



J.M. BEL-TAR GOWEN-JONES

ARTUR
SANDAUER

ARTUR SANDAUER

BEZ TARYFY ULGOWEJ

CZYTELNIK -1959

Obwolutę projektował
WŁADYSŁAW BRYKCZYŃSKI

Spis treści

BEZ TARYFY ULGOWEJ	4
O PEWNEJ NAGRODZIE	25
O EWOLUCJI SZTUKI NARRACYJNEJ W XX W.....	30
SZKOŁA NIERZECZYWISTOŚCI I JEJ UCZEŃ	58
POCZĄTKI, ŚWIETNOŚĆ I UPADEK RODZINY MŁODZIAKÓW.....	86

BEZ TARYFY ULGOWEJ

Kiedy parę miesięcy temu rzuciłem zdanie: „Odwaga staniała, rozum podrożał”, dopiero oklaski, jakimi je przyjęła sala, uświadomiły mi, że wpadłem tu — prawie niechcący — na trop prawdy, która, męcząca przez swe niesformułowanie, leżała nam wszystkim na końcu języka. W istocie, paradoksalność nowopowstałej sytuacji polega na tym, że odwaga nie wymaga już odwagi, a odwilżowy gest stał się naśladowczym tikiem. Jeżeli okres miniony produkował gruby, niewolniczy serwilizm, to aktualny wytwarza — o ileż bardziej wyrafinowany! — serwilizm wolnościowy.

Bo też w chwili obecnej intelektualna walka z zamordyzmem należy już do przeszłości. Podkreślam słowo „intelektualna”, gdyż realna wciąż jeszcze daleka jest od zakończenia; wciąż jeszcze instytucje, odziedziczone po minionym okresie, uniemożliwiają praktyczne przeprowadzenie tego, na co się wszyscy w zasadzie godzą. Lecz „terroretyków” od dawna już zabrakło, od paru miesięcy zdobywają oni generalskie szlify na odwilżowym froncie. Walka z zamordyzmem, odkąd stracił on swych ideologów, stała się problemem ściśle praktycznym. Teoretycznie na całej linii zwyciężyła odwilż; jej to problemy, jej niebezpieczeństwa powinny więc skupić uwagę tych, którzy czują się odpowiedzialni za życie umysłowe kraju.

Odwilż przyniosła z sobą nowe treści: produkcję zastąpiła miłością, politykę — refleksją liryczną itp. Pamiętać jednak należy, że niebezpieczne w poprzednim okresie były nie tyle treści, co metody. W tym, że ktoś pisze wiersz o Raymonde Dien czy powieść o Wietnamie, nie ma jeszcze nic złego; groźne jest to, że płodzi je tylko dopóty, dopóki są popłatne. Dziś w całej prasie nie uświadczy na lekarstwo utworu w dawnym typie; rzuca to cień zarówno na minioną, jak i na obecną szczerłość piszących.

Najtragiczniejsze jest jednak to, że wpływom zamordyzmu ulegli nie tylko ci, którzy go uprawiali, lecz także ci, którzy z nim walczyli. W minionym okresie schematyści twierdzili, że najważniejsze to wprowadzić do literatury produkcyjną tematykę, a reszta — jakoś się ułoży. Oto jednak ich przeciwnicy zastosowali pod ich wpływem równie ulgową taryfę wobec byle sentymentalnej szmiry, jeżeli tylko nie miała produkcyjnej tematyki. Słowem, obie strony uciekły się — i uciekają nadal — do argumentów pozakulturalnych. Specyfika sytuacji polega więc na tym, że zamordyzm — jakkolwiek przewyciężony — wciąż jeszcze narzuca zwycięzcom swe metody i zatruwa atmosferę swym rozkładem.

Jest taki dowcip: Rebe wywodzi, że cokolwiek Bóg stworzył, stworzył doskonale. Na to jeden z uczniów — garbus: „A mnie?” Rebe: „Jak na garbatego — bardzo dobrze”. Otóż w owych latach tak głęboko byliśmy przekonani o swym nieuleczalnym garbie, że — byleby utwór był napisany bezbłędną polszczyzną — już rozplýwaliśmy się nad nim w zachwytach — tłumiąc w sobie lepszą wiedzę, że wszystkie te zachwalane arcydzieła są nimi w bardzo ograniczonym sensie.

W 1953 roku napisałem książkę krytyczną „Poeci trzech pokoleń”. Póki traktuję w niej o przedwojennej twórczości autorów, stosuję kryteria normalne; gdy jednak docieram do powojennej, przechodzę na taryfę ulgową. Nie należy przy tym zapominać, że nawet te tak złagodzone sądy — publikowane podówczas po czasopiśmie — wywoływały falę oburzeń i polemik, uchodziły za „szarganie świętości” i — gdyby były choć trochę ostrzejsze — nie mogłyby się w ogóle ukazać.

Jeżeli jednak ludzie mojego pokolenia stosowali tę ulgową taryfę z porozumiewawczym przymrużeniem oka, to nasi następcy — wychowani już w pełnej kulturalnej izolacji — przyjęli ją ze śmiertelną powagą młodości i niewiedzy. Dla nich to, którym moje pokolenie nie pozostawia w spadku ani jednej oceny na serio, postanowiłem napisać parę artykułów, gdzie bym powiedział nareszcie do końca, co sądzę o wy dźwigniętych przez nas wielkościach. Zdaję sobie sprawę, że najlepiej byłoby tych uwag nie pisać lub — napisawszy — schować je do szuflady. O ileż bowiem niebezpieczniejsza, niż polemika z zamordyzmem ciesząca się przecie sympatią całego społeczeństwa, a nawet samych zamordystów, jest w tej chwili walka z tandetą! Legitymując się prześladowaniami, jakim ponoć dotąd ulegała, wraca ona teraz tryumfalnie na scenę, by spłycić odwilż, zaprawić ją tuzinkową głębią, czwartorzędną dostojewszczyzną, odgrzewanym irracjonalizmem. Wrogiem

nr 1 naszej kultury nie jest w tej chwili cenzor, lecz tandeciarz.

Większość ustalonych po wojnie pozycji pisarskich ma swe historyczne źródło w przynależności do grupy „Kuźnicy“, której redakcja — dość elastyczna w sprawach światopoglądowych, a nieustępliwa tylko w personalnych — organizowała dokoła swych współpracowników istne panegiryczne chóry. To jedynowładztwo kulturalne pozostawiło po sobie trwalsze ślady od politycznego. Z obalonego tyrana każdy się natychmiast naigrawa; jeżeli natomiast pisarz straci wskutek politycznego przełomu swe stanowisko w redakcji, niejedyn z jego dotychczasowych panegirystów będzie obstawać przy swym zdaniu, aby zyskać tanim kosztem opinię nieprzejednanego. O ileż wygodniej jest znaleźć się w takiej półnielascie, niż być godzinkowym faworytem, który — w 1949 r. — postawił krótkowzrocznie wszystko na jedną kartę, zadeklarował swą gotowość na wszystko — i — rzeczywiście! — otrzymał ciepłą rączką pochwalne recenzje, odznaczenia, stutysięczne nakłady — wszystko to jednak z dodatkiem złośliwych półśmieszków. O ileż subtelniej postąpił ten, kto przez cały czas dawał do zrozumienia publiczności, że — gdyby się nie bał — niejedno mógłby powiedzieć; i kto — wciąż przesiadając się ze stołka na stołek — sprzedawał swą wodę kwiatową jako „prawdziwą, prześladowaną sztukę”. Można było przewidzieć, że na robotę tak koronkową złapie się zarówno krytyka jak i publiczność.

Dokoła takiego pisarza ustala się mglista aureola „humanizmu” i „moralizmu”, bardzo — z uwagi na swą wieloznaczność — korzystna. Gdy jedni bowiem uważają te pojęcia za identyczne z „socjalizmem”, drudzy podkładają pod nie Bóg wie jakie opozycyjne treści. W ten sposób — rozdzielając na obie strony porozumiewawcze mrugnięcia — można przez lata karmić publiczność odkryciami, że „człowiek jest śmiertelny”, że „okupacja to straszna rzecz”, że „młode dziewczęta pragną poezji”, a nikt nie zaprotestuje. Kto bowiem raz w życiu napisał u nas kilkanaście czytelnych stron, może być pewien, że odtąd — w obawie przed szarganiem narodowych świętości — krytyka nie waży się poddać jego dorobku powtórnej ocenie. Jak zgubnie może ona — zarówno przez swe nieuzasadnione nagany jak i pochwały — wpłynąć na pisarza, niech świadczą dzieje Adolfa Rudnickiego.

Adolf Rudnicki w swej przedwojennej twórczości objawił się jako skrętny kopista autentyku, chwytający na gorąco „jednorazowe układy stosunków międzyludzkich” (Irzykowski); nie było go stać ani na fikcję, ani na syntezę intelektualną, ani nawet na kompozycję. Po prostu notował bez porządku krążące w

jego otoczeniu towarzyskie plotki. Toteż — wraz z każdorazową zmianą środowiska — zmieniał się i sam charakter jego utworów. Raz były to rekruckie pogaduszki („Żołnierze”), to znów notatki z życia wykołejonej młodzieży artystycznej („Niekochana”); kiedy indziej — szkice ze sfer chasydzkich („Lato”).

W miarę jednak jak los środowiska, w którym się obracał, urastał do rozmiarów tragicznych, rosła też — zawsze mocno związana z autentykiem — twórczość Rudnickiego. Tym, co spowodowało nagły jego rozwój, była — jakkolwiek drażniąco brzmi to sformułowanie — zagłada żydostwa polskiego. Był to świadek jedyny w swoim rodzaju: na tyle identyczny z ginącym społeczeństwem, aby móc jego śmierć przeżyć psychicznie, na tyle zaś odległy, aby ją przeżyć fizycznie i artystycznie zbiektywizować. Jeżeli dawniej — w „Lecie” czy „Koni” — zajmował się Żydami, to czynił to jeszcze dość bezosobiście, umieszczając się poza ich nawiasem; teraz — w utworach, pisanych na gorąco po okupacji — zaczyna przemawiać bezpośrednio w ich imieniu. Należy zdać sobie sprawę, jak niesłychana była to u nas innowacja; bez niej w literaturze kraju, który miał największy na świecie procent Żydów, nie byłoby bohatera lirycznego — Żyda. Zapewne, istniało między wojnami obfite piśmiennictwo polskie, gdzie Żydzi występowali jako Żydzi. Zwracali się oni jednak zawsze do publiczności rodzimej i traktowali o sprawach wewnętrznych; najdalszym przedłużeniem tej literatury są wychodzące dziś w Izraelu pisma polskie. Tu jednak po raz pierwszy pisarz-Żyd przemawiał jako Żyd do publiczności polskiej. Co więcej, czynił z tego artystyczny program.

W „Wielkim Stefanie Koneckim” opowiada, jak zginął pewien — bardzo sarmacki w sposobie bycia i pisania — pisarz lwowski, w którym tamtejsi ludzie rozpoznają bez trudu Ostapa Ortwiną, zapomnianego dziś krytyka z okresu Młodej Polski. Oto jak pisarz generacji, ukształtowanej w epoce rasizmu, rozprawia się z tamtym pokoleniem asymilatorów: „Chcąc być w zgodzie z duchem języka, uczył się pan poprawności. Nie może być, żeby pan nie wiedział, jaki jest rezultat tego pseudonimowego pisarstwa, tych usiłowań, aby być bardziej polskim od nich samych... Trzeba było swymi trudnymi, brudnymi, bolesnymi treściami rozsądzić te uświęcone ramy, krzyczeć o tym, co pana boli, wykrawać z siebie te od wieków nie gasnące bóle, trzeba było odsunąć ten gar bigosu i postawić przed nimi nasz gorzki kielich. Skrzywiliby się, ale w końcu sięgnęliby po niego. Trzeba było mówić o nas, o nas przede wszystkim, za każdym razem zadać sobie pytanie, czyje to są treści. O

ich treściach pan i tak nie potrafił nic powiedzieć. Trzeba było bezlitosnym być wobec siebie, żyć za cenę mówienia, nie milczenia. Wygrałby pan jako pisarz i wygralibyśmy może my wszyscy jako ludzie“.

Niektórzy chcieli w tym wezwaniu dojrzeć manifestację żydowskiego poczucia narodowego. Ale nie! Rudnicki jest przede wszystkim Polakiem. Nie o nacjonalizm żydowski tu chodzi, lecz o prawdę: mówić o sobie, być sobą. Stawia on jedynie postulat autentyczności — ten sam, jaki w znanym studium o antysemityzmie wysuwa Sartre.

Lata 1945—47, w których Rudnicki poprzestaje właściwie tylko na tym temacie, są dla jego talentu najszcześniejsze; wszystko — nawet to, co później okaże się jego granicą — teraz mu sprzyja. W okresie gdy autentyk bije wszelką fikcję, gdy nagie fakty dają więcej do myślenia niż najsztudowne rozważania, jego niezdolność do skomponowania intrygi, do abstrakcyjnych sformułowań wychodzi mu tylko na korzyść; nawet tak częste — w najlepszych nawet opowiadaniach — błędy i niezręczności językowe*, dają się jeszcze od biedy usprawiedliwić ową potrzebą stylistycznej autentyczności, jaką głosił w „Koneckim”. Jeszcze długo potem zetknięcie z tą tematyką przywróci jego pióru na moment dawną siłę. Już teraz bowiem, ilekroć wykracza poza jej zakres, nagłe obniżenie poziomu sygnalizuje, że znalazł się nie na swoim terenie. Weźmy dla przykładu dwa tuż pookupacyjne opowiadania, które wychodzą poza krąg tematyki żydowskiej: „Majora Huberta z armii Andersa” i „Ucieczkę z Jasnej Polany”. W pierwszym autor zachęca Huberta, wspaniałego człowieka i malarza, który przebywa na emigracji, aby przez swój powrót do ojczyzny zadokumentował, że wypiera się rodzimej reakcji: „Kołtun w kraju — mówi doń — wierzy święcie, że pochwalacie jego ciemności. Te destrukty(?)

* „Był to mężczyzna o twarzy, w której ponurość mieniła się ze smutkiem”, „Kobiety płynęły na urozmaiconej fali żywego życia”, „Przegryzł się“ — mówili współtowarzysze („Czysty nurt”), „W pogotowiu stoją... prochnie, zdolne miliony żyć wniwecz obrócić” („Żołnierze”, PIW 1954, str. 120), „Nie śpieszyło się nikomu z pójściem spać” („Profile i drobiazgi żołnierskie”, tamże, str. 440), „Nie raziły go zajady w oczach” („Złote okna”, Czytelnik 1956, str. 171) itp.

niepozwalają się moralnie zakwalifikować byle jak. ” W drugim znów opisuje, jak Klaus Hofer, wielki niemiecki pisarz, który przebywa na emigracji w Ameryce, odmawia po wojnie powrotu do Niemiec, gdyż — jak mówi — „nie chce podawać swego przebaczenia na tacy”. Pomijam już fakt, że motyw niepowrotu ocenia autor za każdym razem inaczej niż ten sam postępek, nad którym ubolewa u Huberta, a próbuje u Hofera. Aby uzasadnić bowiem tę różnicę w ocenach, mógłby ktoś rzec, że tam chodzi o socjalistyczną Polskę, tu — o kapitalistyczne Niemcy Zachodnie. Ale Klaus Hofer miał — jeśli mu już koniecznie na tym zależało — i wschodnią strefę Niemiec do wyboru.

Na tym jednak dziwności tego opowiadania się nie kończą. Oto jak Hofer, który zwiedził Polskę, by przekonać się naocznie o zbrodniach niemieckich, opowiada o grasującej w Tatrach bandzie Ognia: „Konduktora, który nie chciał zatrzymać kolejki, rąbnęli na odlew z pepeszki, tak że »główka spadła«. Zaskakuje nas tu nie tylko warszawska gwara, jakiej używa znakomity pisarz niemiecki, nie tylko zagadnienie, jak można w ogóle rąbać na odlew z pepeszki, ale i związek między przygodami Hofera w Zakopanem a jego decyzją, aby pozostać na emigracji. A oto po jakich oznakach syn jego Teodor poznaje, że ojciec da się jednak namówić do powrotu. „Od widoku tych rąk starczych z przerośniętą kością między wskazującym a dużym palcem(?) zrodziło się w Teodorze przekonanie, że ojciec musi wrócić”. Mimo tak niezawodnych prognostyków Klaus Hofer jednak namówić się nie daje i umiera na obczyźnie. Rozpoczyna się walka o doczesne jego szczątki między Brytyjczykami, którzy „nie bardzo mając czym karmić swoją strefę, chcą jej przynajmniej dać parudniową pompę żałobną”, a Amerykanami, którzy „wyrzekną się kompletowania (?) zwłok Hofera jedynie za cenę pewnych awansów(?) w składzie dyrekcji przemysłu stalowego” itd. itd. Trudno chwilami pojąć, że to opowiadanie, gdzie wielki pisarz niemiecki, mający wszelkie cechy Tomasza Manna, przemawia na poziomie p. Piecyka, a rozruchy głodowe uśmierza się za pomocą —pogrzebów, że opowiadanie to krytyka kuźnicowa uznała niegdyś za „wnikające głęboko w problemy kultury współczesnej”, za „jeszcze jeden dowód humanizmu” itd., itd.

Już bowiem w utworach, pisanych tuż po „Ucieczce”, można było — przy pewnej spostrzegawczości — zauważyć, że z Rudnickim dzieje się coś niedobrego. W atmosferze bezgranicznego uwielbienia, jakim otoczyło go łódzkie środowisko

artystyczne, zaczynają się w tej twórczości dokonywać charakterystyczne przesunięcia: jej terenem stają się coraz częściej domy literatów, przedmiotem zaś — zawodowe rywalizacje, cotygodniowe notowania „faworytów” na krytycznej giełdzie.

W tych nawet opowiadaniach 1948 r., gdzie zawiązkiem akcji jest coś innego, u dna leżą spory literackie. Tytułowy bohater „Ginącego Daniela” zwalczał przed wojną artykuły Rafała Ochockiego; ten — po trosze z zemsty — oskarża go w czasie powstania o kolaborację z Niemcami. Ale nie tylko w prehistorii opowiadania objawia się ta literackość; także w dysproporcji między tłem powstańczej Warszawy a wysuniętą na plan pierwszy problematyką bohatera. Bo oto — aby odnaleźć świadków swej niewinności — wybiera się on w wędrowkę po płonącym mieście. I gdybyż oskarżenie Rafała było rzeczywiście groźne! Ale nikt nie daje mu wiary. Powstańczy kapitan I p., przed którego je wniesiono, każe Daniela z braku dowodów zwolnić. Trudno się więc dziwić, że projektowani świadkowie Daniela mało mają zrozumienia dla owej „bolesnej plamy” na jego honorze. On jednak żąda uporczywie, aby — z narażeniem własnego życia — wybrali się z nim do kapitana I p. celem złożenia zeznań. Chce więc, aby nad swoje rzeczywiste kłopoty przenieśli jego urojone, aby kochali go bardziej niż siebie samych. Ów motyw „wyjątkowych praw pisarza do czułości ludzkiej” powtarzać się będzie odtąd w twórczości Rudnickiego niezliczone razy *, w całej swej sile wystąpi jednak dopiero w „Złoty oknach” (1954). To mianowicie, co w „Ginącym Danielu” jest tylko postulatem, w „Złoty oknach” staje się rzeczywistością: tutaj paru ludzi udaje się w czasie likwidacji do getta, aby ponieść wspólną śmierć z ogólnie uwielbianym poetą, Aleksandrem

* Wystarczy przytoczyć ów „Pierścień”, gdzie okupacyjni „szmalcownicy” na wiadomość, że przedmiot ich szantażu jest literatem, wycofują się pełni respektu, lub wzruszającą historię o tym, jak służąca w masarni „chcąc wzmocnić swój autorytet podała, że służy u pisarza, przy czym wymieniła moje nazwisko. Odtąd rzeźnik dawał jej najlepsze mięso” („Niebieskie kartki” str. 155).

Topazem *. - W ciągu dzielących dwa te opowiadania lat siedmiu zarysowany już w „Danielu” pierwiastek literackiego narcyzmu wzmógł się zatem niepomierne.

Inną odmianę tego motywu znajdujemy w utworach, których przedmiotem jest rywalizacja dwu literatów. Kończy się ona tak całkowitym tryumfem jednego z nich, że przeciwnik — w poczuciu zmarnowanego życia i pisarskiej nicości — tarza się u stóp zwycięzcy, wyżywając się zastępczo na jego rachunek i znajdując masochistyczną rozkosz w tym, że przenosi nań wszystkie swoje ambicje. Tak w „Szekspirze” dawny literacki antagonistą autora, Maciej Lewicki, doszedł po wojnie do wniosku, że cała jego twórczość była „odgrzewaną kaszą”, prawdziwym zaś pisarzem jest jego przeciwnik**. Tak w „Exegi monumentum” pisarz Llmański, obiekt przedwojennej admiracji autora, odwiedza go po wojnie, by mu przeczytać swe nowele okupacyjne, lecz w trakcie głośnej lektury uświadamia sobie ich nicość. Porażka obu rywali jest w tych opowiadaniach kompletna; niemniej zwycięzca przyznaje, że i jego gryzie robak zwątpienia; pozory skromności są więc tu zachowane.

Aby stwierdzić, jak dalece posunęła się „narcyzacja” tej twórczości, wystarczy porównać „Szekspira” z późniejszym o lat sześć „Ignasim Łękiem” (1953). Tutaj motyw „tarzania się” występuje już bez żadnych osłonek; całkowita klęska rywala ma swój odpowiednik w całkowitym tryumfie narratora. Tak zatem linia „Szekspir” — „Exegi monumentum” — „Ignaś Łęk”, której tematem jest wywyższenie jednego pisarza nad drugiego, przebiega równolegle do linii „Daniel” — „Pierścień” — „Złote okna”, której tematem jest należąca się pisarzowi od ludzi miłość; i tu, i tam

* O geniuszu poetyckim Topaza daje wyobrażenie zacytowana przez autora zwrotka:

„Józefa przez cały czas pogrzebu dusił ten wiersz Topaza:

Spoczną bracia obozowcy

Pod śniegu białym pokrowcem;

Otulą ich piaski;

Życie było fiaskiem”.

** „Bez podniesienia głosu, z ufnyimi oczami dodał:

— Ale pan, pan pozostał na placu. Wierzę w pana...”

pierwiastek narcyzmu z biegiem czasu się wzmaga.

W „Ignasiu Łęku” narrator tak oto opisuje zajęcia swej młodości: „Wieszałem transparenty na drutach tramwajowych, rozlepiełem afisze po mieście, rozpowszechniałem nielegalną literaturę, zbierałem na MOPR, agitowałem”. Natomiast Ignacy Łęk był przed wojną „ulubieńcem półfaszystowskiej prasy, która każdy jego wiersz podawała z biciem dzwonów”. Kiedy — mimo to — w 1935 r. narrator i jego towarzysze przyszli do niego, aby uzyskać podpis „pod protest przeciw biciu naszych ludzi po więzieniach” Łęk kazał im oświadczyć, że nie ma go w domu. Po wojnie spotykają się znowu. Podczas nocnego spaceru Łęk zwierza się narratorowi, że pochodzi z robotników, ale że we wczesnej młodości wyparł się swej klasy. Zapewne w związku z tą zdradą stracił po wojnie zdolności pisarskie; czuje się „jak stara deska do prasowania, butwiejąca w piwnicy”. Jeden tylko jasny punkt zachował w swym życiu: jest nim wiara w narratora *.

Ten — w odpowiedzi na jego wyznanie — dodaje mu nadziei. Jeszcze nie wszystko dla niego stracone. „Jeśli ktoś wyciąga do mnie rękę, otrzymuje ją, jeśli na nią zasługuje...Pomożemy panu naprawić pański życiowy błąd...” Ostrzega go jednak, że „jeśli należy do tych gadułów... których cała twórczość sprowadza się do genialnego choćby nawet, ale tylko(?) gadulstwa... jeśli wystarczy mu błyszczyć przed parą uszu(?) przy kawie”, nic nie wyjdzie z jego odrodzeńczych zamiarów.

„Maszerując wśród nocy jak para gwardzistów, tak że ziemia dudni pod ich stopami”, obaj literaci dochodzą do wniosku, że „to, co robi Zachód w dziedzinie sztuki, w większości wypadków przestało ich interesować... Oni tam uprawiają sztukę grymasów, gdy my tu na nowo pojęliśmy wagę prostych prawd...” „Najważniejsza rzecz, zwłaszcza na początek — radzi Łęкови dobroliwie narrator — nie ściagać doskonałości... nie bać się, że góra urodzi mysz. Tylko głupcy boją się tego, głupcy, którzy umrą w samotności, po których nikt nie odmówi modlitwy za umarłych”.

* „Wie pan, o kim zacząłem marzyć? Właśnie o panu... Wiem tylko jedno, że usłyszawszy, że pan przyjechał, czułem się tak, jak gdyby niebo się nade mną otwarło...” itd.

Zwróćmy uwagę, że motyw wywyższenia jednego pisarza nad drugiego, który znamy już z „Szekspira” i z „Exegi monumentum”, wzbogaca się tutaj o nowy odcień. W „Ignasiu Łęku” tryumf narratora ma już charakter nie tyle artystyczny, co polityczny; jest on zasłużony nie tylko jako pisarz, ale i jako rewolucjonista. Narcyzm zostaje więc tu podporządkowany celom propagandowym; w ten sposób autor wypełnia obowiązujące wówczas ramki osobistą treścią. Motyw „targania się” zespala umiejętnie z prelekcją o socrealizmie, którą „wygrany” narrator wygłasza przed „przegranym” Łękiem *. Prelekcja ta zawiera — jak widzieliśmy — dwa postulaty zasadnicze: 1) Wprowadzenie nowej tematyki do literatury musi — zwłaszcza na początek — pociągać za sobą obniżenie poziomu; toteż wszelkie „ściganie doskonałości” jest politycznie podejrzane; 2) Sztuka zachodnia to „grymasy”; nasza natomiast jest synonimem moralnego zdrowia i fizycznej krzepy. Jeśli więc w 1948 r. Rudnicki wyrzekł się stopniowo tematyki okupacyjnej dla opisu środowiska artystycznego, to w 1953 r. zaczyna z kolei przechodzić na socrealizm; pierwsze przejście dokonało się w „Szekspirze”, drugie — w „Ignasiu Łęku”. Zanim jednak zanalizujemy to nowe stadium, zajmiemy się utworem najbardziej dla okresu minionego typowym: „Pałeczka” (1949).

„Pałeczka, czyli Każdemu to, na czym mu mniej zależy” jest czymś w rodzaju feerii, gdzie wszelkie narcystyczne życzenia, wszelkie sny o tym, aby ludzie „leżeli u stóp pisarza”, doznają nieskrępowanej realizacji. Wątpię, czy literatura świata zna profuzję zachwyty podobną do tej, jaka rozlega się tu na cześć „pięknego Gabriela”, autora granej we wszystkich teatrach i rozbrzmiewającej ze wszystkich głośników sztuki „Każdemu to, na czym mu mniej zależy”**. Identyczność tytułu sztuki z

* Rozmowę ich o socrealizmie nazywa autor „harmonijnym tańcem, podczas którego piją sobie obaj z ust”.

** Piękne jest — mówi Pałeczka — to, co pan napisał. Wbił(?) pan swój jarzący się witraż pomiędzy pokój... a wojnę... Zmonumentalizował pan pewien rodzaj przeżyć miłosnych nie grubszy niż listek mydła(?). W „Każdemu” — mówi inna bohaterka, Karolina — ludzie na nowo odkryli miłość. „Miłość oto woda(?), w której płyniemy raz szczęśliwie, a raz nie” — zacytowała z „Każdemu”.

podtytułem „Pałeczki” zawiera subtelny aluzję, że identyczni są również ich twórcy; w ten sposób wszystkie komplementy, skierowane do Gabriela, inkasuje sam autor.

Utwór, dziejący się w „n-owskich blokach pisarzy”, ma dać olśnionemu czytelnikowi obraz owego Wersalu, jaki w latach 1945-47 powstał w łódzkim domu literatów przy ul. Bandurskiego 8, ma uwiecznić jego kronikę skandaliczną, wymierzyć zatrute pociski we współmieszkańców, nakreślić lekkim piórem portreciki zalotnych współmieszkanek, słowem, pozałatwiać ambicyjno-lózkowe porachunki tego świata. Na to jednak, aby stać się Saint-Simonem tego dworu, którego Ludwikiem XIV był ówczesny redaktor „Kuźnicy”, nie pozwala Rudnickiemu nazbyt wąski zakres jego zainteresowań. Ze wszystkich bohaterów „Pałeczki” obchodzi go właściwie tylko „piękny Gabriel”, przed którym przez cały czas akcji ciągle ktoś „się tarza”: to redaktor „Expressu” Szmajdrowicz, błagający go o drobny bodajże fragmencik dla swego pisma *, to tytułowa Pałeczka **, to Paulina, to Karolina. Jedynie dla niepoznaki — aby nie kumulować tytułu hołdów na jednej osobie — część ich przyjmuje inny literat, Krzysztof Ruła, przed którym „tarza się” z kolei poeta Iguś. ***

*Odbywa się między nimi następująca rozmowa:

„— Gabryś! Daj że mi fragmencik.

—Jaki fragmencik? — pytał zdumiony Gabriel.

—Duże, drogie dziecko, Gabryś nie z tego świata, jaki fragmencik? Ty przecież piszesz samymi fragmencikami... Powiadam ci, Gabryś. Dzieci chrzcic będą imionami twoich bohaterów ” itd.

**„Czy pan wie — mówi do Gabriela Pałeczka — że pan jest stale śledzony? I to śledzony pod każdym względem? Jak pan się ubiera, jak pan mówi, co pan mówi, co pan lubi? Tajemnica za-trzymała się na panu. Na pańskiej twarzy osiadł blask słońca.”

***„— Ja marzę o tym, żeby pisać jak ty, Krzysztofie... Ty nawet nie wiesz, coś ty ze mną zrobił... Nie można bezkarnie słuchać dzień w dzień, że to początek i kres, że to szczyt górski, wbity w środek tej marnej ulicy Radomskiej... Wbiłeś mi w serce złoty nóż i każdym zdaniem obracałeś trzonek. ...Rozkołysałeś mi duszę, Krzysztofie... — Ty drzysz, Iguś...”

Orgiastyczny taniec zachwytu, jaki wokół omdlewających z rozkoszy Gabrielów czy Krzysztofów wykonuje chór literackich bachantek, wykracza poza granice zwykłej śmieszności. Już sam fakt, że ów jedyny w swoim rodzaju dokument samoubóstwienia w ogóle mógł powstać, dowodzi, do jak groteskowej zatury wszelkich proporcji doprowadzić może przebywanie w zamkniętym środowisku. Cóż dopiero mówić o dalszych — niemniej groteskowych — losach „Pałeczki”: jak to — zaatakowana w 1949 r. za brak produkcyjnej tematyki — została przez pewne koła podchwycona jako sztandar niewinnie uciśnionej sztuki; jak w kilka lat później — chcąc się wykazać swą „odwilżowością” — niektórzy krytycy zaczęli skwapliwie naprawiać wyrządzone jej krzywdy i doszukiwać się w niej skarbów „humanizmu” i „moralizmu”*, jak wreszcie, gdy — w aureoli świętości narodowej — ukazała się po raz drugi w 1956 r., żaden z redaktorów nie ważył się poprawić chociażby jej niezliczonych błędów językowych ** — nie mówiąc już o wykroczeniach przeciw zdrowemu sensowi i zwykłej przyzwoitości ***.

Zagadka zarówno początkowego potępienia, jak i późniejszej rehabilitacji „Pałeczki” jest prosta. Była ona jedynie pretekstem do politycznej rozgrywki: zarówno jej przeciwnicy, jak i obrońcy po prostu jej nie czytali. Gdyby jednak byli dokonali na niej owej — niezbędnej bądź co bądź dla wydania sądu — operacji, byłiby się

* Henryk Bereza „Z »Pałeczką« w przyjaźni” („Twórczość” 1956 r. Nr 7).

** „Naraz w ciemności nocy wtargnął głos megafonu — potężny, groźny, złowieszczy. Jeszcze bardziej groźne i złowrogie niż głos były słowa: »Komu niestety(!)? Komu zwady? Komu krzyk? Komu rany daremne? Komu zapalenie oczów(!)? Tym, którzy siadają(!) na winie? Tym, którzy chodząc szukają przyprawionego(!) wina? Nie zpatruj się(!) na wino! Bo choć niewiasty obcej wargi miodem opływają, a gładsze niż oliwa usta jej (!). Ale ostatnie jej rzeczy gorzkie jak piołun, a ostre jak miecz na obie strony ostry«. — Krzysztof poznał głos Igusia, który rozczytywał się w Biblii...” itd. (Czytelnik 1956, str. 51). — „W biografii mamuni znajduje się jakieś kochaństwo z tragicznym końcem” (str. 18).

*** „To właśnie z nami — mówi Pałeczka na str. 14 — intelektualści n-owscy piją swoje ćwiartki, o których potem w Polsce głośno.”

przekonali, że już tam Rudnicki oświadczył się z gotowością do „przejścia na nowe pozycje” * Nie trzeba było zatem czekać aż na rok 1953, na „Ignasia Łęka”, na „Żywe i martwe morze”, na „Manfreda”, aby Rudnicki zgłosił deklarację socrealizmu.

Różnica polega tylko na tym, że co w „Pałeczce” podaje w owijakach pseudopoetycznego stylu, w pięć lat później jest już zwykłą drętą mową **. Jeżeli w „Pałeczce” — na tle ogólnej problematyki ambicyjno-łózkowej — deklaracje artystycznego lojalizmu robią wrażenie sztucznie doczepionych, to późniejsze utwory spełniają już wszystkie postulaty socrealistyczne. Jest wśród nich i budująca powieść o architekcie, który po przeżyciach wojennych dostaje mieszkanie i żeni się z zetempówką („Żywe i martwe morze”); specyfika Rudnickiego objawia się tylko w tym, że bohater jest Żydem i jako taki nie chce emigrować do Izraela ***. Jest opowieść o spekulancie okupacyjnym, który — pod wpływem radzieckiego zrzutka — ulega nagłej przemianie duchowej i ofiaruje dwa kilogramy złota na Sprawę („Autoportret z dwoma kilogramami złota”); specyfika Rudnickiego objawia się tu z kolei w tym, że ów spekulant to były literat.

Jest nawet nieodzowny dramat z powstania, ukazujący polityczne rozwarstwienie bojowców i zakończony warszawskim kongresem pokoju z 1950 r. („Manfred”); specyfika Rudnickiego objawia się tu — niestety! — w zupełnie już niewiarygodnym

* „Czasy są zbyt surowe — mówi Pałeczka — i nie ma się prawa do notowania uczuć, z których wynika tylko, że są ślepe. Zresztą uczucia nie są ślepe wcale. Uczucia mają społeczne oczy!”

** „Żyjemy w niezwykłych czasach. W naszych czasach kończy się jedna epoka i zaczyna nowa, wszyscy to widzimy, sami wykuwamy zręby nowej epoki... Dwie epoki nachodzą na siebie wywołując tysiące nowych, nieznanych konfliktów. Wchodzimy w nową epokę...” itd. („Żywe i martwe morze”).

*** Bohater uzasadnia swą niechęć do wyjazdu z Polski głównie panującą tu swobodą życia erotycznego. „Czy jest miłość między dwojgiem ludzi, której ten ustrój stanąłby na wspaniał”? — pyta patetycznie (str. 700).

zaśmieceniu języka *. Nad utworami tymi krytyka powinna by właściwie przejść dyskretnie do porządku jako nad dokumentami wymuszonymi, gdyby pewne symptomy nie wskazywały, że było w socrealizmie coś, co odpowiadało wewnętrznej potrzebie Rudnickiego.

Charakterystyczny dla ówczesnej atmosfery kulturalnej był „kompleks antyzachodni”, wzrost narodowych uprzedzeń z polityczną podejrzliwością, poczucia niższości z samozadowoloną ignorancją. Walkę z tzw. kosmopolityzmem prowadzono w owych latach najrozmaitszymi środkami — od zwykłej represji po aranżowaną pseudodyskusję. Był to okres, kiedy cytaty z Racine’a były podejrzane; kiedy nazwiska Prousta czy Gide’a, jeżeli pojawiały się w prasie, to jedynie w wianuszkach soczystych epitetów; kiedy obowiązkiem piszących było ustawicznie przeciwstawiać muskularną krzepę naszej sztuczki finezyjnym „grymasom” Zachodu. W ten sposób na lew kulturalnego stalinizmu szło wszystko, co zacofane i szowinistyczne; wszystko, co nie lubi „tych tam, panie dzieju, nowinek”; co szuka w sztuce „wytnienia, a nie łamigłówek”; co przenosi „czucie i wiarę nad mędrca szkiełko i oko”. W ten sposób utworzył się — od epigonów romantyzmu po autorów rymowanych broszurek — wspólny front, skierowany przeciw wszystkiemu, co trzeźwe i nowoczesne.

Jeżeli wyrazy lekceważenia, jakich w latach 1953—1954 Rudnicki nie szczędził kulturze zachodniej, mogą uchodzić za wymuszone, to „Niebieskie kartki” ukazywały się jako felietony w latach 1955—1956, a więc w okresie, gdy takie nastawienie nie

*Pełno tam takich dziwolągów, jak „Co robisz? Zakąszam”, „Barykada wisi na włosku”, „Niemcy leżą cicho jak krzyże”, „Od tygodnia chodzi za mną coś słodkiego; nie ma dla mnie życia bez ciastek”, takich wyrażań, jak: „Pan się zawsze lubi spółkować(!), jak nie z synem, to z Niemrą „ (co ma znaczyć: „dzielić się jedzeniem „), „W jego oczach stałem się człowiekiem o zepsutym niemieckim duchu”, „Orzą we mnie(!) jak mogą”, takich przysłów, jak „Każdy nabija ludzi na swoje kopyto” (tj. „Każdy sądzi podług siebie”), takich powiedzonek dziecięcych, jak: „Jako ziwo“ (tj. „Jako żywo”; tym staropolskim stylem mają przemawiać dzieci współczesne) itp., itp.

było już bezwzględnie obowiązujące; zawarte w nich poglądy możemy uważać za szczere i nieskrępowane. Odnajdujemy tu więc cały znany z lat socrealizmu arsenał antyzachodnich banałów. Są i próby sprowadzenia dyskusji kulturalnej do sprawy ciuchów*; i uroczo nieodpowiedzialne stwierdzenia, że „filmy zachodnie są tak samo nic nie warte jak nasze”; i wyrazy lekceważenia dla „pełnych składów myśli wszystkich egzystencjalistów świata” **; i bagatelizujące wzmianki o różnych znakomitościach europejskich ***. Wszystkie te skrzywienia ust, wzruszenia ramion i pobłażliwe poklepywania mają dać czytelnikowi do zrozumienia, że właśnie w Europie wschodniej istnieje zapoznany pisarz, który dawno wyprzedził najśmielsze osiągnięcia Zachodu****.

Antytezę między Wschodem a Zachodem zwykło się u nas podbudowywać inną, bardziej zasadniczą: między „twórczym uczuciem” a „jałowym intelektem”. Spoza kompleksu antyzachodniego wyziera więc zwykły antyintelektualizm; on to każe Rudnickiemu odgrzewać owo — od dawna na całym świecie skompromitowane

* „Kompleks Zachodu spotykamy jeszcze teraz wśród zwolenników »ciuchów« i pośród pewnych artystów, dla których sztuka jest przede wszystkim sprawą nosa, mody, powierzchowności, głodu(?), a nie sprawą ich duszy własnej...” (str. 273).

** „Miłość ta (między Aleksandrem Hawrylukiem a Adolfem Rudnickim) ciągle wydaje mi się najpiękniejszym uczuciem ludzkim. Nie wziąłbym za nią pełnych składów myśli wszystkich egzystencjalistów świata, łącznie z naszymi.” (str. 106).

*** „Gide, który jest raczej artystą-pamiętnikarzem niż artystą kreatorem...” (str. 99).

**** W felietonie „Na temat filmu polskiego” (str. 211/213) opowiada Rudnicki o swoim scenariuszu „October”, odrzuconym w 1945 r. przez Łódzką Wytwórnę Filmową. „W kilka lat później reżyser teatralny Erwin Axer natrafiwszy w archiwum na mój scenariusz zdumiony był jego włoskością. Jego zdanie brzmiało zbyt pochlebnie, bym je tu powtórzył... W roku 1945 nie mieliśmy ludzi, którzy mogliby zobaczyć jego włoskość i puścić w świat jako polskie widzenie świata po doświadczeniach okupacji.”

— przeciwstawienie *; on — proponować krajowi naszemu takie oto perspektywy rozwojowe: „Przekształćmy Polskę w Spartę, przesunąć punkt ciężkości z literatury i sztuki na pracę, na wojsko, na sport ” (str. 249).

Przeniesiony ze spraw kultury w dziedzinę praktyki, antyintelektualizm ten przeistacza się we wrogość do wszelkiej cywilizacji, w obronę rodzimego wstecznictwa. Oto np. swego czasu toczono na łamach „Przeglądu Kulturalnego” dyskusję o produkcji antykonceptyjnych środków. Młody pisarz Jacek Bocheński napisał przy tej okazji parę zdań, które Rudnicki — w celach polemicznych — przytacza: „Jestem bardzo za anielstwem, lecz jeszcze bardziej za praktycznymi sposobami przeciwdziałania ludzkim nieszczęściom. Wypowiadam się za wyrobami z gumy i za popularyzacją teorii Ogino-Knausa, ponieważ wiem, że nie mamy wyboru między gumą a nożyczkami. Nie wolno moralizować z natchnioną miną wtedy, gdy w praktyce nożyczki i tak będą używane. Więc trzeba to załatwić po ludzku, rozsądnie i możliwie szybko”.

Oto jednak — na wieść, że życie erotyczne w Polsce ma wejść w bezkrwawą fazę — ów humanista zostaje urażony w swym poczuciu estetycznym; ów moralista zaczyna rozdzierać szaty nad prozaicznością młodego pisarza, któremu, „myśmy powiedzieli, że trzeba pisać w ten gospodarski, odpowiedzialny i rozsądny sposób: rozsądek właśnie jest najciemniejszą stroną przytoczonych zdań... Czy młodzież może kochać pisarza, który mówi jej: nałóż gumy i sprawiaj się (chyba: sprawuj się — A. S.) kulturalnie? Czy to jest program dla młodych marzeń?... Wszystkie te drobnosklepikarskie rady podsycają jedynie brudne(?) płomienie, nie studzą okrutnego pożaru trawiącego młode trzewia...” itd.

Jest w tym „natchnionym moralizowaniu” coś głęboko oburzającego: nie tylko dlatego, że koszta tych poetyczności ponosić ma płeć najbardziej w tych sprawach bezbronna; ale także dlatego, że stanowi to jeszcze jedną próbę, aby dać uzasadnienie „głębsze” naszej obyczajowej średniowieczyźnie. Epoka nasza zna więcej takich usiłowań, aby obskurantyzm przyodziać w pseudointelektualną szatę; zbyt mocno dały się nam one we znaki, abyśmy je przepuścili bez protestu.

* „Za bardzo wyrozsądnieliśmy — pisze — zaś rozsądek urósłszy zabił w nas jakiś organ, z którego rodzi się złoto sztuki” (str. 40).

Z niechęci do cywilizacji zachodniej i do „suchego intelektualizmu” tworzy się tu owa specyficzna postawa, którą można w skrócie określić jako „ułańską”. Istota jej polega — jak wiadomo — na zdaniu się na improwizację, na ufności, że jakoś to będzie, że o wszystkim stanowi dobra intencja, a wykonanie — przyjdzie samo z siebie. Postawę tę najpełniej charakteryzuje anegdota o tej poczciwej wilniance, która — gdy jej sublokator uskarżał się na nieczystość ubikacji — odpowiedziała: „At, głupstwo, mileńki! Aby dusza była czysta...”

Jest u nas w zwyczaju, by postępowanie ludzkie oceniać nie wedle skutków, lecz wedle szlachetności uczuć, które je spowodowały. „Musiałem tak postąpić, bo tak czułem” — oto — w myśl tej zasady — dostateczne uzasadnienie każdego czynu. Tak np., kiedy felieton Rudnickiego „Pod Międzynarodową Prasą” wywołał oburzenie pewnych kół literackich. Jak — sądzą — bronił się autor przeciw tym zarzutom? Czy próbował dowieść, że miał rację? Bynajmniej. Jedynym jego argumentem było to, że miał — natchnienie. „Powołany — pisze w polemicznym felietonie »Pierwsza twarz Ludwika« — stałem się głuchy i ślepy na moralną stronę rzeczy i tylko z pewnych nawyków podobny byłem jeszcze do człowieka. Mówią: natchnienie, płomień twórczy: jest to stan, w którym człowiek żyje jako koń w okularach, jak zwierzę raczej niż jak człowiek” (str. 100).

Jeśli jednak wartość utworu mierzyć natchnieniem, to powstaje z kolei pytanie, czym mierzyć wartość natchnienia. Chyba tylko tym, że powstał z niego doskonały utwór; cóż bowiem jest ono warte, jeśli płody jego są niewydarzone? Innymi słowy, niesprawdzalną wartość natchnienia należy mierzyć sprawdzalną wartością utworu, a nie — odwrotnie. To jednak autorowi, zajętemu mitologizacją własnego przeżycia, nie przyszło w ogóle na myśl.

Zauważmy, że pogarda dla wykonania w imię treści leżała również u podstaw socrealizmu i że ona to łączy jego zwolenników z rzekomymi przeciwnikami w jeden obóz, którego cechą wspólną jest to, że wartość utworu przenosi on poza wszelką sprawdzalność w sferę czystych intencji. Wiara poczciwej wilnianki, że wobec czystości jej duszy inne nieczystości bledną, ma ścisły odpowiednik w powszechnym u nas przekonaniu, iż błędy języka, erudycji czy informacji są niczym wobec natchnienia, które ożywia dzieło. To natchnienie, które nie tylko nie potwierdza się w wykonaniu, lecz mu się nawet przeciwstawia, jest typową wartością bez pokrycia. Autor, który wyznaje ów „czysty intencjonalizm”, będzie się starał przede wszystkim

stworzyć pozory głębi, czyli zasnobować czytelnika.

W kraju, gdzie mało kogo stać na stwierdzenie, że król jest nagi, można z dużym powodzeniem stosować tę metodę — zarówno w rozmowie jak i w pisaniu. Iluż to ludzi zawdzięcza powodzenie w towarzystwie wtajemniczającym gestom, porozumiewawczym mrugnięciom, niejasnym aluzjom, którym każdy — z obawy przed posądzeniem o brak bystrości — skwapliwie przytakuje. Również i czytelnika można ujarzmić przez podobny terror psychiczny: wystarczy dać mu z odpowiednio znaczącą miną do zrozumienia, że się na niego stawia, że się pokłada zaufanie w jego inteligencji.

Tym się też tłumaczy technika pisarska Rudnickiego: to podkreśla dowolne wyrazy, każąc się w nich domyślać zagadkowych aluzji*; to przytacza — jako utarte wśród artystów — pewne zwroty, które czytelnik — aby się nie zdradzić ze swym nieobyciem — skwapliwie przyjmuje**; to cytuje nikomu nieznanne powiedzenia gwarowe***; to wprowadza nie istniejące słowa **** i dziwaczne porównania *****; to

* „Żaklicki przeląkł się ogniomistrza i już -wtedy zrodziła się w nim ta obawa...”
(„Żołnierze”⁴ str. 105.)

** „Oczy (artystów) »nie mają urody widzieć« rzeczy najważniej szych” („Niebieskie kartki” str. 187); „Fachowcy narzekają na Stare Miasto, że... »pstryki-blyki«...”
(Tamże, str. 142).

*** „Antek — mówili z chłopska — dawaj ze dwie bocheńki chleba („Złote okna” str. 110). „Zydok? — zapytał jeden z nich po Śląsku” („Wniebowstąpienie” str. 491). W „Profilach i drobiazgach żołnierskich” chłop Korziuk mówi taką oto ukraińszczyzną: „Przede mną błoto, a on mnie każe: padnij” albo „przyjdzie inspekcyjny i budi miał hram” („Żołnierze” str. 398 i 438).

**** „Wchodzę do apteki, gdy mówią, że nie mają czasu, ja odpowiadam z głupia frant, to nic, ale ja mam czas, śram(?), poczekam, śram”(?) („Wniebowstąpienie” str. 467).

***** „Baba jak koci łeb” („Manfred” str. 37). „Twarz jej przypominała barszczyk podbity jajkiem” („Pałeczka” str. 72).

udziela czytelnikowi rewelacyjnych informacji*; to opowiada anegdotki o pointach sugerujących niezwykłą głębię **; to wygłasza o sztuce i życiu zawrotne aforyzmy, o których znaczenie nikt nie śmie spytać*** . Przy bliższym jednak wejrzeniu okazuje się, że podkreślenia są całkowicie nieuzasadnione; że „klanowa” gwara artystów w ogóle nie istnieje; że żaden Ślązak nie mówi „Żydok”, a żaden chłop „dwie bocheńki”;

* „Egzekutywa kongresu była natury wyłącznie moralnej, nie był to monachijski(?) trybunał, rozporządzający całym uzbrojeniem kuli ziemskiej”. („Ucieczka z Jasnej Polany” str. 504). Chodzi tu oczywiście o trybunał norymberski. W „Żywym i martwym morzu” Żydówka Regina Borkowska odgraża się: „Nie włożę... szat pokutnych i nie zmówię modlitwy po umarłych po nim, po moim synu”, (str. 705). Jak wiadomo, modlitwę po umarłych mogą u Żydów odmawiać wyłącznie mężczyźni. „Będziemy się bić o honor narodu, który żyje dwa tysiące lat” („Złote okna” str. 111). Naród żydowski żyje nie dwa, lecz — jak ogólnie wiadomo — cztery tysiące lat. W związku z tym warto też przypomnieć takie oto określenie z „Żołnierzy” (str. 199): „Zewnętrznie przypominał Żyda, miał duży nos, kilka wybitych zębów z przodu, oczy urodzonego szelmy(?)”.

** Wielki malarz N. opowiada taką rewelacyjną anegdotkę: „Słuchaj, ty, byłem dzisiaj nad Wisłą. Nad wodą siedział rybak z wędką. Dwie panienki przyszły z psem. Pies nie mógł oderwać się od rybaka. Latał naokoło niego bez końca. Ten pies był autentyczny. Artysta musi być autentyczny”. („Niebieskie kartki” str. 198). Równie zagadkowe jest zakończenie tego felietonu: „Gdy żona malarza przyniosła ciasteczka i postawiła je na stole, spuściłem oczy. Już dawno nic mnie tak nie wzruszyło, jak widok tych ciasteczek.” — Wielkim głosem pytamy: „Dlaczego?”

*** „Sztuka... jest tajemniczą wodą, która z trudem żłobi sobie miejsce między głazami życia”. („Niebieskie kartki” str. 190). „Żyje pani w majakach i choć wydaje się pani, że te właśnie majaki są prawdziwym życiem, są to tylko majaki” („Żywe i martwe morze” str. 629). Warto się też zastanowić nad intelektualną wartością takich oto definicji literackich: „Montaigne chce zrozumieć świat, Pascal siebie, Balzac społeczeństwo, Stendhal miłość, Musset miłość, Maupassant miłość, Lew Tołstoj historię Rosji, życie rodzinne, podminowane przez sumienie, Dostojewski cierpienie, Żeromski Polskę, Szołochow Kozaków, Erenburg pokój(?)” itd. itd. („Niebieskie kartki” str. 34).

że żadna baba nie przypomina „kocięgo łba”; że rewelacyjne informacje są wysane z palca; że pointy nic nie znaczą, a myśli o życiu i sztuce są zwykłym banałem: cały ten sztucznie skonstruowany świat rozpręga się i rozpada.

Jaki jednak obraz miały w nas wywołać wszystkie te chwytły, napomknienia, inicjujące gesty? Ku czemu zmierzały wszystkie te wysiłki? Nie trudno na to pytanie odpowiedzieć. Rudnicki chce wywołać w czytelniku wrażenie, że wprowadza go w świat duchów wybranych, w świat artystycznej masonerii, gdzie o pewnych — szczególnie wysoko wtajemniczonych — osobnikach mówi się z nabożnym drżeniem per „sam” *. Właściwy jego pisarstwu autentyzm, niezdolność do wyjścia poza własną biografię i do stworzenia fikcji sprawiały, że opowiadania jego działały się zawsze w środowisku, w którym aktualnie przebywał. To właśnie było przyczyną, że — po opadnięciu przeżyć okupacyjnych, które podyktowały mu jego rzeczywiście udane utwory — akcja ich zaczęła się około 1948 r. znowu rozgrywać w środowisku artystów. Różnica między przed- a powojennym ujęciem polegała jednak na tym, że obecnie świat ten stał się wartością snobistyczną. Nie były to już, jak dawniej, bezpretensjonalne notatki z życia cyganerii; obecnie był to świat „duchów wybranych, przeżywających męki twórcze”. Innymi słowy, autentyzm tego pisarstwa zaczął stopniowo przerastać w pretensjonalność i sentymentalizm. Rudnicki zaczął produkować coś, co można by określić jako mit nowego high- life’u. Przed wojną — chcąc zaspokoić głód życiowych ideałów, jaki odczuwają naiwni czytelnicy — niektórzy pisarze wprowadzali ich w arystokratyczne salony. W społeczeństwie dzisiejszym rolę analogiczną do „sfer wyższych” spełnia środowisko artystyczne; daje ono surogat egzotyki.

Rudnicki, jakiego znamy od czasów „Pałeczki”, produkuje mity społeczne na

* „Rok temu w Kazimierzu nad Wisłą na plaży rozmawiałem z Pawłem, z samym Pawłem“ („Ignas Łęka” str. 588).

użytek pensjonarek*. Ten pisarz, którego pookupacyjna twórczość rokowała tak duże nadzieje, stał się Heleną Mniszek naszych czasów.

Październik 1956

A oto obowiązujące w tym świecie pojęcia. O pisarzach: „Pewnego dnia przyjeżdża poeta i nim biedaczka dowiaduje się, że można pisać jak anioł, a żyć jak Świnia, leży z potrzaskanym kręgosłupem” („Pałeczka” str. 13) O urodzie kobiecej: „Była pani wtedy małą istotą, zapowiadającą się na dużą śliczną istotę. Biuścik malej istoty zaczynał się ledwie podnosić...” („Pałeczka” str. 63). O psychologii młodych dziewcząt: „Nie ma na świecie większych poetów niż młode dziewczęta i biada tym, którzy nie pamiętają o zaspokojeniu wielkiego głosu poezji, stale trawiącego młode dziewczęce serca...” („Żywe i martwe morze” str. 673). O nocach miłosnych: „Każda noc miłości to szturmowanie nieba. To szturmowanie nieba przeniesione do płatnych łóżek rychło zmienia się w dół obrzydzenia do siebie” („Niebieskie kartki” str. 125).

O PEWNEJ NAGRODZIE

Ktokolwiek zada sobie trud, aby prześledzić w starych rocznikach nasze kolejne nagrody literackie, przekona się, że żadna z nich — lub prawie żadna — nie wytrzymała próby czasu. Kto jeszcze pamięta „Grypę w Naprawie?” Kto się rozczuła nad „Młodością Jasia Kunefała?” Kogo olśniewa wykwint „Murów Jerycha?” Okazuje się, że nasze nagrody wyrażają — zamiast krytycznej oceny — jedynie krótkotrwałą modę.

W tym roku — rozdzielały je zarówno czasopisma, jak i wydawnictwa. Te pierwsze są mniej obowiązujące, jako że odzwierciedlają jedynie opinię pewnych ugrupowań. Co innego — nagroda wydawców, gdzie w skład jury wchodzi znakomici pisarze, reprezentujący najrozmaitsze kierunki. Ciało tak dostojne i tak starannie dobrane nie powinno podejmować decyzji niedostatecznie uzasadnionych.

Wszyscy znamy i cenimy twórczość Marka Hłaski; nie wszyscy jednak — za to samo. Ja np. lubię u niego obrazki stołecznych i społecznych peryferii, sceny przedmiejskie i młodzieżowe, gdzie z humorem nieraz cynicznym przedstawia te aspekty naszego życia, które dotychczasowa literatura pokrywała milczeniem lub lakierem. Cóż bowiem pociąga nas w prozie, jeżeli nie to, że odnajdujemy w niej — podniesione do rangi sztuki — nasze najświeższe i najpospolitsze doświadczenia? Po tak długim okresie konwencjonalizmu wdzięczni byliśmy nawet sensacyjnej powieści Tyrmanda za autentyczne nazwy barów i ulic; cóż dopiero Hłasce, którego autentyzm nie ograniczał się przecie do scenerii.

Bo oto po raz pierwszy przedstawiciel współczesnej młodzieży kreślił obraz obyczajów, powstałych w wyniku przemian społecznych, wieloletniej tymczasowości życia, masowej imigracji do miast, rozluźnienia rodziny i braku mieszkań. Po raz pierwszy dane nam było zobaczyć, co się dzieje w sercach chłopaków, budujących Nową Hutę, lub owych mitycznych chuliganów, którzy od lat straszili na łamach czasopism. I oni — okazywało się — mają jakieś ideały i marzenia, okryte — dla ochrony przed splugawieniem — grubą warstwą cynizmu i krzepkich wyrażań. Sprawa młodzieży zyskiwała — dzięki Hłasce — aspekt liryczny.

Ten właśnie liryzm zwrócił nań powszechną uwagę. Odróżniał go on zarówno od dawniejszej prozy socrealistycznej, dość — nawet w najlepszych swych okazach

— suchej i bezosobowej, jak i od wydanej równocześnie powieści Tyrmanda, gdzie chuligańscy bohaterowie to jedynie przesuwane — stosownie do potrzeb intrygi — marionetki. Postaci Hłaski natomiast miały problematykę osobistą; był w nich jakiś ciemny, desperacki, zaprzepaszczonego liryzm przypominający chwilami Jesienina. Ów nastrój alkoholiczno-kabaretowy łączył się jednak nadspodziewanie z bardzo chłodną i trzeźwą obserwacją — rodem z powieści amerykańskiej. Ta kombinacja Jesienina z Hemingwayem stanowiła o specyfice i oryginalności opowiadań Hłaski. Nie wszystkich, niestety. Nie mówię już o jego debiutanckich opowiadaniach socrealistycznych, włączonych — Bóg wie czemu — do tomu „Pierwszy krok w chmurach”; słabość ich można by jeszcze wytłumaczyć niedojrzałością autora. Czymże jednak usprawiedliwić nagłe obniżenie, jakie w jego twórczości nastąpiło około 1957 roku?

Już w „Pętli” (1956) owa równowaga między obserwacją a liryzmem uległa zachwianiu — na rzecz bezbrzeżnej, rozdzierającej chandry. Autor opowiada tu historię alkoholika, który postanowił się odzwyczaić, a którego wszystko wtrąca z powrotem w nałóg: telefony przyjaciół, wydarzenia uliczne, nawet miłość kobiety. Tezę, że człowiek nie może pomóc człowiekowi, przeprowadza on konsekwentnie i — wbrew wszelkiemu prawdopodobieństwu. Intrygę opiera na zbiegach okoliczności: bohater spotyka przypadkiem dawną przyjaciółkę, która przywodzi mu na myśl zmarnowane na pijaństwie lata; przypadkiem wdaje się w burdę uliczną, która w rezultacie prowadzi go do knajpy; przypadkiem wreszcie — popełnia samobójstwo, biorąc umówiony dzwonek do drzwi za zniechęcony telefon.

Jakkolwiek intryga ta robi wrażenie dość naciąganej, to można ją wytłumaczyć tym, że w kraju naszym — zdaniem autora — każdy przypadek popycha alkoholika do pijaństwa. Cóż jednak rzec o następnym z kolei „Ósmym dniu tygodnia” („Twórczość” 1956 r. Nr 11), gdzie bohaterowie mają tak konsekwentnego pecha, iż chwilami wydają się pod opieką jakiejś złośliwej Opatrzności; gdzie wszystko jest jednolicie plugawe, kawa w przygodnej knajpie — zimna; ciastka — obrzydliwe; gdzie każdy bohater „zaiwania” tą samą chojracką gwarą i nawet dziewczyna Agnieszka wyraża się jak stary dorożkarz; gdzie całość jest wygrana na tej samej cyniczno-zawodzącej strunie i pociągnięta tym samym — czarnym — lakierem; gdzie autor — jak niegdyś schematyści — wydaje się w posiadaniu recepty na arcydzieło: tylko że tym razem — zamiast hura- optymizmu — jest nią hura- pesymizm?

Zapewne, przesycone urzędowym optymizmem społeczeństwo spragnione było prawdy — choćby najczarniejszej. To stęsknienie za rzeczywistością młody pisarz pojął jako się stękanie za pesymizmem samym w sobie. Przekonany, że gwarancją prawdziwości jest czerni, jął co siły szarżować na pesymistycznym koniku, w czym podtrzymywała go krytyka, wynosząca pod niebiosa jego „moralizm” i w każdej sprostności dopatrująca się objawienia.

Temu windowaniu na piedestał towarzyszył proces odwrotny: myślę o wpływie, jaki zaczęły nań wywierać takie instytucje jak film czy tygodniki ilustrowane. Był to okres, gdy po raz pierwszy na ich teren wdarła się po wielu latach szeroką falą sztuka zachodnia. Wiadomo, jak silny jest u nas jej prestiż i jak silna zarazem tendencja, aby przejmować z niej jedynie to, co najbardziej powierzchowne. Toteż jednym z pierwszych symptomów tej infiltracji nie było pojawienie się pełnowartościowej produkcji europejskiej, lecz rozmaitych jednodniowych sław, sensacyjek, pornografijek itp. Dzięki tak pojętemu importowi kulturalnemu do tradycyjnej u nas „szmiry na słodko” dołączyła się „szmira na gorzko”, imitacja „czarnej literatury” Zachodu.

Windowany w górę przez moralistyczną krytykę, ściągany w dół przez zamówienia owych masowych i kasowych instytucji, Hłasko publikuje w dodatku do „Panoramy” * opowiadanie „Głupcy wierzą w poranek” **, groteskowy amalgamat wieszczych pretensji z naśladownictwem zachodnich bestsellerów. Już na wstępie bowiem trzeba zaznaczyć, że utwór ten do złudzenia przypomina „Cenę strachu” (film i książkę) i jeżeli ich autorzy nie zgłosili dotąd pretensji do „Panoramy”, to tłumaczy się to jedynie małym jej rozpowszechnieniem w świecie. I tu, i tam jest to mroząca krew w żyłach opowieść o grupie szoferów, którzy przewożąc niebezpieczny ładunek przez bezdroża — kolejno giną. Identyczne są nawet poszczególne motywy: śmierć kierowcy wgniecionego w błoto, marzenia o powrocie do miasta itp. Przy tak łudzącym podobieństwie dziwne wydaje się końcowe oświadczenie autora, że „wszystkie wypadki, które opisał, zaistniały naprawdę, w latach 1950—52, w firmie »Paged«”.

* Nr 2—22 (13.1. — 2. VI. 1957 r.)

** Drugi tytuł: „Następny do rajów”.

Zapewne, niektóre z nich robią wrażenie autentycznych. Aby się o tym przekonać, wystarczy przejrzeć jego napisaną 6 lat temu „Bazę Sokołowską”, gdzie podaje częściowo te same fakty, choć naświetla je całkiem inaczej. A więc w „Bazie Sokołowskiej” opowiada o kierowcy Kamińskim, który zjeżdżając ze stromej góry bez hamulców i sygnału — spostrzega ciągnącą z przeciwka grupę narciarzy i aby na nią nie najechać, skręca w przepaść. Nad grobem jego sekretarz partyjny Szymaniak wygłasza budujące ideologicznie przemówienie *. W „Głupcach” ginie w podobny sposób szofer Dziewiątka; tylko że tutaj koledzy — zamiast budującym przemówieniem — kwitują jego śmierć przekleństwem, po czym — wybierają się na dziwki. Tak zmieniony w ciągu paru lat stosunek do tej samej historii daje do myślenia. Świadczy on, że młody pisarz — zamiast oceniać wydarzenia samodzielnie — ulega każdorazowej modzie.

Ktokolwiek śledził w miarę publikacji tę powieść, której każdy odcinek przynosił — jeżeli nie morderstwo, to przynajmniej okaleczenie, jeżeli nie obłąpkę, to przynajmniej uchleję; powieść, gdzie — uśmierciwszy bohatera w jednym miejscu — autor przez roztargnienie przywraca go do życia w innym **, powieść pisaną lewą nogą i obliczoną na najbardziej brukowy efekt, ktokolwiek — mówię — śledził jej publikację, nie mógł nie czuć się zaskoczony posłowiem, gdzie autor oświadcza, że „ma pokrycie w tym nieszczęśliwym, od lat oszukiwanym i wydrwiwanym, zapijaczonym, smutnym i wciąż wierzącym w swój poranek narodzie*** i daje do

* „Odszedł od nas towarzysz — mówił Szymaniak nad trumną Stefana — prawdziwy towarzysz codziennej, ciężkiej pracy. Zginął tragiczną śmiercią, ale przecież żyje w nas jego uśmiech i praca, żyje jego serce”... itd., itd. („Pierwszy krok w chmurach” str. 88).

** Zamordowany przez kolegów szofer Partyzant występuje potem omyłkowo jako żywy, by później znów okazać się umarłym („Panorama” Nr 15 str. 153).

*** „Jeśli zobaczę w naszym życiu sprawy czyste i święte — będę pierwszym człowiekiem, który rzuci się przed tymi sprawami na kolana; i zrobię wszystko, żeby pisać o nich najlepiej i najpiękniej, jak potrafię” (Posłowie do powieści „Głupcy wierzą w poranek” pt. „Zły człowiek prosi o głos”, drukowane w „Panoramie”, Nr 22 str. 160).

rozumienia, że on sam w głębi swej zgorzkniałej duszy kryje skarby patriotyzmu i szlachetności *.

I powtarzam: nic nie mam przeciw prawdzie — chociażby najczarniejszej. Lecz pesymizm nie powinien być efektem literackim ani antyschematyzm — nowym rodzajem schematyzmu. Ktokolwiek porówna zapluty i zarzygany opis 1 maja, jakim zamyka Hłasko swych „Głupców”, z radosną feerią pierwszomajową, którą darzy nas K. Brandys pod koniec „Obywateli”, dostrzeże między nimi pewne zasadnicze podobieństwo; obydwaj są równie fałszywe.

I oczywiście, w tym, że druga lub trzecia książka debiutanta słabsza jest od pierwszej, nie ma nic dziwnego — zwłaszcza w literaturze, gdzie tego rodzaju zjawiska są nagminne. Gorzej jednak, jeżeli uznanie krytyki, zainteresowanie filmowców itp. zdobywają dopiero te utwory, które znamionują jego upadek, jeżeli najwyższe wyróżnienie spotyka go w chwili, gdy powinien raczej rozleć się głos ostrzegawczy, i jeżeli przydziela je grono, które z natury rzeczy powinno najczulej reagować na zaznaczające się w jego twórczości symptomy demoralizacji i łatwizny. Nagrody tego rodzaju osiągają bowiem skutek wręcz odwrotny od zamierzonego: zamiast popierać hamują rozwój młodego pisarza, który tak wiele może jeszcze zrobić dla polskiej literatury.

Styczeń 1958

* „Jeśli zobaczę w naszym życiu sprawy czyste i święte — będę pierwszym człowiekiem, który rzuci się przed tymi sprawami na kolana; i zrobię wszystko, żeby pisać o nich najlepiej i najpiękniej, jak potrafię” (Posłowie do powieści „Głupcy wierzą w poranek” pt. „Zły człowiek prosi o głos”, drukowane w „Panoramie”, Nr 22 str. 160).

O EWOLUCJI

SZTUKI NARRACYJNEJ W XX W.

I. O EWOLUCJI SZTUKI NARRACYJNEJ W DWUDZIESTYM WIEKU

Pojęcia rozwoju i postępu są — jak wiadomo — dość świeżej daty. Obce czasom starożytnym i średniowiecznym, zrodziły się dopiero za Renesansu, aby zatryumfować w pełni w wieku XIX. Łączą się więc ściśle z kształtowaniem się mieszczaństwa, klasy nastawionej od początku na doskonalenie środków produkcji, na postęp, na historię. W ten sposób modyfikuje się nie tylko życie społeczeństw, ale i jednostki. Nie związana już — jak dawniej — z miejscem, wyznaczonym jej przez urodzenie, zyskuje ona margines swobody; i przed nią otwierają się nieograniczone możliwości rozwoju i postępu.

Dopiero wiek XIX doprowadził tę sytuację do pełnej jasności i wysnuł z niej wnioski. Świadomość, że żaden ustrój czy dogmat nie są ostateczne, znalazła wyraz w heglowskiej dialektyce; świadomość, że istotę psychiki ludzkiej stanowi wieczny ruch, który wykracza poza każde przeżycie ku coraz to nowym — w romantyzmie. Oba te kierunki — filozofia dialektyczna i romantyzm — wprowadzają — pierwsza do historii, drugi do psychologii i sztuki — czynnik nieskończoności: spoza każdego obecnego prześwieca bowiem nieskończony ciąg następnych. Przeświadczenie o zmienności wszelkich dogmatów odbiera im dawną powagę; w życiu zaś psychicznym nowoczesnego człowieka poczucie nieostateczności własnych przeżyć przejawia się jako — zainicjowana przez Byrona — autoironia, jako łatwość

znudzenia i potrzeba wciąż nowych wrażeń.

Proces sekularyzacji sztuki, który osiąga w romantyzmie swój punkt szczytowy, rozpoczął się jednak o parę stuleci wcześniej — z chwilą narodzin mieszczaństwa. Ton w społeczeństwie przedburżuazyjnym nadaje sztuka obrzędowa. Powstająca na religijne lub dworskie zamówienie, uświetnia ona istniejące instytucje i zwraca się do określonej grupy, która nie oczekuje po niej niespodzianek, wie, co artysta jej powie, i chce tylko, aby powiedział to jak najlepiej. Innymi słowy, nie może on dobierać sobie tematu; ten zostaje mu narzucony przez sam charakter uroczystości; pokazać siebie — może jedynie w wynalazkach formalnych. Tak np. Cimabue powoduje przełom w malarstwie, przedstawiając głowę Madonny w pozie odmiennej od uświęconej. Ta niechęć do innowacji tematycznych udziela się też — marginesowej jeszcze wówczas — twórczości indywidualnej. Ponieważ sztuka obrzędowa nie może sięgać po nowe tematy, więc nie czyni tego również — albo czyni tylko w ograniczonej mierze — stojąca pod jej wpływem sztuka indywidualna.

Jak bardzo temat był wówczas dobrem powszechnym, świadczy stosunkowa niedawność prawa autorskiego. W myśl dzisiejszych pojęć Szekspir czy Molière uchodziliby za plagiatorów; do tego stopnia zapożyczone są intrygi ich dramatów. Ale bo też nie na takiej inwencji polegała wówczas oryginalność. Horacy i Ronsard za główną zasługę poczytywali sobie zastosowanie nowych miar w języku ojczystym, czyli innowacje formalne. My natomiast cenimy nade wszystko wynalazczość tematyczną; nasze orzecznictwo sądowe uważa za plagiatora tylko tego, kto bierze z cudzego utworu sytuacje lub charaktery, nie tego, kto naśladuje jego cechy stylistyczne. W miarę bowiem jak kształtuje się wolny rynek artystyczny, znika — wraz ze sztuką obrzędową — zwyczaj podejmowania przekazanych przez tradycję tematów. W związku z tym anegdota coraz częściej bywa oryginalnym dziełem autora, aż wreszcie — w powieści angielskiej XVIII wieku — zasada wymyślonej intrygi zaczyna obowiązywać niezłomnie.

Tym samym ulega całkowitej przebudowie struktura utworu artystycznego. W produkcji sztuki obrzędowej temat był pierwotny, forma — wtórna, tamten — dany, ta — mniej lub więcej — dowolna. Natomiast produkt sztuki indywidualnej zwraca się do nieokreślonej publiczności, która nie narzuca artyście żadnych tematów, a chce jedynie, aby ją zainteresował, aby miał talent, czyli umiał być sobą. Wyrazić siebie —

staje się odtąd jego celem, któremu podporządkowuje wszystko inne. Temat — nawet w dziele epickim — traci swe pierwszorzędne znaczenie; staje się środkiem lirycznego wyrazu, swoistą formą. W pełni uświadomił sobie tę nową jego rolę Flaubert, gdy pisał, że w „Pani Bovary“ chciał dać wrażenie pleśni, a w „Salambo” — wrażenie szkarłatu, że więc anegdota ma w nich znaczenie podrzędne.

Ów cel, jaki stawia sobie teraz artysta — wyrazić własną indywidualność — czyni na dobrą sprawę wszelką konkretyzację artystyczną niemożliwą. Jeżeli bowiem cechą — coraz jaśniej uświadamianą — psychiki ludzkiej jest niemożność zatrzymania się na określonym przeżyciu, owo „płynąć, płynąć“ Mickiewiczowskie, to ta jej nieskończoność popada w konflikt ze skończonym, zamkniętym kształtem jakiegokolwiek anegdoty literackiej, ba! jakiegokolwiek dzieła w ogóle. Bezustanny nurt świadomości podmywa wszelką próbę artysty, aby ograniczyć się do określonego tematu, i kompromituje samą istotę sztuki.

Podobnie w epice. Odkąd zatryumfowała tu zasada fikcyjnej anegdoty, narrator wymyśla akcję swych utworów po to, aby wyrazić siebie. Zamiar ten szwankuje jednak dwustronnie: z jednej bowiem strony indywidualność nie da się wyrazić przez jakiegokolwiek konkretne wydarzenia, z drugiej zaś — autor nie może ich brać na serio, skoro sam je wymyślił. Powstaje nowy konflikt: między fikcyjnym charakterem anegdoty a realistyczną techniką opowiadania.

Dawny autor miał do własnej opowieści stosunek naiwny. Otrzymywał ją gotową od poprzedników i wierzył w jej realność, co *zaznaczał* nieraz samą nazwą — „historii prawdziwej“. Ilekroć zaś jej autentyczności nie gwarantowała tradycja, wkładał ją w usta — naocznych czy poinformowanych — świadków. Tak było w „Złotym ośle“, w „Dekameronie“, w „Gargantui“, tak jeszcze w „Don Kichocie“. Autor podaje tu zawsze — jako rękojmię swej prawdomówności — źródło, skąd czerpie wiedzę o swych bohaterach. Znajduje się niejako na równej z nimi stopie: jest tylko przepowiadaczem ich losów, nie ich twórcą.

Ten typ narracji ulega całkowitej przebudowie z chwilą, gdy w osiemnasto- i dziewiętnastowiecznej literaturze zatryumfuje zasada fikcyjnej intrygi. Autor staje się teraz nie tylko zewnętrznym obserwatorem swych bohaterów, lecz ich wszechwiedzącym bóstwem. Śledząc ich losy . w miarę przebiegu, zna zarazem z góry ciąg dalszy; jest na tym samym, co oni, piętze świadomości, a równocześnie i na wyższym. Czytając banalne zdanie: „Wiktor ujrzał z radością wchodzącą Annę, nie

przeczuwając, jak fatalnie miało się zakończyć to spotkanie”, nie każdy zdaje sobie sprawę, że jego autor jest postacią logicznie sprzeczną — o cechach boskich i ludzkich zarazem: już to siedzi w świadomości bohatera („z radością ujrzał”), już to wybiega naprzód („nie przeczuwając, jak...” itd.); to patrzy nań od wewnątrz, to od zewnątrz.

Ta dwoistość, która cechuje całą prozę dziewiętnastowieczną, wynika z pomieszania realistycznej techniki narracyjnej, odziedziczonej po twórczości obrzędowej, z tą, której domaga się sztuka indywidualna: przeżytków z zapowiedziami. Autor, który wie już o swych bohaterach wszystko ponieważ sam ich wymyślił, opowiada o nich nadal tak, jak gdyby był tylko zewnętrznym ich obserwatorem. Cała dziewiętnastowieczna proza zawiera tę sprzeczność w stanie utajonym. Pierwszą — dość jeszcze dorywczą — próbą jej rozwiązania jest tzw. ironia romantyczna. Polega ona na tym, że autor przerywa raz po raz wątek opowiadania, aby odsłonić przed czytelnikiem kulisy utworu i zastanawiać się na głos nad dalszymi losami bohaterów, przyznając się tym samym otwarcie do nieautentyczności referowanych wydarzeń. Nic dziwnego, że chwyt ten rozpowszechnił się właśnie w chwili, gdy fikcyjność anegdoty stała się regułą, a więc z początkiem XIX wieku. Powstał wówczas nawet odrębny gatunek literacki, powieść poetycka, w całości na nim oparty.

Ironia romantyczna jest jednak czymś więcej niż czysto literackim chwytem. Wyraża się w niej nie tylko nowy stosunek artysty do utworu, ale — człowieka do samego siebie. Podważając wiarygodność swej anegdoty, autor kompromituje ją zarazem jako swe własne przeżycie, na które spogląda z nieskończonego dystansu. Jest to więc — przeniesiony na teren narracji — szczegółowy wypadek nowożytnej byronicznej autoironii.

Tak zatem z chwilą gdy artysta zaczyna tworzyć dla wolnego rynku, sztuka rozszerza swe zadania — aż do granic niewykonalności. Kompromituje ona wyraz przez niewyraźność, narrację przez fikcję, epikę przez lirykę, anegdotę przez całość życia psychicznego. Rodzi się w niej pytanie: „Dlaczego pisać właśnie o tym?“, pytanie, spoza którego wзира inne, bardziej zasadnicze: „Dlaczego pisać w ogóle?“, pytanie o rolę artysty w społeczeństwie, które nie zamyka go już w cyklu obrzędów; tęsknota wreszcie za owym na wpół podrzędnym, na wpół sakralnym miejscem, jakie w nim dawniej zajmował; tęsknota za tematem, który by nie był

dowolnym tworem wyobraźni, lecz posiadał religijną powagę, powszechność — rzeczywistości lub mitu. Toteż nie jest przypadkiem, że — podczas gdy indywidualistyczny wiek XIX zrodził najbardziej odległą od wszelkich uogólnień prozę naturalistyczną — to właśnie w XX wieku, w stuleciu nowej wspólnoty, pojawiają się próby, aby na nowo stworzyć sztukę powszechną, znieść sprzeczność między ogólnością życia psychicznego a szczegółowością anegdoty; między utworem jako wyrazem osobowości a utworem jako obrazem świata; między jego funkcją liryczną a epicką, słowem, między artystą a społeczeństwem.

Owa ewolucja artystyczna jest jednak fragmentem procesu znacznie szerszego. Na jej przykładzie można śledzić ewolucję indywidualności mieszczańskiej w ogóle. Rozwój tej ostatniej, rozpoczęty za Odrodzenia, osiąga punkt szczytowy w wieku XIX, przełomowy zaś — z początkiem XX. Średniowieczny człowiek nie wybiera sobie miejsca w społeczeństwie, podobnie jak średniowieczny artysta nie wymyśla tematu; i jedno, i drugie zostaje im narzucone. Dopiero ustrój liberalny pozwala obu na samookreślenie, jednostce — na samodzielne kształtowanie swego losu, pisarzowi — na samodzielną fikcję powieściową. Toteż — w miarę swego rozwoju — indywidualność mieszczańska zyskuje charakter coraz bardziej potencjalny. Bohaterowie Stendhala czy Balzaka to ludzie o nieskończonych możliwościach, którzy oceniają siebie nie wedle tego, czym są, lecz czym być mogą. Kulminacyjnym a zarazem zwrotnym punktem tego rozwoju jest pogranicze XIX i XX wieku, fin de siècle. W całej literaturze europejskiej pojawia się wówczas ideał osobowości potencjalnej tj. takiej, która — nie realizując się — poprzestaje na igraniu własnymi możliwościami. Paweł Valery porównuje gdzieś siebie do skąpca, który — miał wydawać zasoby — woli radować się ich bezpłodnym posiadaniem; polski zaś głosiciel „potencjalizmu“, Staff, pisze:

Tylko słaby doświadcza czynem swego władztwa.

Zbyt wielka jest potęga ma i me bogactwa!

Dla ogromu mej mocy w czynie ujścia nie ma!

(„Sny o potędze” 1901 r.)

Owo iście fin-de-siècle’owe rozmiłowanie we własnych możliwościach, ów lęk przed wyborem, przed ograniczającym samookreśleniem znajduje wyraz i w

ówczesnych koncepcjach estetycznych: utwór powinien — nie zatrzymując się na żadnym przeżyciu konkretnym — wyrażać samo nieskończone przepływanie uczuć. Wszystkie utajone sprzeczności, na których niedostrzeganiu opierała swój byt dziewiętnastowieczna sztuka narracyjna, wychodzą teraz na jaw i domagają się nowych rozwiązań. Artysta, który uświadomił sobie własną potencjalność, nie może już poprzestać na jednorazowej, naturalistycznej anegdocie; jeżeli zaś -poprzestaje, musi zaznaczyć swój ironiczny do niej stosunek.

Toteż ironia romantyczna wraca teraz w nowym — bardziej konsekwentnym — wcieleniu. Stosując ją dawniej, autor podkreślał przez to z humorem, że dostrzega sprzeczności, jakie rozsadzają jego technikę narracyjną. Nie umiał ich jednak rozwiązać; po chwilowym odsłonięciu kulis Don Juan, Oniegin czy Beniowski odzyskiwali swą utraconą realność i opowieść szła dawnym torem. Przeszczepiona z początkiem XX wieku z powieści poetyckiej do prozy i rozbudowana tu z dorywczego chwytu w metodę kompozycyjną, ironia romantyczna rodzi szereg utworów, które można by określić jako autotematyczne. Pisarz wprowadza tu siebie samego jako jedną z osób działających. Jednym z bohaterów „Fałszerzy” Gide’a jest sam autor, którego notatki o innych postaciach stanowią część składową powieści i ukazują na żywo proces jej powstawania; podobnie dzieje się w sztukach Pirandella i innych. Skrajny wreszcie wypadek autotematyzmu — w innej co prawda dziedzinie — stanowi twórczość poetycka Pawła Valery; opiewa ona swą własną genezę, czyli ową chwilę, gdy poeta — przed wyborem tematu — jest jedynie wyczekującą, natchnioną próżnią. Na przykładzie tym widać najwyraźniej, jak bardzo technika autotematyczna wynika z owego procesu potencjalizacji, któremu w okresie schyłkowym ulega indywidualność mieszczańska. Właśnie bowiem niechęć do samookreślenia każe poecie cofnąć dzieło w owo stadium przygotowawcze, gdzie przeciwieństwa się łączą, gdzie odmowa wyboru jest wyborem, brak tematu — tematem, jałowość — twórczością.

W sztuce fabularnej nie do pomyślenia jest jednak autotematyzm tak skrajny: opis pisania powieści to jeszcze nie powieść. Niemniej włączyć — jak Gide — autora do akcji, jego zaś raptularz do tekstu — znaczy ukazać dzieło w chwili, gdy rodzi się ono dopiero w świadomości twórcy, a więc wydobyć na jaw jego fikcyjny charakter. Zarazem jednak technika ta wyraża tendencję odwrotną: czyniąc autora naocznym świadkiem akcji, wznawia ona staroświecki rodzaj „historii prawdziwej“, gdzie

występował on jako opowiadacz przeżytych czy zasłyszanych wydarzeń. Jest więc wewnętrznie sprzeczna: stara się równocześnie podważyć wiarę w realność powieści i ją uzasadnić. Dochodzą tu do zaostrzenia utajone w prozie dziewiętnastowiecznej sprzeczności, które niebawem rozsadzą ją na elementy biegunowo przeciwne: na konsekwentną fikcję i na konsekwentny autentyzm, na fantastykę i behawioryzm.

Jak wszystko, co przełomowe, technika autotematyczna — obok składników prekursorskich — zawiera archaiczne. Z jednej strony wskrzesza średniowieczną tradycję „historii prawdziwej“, z drugiej — antycypuje przyszłe formy narracji. W żadnym z tych kierunków nie idzie jednak do końca; Od „historii prawdziwej” różni ją to, że autor — będąc świadkiem wydarzeń — pozostaje zarazem ich twórcą i nie tylko widzi powieść, ale też ją wymyśla; od prozy fantastycznej to, że przedstawiając narodziny akcji w umyśle pisarza, traktuje ją zarazem jako zjawisko realne. Słowem, jest to próba, aby połączyć fikcję z autentyzmem — próba bardziej jeszcze niekonsekwentna niż w wieku XIX. Tam bowiem wynikała ona z nieprzemyslenia, tu — ze świadomej chęci pojednania rzeczy niepojednanych. Utwór autotematyczny nie może się jak gdyby zdecydować, czy akcja jego ma być mentalna, czy też rzeczywista. Próbuje on umieścić autora na jednym planie z bohaterami i rozwiązać w ten sposób trudności teoriopoznawcze, jakie nastroczała dziewiętnastowieczna koncepcja narracji. Komplikuje jednak zagadnienie, zamiast je uprościć. Czytając np. w „Falszeryzach“ raptularz autora-bohatera, zastanawiamy się, kto w takim razie pisze resztę powieści i gdzie jest owa nadświadomość, która wymyśliła zarówno jego, jak i inne postaci. Słowem, utwór — zamiast jednego — ma tu aż trzy plany: nad-autora, autora-bohatera i osoby pozostałe. Ta niekonsekwencja i zawiłość spowodowały, iż autotematyzm wydaje jedynie parę eksperymentów, lecz nie tworzy metody ani szkoły. Na pytanie bowiem: „W czyjej właściwie świadomości dzieje się powieść?“, którego proza dziewiętnastowieczna nie próbowała nawet postawić, daje on odpowiedź wykrętną, rozszczepiając pisarza na czysty podmiot, czyli nad-autora, i na podmiot-przedmiot, czyli autora-bohatera.

Równocześnie jednak rodzi się inny typ prozy, który zagadnienie to rozwiązuje o wiele konsekwentniej, usuwając zdecydowanie z powieści nadrzędną postać autora, a kamerę umieszczając w świadomości jednego z bohaterów. Dzięki tej „psychizacji“ rzeczywistości powieściowej ulega jeśli nie likwidacji, to złagodzeniu konflikt między fikcyjnym tematem a realistyczną techniką, który rozsadza prozę

dziewiętnastowieczną. Temat z fikcyjnego staje się "przeżytym, technika z realistycznej — psychologiczną. W ten sposób zbliżają się ku sobie owe dwa sprzeczne bieguny i przerzucenie pomostu między nimi staje się możliwe. Powieść tego rodzaju oddaje rzeczywistość lirycznie przeżyta lub — co na jedno wychodzi — czysty strumień świadomości.

Tym samym jednak rozwiązuje się i druga, zawarta w prozie dziewiętnastowiecznej sprzeczność: między dziełem jako ogólnym wyrazem indywidualności a dziełem jako dowolnie obraną anegdotą, między liryczną jego genezą a epickim charakterem. Wiemy już, że odkąd znikł temat obrzędowy, przed artystą stało pytanie: „Dlaczego pisać właśnie o tym?” albo — prościej — „O czym pisać?” Wiemy też, że wiek XIX uchylił się — przy pomocy romantycznej ironii — od odpowiedzi na nie; że pełną jego świadomość przynosi dopiero proza autotematyczna, która — cofając akcję we wcześniejsze i niejako przed tematyczne stadium — odmawia tym samym wyboru tematu. Odmowa taka mieści się również w technice psychologicznej: wysuwa ona z niej jednak wręcz przeciwne wnioski. W istocie, jeżeli na pytanie: „O czym pisać?” technika autotematyczna odpowiada: „O niczym, o pisaniu”, to — psychologiczna zdaje się mówić: „O wszystkim”.

W obu jednak — tam negatywnie, tu pozytywnie — wyraża się ta sama niechęć do samookreślenia, ta sama „potencjalizacja” indywidualności mieszczańskiej, którą dostrzegamy u bohaterów „Czarodziejskiej góry”, „Poszukiwania czasu utraconego” czy „Ulissesa”, u owych beczynnych i pochylonych nad strumieniem własnej świadomości Narcyzów XX wieku. Olbrzymi rozmiar tych utworów Manna, Prousta czy Joyce⁴a — nie jest przypadkowy. Wynika on z niechęci, aby wartościować treści psychiczne, z potrzeby, aby ogarnąć je w pełni. Na tej zasadzie wszystko oprze się — spopularyzowany przez Joyce’a — nowy środek powieściowy, zwany monologiem wewnętrznym.

Wraz ze zniknięciem autora-Boga, który przezierał zarówno tajne myśli, jak i przyszłe losy swych postaci, rzeczywistość powieściowa, widziana odtąd oczyma jednej z nich, staje się niezgłębiona. Poznajemy ją stopniowo i nigdy do końca; okręca się ona przed nami, odsłaniając coraz nowe swe aspekty. Nigdy się nie dowiemy, kim jest n a p r a w d ę Mannowski dr Behrens: uczciwym lekarzem czy szarlatanem; ani kim Proustowski Saint-Loup czy Charlus. Świat tych powieści jest pytaniem, nie zaś odpowiedzią. W tym też sensie oddają one trafniej autentyczny

nasz sposób przeżywania niż — idealistyczna w gruncie rzeczy — technika XIX wieku. Ówczesny prozaik zna opisywaną przez się rzeczywistość tak dobrze po prostu dlatego, że jest ona jego własną myślą; zagadnienie jej obcości i zagadkowości w ogóle przed nim nie staje *. W powieści dwudziestowiecznej natomiast odzyskuje ona charakter materii twardej i nieprzeniknionej, czyli właśnie materii. Pozbawiona Boga, który ją myślał, zostaje tym samym odidealizowana. Trudno chwilami uwierzyć, że właśnie tę — głęboko materialistyczną i dialektyczną — technikę pomówiono u nas o „antyrealizm“.

Ciekawe wyniki daje tu analiza „Czarodziejskiej góry“, powieści położonej w centrum omawianej problematyki, skąd — jak z rozdroża — rozgałęziają się inne, bardziej jednostronne kierunki. Nie jakoby wywarła na nie wpływ czy nawet wyprzedzała je w czasie, lecz że — przez właściwy Mannowi uniwersalizm — zawiera je wszystkie w zarodku. Tak więc, mimo nowatorstwa, związek z tradycją dziewiętnastowieczną nie jest tu przerwany: jakkolwiek powieść dzieje się w świadomości bohatera, to tu i ówdzie pojawia się w niej i nadrzędny autor. Co więcej — przy całej swej wieloznaczności — nie wykracza ona poza ramy realistycznego prawdopodobieństwa: historia Hansa Castorpa, symbol ogólnych zagadnień współczesnych, jest zarazem zwykłą opowieścią o siedmioletnim pobycie młodego Niemca w wysokogórskim sanatorium i mniej wnikliwy czytelnik może ją w ten sposób odczytać. Przyjmując ją jako umowny miernik, możemy się pokusić o to, aby z jej pomocą określić inne nowatorskie powieści XX wieku. Tak np., jeżeli wyrzec się realistycznej intrygi, wieloznaczność zaś spotęgować aż do nieskończonoznacności, otrzymamy powieść Kafki. Ma się cna do tradycyjnej tak, jak algebra do arytmetyki,

* Wyjątek stanowi tu prekursor współczesnej techniki powieściowej, Dostojewski, który — jedyny spośród dziewiętnastowiecznych prozaików — potrafi wywołać wrażenie, że opisywane przezeń postaci i sytuacje wymykają się spod jego kontroli i stanowią dlań niespodziankę. Słusznie pisze Andrzej Stawar: „...pisarz zdaje się puszczać w pewnym sensie samopas materiał powieściowy (...) Autor sam jakby zostaje wciągnięty w akcję — nawet jego interwencje, specyficzna stroniczość uwydatnione bywają w sposób, który powiększa wrażenie samoistności akcji toczącej się w powieści”. („Twórczość” 1956 Nr 4)

jest to ogólna przypowieść o ludzkim losie, pod którą można pod-
stawić niezliczone wykładnie. Jeżeli znów zagadkowość świata spotęgować aż do niepoznawalności,
otrzymamy tzw. „czartią literaturę”. Najlepszym jej przykładem może być ów „Obcy
człowiek” Camusa, obcy wobec samego siebie, który — popełniwszy szereg
przypadkowych czynów, m. in. zabójstwo — przekonuje się, że w oczach sędziego
wszystko to układa się w premedytację, w zbrodniczy charakter, w los.

Nie śledząc tych niezliczonych prób, jakie poczyniono w XX wieku, aby
rozwiązać na nowo problem fikcji powieściowej, zajmiemy się tylko jedną z nich, dla
której określenia posłużymy się wciąż tym samym umownym miernikiem.

Istotę dziewiętnastowiecznej prozy stanowiło — jak się rzekło — połączenie
realistycznej techniki z autorską wszechwiedzą: pierwsza zakłada autentyczność
opisywanych wydarzeń, druga — ich fikcyjność. Sąsiadują tu z sobą dwie koncepcje
rzeczywistości powieściowej: transcendentna z immanentną. Zesłowieczny pisarz
przechodził nieświadomie od jednej do drugiej — już to utożsamiając się z
bohaterem, którego przeżycia znał na wylot, ponieważ sam je wymyślił, już to
wnioskując o nich na podstawie zewnętrznych objawów. Zewnętrzna rzeczywistość
istnieje i u Manna — tyle tylko, że straciła dawną przejrzystość: nie wiemy, jaki jest dr
Behrens, ale wiemy, że jest realny. Przypomina to po trosze Kantowską „rzecz samą
w sobie”, o której wiemy jedynie, że istnieje, choć żadnych jej właściwości nie znamy.
I podobnie jak w filozofii konsekwencją uznania „rzeczy w sobie“ za niepoznawalną
było całkowite jej odrzucenie, tak w sztuce — po uznaniu transcendentnej
rzeczywistości powieściowej za niezgłębioną — nie pozostaje nic innego, jak wyrzec
się jej w ogóle i stworzyć świat na wskroś immanentny, fikcyjny i psychiczny.
Konsekwencją zatem, a w każdym razie jedną z konsekwencji psychologizmu jest —
surrealizm.

Prozaik tego typu stanowić będzie dokładną odwrotność behaviorysty: gdy ten
redukuje psychikę bohaterów do gestów, siebie zaś samego — do roli ich
obserwatora, to tamten, przeciwnie, przepaja sobą cały świat powieściowy. Nie
znaczy to oczywiście, jakoby zniknęły zeń elementy epickie, co jest w ogóle
niemożliwe; są one jednak zrobione z tkanki mentalnej — jak we śnie. Proces
podobny zachodzi zresztą i w innych sztukach. I z malarstwa bowiem nowoczesnego
znika perspektywa architektoniczna, czyli rzeczywistość transcendentna, obraz zaś

redukuje się jak gdyby do jednej tylko płaszczyzny. Nie znaczy to, jakoby nie mógł on przedstawiać i przedmiotów; te jednak rozmieszczają się nie w głębi, lecz na powierzchni jako tzw. elementy przedmiotowe. Ku sztuce reiluzyjnej, choć posługującej się iluzją, ciążą również pewne formy nowoczesnego teatru, gdzie aktor — grając kolejno różne postacie — nie tyle gra, co sam się wyżywa, gdzie więc nad elementem przedmiotowym góruje zabawowy, a nad przedstawianym — przedstawiający.

Proza tego typu nie wyrzeka się elementów iluzyjno-epickich; tyle tylko, że światem tym :— podobnie jak światem snu — rządzą nie fizykalne, lecz psychologiczne prawa. Jak we śnie znika tu różnica między znakiem a znaczeniem, między obrazem a wywołanym przezeń nastrojem: przysniony potwór nie przyprawia o przerażenie, lecz jest przerażeniem. Dlatego tak trudno sen opowiedzieć: słowo oddaje tylko obrazy, lecz nie sens, jaki dla nas posiadały. We śnie przedstawiające utożsamia się z przedstawianym, widome — z domyślnym; z tej identyfikacji rodzą się owe dwuznaczne przedmioty-hybrydy, których pełno u surrealistów. Znosi on zasadę logiczną, wedle której każdy przedmiot jest tylko sobą: tutaj zza każdego przeświecają inne. Na jawie stosunek znaku i znaczenia jest umowny i zewnętrzny; tutaj polega on na wewnętrznej tożsamości. Wkraczamy na teren, gdzie panuje wiara w fizykalne oddziaływanie myśli; gdzie związek umowny zmienia się w realny, oznaczający w przyczynowy; gdzie czynność, wykonana na symbolu, przenosi się na przedmiot symbolizowany; gdzie — wykluwając okolalce — wykluwamy je modelowi, gdyż w istocie oba są tym samym. Wkraczamy na teren magii.

Tu jest miejsce, aby się zająć twórczością Brunona Schulza.

II. RZECZYWISTOŚĆ ZDEGRADOWANA

Wielki artysta to ma do siebie, że — z którejkolwiek strony go oglądamy — wciąż trafiamy na ten sam motyw zasadniczy. Znajduje się on niejako w punkcie, skąd wszystkie drogi prowadzą do Rzymu, pod działaniem wielu sił, które popychają go w tym samym kierunku. Ta zbieżność różnych uwarunkowań jest równie przypadkowa jak współpraca wielu sił przyrody nad wytworzeniem żywej istoty.

Podobnie jednak jak doskonałość organizmu wygląda ex post na wynik świadomej działalności, tak i fakt, że na najrozmaitsze zagadnienia wielki artysta daje wciąż tę samą trafną odpowiedź, robi wrażenie jakiejś przedustanowionej harmonii. Należy jednak wziąć pod uwagę, że w przeciwnym wypadku nie mógłby on w ogóle tworzyć. Niech jedna ze sprzyjających mu sił przestanie działać, niech zmieni się np. sytuacja historyczna, na którą był nastawiony, a zostaje — jakże często! — porażony bezpłodnością. Jego geniusz był — okazuje się wówczas — szczęśliwą harmonią przypadków. O wielkiej indywidualności Schulza świadczy m. in. także jej zadziwiająca jednolitość; najrozmaitsze kompleksy zagadnień — rodzinnych, seksualnych, społecznych, historyczno-literackich i estetycznych — układają się wokół niej — jak słoje wokół sedna — w kręgi doskonale koncentryczne. Stąd pięć rozdziałów, na jakie rozpadają się te uwagi.

a) Klęska ojca

„Sklepy cynamonowe” to urywki fantastycznej autobiografii, którą pod koniec lat dwudziestych spisywał w swej prowincjonalnej samotni na wyłączny użytek paru przyjaciół nauczyciel rysunków w drohobyckim gimnazjum, Bruno Schulz (ur. 1892). Spisane — przeleżały parę lat w szufladzie, gdzie je zatrzymała zarówno nieśmiałość autora, jak i niezyczliwa opinia pewnego — po dziś dzień funkcjonującego — znawcy. Dopiero przypadek podsunął je Zofii Nałkowskiej, która — olśniona pisarską śmiałością tego nie-śmiałego człowieczka — spowodowała natychmiastowe ich wydanie.

Większość zawartych w „Sklepkach cynamonowych” (1934) i w „Sanatorium Pod Klepsydrą” (1937) opowiadań ma charakter wspomnień z dzieciństwa; ich bohaterem bywa najczęściej — oglądany oczyma dziecka — Ojciec. Występuje on już to jako kupiec bławatny (czym był rzeczywisty p. Jakub Schulz), już to jako fantastyczny mag, toczący walkę z szarzyzną dni prowincjonalnych, „stwardniałych od zimna i nudy”, jako występny eksperymentator i herezjarcha, a więc jako sobowtór samego pisarza, który — jak zobaczymy poniżej — dopatrywał się we własnej sztuce elementów grzesznego eksperymentatorstwa.

Nigdy Schulz nie wyszedł poza krąg tej dziecięco-małomiejskiej tematyki. Jakkolwiek dwa lata spędził we Wiedniu na Akademii Sztuk Pięknych, potem zaś często bywał we Lwowie, Warszawie, a raz nawet w Paryżu, nigdy nie wydobył się

spod uroku prowincji, jej pustych ulic i pustych godzin, jej dziko zarosłych śmietników i will podmiejskich. Współczesna rewolucja przemysłowa, która nie oszczędziła przecie i jego rodzimego Drohobycza, przemienionego — odkąd w 1901 r. odkryto borysławską ropę — w dziki Klondike, rojący się od nafcjarzy i aferzystów, nigdy nie zapłodniła jego wyobraźni. Czyżby jednak nigdy? Napisawszy te słowa, już zaczynam powątpiewać o ich słuszności. Jeżeli przyjrzeć się bliżej twórczości Schulza, okaże się, że jedną ze stałych rezerw jego wyobraźni stanowi właśnie rewolucja przemysłowa. W fantastyczno-sennej „Ulicy Krokodyli ” znajdziemy całkowicie realistyczny obraz przemian, jakim w latach 1901—1914 uległo jego miasteczko: „Duch czasu, mechanizm ekonomiki nie oszczędził i naszego miasta i zapuścił chciwe korzenie na skrawku jego peryferii, gdzie rozwinął się w pasożytniczą dzielnicę. Był to dystrykt przemysłowo-handlowy z podkreślonym jaskrawo charakterem trzeźwej użytkowości. Kiedy w starym mieście panował wciąż jeszcze nocny, pokątny handel pełen solennej ceremonialności, w tej nowej dzielnicy rozwinęły się od razu nowoczesne, trzeźwe formy komercjalizmu.

Pseudoamerykanizm, zaszczepiony na starym, zmurszałym gruncie, wystrzelił tu bujną, lecz pustą i bezbarwną wegetacją tandetnej, lichej pretensjonalności. Widziało się tam tanie, marnie budowane kamienice o karykaturalnych fasadach (...). Stare, krzywe domki podmiejskie otrzymały szybko sklecone portale (...), nędzne imitacje wielkomijskich urzędzeń. Wadliwe, mętne i brudne szyby (...) wyciskały tu na sklepach piętno dzikiego Klondike'u ”. A nieco dalej: „Wszystko zdawało się tam podejrzane i dwuznaczne, wszystko zapraszało sekretnym mrugnięciem, cynicznie artykułowanym gestem, wyraźnie przymrużonym perskim okiem — do nieczystych nadziei, wszystko wyzwalalo z pęt niską naturę”. Nie obeszło się więc zapewne i bez tego, aby — ku zgorszeniu rdzennych mieszkańców — nie powstały tu pewne instytucje użyteczności publicznej, nieodzowne w miejscach, gdzie przebywa większa ilość mężczyzn o nieustalonym trybie życia, a dość wysokich dochodach.

Opowiadania Schulza zawierają ciągłe aluzje do walki, jaką zasiedziałe kupiectwo musiało stoczyć z tym napływowym elementem: stare, „pełne solennej ceremonialności” metody handlu nie mogły się ostać wobec niewybrednej reklamy, solidne towary — wobec tandety. W kłopotach Ojca, owego ascety rzemiosła, pełnego pogardy dla „dzisiejszej generacji kupieckiej”, dla owych „dyletantów branży”, którym „obcy jest głód doskonałości” i „cały urok dyplomacji handlowej”, w

jego rozmyślaniach nad listem do Chrystiana Seipla i Synów, który by dał „ciętą odprawę nieuzasadnionym roszczeniom tych panów”, w oburzeniu, z jakim gromi wybryki ulegających nowomodnej rozpuszcie subiektów, odnajdujemy pogłosy tej wieloletniej walki, z której p. Jakub Schulz wyszedł w końcu bankrutem. Świadek rozkładu ojcowskiej firmy, mały Bruno, słyszał codzienne rozmowy z matką o wekslach i żyrach, o groźnych „płatnościach najbliższego ultimo”. Toteż nie będzie paradoksem twierdzenie, że fantastyczna jego twórczość stanowi poniekąd odpowiednik powieści, w której tak bliski mu Tomasz Mann przedstawił zwycięstwo trzeźwej, nie przebierającej w środkach firmy Hagestroem nad czcigodną, hanseatycką firmą Buddenbrooków.

Nowoczesny komercjalizm, który podkopał dobrobyt jego rodziny, objawił mu się więc jako zło — i to zło zwycięskie. Nie mógł nie dostrzec, że ojciec porwał się do walki z kimś o wiele potężniejszym. Czyż bowiem w nim samym — dorastającym wówczas chłopcu — nie czaił się załazek zdrady? Czyż nie zdarzało mu się „w dniach upadku, w godzinach niskiej pokusy... zabłąkać się na wpół przypadkiem w tę wątpliwą dzielnicę”, aby przyglądać się spod oka „idącym przez nią drapieżnym, posuwistym krokiem prostytutkom”? W jego wyobraźni pojęcia klęski, zdrady i tandetnej, sprzedanej rozkoszy skojarzyły się odtąd nierozłącznie. Świat rozpadł się niejako na dwie połowy: jedna — dziewiętnastowieczna, tradycyjna i skrupulatna — była domeną ojca, druga — cynicznych aferzystów, czyli „krokodyli”. Przynależny, z natury do pierwszej, nie mógł jednak pozostać obojętnym i na jadowitą fascynację drugiej. Tak też ułożyło się jego życie. Podczas gdy zaradniejsi — chociażby jego brat, dyrektor przemysłu naftowego — potrafili się urządzić „po tamtej stronie”, on, zakonserwowany w dożywotnim dzieciństwie, wierny na zawsze sferze ojcowskiej: pustym ulicom, patriarchalnym obyczajom, pozostał w rodzinnym domu pod okiem siostry i kuzynki, które utrzymywał, jedynie ukradkiem marząc o tym, aby spod jarzma ascezy, jakie mu obecność tych dwu kobiet narzucała, wymknąć się czasem w świat rozkosznego upodlenia — na Ulicę Krokodyli.

b) Miti klęski erotycznej

Ulica Krokodyli, ulica nowoczesnego komercjalizmu, ma więc dla Schulza zabarwienie erotyczne. Antyteza między Ojcem i aferzystami, między XIX a XX wiekiem, wzbogaca się dzięki temu o nowe przeciwstawienie: między światem

męskim a kobiecym. W pierwszym panuje ascetyczna troska o dzień jutrzejszy, wieczne dążenie i niepokój, w drugim — gnuśne samozadowolenie; tamten kojarzy się z duchem, ten — z materią. Ulegając pokusom płci, mężczyzna zdradza swe wysokie powołanie. Światopogląd ten, który tkwi korzeniami w micie o grzechu pierworodnym, w średniowiecznym ascetyzmie, przede wszystkim zaś w idealizmie Wagnerowskiego chowu, byłby szczytem staroświecczości, gdyby nie to, że Schulz unowocześnia go — przez przestawienie w nim uczuciowych znaków. Ze zdrady swej czystości pierwiastek męski czerpie u niego występłą rozkosz. Wskazówki idealistycznych wartości zaczynają tu drgać niepokojąco i zmierzać w odwrotnym niż zazwyczaj kierunku: zło nęci nie mimo — ale właśnie dlatego, że jest złem. Zjawisko to, które w średniowieczu nosiło nazwę satanizmu, figuruje dziś w podręcznikach seksuologii jako masochizm.

Zwróćmy jednak uwagę, że u Schulza jest on czymś więcej niż erotyczną perwersją. Kiedy Ojciec pada na kolana przed pogromczynią hodowanych przez siebie fantastycznych ptaków, przyziemną Adelą, jest to nie tylko demonstracja masochisty. Jest to pokłon, jaki dziewiętnastowieczna poetyczność składa brutalnej rzeczowości nowych czasów; pokłon, jaki arkadyjskie dzieciństwo Schulza składa doświadczeniom jego lat męskich. Antyteza dwu światów zyskuje tu odcień chronologiczny; życie jego dzieli na dwie połowy kompleks, powstały w okresie dojrzewania. W istocie, co cechuje u niego „genialną epokę” dzieciństwa, to nie tylko polotność, świetlistość, słowem — niematerialność świata, to przede wszystkim brak tej, która jest wcieleniem wszelkiej materialności: kobiety. „To było bardzo dawno. Matki jeszcze wówczas nie było. Spędzałem dni sam na sam z ojcem w naszym wielkim wówczas jak świat pokoju (...). Aby mnie ubawić, ojciec wypuszczał w tęczową przestrzeń bańki mydlane (...). Obijały się o ściany i pękały, zostawiając w powietrzu swe kolory. Potem przyszła matka i wczesna ta jasna idylla skończyła się. Uwidziony pieaszczotami matki, zapomniałem o ojcu...” Jeżeli nawet w okresie tym pojawia się kobieta, to tylko jako — ledwo muśnięta przecuciem płci — androgyne, jako dziewczyna-podrostek, jako pełna smutku i tajemniczości Bianka z „Wiosny” „o spierzchłych jak u chłopca kolanach”. Jest to ideał wręcz przeciwny temu, jaki fascynować będzie jego lata męskie: owym mieszkankom Ulicy Krokodyli „o twarzach niedobrych i zepsutych” lub owej „kobiecie z biczem”, p. Magdzie Wang, która anonsuje się w dziale ogłoszeń

komercyjnych jako „specjalistka od łamania najsilniejszych męskich charakterów”.

Dwa te — tak sprzeczne — ideały kobiece, przedzielone granicą wieku dojrzewania, przerastają jak gdyby w siebie. Istnieje scena w „Wiośnie”, gdzie jesteśmy świadkami przemiany anemicznej i poetycznej Bianki w istotę podobną do „przewrotnej i cynicznej” Magdy Wang, gdzie więc chwytny na gorąco sam proces powstawania kompleksu w duszy dorastającego chłopca. Oto, podczas gdy bohater siedzi przed łóżkiem Bianki, podsuwając jej papiery do podpisu, „dziwne zmiany zachodzą w jej usposobieniu (...). Ona, taka zawsze opanowana i poważna (...), staje się teraz pełna kaprysów (...). Jednym wstrząśnięciem nóżki (...) strąca wszystkie papiery na ziemię (...). Twarzyczka jej płonie ekstazą, oczy zwężają się od napływu rozkoszy, gdy wijąc się jak jaszczurka pod kołdrą insynuuje mi zdradę najświętszej misji (...). Uczyń to — szepce natarczywie — uczyń to. Staniesz się jednym z nich, z tych czarnych Murzynów”. Nie o erotykę jednak, a przynajmniej nie tylko o nią w tym kuszeniu chodzi. Akcja „Wiosny” ma charakter sensacyjno-polityczny. Wpadłszy na trop dynastycznej tajemnicy, że Bianka jest księżniczką krwi, podstępnie przez cesarza Franciszka Józefa wydziedziczoną, bohater postanawia zwrócić tron prawowitej spadkobierczyni. Ta jednak dokonuje — jak widzieliśmy powyżej — nagłej wolty, opowiadając się po stronie tych konserwatywnych sił, którym on w swym młodzieńczym entuzjazmie wypowiedział wojnę. Kuszenie jej ma więc podwójny, polityczno-erotyczny charakter; wymierzone jest równocześnie przeciw ascezie bohatera i jego rewolucyjności. Jesteśmy tu na tropie skojarzeń równie starych, jak mity o Samsonie i Dalili, o Heraklesie i Omfali czy Lohengrinie: przyjmując rozleniwiające poddaństwo kobiety bohater wraz z czystością traci moc nadprzyrodzoną, swój twórczy niepokój.

Schulzowska antyteza między męską a kobiecą psychiką zyskuje tu nowe perspektywy: pierwsza jest romantyczna, druga — klasyczna; pierwsza jest wychylona poza siebie, otwarta na nieskończoność, pełna sprzeczności; druga nosi swój immanentny ideał w sobie: jej siła leży w mądrym samoograniczeniu, w surowej dyscyplinie, z jaką uprawia kult własnej urody. Ów powściągliwy żeński klasycyzm zostaje jednak u Schulza zaprawiony kroplą jadu. Oglądając secesyjną willę Bianki, bohater czuje, że „poza opanowanym z trudem, żarliwym klasycyzmem tego stylu, poza tą pozornie chłodną elegancją kryją się nieuchwytnie dreszczyki (...). W tych wyszukanych i ruchliwych liniach o przesadnej wytworności (...) jest coś kolorowego,

kolonialnego i typiącego oczyma (...). Jest to styl rozpustny, wymyślny, tropikalny i niesłychanie cyniczny“. Podobnie jak opanowana księżniczka przerasta na oczach bohatera w przewrotną Magdę Wang, tak teraz klasyczny chłód architektury — w murzyńską jaskrawość. A czyż w myśl przyrzeczeń Bianki bohater nie miał stać się jednym z owych Murzynów, od których roi się ostatnio w mieście?

c) Ludzie i manekiny

Ostatni ten symbol stanowi odgałęzienie innej — zasadniczej dla Schulza — obsesji: motywu manekinów. Pełne ich są wystawy przy Ulicy Krokodyli. Obszerny traktat o nich wygłasza — w obecności dwu pańienek do szycia i jednej kukły krawieckiej — Ojciec: „Nadajecie jakiejś głowie z kłaków i płótna wyraz gniewu i pozostawiacie ją (...) z tym napięciem raz na zawsze, zamkniętą ze ślepą złością, dla której nie ma odpływu. Tłum śmieje się z tej parodii. Płaczcie, moje panie, nad losem własnym, widząc nędzę materii więziennej (...), która nie wie, kim jest i po co jest, dokąd prowadzi ten gest, który jej raz na zawsze nadano“. Również bohater „Wiosny“ przybiera sobie do pomocy w swym przedsięwzięciu fantastycznie ożywione manekiny woskowe. Są to właściwie — w interpretacji Schulza — obłąkańcy, którzy podszywają się pod różnych Mazzinich, Dreyfusów, Edisonów, „przyłapani w chwili, gdy wstąpiła w nich ta olśniewająca idee fixe“.

W istocie tym, co w widoku manekina przejmuje grozą, jest to, że — przedstawiając życie — zachowuje on — przeciwną wszelkiemu życiu — nieruchomość wyrazu. Dla Schulza oznacza on istotę ugrzęzłą w monomanii, ducha zdegradowanego przez erotykę, mieszkańca masochistycznego piekła. Potępieni w ten sposób bywają jednak tylko mężczyźni; kobiety — bardziej cielesne i tożsame z sobą — są już z natury czymś w rodzaju manekinów. „Ich chłód jest w nieubłaganie prostej linii, nie liczący się z żadnymi przeszkodami, posłuszny tylko jakiemuś wewnętrznemu rytmowi, jakiemuś prawu, które odwijają jak z kłębka (...). Każdanosi w sobie jakieś inne, indywidualne prawo, jak nakręconą sprężynkę“. Również w przytoczonym kuszeniu Bianki odnajdujemy ów psychoanalityczny symbol — tyle tylko, że zniekształcony przez kontrolę świadomości i wyparty na rzecz symbolu zastępczego. Zamiast „manekinów“ mamy — podobny do nich zresztą dźwiękowo i kojarzący się również ze światem fetyszy — symbol „Murzynów“. Za karę — czy może w nagrodę? — za sprzeniewierzenie się swej misji bohater zazna rozkoszy

degradacji, podobny owym towarzyszom Odyseusza, których czarodziejka Cyrce przemieniała w wieprze.

Tak zatem pod manekinem rozumie Schulz ducha uwięzłego w cielesności, człowieka, który z podmiotu stał się przedmiotem. Tak też maluje najczęściej swe postaci. Ujęcie to narusza w nas jakieś tabu, przeczy naszym najprymitywniejszym instyngtom. Kiedy opisuje ciotkę Agatę „wielką i bujną, o mięsie okrągłym i białym, cętkowanym rudą rdzą piegów”, jej córkę Łucję „o mięsie białym i delikatnym”, wuja Karola „o stopach tłustych i delikatnych jak u kobiety”, o oczach, które „jak maleńkie lusterka odbijają wszystkie błyszczące przedmioty (...) i powtarzają jak kropla wody cały pokój”, czujemy — po dreszczu odrazy i fascynacji, który nami wstrząsa — że pisarz minął tu jakąś granicę nieprzekraczalną, przedstawiając aktywne organy ludzkie jako przedmioty bierne i nieomal — jadalne, że dopuścił się na nich jakby literackiego ludożerstwa, że, słowem, zdegradował człowieka do roli manekina.

Manekiny symbolizują jednak nie tylko bezduszną zmy-słowość, ale i nowoczesny komercjalizm; Ulica Krokodyli pełna jest „tandetnych towarów, wielkich woskowych mane-kinów i lalek fryzjerskich”. Erotyka Schulza jest bowiem zabarwiona historycznie; grzech ma posmak przemysłowo handlowy, pachnie borysławską naftą. Nic w tym zresztą oryginalnego; niejeden zrzędzi na „dzisiejsze zepsucie” i zachwala „dawne, dobre czasy”. Podobnie jednak jak antyteza między czystym mężczyzną a grzeszną kobietą pogłębia się u Schulza dzięki satanicznemu kultowi, jakim darzy on Ewę Kusicielkę, tak cały jego konserwatywny światopogląd wywraca się — pod wpływem masochizmu — na nice i wzbogaca o ambiwalencję; znienawidzona nowoczesność staje się przedmiotem uwielbienia, a jej symbole — tandeta, lalki, manekiny — urastają do rzędu fetyszy.

Tym jednak, co spoza tych niezdarnych twórców wyziera jako ich sens i tło ostateczne, jest sama materia, zwycięska i sobiepańska, demoniczna Astarte, wyzwolona nareszcie spod tyranii ducha. Im bowiem twór mniej doskonały, im gorsze jego wykonanie, tym wyraźniej wychodzi w nim najaw jego materialność. „Zachwyca nas” — mówi Ojciec w „Traktacie” — „taniość, lichota, tandetność materiału. Czy rozumiecie głęboki sens tej słabości, tej pasji do pstrej bibułki, do papier-mache, do lakowej farby, do kłaków i trociny? To jest (...) nasza miłość do materii jako takiej, do jej puszystości i porowatości (...). Demiurgos, ten wielki mistrz i artysta, czyni ją niewidzialną, każe jej zniknąć pod grą życia. My, przeciwnie, kochamy jej zgrzyt, jej

oporność, jej pałubiącą niezgrabność ”.

Nie jest to bynajmniej specyfika Schulza. Obsesja tan-dety pojawia się w całym dwudziestolecu — u Leśmiana i Tuwima, u Gombrowicza i Gałczyńskiego, z malarzy u Makowskiego — jako dowód, że świeżo przez wojnę zaktywizowane warstwy społeczne, uświadamiając sobie własną odrębność, odrzucają akademicką, szlachecko-sielankową estetykę, by ją zastąpić bliższą sobie i bardziej pospolitą. Nawet tak harmonijny z natury Staff zaczyna podkreślać w swych powojennych zbiorach melodramatyczny kontrast między brzydotą pozorów a pięknem wewnętrznym; bohaterami jego nie są już — jak dawniej — arystokratyczni złotnicy czy żeglarze, lecz skazańcy, żebracy, robotnicy. Podobnie Leśmian wydobywa w swych kalekich postaciach idealność treści, zamaskowanej niezdarnym kształtem. Użytek, jaki robi z tandety Schulz, jest analogiczny do Leśmianowskiego i wręcz odwrotny zarazem. U obu kryje ona pod swym żebraczym przebraniem ideał, nieosiągalny absolut; gdy jednak u Leśmiana pozwala mu przeświecać przez swe szpary, to u Schulza przyćmiewa go całkowicie. Innymi słowy, u pierwszego ma ona sens anielski i wniebowstępny, u drugiego — diaboliczny.

Zainstalowani na brzeżku nieskończoności ludzie Schulza odgrywają swe nędzne dramaciki, podczas gdy za ich plecami toczy się — nie zauważony przez nich — inny dramat: kosmiczny. Scenie wieczornego szycia „podłożona jest jako tło pełne znaczenia noc zimowa, oddychająca wśród wzdętych firanek okna“; gdzie indziej „budki i kramiki (...) pełne mydełek, wesołej tandety, złożonych błahostek (...) rozsypane są na wiszarach ogromnej, labiryntowej, rozłopotanej wiatrami nocy“. W świecie tym panuje stały kontrast między nikłością pierwszego planu a gigantycznością drugiego; stałe heroikomiczne napięcie między pospolitością obrazu a dostojnością sensu: przyłapany na załatwianiu funkcji fizjologicznych włóczęga urasta w oczach dziecięcego bohatera do rozmiarów bożka Pana. Wyobraźnia nasza wciąż oscyluje między zdegradowaną rzeczywistością a wzniosłym mitem — tak że w końcu nie wiemy, czy o uwznioślenie pierwszej, czy o degradację drugiego tu chodzi; dość, że dwa te sprzeczne prądy — sublimacji i kompromitacji — krzyżują się ustawicznie.

Chwila obecna jest bowiem — godną czy niegodną, ale aktualizacją wieczności, rzeczywistość — mniej lub bardziej adekwatnym, ale wcieleniem ideału. Mity nie stał się raz, lecz staje się wciąż — na naszych oczach; trzeba go tylko

dostrzec. Demonstracji tezy analogicznej poświęca swą czterotomową powieść o „Józefie i jego braciach” Tomasz Mann. Podobieństwo obu koncepcji tłumaczy się nie wpływem, lecz naturalną zbieżnością; „Sklepy” były już gotowe w chwili, gdy zaczęło się ukazywać dzieło Manna. Idea naoczności mitu i jego degradacji ma zresztą u Schulza odnośnik osobisty; książki jego powstawały w okresie, gdy w błocie i nędzy polskich miasteczek dogorywała najbliższa mu społeczność, w której powszednim życiu obecny upadek z minioną świetnością, charakter komercyjny z biblijnym najściślej się splatały. Dopiero na tym tle staje się zrozumiała owa realistyczno-mitologiczna groteska, gdzie kłócający się z subiektami kupiec bławatny urasta do rozmiarów proroka, który gromi synów Izraela za bałwochwalstwo. Nietrudno jednak dostrzec, że w pojęciu Schulza ów — zmarniały i pozbawiony zrozumienia dla wzniosłych trosk Ojcowskich — ludek ma też swoją rację, podobnie jak ma ją Adela, gdy raz po raz kompromituje Ojca, jak ma ją wszelka przyziemność, gdy upiera się przy swym prawie do zwykłego, chamskiego istnienia. Przyznaje to bohater, składając tajny pokłon w stronę Adeli, której przypisuje niejasno jakąś „misję i posłannictwo sił wyższego rzędu”. Schulzowski masochizm ukazuje się tu przed nami z nowej, niespodziewanej strony: jako zdrowy rozsądek.

d) Autoironia i złudna dynamika

Na Schulzowski dualizm składa się — jak widzieliśmy —cały szereg przeciwstawień. Z początkowej, głęboko w dzieciństwie zakorzenionej antytezy między patriarchalnym miasteczkiem a Ulicą Krokodyli rozwinął się — w kręgach coraz dalszych — cały ich system: między starym obyczajem a nowomodnym zepsuciem, między światem ojca a światem matki, mężczyzną a kobietą, wiecznym niepokojem a samozadowoleniem, romantyzmem a klasycyzmem, ascezą a zmysłowością, duchem a ciałem, marzeniem a prozą życia, prawdziwym pięknem a tandetą, mitem a jego zdegradowanym wcieleniem, żydostwem biblijnym a dzisiejszym itd., itd. Wiemy, że antytezy te świadczą o zasadniczym dualizmie świata Schulzowskiego; nie ustaliliśmy jednak dotych czas zasady jego podziału.

Niejednokrotnie już napomykaliśmy w ciągu tych rozważań, że wszystkie te przeciwstawienia układają się jak gdyby wzdłuż chronologicznej granicy, którą dla Schulza stanowi wiek dojrzewania, że więc dadzą się one — w ostatecznej instancji — sprowadzić do antytezy między jego wolnym od kompleksów

dzieciństwem a zatrutą przez nie dojrzałością, czyli — biorąc rzecz ogólniej — między wiekiem XIX a XX.

Data urodzenia Schulza, rok 1892, czyni go właściwie rówieśnikiem Skamandrytów. Niemniej pobyt na prowincji, która — jak wiadomo — konserwuje mody nie tylko krawieckie, ale i artystyczne, stanowi o swoistym opóźnieniu jego twórczości. Jej egzaltacja i wielosłowność — tak dalekie od międzywojennych ideałów dynamizmu, rzeczowości, zwięzłości — kazałyby ją, gdyby nie data, zaliczyć do epoki minionej, kiedy to artyści chcieli nie tyle zmieniać rzeczywistość, co marzyć o niej. Pogrobowiec Młodej Polski, Schulz, ma coś wspólnego z Witkiewiczem i Leśmianem. Wszyscy trzej znajdują się na pograniczu kierunków: zakorzenieni w secesji, działają w okresie międzywojennym, właściwy zaś sukces zdobywają w drugim jego dziesięcioleciu, w związku z odwrotem od witalizmu i odrodzeniem się problematyki metafizycznej; Schulz zresztą wtedy dopiero debiutował. Pozostając więc w tyle za Skamandrem, równocześnie go jakby wyprzedzają. Są to właściwie — o, paradoksie! — najwybitniejsi pisarze Młodej Polski, działający w ćwierć wieku po oficjalnym jej zamknięciu. Co ich jednak czyni dziećmi swego czasu to to, że podejmując tamte przebrzmiałe zagadnienia, nie biorą ich już na serio. W myśl znanej formuły Marksa problematyka secesyjna, która w pierwszym swym wydaniu przybrała postać metafizycznej tragedii, teraz — w drugim i poprawionym — pojawia się jako metafizyczna komedia. Ośmieszając ją, pisarze ci torują drogę współczesności; na tym polega nowatorska ich rola. Co ratuje Witkiewicza przed młodopolszczyzną to to, że unowocześnił on „nagą duszę” i zarazem ją wykpił przez zastosowanie dadaistycznego punnonsensu; Leśmiana — to, że swe secesyjne poetyczności zaprawił negacją, immanentną niewiarą; dziewczyna, którą kocha Pan Błyszczyński, nigdy „nie żyła i nie zmarła”; za murem marzeń „nie ma nic; ni żywej duszy, ni dziewczyny”. Podobną rolę, co u Leśmiana negacja marzeń, odgrywają u Schulza owe porażki, jakie zadaje fantaście Ojcu prozaiczna Adela. Przeniesiony z erotyki na teren ogólniejszy, masochizm Schulza występuje więc pod postacią autoironii. I podobnie jak poprzednio odbanalnił on i unowocześnił jego światopogląd, tak teraz pozwala mu wykroczyć w twórczości poza młodopolszczyznę i ugruntować się w literaturze dwudziestolecia jako jeden z jej odnowicieli.

Schulzowskie przeciwstawienie prawdziwego piękna i tandety, mitu i zdegradowanej rzeczywistości objawia się więc w ostatniej instancji jako antyteza

dwu stuleci. W istocie, na wychowanku minionej epoki wiek XX — jego masowa produkcja, jego masowe ideologie półinteligentkie, karykatury zeszlowiecznych systemów filozoficznych — wszystko to musi robić wrażenie tandety. W swym szkicu o „Bracie Hitlerze“ (1938) Tomasz Mann pisze: „Motyw znikczemnienia i degradacji odgrywa w dziejach współczesnej Europy rolę zasadniczą(...). Hitleryzm to coś jakby wagneryzm dla ubogich.. .“ Odczucie to nie jest więc — jak widzimy — właściwe tylko Schulzowi; jego osobistym dodatkiem jest jednak tu — jak i wszędzie indziej — owo odwrócenie wartości, ów kult masochistyczny, jakim — reprezentowany w osobie Ojca — wiek XIX darzy dwudziestowieczną tandetę.

Na tym jednak antyteza się nie wyczerpuje. Co bowiem cechowało minione stulecie, to nie tylko pełnowartościowość jego produkcji, lecz także powolne — iście prowincjonalne — tempo. Do wymienionych przeciwieństw dołącza się więc tu jeszcze jedno: między epoką statyczną, w której czas ledwo zdawał się poruszać, a obecnym okresem dynamiki, ową strefą burz, w jaką wkroczył świat z pierwszą wojną światową. Nie darmo Tuwim określa XIX stulecie jako „prowincję naszego wieku“. Pierwszy wyraz tej zmienionej sytuacji daje manifest futurystów (1909), domagający się, aby poezja — zamiast stanów i nastrojów — przedstawiała ruch i zdarzenie. Postulat ten pogłębiają inni, którzy chcą osiągnąć wrażenie dynamizmu nie przez dobór tematu, lecz przez sam sposób przedstawienia przeżyć.

Widzieliśmy już w poprzednim rozdziale, że w okresie fin de siècle' u dobiega końca wielowiekowy proces ulirycznienia epiki. Prozaicy-nowatorzy czują wówczas, że nie sposób już się wyrazić przez realistyczną akcję. Sztuka narracyjna przechodzi przez martwy punkt, w którym wydaje się niemożliwa. Powstają jednak równocześnie nowe jej formy — autotematyzm, psycholizm, immanentyzm — zdają się wskazywać, że wahadło artystyczne zaczyna się poruszać w odwrotnym niż dotychczas kierunku: nie o to już teraz chodzi, aby rozpuścić świat zewnętrzny w nastroju, lecz — odwrotnie — aby całkowicie umuzycznione wzruszenie z powrotem zmaterializować, przełożyć je na akcję. Typowy bohater powieściowy tych lat to ów Hans Castorp z „Czarodziejskiej góry“, który spędza — tknięty niemocą woli — siedem lat w wysokogórskim sanatorium, aż wybuch pierwszej wojny rozbija tę magiczną kulę bezczasu, w której był zamknięty, by go wyrzucić z powrotem w świat realny — na front. Podobnie — po przezwycięzeniu martwego punktu secesji — artysta-nowator staje w dwudziestoleciu wobec całkowicie nowych zadań: ma

udramatyzować, rozpisać nieJako na role niewyrażalne przeżycie liryczne.

Leśmian przedstawia rozkwit łąki jako mozolne zmaganie się „jakiejś mgły dziewczęcej“, która

...chce się stworzyć, chce się wcielić,

Raz warkoczem się zazłocić, raz piersiami się zabielić —

(„Ballada bezludna“)

W krajobrazie nadjeziornym, w rosnących kwiatach, w spoczynku jabłek na wystawie Tuwim odkrywa opanowaną dynamikę, zastygły wysiłek przedmiotów, które chcą być sobą. Przyboś patrzy na pejzaż tatrzański, na wielkie miasto, ba! na zwykły stół jak na gotowe do wybuchu ładunki dynamitu. U pierwszego owa domyślna akcja odsuwa się w przeszłość, u drugiego trwa i w chwili obecnej, u trzeciego jest sprawą przyszłości. Trzy te dramaty — mistyczny, metafizyczny i eksplozywny — dzieją się więc w trzech znanych nam czasach. Schulz umieszcza swój w jeszcze innym wymiarze. W jakim?

Wielokrotnie nadmienia Schulz, że opowiadania jego dzieją się „w trzynastym, nadliczbowym i niejako fałszywym miesiącu“, „na marginesie czasu“, „na bocznych jego torach“ itp. Wypowiedzi te sugerują jakiś odmienny rodzaj czasu, gdzie możliwa jest nie tylko kolejność, ale i oboczność zdarzeń, gdzie można się posuwać w paru kierunkach: nie tylko naprzód, ale wszere i w głąb. Ta — wyraźnie już poeinsteinowska — wizja stanowi o specyfice i sile takich obrazów, jak: „chrapanie śpiących wędrowało po nieznanym obszarach światów sennych“ albo „senne dni ujęte były z obu stron, od poranku i od wieczora, w futrzane krawędzie zmierzchów“ itp., gdzie procesy czasowe zostają jakby rzutowane na siatkę przestrzenną. Wizja ta kształtuje nie tylko poszczególne porównania, ale i całą technikę narracyjną Schulza.

Świat tych opowiadań jest — jak już wiemy — immanentny, rządzą nim nie fizyczne, lecz psychologiczne prawa. Jak we śnie nie obowiązują w nim zasady tożsamości ani sprzeczności: przedmioty mogą równocześnie być i nie być sobą: pokój, w którym bohater „Wiosny“ rozmawia z Bianką, okazuje się właściwie lasem, las — właściwie pociągiem. Jak w filmowej przebitce kształty przeświecają z siebie, pierwszy plan wciąż się zlewa z drugim. Co więcej, nie wiadomo, który jest tu właściwie pierwszy, a który — drugi, co jest rzeczywistością, a co — porównaniem,

co — widome, a co — domyślne: cały ten świat jest bowiem jednolicie psychiczny. Stosunek między przedmiotem oznaczającym a oznaczonym, który ma charakter czysto mentalny, przemienia się w realny związek między przyczyną a skutkiem. Podobnie dzieje się w praktykach magicznych, gdzie operacja, dokonana na kukle, przenosi się na wskazaną przez nią osobę. Rzeczy podobne przeistaczają się w siebie, metafora przerasta w metamorfozę. Ojciec zmienia się w kondora, którego wyglądem przypomina, przedmiot realny wchodzi — jakby przez taflę lustra — w aktywny kontakt z własnym odbiciem. Ponieważ zaś stosunek bezczasowy, jakim jest oznaczanie czy porównanie, przechodzi tu w akcję, więc ta rozgrywa się poza czasem, który zyskuje dzięki temu nowy wymiar i otwiera w swej głębi jakby boczne korytarze.

Dynamika Schulza jest więc iluzoryczna; przebiega ona na marginesie realnego czasu i normalnej rzeczywistości. Nie to jednak stanowi najgłębszą jej istotę. W końcu — sposób, w jaki poprzednio wymienieni poeci dramatyzują swe przeżycia, ma w sobie też coś fikcyjnego. Specyfika jej leży w tym, że pisarz podkreśla autoironicznie ów iluzoryczny jej charakter. Tak np. opisując gigantyczny rozmach wichury, napomyka raz po raz, że jest to właściwie donkiszoteria, kłamiwa przesada, imitacja; autoironiczne określenia, które odnoszą się oczywiście nie do burzy realnej, lecz do opisywanej. Równie donkiszotowskie i niepoważne są próby Ojca, aby zrewolucjonizować senne miasteczko, wydobyć je z dziewiętnastowiecznej martwoty; przebiegają one w tak fantastycznych rejonach, że w niczym nie zagrażają normalnej rzeczywistości. — Niegroźny to buntownik — zdaje się mówić autor — którego byle prztyczek Adeli może powalić nakolana. — Podobnie z bohaterem „Wiosny”. Jego dziewiętnastowieczny, z Wiosny Ludów wywodzący się entuzjizm, który każe mu się porwać na konserwatywną monarchię Franciszka Józefa, zatruty jest immanentną niewiarą, autoironiczną gotowością do kapitulacji. „Z głębi naszej istoty — mówi o sobie — skłaniamy się do prawomyślności(...). Lojalność naszej układnej natury nie jest nieczuła na urok autorytetu...”

Toteż „Wiosna” — owa immanentna i autotematyczna opowieść, której intryga wyłania się na naszych oczach z wiosennych rojeń młodego autora-bohatera, kończy się kapitulacją i to podwójną: jako bohater wyrzeka się on zamiaru, aby obalić Franciszka Józefa; jako autor przyznaje, że utwór, który miał zawierać ostateczną kwintesencję wiosny, jest tylko jednym z wielu. Jego tragicznością było to, że chciał

ująć w skończony wyraz, w ramy jednej dowolnej opowieści nieskończoność wiosennych marzeń. „Narzuciłem tej wiosnie moją reżyserię, podłożyłem pod jej nie objęty rozkwit własny program, chciałem ją nagiąć, pokierować według własnych planów“. — W końcowym ustępie przekreśla on niejako własny utwór i przyznaje się do jego niedoskonałości.

Sens tej kapitulacji jest jednak nie tylko literacki. Podobnie bowiem jak na żadnym dziele — choćby najgenialniejszym — nie kończy się sztuka, tak żaden — choćby najwybitniejszy — człowiek nie zamyka dziejów; od największej nawet jednostki większa jest ludzkość w rozwoju. „Nie chcę rozstrzygać — mówi o sobie bohater »Wiosny« — czy byłem powołany do rzeczy najwyższych, po które sięgnęła moja ambicja. Byłem snadź powołany tylko do zainicjowania, zostałem napoczęty, a potem porzucony". Masochizm Schulzowski, którego coraz wyższe wcielenia oglądaliśmy w ciągu dotychczasowych rozważań, okręca się przed nami jeszcze raz i objawia już nie jako autoironia, ale jako przekonanie o nieostateczności wszelkich przekonań, jako dialektyka zastosowana do siebie, jako rezygnacja z własnych nadmiernych uroszczeń na rzecz następców — zgoda na własną śmierć.

e) „Grzeszne manipulacje”

Czy jednak Ojciec, ów „mąż boży" gromiący z wysokościsklepowych półek bałwochwalstwo subiektów, ów symbol wszystkiego, co dostojne i uduchowione: uczciwości kupiec-kiej, dziewiętnastowiecznej solidności, ascezy, czy jest on też symbolem artysty?

Aby na to odpowiedzieć, trzeba wpieryw zbadać, czym w ogóle w nowoczesnym ujęciu jest artysta. Czy reprezentantem ducha? Nie ulega wątpliwości, że był nim dla XIX wieku. Dla Kanta i Schopenhauera, których teorie estetyczne tak bardzo nad nim zaważyły, istotę sztuki stanowi bezinteresowna kontemplacja, czyste poznanie. Czytając wywody Schopenhauera, iż twórczość artystów rodzi się z beznamiętnego stosunku do zjawisk, trudno chwilami pojąć, co w takim razie różni ich od myślicieli i jak się to dzieje, że jednak na ogół bywają oni ludźmi uczuciowymi.

Już jednak pod koniec XIX wieku tym czysto intelektualnym koncepcjom przeciwstawiają się inne — bardziej demoniczne i dionizyjskie; dla powstającej w tym czasie psychoanalizy artysta to ten, kto zstępując do podziemi instynktu, do tych najbardziej materialnych pokładów osobowości — wydobywa je, ociekające

ciemnością, na światło dzienne. Tomasz Mann, jeden z najbardziej apollińskich pisarzy XX wieku, powtarza wielokrotnie, że artysta jest rodzajem Hermesa, pośredniczącego między dolnym a górnym królestwem, między podświadomością a świadomością, ciałem a duchem.

U podstaw leżą tu dwie całkowicie odmienne koncepcje procesu twórczego. Dla XIX wieku artysta najpierw odczuwa, by następnie to — ostygłe już i wyklarowane — uczucie odlać w formę; dla XX wieku kształtowanie idzie krok w krok z przeżywaniem. Pierwszy kładzie nacisk na poprzedzającym wykonanie procesie duchowym, drugi łączy oba w nierozdzielalną całość pracy. Wyrażając swe uczucie na gorąco, dwudziestowieczny artysta odkrywa w nim znacznie głębsze i nieuświadomiane zazwyczaj warstwy. Dwa procesy: przeżywania i pracy, wzajemnie się u niego warunkują, nie tylko treść powoduje formę, ale i odwrotnie. Artysta nie tylko wypowiada swe uczucia, ale je także — w miarę wypowiedzania — kształtuje, wzbogaca je o wyniki w ciągu pracy sugestie.

W ten sposób akcent w procesie twórczym przenosi się z przeżycia duchowego na materialną czynność, na formę. Dzieło sztuki — jak je pojmują dwudziestowieczni nowatorzy — przestaje imitować cokolwiek, staje się zaś tworem samoistnym. Nie o to już chodzi artyście, aby przedstawić w nim przedmioty czy wyrażać uczucia, lecz o to, aby się twórczo wyżyć: realizmowi czy psychologizmowi XIX wieku przeciwstawia on swój kreacjonizm. Tym samym struktura dzieła sztuki ulega całkowitej przebudowie: przestaje ono wskazywać poza siebie — na swój temat, redukuje się zaś do czystej formy, do samowystarczającego materiału. Dawniej było ono znakiem, tj. przedmiotem reprezentującym inny przedmiot — domyślny; krył się w tym — mimo pozorów realizmu — swoisty idealizm. Obecnie jest autonomicznym tworem przyrody; kryje się w tym — mimo pozorów fantastyki — swoisty realizm.

W ostatecznych zatem konsekwencjach sztuka nowoczesna — zwłaszcza jeśli o plastykę chodzi — zmierza ku formom nieiluzyjnym. Inaczej jest oczywiście w literaturze, gdzie skrajny abstrakcjonizm byłby nonsensem; siłą rzeczy — słowo musi coś oznaczać, opowiadanie — o czymś opowiadać. Niemniej i tutaj pewien stopień nie iluzyjności jest możliwy; aby go osiągnąć, artysta — miast naśladować naturę — musi pretendować do roli samodzielnego twórcy. W „Traktacie o manekinach”, pełnym wykładzie swych poglądów estetycznych, przeciwstawia Schulz

dziewiętnastowiecznemu imitacyjnemu realizmowi — twórczą fantastykę; sztuce kopiującej „dzieło Demiurga”, czyli przyrodę — sztukę autonomiczną. „Zbyt długo żyliśmy pod terrorem niedościgłej doskonałości Demiurga... (która) paraliżowała naszą własną twórczość(...). Nie mamy ambicji mu dorównać. Chcemy być twórcami we własnej, niższej sferze, pragniemy dla siebie (...) rozkoszy twórczej, pragniemy, jednym słowem, demiurgii”.

W sztuce takiej, która zrzeka się dublowania rzeczywistości, czyli tematu, na plan pierwszy wychodzi sama forma, sam materiał; dokonywać na nim eksperymentów, badać jego prawa — stanowi odtąd istotę pracy artystycznej. „Demiurgos” — mówi w cytowanym już zdaniu Schulz, rozumiejąc przez to nie tyle Boga, co dotychczasowego artystę — „Demiurgos(...) czyni materię niewidzialną, każe jej zniknąć pod grą życia. My, przeciwnie, kochamy jej zgrzyt, jej oporność, jej pałubiącą niezgrabność”.

Nowoczesny artysta jest zatem rozkochany w materii — i to nie w tej odmaterializowanej przez swe znaczenie, lecz w twardej, nieprzejrzystej i samoznaczącej. Z reprezentanta ducha, jakim był dla Kanta czy Schopenhauera, staje się pośrednikiem, który łączy oba światy.

Do tej dwudziestowiecznej estetyki Schulzowska koncepcja sztuki nie dorzucałaby nic nowego, gdyby nie jego masochizm, który materię kojarzy z płcią i grzechem. W tym ujęciu sztuka nowoczesna staje się występny eksperymentem, „wielką herezją”, „manipulacją demiurgiczną” czy wreszcie — w przeciwstawieniu do „klasycznych metod kreacji” — „metodą heretycką i illegalną”. Jak u Manna tak i tu artysta jest Hermesem krążącym między światłem a ciemnością; z tym wszelako, że jego konszachty z siłami niższymi, z materią i płcią, zyskują u Schulza charakter głęboko grzeszny; jest on „wielkim herezjarchą”, „niebez* piecznym uwodzicielem i magnetyzerem”, mnichem, który sprzeniewierzył się swemu ascetycznemu powołaniu, słowem, intelektualistą, który zdradza ducha z materią.

Postać Ojca, o której sens pytaliśmy powyżej, oscyluje zatem między dwoma: gdzieś — jak np. w „Martwym sezonie” lub w „Nocy wielkiego sezonu” — reprezentuje wieczny niepokój, troskę o jutro, słowem — ducha, gdzie indziej znów — jak w „Traktacie o manekinach” — artystę, głęboko zaplątanego w sprawy materii; rzecz zresztą charakterystyczna, że każdy z rozdziałów „Traktatu” kończy się klęską, zadaną Ojcu przez Adelę; jeszcze jeden dowód, jak bardzo artyzm kojarzy się

w Schulzowskiej wyobraźni z masochizmem.

•

Ze sprzeczności masochizmu nawet sztuka nie daje wyjścia. Czyżby nie było go w ogóle?

Nad twórczością Schulza — niby marzenie o raju utraconym — unosi się wizja epoki „sprzed krokodylej inwazji”, epoki, gdy „matki jeszcze nie było”, gdy świat był lekki i przejrzysty jak bańka mydlana i — jak ona — zależny od każdego poddmuchu woli: wizja powrotnego dzieciństwa. Jednym z najpiękniejszych jego utworów jest opowieść o emerytowanym radcy austriackim, który — wycofany z obiegu i stęskniony za odrobiną ludzkiego ciepła — zapisuje się z powrotem do szkoły, gdzie skutecznie dziecinnieje i gdzie go w pewnej chwili, gdy idzie z kolegami na spacer, porywa wicher jesienny. Przypominam sobie, że kiedy o tej właśnie porze roku, w listopadzie 1942, otrzymałem zwrot wysłanej do Schulza pocztówki, z dopiskiem drohobyckiego Judenratu „Adresat nieznany” — przyszły mi na myśl ostatnie słowa odlatującego emeryta:

„A mnie niosło wyżej i wyżej, w żółte, niezbadane, jesiennie przestworza”.

Marzec — czerwiec 1956

SZKOŁA NIERZECZYWISTOŚCI I JEJ UCZEŃ

ESEJ KRYTYCZNY OSNUTY NA TLE I-EJ CZĘŚCI „FERDYDURKE” GOMBROWICZA

SZKOŁA

a) Międzywojenna

Któż nie pamięta owej sceny z „Ferdydurke”, gdy udziecinniony, czyli „upupiony” przez belfra Pimkę bohater dostaje się na powrót do szkoły, gdzie toczy się właśnie wielki spór Chłopiąt z Chłopakami? Przedmiot sporu — niewinność. Czy jest rzeczą wskazaną i chwalebną, aby młodzież szkolna była nieświadomiona? Twierdząco odpowiada na to przywódca Chłopiąt, wzorowy Syfon, który szczyli się swoim nieświadomieniem. Natomiast herszt Chłopaków, Miętus, chełpi się swym zepsuciem i utwierdza w nim przy pomocy bezustannie powtarzanych krzepkich wyrazów. W gruncie rzeczy obaj są marzycielami: Syfon ma ideał harcerzyka; a „sprośnik” Miętus marzy po cichu o tym, aby się upodobnić do zwyczajnych chłopaków z ludu — do czeladników i parobków.

Dopatrywać się w tej grotesce nowej wersji prastarego sporu między idealizmem a materializmem byłoby powierzchowne. I Syfon ze swoim harcerzykiem, i Miętus z parobkiem to mają do siebie, że są — każdy po swojemu — idealistami. Obaj widzą rzeczywistość przez pryzmat ideologii; obaj wciąż się na coś stylizują, do czegoś podciągają; stroją „miny” i „gęby”; obaj są zakłamanymi i nieautentyczni.

Zagnany z powrotem do szkółki, wtłoczony między Syfonów i Miętusów, Ferdydurke bierze — niechętnie, co prawda, i ze zgrzytaniem zębów — udział w ich sporach, podziela ich ideały, towarzyszy ich grymasom i „gębom”. Stara to prawda, że ponad społeczność, w której się żyje, wznieść się nie sposób. Wraz z Syfonem i Miętusem daje się więc „upupić” i narzucić sobie zagadnienie — niewinności. Wprowadzany w dalszych partiach opowieści w coraz to nowe konflikty, wtłaczany między staroświeckość a nowoczesność, między „państwo” a „chamstwo”, znów musi zajmować stanowisko wobec tych przebrzmiałych, anachronicznych

problemów. Bo oto ogólna ich cecha: anachroniczność. Kto się jeszcze dziś zastanawia gdziekolwiek nad niewinnością młodzieży szkolnej? A kto szczyli się swą nowoczesnością jak inżynierowa Młodziakowa? A kto podkreślaswój dystans wobec „chama” jak wuj Konstanty? Te sprawy — na całym świecie dawno już załatwione — tutaj kwaszą się i kisną, tworząc niemrawą atmosferę zaszpunktowania i „powszechnej niemożności” — aż do chwili, gdy ta niemrawość, narastając, eksploduje i rozsadza cały dotychczasowy układ. Tak kończy się każda z pięciu części „Ferdydurke”: ktoś kogoś strzela w pysk i ten policzek, „syntetyzujący rozpierzchnę elementy sytuacji w pewien wyższy sens honorowy kłaśnięcia i plaśnięcia”, rozwiązuje „powszechną niemożność”: wszyscy obecni rzucają się z uczuciem ulgi na siebie z kułakami i rzecz kończy się ogromną, przewalającą się po podłodze „kupą”.

Jakież stanowisko zajmuje wobec tych konfliktów bohater „Ferdydurke” i czym się różni od Syfonów i Miętusów, skoro podziela — jak się rzekło — ich ideały? Tym, że on przynajmniej walczy o swą autentyczność, gdy oni się jej wyrzekli, i że broni się przynajmniej przed „gębą”, gdy tamci ją bezspornie przyjęli. Postulat, aby nie dać sobie „zrobić gęby”, aby być sobą, idzie więc u Gombrowicza w parze z twierdzeniem wręcz przeciwnym: że być sobą nie można, że „przed gębą nie ma ucieczki”. Sprzeczność ta odzwierciedla m. in. sytuację, w jakiej znajduje się — w latach powstawania „Ferdydurke” — młoda generacja pisarzy: jeśli chcą pozostać wierni sobie, muszą popaść nieuchronnie w konflikt ze społeczeństwem, które coraz gruntowniej się totalizuje, coraz chętniej przyjmuje gotowe formułki ideologiczne. Ówczesny debiutant ma coraz częściej do czynienia nie z komercyjnym wydawcą dawnego typu, lecz z reprezentantem obozu politycznego, który gotów mu wydać pierwszą książkę, byle druga miała pożądany wydźwięk. Pamiętamy, jak w latach 1936—39 Stanisław Piasecki zdobywał serca i talenty dla świeżo założonego „Prosto z mostu”.

Tak zatem — pomijając inne, filozoficzne, narodowe czy społeczne aspekty „Ferdydurke”, skupiając się zaś tylko na sposobie, w jaki wyraża ona położenie ówczesnej młodej generacji pisarskiej — rzecz można, że znać na niej wzmagający się nacisk polityki na kulturę i że stwierdzenie tego stanu rzeczy, połączone z postulatem, aby bronić swej indywidualności mimo wszystko — stanowi zarówno o tragizmie, jak o wielkości tej książki.

b) Przedwojenna

Nie jest jednak przypadkiem, że ów bój między Syfonem a Miętusem toczy się w szkole i że ten dobór miejsca rozszerza jego symboliczny zasięg poza zagadnienia dwudziestolecia. Bo czyż cała nasza kultura — dzięki wielu okolicznościom, wśród których przyjęcie łacińskiego obrządku i dominująca rola szlachty są nienajmniej ważne — nie pachnie od początku jezuickim konwiktem? Jej wtórny charakter czyż nie wynika stąd, że była ona towarem importowanym przez szkołę, że na jej terenie czuliśmy się zawsze obco i nieporęcznie jak w gimnazjalnej auli i że przede wszystkim staraliśmy się wyrecytować posłusznie swą lekcję, dorównać cudzoziemskim wzorom? Stąd literatura nasza była nazbyt literacka, poezja — nazbyt poetyczna, teatr — nazbyt teatralny — nie w sensie czystości rodzajów, lecz naśladownictwa i konwencjonalizmu.

Rzecz znamienna, że romantyzm, dzięki któremu literatura polska wyodrębniła się nareszcie od innych i określiła swą specyfikę, romantyzm, który spełniał — jak niegdyś pisma proroków — funkcję państwowości, dyktował zasady moralne i prawne i, słowem, zniósł granicę między sztuką a polityką, tej podstawowej sytuacji nie zmienił. Dystans i zażenowanie wobec kultury pozostały te same: tylko że teraz było to owo dyskretne poziewanie, jakie zwykło się tłumić w obliczu świętości narodowych. Gombrowiczowski belfer, który dawniej głądził tylko o Cezarze, teraz znalazł sobie nowy temat: wieszczą; do lekcji łaciny dołączyła się lekcja polskiego.

Romantyczna identyfikacja sztuki z polityką okazała się zresztą płodna artystycznie tylko tak długo, dopóki sprawa Polski znajdowała się w centrum zainteresowania światowego i niejako na szlaku rozwojowym dziejów. Wyjątkowa i w pewnym sensie szczęśliwa sytuacja naszych romantyków polega na tym, że robiąc propagandę polityczną na rzecz swej ojczyzny nie muszą ani na krok odstępować od prawdy. W miarę jednak jak Polska traci to uprzywilejowane stanowisko, właściwe naszej literaturze nastawienie na krzepienie serc, jej brak zainteresowań czysto poznawczych, jej pedagogiczne podejście do odbiorcy, jej obawa, aby go prawdą zbyt nagą, zbyt tragiczną nie zgorszyć, wszystko to wpływa na jej powtórne zawężenie i sprowincjonalizowanie, czyni ją na nowo terenem fikcji i umowności.

Nie jakoby brakło usiłowań, aby ten stan rzeczy przełamać. Przeciwnie, właśnie bluźnierstwa przeciw Poezji, zapędzanie Geniusza do podziemi, dopominanie się o „czynów stal ” i o „nawrót do rzeczywistości ”, wszystkie te i tym

podobne bunty przeciw konwencjonalizmowi naszej literatury stanowią od stu lat jej konwencjonalny ceremoniał. Już jednak krytyka nasza dbała o to, aby owych Samsonów, którzy próbowali wstrząsnąć murami narodowego Panteonu, czym prędzej zagnać samych do jego wnętrza, zaliczyć w poczet świętości i dowieść, że wszystkie ich bluźnierstwa miały jedynie na widoku późniejsze nawrócenie. Co się zaś tyczy bluźnierców obyczajowych — tych, co to przypominają odczasu do czasu, że język polski nie z samych cenzuralnych wyrażen się składa — to i tym krytyka nasza potrafiła wmówić, że chcą oni jedynie krzepić serca i budzić sumienia. Kiedy ostatnio pewien młody, bardzo zdolny pisarz odkrył na nowo od dawna zapomnianą część ciała, natychmiast wykazano mu, że jest moralistą i że używając sprośnych wyrazów miał jedynie na celu rozdrapywanie bolączek społecznych. W rezultacie młody pisarz, przekonany o swymmoralizmie, zaczął owe wyrazy powtarzać tak często i rozdrapywać bolączki tak zawzięcie, że robi to wrażenie pasji kolekcjonerskiej. Upupiony bowiem jest — nie zapominajmy o tym — nie tylko idealistyczny Syfon, ale i ordynarny Miętus; dowodem niedojrzałości jest nie tylko wzywanie do „lotu nad poziomy”, ale i upajanie się pornografią; a źródłem szmiry może być nie tylko lukierkowy optymizm, ale i koszmarny demonizm.

Nie napisana dotąd „Historia tandety w Polsce” wykazałaby zapewne, jak bardzo za szybkie wyczerpywanie się naszych pisarzy odpowiada owa moralistyczna krytyka, która — chwając raczej dobre intencje, niż wykonanie — nakłaniała ich do łatwizny. Stąd hierarchie nasze są często umowne i zdarza się, że jedyną cechą, po której uznane dzieło można odróżnić od okrzyczanej szmiry, jest większy stopień jego pretensjonalności *.

* Zagadka dla historyków literatury: Kto to? Żeromski czy Zarzycka? „Widząc jego nienasycone spojrzenie i jego ręce-szpony, wsunięte w kieszenie, uczuła od jednego zamachu doli, że musi albo oddać się natychmiast temu człowiekowi, albo umrzeć. Trzeciego wyjścia nie było.

— Jestem przecie wolna... — szepnęła z czarownym, bezbrzeżnie niewinnym uśmiechem, rozciągając kokardy, na które zapinał się przód jej szlafroka.

Na poły obnażona, z uśmiechem zwróciła się do niego i wyciągnęła ramiona. Porwał ją z pomrukiem i zamknął w swych barach. Niewiedziała, kiedy i jak uniósł ją niby piórko i rzucił na postanie łoża.“

c) Powojenna

Spytałby ktoś, dlaczego poprzedziłem te rozważania aż podwójnym wstępem. Otóż, aby zrozumieć cokolwiek z literatury lat ostatnich, trzeba mieć na uwadze, że wyrasta ona z dwu korzeni: jeden — to współczesne wydarzenia polityczne; drugi — to właściwe nam tradycje sztuki wieszczkiej i moralizatorskiej. Tłumaczyć rozwój współczesnego piśmiennictwa wyłącznie naciskiem politycznym — byłoby wulgaryzacją; wyjaśniać go wyłącznie tradycją narodową — byłoby naiwnością.

Podwójne to uwarunkowanie stanowi o odrębności naszej literatury w tak nawet zuniformizowanym okresie jak doba socrealizmu. Obok pisarzy zaangażowanych po tej czy po innej stronie, żołnierzy określonej ideologii, mamy podówczas i takich, którzy obrali drogę, zalecaną przez Gombrowicza: obronę własnej autentyczności. Zdawać by się mogło, że do dwu tych postaw zasadniczych dadzą się sprowadzić wszystkie inne. Okazuje się jednak, że u nas występuje jeszcze trzeci wariant: myślę o tych pisarzach, którzy określili się jako humaniści i moraliści, czując się związani — jak sama nazwa wskazuje — z moralizatorsko-wychowawczą tradycją naszej literatury, zwłaszcza romantycznej. Objawia się to zarówno w ich dziewiętnastowiecznej formie, którą przeciwstawiają chętnie jako rdzennie polską zachodnim nowinkom *, jak i w całym ich nastawieniu: jak niegdyś romantyk, przyświeca im ideał sztuki upolitycznionej. To właśnie zbliżyło ich w swoim czasie do socrealizmu i umożliwiło niektórym z nich jego przyjęcie. Ale nie zapominajmy, że w ciągu stulecia stosunek pisarza do polityki uległ całkowitej zmianie. Nie może on już — jak Byron, Lamartine czy Hugo — „rzucić się z niebios poezji” w wir walk społecznych ani przemawiać do ludu „z wyżyn natchnienia”. Jeśli przemawia, to z trybuny określonej partii, której dyscyplinę

* Zwalczając 130 lat temu poezję Mickiewicza wraz z jej patronami, Schillerem i Byronem, jako „nowomodne wymysły”, pseudoklasycy warszawscy wysuwali przeciw nim — jako twórczość rdzennie polską — „Ziemiaństwo” Koźmiana, imitację poety francuskiego, Delille'a. Tak to import już zadomowiony podaje się u nas zawsze za wyrób swojski i przeciwstawia importowi świeżej daty. (Ob. Adam Mickiewicz „Odpowiedź krytykom i recenzentom warszawskim”)

akceptuje, której taktykę podziela. Słowem, między romantycznym mitem wodzostwa a karnością, jakiej wymaga przynależność do nowoczesnego stronnictwa, powstaje sprzeczność; wychowawca staje się nazbyt często wychowankiem.

Mechanizm, który pozwala sprzeczność tę usunąć i uzgodnić postawę wieszczą z nakazami chwili, nosi nazwę przełomu ideologicznego; dzięki niemu osobista ewolucja pisarza znajduje się każdorazowo w harmonii z danym „etapem”. I proszę mnie dobrze zrozumieć! Nie pomawiam tu nikogo o oportunizm. Zakładam przeciwnie, że owe przełomy ideowe dokonywały się w atmosferze absolutnej szczerości i bezinteresowności. Zajmuje mnie tylko wewnętrzny mechanizm, dzięki któremu udało się owym pisarzom pogodzić zmienność ze stałością, uległość — z niezawisłą postawą. Sądzę, że wpłynęła na to pewna niekonkretność ich myślenia oraz właściwa im terminologia dziewiętnastowieczna, która sformułowaniom ich odejmuje wszelką ostrość. Jeżeli np. ktoś mówi o wolności, demokracji, humanizmie, to pojęcia te — w ubiegłym stuleciu całkowicie jednoznaczne — wymagają już dzisiaj dla pełnej jasności określeń dodatkowych. Wolność, demokracja, humanizm — proszę bardzo, ale jakie? Przebywając duchem w ubiegłym stuleciu i używając jego — uwieloznacznionych już dzisiaj — pojęć, można więc zmieniać „etapy”, a nawet obozy — nie zmieniając terminologii. Innymi słowy, postawa tych pisarzy była zawsze tak anachroniczna i ogólnikowa, że można było pod nią podłożyć — cokolwiek. Stąd łatwość, z jaką przychodziły im przełomy ideologiczne.

I. UCZEŃ

Bohater niniejszego studium, Jerzy Andrzejewski, reprezentuje omawiany typ pisarza najpełniej. Nikt z równym mu znanstwem nie krzepił serc; nikt nie poświęcił tyle miejsca szlachetnym i nie budzącym wątpliwości ogólnikom: „Czas mija”, „Godzina szczęścia wygląda w bezpośrednim przeżyciu inaczej, niż potem we wspomnieniu” * „Młodość miewa szczytne porwy” ** itp. itp. Mimo woli — czytając te wywody- — przypominamy sobie Syfona, jego „młodzieńczy zapał” i „młodzieńczą

* Cytat podany skrótowo. „Książka dla Marcina” str. 54 PIW 1954.

** Cytat podany skrótowo. „Prosto z Mostu”.

wiarę". Ale nie! Autentyczny Syfon nie zdobyłby się ani na utwory Andrzejewskiego z lat 1947—53, godne raczej Miętusa; ani — tym bardziej — na jego groteski z lat 1953—56, wyraźnie już odwołujące się do trzeciej z postaci Gombrowiczowskich, do samego narratora, Ferdurke. Tak zatem w Andrzejewskim — prócz Syfona — jest także coś z Miętusa i z Ferdurke. Nie znaczy to oczywiście, jakoby wzorował się na schemacie Gombrowicza. Po prostu, typologia „Ferdurke" jest tak wszechstronna, że wyczerpuje zasadnicze możliwości epoki; że zaś Andrzejewski zakosztował wszystkich trzech po kolei, to już sprawa jego zmienności. W żadnej zresztą nie doszedł do końca, wszędzie zatrzymał się w pół drogi. Wielostylowość jego twórczości nie tłumaczy się bynajmniej bogactwem, lecz — wprost przeciwnie — zamazaniem i wtórnością. Niejednolita i niepełna pod każdym innym względem, w tym jednym pozostaje wierna sobie: że stale się na czymś wzoruje; że stale na horyzoncie każdego z utworów wyczuwa się obecność — tego czy innego — mistrza.

a) Pod znakiem Syfona

„Ład serca“ (1938) jest pierwszym zauważonym, lecz nie pierwszym wydanym utworem Andrzejewskiego. Już dwa lata wcześniej, w 1936 r., ukazały się jego „Drogi nieuniknione“, książka tak słaba, że jej publikację można tłumaczyć jedynie nadziejami, jakie wydawnictwo „Prosto z Mostu“ pokładało w debiutancie.

Trzy zawarte w niej opowiadania — przedsenne medytacje kupca Gielbarda, który, nasłuchując pochrapywań żony, myśli o swej samotności; przygody wykolejeńca Mojka; wreszcie jakieś sanatoryjne pogaduszki — są tak niewyraźne, że trudno cokolwiek o nich powiedzieć. W ich nużącym i z lekka mdlącym bezkształcie zarysowują się tu i ówdzie jakby zaczątki i to nie myśli własnej nawet, lecz naśladownictwa, jakieś niejasne i nieskonkretyzowane zapędy, aby wzorować się to na Dostojewskim, to na Żeromskim, to na Mannie. Młody adept, który to pisze, jest wyraźnie w trakcie poszukiwania mistrza; zanim go znajdzie, nie bardzo wie, co ma właściwie pisać. Nawet naśladować jeszcze nie umie; tego nauczy się dopiero w „Ładzie serca“.

Zachwył, z jakim prasa — zwłaszcza „Prosto z Mostu“ — przywitała ideologiczny przełom, dzięki któremu młody pisarz po manowcach „Drogi nieuniknionych“ wkraczał w „Ładzie serca“ na „jedynie słuszną i prawdziwą“ drogę literatury narodowej, kontrastuje dość znamienne z potępieniem, na jakie u tych

samych kół natrafiła wydana równocześnie „Ferdynurke”. Podczas gdy — w specjalnie poświęconym jej wstępniaku — Stanisław Piasecki rozprawiał się dokumentnie z tym „typowym przykładem literatury przejściowej, upozorowanej na nowoczesność, a w gruncie rzeczy wczorajszej”, z tym „smutnym produktem krótkiej i na szczęście mijającej już epoki zdziczenia kultury, której patronowali »poziomowcy« wszelkiego autoramentu” *, to Włodzimierz Pietrzak oświadczał, iż „Ład serca” daje Andrzejewskiemu jedno z przodujących stanowisk wśród dzisiejszych pisarzy” **. Cóż zyskało mu to uznanie? Czyżby po prostu względy polityczno-klikowe, fakt, że — jako członek zespołu „Prosto z Mostu” — Andrzejewski publikował tę powieść na jego łamach? Ale nie wypełniała ona przecie żadnego z postulatów obozu: nie była ani optymistyczna, ani mocarstwowa, ani żydożercza. Czymże wyjaśnić, że w niej właśnie dojrzano objawienie „literatury narodowej”?

Ktokolwiek pamięta kuchenną literaturę dwudziestolecia, wszystkich tych Staśków, Mniszkówny, Zarzyckie, odnajdzie w „Ładzie serca” znane już sobie skądinąd elementy. Akcja, umiejscowiona na egzotycznych kresach, rozgrywa się — żeby było jeszcze straszniej — w burzliwą noc, podczas której w chatce pod lasem kona przywalony drzewem gajowy. Jest tam stary dziedzic i jego rozwiązły synalek; jest niecny karczmarz-stręczyciel; jest prostytutka, oplakująca swe utracone bezpowrotnie dziewictwo; jest bandyta, szukający zapomnienia w alkoholu; jest czyste pacholę, którego zadumany wzrok zdradza, że wyrośnie z niego poeta; jest ksiądz, duch opiekuńczy powieści; jest wreszcie bożyszczce filmów międzywojennych, przystojny posterunkowy. Sęk jednak w tym, że publiczność ówczesna, pożerająca tego rodzaju utwory z zapartym tchem, już się wstydziła do tego przyznać. Chwył, który zapewnił „Ładowi serca” powodzenie, polegał na tym, że — zachowując wszystkie elementy literatury kuchennej, które dawały czytelnikowi wstydliwie tajone zadowolenie — autor dorzucał zarazem inne, które pozwalały mu tę przyjemność uzasadnić w sposób głębszy. Innymi słowy, spreparował taką mieszankę jawnej szmiry i literatury niby to poważnej, aby przeciętny inteligent międzywojenny mógł w niej gustować — bez zażenowania.

* „Czarowanie gałązką w zębach”, „Prosto z Mostu” nr 7.30. I. 1938.

** „Prosto z Mostu” nr 38. 15. VIII. 1938.

Oto dla przykładu scena, gdzie ksiądz Siecheń wyciąga z bagna bandytę Morawca. „Ksiądz nie wie nawet, czyjej ręki dotyka — mówi uratowany sarkastycznie. — Ksiądz powinien mnie bać się... Niech ksiądz pójdzie do wsi... i powie, że w lasach ukrywa się Morawiec... Dostanie ksiądz na rękę tysiąc złotych... Niech ksiądz pomyśli, ile dobrodziejstw można takim tysiącem wyświadczyć.” * Scena tak melodramatyczna byłaby w dwudziestoleciu już nie do przyjęcia nawet dla tzw. publiczności narodowej, gdyby autor nie zaprawił jej neokatolicką głębią, owym kazaniem o miłości i wierze, jakie — nie zważając na nie sprzyjające okoliczności, noc i bagno — wygłasza ksiądz Siecheń. Aby świetlaną postać dobroczynnego proboszcza odpowiednio pogłębić, autor dodaje mu rys kontrastowy. I on nie jest bez grzechu. W młodości uwiódł czyste dziewczę, które później — chcąc wstąpić do zakonu — porzucił; porzucona, poszła na złe drogi. Dzięki tym pogłębieniom narodowy czytelnik zyskiwał poczucie, że — pozostając wśród znajomych doświadczeń — wszedł zarazem w kontakt z problematyką myśli europejskiej; że oto objawił mu się polski Bernanos. Amalgamat ten zadowalał, słowem, jego potrzebę imitacji, jego pragnienie, aby mieć to samo, co na Zachodzie, choć w nieco gorszym gatunku. Za arcydzieło bowiem — jak się rzekło — ujdzie u nas każda szmira, byle zaprawiona odpowiednią dozą pretensjonalności.

Słusznie powiedział ktoś, że okupacja była wielką szansą naszej literatury. Nie jako temat — ten niewiele znaczy w sztuce — lecz jako okres. Nigdy nasi pisarze nie byli mniej wystawieni na ciśnienie rozmaitych snobizmów; nigdy — wobec jedynych i niepowtarzalnych zdarzeń — wolniejsi od konwencjonalizmów i wtórności; nigdy bardziej wyzbyci pretensjonalności i afektacji: nie można mizdrzyć się nad grobem.

Toteż wielu dało wówczas swoje najlepsze, jeżeli nie jedyne dobre utwory. Po dziś dzień dwa zamieszczone w zbiorze „Noc” opowiadania Andrzejewskiego „Przed sądem” i „Apel” pozostają najcelniejsze w jego dorobku. Jakkolwiek pierwsze grzeszy melodramatycznością pomysłu (bohater, nie chcąc ginąć samotnie, wydaje przyjaciela w ręce hitlerowców), w drugim zaś objawia się znana nam już skłonność, aby w najmniej sprzyjających okolicznościach, np. na obozowym apelu, głosić szczytne myśli i wzniosłe uczucia, to jednak samotnicza, conradowska postawa i

* „Ład serca” PIW 1957 str. 149—150, passim.

szlachetny ton budzą sympatię. Być może, gdyby Andrzejewski — zamiast ograniczyć się do dwu tylko okupacyjnych opowiadań — był się utrzymał nadal w tym stylu, jego pozytywny dorobek byłby znacznie większy. Mówię: dwu, mimo że „Noc” zawiera ich cztery. Lecz trudno parustronicowy reportaż „Warszawianka” nazwać opowiadaniem, obszerny zaś „Wielki Tydzień” uległ — wedle wyznania samego autora — tuż przed wydaniem tj. wiosną 1945 r. tak gruntownej przeróbce, że nie sposób go już uważać za utwór, pisany za okupacji *.

Zajęcie, które nas czeka, przypomina pracę filologa, gdy zeskrobuje świeży napis, aby obnażyć starożytny podtekst; albo archeologa, kiedy wydobywa spod nawierzchni prehistoryczne złoża. Dwuletni zaledwie okres, który dzieli pierwotną redakcję „Wielkiego Tygodnia” od obecnej, starczy za stulecia. Między obydwojma leży bowiem ofensywa styczniowa, która przyniosła narodowi koniec wojny, pisarzom — całkowitą zmianę problematyki kulturalnej, Andrzejewskiemu — nowych mistrzów.

Wiosną 1945 r. Jan Kott w felietonach pod zbiorowym tytułem „Po prostu” zaczyna wołać o — jeszcze jeden — „nawrót literatury do rzeczywistości”. Tym razem miało to oznaczać, że — zamiast wdawać się w psychologiczne subtelności i odcienie — pisarz powinien „wylbrzymiać i upraszczać” swe postaci, dzieląc je z grubsza na szlachetne i nikczemne; że — zamiast opisywać ich przeżycia — powinien wartościować czyny wedle ich społecznej użyteczności, której miarą jest obiektywna nauka o rozwoju społeczeństw, marksizm; że — nie bawiąc się w bezstronność — powinien wyraźnie wskazać czytelnikowi, kogo ma lubić, a kogo potępiać; że powinien odgrodzić się od zgubnych wpływów dwudziestolecia, od psychologizmu, tragizmu, groteski, zwłaszcza zaś — od postawy conradowskiej: wszystko to prowadzi bowiem — mniej lub bardziej bezpośrednio — do faszysmu. Tym

* W notce, poprzedzającej „Noc”, czytamy: „»Wielki Tydzień«, niecierpliwie i na gorąco napisany pod bezpośrednim wrażeniem tragicznego powstania Żydów, wrócił ponownie do autora w dwa lata później. Wrócił na okres dłuższy, aby po znacznych zmianach artystycznych i wielu stronicach napisanych na nowo otrzymać kształt obecny.”

zbawiennym radom, rozlegającym się z łamów „Odrodzenia”, wtórował z „Kuźnicy” głos bardziej tubalny, wzywający pisarzy, aby — idąc w ślady logistyków wiedeńskich — respektowali „dyrektywy metodologiczne”, „zespoły faktów” oraz inne „normy poznawcze”.

Tezy te, których obrony nie podjąłby się już dzisiaj — sędzę — żaden z autorów, miały walor taktyczny. Chciano nimi pozyskać pisarzy dla — dość powierzchownie pojmowanej — literatury postępowej. Główny przedmiot tych zalecanek, Andrzejewski (jego to bowiem miano w pierwszym rzędzie na myśli, mówiąc o „conradyzmie” i psychologizmie naszej prozy), uważał za stosowne schronić się na razie — w niewyraźność, udzielając wymijających odpowiedzi na czynione sobie „propozycje teraźniejszości”. Taki właśnie nagłówek nosił obszerny artykuł *, w którym stwierdza, że wśród dwu możliwości światopoglądowych, jakie ukazuje nasza epoka, marksizmu i chrystianizmu, on — rezerwuje sobie prawo wyboru. Trudno na przestrzeni półtorej kolumny powiedzieć mniej i w sposób bardziej dyplomatyczny.

Ten doskonale niezdecydowany artykuł zawiera już jednak coś, co zapowiada przyszłą decyzję. Mam na myśli użytą w nim terminologię, która trąci już logistyczno-socjologizującym żargonem „Kuźnicy”. Czytając zdanie: „Nie ma takiego zespołu faktów, które uprawniając do kwalifikacji społecznej wypowiadać by mogły jednocześnie całą prawdę o człowieku”, nie rozumiemy wprawdzie, o co chodzi, ale sama faktura stylu robi wrażenie już skądś znanej: „Tak, to chyba z »Kuźnicy«, z artykułów Żółkiewskiego”. Specyficzną mieszaniną języka brewiarzowego z „kuźnicowym” jest iście sybillińskie zakończenie, gdzie autor zachwala samotność pod warunkiem, aby nie utożsamiać jej — z osamotnieniem **. I wreszcie: „Nie istnieje

* „Odrodzenie”, 1946.

** „Nasuwa się tu słowo: samotność. Tak, samotność, jeśli nie ma ona oznaczać osamotnienia.. Tę zaś samotność pojąć by należało w takim sensie, w jakim zarysowuje się przed nami artysta, całe swoje doświadczenie, mądrość i solidarność z uczuciami społecznego porządku skierowując w najcięższym momencie ku temu, aby samemu bez pomocy z zewnątrz i bez świadectwa obiektywnych (?) wprowadzić w mroki człowieka ład i porządek”

poza chrześcijaństwem taki zespół pojęć, który by pozwalał obiektywnie wartościować nie związane z czynem przeżycia ludzkie." Zdanie to ma przypuszczalnie oznaczać, że intencje czynów („nie związane z czynem przeżycia”) pozwala oceniać tylko chrystianizm, natomiast marksizm daje możliwość oceny czynów samych i że wobec tego autor, gdyby nie był chrześcijaninem, byłby marksistą.

Toteż w „Wielkim Tygodniu” autor darzy jednakową sympatią katoliczkę Annę i marksistę Julka. Obie te postaci są zresztą epizodyczne; bohaterem lirycznym, z którym się w zasadzie utożsamia i któremu poświęca najwięcej uwagi, jest mąż Anny, a brat Julka — Małecki. Mimo to kompromituje go bezustannie jako „zgniłego inteligenta”, wreszcie — wbrew wszelkim zasadom, które domagają się, aby bohater liryczny żył do końca — każe mu zginąć w środku opowiadania. W potraktowaniu tej postaci istnieje zatem sprzeczność: to widzi ją od wewnątrz, to od zewnątrz i nieraz w jednym zdaniu przerzuca się od identyfikacji do oceny *. Widocznie — przerabiając „Wielki Tydzień” — autor chciał zastosować postulaty Kotta i osądzać swego bohatera. Jeśli w pierwszej redakcji jeszcze się z nim utożsamia, to teraz już go krytykuje: stąd sprzeczność.

Aby zrozumieć, co go do tej zmiany skłoniło, trzeba przypomnieć, że „Wielki Tydzień” porusza najdrażliwsze z zagadnień, wobec jakich stanęła po wojnie nasza literatura: stosunek społeczeństwa polskiego do Żydów. Już w pierwszych latach pookupacyjnych ustalił się w traktowaniu tej sprawy pewien czułościowy schemat, od którego odbiega napisane wcześniej opowiadanie Andrzejewskiego. Na przykładzie spolszczonej Żydówki, Ireny Lilien, której Małecki udziela schronienia, pokazuje autor, że sprawa nie była tak jednoznaczna. Pod wpływem przejść okupacyjnych Irena przestała się czuć Polką; co więcej, ma dla nieszczęść polskich tylko lekceważenie; niekiedy posuwa się w egocentryzmie tak daleko, że wiadomość o aresztowaniu rodziny, która ją przechowywała, przyjmuje z ironią (str. 179). Cierpienie więc jej bynajmniej nie uszlachetniło. Nie uszlachetniło ono też pewnych warstw społeczeństwa polskiego, które wykorzystują przymusowe położenie Żydów: tak lump Piotrowski, który usiłuje zgwałcić Irenę; tak jego żona, która ją denuncjuje.

* „Spotkanie z Ireną zaostrzyło w Małeckim zamęt... Poczuł się bardzo przygnębiony, ponieważ jako typowy inteligent należał do gatunku ludzi...” itd., itd. (str. 83).

Zmuszona przez nich do opuszczenia domu Małeckich, Irena odchodzi z klątwą na ustach — z klątwą, która nie tylko do Piotrowskich się odnosi.

Tyle o polskich mętach! A inteligencja? Prawica cieszy się, oczywiście, że „Hitler odwała za nas robotę”. Natomiast Anna i Julek, przedstawiciele dwu pozytywnych kierunków: katolicyzmu i marksizmu, odnoszą się do Żydów wzorowo. Anna przygarnia sprowadzoną przez męża Irenę; Julek wybiera się nawet do getta, aby walczyć wspólnie z powstańcami. Niestety, idealizacja ta robi wrażenie późniejszego dodatku; zwłaszcza ustęp, gdzie autor informuje o bohaterskim zamiarze Julka, jest tak pośpiesznie i sucho zredagowany, tak odcina się tonacją od reszty tekstu, że późniejsze jego pochodzenie nie budzi wątpliwości (str. 144—145). Pozostaje Małeki, jedyna postać opowiadania, która nie jest politycznym schematem. Ma on wobec Ireny obowiązki; był w jej domu, może nawet coś ich łączyło. Teraz — gdy ją spotyka przypadkiem pod murami getta — drażni go jej egocentryzm, jej niechętny stosunek do Polaków, odmiennosc jej losu. Mimo to sprowadza ją do domu. Wniosek? Żydzi bywają denerwujący i nie bardzo wiadomo, czy w analogicznej sytuacji zrobiliby dla nas to samo; niemniej obowiązek chrześcijański każe ich ratować. Ideologię tę wyznawała za okupacji nie najmniejsza i nie najgorsza część społeczeństwa; gdyby wyznawali ją wszyscy, więcej Żydów ocalałoby. Mimo to autor uważał za stosowne w drugiej redakcji odgrodzić się zarówno od niej, jak od jej nosiciela, Małeckiego. Nie bardzo wiedząc, co w tej nowej sytuacji z nim począć, kazał mu zginąć w środku opowiadania. Ta zmiana ideologiczna rozwaliła mu utwór. Gdyby pierwsza redakcja ujrzała światło dzienne, mielibyśmy autentyczny obraz poglądów, jakie w swoim czasie wyznawała część społeczeństwa polskiego; tak — mamy obraz postulatów krytycznych z 1945 roku.

To, że w drugiej redakcji autor podniósł Julka do rzędu postaci pozytywnej, jest jednak przełomem nie tylko politycznym. Aby przyjąć jakąś ideologię, pisarz musi znaleźć do niej doświadczenie osobiste. Gdzie indziej wykazałem, jak ulubiony motyw Rudnickiego: wywyższenie jednego pisarza nad drugiego, znajduje sobie w okresie socrealizmu uzasadnienie polityczne. Narrator „Ignasia Łęka” (1953) nie jest tylko lepszym od tytułowego bohatera artystą, ale ma — w przeciwstawieniu do niego — rewolucyjną przeszłość, dzięki czemu góruje nad nim podwójnie. Andrzejewski, odwrotnie, dochodzi do socrealizmu nie przez wywyższenie, lecz przez poniżenie samego siebie. Motyw samooskarżenia i skruchy wiąże się u niego ze znanym nam

już „kompleksem mistrza”. Potrzeba idealizacji kazała mu zawsze obierać jakąś osobę lub typ za wzór doskonałości, której przeciwstawiał własną niegodność. Przeróbka, jakiej poddał postać Małeckiego, wydobywając jej „inteligentką zgniliznę”, nie wynikała więc z pobudek czysto politycznych; stała za nią istotna potrzeba wewnętrzna, chęć ponizenia inteligenta w sobie. Antytezą Małeckiego jest Julek. Ten, jeżeli reprezentuje marksizm, to bardzo drugorzędnie; przede wszystkim — jest wzorem młodzieńczej tężyzny. Ideał ten będzie — jak zobaczymy — z biegiem nabierał u Andrzejewskiego cech klasowych i ewoluował w kierunku proletariackiej krzepy. Jeżeli zatem umieszczamy ten okres jego twórczości „pod znakiem Miętusa”, to nie tylko lewicowość jego mamy na myśli, lecz także inteligentką tęsknotę za prostotą i bezpośredniością — tęsknotę, której symbolem jest u Gombrowicza pogoń Miętusa za parobkiem. Pod nurtem przemian politycznych przebiega więc u Andrzejewskiego inny nurt — równoległy: wraz z rosnącą pogardą dla „inteligentkich konfliktów” coraz większa idealizacja krzepy i bezpośredniości. Najwcześniejszym wyrazem tej tendencji jest reprezentant partyzanckiej tężyzny, stukający butami i palący machorkę Julek*. Z nim to w twórczości Andrzejewskiego

obiit Syjonus, natus est Miętus.

b) Pod znakiem Miętusa

W istocie, z pierwszej napisanej po wojnie książki Andrzejewskiego, „Popiołu i diamentu „ (1948), niewiele można zrozumieć, jeżeli nie uwzględnić jej urzeczenia młodością: pełno w niej młodocianych postaci w długich butach, z kieliszkiem w garści i spluwą w kieszeni. Zamierzony jako potępienie tuż powojennej konspiracji, utwór ten jest nią właściwie zafascynowany. I nie o polityczne sympatie autora tu chodzi. Mit „młodzieńca w długich butach” może się wcielić zarówno w alowca Julka,

* Autor podkreśla kontrast między fizyczną sprawnością Julka a niezaradnością Małeckiego: „(Julek) wyjął z kieszeni marynarki pudełko z tytoniem, bibułką i sprawnie począł w palcach skręcać papierosa, podczas gdy Jan (Małecki) bez większego skutku usiłował wykrzesać z zapalniczki ogień...” (str. 112).

jak i w akowca Maćka; w obu wypadkach jest jedynie wyrazem inteligenckiego rozkochania w krzepie. Tylko pozornie więc chodzi w „Popiele i diamentcie” o pepeerowca Szczukę; właściwym jego przedmiotem jest powojenna konspiracja młodzieżowa. Równolegle do tej tematyki przebiega historia okupacyjnego zbrodniarza Kosseckiego, którego dręczą wyrzuty sumienia. Oba te wątki uzupełniają się nawzajem na zasadzie kontrastu — podobnie jak w „Wielkim Tygodniu” postaci Julka i Małeckiego. Upór, z jakim autor do dwu tych motywów powraca, świadczy, że w nich właśnie bije liryczne źródło powieści. Bez nich — cóż by zostało z „Popiołu i diamentu”? Napisany na zamówienie „obraz życia współczesnego”; książka zakłopotana i wymijająca, która stawia i Panu Bogu świeczkę, i diabłu ogarek; powieść zdawkowa w obserwacji i pretensjonalna w uogólnieniach, gdzie arcyrealistyczny uchylej kończy się — niczym „Pan Tadeusz” lub „Wesele” — symbolicznym korowodem wszystkich stanów; utwór bez określonej problematyki, w którym nie bardzo wiadomo, co właściwie autor chciał powiedzieć.

Czymże tedy wypełnił on ramy tej wielustronicowej powieści? Tym, co krążyło anonimowo w ówczesnej atmosferze intelektualnej. Filozoficzne zaplecze tej książki stanowi publicystyka literacka lat 1945—47. Gdy któryś z jej bohaterów mówi, że „o człowieku decydują nie przeżycia, lecz czyny”, słycać w tym pogłos ówczesnych artykułów o behawioryzmie — z „Kuźnicy” czy z „Odrodzenia”; kiedy żona narzeka na marne zarobki męża-profesora, pobrzmiwa w tym felieton Kotta „Uczone gęsi i profesorowie uniwersytetu”*. Bardziej skomplikowane charaktery wzorowane są na postaciach Gide’a czy Stendhala; mniej skomplikowane — na jeszcze bardziej ogranych schematach. Komunista? Jest rzeczowy, szorstki; pod pozorami oschłości kryje skarby uczucia. Arystokrata? Gardzi motłochem, mówi przez nos, myśli wyjechać do Paryża, gdzie będzie prowadził taksówkę. Restaurator? Jest tłusty, obleśny, podszczypuje kucharki. Zbrodniarz? Ma rozbiegane oczy, chowa twarz w mroku. I tak dalej, i dalej. Na całej przestrzeni „Popiołu i diamentu” nie można znaleźć chociażby jednej obserwacji lub myśli, która by nie robiła wrażenia po stokroć słyszanej. W braku określonej problematyki autor wypełni swą powieść miazgą banału.

* „Odrodzenie”, 1945.

Ta zdawkowość „Popiołu i diamentu” wynika — jak już się rzekło — stąd, że został on napisany — na zadany temat, to właśnie stłumiło jego treści liryczne. Jak by wyglądała ta powieść, gdyby nie ustępliwość autora wobec zamówieniodawcy? Odpowiedź na to pytanie obracać się musi siłą rzeczy w kręgu przypuszczeń. Jeżeli wnioskować z uwagi, jaką poświęca poszczególnym wątkom, w centrum znalazłby się wówczas sędzia Kossecki, arcyprzywrotny niegdyś człowiek, z którego wojna zrobiła czy wydobyła zbrodniarza i który — dręczony wyrzutami sumienia — wraca z obozu do nieświadomej niczego żony. Kontrast do tej posępnej postaci stanowiłaby młodzież, wnosząca do powieści nutę tężyzny i optymizmu. W paradę wszedł tu jednak autorowi fakt, że — pisząc o powojennym podziemiu — musiał siłą rzeczy podkreślić jego tragizm i zbłąkanie. Poza tym musiał wprowadzić do akcji element trzeci: komunistę Szczukę. Nie wiedząc w tej sytuacji, co począć z centralnym bohaterem, a mordercą Szczuki, Maćkiem, każe mu — jak Małeckiemu w „Wielkim Tygodniu” — zginąć śmiercią przypadkową. Pozwala mu to pozbyć się go bez wyjaśnień ideologicznych, a zarazem ukarać go w niezbyt rażąco sposób z zamordowanie Szczuki. Tak zatem narzucony przez zamówienie „wszystkoizm” skrzywił kompozycję i wymowę powieści.

Nic dziwnego, że kiedy zimą 1948—49 roku zadekretowano na zjeździe szczecińskim socrealizm, wzywając pisarzy, aby od tematyki inteligenckiej przeszli do produkcyjnej, Andrzejewski — jako jeden z pierwszych — wezwanie to podchwycił. I ten bowiem przełom miał w sobie coś, co odpowiadało jego wewnętrznej potrzebie. Pogarda dla inteligenckości, skłonność do skruchy i samokrytyki znana nam już jest z jego poprzednich utworów; nowokreowany kierunek ukazywał możliwość, aby przeciwstawić tej negacji walory pozytywne. Ideał młodzieńczej krzepy, zarysowany już dawniej w postaciach Julka czy Maćka, zaczął teraz nabierać cech zdecydowanie klasowych. Toteż z czterech pisarzy, którzy w 1949 r. poparli nową linię, Andrzejewski najlepiej utrafił w ów ton inteligenckiej skruchy, jakiego po nich wówczas oczekiwano. W artykule „Notatki” * zwracał uwagę kolegom-pisarzom, że „nieliczni z nich potrafili sobie przyswoić ideologię marksizmu-leninizmu w latach przedwojennych”; przypominał im i sobie, że

* „Odrodzenie” nr 52. 9 stycznia 1950.

„dorastali do marksizmu... kupując antyki i jedwabne krawaty, płacąc za kolacje rachunki niewiele częstokroć niższe od miesięcznej pensji nauczyciela ”; wreszcie — wzywał polityków, aby „nie byli dla inteligentnych artystów... zbyt pobłażliwi, gdy ci słuszną w zasadzie tezę o długofalowości przeobrażeń ideowych zechcą się osłaniać niczym tarczą ochronną”. W sumie — niczym wzorowy uczeń po przerwie — meldował o popełnionych wykroczeniach i domagał się dla winnych — nie wyłączając samego siebie — jak najsurowszej kary.

Nie sposób niektórym z tych uwag odmówić słuszności. Lecz słuszność zdania zależy przecie także od sytuacji, w jakiej się je wypowiada. Publiczne kajania się pisarzy za to, że kupowali antyki i jedwabie, miałyby wartość tylko o tyle, gdyby w rezultacie tych wyrazów skruchy kupować je przestali. Wiemy jednak, że tak się nie stało i że składanie samokrytyk łączyło się raczej ze wzmożonym zapotrzebowaniem na te towary. Co zatem samooskarżeniom, sformułowanym w „Notatkach”, nadaje charakter z lekka kokieterjny to fakt, że powstały one za zgodą i poparciem administracji.

Andrzejewski zapowiedział w „Notatkach”, że pragnie wyjść z mrocznej atmosfery, w jakiej lubowała się dotychczasowa jego twórczość, i odtąd „ukazywać ludzi i ich sprawy w ostrym blasku dziennego światła”. Zamiar ten zrealizował w książce „Partia i twórczość pisarza ” (1952) oraz w artykułach pisanych w latach 1950—1951 dla prasy codziennej *. On, który obracał się dotąd w sferze szlachetnych ogólników, czyni teraz wysiłek, aby skupić się na zagadnieniach jak najbardziej konkretnych i szczegółowych: na jakimś skupie zboża czy akcji hodowlanej. Te — całkowicie dziś nieczytelne — artykuły są dokumentem arcyciekawym: widać w nich wyraźnie, jak poprzez materialistyczną terminologię toruje sobie drogę zupełnie inna psychika. Kiedy np. autor zastanawia się, „czy jest rzeczą możliwą i osiągalną, aby jednostka, wywodząca się z jednej klasy społecznej, mogła uczynić własnym instynkt klasowy innej klasy społecznej ” **, czyż nie jest to

* Wyszły pod tytułem „Ludzie i zdarzenia 1951”.

** „Partia i twórczość pisarza” str. 91.

— ujęty po marksistowsku — problem łaski? A kiedy oburza się na jakieś francuskie piśmiennictwo, które daje dziewczętom „cyniczną radę”, aby — zamiast na polityce — spędzały czas z kochankami *; kiedy kogoś, kto zapuszcza się w zbyt daleko idące rozważania teoretyczne, porównuje do dziecka, „które kierując palec w stronę palącej się świecy nie zdaje sobie sprawy, że może się poparzyć ” **; kiedy doradza komuś, kogo opadły zdrożne wątpliwości ideologiczne, aby „szedł ze swoimi niepokojami... do ludzi silniejszych od siebie i mądrzejszych”; to czyż cały ten ton nabożny, te zgorszenia i rumieńce, ten korny szacunek dla autorytetu — nie trąca jakby duchownym seminarium? A tymczasem rzeczywistość, o której tyle się przecie mówi w tych artykułach, cofa się jeszcze raz w głąb — nieuchwytna pod skorupą frazesu; realizm okazuje się pustym słowem na równi ze spirytualizmem, a Miętus — idealistą jak Syfon.

Świat, jaki się tu objawia, jest doskonale usztywniony. Bieguny zła i dobra są nieruchome, wartości — przyklejone do zjawisk jak etykiety. Z nadmiaru schematyzmu Andrzejewski chce w tym okresie — jak się rzekło — oczyścić swą twórczość ze wszystkiego, co mroczne i tragiczne, umieścić ją „w ostrym blasku dziennego światła”. Cóż — zdawałoby się — prostszego niż w powieści, rzeźkiej jak pobudka, przedstawić walkę Ormuzda z Arymanem, gdzie wszystko, co dobre i młode, skupia się po jednej stronie, wszystko, co złe i stęchłe — po drugiej? Cóż prostszego niż pokazać, jak młodość — nie tylko że nad złem tryumfuje, ale jeszcze się zeń natrząsa, jak — prócz słuszności — ma jeszcze śmiech na swe poparcie — śmiech radosny i optymistyczny? Cóż prostszego niż stworzyć — satyrę pozytywną? Okazało się jednak, kiedy zaczął — w „Wojnie skutecznej“ * — zamiar ten realizować, że nie jest to takie proste.

W istocie, wszelki komizm to ma do siebie, że ukazuje zjawisko od strony nieoficjalnej, obala hierarchie, szarga świętości. Umieścić zatem — jak chce Andrzejewski — swą twórczość „w ostrym blasku dziennego światła” znaczy wyprać ją właśnie z komizmu: ten bowiem — zdzierając maski i obnażając pozory —

* „Ludzie i zdarzenia 1951“ str. 28.

** „Partia i twórczość pisarza” str. 67.

wydobywa na jaw to, co zazwyczaj ukryte w mroku. Śmiech — to broń słabszego, przy pomocy której bierze on odwet nad silniejszym, demaskuje jego utajone wady. Niesmaczna natomiast jest sytuacja odwrotna: śmiech nad pokonanym przeciwnikiem. Niesmaczny również śmiech — zbyt oczywisty i zbyt mało odkrywczy — z wad już rozpoznanych. W świecie, gdzie pewne wartości są nietykalne, nie ma więc miejsca dla humoru. Tym się tłumaczy, że dowcipy tak szybko się starzeją. Atak na jakąś wartość śmieszy tak długo, dopóki cieszy się ona uznaniem — z chwilą jej obalenia traci wszelką siłę komiczną: nie bawią nas dowcipy antysanacyjne. Toteż, kiedy w 1950 r. Andrzejewski zapragnął „przenieść na formę powieści swoją wiedzę marksistowską” ** i stworzyć pierwszą w Polsce satyrę pozytywną, okazało się, że utwór ten — mam tu na myśli włączone później do „Wojny skutecznej” opowiadanie o spekulancie Dudzie — utwór, bezlitośnie przecie chłuszczący klasowych wrogów, do śmiechu jakoś nie pobudzał. Dlaczego? A dlatego że w 1951 r. spekulant, kułak czy ziemianin byli przeciwnikiem mocno nadwątlonym — dla ustroju, a już żadnym problemem — dla intelektu. Satyra nie miała w nich nic do zdemaskowania, a tym samym nic — do ośmieszenia.

Chyba... chyba, żeby wstąpić na wyższe piętro i leczyć niedostatki tego utworu — przez przyznanie się do nich? Jeżeli występujący w tym opowiadaniu wrogowie klasowi są tak schematyczni i nieśmieszni, to czyż jedyną postacią śmieszną i którą warto w nim zdemaskować, nie jest sam twórca tych schematów — satyryk? Czyż noweli o Dudzie nie można by uczynić zabawniejszą, zaopatrując ją w zbeletryzowaną krytykę, która by wykazała przyczyny jej niezabawności? Czyż nie można napisać satyry na nieudaną satyrę, ośmieszyć —*samego ośmieszania? Tym samym żądło humoru skierowałoby się w przeciwną stronę: na wewnątrz, atak — zamiast w schemat — zostałby wymierzony w schematystę i satyra przeistoczyłaby się w autokompromitację. Taki humor do samego ośmieszania? Tym samym

* „Wojna skuteczna, czyli opis bitew i potyczek z Zadufkami” Czytelnik 1952.

** „Pisarz... ma zgodnie z prawami myślenia dialektycznego przenieść na formę powieści, dramatu lub wiersza swoją wiedzę marksistowską, swoje poznanie obiektywnej rzeczywistości, zabarwione indywidualnymi doświadczeniami” („Partia i twórczość pisarza” str. 99).

żądło humoru skierowałoby się w przeciwną stronę: na wewnątrz, atak — zamiast w schemat — zostałby wymierzony w schematystę i satyra przeistoczyłaby się w autokompromitację. Taki humor do drugiej potęgi nie byłby zresztą u nas nowością. Do literatury polskiej wprowadził go po raz pierwszy Gombrowicz. Z chwilą gdy ten pisarz, którego dotąd nie tyle naśladował, co realizował sobą, staje się dla Andrzejewskiego wzorem literackim i mistrzem, w twórczości jego

obiit Miętus, natus est Ferdydurke.

c) Pod znakiem Ferdydurke

Czymże jest bowiem „Ferdydurke”? Jest — ujętą w formę fantastycznego pamiętnika — satyrą na społeczeństwo polskie i to nie na jakąś określoną jego grupę, lecz na całość, na staroświeckich i nowoczesnych, na konserwatystów i postępowców, na mickiewiczologów i wellsistów, na belfrów i pensjonarki, ziemian i lud. Czyżby na lud także? Ten pozostaje właściwie poza obrębem akcji, by dopiero pod koniec wkroczyć na scenę — jako wszystko wywracająca siła. Nic jednak z tego, co rządzi w ówczesnym życiu polskim, nie ostaje się przed Gombrowiczem, żadna grupa, żadna postawa — nie wyłączając jego własnej. Oto dlaczego musiał nadać „Ferdydurke” formę pamiętnika: chcąc skompromitować wszystko, nie mógł oszczędzić i siebie, a chcąc skompromitować siebie, musiał wprowadzić się do akcji. Gdyby tego nie uczynił, gdyby pozostał poza nią, nieskompromitowany, znaczyłoby to, że jakaś pozycja w społeczeństwie polskim jest jeszcze do obronienia — jego własna. Lecz — zdaniem Gombrowicza — problematyka polska jest przestarzała w całości. Nie można np. brać na serio zagadnienia niewinności, jak je stawia tradycyjna szkoła nasza, Pimko, Syfon. Ale nie można też na serio z nim polemizować. Teza jest tu równie naiwna jak antyteza: przykładem Miętus. Ale i sam narrator, Ferdydurke, też przecie tkwi w tandetnym świecie tych bohaterów, podziela absurdalne ich ideały, poddaje się zabiegom staroświeckiego pedagoga, ulega urokom nowoczesnej pensjonarki, idzie z Miętusem na poszukiwanie parobka. Aby ustrzec się przed naiwnością, należałoby odrzucić całą problematykę, wyjść poza nią. Ale właśnie dlatego trzeba siebie wprowadzić do akcji i skompromitować się w niej. W ten sposób bowiem ponad autora- przedmiot zostaje wyniesiony autor-podmiot, ponad człowieka — jego myśl. Śmiech „Ferdydurke” zyskuje charakter absolutny,

przewraca wszystkie partie, wysadza w powietrze cały układ: tezę wraz z antytezą i syntezą *.

Za przykładem Gombrowicza i Andrzejewski usiłuje się ratować przed naiwnością przez autokompromitację. Nad naiwnie schematyczną nowelą o Dudzie wznosi ,coś w rodzaju zbeletryzowanej nadbudowy krytycznej, której tematem nie jest już Duda, lecz właśnie opowiadanie o nim, określone jako „bitwa z Zadufkiem“ **. Po skończeniu opowiadania, czyli „po stoczeniu bitwy” każe młodzieży zebrać się do „obozu antyzadufkowego”, aby — wzorem dyskusyjnych wieczorów autorskich — ocenić jego utwór, czyli „omówić wyniki kampanii”. Lecz oto w trakcie wystąpień niektórzy z młodych dyskutantów demaskują się sami jako Zadufki — zarówno oni, jak przybyli na inspekcję dygnitarze; i jedni, i drudzy zostają poddani przez zebranych samokrytycznym zabiegom. W ten sposób satyra zwraca się w drugą stronę i zamiast w spekulanta zaczyna mierzyć w tych, co go osądzają. Tym samym staje ona u wrót Gombrowiczowskiej autokompromitacji.

Mówię „u wrót”, gdyż autokompromitacja ta pozostaje mimo wszystko pozorem. Zwróćmy bowiem uwagę, że autor— leż przecie obecny na owym „antyzadufkowym” zebraniu — nie demaskuje się bynajmniej jako Zadufek i skruszona dłoń uderza w cudze piersi. Lecz w takim razie cała cała krytyczna

* A więc radykalna negacja, czyli — nihilizm? Radykalna negacja — tak, nihilizm — nie. Nie z bezradności bowiem ona wynika, lecz stąd, że Gombrowicz chce oprzeć kulturę polską na całkowicie nowych podstawach. Czyż — zamiast piąć się do Zachodu i przejmować posłusznie jego wzory — nie należałoby raczej zaakceptować swą „niedojrzałość”, swą młodszość i ją właśnie próbować obrócić w wartość pozytywną? Czyż tym samym nie musiałoby jednak ulec przebudowie całe nasze dotychczasowe podejście do kultury? Onieśmielenie i zażenowanie, jakie zwykliśmy wobec niej odczuwać, czyż nie musiałoby ustąpić miejsca igrającej swobodzie, a nasz stosunek do świata — zamiast na jakiejś ustalonej formie — czyż nie musiałby się oprzeć na braku form, na świadomym autoironicznym aktorstwie? Tyle — mimochodem — o propozycjach kulturalnych Gombrowicza.

** „Zadufek” oznacza w przybliżeniu kołtuna, reakcjonistę. Ob. poniżej.

nadbudówka okazuje się niepotrzebna. Po cóż było wprowadzać do akcji autora, jeżeli nie po to, aby przez jego kompromitację odnawić problematykę? Lecz zarysowany samokrytycznie gest zawisa w powietrzu. Innymi słowy, autor, czując niewyraźnie, że brnie w schematyzm, chciał się początkowo ratować przez autoironię i już do opowiadania o Dudzie wprowadził ni w pięć, ni w dziewięć siebie samego jako nadrzędnego autora, zakłócając tym samym realistyczną jego technikę. Gdyby jednak zamiar ten chciał doprowadzić do końca, musiałby nie tylko przerobić napisaną już część „Zadufków“, lecz w ogóle zrewidować swoje pisarstwo: to zaprowadziłoby go jednak zbyt daleko. Dlatego wołał się zatrzymać w pół drogi i poprzestać na czysto formalnej „gombrowiczadzie”. Toteż młodzieżowo-krytyczna część „Zadufków” jest równie schematyczna jak opowiadanie o Dudzie: atmosfera jest pogodna i radosna, młodzież — w najlepszym syfonowym stylu — wykonuje stereotypowe młodzieńcze gesty, odrzuca włosy, podciąga spodnie, jest dziarska i roześmiana. I nic tu nie pomaga, że autor stosuje wiernie wszystkie chwyt „Ferdydurke”: że kopiuje jej trójdzielną kompozycję, przeplatając tok opowieści dwiema nowelami (opowiadaniem o Dudzie oraz całkiem dobrą humoreską o Narcyzie); że naśladuje jej bujną, rozpędzoną narrację; że przejmuje motywy „kupy” i „części ciała” *; że w zasadzie polityczną koncepcję Zadufków stara się tu i ówdzie zbliżyć do gombrowiczowskiej „gęby” **; że podpatruje nawet poszczególne

* Por. „A powołaliśmy się na brzuchy i nosy, palce i oczy, bo czegoś każdemu człowiekowi łatwiej się uchwycić, niż własnych części ciała ?” (str. 13), oraz „kupa skłębionych ciał“ dygnitarskich, szamocących się w kurniku na str. 257.

** Określając w zasadzie Zadufków jako reakcjonistów: „Pisarz...uważa, że każde zadufanie jest wsteczne...” etc. (str. 19), w innym miejscu daje definicję psychologiczną, zbliżoną do gombrowiczowskiej „gęby”. Zadufki są to ludzie nieautentyczni. „Zadufkami... nazywamy takich ludzi, którzy nie tylko nie wiedzą, że mają krzywy nos lub zezowate oko... lecz, wprost przeciwnie, są najgłębiej przeświadczeni, że nos ich jest prościutki, oko piękne...” etc. (str. 11).

wyrażenia *. Pozbawione gombrowiczowskiej konsekwencji, bezwzględności i odwagi, „Zadufki” są tylko akademicką imitacją „Ferdydurke”. Cała ich autoironiczna nadbudówka wznosi się nad częścią realistyczną niby niezamieszkałe, ślepe piętro. Sam jednak fakt, że — niekonsekwentnie i połowicznie — jednak uważał za stosowne ją wznieść, świadczy, że w okresie jej pisania literaturę socrealistyczną zaczął już toczyć robak zwątpienia: „Wojna skuteczna” jest okazem schematyzmu o złym sumieniu.

Przez dodanie owej drugiej części „satyra pozytywna” zyskała charakter obosieczny: objęła prócz wrogów klasowych także i wewnątrzklasowych, prócz spekulantów — także i schematystów, prócz „przestępstw” — także i „wypaczenia”. Jeszcze dalej idzie w tym kierunku „Pantofelek” (1953). Akcja jego jest prosta: Narrator chce sobie kupić na wakacjach nowe pantofle. Po długich poszukiwaniach znajduje odpowiednią parę. Niestety, różnią się one odcieniem. Chcąc mu pójść na rękę, ekspedientka zgadza się trzymać je na słońcu, aż przez opalenie zyskają ten sam kolor. Odtąd narrator odwiedza cierpliwie sklep, dopytując się o nie, aż pewnego dnia dowiaduje się, że je, niestety, sprzedano. Przechodząc nieco później przez plażę, zauważa jegomościa, który — sam siedząc w cieniu — nogi trzyma na słońcu, opalając świeżo kupione pantofle. Daje mu to okazję do następującej apostrofy: „Ten nieszczęśnik, pogrążony w skupionej trosce, rzeczywiście opalał pantofel. Pokonało go zatem głupstwo. Uległ niedorzeczności. Dobrowolnie poddał się bzdurze...” Po czym narrator zwraca się do siebie: „Czyż ty sam, ty, który przywiązujesz tyle wagi do rozsądnego myślenia, też się nie wplątałeś w tę głupią historię? Czy nie dopuściłeś do tego, że durny pantofel ulokował się w twoich myślach i chętkach?... Czemu zatem i jakim właściwie prawem pogardzasz teraz człowiekiem, który tak samo jak ty powiedziawszy: a — poczuł się zmuszony pójść kroczyk dalej i powiedzieć: be?”

* Por. „zwyczajne było Puckowe kucnięcie ” z gombrowiczowskim „siedzenie Pimki było niekompletne ”, „niebo gładkie jak grzeczność ” z gombrowiczowskim „palba świetna jak świetność sama ” i wreszcie zwrócony do własnego dzieła wykrzyknik: „Hej, wojno! Wojno skuteczna! ” z analogicznym okrzykiem Gombrowicza: „Ejże ty mój stylu, stylu lekkiego felietonu! ”

Widać tu wyraźnie, jak skruszona dłoń, wymierzona jeszcze w „Wojnie skutecznej“ w cudze piersi, tutaj zaczyna już uderzać we własne. I sam bowiem narrator dał się wciągnąć w absurd opalania pantofli i „upupić“. Tak zatem Andrzejewski przejmuje tu już nie tylko formalne chwytły Gombrowicza, ale — tak istotną dla niego — autokompromitację. Narrator „Pantofelka“, jak „Ferdydurke“, wiedziony konsekwencjami własnych czynów, stał się niewolnikiem niedorzeczności. Prawda, że to „zapędzenie w absurd“ które u Gombrowicza tłumaczy się terrorem psychicznym drugiego człowieka, u Andrzejewskiego pozostaje niewyjaśnione. Bohatera „Ferdydurke“ zagnała w powrotne dzieciństwo presja Pimki; lecz nie bardzo widać, co skłoniło bohaterów Andrzejewskiego do opalania pantofli; czyżby skutki brakoróbstwa były aż tak diaboliczne? Tak zatem Andrzejewski przejmuje tutaj tylko powierzchowne cechy Gombrowiczowskiej ideologii, lecz pomija głębsze ich uzasadnienie. Ale bo też nie o to mu chodzi, aby stworzyć pełnowartościowe dzieło artystyczne, lecz o to, aby przemycić parę słów prawdy o absurdzie dogmatyzmu. „Pantofelek“ to Gombrowicz, przystosowany do — niezbyt wyrafinowanych — potrzeb 1953 roku; Gombrowicz uproszczony, który niemniej spełnił doskonale swe zadanie: był całkowicie niezrozumiały dla cenzury i całkowicie zrozumiały dla czytelników.

Jeszcze dalej w autokompromitacji, niż „Pantofelek“, posuwa się „Wielki lament papierowej głowy“ (1954) *. Oto po wygłoszeniu na jakimś zebraniu wielkiego przemówienia, w którym m. in. odkrył, że „człowiek pracy posiada dwoje rąk i jedną głowę“, że „w dzień jest widno, w nocy ciemno“ itp., narrator w czasie hucznej owacji zauważył nagle, że i on, i jego słuchacze mają głowy owinięte w gazetowy papier. Na tym koniec tej przejrzystej alegorii, zawierającej aluzję zarówno do własnej, jak i do całej publicystyki ówczesnej. Z dziennego światła, w jakim rozgrywały się ostatnie jego utwory, ten próbuje wrócić do mrocznej atmosfery dawniejszych. Próba całkowicie zresztą nieudana: wysiłki, aby nas wprawić w niesamowity nastrój, spełniają na niczym. Utworem o wiele lepszym jest już „Złoty lis“ (1954), gdzie — znowu na wzór Gombrowicza — autor obiera jako punkt wyjścia sytuację całkowicie

* Mógł się ukazać w druku dopiero we wrześniu 1956. „Świat“ nr 36.

absurdalną: sześćcioletni Łukasz odkrywa, że w kącie jego szafy gnieździ się fantastyczny złoty lis i — wbrew perswazjom otoczenia — upiera się przy tym odkryciu — do chwili, gdy — otrzymawszy na urodziny zabawkę pozytywną, wieś spółdzielczą w klockach — wyrzeka się mrzonek i daje nawrócić na drogę rozsądku. Zwróćmy uwagę, że historia ta ma charakter wyraźnie autobiograficzny. We wspomnieniowej „Książce dla Marcina” autor opowiada (str. 28), jak będąc dzieckiem nucił z zachwytem piękną a zagadkową piosenkę „wodasu czaju” i z jakim rozczarowaniem i niechęcią przyjął od rodziców wiadomość, że się przesłyszał i że jest to zwykła „woda z ruczaju”. Chodzi tu o — zagrożoną przez terror rozsądku — wolność fantazji, chociażby najniedorzeczniejszej. Rzecz znamienna! Andrzejewski, który jeszcze w „Pantofelku” atakował absurd dogmatyzmu z pozycji racjonalnych, teraz, odwrotnie, atakuje jego racjonalizm — broniąc prawa do absurdu. Oto fakt, który zaważy nad literaturą odwilży: że miniony okres potępia ona nie za jego oczywiste szaleństwa, lecz za jego — rzekomą — trzeźwość; nie za brak rozsądku, lecz za jego nadmiar; że po staremu przeciwstawia „twórcze uczucie oschłemu intelektowi” i uprawia tysiąc innych — na całym świecie dawno już zarzuconych — praktyk. Prawo do absurdu? Ale nie w tym leżało zło dogmatyzmu, że negował prawo do absurdu, lecz że negował prawo do myślenia. Tej jednak funkcji nigdy nasi artyści nie uważali za stosowną dla swego zawodu, pozostawiając ją w wyłącznym udziale filozofom, naukowcom czy politykom, sobie zaś rezerwując jedynie rolę stylistów.

Toteż, kiedy — w miarę postępującej odwilży — stanęło przed nimi zagadnienie odpowiedzialności za tamte lata, pierwszym ich odruchem było powołać się na swą umysłową niedojrzałość i — jako na sprawcę zła — wskazać na biegłego w operacjach intelektualnych węża-kusiciela, na jakiegoś dr Faula, któremu — w swej młodszej naiwności — zawierzyli. Andrzejewski miał zresztą o wiele większe, niż K. Brandys, prawo, aby tak właśnie postawić zagadnienie, gdyż — jak widzieliśmy — w jego twórczości „kompleks mistrza” ma rzeczywiście znaczenie zasadnicze. Toteż, kiedy przystąpił do sprawozdania z owych lat, ułożyło mu się ono naturalnie w parę „nauczyciel-uczeń”, której wcieleniami są w ostatniej jego książce terrorki Torquemada oraz jego sekretarz, młody Diego. W tym miejscu kończy się satyra Andrzejewskiego i kończy wpływ Gombrowicza.

Hic obiit Ferdydurke, natus est Diego.

III. POLICZEK

Akcja ostatniej książki Andrzejewskiego „Ciemności kryją ziemię ” (1957) rozgrywa się pod koniec XV wieku, w okresie, gdy — chcąc scementować jedność świeżo wyzwolonego od Maurów królestwa — Izabela i Fernando wydają edykt, aby wszyscy zamieszkali w Hiszpanii Żydzi opuścili jej granice. Zwróćmy uwagę, że — zgodnie ze średniowiecznym obyczajem — prześladowania te dotyczyły nie ich rasy, lecz religii, i że wystarczyło, aby przyjęli katolicyzm i stali się tzw. marranami *, a najwyższe stanowiska stały dla nich otworem. Biada im jednak, jeżeli po nawróceniu wyznawali nadal potajemnie mozaizm. Dosięgało ich wówczas ramię Inkwizycji, nieubłaganej wobec chrześcijan, uprawiającej praktyki innowiercze. Wyganiając Żydów, chciano właśnie zapobiec, aby przez swą obecność nie wpływali demoralizująco na marranów. Ich samych jednak prześladowania Inkwizycji nie dotyczyły, byli oni dla niej, przeciwnie, rodzajem „świadków”, a księgi ich — święte na równi nieomal z chrześcijańskimi. Dlatego przedstawiać ową epokę w kategoriach hitleryzmu, pisząc — jak to czyni autor „Ciemności” — że kogoś ze szlachty hiszpańskiej „oskarżono o żydowskie pochodzenie ” (str., 115), kogoś innego o „rozwiązłe stosunki z pewną dziewczyną żydowską ” (str. 112), że od kogoś zażądano „świadectwa czystości krwi” (str. 57), a gdzie indziej spalono „bezbożne książki hebrajskie” (str.108) itp., itp., świadczy o całkowitej nieznamomości historii. Anachronizmy te nie są bynajmniej umyślne i nie „wynikają z koncepcji”. Ilekroć bowiem może, autor stara się, przeciwnie, podmalować lokalny koloryt przy pomocy rozmaitych „przekupniów, straganów ” itp., a nawet błysnąć erudycją** — dość na ogół wątpliwą***. Nie będąc powieścią historyczną, „Ciemności ” nie są

* Autor nazywa ich — zapewne przez pomieszenie z „merynosami“ — „marranosami”.

** Wspominając o — nie istniejących zresztą w średniowieczu — „świadectwach czystości krwi” — dodaje uczenie po hiszpańsku: „limpieza de sangre” (str. 57).

*** Na str. 59 informuje nas, że „wygrzebywano ciała z poświęconej ziemi i palono je in effigie”. „Palić in effigie” znaczy — jak wiadomo — „palić wizerunek w zastępstwie ciała”; „palenie ciała in effigie” jest zatem niedorzecznością.

więc również świadomie i konwencjonalnie anachroniczną; brak ścisłości wynika w nich nie z zamiaru, lecz z niewiedzy.

Nie są też „Ciemności” powieścią polityczną: o problematyce władzy dowiadujemy się z nich tylko tyle, że Torquemada, który z początku uważał, że wszystkie środki są dobre, aby sprowadzić Królestwo Boże na ziemię, na łożu śmierci zmienił zdanie. Nie są też powieścią intelektualną, o czym łatwo się przekonać, przeglądając zawarte w nich rozumowania i dyskusje *. Nie są wreszcie powieścią psychologiczną, ponieważ o Torquemadzie nie dowiadujemy się w niej nic, o Diegu zaś bardzo mało i nie zyskujemy wglądu w życie wewnętrzne tych postaci. Czymże są więc „Ciemności”? Są opowieścią — nie, są procesem wyzwania się z tego, co nazwaliśmy „kompleksem mistrza”. Tak postawiony problem czyni ze słabej tej książki dokument arcyciekawy. W istocie, wszystkie jej niejasności rozświetlają się, jeżeli przyjąć, że Diego zafascynowany jest nie argumentacją, lecz osobowością Torquemady. Ten mnich, zbuntowany przeciw okrucieństwu Wielkiego Inkwizytora, spotyka go przypadkiem nocą na modłach w kościele i „chwyciwszy ciężki czteroramienny świecznik zamierza się nim na Torquemadę”. Rażony jednak jego wzrokiem, z którego bije „siła skupiona i twarda” upuszcza świecznik z rąk. Odtąd ulega Torquemadzie i towarzyszy mu w jego okrucieństwach jako posłuszny sekretarz tak, jak księdzu Siecheniowi towarzyszył niegdyś w dobrych uczynkach mały Michaś.

Dopiero w tej interpretacji najbardziej niezrozumiała scena powieści zyskuje sens. Oto Diego oskarża przed Torquemadą pana de Sigura, dowódcę jego straży przybocznej, o to, że ten ma skryty wyraz twarzy. Nie namyślając się inkwizytor dosypuje trucizny do kielicha, który każe panu de Sigurovi wychylić. „Czyż wolno mi — myśli — zapomnieć, iż nie mam prawa uczynić nic takiego, co by czyste intencje tego chłopca mogło podać w wątpliwość? Czy po nad utwierdzenie młodej wiary istnieje coś ważniejszego?” Z tego, że truje bez wahania oddanego sobie człowieka, aby nie zrobić przykrości Diego, widać, jak bardzo specjalnymi go darzy względami. Toteż kiedy po wielu latach wyznaje mu na łożu śmierci, że się omylił, że stosy

* Ob. str. 41, 65 i in.

płonęły nadaremnie,- a Królestwa Bożego na ziemi nie będzie, ten jest rozczarowany nie do ideologii, lecz do mistrza, któremu zaufał. Dlatego gest, zamykający jego życie i całą powieść, ma tak drastyczny i osobisty charakter. „Na koniec, nie bardzo świadomy tego, co chce czynić, podniósł ciężką jak kamień rękę i z całej siły uderzył czcigodnego ojca w twarz ”

Ten policzek, „syntetyzujący rozpieczętowane elementy tej opowieści w pewien wyższy sens honorowy kłaśnięcia i plaśnięcia ”, jest rozprawą nie tylko z człowiekiem, ale z całym „kompleksem mistrza ”. Rzecz charakterystyczna, że ta twórczość przeważnie zamazana, połowiczna i niedokształcona, osiąga niezaprzeczalne sukcesy, ilekroć staje na własnych nogach. Najlepsze są w niej — nie wymienione przez nas dotychczas — krótkie groteski z 1944 r.*, gdzie — zamiast na Bernanosie czy Conradzie — autor wzoruje się na naj celniejszym z mistrzów, na okupacyjnym życiu w jego frywolności, amoralizmie i zabójczo poważnym humorze. Czyż więc — skoro i takie możliwości w niej istnieją — ów końcowy policzek nie zapowiada zerwania z tym wszystkim, co miała ona w sobie dotychczas z konwencjonalizmu i wtórności, zerwania z tendencją, aby ufać cudzym poglądom i polegać na cudzych przemyśleniach? Czyż nie można do patrzeć się tu ceremoniału intelektualnych wyzwolin?

To jednak — jak mówi Dostojewski — mogłoby stanowić temat nowej opowieści, gdy ta — jest już skończona.

Wrzesień — listopad 1957

* „Kukułka”, „Paszportowa żona”, „Przebudzenie Iwa”. Wydane dopiero w 1955 r. w zbiorze „Złoty lis”.

POCZĄTKI, ŚWIETNOŚĆ I UPADEK
RODZINY MŁODZIAKÓW

ESEJ KRYTYCZNY OSNUTY NA TLE II-EJ CZĘŚCI
„FERDYDURKE” GOMBROWICZA

PROLOG

POCZĄTKI

a) Mityczne

Młodziakowie przyszli na świat z początkiem stulecia, kształtowali się w pierwszych latach międzywojennych. Należą do pokolenia szklanych domów, formacji wczesno-sanacyjnej, pełnej optymistycznego rozmachu, lewicującej, futuryzującej i przekonanej, że w niepodległej ojczyźnie wszystko jest możliwe. Ona — członkini wielu komitetów dobroczynnych, zażywna, inteligentna, uspołeczniona; on — inżynier-konstruktor, studia zagraniczne, przetarty w świecie. Oboje — nad wyraz nowocześni i postępowi, każde, co prawda, w nieco innej dziedzinie. Ona ma usta pełne swobody obyczajowej, małżeństw koleżeńskich, świadomego macierzyństwa; on jest wellsistą, pacyfistą, zwolennikiem naukowej organizacji świata. Poza tym — bywalec kabaretów, „szalenie dowcipny” i „łechczywy na szmonces”. Nie zdziwiłbym się, gdyby ona do poduszki rozczytywała się w Boyu, on — porykiwał nad Słonimskim.

Jakież może być potomstwo ludzi tak wyzwolonych? Ich szesnastoletnia córka Żuta — też wyzwolona z przesądów — mniej się tym jednak popisuje: nie szuka dla swej nowoczesności potwierdzenia u innych, gdyż znajduje je w sobie, w swych „łydkach rówieśnych”, w swym sprężystym ciele. Rodzice o prawo do swobody obyczajowej musieli walczyć, ona otrzymała je w spadku. Obalenie tradycji zostało jako fakt dokonany przez rodziców; puste miejsce wypełniła rzeczowością i prymitywizmem, jest „bezczelna, śmiała, ostra, gibka, wysportowana i łydczana”. Stąd chętnie akcentuje swą pogardę dla inteligentnych powikłań poprzedniego pokolenia. W jej wykonaniu ich liberalizm zaczyna połyskiwać nie znaną twardością. Ta bezceremonialność i bezwzględność spokrewnią ją — pisze gdzieś autor — ze światem Hitlerów, Mussolinich i obozów pracy. Słowem, kontynuując rodziców, Młodziakówna przechodzi już właściwie na stronę przeciwną, przerasta w nową formację.

Dzwonek u drzwi: na scenę wchodzi — po raz pierwszy — Ferdurke. Znamy

jego dzieje. Trzydziestoletniego — upupił go staroświecki belfer, Pimko, i skierował z powrotem do szkoły. Tam trafił na spór Syfona z Miętusem, który dzieli całą klasę na dwa obozy: nie bierze w nim udziału jeden tylko uczeń — wysportowany i nowoczesny Kopyrda. Przedmiot sporu — niewinność. Czy młodzież szkolna ma być płciowo uświadomiona, czy też nie? Pimce jest właściwie obojętne, po jakiej stronie opowie się jego pupił, byle opowiedział się po jednej z nich i wszedł tym samym w krąg udziecinniającej problematyki. I rzeczywiście bohater — mimo że czuje całą śmieszność sporu — przecie daje się weń wciągnąć: Pimko dopiął swego. Lecz, jeśli Ferdydurke nie ma mu umknąć, musi i po lekcjach przekazać go w pewne ręce. Najodpowiedniejszy wydaje mu się po temu dom Młodziaków, gdzie zamierza go umieścić.

Pojawienie się staroświeckiego belfra jest Młodziakom jak najbardziej na rękę. Potrzebny im jest jak diabeł wierzącym: ta antyteza potwierdza ich tezę. Toteż kiedy Pimko oburza się na rozwyrzenie córki i na jej luki w wykształceniu, Młodziakowa nie posiada się z radości i korzysta skwapliwie z okazji, aby — jemu na przekór — wykazać się jako wolnomyślna, niekrępująca matka. Razem z Pimką szereguje też naprędce i Ferdydurkę: pewno jest taki sam staromodny jak jego opiekun.

Jeżeli jednak Pimko czuje się w tej roli przedwojennego mamuta doskonale, to Ferdydurke reaguje na nią jako na idiotyczną maskę. Dla Pimki problematyka „staroświeckość—nowoczesność ” jest bliska i naturalna: tkwi on w niej jak Młodziakowie, choć na przeciwnym jej krańcu. Dla Ferdydurke jest ona w ogóle obca. A raczej — należy tu uwzględnić jego podwójną naturę: jest on „upupionym ” trzydziestolatkiem, jest dorosłym i dzieckiem. Jako dorosły — uważa problematykę swego otoczenia za niepoważną; jako dziecko — nie potrafi wytrwać w tej wyniosłej izolacji i — jak przedtem w spory szkolne — tak teraz daje się wciągnąć w sprawy Młodziaków. Zakochawszy się w córce domu, Żucie, stara się za wszelką cenę zyskać u niej opinię „nowoczesnego ”. Na próżno! Raz ustalonego mniemania Młodziaków nic już nie potrafi zmienić. Jeżeli ujmowanie człowieka w obce mu i wstrętne kategorie nazywa się „robieniem mu gęby ”, to „gęba ” Ferdydurke jest podwójna: w obrębie niewłaściwego podziału otrzymał niewłaściwy przydział. Mówiąc prościej: nie dość, że ukorzył się przed gęsią, ale na dodatek dostał od niej odkosza; nie dość, że dał sobie narzucić problematykę Młodziaków, ale na dodatek doznał w jej obrębie porażki, został zakwalifikowany jako „nienowoczesny ”.

Dlaczego jednak Młodziakowie tak właśnie z nim postąpili? Dlaczego — zamiast przygarnąć — woleli go odtrącić? W stosunkach międzyludzkich — pisze gdzieś autor — o wszystkim decyduje pierwszy krok, a ten jest przypadkowy. Można to jednak określić ściślej. Oto Młodziakowie — przy całym swym liberalizmie — uważają siebie za awangardę dziejów, swój zaś światopogląd za ostateczny wyraz postępowości. Staroświeckość — nowoczesność, mitologia — racjonalizm, kołtuństwo — szerokie horyzonty — oto jedyne pary pojęć, jakimi umieją operować. Cokolwiek nie da się wtłoczyć w te schematy, i to od razu, zaliczają do staroświecczyzny. Dlatego — czując inność Ferdydurke i nie umiejąc dać sobie z nią rady —* szeregują go naprędce razem z Pimką.

Jeżeli jednak między belfrem a Młodziakami panuje przyjemny, krzepiący antagonizm, oparty na wzajemnym zrozumieniu, to Ferdydurkę dzieli od nich śliska, mdląca antypatia — jakby był istotą z innego gatunku. Wtłoczony w przyciasną klatkę ich pojęć, musi — aby się z niej wydostać — rozsadzić świat Młodziaków. Wszystkie jego wysiłki zmierzają odtąd ku temu, aby „odzyskać utraconą możliwość”, czyli aby obalić w sobie samym przekonanie o ich wyższości; cała jego fantastyczna akcja to udratyzowana dyskusja z ich światopoglądem. Dyskusja niełatwa, gdyż — na pierwsze wejrzenie — nie ma się właściwie do czego przyczepić. Inteligentni, obcy, wyzwoleni, wierzący w naukę, czytający, co należy... Czegóż chcieć więcej? Że zbyt pewni siebie? Ale czyż nie są awangardą dziejów? I czyż przeciwstawiając się im nie znajdzie się automatycznie w obozie Pimki?

W istocie, światopogląd Młodziaków ukształtował się na przekór Pimce. On wierzy w Boga, oni — nie; on wyznaje dualizm, oni — monizm; on jest zwolennikiem surowego wychowania, oni — swobody; on pomija funkcje naturalne wstydliwym milczeniem, oni jawnie je eksponują — z przesadną może nutką prowokacji w głosie. „Ze starannie odtąd konspirowanej ubikacji” Młodziakowa wychodzi „z podniesionym czołem”, „dumniejsza, niż weszła”. „Na twarzy jej widnieje specjalna mądrość... mądrość urządzeń kanalizacyjnych”. Korzystając z nich, ma poczucie, że świeci przykładem.

Bo i oto określenie najtrafniejsze: świat Młodziaków jest skanalizowany. Panuje w nim nie tylko fizyczny, ale i psychiczny komfort/O sprawach dawniej przemilczanych mówi się wprawdzie głośno, ale tylko po to, aby uwydatnić ich związek z Postępem, Wyzwoleniem Kobiety itp. Lekkie obyczaje dopuszcza się, ale

jedynie jako demonstrację wolnomyślności. Wszystko zaś, co się nie mieści w tym systemie, wszystko, co niesmaczne, załatwia się dowcipem. Stąd „lehczywość na szmonces“ inżyniera i stąd jego pociąg do kabaretu. Karmiony na codzień higieniczną retoryką, tam odnajduje kontakt z normalną, przybrukaną rzeczywistością. Opancerzony zewsząd Światopoglądem, jedynie tędy jest dostępny dla świata. Jeżeli chce się do niego dostać, to chyba właśnie przez tę jego „lehczywość“. Gdyby więc rozbić rury kanalizacyjne Młodziakom?...

Tak więc inżynier — reagując na jakieś powiedzenie Ferdydurki wybuchem śmiechu — „przywraca mu utraconą możność ” i pozwala przejść do kontrofensywy. Uznany za partnera, bohater dokonuje szeregu posunięć, które zmierzają wszystkie do tego, aby obalić styl Młodziaków, rozsadzić ich wizję świata: podsłuchuje pod drzwiami, szpera w szufladach, wdziera się pod ich nieobecność do nowocześnie urządzonej sypialni. Długo stoi tam, „szukając, jak i skąd wydobyć niesmak... aż wzrok jego pada na książkę, rozłożoną na nocnym stoliczku. Są to wspomnienia Chaplina, otworzone tam, gdzie opowiada, jak Wells odtańczył przed nim taniec solo własnego układu... Ten pokój — odkrywa Ferdydurke — jest właśnie Wellsem, tańczącym solo przed Chaplinem.” Dlaczego Wellsem? Gdyż racjonalna jego schludność usiłuje zbagatelizować przyrodzoną nieczystość człowieka. „Ten pokój był utopią... Gdzież było w nim miejsce... na otyłość połowicy? Gdzie miejsce na brodę Młodziaka?..” A dlaczego tańczącym? Gdyż ta utopia jest optymistyczna. „Wells płasza z wizją świata, jaki ma nadejść za tysiąclecia...” A dlaczego przed Chaplinem? Gdyż ten właśnie uosabia protest smutno-błazeńskiej wiedzy o życiu przeciw Młodziakowskim schematom. I — parodiując Wellsa — Ferdydurke puszcza się w taniec po pustej sypialni — w solowy pląs wariata.

Pod wpływem tej destrukcyjnej akcji w Młodziaku elementy kabaretowe zaczynają brać górę nad nowoczesnymi: z wellsisty przedzierzga się stopniowo w drobnego inżynierka, chichotliwego i podrygującego. W ostatniej scenie widzimy go, jak — kompletnie zdemoralizowany przez Ferdydurkę — stojąc pośrodku sypialni w kalesonach — recytuje swej otyłej połowicy pieprzny wierszyk Boya o owej „Ludmile”, co to „mimo dość tłustego cielska była bardzo marzycielska...”

Najtrudniejsza do „niesmacznego przyrządzenia ” jest sama Młodziakówna — zupełnie wolna od elementów secesyjnych, nieubłaganie estetyczna w swej rzeczowości i prymitywizmie. Na próżno próbuje Ferdydurke w jej pokoju rozmaitych

antyestetycznych praktyk: obrywa skrzydła musze, wrzuca ją w tym stanie do sportowego pantofla itp. Wszystko to za mało, aby rozbić jednolitość pensjonarskiego stylu. Szpera więc w jej szufladzie, gdzie walają się setki dedykowanych jej tomików poetyckich, zupełnie niezrozumiałych i „wcale przez rzeczową pensjonarkę nie rozciętych”. Cóż — pyta Ferdurke — „skłania tylu chuderlawych drobnych marzycieli do układania tych dziwacznych szarad”? O co im chodzi w ich „zawiłej, wysilonej i nikomu na nic nieprzydatnej sztuce”? Czyż nie o to, aby — poprzez pensjonarkę — zyskać kontakt z epoką, nad którą — niby nowa Nike — polata jej „bezczelna, śmiała, ostra, gibka, wysportowana i łydczana” postać? To nowy ideał piękna, srogi, okrutny i młodzieńczy, każe im „składać jej hołd w wyrazach krętych, lecz służalczych” i degradować się dobrowolnie w jej oczach do roli „Chłopaków XX wieku, musztrowanych, popędzanych, poganianych i ćwiczonych batem”.

Dopiero jednak na samym dnie jej szuflady znajduje coś, co może mu się przydać. Są to dwa listy — od Kopyrdy i od Pimki. Kolega Ferdurki, już od dłuższego czasu romansujący z Młodziakówną, czyni jej teraz decydującą propozycję; propozycję również, choć innego typu, zawiera pismo Pimki: belfer, który nieraz przekomarzał się z pensjonarką, zzymając się na jej luki w wykształceniu, wzywa ją teraz, aby — celem ich uzupełnienia — stawiała się u niego. Wówczas Ferdurke, podrabiając pismo Młodziakówny, wyznacza obu pretendantom spotkanie w jej pokoju — o jednej i tej samej porze nocy; gdy zaś obaj, złapawszy przynętę, zjawiają się, on wchodzi na scenę — po raz ostatni. Stworzywszy absurdalną sytuację, gdzie obecnym nie pozostaje nic innego, jak rzucić się na siebie z pięściami i doprowadziwszy wszystkich — staroświeckich i nowoczesnych, starych i młodych — do stanu tarzającej się po podłodze „kupy”, zburzywszy niejako całą partię, w której dotychczas brał udział, zostawia ich w tym upadku — i nareszcie wyzwolony — odchodzi.

b) Historyczne

Brak państwowości, słabość burżuazji, ogólne wreszcie zacofanie, wszystko to sprawiło, że polskie ruchy liberalne — zamiast kształtować się na miejscu — importowały swą ideologię z Zachodu; założenie Szkoły Głównej i czytanie Comte’a zastąpiło nam zdobycie Bastylji. Stąd większa, niż gdzieindziej, rola inteligencji, która te prądy transmituje. Na barkach jej spoczywa ciężar, który gdzie indziej dźwigają

całe klasy społeczne: odpowiedzialność za losy narodu. Ten jej awangardowy, judymowski charakter wyczuł niegdyś trafnie Chałasiński, pisząc, iż swoistym rysem historii Polski jest powstanie w drugiej połowie XIX w. osamotnionej warstwy inteligenckiej, historycznie pochodnej od szlachty i dziedziczącej po niej pretensje do reprezentowania całości narodu *. Szkoda tylko, że — tłumacząc jej charakter w ten genealogiczny sposób — potępił ją przy okazji w czambuł za klerykalizm i związanie z reakcyjnymi warstwami społeczeństwa, mimo że sam przecie mówił poprzednio o jej osamotnieniu. Uwzględnia on więc tylko inteligencję szlachecką, pomijając mieszczańską — mieszczańską nie w sensie pochodzenia, lecz głoszonej ideologii. Faktem jest bowiem, że do pierwszej wojny światowej inteligencja odgrywa u nas raczej rolę przodującą, przeszczepiając liberalne idee z Zachodu. Właśnie etapem tej naszej „rewolucji burżuazyjnej” jest walka, jaką na przełomie stulecia toczy o unowocześnienie obyczajowości przeciw krakowskim „mydlarzom” grupa artystów, zwana Młodą Polską.

Wiele przyczyn złożyło się na to, aby zagadnienia obyczajowe: stosunek starych do młodych, swobodę młodzieży, emancypację ekonomiczną i erotyczną kobiety, wysunąć u nas na plan pierwszy; niepoślednią był brak samodzielności narodowej, który zacieśniał horyzont do tej najmniejszej z komórek społecznych, jaką jest rodzina. „Atmosferę kulturalną — pisał Brzozowski ** — wytwarzał... Polak, przeżywając tę jedyną sprawę, która pozostała w jego mocy: — tworząc rodzinę... Oto wykładnik (jego) światopoglądu. Pracę myślową nad pozostałymi problematami zastępował dzwonek kościelny, opłatek i wielkanocne jajko”. Ruch Młodej Polski — pisze dalej — to nic innego, jak bunt „synów tej odciętej od świata rodziny” Że jednak „każde zaprzeczenie ma w sobie naturę tego t a k, do którego się oddziela”, więc dla Młodopolaków, jak dla ich rodziców, „nie istniało... przyrodoznawstwo, ekonomia, dzieje ludzkości. Jedyną rzeczą, którą znali, był świat, z którego wyszli, szczelnie zabity deskami...” Faktem,

* Ob. Józef Chałasiński „Inteligencja polska w świetle swojej genealogii społecznej” („Kuźnica” Nr 4 r. 1946) oraz dalsze artykuły (tamże, Nr 20 i 21).

** „Legenda Młodej Polski” 1910, str. 89 — 94 (passim).

który ich stwarza, jest — wedle Brzozowskiego — bankructwo rodziny Połanieckich *.

Rozkładem ziemiaństwa tłumaczy również genezę Młodej Polski Andrzej Stawar **, tenże zaś Brzozowski stwierdza gdzie indziej, że jej publiczność była całkowicie odmienna od dotychczasowej. Adwokaci i lekarze, subiekci i modystki — oto ów element miejski, dla którego przebudowa tradycyjnej moralności była sprawą życiowej wagi. O czym jednak Brzozowski nie mówi, to o tym, że coraz większą rolę w tym okresie — najpierw jako odbiorcy, później jako twórcy kultury — zaczynają odgrywać Żydzi.

Strumień ich asymilacji płynie trzema korytami po kolei. Jeszcze u schyłku XIX w. przyswajają oni sobie — nie bez pewnej imitatywnej przesady — obyczajowość katolicko-szlachecką ***. Już jednak z początkiem XX w. polskość staje się dla nich nie celem samym w sobie, lecz jedynie środkiem europeizacji; jeżeli wyrzekają się tradycji biblijnej, to nie po to, aby wymienić ją na sarmatyzm; ich ideały są teraz ogólnoludzkie: pacyfizm, scientyzm, humanizm. W dwudziestoleciu wreszcie droga

* „Legenda Młodej Polski” 1910, str. 89 — 94.

** „Literatura i obyczaj” („Twórczość” 1955 r. Nr 9).

*** Typowym okazem tej sumiastej asymilacji, którą miał później wykpić Słonimski w „Murzynie warszawskim”, był Wilhelm Feldman. Nie bez racji powiedział o nim Irzykowski, iż „historycznym jego zadaniem było doprowadzić do absurdu wszystkie głupstwa literatury polskiej.” Czegóż bowiem powinna — zdaniem autora „Pałuby” — dokonać inteligencja polska żydowskiego pochodzenia? Ponieważ „nie ugina się ona pod brzemieniem różnych narodowych przykazań, może być czynnikiem otrzeźwiającym, może zdejmować niepotrzebne hipnozy, pośredniczyć i popychać do mocniejszego kontaktu z kulturą obcych narodów”. Tymczasem Feldman — zamiast popierać niezbyt przecie silny w naszej literaturze pierwiastek intelektualny — wolał nosić drwa do lasu, rozdmuchując jej i tak wybujałą uczuciowość. „Chciał się wydawać — pisze Irzykowski — jeszcze bardziej typowo polskim, niż każdy Polak” („Czyn i słowo” 1913 str. 220). W zamroczonej atmosferze młodopolskiej odegrał on tę samą rolę, co Rachel na „Weselu”: przywoływał mgły, zamiast je rozpraszać.

do polskości coraz częściej prowadzi przez udział w ruchu robotniczym. Istnieją więc zarówno trzy etapy asymilacji, jak i trzy jej formacje: szlagońska, mieszczańska, proletariacka. Środkowa, która wyłącznie nas tu interesuje, dokonuje się pod znakiem antytradycjonalizmu. To właśnie czyni z polonizujących się Żydów sprzymierzeńców liberalnej inteligencji pochodzenia szlacheckiego: i ta ma bowiem swoje porachunki z tradycją. Gdy ona jednak załatwia je publicznie, gdy Zapolska swe spory z ciotką-kołtunką wywleka na forum, to tamci swe dzieje rodzinne pomijają milczeniem. Inteligencja szlachecka ma swą rodzinną problematykę, do której się tak czy inaczej ustosunkowuje; żydowska — jest w swym anty tradycjonalizmie mniej konkretna, bardziej abstrakcyjna i ogólnoludzka. Stąd zadziwiający w tym jej pokoleniu brak narratorów i nieomal wyłączenie jeszcze ograniczenie do roli krytyków i organizatorów kultury.

Krótko mówiąc, domieszka „nowych ludzi ” jest w generacji młodopolskiej tak znaczna, że zmienia całkowicie jej oblicze i przeciwstawia ją jako całość pokoleniu poprzedniemu. Ta „rewolucja burżuazyjna ” odbiega oczywiście daleko od idealnego schematu: nie mieszczanin się tu buntuje, lecz inteligent, i nie przeciw stanowym przywilejom, lecz przeciw zakazom obyczajowym. Głównym punktem programu jest walka z pruderią; stąd wrogiem Nr 1 dla młodopolskiej, jak i dla późniejszej, inteligencji jest wcielenie tradycyjnej moralności — kołtun.

Może ktoś podnieść, że to antyfilisterskie nastawienie inteligencji nie jest zjawiskiem specyficznie polskim. Nie pierwsza Zapolska — powie on — wykpiła mydlarzy; we Francji zrobił to znacznie wcześniej Flaubert. Tak, ale jego Homais to wolnomyśliciel i antyklerykał; nasza pani Dulski tkwi, przeciwnie, w klerykalizmie. Flaubert ośmiesza w swoim mieszczeniu ciasny racjonalizm; u nas, przeciwnie, atakuje się go właśnie za brak racjonalizmu. I nie dziwota! Francuski bourgeois wykarmiony jest na Wolterze i na Wielkiej Rewolucji; nasz, przeciwnie, tonie po uszy w średniowieczu. Stąd paradoks: hasła, pod jakimi nasza liberalna inteligencja rozpoczyna swą kampanię przeciw kołtunowi, przypominają do złudzenia poglądy — właśnie flaubertowskiego kołtuna: ten sam libertynizm, racjonalizm, optymizm. Zapożycza ona swój program z Zachodu w chwili, gdy jest on tam — i to od lat kilkudziesięciu — przeżyty i ośmieszony. To homaisowskie jej oblicze wykrystalizuje się zresztą dopiero po wojnie.

Gdzież jest — pytamy wobec tego — przejście między inteligencją fin-de-siecle'ową a międzywojenną, między metafizyką jednej a racjonalizmem drugiej? Co nam pozwala obie te ideologie ujmować jako zjawisko ciągłe? Otóż innowacja Młodej Polski polegała m. in. na tym, że w poczciwy świat Pimków wniosła ona poczucie sprzeczności: każdy medal ma dwie strony, dusza i ciało wciąż się z sobą kłóć i nawzajem kompromitują. Diaboliczny chichocik Przybyszewskiego to nic innego, jak stwierdzenie tego dysonansu, a owo „Mimo dość tłustego cielska Była bardzo marzycielska“, które cytuje zawrócony niejako przez Ferdynurkę do wcześniejszego stadium i zdegrengolowany z wellsizmu w młodopolszczyznę inżynier, to nic innego, jak — przybyszewszczyzna na wesoło. U podstaw Młodej Polski leży przeżycie świata jako mieszaniny wzniosłości i plugastwa.

Przyjmując w zasadzie ten dualizm, Młodziakowie potrafili go skanalizować. Pozostając na codzień w sferze wolnomyślnego frazesu, wszystko, co się w nim nie mieści, zepchnęli do kabaretu. Młoda Polska była dla tej warstwy okresem burzy i naporu; lata przedmajowe — okresem rezygnacji z wysokich ideałów młodości i pobłażliwego z nich pokpiwania. Pomostem między obydwojma jest właśnie kabaret, ów młodopolski „Zielony Balonik“, który narzucił styl dwudziestolecia; postacią, która zaś najpełniej to przejście symbolizuje, jest przywódca antypruderyjnej kampanii, przybyszewszczyk, scjentysta i społecznik w jednej osobie, propagator emancypacji i bożyszczko kobiet — Boy-Żeleński.

ROZDZIAŁ I.

ŚWIETNOŚĆ

a) Bożyszczko mamy Młodziakowej

Formuła boyizmu jest prosta: walka z przesądami; francuski wdzięk i lekkość, oddane na usługi publicystycznej pasji; nieulękle spojrzenie badawcze, które pod brązem pomników odkrywa ludzi żywych; bezustanna konfrontacja dzieła z jego realnym podłożem. Nic tedy dziwnego, że rodzina Młodziaków, zwłaszcza zaś małżonka, przywykła w nim widzieć synonim realizmu i racjonalizmu. Tak też — z dodatkiem epitetów „krytyczny ” i „mieszczkański ” — ujęli go później krytycy marksistowscy. A jednak...

A jednak na jednolitej jego powierzchni baczniejsze oko dostrzega niepokojące

skazy. Sam Boy nieraz nazywał siebie mistykiem. Ale to jeszcze pół biedy! Byłaby to jedna z owych żartobliwych samodefinicji, którymi lubił szafować. Co jednak szczególnie zaskakuje u tego wolterianina, to gorący kult Przybyszewskiego; to skłonność, aby genezę dzieła sztuki tłumaczyć „wzruszającym misterium boskości”, „tajemnicą skraplania się geniuszu”, „siłami mediumicznymi” itp., to oświadczenie, że „materiał życiowy Fredry jest niemałą zaporą w tym, aby (jego) artyzm przemówił w pełni do ludzi dzisiejszych” czy że „»Śluby panieńskie« byłyby o wiele piękniejsze, gdyby autor... wyraził je językiem tonów”^{*}; oświadczenie, które nie dziwiłoby w ustach symbolisty. Ale u realisty i racjonalisty Boya...

Sęk jednak w tym, że jego teorie estetyczne niewiele mają wspólnego z realizmem. Trącą one wyraźnie Młodą Polską, która światopogląd swój oparła na antytezie między życiem a twórczością: rzeczywistość jest potworna i wybawienie z niej może przynieść tylko sztuka. „Choć życie nasze nic nie warte, evviva l'arte” — recytowano wówczas. Wyrosła z tej estetyki metoda Boya jest również dwuczłonowa i antytetyczna. Krytyk powinien — jego zdaniem — kojarzyć badania genetyczne z formalnymi i „uczyć ludzi, w jaki sposób cud artyzmu zdolny jest przetworzyć w piękno najlichszą bodaj rzeczywistość”^{**}.

Tu jednak nowa sprzeczność: gdyż na temat „cudu” i „piękna” ma on właściwie niewiele do powiedzenia, najchętniej zaś przebywa na terenie „lichej rzeczywistości”, o której zna moc przezabawnych anegdotek, z młodopolską teorią łącząc praktykę gawędziarza. Jego formalizm jest więc czysto deklaracyjny i zwykł się — po paru ogólnikowych okrzykach zachwytu — ograniczać do bezradnego rozłożenia rąk: „Ignorabimus!” Nie lepiej ma się zresztą sprawa i z jego badaniami genetycznymi; dochodzi w nich najczęściej do wniosku, że jabłko upadło daleko od jabłoni, że dzieło jest zupełnie niepodobne do „lichej rzeczywistości”, z której czy raczej — wbrew której wyrosło, i że między biografią pisarza a jego twórczością istnieje sprzeczność.

Biograficzne anegdoty nie są jednak dla Boya celem samym w sobie. Opowiadając je przeprowadza określoną tezę: oto, że harmonijna koncepcja

* Cytowane wedle wstępu Henryka Markiewicza do „Obrachunków fredrowskich” (PIW 1955, str. 15).

** „Obrachunki fredrowskie” str. 99.

wielkości, jaką wytworzyła XIX-wieczna krytyka polska, że wszystkie owe świątki, jakimi zapełniła ona narodowy Panteon, nic nie mają wspólnego z prawdą. Życie wielkiego człowieka rozdarte jest sprzecznościami, jest mieszaniną wzniosłości i plugastwa, rządzi nim nie tylko dusza, ale i ciało, nie tylko serce, ale i inne organy. Biografizm Boya ma więc charakter polemiczny, wymierzony z obozu Młodej Polski przeciw krytycznym Pimkom. Nie darmo jednym z najwcześniejszych jego bohaterów jest ów „brzydki Józio“ ze „Słówek”, co to — ku utrapieniu swej nabożnej i cnotliwej ciotki — „wszystko robi na opak”; utwór zadedykowany jest ironicznie arcy-Pimce ówczesnej literatury polskiej, hr. Stanisławowi Tarnowskiemu. Pasja gorszenia ciotek cechuje bowiem nie tylko „brzydkiego Józia”, ale i samego Boya.

Bogoojczyźniana krytyka przedmłodopolska traktowała historię literatury jako narzędzie patriotycznej propagandy: nie tylko twórcy, ale i ich bohaterowie byli dla niej wzorem cnót, „uosobieniem — jak pisał jeszcze w 20-leciu Grzymała-Siedlecki — honoru, tężyzny fizycznej i moralnej” *. Stąd jej naiwny realizm: ujmuje ona dzieło sztuki nie jako produkt wyobraźni, ale jako wycinek autentycznej rzeczywistości, którą pisarz przedstawił wprawdzie tylko częściowo, ale którą przy dobrej woli można by odcyfrować w całości. Tak np. krytyka ta sili się, aby ustalić, ile ma lat na prawdę Tadeusz; dane Mickiewicza są bowiem w tym względzie sprzeczne. W jej estetyce panują prawa odzwierciedlania i piękno dzieła sztuki zależy od walorów modelu. Urok postaci Cześnika wynika — wedle prof. Kucharskiego — z uroku rozmaitych Cześników rzeczywistych, którzy posłużyli za wzór Fredrze **.

Siedzący jednak w Boyu „brzydki Józio” podbechtuje go, aby swą akcją kompromitującą — jak tamci idealizującą — objąć nie tylko twórców, ale i bohaterów, a więc doszukiwać się nie tylko w biografjach Mickiewicza czy Fredry, lecz także Robaka czy Jowialskiego tajnych grzeszków. Tajnych, t.j. takich, które można jedynie pośrednio wydedukować z tekstu. Oto np. w poręczniku Dorskim z „Ostatniej woli”

* „Obrachunki fredrowskie” str. 200.

** „Polska — pisze prof. Kucharski — urosła z takich dwu sił i wartości: z połysku stali w ręku takich rębaczy jak Raptusiewicz i z nieugiętej żelaznej woli, skupionej w mózgu takich bajecznych główaczy jak Milczek” (Cytowane wedle „Obrachunków fredrowskich” str. 96).

chcieli czcigodni fredrologowie widzieć narodowy ideał ułana. „W jakiej jednak armii służył nasz bohater ” — pyta Boy niedyskretnie, po czym z dużym nakładem erudycji wykazuje, że w austriackiej, obracając tym samym wniwecz wypieszczony w wyobraźni fredrologów wzór polskiego kawalerzysty *. Albo — cóż począć z informacją Mickiewicza, że Soplicowie za zabójstwo Stolnika otrzymali od largowicy dobra horeszkowskie? Że otrzymali, to jeszcze pół biedy, ale czemuż — pyta Boy — Jacek wróciwszy do kraju nie myślał o ich restytucji, lecz wołał je — przez skoligacenie obu rodów — zachować? W pewnej nawet chwili stawia Boy pytanie, jak na te machinacje Sopliców patrzył sam Mickiewicz **. Nie trudno odpowiedzieć, że w ogóle o nich nie myślał, że więc zagadnienie to po prostu nie istnieje. Lecz Boy przejmuje tu niepostrzeżenie naiwny realizm swych przeciwników. Przypomnijmy sobie spór Młodziaków z Pimką: przy wszelkich różnicach godzą się oni w zasadzie na jego belferską problematykę, grają — umieszczeni na przeciwnym krańcu — w tę samą grę „staroświeckość — nowoczesność ”. Natomiast Ferdydurke — póki nie został w nią wciągnięty — kwestionował samą zasadę sporu; jego antagonizm wobec obu stron nie był równorzędny, lecz odgórny. Otóż — podobnie jak Młodziakowie — tak i Boy polemizując z Pimką przyjmuje mimowiednie jego założenia. Ale — idealizujące czy też kompromitujące — anegdociarstwo pozostaje zawsze anegdociarstwem, naiwnyrealizm — brązowniczy czy też antybrązowniczy — zawsze naiwnym realizmem, a kołtuństwo — staroświeckie czy też nowoczesne — zawsze kołtuństwem.

Sprawdza się na nim to, co powiedział Brzozowski o całej Młodej Polsce: że — zbuntowana przeciw rodzinie Połanieckich — jest zarazem ograniczona jej horyzontem, gdyż „każde zaprzeczenie ma w sobie naturę tego tak, od którego się oddziela ”. Tym się tłumaczy ograniczony zasięg antybrązowniczej kampanii Boya, która w gruncie żadnych brązów nie kruszy, żadnych hierarchii nie tyka, a tylko podziw dla uświęconych wartości motywuje inaczej, niż to do tychczas czyniono: Boy

* Tamże, str. 208.

** „Brązownicy“ str. 284.

nie wprowadza nowych wielkości do literatury ani nie usuwa starych; nie przewartościowuje tradycji, lecz tylko ją przeuzasadnia. Dowodzi Pimkom, że jest nie gorszym od nich Polakiem, że lubi to samo, co oni, chociaż z innych, niż oni, powodów. W sukurs przychodzi mu tutaj jego młodopolska estetyka: używany w niej kontrast między „plugawym życiem” a „wzniosłą sztuką-pocieszycielką” pozwala mu potępiać szlagońską rzeczywistość, a chwalić jej produkty estetyczne *.

Nie na tym jednak koniec boyowskich metamorfoz. Gdyż z dwu Janusowych jego oblicz przedstawił na razie tylko to jedno, młodopolskie, którym zwraca się on przeciw Pimkom, aby wykazać, że ich harmonijna wizja świata jest fałszywa, że ciało skłócone jest z duszą, a człowiek — skomplikowany i rozdarty. Ma ona jednak w zapasie i drugie, sceptyczne, którym zwraca się kolejno przeciw Młodej Polsce. Teraz dla odmiany wykazuje, że owe kontrasty, jakie przed chwilą wydobywał, nie są takie znów straszne, że zwady między ciałem a duszą mają wiele stron pociesznych, a z komplikacji swych może człowiek wyciągnąć wiele przyjemności. Następuje tu owo przesunięcie, jakie obserwowaliśmy u Młodziaków: wszystko, co nie mieści się w ich światopoglądzie, bagatelizują i załatwiają dowcipem. Pomostem bowiem, po którym ukształtowana z początkiem stulecia inteligencja polska przeszła od swej górnej młodości w stadium stabilizacji i kompromisu, był kabaret. Boyowskie „Słówką” wymierzone były nie tylko przeciw ciotkom i kołtunom; były także okazem satyry wewnątrzinteligenckiej, przy pomocy której warstwa ta mogła obrócić niedawne swe tragedie w żart, skonkretyzować swe mgliste postulatory, seksualną metafizykę przetworzyć w praktyczną swobodę obyczajową, słowem, zbudować ponad młodopolskim tragizmem nowy optymizm — mniej naiwny i bardziej racjonalistyczny od Pimkowskiego. „Zielony Balonik” był miejscem, gdzie formacja fin-de-siecle’owa przerasta w międzywojenną, gdzie Przybyszewski przeradza się w Młodziaka.

* „Dajcie wy się wypchać, moi drodzy, obywatelstwem Tadeusza i niewinnością Zosi, ale są w tym »Panu Tadeuszu« cuda języka, symfonie dźwięków takie, że gdziekolwiek je posłyszec, choćby na głupim popisie szkoły dramatycznej, coś ściska w gardle“ („Brązownicy“ str. 54).

b) Bożyszczce papy Młodziaka

W kawiarni warszawskiej gwaro jak w ulu. Nazwiska świeżo kreowanych sław i świeżo powstałych artystycznych ugrupowań krzyżują się z plotkami o nowych mianowaniach w wojsku, o wyrosłych przez noc fortunach, o rewolucjach na Wschodzie i „izmach” na Zachodzie. Atmosfera tych wczesnych lat przedmajowych jest rześko antytradycyjalna, optymistycznie młodzieńcza. Kult młodości, który z dnia na dzień skraca fryzury i suknie, przycina brody i wąsy, dopiero za lat dziesięć przybierze formy irracjonalne, wyrodzi się w ubóstwienie instynktu i krzepy; na razie łączy się z wiarą w naukę i technikę, z przeświadczeniem, że przy dobrej woli można świat zorganizować o wiele rozsądniej niż dotychczas.

Kawiarnia warszawska — świeżo zaawansowawszy na stołeczną — przejmuje teraz od krakowskiej rząd dusz. Tylko ona rozdaje artystyczne szlify i feruje ogólnopolskie wyroki. Hierarchie utarte w tym środowisku, które dziedziczymy zresztą po dziś dzień, mają charakter na wpół towarzyski; któż ze stałym bywalcem „Adrii”, olśniewającym przez swe krawaty, groźnym przez swe wpływy, ośmieli się zestawić jakiegoś poetyzującego rejenta z Zamościa? Coroczne konkursy „Wiadomości”, czyniąc ze spraw literackich coś pośredniego między rebusem a wyścigami, podsycają jeszcze atmosferę rywalizacji. Aby się utrzymać na powierzchni, stołeczny liryk musi bezustannie o sobie przypominać, pisywać dla tygodników i kabaretów. Próżno byszukać tu owych męczenników pióra, którzy latami walczą o własny wyraz; jeden tylko Tuwim potrafił — być może, dzięki wieloletniej chorobie — pogodzić stołeczne laury z ascezą artysty. Zasadniczo jednak za szczytowe osiągnięcie uchodzi tu felieton, który w ogólnie przystępnej formie podaje myśli ogólnie znane.

Do mistrzostwa rodzaj ten doprowadza Antoni Słonimski. Pod jego piórem staje się on bez mała tym, czym niegdyś powiastka filozoficzna we Francji: narzędziem owej „rewolucji inteligenckiej”, której jest on drugim — obok Boya — duchowym przywódcą. Obaj — jeden dobronuszniej, drugi zjadliwiej — atakują bzdurę endecko-klerykalną, obaj przeszczepiają na nasz grunt wzory zachodnie: Boy — francuski libertynizm, Słonimski — angielski scientyzm. Obaj piszą celnie, dowcipnie, jasno. Tu jednak warto zwrócić uwagę na różnicę zasadniczą. Boy reprezentuje coś, co można by nazwać szlacheckim skrzydłem tego ruchu, jest jego Mirabeau czy Lafayette⁴em. Jego twórczość, w której rozwiązuje swój antypruderyjny kompleks brzydkiego Józia, ma korzenie osobiste, sięga do rodzinnych tradycji i

szuflad, wiąże się z tłem starego Krakowa. Inaczej Słonimski, który — zwłaszcza w okresie młodzieńczym — reprezentuje całkowicie już mieszczańską i antytradycyjną warstwę inteligencją. Pochodzenia przeważnie żydowskiego, wywleka ona niechętnie — w tym okresie drażliwości rasowych — swe dzieje prywatne na forum. Stąd — w braku konkretnej, wyrosłej ze spraw rodzinnych, problematyki — ogranicze nie do zagadnień uniwersalnych i utartych w prasie: jej wcieleniem będzie więc raczej wellista Młodziak niż antypruderyjna Młodziakowa. Stąd też brak w tym jej pokoleniu talentów narratorskich, które dopiero okupacja — zdejmując z pewnych tematów ciężące nad nimi tabu — wyzwoli. Tym się tłumaczy ów paradoks, że krytyka Boya jest bardziej liryczna, niż — dość uniwersalistyczna i abstrakcyjna — beletrystyka Słonimskiego; że Boy, który jednej sceny nie wymyślił, jest urodzonym gawędziarzem, gdy autor wielu sztuk i powieści Słonimski pozostaje felietonistą. Brak zainteresowania dla konkretności sprawia, że postacie jego — to ożywione dowcipy, jego pomysły — to abstrakcyjne tezy. Starczy tego na felieton, i to na doskonały, ale nie na dramat ani na powieść. Czy starczy na utwór liryczny?

Niepodobna oczywiście odmówić niektórym jego wierszom siły wzruszania. Rzecz jednak znamienita, że mają ją przede wszystkim te, w których demaskuje samokrytycznie oschłość swej poezji, oskarża ją o sztuczność i stylizację *. To pojęcie stylizacji wyjaśnia nam niejedno: zarówno łatwość, z jaką zmienia postawy — od futuryzującej do parnasowskiej czy romantycznej, jak i samą potrzebę, która popycha do pisania wierszy tego mistrza felietonu. Podczas gdy w tym ostatnim jest, jaki jest: rozsądny, trzeźwy, dowcipny, to poezja stanowi dlań teren psychicznych maskarad: tutaj drapuje się w antykizujące czy byroniczne płaszcze, tu nobilituje się i sprawia sobie korzenie, tu ukazuje się, odświętną retorykę humanitarną a kabaret, tak on idealizuje się w wierszu, a realizuje w felietonie.

Za tą odmiennością gatunków kryje się jednak inne, głębsze przeciwieństwo: między tym, co Słonimski proklamuje jako swój światopogląd, a rzeczywistym

* Ob. takie wiersze, jak „Lato w mieście”, „Inwokacja”, „Krzyż południowy”.

pokryciem, jakie nań posiada. Znamienne jest tu już pierwsze jego publiczne wystąpienie, owa młodzieńcza „Carmagnola”, która w 1918 roku olśniewała publiczność kawiarni „Picador” swym prawie-bolszewizmem, swym buntowniczym

Panowie szlachta! Bije grom!

oraz — swym końcowym wezwaniem do — swobody obyczajowej :

I Carmagnolę niechaj tłum

Tańczy na gruzach konwenansu.

Ten pierwszy wieczór „Picadorczyków” opisał Tuwim „w „Kwiatach polskich”. Bogaty birbant, Faf Folblut — przechodząc w myśli „wczorajszą noc rozpustną” — wspo- mina m. in. wizytę „w nowej kawiarni poetyckiej”, „Picadorze”, gdzie

...na estradę wskakiwali

Jacyś nieznani i zuchwali

Poezje swe wykrzykujący...

PANOWIE SZLACHTA! BIJE GROM!

Przerażony tym głosem rewolucji, rozbrzmiewającym z estrady „Picadora”, Faf Folblut czuje się już nieomal wywłaszczony ze swych fabryk i pociesza się jedynie myślą, że wciąż jeszcze ma „konta w Zurychu i w Londynie”.

Wydaje się jednak, że Tuwim mocno przesadził i że Faf Folblut — jeśli nawet początkowo zaniepokoił się groźnym tonem „Carmagnoli” — musiał chyba odzyskać w końcu dobry humor na wieść, że chodzi w niej tylko o „taniec na gruzach konwenansu” i że głoszona przez Słonimskiego rewolucja ma strzelać jedynie — korkami od szampana.

I nie tylko w tym poemacie rewolucyjna góra porodziła antykonwenansową mysz. W całej późniejszej działalności Słonimskiego można zauważyć analogiczną skłonność do grandelokwencji bez pokrycia: anonsuje on więcej, niż może dotrzymać. To, co nazywa swym światopoglądem, jest w gruncie rzeczy zlepkiem obiegowych idei lat dwudziestych: składa się na to i trochę komunizmu, i trochę liberalizmu, i „Precz z politykami!”, i „Władza w ręce fachowców!”, i „Nigdy więcej wojny! ”, i „Ludy! Podajcie sobie dłonie ponad głowami rządów! ” Spróbujcie jednak którykolwiek z tych punktów wprowadzić w życie, a popadnie on automatycznie w sprzeczność z resztą: liberalizm z dyktaturą fachowców, pacyfizm z rewolucyjnością. Rzecz bowiem w tym, że cały ten konglomerat ma charakter utopijny. Racjonalizm

Słonimskiego nie zawiera propozycji konkretnych. Racjonalistą nie jest się bowiem raz na zawsze, lecz tylko w stosunku do idei bardzo zacofanych: jest nim Einstein wobec Kopernika, jak i Kopernik wobec Ptolomeusza. Otóż Słonimski jest nim w stosunku do polskiego kołtuna lat dwudziestych; nic więcej. Na owe czasy było to bardzo wiele. Nie wystarczy to jednak, aby zatrzymać monopol racjonalizmu na stałe.

Szczęściem, Słonimski ma dość rozsądku, aby z tej utopijności własnych poglądów zdawać sobie — przynajmniej chwilami — sprawę. Jest coś ujmującego w autoironii, z jaką w 1931 roku felieton o dziwakach, z których każdy ma inny projekt zbawienia świata, kończy własnym projektem: nawodnić — za pieniądze uzyskane z ograniczenia zbrojeń — Saharę *. Ten utopista ma bowiem poczucie humoru; jest to „Wells tańczący przed — ukrytym w samym sobie — Chaplinem”.

Można oczywiście żałować, że w twórczości jego zbyt wiele miejsca zajął ten pierwszy, a zbyt mało — drugi. Natura predysponowała go bowiem raczej na humorystę, którego wrodzonym organem jest rozsądek, ulubioną strefą — centrum, właściwą temperaturą — umiarkowanie. Z tym wszystkim dała mu ona jednak zamiłowanie do grandelokwencji i do patetycznego frazesu. Wydaje się, że jest to cecha nie tylko osobista. Czyż nie wiemy, że nasza inteligencja liberalna, zwrócona od chwili narodzin twarzą do kołtuna, nie chce przyjąć do wiadomości istnienia innych, bardziej postępowych sił w społeczeństwie? Młodziakowie, którzy uważają się za „awangardę dziejów w tym kraju“, mają niesłychane poczucie własnej wyższości i lubią szermować radykalnym frazesem. Centrowcy — uważają się za skrajną lewicę**; jeżeli zaś muszą już dostrzec jakieś zjawisko przebiegające na lewo, przenoszą je automatycznie na drugą stronę: w inności Ferdurki widzą objaw sojuszu z Pimką. Podobnie i Słonimski, ilekroć napotyka na nowe i obce zjawiska,

* „Kroniki tygodniowe” PIW 1956, str. 243—46.

** Pojęcia „lewica” używam tu jako synonimu wszelkiego nowatorstwa.

interpretuje je jako symptom wsteczności *. Jest to bowiem — jak cała nasza inteligencja liberalna — centrowiec z rewolucyjnym frazesem na ustach, znakomity felietonista z ambicjami ideologa i poety.

c) „Zawiła, wysilona i nikomu na nic nieprzydatna sztuka...”

Badacz literatury, którego — prócz faktów — interesują także jej niespełnione możliwości, nie może — czytając zbiór artykułów Karola Irzykowskiego z lat 1905—1912 „Czyn i słowo“ — nie zatrzymać się nad takim oto ustępem: „W czasie kiedy w Krakowie powstało »Życie« (tj.w 1899 r.), ja i kilku moich przyjaciół zamierzaliśmy we Lwowie założyć czasopismo literackie, oparte na całkiem innych, zupełnie oryginalnych podstawach. Miało się ono nazywać »Meteor«, a wychodzić tylko jeden rok, ale przez ten czas zupełnie usprawiedliwić swą nazwę; miało zamieszczać oprócz utworów i artykułów literackich także rozmyślenia z warsztatu poetyckiego, wzajemne krytyki, tematy i plany dzieł, sny, bezimiennie spowiedzi i listy rzeczywiste...Współpracownicy mieli pisać bezimiennie i nie brać żadnych honorariów, treść i wartość pisma miały rosnać z każdym numerem, a w ostatnim spodziewaliśmy się znaleźć na jakichś zawrotnych, niespodziewanych wyżynach, wymagających kto wie, czy nie np. »samobójstwa całej redakcji«. Zamiast »Meteoru« dostała Polska »Życie« (str. 126)“.

Jest oczywiście w tym wspomnieniu coś z młodzieńczej fantazji. Niemniej — niepodobna nie zadumać się przez chwilę nad tym nieucieleśnionym „gdyby“, nad tym idealnym rozgałęzieniem literatury polskiej i nie zadać sobie pytania, czy gdyby w owym przełomowym 1899 roku wpływ na nią zyskał ten odpalony kochanek, którego ironiczny akompa niament do jej prądów i przełomów miał odtąd towarzyszyć jej przez lat czterdzieści, rozwój jej nie byłby poszedł drogą zupełnie odmienną i o wiele bliższą europejskiej.

* Ob. np. jego próby, aby ruch awangardy artystycznej interpretować jako faszyzm („Kroniki tygodniowe” PIW str. 560 oraz „Nowa Kultura” 1957 r. Nr 22). Podobną interpretację awangardy dawali — nawiasem mówiąc — również teoretycy socrealizmu.

Faktem jest, że jego kapitalna „Pałuba“ (1902) porusza problematykę, która ma się dopiero później stać aktualną dla myśli zachodniej. Irzykowski chce tu — zamiast maskować powstawanie utworu przed czytelnikiem — obnażyć jego mechanizm, zachować rusztowanie obok budowli, „przenieść — jak sam mówi na str. 520 — punkt ciężkości z arcydzieła do warsztatu poetyckiego, więc poza dzieło, tam, gdzie tryska właściwe źródło poezji”. Słowem, ma to być — na długo przed analogicznymi eksperymentami na Zachodzie — dzieło, które — nawijając się niczym szpula na siebie — przedstawiałoby swą własną genezę („work in progres”). W kilkanaście lat później Valery tematem swej twórczości poetyckiej uczyni powstawanie swych wierszy, a Gide w „Fałszerzach” wprowadzi autora do akcji oraz opublikuje „Dziennik”, opisujący pisanie tej powieści. Z zamiarem podobnym — aby „prowadzić pamiętnik literacki »Pałuby«, objaśniający każdą fazę jej tworzenia” (str. 520) — nosił się również Irzykowski. Analogie są — jak widzimy — uderzające.

Próbowałem już gdzie indziej * wyjaśnić genezę tej literatury, którą nazywam „autotematyczną”. Jej rozkwit przypada na szczytowy i zwrotny zarazem w kulturze europejskiej okres fin-de-siecle’u, kiedy to sztuka ogląda się przez chwilę na siebie, zastanawia nad swą istotą, rozśrubowuje swe mechanizmy; jest to okres powieści autoironicznej, poezji esencjonalnej i abstrakcyjnej. Pisarz ówczesny — nawet gdy zniża się do opowiadania wypadków szczegółowych — zawsze podkreśla swój wobec nich dystans. Stąd uznanie, jakim cieszy się wtedy jałowość twórcza; widzi się w niej objaw wysokiego ducha, który przenosi nieskończoność możliwości nad ograniczenie wyboru. Stąd też poczesne miejsce, jakie w ówczesnej hierarchii przypada krytyce; coś z jej ducha mają w sobie wiersze Valery⁴ego i powieści Gide’a. Jako wyraz niedosytu definiuje ją Irzykowski: „Jej przyrodzonym uczuciem jest głód, jest ona wiecznym dzieckiem, które domaga się cudów, potem każdy cud psuje i tę robotę destrukcyjną podaje ironicznie jako twór własny...Jest ona negatywnym uświadomieniem się tęsknoty poezjotwórczej” **. Krytyka dla Irzykowskiego to — niczym ów wąż z poematu Pawła Valery’ego — „wszechpotężna nicość”, która o cały bezmiar niezrealizowanych możliwości góruje nad wszelkim wcieleniem. W jego

* Ob. w niniejszym zbiorze studium „Rzeczywistość zdegradowana”.

** „Czyn i słowo” str. 403—404.

działalności rozlegać się będzie przez lat czterdzieści syka owej „bezpłodnej negacji”. Wydaje się chwilami, jakoby w jego osobie wydziedziczona linia prawowała się z dynastią panującą, jakoby ów niedoszły do skutku „Meteor” dopominał się wciąż na nowo o życie, prześladowając literaturę rzeczywistą cieniem jej nieurzeczywistnionych możliwości. Jest w Irzykowskim — jak i w Valery’ m — typowo dekadenska niemoc, jest obawa przed samookreśleniem i zajęciem stanowiska. Ale zarazem — przytej niemocy, przy tym przekornie podkreślanym braku talentu — co za przezierczość, co za europejskość, co za prekursorstwo!

„Pałuba” — ta niewątpliwie najinteligentniejsza książka Młodej Polski — wybiega daleko poza ówczesną psychologię i estetykę. Chciał w niej stworzyć Irzykowski satyrę na umowną poetyczność swego czasu, ukazać różnicę między tym, co bohaterowie myślą o sobie a czym są naprawdę. Stopniowo jednak samo to „naprawdę” stało dla niego pod znakiem zapytania. Czyż można w sprawach duchowych odróżnić rzeczywistość od pozoru? I czyż psychika ludzka nie jest — jak powie niebawem Valery — „rodzajem symulacji” lub — jak powiedzą egzystencjaliści — „samotworzącą się nicością”? I oto z satyry na współczesny konwenans poetycki przekształca się „Pałuba” w satyrę na konwencjonalizm przeżyć ludzkich w ogóle. Główny bohater Strumieński zadaje sobie po śmierci kochanki przymus, aby realizować tylekroć opiewany ideał miłości pozagrobowej; inny bohater, Gasztold — pisząc autobiograficzną powieść — włącza swe przeżycia na gwałt w przepisowe ramki fin-de-siecle’ owej poetyki; a czyż wreszcie i sam autor, tworząc „Pałubę”, nie ujmuje rzeczywistości w sztuczne schematy, nie narzuca kompozycji literackiej temu, co z natury swej jest bezkształtne, groźne i bezimienne?

Tyle o stosunku Irzykowskiego do problematyki europejskiej. Jakże jednak umieścić go w krajowej? Wiemy już, że — rozpoczęta w 1899 roku jego działalność neguje właściwie wszystko, co zachodzi w kulturze polskiej — czasem jedynie czyniąc sarkastyczny wyjątek dla jakiejś oczywistej miernoty. Bez względu na takie czy inne źródła tej negacji zasięg jej i trwanie każą nam widzieć w niej coś więcej niż porachunki „skrachowanego poety”. Poprzez literaturę godzi ona w warstwę, która na przełomie stulecia przejmuje po ziemiaństwie rząd dusz: w nowopowstałą inteligencję polską. Podczas gdy to odgałęzienie literatury, które od Przybyszewskiego idzie do Boya, skupia się głównie na walce z zewnętrzną obłudą kołtuna, to autor „Pałuby” przeprowadza już krytykę samej inteligencji, jej autostylizacji i zakłamań, stawia już

zagadnienie obłudy wewnętrznej. *

Dopiero w tym świetle kolejne wystąpienia Irzykowskiego zyskują sens jednolity. Salonowym wdzięczkom polskiej — zwłaszcza zaś warszawskiej — inteligencji lubi on z pewną przewrotną kokieterią (widać to już chociażby z takich tytułów, jak „Słoń wśród porcelany”, „Lżejszy kaliber” itp.) przeciwstawiać swój brak lekkości, swój galicyjski intelektualizm. W „Pałubie” ośmiesza urobiony na zagranicznych wzorach dekadentyzm, w „Czynie i słowie” powstałą po 1905 roku modę na bohaterów. Estetyzm metafizyczny atakuje u Miriama i Witkiewicza, estetyzm witalistyczny — u futurystów i skamandrytów. Wbrew modzie na takie ogólniki jak „talent” czy „forma” postuluje — w ślad za Brzozowskim — krytykę merytorycznie sprawdzalną, która by w usterkach formalnych umiała wykryć słabości myślowe: walczy o treść. Prawda, że wezwany kiedyś przez Przybosa, aby wymienić w końcu, o jaką treść mu właściwie chodzi, wykręca się sianem: jego merytoryzm — jak i formalizm Boya — pozostaje niezrealizowanym postulatem. Bo też krytyka jego jest czysto negatywna: ma to swe źródło zarówno — widzieliśmy — w europejskiej, jak i w krajowej sytuacji. Programowi inteligencji, z którym polemizuje, nie potrafi bowiem Irzykowski przeciwstawić nic konkretnego — ani w społecznym, ani w artystycznym sensie. Jego „Beniaminek” (1934), arcytrafna analiza boyizmu, pozostaje w części pozytywnej żenująco słaby. Deklaruje się on tam zresztą jako zasadniczy zwolennik boyowskiej kampanii obyczajowej, którą chce tylko — niczym Buchman z „Pana Tadeusza” — pogłębić.

Ten umysł oschły i zgryźliwy, ten wyzuty z pierworództwa Ezaw intelektualny

* Charakterystyczny był pod tym względem spór o „Świętoszka” Boy wynosił pod niebiosa ten dramat, w którym widział poprzednika swej antykołtuńskiej kampanii. Irzykowski, przeciwnie, twierdził, że Tartuffe — jakim go Moliere przedstawia — jest „zwykłym oszustem” i że sztuka mogłaby nas interesować dopiero wtedy, gdyby jego „udawanie było zarazem prawdą”. („Beniaminek” str. 70). Wchodzą tu w grę dwa całkiem odmienne pojęcia udawania: przed innymi przed samym sobą.

nawiąże bliższy kontakt dopiero z drugą generacją międzywojenną. Młodzi pisarze lat trzydziestych, owe „chłopaki XX wieku“, których czeka niebawem najdosłowniejsze „musztrowanie, popędzanie, poganianie i ćwiczenie batem ” znajdują w jego książkach sformułowania, świadczące o historycznym jasnowidztwie. Czyż nie on wyraził w 1921 roku przypuszczenie, że „rozwój okrucieństwa nie jest jeszcze zażegnany przez zwycięstwo nowoczesnej humanitarności” *, a jeszcze w 1911 roku nie przewidział nowego powrotu do natury — z tym, że „natura nie jest już przyjazna i dobra... lecz zła i głupia ” — i właśnie ta jej niższość i gorszość staje się bożkiem... który nosi nazwę „instynktu ” ? **. Był to zresztą jedyny krytyk starszego pokolenia, który zauważył ruch artystyczny tej młodzieży, awangardę, zauważył — jak to on — zrzędnie i kłótliwie, lecz nie zbagatelizował ani zbyt dowcipem. Co zaś szczególnie zbliżało młodych do Irzykowskiego, to wspólna niechęć do kabaretowej łatwizny, z jaką zagadnienie tego świata zwykli byli rozwiązywać ideologowie Młodziaków; wspólne skłócenie z obiema głównymi siłami kulturalnymi dwudziestolecia: z kołtuństwem i z liberalną inteligencją; wspólny w rezultacie brak odbiorcy, symbolicznie wyrażony w losie owych „walających się na dnie szuflady ” i „wcale przez rzeczową pensjonarkę nie rozciętych tomików ”.

Dopiero też pod koniec dwudziestolecia znalazły idee „Pałuby ” zrozumienie i artystyczne zastosowanie. Gdyż — cokolwiek by się rzekło — w tej frapującej książce świetne bywają raczej pomysły niż realizacje. Oto np. usiłuje Irzykowski w „Snach Marii Dunin ” stworzyć nowy typ narracji autokompromitującej, tj. budzącej w czytelniku podejrzenie, że go autor oszukuje ***. Nikt jednak, kto przeczytał ów urywek „Pałuby ”, tego się nie domyśli; aby to wyjaśnić, potrzebny był oddzielny komentarz autora.

Podobnie inne pomysły: ukazanie dzieła in statu nascendi, podkreślanie, że

* „Lżejszy kaliber” Warszawa 1938 r. str. 170.

** „Czyn i słowo” str. 229.

*** Ten typ „prozy złej wiary” miał w przyszłości zastosować Tadeusz Borowski w „Kamiennym świecie”.

postaci i zdarzenia są zmyślane, odróżnienie rzeczywistości przeżywanej przez bohaterów od rzeczywistości „prawdziwej” — wszystko to pozostaje raczej w sferze zamiarów. Nie umiając swych innowacji przeprowadzić konsekwentnie, autor raz po raz popada w technikę tradycyjną. Jest jak ródźkarz, który nie potrafi swych odkryć wyeksploatować ani nawet udowodnić; jego próbki, zbyt jeszcze przemieszane z mułem, nie budzą zaufania. Aby idee „Pałuby” zyskały siłę przekonywającą i zaczęły działać artystycznie, trzeba czekać do chwili, gdy się zjawi ktoś, kto je przeprowadzi konsekwentnie i do końca, do chwili, słowem, gdy na scenę kultury polskiej wejdzie Ferdydurke.

ROZDZIAŁ II

UPADEK

a) Boyowi świeczka

Zasłona z dymów, armatnich czy krematoryjnych, która opadła nad pierwszym aktem naszego dramatu, odsłoniła — uniósłszy się po latach sześciu — pejzaż kulturalny całkowicie zmieniony: inteligencję przetrzebioną lub — jeżeli była żydowskiego pochodzenia — wybitą nieomal do nogi; zniknięcie skrajnej prawicy; powstanie na jej miejscu obozu katolickiego, który do prawicowości się nie przyznaje, a nawet akcentuje swą postępowość; wreszcie — jako fakt najważniejszy — sformułowanie przez panujące wówczas w obozie marksistowskim siły własnego programu artystycznego, który niebawem stanie się oficjalnie obowiązujący.

Nie oficjalna jednak historia literatury nas tu interesuje, lecz dzieje postaw psychicznych; toteż nie nurt główny będzie przedmiotem naszych badań, lecz przebiegające na jego marginesie prądy boczne — wypadkowe dawnych nawyków i nowych nakazów. W niniejszym rozdziale chcemy nakreślić powojenne dzieje Młodziaków, a więc dać odpowiedź na pytanie, jak uformowany na Boyu i Słonimskim inteligent przystosuje się do zmienionej sytuacji ideologicznej. Ta — widoczna u wielu naszych pisarzy — symbioza boyizmu z marksizmem wyjdzie najwyraźniej na jaw w działalności Jana Kotta; tym się tylko tłumaczy miejsce, jakiego jej w tych szkicach udzielamy.

„Pisać jak Boy“, „być Boyem na dzisiaj ” * — oto niewątpliwy ideał Kotta. Jego predylekcje literackie: encyklopedyści, Stendhal, Balzac, ba! cała jego stylistyczna aparatura, wszystko to wzorowane jest na autorze „Słówek”. Prawda, że zapożyczone od niego epitety „pasji”, „namiętności”, „drapieżności” i „gorącości“, które tam wynikały z seksualnej koncepcji geniuszu, u Kotta przy jego marksizmie wyglądają trochę ni przypiął, ni przy łątał. Jeszcze dziwniejsze są w ustach tego społecznika dowcipy o „ekspedientkach w ciąży“ i sarkastyczne pytania w rodzaju: „Jakże referent w VI stopniu służbowym, uwodząc urzędniczkę na pocztę, może coś mądrego i trafnego powiedzieć?“ **. Nie szafujmy tu jednak pochopnie zarzutem antyhumanizmu; po prostu wśród inteligencji międzywojennej istniała moda, aby o urzędnikach — zwłaszcza niższych — mówić z sarkastycznym uśmieszkiem; była to jakaś forma satyry antykołtuńskiej. Kott podejmuje tu w najlepszej wierze popularny w kołach Młodziaków schemat humorystyczny. Czyż jego jest winą, że nasza wrażliwość uległa tymczasem zmianie i że postaci referentów czy ekspedientek nie odczuwamy już jako komicznych?

Epigon to ma bowiem do siebie, że dostrzega tylko przekazane wzory i reprodukuje tylko minione konflikty. Jeśli Stefania Grodzieńska opowiada gdzieś o ciotce, która — na wiadomość, że siostrzenica wyszła za pisarza — załamuje dłonie w rozpacz nad jej nędzą, to schemat „chudego literata”, zastosowany w tym felietonie, jest wyraźnie anachroniczny; dzisiejsza kołtunka byłaby, wręcz odwrotnie, przekonana, że ów mąż zarabia krocie. W ogóle zauważyć należy, że sam dotychczasowy sens słowa „kołtun” zaczyna w powojennej sytuacji ewoluować. Pojęcie to, ukształtowane w okresie Młodej Polski, było podówczas wyrazem buntu inteligenta przeciw zastanej obyczajowości: stąd najważniejszym jego składnikiem była moralna pruderia. Również i dla postępowców dwudziestolecia jest ono w ich psychicznym gospodarstwie nieodzowne: muszą oni — jak Młodziakowa- Pimkę — mieć kogoś, na kim by mogli demonstrować swą nowoczesność. Po wojnie wielu z nich traktuje dawne swe antykołtuńskie nastawienie jako rodzaj posagu, który

* „Wtedy... postanowiłem zostać pisarzem, i takim właśnie pisarzem jak Boy („Jak zostałem pisarzem” „Postęp i głupstwo” T. II. str. 215).

** „Postęp i głupstwo” T. II. str. 131.

wnoszą do małżeństwa z socjalizmem. W tym celu muszą nadać temu pojęciu sens ściśle polityczny, czyli postawić znak równości między kołtunem a reakcjonistą. Tym się tłumaczy powodzenie, jakim wśród satyryków, felietonistów itp. cieszy się w tym okresie realizująca pożądaną amalgamat postać Bęc-Walskiego; tym też fakt, że rozmaici literaci (Krzywicka, Stern) wpadają — niezależnie od siebie — na pomysł, aby nakreślić dalsze dzieje rodziny Dulskich, czyli wykazać, w jaki sposób kołtun przerasta w reakcjonistę. W smutnym okresie, gdy socjalizm nie idzie bynajmniej w parze z antypruderyjnością, te próby przerzucenia pomostu między boyizmem a marksizmem pozostają zresztą dość nieprzekonywujące.

W działalności Kotta ożywa więc Boy-gorszyciel kołtuństwa i kleru, Boy — „brzydki Józio“: ma on nie lada uciechę, gdy — z okazji wydanej przez Stefana Kisielewskiego powieści — może skandalizować „ciotki ” z „Tygodnika Powszechnego” cytowaniem co smakowitszych fragmentów *. Pod piórem jego zmartwychwstaje nie tylko generalna linia, lecz także drugorzędne cechy i manie Boya: jego szperactwo, jego sceptyczny realizm. „W zbiorach Komedii Francuskiej — pisze w »Mitologii i realizmie« (str. 48) — zachował się afisz jednego z pierwszych przedstawień »Hamleta«. Czytamy na nim: »Hamlet ou le Distrait, la(!) piece en cinqactes par M. Shakespeare«. Oto Kott — archiwalny szperacz. Gdzie indziej znów opowiada, jak to — dzięki nabytejza okupacji wprawie — udało mu się odczytać szyfr w listach Słowackiego, odgadnąć, że „kuzynka” oznacza Polskę, „krewni Rosienieccy ” — Rosję, że wzmianki o „cybulkach” dotyczą operacji giełdowych itp. ** Oto Kott — znawca życia, który poza magią sztuki umie dostrzec pikantne realia. Albo jeszcze gdzie indziej: „Pamiętam uczucie radosnego olśnienia — pisze — kiedy na starych akcjach jakiegoś francuskiego towarzystwa eksploatacji węgla odnalazłem te same motywy roślinne, tych samych faunów i nimfy, ten sam romantyczny pejzaż zameczków i kościołów, co na winietach zdobiących pierwsze wydanie ;»Chimer « Nerval. Podobnego uczucia olśnienia, jakie daje rozumienie ścisłych związków, łączących w jednej epoce odrębne dziedziny kultury, doznaję zawsze przy czytaniu

* „Niespodziewany sojusznik”, „Postęp i głupstwo” T. I. str. 134—149.

** „Szyfr w listach Słowackiego”. „Postęp i głupstwo” T. II. str. 57—66.

historycznych książek Marksa ” *. Oto z kolei iście boyowska wrażliwość na smaki epok, oddana na usługi marksizmu.

Cóż jednak w tym złego, że Kott twórczo kontynuuje boyizm i przedłuża go w kierunku marksizmu? Tak, lecz co u Boya jest autentyczne, u Kotta jest tylko pozorem. Pomijam już fakt, że po wiadomości o tym, iż „Hamleta” grano w XVIII w. pod tytułem „Dystrakt”, nie trzeba zgoła sięgać do jakichś „zbiorów Komedii Francuskiej”, gdyż można ją znaleźć w byle podręczniku. Ale owych odkryć w listach Słowackiego, które Kott przypisuje swym okupacyjnym doświadczeniom, dokonał już pół wieku wcześniej pierwszy ich wydawca, Leopold Meillet **. Co się zaś tyczy podobieństwa między akcjami z epoki romantycznej a tomikiem Nerval, to zauważył je już przed Kottem Proust — i to w identycznych prawie wyrażeniach***.

Z tym wszystkim — spośród wielu metamorfoz Kotta boyizm jest mu najbliższy. W ślad za Boyem uwielbia francuską literaturę XVIII w. i w ślad za nim woli w niej powiastkę filozoficzną od realistycznej powieści; jeszcze w 1945 roku śmieszy go w tej ostatniej „radosny zachwyt pisarza nad własną niewinnością”, jego „wiara w przyrodzoną dobroć człowieka”, oraz „niezdolność do stworzenia pełnego obrazu rzeczywistości” ****. Prawda, że gdy w 1945 r. teoretycy socrealizmu dostrzegą w niej wyraz dążeń ludowych, a powiastkę filozoficzną uznają za ideologiczne narzędzia wielkiej burżuazji, również i Kott zmieni zdanie*****. Natura jednak ciągnie go raczej w stronę Boya.

Podobnie wśród wielu uprawianych przezeń rodzajów najlepiej mu wychodzi — odziedziczony po mistrzach dwudziestolecia — felieton. Ma zresztą niezaprzeczone osiągnięcia w tej dziedzinie; gdyby na niej poprzestał, pozytywny

* „Szkoła klasyków” 1955 r. str. 262.

** „Listy Słowackiego”, Lwów 1899.

*** „Widok tych akcji oczarował mnie; były one zdobne w katedralne wieże i w figury alegoryczne, jak stare romantyczne druki... Nic bardziej nie przypomina pewnych wydań »Notre Dame« czy utworów Gerarda de Nerval niż akcje nominalne ówczesnego Towarzystwa Wodnego” („A l'ombre des jeunes filles en fleur”, Paris, NRF. 1922, str. 28).

**** „Mitologia i realizm” 1945, str. 30—31.

***** „Szkoła klasyków” 1955 r. str. 288.

jego dorobek byłby znacznie większy. Cóż go jednak skłoniło, aby kaduceusz felietonisty zmienić na togę uczonego i teoretyka kultury? Być może ambicja, a być może sama sytuacja, której usztywnienie staje się niebawem nieznośne zarówno dla opozycyjnych, jak i dla oficjalnych felietonistów; czując, że się w niej dusi, Kott wzywa wówczas przeciwników, aby jak najsurowiej krytykowali jego i „Kuźnicę” *. Tak jednak czy owak, ów frywolny epigon boyizmu, którego felietony w innej sytuacji stanowiłyby uciechę kawiarni, którego potknięcia kwitowano by pobłażliwym uśmiechem, zostaje w pewnej chwili wypchnięty na środek sceny, jego figurka — oświetlona przez reflektory, jego głosik — powiększony przez megafony, jego paradoksy — podniesione do rzędu dogmatów, jego gaffy — przyjęte przerażonym milczeniem.

b) Marksowi ogarek

Odkąd Nietzsche oskarżył kulturę swego czasu o dekadentyzm — jedyne lekarstwo widząc w nawiązaniu do „wielkiej epoki tragicznej“ antyku, zapanowała w myśli europejskiej moda na nawroty. Każdy nawraca: jeden do Greków, drugi do średniowiecza, kto inny znów jeszcze dalej, bo do starych Germanów lub do prehistorii. Z biegiem czasu ilość tych „krytyków kultury” rosła, lecz ich kaliber malał: Nietzschego w lilipucim wcieleniu zaprezentowały nam w 1956 r. „Kierunki” (Nr 6). Był nim niejaki Trzebuchowski, którego zdaniem we współczesnej kulturze „rozpanoszył się typ malca, pozbawionego jakiegokolwiek pędu duchowego”; uratować zaś ją może jedynie nawrót do XIII-go wieku.

W tym „wyścigu do tyłu” wzięła w pewnej chwili udział i zdogmatyzowana myśl pseudo-marksistowska: punktem docelowym stał się rok 1848, hasłem — nawrót do klasyków mieszczaństwa. Traf chciał, że gusta naszej inteligencji, oswojonej przez Boya głównie z tym właśnie nurtem kultury francuskiej, szły w podobnym mniej więcej kierunku. Gnuśność myślowa, niechęć do nowości, wszystko to sprawiło, że przyjęcie też socrealistycznych nie przyszło jej z trudnością i że jej mariaż z „marksizmem” odbył się nie pod znakiem postępu, lecz — jeszcze jednego — nawrotu.

„Mitologia i realizm” Kotta (1946) to typowa książka powstała na przejściu

* „O publicystyce”, „Postęp i głupstwo” str. 30—33.

między frywolnym gustem dwudziestolecia a nadchodzącym usztywnieniem. Zachwala się w niej Woltera i Diderota, Stendhala i Balzaka, potępia Rimbauda i nadrealistów, Conrada i Gide'a * oraz całą naukę współczesną, która „obala wiarę w istnienie rzeczy, o jakim(!) mówi codzienne doświadczenie” (str. 73). Że cały ten „marksizm” jest jednak dość powierzchowny, świadczy nie tylko — przejawiająca się tu i ówdzie — nieznanomość najprostszych jego zasad **, ale i ogólny tok rozumowania. Dziewiętnastowieczny optymizm — wywodzi np. Kott (str.144) — „uczynił obce umysłowości europejskiej... pojęcie winy tragicznej”, wywodzące się z katolicyzmu. Dopiero z początkiem XX w. rodzi się nowy tragizm — laicki, którego wyrazem są dzieła Conrada i Malraux, wypowiedzi Naphty w „Czarodziejskiej górze”***, teorie faszystów. Również i w marksizmie pojawia się — obok płasko-optimistycznego nurtu socjaldemokracji — pesymistyczny(?) nurt komunizmu (str. 160). Całe to rozumowanie, gdzie pesymizmowi przypisuje się wyższość nad optymizmem, a wiekowi XX-mu nad XIX-ym, wywodzi się wyraźnie z neokatolickich filozofów, u których Kott terminował przed wojną: obecnie ten maritainowski tułów zaopatruje w marksistowską głowę.

Następna po tym amalgamacie pojęć i systemów, jakim jest „Mitologia i realizm”, książka Kotta miała już bardziej odpowiadać marksistowskim i naukowym rygorom: łączyło się to z projektowaną zamianą kaduceusza na togę. W „Szkole klasyków” (1949) chce on — na przykładzie drogiego sercu boyistów XVIII wieku — wykazać, że i w literaturze toczy się walka klas, że więc powieść tego okresu rodzi się nie z rycerskich czy z salonowych romansów, lecz jest tworem mieszczańskim,

* Temu ostatniemu ma Kott za złe, że domaga się od pisarza — szczerości. „Oto najkrótszy, ale zarazem i najbardziej niszczący program literacki, jaki kiedykolwiek sformułowano” — woła patetycznie (str. 93).

** „Ma głęboką rację — pisze Kott — Vauvenargues, najczystszy przedstawiciel racjonalistycznych moralistów francuskich: »Nie ma żadnych sprzeczności w naturze«“ (str. 95).

*** „Tajemnicą i nakazem chwili — syczał w ucho Settembriniemu garbaty jezuita — nie jest wyzwolenie i rozwój jednostki. Ona chce...stworzyć terror” („Mitologia i realizm” str. 120). Tu — nawiasowo — drobne sprostowanie: Naphta nie jest garbaty.

wyrosłym z kronik miejskich, z podróżniczych czy misjonarskich pamiętników itp. „Konstruowanie pojęcia powieści — pisze Kott w zakończeniu (1955, str.29) — jako gatunku literackiego, który obejmuje wszystkie zjawiska fabularnej narracji... od »Satirikonu« Petroniusza do powieści realizmu socjalistycznego, jest formalistyczną zabawą bez żadnej wartości metodologicznej “. Dlaczegoż by jednak twierdzenia tego nie rozszerzyć i na inne rodzaje? I czyż konstruowanie pojęcia poezji od Homera do Tuwima lub dramatu od Sofoklesa do Becketta nie jest też „formalistyczną zabawą bez żadnej wartości metodologicznej ” ? Że na ukształtowanie powieści w XVIII w. musiało — obok tradycji literackiej — wpłynąć także i ówczesne życie, jest oczywistością. Podobnie oczywiste są wywody Kotta o tym, że Robinson u Defoe ma wszelkie cechy angielskiego purytanina lub że innej bohaterce tegoż autora, Moll Flanders, pieniądź nie objawia się jeszcze — jak u Balzaka — w postaci „rent, akcyj, korzystnych zapisów i intercyz”, lecz „jest... tym, co można wziąć w rękę... ciężką sakiewką pełną nowych, złotych gwinei” (str. 70). Lecz Robinson był przecie angielskim purytaninem, a czasy Defoe nie znały balzakowskich intercyz. Cóż w tym dziwnego, że jego bohaterowie posiadają cechy swojej epoki? Wszystkie te — przejęte zresztą dosłownie z ówczesnych podręczników radzieckich * — odkrycia — to tautologie.

Myliliby się jednak ktoś, kto by na tej podstawie skłonny był uważać Kotta za schematystę. Wprost przeciwnie! Kiedy stwierdza, że w powieściach XVIII w. występują typowo osiemnastowieczne postacie lub że — przed wprowadzeniem asygnacyj — w obiegu były monety, już sam ton, w jakim czyni epokowe te odkrycia, odbiega od obowiązującej sztampy. Parafrazując prace Jelistratowej, przerywa je raz poraz jakimś — dodanym od siebie — okrzykiem egzaltacji: „Oto drapieźny realizm Defoe!“, „Oto namiętny artyzm Swifta!“, który nadaje surowemu ich socjologizmowi nieoczekiwane fry wolne — iście boyowskie — piętno. Ba! Nawet kiedy powiedzenia Szekspira przypisuje Conradowi **, a teksty targowiczian przedrukowuje jako poezję

* Szczególnie wiele zdaje się Kott zawdzięczać pracom Jelistratowej o Defoe i o Swiftie, zawartym w „Istorii anglijskoj litieratury” (Moskwa 1945).

** Szekspirowskie „a tale full of sound and fury” przytacza jako zdanie Conrada („Mitologia i realizm” str. 149).

powstańcą*; kiedy chwali Vauvenargues'a za nieuznawanie zasady sprzeczności; a wyśmiewa kogoś, kto odróżnia konflikty antagonistyczne od nieantagonistycznych; kiedy wymyśla nie istniejące fragmenty dramatyczne i przypisuje je Giraudoux ** i kiedy studium o Sainte-Beuve'ie — uznane za nazbyt entuzjastyczne — zamyka na odczepnego jednym zdaniem, które przeczy reszcie***; kiedy wszystko to robi, działa — chcąc nie chcąc — odprężająco, jest swawolnym Dyziem schematyzmu, łagodzi surowość intelektualnej musztry dawką rodzimego bałaganu. Rzecz by można, że — ilekroć grozi mu zupełne już usztywnienie i ostateczna przemiana w molierowskiego pedanta, zjawia się w sam czas dobra wróżka Gaffa i podsuwa mu jakiś błędny cytat, jakieś — nieujęte w cudzysłów — zapożyczenie, jakąś piramidalną herezję, która stanowi przez parę dni uciechę redakcyj i sprowadza wahający się uśmiech na wąskie wargi „terroretyków”.

c) Na dworze Alaryka

Gaff tych — i to najfantastyczniejszych — jest tak dużo, że urastają one chwilami do rzędu jakiejś — metodycznie uprawianej — groteski. W istocie, dlaczegoż by nie traktować tych artykułów jako rodzaju krytycznej „Zielonej Gęsi”? Czyż Kott, gdy przypisuje Giraudoux nie istniejące sceny, nie przypomina Mistrza Konstantego, który też przecie napisał pracę o nie istniejącym poecie szkockim? Czy kiedy Kott swe odwilżowe przemówienie z 1956 r. tytułuje „Mitologia i prawda”,

* W „Trwałych wartościach literatury polskiego Oświecenia” podaje utwór Szczęsnego Potockiego jako wzór poezji kościuszkowskiej (str. 71).

** Sprawa wydała się dopiero po latach, kiedy — z okazji wystawienia „Amfitriona” — ktoś podniósł krzyk o wycięcie tak interesującej sceny („Jak wam się podoba” str. 35 — 36).

*** W wydaniu z 1949 r. artykuł o Sainte-Beuve'ie kończy się entuzjastycznie: „U kogo ma krytyk terminować? U Sainte-Beuve'a. Nie żałuję wakacji spędzonych z Sainte-Beuve'em”. W wydaniu z 1955 kończy się sceptycznie: „Jeszcze jedna lekcja klasowej natury gustów”.

nie dbając, że tak samo mniej więcej zatytułował książkę z 1945 r. o treści wręcz przeciwnej, nie przypomina Mistrza Konstantego, który obdarza pewnego powojennego dygnitarza tym samym komplementem *, jakim przed wojną obdarzył innego dygnitarza — z wręcz przeciwnego obozu?

Bo też przy całej różnicy gatunków, psychik, talentów, obaj mają coś wspólnego. Mam tu na myśli pewną łatwość i nonszalancję w pisaniu, obojętność wobec ideałów wykończenia i doskonałości, zawodowe i zarobkowe traktowanie literatury. U podstaw ich działalności zdaje się leżeć przeświadczenie, że żyć im wypadło w epoce, gdy Alaryk wkroczył do Rzymu, gdy wartości kultury inteligenckiej legły w gruzach. Lecz Gałczyński nie dość, że czuje się związany z tym, co na jej miejsce nadchodzi, ale i sam uważa się za reprezentanta nowej kultury: może i w późnym Rzymie istnieli poeci o patrycjuszowskim wykształceniu, którzy próbowali tworzyć dla plebsu — w jego lingua vulgaris. Jeżeli nie wierzy w „Sztukę” i nie zawsze jest wybredny w środkach, to czyni to z uwagi na nową publiczność, która też przecie nie domaga się przyjemności najwyższej próby. Kott, przeciwnie, ma poczucie, że należy do zamkniętego już kręgu kultury inteligenckiej. Jeżeli afiszuje się swym niedbalstwem; jeżeli to samo zjawisko interpretuje — zależnie od potrzeby — na dwa wręcz odwrotne sposoby**;

* „Wygląda w życiu młodziej niż na fotografii” — napisał o obydwu.

** Ten sam surrealizm, za którego istotę uważał dawniej przekonanie „o smutnej bezużyteczności wszystkiego” („Mitologia i realizm” str. 75) mianuje później ruchem optymistycznym czy zgoła rewolucyjnym („Przeł. Kult.” 1957 r. Nr 8). Sartre pisuje — jego zdaniem — „teksty, które u nas czytało się 10 lat temu na seminariach filozoficznych” i „wypracowania w guście ekspresjonistycznym” („Kuźnica” 1946 r. Nr 40”), by niebawem stać się jego mistrzem itp.

wymowę swych dawnych tekstów * itp., to wynika to z głębokiego przeświadczenia, że żyje w świecie, gdzie nikt się na niczym nie zna, nikt nic nie pamięta, gdzie wszystko jest dozwolone. Już przecie po wojnie pisał, że „społeczna i ideowa pozycja współczesnej literatury... jest w rzeczywistości niewielka” i że „romantyczne pojęcie poety jako duchowego wodza i sumienia narodu zostało definitywnie pogrzebane” **. Na cóż więc skazany jest pisarz, który stracił wiarę w pisarstwo? „Skazani jesteśmy — odpowiada Kott — na politykę” ***. Ale słowo to — jeśli przyjrzeć mu się z bliska — oznacza u niego nie tyle pozostawanie w służbie jakiejś idei, co — pozostawanie na forum i branie udziałów grze. Jest to — śladem Słonimskiego — politykowanie bez określonej linii politycznej. Maritainizm, boyizm, marksizm, egzystencjalizm — to tylko mody, którym hołduje po kolei.

Toteż jakakolwiek merytoryczna polemika z jego poglądami jest narażona na zarzut naiwności. Nim polemista weźmie go pod obrztał, on nie tylko zdąży zmienić wielokrotnie swe stanowisko, ale nawet zbombardować własne okopy. Najostrzejszą krytykę socjologizmu przeprowadził przecie on sam. „W pracach minionego okresu — pisał w 1956 r. **** — uderza to, że autorzy — zamiast przechodzić od faktów do uogólnień — udowadniają jedynie i ilustrują tezy, zawarte w pismach klasyków, przy pomocy izolowanych faktów...” On też wyśmiał w 1957 r. odwilżowe metamorfozy ideologiczne, wkładając w usta „pewnej pisarki” takie oto ironiczne słowa: „Już nic nie rozumiem, Nikogo nie poznaję. Wszyscy tak się zmienili, jak gdyby dotąd w ogóle ich nie było” *****. Chcieć więc wychwytywać sprzeczności w jego poglądach to coś, jak

* W 1955 r. drukuje reportaż („Prz. Kult. Nr. 46), gdzie mówi o „eschatologicznym stylu zabawy” młodzieży paryskiej. Ten sam styl panował — jego zdaniem — po wojnie i wśród warszawskiej studenterii, „tyle tylko że z eschatologią szła tu w parze k o n t r r e w o l u c j a”. Wydając reportaż w 1956 r. poprawia to zdanie — bez zmiany daty — na „z eschatologią szła tu w parze t r a g e d i a a k o w s k a” („Post. i gł.” T. I. str. 375).

** „Mitol. i real.” str. 77.

*** „Mitol. i prawda” („Post. i gł.” T. II. str. 364).

**** „Przepl. Kult.” 1956 Nr 37.

***** „Przepl. Kult.” 1957 r. Nr 11.

chcieć przyłapywać linoskoczka — na zmianie pozycji.

Młodziak, któremu żyć i działać wypadło już po finale — w chwili gdy wszystkie wartości inteligenckie zmieniły się w jedną „kupę” — cóż dziwnego, że nie przywiązuje zbytnej wagi do tego, co sam głosi? Całe szczęście, że wiek XX, wiek nowej wędrówki ludów, ma wciąż jeszcze zapotrzebowanie na retorów, kształconych w szkołach Późnego Cesarstwa, na ich zdolności formalne, na ich nienajlepszą może, ale — jak na te czasy — zupełnie wystarczającą znajomość kultury zachodniej. Toteż w recenzjach teatralnych, które — wzorem „Flirtów z Melpomeną” — naturalnie pisuje, podkreśla swój wykwint, swój brak przesądów i zuchwały antytradycjonalizm, mówi poufałym tonem o uświęconych tekstach i osobach, darzy równą uwagą zakończenia aktów, co kończyńy aktorek, słowem urządza sezonową wyprzedaż ostatnich wdzięczków dwudziestolecia.

EPILOG

FERDYDURKE WCHODZI NA SCENĘ

a) Po raz pierwszy

„Ferdydurke” wyszła po raz pierwszy w 1937 r., ale już wcześniejsze wybitne pozycje lat trzydziestych, Gałczyński, Schulz, zdawały się zapowiadać, iż literatura wykracza poza dotychczasowe sprzeczności i że między Boyem a Irzykowskim, Skamandrem a awangardą, sztuką inteligencką a laboratoryjną, zasięgiem krajowym a ambicjami europejskimi szuka ona syntezy.

Gdzież np. zaliczyć Gałczyńskiego? Do Skamandra czy do awangardy? Kpi i korzysta z obojga: po jednych dziedzi czy melodyjną zwrotkę, po drugich — niewyobrażalną metaforę; ma poza tym coś, czego ani ci, ani tamci nie posiadają: powietrze. Jest luźny, niewymuszony, często niedbały. Ideałem jego nie jest już przyszyżona doskonałość dziewiętnastowiecznych artystów, lecz bujna pełnia Rabelais’ ego czy Szekspira. Jarmarczny wesołek — bawi publiczność za wszelką cenę i nie bardzo przy tym dba o swoją ani o jej godność.

Ta rezygnacja z wieszczego dostojeństwa ma coś wspólnego z „nędzną i oddolną postawą”, jakiej przybranie zaleca pisarzowi Gombrowicz; ma też — z ową schulzowską sceną, gdzie wcielenie artysty, uduchowiony Ojciec, doznaje raz po raz porażek od przyziemnej służącej Adeli. Są to trzy zejścia z Parnasu — każde po innym zboczu. Łączy je wszystkie ta sama tendencja do autokompromitacji. Schulzowski Ojciec to prorok, ale prorok fałszywy i heretycki: postawa wieszczca występuje tu jeszcze, ale już w formie zaprzeczonej. U Gombrowicza artysta jest w ogóle „nędznym człeczyną, który się swym krasopisarstwem kompromituje”; u Gałczyńskiego jest on po prostu — szarlatanem.

Wszyscy oni wychodzą — jak już się rzekło — poza antagonizmy lat dwudziestych. O swoistym centryzmie Gałczyńskiego już mówiliśmy, ale również Gombrowicz i Schulz znajdują się na skrzyżowaniu nurtów. Obaj zawdzięczają niejedno pisarzom „Wiadomości Literackich”: Gombrowicza pociąga ich felietonistyczna lekkość, drażni „zawiłość i wysilenie” klasycznej awangardy; Schulz — jak najdalszy od zwięzłości tej ostatniej — jest po młodopolsku bujny i rozlewny. Z tym wszystkim w zasadzie są to pisarze awangardy; w samej bowiem swej istocie wykraczają poza problematykę Młodziaków. Pomijam już f iliac je Gombrowicza z Witkacym, Schulza — z awangardową prozą lat dwudziestych; wszystkie te związki przyćmiewa bowiem wyraźna zależność od „Pałuby”. Łatwo wykazać zapożyczenia w poszczególnych obrazach czy chwytach; ważniejsze jest to, że obaj podejmują na nowo centralną myśl tej książki: rzeczywistość rozsadza wszelkie schematy, każdy pisarz jest „falszerzem”, który — aby ją w nie wtłoczyć — musi ją okroić.

Z tym wiąże się z kolei — wyraźna zwłaszcza u Gombrowicza — negacja dotychczasowej literatury polskiej, której teatralizm wynika właśnie z niewolniczego trzymania się schematów. Sami oni wciąż na nowo odsłaniają autoironicznie kulisy własnej akcji. Odwrotnie niż dotąd, kompromitacji ulega u nich bowiem nie rzeczywistość, lecz właśnie literatura, i nie społeczeństwo, lecz właśnie artysta. Znika więc oświeceniowy patos Młodziaków, owa „dumnie podniesiona głowa”, z jaką — w poczuciu swej cywilizacyjnej misji — inżynierowa wychodzi „z pewnej starannie dotąd konspirowanej ubikacji”. Wyższość, z jaką inteligencki kulturtraeger natrząsał się z ekspedientek czy z referentów, ustępuje miejsca pokorze wobec tego, co niższe i młodsze.

Zwróćmy bowiem uwagę, że jeśli dla pisarzy lat dwudziestych — dla Boya i

Słonimskiego, ba! nawet dla Peipera i Przybosia — świat jest krystalicznie prosty, zło w nim — uleczalne, to u tych pojawiają się znowu zagadnienia nie do rozwiązania, o które myśl ich uderza jak o twarde dno. Dla Schulza tematem tragicznej obsesji jest płeć i materia; dla Gombrowicza — młodszość, niedojrzałość, ćwierćkultura, półinteligencja. U Schulza materia tryumfuje nad duchem, zmysłowość — nad ascezą; u Gombrowicza młodszy zadaje gwałt starszemu, „mętny syn ciemnej ćwierćkultury“ odnosi zwycięstwo nad „oświeconym inteligentem” *. Co więcej — zdaniem ich — należy dobrowolnie ukorzyć się przed tym, co złe i wulgarne, co niższe i młodsze: w nim bowiem właśnie kryją się zarodki życia. Dlatego to reprezentant wartości duchowych, schulzowski Ojciec, rzuca się na kolana przed głupią Adelą, a inteligent Miętus — przed wiejskim parobkiem. Przyjęta w kulturze polskiej spirytualistyczna hierarchia wartości ulega więc u tych pisarzy radykalnemu odwróceniu: u Schulza duch kompromituje się wobec materii, u Gombrowicza — inteligencja wobec ludu **.

Jeszcze wyraźniej widać to u Gałczyńskiego. Tym bowiem, co — mimo wręcz odmiennych zastosowań politycznych — łączy jego działalność przed- i powojenną, jest polemika z inteligencją, z jej oderwaniem, chimerycznością i arystokratyzmem, polemika, która nie musi już — jak u tamtych — uciekać się do autokompromitacji. Sam on bowiem jest już w pełni człowiekiem z tamtego brzegu — bez kołnierzyka i lakierków.

Miejsce centralne w tej trójcy zajmuje Gombrowicz, przylegający jakąś fasetką swej osobowości do obu tych — tak od siebie odległych — pisarzy: ma on coś wspólnego z masochistyczną metafizyką Schulza, ma też coś — z cyrkową błazenadą i z renesansową bujnością Gałczyńskiego. Jeżeli jednak w Schulzu

* „Ferdydurke” 1957 str. 89.

** Genezę „Ferdydurki” — powiada sam autor — stanowi „cierpienie z powodu powstawania nowych warstw społecznych”. Schulz w recenzji z „Ferdydurki” (Skamander” 1938 r. VII—IX) mówi, że zrodziła się ona pod naciskiem sił podziemnych, fermentujących pod powierzchnią kultury oficjalnej. Tezę tę potwierdza końcowa scena „Ferdydurki”, przedstawiająca inwazję chłopstwa na dworskie salony.

dochodzi do samozaprzeczenia młodopolski idealizm, to Gombrowicz i Gałczyński tworzą już sztukę luźną i autoironiczną, skierowaną nie tylko do inteligencji, ale do całego społeczeństwa. Mojżeszem tej nowej literatury jest Gombrowicz; jej Jozuem stanie się dopiero Gałczyński — Jozuem co prawda nie najwyższej próby, skażonym przez oportunizm, łatwiznę i niechlujstwo.

Tym, co wdziera się z obu tymi pisarzami do literatury, jest element urwisowski, błazeński i niepoważny, który rozsadza wszelkie — życiowe i literackie — konwencje i pozwala przeczuć — jak chciał niegdyś Irzykowski — rzeczywistość nie przetopioną jeszcze w tyglu sztuki, żywołową i bezimienną. Literaturze, dotąd zabójczo moralizatorskiej i poważnej *, ta inwazja elementu „ferdydurkicznego“ zdaje się przynosić zapowiedź jakiejś zasadniczej odnowy.

b) Po raz drugi

Co zatem w latach trzydziestych okazuje się rzeczywiście płodne, to — opozycyjna wobec literatury oficjalnej — linia Irzykowskiego i rozmaitych kierunków awangardowych **. Zarysowuje się nawet możliwość, aby odkrycia tamtych wyprowadzić z laboratorium na szersze, ogólnokulturalne forum. Już wówczas można zauważyć, że literatura, którą publiczność uważa za jedynie istniejącą, małą

* Nawet humor bowiem może być „poważny” i „niepoważny”. Porównajmy np. kawały skamandrytów z groteską Gałczyńskiego. Tamci podpisują niejako ze słuchaczem „umowę o dowcip”, którą rzetelnie wykonują. Gałczyński natomiast rozśmiesza nieraz samym jej niedotrzymaniem, zaskakuje — samym brakiem zaskoczenia. Tak np. w jego „Opowieści o siedmiu braciach śpiących” (pierwszy brat chrapie, drugi brat chrapie, trzeci — tak samo — aż do ostatniego, który „chrapie okropnie”) brak pointy jest pointą.

** Gdzież w takim razie — spytałby ktoś — zaliczyć ówczesną literaturę proletariacką? Była ona kierunkiem raczej politycznym i poszczególnych jej przedstawicieli można zaszeregować rozmaicie: tak np. Broniewski ze swym odbrazowaniem konwencjonalnych poetyczności mieści się doskonale w ramach Skamandra itp.

się cieszy popularnością wśród młodych twórców, że krytyka gawędziarska i wersyfikacja klasyczna niewielu mają zwolenników, że co wybitniejsi esseiści wychodzą z Irzykowskiego, co ciekawszy poeci — z Przybosia. Po wojnie proces ten — zahamowany przez socrealizm, który dopuszczał jedynie formy tradycyjne — dokonywał się nadal podziemnie i kiedy w 1956 r. maski z życia kulturalnego opadły, okazało się, że literatura oficjalna — nieomal wyłącznie uznawana przez czasopisma i podręczniki — była kompletnie martwa: stać ją było jeszcze na odbiorców, ale już nie na kontynuatorów. Główny nurt szedł — bocznym dotąd — łożyskiem sztuki nie „racjonalistycznej”, lecz intelektualnej, nie opisowej, lecz kreatywnej, nie skandalizującej i politykującej; lecz odkrywczej, nie gawędziarskiej, lecz analitycznej, nie inteligencko-kawiarnianej, lecz... Oczywiście, mówić o jakimkolwiek umasowieniu nowej sztuki byłoby jeszcze przedwcześnie. Faktem jednak jest, że publiczność polska przez noc dojrzała, że sztuka — wczoraj jeszcze elitarna — nagle okazała się dziecinnie prosta, że młodzież artystyczna łatwiej chwyci konglomerat plam barwnych niż historyczną „kobyłę” i łatwiej humor „Zielonej Gęsi” — „nader trudny i skomplikowany” jeszcze w 1947 r. dla Kotta * — niż dowcipy Tuwima czy Słonimskiego.

W tym właśnie punkcie nastąpił rozłam między oficjalną literaturą „humanistów i moralistów” a nami — grupą nowoczesnych. Szliśmy dotąd w jednym szeregu, wspólnie zwalczali schematyzm, zgodnie domagali się zniesienia ideologicznych premii i dopuszczenia rozmaitych kierunków w literaturze. Radowaliśmy się, że czasy się zmieniają, że ów może publikować, ten — dać w druku upust swej skłonności do niecenzuralnych wyrażań, inny — rozpocząć obrachunek sumienia. Ta sytuacja narodowej zgody uległa radykalnej zmianie po październiku: gdy myśmy uważali, że czas skończyć z premiowaniem utworów za — jakkolwiek — wydźwięk i zabrać się do roboty na serio, nasi sojusznicy chcieli utrzymać atmosferę politykierstwa. Za tym pierwszym rozdźwiękiem poszły inne: w końcu oni ogłosili, że nasze artystostwo to woda na młyn konserwy, my - że ich polityczny humanizm zbyt często zmieniał skórę, aby go można traktować poważnie.

* „Postęp i głupstwo” T. I. str. 201.

Kiedy więc w tej sytuacji ogłosiłem swój pierwszy artykuł z cyklu „Bez taryfy ulgowej” , rozwścieczyłem na siebie wszystkich i przez pewien czas znajdowałem się w centrum przewalającej się kupy, którą spowodowałem swym artykułem — niczym Ferdurke swym podwójnym listem. Że jednak nie była to kupa rzeczywista, lecz tylko normalna nagonka, więc — będąc w niej — mogłem równocześnie odstąpić na bok i czynić obserwacje.

Co mnie uderzyło, to prawie-jednomyślność, z jaką atak mój uznano za polityczny. Nie zgadzano się jedynie, czy go zakwalifikować jako dogmatyzm, czy też — wręcz przeciwnie — jako nihilizm; jako kosmopolityzm czy też może — jako antysemityzm. Nikomu nie przyszło na myśl, że była to pierwsza od lat batalia o kulturę i że nie o „krypto—stalinizm” w niej chodzi, lecz o szmirę, i nie o socrealizm, lecz o całą literaturę, w której taryfa ulgowa nie jest nowością, o krytykę, która nie od dziś fałszuje wartości, o beletrystykę, która nie od dziś — zamiast obnażać rzeczywistość — osnuwa ją tkanką złudzeń — szablonowych i patetycznych. Buntowała się przeciw nim jeszcze — stojąca u naszej kolebki — Młoda Polska. W swym buncie wychodziła jednak wciąż z tych samych założeń i w rezultacie kaznodziejski ton naszej literatury wzbogaciła jedynie o nowy chwyt retoryczny: o brutalizm, do arsenału patetycznych środków dorzuciła jeszcze jeden rodzaj: czteroliterowy, a do zapasu obiegowych szablonów jeszcze jeden: czarny. Kto wie jednak, czy wobec tej trwającej od lat beznadziejnej partii szachów, gdzie jedna strona umie grać tylko białymi, druga — tylko czarnymi figurami, nie miałby racji ktoś, kto — atakując obu partnerów, Pimków i Młodziaków, kołtuńską konserwę i skołtuniałych postępowiczów równocześnie — zburzyłby ją w całości i zmusił nareszcie do rozpoczęcia gry od nowa?

Luty — wrzesień 1958.

„Czytelnik”. Warszawa 1959. Wydanie I.

Nakład 2 250 egz. Objętość: ark. wyd. 7,5; ark. druk. 10,25.

Papier dzieł. sat. kl. V, 70 g, 82X104 cm, z fabryki w Kluczach.

Oddano do składania 26. III. 59. Podpisano do druku 18. VIII. 39.

Druk ukończono we wrześniu 1959. Toruńskie Zakłady Graficzne.

Zam. 787 — D-10 — Cena 30.— zł

Printed in Poland

