posłużyć za podstawę zbiorowego istnienia. [...] Światem estetycznych, etycznych itp. wartości jest dla Żeromskiego świat polskiej historycznej kultury. Świat ten może mieć życiowe znaczenie jedynie dla typów społecznego istnienia, które utrzymują się dzisiaj, jedynie podporządkowując ogólną zgubę swym osobistym, klasowym interesom<sup>36</sup>.

Niestety, Brzozowski sam tkwił w tym świecie wartości i bunt swój złożył wkrótce w ofierze solidaryzmu.

Romantyzm, dogorywający u nas nieproporcjonalnie długo, po bojowym okresie zszedł na manowce mistycyzmu albo sielskości zakłamaney; po otrzeźwiający antrakcie, w którym panował pozytywizm, przeskoczył w modernizm, czerpiący raczej z peryferii i zaułków romantyzmu. „Trybuna Ludów”<sup>37</sup>, wydawana w języku francuskim w Paryżu, była ostatnim słowem polskiego romantyzmu postępowego, uosobionego w Mickiewiczu – po roku przełomowym 48-ym<sup>38</sup>. Usiłowano później zastąpić frazesem brak treści konkretnej w kraju opóźnionym kulturalnie i społecznie, cierpiącym pod trzema zaborami. Na próżno. Nie można oszukać historii. Po roku 48-ym

---

<sup>36</sup> Cytat pochodzi z *Legendy Młodej Polski* Brzozowskiego.

<sup>37</sup> „Tribune des Peuples” – założony dzięki finansowemu wsparciu Ksawerego Branickiego i redagowany przez Adama Mickiewicza paryski dziennik polityczny głoszący idee Wiosny Ludów, ukazywał się w 1849 roku, od marca do listopada wydano 158 numerów pisma.

<sup>38</sup> 1848 był rokiem inicjującym Wiosnę Ludów, serię zrywów rewolucyjnych i narodowych, jakie wydarzyły się w Europie w latach 1848–1849.

nie można już było szermować frazesem rewolucyjnym. Tę nową sytuację w Europie tak sformułował Marks<sup>39</sup> w swoim 18-tym *brumaire'a Ludwika Bonaparte*:

Rewolucja społeczna 19-go wieku nie może poezji swej zapożyczać u przeszłości, lecz musi zwrócić się do przyszłości. Nie może sama wystąpić, dopóki nie odrzuci wszelkich zabobonów przeszłości. Dawniejsze rewolucje potrzebowały historycznych wspomnień, żeby zapomnieć o własnej treści. Rewolucja 19-go stulecia powinna pozwolić żyjącym trupom, aby pogrzebali zmarłych, i wówczas dopiero odsłonić swe zamiary. Tam górował frazes nad treścią, tu treść potężna frazesami zagłuszyć się nie da<sup>40</sup>.

Drugi po *Nie-Boskiej komedii* dramat polski poświęcony zagadnieniom rewolucji – *Róża Żeromskiego*<sup>41</sup> – stawia zagadnienie rewolucji na płaszczyźnie sprzed 1905 roku<sup>42</sup>. „Cud” Dana jest tu Galilejczykiem *ex machina*<sup>43</sup>.

---

<sup>39</sup> Karol Marks (1818–1883) – niemiecki filozof, socjolog, ekonomista, historyk, działacz rewolucyjny; twórca socjalizmu naukowego, współtwórca I Międzynarodówki (1864); w *Kapitale* (t. 1, 1867; t. 2–3, pośmiertnie: 1885, 1894) zawarł krytykę kapitalistycznego sposobu produkcji oraz jego społecznych skutków.

<sup>40</sup> *18 brumaire'a Ludwika Bonaparte* – pamflet polityczny Marksa (powst. 1851/1852), odnosi się do zamachu stanu dokonanego przez Ludwika Napoleona Bonaparte'go 2 XII 1851 roku.

<sup>41</sup> *Róża. Dramat niesceniczny* Stefana Żeromskiego (wyd. 1909). Jedną z osób dramatu jest więzień o nazwisku Dan.

<sup>42</sup> Rok 1905 – data wybuchu rewolucji w Rosji; strajki i protesty robotnicze objęły także miasta Królestwa Polskiego (np. zbrojne wystąpienie łódzkich robotników 22–24 IV 1905 roku – tzw. powstanie łódzkie).

<sup>43</sup> Zapewne Jastrun ma na myśli Bożyszcze, z którym Dan prowadzi dysputę w *Sprawie siódmej* (część utworu odpowiadająca aktowi) *Róży*. Bożyszcze dopytuje go: „Czy nie pamiętasz wsparcia mego, gdyś upadał [...]?”; przepowiadając zarazem:

Także w *Przedwiośniu* jeszcze bardziej cofniętym – w stosunku do rewolucji październikowej<sup>44</sup> „modlitwa zrobiła swoje” i inżynier Baryka zbudował szklane domy<sup>45</sup>, by zapobiec rewolucji polskiej. Godna podziwu długowieczność ziemiaństwa dopiero w naszych oczach traci podstawy materialne swego królowania. Dopiero dzisiaj dzięki reformie rolnej<sup>46</sup> chłop polski wejdzie nie jak żebrak do domu kultury narodowej. Jeszcze Piłsudski<sup>47</sup> uzasadniał sprawę odłożenia reformy rolnej cierpliwością chłopów. Rzeczywiście, cierpliwość chłopów polskiego, równie jak upór ziemiaństwa, godna jest podziwu. Mniej godne podziwu są następstwa tego stanu rzeczy dla literatury polskiej.

---

„Śmierć, którą będziesz zadawał, zdejmie przeklęty kształt z ludzkości”.

- <sup>44</sup> Rewolucja październikowa – dokonane przez bolszewików zbrojne przejęcie władzy w Rosji, najpierw w Piotrogradzie, następnie stopniowo na większości obszaru państwa, zapoczątkowane nocą z 6 na 7 listopada (z 24 na 25 października, według kalendarza juliańskiego) 1917 roku. Przewrót ten zakończył okres dwuwładzy (sprawowanej przez Rząd Tymczasowy i Piotrogradzką Radę Delegatów Robotniczych i Żołnierskich) trwający w Rosji od rewolucji lutowej.
- <sup>45</sup> W *Przedwiośniu* oczywiście ani Seweryn Baryka, ani jego syn Cezary nie zbudowali w końcu szklanych domów. Jastrun kpi z naiwności wyobrażeń o Polsce międzywojennej, piętnując ich zachowawcze motywacje.
- <sup>46</sup> Reforma rolna – przeprowadzona na podstawie dekretu Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego (PKWN) z 6 IX 1944 roku, radykalnie zmieniła stosunki własnościowe na wsi. Reformie podlegały dobra ziemskie przekraczające powierzchnię ogólną 100 ha lub 50 ha użytków rolnych. Wyjątek zrobiono dla własności kościelnej (znacjonalizowano ją jednak w 1950 roku, tytułem rekompensaty tworząc Fundusz Kościelny).
- <sup>47</sup> Józef Piłsudski (1867–1935) – działacz niepodległościowy, żołnierz, polityk, twórca Organizacji Bojowej PPS i Polskiej Organizacji Wojskowej, naczelny wódz Armii Polskiej, naczelnik państwa (1918–1922), po przewrocie majowym (1926) przywódca obozu sanacji.

Treści, z których czerpała literatura nasza w ostatnim półwieczu, nie mogły nie leżeć na peryferiach historii europejskiej. Nerozwązanie czy raczej nierozcięcie podstawowych zagadnień życia musiało doprowadzić do półśrodków i do półprawdy. Nie tylko nie odrzucono zabobonów przeszłości, przeciwnie – hodowano je pieczołowicie. Rozdzierano rany, aby nie zawściągnęły się<sup>48</sup> błoną podłości, lecz ostrożnie omijano przyczynę tych ran bolesnych. Żeromski marzył ciągle o tym, by literatura polska mogła nareszcie powiedzieć prawdę o człowieku, by sięgnęła do głębi spraw ludzkich, czuł bowiem swym wspaniałym instynktem połowiczność wysiłków i osiągnięć pisarstwa modernistycznego, lecz nie chciał zrozumieć zależności postawy pisarza od ruchu historii.

Bezruch wewnętrznych dziejów Polski nie dawał warunków istnienia dla literatury śmiałej i odkrywczej.

Metaforę Słowackiego o „pół-rycerzach żywych”<sup>49</sup> można nie bez słuszności przenieść na pół-realistów, pół-mystyków, pół-rewolucjonistów w sferze literatury i myśli polskiej.

Położenie geograficzno-historyczne naszego kraju sprawiło, że jak nigdzie, bezkrytyczny solidaryzm społeczny stał się religią inteligencji polskiej, przeniknął nawet do radykalnych partii politycznych. Na tym fałszywym pojętym programie narodowym załamywał się każdy prawie radykalniejszy pisarz polski.

Gdy czytamy oświadczenie wielkiego artysty hiszpańskiego Picassa<sup>50</sup>, kiedy czytamy wypowiedzi Mal-

---

<sup>48</sup> Zawściągnąć się – tu: pokryć się, powlec się (czymś).

<sup>49</sup> W *Grobie Agamemnona* Juliusz Słowacki pisał nieco inaczej: „Z kraju – gdzie zawsze, po dniach nieszczęśliwych, / Zostaje smutne pół – rycerzy – żywych”.

<sup>50</sup> Pablo Picasso (1881–1973) – hiszpański malarz, grafik i rzeźbiarz. Współtwórca kubizmu w sztukach plastycznych. Namalował m.in. *Panny z Awinionu* (1907) i *Guernicę* (1937). W czasie

raux<sup>51</sup> i innych radykalnych pisarzy Francji, uderza nas zdecydowana wola tych artystów, jakże odbiegająca od naszego niezdecydowania, usprawiedliwiania przeciwników – „dobrą wolą”, czystymi intencjami. Gdy zestawimy rozdziały *Nocy i dni*<sup>52</sup>, usiłujące dać obraz ruchu socjalistycznego w Szwajcarii, z odpowiednimi rozdziałami *Rodziny Thibaultów* Martin du Garda<sup>53</sup>, zobaczymy, jak nasze domowe nieszczęścia nie pozwalają znakomitej autorce ujrzeć w pełni rzeczywistości historycznej, której na pewno nie bardziej radykalny pisarz francuski daje wyraz bezkompromisowy. Ostatnia scena cyklu Martin du Garda ma pewne zewnętrzne analogie z Żeromskim (*Uroda życia*<sup>54</sup>), ale pamiętajmy, że utopijny charakter tej sceny w niczym nie narusza zdecydowanej postawy autora, podczas gdy – skoro już o Żeromskim mowa – Baryka wymyślony został i ukazany jako antidotum na „miazmaty”<sup>55</sup>, a jego pochod na Belweder oplakany został przez autora i zakrzyczany przez opinię mieszczańską. Piłsudski nie był zjawiskiem indywidualnym, droga jego przemian ideologicznych była to droga większości radykalizującej

---

wojny domowej w Hiszpanii stronnik rządu republikańskiego, następnie członek Francuskiej Partii Komunistycznej, uczestnik Światowego Kongresu Intelktualistów w Obronie Pokoju we Wrocławiu (1948).

- <sup>51</sup> André Malraux (1901–1976) – francuski pisarz, twórca dzieł z zakresu estetyki, polityk. Autor powieści *Dola człowieka* (1933), *Czas pogardy* (1935). Walczył po stronie republikanów w Hiszpanii (1936). Był ministrem kultury powojennej Francji.
- <sup>52</sup> *Noce i dni* (1932–1934) – powieść Marii Dąbrowskiej.
- <sup>53</sup> Roger Martin du Gard (1881–1958) – francuski prozaik, archiwista-paleograf; wielotomowy cykl powieściowy *Rodzina Thibault* (1922–1940) jest najwybitniejszym dziełem pisarza. Laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury (1937).
- <sup>54</sup> *Uroda życia* – powieść Żeromskiego wydana w 1912 roku.
- <sup>55</sup> Miazmaty – tu: rozkładowe, szkodliwe, demoralizujące czynniki.

inteligencji polskiej. Postacie Worcella<sup>56</sup>, Lelewela<sup>57</sup>, Waryńskiego<sup>58</sup> nie były nigdy popularne w kraju.

To niezdecydowanie, ta połowiczność nie jest oczywiście wynikiem immanentnego<sup>59</sup> „charakteru narodowego”, jeszcze jednej fikcji, którą nas karmiono – będzie cechą narodową tak długo, dopóki nie ulegnie zasadniczej przebudowie podstawa materialna, z której wyrasta kultura narodowa, dopóki konsumpcyjno-przetwórcza warstwa ziemiańska nie zostanie zastąpiona przez warstwę wytwórczą, a kultura narodowa nie oprze się na szerokiej podstawie chłopsko-robotniczej. Książka zabłądzi pod strzechę i wyjdzie spod strzechy nie drogą różnych kółek ludowych i inicjatywy Przełęckich i Siłaczek<sup>60</sup>

---

<sup>56</sup> Stanisław Gabriel Worcell (1799–1857) – działacz polityczny, publicysta, pochodzący z arystokratycznej rodziny zwolennik utopijnego socjalizmu, poseł na Sejm Królestwa Polskiego w czasie powstania listopadowego, na emigracji współzałożyciel Gromad Ludu Polskiego, współtworzył Towarzystwo Demokratyczne Polskie, wolnomularz.

<sup>57</sup> Joachim Lelewel (1786–1861) – historyk, bibliograf, działacz polityczny; profesor Uniwersytetu Wileńskiego (gdzie był nauczycielem Adama Mickiewicza) i Uniwersytetu Warszawskiego, w czasie powstania listopadowego członek Rządu Narodowego, na emigracji współtwórca Komitetu Narodowego Polskiego, wolnomularz.

<sup>58</sup> Ludwik Waryński (1856–1889) – ideolog i działacz ruchu socjalistycznego; założyciel Międzynarodowej Socjalno-Rewolucyjnej Partii Proletariat (zwanej też Wielkim Proletariatem), zmarł w carskiej Twierdzy Szlisselburskiej.

<sup>59</sup> Immanentny – pozostający wewnątrz czegoś, tkwiący w czymś, właściwy z natury danemu zjawisku, niezależnie od działania czynników zewnętrznych.

<sup>60</sup> Edward Przełęcki – postać dramatu Stefana Żeromskiego *Uciekła mi przepióreczka* (1924), organizował w wiejskiej szkole w Porębianach kursy oświatowe dla ludowych nauczycieli; Stanisława Bozowska – tytułowa bohaterka noweli Żeromskiego *Siłaczka* (1895), nauczycielka w ObrzydłóWKu, pozytywistka.

w protekcyjnym cieniu pałaców, lecz wtedy, gdy pałace zamienione zostaną w biblioteki. Chwila ta jest bliższa dzisiaj niż kiedykolwiek.

O „czarnoleskiej rzeczy” marzyli pisarze nawet mieszczkańskiego pochodzenia<sup>61</sup> i ten charakter marzeń o utraconym raju przetrwał do dnia dzisiejszego. Wyspiański buntował się przeciw tej idylli szlacheckiej, lecz i on utknął w solidaryzmie.

Z połowiczności stosunku do zagadnień dziejowych wynika połowiczność w ujmowaniu zagadnienia człowieka i jego spraw w literaturze polskiej. Stąd – niebywały przerost malarstwa krajobrazowego w prozie i poezji naszej. Już Norwid pierwszy dostrzegł tę chorobę sentymentalną piśmiennictwa polskiego. I on pierwszy od załatwienia kwestii włościańskiej uzależniał dalszy rozwój literatury i myśli polskiej. On także w nieporównaną formę zamknął pojęcie współczesności pisarza.

Dopóki literatura nasza nadążała za ruchem postępowym historii, pisarze polscy nie lękali się niejedną raz wtargnąć w głąb spraw ludzkich z siłą, której starczy na wieki. Literatura wcale nie musi bezpośrednio poruszać zagadnień aktualnych, by mimo to być głęboko współczesną. *Dziadów* część II i IV jest tak głęboko ludzka, że odbija w swym zwierciadle epokę, podobnie jak *Werther* Goethego<sup>62</sup>.

Współczesność dzieła to także odpowiedzialność autora, waga jego doświadczeń i przemyśleń, jego rzetelności.

---

<sup>61</sup> Na przykład Julian Tuwim, autor tomu poetyckiego *Rzecz czarnoleska* z 1929 roku.

<sup>62</sup> Chodzi o *Cierpienia młodego Wertera* (niem. *Die Leiden des jungen Werthers*, wyd. 1774) Goethego. Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) – niemiecki poeta, dramaturg i prozaik, jeden z głównych przedstawicieli okresu „burzy i naporu”, wolnomularz. Autor m.in. *Fausta* (cz. I, 1808; cz. II, 1832).

Narzucanie pisarzowi jako warunku *sine qua non*<sup>63</sup> jakichś kanonów tematycznych czy formalnych byłoby nonsensem. Aragon<sup>64</sup> umiał w *Dzwonach Bazylei* problematykę polityczno-społeczną uczynić tematem części swego dzieła; Martin du Gard świetnie rozwiązał to zagadnienie w tomie *Lato 1914*<sup>65</sup>. Ale to bynajmniej nie znaczy, by każdy, nawet większy od nich pisarz to samo potrafił.

Możliwości, którymi rozporządza literatura, są olbrzymie. Pragnęlibyśmy tylko, aby rzecz ludzka była jej treścią, aby pisarze przestali nas straszyć demonami wszelkiego chowu filozofii idealistycznej i aby tworu biologicznego o skomplikowanej nawet siatce nerwowej nie podawali nam za człowieka, aby nas uwolnili od nudy „przygody duchowej”, zawisłej w próżni bezdziejowej. Po Prouście i tak nas niczym nie zadziwią.

Jeśli chodzi o lirykę, rzecz jest szczególnie skomplikowana. Poeta, niewątpliwie, organizuje przede wszystkim składniki rzeczywistości najmniej poddające się analizie rozumowej, to, co jeszcze nie jest myślą lub co już nią nie jest, organizuje wzruszenia przelotne lub łańcuch ich w czasie – doświadczenie uczuciowe. Jeśli organizuje myśli – to myśli te w stopniu wyższym niż w prozie powieściowej nie są jednoznaczne z myślami w terminologii naukowej czy potocznej. Myśl poetycka może być pół-muzyką, pół-obrazem, pojęcia w niej ulegają chemicznej przemianie, nie służą zwykłym celom komunikatywnym, mają za zadanie wzruszać, apelować do sfery odczuć

---

<sup>63</sup> *Conditio sine qua non* (łac.) – warunek konieczny, nieodzowny.

<sup>64</sup> Louis Aragon (1897–1982) – francuski poeta, prozaik, dadaista, współtwórca surrealizmu, członek Francuskiej Partii Komunistycznej. Autor *Dzwonów Bazylei* (1934), pierwszej z cyklu powieści *Świat rzeczywisty*, poświadczającego zerwanie pisarza z surrealizmem i jego zwrot ku realizmowi.

<sup>65</sup> *Lato 1914* – jedna z powieści cyklu *Rodzina Thibault*, wydana w 1936 roku.

mniej uświadomionych, a przecież będących podstawą kierunku myślenia danej osobowości.

Chodzi właśnie o to, jak poeta organizuje tę całą mglistą sferę uczuć i wyobrażeń, które rodzą wiersz, poemat, chodzi o metodę. Metoda Mickiewicza, nawet wtedy, gdy wcielał w słowa najbardziej irracjonalne pomysły, była na wskroś racjonalistyczna. W tym sensie jest on czystej wody klasykiem. Pisarze skrajnego skrzydła romantyzmu niemieckiego: Achim Arnim<sup>66</sup>, Brentano<sup>67</sup>, Novalis<sup>68</sup> i inni dążyli – teoretycznie przynajmniej – do zatarcia strony znaczeniowej, by tym potężniej mogły przemówić irracjonalne siły uwolnione spod tyranii rozumu. Stąd prosta droga do *Iluminacji* Rimbauda<sup>69</sup> i surrealistów<sup>70</sup>. Mal-

<sup>66</sup> Achim von Arnim (1781–1831) – niemiecki poeta, prozaik; współwydawca czasopisma romantyków heidelberskich „Zeitung für Einsiedler”, z Clemensem Brentanem opublikował trzypięciotomowy zbiór pieśni ludowych *Cudowny róg chłopca* (1806–1808).

<sup>67</sup> Clemens Brentano (1778–1842) – niemiecki poeta, prozaik. Jego *Opowieść o dzielnym Kacperku i pięknej Anusi* (1817) dała początek niemieckiej opowieści wiejskiej. Współwydawca (z Achimem von Arnimem) romantycznego pisma „Zeitung für Einsiedler”.

<sup>68</sup> Novalis, właśc. Friedrich von Hardenberg (1772–1801) – niemiecki poeta i prozaik wczesnego romantyzmu, prekursor tego prądu. Autor cyklu *Hymnów do nocy* (1800) oraz nieukończonej powieści *Henryk von Ofterdingen* (1799–1800).

<sup>69</sup> Arthur Rimbaud (1854–1891) – poeta francuski, jeden z głównych przedstawicieli symbolizmu, wpłynął na twórczość poetycką surrealistów. Autor cyklu poematów prozą *Sezon w piekle* (1873) oraz *Iluminacje* (powst. 1874, wyd. 1885).

<sup>70</sup> Surrealizm, nadrealizm – awangardowy kierunek literacko-artystyczny, powstał w międzywojennej Francji (*Manifest surrealizmu*, 1924), jego głównym teoretykiem był André Breton. Surrealiści rozumieli sztukę jako narzędzie ekspresji stanów podświadomych, głosili hasła „czystego automatyzmu psychologicznego” i „pisania automatycznego”. Sztukę nadrealistyczną

larmé<sup>71</sup> zacierał sens znaczeniowy, by muzyce wewnętrznej stworzyć dostęp do wiersza, milczeniu powierzał połowę największej dla niego wagi znaczeń. Ta mroczna czy biała magia jednakowo prowadziła do oderwania poezji od podłoża. Antyracjonalistyczny kierunek przekształcał się zbyt łatwo w antyideologiczną postawę w ogóle. Już Słowacki, teoretyzując (*Krytyka krytyki i literatury*<sup>72</sup>), wyznawał niby to przez usta Szekspira<sup>73</sup>:

Ja nie wiem... ale ja bez żadnej idei piszę... Rzecz stworzoną nazywam pomysłem... z pomysłu wynikają naturalne figury i charaktery – charaktery znów oddziałują na pomysł. Jest zaś jakieś monotonne usposobienie duszy, która to wszystko harmonizuje i jedną barwą oblewa. Aby pisać, trzeba mieć coś pięknego przed oczami imaginacji – rzecz rozwidniającą się stopniami, obszerną jak świat, pełną ruchu i życia<sup>74</sup>.

W konsekwencji postawa ta prowadziła do postawy programowo demiurgicznej. Poeta w myśl niepisanego postulatu symbolizmu tworzy świat rządzący się własnymi

---

uprawiali m.in.: Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Francis Pica-bia, Louis Aragon, Tristan Tzara.

<sup>71</sup> Stéphane Mallarmé (1842–1898) – francuski poeta, najpierw parnasista, potem najwybitniejszy przedstawiciel symbolizmu, prekursor licznych późniejszych nurtów awangardowych. Autor poematu *Popołudnie Fauna* (1876) oraz poematu przestrzennego *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku* (1897).

<sup>72</sup> Utwór powstał w 1841 roku, opublikowany pośmiertnie (Poznań 1891).

<sup>73</sup> William Shakespeare (1564–1616) – angielski dramaturg i poeta. Autor tragedii, komedii, kronik i *Sonetów* (1609).

<sup>74</sup> Jastrun cytuje niedokładnie (np. zmienia kolejność zdań w wywodzie Szekspira), zachowując jednak sens wybranego fragmentu utworu.

prawami, niezależny od umowy społecznej. *Genesis z Ducha*<sup>75</sup> Słowackiego było jeszcze utworem wyznawczym w ramach dowolnej koncepcji filozoficzno-mistycznej, ale już *Fable du monde Supervielle'a*<sup>76</sup> jest tylko piękną igraszką wyobraźni. Podobnie igraszką wyobraźni jest świat łąkowo-zwierzęcy Leśmiana<sup>77</sup>, w którym nie ma człowieka. Z chwilą, gdy u Leśmiana pojawia się człowiek, kończy się mitologia *Łąki* czy *Napóju cienistego*. Rilke<sup>78</sup> również przybiera najczęściej postawę demiurgiczną, by rezygnować z niej tylko w momentach najgłębiej ludzkich swej twórczości, jednej zresztą z najpoważniejszych, jakie wydała schyłkowa Europa.

Demiurgiczna postawa rezygnuje, rzecz prosta, z historii, zastępuje ją najwyżej geologią i astronomią, przeniesioną w sferę poezji.

Potężna fantazja Dantego<sup>79</sup> była obciążona mocno wagą ziemi, której pełne jest jego *Piekło*, fantastyczność poetów symbolizmu i późniejszych kierunków zastępuje wizję – widowiskiem, realność – surogatem<sup>80</sup>. Stąd nietrwałość nowszych kierunków.

<sup>75</sup> *Genesis z Ducha* – traktat poetycki Juliusza Słowackiego, wykład jego systemu genezyjskiego; utwór powstał w latach 1844–1846, opublikowany w 1871 roku, po śmierci poety.

<sup>76</sup> Jules Supervielle (1884–1960) – francuski poeta, nowelista i dramaturg; autor tomów poetyckich *Gravitations* (*Grawitacje*, 1925) i *La Fable du monde* (*Bajka świata*, 1938).

<sup>77</sup> Bolesław Leśmian, właśc. Bolesław Lesman (ok. 1877–1937) – poeta, prozaik, eseista, tłumacz, członek Polskiej Akademii Literatury. Autor tomów poetyckich: *Łąka* (1920), *Napój cienisty* (1936), *Dziejba leśna* (wyd. pośmiertnie 1938).

<sup>78</sup> Rainer Maria Rilke (1875–1926) – austriacki poeta i prozaik; prekursor egzystencjalizmu w literaturze, autor cykli poetyckich: *Elegie duinejskie* (1923) oraz *Sonety do Orfeusza* (1923).

<sup>79</sup> Dante Alighieri (1265–1321) – włoski poeta, filozof, autor arcydzieła średniowiecznej literatury, poematu *Boska komedia* (powst. 1308–1321). *Piekło* jest pierwszą częścią *Boskiej komedii*.

<sup>80</sup> Surogat – tu: element zastępczy, namiastka.

Zrozumiałem to podczas tej wojny dzięki jej nauce gorzkiej, lecz prawdziwej. W Warszawie okupowanej można było czytać ze wzruszeniem Mickiewicza, Homera<sup>81</sup>, *Psalm*y Kochanowskiego<sup>82</sup>, Norwida, niektóre utwory Słowackiego, lecz zupełnie nieczytelne były wiersze większości symbolistów i późniejszych stylizatorów. U tamtych można było szukać pomocy, nadziei, podniety do walki, drudzy nie przekonywali. Nie zdali najcięższego egzaminu. Byli niepotrzebni.

Są poeci, którzy związani są z kroniką swojej epoki, inni, najwięksi, wyrażają jej historię, inni jeszcze są tylko stylizatorami, „kaligrafami”, jakby powiedział Norwid<sup>83</sup>. Zapewne, dzieckiem chwili, aktualności choćby tylko uczuciowej jest każdy prawdziwy utwór liryczny, ale musi być podniesiony do potęgi ogólnej wrażliwości.

„O roku ów...”<sup>84</sup> Mickiewicza wyraża nie tylko nadzieje Polaków wiosną 1812 roku<sup>85</sup>, ale i nadzieje roku 1834<sup>86</sup> i więcej – wyraża naszą radość z wojska polskiego wiosną

---

<sup>81</sup> Homer – żyjący w VIII wieku p.n.e. twórca dwóch największych greckich poematów epickich, *Iliady* oraz *Odysej*.

<sup>82</sup> Jan Kochanowski (1530–1584) – polski poeta epoki renesansu, tłumacz; autor parafrazy Księgi Psalmów – *Psalterza Dawidowego* (1579), twórca *Trenów* (1580).

<sup>83</sup> W *Improwizacji na zapytanie o wieści z Warszawy* napisał poeta: „Bogu dziękuję, że jeszcze na świecie / Są oryginalni ludzie! // Bo już myślałem, że dzieje od trafów, / Trafy zależą od tronów; / Że ludzkość składa się już z kaligrafów, / [...]”.

<sup>84</sup> „O roku ów! kto ciebie widział w naszym kraju! / Ciebie lud zowie dotąd rokiem urodzaju, / A żołnierz rokiem wojny; dotąd lubią starzy / O tobie bając, dotąd pieśń o tobie marzy” – tą apostrofą rozpoczyna się Księga jedenasta *Pana Tadeusza*, zatytułowana *Rok 1812*.

<sup>85</sup> 1812 – rok kampanii moskiewskiej Napoleona.

<sup>86</sup> 1834 – rok wydania *Pana Tadeusza* w Paryżu, zarazem jednak rok ukończenia Cytadeli Warszawskiej, zbudowanej z rozkazu cara Mikołaja I (po stłumieniu powstania listopadowego).

1945 roku. Między poezją tak pojętą a poezją propagandową, agitacyjną jest taka różnica jak między epopcją a dziennikiem. Majakowski<sup>87</sup> jest zjawiskiem jednorazowym; potęga jego wyrazu opiera się w połowie na tym, czemu się przeciwstawiał. Był agitatorem, trybunem, był wielkim poetą epoki przejściowej, z łamania się ze sobą i z otoczeniem czerpał siłę. Poeci, którzy nadejdą, mogą się uczyć od niego poczucia rzeczywistości dziejowej, lecz muszą własnymi drogami dotrzeć do nowej rzeczywistości.

Aktualności i współczesności dzieła nie wolno pojmować w sposób uproszczony, jeśli się nie chce zniszczyć sztuki pisarskiej w ogóle. Goethego sztuki politycznie aktualne zapomniane zostały dawno i nie na tych utworach polega znaczenie autora *Fausta*. *Dziadów* cz. III, pisana po klęsce listopadowej<sup>88</sup>, opowiada nie o dziejach powstania, lecz o procesie filomatów<sup>89</sup>, prawie tak, jakby ktoś dzisiaj, po powstaniu warszawskim, napisał dramat o procesie wileńskim Henryka Dembińskiego<sup>90</sup> i towarzyszy.

---

<sup>87</sup> Władimir Majakowski (1893–1930) – rosyjski poeta, dramaturg, twórca, teoretyk i czołowy przedstawiciel kubofuturyzmu, autor poematu *Obłok w spodniach* (1915) oraz komedii *Łażnia* (1930). W swojej twórczości eksperymentował z rytmem i układem stroficznych utworów poetyckich (wprowadził nowy porządek graficzny, tzw. schodki), doskonalił w ten sposób poezję mówioną z trybuny.

<sup>88</sup> Powstanie listopadowe trwało od 29/30 XI 1830 do 21 X 1831 roku. Część III *Dziadów* powstała w roku następnym w Dreźnie.

<sup>89</sup> Towarzystwo Filomatów – tajne stowarzyszenie studentów i absolwentów Uniwersytetu Wileńskiego, istniało w latach 1817–1821.

<sup>90</sup> Henryk Dembiński (1908–1941) – działacz społeczny, publicysta, członek Komunistycznej Partii Polski i Polskiej Partii Socjalistycznej, członek i prezes Stowarzyszenia Katolickiej Młodzieży Akademickiej „Odrodzenie”, współpracownik „Żagarów”, w 1937 roku oskarżony o prowadzenie „wywrotowej akcji komunistycznej”.

*Pan Tadeusz* cofa się jeszcze dalej w przeszłość, a przecież miał więcej w sobie przyszłości niż o wiele aktualniejszy *Kordian*. Te sprawy należy jasno postawić, abyśmy nie popadali w naiwne błędy i nie mieszały publicystyki z poezją, kroniki z historią.

Granice w krainie poezji są trudne do wyznaczenia, ale to nie znaczy, by nie istniały rzeczywistości. Poezja parnasistów<sup>91</sup>, poezja symboliczna i posymboliczna (mimo odmiennych niekiedy pozorów) zatraciła zdecydowanie kontakt z historią, zastąpiła ją nieosiągalnym „dnem metafizycznym” i stylizacją, jawnie czy skrycie wyrażała pogląd, że świat jest inny niż ten, który jest nam bezpośrednio dany. Takie stanowisko doprowadziło do zupełnego chaosu i pomieszania pojęć, z którego musimy wyprowadzić poezję, jeśli chcemy ją ocalić.

Sytuacja poezji w tej chwili nie zapowiada łatwego wyjścia z chaosu. Poeci starszego pokolenia – z nielicznymi wyjątkami – tkwią w nawykach i umiłowaniach przedwojennych, są już tylko zdolni zaokrąglić i szlifować swoje mistrzostwo.

Nowy styl, nieznamy nam jeszcze, może tu i ówdzie już zapoczątkowany, nowy realizm<sup>92</sup> zwycięży z nieodpartą

---

<sup>91</sup> Parnasizm – wywodzący się z hasła „sztuka dla sztuki” kierunek w poezji francuskiej w drugiej połowie XIX wieku, będący reakcją na subiektywizm i formalną niedbałość romantyzmu, postulujący obiektywizm, erudycyjną opisowość i harmonijną, precyzyjną formę.

<sup>92</sup> Realizm – kierunek w większości literatur europejskich ukształtowany około połowy XIX wieku. U jego podstaw legła estetyka mimetyczna, a przedmiotem naśladowania był świat współczesny twórcy i odbiorcy dzieła. Za kolebkę realizmu uznaje się Anglię i Francję pierwszej połowy XIX wieku (Charles Dickens, Henri Stendhal, Honoré de Balzac, Gustave Flaubert). We wschodniej części Europy (literatura rosyjska i polska) realizm dojrzał dopiero w drugiej połowie XIX wieku (Lew Tołstoj, Bolesław Prus). W szerokim znaczeniu: wszelkie dążenia zmierza-

historyczną koniecznością pozostałe jeszcze z okresu przedwojennego i okupacji przeżytki zarówno poezji formalistycznej, jak i barokowo-mistycznej, prowincjonalnej odmiany surrealizmu, nie oszczędzi również sensualistycznej poezji anarchicznego indywidualizmu.

Tylko potężny prąd odrodzenia moralnego zdolny jest pchnąć „pijany okręt”<sup>93</sup> literatury naszej (i nie tylko naszej) w stronę realnych brzegów. Siłą oburzenia, nienawiści i miłości, potęgą odczucia śmierci i zdolnością nowych narodzin, zrozumieniem współczesnych i historycznych przemian – powinno się już dzisiaj mierzyć twórczość pisarza.

Wcześniej czy później zarówno proza, jak i poezja muszą znów nawiązać do starganej przez indywidualistyczny symbolizm i beztwarzowy formalizm więzi łączącej z człowiekiem, którego byt określa historia.

---

jące do przedstawienia w dziele codziennego życia człowieka w jego historycznym środowisku.

<sup>93</sup> Aluzja do Rimbauda i jego wiersza *Statek pijany* (tytuł oryginalny: *Le Bateau ivre*) z 1871 roku.

Artur Sandauer<sup>94</sup>

## Zawile

Z różnych stron słycać nawoływania do realizmu w literaturze. Piszący te słowa sam zajmuje się niekiedy prorealistyczną propagandą. Dziwić się jednak należy, że w parze z tym słusznym niewątpliwie postulatem idzie drugi, dość kontrastowy – tworzenia bohaterów. Korzystając z dwuznaczności tego terminu, którym określa się zarówno osobę główną w powieści, jak i heroiczną w życiu, i nie rozgraniczając dość ściśle obu tych sensów, żąda się od pisarza, aby rysował postaci „wyolbrzymione i uproszczone”, wzorce do naśladowania, podobne owemu metrowi platynowemu w Paryżu<sup>95</sup>, słowem – ideały. Powstaje w ten sposób nowe monstrum literackie: realizm idealizujący; nienowe zresztą, bo znane chociażby z *Nędzników*

---

<sup>94</sup> Artur Sandauer (1913–1989) – krytyk literacki, prozaik, tłumacz; kierownik działów poezji, prozy i krytyki w „Odrodzeniu”, współpracownik „Nowej Kultury”, „Przeglądu Kulturalnego”. Autor tomu szkiców *Poeci trzech pokoleń* (1955), książki krytycznej *Moje odchylenia* (1956), zbioru pamfletów *Bez taryfy ulgowej* (1959).

<sup>95</sup> Wzorzec metra, wykonany ze stopu platyny z irydem, znajduje się w Międzynarodowym Biurze Miar i Wąg w Sèvres (w obrębie aglomeracji paryskiej).

Viktora Hugo<sup>96</sup>, gdzie Valjean jest uosobieniem wszelkich cnót, karczmarz zaś – wszelkich występków i gdzie panuje wzruszający i przejrzysty podział charakterów na białe i czarne. Znajdujemy tu oczywiście wszystkie zewnętrzne atrybuty realizmu: wiadomo, ile kto zarabia i na czym; brak tylko jego wewnętrznego sensu, tj. obiektywizmu. Co więcej, *Nędznicy* Hugo nie podnoszą zgoła takich uroszczeń: tendencja jest w nich jawna i szczerą. Proponowana jednak obecnie metoda realistyczna miałaby nosić pozory obiektywizmu, a jednak – idealizować; uchodzić za bezstronną, a jednak – agitować. Forma ma być, o ile możliwe, referująca, reportażowa; treść zaś – odpowiednio spreparowana. Jasne jest, że postawa taka prowadzi do wewnętrznej niejednorodności, do sprzeczności między zawartością a kształtem. Tendencja? Owszem. Lecz niechże się nie drapuje w togę obiektywizmu, niech wszystko do najdrobniejszych szczegółów będzie nią przesiąknięte, niech się nie cofnie przed groteską<sup>97</sup> – podobnie jak wyrzekł się pozorów realizmu w swych dramatach Majakowski, wkładając postaciom w usta słowa demaskujące, słowa, których by one nigdy „naprawdę” nie mogły wypowiedzieć, lecz które wyrażają ich najgłębszą istotę i sąd o niej autora. Lecz jeśli realizm – to pełny, niecofający

---

<sup>96</sup> Victor Hugo (1802–1885) – powieściopisarz, dramaturg, poeta, republikański działacz polityczny, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli francuskiego romantyzmu. Autor m.in. dramatu *Hernani* (1830) oraz powieści *Katedra Marii Panny w Paryżu* (1831) i *Nędznicy* (1862). Głównym bohaterem *Nędzników* jest Jean Valjean, galernik.

<sup>97</sup> Groteska – tu: kategoria estetyczna w utworach literackich, teatralnych, filmowych, plastycznych i muzycznych, które wyróżniają się zespołem współdziałających właściwości: fantastyką, absurdalnością, niejednorodnością nastroju (przemieszaniem komizmu i tragizmu), lekceważeniem obowiązującego *decorum*, niejednorodnością stylu.

się nawet przed ukazaniem zalet wroga, by tym dobitniej dowieść, że jest nim – mimo pociągających szczegółów; podobnie jak Szołochow<sup>98</sup> w *Cichym Donie* bez wahania zauważy „nad czołem (kontrrewolucyjnego generała) Kaledina<sup>99</sup> dziecinnie wzruszający kosmyk włosów”. Obie te równie uczciwe i konsekwentne metody, zastosowane przez dwu wielkich pisarzy radzieckich, odpowiadają dwu obliczom marksizmu: tendencyjna – materializmowi historycznemu, jako teoretycznemu narzędziu walczącego proletariatu, realistyczna – dialektyce<sup>100</sup>, jako metodzie poznawania obiektywnej rzeczywistości.

Metoda dialektyczna pozwala nam rozumieć zarówno nasze, jak i przeciwne stanowisko. Kaledin ma swoją rację, która każe mu widzieć tylko własny świat, wszystko zaś, co mu zagraża, uważać za destrukcyjne. Jego moralność, jego hierarchia wartości dyktuje mu takie właśnie postępowanie; nie mógłby czynić inaczej, nie będąc zdrajcą; a on jest człowiekiem uczciwym – wobec swojej klasy. My jednak rozumiemy i siebie, i jego: w tym jest nasza wyższość. Należy ukazać rację wewnętrzną obu stron, lecz równocześnie – do której i dlaczego należy ostateczne zwycięstwo. Dydaktyka jest skuteczna tylko wtedy, gdy

---

<sup>98</sup> Michaił Szołochow (1905–1984) – rosyjski pisarz, autor epopei o I wojnie światowej, rewolucji i wojnie domowej *Cichy Don* (t. 1–4, 1928–1940), za powieść tę otrzymał literacką Nagrodę Nobla (1965).

<sup>99</sup> Aleksiej Kaledin (1861–1918) – generał Cesarskiej Armii Rosyjskiej, w latach 1917–1918 przeprowadził kontrrewolucji Kozaków nad Donem. Szołochow wprowadził go na karty *Cichego Donu*.

<sup>100</sup> Dialektyka – według Hegla: rozumowanie idące od danego pojęcia (tezy) do jego przeciwieństwa (antytezy) i łączące oba w wyższą jedność (syntezę); u Marksa: teoria o rozwoju zjawisk rzeczywistości, ich związku i wzajemnej zależności, tłumacząca rozwój walką wewnętrzną przeciwności, oraz oparta na niej metoda poznawania i przekształcania świata.

przytacza przykłady najniebezpieczniejsze dla wysuniętej przez się tezy.

Drugim obok braku realizmu zarzutem, jaki się wysuwa przeciw naszej dotychczasowej literaturze, jest jej tak zwana bezdziejowość. Pisarz ma wyrażać – żąda kategorycznie Mieczysław Jastrun w „Kuznicy”<sup>101</sup> (nr 1)<sup>102</sup> – konkretną rzeczywistość historyczną. Uprzedzając (figura retoryczna zwana antycypacją) możliwy kontrargument, że przecież każde dzieło rzeczywistość tę i tak w jakiś sposób odzwierciedla, zaznacza on, że „każdy okres historii obok głównego nurtu, który szuka ujścia w przyszłości, zawiera w sobie także zmierzchające idee czasów ubiegłych” i że pisarz „niejednokrotnie wypowiada treści już przeżyte, należące do przeszłości”. Nie o historyczność tu więc w gruncie rzeczy chodzi, lecz o postępowość, pojętą jako sprzyjanie klasie nadchodzącej; i nie o współczesność, lecz – że użyję tego nowotworu – o przyszłościowość. Mówmy wyraźnie: Jastrun żąda od pisarza, aby antycypował przyszłość i stanął po jej stronie; zgodny w tym z Kottem<sup>103</sup>, który w artykule *Drewniane*

<sup>101</sup> „Kuznica” – tygodnik społeczno-literacki, wydawany w latach 1945–1950 w Łodzi (początkowo jako miesięcznik) i w Warszawie (od 1949). Redaktorem naczelnym do końca 1948 roku był Stefan Żółkiewski, później Paweł Hoffman. Skład redakcji uzupełniali m.in. Mieczysław Jastrun, Jan Kott, Zofia Nałkowska. Piśmo nawiązywało do Kuznicy Kołłątajowskiej i wolterianizmu, zgodnie z deklaracjami miało być trybuną postępowej inteligencji, w praktyce wyrażało głównie poglądy średniego pokolenia.

<sup>102</sup> M. Jastrun, *Poza rzeczywistością historyczną*, „Kuznica” 1945, nr 1, s. 13–17 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 73–98).

<sup>103</sup> Jan Kott (1914–2001) – krytyk i historyk literatury, eseista, tłumacz. Współorganizator Instytutu Badań Literackich PAN, członek zespołu redakcyjnego „Kuznicy”, wykładowca licznych krajowych i zagranicznych uczelni. Autor opracowań, rozpraw, tomów szkiców, np. *Mitologia i realizm* (1946), *O Lalce Bolesława Prusa* (1948), *Szekspir współczesny* (1965).

*bomby*<sup>104</sup> („Odrodzenie”, nr 24<sup>105</sup>) zarzuca katastrofistom, że wieszcząc zagładę naszego świata, nie umieli wskazać, skąd ona nadchodzi: ze strony hitleryzmu. Postulat nieco surowy; jedyną metodą, jaką posiadamy dla przewidywania przyszłości, jest marksizm; zarzucać autorom, że jej nie odgadli – to wymagać od nich, aby byli – w przeszłości – marksistami. Żądać tego od pisarzy dawnych, którzy, już choćby z uwagi na anachronizm<sup>106</sup>, nimi być nie zdążyli, to – jak zarzucać Rejowi<sup>107</sup>, że nie określił swej postawy słowami: „My, pisarze średniowiecza, żyjący w epoce przejścia do humanizmu” – lub negować autentyczność autografu króla Władysława, który zginął pod Warną, ponieważ w podpisie brak przydomka Warneńczyk<sup>108</sup>.

Postawione jednak nawet wobec pisarzy najbliższej przeszłości wymaganie to jest zbyt kazuistyczne<sup>109</sup> i zu-

<sup>104</sup> J. Kott, *Drewniane bomby*, „Po Prostu” 1945, nr 24; przedruk: *idem*, *Po prostu. Szkice i zaczepki*, Warszawa 1946.

<sup>105</sup> Sandauer błędnie podał czasopismo, w którym opublikowany został artykuł Kotta.

<sup>106</sup> Anachronizm – błąd polegający na łączeniu zjawisk lub faktów, które nie mogły się zdarzyć jednocześnie, lub umieszczeniu rzeczy, osoby itp. w niewłaściwej epoce, ewentualnie na wysłowieniu niedopasowanym do opisywanego w utworze czasu historycznego.

<sup>107</sup> Mikołaj Rej (1505–1569) – poeta i prozaik, tłumacz, jeden z najważniejszych twórców polskiej literatury wczesnorennesansowej i okresu rozkwitu renesansu w Polsce. Za początek fazy rozkwitu epoki przyjmuje się datę wydania słynnego dzieła Mikołaja Kopernika *De revolutionibus orbium coelestium* (1543), jest to zarazem data ukazania się *Krótkiej rozprawy między trzema osobami, Panem, Wójtem a Plebanem* Reja.

<sup>108</sup> Władysław III Warneńczyk (1424–1444) – od 1434 roku król Polski, od 1440 roku także król Węgier.

<sup>109</sup> Kazuistyka – tu: drobiazgowo rozstrzyganie szczegółowych problemów przez podciąganie ich pod odpowiednio dobrane zasady ogólne; naginanie argumentów w celu uzasadnienia jakiejś tezy.

bazujące; nie tylko Aragonowie i Malraux mają prawo do istnienia; dowód, że sam poeta, który je stawia, w swej twórczości przedwojennej w małej tylko mierze czynił mu zadość. Aby w epoce przedwrześniowej stanąć po stronie walczącego proletariatu, trzeba było już to zeń się wywodzić, już to dzięki specyficznym warunkom życiowym (które określają Marks i Engels<sup>110</sup> w *Manifeście komunistycznym*, *Dzieła wybrane*, str. 170), jak np. deklasacja<sup>111</sup> czy wreszcie bardzo wysoko rozwinięta świadomość polityczna, umieć dojrzeć przyszłe drogi historii. *Post factum* jest to oczywiście aż nadto łatwe. Czyż można jednak mieć pretensje do Błoka<sup>112</sup>, że przed rewolucją pisał *Wiersze o pięknej pani*, a po rewolucji *Dwunastu*? Żadnych. Winić by go można dopiero wtedy, gdyby trwał przy dawnym stylu i w zmienionych warunkach historycznych. Wydaje mi się, że nie ma książki silniej wyrażającej tragedię pewnego odłamu mieszczaństwa, pustkę życiową i wynikającą stąd ucieczkę w fantastykę – niż *Sklepy cynamonowe* Schulza<sup>113</sup>. Rzeczywistość historyczna nie jest tak prosta,

<sup>110</sup> Friedrich Engels (1820–1895) – niemiecki filozof, socjolog, ideolog socjalizmu, współtwórca I oraz II Międzynarodówki (1864, 1889), wydawca t. 2–3 *Kapitału* Karola Marksa (1885, 1894), wspólnie z Marksem ogłosił *Manifest komunistyczny* (1848).

<sup>111</sup> Deklasacja – utrata dotychczasowej pozycji społecznej, związana zwykle ze zubożeniem.

<sup>112</sup> Aleksander Błok (1880–1921) – poeta i dramaturg, jeden z głównych przedstawicieli rosyjskiego symbolizmu; autor *Wierszy o Pięknej Damie* (1904) napisanych dla przyszłej żony, Lubow Mendelejowej (córki Dmitrija Mendelejewa), oraz poematu *Dwunastu* (1918) zainspirowanego przez rewolucję październikową.

<sup>113</sup> Bruno Schulz (1892–1942) – prozaik, krytyk literacki, grafik; autor dwóch zbiorów opowiadań: *Sklepów cynamonowych* (1934) i *Sanatorium Pod Klepsydrą* (1937); czerpią one z odmiany ekspresjonizmu skupionego na problemach egzystencjalnych, wyrażanych za pomocą mitów i symboli odwołujących się do podświadomości. Po wojnie spuścizna Schulza zyskała w osobie Sandauera wybitnego znawcę i opiekuna.

jak skłonni bylibyśmy przypuszczać; sposób mówienia o niej bywa różny, nieraz okrężny; nie zawsze treściowy, czasem i formalny; i np. przedzieranie się Leśmiana lub Tuwima do prasłowiańskich korzeni etymologicznych – owe „zielenie” i „spojrzaki” wyrażające dążenie do jak najgłębszego zespolenia się z polsnością u poetów, którzy urodzili się poza nią – zawiera sens dziejowy co najmniej równie głęboki jak zachwalane przez Jastruna utwory pisarzy „Przedmieścia”.



Artur Sandauer<sup>114</sup>

## Zawile [II]

Kiedy w trzecim wieku po Chrystusie rozpoczęły się zawzięte spory między zwolennikami biskupa Aleksandrii, Atanazego<sup>115</sup>, a prezbitera Ariusza<sup>116</sup> o to, czy Syn jest współistotny Bogu Ojcu, czy też tylko doń podobny, *homoiousios* – jak wówczas mówiono – czy tylko *homoiosios*, różnica między obiema tępiącymi się bezlitośnie partiami zdawała się przejrzysta i wyraźna: chodziło o „i” (w słowie *homoiousios*). Co prawda poza tą krwawą literą kryła się sprawa istotniejsza: plemiona germańskie, które wyznawały arianizm i pod pozorem teologii przeraźliwie łupiły cesarstwo bizantyjskie. Niemniej faktem pozostaje, że dla owej głoski wyrżnięto tysiące ludzi, żony opłakiwały mężów, matki – synów itp.

Ciskano zresztą w siebie nie tylko dzidami, lecz również ideologią: traktatami, ekskomunikami, poematami. I teraz, po 16 wiekach, czytelnik – jeden z tych, których

---

<sup>114</sup> Biogram autora – zob. przyp. 94, s. 99.

<sup>115</sup> Atanazy Wielki (ok. 295–373) – święty Kościoła katolickiego i prawosławnego, ojciec i doktor Kościoła, teolog, przeciwnik arianizmu. Pisząc o sporach teologicznych w III wieku n.e., Sandauer miał na myśli IV stulecie.

<sup>116</sup> Ariusz (ok. 256–336) – aleksandryjski teolog, pochodzący z Libii; twórca doktryny arianizmu, odrzucającej dogmat o Trójcy Świętej.

w dziele sztuki podnieca jedynie postępowość, nieczu-  
 łymi zaś pozostawia tzw. wartość estetyczną – natrafiwszy  
 przypadkiem na wytwór literacki owej epoki, ariański lub  
 atanazyjski, znajduje się w nie byle jakim kłopotcie, nie  
 wiedząc, czy owo „i” jest progresywne, czy też reakcyjne,  
 póki szczęśliwie znaleziona encyklopedia nie pouczy go,  
 że na soborze nicejskim<sup>117</sup> (r. 325) zwyciężył dogmat Ata-  
 nazego i że on zatem, jako zwycięzca, ma wszelkie prawa  
 do miana postępowego. Wtedy dopiero, uspokojony, za-  
 siądzie do heksametrów<sup>118</sup> jakiegoś Claudiana<sup>119</sup>, pewien,  
 że może się nim zachwycać bez obawy o swoje zasady.

To stawianie cenzurek z postępowości jest bodajże  
 jeszcze trudniejsze, gdy chodzi nie o poszczególnych au-  
 torów, lecz o całe epoki. Istnieją bowiem okresy (jak we  
 Francji Restauracja<sup>120</sup>, jak czasy międzywojenne w Eu-  
 ropie Zachodniej) niezaprzeczenie reakcyjne. Cóż tedy  
 ma począć pisarz, który w celach samodoskonalenia po-  
 stanowił być progresywnym? Któremu duchowi czasu  
 być posłusznym? Większemu czy mniejszemu? Każdy

<sup>117</sup> Sobór nicejski I – zwołane przez cesarza Konstantyna I Wiel-  
 kiego zgromadzenie biskupów chrześcijańskich Cesarstwa  
 Rzymskiego, odbyło się w dniach 19–25 VII 325 roku. Uznane  
 zostało za pierwszy sobór powszechny.

<sup>118</sup> Heksametram – w metryce antycznej wers sześciostopowy, w któ-  
 rym pierwsze cztery stopy były daktylami zastępowalnymi  
 przez spondeje, stopa piąta daktylem, a szósta trochejem lub  
 spondejem; dwie ostatnie stopy tworzyły charakterystyczny dla  
 heksametru spadek adoniczny.

<sup>119</sup> Sandauer miał zapewne na myśli pochodzącego z Aleksandrii  
 Klaudiana Klaudiusza (ok. 370 – ok. 404), autora *Pieśni o Zbawcy*  
 oraz *Hymnu o Chrystusie*, dworskiego poetę cesarza Honoriusza.  
 Atanazy Wielki oczywiście nie mógł czytać utworów Klaudiana

<sup>120</sup> Restauracja – okres monarchii parlamentarnej we Francji od  
 upadku Napoleona Bonapartego i powrotu na tron Burbonów  
 (1814) do rewolucji lipcowej (1830), przerwany na krótko (20 III –  
 22 VI 1815) przez powrót Napoleona z Elby.

rozsądnie, tzn. historycznie myślący człowiek, odpowie, że większemu. Lecz ów duszek mniejszy również domaga się wyrazu, by nie zginąć niesławnie. Rodzą się wówczas owe specyficzne wytwory epok reakcyjnych, jak np. cały feudalistyczny romantyzm, którego wieżyczki, baszty, księżniczki i paziowie wyrażają w gruncie rzeczy tęsknotę zbankrutowanej arystokracji (hr. hr. de Vigny<sup>121</sup>, de Chateaubriand<sup>122</sup>, de Lamartine<sup>123</sup> itd.) za okresem świetności swej klasy – średniowieczem. Mimo to owe produkty wstecznictwa mogą być estetycznie cenne, jeśli wyrażają **prawdziwie** psychologię swojej, na zagładę skazanej klasy. I nadaremnie zarzucalibyśmy im nierealizm<sup>124</sup>, fantastykę, demiurgizm, alchemię słowa i jeszcze parę grzechów głównych. Oczy uchodzącej w przeszłość klasy, zwrócone ku przeszłości, nie dostrzegają wyraźnych konturów wyprzedzającego ją świata; i czymże, jeśli nie idealizacją secesji, mieszczańskim romantyzmem, jest np. *Czarodziejska góra* Manna<sup>125</sup> i bodaj czy nie *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta?

<sup>121</sup> Alfred de Vigny (1797–1863) – francuski poeta, powieściopisarz, dramaturg, jeden z głównych przedstawicieli romantyzmu, członek Akademii Francuskiej; autor zbioru *Poematy starożytne i nowożytne* (1826) oraz powieści historycznej *Cinq-Mars, czyli spisek za Ludwika XIII* (1826).

<sup>122</sup> François-René de Chateaubriand (1768–1848) – francuski pisarz i polityk, główny przedstawiciel wczesnego romantyzmu; autor *Szkicu historycznego o rewolucjach* (1797) oraz analizy romantycznej „choroby wieku” – *Renégo* (1805).

<sup>123</sup> Alphonse de Lamartine (1790–1869) – francuski poeta, dramaturg, powieściopisarz, polityk, czołowy przedstawiciel romantyzmu; jeden z przywódców Wiosny Ludów we Francji, minister spraw zagranicznych, w czasie paryskiej rewolucji czerwcowej (1848) jednakże przeciwny powstańcom; autor zbioru poezji *Dumania poety* (1820) oraz *Historii żyrondyistów* (1847).

<sup>124</sup> Nierealizm – swobodnie przez Sandauera rozumiane przeciwieństwo realizmu.

<sup>125</sup> Thomas Mann (1875–1955) – niemiecki powieściopisarz, eseista. Za arcydziełne uważa się jego powieści *Buddenbrookowie* (1901)

Toteż niesłuszny jest zarzut Mieczysława Jastruna, wytoczony w artykule *Poza rzeczywistością historyczną* („Kuźnica” nr 1) przeciw symbolistom, jakoby „tworzyli oni świat rządzący się własnymi prawami, niezależny od umowy społecznej”<sup>126</sup>, gdyż „jeżeli w ideologii ludzie i ich stosunki wydają się stojącymi na głowie, to wynika to również z historycznego procesu ich życia” (*Archiwum Marksa i Engelsa*, ks. I, Moskwa, str. 215). Fantastyka symbolistów wyraża właśnie sprzeczności i „postawienie na głowie” ich bazy. Nie można im zatem zarzucać „niezależności od umowy społecznej”, co jest w ogóle niemożliwe. Toteż Jastrun wytacza niebawem inny argument, tym razem realistyczny: że „przedstawiają oni świat inny niż ten, który jest nam bezpośrednio dany”. Ale bezpośrednio, tzn. w doświadczeniu zmysłowym, dane są nam również złudzenia optyczne, sen, halucynacje, a jednak wątpić należy, aby realistę zadowolili tak pojęta rzeczywistość. Jeśli znów słowo „bezpośrednio” ma oznaczać „zgodnie ze współczesnym stanem wiedzy”, to należałoby np. napisać: „Bohater siadł na rojowisko elektronów, ufając, że – w myśl teorii prawdopodobieństwa – zdoła się utrzymać na ich powierzchni”. Sztuka nie może przedstawiać świata bezpośrednio danego, ani przez doświadczenie zmysłowe, ani przez stan współczesnej nauki; lecz jedynie rzeczywistość społeczną, tj. ogólnie przyjętą, określoną warunkami historycznymi i klasowymi autora. Każda epoka i warstwa ma swój sposób jej odbioru i w ramach tej właśnie metody percepcji tworzy sztukę – lepszą lub gorszą, którą możemy ideologicznie zwalczać, lecz nie mamy prawa potępiać artystycznie.

---

i *Czarodziejska Góra* (1924). Otrzymał Nagrodę Nobla w dziedzinie literatury (1929).

<sup>126</sup> M. Jastrun, *Poza rzeczywistością historyczną*, s. 16 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 93–94).

Błąd myślowy, który się czai poza tym wszystkim, dawno już przewyciężony w krytyce marksistowskiej i napiętnowany w podręcznikach jako wulgarny socjologizm, przyplątał się teraz, spóźniony, do naszej literatury i nawiedza łamy czasopism. Ów

wulgarny socjologizm, który był u nas (tj. w ZSRR) niedawno bardzo rozpowszechniony, analizował tylko ideologię pisarza. Pisano o poglądach Puszkina<sup>127</sup>, a nie o 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 (Ł.I. Timofiejew, *Osnovy teorii literatury*, 1940, str. 33).

Postulat realizmu nabiera sensu dopiero wtedy, jeśli określić, przeciwko czemu jest on wymierzony. W artykule *Możliwości nowej prozy* („Odrodzenie”<sup>128</sup> 1945, nr 27) próbowałem wskazać na ową antytezę realizmu:

---

<sup>127</sup> Aleksander Puszkina (1799–1837) – rosyjski poeta, dramaturg, prozaik, główny przedstawiciel rosyjskiego romantyzmu, sympatyk dekabrystów; autor poematu dygresyjnego *Eugeniusz Oniegin* (1833) oraz polemicznego wobec *Ustępu* III części *Dziadów* Mickiewicza historyzoficznego poematu *Jeździec międzydziany* (1837).

<sup>128</sup> „Odrodzenie” – pierwszy w ludowej Polsce tygodnik społeczno-literacki, wydawany od września 1944 do marca 1950 roku przez S.W. „Czytelnik”, początkowo w Lublinie, później (od stycznia 1945) w Krakowie, ostatecznie przeniesiony do Warszawy (od numeru 1947/10). Redaktorem naczelnym pisma był Karol Kuryluk, a od lutego 1948 roku – Jerzy Borejsza. Tygodnik zebrał grono znakomitych autorów i współpracowników (m.in. Jerzy Andrzejewski, Tadeusz Breza, Kazimierz Brandys, Stanisław Dygat, Jarosław Iwaszkiewicz, Mieczysław Jastrun, Hanna Malewska, Artur Sandauer, Leopold Staff, Kazimierz Wyka, Stefan Żółkiewski).

na psychologizm<sup>129</sup>. Zamiast komentarzy do komplikacji duchowych należałoby ukazać postęпки, w których się one wyrażają. W żadnym jednak wypadku nie należy realizmu przeciwstawiać formalizmowi. Przez słowo to 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 **szczególów** z rzeczywistością. Cóż nam z tego, że zestawimy autentyczne wypadki, jeśli całość jest fałszywa i nieprzekonywująca? Cóż nam ze szczegółów realistycznych nagromadzonych w *Psalmisze* Zofii Dróždź<sup>130</sup>, jeśli na oczach naszych dokonuje się tam cud, bardziej niewiarygodny niż przejście przez Morze Czerwone<sup>131</sup>: bohaterka, żona komendanta policji ukraińskiej za czasów okupacji, która stroi się przed lustrem w zrabowane suknie pożydowskie i myśli rzeczowo, że trzeba zmyć z nich plamę krwi (jakie to symboliczne!), nagle, dowiedziawszy się, że syn jej poszedł do partyzantów, w okamgnieniu przeistacza się: suknie rzuca do pieca, sama zaś zbliża się do ludu, uosobionego w postaci

---

<sup>129</sup> Psychologizm – nurt w prozie narracyjnej i dramaturgii XX wieku, charakteryzujący się wzmożonym zainteresowaniem procesami życia wewnętrznego postaci literackich. Za prawodawcę nowoczesnego psychologizmu uważa się Marcela Prousta, autora cyklu powieściowego *W poszukiwaniu straconego czasu*.

<sup>130</sup> Zofia Dróždź-Satanowska (1910–1996) – powieściopisarka, poetka, tłumaczka. Nauczycielka i działaczka lewicowa, redaktorka prasy ogólnopolskiej i lokalnej. Autorka tomu *Niewydeptane ścieżki. Ze wspomnień partyzanckich* (1947). *Psalmicha* – proza opublikowana w „Odrodzeniu” 1945, nr 30.

<sup>131</sup> Ukazane w Księdze Wyjścia przejście prowadzonych przez Mojżesza Izraelitów przez Morze Czerwone, którego wody rozstały się, by naród wybrany podążający do Ziemi Obiecanej zdołał uciec przed ścigającym go wojskiem egipskim.

niejakiego Andrzeja. Dobry Sienkiewicz<sup>132</sup>, którego chyba nikt nie posądzi o zbyt nierealizm, zużywał na przemiany wewnętrzne swych bohaterów, Kmiciców, Winicjuszów<sup>133</sup>, po parę miesięcy; Zofii Drózdź wystarczy parę minut: Psalmicha odrodziła się i ani śladu nie zostało z dawnej hieny. Stokroć prawdziwsza jest fantastyczna groteska Gombrowicza<sup>134</sup> niż taki realizm.

Toteż słusznie pisze Timofiejew:

W szeregu wypadków pisarz, by uwydatnić to, co chce przedstawić, może naruszyć życiową konsekwencję wypadków itp., starając się w ten sposób dopiąć większej prawdziwości utworu, większej siły jego działania. By uzmysłowić ten śmiały stosunek artysty do rzeczywistości, Goethe swego czasu przytaczał obraz Rubensa<sup>135</sup>, gdzie postaci rzucają cienie w głąb obrazu, grupa zaś drzew – w kierunku widza, jak gdyby światło padało z dwóch przeciwległych stron [...]. Szekspir – według słów Goethego – stara się dać to, co w danej chwili najbardziej wyraziste i efektowne, każe swym osobom mówić za każdym razem to, co najbardziej mu odpowiada i co może w tym miejscu wywołać

---

<sup>132</sup> Henryk Sienkiewicz (1848–1916) – powieściopisarz, nowelista, publicysta. Początkowo związany z pozytywistami warszawskimi, później zbliżył się do konserwatystów. Redaktor naczelnicy warszawskiego „Słowa”. Sławę przyniosły mu zwłaszcza powieści historyczne, m.in. *Trylogia* (1884, 1886 i 1888), *Quo vadis* (1896). Laureat literackiej Nagrody Nobla (1905).

<sup>133</sup> Andrzej Kmicic, Marek Winicjusz – bohaterowie powieści *Po-top* oraz *Quo Vadis*.

<sup>134</sup> Witold Gombrowicz (1904–1969) – powieściopisarz, dramaturg, eseista. Współpracownik paryskiej „Kultury” i Instytutu Literackiego. Autor *Trans-Atlantyku* (1953), *Dziennika* (t. 1–3, 1957–1966).

<sup>135</sup> Peter Paul Rubens (1577–1640) – malarz, przedstawiciel baroku; ukierunkował styl malarstwa flamandzkiego, jego dzieła charakteryzuje zmysłowość, żywiołowość, wybujałość.

najsilniejszy efekt, nie bardzo troszcząc się, czy słowa te nie stoją w sprzeczności z wypowiedzianymi gdzie indziej słowami. Toteż – dodaje Timofiejew – porównywać utwór z rzeczywistością można jedynie wychodząc z tych założeń, które są zawarte w dziele, a nie na podstawie bezpośredniego porównania szczegółów dzieła ze szczegółami życiowymi (tamże, str. 41).

Tak tedy, głosząc realizm, należy naprzód zdefiniować, co się pod nim rozumie i czemu się go przeciwstawia. Należy wreszcie unikać powoływania się na umarłych lub nieobecnych w nadziei, że nie mogą się oni bronić przed niespodziewaną przyjaźnią. Z artykułu Jastruna dowiadujemy się między innymi, że „Julian Tuwim jest przecie w swej twórczości pisarskiej matematykiem formy”. Stąd oczywisty wniosek, że „Tuwim jest przede wszystkim realistą”. Jakim sposobem z tego, że ktoś jest matematykiem formy (ale – broń Boże – nie alchemikiem słowa, czego Jastrun zabrania), wynika, że jest on realistą – zapytać mógłbym nie tylko ja, ale i Mallarmé, który zapewne czułby się zaskoczony tak pochlebnym epitetem. W twórczości zaś autora *Rzeczy czarnoleskiej*, *Biblii cygańskiej* i *Treści gorejącej*<sup>136</sup> realizmu można by się chyba dopatrzeć tylko w niewielkim poemacie, zaczynającym się od słów: „O, Ludwiko, miłością płonę dziką”<sup>137</sup>. Ale wątpię, aby to był wzór godny naśladowania.

---

<sup>136</sup> Tomy poetyckie Tuwima z lat – odpowiednio – 1929, 1932, 1936.

<sup>137</sup> „Ach, Ludwiko, miłością płonę dziką” – fragment libretta operetki *Rozkoszna dziewczyna* (1933) Ralpa Benatzky'ego w przekładzie Tuwima. Sandauer na pewno pamiętał *Ach, Ludwiko* w przedwojennym popisowym wykonaniu Eugeniusza Bodo.

Stefan Kisielewski<sup>138</sup>

## Jeszcze o realizmie i formalizmie (Na marginesie ostatnich dyskusji literackich)

Na łamach „Odrodzenia” (nr 31) ukazały się jednocześnie dwa artykuły: Kazimierza Brandysa<sup>139</sup> *Drogowskazy* i Artura Sandauera<sup>140</sup> *Zawile* – reprezentujące dwa odmienne podejścia do problemu realizmu literackiego. Z uznaniem podkreślić należy liberalizm redakcji, dopuszczającej do głosu jednocześnie dwa przeciwne, a w każdym razie odmienne stanowiska – można więc żywić nadzieję, że w publicznej, zasadniczej polemice wykrystalizują się i wyjaśnią problemy o doniosłym dla literatury polskiej znaczeniu. Wymienić tu należy jeszcze dwie inne wypowiedzi na tematy literackie, równoległe ponieważ do stanowisk Brandysa i Sandauera. Są to artykuły:

---

<sup>138</sup> Stefan Kisielewski (1911–1991) – prozaik, felietonista, kompozytor, krytyk muzyczny; związany z „Tygodnikiem Powszechnym”, współpracownik paryskiej „Kultury” i pism drugoobiegowych; autor powieści (np. *Sprzysiężenie*, 1947) i licznych zbiorów publicystycznych (np. wybór felietonów *Bez cenzury*, 1983). Syn Zygmunta Kisielewskiego, powieściopisarza.

<sup>139</sup> Kazimierz Brandys (1916–2000) – prozaik, eseista; współpracownik „Sygnałów”, członek zespołu redakcyjnego „Kuźnicy”, „Nowej Kultury”, następnie drugoobiegowego „Zapisu”. Autor m.in. powieści *Drewniany koń* (1946), *Matka Królów* (1957). Brat Mariana Brandysa.

<sup>140</sup> Kisielewski odnosi się do artykułu Sandauera *Zawile* [II], „Odrodzenie” 1945, nr 31, s. 6 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 107–114).

Mieczysława Jastruna *Poza rzeczywistością historyczną* („Kuznica” nr 1)<sup>141</sup> i – w odpowiedzi Czesława Miłosza: *Szkło* („Dziennik Polski” nr 145)<sup>142</sup>. Artykuły Brandysa i Jastruna reprezentują to samo, znane zresztą nie od dziś stanowisko. Odpowiedzi Sandauera i Miłosza formułują zarzuty i zastrzeżenia przeciw temu stanowisku, również nienowe. W sumarycznym skrócie dyskusja robi wrażenie zasadniczego starcia pomiędzy dwoma odwiecznymi wrogami: pomiędzy zwolennikami literatury jako narzędzia w walce o osiągnięcia społeczne, moralne i polityczne z jednej strony, a obrońcami niezależności i odrębności wartości czysto estetycznych literatury – z drugiej. Tak więc nad dyskusją unosi się nienazwany przez żadną ze stron, ale wciąż obecny duch wypędzonego hasła: „sztuka dla sztuki”<sup>143</sup>. Ani Miłosz, ani Sandauer do hasła tego by się nie przyznali (Sandauer nawet odżegnuje się od niego) – w istocie jest ono nazbyt krańcowe i sformułowane raczej nieszczęśliwie – tym niemniej echa, sugestie tego hasła widać niewątpliwie w takim zdaniu Miłosza: „[...] wszelka sztuka – «art», jak wskazuje jej nazwa, zawiera w sobie pierwiastek «artificial»<sup>144</sup><sup>145</sup>; albo:

[...] takiej poezji czy powieści, która by dorównała wydarzeniom historii, nie da się stworzyć. Możemy dążyć ku tej

<sup>141</sup> M. Jastrun, *Poza rzeczywistością historyczną* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 73–98).

<sup>142</sup> C. Miłosz, *Szkło*, „Dziennik Polski” 1945, nr 145.

<sup>143</sup> Sztuka dla sztuki – hasło dziewiętnastowiecznego estetyzmu, po raz pierwszy sformułowane przez Victora Cousina; nakazywało postrzegać sztukę jako dziedzinę autonomiczną, skupioną na zadaniach estetycznych, stroniącą zaś od powinności etycznych, poznawczych, ideologicznych. W rodzimej literaturze postulat ten spopularyzowała Młoda Polska (Stanisław Przybyszewski, Zenon Przesmycki).

<sup>144</sup> *Artificial* (fr.) – sztuczny.

<sup>145</sup> C. Miłosz, *Szkło*, s. 6.

granicy, zdobywając się na największą surowość i powagę. Dojdziemy do linii, na której kończy się sztuka, a zaczyna się bezpośrednio, polityczne działanie – co może zresztą wyjść na dobre ludzkości – ale będzie nosiło inną nazwę<sup>146</sup>;

lub w zdaniu Sandauera:

Każda epoka lub warstwa<sup>147</sup> ma swój sposób jej (rzeczywistości) odbioru i w ramach tej właśnie metody percepcji tworzy sztukę – lepszą lub gorszą, którą możemy ideologicznie zwalczać, lecz nie mamy prawa potępiać artystycznie<sup>148</sup>.

W tym ostatnim zdaniu mamy, bez względu na to, czy autor uświadamia to sobie, czy nie, wyraźne stwierdzenie niezależności artystycznych elementów dzieła od elementów treściowych, ideologicznych, a więc *eo ipso*<sup>149</sup> – stwierdzenie autonomii wartości estetycznych. Do hasła „sztuka dla sztuki” i formalizmu pozostał stąd tylko jeden krok.

W całej dyskusji uderza mnie pewna niewspółmierność tonu, Brandys i Jastrun przemawiają głośno, bojowo, autorytatywnie, „z partesu”<sup>150</sup>, Miłosz i Sandauer – replikują ostrożnie, półgębkiem, wstydliwie; Sandauer osłania się przezornie cytatami i walczy raczej dyskretnym uśmieszkiem, Miłosz długo i misternie kołuje, częstuje przeciwnika komplementami, zanim wreszcie otwarcie wyłoży, o co mu chodzi. Dlaczego tak się dzieje? Oto Brandys i Jastrun czują się silnie, ponieważ pewni są, że mają za sobą epokę, że nurt wydarzeń historyczno-społecznych

---

<sup>146</sup> *Ibidem*.

<sup>147</sup> W tekście Sandauera: epoka i warstwa.

<sup>148</sup> A. Sandauer, *Zawile* [II], s. 6 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 110).

<sup>149</sup> *Eo ipso* (łac.) – tym samym.

<sup>150</sup> Z partesu – z przesadną powagą, pretensjonalnie.

niesie ich naprzód. Zaś Sandauer i Miłosz nie chcą zbyt otwarcie rzucać się pod prąd, bo ani to mądrze, ani roztropnie – zresztą mają trochę racji: walka na pozycjach z góry straconych może być bohaterska, ale może też być – jałowa.

Ale czy pozycje te naprawdę są stracone? Czy prąd, który niesie Jastruna i Brandysa, jest w dziedzinie naszej kultury prądem rzeczywistym, naturalnym, spontanicznym? Nie mam tej pewności – i oni zdaje się w gruncie rzeczy też jej nie mają. Kazimierz Brandys zacytował kiedyś doskonale przysłowie: „nie pchaj rzeki, sama płynie”. Otóż i Brandys, i Jastrun w tym wypadku „pchają rzekę” obu rękami, z czego wniosek, że nie są pewni, czy ona rzeczywiście sama popłynie w kierunku, który chcieliby jej wytyczyć. To jest pocieszające.

Opowiadając się zasadniczo po stronie Miłosza i Sandauera, nie chciałbym tu wznawiać starej dyskusji i wyciągać odwiecznych, niebotycznych prawd o autonomii sztuki, czystych wartościach estetycznych itp. Chodzi mi w tej chwili tylko o pewien aspekt dyskusji, oparty niewątpliwie na nieporozumieniu, mianowicie o kwestię realizmu. Nie rozumiem, dlaczego Jastrun i Brandys uważają, że właśnie realizm jest tym gatunkiem literackim, który najlepiej umożliwia użycie literatury jako narzędzia walki o wartości społeczne i moralne, jako „służby etycznej”, mającej na celu „wskazywanie dobra i zła, odróżnianie fałszu i podłości od przyjaźni i pomocy”. Dlaczego to właśnie ma być realizm – nie rozumiem – i historia literatury oraz jej wpływu na życie społeczne i moralne wcale tego nie potwierdza. Przeciwnie – realizm i odmiana jego – materializm<sup>151</sup> – bywały często nawet społecznie szkodliwe, bywały celem same dla siebie i tak samo niczemu nie służyły

---

<sup>151</sup> Materializm – stanowisko filozoficzne głoszące, że jedynie istniejącym samoistnym bytem jest materia, do której sprowa-

jak sztuka abstrakcyjna. Chwalony dziś powszechnie Balzac nie wyprowadził ze swego dzieła żadnych wniosków moralnych co do ustroju mieszczańsko-kapitalistycznego, w którym żył i którego nieetyczność przedstawił tak sugestywnie – dał raczej apologię<sup>152</sup> ruchliwości, intensywności, energii, walki o pieniądź, będącej celem sama dla siebie (jest to zresztą chwyt dosyć „formalistyczny”). Sprawę tę dodatkowo zaciemnił Sandauer, twierdząc, że przeciwieństwem realizmu jest psychologizm – twierdzenie niczym nieuzasadnione: do dokładnego malowania świata należy również dokładne malowanie człowieka, a więc w pierwszym rzędzie odsłanianie motywów psychologicznych jego działania. Z tego punktu widzenia Proust jest superrealistą, a mimo to dzieło jego – według zgodnej zapewne opinii Jastruna i Brandysa – w niczym nam dzisiaj nie może być przydatne (chyba tylko pewne elementy satyryczne, skierowane przeciw mieszczaństwu i arystokracji mogłyby zostać ułaskawione). Sądzę, że podkreślanie przez Jastruna i Brandysa postulatu realizmu jest – z ich własnego punktu widzenia – pomyłką. Realizm jest jedną z koncepcji literackich – ale nie jedyną – a jeśli chodzi o wpływ i związek literatury z życiem społecznym oraz z wielkimi przemianami dziejowymi, to w okresie panowania innych koncepcji literackich (np. operującego fantastyką romantyzmu) wpływ ten był niepomiernie większy. Zresztą w ogóle realizm jest nie tyle osiągnięciem, co postulatem, sugestią, bo w gruncie rzeczy każdy literacki obraz świata przekazany nam przez pryzmat psychiki i artystycznej indywidualności autora jest obrazem przekształconym, a więc, jak powie Brandys, za-

---

dzają się lub której modyfikacjami pochodnymi i zależnymi są wszelkie przejawy rzeczywistości.

<sup>152</sup> Apologia – tu: obrona osoby, sprawy, zasady, idei zawierająca ich usprawiedliwienie, często będące pochwałą.

falszowanym. Czy na pewno *Ferdydurke*<sup>153</sup> Gombrowicza jest mniej realistyczna od niewątpliwie „formalistycznie” skonstruowanej *Nadziei*<sup>154</sup> Malraux i bezinteresownie amoralnego *Kuzyna Ponsa*<sup>155</sup> Balzaca, w którym wszystkie postacie nieetyczne triumfują, z czego autor czerpie wyraźną i to „formalistyczną” satysfakcję? A jednak Jastrun i Brandys ze świętym oburzeniem odrzucają *Ferdydurke*, a zaaprobują – Balzaca i Malraux. Nieporozumienie!

Dalsze kontynuowanie dyskusji o realizmie doprowadziłoby tylko do nawarstwiania coraz paradoksalniej piętrzących się nieporozumień – sądzę więc, że należy nawrócić dyskusję do pewnych zasadniczych źródeł: do klasycznych prawd estetyki. Wszyscy czterej uczestnicy dyskusji popełniają moim zdaniem jeden błąd zasadniczy: oto traktują literaturę jako dziedzinę zupełnie samodzielną, oderwaną od sztuki w ogóle. Oczywiście – analogia między różnymi dziedzinami sztuki nie może sięgać zbyt daleko, lecz jednak w pewnych granicach jest ona faktem niewątpliwym – równoległość okresów artystycznych jest tu symptomatyczna: klasycyzm<sup>156</sup>, romantyzm<sup>157</sup>,

<sup>153</sup> *Ferdydurke* – powieść, najgłośniejszy przedwojenny utwór Witolda Gombrowicza, opublikowany w 1937 roku.

<sup>154</sup> *Nadzieja* – powieść André Malraux z 1937 roku, czerpiąca z doświadczeń zebranych przez pisarza podczas wojny domowej w Hiszpanii.

<sup>155</sup> *Kuzyn Pons* – jedna z licznych powieści w cyklu *Komedia ludzka* Balzaca, wydana w 1847 roku.

<sup>156</sup> Klasycyzm – prąd literacki, którego pierwsze przejawy w kulturze europejskiej wystąpiły w XVI wieku we Włoszech, okres zaś największego rozkwitu przypadł na wiek XVII we Francji. Zwracając się do tradycji antyku, klasycyzm już w epoce renesansu programowo nawiązywał do antycznej teorii poezji, zwłaszcza do poetyki Arystotelesa. Z kolei za najbardziej wpływowe dzieło teoretyczne klasycyzmu francuskiego uznaje się *Sztukę poetycką* Nicolasa Boileau (1674).

<sup>157</sup> Romantyzm – prąd umysłowy i literacki rozwijający się w Europie (oraz w Ameryce Północnej i Łacińskiej) od schyłku XVIII

impresjonizm<sup>158</sup> to kierunki, które w tym samym czasie przechodzą i przez malarstwo, i przez muzykę, i przez literaturę. A więc analogia między sztukami mogłaby nas czegoś nauczyć. Cała dyskusja „absolutystów” z „użytkowcami” możliwa jest tylko w literaturze – w muzyce np. Brandys i Jastrun są automatycznie rozbrojeni – bo to jest dyscyplina czysto „formalistyczna”, wyrażająca tylko siebie i nic więcej – istnieje tylko muzyka zła i dobra – innej nie ma. Zdrowe, formalistyczne ujęcie sztuki, zaczerpnięte z najczystszej z jej dyscyplin – z muzyki, przeniesione z pewnymi zastrzeżeniami na teren literatury wyświadczy nam wielkie przysługi. Formalizm w literaturze określić by można jako dążność, aby z elementów dostarczonych nam przez świat zewnętrzny budować układy nowe, nieistniejące w rzeczywistości, będące więc wyrazem twórczej i dynamicznej postawy człowieka wobec zewnętrzności. Człowiek w sztuce nie powinien być niewolnikiem świata zewnętrznego – powinien być jego panem. Naśladowanie świata (realizm) to postawa bierna, tworzenie nowego świata (formalizm) – to postawa czynna. Z tego punktu widzenia cywilizacja techniczna jest też wyrazem formalizmu: człowiek narzuca naturze swoją indywidualność.

---

do połowy XIX wieku (w niektórych literaturach narodowych dłużej); jego główne założenia ideowe i filozoficzne ukształtowały się w związku z przemianami społeczno-politycznymi spowodowanymi przez rewolucję francuską oraz w wyniku przewartościowania oświeceniowych poglądów na świat i człowieka.

<sup>158</sup> Impresjonizm – kierunek przede wszystkim w malarstwie, ukształtowany we Francji w drugiej połowie XIX wieku, ma odpowiedniki także w innych dziedzinach sztuki. Jego podstawowym założeniem było przedstawianie percepcji świata zewnętrznego przez jednostkę, przy czym percepcja ta miała charakter bierny. Do głównych przedstawicieli impresjonizmu w literaturze zalicza się Paula Verlaine’a i Maurice’a Maeterlincka, a w Polsce Kazimierza Przerwę-Tetmajera.

Nowe, twórcze systemy, zbudowane z zaczerpniętych ze świata zewnętrznego elementów, zbudowane według nieśmiertelnych zasad harmonii i równowagi estetycznej – oto jak wyobraża sobie formalizm dzieło literackie. Ale czemu będzie ono służyć? – zapyta ktoś. Otóż niewątpliwie nie będzie ono celem samo dla siebie. Hasło „sztuka dla sztuki” sformułowane jest błędnie. Nie sztuka dla sztuki, lecz sztuka dla zaspokojenia pewnych niezmiennych, wiecznych potrzeb ducha ludzkiego. Jak odbywa się proces zaspokajania tych potrzeb i jakie ma on znaczenie moralne i ogólnoludzkie? Ciekawych odsyłam do teorii „czystej formy” i „dreszczu metafizycznego”, sformułowanej przez Witkacego<sup>159</sup>, teorii, która niejedną usługę mogłaby oddać w obecnych dyskusjach literackich, nazbyt oderwanych od przemyśleń i osiągnięć uzyskanych już przez naszych poprzedników.

---

<sup>159</sup> Stanisław Ignacy Witkiewicz, pseud. Witkacy (1885–1939) – dramaturg, prozaik, teoretyk sztuki, filozof, publicysta, malarz. Członek plastyczno-literackiej grupy formistów. Stworzył teorię Czystej Formy w sztuce (malarstwie i teatrze). Autor katastroficznej rozprawy *O zaniku uczuć metafizycznych w związku z rozwojem społecznym*, która ukazała się w publikacji *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia* (1919). Syn Stanisława Witkiewicza, krytyka sztuki.

## PRZEKROJE, STUDIA



Kazimierz Wyka<sup>160</sup>

## Tragiczność, drwina i realizm

### I

W uwagach, jakie nastąpią, pragnę zaproponować interpretację wspólną sprzecznych objawów, które bezpośrednio przed wojną zachodziły w ostatniej generacji literackiej Polski międzywojennej. Generacji, którą formalnie i trochę złośliwie można by nazwać pokoleniem dopuszczonych (i niedopuszczonych) kandydatów do istniejącej wówczas nagrody młodych Polskiej Akademii Literatury<sup>161</sup>. Otrzymywali ją pisarze niżej trzydziestego roku życia. Mówiąc datami – rocznik 1910 i jego okolice.

---

<sup>160</sup> Kazimierz Wyka (1910–1975) – historyk literatury, krytyk literacki, eseista, twórca opowiadań i pastiszów, felietonista „Odrodzenia” (rubryka *Szkoła krytyków*), współzałożyciel i wieloletni dyrektor Instytutu Badań Literackich PAN, autor *Życia na niby* (1957, wyd. II poszerz. 1959), *Rzeczy wyobraźni* (1959), *Łowów na kryteria* (1965). Od sierpnia 1945 roku Wyka był redaktorem „Twórczości”, miesięcznika literacko-krytycznego wydawanego początkowo w Krakowie, a od kwietnia 1950 roku przeniesionego do Warszawy (decyzją Zarządu Głównego Związku Literatów Polskich redaktorem naczelnym został wówczas Adam Ważyk). Pismo postawiło sobie za cel prezentację współczesnej prozy i poezji, a także eseistyki i krytyki literackiej. Istnieje do dziś, a jego profil nawiązuje do tego z lat 40. XX wieku.

<sup>161</sup> Polska Akademia Literatury (PAL) – instytucja działająca w latach 1933–1939 jako oficjalna reprezentacja polskiego piśmiennictwa artystycznego; charakter jej aktywności i struktura miały nawiązywać do Akademii Francuskiej.

Od razu zastrzec się muszę, że mówię jedynie o zjawiskach charakteryzujących prozę i poezję tych roczników. Zastrzeżenie dlatego jest niezbędne, ponieważ byłoby nie tylko wbrew moim intencjom, ale gorzej – wbrew faktom, gdyby ktoś tę próbę charakterystyki uznał za charakterystykę całego w ogóle drugiego dziesięciolecia literatury międzywojennej. Jak każdy okres literacki, było to dziesięciolecie tworem kilku grup literackich i nie jednego pokolenia, ale w obrębie tych grup i pokoleń występowały odmienne dążności i zjawiska społeczno-artystyczne.

I tak na przykład drugie dziesięciolecie jest okresem rozkwitu prozy o zdecydowanej i postępowej problematyce społecznej, ale prozy tej nie reprezentują pisarze rocznika 1910 i młodszy. Kruczkowski<sup>162</sup>, Władysław Kowalski<sup>163</sup>, Wasilewska<sup>164</sup>, Kurek<sup>165</sup>, wszyscy są starsi, przynajmniej o kilka lat. Podobnie i w poezji. Katastrofiści skupiają się wokół tych samych dat. Bardziej w przeszłość metrykalną,

<sup>162</sup> Leon Kruczkowski (1900–1962) – dramaturg, prozaik, publicysta. W międzywojniu współpracował z prasą lewicową („Naprzód”, „Lewar”, „Lewy Tor”, „Sygnały”). Po wojnie wiceminister kultury i sztuki (1945–1948).

<sup>163</sup> Władysław Kowalski (1894–1958) – polityk, publicysta, powieściopisarz; redaktor tygodnika „Samopomoc Chłopska”, współtwórca grupy literackiej Przedmieście, w międzywojniu związany z Polskim Stronnictwem Ludowym „Wyzwolenie”, minister kultury i sztuki (1945–1947); autor powieści *W Grzmiącej* (1936), cyklu nowel *Dalekie i bliskie* (1948).

<sup>164</sup> Wanda Wasilewska (1905–1964) – powieściopisarka, publicystka, autorka utworów dla dzieci i młodzieży, działaczka polityczna; współredaktor „Płomyczka” i „Płomyka”, współpracownik „Robotnika”; wiceprzewodnicząca Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego (1944), autorka powieści tendencyjnych *Oblicze dnia* (1934) i *Ojczyzna* (1935).

<sup>165</sup> Jalu Kurek, właśc. Franciszek Kurek (1904–1983) – prozaik, poeta, tłumacz, publicysta, należał do Awangardy Krakowskiej; współpracownik „Zwrotnicy”, redaktor „Linii”; autor powieści *Grypa szaleje w Naprawie* (1935) oraz *Księgi Tatr* (1955).

choćby o lat kilka, również ich nie napotkamy. Dlaczego? O tym dalej.

Tak więc wobec niedawnej przeszłości konstrukcja, jaką tutaj proponujemy, jest cząstkowa, i to cząstkowa przy całkowitej świadomości ze strony piszącego, że jest taką właśnie. Inaczej wobec obecnego wyglądu prozy, a być może także – wobec jej wyglądu przyszłego. Bo chociaż uwagi nasze będą dotyczyć spraw, które się dokonały w obrębie tego tylko pokolenia, ich waga wydaje się dzisiaj donioślejsza, aniżeli by wskazywała sama podstawa zjawiska.

Przed wszystkim przewlekłe lata wojny spowodowały, że ci, którzy jeszcze wczoraj byli w fazie pierwszych zapowiedzi i dokonań, niespodziewanie ujrzeni się na miejscu bodaj najbardziej odpowiedzialnym. Złożył się na to ten fakt uboczny, że z pisarzy całkowicie dojrzałych, wyżej pięćdziesiątki, mało kto w kraju dotrzymał kroku wydarzeniom. Nałkowska, Iwaszkiewicz<sup>166</sup> – któż więcej?

Złożył się również i fakt drugi. Bywa w takim położeniu, iż najmłodszy przede wszystkim dotrzymują kroku nowym potrzebom i nowym sytuacjom ideowym, że oni wywalczają je wprost. W chwili ataku na pozycję przodowniczą nikt ze skamandrytów<sup>167</sup> nie przekroczył lat

<sup>166</sup> Jarosław Iwaszkiewicz (1894–1980) – poeta, prozaik, dramaturg, tłumacz, eseista. Autor tomów poezji: *Oktostychy* (1919), *Mapa pogody* (1977), *Muzyka wieczorem* (1980, wyd. pośmiertne). Współtwórca grupy Skamander. Redaktor czasopism, m.in. „Nowin Literackich”, „Twórczości”. Prezes Związku Literatów Polskich (od 1959).

<sup>167</sup> Skamander, skamandryci – najpopularniejsza w międzywojenniu grupa literacka, oparta na współistnieniu poetyckich indywidualności (m.in. Jarosława Iwaszkiewicza, Jana Lechonia, Antoniego Słonimskiego, Juliana Tuwima, Kazimierza Wierzyńskiego), niechętna wystąpieniom programowym, zarazem jednak zrywająca z wzorcem poezji młodopolskiej. Bliski (generacyjnie i estetycznie) grupie był wpływowy krytyk literacki Karol W. Zawodziński.

dwudziestu pięciu. Lechoń<sup>168</sup> w dzień zawieszenia broni po pierwszej wojnie światowej miał ich osiemnaście. Lukę tę wywołały lata okupacji, wytrącając z doświadczeń pokolenia najmłodszego okres pierwszego, bojowego wrastania w atmosferę literacką. My, z okolic 1910, weszliśmy w życie niepodległe jak skrzypek, któremu wprawdzie ręka zeszywniała trochę, ale grać nie zapomniał. Najmłodszy grać muszą, ale w ciągu gry dopiero będą się uczyć wielu prawideł podstawowych.

Streśmy sytuację: jest całkiem wyjątkowa. Nie była taką ani w początkach pozytywizmu, ani modernizmu, ani u wstępu do pierwszej niepodległości. Dojrzały i najstarsi bardziej odeszli w cień, aniżeli dzieje się to w normalnej ewolucji literackiej. Najmłodszy, ci, co wywalczać powinni, bardziej są opóźnieni, niż bywało. Może to tylko spóźnienie na starcie? Oby... Pokoleniu średniemu przypadła rola podwójna: siebie kontynuować i wywalczać pozycje dla najmłodszych. Sobie wyznaczać trasę i następcom torować drogę. Zaszczepienie nowych idei nie dokona się dzisiaj w formie sporu pokoleń. Dokona się w kształcie wspólnej operacji.

I stąd pewien rozrachunek wewnętrzny tego pokolenia staje się próbą rozrachunku nie tylko dla niego, lecz bodaj przede wszystkim dla następców. Szczere zaś omówienie tego problemu tym jest konieczniejsze, że w latach przedwojennych przy kilku latach różnicy wieku zachodziły ważne różnice w postawie duchowej. Nie twierdzę, jakoby związane wyłącznie z tą różnicą wieku; wiążą się one przede wszystkim z pewną interpretacją socjologiczną,

---

<sup>168</sup> Jan Lechoń, właśc. Leszek Serafinowicz (1899–1956) – poeta, krytyk literacki i teatralny, prozaik, współzałożyciel grupy literackiej Skamander. W latach 30. XX wieku pracownik polskiej dyplomacji w Paryżu, od 1940 roku emigrant, współpracownik londyńskich „Wiadomości”.

którą spróbuję podać, interpretacją, jaka przez porównanie z wiekiem jej uczestników narzuci swoje prawdopodobieństwo. Zapowiedzmy najprościej: ludzie rocznika 1910 byli w swoim czasie katastrofistami; ludzie rocznika 1905 i bardziej wstecz nie byli nimi, choć przeżywali tę samą sytuację; pisarze rocznika 1915 i bliżej nam – tylko jako sztuczną i pielęgnowaną wysypkę przechodzili katastrofizm.

To jedna sprawa. Druga rzecz jest ta, że, jak ujrzymy, podskórna ewolucja prądów bynajmniej w latach wojennego milczenia nie uległa przerwie. Tragiczność i drwina działały również, kiedy nie były widoczne. Realizm czekał.

## II

W charakterze literackim omawianego pokolenia istnieje niewątpliwe rozszczepienie i dwoistość. Najlepiej będzie ją oznaczyć pewnymi nazwiskami, a później pojęciami ogólnymi. Jeżeli chodzi o lirykę tej generacji, równie znamienny jest Miłosz, co Gałczyński<sup>169</sup>. Nie trzeba podkreślać, jak sprzeczne to indywidualności. Szczególnie znamienna jest pozycja Gałczyńskiego: pisał znacznie dawniej, przez Zawodzińskiego<sup>170</sup> był liczony do takich kontynuatorów humoru skamandryckiego, jak

---

<sup>169</sup> Konstanty Ildefons Gałczyński (1905–1953) – poeta, członek grupy Kwadryga, współpracownik „Cyrułika Warszawskiego” i „Prosto z Mostu”, a po wojnie „Odrodzenia”, „Przekroju”, „Tygodnika Powszechnego”. Autor zbioru *Zaczarowana dorożka* (1948) i cyklu *Zielona Gęś* („Przekrój”).

<sup>170</sup> Karol Wiktor Zawodziński (1890–1949) – krytyk literacki, historyk literatury, wersolog; związany z grupą Skamander, współpracownik „Skamandra”; autor opracowań *Liryka polska w dobie jej kryzysu* (1939), *Rzut oka na literaturę polską 1945 roku* (1946).

np. Hemar<sup>171</sup>, ale dopiero około roku 1935 Gałczyński począł znaczyć jako liryk, i to w otoczeniu młodszych od niego. Widocznie dopiero wówczas *Porfirion Osielek*<sup>172</sup> znajdował strawę.

W dziedzinie prozy powszechnie się zgodzono, że najwybitniejszymi utworami były *Ferdydurke* i *Ład serca*<sup>173</sup>. Powtarzam raz jeszcze, że mówię wyłącznie o powieściach napisanych przez uczestników tej generacji, a nie o całej produkcji powieściowej ostatnich lat przedwojennych. Gombrowicz i Andrzejewski<sup>174</sup>, sprzeczność bodaj jeszcze większa. Ustawmy nazwiska w pary sobie podobne: Andrzejewski, Miłosz jedna; Gałczyński, Gombrowicz druga dwojca. Wiem, ile zasadniczych różnic indywidualnych pozostawiam na uboczu. Nie osoby opisuję, ale postawy. Jedna postawa, nazwijmy ją najkrócej i najdobitniej – tragiczna, druga – drwiąca. Każdy, kto bezstronnie opisywać będzie wygląd tego pokolenia, przyzna, że w jego obiektywnym charakterze te obydwa stanowiska muszą być po równi uwzględnione.

Mówiąc postawa tragiczna, nie rozumiem tego przymiotnika jako pochodnego<sup>175</sup> od słowa tragizm. Powiadam

<sup>171</sup> Marian Hemar, właśc. Marian Heschel (1901–1972) – poeta, komediopisarz, satyryk; związany ze Skamandrem, kierownik literacki warszawskich teatrów rewiowych (m.in. Qui pro Quo), współpracownik „Cyrulika Warszawskiego”, „Wiadomości Literackich” i (na emigracji) Rozgłośni Polskiej Radia Wolna Europa.

<sup>172</sup> *Porfirion Osielek, czyli Klub Świętokradców* (1929) – powieść poetycka w tonie groteskowym, debiut książkowy Gałczyńskiego.

<sup>173</sup> *Ład serca* – powieść Jerzego Andrzejewskiego (wyd. książkowe w 1938, wcześniej publikowana w „Prosto z Mostu”).

<sup>174</sup> Jerzy Andrzejewski (1909–1983) – prozaik, publicysta; redaktor działu literackiego w tygodniku „Prosto z Mostu”, redaktor tygodnika „Przegląd Kulturalny”, sygnatariusz Listu 34, współzałożyciel Komitetu Obrony Robotników. Autor *Popiołu i diamentu* (1948), *Bram raję* (1960), *Miazgi* (1979).

<sup>175</sup> W oryginale w mianowniku: pochodny.

stale – tragiczność. Tragizm to określona kategoria przeżyć estetycznych i moralnych, to spór wartości o przebiegu opisywanym przez wielu estetyków. Tragizm wydaje tragiczków, a trzeba by wielkiego samochwalstwa, by pomiędzy nich zaliczyć Miłosza czy Andrzejewskiego. Tragiczność natomiast to pewna aura psychiczna, szukanie konfliktów i rozwiązań o pozorach równie nieuniknionych co w tragizmie. Drwina wreszcie to również pewna aura rozmyślnej, ironicznej i drażniącej zaczepliwości wobec świata, aura kpiny podejrzliwej i niechcącej się dać przychwycić na właściwym swym stosunku do rzeczywistości.

W roku 1937 zmarł przedwcześnie Zbigniew Uniłowski<sup>176</sup>. Z dzieła jedyne go prawdziwego realisty tej generacji pozostał tylko tors. Gorzej. Realizm Uniłowskiego został przekrzywiony warunkami czasu ówczesnego, niedopełniony i załamany. Uniłowski był dostatecznie młody, by i przez to niebezpieczeństwo przebrnąć. Pokolenie, o którym mowa, nie wydało prócz niego żadnego prawdziwego realisty; a ten jedyny – nie wypowiedział siebie naprawdę. Sprawę Uniłowskiego ledwie tutaj potrącam, godna jest ona całkiem odrębnej rozprawy. Kto ją napisze? Drugi prawdziwy realista tej generacji, Adolf Rudnicki, dopiero teraz ukazuje siłę swojej prozy. Przed wojną szukał realizmu. Szukał i przeczuwał to, co dzisiaj, po wojnie, potwierdza: że nie mieści się on w formułach odziedziczonych.

Uniłowski zmarł. Zostały tragiczność i drwina. Z tą sprzecznością radzono sobie prosto. Nikt nie postawił wyjaśnienia wspólnego, zresztą wtedy naprawdę nie

---

<sup>176</sup> Zbigniew Uniłowski (1909–1937) – powieściopisarz, nowelista, reporter; współpracownik grupy literackiej Kwadryga. Autor m.in. powieści *Wspólny pokój* (1932) i tomu reportaży *Żyto w dżungli* (1936).

widzieliśmy go jeszcze. Wyjaśnienie takie zastępowała mniej lub więcej utajona predylekcja<sup>177</sup>. Dla jednych młodych krytyków postawa drwiąca była istotniejsza, dla drugich postawa tragiczna, i tę predylekcję starano się przemycić jako charakterystykę całości. Byłem pomiędzy drugimi. Dopiero kiedy ponury cień wojny upadł na tamte lata i pogłębił ich groteskę, *Ferdydurke* stała mi się w pełni zrozumiała.

### III

Przerwijmy na razie wątek główny, przejdźmy do pewnego doświadczenia z okresu okupacji. W pierwszych latach czytało się zaległości. Później zaległości zostały odrobione i zacząłem odczytywać na nowo główne pozycje lat przedwojennych. Sens lektur wkrótce ułożył się tak: nieporównanie mniej zbladła liryka lat międzywojennych, nieporównanie więcej proza. W ocenie liryki nastąpiły naturalnie przesunięcia sądów dotyczących poszczególnych pisarzy, lecz jako całość liryka ostała się lepiej.

Luki i błędne wielkości prozy ujawniły swój sens w porównaniu z innym równoczesnym zjawiskiem. Oto na początku i szczególnie u końca wojny wielcy pisarze realności, zresztą bardzo różnej przynależności i wiem, że różnego ciężaru gatunkowego, okazali się bardzo czytelnymi, rosnący w swojej doniosłości artystycznej. Był tam Tołstoj<sup>178</sup> i Szołochow, Sigrida Undset<sup>179</sup> i Orzeszkowa, Balzac

<sup>177</sup> Predylekcja – szczególne upodobanie, zamiłowanie.

<sup>178</sup> Lew Tołstoj (1828–1910) – jeden z najwybitniejszych rosyjskich powieściopisarzy, dramatopisarz; znakomity realista, twórca epepei z czasów wojen napoleońskich *Wojna i pokój* (1865–1869) oraz powieści psychologicznej *Anna Karenina* (1874–1877).

<sup>179</sup> Sigrid Undset (1882–1949) – pisarka norweska; autorka realistycznych powieści, z których wiele poświęciła kwestii kobiecej

i Flaubert<sup>180</sup>. Ostawał się zatem realizm wysokiej, choć różnej ideologicznie próby. Natomiast wyblakły był i jałowy realizm bieżącej powieści polskiej, i to tym więcej, im bardziej się zbliżał do tzw. wierności rzeczywistości zewnętrznej, chwilowej. Najgorszy był ten cały pomiot fotografów najniższego rzędu, szczególnie rozwydrzonych w sprawach seksualnych. A przecież, i to najbardziej drażniło, w starszej krytyce całe drugie dziesięciolecie nosiło miano realizmu, z przyczepką neo. O przyczepkę mniejsza, grunt, że chwałę czasu widziano w jego rzekomych uzdolnieniach realistycznych. Cóż za pomyłka!

Ten proces oporu był tak ostry, że w swym pełnym nasileniu, w połowie wojny, kiedy po raz pierwszy spisywałem uwagi zatytułowane tak jak dzisiaj, nie ominął powieści społeczno-politycznej. To było późną jesienią 1942 roku. Byłem przekonany wówczas, jak Czesław Miłosz niedawno jeszcze, kiedy zabierał głos w ankiecie „Twórczości” (1947, nr 7-8) na temat dwudziestolecia, że najwybitniejszą postacią literacką tego okresu był Stanisław Ignacy Witkiewicz. Nie należy się temu dziwić. Głębia okupacyjnej nocy tylko w jego makabrycznej historiozofii znajdowała odpowiednik. Dzisiaj sędzę też jak Miłosz, kiedy zapowiada w swoim *Traktacie moralnym*:

U nas ciekawy jest Witkiewicz.  
Umysł drapieżny. Jego książek  
Nie czytać – prawie obowiązek.

---

(*Jenny*, 1911; *Wierna żona*, 1936), a po przejściu na katolicyzm także sprawom religijnym; pisała też powieści historyczne (*Krystyna, córka Lawransa*, 1920–1922); laureatka literackiej Nagrody Nobla (1928).

<sup>180</sup> Gustave Flaubert (1821–1880) – pisarz francuski; wybitny przedstawiciel realizmu i naturalizmu; autor powieści *Pani Bovary* (1857), *Szkoła uczuć* (1869) oraz powieści historycznej *Salammô* (1962).

W ciągu najbliższych stu lat chyba  
Nikt w Polsce jego dzieł nie wyda,  
Aż ta formacja, co go znała,  
Stanie się już niezrozumiała,  
I jaka była w nim trucizna,  
Najlepszy spec się już nie wyzna<sup>181</sup>.

Tak to w pośrodku wojny cień przegranej, doznanej przez wysiłki młodej prozy drugiego dziesięciolecia, padał na sprawę realizmu w ogóle. Nie przeszkadzał jednak otwierać Tołstoja, sięgać do Flauberta. A w czytany od nowa Uniłowski pokraczny, potworny ochłap *Wspólnego pokoju*<sup>182</sup> miał siłę większą od wszystkiego, co dał on później. Cóż to znaczyło?

By sprzeczność rozwiązać, musimy najpierw postawić sam problem realizmu. Jest to sprawa najbardziej dzisiaj dyskutowana i wszystko, co się tutaj mówi na temat drwiny i tragiczności, stanowi jedynie przygotowanie pewnych sądów o realizmie. Zaczniemy od pytania najważniejszego, bo i takie zostało postawione: czy cała ta dyskusja nie jest wzmówieniem kilku teoretyków? Jej postulaty padły niespodziewanie na głowy pisarzy. Jest wzmówieniem, któremu trzeba się pozwolić wyszumieć, a samo przejdzie. Jedyny Stefan Kisielewski ma odwagę tego stanowiska. Przypuśćmy, że nie tylko ma odwagę, ale i rację: realizm rozszedł się po kościach. I co dalej? Która z form i ujęć, jakie odziedziczyliśmy po latach międzywojennych, stanie się pomostem sposobnym, by z czystym

---

<sup>181</sup> *Traktat moralny* opublikował Miłosz po raz pierwszy w „Twórczości” (pod red. K. Wyki) – w nr. 4 z 1948 roku.

<sup>182</sup> *Wspólny pokój* (1932) – „powieść z kluczem” Uniłowskiego o życiu międzywojennej cyganerii literackiej w Warszawie (zwłaszcza grupy Kwadryga). Utwór ma liczne cechy pamfletu środowiskowego, jego naturalizm wyostża pesymistyczną diaogną sytuacji wstępującego pokolenia literackiego.

sumieniem ponad przepaścią wojny, ponad wielką przemianą społeczną, która dzieje się na oczach naszych, przetrzymać go ku przyszłym czytelnikom? Może bezwzględny psychologizm, może zasada niekontrolowanych skojarzeń, może któraś ze stylizacji indywidualnych, może pokusy egzystencjalizmu?<sup>183</sup> Do tych powrócimy niżej.

Nie ma stanowiska artystycznego, które wydawałoby się równie łatwe do określenia, kiedy ujmować je tylko intuicyjnie, a było tak skomplikowane, kiedy nad jego treścią naprawdę się zastanawiać, jak realizm. Dzieje się to dlatego zapewne, że w realizm więcej aniżeli w jakąkolwiek inną formę sztuki wchodzi elementu niespodzianki. Niespodzianki obiektywnej, tak ją nazwę. Uważam, że więcej aniżeli w fantastykę. I dlatego wbrew oporom, jakie dziś istnieją, sądzę, że realizm jest najbardziej otwartą formą sztuki.

Stawiając zasadę fantastyki, chociaż kształty mogą być i są niezliczone, z góry wiemy, że wynik fantastyki będzie właściwie zawsze ten sam – zawsze jakaś przemieniona, do siebie niepodobna rzeczywistość. Stawiając zasadę realizmu, stajemy wobec zjawiska całkowicie odwrotnego: punkt wyjścia jest z pozoru oczywisty – świat niech będzie w twoim dziele obiektywnie do siebie podobny. Wyniki zaś tego założenia są właśnie nieprzewidziane, bo nie od samego pisarza zależne, lecz od form rzeczywistych, jakie

---

<sup>183</sup> Egzystencjalizm – kierunek filozoficzny zajmujący się problemem indywidualnej egzystencji jednostki w świecie, głoszący, że człowiek – jako „byt dla siebie”, czyli samoświadomy – jest wolny i za wszystkie swoje czyny ponosi pełną odpowiedzialność. Stawiając człowieka wobec konieczności niczym nieodterminowanego wyboru, egzystencjalizm wydobywa tragizm sytuacji jednostki w świecie. Kierunek ten stał się modny w Polsce drugiej połowy lat 50. XX wieku dzięki popularności pism jego francuskich przedstawicieli (Jeana-Paula Sartre’a, Alberta Camusa, Maurice’a Merleau-Ponty’ego).

zastaje, od ich dojrzałości lub niedojrzałości ku realistycznemu ujęciu. Kresem realizmu jest obiektywna niespodzianka, a korzenie tej niespodzianki są niezależne od pisarza.

To się tylko tak wydaje – powiadał Irzykowski<sup>184</sup> w *Urokach naturalizmu* – jakoby rzeczywistość można było kopiować niewolniczo. Jeżeli się zżymamy na którego autora za to, że po prostu tylko kopiuje rzeczywistość, to właściwiej i trafniej powinniśmy powiedzieć, że kopiuje on pewne utarte już wzory ujmowania rzeczywistości<sup>185</sup>.

Obiektywna niespodzianka to pierwszy pewnik realizmu. Drugi jest w tym, że dla realizmu historia stwarza warunki, nie stwarza realizmu samego. Twierdzenie drugie musimy wyjaśnić dokładniej, chociaż wobec złożoności problemu wyjaśnienie to będzie bardzo schematyczne. Pozwoli jednak przynajmniej zaznaczyć główne punkty problemu.

Realizm jako zjawisko artystyczne jest wynikiem współdziałania kilku nadziei i zależności. Wyliczmy je: na realizm składa się pewna specjalna funkcja, poznawcza i odtwarzająca, przypisywana sztuce, a w szczególności literaturze. Poznawcza, jeżeli chodzi o cel dzieła,

---

<sup>184</sup> Karol Irzykowski (1873–1944) – krytyk literacki, pisarz. Autor powieści *Pałuba* (1903) oraz licznych książek krytycznoliterackich, m.in. *Walki o treść* (1929), *Słonia wśród porcelany* (1934). Uczestnik i inicjator wielu dyskusji i sporów ważnych dla międzywojnia, współpracownik pism literackich i prasy społeczno-kulturalnej, znany z polemicznego temperamentu, którego wyrazem był pamflet na Tadeusza Boya-Żeleńskiego pt. *Beniaminek* (1933).

<sup>185</sup> Szkic *Uroki naturalizmu* opublikował Irzykowski w miesięczniku „Przegląd Warszawski” (1922, nr 2), następnie przedrukował w *Słoniu wśród porcelany*.

odtworząca, jeżeli mowa o jego stosunku do ujętego w konstrukcję materiału. Składa się dalej możliwość urzeczywistnienia tych zadań w ramach materiału obyczajowego i psychologicznego dostarczanego przez epokę. Bo ten materiał dopiero określa, czy funkcję poznawczą i odtwarzającą będzie się dało wypełnić przez obraz przychylny danej epoce, czy w kształcie nauki, oporu, satyry.

Nie zawsze nakładano na literaturę wspomnianą właśnie funkcję, rzecz to pewna – jak równie pewne jest zdanie dalsze, że od czasu ukształtowania nowoczesnej prozy w formę powieści zadanie poznawcze i odtwórcze w niej góruje. Nie jako postulat jedynie. Jako fakt historyczny związany z wyglądem tej powieści w jej głównych osiągnięciach w stuleciu XIX. W tym zadaniu realizuje się bowiem związane z każdym typem sztuki, nie tylko z piśmiennictwem, oczekiwanie zwykłego odbiorcy: sztuka nie bywa dla niego nigdy manifestacją osobowości specjalnie uzdolnionej do jej wytwarzania, nie bywa też realizacją nowych form artystycznych, jest po prostu – nowym ośrodkiem obrazowego i uczuciowego poznawania rzeczywistości. I zawarty w niej materiał rzeczywisty waży i wzrusza, a dopiero długie wtajemniczenie i obcowanie ukazuje niektórym odbiorcom, bardzo nielicznym, naprawdę niektórym, że ten materiał rzeczywisty w szczególnym naczyniu ukształtowała specjalnie czuła dłoń.

W tym sensie realizm jest wynikiem nadziei odbiorców, które wydają się zawsze, poprzez stulecia, takie same. Ale jest on wynikiem również zależności tych nadziei od gatunku sztuki, zależności dalej pomiędzy gatunkiem sztuki a żywiącą go epoką. Zależność nadziei, oczekiwania realistycznego od gatunku sztuki – cóż te słowa oznaczają? Istnieją sztuki, jak muzyka, architektura, gdzie o realizmie w ścisłym znaczeniu mowy być nie może. A nie są to przecież gałęzie twórczości artystycznej swobodnie zawieszane ponad epokami, w jakich rozkwitają. Mówią

o tych epokach z całkowitą dokładnością, fuga<sup>186</sup> Bacha<sup>187</sup> mówi o moralności protestantyzmu, a *Popołudnie fauna* Debussy'ego<sup>188</sup> o schyłku XIX stulecia, ale mówią nie poprzez realne układy przeniesione w sztukę, lecz wymową konstrukcji zastępczych. Sztuka może być i bywa znamienne, nie będąc realistyczną. Ornament rzekomo abstrakcyjny jest dla wprawnego oka formułą znamienności ścisłą jak twierdzenie geometryczne.

Również literatura może być i bywa znamienne, nie będąc realistyczną. Lecz w tę ulicę nie będziemy wkra-  
czać. Powróćmy do słów o zależności pomiędzy gatunkiem sztuki a żywiącą go epoką. Otóż z gatunków sztuki, dokonajmy zwężenia kąta, z gatunków literackich proza jest tym, gdzie najtrudniej być znamiennym wobec epoki, nie będąc realistycznym. Czy wypływa to z jakichś tajemniczych właściwości prozy – powieści, noweli – wynikających z autonomicznej struktury tego gatunku? Nic podobnego. Wypływa po prostu z zadań historycznych, jakie proza nowoczesna wzięła na siebie od czasu swego powstania pod piórem Rabelais'go<sup>189</sup>,

<sup>186</sup> Fuga – utwór polifoniczny instrumentalny lub wokalny, w którym poszczególne głosy kolejno podejmują temat.

<sup>187</sup> Jan Sebastian Bach (1685–1750) – wybitny niemiecki kompozytor epoki baroku, komponował zarówno wielkie formy muzyczne, jak i formy kameralne; twórca *Pasji według św. Mateusza* i *Pasji według św. Jana*, mistrz muzyki polifonicznej, zwłaszcza fugi. Wielki wpływ na Bacha miały muzyka i obyczajowość protestancka (artysta pochodził z rodziny luterańskiej).

<sup>188</sup> Claude Debussy (1862–1918) – francuski kompozytor, przedstawiciel impresjonizmu w muzyce; twórca form orkiestralnych, fortepianowych miniatur i utworów wokalnych wykorzystujących współczesną poezję francuską. Autor *Preludium do „Popołudnia fauna”* (1894), poematu symfonicznego opartego na poemacie Stéphane'a Mallarmégo *Popołudnie fauna*.

<sup>189</sup> François Rabelais (ok. 1494–1553) – francuski pisarz satyryczny, humanista, duchowny, lekarz, autor jednego z arcydzieł

Montaigne'a<sup>190</sup> i Cervantesa<sup>191</sup>, z zadań, dla których później wypracowany został pod postacią powieści specjalny organ. Ta proza wycelowana była zawsze na znamienność typu realistycznego i wszelkie jej odchylenia i błędzenia w XIX stuleciu są jak ruchy igły w kompasie poszukującej tego samego wciąż bieguna.

Czy ten biegun został kiedykolwiek naprawdę osiągnięty? Realizm posiada dwa główne łożyska i pierwsze z nich kończy się w satyrze, drugie w epopei. Obydwa stanowiska wymagają ducha realistycznego, ale o innym podkładzie – od pasji do ukochania. Powieść w tym zespole traktuję tylko jako naczynie, które napełniać się może każdą z tych treści, ale samoistnie żadnej z nich nie wyznacza. I tylko taka rzeczywistość godna byłaby naprawdę realizmu, a nie jego zbrutalizowanych namiastek naturalistycznego typu<sup>192</sup>, która by zdolna była wydać te dwie postaci realizmu, której nie przeraża prawdziwa satyra ani nie zaskakuje jako dziwoląg typ epicki.

---

francuskiego renesansu, opowieści fantastyczno-satyrycznej *Gargantua i Pantagruel* (ks. I–V, 1534–1564).

<sup>190</sup> Michel de Montaigne (1533–1592) – francuski pisarz i filozof, jeden z czołowych przedstawicieli renesansu, autor dzieła *Próby* (*Essais*, 1580–1588, wyd. uzup. – 1595).

<sup>191</sup> Miguel de Cervantes (1547–1616) – hiszpański pisarz; autor parodii powieści rycerskiej, opowieści *Przemysłny szlachcic Don Kichote z Manczy* (cz. I, 1605; cz. II, 1615).

<sup>192</sup> Naturalizm – kierunek literacki ukształtowany we Francji w drugiej połowie XIX wieku; nawiązywał do twórczości Gustave'a Flauberta, braci Goncourtów i innych realistów, jego twórcą i teoretykiem był Émile Zola. Naturaliści postulowali skrajny mimetyzm w literaturze, wyrażony m.in. w idei dokumentów ludzkich, czyli dzieł, w których fikcję ograniczono na rzecz wiarygodnego przekazu problematyki społecznej. Kierunek rozszerzył zakres możliwości gatunków fabularnych, zmniejszając rolę narratora wszechwiedzącego, wzmacniając subiektywność bohatera w obrębie narracji i kwestionując jej ciągłość.

Zdanie o takiej rzeczywistości położyliśmy w trybie warunkowym, ponieważ nigdy nie istniała ona w tym wyglądzie, a te dwa łożyska wyznaczają dwie dalekie od siebie historycznie i społecznie epoki literatury. Epokę epepei, realizmu pierwotnego i miłującego, opiewającego świat przez siebie przedstawiany, epokę powieści, realizmu krytycznego, zbudowanego na sprzecznościach, na poszukiwaniu indywidualnych typów realizmu. Bo oczekiwanie odbiorcy w każdej z tych epok jest takie samo, lecz możliwości zaspokojenia go podawane pisarzom przez ustrój społeczny i chwilę historyczną – te się zmieniają.

Epos i powieść rozwiązują wspólne dla nich i centralne zagadnienie w sposób diametralnie różny. Epos i powieść pokazują istotne cechy opisywanego społeczeństwa na przykładzie indywidualnych losów, czynów i cierpień jednostek. W związkach jednostki i zbiorowości, w obrazach indywidualnego losu odsłonięte zostają rzeczywiste cechy konkretnego, historycznego społeczeństwa. Jednakże w okresie homerskim, kiedy barbarzyństwo osiągnęło wyższy stopień rozwoju, społeczność była jeszcze stosunkowo jednolitą. Jednostka, umieszczona w centrum opowiadania, mogła być typową, mogła wyrażać zasadnicze dążenia całego społeczeństwa, a nie tylko typowe sprzeczności wewnątrz społeczeństwa

– pisze Lukács w studium *Powieść jako mieszczańska epepeja*<sup>193</sup>.

---

<sup>193</sup> György Lukács (1885–1971) – węgierski historyk i teoretyk literatury, filozof, zwolennik metod marksistowskich w badaniach literackich. W rządzie Imre Nagya (w czasie powstania 1956) sprawował funkcję ministra kultury. Autor wielu wpływowych rozpraw (m.in. *Młody Hegel. O powiązaniach dialektyki z ekonomią*, 1948, wyd. pol. 1980). Zob. także: *idem, Teoria powieści* (1916, wyd. pol. 1968).

Jeszcze raz dokonajmy zwężenia kąta. Sprawa epopei to najdalsze odchylenie igły wprawionej w ruch poszukującej prawdy. Nie będziemy ku niemu powracać. Pozostaje tylko realizm powieści XIX wieku. Ten realizm zbudowany jest z „typowych sprzeczności”, a wspomniane studium Lukácsa ujawnia ich rozmiar i związek ze sprzecznościami ustroju kapitalistycznego. Ale te sprzeczności i wahania dotyczą również propozycji formalnych i wzruszeniowych, stawianych odtwarzanemu światu przez wielkich realistów. Dotyczą również wkładu ich osobistej wrażliwości, który zdolny jest oddziaływać z niejaką samodzielnością, samą siłą wyłonioną stąd konwencji artystycznej.

Dlatego też kiedy rozpatrywać typy wielkiej powieści realistycznej, wydaje mi się, że ciężą one ku trzem głównym odmianom. Realizm takiej powieści, jak Balzaca, Flauberta, przy całej różnicy indywidualności, jednak zasadniczo pochodzi z pasji satyrycznej. Pasji, która Balzaca olśniewa i porywa, Flauberta odpycha i gnębi. Realizm zaś taki, jak Tołstoja, wywodzi się z obiektywnego szacunku, gdzie całe stanowisko uczuciowe zostało wpisane instynktownie w samą umiejętność, w samą pełnię realnej obserwacji. Wreszcie skrzydło trzecie, które bym nazwał rozcieńczoną epopeją: Dickens<sup>194</sup>, Turgieniew<sup>195</sup>, Prus. Ze stanowiska epickiego jest w nim bowiem humor, miłość drobiazgu, jest to wyrównanie sprzeczności, jakie przynosi humor, ale do eposu brak osób i spraw, które byłyby

---

<sup>194</sup> Charles Dickens (1812–1870) – angielski powieściopisarz; przedstawiciel realizmu psychologicznego, w powieściach często przedstawiał dziecięcą niedolę, np. *Oliver Twist* (1837–1838), *David Copperfield* (1849–1850).

<sup>195</sup> Iwan Turgieniew (1818–1883) – rosyjski prozaik, dramaturg; autor cyklu opowiadań o tematyce wiejskiej *Zapiski myśliwego* (1847–1850) oraz powieści realistycznych podejmujących problematykę pokolenia szlacheckiego i inteligencji nieszlacheckiej, np. *Ojcowie i dzieci* (1862).

godne epicznego ujęcia. Najczystsza, ale też wyjątkowo się znachodząca formą realizmu jest jego typ środkowy – realizm obiektywnego szacunku.

Te trzy typy znów nie są jakimś tworem samodzielnym. Nietrudno dostrzec, że realizm pasji satyrycznej najsilniej się wiąże z napięciem typowych sprzeczności rozwoju kapitalistycznego. Pochodzi z dziesięcioleci i z kraju – Francja – gdzie najbardziej prowokowały one do tej pasji. Z okresu, kiedy swoją funkcję poznawczą i odtwarzającą powieść mogła pełnić tylko w kształcie zasadniczo satyrycznym – satyryczny w sensie nie opiewający, niepodający obrazowanej rzeczywistości pod postacią wzoru, z którym się pisarz solidaryzuje.

I jeżeli te trzy wymienione typy będziemy traktować niżej, jak gdyby były samodzielne, czynimy to jedynie dlatego, by poprzez konwencję pytać o powody pozaliterackie, dla których [postawa realistyczna]<sup>196</sup> albo się przekrzywiła, albo nie przyjęła zupełnie. Samodzielność zatem tylko pozorna. W stanie pytajnika.

#### IV

A dwudziestolecie?

Pamiętamy z dzieciństwa, że ulubionym motywem skarg i postękiwań naszych ojców było powiadanie: Och, nie było to jak przed wojną. Bułka kosztowała centa, a za rubla, panie dziejski... Jestem pewien, i wszystkie objawy na to wskazują, że podobna regresja uczuciowa nie powtórzy się dzisiaj. Ojcowie nasi wzdychali tak w naszym mniej więcej wieku, kiedy całe życie stało jeszcze otworem przed nimi. Na szali wspomnienia kładąc lata międzywojenne,

---

<sup>196</sup> Wyrażenie dodane przez Wykę w wydaniu *Pogranicza powieści* z 1974 roku.

na szali oceny lata, jakie czekają, nie wzdychamy za wspomnieniem.

Problem realizmu tamtych lat ściśle się z tym wiąże. Rzeczywistość międzywojenna nie dotarła do jego głównych sprawdzianów. Nieobecność satyry, w najlepszym wypadku jej cząstkowy wyraz, jest tu dowodem oczywistym. Najsilniej się to ujawniło w teatrze: zamarła komedia obyczajowa, dramat satyryczny. Najlepsza satyra, z jakiej śmieliśmy się, pochodzi z konta obyczajowego poprzedniego pokolenia – Zapolska<sup>197</sup>. Satyra była używana tylko jako argument walki społeczno-politycznej, ale rzecz zdumiewająca, jak bardzo się przechylała ku karykaturze i grotescie tam, gdzie z pozoru nic nie stawało jej na przeszkodzie. Przecież Kaden-Bandrowski<sup>198</sup> mógł być z Daszyńskiego<sup>199</sup> w *Czarnych skrzydłach*,

<sup>197</sup> Gabriela Zapolska, właśc. Maria Gabriela Janowska (1857–1921) – dramatopisarka, powieściopisarka, nowelistka, felietonistka, aktorka; współpracowała ze „Słowem Polskim”. Autorka społeczno-obyczajowej powieści *Sezonowa miłość* (1904) oraz satyrycznej komedii obyczajowej *Moralność pani Dulskiej* (1906).

<sup>198</sup> Juliusz Kaden-Bandrowski (1885–1944) – prozaik, publicysta, dramaturg, organizator życia literackiego; współtwórca i sekretarz generalny Polskiej Akademii Literatury. Stworzył rozpoznawalny styl oparty na behawioryzmie literackim, czerpiący z naturalizmu i ekspresjonizmu. Autor powieści politycznej *Generał Barcz* (1923) oraz kolejnych: *Czarnych skrzydeł* (cz. I: *Lenora*, cz. II: *Tadeusz*, 1928–1929) i *Mateusza Bigdy* (t. I–III, 1933). Łączy je m.in. charakterystyczny dla Kadena zabieg upodobniania postaci powieściowych do osób publicznych, polityków. W *Barczu* rozpoznawano Józefa Piłsudskiego, w pośle Mieniewskim z *Czarnych skrzydeł* – Ignacego Daszyńskiego, w pamphletowo przedstawionym chłopskim przywódcy *Bigdzie* – Wincentego Witosa sprzed przewrotu majowego.

<sup>199</sup> Ignacy Daszyński (1866–1936) – polityk, współzałożyciel Polskiej Partii Socjalno-Demokratycznej Galicji i Śląska Cieszyńskiego oraz Polskiej Partii Socjalistycznej, w listopadzie 1918 roku premier Tymczasowego Rządu Ludowego Republiki Polskiej (zwanego rządem lubelskim), współtwórca Centrolewu.

z Witosą<sup>200</sup> w *Mateuszu Bigdzie* zrobić wielkie postaci satyryczne. Nie wyszło. Nie tylko defekty talentu działały. Ujawniało się inne, donioślejsze dno rzeczy.

Jakie? Realizm demaskatorski o podłożu pokrewnym satyrze tylko wtedy ma warunki, kiedy demaskując, natrafia na motywy naprawdę godne uwagi. Natrafia w otoczeniu społecznym. Pan Homais z *Pani Bovary* Flauberta jest naprawdę godzien uwagi jako okaz rozwodnienia ideału rewolucyjnego w duszyczce mieszczańskiej i jeżeli na taki bodaj typ natrafia się przy drażeniu, już wysiłek się opłaci. Drażąc dwudziestolecie, nawet podobnego okazu nie znajdziemy. Okres przejścia, przerwy, zaledwie nieświadomego dojrzewania sił, nie stwarza demaskatorstwu oparcia. By świder wpuszczony w masło<sup>201</sup> zaczął zgrzytać, musi natrafić na opór prawdziwy, na deskę przynajmniej. Tutaj nie natrafiał.

Człowiek staje się typowym charakterem nie dlatego, że przedstawia jakąś średnią statystyczną indywidualnych cech ludzi ze wszystkich warstw społecznych, ale właśnie dlatego, że w nim samym, w jego charakterze i w jego losie przejawiają się obiektywne, historyczne i typowe cechy jego klasy; przejawiają się one jednocześnie jako obiektywne siły i jako jego własny indywidualny los<sup>202</sup>. (Lukács)

<sup>200</sup> Wincenty Witos (1874–1945) – polityk, działacz ruchu ludowego, prezes Polskiego Stronnictwa Ludowego „Piast”, przewodniczący Polskiej Komisji Likwidacyjnej, trzykrotny premier międzywojennej Polski; trzeci z rządów Witosy obalony został w wyniku przewrotu majowego (1926); współtwórca Centrolewu, oskarżony i skazany w tzw. procesie brzeskim (1931–1932), przez władze sanacyjne zmuszony do emigracji, w 1945 roku prezes powojennego PSL.

<sup>201</sup> Być może aluzja do drugiego tomu *Mateusza Bigdy*, zatytułowanego *Masło*.

<sup>202</sup> G. Lukács, *Powieść jako mieszczańska epopeja*, tłum. J. Kott, „Kuznica” 1948, nr 1–2, s. 7.

Ten cytat pozwala przejść do dalszego twierdzenia o niedostatkach realizmu dwudziestolecia. Nie było ono w stanie dostarczyć pisarzowi materiału dla obiektywnego szacunku. Nie było w stanie dlatego, ponieważ fundament podobnego szacunku jest zawsze ujrzenie, uznanie przez pisarza typu duchowego społecznie skończonego, na tle obiektywnego porządku swego czasu. Podstawą jest typ duchowy przekazany przez pokolenia, rozwinięty w ramach postępowego porządku historii. Takim typem był rycerz-wojownik w czasie swoim, był nawet zapóźniony rycerz-fantasta Cervantesa, bywał nim szlachcic polski. Darujcie, typem epicznym nie jest na pewno urzędnik kontraktowy ani zawodowy bezrobotny. *Noce i dnie* Dąbrowskiej<sup>203</sup>, jedyne dzieło, przez które przeszedł powiew epicki, nie jest w tym względzie dokumentem. Jest oskarżeniem – typ taki jeszcze ciągle powstaje na okrajach szlachetczyzny.

Jedną z najbardziej znamienitych pomyłek w poszukiwaniu epickiego typu jest problem tzw. *roman-fleuve*<sup>204</sup>, powieści-rzeki i jej osobowości centralnej. Do nas docierał

<sup>203</sup> Maria Dąbrowska (1889–1965) – powieściopisarka, publicystka, społeczniczka, w międzywojniu propagatorka spółdzielczości wiejskiej. Po wojnie sygnatariuszka Listu 34. Autorka cyklu opowiadań *Ludzie stamtąd* (1926) oraz *Nocy i dni* (1932–1934), wyrastającej z tradycji wielkiej dziewiętnastowiecznej prozy realistycznej powieściowej tetralogii, przedstawiającej dzieje kilku pokoleń rodziny szlacheckiej w drugiej połowie XIX wieku i na początku XX wieku na tle historii i przemian społecznych; powieść ta nawiązuje do formy kroniki rodzinnej.

<sup>204</sup> *Roman-fleuve* (fr.) – powieść rzeka, dwudziestowieczne monumentalne cykle powieściowe, występujące w dwu odmianach: pierwsza w sposób szczegółowy przedstawia duchowy rozwój bohatera na tle prądów intelektualnych epoki; drugą stanowią tzw. powieści rodzinne, przedstawiające na szerokim tle obyczajowym i historycznym dzieje rodziny co najmniej w dwu pokoleniach (przykład *Nocy i dni* Dąbrowskiej).

on tylko węższymi odnogami, ale znamienności swojej mimo to nie traci. Krasiński pisał o *Panu Tadeuszu*, że epopeja powstaje wówczas, kiedy po raz ostatni pojawiają się w sposób doskonały postaci skończenie wypracowane obyczajowo i kulturalnie, kiedy przeszłość ogląda się za siebie i dostrzega, że jej ogniwo ostatnie nie powróci już nigdy. Ostatni, co tak poloneza wodzi...<sup>205</sup>

Poeta stał na przesmyku między znikającym tam plemieniem ludzi a między nami; nim umarli, widział ich, a teraz ich już nie ma. Właśnie to jest stanowisko epopeiczne<sup>206</sup>.

Jest to teoria obiektywnie niesłuszna. Słuszna o tyle jedynie, że Krasiński przeczuwał, że za wkroczeniem w wiek XIX, wiek mieszczański i rozbity klasowo, wygasają czasy epiczne. Są tylko gdzieś w przeszłości...

W identycznej sytuacji znalazła się powieść-rzeka, jeśli chodzi o jej typ centralny: mieszczanina XIX wieku. Mimo tylu odbitek nikt go nie ukazał lepiej od pierwowzoru w *Buddenbrookach* Tomasza Manna<sup>207</sup>. Pomijam już sprawę gadulstwa tej powieści cyklicznej – chociaż i ona posiada swoją wymowę zasłony dymnej nad nieudanym celem głównym. Stwierdzam jedynie, że typowy *roman-fleuve* usiłuje z zanikającego przedstawiciela mieszczaństwa kupieckiego XIX wieku uczynić kreację epicką, a tymczasem zamiar ten się nie udaje. Widocznie nawet po swoim zgonie mieszczanin nie dorasta do god-

---

<sup>205</sup> „Ach, to może ostatni! patrzcie, patrzcie młodzi, / Może ostatni, co tak poloneza wodzi!” – mówiono o Podkomorzym w finale XII księgi *Pana Tadeusza*.

<sup>206</sup> Cytat pochodzi z korespondencji Zygmunta Krasińskiego i Romana Załuskiego; zob. Z. Krasiński, *Listy*, t. III (Lwów 1887).

<sup>207</sup> Powieść *Buddenbrookowie* Thomasa Manna przedstawia wzlot i upadek – zarówno w aspekcie psychologicznym, jak i ekonomicznym – rodziny patrycjuszki z Lubeki.

ności epickiej, a zamiast kreacji takiej powstaje wielotomowe podzwonne, nic ponadto. Jest w tych cyklach coś z żałobnej ceremonii nad nieboszczykiem, którego stać na pogrzeb bogaty, którego nie grzebie się inaczej jak na gruncie zahipotekowanym i na wieczność wykupionym. Na wieczność wykupiony – o wieczności mieszcząca! Od Balzaca do Manna, jakżeż szybko ten świat wyfermentował. Moje czasy epiczne są w przeszłości...

Jeszcze wymowniejszy jest brak realizmu trzeciego typu, który łączy się przede wszystkim z postawą humoru. Sprawa humoru prowadzi nas bowiem wprost do zagadnień tragiczności i drwiny. Humor jest stanowiskiem wybaczącym. Prawdziwy i wielki humorysta to ten, który widzi konieczną małość postępków czy motywów człowieka, a jednak je wybacza, jednak wpisuje w taki porządek, w którym i małość posiada swoje miejsce. Uśmiech jest tu uśmiechem pobłażliwej i wybaczącej zgody. Na humor jest więc miejsce tylko wówczas i tam, gdzie nie konieczność wyboru i walki rządzi stosunkiem do świata, gdzie możliwa jest jakaś ostateczna ekspiacja. Takie stanowisko w latach zamętu i walki było wykluczone. Humor przede wszystkim rozumie i wybacza, ale są okresy, że to za mało – że tylko rozumieć, znaczy być bezpłodnym. Jako przykład takiego bezpłodnego rozumienia przypominam postać starego Woynarowskiego z *Nocy i dni*. Dlatego te dwa stanowiska, tragiczności i drwiny, są koniecznym korelatem braku humoru. Świadczą, że rzeczywistość ówczesna ku wszystkiemu się nadawała, lecz nie ku wybaczącemu rozumieniu. Było to zjawisko szersze od omawianej grupy roczników. Stany humoru, tak dostępne Dickensowi czy Prusowi, u nikogo przed wojną się nie pojawiały, a ich nieobecność szczególnie kulminowała wśród najmłodszych.

Ani więc przenikliwość pochodzenia satyrycznego, ani szacunek obiektywny, ani humor nie miały dla siebie

strawy w rzeczywistości międzywojennej. Tym sposobem główne odziedziczone konwencje prozy realistycznej stały puste. A sprawdzenie przez ich wygląd rzekomo samodzielny świadczy, jak mało były samodzielne...

## V

Powróćmy teraz do realizmu jako niespodzianki obiektywnej. Widzimy, jak dalece wygląd tej niespodzianki nie zależy od zamiaru pisarza, ale dla niego samego bywa niespodzianką. Cały się mieści w warunkach czasu. Powróćmy do jeszcze dawniejszego ogniwa wywodu: związek stanowisk drwiny i tragiczności z brakiem tych dwóch zasadniczych skrzydeł realizmu – satyra, epos. Rzeczywistości lat międzywojennych nie można było ani opiewać, ani unicestwiać satyrycznie. Pełna pretensji i pewności siebie, jakby miała przed sobą wieki trwania, a nie była zbudowana na jednej z najpotworniejszych zbrodni politycznych dziejów, groteskowego wdzięczenia się do tej zbrodni, w ówczesnym układzie historycznym mniej trwała od bańki mydlanej, taka rzeczywistość naprawdę była godna drwiny. Nie powiadam, że tylko drwiny, ale na pewno nie szacunku, na pewno drwiny też. Większą miał rację, kto kpił, od tego, kto służył za tzw. zwierciadło. Arkusz *Ferdydurke* w tym sensie jest bardziej realistyczny od tomu Gojawiczyńskiej<sup>208</sup>.

---

<sup>208</sup> Pola Gojawiczyńska, właśc. Apolonia Gojawiczyńska (1896–1963) – powieściopisarka, nowelistka, felietonistka, w międzywojniu członkini redakcji „Gazety Polskiej”. Reprezentowała typ prozy środowiskowej wrażliwej na fatalizm losów bohaterów, podejmującej aktualną problematykę społeczną (powieść *Dziewczęta z Nowolipek*, 1935), niestroniącej od dokumentaryzmu (*Krata*, 1945, powieść o życiu więziennym kobiet na Pawiaku).

Dlatego to odpowiednikiem braku każdej z form realizmu była w naszym pokoleniu postawa drwiąca. Odnosiła się do powierzchni świata. Ale postawa kpiny wobec fasady nie mogła być postawą drwiny wobec zasady, fundamentu tych czasów. Bo fasada społeczna i polityczna była w potwornym grymasie, któremu odpowiadał potworny żart, ale fundament czasu był inny. Wśród małych aktorów, wśród bestialskich środków, wśród prostackich wykonawców, wśród oczadziałych od głupoty tłumów dojrzywały decyzje historii, które – widzimy to dzisiaj jasno – jak straszliwym cofnięciem świata i ludzkości mogły się były skończyć. Tam, u dna skrzywionej małości i głupoty, dojrzywał spór tragiczny, ale nie dosięgał go, kto nie czuł, że również i kpiną można odczyniać zły urok lęku.

Stąd to drugim odpowiednikiem braku realizmu i humoru była postawa tragiczna. W omawianej generacji posiadała ona specjalny wyraz: pomijała społeczną i polityczną grę sił, szukała podłoża metafizycznego lub przynajmniej czysto psychologicznego i w nim widziała dno sprawy. Na razie nie oceniam tego ujęcia, na razie chcę dojść do wniosku, że trzy główne właściwości ostatniego pokolenia układały się w węzeł logiczny i na tle ówczesnych lat pozbawiony sprzeczności. Rzeczywistość jako pewna całość realistyczna, pragnąca narzucić szacunek dla siebie, przyjmowana była drwiną. Ta sama rzeczywistość jako arena historii była godna sporu i dlatego przyjmowana była tragicznie. Na tej dopiero płaszczyźnie istnieją pokrewieństwa pomiędzy Andrzejewskim a Gombrowiczem, Miłoszem a Gałczyńskim. Istnieje wreszcie pokrewieństwo negatywne – wszyscy oni są jak krąg wokół torsu twórczości Uniłowskiego.

Ta oryginalna sytuacja była jednak ograniczona do kilku roczników. Pora obecnie powrócić do zapowiedzi, że rocznik 1910 należał do katastrofistów, a nie byli nimi pisarze o niewiele lat starsi, nie będą o niewiele młodszy.

Jest bowiem uderzającym faktem, że cała analizowana postawa arealistyczna rozwinęła się i dojrzała w rocznikach, których wzrost odbywał się najbardziej równolegle ze wzrostem, mocarstwowym napuszeniem, skłonem ku faszyzmowi i klęską Polski międzywojennej. Jest rzeczą zastanawiającą, że tragiczność i drwinę przynoszą roczniki, które znały tylko polskie gimnazjum, polski uniwersytet, dla którego atmosfera państwa urządzonego i własnego była czymś oczywistym. Przecież to było owo marzone pierwsze pokolenie niepodległości. Tymczasem ci, którzy wzrastali najbardziej równolegle, na pierwsze podmuchy zapowiadające, że budowla niepodległości stoi na piasku, zareagowali najsilniej i najdziwniej. Najsilniej, bo aż do katastrofizmu. Najdziwniej, bo przecież pisarze niewiele starsi, by wymienić z poetów tylko Broniewskiego, Przybosa, Słonimskiego<sup>209</sup>, a nade wszystko Jastruna, atmosferę nadciągającej grozy odczuwali równie mocno, a jednak odpowiedzieli inaczej. Jak to wyjaśnić?

Wyjaśnienie leży właśnie w równoległości tego wzrostu ze wzrostem Polski międzywojennej. Nie znaleźliśmy innego życia i innych form społecznych aniżeli te, w jakich myśmy się wychowali. Doświadczenie pisarzy starszych, że nie ma wstrząsów, które by zupełnie burzyły porządek świata, nie było nam dostępne. Pierwsza wojna światowa stanowiła nie doświadczenie realne, lecz jakiś mit patetyczny, którego cieniem chętnie się upajano. Tymczasem

---

<sup>209</sup> Antoni Słonimski (1895–1976) – poeta, dramatopisarz, prozaik, krytyk teatralny, publicysta. Autor zbiorów wierszy *Droga na Wschód* (1924), *Okno bez krat* (1935) oraz (z Julianem Tuwimem) wyboru *W oparach absurdu* (1958). Współtworzył grupę Skamander. Współpracował z wieloma pismami, np. z satyrycznym „Cyrulikiem Warszawskim” czy z „Wiadomościami Literackimi”, których był felietonistą (popularne *Kroniki tygodniowe*). W 1932 roku Słonimski pojechał do ZSRR, czego efektem był tom reportaży *Moja podróż do Rosji* (1932).

zaś życie polityczne i wewnętrzne Polski właśnie wówczas, kiedy poczynaliśmy być za nie współodpowiedzialni, coraz bystrzej sterowało ku faszyzacji. Polskę przed faszyzmem ocalił właściwie wzgląd ze stanowiska procesu idei uboczny: wspólna granica z Niemcami. W położeniu geograficznym Rumunii czy Bułgarii ówczesna Polska nie byłaby się oparła.

A przecież, i to jest paradoks, żaden z tych, którzy głosili tragiczność, którzy bronili się drwiną, nie był po stronie rodzimego zacofania. Tylko że te obydwie stanowiska były obroną na własną rękę, obroną według praw indywidualnych, a nie obroną zbiorową. Nasz zatem wzrost był wzrostem narzuconym, prowadzonym według ogólnej dynamiki politycznej Polski ówczesnej, wzrostem, którego treści ideowej jednak się nie aprobowało. Ta rzeczywistość polska, której pokrętny kształt odczytujemy dzisiaj z reportaży Pruszyńskiego<sup>210</sup>, była jedyną, którą znaleźliśmy naprawdę, jedyną, którą należało tak czy inaczej przyjąć lub odrzucić. Był wobec niej możliwy wielki realizm satyryczny. Czy był możliwy już wówczas, bardzo wątpię. Nie wątpię za to, że w postawie drwiny mieściły się jego liczne zarody, które dzisiaj owocują.

## VI

Resztę rozważań poczęła pisać wojna. Jej doświadczenie mamy za sobą. Przed sobą natomiast mamy doświadczenie nowej rzeczywistości polskiej, doświadczenie

---

<sup>210</sup> Ksawery Pruszyński, właśc. Franciszek Ksawery Pruszyński (1907–1950) – prozaik, reporter, dyplomata; członek redakcji „Czasu”, publikował w „Ilustrowanym Kurierze Codziennym”, „Wiadomościach Literackich”, był korespondentem w Hiszpanii w czasie wojny domowej, współpracował z „Odrodzeniem”; autor powieści *Droga wiodła przez Narvik* (1941, wyd. krajowe 1945).

przemiany społecznej, której humanistyczny i artystyczny sens nie komu innemu, ale pisarzom przyjdzie opracować. Jest pora konfrontacji i rozrachunku. Pierwszą z tych form rozrachunku stanowiła dyskusja o realizmie<sup>211</sup>. Przyznać to trzeba, uderzyła w najsłabsze, w ogóle nieobsadzone miejsce ostatniego pokolenia. Ale w tej dyskusji, szczególnie pod piórem Jana Kotta, więcej było niecierpliwych nakaźów aniżeli wejścia w sytuację, jeszcze bardziej skomplikowaną niż przed wojną. Rozrachunek, jaki zaproponuję, nikogo prócz mnie nie dotyczy, w niczym więcej imieniu prócz własnego sumienia nie jest czyniony. A jeśli zdoła kogo, zwłaszcza z młodych, pobudzić do zastanowienia, myślę, że jego zadanie będzie spełnione.

Powiem prosto: nie widzę innej możliwości dzisiaj, szczególnie dla prozy, jak realizm. Ale, równy pewnik, nie wierzę, byśmy do tego realizmu doszli drogą, jaką nam proponowano w 1945 roku. Później na szczęście coraz słabiej. Nie widzę nie tylko ze względu na pełne ludzkiej słuszności postulaty przyszłego czytelnika, ale i z powodów czysto artystycznych. Doświadczenie chwili obecnej wskazuje, że mimo wielkiej chłonności na poezję, liryka nie zdoła spełnić tych potrzeb rozumienia świata, rozsąpłania ideologicznych i społecznych motywów obecnej rzeczywistości, jakiego domaga się słusznie instynkt moralny każdego z nas. Poezja tylko opiewa i zapowiada, lecz nie daje wiedzy. Dziś nade wszystko pragniemy wiedzieć, w prosty, ludzki sposób rozumieć. Wchodzimy zapewne w okres przewagi prozy, ściślej – powieści. Tutaj znów doświadczenie uczy, że prawa artystyczne powieści, prawa równowagi pomiędzy jej wszystkimi składnikami, pomiędzy utajonym poglądem na świat, jego wyrazem w psychologii postaci, w typie opisu, prawa równowagi

---

<sup>211</sup> Toczona na łamach czasopism (zwłaszcza „Kuźnicy” i „Odrodzenia”) w latach 1945–1948.

czysto technicznej pomiędzy dialogiem a analizą psychologiczną, interwencją bezpośrednią autora a swobodą postaci, te prawa najlepiej się kojarzą z postawą realistyczną.

Wielka powieść europejska wówczas powstawała, kiedy na sposób realistyczny, ten, który istnieje w rzeczywistości nieopracowanej jeszcze przez sztukę, ta równowaga była zachowywana. Z całą niechęcią odpychamy dzisiaj na przykład zboczenie powieści ku liryzmowi bezpośredniemu, to rozbicie konstrukcji ciągłej na rzecz fragmentów, jakie przynosiła epoka symbolizmu. Żeromski jako powieściopisarz nie jest godnym zalecenia mistrzem. Jeżeli tego zachwiania podstawowego pravidła równowagi, które w ostatnich dziesięcioleciach przyniósł bezwzględny psychologizm Prousta i jego następców, nie oceniamy jeszcze tak surowo, to dlatego, że we wzglądzie psychologicznym był on więcej owocny i odkrywczy. Lecz jeśli o prawa gatunku chodzi, równie niebezpieczny, wiodący do nieukształtowanej plazmy, mniejsza, że plazmy czysto psychologicznej miast wzruszeniowej. Dlatego to realizm, jeżeli go wmawiać liryce, gotów w ogóle doprowadzić ją do milczenia, jeżeli natomiast postulować go wobec powieści, jest tylko naprowadzaniem gatunku na drogi, które zawsze były dla niego najbardziej owocne. Drogi, które nie przesądzają jeszcze o treściach, jakie mają być podawane, ale sposoby wskazują w mierze dającej się obiektywnie dowieść.

By problem jeszcze dokładniej naświetlić, musimy wprowadzić pewien porządek w postulaty stawiane dzisiejszej literaturze w imię realizmu. Rozróżnień obecnych proszę nie utożsamiać z historycznymi konwencjami realizmu powieściowego. Tym razem mówimy wyłącznie o aktualnej, *hic et nunc*<sup>212</sup>, sytuacji społecznej i ideowej naszego piśmiennictwa.

---

<sup>212</sup> *Hic et nunc* (łac.) – tu i teraz.

Założyliśmy, że nie tyle się stwarza sam realizm, ile warunki dla realizmu. Czy te warunki w dzisiejszej rzeczywistości zostały już stworzone tak, by według nich można budować realizm artystyczny? Warunki dopiero powstają. Powstają tak, że nikt rozsądny i pojmujący błędy i zapóźnienia naszej historii nie powie, by nie był to początek wielkiej, na dziesięciolecia i pokolenia budowy, z której wyniknąć winien inny typ człowieka w Polsce. Sam więc wierzch problemu, ramy historyczne i społeczne dla przyszłej twórczości polskiej, wyłania się właśnie. Jesteśmy na pierwszym ogniwie tego procesu i nie mniej błędnym stanowiskiem jest sąd, że proces już ukończony, i żądanie panegiryzmu<sup>213</sup>, niecierpliwość, że panegiryzmu nie ma (te nienapisane powieści o reformie rolnej, których brak nawiwni jeszcze ciągle wytykają), jak jeszcze błędniejszym sąd, że wszystkie trudności przemiany są za nami i postawa narodowego „kochajmy się”<sup>214</sup> winna zapanować przy śpiewie kurdesza<sup>215</sup> i bełkocie bimbru. Cały wywód psychosocjalny w formie powieściowej, dlaczego te procesy były u nas zapóźnione, dlaczego ich przeżytki są trwalsze, niż rozsądek wskazuje, jest jeszcze do odrobienia w piśarstwie polskim. Jeżeli więc przez realizm pojmować tę stronę zagadnienia, jeżeli powiadać, że nareszcie nie dla fantastyki i bzduromanii wszelkiego typu, od społecznej po polityczną, tworzą się podstawy i że będą obowiązywać pisarzy – słusznie.

To dystynkcja pierwsza. Ten realizm jest oczywistością. Lecz realizmów jako stanowisk artystycznych

---

<sup>213</sup> Panegiryzm – przesadne wychwalanie kogoś lub czegoś, mające charakter pochlebstwa; tworzenie, wygłaszanie panegiryków.

<sup>214</sup> Aluzja do XII księgi *Pana Tadeusza*, zatytułowanej *Kochajmy się!*

<sup>215</sup> Kurdesz – rozpowszechniona w osiemnastowiecznej Polsce pieśń biesiadna; wyraz użyty w refrenie tej pieśni.

wyróżniliśmy w przeszłości kilka: o które ujęcie artystyczne ma chodzić? O ten realizm, co wybacza dobrodusznie, choć nieraz podniosłe, w imię humoru? Jedno zdanie wystarczy: trzeba wielkiej obojętności moralnej, by na przeżycia całkiem niedawne i na walkę, która czeka, móc spojrzeć z dobrotliwym uśmiechem. Trzeba albo takiej obojętności, albo wykręcania się sianem. Ani z siana, ani z obojętności nie był humor Dickensa.

Więc może obiektywny szacunek epiczny? Widzieliśmy, że ten się wiąże z dojrzałymi już społecznie formami, a nie dokonuje się na zamówienie. Widzieliśmy, że ostatnia z tych form, mieszczańska, nie posiada żadnych warunków epickości. My sami, ludzie przejścia, możemy się stać kiedyś materiałem dla takiego szacunku, ale dzisiaj jeszcze na to nie pora. Zresztą tego rodzaju realizm najbardziej jest związany z pojawieniem się wielkiego twórcy, a tego faktu wypostulować się nie daje.

Na poziomie stosowalności odziedziczonych form realizmu jako rzecz do roztrząsania pozostaje tylko problem przydatności tego realizmu, który wywodzi się zasadniczo z pasji satyrycznej. Powiedzmy jeszcze dokładniej: który wywodzi się z przenikliwości w dostrzeganiu form społecznych, przenikliwości chętniej jak u Balzaca, dezaprobującej jak u Flauberta. Historycznie patrząc, postulaty Kotta sprowadzają się do apoteozy<sup>216</sup> takiego właśnie realizmu<sup>217</sup>,

---

<sup>216</sup> Apoteoza – tu: nadanie komuś lub czemuś cech godnych czci, przedstawienie postaci, idei, wydarzenia w sposób idealizujący, zwykle w dziele literackim, plastycznym lub muzycznym.

<sup>217</sup> Postulaty Kotta – Jan Kott był szczególnie aktywnym uczestnikiem dyskusji, do której nawiązuje Kazimierz Wyka. Oprócz książki *Mitologia i realizm. Szkice literackie* w 1946 roku wydał też *Po prostu. Szkice i zaczepki* (w nim m.in. szkic *Droga do realizmu*), gdzie zagadnieniu realizmu poświęcił sporo miejsca. Następnie wielokrotnie zabierał głos w prasie kulturalnej (np. *Zoil albo o powieści współczesnej*, „Odrodzenie” 1947, nr 35,

szczególnie Balzaca, jako wizjonerskiego realizmu nowych form społecznych. Ponieważ wielka sytuacja realistyczna Polski dzisiejszej powstaje właśnie z przemiany społecznej, zatem ten realizm, który umie dostrzec te przemiany, a nawet je przewidzieć, jest najbardziej upragniony.

Postulat, któremu nie można by znów nic zarzucić, gdyby nie sprawa dojścia do tego ogniwa, dojścia, które po obecnych doświadczeniach i niedawnym dorobku naszej literatury musi być z nimi zgodne, jeżeli nie ma się stać narzuconym z góry schematem<sup>218</sup>. Istnieje bowiem trzecia warstwa zagadnienia realizmu, ta, która dla nas pisarzy i krytyków nie może być obojętna: sprawa wewnętrznego realizmu w ocenie możliwości naszej prozy. Realizmu jako pozbawionego wzmocnień i niechęci, otwartego ku każdej niespodziance spojrzenia na ostatnią ewolucję artystyczną. Bo jeżeli realizm jako dążenie do prawdy ma obowiązywać wobec postulatów idących od rzeczywistości, nie rozumiem, dlaczego nie miałby obowiązywać wobec wniosków wyłaniających się z obserwacji literatury międzywojennej.

Streszczam: w postulacie realizmu istnieje kilka postulatów. Realizm nowych form społecznych, ten jest oczywisty. Realizm pewnych odziedziczonych typów wielkiej powieści, ich przydatności dla obecnych form. Jego słuszność jest przede wszystkim sprawą tego, jak go osiągnąć, w jaki żywotny sposób odnaleźć dlań miejsce wśród naszych doświadczeń, tak często antyrealistycznych. Jak przeciwstawić go zupełnie nowym przeciwnikom

---

s. 1–2 – zob. *Teksty źródłowe*, s. 167–192; *Próba realizmu*, „Kuznica” 1948, nr 16, s. 8–9 – zob. *Teksty źródłowe*, s. 269–282, oraz liczne artykuły o *Lalce* Prusa, którymi Kott włączał się w polemikę dotyczącą tej powieści i pozytywizmu).

<sup>218</sup> Można to zdanie rozumieć jako ostrzeżenie przed realizmem socjalistycznym.

i pokusom – egzystencjalistycznym. Bo samo potępienie publicystyczne tych pokus nie odsunie. Walka z nimi do końca się musi w obrębie samej prozy. Przez inną ocenę moralną i artystyczną tych samych dla nas wszystkich doświadczeń wojny i przedwojnia. Nie wierzę, by problem egzystencjalizmu dał się po prostu wyminąć. Gdyby się tak stało, upiór powróci na najbliższym rozdrożu.

## VII

Czy wzburzona, układająca się w pierwsze swoje zarysy nowa rzeczywistość polska daje już teraz pisarzowi bardziej wdrażającą się niż przed wojną postawę realistyczną? Wdrażającą się w sam proces twórczości, w to, co dla pisarza najbardziej istotne? Możemy od pisarzy żądać realizmu. Ale realizm spełniany będzie i spełniany był zawsze przede wszystkim w sferze motywów psychologicznych i ich związków z czynami. Zdanie Kotta, że drzewo opisywane jest bardziej realne od motywu psychologicznego, można tłumaczyć tylko zacierzowaniem dyskusji. Ciągnąc dalej paradoks, powiem, że drzewo w ogóle nie posiada realności, albowiem samo z siebie nie jest w stanie wyłonić żadnego faktu humanistycznego czy historycznego. Chodzi może tylko o to, że na ostatnich etapach prozy zamącony został stosunek pomiędzy sferą motywów psychologicznych a sferą czynów, zamącony na korzyść rzekomej samoistności motywu, gdy tymczasem prawdziwa psychologia i prawdziwy realizm mają się do siebie jak korzenie i drzewo. Jeżeli dostępna czytelnikowi korona prawdy realistycznej usycha, na pewno winna w korzeniach.

Bądźmy szczerzy. Czy w tej sferze, w dziedzinie ludzkiego motywu wewnętrznego, jesteśmy tak bardzo daleko od lat przedwojennych, a szczególnie od lat okupacji? Sprawdźmy gatunek człowieka, który otrzymaliśmy po

tym czasie. Zważmy tę niesłychaną, wyższą niżeli przed wojną, trudność mówienia prawdy społeczeństwu, jego drażliwość jeszcze gorętszą, bo pomnożoną o niecierpliwe doświadczenie wojny. Wspomnijmy, jak niesłychanie blisko sąsiadowały ze sobą w latach okupacji sprzeczne motywy psychologiczne, wspomnijmy, jak sumy niespodziewanych bohaterstw równoważyły się z sumami równie niespodziewanych upadków.

Nie inaczej jest dzisiaj. Byłoby śmieszną pretensją sądzić, że rewolucje, a już szczególnie rewolucje łagodne, zmieniają ludzi w jakiś ostateczny sposób. Jeszcze śmieszniejszą naiwnością byłoby wyrzekać się przemiany społecznej, dlatego że nie sprowadza ona przemiany indywidualnej, że ludzie pozostają ludźmi, tyle że inaczej, ku słusznieszemu celowi prowadzonymi ludźmi. Pisarz, a zwłaszcza pisarz realista, pracuje jednakowoż pośród tych drugich, indywidualnych przemian. I źródła, z których ma czerpać czystość realizmu, są zamęczone i długo jeszcze nimi pozostaną.

Czyżby więc drwina i tragiczność nadal posiadały wyłączną słuszość? Nadal żart i maska tragiczna?

Rozpatrzmy najpierw tę maskę. Poszukując tragicznego sporu dziejów przede wszystkim w grze postaw moralnych, w nagłych, jednorazowych rewelacjach zła lub dobra w człowieku, w nagłych olśnieniach wewnętrznych, po których zapadają w duszy znów ciemności, sięgali pisarze tak postępujący na pozór bardzo głęboko, niewątpliwie głębiej aniżeli przy wszelakim realizmie powierzchwni, a jednak jakoś obok pewnego rdzenia stosunków ludzkich. Przez powiedzenie obok rozumiem to, że niewątpliwie u dna dusz spoczywa taka gra sił moralnych, że niewątpliwie istnieją głębinowe rewelacje, odsłaniające człowieka jawniej niż jego życie codzienne, ale – czy ta gra sił decyduje w procesie historycznym, w realnym procesie społecznym, w rozwoju narodów?

Powiedzmy inaczej: czy dlatego faszyci i hitlerowcy przegrali wojnę, ponieważ popełnili niewidzianą dotąd w świecie liczbę okrucieństw i zbrodni? Czy dlatego, że obnażyli zło tak okrutne, aż obrażające jakiś immanentny, z góry dany porządek moralny świata, równy porządkowi historycznemu, i dlatego zostali odrzuceni? Rzecz się ma w moim rozumieniu na odwrót: właśnie dlatego popełniali zbrodnie, ponieważ pragnęli niejako przymusić, zmistyfikować, przemocą nakierować na swoją korzyść obiektywny porządek historii<sup>219</sup>, gdzie nie postawy moralne ważą przede wszystkim, lecz postawy realne, realne proporcje pomiędzy słusznością idei a słusznością porządku rzeczywistego.

Te zbrodnie, powtarzam, były tylko formą mistyfikacji wewnętrznej, były zaślepionym kłamstwem koniunkturalnej siły faszyzmu. Koniunkturalnej, skoro bowiem tylko bieg wojny pozwolił demokracjom nadrobić tę wstępną koniunkturalną przewyżkę, widzieliśmy, jak błyskawicznie prysnęła zbrodnicza mistyfikacja. Prysnęła nie od samej wyższości postaw moralnych, bo ludzie są wszędzie sobie podobni, a gest współczucia okazany na krótko więźniowi przez oprawcę nie targa jeszcze drutów obozu. Targa je dopiero inna siła i słuszniejsza idea. Tymczasem w postawie tragicznej ten realny proces historyczny zastąpiony jest procesem stanowisk moralnych, poza siłą i historią będących, i to właśnie nazywam przejściem o b o k pewnego rdzenia stosunków ludzkich.

Tylko w świecie etyki i metafizyki katolickiej czyn, a więc znak zapisujący się przede wszystkim w obiektywnym świecie ludzkim, może być całkowicie zrównoważony

---

<sup>219</sup> Więcej o tym, jak Wyka rozumie „obiektywny porządek historii”, zob. jego esej *O porządkach historycznych. Rozważania aprioryczne*, w: *idem, Życie na niby. Szkice z lat 1939–1945*, wyd. II poszerz., Warszawa 1959.

przez intencję, przez akt wewnętrznego oczyszczenia, rozgrywający się przede wszystkim w sferze subiektywnej motywacji. Wszelkie próby konsekwentnego przeprowadzenia tej zasady poza metafizyką katolicką są nierealne i cząstkowe. Można spierać się, jak głęboko sięga granica wybaczenia, można dowodzić, że głębiej, niż się przypuszcza, i gorzkim tryumfem współczesnego artysty jest udany dowód, że tak bywa: mam w tej chwili na myśli wstrząsające opowiadanie Jerzego Andrzejewskiego *Przed sądem* i spór Andrzejewskiego na ten temat z Kottem<sup>220</sup>. Opowiadanie, które, mając na uwadze siłę dysonansu artystycznego, nazwałem za okupacji „Rozdziobią nas kruki, wrony naszych dni”.

Można to czynić, ale z najwspanialszych nawet wyjątków zasady zbudować się nie da. Bo i w katolickim porządku etycznym nie zawsze przemazanie złego czynu pozostawione jest samotnej intencji i samotnemu żalowi. Krzywdzicielowi wybaczać często musi w tym porządku ten, kto pokrzywdzony został, i bez zgody pokrzywdzonego nie wystarczy sama dobra wola sprawcy. A zatem i tutaj gra postaw rzeczywistych nie zostaje w swojej całej rozciągłości zastąpiona przez grę wewnętrznych postaw moralnych, i tutaj istnieje obiektywna i społeczna granica wybaczenia. Tym bardziej nie może posiadać takich praw

---

<sup>220</sup> O utworze tym, włączonym przez Andrzejewskiego do tomu opowiadań *Noc* (1945), jak i o całej książce, pisał Wyka obszernie w tytułowym szkicu *Pogranicza powieści* (1948). Opowiadanie *Przed sądem* stało się przedmiotem ostrego sporu, jaki rozgorzał między Andrzejewskim a Kottem u Beaty i Ryszarda Matuszewskich na Żoliborzu wiosną 1942 roku (zgodnie z relacją gospodarza). Autor odczytywał wówczas swój utwór w obecności m.in. Władysława Bieńkowskiego, Mieczysława Jastruna, Czesława Miłosa, Stefana Żółkiewskiego. Również Jan Kott wspomina o tym w swojej książce *Przyczynek do biografii* (1990; wyd. rozszerz. i popr. 1995).

psychologizm świecki. A już w obliczu historii, gdzie nie to jest ważne, czy z tajonego tchórzostwa, czy pod przymusem, czy z pełnej i swobodnej decyzji ktoś wytrwał po bohatersku, lecz to jest ważne, że wytrwał w ogóle, tym więcej tych praw nie posiada. Powiem więcej: jest rzeczą niewątpliwie interesującą wiedzieć, że decyzja odwagi rodzi się często z upornego przełamywania lęku, jest sprawą pasjonującą dla pisarza psychologa nie uronić żadnego ognia z procesu, który od strachu wiedzie do odwagi. Niemniej uważam, że złym nauczycielem odwagi będzie pisarz, który procesowi oporu i przejścia każe się rozróżć ponad wszelką dostępną poznanie i wyobraźni miarę, a decyzji przeciwnej ledwie pozwoli zaświtać.

Tak więc postawa tragiczna nie daje się utrzymać jako zasada. Ale to stanowisko w dziejach okupacji i wojny tyle posiada pożytki, tylekroć właśnie niespodziewane rewelacje odkrywały prawdę o człowieku, że nie przyjmując jego słuszności absolutnej, nie powiemy wszakże – oto błąd zupełny. Z drwiną sprawa jest znacznie prostsza. Drwina stanowi świadectwo widzenia zła i równoczesnej bezsilności w usunięciu jego przyczyn. Jej grymas jest grymasem bezwładności broniącego się przed tym, by został nazwany. Drwina uczy wprawdzie, ale uczy tylko podpatrywać, śledzić coraz zacieklej, nie uczy natomiast z przenikliwości czynić broni. Bywa wprawdzie lepszą szkołą realizmu od postawy tragicznej, ale tam, gdzie podpatrywać nie wystarczy, gdzie należy również postulować, bezsilniejsza jest wobec prawdy aniżeli tragiczność.

## VIII

Tragiczność i drwina stanowią karty w doświadczeniach naszych już odwrócone. Nie piszemy na nich. Ale nie są to karty do wydarcia, do unieważnienia, jak nam proponują.

Na dzisiejszym etapie prozy polskiej nie zdołamy uczynić nowego kroku, jeżeli te obydwie stanowiska odrzucimy jako nieistotną pomyłkę. Pomyłkę, którą trzeba pominąć, by wątku prawdziwego szukać gdzie indziej. W tym sensie mówiłem, że na same warunki obecnego rozwoju artystycznego należy spojrzeć z baczny realizmem.

Jako szkoła dla przyszłego realisty obydwie te stanowiska nie są czymś drugorzędnym. Pozostawiam w tej chwili na uboczu ich wydźwięk bezwzględny, mówię jedynie o ich wartości heurystycznej<sup>221</sup>. Właśnie komu jak komu, ale realistom prawdziwemu zaostają one spojrzenie tam, gdzie tej ostrości nigdy nie było za wiele w naszej literaturze. Twarde wejrzenie w motywy psychologiczne, nie dla ich analizy jedynie, lecz dla ukazania dramatycznej, niespodziewanej gry tych motywów, ich wyniku jakżeż odmiennego od psychologii powierzchni, to jeszcze nie cała wiedza o człowieku, ale tej wiedzy część bardzo wewnętrzna, nieunikniona w układzie pełnego realizmu. Takie wejrzenie pozostawia po sobie postawa tragiczna.

Z drugiej strony realizm, który ma zmierzać ku dokładnemu widzeniu gry sił i klas społecznych, wielkiej gry form zbiorowych, nie obędzie się bez dziedzictwa, jakie pozostawia po sobie drwina. Drwina służyła zawsze przede wszystkim demaskowaniu wmówień obyczajowych i społecznych i nie inną była drwina nam dostępna: drwina Gombrowicza. Jego *Ferdydurke* to nie tylko obłądna groteska, to zarazem w typie buffo<sup>222</sup> i fanfaronady przeprowadzona krytyka i ostre widzenie form społecznych. Przypomnijmy tylko pobyt we dworze, obyczaj szlachecko-inteligencki w tej książce. Sam Gombrowicz

---

<sup>221</sup> Heurystyczny – dotyczący heurystyki, czyli umiejętności wykrywania nowych faktów i związków między faktami, dzięki którym dochodzi się do poznania nowych prawd.

<sup>222</sup> Typ buffo – tu: typ komiczny, błazeński.

nie dawał żadnego pozytywu, ale jak należy patrzeć, by przeciwnika demaskować aż do trzewi, uczył w sposób naprawdę wnikaający w pamięć. Chcę być dobrze zrozumiany: nie propaguję Gombrowicza dla bibliotek wiejskich i organizacyjnych, które powstaną na mocy ustawy bibliotecznej<sup>223</sup>. Nie twierdzę, by w obranej przez niego formie problematyka demaskatorska stawała się dostępna dla zwykłego czytelnika i każdemu z tych czytelników przyznam słuszość, kiedy nad *Ferdydurke* wzruszy ramionami. Powiadam jedynie, że dla pisarza jest ta książka doskonałym i pouczającym preparatem laboratoryjnym. Wiem, że jest w niej wtajemniczenie niewątpliwie realistyczne, i wiem wreszcie, że w sztuce, bardziej jeszcze niż w rzeczywistości, wzory wielkich fabryk bywają w retortach<sup>224</sup> i butlach, których sensu laik nie pojmuje.

Zarówno od tragiczności, jak i od drwiny prowadzi więc droga do realizmu. Prowadzi również do

---

<sup>223</sup> Ustawa biblioteczna – dekret z dnia 17 IV 1946 roku o bibliotekach i opiece nad zbiorami bibliotecznymi. Artykuł 2 pkt 1 dekretu stanowi, że „celem prowadzenia w społeczeństwie jednolitej działalności kulturalnej za pomocą książki i bibliotek oraz umożliwienia każdemu obywatelowi korzystania ze zbiorów bibliotecznych całego kraju tworzy się ogólnokrajową sieć bibliotek publicznych, utrzymywanych przez Państwo lub inne związki publiczno-prawne”. Wyka wielokrotnie upominał się o należyte wykonanie ustawy, żądając utworzenia ogólnopolskiej struktury bibliotek różnych szczebli, odbudowy zasobów bibliotecznych unicestwionych w latach wojny, zadbania o warunki sprzyjające rozwojowi ambitnej i wartościowej produkcji wydawniczej (zob. felietony z rubryki *Szkoła krytyków* w „Odrodzeniu”: *Czytajcie dzienniki*, 1946, nr 48; „*Bogaćcie się Polacy*”, 1947, nr 10; *Sprawa przekładów*, 1947, nr 47).

<sup>224</sup> Retorta – laboratoryjne, kuliste naczynie szklane z wylotem w kształcie długiej zakrzywionej rurki, dawniej używane do destylacji cieczy.

ekspresjonistycznej<sup>225</sup> wysypki, jaką obrzucona jest proza najmłodszych pisarzy, tych, którzy rozpoczynają swoją twórczość z samego środka przeżyć okupacyjnych, dla których doświadczenie roczników literackich debiutujących na kilka lat przed wojną już jest mało aktualne. Dlatego zapowiadało się, że niniejsza próba rozrachunku dotyczyć może również młodszych.

Jak ta droga prowadzi, poprzez jakie zakręty – próbują na wybranych przykładach odpowiedzieć zebrane w tym tomie<sup>226</sup> szkice. Dla każdego utworu, dla każdego pisarza ta droga bywa inna. I krytyka, kiedy staje u boku pisarza, kiedy próbuje mu pomóc w jego wysiłku, obowiązuje przede wszystkim wskazana co dopiero trzecia warstwa realizmu: spokój i cierpliwość w ocenie możliwości obecnej prozy. Takie stanowisko niecierpliwcy chętnie nazywają formalizmem. Kiedy starzy geografowie oznaczali na dawnych mapach okolice dotąd nieznanne i niezdeptane przez eksploratorów, pisali – *ubi leones*. Gdzie są lwy. Dzisiaj na mapie krytyki literackiej w podobnych miejscach wypisuje się – *ubi formalistes*. Wybaczcie ten pseudołaciński nowotwór. Kiedy podróżnicy zapuścili się w okolice, gdzie rzekomo były tylko lwy, odnaleźli również wiele innych stworzeń. Spróbujcie tego sami – *ubi formalistes*...

<sup>225</sup> Ekspresjonizm – powstał w Niemczech pod koniec XIX wieku, najpierw jako niesformułowana programowo tendencja; awangardowym kierunkiem w światowej literaturze i sztuce stał się na początku XX wieku. Jego przedstawiciele traktowali dzieło jako subiektywny wyraz spotęgowanych przeżyć wewnętrznych artysty, rzeczywistości zaś przypisywali strukturę dualistyczną, opartą na przeciwieństwach dobra i zła, ducha i materii, wolności i determinizmu.

<sup>226</sup> Krytycznoliteracki tom *Pogranicze powieści* – wraz z wydaną w tym samym roku rozprawą habilitacyjną *Cyprian Norwid, poeta i sztukmistrz* (1948) – otwiera dorobek książkowy Kazimierza Wyki. Szkic *Tragiczność, drwina i realizm* ma więc szczególne znaczenie także z tego względu.

## IX

Jesteśmy u kresu rozważań. Możemy postawić wnioski. Maską wyłącznie tragiczną i maską wyłącznie drwiącą odpadły z naszej twarzy. Należą do przeszłości, której nie da się wznowić w jej nieaktualnym dzisiaj kształcie. Lecz te obydwie próby nie były daremne. Literatura nie jest jak zboże i gleba. Tylko na polu zasiane żyto wschodzi żytem, owies owsem. W literaturze zbiory bywają inne niż siewy. Nasz przykład na pewno to potwierdza. Z posiewu tragiczności i drwiny kiełkuje z wolna realizm, ten, na jaki nas stać, ten, jakiemu nie wolno pominąć doświadczeń, które były najmocniejsze w niedalekiej przeszłości.

Możemy obecnie powrócić do postulatów realizmu. Pamiętamy, że najbardziej aktualna była w nich odmiana realizmu nastawiona na przenikliwość społeczną. Widzimy jasno, że inne formy ta przenikliwość ma ogarnąć, formy, w których udział niespodzianki czysto psychologicznej, większej niż ktokolwiek przypuszczał sprzeczności moralnej człowieka, chociaż nie może być rozgrzeszony w sposób ostateczny, musi być dla prawdy umieszczony. Inne przeto musi być dojście. I to dojście, które proponujemy, dojście od remanentów w postawie tragiczności i drwiny niebędących wzmówieniem, nie sądzę, by wiodło na manowce ducha realizmu humanistycznego i społecznego.

Krótko – zbrodni, które działy się w Europie całej, a u nas szczególnie: prawnego wyniszczenia całego narodu przy obojętnej bezsilności reszty świata, ba, przy niewierze tych, którym było wygodniej nie wierzyć, tego, co jest jednym z najbardziej realnych doświadczeń naszych, nie przewidział żaden najbardziej realny i przenikliwy pogląd na świat. Pisarz pracuje wśród takich doświadczeń. I dlatego, jeżeli nasz realizm ma pomieścić wszystkie treści doświadczeń naszych, musi być jak najbardziej otwarty ku

tym doświadczeniom, ku ich niespodziance obiektywnej. Witamy chętnie każdego, i z nazwiska wymieniamy, kto bez tragiczności i drwiny zdoła prawdzie czasu dać wyraz. Lecz zadanie dzisiejszej prozy polskiej jest zbyt trudne i zbyt wspólne, by kogokolwiek odrzucać, kto od innego miejsca rozpoczął swoją wędrówkę, a dzisiaj przystaje pod drogowskazem.

Realizm czeka na wszystkich.

Jan Kott<sup>227</sup>

## Zoil<sup>228</sup> albo o powieści współczesnej

### Rzeźnik i historyk

Mój znajomy rzeźnik parę tygodni temu zagadnął mnie znienacka: „Pan czyta tyle książek – mówił. – Nie zna pan czasem jakiejś współczesnej powieści?”. „Współczesnej? – bardzo się zdziwiłem. – Co to znaczy współczesnej?”. Teraz z kolei dziwił się rzeźnik: „Jak to pan nie wie? Współczesnej, a więc o tym, co się teraz dzieje”. I potem z dumą: „Ja czytałem taką, drukowali w «Expressie»<sup>229</sup>, nazywa się *Warszawa wysiadać*<sup>230</sup>. Codziennie wycinałem, mogę panu pożyczyć...”

---

<sup>227</sup> Biogram autora – zob. przyp. 103, s. 102.

<sup>228</sup> Zoil – nazwa pochodząca od imienia Zoilos (nosił je grecki pisarz z Amfipolis w Macedonii, żyjący w IV wieku p.n.e., krytyczny wobec dzieł Homera), oznacza złośliwego i surowego wobec autorów krytyka literackiego.

<sup>229</sup> Chodzi o „Express Wieczorny”, dziennik wydawany w Warszawie w latach 1946–1999.

<sup>230</sup> Właściwy tytuł: *Warszawa! Wysiadać!* – wydana w 1949 roku powieść Karoliny Beylin, podpisana pseudonimem Maria Maliszewska. „Express” publikował ten utwór w odcinkach w 1947 roku (numery 100–211). Karolina Beylin (1899–1977) – powieściopisarka, tłumaczka, krytyk teatralny, dziennikarka; w międzywojniu współpracowniczka „Kuriera Polskiego”, „Kuriera Czerwonego”, tygodnika dla dzieci „Płomyczek”, po wojnie autorka rubryki *Aktualności z myśką* w „Przekroju”, współzałożycielka i kierowniczką działu kulturalnego „Expressu

Nie bardzo wiedziałem, co odpowiedzieć na tę propozycję rzeźnika i korzystając z okazji, że zajął się innymi klientami, wyszedłem szybko ze sklepu. Dopiero na ulicy przypomniałem sobie, że obok *Warszawy wysiadać* mamy jeszcze dwie współczesne powieści: *Stolicę* Gojawczyńskiej<sup>231</sup> i *Zaraz po wojnie* Andrzejewskiego<sup>232</sup>. Postanowiłem o nich powiedzieć memu rzeźnikowi, ale kiedy nazajutrz kupowałem szynkę, zapytał mnie, jakie znam powieści o powstaniu warszawskim<sup>233</sup>. Tym razem wymieniłem z miejsca: *W rozwalonym domu* Dobraczyńskiego<sup>234</sup>.

„Czytałem – powiedział rzeźnik. – Bardzo prawdziwa historia. Zupełnie jak u mojej ciotki. Miała – nachylił się konfidencjonalnie przez ladę – męża w Anglii, a podczas powstania przyplątał się do niej jakiś oficer. I nagle mąż się znalazł. Na szczęście – westchnął serdecznie – skończyło się wszystko dobrze, bo kiedy była w obozie w Pruszkowie,

---

Wieczornego”, varsavianistka (zbiory szkiców: *Opowieści warszawskie*, 1954; *Warszawa znana i nieznaną*, 1973).

<sup>231</sup> *Stolica* – wydana w 1946 roku powieść reportażowa Poli Gojawczyńskiej, beletryzowana kronika miasta w pierwszych miesiącach po wyzwoleniu.

<sup>232</sup> *Zaraz po wojnie* – powieść Jerzego Andrzejewskiego, publikowana w „Odrodzeniu” w 1947 roku, w wersji książkowej zaś, jako *Popiół i diament*, ogłoszona rok później.

<sup>233</sup> Powstanie warszawskie – wybuchło 1 VIII 1944 roku, walki trwały do 2 X 1944 roku; decyzja o zawieszeniu broni zapadła dzień później.

<sup>234</sup> Jan Dobraczyński (1910–1994) – powieściopisarz i publicysta, w dwudziestoleciu współpracownik „Prosto z Mostu”, w czasie okupacji współredaktor „Walki” i „Sprawy Narodu”, po wojnie związany ze Stowarzyszeniem „PAX”, redaktor „Dziś i Jutro” oraz „Tygodnika Powszechnego” (po przejęciu pisma przez „PAX” w 1953), w okresie stanu wojennego i po jego zniesieniu przewodniczący Rady Krajowej PRON. *W rozwalonym domu* – wydana w 1946 roku powieść ukazująca walkę harcerzy w powstaniu warszawskim i ich religijne motywacje.

namówił ją jeden ksiądz, aby wróciła do męża. Dom był zupełnie rozwalony, ale przenieśli się na inną ulicę...”

Oburzyło mnie to streszczenie, więc aby przerwać, zapytałem rzeźnika, czy czytał *Miasto niepokonane*<sup>235</sup>. Czytał. Także mu się podobało. Może jeszcze nawet więcej. „Takie wzruszające – mówił z przejęciem rzeźnik – i takie patriotyczne. Jak w tej piosence”. I zanucił: „Warszawo, ty moja Warszawo”<sup>236</sup>.

Uderzyła mnie trafność tej uwagi, przyznałem w duchu rację rzeźnikowi, ale nic po sobie nie dałem poznać i wyszedłem ze sklepu. Nazajutrz przyjmowałem wycieczkę intelektualistów włoskich. Rozmówcą moim był profesor Z., historyk i socjolog, który przed wojną był dwa razy w Polsce, mówił po polsku słabo, ale czytał chętnie i dużo. Rozmowa była o literaturze. Ku mojemu przerażeniu prof. Z. zadał mi te same pytania co mój rzeźnik, chciał się dowiedzieć, jakie mamy współczesne powieści. Tym razem wolałem tytułów nie wymieniać i wywodziłem uczenie, że nie wolno upraszczać pojęcia współczesności do tematu, że współczesna powieść niekoniecznie musi być o węglu czy reformie rolnej, że pisarz może sięgnąć odległej przeszłości i napisać powieść historyczną, w której nie będzie śladu aktualności treściowej, że taka powieść zależnie od ideologii pisarza będzie albo głęboko związana ze sprawą ludzką, albo też będzie służyć dla pokrzepienia serc drobnomieszczańskiego czytelnika, że stary Tołstoj napisał *Wojnę i pokój*, a Sienkiewicz *Trylogię* (por. „Przeгляд Prasy” w numerze 100 „Kuźnicy”). I tak dalej, jak to się zwykle mówi w podobnych wypadkach.

---

<sup>235</sup> *Miasto niepokonane* – powieść Kazimierza Brandysa wydana w 1946 roku.

<sup>236</sup> Chodzi najprawdopodobniej o przedwojenne tango *Warszawo, moja Warszawo* (słowa: Andrzej Włast, muzyka: Zygmunt Karasiński).

Profesor kiwał z uznaniem głową, żywo się interesował i spytał, jak się nazywa ta nasza nowa *Wojna i pokój* i inne historyczne powieści, głęboko związane ze sprawą ludzką. Chciałem wymienić Gołubiewa<sup>237</sup>, ale ugryzłem się w język i czerwieniąc się, powiedziałem, że co prawda nikt takiej powieści u nas nie napisał, ale mógłby niewątpliwie napisać. Włoch był jednak uparty jak prawdziwy Toskańczyk<sup>238</sup>. O niczym innym nie chciał mówić, tylko o powieści współczesnej. Zaczął wprost wymieniać tematy, jak gdyby chodziło nie o literaturę, lecz o kronikę filmową. Pytał, czy mamy powieść o Ziemiach Zachodnich? Pytał o powieści z życia chłopów i robotników. Pytał o powieść o Lublinie<sup>239</sup>, o Armii Ludowej<sup>240</sup>, o Pierwszej Dywizji<sup>241</sup>. Długo pytał, a ja nic nie odpowiadałem. W końcu, kiedy wyczerpał listę tematów, zagadnął wprost: „Czy jest jakaś powieść, z której widać, co się u was zmieniło? Jak

<sup>237</sup> Antoni Gołubiew (1907–1979) – powieściopisarz, eseista, publicysta; w międzywojniu współtwórca grupy i czasopisma „Żagary”, po wojnie członek redakcji „Tygodnika Powszechnego”; autor epopei z czasów piastowskich, wielotomowej powieści historycznej *Bolesław Chrobry*, obejmującej pięć części: cz. I – *Puszcza* (1947), cz. II – *Szło nowe* (1947), cz. III – *Złe dni* (1950), cz. IV – *Rozdroża* (t. 1, 1954; t. 2, 1955), cz. V – *Wnuk* (1974; wcześniej publikacja w odcinkach w „Tygodniku Powszechnym”).

<sup>238</sup> Toskańczyk – mieszkaniec Toskanii (wł. Toscana; niżej Kott napisze o „historyku z Toskany”), krainy historycznej i regionu w środkowych Włoszech.

<sup>239</sup> Lublin – od 1 VIII 1944 roku miasto to było siedzibą PKWN.

<sup>240</sup> Armia Ludowa – konspiracyjna organizacja zbrojna Polskiej Partii Robotniczej, powstała z przekształcenia Gwardii Ludowej, sformowana została 1 I 1944 roku. Do zadań AL należała walka z okupantem niemieckim i dywersja na rzecz Armii Czerwonej.

<sup>241</sup> Pierwsza Dywizja – chodzi o 1 Dywizję Piechoty im. Tadeusza Kościuszki, formację Ludowego Wojska Polskiego, powstałą w maju 1943 roku, która wzięła udział m.in. w bitwie pod Lenino (12–13 X 1943) i w szturmie Berlina.

dorastali wasi ludzie? Z jakich sił, z jakich ruchów wyszła rewolucja?”

Dłużej milczeć nie wypadało. Wymieniłem dwie książki: Gałaja<sup>242</sup> – *Mystkowice, wioska mała* i Putramenta<sup>243</sup> – *Rzeczywistość*. Profesor wyciągnął notes, aby zapisać tytuły, ale tymczasem do rozmowy wtrącili się moi koledzy. – „Że niedołężne – mówili, że słabe artystycznie – mówili, że Putrament prostacki – mówili, a Gałaja w ogóle nikt nie czytał”.

Podano czarną kawę. Rozmowa się urwała. Późno w noc odprowadziłem prof. Z. do hotelu. – „Wasza literatura – powiedział mi na pożegnanie – jest zawodowa”.

„Zawodowa? – zdziwiłem się. – Nie rozumiem”.

„Zawodowa – powtórzył profesor. – Każdy zawód, każda dyscyplina ma swoją literaturę. Istnieje literatura matematyczna, medyczna, techniczna. Ale powieść jest zwykle dla wszystkich. Tymczasem wasza powieść robi wrażenie literatury dla literatów, literatury zawodowej”.

„Dla literatów?” – oburzyłem się.

„Dla literatów – powtórzył spokojnie historyk z Toskany. I dodał – myślę oczywiście o waszej dobrej literaturze, bo zła, jak sami mówicie, jest dla drobnomieszczan.

---

<sup>242</sup> Julian Gałaj (1908–1986) – powieściopisarz, dziennikarz, w międzywojniu członek Komunistycznej Partii Polski, aresztowany i sądzony za działalność polityczną; *Mystkowice, wioska mała* – cykl powieściowy oparty na materiale autobiograficznym, próba repliki na *Chłopów* Władysława Reymonta (cz. I–III: *Paweł Łękis, Kameleony, Krystalizacje*, 1946; cz. IV – *Wojna*, 1949; cz. V – *Przełomy*, 1961).

<sup>243</sup> Jerzy Putrament (1910–1986) – prozaik, poeta, publicysta, działacz PZPR; w dwudziestoleciu członek wileńskiej grupy literackiej Żagary, współredaktor „Po Prostu” i „Karty”, po 1939 roku współorganizator Związku Patriotów Polskich i 1 Armii WP w ZSRR, członek redakcji „Nowych Widnokręgów” i powojennego „Miesięcznika Literackiego”, redaktor naczelny „Literatury”, autor powieści *Rzeczywistość* (1947) oraz *Bołdyn* (1969).

A dobra, proszę pana, dla kogo?”. I dorzucił już jakby tylko dla siebie: – „Tak wiele razy już było. W okresie aleksandrynizmu<sup>244</sup>. I u nas we Włoszech...”

Ucieszyłem się. „We Włoszech? Za czasów Danta? Boccaccia<sup>245</sup>? Może Ariosta<sup>246</sup>?”

„Nie – skrzywił się profesor. – Później. Kiedy się już wszystko rozpadło. Wtedy, kiedy pisał Marini<sup>247</sup>, i jeszcze długo po nim. Ale co wykształceńsi dworacy także czytali ich wiersze i opowieści. To minie, proszę pana. Dobranoc!”

### Pole obstrzału

Kiedy ostatnio czytałem nasze polemiki literackie, przypominały mi się ciągle te dwie rozmowy: z łódzkim rzeźnikiem i włoskim uczonym. Nikt jakoś dotąd nie zwrócił uwagi, że choć znakomita większość naszych powieściopisarzy podnosi w publicznych dyskusjach bogactwo,

---

<sup>244</sup> Aleksandrynizm – główny nurt hellenistycznej literatury związany z Aleksandrią, którego ideałem była doskonałość formalna, wyrażająca się w wirtuozowskim panowaniu nad formami szczególnie trudnymi i skomplikowanymi, a także uczoność. Czołowymi reprezentantami aleksandrynizmu byli Teokryt i Kallimach.

<sup>245</sup> Giovanni Boccaccio (1313–1375) – włoski pisarz, twórca zbioru *Dekameron* (1348–1353), 100 nowel podzielonych na 10 dni. Nowelę podniósł Boccaccio do rangi utworu literackiego.

<sup>246</sup> Ludovico Ariosto (1474–1533) – włoski poeta renesansowy, autor napisanego oktawą poematu *Orland szalony* (1516, wyd. poszerz. 1532), twórca satyr i nowatorskich komedii o współczesnej tematyce.

<sup>247</sup> Giambattista Marino (lub Marini, 1569–1625) – włoski poeta, czołowy przedstawiciel literatury baroku, autor poematu *Adonis* (1623), pisał sonety, kancony, madrygały, eklogi; wywarł duży wpływ na poezję Włoch i innych krajów, także na polską.

żywność i bujność prozy powojennej, zdanie krytyków, działaczy społecznych i czytelników jest wręcz odwrotne. Nawet „kjjw”<sup>248</sup> w swojej *Szkole krytyków*, zawsze tak powściągliwy, dyskretny i ostrożny, pisał parokrotnie o literackim przednówku i zapowiadał, że okres zbiorów nie nastąpi szybko<sup>249</sup>. Znacznie bardziej gorzkie, surowe i bezwzględne sądy o współczesnej prozie wypowiada Kazimierz Wyka osobiście. Bardzo mało o powojennej literaturze pisali: Andrzej Stawar<sup>250</sup> i K.W. Zawodziński. Ale i z ich uwag, wbrew zasadzie *qui tacet, consentire videtur*<sup>251</sup>, łatwo się przekonać, że są dalecy od entuzjazmu.

Jerzy Borejsza<sup>252</sup> w ostatnim *Liście jubileuszowym* do „Kuźnicy” napisał wprost, jasno i brutalnie, że „między zdrowym zapotrzebowaniem przez masy literatury współczesnej a grupą pisarzy z okresu międzywojennego istnieje przepaść”, że „należy stworzyć klimat, w którym

<sup>248</sup> kjjw – takim kryptonimem (od Kazimierz Józef Wyka) podpisywał felietonista swoją rubrykę *Szkola krytyków* w „Odrodzeniu” we wczesnych latach powojennych (1946–1948).

<sup>249</sup> Por. kjjw [K. Wyka], *Przednówek*, „Odrodzenie” 1947, nr 16.

<sup>250</sup> Andrzej Stawar (1900–1961) – krytyk literacki, tłumacz; do 1934 roku członek Komunistycznej Partii Polski, współpracownik „Dźwigni” i międzywojennego „Miesięcznika Literackiego”, „Widomości Literackich”, pod koniec życia paryskiej „Kultury”, objęty zakazem publikacji w latach 1949–1956, jeden z inicjatorów krytyki marksistowskiej w Polsce, autor zbioru *O Brzozowskim i inne szkice* (1961).

<sup>251</sup> *Qui tacet, consentire videtur* (łac.) – kto milczy, zdaje się zgadzać.

<sup>252</sup> Jerzy Borejsza, właśc. Benjamin Goldberg (1905–1952) – publicysta, działacz polityczny i kulturalny, wydawca, członek Komunistycznej Partii Polski, następnie Polskiej Partii Robotniczej; w międzywojniu redaktor paryskiego pisma anarchistycznego „Najmity”, współpracownik „Widomości Literackich”, „Sygnałów”, po 1939 roku współorganizator Związku Patriotów Polskich, redaktor „Rzeczpospolitej”, organu PKWN, założyciel tygodnika „Odrodzenie”, później jego redaktor naczelny, twórca Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik”.

wyrośnie nowe pokolenie pisarzy, które swoją świeżością, dynamiką i talentem stanie się magnesem, wyciągającym starsze pokolenie pisarzy z marazmu intelektualnej emigracji wewnętrznej”, i że jest najwyższy czas, aby „przeciąć pępowinę łączącą nas z okresem owej dojrzałej kultury klas uprzywilejowanych”<sup>253</sup>.

W jednym z niedawnych numerów „Odrodzenia” Włodzimierz Sokorski<sup>254</sup> stwierdził nie mniej dobitnie, że „pisarze, muzycy i plastycy czekali tak długo, aż powstało tragiczne rozdarcie między treścią nowej epoki, a treścią nowej kultury polskiej”, i że „postawa izolacjonistyczna inteligencji polskiej przestaje już być absurdem czy nieporozumieniem, a zaczyna być walką, wypowiedzianą nam i duchowi naszego czasu”<sup>255</sup>.

W tym samym numerze „Odrodzenia” w artykule prof. Chałasińskiego<sup>256</sup> znajduję:

---

<sup>253</sup> J. Borejsza, *List jubileuszowy*, „Kuźnica” 1947, nr 31–32, s. 3.

<sup>254</sup> Włodzimierz Sokorski (1908–1999) – działacz polityczny, publicysta, prozaik, w dwudziestoleciu członek Komunistycznej Partii Polski i Polskiej Partii Socjalistycznej – Lewicy, w sanacyjnej Polsce więziony, podczas wojny członek Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii (bolszewików), współorganizator Związku Patriotów Polskich, po wojnie działacz Polskiej Partii Robotniczej i Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, wiceminister (1948–1952) i minister kultury i sztuki (1952–1956), propagator socrealizmu, redaktor naczelny „Miesięcznika Literackiego” (1966–1990).

<sup>255</sup> W. Sokorski, *Zagadnienie walki o nową kulturę*, „Odrodzenie” 1947, nr 32, s. 4.

<sup>256</sup> Józef Chałasiński (1904–1979) – socjolog, członek PAN, współtwórca i profesor Uniwersytetu Łódzkiego, redaktor „Przeglądu Socjologicznego”, autor licznych rozpraw naukowych, m.in. *Společnej genealogii inteligencji polskiej* (1946). Chodzi o artykuł J. Chałasińskiego *Sztuka jako element kultury historycznej* („Odrodzenie” 1947, nr 32, s. 5).

Na wyobraźni artystycznej pisarzy i historyków ciąży po dziś dzień z jednej strony rejonowe „szlachectwo prawe, jakaś moc dziwna, prawie gniazdo cnoty”<sup>257</sup>, a z drugiej przysłowie „namaż ty chłopa masłem, przedsię on dziegiem śmierdzi”<sup>258</sup>.

Jeszcze przedtem Sandauer zaatakował ostro styl życia współczesnych pisarzy<sup>259</sup>, a ostatnio Jerzy Waldorff<sup>260</sup> podjął się „Przekroju”<sup>261</sup> obrony gustów drobnomieszczańskich, stwierdzając bez żenady, że nawet potrzeb literackich biednego drobnomieszczanina współczesna literatura

<sup>257</sup> Ten (niezupełnie dokładny) cytat pochodzi z *Żywota człowieka poczciwego* Mikołaja Reja.

<sup>258</sup> Szlacheckie przysłowie. Chałasiński w swojej rozprawie *Spółczesność i wychowanie* (1948) cytuje je za opracowaniem Jana Stanisława Bystronia *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce* (t. 1, Warszawa 1933, s. 152).

<sup>259</sup> Por. A. Sandauer, *Zmowa literatów*, „Odrodzenie” 1947, nr 11. Atak ten wymierzony był w „prywatną korespondencję pisarzy” prowadzoną na łamach czasopism: „nie wiem, czy kiedykolwiek literaci równie wiele pisali dla siebie nawzajem, a równie mało – dla czytelników. W chwili obecnej w Polsce, aby być sławnym, nie potrzeba książek. Dziesięć arcydzieł narobi mniej hałasu niż jedna umiejętnie przeprowadzona kłótnia z wydawcą o honorarium lub groteskowy spór o «fistaszki»”. Zarzut ten w jeszcze innym świetle stawia tezę Kotta o ówczesnej „literaturze zawodowej”.

<sup>260</sup> Jerzy Waldorff (1910–1999) – prozaik, eseista, felietonista, muzykolog, krytyk muzyczny; członek redakcji „Przekroju”, współpracownik tygodników „Świat” i „Polityka” oraz Polskiego Radia; autor powieści psychologiczno-obyczajowej *Godzina policyjna* (1948) i monograficznej opowieści o Stefanie Kisielewskim *Słowo o Kisielu* (1994).

<sup>261</sup> „Przekrój” – tygodnik społeczno-kulturalny wydawany w latach 1945–2013 w Krakowie (w okresie 2002–2009 w Warszawie), od 2016 roku warszawski kwartalnik. Założycielem i pierwszym redaktorem naczelnym (1945–1969) pisma był Marian Eile. Pod jego kierunkiem „Przekrój” stał się jednym z najbardziej rozpoznawalnych czasopism w powojennej Polsce.

polska nie zaspokaja<sup>262</sup>. Równocześnie w „Tygodniku Powszechnym”<sup>263</sup> przypuścił atak Kisiel<sup>264</sup>, oskarżając wręcz postępowych pisarzy o chorobliwy egocentryzm<sup>265</sup>, odseparowanie się od środowisk ludowych i zupełną ignorancję wszystkiego, co się w Polsce dzieje.

Ostatecznie, *unus defensor Mariae*<sup>266</sup>, jedynym obrońcą współczesnej prozy (oprócz rzecz prosta zainteresowanych) został Stefan Żółkiewski<sup>267</sup>. Ale i ta obrona wypo-

<sup>262</sup> Waldorff porównywał kondycję ówczesnej literatury powojennej do stanu produkcji literackiej u zarania dwudziestolecia, obwiniając pisarzy o podobne zaniechania i błędne wybory: „Ludziom, którzy przyszli po wojnie z zaufaniem do literatury, literatura za mało dała stawy możliwej do skonsumowania, takiej, na którą apetyt mógłby się w społeczeństwie utrwalić. Więc ludzie odchodzą – tak jak wtedy – do kart, wódki, sportu i czytania romansów kryminalnych [...]. Boję się, że jeśli literaci nie wyciągną z tego zaczynającego się odpływu natychmiastowych wniosków, to ludzie odejdą od literatury znowu na długie lata” (J. Waldorff, *Konie i literatura. W 25-lecie pierwszej klapy*, „Przekrój” 1947, nr 29).

<sup>263</sup> „Tygodnik Powszechny” – katolickie pismo społeczno-kulturalne wydawane w Krakowie od marca 1945 roku pod redakcją Jerzego Turowicza (po jego śmierci w 1999 roku redaktorem naczelnym został ks. Adam Boniecki). W zespole i w gronie współpracowników w różnych latach bywali m.in.: Stefan Kisielewski, Zygmunt Kubiak, Jacek Łukasiewicz, Hanna Malewska, Marian Stala, Stanisław Stomma, Jan Józef Szczepański, Jerzy Zawieyski, Czesław Żgorzelski.

<sup>264</sup> Kisiel – pseudonim Stefana Kisielewskiego.

<sup>265</sup> Zob. S. Kisielewski, *Przeciw pisarzom*, „Tygodnik Powszechny” 1947, nr 29.

<sup>266</sup> Por. „Vivat Polonus, unus defensor Mariae” (łac.) – „Niech żyje Polak, jedyny obrońca Marii” – cytat z opowieści Kaprała z części III *Dziadów* Adama Mickiewicza.

<sup>267</sup> Stefan Żółkiewski (1911–1991) – historyk i teoretyk literatury, krytyk literacki, publicysta. Redaktor naczelny „Kuźnicy”, założyciel i dyrektor Instytutu Badań Literackich PAN (1948–1951). Autor prac: *Zagadnienie stylu* (1965), *Kultura, socjologia, semiotyka literacka* (1979). Zob. także odpowiedź Żółkiewskiego na

dła dosyć dziwacznie, skoro Żółkiewski, salwując honor prozaików, powołuje się na uprawianą przez nich publicystykę: oddaje bezwiednie swoim podopiecznym niedźwiedzią przysługę. Złej prozy nie uratuje Kandyd<sup>268</sup>, a dobra da sobie radę sama. Co z tego, że jednym powieściopisarzom pomaga uprawianie publicystyki, a drugim szkodzi? Co z tego, że w opowiadaniach Pawła Hertz<sup>269</sup> publicystyka jest intelektualnym kośćcem, który nadaje sens opowiadanym faktom, a w powieściach Kazimierza Brandysa jest tylko sypkim piaskiem retoryki, która zastępuje niedowład obserwacji i fabuły?

Psychologia twórczości nie powie nam nic rozsądnego o wzajemnych związkach publicystyki i prozy artystycznej, rozstrzyga o nich dynamika i treść kultury. I tutaj w pełni zgadzam się z Żółkiewskim: nowa publicystyka dojrzała jest od nowej prozy. Czyż kilkanaście rozpraw, szkiców i artykułów księdza Michalskiego<sup>270</sup> nie jest cen-

---

artykuł Kotta: *O literaturze współczesnej*, „Kuźnica” 1947, nr 37, s. 4–7 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 193–232). Kott polemizuje z artykułem Stefana Żółkiewskiego *Uwagi o polityce kulturalnej* („Kuźnica” 1947, nr 27).

<sup>268</sup> Kandyd – tytułowy bohater oświeceniowej powiastki filozoficznej Voltaire’a *Kandyd, czyli optymizm* (1759). W ostatnim zdaniu utworu Kandyd wypowiada słynne zdanie: „ale trzeba uprawiać nasz ogródek”. Pseudonimu Kandyd używał na łamach „Kuźnicy” Adam Ważyk.

<sup>269</sup> Paweł Hertz (1918–2001) – poeta, prozaik, eseista, tłumacz, edytor; przed wojną w kręgu Skamandra, po wojnie współpracownik „Nowej Kultury” i „Życia Literackiego”. Autor tomów *Nocna muzyka* (1935), *Małe ody i treny* (1949). Opracował *Zbiór poetów polskich XIX wieku* (t. 1–7, 1959–1975).

<sup>270</sup> Kott ma na myśli Konstantego Michalskiego lub – co mniej prawdopodobne – Wilhelma Michalskiego. Konstanty Michalski (1879–1947) – filozof, ksiądz katolicki, dziekan Wydziału Teologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, rektor UJ. Współpracownik „Tygodnika Powszechnego”, autor rozprawy *Między heroizmem a bestialstwem* (1949), twórca perfekcjonizmu

niejszym wkładem do współczesnej kultury katolickiej od powieści Dobraczyńskiego i Zawieyskiego<sup>271</sup>?

Czyż z piśmiennictwa powojennego trzechlecia nie mają większej racji przetrwania od kilkudziesięciu powieści – książki Dembowskiego<sup>272</sup> i Assorodobraj<sup>273</sup>, niewielka broszura Chałasińskiego o genealogii inteligencji<sup>274</sup>, publicystyka Króla<sup>275</sup> i Osmańczyka<sup>276</sup>? Czy najtęższą

---

dziejowego, czyli koncepcji przedstawiającej stały postęp historycznej rzeczywistości i, mimo przeszkód, doskonalenie się organizacji życia ludzkiego.

Wilhelm Michalski (1879–1943) – bibliista, orientalista, ksiądz katolicki, dziekan Wydziału Teologii Uniwersytetu Warszawskiego; w międzywojniu członek Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, współpracownik „Przeglądu Powszechnego”, w czasie powstania warszawskiego spłonęła jego trzypiętomowa *Historia Izraela*.

<sup>271</sup> Jerzy Zawieyski (przed zmianą nazwiska Henryk Nowicki, 1902–1969) – prozaik, dramatopisarz, eseista, aktor, autor scenariuszy filmowych. Grał w zespole Reduty, pracował w redakcji „Tygodnika Powszechnego” i „Znaku”. Członek Rady Państwa PRL (1957–1968). Autor powieści *Droga do domu* (1946), *Konrad nie chce zejść ze sceny* (1966).

<sup>272</sup> Kott ma prawdopodobnie na myśli Jana Dembowskiego (1889–1963), biologa, prezesa Polskiej Akademii Nauk, marszałka Sejmu I kadencji, propagatora ewolucjonizmu, popularyzatora nauki, autora książek *Darwin* (1936, wielokrotnie wznawianej za życia twórcy) oraz *Psychologia zwierząt* (1946).

<sup>273</sup> Nina Assorodobraj-Kula (1908–1999) – socjolog, historyk, profesor Uniwersytetu Warszawskiego, członkini PPR i PZPR (wyrzucona z partii w 1968 roku), autorka rozprawy *Początki klasy robotniczej: problem rąk roboczych w przemyśle polskim epoki stanisławowskiej* (1946).

<sup>274</sup> Chodzi o *Společną genealogię inteligencji polskiej* (1946).

<sup>275</sup> Jan Aleksander Król (1915–1997) – dziennikarz i działacz ruchu ludowego, sekretarz generalny Stronnictwa Ludowego (1944/1945). W ludowej Polsce redaktor naczelny tygodników „Wieś” oraz „Zielony Sztandar”, następnie dwutygodnika „Warmia i Mazury”.

<sup>276</sup> Edmund Osmańczyk (1913–1989) – publicysta, reporter, felietonista, działacz społeczno-polityczny, korespondent dyplomatyczny,

intelektualnie książką, która wyszła z obozu naszych przeciwników ideowych, nie są *Dzieje głupoty w Polsce* Aleksandra Bocheńskiego<sup>277</sup>?

Powiecie, że to nie jest literatura! Zgadzam się. Ale dla współczesnych nie był literaturą i Mochnacki<sup>278</sup>. Co było, a co nie było literaturą, widać dopiero po upływie kilkadziesiąt lat. I jeszcze jedno: doświadczenie historyczne uczy, że w okresach przełomowych nowy styl i nowe treści prozy artystycznej zaczynały się niejednokrotnie od publicystyki i popularyzacji zdobyczy naukowych.

W pierwszym roku po wojnie krytycy i publicyści przypominali krąg czarownic, mamroczących zaklęcia nad kotłem, w którym gotowała się literatura. Najczęściej wymawianym zaklęciem było słowo „realizm”. Ale zaklęcia niewiele pomogły; kiedy woda wygotowała się w kotle, zobaczyliśmy literaturę podobną do przedwojennej. O realizmie mówi się już szeptem i z wyraźnym przymusem. Zastąpiła go nowa formuła, nowe magiczne zaklęcie – obrona rzemiosła.

---

poeta. Autor opracowania *Leksykon Polactwa w Niemczech* (1939), szkiców *Sprawy Polaków* (1946), *Encyklopedii ONZ i stosunków międzynarodowych* (1982 i kolejne wydania).

<sup>277</sup> Aleksander Bocheński (1904–2001) – eseista, publicysta, tłumacz, polityk. W międzywojniu współpracownik konserwatywnego „Buntu Młodych”, po wojnie związany ze Stowarzyszeniem „PAX”, publikował w „Kierunkach”, „Życiu i Myśli”, „Słowie Powszechnym”. Autor przeciwnych tradycji powstańczej „pamfletów dziejopisarskich” *Dzieje głupoty w Polsce* (1947, wyd. rozszerz. 1984) i *Rozmyślań o polityce polskiej* (1987). Brat Innocentego Marii Bocheńskiego oraz Adolfa Marii Bocheńskiego.

<sup>278</sup> Maurycy Mochnacki (1803 lub 1804–1834) – krytyk literacki, historyk, publicysta, działacz polityczny. Współzałożyciel „Dziennika Warszawskiego”, w którym opublikował rozprawę *O duchu i źródłach poezji w Polsce* (1825). Orędownik romantyzmu, zwłaszcza utworów Henryka Rzewuskiego, Antoniego Malczewskiego i Adama Mickiewicza.

Tak przynajmniej przyjęta została przez samych pisarzy i publiczność literacką tegoroczna nagroda „Odrodzenia”<sup>279</sup>. Nagroda ta posiada swoją wymowę artystyczną i ideologiczną. Nagrodzono tym razem nie tylko znakomitego pisarza za piękne książki, w osobie Iwaszkiewicza nagrodzono świetne rzemiosło pisarskie, w osobie Iwaszkiewicza oddano hołd literaturze dwudziestolecia.

Od krytyka żąda się wniosków. Wniosek może być tylko jeden. Uznaliśmy zbyt pochopnie, a w każdym razie przedwcześnie rok 1945 czy nawet rok 1939 za datę przełomową w rozwoju naszej literatury. Wzięliśmy nasze marzenia za rzeczywistość.

### Rzemiosło, ale czyje?

Obrońcy rzemiosła mówią: poczciwe intencje, szlachetne zamiary, postępową ideologia i współczesna tematyka nie stworzą jeszcze literatury. Literatura jest sztuką i techniką. Pisarz podobnie jak inżynier, którego uczą nowoczesnej techniki, przejąć musi artystyczny warsztat poprzednich pokoleń. Pisarz musi umieć pisać. Lekceważenie rzemiosła jest oznaką pogardy dla literatury i pod pretekstem stworzenia sztuki dla mas przemycza w istocie drobnomieszczańską tandetę dla drobnomieszczańskiego czytelnika.

Twierdzenia te są albo doskonale puste, jak słynne już zdanie, że „nauka czytania i pisania zwalcza analfabetyzm”, albo też, jeżeli nadać im jakąś konkretną treść, całkowicie fałszywe. Piękne słowo „rzemiosło” zastąpiło skompromitowane już dawno słowo – „forma”. W literaturze nie

---

<sup>279</sup> Nagrodę literacką „Odrodzenia” w 1947 roku otrzymał Jarosław Iwaszkiewicz za tomy prozatorskie *Nowa miłość i inne opowiadania* (1946) oraz *Nowele włoskie* (1947).

istnieje, i nigdy nie istniało, oddzielnie rzemiosło, oddzielnie ideologia, oddzielnie tematyka. Każde historyczne rzemiosło, a więc styl i poetyka, bo czymże innym jest rzemiosło pisarza, było zawsze określoną ideologią i określonym kręgiem tematów. obrońcy rzemiosła, mrużąc figlarnie oko, a reformatorzy literatury z całą naiwnością twierdzą, że wystarczy sięgnąć do skrzynki z najlepszym rzemiosłem, zaczerpnąć postępowej ideologii i pisać o tym, co się dzieje, aby powstała powieść, na którą wszyscy czekamy. Niestety recepta ta jest fałszywa.

Rzemiosło pisarskie Prousta jest niewątpliwie najdoskonalsze, jakie znamy; czyż wystarczy je opanować i zamiast opisywać Guermantów<sup>280</sup> odmalować dzieje robotniczej brygady, która ruszyła na wieś przeprowadzać reformę rolną? Uczony, który by próbował obserwować gwiazdy przez mikroskop, dostrzeże jedynie pyłki unoszące się w powietrzu i jeżeli będzie dostatecznie obłąkany, napisze nową kosmogonię nieba. Ale kosmogonia ta będzie fałszywa.

Co oznacza dzisiaj obrona rzemiosła? Zanim odpowiem na to pytanie, pozwólcie mi na historyczny przykład. Kto reprezentował najwyższe, najświetniejsze, najwspanialsze rzemiosło dramatyczne we Francji w połowie XVIII wieku? Niewątpliwie Voltaire<sup>281</sup> i Crébillon ojciec<sup>282</sup>. Czyje dramatyczne rzemiosło było liche, graniczące

---

<sup>280</sup> Ród de Guermantes – rodzina arystokratyczna w cyklu powieściowym *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta.

<sup>281</sup> Voltaire, właśc. François-Marie Arouet (1694–1778) – francuski pisarz, historyk, filozof i publicysta, współtwórca *Wielkiej encyklopedii francuskiej*; jedna z głównych postaci francuskiego oświecenia; autor powiastki filozoficznej *Kandyd, czyli optymizm* (1759), *Traktatu o tolerancji* (1763).

<sup>282</sup> Prosper Jolyot de Crébillon (1674–1762) – francuski poeta i dramaturg, członek Akademii Francuskiej; autor tragedii klasycystycznych, np. *Radamist i Zenobia* (1711).

z grafomanią, płaskie, sentymentalne i pospolite? Niewątpliwie Diderota<sup>283</sup>, Sedaine'a<sup>284</sup>, La Chausséego<sup>285</sup>. Co z tego? Tragedia była już od początków XVIII wieku sztuką martwą, retorycznym popisem, defiladą bohaterskich kukieł. To było świetne rzemiosło. To było tylko rzemiosło. *Syn naturalny* i *Ojciec rodziny*<sup>286</sup> Diderota były sztukami okropnymi, ale z tej na pół grafomańskiej, nieudalej, okropnej „płaczliwej komedii”<sup>287</sup> wyrósł cały mieszczański dramat. La Harpe<sup>288</sup> bronił klasycznej tragedii i dobrego rzemiosła, Diderot bronił swojej „płaczliwej komedii” i niewątpliwie złego rzemiosła. Kto miał rację? Diderot!

Miejmy odwagę to powiedzieć. Obrona rzemiosła oznacza dzisiaj obronę treści, obronę ideologii, obronę tematyki przedwojennej powieści polskiej. Jakie mieliśmy

<sup>283</sup> Denis Diderot (1713–1784) – francuski pisarz, filozof, krytyk sztuki, jeden z głównych przedstawicieli francuskiego oświecenia. Przez 27 lat kierował pracami nad *Wielką encyklopedią francuską*; stworzył teorię dramatu mieszczańskiego, wbrew klasycznemu podziałom proponując gatunek pośredni między tragedią a komedią (*Rozmowy o „Synu naturalnym”*, 1757; *O poezji dramatycznej*, 1759).

<sup>284</sup> Michel-Jean Sedaine (1719–1797) – francuski dramaturg, członek Akademii Francuskiej; pisał komedie, opery, wodewile, autor dramatu mieszczańskiego *Filozof mimo woli* (1765).

<sup>285</sup> Pierre-Claude Nivelle de La Chaussée (1692–1754) – francuski dramaturg, członek Akademii Francuskiej, twórca komedii łzawej, najwcześniejszej odmiany dramatu mieszczańskiego, czerpiącej tematykę z codzienności życia klas średnich i nastawionej na wzruszenie publiczności; autor *Szkoły przyjaciół* (1737).

<sup>286</sup> *Syn naturalny* i *Ojciec rodziny* – dramaty mieszczańskie powstałe odpowiednio w 1757 i 1758 roku.

<sup>287</sup> To jest komedii łzawej, odmiany dramatu mieszczańskiego. Diderot był jednym z autorów uprawiających tę formę dramatyczną (przykładem *Ojciec rodziny*).

<sup>288</sup> Jean-François de La Harpe (1739–1803) – francuski dramaturg i krytyk literacki, członek Akademii Francuskiej, redaktor „*Mercure de France*”, czasopisma sprzyjającego oświeceniowemu ruchowi umysłowemu.

rodzaje dobrego rzemiosła w prozie międzywojennej? Analizę psychologiczną, przejętą od Prousta, dramat postaw moralnych w swoich dwu wydaniach: laickim pod Conrada<sup>289</sup>, katolickim pod Mauriaca<sup>290</sup> i Bernanosa<sup>291</sup>, i wreszcie, na uparteo, powieść drobnonaturalistyczną.

Po roku 1930 najświetniejsze osiągnięcia miała za sobą powieść psychologiczna. Ale biada jej naśladowcom. Aparatura psychologiczna posłużyć może jeszcze do dokonania ostatniego obrachunku kajającego się inteligenta za grzechy kapitału finansowego, ale nigdy nie pozwoli na jasną, racjonalną interpretację losu ludzkiego.

Jeżeli mówicie: świetne rzemiosło, powiedzcie jasno: powieść psychologiczna. Ale pamiętajcie, że stworzyła ona model człowieka, z którego wypruto wszystkie włókna społeczne, i temu ludzkiemu łachmanowi kazała wybierać pomiędzy niebem mistyki a piekłem biologii. Ja nie chcę takiego bohatera powieści.

Raz jeszcze powołajmy się na literaturę francuską. Od dziesięciu lat poza jednym Sartrzem<sup>292</sup> (którego artyzmem

---

<sup>289</sup> Joseph Conrad, właśc. Teodor Józef Konrad Korzeniowski (1857–1924) – angielski prozaik polskiego pochodzenia. Na charakterze twórczości pisarza zaważyła jego marynarska przeszłość. Tematykę marynistyczną połączył z problematyką psychologiczną i moralną. Autor m.in. *Lorda Jima* (1900) oraz *Jądra ciemności* (1902).

<sup>290</sup> François Mauriac (1885–1970) – francuski prozaik, dramaturg, poeta, eseista i dziennikarz, członek Akademii Francuskiej; autor powieści *Pocałunek trędowatemu* (1922), *Kłębowisko żmij* (1932); laureat literackiej Nagrody Nobla (1952).

<sup>291</sup> Georges Bernanos (1888–1948) – francuski powieściopisarz, publicysta, autor powieści *Pod słońcem szatana* (1926) i *Pamiętnik wiejskiego proboszcza* (1936) oraz dramatu *Dialogi karmelitanek* (1948).

<sup>292</sup> Jean-Paul Sartre (1905–1980) – francuski filozof, pisarz, krytyk literacki, główny przedstawiciel egzystencjalizmu; autor dzieła filozoficznego *Byt i nicość* (1943), najpełniejszego wykładu

równie jest sporny, jak bezsporna postawa ideowa) literatura francuska nie wydała ani jednej wielkiej powieści. Czyż rzemiosło pisarskie Francuzów przestało być świetne? Nie! Ale zostało tylko rzemiosło. W którychś z tomów Prousta na widok kobiet pięknych jak egzotyczne ptaki mówi Marcel do swego przyjaciela Saint-Loupa: „Piękne kobiety! Piękne kobiety, to dobre! Dobre dla ludzi bez wyobraźni”<sup>293</sup>. obrońcom rzemiosła mam ochotę powiedzieć: „Świetne rzemiosło! Świetne rzemiosło, to dobre dla pisarzy, którzy nie mają nic do powiedzenia”.

Postulaty realizmu rzucone były na wyrost! Na ciemno! Wyrastały z doświadczeń intelektualnych, moralnych i społecznych sześciu lat wojny. Były wyrazem niezadowolonia z literatury przedwojennej, formułowały pretensje i żądania: artystyczne, polityczne, moralne. Pierwsze próby realistycznej prozy zawiodły, nie wyrosła ponad plotkę obyczajową, nie dała nowej konstrukcji losu ludzkiego, zawierała tylko okruchy publicystyki, błyszczące jak szkiełka w piasku.

Czyż wobec dziesięciu złych powieści należy zrezygnować z walki o nową literaturę? Obrona jest przyznaniem się do klęski i rezygnacją.

### Fataliści

Obrońcy literackiej starzyzny mają ukryty w zanadrzu jeszcze jeden argument. Wielka powieść – wywodzą – była zawsze obrazem epoki, wyrastała z przerażenia, nadziei

---

laickiego egzystencjalizmu, oraz powieści *Mdłości* (1938) i *Drogi wolności* (t. 1–3, 1945–1949). Otrzymał literacką Nagrodę Nobla (1964), nie przyjął jej jednak.

<sup>293</sup> Kott przywołuje powieść Marcela Prousta *Nie ma Albertyny* (1925), szóstą z siedmiu w cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu*.

i marzeń, z doświadczeń, klęsk i zwycięstw klas społecznych. Była zwierciadłem historii, ale wlokła się zawsze w jej ogonie. Jakżeż agonia kapitału finansowego i rozpad mieszczańskiej kultury może nie odbić się na współczesnej powieści, nie zniszczyć, nie porwać, nie rozjątrzyć jej artystycznej tkanki? Obraz człowieka w powieści współczesnej jest okastrowany: fałszywy, ale właśnie dlatego, że jest fałszywy, wystawia świadectwo prawdzie. Mitologia współczesnej literatury jest równie wiernym i prawdziwym obrazem naszej epoki jak mitologia grecka, która zawarła w sobie wiedzę i doświadczenia wczesnego antyku.

Czyż *Kwiaty grzechu* Baudelaire'a<sup>294</sup> – mówią dalej ci sami – nie są równie tragicznym, przejmującym i głębokim obrazem klęski rewolucji 48 roku<sup>295</sup>, jak *Szkoła serca* Flauberta<sup>296</sup>? Czyż monstra, które wylęgły się w sztuce nadrealistów, i ubóstwienie maleńkiej frazy Vinteuila<sup>297</sup> w wielkim cyklu Prousta nie mówią nam więcej o dwudziestoleciu zawartym między dwiema wojnami od szlachetnych,ikliwych i melodramatycznych<sup>298</sup> bohaterów

---

<sup>294</sup> Charles Baudelaire (1821–1867) – poeta francuski, prekursor symbolizmu i parnasizmu, autor *Kwiatów zła* (1857). Uprawiał też krytykę literacką i krytykę sztuki (np. *Dzieło i życie Delacroix*, 1863). Pierwsze polskie tłumaczenie *Kwiatów zła* (fr. *Les Fleurs du mal*) pióra Antoniego Langego i Zofii Trzeszczkowskiej z 1894 roku nosiło tytuł, którym posłużył się Kott – *Kwiaty grzechu*.

<sup>295</sup> Chodzi o Wiosnę Ludów.

<sup>296</sup> *Szkoła serca* (fr. *L'Education sentimentale*) – tytuł powieści Gustave'a Flauberta według przekładu Tadeusza Jakubowicza (1931).

<sup>297</sup> Nazwisko jednej z postaci cyklu Prousta, autora sonaty, z której pochodziła wspomniana fraza.

<sup>298</sup> Melodramat – gatunek dramatyczny obejmujący utwory o sensacyjnej, obfitującej w intrygi i niespodzianki fabule, pełnej momentów patetyczno-sentymentalnych, posługującej się konwencjonalnymi postaciami oraz jaskrawymi efektami psychologicznymi.

Romaina Rollanda<sup>299</sup>? W epokach upadku kultury pomnikiem prawdy są mitologiczne bóstwa, jesteśmy realistycznymi rzeźbiarzami mitów.

Tak twierdzą postępowi fataliści demokracji ludowej, którzy w marksizmie dostrzegli jedynie interesujące epitafium<sup>300</sup> epoki imperializmu<sup>301</sup>, rodzaj zabawnego, intelektualnego komentarza, który pozwala w sposób znacznie bardziej chytry od freudyizmu<sup>302</sup> raz jeszcze wszystko opisać, wytłumaczyć i usprawiedliwić, ponieważ wszystko jest prawdziwe, historyczne i klasowe i po paru dowcipnych interpretacjach potwierdza w ostatecznym rachunku nieubłagany rozwój dziejowy.

Nie wzywaj imienia Pana Boga Twego nadaremno! Na próżno nowi fataliści demokracji ludowej wzywają dialektykę, aby broniła krokodylowych łez, wylewanych po bezpowrotnej utracie krokodylowych waliz, odziedziczonych po dziadkach. W tych błyszczących paradoksach logik wykryje pospolity błąd myślenia: fałsz nie jest nigdy prawdą, chociaż z każdego fałszu wynika prawda.

Ale nam nie są nawet potrzebne argumenty logika. Postępowi fataliści na próżno pod skrzydłami „marksizmu”

---

<sup>299</sup> Romain Rolland (1866–1944) – francuski pisarz, muzykolog i historyk sztuki. Autor wielotomowej powieści o życiu artysty pt. *Jan Krzysztof* (t. 1–10, 1904–1912). Zdeklarowany pacyfista. Laureat literackiej Nagrody Nobla (1915). Jeden z twórców *roman-fleuve*.

<sup>300</sup> Epitafium – krótki napis nagrobkowy, najczęściej wierszowany, a także utwór poetycki sławiący zmarłego, utrzymany w stylu takiego napisu.

<sup>301</sup> Imperializm – według Włodzimierza Lenina: najwyższe, monopolistyczne stadium kapitalizmu (inaczej: kapitalizm monopolistyczny).

<sup>302</sup> Freudyzm – od nazwiska Sigmunda Freuda (1856–1939); teoria psychologiczna traktująca instynkt seksualny jako główne źródło świadomości i podświadomości człowieka oraz główny motyw jego postępowania.

bronieć chcą literatury mieszczańskiej. Nowi fataliści zapomnieli, że każda literatura prawdziwie postępową jest pisana dla tych, którzy postęp tworzą. Pomaga im walczyć.

Osobiście nie mam nic przeciwko elegiom<sup>303</sup> o zachodzie słońca, mogą się jeszcze dwa albo trzy razy udać, ale wydaje mi się niepokojące i groźne, jeżeli prawie cała nasza postępową literatura zamienia się w generalną spowiedź kajającego się inteligenta. I nie tylko dlatego, że jest to niesmaczne i niemoralne, ale również dlatego, że jest to artystycznie nudne. I jak nudne!

Nie jestem zwolennikiem taniego i łatwego społecznikostwa ani fikcji literatury dla mas, kiedy nie ma powszechnych bibliotek, a książka kosztuje 500 zł. Wiem, że budowanie kultury ludowej nie zaczyna się od pisania jednoaktówek dla świetlic. Sam napisałem dużo gorzkich słów o żeromszczyźnie<sup>304</sup> i wiem, ile biesów kryje się na dnie duszy zbuntowanego drobnomieszczanina. Ale mimo to nie mogę się zgodzić na kontynuowanie przez współczesną prozę jedynie „dojrzałych i arystokratycznych” form wyrazu. Obrona rzemiosła wydaje mi się tylko obroną gotowych tematów, łatwizny i epigonizmu. I to epigonizmu w najgorszej postaci, który nie potrafi nawet przejąć tego, co było wartościowe i cenne w dwudziestoleciu.

---

<sup>303</sup> Elegia – w poezji antycznej utwór pisany dystychem elegijnym, genetycznie gatunek liryki żałobnej, z czasem rozwinęły się inne jego odmiany: miłosna, wojenna, polityczna, biesiadna, dydaktyczna; w rozumieniu nowożytnym utwór liryczny o treści poważnej, refleksyjny, utrzymany w tonie smutnego rozpamiętywania lub skargi, dotyczący spraw osobistych, problemów egzystencjalnych.

<sup>304</sup> Żeromszczyzna – przejmowanie wzorców osobowych i społecznikowskich postaw, a także środków pisarskich (np. hiperboli, emfazy, słownictwa) charakterystycznych dla twórczości Stefana Żeromskiego.

Żaden prawdziwy pasjonat literatury nie umieści Prousta na indeksie i nie każe współczesnym cofnąć się do powiastek filozoficznych<sup>305</sup> Diderota. Ale wielki Proust to nie mitologia, wielki Proust to Balzac Guermantów, który pokazał nicość towarzyskiej komedii. Kto z naszych powieściopisarzy na tym Prouście się uczył? Może jeden Breza<sup>306</sup>.

Wiem, że łatwiej jest oskarżać i burzyć, niż z cyfr trzyletniego planu<sup>307</sup> odczytać zarysy jutrzejszych gmachów. Wiem, że każdemu z nas łatwiej przychodzi znienawidzić dawny ustrój, niż pokochać nowy. Ale czyż nie ma dzisiaj miejsca na nienawiść, oburzenie i pogardę? Czyż w ciągu trzech lat<sup>308</sup> przestała istnieć ciemnota, nędza i ludzka krzywda? Naśladujmy nadrealistów! Prawdziwą wielkością nadrealizmu nie było wyzwolenie wyobraźni, ale nienawiść do mieszczańskiej moralności i zohydzenie jej wszystkimi możliwymi środkami. Kto z naszych pisarzy przeszedł taką szkołę nadrealizmu? Kto się nauczył nienawidzić?

Nie widzę we współczesnej prozie ani entuzjazmu, ani pogardy, ani miłości, ani nienawiści. Widzę jedynie

---

<sup>305</sup> Powiastka filozoficzna – narracyjny utwór prozaiczny, którego świat przedstawiony ilustrować ma tezę światopoglądową lub moralną. Jako samodzielny gatunek uformowała się w oświeceniu, będąc ważnym narzędziem popularyzacji filozofii racjonalistycznej.

<sup>306</sup> Tadeusz Breza (1905–1970) – prozaik, eseista, publicysta, recenzent teatralny i literacki; związany z „Kurierem Porannym”, po wojnie członek redakcji „Odrodzenia”. Autor powieści psychologicznej *Adam Grywałd* (1936) oraz powieści *Urząd* (1960), zbliżonej do nurtu literatury parabolicznej.

<sup>307</sup> Aluzja do Trzyletniego Planu Odbudowy Gospodarczej, przygotowanego przez Centralny Urząd Planowania, ogłoszonego przez Krajową Radę Narodową 21 IX 1946 roku, realizowanego w latach 1947–1949.

<sup>308</sup> Trzy lata wcześniej, 22 VII 1944 roku ogłoszono Manifest Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego.

średnie, bardzo średnie pisarskie rzemiosło, stały lęk przed obniżeniem poziomu, stęchłe powietrze inteligentkiego getta, ubóstwo doświadczeń i zupełny brak ludzkich uczuć. Słusznie powiedział Jarosław Iwaszkiewicz, że „wieżę z kości słoniowej można pomalować na czerwono”<sup>309</sup>. Jest wtedy śmieszna i brzydka.

Powiecie: proza nasza jest europejska. Odpowiem: z europejskością naszej prozy jest jak z europejskością naszej inteligencji. Jest europejska na własny użytek, u siebie w domu. Szolochow nie był europejski i dlatego wszedł na zawsze do literatury europejskiej.

### Zwierciadło na gościńcu

Bodajże to w *Czerwonym i czarnym* pisze Stendhal<sup>310</sup> za Saint-Réalem<sup>311</sup>: „powieść jest to zwierciadło, które przechadza się po gościńcu”. Kto wie, czy to nie najbardziej

---

<sup>309</sup> Por. „Iwaszkiewicz sprytnie podchwycił [...] nową, antyelitarną retorykę, zgodnie z którą pisarz miał być robotnikiem pióra, apelował więc o obecność w domach kultury, w uniwersytetach robotniczych, w teatrach żołnierskich. Ale w pewnej chwili przewrotnie dodał: «aby owe wspaniałe ‘domy złote’ – Bandurskiego 8, Krupnicza 22 – nie zmieniły się w ‘wieże z kości słoniowej’ [...], pamiętając o tym, iż wieże z kości słoniowej mogą być pomalowane i na kolor czerwony»” (M. Radziwon, *Iwaszkiewicz. Pisarz po katastrofie*, Warszawa 2010, s. 202). Biograf Iwaszkiewicza posłużył się cytatem ze stenogramu I Ogólnopolskiego Zjazdu Związku Zawodowego Literatów Polskich, który odbył się w Krakowie w dniach 30 VIII – 2 IX 1945 roku.

<sup>310</sup> Stendhal, właśc. Henri Beyle (1783–1842) – pisarz francuski; charakteryzował go precyzyjny, jasny styl. Jego powieści, np. *Czerwone i czarne* (1830), *Pustelnia parmeńska* (1839), stanowią przejście od romantyzmu do realizmu.

<sup>311</sup> César Vichard de Saint-Réal (1639–1692) – francuski pisarz i historyk; autor romansu *Don Carlos* (1672).

przytomna definicja powieści, jaką kiedykolwiek napisano. W każdym razie zawrotną karierę zrobiła powieść w XIX wieku, wyrosła właśnie z tej funkcji wielkiego zwierciadła, które wszędzie zagląda. Powieść była bardzo długo najprostszą formą wulgaryzacji wiedzy o życiu i świecie; bawiła, uczyła, agitowała. Trochę tak jak dzisiaj kino. Potem dopiero stała się encyklopedią wszelkiego rodzaju pożytecznych wiadomości, katechizmem moralnym i podręcznikiem dobrego wychowania. I rolę tę lepiej lub gorzej spełniała przez cały wiek XIX. Była zawsze encyklopedią wiedzy o życiu, a tylko bardzo rzadko i jak gdyby przypadkiem dziełem sztuki. Przynajmniej jako zjawisko socjologiczne. Oczywiście powieść dawała wiedzę o życiu taką, na jaką stać było mieszczaństwo. Coraz gorzej. Aż w końcu przestała ją zupełnie dawać.

Powieść straciła swoją naturalną funkcję, przestała być zwierciadłem, które przechadza się po gościńcu, i podręcznikiem świeckiej moralności. Zapragnęła być natomiast gwałtownie dziełem sztuki. Nie myślę teraz tylko o literaturze polskiej, upadek społecznej funkcji powieści obserwować możemy we wszystkich krajach, poza Rosją i Ameryką. Powieść rosyjska bardziej niż kiedykolwiek jest dzisiaj katechizmem świeckiej moralności, powieść amerykańska bardziej niż kiedykolwiek jest zwierciadłem przechadzającym się po gościńcu. W obu tych krajach powieść spełnia swoje zadanie i jest czytana.

Nie lubię ani literatury dokumentarnej, ani nie wierzę w wielką przyszłość reportażu. Ale wydaje mi się, że obecnie, zarówno u nas, jak w Anglii czy we Francji, literatura dokumentarna i wszystkie graniczne gatunki prozy artystycznej: esej, popularyzacja naukowa, publicystyka, biografia i historia są nieporównanie bardziej ciekawe od powieści. Są po prostu lepszym zwierciadłem i lepszym podręcznikiem moralności. Są bardziej współczesne, i to w najgłębszym znaczeniu słowa „w s p ó ł c z e s n o ś ć”, bez

której, jak pisał Norwid, pisarz i historyk stają się jedynie kronikarzami.

Nie chciałbym, aby zarzucano mi, że bronię jakiegoś prymitywnego, „fotograficznego” realizmu, że nie doceniam znaczenia kompozycji, fabuły, języka, konstrukcji losu ludzkiego i fikcji literackiej. Cenię fikcję literacką, ale właśnie dlatego, że dzięki niej powieść stwarzała bohaterów, zagęszczała rzeczywistość, stawiała się skrzepem historii i z indywidualnego losu ludzkiego pozwalała odczytać społeczny los pokolenia. Dzięki posługiwaniu się fikcją powieść była prawdziwym zwierciadłem i prawdziwym podręcznikiem moralności. Była, ale nie jest. Wystarczy porównać ogrom wiedzy o życiu, jaką dawali klasycy, nie tylko Balzac, nie tylko Stendhal, ale nawet Proust, z zupełną nicością współczesnej powieści. Zwłaszcza powieści o wielkich artystycznych ambicjach, powieść bowiem drugorzędna wypełnia jeszcze jako tako swoją pierwotną funkcję.

Zjawisko to z całą ostrością występuje w nowej literaturze polskiej, gdzie o randze literackiej decyduje zamknięty krąg zawodowych estetów, którzy zaliczają pisarzy do pierwszej, drugiej lub trzeciej klasy na podstawie wyłącznie ich artystycznych ambicji i doskonałości rzemiosła. Stąd tak wielu jest u nas *d o b r y c h* pisarzy, którzy napisali same *z ł e* książki. Stąd stałe przecenianie nieudalego eksperymentu formalnego czy psychologicznego, który jest smutnym przywilejem pisarzy pierwszej klasy. Stąd dostrzeżenie we wspomniałym debiucie Żukrowskiego<sup>312</sup> je-

---

<sup>312</sup> Wojciech Żukrowski (1916–2000) – prozaik, reportażysta, autor książek dla dzieci i młodzieży, eseista; współredaktor konspiracyjnego „Miesięcznika Literackiego”. Zyskał rozgłos dzięki prozie o tematyce wojenno-okupacyjnej (np. tom opowiadań *Z kraju milczenia*, 1946) i groteskowo-fantastycznym utworom dla dzieci (pisane w czasie wojny *Porwanie w Tiutiurlistanie* to jego szczytowe osiągnięcie).

dynie zadu końskiego i lancy ułańskiej. Stąd zlekceważenie przez lewicową krytykę twórczości Poli Gojawiczyńskiej, której *Dziewczęta z Nowolipek* są ze wszystkich powieści drobnonaturalistycznych najbardziej żyznym i najpełniejszym obrazem społecznego życia. Stąd przemilczenie przez całą krytykę wielkiej współczesnej powieści Juliana Gałaja *Mystkowice, wioska mała*. Stąd wreszcie, o czym już pisałem, bujny rozkwit publicystyki i wszelkiego rodzaju hybryd literackich, a jednocześnie przemiana artystycznej prozy w zawodową literaturę dla literatów. Osobiście jako publicysta powinienem się z tego cieszyć. Ale uwielbiam prawdziwą powieść. I dlatego obawiam się, że jeżeli nie wyjdzie na publiczny gościniec, czeka ją ten sam los, który spotkał poezję w XIX wieku. Jak niegdyś poezja, tak jutro powieść stanie się tylko dziełem sztuki, laboratorium nowych form ekspresji artystycznej, lekturą dla wybranych artystów, dla entuzjastek czystej literatury.

Niektórzy radzieccy teoretycy literatury uważali powieść za typowo mieszczański rodzaj literacki, który razem z mieszczaństwem się narodził i razem z mieszczaństwem umrze. Dziś zdania te są zarzucone. Ale niewątpliwie istnieje społeczny awans i społeczna degradacja gatunków literackich. Jeżeli współczesna powieść nie potrafi dać nowej wiedzy o życiu, jeżeli nie wyjdzie na gościniec i nie stanie się podręcznikiem moralności, czeka ją śmierć społeczna. Zastąpią ją wtedy nowe rodzaje literackie, nowy typ publicystycznej prozy, który dzisiejsi spadkobiercy La Harpe'a uważają za liche i płaskie rzemiosło.

Ale ja wierzę jeszcze w powieść.

Stefan Żółkiewski<sup>313</sup>

## O literaturze współczesnej

### I. Punkt zaczepienia

Punktem zaczepienia – ale tylko punktem zaczepienia – dla moich rozważań będzie artykuł Jana Kotta w „Odrodzeniu” (*Zoil albo o powieści współczesnej*<sup>314</sup>).

Już sam tytuł (powołanie się na Zoila!) wskazuje, iż artykuł Kotta był pomyślany jako paszkwil<sup>315</sup>. Szło tam nie tyle o zasadność, ile o prowokacyjność twierdzeń. Artykuł ten – jak każdy paszkwil – jest karykaturą krytyki. Ale też przez to przesadnie uwypukla pewne momenty. Może służyć jako punkt zaczepienia także dla myśli sprawiedliwej, rozważnej i odpowiedzialnej.

Artykuł Kotta nic nie analizuje, operuje aluzjami i zaczepkami, nie odnosi się do żadnej rzeczywistości. Jest ogólnikowym wyrazem niezadowolenia. Ma przede wszystkim epatować<sup>316</sup>. Boję się jednak, iż autor niedostatecznie zatroszczył się tu o to, że głosząc w tak karykaturalnej mimo woli (?) formie słuszne w zasadzie postulaty

---

<sup>313</sup> Biogram autora – zob. przyp. 267, s. 176.

<sup>314</sup> J. Kott, *Zoil albo o powieści współczesnej* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 167–192).

<sup>315</sup> Paszkwil – utwór, często anonimowy lub podpisany pseudonimem, wymierzony przeciwko konkretnej osobie, ośmieszający ją złośliwie w sposób insynuacyjny i obelżywy w celu skompromitowania jej w oczach opinii publicznej.

<sup>316</sup> Epatować – celowo czymś zadziwiać lub szokować.

polityki społecznej, kompromituje je zarówno w oczach pisarzy, jak i w oczach czytającej publiczności.

Chcę – przy okazji – bronić postulatów krytyki walczącej o aktualną, upolitycznioną, społecznie użyteczną literaturę – przed złośliwością Jana Kotta.

## II. Tezy Kotta

Trzeba je będzie pokrótce wyliczyć. A więc: 1. Główną wadą współczesnej powieści jest to, że tematycznie nie jest związana z aktualnymi wydarzeniami. 2. Wbrew nadziejom krytyki twórczość polska po roku 1944 nie przyniosła nic nowego, „zobaczyliśmy literaturę podobną do przedwojennej”<sup>317</sup>. 3. Współczesna proza dba o poziom artystyczny, o tzw. dobre rzemiosło, a „obrona rzemiosła oznacza dzisiaj obronę treści, obronę ideologii, obronę tematyki przedwojennej powieści polskiej”<sup>318</sup>. 4. Współczesna proza zapomniała, że „każda literatura prawdziwie postępową jest pisana dla tych, którzy postęp tworzą. Pomaga im walczyć”<sup>319</sup>. 5. Współczesna proza jest pusta. („Nie widzę – pisze Kott – we współczesnej prozie ani entuzjazmu, ani pogardy, ani miłości, ani nienawiści. Widzę jedynie średnie, bardzo średnie pisarskie rzemiosło, stały lęk przed obniżeniem poziomu, stęchłe powietrze inteligentkiego getta, ubóstwo doświadczeń i zupełny brak ludzkich uczuć”<sup>320</sup>). 6. „Powieść straciła swą naturalną funkcję, przestała być zwierciadłem, które przechadza się po gościńcu, i podręcznikiem świeckiej moralności. Zapragnęła być natomiast gwałtownie dziełem sztuki”<sup>321</sup>.

---

<sup>317</sup> J. Kott, *Zoil...*, s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 179).

<sup>318</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 179).

<sup>319</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 187).

<sup>320</sup> *Ibidem*, s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 189).

<sup>321</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 190).

7. Sądy o literaturze współczesnej pisarzy oparte o kryteria artystyczne prowadzą do utrwalenia się fałszywych hierarchii wartości literackich w świadomości naszych twórców i krytyków.

To dotyczy wszystkich. I stale w stylu „w ogóle”.

### III. Krótka rozprawa

1. Kotta często atakują za rozbrat z faktami. Sam go bronięm... Ale – niech mnie jaszcz<sup>322</sup> bije... Prawie cała powojenna literatura jest **tematycznie** najściślej związana ze współczesnością. Nie pomija bodaj żadnego wydarzenia. I chwyta je na gorąco. Fakty? Proszę. Alfabetycznie. Andrzejewski: *Przed sądem* pisane w czasie okupacji. *Wielki Tydzień*<sup>323</sup> – pisane bezpośrednio po powstaniu w getcie. *Zaraz po wojnie* – to właśnie dziś i wczoraj. Brandys – *Drewniany koń* – pisany w roku 1943 pokazuje przeżycia okupacyjne, *Miasto niepokonane* – pisane w dwa miesiące po wyzwoleniu – notowało bezpośrednią przeszłość sprzed paru, sprzed kilkunastu miesięcy. Dygat<sup>324</sup> – pisał *Jezioro Bodeńskie* właśnie wtedy, gdy

---

<sup>322</sup> Jaszcz – wóz z okutą skrzynią, służący dawniej do przewożenia amunicji artyleryjskiej. Do tego właśnie ładunku nawiązał Żółkiewski, żartobliwie modyfikując znane powiedzenie: „niech mnie kule biją”. Jaszcz to także pseudonim artystyczny Jana Alfreda Szczepańskiego (1902–1991), cenionego w międzywojniu taternika i alpinisty, krytyka teatralnego i filmowego, pisarza, syna Ludwika Szczepańskiego.

<sup>323</sup> *Wielki Tydzień* – opowiadanie włączone przez Andrzejewskiego do tomu *Noc* (1945).

<sup>324</sup> Stanisław Dygat (1914–1978) – prozaik, dramatopisarz, felietonista; współpracownik „Kuźnicy” i „Przeglądu Kulturalnego” (cykle felietonów: *Opowiadania najkrótsze* oraz *Rozmyślenia przy goleniu*). Autor powieści *Jezioro Bodeńskie* (1946), *Disneyland* (1965).

niektórzy przeżywali ów „obóz dla cudzoziemców”<sup>325</sup>. Alfabet jest nudny. Więc inaczej. O powstaniu? Dobraczyński, Pytlakowski<sup>326</sup>, Bratny<sup>327</sup>, Zalewski<sup>328</sup>, Piórkowski<sup>329</sup>. Obozy? Szmaglewska<sup>330</sup>, Rusinek<sup>331</sup>, Morcinek<sup>332</sup>,

<sup>325</sup> „Obóz dla cudzoziemców” – niemiecki obóz dla internowanych w Konstancji nad Jeziorem Bodeńskim.

<sup>326</sup> Jerzy Pytlakowski (1916–1988) – prozaik, reportażysta, twórca audycji radiowych, redaktor Polskiego Radia, redaktor naczelny dwutygodnika „Polska i Świat”; w czasie okupacji więzień Pawiaka i ochotnik AK w powstaniu warszawskim; autor tomu opowiadań *Wielki cień* (1946) i powieści *Fundamenty* (1948).

<sup>327</sup> Roman Bratny, właśc. Roman Mularczyk (1921–2017) – prozaik, poeta, publicysta. Redaktor naczelny „Pokolenia”, w zespołach redakcyjnych „Nowej Kultury” i warszawskiej „Kultury”. Autor głośnej powieści *Kolumbowie. Rocznik 20* (1957).

<sup>328</sup> Witold Zalewski (1921–2009) – prozaik, scenarzysta, publicysta, członek zespołu redakcyjnego tygodnika „Pokolenie”, „Przeglądu Kulturalnego”, „Kultury”, kierownik literacki Zespołu Filmowego „Tor”; w czasie wojny żołnierz AK i uczestnik powstania warszawskiego; autor zbioru opowiadań *Śmiertelni bohaterowie* (1946) oraz cyklu socrealistycznych opowieści reportażowych *Traktory zdobędą wiosnę* (1950).

<sup>329</sup> Jerzy Piórkowski (1924–1990) – prozaik, dramatopisarz, scenarzysta, redaktor naczelny „Nowej Kultury”, autor tomu opowiadań *Niepodlegli* (1947) oraz poświęconego Wincentemu Pstrowskiemu, górnikowi i przodownikowi pracy, *Życiorysu wykutego kilofem* (1948).

<sup>330</sup> Seweryna Szmaglewska (1916–1992) – powieściopisarka; więźniarka Auschwitz, świadek w procesie norymberskim (1946). Autorka powieści z kluczem *Niewinni w Norymberdze* (1972) oraz dokumentalno-wspomnieniowej relacji z Auschwitz-Birkenau *Dymy nad Birkenau* (1945).

<sup>331</sup> Michał Rusinek (1904–2001) – prozaik, dramaturg, reporter, poeta; dyrektor biura Polskiej Akademii Literatury; redaktor roczników PAL, redaktor naczelny kwartalnika „Polish Literature – Litterature Polonaise”. Autor tomu relacji wspomnieniowych z powstania warszawskiego i pobytu w obozach koncentracyjnych *Z barykady w dolinę głodu* (1946).

<sup>332</sup> Gustaw Morcinek (1891–1963) – prozaik, reporter; współzałożyciel grupy literackiej Przedmieście. Autor *Wyrąbanego chod-*

Kossak<sup>333</sup>, Borowski<sup>334</sup>, Żółkiewska<sup>335</sup>. Każdy typ obozowych przeżyć znalazł odtwórcę. Reforma rolna? Ważyk<sup>336</sup>, Goździkiewicz<sup>337</sup>, Pięta<sup>338</sup>. Groza wojny, hitleryzm i jego antyhumanistyczne oblicze? Nałkowska i tylu innych,

---

nika (1931), powieści o dziejach Śląska początku XX wieku, oraz utworów o doświadczeniach obozowych: *Listów spod morwy* (1945) i *Listów z mojego Rzymu* (1946).

- <sup>333</sup> Zofia Kossak-Szczucka (1890–1968) – powieściopisarka i publicystka; związana z grupą literacką Czartak. W czasie okupacji była współinicjatorką Rady Pomocy Żydom. Autorka powieści historycznych, m.in. *Krzyżowców* (1935), oraz książki relacjonującej przeżycia oświęcimskie *Z otchłani. Wspomnienia z lagru* (1946). Wnuczka Juliusza Kossaka, malarza.
- <sup>334</sup> Tadeusz Borowski (1922–1951) – prozaik, poeta, publicysta. Jeden z ważniejszych współpracowników dwutygodnika literacko-społecznego „Pokolenie”, później w zespole redakcyjnym „Nowej Kultury”, w której prowadził rubrykę *Mała kronika wielkich spraw*. Autor zbiorów opowiadań *Pożegnanie z Marią* (1947) i *Kamienny świat* (1948).
- <sup>335</sup> Wanda Żółkiewska (1912–1989) – powieściopisarka, autorka licznych książek dla dzieci i młodzieży; napisała relację z obozu hitlerowskiego *Kobiety w Limbach* (1946).
- <sup>336</sup> Adam Ważyk (1905–1982) – poeta, prozaik, eseista, tłumacz. Był w kręgu międzywojennej awangardy literackiej, współpracownik „Zwrotnicy”, członek redakcji „Almanachu Nowej Sztuki”, a po wojnie „Kuźnicy”, redaktor naczelny „Twórczości” (po Kazimierzu Wyce). Autor głośnego *Poematu dla dorosłych* („Nowa Kultura” 1955, nr 34), ukazującego rozbieżność między ideą komunizmu a jej realizacją w polskich warunkach.
- <sup>337</sup> Teodor Goździkiewicz (1903–1984) – pisarz, w dwudziestoleciu nauczyciel wiejski, autor prozy o problematyce wiejskiej i książek dla młodzieży, po wojnie członek redakcji tygodnika „Wies”, twórca powieści *Głosy z daleka* (1938) i zbioru opowiadań *Znaki czasu* (1948).
- <sup>338</sup> Stanisław Pięta (1909–1964) – poeta, prozaik; był w grupie poetów z kręgu Józefa Czechowicza; po II wojnie światowej członek redakcji tygodnika „Wies” (później „Orka”) i „Tygodnika Kulturalnego”. Autor tomu poetyckiego *Legendy dnia i nocy* (1935), powieści *Plama* (1963).

choćby tak doskonały Rudnicki, Gojawiczyńska i Sandauer lub Otwinowski<sup>339</sup>. Walki okupacyjne? Żukrowski pisał *Z kraju milczenia* w czasie wojny na gorąco. A ostatnio wydał ciekawą książkę Szuster<sup>340</sup>. Walki poza Polską? Putrament, Pruszyński (na łądzie!), Papuga<sup>341</sup> (na morzu!), Fiedler<sup>342</sup> (w powietrzu!), Meissner<sup>343</sup>. Współczesność nieco szerzej pojęta – jej korzenie historyczne, sanacja<sup>344</sup>, sprawa chłopska w latach międzywojennych?

---

<sup>339</sup> Stefan Otwinowski (1910–1976) – prozaik, dramaturg, publicysta. Autor powieści *Życie trwa cztery dni* (1936). Pracował w zespole redakcyjnym „Życia Literackiego”.

<sup>340</sup> Edward Szuster (1918–2011) – prozaik, twórca widowisk telewizyjnych, redaktor Wytwórni Filmów Fabularnych oraz TV; w czasie wojny żołnierz AK w partyzantce na Kielecczyźnie; autor powieści *Płonący krzak* (1947).

<sup>341</sup> Jan Papuga (1915–1974) – prozaik, od 1935 roku służył w lotnictwie morskim (wydalony za przynależność do Komunistycznego Związku Młodzieży Polski), w czasie wojny w alianckiej marynarce wojennej; autor zbioru opowiadań morskich i wojennych *Najpiękniejszy rejs* (wyd. londyńskie 1945, wyd. krajowe pt. *Szczury morskie. Sea Rats* 1946).

<sup>342</sup> Arkady Fiedler (1894–1985) – prozaik, reportażysta, podróżnik, w latach 1939–1942 oficer Polskich Sił Zbrojnych we Francji i Wielkiej Brytanii, autor zbioru reportaży-fabularnego *Dywizjon 303* (wyd. londyńskie 1942, w tym samym roku i w latach kolejnych konspiracyjne wydania krajowe) o polskich lotnikach uczestniczących w bitwie o Anglię (1940).

<sup>343</sup> Janusz Meissner (1901–1978) – powieściopisarz, nowelista, twórca słuchowisk, lotnik, pilot myśliwski podczas kampanii wrześniowej, kierownik Polskiego Radia w Wielkiej Brytanii (1942–1944), oficer RAF (1944–1946), autor powieści przygodowych o lotnikach *Żądło Genowefy* (wyd. w Edynburgu: 1943, wyd. krajowe: 1946) i *L – jak Lucy* (wyd. w Edynburgu: 1945, wyd. krajowe: 1946).

<sup>344</sup> Sanacja – okres autorytarnych rządów po przewrocie 12–15 V 1926 roku, czyli po zbrojnym zamachu stanu przeprowadzonym przez Józefa Piłsudskiego. Nazwa pochodzi od głoszonego przez obóz władzy hasła „moralnej sanacji” życia publicznego (*sanatio*, łac. – uzdrowienie).

Breza, Putrament, Gałaj, Morton<sup>345</sup>, Pogan<sup>346</sup>, Nałkowska (*Węzły życia*<sup>347</sup> i całkiem odrębna koncepcja tematyczna i ideowa tychże zagadnień u Kisielewskiego). Armia Ludowa? – młodzi jak Czeszko<sup>348</sup>, Jarochowska<sup>349</sup>, Zofia Drózdź, starsi jak Rymkiewicz<sup>350</sup>. Nawet o tej fabryce na Zachodzie napisał Pytlakowski<sup>351</sup>. Obrazy okupacji? Od Zawieyskiego i Dobraczyńskiego, do Putramenta i Brandysa. Akcja cywilna okupacyjnego podziemia? *Wyrok*

---

<sup>345</sup> Józef Morton (1911–1994) – prozaik, redaktor „Dziennika Kieleckiego”, współpracownik „Wsi”, „Chłopskiej Drogi”, „Orki”, tematykę wiejską zawarł w powieściach *Spowiedź* (1937), *Inkluzywne wiano* (1945).

<sup>346</sup> Józef Pogan (1905–1988) – poeta, prozaik, publicysta, współredaktor „Zagrody Chłopskiej” i „Dziennika Zachodniego”, współpracownik „Wsi”, do lat 50. pracownik rolny; autor powieści *Ugory* (1947).

<sup>347</sup> *Węzły życia* – powieść Nałkowskiej opublikowana w 1948 roku (wyd. II rozszerz. t. 1–2 w 1950–1954), przed publikacją książkową drukowana w „Odrodzeniu”. Ukazywała schyłek i katastrofę środowiska sprawującego rządy w międzywojennej Polsce. Można się domyślać, że *Węzłom...* przeciwstawia Żółkiewski *Sprzysiężenie* (1947) Kisielewskiego.

<sup>348</sup> Bohdan Czeszko (1923–1988) – prozaik, publicysta; członek zespołu redakcyjnego „Przeglądu Kulturalnego”, następnie warszawskiej „Kultury”. Autor powieści *Pokolenie* (1951; w 1954 ekranizacja Andrzeja Wajdy), *Tren* (1961).

<sup>349</sup> Maria Jarochowska (1918–1975) – prozaik, reportażystka, dziennikarka, członkini Francuskiej Partii Komunistycznej oraz Polskiej Partii Robotniczej, uczestniczka powstania warszawskiego, autorka zbioru reportaży *Ludzie, którym nie stawia się pomników* (1947).

<sup>350</sup> Aleksander Rymkiewicz (1913–1983) – poeta, tłumacz, twórca literatury dla dzieci i młodzieży; członek grupy poetyckiej Żagary. Autor tomów *Potoki* (1938), *Z narodem* (1947), *Polskie drzewa* (1972).

<sup>351</sup> „Ta fabryka na Zachodzie” to odbudowywana ze zniszczeń wojennych Państwowa Fabryka Wagonów Pafawag we Wrocławiu, ukazana w powieści Pytlakowskiego *Fundamenty* (1948).

na *Franciszka Kłosa Rembeka*<sup>352</sup>; Iwaszkiewicz poświęcił dwie książki podobnym sprawom<sup>353</sup>. Lublin? Boguszewska<sup>354</sup>. Przeobrażenia współczesnej inteligencji? Rudnicki (*Major Hubert*<sup>355</sup>!), Hertz (cała skomplikowana, przenikliwa książka<sup>356</sup>), Otwinowski. A może poezja zamyka się „w wieży z kości słoniowej”? Nieprawda. Jastrun pisze o bandach leśnych, o konspiracji, o kaźni Żydów, o śmierci gen. Świerczewskiego<sup>357</sup>, Hołuj<sup>358</sup> i Timofie-

---

<sup>352</sup> Stanisław Rembek (1901–1985) – powieściopisarz, tłumacz, publicysta, w dwudziestoleciu współpracownik „Robotnika”, w latach 1956–1981 członek Stowarzyszenia „PAX”, twórca prozy o problematyce żołnierskiej (wojna polsko-bolszewicka, powstania listopadowe i styczniowe); *Wyrok na Franciszka Kłosa* to wydana w 1947 roku powieść poruszająca temat kolaboracji z okupantem.

<sup>353</sup> Żółkiewski miał zapewne na myśli nie tyle dwie książki, ile dwa opowiadania: *Starą cegielnię* oraz *Młyn nad Lutynią*, wydane w jednym tomie (J. Iwaszkiewicz, *Stara cegielnia. Młyn nad Lutynią. Opowiadania*, 1946).

<sup>354</sup> Helena Boguszewska (1886–1978) – powieściopisarka, nowelistka, publicystka, działaczka społeczna, w dwudziestoleciu współzałożycielka i przewodnicząca zespołu literackiego Przedmieście, w 1944 roku powołana do Krajowej Rady Narodowej, uczestniczka prac Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego (obydwa organy miały swoje siedziby w Lublinie, o którym wspomina Żółkiewski), autorka zbioru opowiadań *Nigdy nie zapomnę* (1946), współautorka tomu szkiców *Ludzie wśród ludzi* (1946).

<sup>355</sup> Chodzi o nowelę z kluczem pióra Adolfa Rudnickiego pt. *Major Hubert z Armii Andersa* – o Józefie Czapskim.

<sup>356</sup> Cykl opowiadań pt. *Sedan* (1948), ukazujący rozpad świata zaskoczonej nazizmem międzywojennej inteligencji mieszczańskiej.

<sup>357</sup> Karol Świerczewski, pseud. Walter (1897–1947) – generał Armii Czerwonej, generał Ludowego Wojska Polskiego, członek Komitetu Centralnego Polskiej Partii Robotniczej, wiceminister Obrony Narodowej. Zginął w potyczce kolumny Wojsk Ochrony Pogranicza z oddziałem Ukraińskiej Powstańczej Armii pod Jabłonkami. Po śmierci zyskał w ludowej Polsce status bohatera narodowego. Zgon ten upamiętnił Mieczysław Jastrun, pisząc *Tren na śmierć generała Świerczewskiego* („Odrodzenie” 1947, nr 25).

<sup>358</sup> Tadeusz Hołuj (1916–1985) – prozaik, dramatopisarz, poeta, publicysta, działacz społeczny, w międzywojniu współredaktor pisma

jew<sup>359</sup> o przeżyciach obozowych, Ziembicki<sup>360</sup> o powstaniu, Rymkiewicz o martyrologii narodu w czasie okupacji, Piętał o wszystkich najaktualniejszych doświadczeniach wsi i z partyzantką, i z okupacją, i z reformą rolną. Nawet Przyboś dał wiersze aktualne, wojenne<sup>361</sup>. A Radek<sup>362</sup> poemacik o walczącej Grecji<sup>363</sup>. Wyliczam z pamięci jednym tchem. Wielu pomijam. Ale po prostu pierwsza i główna teza Kotta jest jaskrawym zmyśleniem. Pijane dziecko krzyknęło, że Król jest nagi. A Król tymczasem jest we fraku, cylindrze, rękawiczkach. Dziecko jest mitomanem! Literatura nasza jest jak nigdy, nad podziw czujna na każde drgnienie współczesności.

Z **tematami** jest wszystko w porządku. A tematów **czepiał się** Kott. Jeśli jednak ten obraz współczesności nie

---

„Nasz Wyraz”, w latach 1942–1945 więzień nazistowskich obozów koncentracyjnych, prezydent, następnie sekretarz generalny Międzynarodowego Komitetu Oświeceniowego; autor *Wierszy z obozu* (1946) oraz dramatu *Dom pod Oświęcimiem* (1948).

- <sup>359</sup> Grzegorz Timofiejew (1908–1962) – poeta, prozaik, tłumacz, w dwudziestoleciu współtwórca grupy literackiej Meteor, w latach 1942–1945 więzień hitlerowskich obozów koncentracyjnych, tworzył poezję bliską skamandrytom i rosyjskim imażynistom, autor zbioru *Wysoki płomień. Wiersze z konspiracji i obozu* (1946).
- <sup>360</sup> Stanisław Ziembicki (1923–1983) – poeta, tłumacz, podczas okupacji w kręgu konspiracyjnego czasopisma „Sztuka i Naród”, redaktor antologii poezji *Warszawa, twoje miasto* (1951), autor poematu o Warszawie *Powrót do miasta* (1947) oraz tomu poetyckiego *Wzajemność uczuć* (1956).
- <sup>361</sup> Zob. konspiracyjny tom Juliana Przybosia *Póki my żyjemy* (wyd. I rękopiśmienne 1943, wyd. II i III 1944).
- <sup>362</sup> Zygmunt Radek (1925–1997) – poeta, współpracownik „Odrodzenia” i „Kuźnicy”, w której ogłosił utwór *Pieśń głowy ściętej powstańca greckiego* (1947, nr 37). Autor tomu *Wiosna i ludzie* (1957).
- <sup>363</sup> Chodzi o wojnę domową w Grecji, którą toczyły na przełomie 1944 i 1945 roku oraz w latach 1946–1949 wojska rządowe z siłami komunistycznymi.

zadawała nas – to inna sprawa, już pozatematyczna. Jej Kott nie poruszał. I ja potem o niej pogadałem.

Z mego wyliczenia wynika, że wbrew opinii Jastruna literatura to jest ekspres i goni swój czas z powodzeniem. Jeśli czasem wydaje się inaczej – to już maszynista winien. Zdyszany pisarz kończy książkę, zanim nie zamilkną echa opisywanych przezeń wydarzeń, a potem zaciągnął Rafał Gliksman<sup>364</sup> czy Barbara Rafałowska<sup>365</sup> trzymają dzieło roczek lub dwa. Drukowanie na ogół trwa dłużej – niż pisanie sporej książki. *Habent sua fata libelli*<sup>366</sup>.

2. Kott nazwał mnie jedynym obrońcą literatury współczesnej. Boję się, że z krytyków – narzekających, że „w ogóle” – ja jeden czytam literaturę współczesną. Ja jeden potrzebuję książki, cieszę się nią. Obrona zatem? Nie, znajomość rzeczy!

Toteż poza, jak się okazuje, zupełnie rzekomą nieaktualnością tematyczną naszej prozy inne zarzuty Kotta są ogólnikowym wrażeniem, zupełnie fałszywą

---

<sup>364</sup> Żółkiewski ma zapewne na myśli Rafała Glücksmana (1907–1962), wydawcę i historyka sztuki, po wojnie związanego ze Spółdzielnią Wydawniczą „Czytelnik”, Państwowym Instytutem Wydawniczym, założyciela Oficyny Wydawniczej „Auriga”. W jego dorobku edytorskim znajdują się liczne i starannie opracowane albumy i książki o malarstwie polskim i światowym.

<sup>365</sup> Barbara Rafałowska (1899–1993) – tłumaczka, pedagog, krytyk literacki, zastępca redaktora naczelnego „Twórczości” (w latach 1950–1954), redaktor naukowa Polskiej Bibliografii Literackiej. W połowie lat 50. Henryk Markiewicz zaliczył ją do „najpoważniejszych krytyków marksistowskich średniego pokolenia” (w: *idem, Krytyka literacka w walce o realizm socjalistyczny 1944–1954*, Warszawa 1955). Niewykluczone, że wymieniając Rafałowską, Żółkiewski aluzyjnie nawiązuje do nadmiernej drobiazgowości nieformalnej cenzury wewnętrznej sprawowanej przez redakcje czasopism i wydawnictw. Uzupełniała ona działania powstałego w 1946 roku Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk.

<sup>366</sup> *Habent sua fata libelli* (łac.) – i książki mają swój los.

charakterystyką nieczytającego. Tak się ma do rzeczywistości teza o podobieństwie literatury współczesnej do przedwojennej, o bardzo średnim rzemiośle pisarskim współczesnych i o pustce naszych nowych powieści.

Kott nie wskazał cech pisarstwa czołowych młodych literatów, które by przypominały praktykę pisarską przedwojenną. Ograniczył się do gołosłownej inwektywy. Dalej postaram się faktami udowodnić, że jest inaczej. Czy rzemioło współczesnej prozy jest średnie? Nieprawda. Oczywiście nie można zestawiać debutantów z mistrzami. Można natomiast stwierdzić, czy istnieje proces doskonalenia się artystycznego pisarza w stosunku do ich prac przedwojennych. Otóż, jeśli ktoś nie potrafi tego procesu stwierdzić na nowelach Rudnickiego, który nie widzi, że *Medaliony*<sup>367</sup> w ramach poetyki Nałkowskiej są arcyosiągnięciem, z tym nie ma co gadać o literaturze. A ta pustka? Więc miłość w *Czystym nurcie*<sup>368</sup> Rudnickiego nie jest ludzka i wzruszająca? Więc patos *Pieśni gminnej*<sup>369</sup> Jastruna jest złudzeniem? Więc wiersze Ważyka nie są przejmująco mądre i humanistyczne? Więc okrutne oburzenie moralne Borowskiego spływa po czytelniku jak po psie woda? Jeśli ktoś sam oduczył się wzruszać słowem – niech nie wmawia w czytelnika jak w chorego jajko, że i ten nie potrafi się wzruszać.

Ta replika – jest również odpowiedzią na zarzut, iż powieści nasze nie są podręcznikami świeckiej moralności. Ambicję takich ocen ma i wypowiada je Boguszewska

---

<sup>367</sup> *Medaliony* – wydany w 1946 roku (uprzednio publikowany w prasie) cykl miniatur prozatorskich Zofii Nałkowskiej zawierających świadectwa hitlerowskiego ludobójstwa.

<sup>368</sup> *Czysty nurt* – wydane (w formie książkowej) w 1946 roku opowiadanie o zmierzchu miłości Amelii i Abela, małżonków rozdzielonych przez wojnę i Zagładę.

<sup>369</sup> *Pieśń gminna* – poemat o śmierci młodej bojowniczkii włączony do tomu *Rzecz ludzka* (1946).

w nowelach wojennych<sup>370</sup>, Brandys w obu książkach<sup>371</sup>, Ważyk w swoim dramacie<sup>372</sup>, Rudnicki we wszystkich nowelach, zwłaszcza *Koń*, *Ginący Daniel*<sup>373</sup> – a także – Nałkowska, chociaż ta unika komentarza intelektualnego, inaczej niż np. Hertz, u którego właśnie chęć sądu moralnego doprowadza do zagęszczenia elementów publicystyki w prozie. Ogólne zjawisko powojenne przerastania prozy powieściowej w publicystyczną, znacznie większy intelektualizm młodych w stosunku do pisarzy „Skamandra”<sup>374</sup> jest bijącym w oczy dowodem fałszywości twierdzenia Kotta na temat moralnych ocen we współczesnej prozie.

Ciągle więc diagnoza Kotta nie trafia w sedno. Nie wskazuje mądrze choroby literatury współczesnej. Ciągle tylko ośmiesza postulaty krytyki walczącej o społecznie użyteczną literaturę.

3. Najbardziej szkodliwa społecznie jest literatura zła. Bo nikt jej nie czyta.

Obrona rzemiosła – to trudne zagadnienie. Ale też to jest w ogóle dzisiaj problem teoretyczny – a nie praktyczny. Kott cytuje teoretyczne wypowiedzi w obronie rzemiosła, a potem robi woltę i sugeruje, że pisarze **swoją**

---

<sup>370</sup> Mowa o zbiorze opowiadań *Nigdy nie zapomnę* (1946).

<sup>371</sup> Dwie książki Kazimierza Brandysa, o których wspomina Żółkiewski, to przywołane wyżej powieści *Drewniany koń* (1946) oraz *Miasto niepokonane* (1946).

<sup>372</sup> Chodzi o *Stary dworek. Sztukę w trzech aktach* (1945).

<sup>373</sup> *Koń* i *Ginący Daniel* – opowiadania włączone do zbioru *Szekspir* (1948), pierwszego z dwóch tomów cyklu *Epoka pieców*.

<sup>374</sup> „Skamander. Miesięcznik Poetycki” – czasopismo literackie, wydawane w Warszawie w latach 1920–1928 oraz 1935–1939 pod redakcją Władysława Zawistowskiego, później Mieczysława Grydzewskiego. Początkowo duży wpływ na linię pisma miał komitet redakcyjny – Jarosław Iwaszkiewicz, Jan Lechoń, Antoni Słonimski, Julian Tuwim, Kazimierz Wierzyński – z którym współpracowali przejściowo Emil Breiter, Wilam Horzyca, Karol Irzykowski, Juliusz Kaden-Bandrowski.

**praktyką** bronią rzemiosła, niewolniczo kopiując mistrzów. Otóż tak nie jest. I Kott nie zacytuje ani jednego przykładu. Próbował co prawda tak robić przedwcześnie zmarły Szenwald<sup>375</sup> od *Sceny nad strumieniem*<sup>376</sup> programowo nawiązujący do tradycyjnego dorobku poezji światowej i opisywał aktualne wydarzenia w tradycyjnych formach (Mickiewiczowska ballada o bitwie pod Lenino<sup>377</sup>). Istotnie te próby okazały się zawodne. Ale my nie mamy praktycznych kontynuatorów starych mistrzów, mamy jedynie zwolenników poważnej erudycji klasycznej, jako koniecznego wyposażenia pisarza. Konsekwentnej kontynuacji wielkości przedwojennych Conrada, Prousta, Gide'a<sup>378</sup>, Joyce'a<sup>379</sup>, Manna nie ma. Jeśli są normalne zależności – to jest normalne zjawisko. Kott zbyt dobrze rozumie dynamikę konwencji literackich, by mniemał, iż literatura jest w ogóle możliwa bez takich zapożyczeń.

<sup>375</sup> Lucjan Szenwald (1909–1944) – poeta, tłumacz, działacz komunistyczny, członek grupy literackiej Kwadryga, w czasie wojny współpracownik „Nowych Widnokręgów”, żołnierz Armii Czerwonej; autor zbioru wierszy *Z ziemi gościnnej do Polski* (Moskwa 1944).

<sup>376</sup> Tytuł nieściśle. *Scena przy strumieniu* to kunsztowny poemat liryczno-epicki Szenwalda wydany w 1936 roku.

<sup>377</sup> Bitwa pod Lenino (12–13 X 1943) – bitwa pomiędzy 33 Armią Frontu Zachodniego a Wehrmachtem. Po stronie radzieckiej walczyła 1 Dywizja Piechoty im. Generała Tadeusza Kościuszki. Żółkiewski nawiązuje do *Ballady o Pierwszym Batalionie Szenwalda* (włączonej do tomu *Z ziemi gościnnej do Polski*). Jako żołnierz 1 Dywizji Szenwald brał udział w bitwie pod Lenino.

<sup>378</sup> André Gide (1869–1951) – francuski pisarz, twórca sztuk teatralnych, krytyk literacki. Autor *Fałszerzy* (1925) oraz głośnego *Dziennika* (1939–1950). Laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury (1947).

<sup>379</sup> James Joyce, właśc. James Augustine Aloysius Joyce (1882–1941) – angielski powieściopisarz i poeta irlandzkiego pochodzenia, twórca powieści, które zrewolucjonizowały ten gatunek, m.in. z uwagi na wykorzystanie strumienia świadomości. Autor *Portretu artysty z czasów młodości* (1914–1915) i *Ulissesa* (1922).

Troska o rzemiosło – to jednak prosta troska o to, by być dobrym pisarzem. Pierwszy warunek wszelkiej literatury. Także społecznie użytecznej. Pierwszy i podstawowy. Bez niego ani rusz. Gdy Rudnicki w zakończeniu *Ginącego Daniela* pisze: „Głowa Jadwini oderwana od tułowia walala się po ulicy Jasnej – ściągnięta i zgrymaszona jak łeppek uduszonej kotki” – to te trzy epitety (zgrymaszona!) i jedno porównanie sprawiają, że głowę tę **widzimy**. To jest rzemiosło. I o to należy dbać. Zwłaszcza dziś, gdy nawet Kott ceni sobie niewymyślny sensualizm epitetów Żukrowskiego, które są tylko pozornie obrazowe, nie są jeszcze dobrym rzemiosłem, przy całym niewątpliwym talencie tego pisarza. Zbyt wielu mamy młodych, dzikich, źle uczonych pisarzy, by lekceważyć rzemiosło. I tyle znaczy naprawdę obrona rzemiosła w dzisiejszej publicystyce pedagogiczno-literackiej. Nigdzie indziej tej obrony nie ma. Kott tworzy i tym razem legendę.

4. Wreszcie twierdzenie Kotta, że to stosowanie kryteriów artystowskich, czysto estetycznych doprowadziło u nas do fałszywej hierarchii wartości pisarskich – jest nieprawdą... To Kott np. ze względów artystycznych stawia wysoko Żukrowskiego, natomiast cytując (bez mego nazwiska) moją ocenę pierwszej książki tego pisarza – fałszywie przypisuje mi racje estetyczne. Ja właśnie mam pretensje do ideologii tomu *Z kraju milczenia*. Razi mnie konwencjonalna, katechizmowa moralność, brak zupełny poczucia społecznego i obojętność dla klasowej problematyki, tradycyjny biologizm w interpretowaniu doli ludzkiej, drobnomieszczański stosunek do sprawy żydowskiej, zakłamaną interpretacją psychologiczną i społeczną roli przeżyć religijnych, wreszcie ułańska krzepa w ocenie wartości i urody życia.

Wszystkie zatem zarzuty Kotta po skonfrontowaniu z rzeczywistością literacką okazują się dęte. Jeśli więc literatura nasza, co wszyscy widzimy, nie posiada tej

użyteczności społecznej, której oczekuje przebudowywujące się społeczeństwo, jeśli nie jest dostatecznie doniosłym czynnikiem rewolucji kulturalnej – to przyczyną nie jest ani brak aktualności tematycznej, ani pustka uczuciowa, ani brak zainteresowań moralnych, jak chciał Kott. Przeciwnie, formalnie rzecz biorąc, te właśnie elementy w dostatecznej mierze charakteryzują współczesną prozę polską.

Przyczyn więc choroby trzeba szukać gdzie indziej. Z góry trzeba sobie powiedzieć, że ostatecznej diagnozy nie potrafimy postawić. Korzenie błędów dzisiejszych tkwią najczęściej we wczorajszych tradycjach. A wiedza historyczna o literaturze polskiej lat międzywojennych nie istnieje. Musimy więc szukać po omacku. Próbujmy.

#### IV. Schemat strategiczny

Z kim i o co walczymy w krytyce literackiej? Jakie i gdzie są pozycje przeciwnika?

Spośród wielu typów schorzeń ideologicznych prozy mieszczańskiej są cztery, które, jak mi się zdaje, na **naszym gruncie** najbardziej utrudniają powstanie naprawdę w sensie ideowym i społecznym współczesnej prozy w Polsce.

Rozpatrzmy je po kolei i na przykładach. Za przykład posłużą mi raczej wybitni i utalentowani pisarze współcześni. Pisarze, którzy w ramach norm swojej poetyki, a tę odrzucam i traktuję jako wyraz ideowego schorzenia, osiągają wysoki stopień doskonałości i artystycznej sprawności rzemiosła, realizują to, co sobie zamierzili, w sposób bodaj mistrzowski, z czysto formalnego, abstrakcyjnego, a więc poznawczo jednak bezwartościowego punktu widzenia. Pisarze ci przy tym nigdy nie są czystymi reprezentantami tych typowych poetyk ideowych błędów, twórczość ich jest – jak najczęściej bywa – konglomeratem

już to z racji ich młodości, już to dlatego, że przeżywają ewolucję twórczą ku nowym normom artystycznym i nowej ideologii. Te jednak typowe schorzenia ideowe prozy stanowią dominantę twórczości pisarzy wybranych przeze mnie dla celów egzemplifikacji. Tyle sprawiedliwych zastrzeżeń. A teraz do rzeczy.

1. **Poetyka drobnomieszczańskiej trywializacji.** Przykład: *13 opowieści*<sup>380</sup> Pruszyńskiego, które nic wspólnego nie mają z jego doskonałą, przedwojenną publicystyką, i *Z kraju milczenia* Żukrowskiego – tylko pierwsza i bardzo młodzieńcza książka pisarza bardzo utalentowanego, o czym świadczy, z jaką pasją i konsekwencją zrealizował cele artystyczne, które sobie postawił, a które uważam za artystycznie i ideowo fałszywe. Te książki Żukrowskiego i Pruszyńskiego stylistycznie ociekają obrzydliwą jędrnością, swadą, krzepą, jurnością. Życie ludzkie i jego mechanizm są w nich do ostatka strywializowane. Światopogląd tych książek cechuje prostacki biologizm. Konstrukcja losu ludzkiego opiera się na egzaltacji czynnika naturalnego, pasji, namiętności, żywiołu. Motywacja psychologiczna ograniczona jest do bodźców najprostszych, najwulgarniejszych, co gorsza, społecznie zupełnie konwencjonalnych. Jest to pisarstwo nieśmiałe, podporządkowane myślowym i uczuciowym nawykom drobnomieszczaństwa, pobożnej tradycji. Jest to pisarstwo zupełnie aintelektualne i całkowicie konformistyczne. Zupełnie niezdolne do uwzględnienia subtelnej socjologicznej motywacji. Czy w ramach tego pisarstwa można stworzyć obraz współczesności rewolucyjnej, nietradycjonalistyczny, obnażający społeczne korzenie pobożnego przesądu? Nie wiem. Niewątpliwie utrudnia to presja

---

<sup>380</sup> *Trzyście opowieści* – zbiór opowiadań Ksawerego Pruszyńskiego wydany w 1946 roku.

tradycji tego stylu – Sienkiewicz, Goetel<sup>381</sup>, Choynowski<sup>382</sup>. Przeczy tym nadziejom także cytowana praktyka Żukrowskiego i Pruszyńskiego.

2. **Poetyka próżni psychologicznej.** Przykład. Doskonały i bardzo mnie wzruszający, a obcy mi do gruntu ideologicznie – Zawieyski. Pisałem o jego *Nocy Huberta*<sup>383</sup>. Tu powtórzę. Poetyka ta wyraża światopogląd personalistyczny<sup>384</sup>. W istocie negujący wszelką realność poza wnętrzem jednostki, jeśli ta realność nie staje się subiektywnym elementem konstytuującej się w świecie, w toku egzystencji, osobowości. Filozoficznie jesteśmy o krok od egzystencjalizmu. Literacko głęboko w tradycji psychologicznej izolującej konsekwentnie przeżycia wewnętrzne, dążącej je. Formalnie na pograniczu amorficznego rozpadu prozy jako gatunku, negacji fabuły, lekceważenia narracji.

---

<sup>381</sup> Ferdynand Goetel (1890–1960) – prozaik, dramatopisarz, publicysta, członek PPS-Fracji Rewolucyjnej; w dwudziestoleciu prezes polskiego Pen Clubu i Związku Zawodowego Literatów Polskich, członek Polskiej Akademii Literatury, ideolog Obozu Zjednoczenia Narodowego; podczas wojny współredaktor konspiracyjnego „Nurtu”, uczestnik delegacji zaproszonej przez hitlerowców do Katynia, w 1945 roku oskarżony przez władze komunistyczne o kolaborację i poszukiwany listami gończymi; twórca barwnych powieści i relacji z podróży, autor zbioru reportaży *Pod znakiem faszyzmu* (1939), w których jako wzór dla Polski stawiał Włochy Mussoliniego.

<sup>382</sup> Piotr Choynowski (1885–1935) – nowelista, powieściopisarz, tłumacz, redaktor, następnie współpracownik „Tygodnika Ilustrowanego”; twórca gawęd (zwłaszcza o tematyce szlacheckiej), autor tomów *O pięciu panach Sulerzyckich* (1928), *Opowiadania szlacheckie* (wyd. pośmiertnie 1937).

<sup>383</sup> *Noc Huberta* – powieść wydana w 1946 roku; Żółkiewski pisał o niej w artykule *Dwie znamienne książki* („Kuźnica” 1947, nr 7).

<sup>384</sup> Personalizm – kierunek filozoficzny oparty na metafizycznym lub religijnym założeniu, że rozwój osobowości człowieka jest źródłem i celem życia jednostkowego i społecznego.

3. **Poetyka epigonów ekspresjonizmu.** Przykłady: Kwiatkowski<sup>385</sup>, Truchanowski<sup>386</sup>, Leopold Buczkowski<sup>387</sup>. Poczciwa tradycja drobnomieszczańskiego pesymistycznego buntu przeciw kulturze kapitalizmu z lat kryzysu międzywojennego. Żywe odczucie katastrofy, grozy świata. Postawa wobec życia z pogranicza snu i drwiny, jak mówi Ważyk. Pokrewieństwa z literaturą ucisku kapitalistycznego, beznadziei, z literaturą dziś tak modną, z literaturą *évasion*<sup>388</sup>, eskapizmem<sup>389</sup>, z literaturą ucieczki od rzeczywistości, ucieczki pozornej, strusiej, tchórzli-

<sup>385</sup> Tadeusz Kwiatkowski (1920–2007) – prozaik, dramatopisarz, satyryk, w czasie okupacji redaktor konspiracyjnego „Miesięcznika Literackiego”, autor surrealistycznej powieści *Lunapark* (1946) oraz powieści przygodowo-sensacyjnej *Janosik* (1971–1972), na której podstawie Jerzy Passendorfer nakręcił serial telewizyjny (1973, wersja kinowa 1974).

<sup>386</sup> Kazimierz Truchanowski (1904–1994) – prozaik, tłumacz; po wojnie członek zespołów redakcyjnych „Nowin Literackich” i „Miesięcznika Literackiego”; zainspirowany utworami Franza Kafki (którego *Zamek* tłumaczył) i Brunona Schulza, autor trylogii powieściowej *Zatrute studnie (Ulica Wszystkich Świętych – 1936; Apteka Pod Słońcem – 1938; Zmowa demiurgów – 1947)*.

<sup>387</sup> Leopold Buczkowski (1905–1989) – prozaik, malarz, grafik, rzeźbiarz; podczas okupacji uczestnik samoobrony przeciwko ludobójczym działaniom hitlerowców i nacjonalistów ukraińskich w Podkamieniu, żołnierz AK w powstaniu warszawskim, pod koniec życia członek Rady Krajowej Patriotycznego Ruchu Odrodzenia Narodowego; autor powstałej przed wojną powieści zawierającej panoramę wsi podolskiej pt. *Wertepy*, w 1939 roku skonfiskowanej za krytyczny obraz polityki II RP na tym terenie, a po wydaniu w 1947 roku nieprzychylnie przyjętej przez marksistowską krytykę; również kolejne utwory (np. napisana w 1946 roku powieść *Czarny potok*, wydana w 1954) początkowo nie cieszyły się należnym uznaniem, zwłaszcza ze względu na ich radykalne nowatorstwo.

<sup>388</sup> *Évasion* (fr.) – ucieczka.

<sup>389</sup> Eskapizm – oderwanie się od rzeczywistości, unikanie problemów współczesności.

wej. Styl niezdolny do wyrażenia innego światopoglądu niż pesymistyczny, negatywny wyraz grozy i przerażenia antyrewolucyjnego episyjera<sup>390</sup> wobec nonsensu i sprzeczności dyktatury wielkiego kapitału. Jedyna droga nadziei: estetyzm. Ucieczka do poetyckich zdań. Stąd całkowity rozbrat z realistyczną narracją o życiu, z empiryczną problematyką. Stąd przerost fantazji, zatarcie granic prozy i poezji. Jak sądzę, zły poezji.

4. **Poetyka „małego realizmu”**<sup>391</sup>. Twórcą pojęcia jest Kott<sup>392</sup>. Przykłady: Boguszewska, Gojawiczyńska. Problem jest skomplikowany. Czy to jest schorzenie ideologiczne prozy, które należy odrzucić, czy też przeciwnie, ten styl jest właśnie historycznym punktem wyjścia u nas dla pożądanego wielkiego realizmu i przeto należy go przewycięzać przez rozwijanie i poszerzanie. Złą stroną „małego realizmu” jest konstrukcja losu ludzkiego oparta nie o wielkie realia społeczne, o czynniki ustrojowe determinujące los jednostki (np. mechanizm kapitalistycznego dziennikarstwa w *Straconych złudzeniach*), ale oparta na realiach, które faktycznie, w sensie fizycznym mieszczą się w kręgu życia bohatera. Stąd ten przerost drobiazgow. Stąd ten duszny zapaszek intymności, stąd właściwie społeczna izolacja postaci powieściowych.

---

<sup>390</sup> Episyjer – tu: drobnomieszczanin, dorobkiewicz.

<sup>391</sup> Mały realizm – tendencja ideowo-artystyczna w prozie narracyjnej i dramacie XX wieku, wyrażająca się w zainteresowaniu drobnymi realiami społeczno-obyczajowymi, życiem marginesowych środowisk socjalnych, w niechęci do ujęć uogólniających i moralistycznych diagnoz, w naturalistycznej opisowości i w zbliżeniu języka utworu do mowy potocznej przedstawianych grup społecznych; mały realizm uważa się zwykle za pozbawioną znacniejszych ambicji poznawczych i literackich odmianę realizmu.

<sup>392</sup> Por. rozdział *Nad Stendhalem* książki Jana Kotta *Mitologia i realizm* (1946). Zob. odpowiednie fragmenty szkicu Kotta *Kreacja bohatera – Rozprawa wstępna*, s. 42–43.

Kott w roku 1945 sam sądził, iż z tą poetyką należy bezwzględnie walczyć. Przyszłość widział raczej w kontynuacji konstruktywistycznych<sup>393</sup> tendencji prozy międzywojennej. W tradycji Dostojewskiego<sup>394</sup>. W próbach intelektualnej, szerokiej interpretacji losu ludzkiego, który należało urealnić. Stąd entuzjastyczne przyjęcie przezeń *Nocy*<sup>395</sup> Andrzejewskiego, w której widział nawrócenie konstruktywisty metafizykującego w *Ładzie serca* na realizm socjologicznej interpretacji losu ludzkiego w *Wielkim Tygodniu*. Potem Kott zmienił zdanie. Dziś więcej nadziei wiąże z kontynuacją „małego realizmu”, z poszerzeniem intelektualnej ambicji tego stylu. Nie czuję się na siłach rozstrzygać ten problem. Nie jestem teoretykiem literatury. Jako politykowi kultury wystarczy mi fakt, iż na razie jest to dla naszej krytyki, a zatem i polityki kulturalnej problem otwarty.

Zanalizowałem tu typowych, jaskrawych przedstawicieli tego, co nazwałem najbardziej ciężącymi nad naszą literaturą schorzeniami prozy mieszczańskiej lat międzywojennych. Ale elementy tych wyklętych poetyk w mniejszym lub większym stopniu dałoby się wykryć w twórczości bodaj wszystkich naszych prozaików. Toteż leczenie tych schorzeń dotyczy całej naszej prozy. Weźmy

---

<sup>393</sup> Konstruktywizm – kierunek w sztuce abstrakcyjnej powstały w Rosji tuż przed I wojną światową, postulował dyscyplinę formalną ograniczoną do prostych elementów geometrycznych; rozwijał się w powiązaniu ze sztuką użytkową; obecny także w awangardowej poezji rosyjskiej lat 20. XX wieku opowiadającej się za racjonalizmem, rygiorem warsztatowym oraz zaangażowaniem twórczości w socjalistyczne przemiany społeczne.

<sup>394</sup> Fiodor Dostojewski (1821–1881) – rosyjski powieściopisarz. Jeden z najwybitniejszych twórców realistycznej powieści psychologicznej. Autor m.in. *Zbrodni i kary* (1866), *Braci Karamazow* (1879–1880).

<sup>395</sup> *Noc* – tom opowiadań wydany w 1945 roku.

dla przykładu Borowskiego – biegunowe zdawałoby się przeciwieństwo tak Żukrowskiego, jak i Truchanowskiego czy Buczkowskiego. Borowski jest nonkonformistą, piekielnie odważnym, optymistycznym w swoim realizmie demaskującym zło systemu deprawującego człowieka, rewolucjonistą w swoim wskazywaniu, że trzeba zmienić ustrój, bo człowiek sam, skazany na oparcie się na swoim wnętrzu, jest bezsilny, jest taki, jakim jest ustrój, ale zmiana ustroju, systemu może go uzdrowić. W młodszej jeszcze twórczości Borowskiego odwaga rewizjonistycznego<sup>396</sup> sądu moralnego miesza się z przerażeniem drobnomieszczańskim, przyjętym wraz z tradycją chwytów Celine'owskich<sup>397</sup>. Mamy tu wpływy defetystycznej<sup>398</sup> literatury amerykańskiej, która jest wyrazem kapitulacji drobnomieszczanina przed faszyzmem, przed potęgą kapitału. Mamy tu nieczysty stop. Ślady choroby. **A więc nie fikcyjne odwracanie się do tematów współczesnych, jak przypuszcza Kott – ale konkretne, żywe tradycje artystyczno-ideowe powodują, że obraz współczesności w naszej prozie nie ma tej użyteczności społecznej, której byśmy oczekiwali.** Te najbardziej oczywiście wrogie i szkodliwe tradycje wyliczyłem wyżej. Bo mówiąc bez subtylizowania<sup>399</sup>, bez akademickiego dzielenia włosa,

<sup>396</sup> Najprawdopodobniej chodzi o postawę sprzyjającą rewizji (nie-sprawiedliwego, pozornego) porządku społeczno-politycznego.

<sup>397</sup> Louis-Ferdinand Céline, właśc. Louis-Ferdinand Destouches (1894–1961) – francuski pisarz, lekarz; skazany za kolaborację z III Rzeszą; autor powieści *Podróż do kresu nocy* (1932) i *Śmierć na kredyt* (1936) oraz antysemitckiego pamfletu *Bagatelles pour un massacre* (1937), przedrukowanego w odcinkach (w latach 1938–1939) przez warszawski tygodnik „Prosto z Mostu” jako *Pogromowe drobiazgi*.

<sup>398</sup> Defetyzm – brak wiary w zwycięstwo, w powodzenie jakiejś sprawy; także postawa społeczna dająca wyraz takim poglądom, prowadząca do dezorganizacji danej grupy społecznej.

<sup>399</sup> Subtylizować – rozumować zbyt subtelnie.

tak na użytek zdrowego rozsądku i walki z najbardziej dokuczliwymi relikdami ideowej przeszłości nikt chyba nie zaprzeczy, że to tradycje sienkiewiczowskie w naszej literaturze (*vide* studium Stawara w „Kuznicy”<sup>400</sup>) i tradycje jaskrawego ograniczenia realizmu czy to na rzecz „snu i drwiny”, czy to na rzecz „tajemnic jaźni” są tymi najbardziej rzucającymi się w oczy zakałami naszej prozy. Kott zaś widzi przeciwnika w przewadze problemu winy oraz błędu inteligencji w naszej powieści. Przepraszam, jest to problem bardzo istotny i współczesny. Rzeczywiście jest tylko fragmentem aktualnej problematyki przemiany społeczeństwa polskiego. Ale też jest zapowiedzią zainteresowania się tą właśnie problematyką. Zapowiedzią budzącą nadzieję, każącą właśnie najwięcej spodziewać się po książkach, w których wystąpił jako nowoczesny typ aktualnego problemu społeczno-politycznego. Dopatrywanie się przeciwnika w tej cennej problematyce – dopatrywanie się go w tych paru stosunkowo najbardziej postępowych książkach, gdy literatura nasza jest zalana solipsystyczną<sup>401</sup> problematyką psychologiczną, zalana aspołeczną trywialną krzepą „namiętności” i „żywiołów”, zalana pesymizmem i ekspresjonistycznymi wizjami – jest humorystyczną pomyłką. Przy takim rozkładzie ideowych i politycznych tradycji i zainteresowań pisarskich, jakie mamy w naszej literaturze, przy tak silnych ośrodkach zupełnie aspołecznej, arealistycznej, aintelektualnej prozy – Kott, gdzie nie jest ogólnikowy i w czambuł podgrymaszający – koncentruje atak na paru pisarzach

---

<sup>400</sup> Andrzej Stawar opublikował w „Kuznicy” cykl artykułów poświęconych Sienkiewiczowi (zob. A. Stawar, *Sienkiewicz*, „Kuznica” 1946, nr 30, 31, 32, 33).

<sup>401</sup> Solipsyzm – skrajny idealizm subiektywny, pogląd filozoficzny głoszący, że istnieje tylko jednostkowy podmiot poznający, cała zaś rzeczywistość jest jedynie kompleksem jego wrażeń.

właśnie najwięcej zapowiadających z racji swych zainteresowań, poglądów społecznych i gatunku talentu, że stworzą oczekiwaną przez nas powieść społeczną, intelektualną, bardzo ideologiczną, związaną z polityczną aktualnością. To są wybryki – a nie krytyka. Stan literatury polskiej wymaga prostego frontального ataku na główne zapóźnione zgrupowania, oczywiście reakcyjnych sił, nie zaś subtelnych manewrów okrążających awangardę, która dlatego jest awangardą, że już jest zdobyta przez idee postępu.

Kott w swoich ogólnikowych wyrazach niezadowolenia zupełnie pomylił kierunek ataku. Dlatego narysowałem ten schemat strategiczny.

## V. Problem optymizmu

Jest jeszcze jedna wielka, bardzo stara tradycja literatury mieszczańskiej, która zawsze była w sprzeczności z tworzącą się nową ludową kulturą naszych czasów: to pesymizm. Pesymizm jest bodaj istotną cechą całej kultury mieszczańskiej od połowy XIX wieku, przenika ją, sączy zewsząd, z literatury i z filozofii, ze sztuki i nauki, z życia i polityki, obyczajów i modlitw. Walka z tym jest istotnie trudna. Nasza proza nie przyswoiła sobie dostatecznie rewolucyjnego, ludowego optymizmu. Nasza krytyka dotąd nie umiała uwydatnić wagi tego zagadnienia.

Jak powiedziałem, od połowy XIX w. rysuje się to przeciwieństwo kultury mieszczańskiej i kultury mas ludowych, przeciwieństwo optymizmu i pesymizmu, przeciwieństwo socjalizmu i kapitalizmu. Ciekawą jest pod tym względem lektura młodzieńczych pism Marksa i pism współczesnych liberałów i postępowców mieszczańskich, zwłaszcza w krajach o wielu wówczas reliktach feudalnych, jak Niemcy. Choćby taka ocena słynnego powstania

śląskich tkaczy z r. 1843<sup>402</sup>. Korespondował na ten temat Marks i Ruge<sup>403</sup>. Marks poprzez realną klęskę dostrzega sens historii, widzi nadzieję, rozumie potrzebę także kłęski. Ruge rozpacza i wątpi, z najlepszych zdawałoby się, najszlachetniejszych humanistycznych pobudek, a jest nieludzki w swym zakładaniu beznadziei, bezsensu historii. Takim optymistą był i Wells<sup>404</sup>, gdy mówił, że żyć trzeba tak, jakby dzieje świata miały sens. Sceptycyzm tej formuły – to Wellsowska koncesja na rzecz mieszczaucha. Heroizm tej formuły to gorzki wyraz sprawiedliwości dla robotniczego optymizmu.

W Polsce wiąże się to z miejscową i, jak sądzę, bardzo przejściową epidemią, która rzuciła się na paru młodych, zwłaszcza na grupę „Dziś i Jutro”<sup>405</sup>. To choroba „racji stanu” „neopozytywizmu”. To są ci prawdziwi „fataliści demokracji”, których adres, już zupełnie fatalnie, pomylił

---

<sup>402</sup> Powstanie tkaczy śląskich – zbrojny bunt tkaczy z Langenbielau (Bielawy) i Peterswaldau (Pieszyc), miejscowości w Górach Sowich na Dolnym Śląsku, spowodowany gwałtownie pogarszającymi się warunkami bytowymi robotników; wystąpienie to odbyło się w czerwcu 1844 roku.

<sup>403</sup> Arnold Ruge (1802–1880) – niemiecki filozof i pisarz, aktywny w czasie Wiosny Ludów, członek Zgromadzenia Narodowego we Frankfurcie (w latach 1848–1849), zwolennik republiki mieszczańsko-demokratycznej.

<sup>404</sup> Herbert George Wells (1866–1946) – angielski pisarz, twórca powieści i nowel fantastycznych. Autor *Wehikułu czasu* (1895), *Wojny światów* (1898). W swojej twórczości wyrażał m.in. obawy przed wykorzystywaniem nauki do celów niszczycielskich.

<sup>405</sup> „Dziś i Jutro. Katolicki tygodnik społeczny” – czasopismo wydawane w Warszawie w latach 1945–1956, powstałe z inicjatywy Bolesława Piaseckiego, późniejszego założyciela Stowarzyszenia „PAX”. Pierwszym redaktorem naczelnym tygodnika został Witold Bieńkowski (brat Zbigniewa Bieńkowskiego), grono współpracowników stworzyli zaś m.in.: Jan Dobraczyński, Dominik Horodyński, Konstanty Łubieński, Hanna Malewska, Wojciech Żukrowski.

biedny Kott. Z jego aluzji normalny czytelnik ani w żąb nie wyrozumie, o kogo chodzi. „Niepozytywiści” i „realiści” – a byli (żeby chociaż „byli”) czciciele Dmowskiego<sup>406</sup> to polski gatunek pogodzonych z losem pesymistów. Dla nich ludowy, bynajmniej nie „trzeźwy”, a pełen rozmachu i entuzjazmu stosunek do świata jest zaledwie uznaniem, iż postępek stanowi rozsądną konieczność. Otóż my chcemy znacznie bardziej romantycznej postawy. Szczegółów sprawy szukaj w polemice Bobińskiej<sup>407</sup> z Bocheńskim i Pruszyńskim w czwartym numerze „Nowych Dróg”<sup>408</sup>.

Przez blisko sto lat, począwszy od mieszczańskich krytyków społeczeństwa kapitalistycznego, wielkich realistów połowy XIX w., od naturalistów – aż po katastrofistów drobnomieszczańskich lat międzywojennych kultura kapitalizmu, literatura czasu wytworzyła ciężące na nas estetyczne wzorce, konwencje pesymizmu.

Łatwo jest być dzisiaj pesymistą w literaturze; wspa-  
niałe tradycyjne konwencje, środki wyrazu, całe sceny,

---

<sup>406</sup> Roman Dmowski (1864–1939) – polityk, publicysta polityczny, współzałożyciel i główny ideolog Narodowej Demokracji, twórca koncepcji państwa narodowego dążącego do polonizacji ludności niepolskiej; minister spraw zagranicznych w rządzie Wincentego Witosa (1923).

<sup>407</sup> Celina Bobińska (1913–1997) – historyk dziejów nowożytnych, wykładowca akademicki, publicystka, działaczka komunistyczna, córka Heleny Bobińskiej, autorki książek dla dzieci i młodzieży, żona Władysława Wolskiego, ministra w rządzie Józefa Cyrankiewicza.

<sup>408</sup> C. Bobińska, *Tradycje i terażniejszość*, „Nowe Drogi” 1947, nr 4. „Nowe Drogi. Czasopismo społeczno-polityczne” – periodyk wydawany w Warszawie w latach 1947–1990, początkowo jako dwumiesięcznik, od 1952 roku w trybie miesięcznym i ze zmienionym podtytułem: „Organ teoretyczny i polityczny KC PZPR” (wcześniej: „Organ KC PZPR”); pierwszym redaktorem naczelnym pisma został Franciszek Fiedler. Wykładając założenia polityki partii, „Nowe Drogi” były zasadniczą i obowiązkową lekturą działaczy PZPR.

symbole klasy ginącej – wszystko jest gotowe. Optymizm jest piekielnie trudny. Wydaje się wobec tamtego piękna grozy, bólu, gestu tragicznego – naiwny, prostacki, słychać w nim tanie pohukiwanie, „hop, dziś, dziś!”

A jednak tu leży klucz i sedno. Na razie, jak Fiszer<sup>409</sup>, dają słowo honoru. Rzecz bowiem warta jest osobnego studium. Trzeba będzie do niej osobno wrócić. Tu tylko sygnalizuję tę najpoważniejszą przeszkodę na drodze uwspółcześnienia naszej prozy.

## VI. Zagadnienia stopu

A więc i mnie – jedyne mu obrońcy – nic się nie podoba w naszej prozie? Tak samo jak Kottowi? Przeciwnie, podoba mi się bardzo wiele. Więcej niż się publicznie jestem gotów przyznać. Czy widzę książki absolutnie doskonałe? Chyba nie. Nie będę jednak robił zbyt dokładnego rachunku sumienia. Może bym i umiał wymienić parę takich niewzruszonych pozycji. Ale nie one stanowią o życiu literackim. Są wreszcie nieliczne. To, co czyni ze mnie „jedyne go obrońcę prozy” – to książki, które budzą nadzieję, książki z błędami i z obiektywnie stwierdzalną zapowiedzią postępu. I te już, jak sądzę, decydują o charakterze naszego aktualnego życia literackiego, one dominują.

Na prozę prawdziwie współczesną, społecznie użyteczną, współtworzącą ideologiczną nadbudowę Polski Ludowej składa się wiele elementów i cech. Wyliczenie ich pełne to rzecz osobnej pracy teoretycznej, którą bodaj historyk napisze. Tu wystarczy wskazać kilka, jak myśle, niewątpliwych, które wystarczą dla sformułowania

---

<sup>409</sup> Franc Fiszer, właśc. Franciszek Fiszer (1860–1937) – erudyta i filozof, bywalec warszawskich kawiarni artystycznych, popularna postać stołecznego życia literackiego.

teoretycznej zasady wyboru książek, jak powiedziałem, rokujących nadzieję. Te bowiem książki powinniśmy dziś wysoko cenić. Czas bowiem wymaga dziś od krytyki postawy nie małego jamnika, ale mądrego nauczyciela, który pomaga uczniom iść naprzód, poprawiając błędy i dostrzegając wartości, gdy są jeszcze w zarodku. Czas wymaga od nas życzliwości – nie kłótlivosti. Pisarze, którzy są politycznie, a są w większości, po stronie obozu postępu – to nie przeciwnicy do zwalczania, to współtowarzysze trudnej drogi.

Wyliczmy teraz te elementy współczesnej prozy: aktualność tematyczna, realizm, socjologiczna konstrukcja losu ludzkiego, poczucie historyczne, polityczność, wysoka ideowość, zainteresowania moralne, intelektualizm, odwaga i nonkonformizm.

O doskonałości rzemiosła i jego nowatorstwie nie mówię, to warunek *sine qua non*.

O wartości decyduje nie obecność lub dominowanie jednej czy dwu z tych cech. Ale właśnie szczególnie szczęśliwy – stop. Stop, który zapowiada eliminację błędów, złych tradycji przeszłości – i oczyszczanie się ideowo wypracowanego typu prozy zharmonizowanej z potrzebami naszej rewolucji kulturalnej, z potrzebami ludzi tworzących postęp w Polsce.

Kott narzekający na przerost kryteriów czysto estetycznych w naszej krytyce – właśnie z estetycznego punktu widzenia dyskwalifikuje *Miasto niepokonane* Brandysa. I nie ma racji. Pisałem o tej książce<sup>410</sup>. Tu powtórzę. To książka budząca nadzieję. Stanowi bowiem stop wyliczonych elementów, które decydują na zdrowy rozum o społecznej użyteczności powieści dla naszego czasu. Wadą tej książki jest to, iż występują te elementy dobrze stopione, ale w formie nie dość rozwiniętej. Stop nie jest

---

<sup>410</sup> W recenzji *Nowe treści* („Kuźnica” 1946, nr 46).

skażony ani trywialnością, ani antyrealizmem, ani psychologizmem. Nie stanowią one dominanty książki – jak u Żukrowskiego, Buczkowskiego czy Zawieyskiego. Ale przyjmijmy, że *Miasto niepokonane* więcej zapowiada, niż spełnia. Główną jego wadą, jak już pisałem w recenzji o tej książce, jest nieostrość i czasem nawet nietrafność warstwicy<sup>411</sup> sądów politycznych, i to nie tylko sformułowanych w zdaniach, ale wyrażanych również w sytuacjach i postaciach. Czy mimo to książka słusznie budziła nadzieję, odpowiada już *Samson*<sup>412</sup> tegoż autora, który nierównie wyżej stoi jako przykład artystyczny socjologicznej konstrukcji losu ludzkiego, jako przykład pisarstwa politycznego, intelektualnego i nonkonformistycznego.

Mógłbym podobnie jak o Brandysie napisać o Gałaju, którego rzemiosło wprawdzie nie podoba mi się, ale którego polityczność, poczucie społeczne i historyczne cenię, czy o Putramencie, w którego *Rzeczywistości* znów razi mnie zbyt powierzchowna interpretacja intelektualna, ale który przynosi tak trudne dla pisarzy naszej doby panowanie nad pozainteligenckimi środowiskami i dojrzałość polityczną.

Piszę o tych sprawach dlatego, żeby uwydatnić jedno: krytyk walczący o literaturę użyteczną społecznie nie ma powodu (poza kapryсами) do czepiania się najbardziej indywidualnych elementów sztuki.

Nie można demagogicznie, rzekomo w imię użyteczności społecznej ograniczać swobody twórczej artysty, jeśli chodzi o wybór środków wyrazu, ich układ, zabarwienie – to wszystko, co już w ramach jednego światopoglądu artystycznego stanowi o indywidualnych różnicach

---

<sup>411</sup> Warstwica – w geodezji: linia krzywa na mapie łącząca punkty o takiej samej wysokości nad poziomem morza.

<sup>412</sup> *Samson* – powieść Kazimierza Brandysa wydana w 1948 roku, zainicjowała tetralogię *Między wojnami*.

między pisarzami. Tak jak w ZSRR w ramach jednego stylu socjalistycznego realizmu<sup>413</sup> mamy bogactwo nurtów indywidualnych. Otóż krytycy Brandysa czepiali się tego – jak np. retoryczności czy spokojnej, konwencjonalnej konstrukcji jego okresów – i dlatego pisałem o nim, aby pokazać, iż – jak ktoś nie lubi toku retorycznego – to nie uda mu się udowodnić, że ten tok przeszkadza rewolucji kulturalnej w Polsce. Kott niesprawiedliwie i złośliwie, bez troski o literaturę – a z troską o huczek – atakował u paru pisarzy – między innymi i u Brandysa pewne tradycyjne elementy ich dzieł, elementy raczej odwzorowujące tradycję przewycięzanego „dobrego rzemiosła”. To krytykowi dawało asumpt do sumarycznych grymasów. Niesłusznie. Takich pisarzy jak Brandys trzeba sądzić po tym, co nowego wnoszą, ile tego jest i jak jest użyteczne społecznie. Natomiast **stopniowe** eliminowanie tradycyjnego rynsztunku literackiego pozwala tym pisarzom uniknąć gorszych błędów – niedołęstwa artystycznego, którego nie ustrzegł się np. Gałaj, a które, jak sądzę, wynika ze zbyt gwałtownego rozbratu z wszelkim przeszłym doświadczeniem w rzemiośle. Niedołęstwo artystyczne – to wielki wróg pożytku społecznego, czyni książkę niewymowną, nudną, przeto nieczytelną.

Pisząc o literaturze, nie wolno kierować się kapryсами, jak stara ciotka, która siedzi na kanapie i ma za złe. Trzeba

---

<sup>413</sup> Realizm socjalistyczny, socrealizm – kierunek w radzieckiej literaturze i w innych dziedzinach sztuki, oficjalnie zadekretowany w 1934 roku na zjeździe pisarzy ZSRR, uznawany za jedynie dopuszczalny i określony jako metoda twórcza, następnie przeszczepiony do krajów realnego socjalizmu. Zawierał zespół zaleceń dotyczących tematyki (rewolucyjna, produkcyjna), poetyki (bliskość dziewiętnastowiecznym wzorom kształtowania fabuły, wyrazistość komentarza autorskiego, radykalne przeciwstawienia aksjologiczne), czynił z dzieła sztuki narzędzie propagandy.

jasno wiedzieć, czego się chce od literatury. Trzeba pamiętać, że sztukę tworzą artyści, a nie doradcy z boku. Trzeba pilnie uważać, który artysta zapowiada, iż idzie w tym samym politycznie i ideowo kierunku co cały nowy ruch kulturalny. I temu artyście trzeba pomagać iść naprzód szybciej.

A więc teoretyczna zasada wyboru książek dobrych, tzn. budzących nadzieję: te, które zawierają najwięcej ideowo-artystycznych elementów, o których pozaliteracka wiedza społeczna i polityczna mówi, że są dziś użyteczne społecznie. Z jednym zastrzeżeniem: książki te muszą być wyrazem dobrego rzemiosła. Bo tandety nikt czytać nie chce.

## VII. Inwazja drobnego kołtuna

Jak sędzę, w literaturze pięknej nie ma książek zbyt trudnych dla czytelnika. Oczywiście do lektury *Fausta*<sup>414</sup> trzeba być wprowadzonym. Ale istnieją książki z problematyką artystyczną i ideową mniej lub więcej bliską czytelnikowi danego czasu. Literatura dla mas – to nie znaczy łatwa, tzw. rozrywkowa literatura. Zadaniem dla pisarzy i krytyków jest zbliżenie problematyki ideowej i artystycznej naszego piśmiennictwa do problematyki, którą wynosi ruch masowy. Wytworzenie wspólnoty odczuć mas ludowych i pisarzy. Literatura dla mas – to literatura bogata ideowo – ale bliska masom przez swą problematykę i sposób widzenia świata. Tej prawdy uczy także przykład *Zw[iązku] Radzieckiego*. Nasz postulowany czytelnik masowy nie jest jeszcze zorganizowany. Nie docieramy przeto do niego. Nie zorganizowaliśmy bowiem masowej konsumpcji książki. W tych warunkach zaczęły się złote czasy

---

<sup>414</sup> *Faust* – dramat Johanna Wolfganga von Goethego (cz. I, 1808; cz. II, 1832).

dla drobnego kołtuna. On przywdział sukmanę i długie buty. On udaje lud, masy pracujące. On chce być dyktatorem nowej kultury.

Literatura ma dotrzeć do mas, ma przynieść bliską im problematykę, ma być przez to dostępna. Drobnny kołtun wrzeszczy – to ja powiem, co jest dostępne. Drobnny kołtun lubi się niewybrednie podbawiać. Drobnny kołtun jest trywialny. Drobnny kołtun lubi wierszyki, przy czytaniu których słyszy się niemal wtór gitary. Drobnny kołtun – ceni uczuciowość romansów cygańskich. Dla drobnego kołtuna socjologia to, panie dziejski, demaskowanie „grandy i złodziejstwa”. Drobnny kołtun ma swoich pisarzy: Dołęgę-Mostowicza<sup>415</sup>! Ma swoich krytyków: Dzika<sup>416</sup> z „Gazety Ludowej”<sup>417</sup>. Drobnny kołtun znosi jeszcze niewybredny erotyzm Fiedlera. Drobnny kołtun nienawidzi klasyków.

---

<sup>415</sup> Tadeusz Dołęga-Mostowicz (1898–1939) – powieściopisarz, felietonista; członek konspiracyjnej Polskiej Organizacji Wojskowej, uczestnik wojny polsko-bolszewickiej i kampanii wrzesniowej; redaktor dziennika „Rzeczpospolita”; autor popularnej powieści satyrycznej *Kariera Nikodema Dyzmy* (1932).

<sup>416</sup> Stanisław Dzikowski (1884–1951) – prozaik, dziennikarz, w młodości twórca reportaży i recenzji radiowych, po wojnie członek redakcji „Gazety Ludowej” i recenzent literacki krytyczny wobec pisarzy przychylnych nowej rzeczywistości; autor powieści przygodowych, obyczajowych i romansowych oraz zbiorów opowiadań (np. *Niemiec wyszydzony*, 1946).

<sup>417</sup> „Gazeta Ludowa. Pismo codzienne dla wszystkich” – wydawana w Warszawie gazeta codzienna Polskiego Stronnictwa Ludowego, istniała od listopada 1945 roku do listopada 1949 roku; do października 1947 roku (ucieczka Stanisława Mikołajczyka, zmiany we władzach PSL) była jedynym w ówczesnej Polsce niezależnym dziennikiem. Niezależność ta okupiona została aresztowaniem (październik 1946), procesem pokazowym i piętnastoletnim wyrokiem dla redaktora naczelnego Zygmunta Augustyńskiego, a później także represjami wobec innych członków redakcji.

Troskę o artyzm nazywa snobizmem. Jest przeciwnikiem intelektualizmu w sztuce.

Wielu krytyków, gdy pisze dziś o masowym odbiorcy, nie myśli o przywódcy młodzieżowym, działaczu „samopomocy”, członku rady narodowej, słuchaczu uniwersytetu] ludowego. Myśli niestety o niewybrednej paniusi, która czytuje „Przekrój” lub koresponduje z „Expressem Wieczornym”.

„Kasowość” wydawnictwa dla tych ludzi jest miarą wartości książek jako sztuki dla mas. I oto dziś, gdy książka jest droga, gdy nie trafia do masowego odbiorcy, gdy największym powodzeniem cieszą się szmiry dla zubożonego w G.G.<sup>418</sup> episyera, który wybiera rzeczy najbardziej błahe, tanio sensacyjne, zupełnie bezideowe z wydawnictw współczesnych. Toteż zbyt często obrońcy dostępności są szermierzami wulgaryzacji. To jest także istotne niebezpieczeństwo nowej literatury. Inwazja gustów drobnego kołtuństwa, inwazja szmiry.

Literatura bliska masom jest inna. Jak powiedziałem, cechuje ją bogactwo ideowe. Sowieckie powieści są tak samo bogato sproblematyzowane ideowo i artystycznie – jak elitarne utwory mieszczańskie. Tylko problematyka jest inna. Literatura dla mas – to nie literatura ubogich krewnych.

I dzisiaj musimy równie głośno wołać o zerwanie z ezoteryczną problematyką ideową i artystyczną literatury przewyciężanej – jak i wołać, że nie chcemy łatwizny, ubóstwa idei, trywializacji. Nie chcemy diagnozy faszyzmu w stylu Dołęgi-Mostowicza, i „że faszyzm to

---

<sup>418</sup> Generalne Gubernatorstwo (G.G.) – satelickie państwo, utworzone w październiku 1939 roku z części ziem okupowanego terytorium II Rzeczypospolitej, których nie wcielono bezpośrednio do Rzeszy. Naczelną władzę sprawował w nim generalny gubernator urzędujący w Krakowie.

granda i bajzel, panie dziejski”. Mostowicz nie był najlepszą i najodważniejszą satyrą na sanację. Najlepszy dowód, że go nie konfiskowali<sup>419</sup>. Inaczej było z Broniewskim.

Umyslnie w całym artykule dyskutuję o stopień niżej, niż można. Wskazuję błędy trochę oczywiste. Prostuję hierarchie wartości właściwie niewzruszone. Bo parę naiwnych artykułów z „Przekroju”, uwieńczonych rzeźbą Kotta, doprowadziło dyskusję do absurdu. Pomyłono zupełnie przeciwników i sprzymierzeńców. Potworzono pozorne niebezpieczeństwa. Przemilczano istotne, groźne, w naszym dość zacofanym życiu najelementarniejsze, a przecież ciągle aktualne przeszkody na drodze postępu kultury.

Tak i tu – nie wolno nam się sprzymierzać z gustem drobnomieszczańskim. Sztuka ludowa mówi, jak wrogie mu są masy. Czasopisma organizacji młodzieżowych chłopskich i robotniczych mówią, jak masy ludowe głodne są bogatej treści ideowej. Jak obce są łatwiznie, bezmyślnej rozrywce drobnego kołtuna.

Natomiast należy rozbudzić zainteresowanie pisarzy twórczością, która by właśnie wprowadzała, przygotowała do korzystania z dorobku literackiego wieków. Jest to zadanie ważne. Nigdy dosyć nie potrafimy zaakcentować, jak bardzo powinni nasi pisarze współuczestniczyć w tej pracy. Ale wymaga ona specjalnych talentów. Pisałem o tym obszerniej w moich *Uwagach o polityce kulturalnej*<sup>420</sup>. Tu pragnę przestrzec przed demagogią, która może doprowadzić do kompromitującego zmarnowania

---

<sup>419</sup> Żółkiewski przemilcza ingerencje międzywojennej cenzury, jakim podlegały felietony Dołęgi-Mostowicza, jak również łączone z ich antyrządową wymową porwanie i brutalne pobicie pisarza przez sanacyjnych bojówkarzy.

<sup>420</sup> S. Żółkiewski, *Uwagi o polityce kulturalnej*, „Kuźnica” 1947, nr 27.

wysiłków. Robota kulturalno-oświatowa, a taką jest ostatecznie wprowadzanie do literatury, to nie jest zadanie dla pisarzy. Jest ich po prostu za mało. Oni mogą współpracować tylko z legionem wyspecjalizowanych pracowników. Tak jest w Zw[iązku] Radzieckim (90 000 etatowych pracowników kulturalno-oświatowych w samej Republice Rosyjskiej). Przeglądałem organ teoretyczny tej akcji pod nazwą „Kulturalnoproswetitelnaja Rabota”<sup>421</sup> (nr 2–9, 1947). Mamy tam np. w 5 zeszytach na 49 nazwisk oświatowców 8 nazwisk pisarzy, którzy drukują w piśmie odpowiednie sztuki dla świetlic, pieśni, wiersze. Wśród nich są w pewnym sensie specjaliści tego gatunku popularnego, jak np. subtelny zresztą poeta Michałkow<sup>422</sup>, ale są i wybitni pisarze, którzy po prostu poświęcili część czasu tej pracy, jak np. znany dramaturg ukraiński, Kornijczuk<sup>423</sup>. Ten przykład pisarze polscy powinni naśladować. Ale będzie to zmarnowany trud, jeśli pracom pisarzy, ilościowo z natury rzeczy szczupłym, nie będzie towarzyszył szeroki, pełen rozmachu, ambicji, celowy ruch oświatowy. A tego ruchu u nas nie ma. Nie ma pism dla działaczy terenowych. TUR<sup>424</sup> śpi. Nie ma studiów naukowych

---

<sup>421</sup> „Kulturalnoproswetitelnaja Rabota” – „Praca Kulturalna i Edukacyjna”. Tytuł pisma wprost wyrażał jego zadania „na drodze postępu kultury” mas.

<sup>422</sup> Siergiej Michałkow (1913–2009) – rosyjski poeta, bajkopisarz, autor licznych książek dla dzieci, współtwórca hymnu ZSRR, a następnie hymnu Rosji (uwspółcześnił tekst własnego hymnu Związku Radzieckiego).

<sup>423</sup> Ołeksandr Kornijczuk (1905–1972) – ukraiński dramaturg i polityk, przez prawie dwie dekady przewodniczył Prezydium Rady Najwyższej USRR; przedstawiciel socrealizmu, autor tragedii o wojnie domowej *Zagłada eskadry* (1934). Był mężem Wandy Wasilewskiej.

<sup>424</sup> Towarzystwo Uniwersytetu Robotniczego (TUR) – socjalistyczna organizacja oświatowo-kulturalna, działająca w latach 1923–1948, powstała z inicjatywy Ignacego Daszyńskiego na

i naukowych periodyków poświęconych badaniu metod i nowoczesnych dróg oświaty masowej. Gdy ostatnio wydało takie programowe pismo naukowe Tow[arzystwo] Uniw[ersytetów] Lud[owych] „Siewba”<sup>425</sup> – okazało się zbiorem popisów obskurantów<sup>426</sup> i zacofańców, byłych „Towiańczyków”<sup>427</sup>, tradycjonalistów ślepych na rzeczywistość (zobacz moją obszerną recenzję w nr. 5 „Nowych Dróg”<sup>428</sup>).

Bez jednoczesnej rozumnej, ale nieustępliwej walki o szeroką robotę kulturalno-oświatową w Polsce – walka o zmiany tematyki, problematyki i stylu literatury będzie tylko snobizmem *à rebours*<sup>429</sup>. Taki charakter ma artykuł

---

mocy uchwały Rady Naczelnej PPS. Jej celem była animacja samokształcenia i ruchu artystycznego wśród robotników oraz działalność wydawnicza. Po wojnie TUR wznowił działalność pod przewodnictwem Włodzimierza Sokorskiego.

<sup>425</sup> Towarzystwo Uniwersytetów Ludowych (TUL) – działało w latach 1945–1948, czerpało z tradycji międzywojennych uniwersytetów ludowych inspirowanych myślą Ignacego Solarza (1891–1940) i Zofii Solarz (1902–1988), działaczki TUL. W grudniu 1948 roku połączono TUL i TUR, tworząc Towarzystwo Uniwersytetów Robotniczych i Ludowych (TURiL). „Siewba. Kwartalnik Uniwersytetów Ludowych” – periodyk redagowany przez Feliksa Popławskiego w 1947 roku (ukazały się 4 numery), tytułem nawiązywał do dwutygodnika wydawanego w latach 1906–1908 z inicjatywy tajnego Związku Młodej Polski Ludowej. Zob. artykuły programowe: F. Popławski, *Skąd i dokąd idziemy*, „Siewba” 1947, nr 1–2 oraz W. Radwan, *Polskie uniwersytety ludowe*, „Siewba” 1947, nr 1–2.

<sup>426</sup> Obskurant – osoba zacofana pod względem kulturalnym, przeciwna nowym ideom i postępowi.

<sup>427</sup> Andrzej Towiański (1799–1878) – reformator religijny, mesjanista; przy współdziałaniu Mickiewicza założył paryskie Koło Sprawy Bożej. Wielokrotnie wyrażał swoją niechęć do czynu zbrojnego, jego mistyczne idee bliskie były pacyfizmowi.

<sup>428</sup> Zob. S. Żółkiewski, *Czym są, a czym być powinny Uniwersytety Ludowe*, „Nowe Drogi” 1947, nr 5.

<sup>429</sup> *À rebours* (fr.) – na odwrót, na opak.

Kotta. Zamiast *Princess*<sup>430</sup> Prousta chce widzieć chłopów Gałaja... Ale co z tego będzie miał człowiek w Polsce? Ot, nowy snobizm, tym razem „rewolucyjnych” inteligentów.

Pełne hasło rewolucji kulturalnej w Polsce – to nie tylko zmiana **stylu, ideologii** – to równoczesna zmiana **organizacji**, zbudowanie żywej, masowej roboty kulturalno-oświatowej. Więcej niż to, co i jak mają pisarze pisać, znaczyć mówić, z kim mają pracować, z jakimi instytucjami. I tworzyć, tworzyć te instytucje, krzesać z nich ambicje, napęłniać współczesną treścią ideową ich robotę.

Osobnym zagadnieniem jest problem literatury rozrywkowej. Bo oczywiście i ta powinna istnieć. Jest sprawą polityki naszych wydawców, by zdobyć odpowiednie materiały. Ale artystycznie nieszkodliwa powieść kryminalna czy awanturnicza – to nie jest cel i przyszłość nowej literatury w Polsce.

## VIII. I na zakończenie

Już raz o tym pisałem. O ile polityka gospodarcza ma podstawy w teorii ekonomicznej, o tyle polityka kulturalna działa prawie na ślepo<sup>431</sup>.

---

<sup>430</sup> *Princess* (ang.) – księżniczka, księżna. Aluzja do postaci arystokratki (zwłaszcza księżnej Oriany de Guermantes) i arystokratów zaludniających cykl powieściowy Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*.

<sup>431</sup> Zob. wspomniany wyżej artykuł Żółkiewskiego *Uwagi o polityce kulturalnej* („Kuznica” 1947, nr 27): „Czego nam najbardziej brak, aby zaktywizować i usensownić naszą politykę kulturalną? Sądzę, że planu działania. Ograniczamy się na razie do siakiej takiej opieki nad zbiorami, żebraczego i przypadkowego mecenatu w stosunku do tych, co tworzą – każdy sobie i wedle siebie [...]. Ten plan był nie do sformułowania w chaosie pierwszych lat po wojnie. Dziś jest sprawa bardzo dojrzała”.

Ciągle bruździ mit o absolutnej elastyczności sfery rzeczywistości ideologicznej. Kulturę trzeba przebudowywać – tak jak gospodarkę, licząc się z jej oporami i prawami rozwoju. Na temat gospodarki wiemy wiele. Na temat kultury znacznie mniej!

Literaturę, tak obecną, jak i przyszłą, stworzą pisarze. Nie doradcy z boku i złośliwcy u nogawek pisarskich. Nie wolno pisać tak jak Kott – potępiając wszystko i wszystkich w czambuł. W gęstej mgłę takich ogólników wszystkie koty są szare. Źle się widzi. Nie odróżnia się realnych konturów. Kott napisał paszkwil. Ale na pewno nie artykuł o współczesnej prozie polskiej. Ani jego zarzuty, ani jego propozycje nie odpowiadają rzeczywistej sytuacji naszego życia literackiego.

Literaturę przyszłą stworzą pisarze dzisiejsi. Z tym trzeba się liczyć. Środki działania naszej polityki kulturalnej nie są dostatecznie naukowo, teoretycznie opracowane. Cóż nam pozostaje? Współpracować z pisarzami. Analizować szczegółowo każdą książkę, znać szczegółowo twórczość każdego z nich. I w każdym wypadku postępować inaczej, indywidualnie. Jak dobry pedagog. Talenty pisarskie to nasz punkt wyjścia, budulec. Akceptować z tego jak najwięcej, wszystko, co się tylko da pogodzić z dążeniami i celami, ideologią rewolucji kulturalnej w Polsce. Akceptować wszystko, co jest materiałem dającym się choć w przyszłości wykształcić na modłę społecznie użyteczną w nowej rzeczywistości. Nie jest prawdą – wbrew Kottowi – że proza polska to stojące bajoro przedwojennych nawyków i społecznego snobizmu. To nie jest żaden sąd krytyczny. Obserwator szczegółowo analizujący procesy rozwojowe prozy polskiej widzi – tak jak starałem się pokazać – pionowe rozwoju i poprzeczne skostnień. To nie jest tak, że dziś tylko jeden Kott myśli społecznie, a reszta drzemie. Pisarze bodaj dziś czulsze mają sumienie społeczne od krytyków. To,

co powiedzieli o wojnie, hitleryzmie, faszyzmie polskim, drogach emancypacji chłopca, winach i błędach inteligencji, sprawie żydowskiej, świadczy, że daleko wyszli poza granice ideowej i artystycznej problematyki literatury lat międzywojennych. Nasza proza rozwija się, i to we właściwym kierunku. To budzi nadzieje. To skłania krytyka do czujnej współpracy. Do pomagania pisarzowi. Warunki tej współpracy tworzy zarówno ideologia i potrzeby postępu, jak i indywidualność pisarza. Pisarze polscy reprezentują wielkie możliwości. To raczej krytyka za mało jest czynna. Za mało odpowiedzialna. Za mało im pomaga.

Wierzę w przyszłość literatury polskiej.

Zachęcam krytyków do odpowiedzialniejszej i intensywniejszej, planowej pracy. Krytyka pożyteczna społecznie – to nie są niesprawiedliwe, mącące obraz, jątrzące ogólne oceny. Krytyka pożyteczna społecznie to przede wszystkim analiza szczegółowa rzeczywistych, indywidualnych błędów. Bo literaturę tworzą indywidualności. O postępie literatury stanowi postępek indywidualny pisarzy. Krytyka pożyteczna społecznie to wyjaśnianie – zasadnicze, teoretyczne treści ideowych nowego społecznego i artystycznego poglądu na świat, który chcemy, aby dla pożytku społecznego wyrażała literatura środkami artystycznymi. To dla przykładu rozprawa o optymizmie proletariackim, o socjologicznej konstrukcji losu ludzkiego, nazwanie po imieniu we wczorajszej tradycji literackiej tego, co ma być przewyżnione jako nadbudowa przewyżnionego stroju społecznego. Ale to nie wszystko. Polityka kulturalna – to nie kaznodziejstwo. Owszem, od czasu do czasu trzeba pogadać. Ale przede wszystkim trzeba działać i organizować. Cóż stąd, że i ja, i Kott, i jeszcze ktoś postuluje nową literaturę. Gdy warunki życia literackiego utrudniają jej powstanie. Chcemy pożytecznej społecznie literatury dla ludzi walczących o postępek? Ale

jury największej nagrody literackiej<sup>432</sup> jest tak dobrane, iż z góry wiadomo, że ono sobie takiej literatury nie życzy. A przecież takie nagrody tworzą hierarchie społeczne wartości literackich. Nimi kierują się artyści.

Pisarz powinien zerwać z tradycją literacką okresu rozpadu kapitalizmu, ale powinien pamiętać o postępowej tradycji literackiej swojego narodu. W Związku Radzieckim akcja wydawniczo-komentatorska stworzyła materialne ciało tej tradycji – odpowiednie wydania klasyków postępowego nurtu literatury rosyjskiej. U nas poloniści i wydawcy – nie myślą o sensownej, politycznie słusznej pracy edytorskiej i komentatorskiej.

Gdybyśmy dziś chcieli stworzyć obiecane ustawą biblioteczki gminne, co byśmy w nich umieścili? Współczesnych parę książek znalazłoby się. Ale gdzie odpowiednio wydani – i skomentowani klasycy polscy i obcy, gdzie prace historyczne i krytycznopolularne, broszury o Mickiewiczu w 1848 roku<sup>433</sup>, o pisarzach demokratów?

Cała nasza polityka kulturalna nie ma planu i rozmachu, nie ma planu odbudowy i przebudowy kulturalnej jednocześnie. Nasza polityka kulturalna siłą bezwładu żyje relikdami kultury drobnomieszczańskiej. Postępowe poczynania są niepowiązane, partyzanckie, odosobnione. Trudno jest zaczynać od pracy pisarzy reformę naszej polityki kulturalnej. Ich bowiem praca nie poddaje się bezpośredniemu wpływowi ingerencji organizacyjnej. Jeśli chcemy – poza kazaniem krytyków, których skuteczność jest mała – naprawdę przyspieszyć ewolucję naszej literatury – zabierzmy się do tych dziedzin, które literaturę determinują, a które poddają się bezpośredniej interwencji

---

<sup>432</sup> Nagrody literackiej „Odrodzenia” przyznanej w 1947 roku Jarosławowi Iwaszkiewiczowi.

<sup>433</sup> Nawiązanie do roli, jaką odegrał Mickiewicz w czasie Wiosny Ludów (np. jako organizator legionu i redaktor „Trybuny Ludów”).

organizacyjnej. Stwórzmy nareszcie krajowy plan odbudowy i przebudowy kulturalnej. Wypełnijmy treścią poczynania Ministerstwa Kultury i Sztuki.

Parę celowych wydawnictw, parę rozsądnie wydanych milionów, kilku rozsądnie zatrudnionych starszych i młodszych humanistów, reforma artystycznych Związków Zawodowych – to będzie naprawdę skuteczny zabieg, aby także przyśpieszyć ewolucję naszej prozy w kierunku społecznie pożytecznym, postępowym.

# NAD KSIĄŻKAMI



Jan Kott<sup>434</sup>

## Droga do realizmu

Jeszcze niedawno „sekretarz” był popularną i ulubioną grą towarzyską. Na karcie papieru każdy z grających pisał odpowiedź na kanoniczne pytania, po czym kartki zawiązano, wymieniano wzajemnie i pisano dalej. W ten sposób powstawały zdania poprawne gramatycznie, ale za to dziwaczne, przypadkowe, bezsensowne. O to właśnie szło! Francuscy nadrealiści bardzo tę grę przed wojną propagowali, i nawet wymyślili dla niej nową nazwę: *Le cadavre exquis* czyli „trup wyśmienity”. Była to jedna z wielu intelektualnych prowokacji *ad absurdum*<sup>435</sup>, rozbijania świata związków przyczynowych, wymuszania na samym sobie coraz bardziej zaostrego bezsensu, który odkrywać miał dziwność istnienia czy też głębię psychiki.

Dziś owa pozornie niewinna zabawa w „sekretarza” narzuca jeszcze innego typu refleksje. Przypatrzmy się tylko pytaniom: „kto? (on i ona)”, „gdzie byli?”, „co robili?”, „w jaki sposób?”, i dalej „co na to świat powiedział?”, i wreszcie najważniejsze – „co z tego wynikło?”. Mamy tu klasyczny schemat narracji powieściowej, w której zastanawia najbardziej pytanie ostatnie. Gdybyśmy bowiem według tego planu zaczęli streszczać większość powieści

---

<sup>434</sup> Biogram autora – zob. przyp. 103, s. 102.

<sup>435</sup> *Ad absurdum* (łac.) – do niedorzeczności.

polskich dwudziestolecia, ostatnie pytanie prawie zawsze pozostałoby bez odpowiedzi. Jest ono bowiem naiwnie i wulgarnie sformułowanym, ale tym niemniej zasadniczym postulatem realizmu.

„Co z tego wynikło?” – a więc konfrontacja dramatu postaw moralnych czy naturalistycznej plotki ze światem wartości społecznych. „Co z tego wynikło?” – a więc powtórne, w języku innych sytuacji społecznych, sprawdzenie – wyjaśnienie i ocena konfliktu. „Co z tego wynikło?” – a więc niewystarczalność psychologizmu, dokopywania się do prawdy autentycznego przeżycia, kodeksów autonomicznej wizji, wszelkiego rodzaju stylizacji. „Co z tego wynikło?” – a więc powrót na jakiś grunt bardziej stały, gdzie można się porozumieć, gdzie obowiązują prawa rozumu i doświadczenia, gdzie istnieją obiektywne sprawdziany prawdy, słuszności i – nie zawaham się przed tym słowem – nowości myśli, konstrukcji i stylu.

**Obiektywne**, ale czy tylko ideologiczne, pozaliterackie? Czy też również formalne i techniczne? Niełatwa jest odpowiedź. Mamy doświadczenia rocznej walki czy też, jak wolicie, dyskusji o realizmie. Prowadzona była na zapas, na wyrost, na ciemno. Spór toczył się o literaturę, która dopiero miała przyjść, której nie było, którą sądzić można było jedynie z okrucichów, jakie drukowały czasopisma. Spór miał charakter abstrakcyjny, wyprzedzał twórczość. Był wyrazem niezadowolenia z literatury, która była, braku ufności w tę, która powstawała. Spór o realizm wyrastał z doświadczeń intelektualnych, społecznych i moralnych sześciu lat wojny. Był stokroć bardziej wojną ideologii niż walką kierunków artystycznych. Stąd tyle nieporozumień i pomyłek: *casus* Brandys, Kisielewski, Sandauer<sup>436</sup>. Teoretycznym postulatom Bran-

<sup>436</sup> Pisząc o „nieporozumieniach i pomyłkach”, nawiązuje Kott do artykułów K. Brandysa *Drogowskazy* („Odrodzenie” 1945, nr 31),

dysa odpowiada najściślej drukowany fragment prozy Kisielewskiego, który, gdyby na serio chciał bronić swego programu literackiego, winien obiema rękami podpisać się pod *Drewnianym koniem*<sup>437</sup> Brandysa. Drugi „drewniany koń” (trojański) realizmu – to Sandauer, parnasista z upodobań, który treść utworu interpretować chce historycznie, a w formie pragnie odkryć nieświadome pobudki pisarza. To tylko dwa przykłady nieporozumień.

Dyskusja o realizmie prowadzona była na wyrost, formułowała zasadnicze pretensje, a nie program literacki. Obiektywność poznania, wierność wobec faktów rzeczowych – to dopiero rudymenty<sup>438</sup> myślenia humanistycznego. Odbudowa wartości moralnych, które pozwolą na słuszną ocenę czynów ludzkich, zgodną z rygorami postępu i rozwoju społecznego – to postulaty pedagogiki społecznej. Diderot, Balzac i Prus, a nie Zola<sup>439</sup>, Maeterlinck<sup>440</sup> i Proust – to zagadnienia wzorów, przydatności pewnych odziedziczonych typów powieści dla nowych treści. Upolitycznienie literatury – to najpłycej: aktualna propaganda, mniej płytko: rozszerzenie tematyki, a jeśli

---

S. Kisielewskiego *Jeszcze o realizmie i formalizmie (Na marginesie ostatnich dyskusji literackich)* („Tygodnik Powszechny” 1945, nr 17; zob. *Teksty źródłowe*, s. 115–122) oraz A. Sandauera *Zawile* („Odrodzenie” 1945, nr 30; zob. *Teksty źródłowe*, s. 99–105) i *Zawile* [II] („Odrodzenie” 1945, nr 31; zob. *Teksty źródłowe*, s. 107–114).

<sup>437</sup> *Drewniany koń* – powieść Kazimierza Brandysa wydana w 1946 roku.

<sup>438</sup> Rudymet – początek, podstawa.

<sup>439</sup> Émile Zola (1840–1902) – francuski pisarz, główny przedstawiciel i teoretyk naturalizmu. Autor powieści *W matni* (1877), *Germinal* (1885); obie weszły w skład cyklu *Rougon-Macquartowie. Naturalna i społeczna historia pewnej rodziny za czasów Drugiego Cesarstwa*.

<sup>440</sup> Maurice Maeterlinck (1862–1949) – belgijski dramaturg, eseista i poeta piszący w języku francuskim, czołowy przedstawiciel symbolizmu w teatrze, autor dramatów *Intruz* (1890) i *Słepcy* (1891). Laureat literackiej Nagrody Nobla (1911).

pojąć głęboko: wybór trafnych związków przyczynowych, określających działalność człowieka. A więc nie Spencer<sup>441</sup>, nie Freud<sup>442</sup>, nie Heidegger<sup>443</sup>, ale jeśli nawet nie Marks, to choćby Lévy-Bruhl<sup>444</sup> czy Czarnowski<sup>445</sup>. Inaczej: konstrukcja losu ludzkiego, pojęta nie jako studium namiętności, choroby czy oddziaływania łaski, ale jako analiza przemian grupy społecznej. A więc ani powieść naturalistyczna o człowieku, którego ojciec był chory na syfilis, ani powieść freudowska o człowieku, który dzieckiem zobaczył kąpiącą się nago matkę, ani powieść plotkarska o człowieku, który miał dwie kochanki i samochód, ani powieść katolicka o człowieku, który zgrzeszył przez nadmierną ufność w miłosierdzie boskie, ani też powieść maniackalna o człowieku, który wyobrażał sobie, że jest czerwonym krabem.

- 
- <sup>441</sup> Herbert Spencer (1820–1903) – angielski filozof i socjolog, przedstawiciel organicyzmu i ewolucjonizmu w naukach społecznych, zwolennik skrajnego liberalizmu w organizacji życia społecznego i politycznego. Twórca dziesięciotomowego dzieła *A System of Synthetic Philosophy* (1862–1893).
- <sup>442</sup> Sigmund Freud (1856–1939) – austriacki lekarz pochodzenia żydowskiego, neurolog, twórca psychoanalizy, autor *Objaśnienia marzeń sennych* (1900) oraz *Wstępu do psychoanalizy* (1917).
- <sup>443</sup> Martin Heidegger (1889–1976) – filozof niemiecki, jeden z najbardziej wpływowych myślicieli XX wieku; jego prace skupiają się na problemie bycia. Autor dzieła *Bycie i czas* (1927). Cieniem na twórczości Heideggera kładzie się jego przynależność do NSDAP.
- <sup>444</sup> Lucien Lévy-Bruhl (1857–1939) – francuski filozof, historyk filozofii, socjolog i etnolog; twórca teorii mentalności prelogicznej, zwolennik ujmowania moralności jako zjawiska społecznego i oddzielenia etyki normatywnej od etyki opisowej; autor *Czynności umysłowych w społeczeństwach pierwotnych* (1951).
- <sup>445</sup> Stefan Czarnowski (1879–1937) – socjolog, historyk kultury, folklorysta, profesor Uniwersytetu Warszawskiego, członek Polskiej Akademii Umiejętności; badacz ideologii ruchów społecznych, znawca twórczości Stanisława Staszica, autor eseju *Ludzie zbędni w służbie przemocy* (1936).

Wszystkie te postulaty realizmu przełożyć trzeba dopiero z języka idei na język praktyki artystycznej. Każdy prąd kulturalny wyrastał z ideologii kulturalnej, ale konkretyzował się w poetyce. Sięgnijmy do przykładów. Naturalizm bronił teorii, że prawda o człowieku sprowadza się do wiernego opisu doznań psychofizycznych. Powieść z okresu naturalizmu stworzyła jednak własny zespół technicznych chwytów (np. opis rejestrujący), które bez większego trudu umiemy wyliczać czy naśladować. Nikt z poetów współczesnych nie bierze dziś poważnie filozoficznego *creda* symbolizmu (dzieło sztuki jako absolut), ale poetyka symbolizmu przytłacza wszystkich bez wyjątku. Wielki kryzys poezji współczesnej to między innymi niemożność wyjścia poza pewien krąg tradycyjnych tematów. Zespół odziedziczonych środków poetyckich pozwala opisać zachód słońca i lęk przed śmiercią, ale zupełnie się nie nadaje do odtworzenia przeżyć chłopca, któremu nadzielono ziemię z reformy rolnej. Spór o upolitycznienie literatury, o twórczą rolę zamówienia społecznego jest również walką o typ języka i wybór środków wyrazu. Bronić Diderota i atakować Maeterlincka można i trzeba w kategoriach stylistyki. Walka o realizm musi stać się również walką o nową technikę artystyczną.

I dlatego głęboką rację ma Kazimierz Wyka, że trzeba spojrzeć realistycznie i na same możliwości realizmu, na ostatnią ewolucję artystyczną. Walka o realizm toczyła się na ciemno, ale realizm nie spada z nieba, rodzi się z powolnego przewyciężenia odziedziczonych tradycji, istniejących nurtów, zakorzenionych postaw. Walka o realizm – to przede wszystkim wybór właściwego nurtu w praktyce artystycznej ostatnich lat. „Realizm czeka na wszystkich”<sup>446</sup> – pisze Kazimierz Wyka. To tak – jak demokracja czeka na wszystkich – bardzo piękne hasło

<sup>446</sup> Zdanie to kończy szkic Wyki *Tragiczność, drwina i realizm*, „Twórczość” 1945, nr 3, s. 119 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 166).

zjednoczenia narodowego. Ważny jest jednak kierunek przemian, kierunek nurtu. Wybór drogi. Niekoniecznie prowadzić musi najprościej. Wyka, wbrew swojemu pięknemu hasłu, dokonywuje wyboru. Stawia na pokolenie katastrofistów i szyderców, postawę tragiczności i drwiny określa jako pozycję wyjściową do realizmu. Wybór wydaje mi się słuszny, choć z innych niż dla Wyki motywów. Niewątpliwie postawa tragiczna wyostrza spojrzenie i każe szukać konfliktu, a nie delektować się opisem. Niewątpliwie drwina jest szkołą demaskowania pozorów i umarłych form. Ale nie to jest najważniejsze. Najważniejszy jest model człowieka. Katastrofiści i szydercy walczyli o jakąś określoną interpretację rzeczywistości społecznej. Byli humanistami, obłąkanymi humanistami. Dramat postaw moralnych jest fałszywym dramatem humanistycznym. Drobnonaturalistyczna powieść obyczajów jest tylko społeczną plotką. Powtarzam, nie zawsze właściwa droga jest najprostsza. Posłużmy się analogią. Wydawałoby się pozornie, że w dziedzinie humanistyki cenniejsze są dla rozwoju nauki przyczynkarskie prace zapóźnionych pozytywistów od fałszywych merytorycznie konstrukcji logistów<sup>447</sup>, formalistów<sup>448</sup> czy konwencjonalistów<sup>449</sup>. Tymczasem jest wręcz przeciwnie. Historycy i filolodzy o zamiłowaniach filatelistycznych<sup>450</sup> są ciągle martwą pozycją

---

<sup>447</sup> Logizm – kierunek w teorii poznania, którego przedstawiciele wyżej stawiają logiczność niż psychologię.

<sup>448</sup> Formalizm – stanowisko w filozofii, nauce i sztuce, według którego forma jest czynnikiem decydującym o wartościach poznawczych, etycznych, estetycznych itp.

<sup>449</sup> Konwencjonalizm – kierunek powstały na przełomie wieków XIX i XX, według którego twierdzenia i teorie naukowe są konwencjami, a ich zadaniem jest spełnianie postulatów ekonomii myślenia (wygody i prostoty w postępowaniu naukowym) lub realizowanie wartości estetycznych.

<sup>450</sup> Filatelistyka – kolekcjonowanie znaczków i innych walorów pocztowych.

nowoczesnej humanistyki. Są poza głównym nurtem. Rzetelna empiryczna wiedza humanistyczna wyrosła w walce z neokantowskimi<sup>451</sup> koncepcjami Diltheya<sup>452</sup> o interpretację rzeczywistości humanistycznej, o prawdziwą i poprawnie zbudowaną teorię kultury, języka i zachowania się grup społecznych.

Podobnie jest w dziedzinie literatury. Cenię szlachetność postawy i słuszność intencji sześćdziesięciu pisarzy, wyliczonych przez Dudzińskiego<sup>453</sup>. Ale nie uwierzę nigdy, aby drobnonaturalistyczna powieść społeczna prowadziła do humanistycznego realizmu. Trzeba patrzeć historycznie na ewolucję form artystycznych. Grupa „Przedmieścia” mogła stworzyć wartości cenne pięćdziesiąt lat temu. Są plotkarze obrzydliwi i plotkarze szlachetni. Krzywicka<sup>454</sup> i Wanda Melcer<sup>455</sup> były plotkarkami obrzy-

<sup>451</sup> Neokantyzm – kierunek filozoficzny powstały w drugiej połowie XIX wieku; nawiązujący do podstawowych założeń filozofii Kanta, który głosił, że poznanie możliwe jest dlatego, iż umysł ludzki narzuca niepoznawalnym rzeczom samym w sobie – pochodzące z samego umysłu (aprioryczne) formy i kategorie.

<sup>452</sup> Wilhelm Dilthey (1833–1911) – filozof niemiecki, wybitny metodolog humanistyki, hermeneuta, zwolennik relatywistycznego historyzmu. Autor m.in. dzieła *O istocie filozofii* (1907).

<sup>453</sup> Bolesław Dudziński (1892–1976) – krytyk literacki i teatralny, publicysta. Przed wojną współpracownik „Wiadomości Literackich”, lewicowych „Robotnika” i „Sygnałów”, po wojnie „Odrodzenia”, „Kuźnicy”, „Trybuny Wolności”. Kott nawiązuje do artykułu Dudzińskiego *Nie było tak źle* („Odrodzenie” 1946, nr 6).

<sup>454</sup> Irena Krzywicka (1899–1994) – powieściopisarka, publicystka, krytyk teatralny, tłumaczka i działaczka społeczna, feministka. W międzywojniu współpracowniczką „Wiadomości Literackich”, „Robotnika”, współzałożycielką Poradni Świadomego Macierzyństwa. W twórczości artystycznej i publicystyce propagatorka rewizjonizmu obyczajowego, autorka powieściowego cyklu *Kobieta szuka siebie* (1935, cz. I: *Walka z miłością* i cz. II: *Zwycięska samotność*).

<sup>455</sup> Wanda Melcer (1896–1972) – poetka, powieściopisarka, publicystka, tłumaczka, współpracowniczką „Wiadomości Literac-

dliwymi. Boguszewska i Kornacki<sup>456</sup> są szlachetni i dobrzy, kolekcjonują plotki o krzywdzie, nędzy i cierpieniu. *Ład serca, Ferdurke* czy *Szczury*<sup>457</sup> potrafią nas jeszcze oburzać. *Polonez*<sup>458</sup> jest pozycją martwą. Makulaturą.

Pierwszy<sup>459</sup> okres, imperatywny i zasadniczy, teoretyczny i abstrakcyjny dyskusji o realizmie zakończył się ukazaniem tomu opowiadań Jerzego Andrzejewskiego *Noc*. Nie tylko dlatego, że była to pierwsza po wojnie książka czołowego prozaika średniej, a więc decydującej o charakterze przemian literackich generacji pisarzy. Są przyczyny ważniejsze. Tom Andrzejewskiego wskazuje kierunek głównego nurtu. Jest dokumentem przemian. I to dokumentem podwójnym. Odślania fałsz postawy tragicznej, ale ukazuje drogę wyjścia. Odślania pełną bezsilność, i to przede wszystkim bezsilność artystyczną ukazania rzeczywistości wojennej poprzez dramaty postaw moralnych, ale przynosi również przezwyciężenie samego dramatu. Jest to typowy tom rosnący, w którym

---

kich”, w których opublikowała cykle reportaży o prostytucji (*Kochanek zamordowanych dziewcząt*, 1934) i warunkach życia tradycyjnej społeczności żydowskiej (*Czarny ląd – Warszawa*, 1936); autorka powieści ukazujących różne aspekty społecznego życia kobiet (*Święta kucharka*, 1930; *Swastyka i dziecko*, 1934); po wojnie działaczka Ligi Kobiet.

<sup>456</sup> Jerzy Kornacki (1908–1981) – prozaik, publicysta, działacz społeczny; w międzywojniu współzałożyciel (z żoną, Heleną Boguszewską) grupy literackiej Przedmieście, współpracownik Ligi Obrony Praw Człowieka i Obywatela, w 1944 roku powołany do Krajowej Rady Narodowej, uczestnik prac Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego; współautor (z H. Boguszewską) cyklu powieściowego *Polonez* (1936–1939), stanowiącego przegląd życia politycznego w Polsce końca czwartej dekady.

<sup>457</sup> *Szczury* – powieść Adolfa Rudnickiego.

<sup>458</sup> *Polonez* – czterotomowy cykl powieściowy Heleny Boguszewskiej i Jerzego Kornackiego.

<sup>459</sup> W oryginale to słowo było poprzedzone zaimkiem „Ich”, zupełnie niepasującym do reszty zdania. Błąd ten Kott usunął w przedruku.

chronologia wskazuje kolejno przewyżnione stanowiska, tom, w którym każde z kolejnych opowiadań przynosi rozszerzenie tej samej problematyki o coraz pełniejszy zespół faktów, o coraz trafniej pokazaną atmosferę historyczną, aż wreszcie w opowiadaniu *Wielki Tydzień* analiza społeczna jest dostatecznie zróżnicowana i bogata, aby odwrócić dotychczasowe proporcje i dramat postaw duchowych przekształcić w dramat historyczny grupy społecznej<sup>460</sup>.

*Noc rozpoczyna*, napisane w roku 1941, opowiadanie *Przed sądem*. Jest to krótka opowieść o człowieku, który z lęku przed samotną śmiercią wydaje niewinnego przyjaciela i razem z nim zostaje rozstrzelany przez Niemców. Przyjaciel przebacza: „Piotr od razu zrozumiał, że Karol wie wszystko. Ale nie zobaczył w jego oczach nienawiści, ani potępienia”. Opowiadanie to oburzyło mnie już wtedy, kiedy słyszałem je w trzecim roku wojny<sup>461</sup>. Jeszcze dziś jest dla mnie moralnie nie do przyjęcia. Przynosi wbrew temu wszystkiemu, co twierdzi autor, usprawiedliwienie słabości i zdrady, którą bez względu na stopień przymusu i intencję zdrajcy potępić musi każda grupa walcząca. Opowiadanie to jest jaskrawym przykładem zachwiania słusznych społecznie ocen czynów ludzkich. I to nie tylko przez swój bezpośredni wygłos, ale również przez metodę,

<sup>460</sup> Uroczystości Wielkiego Tygodnia w 1943 roku przypadły na czas walk w getcie warszawskim – powstanie wybuchło 19 IV 1943 roku.

<sup>461</sup> Opowiadanie *Przed sądem* stało się przedmiotem ostrego sporu, jaki rozgorzał między Andrzejewskim a Kottem u Beaty i Ryszarda Matuszewskich na Żoliborzu wiosną 1942 roku (zgodnie z relacją gospodarza). Autor odczytywał wówczas swój utwór w obecności m.in. Władysława Bieńkowskiego, Mieczysława Jastruna, Czesława Miłosza, Stefana Żółkiewskiego. Również Jan Kott wspomina o tym w swojej książce *Przyczynek do biografii* (1990; wyd. rozszerz. i popr. 1995).

w której zagadnienie zdrady staje się sprawą intencji, samotnego żalu i gestu wybaczenia.

Mamy tu bowiem jak gdyby dwa opowiadania. Schemat realistyczny wyznacza czas, miejsce, osoby i fakty. Dostatecznie dużo realiów, aby stworzyć konkretną sytuację, która może nas wzruszać i oburzać. Naprawdę jednak opowiadanie *Przed sądem* nie dzieje się na polskiej wsi w październiku 1939 roku. Niemcy i leśniczówka, zakopanie broni i sąd polowy są tylko pretekstem, aby ukazać nie granicę nędzy i poniżenia, do jakich doprowadzony może zostać człowiek, ale jego wieczną i nieuniknioną samotność istnienia. Równie dobrze opowiadanie to dzieć by się mogło za czasów wojny trzydziestoletniej<sup>462</sup> lub wojen napoleońskich<sup>463</sup>. Konkretna sytuacja historyczna jest dla Andrzejewskiego bez znaczenia. Nie ma o niej absolutnie nic do powiedzenia. Więcej wiemy o zamglonych gwiazdach październikowej nocy niż o niemieckich oficerach, niż o samych bohaterach powieści. Piotr jest leśniczym, to nie ma żadnego znaczenia. Autor rysuje jedynie abstrakcyjnie kształt konfliktu, pokazuje sytuację duchową.

Nie śmierć – pisze – wydawała mu się straszną, lecz samotność wobec niej... zapadł się naraz w grozę ostatniej świadomej sekundy, w jej samotność prawie nie ludzką, przenikającą poza śmierć w milczenie i ciemność...

Znamy te frazy: Conrad. *Przed sądem* jest artystycznie doskonałe i zamknięte, ale doskonałość swą zawdzięcza

---

<sup>462</sup> Wojna trzydziestoletnia trwała od 1618 do 1648 roku. Brały w niej udział protestancka I Rzesza (wraz ze sprzymierzeńcami) oraz katoliccy Habsburgowie (Austria, Hiszpania).

<sup>463</sup> Wojny napoleońskie toczono były w latach 1799–1815 pomiędzy Francją Bonapartego (i jej sojusznikami) oraz zmieniającą się koalicją państw europejskich.

powtórzeniu paru tonów z symfonii, jaką wygrał kto inny. Sensu tym paru słowom o samotności nie nadają wątle realia opowiadania, one są poza nimi, sens tym słowom nadaje Conrad. Doskonałość jest tutaj cudza.

Posłuchajmy: „Piotr jeszcze raz zdążył spojrzeć na niebo. Jedna, przygasająca gwiazda płonęła wśród ciemnej i milczącej otchłani. Nadzieja! – pomyślał z rozpaczą”. Co znaczy tutaj słowo „nadzieja”? Jeżeli nie nadamy mu sensu, wyznaczonego przez chrześcijańską teologię, słowo to stanie się pustym dźwiękiem.

Blisko, bardzo blisko jesteśmy tutaj *Ładu serca*, powieści o pożądaniu i wyrzeczeniu, grzechu i świętości. Ale *Ład serca* autor świadomie umieścił w świecie, w którym realnością jest grzech pierworodny i łaska. Opowiadanie *Przed sądem* dzieje się jednak w październiku 1939 roku. Zarysowanie konkretnej sytuacji historycznej zdemaskowało cały fałsz i pustkę wiecznego dramatu. Stąd zupełnie inny moralny wygłos opowiadania, niż zamierzał i sądził autor. *Przed sądem* – opowiadanie o samotności, nędzy ludzkiego bytu i nadziei, jest w ramach swojego gatunku moralnie usprawiedliwione. *Przed sądem* – historia leśniczego Piotra, który załamał się podczas badania, jest oburzająca moralnie. Podobny konflikt dwóch stylów, postaw i nawet i języków jeszcze ostrzej występuje w opowiadaniu *Apel*. Jeszcze ostrzej, ponieważ realia są bogatsze, ponieważ suchy i dramatyczny język Andrzejewskiego rysuje bezbłędnie scenerię obozu. Posłuchajmy:

Ale chociaż w tłumie, związanym wspólnym oczekiwaniem i grozą jednego losu, każdy spośród tych siedmiuset mężczyzn czuł się beznadziejnie samotny. Pogarda i okrucieństwo nadchodzące wolno, lecz nieodwołalnie już samą bliskością deptały braterstwo swoich ofiar. I jeśli w tej chwili, ocierając się o cień śmierci, wśród blasku i wśród ciszy rozdrapywanej chrapliwymi krzykami łączyło

cokolwiek tych ludzi, to tylko ciała nędzne i półnagie, wydane strachowi.

To jest jeden język Andrzejewskiego. W tym języku słowa – pogarda, okrucieństwo, braterstwo – mają konkretny sens, opisują losy, zachowanie i przeżycia więźniów Oświęcimia, określają sytuację społeczną.

A teraz drugi fragment:

Może musi istnieć Hans Kreutzmann, aby sztubowy<sup>464</sup> Pawłowski cierpiał ponad miarę swoich mizernych sił, a chłopak, który leży przede mną, mógł w swojej ostatniej chwili powiedzieć: Nie? Może to jest cena zapłaty, ta niedająca się zgłębić więź niewidzialna pomiędzy poniżeniem i pogardą, pomiędzy jednym człowiekiem a drugim...

To jest drugi język Andrzejewskiego. Rzeczywisty tragizm więźniów Oświęcimia staje się przykładem wiecznej tragedii ludzkiego bytu. Braterstwo przestaje oznaczać wspólność losu bojowników jednej idei, staje się wyrazem wspólnej odpowiedzialności ludzkiego gatunku za grzech pierworodny. Oto:

Chociaż nienawidzi tych ludzi opętanych złem, jest w istocie bardziej z nimi związany niż z cierpiącymi współtowarzyszami niedoli. Nie była to solidarność. Wszystko w nim buntowało się przeciw niej. Nie była to również litość dla zbrodniarzy, gorzkie braterstwo, które każe dzielić z winnymi ciężar **wspólnego zła na ziemi**. Nie czuł tej litości. Więc cóż mnie z nimi łączy – myślał. – Jakże mogę dzielić odpowiedzialność z tymi, którzy mnie biją i poniżają,

---

<sup>464</sup> Sztubowy – w okresie II wojny światowej więzień w niemieckim obozie koncentracyjnym pełniący funkcję nadzorcy w jednej z sal (niem. *der Stube* – izba).

i z których ręki mogą w każdej chwili zginąć! Potępiam ich... – I po chwili. – Może za tę cenę wolno potępiać.

Niestety, znamy znowu skądinąd ten typ rozmyślań. Przedtem był Conrad. Teraz Dostojewski: uczestnictwo w zbrodni odsłania nową prawdę o grzechu i naturze ludzkiej, a przez to daje możliwość oczyszczenia i powrotu do Boga. Oto druga klęska artystyczna Andrzejewskiego – więźniom oświęcimskim każe przeżywać sabat Karamazowych<sup>465</sup>. Noc hitlerowska staje się wieczną nocą, drzemiącą na dnie duszy ludzkiej:

Zło – pisze Andrzejewski – do którego człowiek jest zdolny, ta otchłań, którą trzeba z bliska ujrzeć własnymi oczami, aby w nią uwierzyć, te bezmiary potworności, drzemiące w ludzkich istnieniach, i bezwstydu wśród zwycięskiego triumfu, wydobywające się na światło dzienne, to była groza, przewyższająca wszystko, co człowiek jest w stanie przecierpieć.

W dramacie postaw moralnych znika wszystko, co jest konkretnością, doświadczeniem społecznym, historią. Chwieją się gwałtownie proporcje realnego świata, rządzić zaczyna pełna dowolność psychologiczna. Sztubowy Pawłowski, skopany przez dozorców, umiera szepcząc: „Nikt mnie nie kochał...”.

I znowu, podobnie jak [w] *Przed sądem* fałszywemu dramatowi odpowiadać musi fałsz sądu i fałsz ocen moralnych. Jednym z bohaterów *Apelu* jest *kapo*<sup>466</sup> Schröder,

---

<sup>465</sup> *Bracia Karamazow* (1880) to ostatnia z powieści Fiodora Dostojewskiego.

<sup>466</sup> Kapo – nadzorca komanda, funkcja pełniona przez więźniów w niemieckich obozach koncentracyjnych, sprawowali ją często osobnicy słynący z brutalności wobec podwładnych.

„który swój socjalizm odpokutowywał od sześciu lat po różnych obozach”. Bił łżej od innych, to wszystko. I oto opisuje Andrzejewski nawrócenie grzesznika. W czasie wielogodzinnego apelu, w którym giną dziesiątki więźniów, *capo* Schröder przypomina sobie nagle swój socjalizm. Przykłęka nad jednym z umierających więźniów i go obejmuje: „Trzeba wierzyć, kamerade – szepnął Schröder – wierzyć w zwycięstwo, rozumiesz? Wierzyć w wolność, w przyszłość”. W dramacie postaw moralnych, w katolickim porządku etycznym, żal za grzechy okupuje zbrodnię. W świecie moralności społecznej patetyczny gest nie zwalnia od odpowiedzialności za czyny, za współudział w obozie zorganizowanej śmierci. Na każdym procesie powołują się gestapowcy na momenty litości, gesty sympatii, interwały ludzkości. Oto po raz drugi wymyka się Andrzejewskiemu możliwość sprawiedliwej oceny konkretnej sytuacji społecznej. Oświęcim jest scenerią wiecznego dramatu.

Trzecim opowiadaniem *Nocy* jest *Wielki Tydzień*. Napisany w roku 1943, został przed wydaniem w tomie przetworzony i przerobiony przez autora. Znam obie wersje opowiadania<sup>467</sup>. Pozwalają one jasno wyznaczyć drogę, jaką przebył Andrzejewski. W pierwszej wersji *Wielki Tydzień* był obrazem wewnętrznego dramatu człowieka, który cierpi, ponieważ nie może się zdobyć na pełną solidarność i braterstwo z Żydami walczącymi w getcie. W pierwszej wersji tragedia Żydów była tragedią ludzi odartych z braterstwa i skazanych na walkę bez nadziei. W pierwszej wersji stosunek Polaków do Żydów był dramatem odpowiedzialności każdego człowieka za okrucieństwo i zło świata.

---

<sup>467</sup> Opowiadanie *Wielki Tydzień* znane było w dwóch wersjach: krążącej w odpisach w czasie okupacji oraz późniejszej, drukowanej.

W drugiej wersji bogata, trafna i zróżnicowana analiza sytuacji społecznej wszystkich postaci świat odwrócony głową na dół postawiła z powrotem na nogach. Walka Żydów w getcie przestała być mistycznym dramatem wybranego narodu, stała się fragmentem ogólnej walki z okupacją niemiecką. W tej drugiej wersji *Wielkiego Tygodnia* pojawiło się po raz pierwszy słowo „faszysta”. Analiza sytuacji społecznej pozwoliła na pokazanie politycznego podziału polskiego i żydowskiego społeczeństwa.

Ale zamiast opisywać, posłużmy się raz jeszcze metodą konfrontacji cytat. A więc w pierwszej wersji bohater opowiadania Malecki przeżywa:

ponizającą świadomość mglistej i nieokreślonej współodpowiedzialności za bezmiar okrucieństwa i zbrodni, jakim wśród milczącego przyzwolenia całego świata poddawano od kilku lat naród żydowski... Poczucie współwiny nosił w sobie jak ranę, w której zdawało się jątrzyć całe zło świata. Zdawał sobie jednak sprawę, że było w nim wówczas więcej niepokoju i przerażenia niż prawdziwej miłości do tych ludzi bezbronnych, zewsząd osaczonych, jedynych na świecie, których los odzierał z ponizonego wprawdzie, lecz przecie istniejącego braterstwa.

Otóż w pierwszej wersji to jest istotna charakterystyka bohatera. W drugiej wersji te same zdania stają się mową pozornie zależną. W pierwszej wersji to jest trzon dramatu, a w drugiej wersji to jest środek kompromitacji postawy Maleckiego. Przybyły nagle fundamenty: Malecki został zakwalifikowany, wyjaśniony, zdeterminowany: a) przez wychowanie (korporanckie sympatie); b) przez postawę polityczną (unikanie zaangażowania się w jakiegokolwiek organizacji walczącej).

W drugiej wersji właściwym bohaterem opowiadania staje się młodszy brat Maleckiego, który z grupą swoich

towarzyszy przedziera się do getta, aby wspomóc walczących.

Nie myśl – mówi – że my to robimy, aby okupić różne winy i zbrodnie naszych rodaków. Żadnego poświęcania się, to nie dla nas! To jest o wiele prostsze. Tam giną ludzie, którzy walczą o to samo, o co i my walczymy. O wolność! O przyszłość! Więc ktoś z nas musi być przy nich, to jasne, nie? Zwykła solidarność, nic więcej!

To jest język, którego przedtem u Andrzejewskiego nie spotykaliśmy. Znowu natrafiamy na słowa „wolność i solidarność”. Ale słowa te znaczą teraz coś innego. Przywołują patos dostępnej doświadczeniu tragicznej rzeczywistości społecznej, patos prostej, ludzkiej zrozumiałości. Na miejsce metafizyki chrześcijańskiej stanęła jednostka ludzka, która walczy, żyje i ginie w historycznym świecie społecznym. Na miejsce prostego i gotowego dramatu postaw moralnych staje dramat konkretnej rzeczywistości humanistycznej, ukazany w całym bogactwie wielorakich związków, jakie łączą ludzi ze sobą.

*Wielki Tydzień* jest wyjściem z *Nocy*. Pierwszym świadectwem nowego realizmu polskiej prozy.

Melania Kierczyńska<sup>468</sup>

## Spór o realizm (na marginesie *Dwóch teatrów Szaniawskiego*)

Sztuką tą, napisaną w roku 1945, Szaniawski<sup>469</sup> zabrał głos w zasadniczym sporze naszego powojennego życia literackiego, w sporze o realizm, sugerując niewystarczalność realizmu, konieczność wyjścia poza niego, uzupełnienie go irracjonalizmem<sup>470</sup>.

Sugestie tej sztuki były dyskutowane najpierw z okazji jej krakowskiej prapremiery<sup>471</sup>. Tak np. w dyskusji mię-

---

<sup>468</sup> Melania Kierczyńska (1888–1962) – krytyk literacki, publicystka, tłumaczka, poetka, działaczka rewolucyjnego ruchu robotniczego; w międzywojniu nauczycielka, współpracowniczka pisma „Lewar”, po wojnie redaktorka działu kultury „Trybuny Wolności” i współtwórczyni programu realizmu socjalistycznego; w zbiorze szkiców krytycznych *Spór o realizm* (1951) z marksistowskiej perspektywy omówiła ważne zjawiska literatury powojennej.

<sup>469</sup> Jerzy Szaniawski (1886–1970) – dramaturg, prozaik, twórca słuchowisk, członek Polskiej Akademii Literatury, w międzywojniu współpracownik Osterwy i Reduty, w czasie okupacji więzień Pawiaka (1944); autor dramatu *Żeglarz* (wyst. 1925) oraz zbiorów nowelistycznych *Profesor Tutka i inne opowiadania* (1954) i *Profesor Tutka. Nowe opowiadania* (1962), współautor (z Józefą Hennelową) monografii *Juliusz Osterwa* (1956).

<sup>470</sup> Irracjonalizm – pogląd filozoficzny głoszący, że rzeczywistość jest niedostępna poznaniu racjonalnemu, przypisujący najwyższą wartość pozarozumowemu środkom poznawczym.

<sup>471</sup> *Dwa teatry* wystawione zostały po raz pierwszy w Teatrze Powszechnym Domu Żołnierza Polskiego 24 II 1946 roku

dzy Wojciechem Natansonem<sup>472</sup> a Tadeuszem Peiperem<sup>473</sup> przedmiotem sporu było to, czy Szaniawski przeciwstawia realistycznemu teatrowi „Małe Zwierciadło” „Teatr Snów” jako teatr wyższy (tak utrzymywał Peiper), czy też traktuje „Teatr Snów” jedynie jako uzupełnienie realistycznego teatru (jak twierdzi Natanson)<sup>474</sup>.

Ani Natanson, ani Peiper nie kwestionowali podstawowej sugestii sztuki Szaniawskiego – konieczności wyjścia poza realizm.

Nie byli zgodni ze sobą tylko co do tego, czy to, co ukazuje nam „Teatr Snów”, jest – jeśli nie antyrealnym, to pozarealnym „dalszym ciągiem”, „marginesem życia”, mającym wprawdzie swój realistyczny punkt wyjścia, ale z „konieczności wybiegającym poza realizm” (Natanson),

---

w Krakowie (reżyseria: Irena Grywińska, scenografia: Tadeusz Kantor), pierwodruk miał miejsce w „Twórczości” (1946, nr 12). W latach 1946–1947 dramat Szaniawskiego wystawiano także w licznych innych miastach (m.in. w Toruniu w reż. Wilama Horzycy, w Katowicach i Częstochowie w reż. Edmunda Wiercińskiego). Wyrażone w pierwodruku *Sporu o realizm* Kierczyńskiej krytyczne stanowisko „Kuźnicy” (1947, nr 18, s. 13–14) wobec *Dwóch teatrów* przyczyniło się do zawieszenia inscenizacji utworu.

<sup>472</sup> Wojciech Natanson (1904–1996) – krytyk teatralny, eseista, tłumacz; przed wojną kierownik działu literackiego „Czasu”, po wojnie redaktor miesięcznika „Teatr” (1952–1978), autor zbiorów recenzji *Chwyty i zachwyty* (1934), *Do trzech razy sztuka* (1959) oraz monografii *Świat Jerzego Szaniawskiego* (1971).

<sup>473</sup> Tadeusz Peiper (1891–1969) – poeta, prozaik, dramatopisarz, krytyk literacki i teatralny; główny twórca programu Awangardy Krakowskiej, założyciel, wydawca i redaktor pisma „Zwrotnica”, współpracownik lewicowych „Sygnałów”, „Robotnika”. Autor zbioru szkiców *Tędy* (1930).

<sup>474</sup> Artykuły, z którymi polemizuje Kierczyńska, opublikowano blisko rok przed ogłoszeniem jej tekstu. Zob. T. Peiper, *Omyłka?*, „Odrodzenie” 1946, nr 22; W. Natanson, *Dwa teatry czy jeden?*, „Odrodzenie” 1946, nr 24.

czy też (jak sądził Peiper) – jest samoistnym światem wyobraźniowym, przy czym wyobraźnia ma być „odrębnym organem prawdy, odrębnym czynnikiem bohaterstwa i groźnym sąsiadem świata zewnętrznego, biorącym w siebie dalszy ciąg jego spraw”<sup>475</sup>.

Sam autor<sup>476</sup> przechyla się raczej na stronę ujęcia Natansonona.

Ja tam nie przeciwstawiam – mówi Szaniawski – tych dwóch koncepcji – realistycznej i wizyjnej – jako dwóch gatunków odrębnych i wzajem sobie przeczęcych. Chodzi raczej o jedną koncepcję teatru, gdzie dwa czynniki są tylko dialektycznymi przedstawieniami tego samego zjawiska<sup>477</sup>.

Takie ujęcie sfery wizyjnej świadczyłoby o tym, że autor nadaje jej charakter symboliki, czyniłoby z wizji swoisty sposób przedstawienia pewnych stron zjawisk rzeczywistych. Jednakże tak precyzując swoje stanowisko – które w takim razie nie zakładałoby konieczności wyjścia poza realizm – Szaniawski nie wnosi jasności do sporu, gdyż dalsze jego sformułowania przeczą takiemu ujęciu.

Każdy z nich (dyrektorów) – mówi Szaniawski w dalszym ciągu wspomnianego wywiadu – reprezentuje połowę racji, które, ze sobą połączone, dają dopiero pełną i bogatą całość. [...] obaj dyrektorzy mają swe głębokie racje, o bezwzględnym zwycięstwie któregoś z nich nie ma mowy<sup>478</sup>.

---

<sup>475</sup> T. Peiper, *Omyłka?*, s. 8.

<sup>476</sup> Stefan Flukowski, *Dwa teatry jednej rzeczywistości*, wywiad z Jerzym Szaniawskim, „Odrodzenie”, nr 20, 1946 [przyp. – M.K.].

<sup>477</sup> *Ibidem*, s. 10.

<sup>478</sup> *Ibidem*.

A więc jednak antagonizm obu teatrów? A jednocześnie „uzupełnianie się” wzajemnie? Zatem nie tylko różnica środków wyrazu?

Komentarz autorski to niewątpliwie rzecz cenna. Ale nie bardzo wiemy, jak rozumieć ową połowiczną rację realizmu? I w jaki sposób łączyć się ma owa połowa racji z tą drugą, jeśli nie anty-, to jakąś arealistyczną połową? Takiego „równorzędnego” połączenia realizmu z jakimś pozarealizmem nie zna żadna dialektyka, ani idealistyczna, ani materialistyczna.

Natanson, szukając analogii do „Teatru Snów”, wskazuje między innymi na *Wesele*<sup>479</sup> jako na dramat, gdzie wizje posiadają funkcję rzekomo analogiczną do funkcji, jaką spełniają w *Dwóch teatrach*.

W *Weselu* mamy istotnie połączenie scen realistycznych i wizyjnych w jedną całość, ale w *Weselu* sceny jednego i drugiego typu mogą być przeciwstawione sobie tylko pod względem formalnym, od strony różnicy środków wyrazu – tak zwanego symbolicznego i tak zwanego realistycznego.

Nie może być mowy o jakiejś jednej racji, właściwej scenom realistycznym *Wesela*, i jakiejś odmiennej racji, wyrażonej przez sceny wizyjne. Jedne i drugie służą wyrażeniu jednej i tej samej idei.

Natomiast w *Dwóch teatrach* niezależnie od tego, jak ujmuje te sprawy autor jako komentator swojej sztuki – mamy wyraźnie najgłębszą inność każdego z tych teatrów, odmienny sens głoszonych przez nie prawd, mamy bezsprzecznie ich antagonizm.

I mamy „wyższość” „Teatru Snów” jako ostateczną sugestię autora.

---

<sup>479</sup> *Wesele* – znany dramat Stanisława Wyspiańskiego z 1901 roku.

Ta właśnie podstawowa sugestia sztuki Szaniawskiego – sugestia o niewystarczalności realizmu i konieczności wyjścia poza realizm – jest całkowicie błędna.

Skoro jednak stwierdzamy, że dany utwór jest sztuką z prawdziwego zdarzenia, że jest sugestywny, a jednocześnie, że jest w swoich założeniach czy zamierzeniach błędny, musimy wykryć i wyodrębnić te jego elementy, z których owa błędna sugestia płynie, wykryć je w tekście, w tkance słownej utworu, obnażyć mechanizm jego oddziaływania, drogi i chwyt, dzięki którym błędna sugestia zyskuje moc.

Rozważania niniejsze będą zatem zmierzały do ujawnienia tych momentów w sztuce Szaniawskiego, w których „przycząć” się musiały jakieś niekonsekwencje czy błędy myślowe, zatarte w jakiś sposób przez kontekst utworu, wskutek czego nie rzucają się w oczy, tracą na jaskrawości, niemniej jednak oddziałują, spełniając wyznaczoną im funkcję. Krótko mówiąc, idzie o obnażenie tego, jak artyzm i niesłuszna tendencja współżyją ze sobą w dziele sztuki, jak zdobywa moc oddziaływania to, co „na rozum wzięwszy” jest nieprzekonywające.

Akcja *Dwóch teatrów* rozgrywa się – w pierwszych dwóch aktach – na parę miesięcy przed wrześniem 1939 roku. Akt pierwszy przedstawia gabinet Dyrektora Teatru „Małe Zwierciadło”. Jest to teatr realistyczny. Jak mówi o nim przywiązany do teatru woźny, „[...] każdy, co do nas przychodzi, to jakby patrzył na prawdziwe życie”. Realizm jest naczelnym postulatem Dyrektora Teatru, sprawdzianem, według którego ocenia się przydatność lub nieprzydatność dla „Małego Zwierciadła” proponowanych mu do wystawienia sztuk.

Rzecz dzieje się z rana, za godzinę mają zacząć się próby, Dyrektor przyjmuje interesantów. Przychodzi Autor.

I oto pierwsza rzekoma porażka Dyrektora Teatru – realisty.

Autor złożył mu był sztukę, w której jakiś szaleniec inżynier wysadza miasto w powietrze, aby na jego miejsce stanęło nowe, piękniejsze. Pod gruzami ginie narzeczona inżyniera, młoda, urocza dziewczyna.

Dyrektorowi Teatru trudno zdecydować się na wystawienie tej sztuki, sądzi, że można by dać coś takiego w powieści, gdzie czytelnik „ma możliwość samoobrony”, jak przez lornetkę może oddalić od siebie straszny obraz. W teatrze natomiast bliskość jest zbyt wielka. To, w czym jest groza, może niekiedy wywołać na sali śmiech albo wzbudzić niesmak. Takie są argumenty Dyrektora, który sam jeszcze waha się, nie mogąc rozstrzygnąć w swoim sumieniu artysty, czy udałoby mu się wystawić tę sztukę tak, żeby wydobyć z niej grozę, a nie brutalność. Nie odmawia Autorowi ostatecznie, ale też i nie akceptuje sztuki.

Po czyjej stronie jest słuszność?

Szaniawski sugeruje: po stronie Autora. Bo przecież waliły się mury Warszawy we wrześniu i waliły się podczas powstania. (Akt trzeci rozgrywa się na ruinach Warszawy.) Zginęła pod gruzami ukochana przez Dyrektora Teatru młoda, piękna, utalentowana artystka Lizelotta.

To, co Dyrektor uważał za nienadające się na scenę, jako zbyt brutalne, niemające odpowiednika w rzeczywistości, stało się ciałem.

A jednak – wbrew wszelkim pozorom, słuszność jest nie po stronie Autora, lecz po stronie Dyrektora „Małego Zwierciadła”.

*Idem* – w danym razie... *non est idem*<sup>480</sup>.

Szaleniec wysadza w powietrze miasto, żeby na jego miejsce zbudować piękniejsze – jest to istotnie, jako wątek sztuki, pomysł mocno wątpliwy, dający w efekcie raczej brutalność niż grozę. Śmierć jego ukochanej dziewczyny pod gruzami w tych warunkach może być z łatwością

---

<sup>480</sup> *Idem* (łac.) – to samo; *non est idem* (łac.) – to nie to samo.

odczuta przez widza nie jako tragedia, lecz jako melodramat. Tragiczny jest przecież nie sam fakt śmierci ludzi pod gruzami walącego się domu – to zdarza się w katastrofie budowlanej. Tragizm walących się murów Warszawy – to była straszliwa tragedia Narodu<sup>481</sup>, czego nie zawierała i nie mogła zawierać proponowana przez Autora sztuka, oparta o zamysł istotnie szaleńczy. Ale widz, chłonący piękne widowisko sceniczne, nie ma częstokroć możliwości – ani czasu, ani swobody myśli – dokonywania koniecznych tu myślowych rozgraniczeń i rozróżnień. Toteż widz odczuwa tę sytuację w akcie trzecim jako skompromitowanie się realisty Dyrektora.

Oto scenka z trzeciego aktu, rozgrywającego się wśród ruin, w piwnicy na wół zburzonego domu.

Woźny

Spotkałem tego z fajką [mowa o Autorze – przyp. – M.K.], co kiedyś przychodził do pana Dyrektora.

Dyrektor

Tak? I co?

Woźny

A no, stał z fajką przed jakimś rozwalonym domem, poznał mnie nawet, podał mi rękę, patrzyliśmy razem, potem pokiwał głową i powiada „niesmaczne” – i poszedł.

Dyrektor

Rozumiem. To było pod moim adresem.

Widz jest przekonany, że to Dyrektor Teatru okazał się mały i ciasny, że przerosło go życie, że rzeczywistość okupacyjnych losów Warszawy przyznała rację Autorowi.

---

<sup>481</sup> Chodzi o powstanie warszawskie.

Taka jest pierwsza sugestia „niewystarczalności” realizmu.

Przyjrzyjmy się z kolei następnej.

W akcie drugim – środkowym akcie sztuki – teatr „Małe Zwierciadło” wystawia dwie jednoaktówki realistyczne: *Matkę* i *Powódź*. Obie są dobrze zrobione, pełne dramatycznego napięcia.

Oto ich sumaryczna treść.

*Matka*. Miejsce akcji – leśniczówka gdzieś w głuszy. Osoby – prócz Matki, wiejskiej kobiety – córka nauczyciela, zięć leśniczy-marzyciel, Pani – młoda, wytworna, pod nieobecność tamtych dwojga szuka na chwilę w leśniczówce schronienia (pociąg, którym jechała, stanął na szereg godzin w pobliżu z powodu zasp). W fotografii zięcia poznaje Pani człowieka, z którym łączyło ją kiedyś uczucie. Na żądanie Matki, lękającej się o małżeńskie szczęście córki, Pani opuszcza leśniczówkę przed powrotem młodych na obiad. Ale zięć, który tęskni wciąż za tamtą, z rozmowy o nieznanym jej wyczarowuje jej obraz. Nieobecna maści szczęście córki, chociaż Matka uśmiecha się triumfalnie, że udało jej się na czas wyprosić Panią z ich domu i nie dopuścić do spotkania. Kurtyna.

*Powódź*. Na poddaszu wiejskiej chaty schroniła się przed powodzią rodzina – młodzi z niemowlęciem i stary ojciec wieśniaka. Szanse ratunku są niemal żadne, woda bulgoce już pod pułapem. W końcu podpływa łódź. Może wziąć tylko kobietę z dzieckiem, jest straszliwie przepełniona. Jednakże bierze i młodego (Andrzeja), robi on dobrze wiosłem, a wiosłarzom na łodzi ręce już mdleją. Stary zrozumiał wreszcie, że go zostawiają na pastwę fal, uczeplił się tedy łodzi. Łodzi grozi wywrócenie, wszystkim – śmierć. Więc syn uderza starca wiosłem po rękach. Stary puszcza łódź. Łódź odpływa. Kurtyna.

Rzecz jasna, iż silne wrażenie, pod jakim widz zostaje, płynie z realistycznych walorów tych obu

jednoaktówek, z prawdy ich postaci i sytuacji, z nieuniknionej tragedii, której nikt nie zawinił.

Twierdzenie, że tragiczny wydzźwięk tych sztuk nie mieści się w realizmie, że dla realisty wszystko kończy się w momencie, kiedy zapadła kurtyna, że nie istnieje dla niego sprawa zmałconego szczęścia córki ani wyrzutów sumienia syna, że z chwilą, kiedy dziecko i młodzi, zdolni do życia i pracy, zostali uratowani, a Matka zapobiegła spotkaniu się zięcia z kobietą, którą kochał przed małżeństwem z jej córką – twierdzenie, że z tą chwilą wszystko jest dla realisty rozwiązane i nie ma dla niego żadnego problemu – takie twierdzenie nie daje się utrzymać, byłby to realizm dziwnego autoramentu.

A jednak tak właśnie stawia sprawę Szaniawski, z tego założenia wysuwa konieczność „uzupełnienia” realizmu.

W akcie trzecim widzimy „Teatr Snów”, przeciwstawiony realistycznemu teatrowi, właśnie jako jego uzupełnienie. Oglądamy w owym „Teatrze Snów” dalszy ciąg tamtych dwóch jednoaktówek, dalszy ciąg, który rzekomo „nie mieści się” w teatrze realistycznym.

Więc najpierw scenka między Matką a Panią.

#### Matka

Czemu pani bywa w moim domu? Moja córka płacze.

[...]

Zjawia się pani za oknem, czasem koło pianina, przejdzie pani czasem między meblami, widzi panią on, widzę ja, widzi panią córka. (Po chwili) Moja córka płacze.

W drugiej scenie przechodzi stary ojciec, wołając żałośnie: „Synu! synu!” (Tym wołaniem kończyła się ostatnia scena *Powodzi*).

Potem widzimy Leśniczego i Andrzeja siedzących przy stoliku przy butelce.

Andrzej

Został, ale się zjawia. Słyszę czasem ten głos – synu, synu.

Leśniczy

I ja widzę czasem jej postać... Przejdzie za oknem, gra na pianinie, odjeżdża, ginie – tylko śnieg wokoło i drzewa pod śniegiem.

To, co widzimy w tych scenkach, nie jest, rzecz jasna, niczym innym, jak „zmaterializowaniem”, „ucieleśnieniem” tego, co każdy z widzów tamtych jednoaktówek „sam sobie w duszy dośpiewał”. Na tym „dośpiewie” polegał przecież ich całkiem wyraźny sens. „Dokończenia”, które daje „Teatr Snów”, nie są niczym innym, jak postawieniem kropki nad i, kropki najzupełniej niepotrzebnej.

Kiedy Dyrektor „Małego Zwierciadła” broni Andrzeja, że jest on niewinny śmierci ojca, Dyrektor „Teatru Snów” odpowiada mu:

– A jednak syn słyszy po nocach wołanie. Widzi starca, widzi te ręce, w które bił wiosłem, kiedy się przyczepiły do odpływającego czołna.

Na to dyrektor-realista replikuje całkiem dla nas nieoczekiwanie: „Właśnie, więc dlaczego widzi?”

W akcie pierwszym Dyrektor „Małego Zwierciadła” jest wrażliwym artystą, nic nie zdradza w nim takiej atrofii<sup>482</sup> wrażliwości i inteligencji, jakiej wyrazem jest to nonsensowne pytanie. Żaden realista z prawdziwego zdarzenia nie będzie negował wypadków istnienia winy

---

<sup>482</sup> Atrofia – zanik; w medycynie: stopniowe zmniejszanie się rozmiarów organów lub tkanek na skutek zakłóceń w ich odżywianiu, długotrwałej beczynności.

tragicznej (albo niezawinionej tragedii). Ale w ten sposób ułatwia sobie Szaniawski zadanie. Bowiem Dyrektor „Teatru Snów” może w odpowiedzi na tak nonsensowną replikę pouczać swojego realistycznego kolegę na temat tego, że teatr realistyczny

ma swoje trzy wymiary, mądre, praktyczne, celowe, wystarczające w zupełności dla budowy domu, w którym człowiek bytuje, dla wytyczenia drogi, po której pcha taczkę przez życie, dla usypania kopczyka, gdy już się pcha tej taczki.

Ale – „jeżeli trzeba wykryć ukryte uczucie, my to potrafimy, jak nikt inny! Mistrzami jesteśmy w obnażaniu uczuć. Nic się przed nami nie ukryje”.

Wystarcza naturalnie chwila zastanowienia, żeby sugestia tych słów (bowiem wszelkie ładnie zestawione i odpowiednio podane słowa posiadają dla wielu ludzi swoistą sugestię) – przysła. Uświadamiamy sobie, że owe dalsze ciągi, jakie widzieliśmy w „Teatrze Snów”, świecą wyłącznie światłem odbitym, zapożyczonym od tamtych jednoaktówek, że żadnego nowego uczucia, mimo deklamacji o mistrzostwie w obnażaniu uczuć, nie wykryły i nie obnażyły, a jedynie nazwały to, co w jednoaktówkach czytaliśmy między wierszami albo formułowaliśmy sobie sami po opadnięciu kurtyny. Co więcej – gdyby ten „dalszy ciąg” nie był ujęty w „Teatrze Snów” w oryginalne ramy starcia się dwóch teatrów, byłby raczej nieprzyjemny, albowiem obliczony na jakiś niedorozwój widza, któremu trzeba „łopatą kłaść do głowy”...

I tutaj więc, podobnie jak przy poprzednim „zwycięstwie” nad realizmem, nastąpiło niedostrzeżone przez widza zidentyfikowanie spraw tylko pozornie identycznych. Tam – brutalność obrazu miasta, wysadzonego w powietrze przez szaleńca, została zidentyfikowana

z tragiczną grozą okupacyjnych losów Warszawy. Tutaj – prawdziwy realizm, realizm, który ma zrozumienie zarówno dla czynów, jak i dla ich najsztudniejszych psychicznych przyczyn czy konsekwencji, został sprowadzony w akcie trzecim do wmówionego „ciasnego” realizmu po to, żeby zasugerować konieczność „wyjścia” poza realizm.

Przejdźmy z kolei do ostatniego już rzekomego „zwyyczajstwa” irracjonalizmu.

Pod koniec aktu trzeciego przeciwstawia Szaniawski realizmowi jakiś jakoby poza nim istniejący świat, który w rzeczywistości nie jest niczym innym, jak światem naszych wspomnień i tęsknot, naszej pamięci o nieobecnych lub zmarłych bliskich nam ludziach.

„[...] przedstawiłem panu – mówi Dyrektor «Teatru Snów» do Dyrektora «Małego Zwierciadła» – trochę ludzi związanych z pańskim teatrem”. „Niektórzy z nich podobno nie żyją, ale żyć będą, póki żyje pan”.

Cóż – mówi się przecież potocznie, że zmarli żyją w naszej pamięci. Tak właśnie, jako przenosiń, odczułaby to powiedzenie widownia, gdyby nie ton gwałtownego zdumienia, jakim Dyrektor „Małego Zwierciadła” odpowiada:

„Póki ja żyję?”

Na co Dyrektor „Teatru Snów” wyjaśnia z całą powagą:

„Tak, ale potem pan żyć będzie tutaj, ujrzą tu pana ci, co żyli z panem, co pana kochali”.

I znów Dyrektor „Małego Zwierciadła” pyta zdziwiony:

„Są tu ci, którzy mnie kochali? Są tu ci, których ja kochałem?”

To jego zdziwienie przesuwa w odczuciu przeciętnego widza całą sprawę z naturalnej płaszczyzny – miejsca, jakie nieobecni lub zmarli zajmują w naszej pamięci – na nadprzyrodzoną płaszczyznę ich „materializacji”, „ucieleśnienia”. Przesunięcie jest potrzebne, żeby pokazać, że już

i dyrektor-realista (przedstawiony zresztą w tym ostatnim, trzecim akcie – w oparciu o niektóre akcenty aktu pierwszego – jako zakapturzony romantyk) został zdobyty dla irracjonalizmu. Teraz ukazuje mu się ukochana przez niego artystka Lizelotta, która zginęła pod gruzami Warszawy. Dyrektor, wpatrzony w nią, umiera.

Zasugerowana w ten sposób widzowi konieczność wyjścia poza realizm ma ułatwić mu „przełknięcie” – wraz z tak oczywistą prawdą o trwaniu zmarłych w naszej pamięci – również innej „prawdy”, o niezaprzeczenie irracjonalnym wydźwięku, „prawdy” zawartej w słowach Dyrektora „Teatru Snów” o zmarłym właśnie przed chwilą Dyrektorze „Małego Zwierciadła”.

Nędznym byłby artystą, gdyby innej prawdy nie widział niż prawda większości z jego teatralnej sali. Ubogim byłby artystą, gdyby nie widział uroków niedorzeczności i nie wierzył, że wątle wasze szable mogą w słońce uderzyć i iskry ze słońca wykrzesać.

„Znieważył was, żołnierze mali, mówiąc o słońcu i mo-tyce”. Te słowa zwrócone są do „żołnierzyków”, do dzieci z *Krucjaty dziecięcej*, impresji, którą widzimy w „Teatrze Snów”, a którą w swoim czasie Dyrektor „Małego Zwierciadła” odrzucił, podobnie jak sztukę o wysadzeniu w powietrze miasta. Oto owa krótka impresja:

[...] idą dzieci, jak przed wiekami, tylko na papierowych hełmach mają polskie znaki, w oczach niosą jakąś tęsknotę, jakąś chęć czynu, a nie wiedzą, że idą na zagładę.

To ten właśnie akcent, obrona „romantyzmu politycznego” – bo nie o bohaterstwo powstańców tu chodzi, którego żaden realista nie neguje – ale obrona samej koncepcji powstania, „uroków niedorzeczności” – taki

jest wydzźwięk, ku któremu zmierzały, do którego grunt przygotowywały wszystkie uprzednie pozorne zwycięstwa nad realizmem.

\*

Szaniawski posiada w niemałym stopniu wycucie tego, jakie „obciążenie” znieść może dana scena, nie wprowadza więc sytuacji, w których braki uzasadnienia byłyby od razu wyczuwalne. Rozumie on, że sceny obciążone irracjonalizmem, jeśli nie mają sprawić, że sztuka będzie błada i nieprzekonywająca, muszą wesprzeć się na scenach o mocnej budowie realistycznej.

W *Dwóch teatrach* mamy więc szereg realistycznych postaci. Dotyczy to przede wszystkim pierwszego i drugiego aktu sztuki.

A więc postać Dyrektora „Małego Zwierciadła” z jego prostą ludzką dobrocią, z jego umiłowaniem teatru i czujnym sumieniem artysty, z jego słabostkami (tłumacząc to swoim naukowym zainteresowaniem tą dziedziną, interpretuje z zamiłowaniem sny, co pomaga Szaniawskiemu uczynić z niego pod koniec sztuki zakapturzonego romantyka). Postać Montka, postać woźnego teatru, nie mówiąc już o postaciach obu jednoaktówek, to wszystko są osiągnięcia sztuki Szaniawskiego<sup>483</sup>.

Jeśli w postaci „Chłopca z deszczu”, autora *Krucjaty dziecięcej*, Szaniawski podkreśla jego urodę efeba<sup>484</sup>, jego nieco widziadłowy charakter, to jednocześnie komentuje

---

<sup>483</sup> W „Kuznicy” (1947, nr 18, s. 13–14) Kierczyńska zakończyła to zdanie dobitniej, pisząc o osiągnięciach „pełnokrwistego realizmu”.

<sup>484</sup> Efeb – tu: młodzieniec odznaczający się harmonijną budową ciała.

tę postać słowami Dyrektora tak, by nie zmącić realistycznego charakteru pierwszego aktu: „[...] trochę jakiś maniak, jakiś kabotyn<sup>485</sup>, niepozbawiony samoironii i uroku, czy ja wiem, może trochę jakiś kpiarz”. W ten sposób w pierwszym akcie czujemy wciąż pod nogami mocny grunt realistyczny, jakkolwiek rozsiane są w nim poszczególne akcenty antyrealistyczne, do których nawiąże potem akt trzeci.

Drugi akt stanowi o wiele silniejszy jeszcze, aniżeli akt pierwszy, zastrzyk realistycznych wzruszeń. Płyną one z dwóch wspomnianych jednoaktówek.

Kiedy więc podnosi się kurtyna w akcie trzecim, najbardziej obciążonym pierwiastkami irracjonalizmu, autor ma już za sobą szereg atutów, które wypadnie mu teraz tylko umiejętnie wyzyskać.

Po pierwsze: i to najbardziej decyduje o wrażeniu, jakie wywierają *Dwa teatry* – Szaniawski dał widzom w pierwszych dwóch aktach wzruszenia, jakich dostarczyć może jedynie sztuka realistyczna. Teraz w trzecim akcie chodzi tylko o umiejętnie zwekslowanie tamtych wzruszeń na te nowe tory, o zasugerowanie widzom, że wzruszenie płynie właśnie z tego, co jest istotą „Teatru Snów”. Tę sugestię osiąga Szaniawski w dużej mierze.

Po drugie: samą swoją strukturą – teatru w teatrze – daje sztuka widzowi poczucie przewyciężenia codzienności, *Dwa teatry* nie są bowiem udialogizowanym sporem ideologicznym, ale są w każdej swojej sytuacji teatralizacją tego sporu. Otóż akt trzeci ma pod względem niecodziennej struktury najwięcej do zaoferowania wyobraźni widza, najbardziej go frapuje, zmniejszając w ten sposób intelektualne opory w stosunku do sugerowanych rozwiązań.

---

<sup>485</sup> Kabotyn – człowiek lubujący się w tanich efektach, posługujący się nimi w celu wzbudzenia zainteresowania.

Po trzecie: atmosfera aktu trzeciego, rozgrywającego się wśród ruin Warszawy, w piwnicy na wpuł zburzonego domu, sprawia, że między sceną a widownią rodzi się swoisty kontakt emocjonalny. W dużej mierze współpracuje w tym akcie z dramaturgiem wszystko to, co było w doświadczeniu widowni bolesnym czy tragicznym przeżyciem lat okupacji, rodząc żywszy, niż byłby w innych warunkach możliwy, oddźwięk dla akcentów irracjonalnych.

\*

W sztuce Szaniawskiego słyszymy wiele pochwał dla realistycznego teatru.

Teatr pański – mówi Dyrektor „Teatru Snów” do Dyrektora „Małego Zwierciadła” – jest teatrem prawdziwym, z prawdziwego zdarzenia – i niewątpliwie ma przewagę nad teatrem moim! Schyłam przed nim czoło. Jeżeli teatr ten przeżywa jakiś kryzys, to znów pan będzie święcił triumfy.

*Dwa teatry* nie usiłują bynajmniej sugerować widzowi zbędności realizmu, lecz jedynie jego „niewystarczalność”. „My przy was, w naszym teatrze, jesteście wiotcy, mgliści, bez wagi, wynurzeni z dziwacznej perspektywy” – kontynuuje skromnie Dyrektor „Teatru Snów”. Ale nie dajmy się zwieść tej skromności, posłuchajmy dalej: „[...] tacy, co mogą się zjawić nieproszeni, chociaż drzwi są zamknięte na zatrzask, na klucz i na łańcuch”. Taka jest magiczna moc „Teatru Snów”! Drżycie, materialści-realiści! Nie ochroni was wasz materialny zatrzask, klucz i łańcuch!

Ale w jaki sposób uzasadni Dyrektor „Teatru Snów” owo „my” i „wy”? Odkąd to sprawy, które mogą przejść

przez sieć pajęczą równie dobrze jak przez drzwi zamknięte na zatrzask, klucz i łańcuch, a więc po prostu sprawy psychicznego życia człowieka – jego uczucia, tęsknoty i wszelkiego rodzaju przeżycia – są wyłączone z dziedziny realizmu i oddane w arendę<sup>486</sup> irracjonalizmowi?

Zwykłą w tej sztuce metodą zamaskowanego identyfikowania rzeczy bynajmniej nie identycznych Szaniawski umieszcza to wszystko, co daje się podciągnąć pod kategorię „snów”, jednocześnie w płaszczyźnie realistycznej (sprawa snów w akcie pierwszym) i w płaszczyźnie irrealizmu (analogiczne sprawy w akcie trzecim). Jednakże cała ta budowla uzupełniającego realizm irracjonalizmu, wzniesiona w sztuce Szaniawskiego, jest przysłowiowym domkiem z kart, rozpadającym się przy dotknięciu analitycznej myśli.

Na zakończenie stwierdzić trzeba jedno:

Na propagandę czystego irracjonalizmu nie ma już u nas dzisiaj miejsca. Zjawia się zatem propaganda „uzupełnienia realizmu” przez irracjonalizm, kończąca się apologią „krzesania iskier ze słońca szablami z tektury” i akcentem pogardy dla „prawdy większości” – propaganda, która ma wysoce reakcyjny społeczno-polityczny wydźwięk i niedwuznaczne reakcyjno-polityczne filiacje.

Szaniawski<sup>487</sup> zbudował swoją sztukę tak, żeby jej niesłuszne ideologiczne akcenty przyczyniły jej możliwie najmniej artystycznych spustoszeń. Oparł ją na elementach realistycznych, przyznając tym, nie tylko w teorii, decydującą wagę realizmu.

---

<sup>486</sup> Arenda – najem, dzierżawa nieruchomości (np. roli, karczmy, młyna) z prawem korzystania z dochodów za cenę umowną.

<sup>487</sup> W pierwodruku (w „Kuznicy”) autorka szkicu była łaskawsza – pisała: „Szaniawski, doskonały dramaturg, o realistycznym zacięciu [...]”.

Sztuka Szaniawskiego, mąca wprawdzie w głowach mniej zorientowanej publiczności, nie zdoła jednak przekonać kogokolwiek o „konieczności wyjścia poza realizm”<sup>488</sup>.

Wszystkie chwyt, za pomocą których Szaniawski toruje w swojej sztuce drogę sugestiom irracjonalistycznym, dają się odsłonić i obnażyć.

---

<sup>488</sup> Kolejna zmiana w porównaniu z pierwodrukiem – w „Kuznicy” ten krótki podsumowujący akapit zamieściła Kierczyńska jako ostatni w recenzji i zawierał on bardziej przyjazną Szaniawskiemu konkluzję: „Świetnie skonstruowana sztuka Szaniawskiego, oryginalna w pomyśle, ciepła w kreowaniu ludzkich postaci, ciesząca się przeto zrozumiałym sukcesem, mąci wprawdzie nieco w głowach mniej zorientowanej publiczności, tym niemniej przekonać kogokolwiek o konieczności wyjścia poza realizm nie zdoła”.

Jan Kott<sup>489</sup>

## Próba realizmu

Rzecz dzieje się po wojnie. Już to jedno powinno wzbudzić najżywsze zainteresowanie krytyka. Ale to nie wszystko. Nowa powieść Andrzejewskiego<sup>490</sup> przynajmniej z zewnątrz, ze wszystkich pozorów, na pierwszy rzut oka spełnia żądania stawiane pisarzom przez publicystykę i krytykę. Temat współczesny – i to jaki! Walka podziemia. Upolitycznienie – wszyscy bohaterowie powieści mogą w każdej chwili wyjąć z kieszeni legitymację partyjną. Są rozstawieni, żadnych nieporozumień, tu albo tam. Co więcej, mają swoją przeszłość polityczną, wychodzą z określonych środowisk społecznych. Moglibyśmy dla każdego z nich wypełnić bez trudu ankiety. Czy coś więcej? Zobaczymy jeszcze. Czas i miejsce powieści są określone<sup>491</sup>. Rozmowy postaci są ważne, zasadnicze, ideologiczne. Brane z życia lub gazet, w każdym razie aktualne. I jeszcze: bohaterowie działają.

Sąd moralny – Andrzejewski nie tylko opisuje i wyposaża swoje postaci w argumenty, ale sądzi. Sąd autora jest jasny, wyraża się w tytule, podparty jest mottem

---

<sup>489</sup> Biogram autora – zob. przyp. 103, s. 102.

<sup>490</sup> Jerzy Andrzejewski: *Popiół i diament* (Czytelnik; Klub Dobrej Książki Nr 1. 1948) [przyp. – J.K.].

<sup>491</sup> W oryginale: jest określony.

z Norwida<sup>492</sup>. Popiół i diament. Czy zespolony jest ściśle z powieścią? Rzecz dalsza.

I na koniec – powieść jest powieścią według wszelkich reguł. Ma tło, akcję i bohaterów. Nie jest ani zamaskowanym pamiętnikiem lirycznym, ani reportażem. Jest czytelna. Jest interesująca. Więcej nawet: *Popiół i diament* czyta się jednym tchem. Fabuła i realia są prawdopodobne; to znaczy, że każdy z nas może opowiedzieć z własnych doświadczeń dziesięć zdarzeń podobnych; to znaczy, że tak być mogło.

Miasto powiatowe w ciągu dwóch dni po kapitulacji Niemiec<sup>493</sup>. 5, 6 i 7 maja 1945 roku. Na przyjeżdżającego do miasta Szczukę, sekretarza wojewódzkiego PPR-u<sup>494</sup>, grupa terrorystyczna przygotowuje zamach. Pierwsza próba jest nieudana, ginie w niej dwóch robotników. Zamordowania Szczuki podejmuje się Maciej Chełmicki, były partyzant, jak można sądzić z powieści – akowiec<sup>495</sup>.

---

<sup>492</sup> Motto pochodzi z dramatu Cypriana Norwida *Za kulisami*, brzmi ono: „Coraz to z ciebie, jako z drzazgi smolnej, / Wokoło lecą szmaty zapalone; / Gorejąc, nie wiesz, czy stawasz się wolny. / Czy to, co twoje, ma być zatracone. // Czy popiół tylko zostanie i zamęt, / Co idzie w przepaść z burzą? Czy zostanie / Na dnie popiołu gwiazdzisty dyjament, / Wiekuistego zwycięstwa zaranie?”

<sup>493</sup> 2 V 1945 roku skapitulował Berlin, 4 V poddały się wojska niemieckie na froncie zachodnim, akt bezwarunkowej kapitulacji Niemiec podpisany został 7 maja w Reims, a nazajutrz późnym wieczorem – na żądanie Stalina – ponowiony w Karlshorst, dzielnicy Berlina.

<sup>494</sup> Polska Partia Robotnicza (PPR) – partia komunistyczna utworzona 5 I 1942 roku w okupowanej Warszawie przez przybyłych z ZSRR polskich komunistów z tzw. Grupy Inicjatywnej w wyniku połączenia Związku Walki Wyzwoleńczej z kilkoma innymi konspiracyjnymi grupami komunistycznymi.

<sup>495</sup> Akowiec – żołnierz Armii Krajowej (AK), zakonspirowanych sił zbrojnych Polskiego Państwa Podziemnego w czasie II wojny światowej, które powstały z przemianowania Związku Walki

Jednocześnie prezydent miasta zostaje ministrem i wydaje pożegnalny bankiet w reprezentacyjnym hotelu miasteczka. Podczas bankietu rozgrywają personalne intrygi nowi karierowicze systemu. W tym samym hotelu, w sali restauracyjnej bawią się rozparcelowani ziemianie i inteligenci. Bankiet i dancing kończą się wspólną pijatyką i polonezem. Jednocześnie młodzi zakładają własną konspirację. Mordują jednego ze swych kolegów, zabierają pieniądze i kupują broń. Jednocześnie sędzia Kossecki, który zesłany do obozu bił jako *capo* współwięźniów, obawia się, że zostanie aresztowany.

Zmierzamy do rozwiązań. Maciej Chełmicki zakochuje się w barmance hotelowej, młodej dziewczynie z arystokracji, której nazwisko Rozbicka jest symbolicznym skrótem dziejów jej warstwy i dziejów jej samej. Chełmicki po wykonaniu zamachu chce skończyć z konspiracją i zacząć normalne życie. Mieć swój dom, uczyć się. Morduje Szczukę. Potem ginie, zastrzelony przypadkiem przez patrol wojskowy, w chwili kiedy szedł na dworzec, aby razem z Rozbicką wyjechać do Warszawy. Kosseckiemu udaje się przekonać przyjaciela Szczuki, że może znowu być pożytecznym sędzią. Odchodzi wolny.

Wydobywam rozmyślnie ten oskubany ze wszystkiego schemat fabularny, aby pokazać w powieści Andrzejewskiego dwie sprzeczne ze sobą sprawy.

Z jednej strony mamy nowy, twórczy i odważny wybór tematyki, aktualną polityczną problematykę, powagę i doniosłość stawianych zagadnień. Z drugiej – konstrukcję fabularną typu Dołęgi-Mostowicza. Jest bowiem tylko naiwnym złudzeniem, że można łączyć nową treść do starych odlewów. Każdy schemat kompozycyjny, każda konstrukcja powieściowa wyraża ideologię, a nawet więcej, jest

---

Zbrojnej na rozkaz Naczelnego Wodza gen. Władysława Sikorskiego z 14 II 1942 roku.

pewnym sądem moralnym. Konstrukcja powieściowa obnaża przy analizie pogląd na świat nie mniej jasno od wyboru tematyki czy typu argumentacji, jakim autor obdarza bohaterów.

Główna czarownica – pisał Adam Ważyk w „Kuznicy” – zgorszyła się, że z kotła, w którym warzyła przepisy na wielki realizm, zamiast ducha Balzaca czy polskiego Szolochowa wyrzeli Putrament i Andrzejewski [...]. Niedowład rzemiosła u poszczególnych pisarzy przy zmianie ideowej albo przy nowej tematyce jest tylko szczególnym przykładem ogólnego prawa przełomów [...]. Bądźmy więc konsekwentni i strzeżmy się złudzeń: rachuba na łagodny rozwój od konstrukcji niesprawdzalnej do konstrukcji realistycznej bez zatrzymania inwentarza jest oszukańczą rachubą. Nie ma przejścia bez wstrząsów od „kulturalnej psychologii” do metod realistycznych, do głównego nurtu prozy powieściowej, a walka o literaturę postępową traci połowę ostrości i roli społecznej, jeżeli nie odbywa się w głównym nurcie<sup>496</sup>.

Jedno jest pewne: powieść Andrzejewskiego toczy się w głównym nurcie. I dlatego jaskrawiej niż w jakiegokolwiek innej powieści współczesnej występuje w *Popiele i diamentie* starcie postępowych zamierzeń autora i nowej tematyki ze starymi tendencjami ideowo-artystycznymi. Nowa tematyka pozwala dopiero sprawdzać konstrukcję, postawić, bodajże po raz pierwszy, zagadnienie kompozycji. Dyskusja o realizmie, wbrew temu, co piszą nasi

---

<sup>496</sup> A. Ważyk, *Niedobry klimat*, „Kuznica” 1947, nr 42. Ważyk polemizuje z tekstem Jana Kotta *Zoil albo o powieści współczesnej* („Odrodzenie” 1947, nr 35, s. 1–2 – zob. *Teksty źródłowe*, s. 167–192) oraz szkicem Stefana Żółkiewskiego *O literaturze współczesnej* („Kuznica” 1947, nr 37, s. 4–7 – zob. *Teksty źródłowe*, s. 193–232).

przeciwnicy, nie przechodzi już obok współczesnej literatury, ale staje się polemiką z określonymi powieściami w konkretnym materiale. Książka Andrzejewskiego jest właśnie dla mnie typowym przykładem powieści, w której co innego mówi czy chce powiedzieć autor, a zupełnie co innego mówi logika konstrukcji. Mały realizm posiada swoją filozofię, powiedziałbym nawet więcej, własne zapatrywania polityczne i własną moralność. W *Popiele i diamentach* ten mały realizm mówi swoje, mówi swoje bardzo jaskrawo, krzykliwie i wyraźnie, wbrew temu wszystkiemu, co Andrzejewski wkłada w usta swoim peperowcom<sup>497</sup>, wbrew nawet temu, co nawet sam zamierza powiedzieć. Ale już czas na szczegółową analizę.

\*

Zacznijmy od sprawy Kosseckiego. Dzieje się ona co prawda poza głównym nurtem akcji, ale w wymowie powieści odgrywa rolę poważną. Kossecki w Gross-Rosen<sup>498</sup> był sztubowym, bił i znęcał się nad współwięźniami. Chciał przeżyć za wszelką cenę i właśnie za tę cenę przeżył. Przed wojną był porządnym człowiekiem i po wojnie będzie porządnym człowiekiem. Kossecki broni cały czas jednej tezy: obóz się nie liczy, obóz jest poza kręgiem moralności ludzkiej. Istnieje granica wytrzymałości fizycznej i granica wytrzymałości moralnej. Kossecki żąda uniewinnienia. Andrzejewski przeciwstawia Kosseckiemu inteligenta-komunistę Podgórskiego. Wyposaża

---

<sup>497</sup> Peperowiec – członek Polskiej Partii Robotniczej (PPR).

<sup>498</sup> Gross-Rosen – istniejący w latach 1940–1945 niemiecki nazistowski obóz koncentracyjny, położony na Dolnym Śląsku, na Przedgórzu Sudeckim. Powstał na terenach wsi o tej samej nazwie (obecnie: Rogoźnica).

go w argumentację bohaterów Malraux. Ocaleniu życia przeciwstawia walkę o sens i godność życia:

A cóż przez te lata wojny było robić, jeśli nie bronić sensu życia? Pozwolić się zniszczyć, tak. Albo właśnie nadać życiu sens, godność jakąś, która by przerastała mnie samego i mogła trwać bez względu na to, czy będę żyć juto, czy zginę choćby za godzinę... Jeżeli życie posiada sens, śmierć nie może być końcem świata [...]. Cóż bardziej ludzkiego, gdy się chce, aby wbrew wszystkiemu człowiek mógł ocalić własne człowieczeństwo?

„Kto – czytamy w *Doli człowieczej* Malraux – umierał pośród ludzi, z którymi chciał żyć, umierał jak każdy z tych ludzi, złożony niemocą, ponieważ nadał sens swojemu życiu. Co warte byłoby życie, dla którego nie zgodziłby się umrzeć?”

Podobnie Conrad w *Zwycięstwie*<sup>499</sup>: „Człowiek umiera raz, ale nie jest obojętny, jak umiera”.

U Malraux za retoryką heroicznej moralności stał dramat rewolucji pojętej jako najwyższa próba charakterów, jako wyzwanie rzucone bezsensowności świata. U Conrada – tragiczna koncepcja życia. Andrzejewski bierze gotową kliszę tragiczną i wsadza ją spokojnie w nurt powieści realistycznej. Są to tymczasem dwie różne sprawy, dwie różne estetyki, dwie różne ideologie. Jedna – wywodząca się z poetyki próżni psychologicznej, zawarta w antynomiach sensu i bezsensu, odpowiedzialności i losu, śmierci, która kończy życie, i śmierci, która nadaje mu godność. Druga sprawa to problem porządnego człowieka w ramach określonej moralności. Jakiej? Oczywiście mieszczańskiej. Kossecki był godnym sędzią, po mieszczańsku „porządnym” przed wojną. Porządny

---

<sup>499</sup> *Zwycięstwo* – powieść Conrada z 1915 roku.

mieszczanin był w obozie kanałią. Czy porządny mieszczanin może być na nowo sędzią, może być na nowo użyteczny? Przyszajcie, że to jest zupełnie inna sprawa od sensu i bezsensu życia.

Ale Andrzejewski nie rozwiązuje ani pierwszej, ani drugiej. Nie chce być laickim moralistą jak Conrad i drażyć powoli, aż do końca sprawę człowieka, który wybrał upodlenie nad śmierć. Tylko muska ten temat. Ale również ucieka i od drugiej sprawy. Tylko bardzo nieznacznie odsłania, czym był porządny sędzia w okresie międzywojennym, co to dzisiaj znaczy porządny mieszczanin. Jedno jest tylko zdanie. Wypowiada je Szczuka, kiedy Podgórski oburza się na Kosseckiego. „Bez przesady, przyjacielu. Po prostu bankructwo pewnego typu mentalności”. To jedno zdanie nie wystarcza. Porządny człowiek, porządny mieszczanin nie został zdemaskowany. Porządny mieszczanin mógł przeciwstawić faszyzmowi tylko strach o własną skórę. Ale tego Andrzejewski pozwala się jedynie domyślać.

\*

Drugi temat *Popiołu i diamentu* to pokolenie najmłodszych. Powiedzmy od razu, że to najlepsze karty książki. Mamy tutaj studium wodzostwa: kilkunastoletni Jerzy Szretter ucharakteryzowany jest na Lafcadio ze słynnej książki Gide'a<sup>500</sup>. Aż do najdrobniejszych szczegółów. Oto fragment pamiętnika:

    Za zbyt powolną kontrolę nawyków myślowych zapisuję sobie punkt karny. Do południa nie wypalę ani jednego

---

<sup>500</sup> Lafcadio to postać z powieści André Gide'a *Lochy Watykanu* (1914).

papierosa. Zdradzać się przed ludźmi oznacza głupotę. Zdradzać się przed samym sobą – słabość i niedostateczną dyscyplinę.

Tym razem jednak klisza literacka działa świetnie. Nie tylko dlatego, że wzór jest dobry. Bandytyzm młodzieży jest o wiele bardziej wynikiem samej wojny niż sytuacji politycznej. Powtarza się po każdej wojnie. Dlatego psychologiczna klisza pasuje. Starsi, którzy przeszli przez konspirację, żyją jeszcze w kręgu wielkich słów: wierność i solidarność, rozkaz i Polska. Młodszy znają tylko jedno słowo: organizacja. Jaka? Obojętne. Dlatego wzór Lafcadio pasuje.

Dzieje tej konspiracji najmłodszych pokazuje Andrzejewski w paru wielkich scenach. Przestaje być tylko prawdopodobną, staje się prawdziwą. Szretter morduje kolegę, który nie chciał dać pieniędzy na broń. Dokonał czynu, stał się na 24 godziny wodzem. Wyrósł przez zbrodnię ponad swoich kolegów. Ale następnego dnia jeden z nich, który wczoraj jeszcze drżał z przerażenia, podchodzi do wodza: „Ty zorganizujesz jedną piątkę, ja drugą. Na równych prawach”. Degradacja wodza została dokonana. Tutaj operuje Andrzejewski skrótami, zwięźdzeniem. Pokazuje proces typowy. Dramatyzuje historię, jest wielkim realistą.

\*

W ekspozycji<sup>501</sup> powieści Szczuka, sekretarz wojewódzki PPR przystaje nad ciałami dwóch zamordowanych robotników. Towarzysze pytają go, za co ludzie ci giną. Od-

---

<sup>501</sup> Ekspozycja – sytuacja zarysowana w punkcie wyjścia fabuły epickiej, dramatycznej lub filmowej, zapoznająca czytelnika lub widza z głównymi postaciami i problemami utworu.

powiedzią bezpośrednią są słowa Szczuki na pogrzebie robotników. Odpowiedzią pośrednią ma być cała powieść, a przynajmniej rozwiązanie głównego konfliktu.

Postać Szczuki cały czas zostawia Andrzejewski w cieniu. Daje krótką biografię, kilka monologów, parę rozmów. Szczuka jest starym komunistą, jest szlachetny, walczy i widzi sens walki. Ale walka jest tylko słowem. Andrzejewski jej nie pokazuje. Konstrukcja małego realizmu tylko z trudem pozwoliłaby ją zarysować. Ale autor nawet rezygnuje z prób. Z działacza partyjnego wycina krąg ocen moralnych. Nie chcę tego kręgu lekceważyć. Podkreślam tylko, że jest jedyny. Szczuka pozostaje w tradycyjnym kręgu pytań inteligenta. Odpowiada na nie jak komunista. Ale to wszystko. Szczuka odpowiada na pytanie, jakim należy być, a nie co należy robić. Sens walki jest dla niego sprawą przede wszystkim osobistej godności i sumienia. Jest to ten sam krąg pytań, jakie stawiał swoim bohaterom Żeromski. Nie widać za Szczuką dokonywującej się rewolucji społecznej. Jest szlachetny. Tylko to.

Nie chcę być źle zrozumiany. Śmieszne byłoby żądać od powieściopisarza, aby pokazał wszystko, aby wpakował do powieści i nacjonalizację<sup>502</sup>, i reformę rolną, i awans społeczny. Chcę tylko powiedzieć, że z pełnej wiedzy o działaczu politycznym Andrzejewski wybrał najbardziej tradycyjny fragment.

Szczuka ginie, zamordowany przez Macieja Chełmickiego. Prawa kompozycji wysuwają zabójcę na plan pierwszy. Na nim skupiona jest główna uwaga autora. Sprawa Macieja Chełmickiego – oto właśnie problem podziemia. Ale w przeciwieństwie do konspiracji najmłodszych nie

---

<sup>502</sup> Nacjonalizacja przemysłu – upaństwowienie przemysłu przeprowadzone w powojennej Polsce na mocy ustawy Krajowej Rady Narodowej z 3 I 1946 roku oraz późniejszych dekretych Rady Ministrów.

jest to problem tylko psychologiczny. Pisałem już kiedyś o ubóstwie i wąskości wiedzy o życiu, jaką daje proza współczesna w porównaniu z publicystyką i nauką<sup>503</sup>. Streszczenia aktów oskarżenia, jakie przynoszą gazety z procesów politycznych, mówią więcej i mówią inaczej o dziejach podziemia od *Popiołu i diamentu*. Na przykładzie książki Andrzejewskiego widać wyraźnie, jak dalece interpretacja psychologiczna niezdolna jest wyjaśnić nawet tych faktów, z których autor zbudował swoją fabułę. Mamy prawo żądać od pisarza, aby pisząc o podziemiu, wzbogacił nasze doświadczenie społeczne.

Wydaje mi się, że jest to znów przede wszystkim sprawa konstrukcji. Szczuka jest odcięty od partii, od rewolucji, od konkretnej problematyki społecznej i politycznej. Chełmicki jest także wyobcowany, odizolowany od swojego środowiska, pozostawiony przez logikę kompozycji sam na sam z zabójstwem, jakiego ma dokonać. I znowu nie trzeba zaraz ani Andersa<sup>504</sup>, ani Bora-Komorowskiego<sup>505</sup>, ani siatek szpiegowskich. Mały realizm nie dlatego zawodzi, że pokazuje małe realia. Mały realizm zawodzi, ponieważ dostrzega tylko takie związki przyczynowe, jakie widzi drobnomieszczanin. Rozkład AK staje się w oczach drobnomieszczanina tragedią młodości, która nie potrafi wrócić do normalnego, czytaj

<sup>503</sup> Zob. J. Kott, *Zoil albo o powieści współczesnej* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 177–179, 188–191).

<sup>504</sup> Władysław Anders (1892–1970) – generał Polskich Sił Zbrojnych, dowódca Armii Polskiej w ZSRR oraz 2 Korpusu Polskiego, Generalny Inspektor Sił Zbrojnych, następca prezydenta RP na uchodźstwie (1950–1954).

<sup>505</sup> Tadeusz Bór-Komorowski (1895–1966) – generał Polskich Sił Zbrojnych, Komendant Główny Armii Krajowej, Naczelnny Wódz Polskich Sił Zbrojnych, premier rządu RP na uchodźstwie (1947–1949).

mieszczańskiego, życia. „Tygodnik Powszechny” nazwał to problemem „zarażenia śmiercią”<sup>506</sup>.

Jeszcze przed wojną pisano: „tragiczne pokolenie”. Rzecz charakterystyczna, że termin ten odnoszono jedynie do młodzieży inteligentkiej. Prawo do tragizmu było także przywilejem klasowym. Ale fatum<sup>507</sup> młodego pokolenia mieszczańskiego nie miało tym razem nazwy greckiego bóstwa. Miało nazwę zupełnie współczesną. „Pokolenie tragiczne” było pokoleniem faszystowskim. I trzeba przyznać, że literatura powojenna przy wszystkich swoich zahamowaniach i brakach pokazała prawdziwie tę genealogię duchową i polityczną pokolenia. Andrzejewski pozostał niestety wierny mitologii tragizmu.

Przypatrzmy się logice kompozycji. Chełmicki zakochuje się w dziewczynie z baru. Miłość go uszlachetnia, godzi ze światem, pokazuje piękno życia. Chełmicki ma dosyć zabijania, chce żyć jak człowiek. Ale ciąży na nim przeszłość. Dyscyplina konspiracyjna obowiązuje. Daremnie buntuje się przed wykonaniem rozkazu. Wstrząs duchowy nastąpił. Ale za późno. Aby kochać, aby być wolny, aby zacząć żyć po ludzku, musi naprzód zabić. Zabija. I kiedy idzie na dworzec, aby połączyć się z ukochaną dziewczyną, ginie zastrzelony przypadkiem przez patrol.

Czyż konstrukcja losu nie jest tutaj ideologią? Jest. Bandytyzm staje się tragizmem pokolenia. I stwierdźmy

<sup>506</sup> Podpisany skrótem kjw (Kazimierz Józef Wyka) felieton *Zarażenia śmiercią* opublikowany został w cyklu *Szkoła krytyków* („Odrodzenie” 1947, nr 7). Traktuje on o opowiadaniu Jana Józefa Szczepańskiego pt. *Buty*, wydrukowanym w „Tygodniku Powszechnym” (1947, nr 6). Tytuł felietonu nawiązuje do refleksji jednego z bohaterów opowiadania: „Pół roku wystarczy, żeby zarazić się śmiercią. Pół roku? Nie. Pięć lat. Pięć lat od września chorujemy już wszyscy”.

<sup>507</sup> Fatum – w mitologii greckiej personifikacja przeznaczenia, nieuchronnego losu, nieubłaganej konieczności.

to zupełnie wyraźnie. Los Chełmickiego jest tragiczny. Ale wcale nie jest tragiczna w książce Andrzejewskiego śmierć dwóch robotników, zabitych podczas nieudanego zamachu na Szczukę. Do tragizmu mają prawo inteligenci. Przypadkowa śmierć Chełmickiego jest dla mnie głęboko niemoralna. Oburza mnie. Poraża. Wbrew temu, co Szczuka mówi na pogrzebie, wbrew zamierzonej tezie powieści, stwierdza, że życie nie ma sensu, skoro młodzi i szlachetni skazani zostają przez los na bezsensowne zabójstwo i bezsensowną śmierć.

Na pytanie Chełmickiego: „Czyj to pogrzeb?” jeden z robotników odpowiada: „Ofiar zbrodniarzy faszystowskich”. Powieść Andrzejewskiego na to samo pytanie odpowiada: „Ofiar tragicznego pokolenia”.

Mam żal do Andrzejewskiego, że nie miał odwagi zerwać z tragiczną konstrukcją losu ludzkiego. Chełmicki mógł nie zamordować Szczuki, mógł rzucić konspirację i wyjechać ze swoją dziewczyną. Powieść miałaby wtedy optymistyczne i postępowe zakończenie, odpowiadające moralności „Dziś i Jutro”. Mógł wreszcie Andrzejewski, co byłoby o wiele trudniejsze, trudniejsze oczywiście artystycznie, bo wymagałoby odrzucenia całej tradycji mieszczańskiego tragizmu, kazać Chełmickiego aresztować. Społeczna moralność, która domaga się ukarania zbrodni, byłaby ocalona. I sens moralny powieści, i artystyczne nowatorstwo.

\*

Chełmicki ginie zastrzelony przypadkowo przez patrol. Kolega jego i dowódca wraca do partyzantki. Szczuka został zamordowany. Karierowicz Świącki zostaje ministrem i z całą ekipą „swoich ludzi” przenosi się do Warszawy. Najmłodszy zakupują broń i zakładają dwie piątki

terrorystyczne. Kossecki przekonał Podgórskiego, że może być jeszcze pożytecznym sędzią. „Życie żądało podłości – był podły. Życie wymagało cnót obywatelskich – miał je”. Jest znowu porządnym człowiekiem i chodzi na małą czarną do cukierni.

Cóż dziwnego, że w pamięci czytelnika ostaje się jako morale książki wielki polonez, którego w pierwszej parze poprowadził nad ranem pijany minister Świącki z pijaną hrabiną Różą Puciatycką. Analogia z tańcem Chochołów z *Wesela* Wyspiańskiego nie jest tutaj przypadkowa. Ten tragiczny polonez o wiele ciaśniej zrośnięty jest z powieścią Andrzejewskiego od Norwidowskiego wiersza, który służy za motto powieści.

Rok temu byłem na uroczystości wręczenia sztandaru partyjnej organizacji w jednej z łódzkich fabryk. Peperowicz, który przemawiał, musiał być z zawodu buchalterem<sup>508</sup>. Mówił ciągle o bilansie, że po jednej stronie aktywa, po drugiej pasywa i jakie jest saldo. Nie rozumiałem, o co mu chodzi. Aż nagle pojąłem. „Bilans fabryki – powiedział – obejmuje rok kalendarzowy i zamyka się 31 grudnia. Może być dodatni i ujemny. Ale bilans partyjny jest inny. Nie obejmuje lat kalendarzowych. Jest zawsze dodatni. Dlaczego? Dlatego – powiódł triumfalnie okiem po sali i krzyknął – że zamykamy go dopiero po zwycięstwie!”

Długo rozumowanie owego bilansisty dziejów wydawało mi się prostackie. Dopiero potem zrozumiałem jego ludzką i prostą mądrość. Czytałem Marksa. Czytałem gorzkie i patetyczne zakończenie *18 brumaire’a*. Czytałem pełne smutku i bóleście dzieje paryskiej komuny<sup>509</sup>. Obie książki pisane były po klęsce, w obu Marks surowo i bezlitośnie rozwiewa złudzenia i pokazuje niedojrzałość

<sup>508</sup> Buchalter – księgowy.

<sup>509</sup> Zob. K. Marks, *Wojna domowa we Francji* (1871).

ruchu robotniczego. Ale w obu książkach Marks z równą jasnością i siłą udowadnia, że te same prawa historii, te same siły, które spowodowały klęskę, pracują dla przyszłego zwycięstwa.

Optymizm ludowej literatury nie na tym polega, że szlachetni mają zostawać ministrami, a podli iść do więzienia lub ginąć. Optymizm ludowej literatury to zaufanie do wielkich sił postępu, które tworzą przyszłość, to dojrzewanie w losach jednostek praw rozwoju społecznego. To jest właśnie wielki realizm. Tylko to.

Andrzejewski nie dostrzegł historii. I to jest właśnie mały realizm. Tylko to.

Powtórzmy raz jeszcze. Zostanie zasługą Andrzejewskiego, że pierwszy w powieści powojennej odważnie i uczciwie podjął próbę realizmu w tematyce współczesnej. A wierzę głęboko, że prawdziwa droga do realizmu prowadzi poprzez tematykę współczesną. I nie tylko droga do realizmu, także droga do wielkiej powieści.

## UWAGI, WNIOSKI, PODSUMOWANIA



kjw<sup>510</sup> [Kazimierz Wyka<sup>511</sup>]

## Burza, przekładaniec i kapuśniak

Przednówek na polach dobiegał już końca, czyli były żniwa, kiedy w prozie wybuchła burza. Piszę o tym w czasie przeszłym, ponieważ już dwa miesiące dobiegają od jej pierwszych uderzeń. Od tej zaś burzy, poprzez przekładaniec droga już wprost do jesiennego kapuśniaczku. Próbuje mżyć właśnie, niedzielnie i tak, jak to zalecały nastrojowe wiersze modernistów.

Jak to zwykle z letnią burzą bywa, wyskoczyła spoza horyzontu nieoczekiwanie. Myślę o nagrodzie „Odrodzenia” przyznanej Jarosławowi Iwaszkiewiczowi i o błyskawicach, co później nastąpiły. Nieoczekiwany był przede wszystkim sam wybór laureata. Wśród rozmów i przewidywań, kto nim pozostanie, nazwisko Iwaszkiewicza prawie że się nie powtarzało. Nie dlatego, ażeby ci wszyscy rozmówcy, a nieraz się bywało w ich nie tylko literackim gronie, uważali Iwaszkiewicza za pisarza odstawionego już na boczny tor, a jego ostatnie książki za niegodne pamięci.

---

<sup>510</sup> Tekst publikowany w rubryce *Szkoła krytyków*, podpisany inicjałami kjw (Kazimierz Józef Wyka).

<sup>511</sup> Biogram autora – zob. przyp. 160, s. 125.

Po prostu tylko wszyscy prywatni profeci po zeszłorocznej próbie<sup>512</sup> lepiej wyczuwali sens owej nagrody, aniżeli uczyniło to jury tegoroczne, i na ten właśnie temat pozwolę sobie do minionych już grzmotów dorzucić błyskawicę z własnego kołczanu. Sens dobrej nagrody literackiej jest przede wszystkim w tym, jeżeli odkrywa nowe wartości i nowych pisarzy, by ich narzucić publiczności. Podobnie zresztą jak sens konkursu. Nagroda zaś „Odrodzenia” posiada wszelkie dane, ażeby sensowi takiemu odpowiedzieć. Założmy prostą, choć trochę fikcyjną sytuację. Założmy mianowicie, że przed szacownym gronem jurorów kładą się dwie książki artystycznie równorzędne, społecznie równowartościowe. Jedna pisarza dojrzałego, druga początkującego. Kogo wyróżnić? Sądzę, że początkującego. Wielkie pieczęcie niech przywieszają inni; to jest nagroda małej pieczęci i związanego z nią ryzyka.

Postępując zaś krok dalej po tak przyjętym założeniu, napotykać wniosek, że nawet, jeżeli książka pisarza młodego nie dorównuje utworowi kolegi już wprowadzonego pomiędzy horyzonty sławy, nadwyżka młodości, debiutu, wartości społecznej czy wreszcie trudności podjętego gatunku powinna ten dystans pokrywać. Tak przynajmniej z krytyków twierdzi Kazimierz Wyka, kiedy go o to zapytałem, napotkawszy przypadkiem w jednym z owych dyskutujących gron.

Pisząc o trudności gatunku, mam to na myśli, że i w tym, i w ubiegłym roku proza wyróżniona na dalszych miejscach to wciąż proza nowelistyczna i powieściowa. Coś tak, jakby dyplomy Państwowego Instytutu

---

<sup>512</sup> Po raz pierwszy przyznawaną nagrodę literacką „Odrodzenia” w 1946 roku otrzymał Tadeusz Breza za powieść *Mury Jerycha* (1946).

Pomologicznego<sup>513</sup> (czy taki istnieje?) zbierały tylko jabłka, a gruszek w ogóle nie było. Tak, w minionych dwóch latach gruszek – dobrego eseju, dobrej prozy krytycznej, pamiętnika – nie było. Zakończmy wołaniem: gruszki, dojrzewajcie! Na wierzbach, wszędzie, dojrzewajcie!

Tak w pośrodku szpalty chlubnie zakończywszy, powróćmy, któredy to burza przechodzi w przekładaniec. Otóż, czy się przyjmie, czy nie proponowane w poprzednim ustępie założenie, nagroda przyznana Iwaszkiewiczowi posiada zarazem smak pewnego *votum* nieufności dla młodej prozy. *Votum* to zapewne przypadkowe, ale tędy burza przechodzi w przekładaniec. A rozwój prozy w latach powojennych posiada niewątpliwie układ określony tym gastronomicznym słówkiem.

Najpierw, w 1945, były postulaty. Rozciągała dyskusja o realizmie, zapowiedzi, wnioski i nadzieje. Pierwsza warstwa. Na nią położyły się książki wydane w bieżącym i minionym roku. Ciasto podawane publiczności wprowadzie teraz, ale wypieczone w latach okupacji, albo nawet przed wojną. Ciasto starsze zatem i dawniejsze od warstw przekładańca, na jakich przyszło spocząć. Dlatego to przekładaniec w tym miejscu zupełnie się nie zróśł, a każda gospodyni wie dobrze, gospodyni literacka również wiedzieć powinna, że zróść się nie mógł, bo był w różnym czasie zarabiany. Pomędzy postulatami realizmu a wyglądem prozy powojennej powstał luz.

Teraz zaś, od artykułu Kotta *Zoil albo o powieści współczesnej*<sup>514</sup> („Odrodzenie” nr 145), od wypowiedzi

---

<sup>513</sup> Pomologia – dział sadownictwa zajmujący się klasyfikowaniem gatunków drzew i krzewów owocowych oraz badaniem poszczególnych odmian tych gatunków.

<sup>514</sup> J. Kott, *Zoil albo o powieści współczesnej*, s. 1–2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 167–192).

M. Jastruna<sup>515</sup> i S. Żółkiewskiego (*O literaturze współczesnej*, „Kuznica” nr 37<sup>516</sup>) zaczyna się nakładać warstwa trzecia. Piszę zaczyna, ponieważ powzięta przez Kotta i Żółkiewskiego ocena prozy powojennej nie powinna się rozpląnąć w jesiennym kapuśniaczku po letniej burzy. Przypuszczam, że przy tym rozrachunku nie zabraknie nikogo z krytyków i nawet Kazimierz Wyka, o którego surowych sądach prywatnych tyle Kott umiał domyślnie powiedzieć, nareszcie te sądy ujawni. Natomiast *Szkoła krytyków*, ponieważ sprawa jest w toku dopiero, raczej ją sygnalizuje i zaznacza, aniżeli zabiera głos w sposób definitywny. Znow dlatego, by Kott miał rację, pisząc o tym, jak to powściągliwy, dyskretny i ostrożny jest jej poczciwy wujaszek z zaplątanym językiem.

Na razie tylko dwie uwagi: byłoby źle, gdyby na tym nowym poziomie przekładańca rzeczywistość prozy znow się nie zrosła z nakładanymi na nią postulatami. Byłoby źle, gdyby powstał ten sam luz, jaki widnieje pomiędzy wstępną dyskusją o realizmie a książkami, które po niej napełniły półki krytyków. Nie dojdzie zaś do tego, jeżeli tak obrońcy, jak atakujący nie będą naciągać faktów na swoją stronę. Dotąd nie naciągają. Stefan Żółkiewski bardzo na Kotta się sierdzi, ale kiedy dochodzi konkretnie do książek, jakich gotów jest bronić, okazuje się, że niewiele więcej od Kotta wymienia. Radości na ten temat, objawiane w notach literackich „Dziś i Jutro”, są bardzo krótkowzroczne. Bo źle o przyszłości naszej prozy mniema ten, kto przypuszcza, że w obecnej sytuacji znow wykręci się ona sianem, tym razem – by tak rzec – sianem powodzenia gatunków tradycyjnych u tradycyjnie zapóźnionej publiczności.

<sup>515</sup> Zob. M. Jastrun, *Rozmowa o literaturze*, „Kuznica” 1947, nr 37.

<sup>516</sup> S. Żółkiewski, *O literaturze współczesnej*, „Kuznica” 1947, nr 37, s. 4–7 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 193–232).

Po tym bowiem, wszystko jedno czy zamierzonym, czy też przypadkowym *votum* nieufności, niedawna burza zamiast w tęczę przemienia się w przekładaniec. Chodzi o to, jaki dorobek mieli przed sobą jurorzy zeszłoroczni, a jaki z obecnego lipca. Naturalnie, ciągle powtarzam, pod warunkiem, że są oni od małej pieczęci i związanego z nią ryzyka. Zeszłoroczni mieli dorobek na pewno ciekawszy, na pewno bliższy obecnej problematyce społecznej aniżeli sędziowie z tego roku. Z czterech wyróżnionych przez nich tomów tylko jeden, Pruszyńskiego<sup>517</sup>, z biedą i naciąganiem pomieści się w ramach tej problematyki. Zresztą albo Bolesław Chrobry<sup>518</sup>, albo Cyprian Norwid<sup>519</sup>, albo Kresy Wschodnie opisane dziesięć lat temu, bo tyle już wieku liczą *Wertepy* Buczkowskiego<sup>520</sup>.

Nawet urodzaj na jabłka słabszy, a tobie się gruszki marzą, człowiecze. Czyli równie obrazowymi słowy: burza poprzez *votum* nieufności wyraźnie przechodzi w twierdzenia Kotta o wątlym pośrodku przekładańca cięście.

---

<sup>517</sup> Chodzi o zbiór opowiadań Ksawerego Pruszyńskiego *Trzynastcie opowieści* (1946).

<sup>518</sup> W 1947 roku Antoni Gołubiew ogłosił pierwszy i drugi tom powieści historycznej *Bolesław Chrobry*, odpowiednio – *Puszcza* oraz *Szło nowe*.

<sup>519</sup> Hanna Malewska jest autorką biograficznej powieści o Norwidzie – *Żniwo na sierpce* (1947).

<sup>520</sup> *Wertepy* (1947) – debiutancka powieść Leopolda Buczkowskiego.



Adam Ważyk<sup>521</sup>

## Spór o powieść

### Konstrukcja ludzkiego losu

Znam pewną powieść z lat międzywojennych, która jasno stawia tezę, że prawda o człowieku nie mieści się *in foro interno*<sup>522</sup>. Z dwóch interpretacji postępowania człowieka, z dwóch ocen moralnych, z których jedna rozwija się w świecie zewnętrznym, druga określa człowieka z perspektywy społecznej – prawdziwsza jest ta druga. Ta powieść ustalająca przewagę prawdy, a zatem i odpowiedzialności moralnej *in foro externo*<sup>523</sup> – to *Granica* Nałkowskiej.

Dla pisarzy młodszej generacji byłoby ogromnie pouczające, gdyby uprzytomnili sobie, dlaczego Julian Sorel czasów sanacyjnych zamiast uwieść panią Renal<sup>524</sup>, uwodzi córkę kucharki i zamiast strzelać do niej – sam zostaje przez nią zastrzelony. Konstrukcja etyczna losu bohatera, którego bogowie karzą rękami obłąkanej dziewczyny za pospolity grzech obyczajowy w chwili, kiedy przekroczył granicę grzechów wybaczalnych *in foro externo*, zalecając otworzyć ogień na strajkujących robotników, przy-

---

<sup>521</sup> Biogram autora – zob. przyp. 336, s. 197.

<sup>522</sup> *In foro interno* (łac.) – w zakresie wewnętrznym.

<sup>523</sup> *In foro externo* (łac.) – w zakresie zewnętrznym.

<sup>524</sup> Julian Sorel, pani de Rênal – bohaterowie powieści Stendhala *Czerwone i czarne* (1830).

pomina mi dramaty antyczne, choć żadnego bliższego przykładu nie potrafiłbym wskazać. Ważne jest to, że jakaś konstrukcja etyczna istnieje, niezależna od wewnętrznej miary moralnej. A istnieć może wtedy, kiedy powieść jest nie tylko konstrukcją losu ludzkiego, ale i ludzkiego działania. *Granica* przedstawia losy ambicji i kariery urzędniczej w znormalizowanej fazie czasów drugiej Niepodległości. Droga życiowa Zenona<sup>525</sup> jest drogą normalną, wyznaczoną mu przez układ stosunków społecznych, inaczej niż u Stendhala czy Balzaca, gdzie motywy kariery mają cechę – proszę mi wybaczyć – awanturniczą. Ambicja, która wprawia w ruch Juliana Sorela i postaci Balzakowskie, trafia na zawity splot innych ambicji, interesów i działań. Za często i zbyt ogólnikowo mówi się o tym, że *Komedia ludzka* przypada na okres rozkwitającego kapitalizmu we Francji. Był to okres walki o pozycje w warstwach świeżo formującego się kapitalistycznego społeczeństwa. Stąd koncepcja losu czynna, związana z działaniem jednostki, pojęta jako wypadkowa jej działania i oporu środowiska, możliwa do udramatyzowania bez interwencji bogów.

Bierna koncepcja losu ludzkiego była uzasadniona w okresie strukturalnego kryzysu. „Szary człowiek” miał pracę albo ją tracił. Walczył o swój los, wykonując ruchy człowieka tonącego. To również było prawdziwe, ale ta prawda stała się obca dniom dzisiejszym. Wojna i czasy dzisiejsze dają powieściopisarstwu szansę odrodzenia czynnej koncepcji losu ludzkiego, związanej z działaniem. Jeśli dzisiejsza generacja pisarzy okaże się zbyt opieszala, pochwyti te szanse następna<sup>526</sup>. Tylko że to działanie ma

---

<sup>525</sup> Zenon Ziembiewicz – główny bohater *Granicy*.

<sup>526</sup> Pisząc o „dzisiejszej generacji pisarzy” i „następnej”, Ważyk mógł mieć na myśli twórców z formacji 1910 wraz z pisarzami nieco od nich starszymi oraz rosnących w siłę i radykalizują-

inną treść wewnętrzną, nie górują w nim motywy ambicji i kariery, awansu w społeczeństwie wolnej konkurencji. Motywami działania stają się idee społeczne. Rzeczywistość Balzaca wysuwała bankierów i karierowiczów z prowincji. Rzeczywistość *Granicy* – urzędników związanych z ziemiaństwem. Rzeczywistość dzisiejsza zna wielkie partyjne organizacje robotnicze i chłopskie, które kształtują losy ludzkie i pobudzają ludzi do działania. Niektórzy nazywają to dzisiejszym romantyzmem.

### Proza amorficzna<sup>527</sup>

Doświadczenie historyczne w sprawach literackich mówi nam, jaki mają sens tendencje irracjonalne, witalistyczne<sup>528</sup>, mistyka krwi i ziemi, stawka na intuicję<sup>529</sup>. Rozkładowy proces w literaturze, który zaczął się od czasów naturalizmu, ukazuje się nie tylko w tych tenden-

---

cych się „pryszczatych”, czyli grupę młodych pisarzy urodzonych w latach 20., zdystansowanych wobec polityki „łagodnej rewolucji” (J. Bocheński, T. Borowski, R. Bratny, A. Braun, B. Czeszko, K. Gruszczyński, T. Konwicki, G. Lasota, A. Mandalian, A. Słucki, A. Ścibor-Rylski, W. Woroszyński, W. Zalewski).

<sup>527</sup> Z rozmowy w gronie „Kuźnicy” [przyp. – A.W.]. Zob. *Rozmowy „Kuźnicy”*, „Kuźnica” 1947, nr 1; w dyskusji zespołu „Kuźnicy” na temat prozy powieściowej udział wzięli: Adam Ważyk, Ryszard Matuszewski, Stefan Żółkiewski, Jan Kott, Paweł Hertz, Kazimierz Brandys, Andrzej Stawar.

<sup>528</sup> Por. witalizm – koncepcja w filozofii i biologii przyjmująca istnienie w organizmach niematerialnej siły życiowej, warunkującej zjawiska życiowe organizmów i nadającej kierunek rozwojowi osobniczemu i rodowemu.

<sup>529</sup> Por. intuicjonizm – kierunek w teorii poznania zakładający, że intuicja jest głównym lub jedynie wartościowym sposobem poznania.

cyjach natury światopoglądowej, dotyczy również samej formy utworu. Jeśli ktoś mówi o realizmie, to może wypadałoby zapytać – w czym? W powieści, reportażu czy w pamiętniku? Mówiąc o odbudowie realizmu, trzeba by mówić równocześnie o odbudowie powieści, bo powieść może być rozmaicie skomponowana, bardziej epicka czy bardziej dramatyczna, budowa zmieniała się w rozmaitych okresach, ale pewne ogólne normy istniały w kompozycji powieściowej. W części produkcji z lat okupacji, która została ogłoszona po wojnie, powieść mieszała się z reportażem i pamiętnikiem. Powstała jakaś forma subiektywnego widzenia, spowiedzi i porachunków zmieszanych ze szczątkami powieściowymi. Ukazało się sporo utworów, które nazwałbym amorficznymi. Widzimy w opinii literackiej próby uzasadnienia tej amorficznej prozy, nawet na łamach „Kuźnicy”. Jak się to uzasadnia? Według przyjętego uzasadnienia napięcie przeżywanych treści nie pozwala pisarzowi napisać powieści i zmusza go do szukania nowych gatunków. Więc mamy filozofię „przeżywania”, „doznawania” i stąd subiektywne normy budowy utworu, normy niesprawdzalne; tryumfuje tendencja ekspresjonistyczna. Można dawać niezmiernie subtelne uzasadnienia tych zjawisk, ale na podstawie doświadczenia historycznego trzeba sobie wreszcie powiedzieć, że są to uzasadnienia bardzo zawodne. Byłoby lekkomyślnością doszukiwać się w takiej amorficznej prozie jakichś nowych gatunków piśmiennictwa. Mamy przed sobą po prostu krańcowe stadium rozkładu budowy powieściowej. Dlatego krytyka literacka powinna dążyć do wyodrębnienia gatunków w prozie. Jest to dziś praktyczną potrzebą naszego stosunku do literatury, potrzebą krytyki, która w hierarchii swoich kryteriów powinna by uwzględniać budowę utworu, jeżeli ma w ogóle zajmować się sprawami form literackich.

Fakt, że mamy zawilość w dzisiejszych procesach literackich, jest aż nadto zrozumiałą w naszym okresie. U pisarzy postępowych na poszczególnych odcinkach utworu, lokalnie, widzimy dążenie do słusznej tezy o świecie, a towarzyszą temu obciążenia z lat międzywojennych. Ale inaczej trzeba odnosić się do rozbijania norm literackich w tamtych latach, inaczej w dzisiejszym okresie. Powiniśmy rozumieć tragizm tamtego okresu. Powieściopisarz mógł mieć subiektywne poczucie, że buntowniczo łamie ustalone normy, że nie chce się w nich pomieścić, a tymczasem obiektywnie mieścił się w ogólnym procesie rozkładowym. Doświadczenia historyczne i świadomość literacka powinny<sup>530</sup> go dzisiaj z tej drogi sprowadzić. Jeżeli dzisiaj powieściopisarz sądzi, że musi uprawiać jakąś prozę amorficzną, aby się lepiej wypowiedzieć, to poddaje się złudzeniom ekspresjonizmu. Czy można, jak chcieliby niektórzy, bronić takiej prozy, jako objawu własnej ułomności, uznawać, że inna jakaś generacja, z innej formacji kulturalnej, będzie dążyła do harmonii między słuszną tezą o świecie a świadomym wyborem formy, a my tymczasem zamiast przyspieszyć te dążenia, będziemy je opóźniali? To znaczy wlec się w ogonie, zamiast torować drogę przyszłości.

### Dwa nurty

W publicystyce literackiej miesza się dwojaki podział na gatunki, czyli rodzaje. Podział na epikę, lirykę, dydaktykę, publicystykę, na tragedię i komedię – słowem, ten podział, który znamy ze szkolnej ławy, dotyczy stosunku kategorii estetycznych do tematyki. Na tym podziale opierają

---

<sup>530</sup> W oryginale: powinna.

się wszelkie westchnienia do estetyki normatywnej. Echa tych westchnień słyszy się ciągle w opiniach literackich, w recenzjach oceniających, ile dana liryka jest „czysta”, ile „obniżona” narracją, opisem, dyskursem czy publicystyką. Odium<sup>531</sup> publicystyki rzuca się na powieść, którą się chce pomniejszyć.

Tymczasem doświadczalnie, na podstawie praktyki literackiej narzuca się inny podział, nieuwzględniający stosunku kategorii estetycznych do tematyki, za to dostępny każdemu czytelnikowi. Nie ma potrzeby dowodzić, że *Pan Tadeusz* jest poematem, *Lalka* – powieścią, *Pamiętniki chłopów* pamiętnikami, *Dziesięć dni, które wstrząsnęły światem* – reportażem<sup>532</sup>. W latach międzywojennych i obecnie, jak słusznie zauważył Stawar<sup>533</sup>, rozwija się gatunek szkicu i eseju literackiego, który ogarnia coraz szerszą tematykę. Ten podział nie jest ani doskonały, ani bezwzględny, ale tylko orientacyjny. Z biegiem życia poszczególne gatunki ulegają modyfikacjom, istnieją przecież pewne granice zmian, poza którymi stara nazwa traci swój sens. Nikt nie nazywa parostatku żaglowcem. Będzie truizmem, jeżeli powiem, że na ogół nowela, opowiadanie, powieść operują fikcją, zmyśleniem literackim jako zasadą i tym się różnią od pamiętnika, reportażu, eseju. Niech się nad tym truizmem zastanowią ci, którzy piszą

<sup>531</sup> Odium – tu: wstręt do czegoś.

<sup>532</sup> Ważyk wymienia (odpowiednio) utwory Mickiewicza, Prusa, publikację zbiorową złożoną z relacji osobistych nadesłanych na konkurs Instytutu Gospodarstwa Społecznego (I seria *Pamiętników chłopów* ukazała się w 1935 roku, seria II w 1936; są to monumentalne księgi, pierwsza liczy blisko 800, druga około 900 stron) oraz napisaną w 1919 roku przez Johna Reedsa, współzałożyciela Komunistycznej Partii Stanów Zjednoczonych, książkową relację rewolucji październikowej w Rosji.

<sup>533</sup> Andrzej Stawar uczestniczył w rozmowie zespołu „Kuźnicy” o prozie powieściowej.

o gatunkach, nie wskazując konkretnie, co mają na myśli. Bo jeśli idzie o losy powieści, to sprawa fikcji, zmyślenia, fabuły nie jest tak obojętna, jak by to wynikało ze wstydliwego jej przemilczenia. W sferach literackich odziedziczono po latach międzywojennych niechęć do fikcji i nieumiejętność operowania fikcją. Niechęci tej czytelnik nie podziela i czytelnik ma rację. Niechęć ta ciągle uchodzi prawem kaduka za objaw jakiegoś bezwzględnego postępu, gdy w istocie jest objawem postępującego schyłku.

I nagle na tych, co chcą bronić powieści i żądają powrotu do fabuły, pada posądzenie, że domagają się powrotu do starej estetyki normatywnej. Posądzenie bardzo zabawne, ile że gatunek powieściowy odegrał rolę tarana rozbijającego tę estetykę. Jaki ma sens podział na epikę, lirykę, dydaktykę i publicystykę w odniesieniu do *Moll Flanders*<sup>534</sup> i innych powieści Daniela Defoe<sup>535</sup>? Jak się stosuje estetykę normatywną do Dickensa? Powieść jako gatunek awansowała w XIX wieku we Francji kosztem form teatralnych. Poza innymi względami, jak upowszechnienie czytelnictwa, awans swój zawdzięczała temu, że była odpowiedniejszą formą dla nurtu realistycznego, który choćby w osłonce romantycznej – osiągnął przewagę nad kulturą arystokratyczną i dworską. *Komedia ludzka* była omnibusem Balzaca. *Ulisses* Joyce'a<sup>536</sup>

<sup>534</sup> *Moll Flanders* (właśc. *Dole i niedole sławnej Mall Flanders*) – powieść łotrzykowska Daniela Defoe z 1722 roku, ukazująca burzliwą historię życia ubogiej reprezentantki nizin społecznych, pełnego przygód, nieszczęść i wykroczeń moralnych.

<sup>535</sup> Daniel Defoe (1660–1731) – angielski prozaik, publicysta. Autor *Życia i dziwnych niespodziewanych przygód Robinsona Cruzoa* (1719) oraz powieści pikareskich (łotrzykowskich).

<sup>536</sup> *Ulisses* – powieść z 1922 roku Jamesa Joyce'a oparta na formie monologu wewnętrznego, ukazująca wędrowki duchowe bohatera poszukującego w ciągu 24 godzin swojego duchowego rodowodu.

jest także omnibusem<sup>537</sup>, tylko że trudno nim jechać. Ile jest w realności Gogolu<sup>538</sup> liryki, ile publicystyki? Tołstoj w *Annie Kareninie* pomieścił całe rozdziały niezwiązane z wątkiem fabularnym, dotyczące jego koncepcji reformy rolnej. *Anna Karenina* nie stała się przez to „amorficzną”.

Określiłem jako „amorficzne” te zjawiska literackie w bieżącej produkcji, które pochodzą, moim zdaniem, z rozkładowej tendencji ekspresjonistycznej, a które lekko-myślnie usiłuje się u nas przedstawić jako twórczą i płodną zapowiedź nowych gatunków literackich. Spór jest istotny, spór dotyczy perspektywy rozwojowej. Idzie o stosowanie w ocenach takich kryteriów, które nie okażą się za kilka lat śmieszną pomyłką. Ale wystarczy puścić w obieg jakiś termin, który ma określić konkretne zjawiska literackie w konkretnej sytuacji historycznej, a już nazajutrz traktuje się ten termin jako nowo wynaleziony kamień filozoficzny. Nazajutrz po rozmowie w „Kuźnicy” zapytano mnie, czy Cervantes i Szekspir nie byli „amorficzni”.

Historia literatury jest widownią ciągłej walki między kulturą typu arystokratycznego, dawniej dworską, później hermetyczną, stwarzającą normy czystości, estetykę normatywną i odpowiadające jej podziały gatunkowe – a kulturą typu nizinnego, dawniej plebejską, później występującą jako nurt realistyczny, któremu owa czystość jest obca.

---

<sup>537</sup> Omnibus – duży, kryty pojazd konny, używany od wieku XVII do XIX jako środek komunikacji; także: człowiek mający rozległą wiedzę z zakresu różnych dziedzin, zajmujący się wieloma rzeczami, specjalista od wszystkiego. Żart Ważyka polega na nawiązaniu do obydwu znaczeń tego słowa.

<sup>538</sup> Nikołaj Gogol (1809–1852) – rosyjski prozaik, dramaturg i poeta ukraińskiego pochodzenia; autor komedii obyczajowych *Ożenek* (1836) i *Rewizor* (1836), twórca powieści *Martwe dusze* (1842, ukończony został jedynie I tom), zawierającej szeroką satyryczną panoramę szlachecko-urzędniczej Rosji.

Pseudoklasycy<sup>539</sup> francuscy nazywali Szekspira wulgarnym Angielczykiem. Zarzucali mu, że miesza normy i przepisy, że wrzuca do jednego worka postaci dworskie i gminne, że narusza zasady tragedii groteskową interwencją figur uciesznych, że nie zna trzech jedności<sup>540</sup>. Czy Szekspir rzeczywiście coś naruszał? Po prostu wychodził z innego nurtu, z innego typu kultury, która nie doszła do norm pseudoklasykowskich i nigdy do nich nie miała, bo chociaż trudno nazwać ją nizinną, to jednak rozwijała się w kraju, który w pięćdziesiąt lat później przeszedł już rewolucję burżuazyjną<sup>541</sup>. Victor Hugo, występując przeciwko normom pseudoklasyków, oparł nową romantyczną treść na tradycji Szekspirowskiej.

Trzeba to mieć na uwadze, kiedy się mówi o gatunkach literackich i normach. Nie można sprowadzać procesów odbywających się w literaturze do „naruszania norm” lub „krzyżowania gatunków”, czy to dla pochwały, czy nagany.

---

<sup>539</sup> Pseudoklasycyzm francuski – schyłkowa, osiemnastowieczna faza klasycyzmu, którego rozkwit przypadł we Francji Burbonów na wiek XVII. Najprawdopodobniej jednak, mówiąc o pseudoklasycyzmie, ma Ważyk na myśli klasycyzm francuski, przeciwny estetyce szekspirowskiej, rozwijający się w warunkach dworskich, korzystający z mecenatu Ludwika XIV.

<sup>540</sup> Trzy jedności – trzy podstawowe reguły dramaturgii klasycystycznej dotyczące konstrukcji fabuły dzieła dramatycznego: jedności akcji (fabuła jako jednowątkowy układ zdarzeń), jedności czasu (czas fabuły bliski czasowi widowiska, nie dłuższy niż doba), jedności miejsca (fabuła rozegrana w jednym środowisku przestrzennym).

<sup>541</sup> Rewolucja burżuazyjna w Anglii (inaczej: rewolucja angielska) – trwający od 1640 do 1660 roku okres w dziejach Anglii, w którym doszło do zaostrzenia konfliktu między królem a Parlamentem, wojny domowej (1642–1651) oraz radykalnych zmian politycznych i ustrojowych (przejściowego zniesienia monarchii, ogłoszenia republiki, dyktatorskich rządów Olivera Cromwella).

Byłbym wdzięczny temu, kto by mi wyjaśnił, jakie gatunki skrzyżował Cervantes. *Don Kichot* z całą ornamentyką przybudówek opowieściowych wieńczy najbardziej popularne, dawniejsze i współczesne sobie formy literackie, a przez traktowanie postaci i sytuacji, przez wielostronność ujęcia, w którym esteta widzi pomieszanie śmieszności i tragizmu, groteski i powagi, łączy się z nurtem nizinnym, plebejskim, realistycznym, którym kultura arystokratyczna, kostniejąca w normach estetycznych, gardziła. Kiedy mówimy o mieszaniu norm i gatunków, tracimy właściwe spojrzenie na literaturę. W dziejach literatury odbywa się proces głębszy, zwalczają się, mieszają i krzyżują nurty kultury piśmienniczej. „Krzyżowanie gatunków” jest tylko metaforą i staje się metaforą szkodliwą, jeżeli zaczynamy sądzić, że odpowiada rzeczywistym procesom w literaturze. Można krzyżować pomarańcze z cytrynami i podobno króliki ze szczurami. Literatura nie podlega szczególnym prawom botaniki ani biologii. Skok, który dzieli sentymentalną powieść i powiastkę filozoficzną z XVIII wieku od Stendhala i Balzaca, odbył się według innych, bardziej zawyłych praw. Trzeba się w tym wypadku odwołać aż do przeobrażeń społecznych.

Przemiany w łonie jednej generacji albo w twórczości jednego pisarza, jak np. przemiany Joyce’a od naturalistycznych *Dublińczyków*<sup>542</sup>, przez *Ulissesa* starannie wypranego z wszelkich sądów syntetycznych, aż do volapüku<sup>543</sup> *Dzieła postępującego*<sup>544</sup>, nic nam nie mówią o krzyżowaniu gatunków czy wyłamywaniu się z norm. W grę

<sup>542</sup> *Dublińczycy* – zbiór opowiadań Jamesa Joyce’a z 1914 roku.

<sup>543</sup> Volapük (wolapik) – sztuczny język powstały w II poł. XIX wieku na podstawie języka angielskiego, niemieckiego, francuskiego i łaciny; jego twórcą był Johann Martin Schleyer.

<sup>544</sup> *Dzieło postępujące* – chodzi o *Work in Progress* Joyce’a, utwór pisany przez 17 lat, ostatecznie opublikowany w 1939 roku pod tytułem *Finnegans Wake*.

wchodzi postępująca zmiana tezy o świecie i przejście do tworzenia jednorazowych, oderwanych od treści założeń formalnych.

Kto chce, może widzieć w dziejach literatury ciągle narastanie doświadczeń – i tyle. Nie widzieć linii wstępujących ani linii spadku, przypisywać procesom literackim kierunek obojętny, jakoby linię poziomą, na którą czas niza coraz to nowe wybitne utwory literackie. Takie stanowisko jest bardzo dogodne, zapewnia i spokój wewnętrzny, i sympatię obojętnych. Co więcej, wydać się może na pozór, że nasz okres wybitnie sprzyja takiemu pogładowi, bo ani na lewicy społecznej, ani wśród nowatorów w sztuce nie ma nikogo, kto by odrzekał się<sup>545</sup> od tradycji. W istocie nie ma nic groźniejszego dla postępu literackiego niż taka co najmniej przedwczesna, solidarystyczna<sup>546</sup> wizja kultury. Krzyżuje się cytrynę z pomarańczą, wychodzi grejpfrut, *et tout va bien, madame la Marquise*<sup>547</sup>.

A tymczasem kultura zna linie wstępujące i linie schyłku. Od czasów naturalizmu miarą schyłku są irracjonalne tezy o świecie, które może nie bezpośrednio, ale w wyższej instancji i na poważniejszym dystansie czasu wyznaczają formy utworom literackim, sprzyjają degeneracji pewnych gatunków, odrzucaniu innych. Mówić o gatunkach i normach można tylko po przyjęciu takiego stanowiska historycznego. Nic więc dziwnego, że jeśli

<sup>545</sup> Odrzekać się – przestać mieć cokolwiek wspólnego z kimś, z czymś.

<sup>546</sup> Solidaryzm – kierunek społeczno-polityczny, według którego podstawową cechą społeczeństwa jest naturalna wspólnota interesów wszystkich klas i warstw, niezależnie od różnic majątkowych i społecznych.

<sup>547</sup> *Et tout va bien, madame la Marquise* (fr.) – I wszystko w porządku, pani la Marquise. Zdanie pochodzi z piosenki wykonywanej w latach 30. przez Raya Venture. Jej autorem jest Paul Misraki.

idzie o wybór tradycji, ci, którzy wyciągają konsekwencje kulturalne ze swojej wiary w przyszłość, cofają się poza fazę naturalizmu, od którego zaczął się schyłek powieściopisarstwa. A że i od czasów naturalizmu literatura wydała wiele świetnych utworów i wybitnych pisarzy, nie ma to nic do rzeczy.

### Program pozytywny

O rzemiosło pisarskie, poziom i artyzm troszczy się cała prasa literacka. W propagandowej trosce o rzemiosło pisarskie trzeba, jak w każdym hasle ideologicznym, odczytać „podtekst”, a podtekst bywa różny w zależności od tego, kto do kogo i w jakiej sytuacji wygłasza hasło.

Zachęta do podniesienia rzemiosła pisarskiego, od wielu lat głoszona w ZSRR, łączy się z postulatem przyswojenia sobie doświadczeń klasyków literatury rodzimej i obcej. Przed wojną niektórzy nasi lewicowi pisarze, nierozumiejący sytuacji kulturalnej w ZSRR, interpretowali to hasło mylnie jako zachętę do imitowania klasyków. Tymczasem nie szło o nic innego, jak o ugruntowanie podstaw kultury literackiej u nowej, wrażliwej, ale surowej inteligencji, która szeroką ławą wychodzi z klasy robotniczej i chłopstwa. Nowej inteligencji nie można kształcić na wzorach piśmienniczych z okresu nasilenia wewnętrznych sprzeczności w kulturze, z okresu imperializmu i walki rewolucyjnej, nie można – nawet na pisarzach rewolucyjnych, chyba że, jak Gorki<sup>548</sup>, nie dali się wytrącić z norm wielkiej literatury realistycznej. U nas podobne

---

<sup>548</sup> Maksym Gorki, właśc. Aleksiej Pieszkow (1868–1936) – rosyjski prozaik, dramaturg i eseista, twórca nurtu proletariackiego w literaturze rosyjskiej, prekursor socrealizmu, autor dramatu *Letnicy* (1904) i powieści *Matka* (1906).

zagadnienie staje już dziś przed generacją pisarzy chłopskich i będzie nabierało coraz to większej powagi. I u nas troska o rzemiosło, jeśli ma być racjonalnie stosowana, będzie wskazywała nie na Żeromskiego lub Wyspiańskiego, do których młody pisarz chłopski lgnie emocjonalnie, ale na Orzeszkową i Prusa, nie na Conrada lub Prousta, chociaż to wybitni pisarze, ale na Balzaca i Tołstoja.

Inny ma sens troska o artyzm, poziom, rzemiosło – u rozbitków i desperatów, broniących spekulacji metafizycznych i poetyki aluzyjnej, na którą ich skazuje sytuacja historyczna. Głębię artystyczną mierzą pesymizmem. Opędzają się przed konkretnym ujęciem tematyki okupacyjnej lub dzisiejszej. Szczytem artyzmu i rzemiosła będzie dla nich Szaniawski.

I w kołach literatów postępowych mówi się często o rzemiośle lub technice pisarskiej. Najczęściej – ogranicza się to pojęcie do kultury intelektualnej i środków obrazowania. Demonstruje się rzemiosło na przykładzie obrazowania, na tkance narracji. Ale dla tych, którzy myślą o prozie typu realistycznego, rzemiosło ma szersze znaczenie: dotyczy kompozycji utworu, równowagi między techniką przedstawiania rzeczy a techniką opowiadania, rozkładu materiału na dialog i komentarz oraz wielu innych rzeczy wzgardzonych, a tak trudnych do opanowania przez pisarzy przodujących intelektualnie, ale wychowanych w okresie rozpadu kryteriów artystycznych. Zwężone pojęcie rzemiosła pisarskiego łączy nas z okresem zaniedbania lub zarzucenia norm realistycznych w prozie psychologicznej lat międzywojennych. Kto mówi: „Cóż z tego, że rzemiosło pisarskie Prousta jest niewątpliwie najdoskonalsze, jakie znamy”<sup>549</sup>, ten trafia tylko w sedno

---

<sup>549</sup> Polemika z Janem Kottem. Por. przedrukowany w niniejszym tomie artykuł Kotta *Zoil albo o powieści współczesnej*, „Odrodzenie” 1947, nr 35, s. 1–2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 167–192).

upodobań i gustów, które chciałby zwalczyć. Gdyby zamiast o Prouście mówił o rzemiośle *Sprawy Artamonowów*<sup>550</sup>, unaocniłby te narzędzia pisarskie, o których za mało się myśli. W dzisiejszej opinii literackiej troska o rzemiosło jest zwężona, obarczona nawykami lat międzywojennych. Obrona rzemiosła odbywa się na terenie małej estetyki. Poszukujemy dobrych miejsc i pięknych stronic w utworach, nie dotykamy przez tkanę ozebrowania. Za dużo aprobaty dla świetnych elementów, za mało wymagań od całości.

W wypadkach, kiedy następuje zmiana narzędzi pisarskich, opinia literacka musi się liczyć z brakiem rutyny.

Niedowład rzemiosła u poszczególnych pisarzy przy zmianie ideowej albo przy nowej tematyce jest tylko szczególnym przykładem ogólnego prawa przełomów. Bądźmy konsekwentni i strzeżmy się złudzeń: rachuba na łagodny rozwój od konstrukcji niesprawdzalnej do konstrukcji realistycznej bez zatury inwentarza jest oszukańczą rachubą. Nie ma przejścia bez wstrząsu od „kulturalnej psychologii” do metod realistycznych, do głównego nurtu prozy powieściowej, a walka o literaturę postępową traci połowę ostrości i roli społecznej, jeśli nie odbywa się w głównym nurcie.

Nie wystarczy domagać się literatury społecznie przydatnej, opartej na wielkich realiach społecznych. Są to piękne ramy, ale jeszcze bez obrazu, założenia ideowe, a nie literackie. Wszyscy obawiamy się krępowania stylu pisarza, ale od założeń literackich do stylu pisarz ma jeszcze nieprzebraną ilość stopni swobody, których go rozumna krytyka normatywna nie pozbawi. Nie wystarczy mówić o literaturze bardziej intelektualnej, świadomej

---

<sup>550</sup> *Sprawa Artamonowów* – chodzi o powieść-sagę o burżuazji *Artamonow i synowie* (ros. *Dielo Artamonowych*, 1925) Maksyma Gorkiego.

praw rządzących światem. Intelkt może działać rozmaicie – na scenie albo za kulisami. Może demonstrować się w tkance prozy, w komentarzu albo też ukrywać się w konstrukcji powieści.

Otóż te postulaty uwzględniają tylko połowę składników dialektycznego procesu, którego powinna wymagać krytyka normatywna od rozwoju literatury postępowej. Postuluje się dla prozy powieściowej wielkie realia społeczne. Ten postulat jest słuszny tylko wtedy, kiedy będziemy domagali się równocześnie konkretnego ujęcia tematu w konkretnej sytuacji życiowej. Postuluje się socjologiczną konstrukcję losu ludzkiego. Ten postulat trzeba uzupełnić wymaganiem takiej konstrukcji losu ludzkiego, aby prawda stosunków społecznych ukrywała się za urodą jednorazowego zdarzenia. Domagajmy się typowości charakteru, ale tylko takiej, która mieści się w zindywidualizowanym obrazie człowieka. Słowem – program krytyczny musi postulować sprzeczności, których pokonanie jest ideałem wielkiej literatury realistycznej.



## Bibliografia

### TEKSTY ŹRÓDŁOWE

- Jastrun M., *Poza rzeczywistością historyczną*, „Kuźnica” 1945, nr 1, s. 13–17.
- Kierczyńska M., *Spór o realizm (na marginesie Dwóch teatrów Szaniawskiego)*, w: *eadem, Spór o realizm. Szkice krytyczne*, Warszawa 1951, s. 34–49; pierwodruk: „Kuźnica” 1947, nr 18, s. 13–14.
- Kisielewski S., *Jeszcze o realizmie i formalizmie (Na marginesie ostatnich dyskusji literackich)*, „Tygodnik Powszechny” 1945, nr 17, s. 5.
- Kott J., *Droga do realizmu*, „Kuźnica” 1946, nr 8, s. 8–9.
- Kott J., *Próba realizmu*, „Kuźnica” 1948, nr 18, s. 8–9.
- Kott J., *Zoil albo o powieści współczesnej*, „Odrodzenie” 1947, nr 35, s. 1–2.
- Sandauer A., *Zawile*, „Odrodzenie” 1945, nr 30, s. 5.
- Sandauer A., *Zawile [II]*, „Odrodzenie” 1945, nr 31, s. 6.
- Wążyk A., *Spór o powieść*, w: *idem, W stronę humanizmu*, Warszawa 1949, s. 72–83.
- [Wyka K.] kjw, *Burza, przekładaniec i kapuśniak*, „Odrodzenie” 1947, nr 40, s. 6.
- Wyka K., *Tragiczność, drwina i realizm*, w: *idem, Pogranicze powieści. Proza polska w latach 1945–1948*, Kraków 1948, s. 7–35; pierwodruk: „Twórczość” 1945, nr 3, s. 101–119.
- Żółkiewski S., *O literaturze współczesnej*, „Kuźnica” 1947, nr 37, s. 4–7.

## BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

- Brodzka A., *O kryteriach realizmu w badaniach literackich*, Warszawa 1966.
- Czapliński P., *Paradoksy sporu o powieść w latach 1944–1949*, „Studia Polonistyczne” 1991, t. 16/17.
- Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2011.
- Gosk H., *W kręgu „Kuźnicy”. Dyskusje krytycznoliterackie lat 1945–1948*, Warszawa 1985.
- Jarośniński Z., *Przemiany polskiej myśli literackiej lat 1945–1948*, „Pamiętnik Literacki” 1978, nr 2.
- Jasiński B., *Lukács*, Warszawa 1985.
- Kierczyńska M., *O sprawach nieobojętnych. Szkice krytyczne*, Warszawa 1951.
- Kisielewski S., *Felietony*, t. 1: *Rzeczy małe*, wstęp A. Michnik, Warszawa 2013.
- Kott J., *Mitologia i realizm*, Warszawa 1946.
- Kott J., *Po prostu. Szkice i zaczepki*, Warszawa 1946.
- Kott J., *Postęp i głupstwo*, t. 1–2, Warszawa 1956.
- Lisiecka A., *Pokolenie pryszczatych*, Warszawa 1964.
- Lukács G., *Teoria powieści*, Warszawa 1968.
- Łukasiewicz J., *Jeden dzień w socrealizmie i inne szkice*, Katowice 2006.
- Markiewicz H., *Polskie teorie powieści*, Warszawa 1998.
- Natanson J., *Tygodnik „Odrodzenie” 1944–1950*, Warszawa 1987.
- Pisma krytyczno-teoretyczne Georga Lukácsa: 1908–1932*, wybór i wstęp S. Morawski, Warszawa 1994.
- Ratajczak W., *Spór o Conrada 1945–1948*, Poznań 2018.
- Sandauer A., *Moje odchylenia 1945–1956*, Kraków 1956.
- Sokorski W., *Sztuka w walce o socjalizm*, Warszawa 1950.
- Stępień M., *Program literacki „Kuźnicy”*, „Ruch Literacki” 1964, nr 4.
- Szymański W.P., *„Odrodzenie” i „Twórczość” w Krakowie (1945–1950)*, Wrocław 1981.

- Walas T., *Literatura (kultura) jako selekcja i projektowanie doświadczenia. Casus: „mały realizm”*, w: *Kulturowa teoria literatury 2*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012.
- Ważyk A., *W stronę humanizmu*, Warszawa 1949.
- Wyka K., *Pogranicze powieści*, wyd. 2 poszerzone, Warszawa 1974.
- Wyka K., *Propozycje realistyczne*, w: *idem, O potrzebie historii literatury. Szkice polonistyczne z lat 1944–1967*, Warszawa 1969, pierwodruk: *Propozycje*, „*Życie Literackie*” 1956, nr 16 oraz *Dalsze propozycje*, „*Życie Literackie*” 1956, nr 17.
- Wyka K., *Tylnym pomostem. Felietony zebrane*, zebr., oprac. i wstępem opatrzył P. Mackiewicz, Kraków 2014.
- Wyka K., *Wybór pism*, wstęp i oprac. P. Mackiewicz, Wrocław 2019.
- Żabicki Z., „*Kuźnica*” i jej program literacki, Kraków 1966.
- Żabicki Z., *Spór o realizm w publicystyce „Kuźnicy” 1945–1948*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 3, red. A. Brodzka, Z. Żabicki, Warszawa 1965.
- Żółkiewski S., *Przepowiednie i wspomnienia*, Warszawa 1963.
- Żółkiewski S., *Stare i nowe literaturoznawstwo. Szkice krytyczno-naukowe*, Wrocław 1950.
- Żółkiewski S., *Zagadnienia stylu. Szkice o kulturze współczesnej*, Warszawa 1965.



## Indeks osób

- Agamben Giorgio 59  
Anders Władysław 278  
Andrzejewski Jerzy 35, 44–47,  
111, 130, 131, 149, 160, 168,  
195, 212, 242–248, 250,  
269, 271–282  
Aragon Louis 91, 93  
Ariosto Ludovico 172  
Ariusz 107  
Arnim Achim von 92  
Arystoteles 120  
Asorodobraj-Kula Nina 178  
Atanazy Wielki 107, 108  
Augustyński Zygmunt 223
- Bach Jan Sebastian 138  
Balzac Honoré de 27, 31, 36,  
39, 40, 44, 74, 76, 97, 119,  
120, 132, 141, 147, 155, 156,  
188, 191, 237, 272, 292, 293,  
297, 300, 303  
Barańczak Stanisław 59, 60  
Baudelaire Charles 185  
Benatzky Ralph 114  
Bergson Henri 75  
Bernanos Georges 183  
Beylin Karolina (pseud. Ma-  
ria Maliszewska) 167
- Bieńkowski Witold 216  
Bieńkowski Władysław 160,  
243  
Bieńkowski Zbigniew 216  
Bierut Bolesław 15, 55, 57  
Błok Aleksander 104  
Bobińska Celina 217  
Boccaccio Giovanni 172  
Bocheński Adolf Maria 179  
Bocheński Aleksander 179, 217  
Bocheński Innocenty Maria  
179  
Bocheński Jacek 293  
Bodo Eugeniusz 114  
Boguszewska Helena 78, 200,  
203, 211, 242  
Boileau Nicolas 120  
Bolesław Chrobry 289  
Bonaparte Ludwik Napoleon  
85  
Boniecki Adam 176  
Borejsza Jerzy (właśc. Benia-  
min Goldberg) 38, 57, 111,  
173, 174  
Borowski Tadeusz 56, 197,  
203, 213, 293  
Boy-Żeleński Tadeusz 24, 77,  
136

- Bór-Komorowski Tadeusz 278  
 Brandys Kazimierz 31, 111,  
 115–121, 169, 177, 195, 199,  
 204, 219–221, 236, 237, 293  
 Brandys Marian 115  
 Branicki Ksawery 84  
 Bratny Roman (właśc. Roman  
 Mularczyk) 56, 196, 293  
 Braun Andrzej 56, 293  
 Breiter Emil 204  
 Brentano Clemens 92  
 Breton André 92  
 Breza Tadeusz 111, 188, 199,  
 286  
 Brodzka Alina 59  
 Broniewski Władysław 79,  
 150, 225  
 Brzozowski Stanisław Leo-  
 pold 27, 81, 83, 84  
 Buczkowski Leopold 210, 213,  
 220, 289  
 Burek Tomasz 20, 60  
 Bystroń Jan Stanisław 175  
  
 Camus Albert 135  
 Celine Louis-Ferdinand  
 (właśc. Louis-Ferdinand  
 Destouches) 213  
 Cervantes Miguel de 139, 145,  
 298, 300  
 Chałasiński Józef 174, 175, 178  
 Chateaubriand François-  
 -René de 109  
 Choynowski Piotr 209  
 Chruszczow Nikita 14, 15  
 Cieszkowski August 74  
 Comte Auguste 83  
 Conrad Joseph (właśc. Teo-  
 dor Józef Konrad Korze-  
 niowski) 55, 183, 205, 244,  
 245, 247, 274, 275, 303  
 Cousin Victor 116  
 Crébillon Prosper Jolyot de  
 181  
 Cromwell Oliver 299  
 Cyrankiewicz Józef 217  
 Czapliński Przemysław 61  
 Czapski Józef 200  
 Czarnowski Stefan 238  
 Czechowicz Józef 197  
 Czeszko Bohdan 199, 293  
  
 Ćwiertnia Jerzy 14  
  
 Dalí Salvador 93  
 Dante Alighieri 94, 172  
 Daszyński Ignacy 143, 226  
 Dąbrowska Maria 88, 145  
 Debussy Claude 138  
 Defoe Daniel 297  
 Dembiński Henryk 96  
 Dembowski Jan 24, 178  
 Dickens Charles 37, 97, 141,  
 147, 155, 297  
 Diderot Denis 182, 188, 237,  
 239  
 Dilthey Wilhelm 241  
 Dmowski Roman 217  
 Dobraczyński Jan 168, 178,  
 196, 199, 216

- Dołęga-Mostowicz Tadeusz 223–225, 271
- Dostojewski Fiodor 212, 247
- Dróżdż-Satanowska Zofia 112, 113, 199
- Duchamp Marcel 93
- Dudziński Bolesław 241
- Dunin-Wąsowicz Paweł 61
- Dybowski Stefan 56
- Dygat Stanisław 111, 195
- Dzikowski Stanisław 223
- Eile Marian 175
- Engels Friedrich 9, 27, 104
- Fiedler Arkady 198, 223
- Fiedler Franciszek 217
- Fik Marta 55
- Fiszer Franc (właśc. Franciszek Fiszer) 218
- Flaszen Ludwik 14, 15
- Flaubert Gustave 36, 97, 133, 134, 139, 141, 144, 155, 185
- Flukowski Stefan 253
- Freud Sigmund 186, 238
- Gałąj Julian 171, 192, 199, 220, 221, 228
- Gałczyński Konstanty Ildefons 35, 129, 130, 149
- Gide André 205, 275
- Glücksman Rafał 202
- Goetel Ferdynand 209
- Goethe Johann Wolfgang von 90, 96, 113, 222
- Gogol Nikołaj 298
- Gojawiczyńska Pola (właśc. Apolonia Gojawiczyńska) 148, 168, 192, 198, 211
- Gołubiew Antoni 170, 289
- Gombrowicz Witold 35, 113, 120, 130, 149, 162, 163
- Gomułka Władysław 15, 44, 57–59
- Goncourt Edmond de 139
- Goncourt Jules de 139
- Gorki Maksym (właśc. Aleksiej Pieszkow) 53, 302, 304
- Gosk Hanna 32, 33
- Goździkiewicz Teodor 197
- Górska Halina 78
- Gruszczyński Krzysztof 293
- Grydzewski Mieczysław 204
- Grywińska Irena 252
- Hadrian (właśc. Publius Aelius Hadrianus) 18
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich 101
- Heidegger Martin 238
- Hemar Marian (właśc. Marian Heschel) 130
- Hennelowa Józefa 251
- Herling-Grudziński Gustaw 60
- Hertz Paweł 177, 200, 204, 293
- Hoffman Paweł 46, 102
- Hołuj Tadeusz 200
- Homer 95, 167
- Honoriusz (Flavius Augustus Honorius) 108

- Horodyński Dominik 216  
 Horzyca Wilam (właśc. Wilhelm Henryk Hořitza) 204, 252  
 Hugo Victor 100, 299
- Irzykowski Karol 136, 204  
 Iwaszkiewicz Jarosław 49, 50, 56, 111, 127, 180, 189, 200, 204, 231, 285, 287
- Jakubowicz Tadeusz 185  
 Jan, św. 18  
 Jarochowska Maria 199  
 Jasiński Jakub 24  
 Jastrun Mieczysław 26–28, 31, 56, 73, 76, 85, 86, 93, 102, 103, 105, 110, 111, 114, 116–121, 150, 160, 200, 202, 203, 243, 288  
 Jezierski Franciszek Salezy 24  
 Joyce James (właśc. James Augustine Aloysius Joyce) 205, 297, 300
- Kaden-Bandrowski Juliusz 143, 204  
 Kafka Franz 210  
 Kaledin Aleksiej 101  
 Kallimach z Cyreny 172  
 Kant Immanuel 241  
 Kantor Tadeusz 252  
 Karasiński Zygmunt 169  
 Kierczyńska Melania 48, 67, 251, 252, 264, 268
- Kijowski Andrzej 20  
 Kisielewski Stefan (pseud. Kisiel) 30, 31, 115, 134, 175, 176, 199, 236, 237  
 Kisielewski Zygmunt 115  
 Klaudian Klaudiusz 108  
 Kochanowski Jan 95  
 Kołłątaj Hugo 24  
 Konopnicka Maria 83  
 Konstancy I Wielki 108  
 Konwicki Tadeusz 56, 293  
 Kopernik Mikołaj 103  
 Kornacki Jerzy 78, 242  
 Kornhauser Julian 59, 60  
 Kornijczuk Ołeksandr 226  
 Kossak Juliusz 197  
 Kossak-Szczucka Zofia 197  
 Kott Jan 18–21, 31, 32, 37–47, 49, 51, 54, 56, 67, 102, 103, 144, 152, 155–157, 160, 167, 170, 175, 177, 178, 184, 185, 193–195, 201–207, 211–215, 217–219, 221, 225, 228–230, 235, 236, 241–243, 269, 272, 278, 287–289, 293, 303
- Kowalska Anna 78  
 Kowalski Jerzy 78  
 Kowalski Władysław 78, 126  
 Krahelska Halina 78  
 Krasicki Ignacy 77  
 Krasiński Zygmunt 27, 74, 82, 146  
 Król Jan Aleksander 178  
 Kruczkowski Leon 27, 77, 126  
 Krzywicka Irena 241

- Krzywicki Ludwik 24  
 Kubiak Zygmunt 176  
 Kurek Jalu (właśc. Franciszek Kurek) 126  
 Kuryluk Karol 14, 111  
 Kwiatkowski Tadeusz 210
- La Chaussée Pierre-Claude Nivelle de 182  
 La Harpe Jean-François de 182, 192  
 Laforgue Jules 74  
 Lamartine Alphonse de 109  
 Lange Antoni 185  
 Lasota Grzegorz (właśc. Grzegorz Frejman) 293  
 Lechoń Jan 127, 128, 204  
 Lelewel Joachim 89  
 Lenin Włodzimierz 186  
 Leśmian Bolesław 94, 105  
 Lévy-Bruhl Lucien 238  
 Ludwik XIV 299  
 Lukács György 39, 140, 141, 144
- Łempicka Aniela 16  
 Łubieński Konstanty 216  
 Łukasiewicz Jacek 57, 58, 176
- Maeterlinck Maurice 74, 121, 237, 239  
 Mackiewicz Paweł 22, 67  
 Majakowski Władimir 96, 100  
 Malczewski Antoni 179
- Malewska Hanna 111, 176, 216, 289  
 Maliszewska Maria zob. Beylin Karolina  
 Mallarmé Stéphane 74, 93, 114, 138  
 Malraux André 87, 88, 104, 120, 274  
 Mandalian Andrzej 293  
 Mann Thomas 109, 146, 147, 205  
 Marchlewski Julian 24  
 Marino Giambattista 172  
 Markiewicz Henryk 16, 17, 58, 59, 202  
 Marks Karol 9, 19, 39, 85, 101, 104, 215, 216, 238, 281, 282  
 Martin du Gard Roger 88, 91  
 Matuszewska Beata 160, 243  
 Matuszewski Ryszard 16, 160, 243, 293  
 Mauriac François 183  
 Meissner Janusz 198  
 Melcer Hanna 241  
 Mendelejew Dmitrij 104  
 Mendelejewa Lubow (po mężu Lubow Błok) 104  
 Merleau-Ponty Maurice 135  
 Michalski Konstanty 177  
 Michalski Wilhelm 177, 178  
 Michałkow Siergiej 226  
 Mickiewicz Adam 24, 81, 84, 89, 92, 95, 111, 176, 179, 205, 227, 231, 296  
 Mikołaj I 95

- Mikołajczyk Stanisław 41, 44, 223
- Miłosz Czesław 35, 79, 80, 116–118, 129–131, 133, 134, 149, 160, 243
- Misraki Paul 301
- Mochnacki Maurycy 179
- Montaigne Michel de 139
- Mirecki Józef Anastazy (pseud. Montwiłł) 24
- Morawski Stefan 39
- Morcinek Gustaw 78, 196
- Moréas Jean 74
- Morton Józef 199
- Musset Alfred de 80
- Mussolini Benito 209
- Muszałówna Kazimiera 78
- Nagy Imre 140
- Nałkowska Zofia 27, 77, 78, 102, 127, 197, 199, 203, 204, 291
- Nałkowski Wacław 24, 77
- Napoleon Bonaparte 95, 108, 244
- Natanson Wojciech 252–254
- Neron (Lucius Domitius Ahenobarbus) 18
- Norwid Cyprian Kamil 82, 90, 95, 191, 270, 281, 289
- Novalis (właśc. Friedrich von Hardenberg) 92
- Nowicki Maciej 61
- Nycz Ryszard 59
- Nycek Tadeusz 61
- Ochab Edward 15
- Orłoś Kazimierz 60
- Orzeszkowa Eliza 24, 83, 132, 303
- Osmańczyk Edmund 178
- Osterwa Juliusz 251
- Otwinowski Stefan 198, 200
- Papuga Jan 198
- Parandowski Jan 76
- Passendorfer Jerzy 210
- Peiper Tadeusz 252, 253
- Piasecki Bolesław 216
- Picabia Francis 93
- Picasso Pablo 87
- Piętak Stanisław 197, 201
- Piłsudski Józef 86, 88, 143, 198
- Piórkowski Jerzy 196
- Pogan Józef 199
- Popławski Feliks 227
- Potocka Delfina 74
- Proust Marcel 39, 40, 75, 91, 109, 112, 119, 153, 181, 183–185, 188, 191, 205, 228, 237, 303, 304
- Prus Bolesław (właśc. Aleksander Głowacki) 37, 44, 83, 97, 141, 147, 156, 237, 296, 303
- Pruszyński Ksawery (właśc. Franciszek Ksawery Pruszyński) 151, 198, 208, 209, 217, 289
- Przerwa-Tetmajer Kazimierz 77, 121

- Przesmycki Zenon (pseud. Miriam) 116
- Przyboś Julian 79, 150, 201
- Przybyszewski Stanisław 116
- Pstrowski Wincenty 196
- Puszkin Aleksander 111
- Putrament Jerzy 33, 171, 198, 199, 220, 272
- Pytlakowski Jerzy 196, 199
- Rabelais François 138
- Radek Zygmunt 201
- Radwan Władysław 227
- Radziwon Marek 189
- Rafałowska Barbara 202
- Ratajczak Wiesław 55
- Reeds John 296
- Rej Mikołaj 103, 175
- Rembek Stanisław 200
- Rey Sydor (właśc. Izydor Reiss) 78
- Reymont Władysław Stanisław 171
- Rilke Rainer Maria 94
- Rimbaud Arthur 76, 92, 98
- Rolland Romain 186
- Rubens Peter Paul 113
- Rudnicki Adolf (właśc. Aron Hirschhorn) 78, 131, 198, 200, 203, 204, 206, 242
- Ruge Arnold 216
- Rusinek Michał 196
- Rymkiewicz Aleksander 199, 201
- Rzewuski Henryk 179
- Saint-Réal César Vichard de 189
- Sand George (właśc. Amantine Aurore Lucile Dupin) 80
- Sandauer Artur 28–31, 56, 67, 99, 103, 104, 107–109, 111, 114–119, 175, 198, 236, 237
- Sartre Jean-Paul 135, 183
- Schleyer Johann Martin 300
- Schulz Bruno 29, 76, 78, 104, 210
- Sedaine Michel-Jean 182
- Shakespeare William 93, 113, 298, 299
- Sienkiewicz Henryk 41, 82, 113, 169, 209, 214
- Sikorski Władysław 271
- Sławiński Janusz 60
- Słonimski Antoni (właśc. Leszek Serafinowicz) 127, 150, 204
- Słowacki Juliusz 24, 82, 87, 93–95
- Słucki Arnold (właśc. Aron Kreiner) 293
- Sokorski Włodzimierz 14, 56, 174, 227
- Solarz Ignacy 227
- Solarz Zofia 227
- Spencer Herbert 238
- Staff Leopold 111
- Stala Marian 176
- Stalin Józef 15, 270
- Staszic Stanisław 24, 238

- Stawar Andrzej (właśc. Edward Janus) 173, 214, 293, 296
- Stendhal (właśc. Henri Beyle) 21, 40, 97, 189, 191, 291, 292, 300, 306
- Stomma Stanisław 176
- Strzemiński Władysław 79
- Supervielle Jules 94
- Szaniawski Jerzy 48, 251–253, 255, 256, 259, 261, 262, 264–268, 303
- Szczepański Jan Alfred 195
- Szczepański Jan Józef 176, 279
- Szczepański Ludwik 195
- Szekspir William zob. Shakespeare William
- Szenwald Lucjan 205
- Szmaglewska Seweryna 196
- Szołochow Michał 101, 132, 189, 272
- Szuster Edward 198
- Ścibor-Rylski Aleksander 293
- Świerczewski Karol (pseud. Walter) 200
- Świętochowski Aleksander 24
- Tacyt (Publius Cornelius Tacitus) 18–20
- Teokryt 172
- Timofiejew Grzegorz 200, 201
- Timofiejew Leonid 111, 113, 114
- Tołstoj Lew 36, 37, 97, 132, 134, 141, 169, 298, 303
- Towiański Andrzej 82, 227
- Truchanowski Kazimierz 210, 213
- Trzeszczkowska Zofia 185
- Turczyn Ryszard 39
- Turgieniew Iwan 37, 141
- Turowicz Jerzy 176
- Tuwim Julian 78, 90, 105, 114, 127, 150, 204
- Tzara Tristan (właśc. Samuel Rosenstock) 93
- Undset Sigrid 132
- Uniłowski Zbigniew 35, 131, 134, 149
- Ventura Ray 301
- Verlaine Paul 121
- Vigny Alfred de 109
- Voltaire (właśc. François-Marie Arouet) 177, 181
- Wajda Andrzej 199
- Walas Teresa 59
- Waldorff Jerzy 175, 176
- Waryński Ludwik 24, 89
- Wasilewska Wanda 126, 226
- Wat Aleksander 56
- Wążyk Adam (właśc. Adam Wagman) 14, 51–54, 67, 125, 177, 197, 203, 204, 210, 272, 291–293, 296, 298, 299
- Wells Herbert George 216
- Wierciński Edmund 252
- Wierzyński Kazimierz 127, 204

- Witkiewicz Stanisław 122  
 Witkiewicz Stanisław Ignacy  
 (pseud. Witkacy) 122, 133  
 Witos Wincenty 143, 144, 217  
 Władysław III Warneńczyk  
 103  
 Włast Andrzej (właśc. Gu-  
 staw Baumritter) 169  
 Wolski Władysław 217  
 Worcell Stanisław Gabriel 89  
 Woroszyński Wiktor 56, 293  
 Wyka Kazimierz 13, 15, 16, 20,  
 22, 23, 25, 33, 35–38, 41, 44,  
 49–51, 56, 67, 111, 125, 134,  
 142, 155, 159, 160, 163, 164,  
 173, 197, 239, 240, 279, 285,  
 286, 288  
 Wyspiański Stanisław 81, 90,  
 254, 281, 303  
  
 Zagajewski Adam 59, 60  
 Zalewski Witold 196, 293  
 Załuski Roman 146  
 Zapolska Gabriela (właśc. Ma-  
 ria Gabriela Janowska) 143  
  
 Zawieyski Jerzy (właśc. Hen-  
 ryk Nowicki) 176, 178,  
 199, 209, 220  
 Zawistowski Władysław 204  
 Zawodziński Karol Wiktor  
 127, 129, 173  
 Zgorzelski Czesław 176  
 Ziembicki Stanisław 201  
 Zoilos z Amfipolis 167  
 Zola Émile 139, 237  
  
 Żeromski Stefan 27, 81, 83–85,  
 87–89, 153, 187, 277, 303  
 Żmichowska Narcyza 24  
 Żółkiewska Wanda 197  
 Żółkiewski Stanisław 83  
 Żółkiewski Stefan 40–46, 48,  
 49, 51, 56, 57, 59, 102, 111,  
 160, 176, 177, 193, 195, 199,  
 200, 202, 204, 205, 209,  
 225, 227, 228, 243, 272,  
 288, 293  
 Żukrowski Wojciech 191, 198,  
 206, 208, 209, 213, 216, 220





**W serii ukazały się:**

- tom 1 – Tomasz Sobieraj, *Prus versus Świętochowski. W sporze o naukowość, krytykę pozytywną i Lalkę*, Poznań 2008
- tom 2 – Elżbieta Nowicka, Katarzyna Kuczyńska, *Dwa głosy o sztuce. Klaczko i Norwid*, Poznań 2009
- tom 3 – Joanna Krajewska, „Jazgot niewieści” i „męskie kasztele”. *Z dziejów sporu o literaturę kobiecą w Dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2010
- tom 4 – Agata Stankowska, „Wizja przeciw równaniu”. *Wokół popaździernikowego sporu o wyobraźnię twórczą*, Poznań 2013
- tom 5 – Tadeusz Budrewicz, Tomasz Sobieraj, *W sprawie przelomu pozytywistycznego. Spory krytyczne wokół Zarysu literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu Piotra Chmielowskiego*, Poznań 2015
- tom 6 – Tadeusz Budrewicz, *Spory wokół Romantyzmu i jego skutków Franciszka Krupińskiego*, Poznań 2018
- tom 7 – Marcin Jaworski, *Barbarzyńcy, klasycyści i inni. Spory o młodą poezję w latach 90.*, Poznań 2018
- tom 8 – Aleksandra Budrewicz, *Pan Tadeusz po angielsku. Spory wokół wydania i przekładu*, Poznań 2018
- tom 9 – Sylwia Panek, *Spór o „niezrozumialstwo” w dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2018
- tom 10 – Wiesław Ratajczak, *Spór o Conrada 1945–1948*, Poznań 2018

- tom 11 – Bartłomiej Krupa, *Spór o Borowskiego*, Poznań 2018
- tom 12 – Marek Stanisław, *Spory o sonet we wczesnoromantycznej krytyce literackiej*, Poznań 2019
- tom 13 – Tomasz Sobieraj, *Artysta, sztuka i społeczeństwo. Spory i polemiki wokół Confiteor Stanisława Przybyszewskiego*, Poznań 2019
- tom 14 – Agnieszka Kwiatkowska, *Polemika wokół Pułtawy i Jagiellonidy, czyli oświeceniowy spór o kształt eposu*, Poznań 2019
- tom 15 – Sylwia Karolak, *Spory o Kamienie na szaniec Aleksandra Kamińskiego*, Poznań 2019
- tom 16 – Lucyna Marzec, *Spór o Granicę Zofii Nałkowskiej*, Poznań 2019
- tom 17 – Maria Jolanta Olszewska, *Spór o przyszłość literatury polskiej, czyli polemiki ze Stefanem Żeromskim po jego odczycie Literatura a życie polskie*, Poznań 2019
- tom 18 – Dariusz Pawelec, „*Powinna być nieufnością*”. *Nowofalowy spór o poezję*, Poznań 2020
- tom 19 – Rafał Moczko, *Uchwały Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie – stosunek emigracji do kraju*, Poznań 2020

Mieczysław Jastrun: *Poza rzeczywistością historyczną* © by Tomasz Jastrun; Melania Kierczyńska: *Spór o realizm (na marginesie Dwóch teatrów Szaniawskiego)* © by Estate of Melania Kierczyńska; Stefan Kisielewski: *Jeszcze o realizmie i formalizmie (Na marginesie ostatnich dyskusji literackich)* © by Jerzy Kisielewski; Jan Kott: *Zoil albo o powieści współczesnej, Droga do realizmu, Próba realizmu* © by Michael Kott; Artur Sandauer: *Zawile, Zawile [II]* © by Adam Sandauer; Adam Ważyk: *Spór o powieść* © by Filip Skarzyński; Kazimierz Wyka: *Tragiczność, drwina i realizm, Burza, przekładaniec i kapuśniak* © by Marta Wyka; Stefan Żółkiewski: *O literaturze współczesnej* © by Ewa Dorota Żółkiewska.

