

EUGENIUSZ SAWRYMOWICZ

**GŁÓWNE TENDENCJE
PROZY POLSKIEJ
OKRESIE XX-LECIA
POLSKI LUDOWEJ**

Celem niniejszego referatu nie może być ani danie wyczerpującego w sensie bibliograficznym przeglądu literatury powieściowej minionego dwudziestolecia, ani ujęcie tej literatury w jakiś zamknięty, syntetyczny obraz. Pierwsze zadanie byłoby niewykonalne ze względów praktycznych, gdyż twórczość minionego 20-lecia zbyt jest bogata, na syntezę zaś jest za wcześnie, gdyż to, co dostrzegamy w prozie polskiej ostatnich lat, nie stanowi jakiegoś zamkniętego okresu, ale jest wyrazem procesu, który znajduje się w fazie pełnego rozwoju. Dążąc do ukazania głównych nurtów ideowych i artystycznych, którymi literatura powieściowa w omawianym okresie rozwijała się, musimy więc tu pominać nieraz nazwiska nawet bardzo eksponowane i tytuły dzieł bardzo wybitnych, wszystkie bowiem przytoczone nazwiska i tytuły mają tu charakter egzemplifikacyjny i nie mogą być traktowane jako informacje bibliograficzne albo jako wyraz jakiejś hierarchizacji.

Proces przechodzenia literatury na nowe pozycje ideologiczne, związane z kształtowaniem się nowej rzeczywistości w Polsce, widoczny jest w twórczości naszych pisarzy niemal natychmiast po zakończeniu działań wojennych. Pisarze zarówno starszego jak i młodszego pokolenia zaakcentowali swój akces do nowej rzeczywistości polskiej dwojako: poprzez ostrą ocenę faszyzmu, tak z okresu minionej wojny i okupacji jak i z okresu rodzimych nurtów faszystowskich w Polsce przedwrześniowej, oraz przez podjęcie tematyki związanej z ziemiami odzyskanymi. Rodzi się więc bogata literatura tzw. obozowa jak na przykład *Medaliony Natkowskiej*, *Dymy nad Birkenau Szmaglewskiej*, *Noc Andrzejskiego*, obozowe ope-

wiadania Borowskiego i wiele innych, z drugiej strony liczne powieści poddające krytycznej ocenie stosunki w Polsce przedwojennej, że wymienimy przykładowo **Mury Jerycha** Brezy, cykl **Między wojnami** K. Brandysa, albo **Rzeczywistość** Putramenta. Zarówno krytyka dawnej Polski jak i demaskowanie zbrodni faszyzmu oparte było w tym nurcie literackim na konkretnym doświadczeniu, jakim było przeżycie klęski wrześniowej, życie pod okupacją hitlerowską, bezpośrednio lub pośrednio poznana rzeczywistość obozów koncentracyjnych. Stąd ostrość tej krytyki, stąd jej mocne akcenty społeczne i polityczne, stąd w utworach „obozowych” realizm graniczący z dokumentaryzmem, np. u Szmaglewskiej czy Borowskiego.

W jednym i drugim przypadku mamy tu do czynienia z krytycznym spojrzeniem pisarzy na przeszłość. Przeszłość bądź to dalszą w powieściach o przedwojennej Polsce, bądź to zupełnie bliską, w utworach o obozach koncentracyjnych i o życiu w Polsce okupowanej. Główna uwaga pisarzy skupia się tu na krytyce tej przeszłości, na demaskowaniu jej ujemnych stron, potępieniu zbrodni itp. Krytyka ta była wyrazem postępowych poglądów twórców tych powieści, wyrazem ich solidaryzowania się ze zmianami zachodzącymi w naszym życiu politycznym. Nie ma natomiast w tych utworach obrazu tego, co się w nowej Polsce zaczyna dziać, nie ma aktywnego wkroczenia pisarzy w proces budowania nowej Polski.

To samo, choć w innym sensie, da się powiedzieć o powieściach o tematyce związanej z ziemią odzyskaną. Powstaje mianowicie w krótkim czasie pokaźna liczba powieści historycznych ukazujących piastowski okres zachodnich i północnych dzielnic Polski, które po wielowiekowej okupacji niemieckiej wróciły do macierzy.

Już samo podjęcie tej tematyki stawiało autorów tych powieści, jak **Bunsha**, **Gołubiewa** czy **Grabskiego**, w rzędzie pisarzy wiążących się z nową rzeczywistością polską. Ale i tu tematyka historyczna była wyrazem swoiście pojętej ucieczki od podjęcia tematyki bezpośrednio wiążącej się z budową podstaw socjalizmu w Polsce, jak wtedy nazywano proces kształtowania u nas nowego ustroju.

W obu wypadkach zjawisko to łatwo zrozumieć: wspomniana wyżej twórczość — to przeważnie dzieła pisarzy przedwojennego pokolenia, niekiedy pisarzy związanych z obozem katolickim, dla których nowa Polska była jeszcze wielką niewiadomą. Pisarze ci nie mogli jeszcze czynnie włączyć się w budowę Polski Ludowej, bo jej jeszcze nie widzieli wyraźnie, nie rozumieli. Postępowość swą ukazywali w sposób jedynie dla siebie możliwy w ówczesnych warunkach, i to było niewątpliwie wielką ich zasługą.

Nie można jednak sprawy tej brać zbyt jednostronnie, bo nawet w utworach ilustrujących tak czy inaczej pojętą przeszłość zauważyć można zarodki nowych idei, wyraźnie wiążących się z przemianami zachodzącymi w Polsce. Wystarczy wspomnieć powieści K. Brandysa czy Putramenta, a trzeba mocno przy tym zaakcentować, że z okresu tego pochodzi także pierwsza na wielką skalę próba ujęcia w obraz literacki rzeczywistości polskiej z okresu bezpośrednio po zakończeniu działań wojennych. Mamy tu na myśli oczywiście jedno z najwybitniejszych osiągnięć współczesnej

prozy polskiej — **Popiół i diament** Andrzejewskiego. Rzecz jednak charakterystyczna, że powieść ta, wydana w roku 1947, spotkała się od razu z bardzo poważnymi zarzutami krytyki. Zarzucano Andrzejewskiemu jednostronność obrazu nowych stosunków w Polsce, akcentowanie jej ujemnych stron, np. w obrazie sprowadzonej na manowce polityczne i moralne młodzieży albo w obrazie destruktywnych śladów wojny w psychice niektórych przedstawicieli starszego pokolenia, z postacią komunisty Szczuką włącznie, zarzucano także brak uwzględnienia tych czynników, które w nowej Polsce stanowią siłę twórczą, zarodek przyszłości. Zarzuty te, które dziś możemy traktować jako ujmujące powieść Andrzejewskiego w sposób wulgarny, na tle ówczesnych stosunków są jednak zupełnie zrozumiałe: krytyka, częściowo inspirowana przez przykład literatury radzieckiej, pragnęła skierować uwagę twórców na bieżące sprawy, pragnęła, by dzieła ich stały się pozytywnym i aktywnym wkładem w budowę nowego ustroju Polski. I dlatego w sposób jednostronny i czasem wulgarny potępiano nawet dzieła nieprzeciętnej wartości literackiej i ideowej, jeżeli nie dotyczyły one bieżących spraw w sposób bezpośredni.

Te postulaty, które w krytyce zarysowały się już w omawianym okresie, wyraźnie zostały postawione na zjeździe literatów w Szczecinie w roku 1949. Od tego momentu rozpoczyna się u nas proces coraz silniejszego wiązania twórczości powieściowej z budowaniem nowej rzeczywistości w Polsce. Dało to rezultaty zarówno pozytywne jak i wyraźnie negatywne.

Zwycięsko wkroczyła do najnowszej powieści nowa tematyka, związana z takimi sprawami, jak odbudowa wojennych zniszczeń, zagospodarowanie ziem zachodnich, gospodarka uspołeczniona, postęp techniczny, walka z przeżytkami burżuazyjnego poglądu na świat, walka z wrogą działalnością agentów rodzimej i obcej reakcji itp. Dominujące miejsce w twórczości tego okresu, tj. w latach 1950 — 1955, zajęła tzw. powieść produkcyjna (nazwa dorobiona później), w której pozytyw w postaci rozszerzenia kręgu tematycznego i powiązania go z bieżącą rzeczywistością polską, stopiły się w całość z negatywami, jakie stały się konsekwencją pewnych błędów ówczesnej polityki kulturalnej. Polityka ta, słusznie postulując konieczność pełnego politycznego zaangażowania się literatury i aktywnego jej powiązania z budową socjalizmu w Polsce, sprawy te ujmowała jednak niekiedy zbyt jednostronnie i w sposób rażąco uproszczony. Tak mniej więcej, jak wyżej wzmiankowana krytyka, której ofiarą padła m. in. wybitna powieść Andrzejewskiego.

Zaangażowanie polityczne literatury pojmowano mianowicie często jako zwykłą deklaratywność, co prowadziło do zatarcia granicy między utworem literatury pięknej a utworem publicystyki politycznej, jako jedyny miernik wartości artystycznej wysunięto postulat realizmu, przy czym realizm ten pojmowano w sposób rażąco uproszczony, nawiązując do tradycji realizmu krytycznego, a nie widząc, że realizm krytyczny był zjawiskiem uwarunkowanym określoną, dawno przebrzmiałą rzeczywistością historyczną.

Z postulatów tych zrodziły się liczne „produkcyjniaki”, w których dominowało schematyczne ujmowanie obrazu rzeczywistości, ukazywanej z reguły w odbitkach czarno-białych. Sprawy polityczne ujmowane były w

nich w sposób dogmatyczny, a istotne konflikty współczesności przedstawiono z zafałszowanymi uproszczeniami. Wreszcie bohaterowie tych utworów stawali się reprezentantami abstrakcyjnie pojętych idei, a nie żywymi uczestnikami toczącego się życia.

Nie wszystkie powieści stały aż na tak niskim poziomie, jak by to mogło wynikać z powyższej analizy, ale w każdej niemal z nich pewną dawkę owych wad da się zauważyć. Wystarczy tu kilka znanych tytułów, jak choćby **Przy budowie** Konwickiego, **Traktory zdobędą wiosnę** Zalewskiego, **Nr 16 produkuje** Wilczka, **Fundamenty** Pytlakowskiego, **Węgiel** Ścibora-Rylskiego czy **Pokolenie Czeszki** (wszystko pozycje lat 1950—1951). Proporcje podkreślanych wyżej wad są w tych powieściach różne, ale w każdej z nich zupełnie wyraźne.

Wśród powieści tego okresu zanotować wypada kilka pozycji o wyjątkowej wartości, jak np. **Stare i nowe** L. Rudnickiego czy **Pamiętka z Celulozy** Neverly'ego. Obie te pozycje, a szczególnie powieść Neverly'ego, wymownie ilustrują jedną z przyczyn artystycznych i ideowych mankamentów innych powieści „produkcyjnych”.

Uproszczona teoria realizmu socjalistycznego, przenosząca w mechaniczny sposób zasady XIX-wiecznego realizmu krytycznego do nowej tematyki, nie mogła przynieść pozytywnych rezultatów w powieści o tematyce współczesnej, pozwoliła natomiast osiągnąć wysoką rangę Neverly'emu, a to m. in. dzięki temu, że poruszył on w swej powieści nie zagadnienia współczesne, ale sprawy sięgające czasów sprzed pierwszej wojny światowej. Tradycja realizmu Żeromskiego, której powieść Neverly'ego jest najbliższa, dała tu zupełnie dobre rezultaty, właśnie ze względu na pokrewieństwo tematyczne. Podobną uwagę można by wysunąć poruszając tradycję realizmu Gorkiego, z którym powieść nasza o wrocławskiej fabryce celulozy i o historii politycznego dojrzewania bohatera ma niewątpliwie pokrewieństwo.

Okres powieści produkcyjnej, okres ciasno pojętego realizmu socjalistycznego, przyniósł więc wyraźnie osiągnięcia pozytywne, szczególnie w zakresie ideowo-politycznych treści literatury, ale przyniósł i poważne obniżenie wartości ideowo-artystycznych. Tradycję pozytywnych osiągnięć, z jednoczesnym odwróceniem się od negatywów, przynosi następny okres, który datuje się od słynnego października, a więc upraszczając od roku 1956. Mylne byłoby ujmowanie tego nowego okresu jako zupełnie nowej fazy w rozwoju prozy powojennej, jako jakiegoś radykalnego przełomu, połączonego z całkowitym zerwaniem z dotychczasową tradycją. Ta tradycja działa bowiem bardzo mocno, gdyż socjalistyczna podstawa kultury polskiej pozostała ta sama, naprostowaniu tylko uległa nasza polityka kulturalna, w której poprzednio było niemało wykrzywień. Sprawę tę najlepiej mogą zilustrować następujące cytaty z uchwał III Zjazdu Partii.

„Obecna polityka kulturalna zapewnia twórcom wszystkie możliwości rozwoju, materialną pomoc państwa, swobodę poszukiwań artystycznych bez administracyjnej ingerencji w sprawy warsztatu twórczego [...] Uznajemy także twórczość artystyczną odpowiadającą innym zdrowym potrzebom wewnętrznym człowieka — potrzebie odpoczynku, rozrywki kulturalnej, odprężenia itp.”

Uchwała wprowadzając te ważne stwierdzenia, likwidujące jednostronność poprzednio stosowanej praktyki w polityce kulturalnej, zastrzega jednak mocno i wyraźnie niezmiennosc zasadniczej linii ideowej tej polityki:

„Naczelnym założeniem naszej polityki kulturalnej, wypływającym z doświadczeń całej historii nowoczesnego ruchu robotniczego jest oparcie twórczości kulturalnej o światopogląd marksizmu-leninizmu [...] Kierownicza rola Partii w dziedzinie kultury polega na tym, że jej socjalistyczne ideały i naukowy światopogląd winny inspirować duchową i społeczną treść twórczości literackiej i artystycznej”.

Że stwierdzenia te nie pozostawały frazesami, dowodzi dalszy rozwój naszej literatury, a także późniejsze uchwały Plenum Partii prostujące pewne wybujałości w praktyce twórczej.

Powyższe zmiany otworzyły przed twórcami szerokie możliwości tematyczne i artystyczne, pozwoliły na rozwój rodzajów i gatunków poprzednio zwalczanych z punktu widzenia wulgarnie pojętych zasad upolitycznienia literatury. Odkładając do dalszych rozważań szczegółowe omówienie sprawy rozszerzenia i pogłębienia środków wyrazu artystycznego w nowszej powieści polskiej, zaznaczymy od razu, że rezultatem powyższych zmian w polityce kulturalnej stało się w twórczości literackiej przywrócenie do życia pewnych rodzajów czy gatunków literatury, które w latach jednostronnego oceniania sprawy upolitycznienia literatury były odsuwane na margines albo wręcz zwalczane. Dotyczy to literatury rozrywkowej, do której zalicza się m. in. tzw. powieść kryminalną; po roku 1956 nastąpił ogromny, aż przesadny jej wzrost, a poczytność tego rodzaju literatury w szerokich masach czytelnicznych świadczy o jej społecznym zapotrzebowaniu.

Odrodzeniu i rozwojowi uległa także literatura humorystyczna, przede wszystkim zaś ten jej wysoki rodzaj, który reprezentuje słynna dziś już w całej Europie *groteska Mroźka*. Wielkie powodzenie znajdują także powieści, które zaspokajają szeroki wachlarz zainteresowań ludzkich, nie mających charakteru bezpośrednio politycznego. Przykładem może być choćby mająca kilka wydań w ciągu trzech lat powieść *Dygata Podróż*. Wreszcie podkreślić trzeba bogaty rozwój w dziedzinie poszukiwania nowych środków artystycznej wypowiedzi, daleko wykraczających poza fałszywie albo dogmatycznie i zbyt ciasno pojęte w poprzednim okresie zasady realizmu socjalistycznego. Niemalą rolę w tym odegrały zmiany w polityce przekładów, a mianowicie znacznie szersze niż poprzednio sięgnięcie do twórczości zachodnio-europejskiej i amerykańskiej. Bliższe poznanie i zgłębienie niektórych zdobyczy literatury zachodniej ożywczo wpłynęło na nasze rodzime poszukiwania artystyczne, przy czym takie pojęcia jak egzystencjalizm Sartre'a czy filozofa Camusa przestały być straszakami, gdyż z pewnymi modyfikacjami okazały się przydatne dla dalszego rozwoju naszej prozy powieściowej.

Dalsze rozważania pozwolą zorientować się, o co tu chodzi.

Z nową polityką kulturalną, jako zrozumiałą jej konsekwencja wiąza się jednak także zjawiska ujemne. Jednym z nich jest załamanie się niektórych pisarzy, którzy przemiany w życiu politycznym Polski i innych krajów naszego obozu przyjęli z takim samym sceptycyzmem, z jakim oceniali zaczęły miniony okres stalinowski. Narodził się z tego pewien niewielki,

ale bardzo charakterystyczny nurt, który krytyka nazwała nurtem „literatury rozpaczny”. Można oczywiście dyskutować na temat, kto z naszych pisarzy i w jakim stopniu nurt ten reprezentuje. Zdaniem piszącego te słowa do nurtu tego należy nowsza twórczość Andrzejewskiego, przede wszystkim zaś jego powieści **Ciemności kryją ziemię** (1957) i **Bramy raju** (1961). W obu mamy do czynienia z wielkimi metaforami historycznymi, które ukazują nieprzemijającą siłę niesprawiedliwości i zbrodni oraz niezmienny sens zła ukrywającego się za wielkimi hasłami. Metafora ta ma zupełnie niedwuznaczne znaczenie aktualne, które można by streścić w zdaniu nawiązując do tytułu pierwszej z wymienionych powieści: oto ciemności kryły ziemię w przeszłości i będą kryły w przyszłości.

Dla wypowiedzenia tego pełnego rozgoryczenia poglądu, dla przeprowadzenia tak pomyślanej oceny rzeczywistości sięgnął Andrzejewski do nowych środków artystycznych: w pierwszej z wymienionych powieści nawiązał świadomie do filozofii egzystencjalnej i filozofią tą zdeterminował obraz przeżyć zbuntowanego przeciwko Wielkiej Inkwizycji mnicha; **Bramy raju** zbliżył natomiast do tego typu powieści, który we Francji nazwano antypowieścią: zamykając akcję swego utworu w obraz szeregu spowiedzi chłopców i dziewcząt idących w tzw. dziecięcej krucjacie na walkę o wyzwolenie grobu Chrystusa, autor użył w swym utworze zupełnie nowego stylu, naśladowującego oparte na skojarzeniach, a nie podporządkowane żadnym prawidłom składniowym wypowiedzi mające charakter wewnętrznego monologu.

Jeżeli co do Andrzejewskiego można mieć na temat nurtu „literatury rozpaczny” różne zdania, to jednoznacznie chyba do nurtu tego należy twórczość Marka Hłaski, nacechowana nihilizmem moralnym i politycznym. Na pograniczu tego nurtu można by umieścić twórczość niektórych innych pisarzy młodszego pokolenia, jak np. Ireneusza Iredyńskiego, którego powieść **Dzień Oszusta** (1962), ilustruje pustkę życiową i bezideowość oraz zakłamanie pewnego odłamu młodzieży współczesnej. Mimo pozorów nie można jednak stawiać na jednym poziomie egzystencjalistycznego pesymizmu Andrzejewskiego, lumpenproletariackiego nihilizmu Hłaski i szczerzej spowiedzi „oszusta” w powieści Iredyńskiego. Ten ostatni bowiem, choć nieraz uderza w ton nihilizmu, szuka jednak przez krytykę nowych dróg, o których Andrzejewski zupełnie zwątpił, a których Hłasko w ogóle nie chciał widzieć.

Wydaje się, że w chwili obecnej nurt „literatury rozpaczny” jest już w stadium zaniku i większej roli w dalszym rozwoju twórczości powieściowej u nas odegrać nie może. Trwają natomiast inne skutki przemian, jakie dokonały się po roku 1956. Jednym z nich jest sprawa realizmu socjalistycznego. Krytyczna ocena twórczości „produkcyjnej” minionego okresu i powiązanie tej twórczości z pojęciem realizmu socjalistycznego doprowadziło do zakwestionowania w ogóle wartości tego pojęcia. Niektórzy twórcy i krytycy stanęli mianowicie na stanowisku, że skoro zasady realizmu socjalistycznego doprowadziły do tak prymitywnych powieści, jak „produkcyjniaki”, to znaczy, że samo pojęcie realizmu socjalistycznego było omyłką, błędem związanym ze stalinowską metodą komendowania twórczością artystyczną. Inni, bardziej umiarkowani, proponowali zastąpić

termin „realizm socjalistyczny” terminem „literatura socjalistyczna”, choć przecież to nie byłoby to samo (np. twórczość Gorkiego zaliczamy do realizmu socjalistycznego, a trudno byłoby podciągnąć ją pod pojęcie literatury socjalistycznej). Znaleźli się jednak także zwolennicy poglądu, że za nieudane dzieła nie można obarczać odpowiedzialnością kierunku, tym bardziej, że nieudane owe dzieła zrodził nie sam kierunek ale jego zniekształcona postać ściśnięta do ram normatywnie, dogmatycznie pojętych zasad poetyki sztucznie pisarzom narzuconej. Dyskusja prowadzona na ten temat ukazuje jednak, że nawet zwolennicy nie potrafili dziś jasno zdać sobie sprawy z istoty tego, co nazywamy realizmem socjalistycznym. Przykładem może być następująca wypowiedź Żółkiewskieg o w jego książce **Perspektywy literatury XX wieku** (1961):

„Historycy literatury nie powiedzieli nie tylko ostatniego słowa w sprawie tego swoistego zjawiska literackiego XX wieku (tj. realizmu socjalistycznego — E. S.). Nie powiedzieli nawet pierwszego słowa, wynikającego z przemyślenia naprawdę dostatecznej ilości faktur porównawczych rozwoju literatur XX wieku. Nie ma prac na ten temat. Toteż tylko po omacku można szkicować, że na zjawisko literackie zwane realizmem socjalistycznym składa się i twórczość różnorodnych pod wieloma względami indywidualności o różnej biografii artystycznej, składają się dzieła stylistycznie często niepodobne. Składają się różne artystycznie, choć bliskie ideowo kierunki, jak np. szkoła Brechta obok szkoły Szołochowa, i składają się osiągnięcia pisarzy, którzy umieli przewyciężyć ograniczoność prądów literackich początków XX wieku, od ekspresjonizmu aż do nadrealizmu włącznie, wchodząc na drogę rewolucyjnej literatury, jak Erenburg, Majakowski, Aragon”.

Wypowiedź to niewątpliwie trafna, ale w tej trafności leży przecież także stwierdzenie naszej niemal że niewiedzy o tym, co znaczy termin „realizm socjalistyczny”.

W dyskusji na temat realizmu socjalistycznego chodziło zresztą nie tylko o znaczenie tego terminu, ale także znacznie szerzej — o samo pojęcie realizmu. Okres miniony zalecał wartościujący sens terminu *realizm*, przy czym bardzo często — jak już o tym wspomnieliśmy wyżej — rozumiano realizm zgodnie z tymi jego cechami, które właściwe były twórczości powieściowej XIX wieku. Przeciwno takiej tendencji zwrócił się główny atak w dyskusji nad realizmem. Stwierdzano dobitnie, że zacieśnienie pojęcia realizmu do jego XIX-wiecznych zasad jest ograniczeniem rozwoju nowych kierunków literatury, podkreślano niekiedy, że tak pojęty realizm staje się w ogóle pojęciem nieprzydatnym w czasach dzisiejszych, gdyż nowa rzeczywistość wymaga nowych form artystycznej wypowiedzi.

Tym samym krytyce poddana została sprawa wartościującego sensu pojęcia „realizm”, gdyż trudno oceniać coś za pomocą pojęcia niejasnego: **trzeba najprzód odpowiedzieć na pytanie, co to jest realizm i jaki ma być ten dzisiejszy, nowoczesny realizm, a potem dopiero można będzie mówić o sądzie dzieł według ich wartości realistycznej**. Dyskusja nad tymi sprawami toczy się nie tylko na łamach krytyki literackiej, ale weszła do samej twórczości powieściowej. Przykładem tego może być niezwykle interesująca powieść W. Macha **Góry nad Czerwonym Morzem** (1961).

Sam autor nazwał swój utwór „powieścią o powieści”, w innym miejscu określił ją jako „powieść do napisania”, ponieważ dał w niej jedynie zarys zamierzonej akcji powieściowej, wplatając w tok narracji obszernie rozważania na tematy związane z tradycyjnymi składnikami powieści, jak fabuła, bohater, narrator, autor itp. Rozważania te sprowadzają się w ostatecznym rachunku do sprawy realizmu w nowoczesnej powieści: autor zadaje sobie pytanie, czy tradycyjnie pojęty realizm jest w ogóle możliwy w powieści współczesnej, która zrywa przecież z tradycyjnymi konwencjami powieści XIX-wiecznej. Autor ukazuje, jak konwencje te wprowadzone do powieści współczesnej prowadzą do naiwności i fałszów, gdyż przy dzisiejszej naszej wiedzy o świecie i o człowieku nie do przyjęcia są naiwne motywacje dawnej powieści, której fabuła dotyczy świata fikcji literackiej, ale której nadaje się pozory rzeczywistości. Dziś wiemy np., że jest niemożliwością stopić w sensowną całość artystyczną i ideową trzy odrębne sfery: autora, narratora i bohatera powieści. Bo a u t o r żyje w konkretnym świecie, n a r r a t o r — w historycznej rzeczywistości przedstawionej w utworze, a b o h a t e r — w fikcyjnym świecie fabuły powieściowej. W trzech tych sferach panują różne prawa, różne normy ocen, różne „prawdy”. Stopienie ich w jakąś całość prowadzić może do zafałszowań, które tylko przez nieporozumienie możemy nazwać realizmem.

Nowoczesna powieść o współczesnym świecie musi stworzyć własne nowe konwencje, musi oderwać się od tradycji powieści XIX-wiecznej.

Powieść Macha jest próbą szukania tych nowych konwencji. Problem został w niej postawiony, lecz nie rozwiązany, ale już przez to postawienie problemu jest to pozycja wyjątkowo ciekawa i typowa dla nurtów istniejących w naszej współczesnej prozie.

Poszukiwania nowych rozwiązań artystycznych widoczne są nie tylko we wspomnianej powieści Macha, Spotkać je można bardzo często także u innych pisarzy, może tylko nie w stopniu tak drastycznym. Niemal powszechnym jest przekonanie, że nowa literatura wyrażać musi nową treść, nowe prawdy, które narzuca współczesna rzeczywistość. Nowe te prawdy znajdują swój wyraz mianowicie w ostrych dyskusjach i sporach światopoglądowych, wobec których żaden człowiek nie może dziś pozostać obojętnym, gdyż samo życie współczesne zmusza go do wyboru między różnymi zasadami moralnymi, filozoficznymi, politycznymi itp., głoszonymi przez różne kierunki ideologiczne. Nikt dziś nie może uchylić się od wyboru np. między filozofią materialistyczną i światopoglądem religijnym, między normami etyki społecznej i etyki tzw. objawionej, między socjalizmem i kapitalizmem, między pokojem i wojną itd. itd. To są właśnie warunki, które determinują konieczność nowych konwencji literackich nowej poetyki.

Na gruncie tych zagadnień wyrasta m. in. pogląd, że tradycyjna powieść, z jej zmyśloną fabułą, fikcyjnym bohaterem, literacką motywacją itd. w ogóle już się przeżyła. Pogląd to znany także na Zachodzie, gdzie narodził się właśnie termin „a n t y p o w i e ś ć” na określenie nowego typu literatury narracyjnej. Zwolennicy poglądu o przeżyciu się tradycyjnej formy powieściowej niekoniecznie zresztą są zwolennikami antypowieści. Godzą się tylko z poglądem, że skomplikowane warunki rzeczywistości dzisiejszej stają się dla czytelnika sprawą znacznie bardziej interesującą

i ważną niż fikcyjne przygody zmyślonego bohatera w tradycyjnej powieści. Rodzi się z tego nurt, w którym tradycyjna fabuła ustępuje miejsca wielkim konstrukcjom intelektualnych rozważań, miejsce tradycyjnego bohatera zajmuje często sam autor, przełamane zostają tradycyjne bariery chronologii czasowej wątków i epizodów. Dokonuje się tu w pewnym sensie to, co ilustruje — jak to zauważył Żółkiewski — **droga Manna od Buddenbrucków do Doktora Faustusa**.

Na tle powyższych tendencji rozwija się u nas, jak i w całym świecie, proza powieściowa nowego typu, stojąca na pograniczu zintelektualizowanego esaju i utworu fabularnego. Wahania w kierunku konstrukcji intelektualnej czy fabularnej mogą tu być oczywiście różne, poczynając od powieści o jeszcze wyraźnie zarysowanej fabule, jak np. **Urząd Brezy** czy **Romantyczność** K. Brandysa, aż do zupełnie zintelektualizowanych kompozycji, jak np. **Listy do pani Z.** K. Brandysa. Zbliża się do tego typu m. in. **Spizowa brama** Brezy, **Sennik współczesny** Konwického i inne.

Można chyba dziś już powiedzieć z całą pewnością, że ten typ literatury powieściowej jest trwałym dorobkiem poszukiwań artystyczno-ideowych naszych czasów i że nurt literacki, reprezentujący owe konstrukcje intelektualne wszedł już na stałe do twórczości literackiej i ma przed sobą perspektywy rozwojowe.

To nasycenie powieści treścią intelektualną widoczne jest nawet w niektórych utworach mających pozory literatury tradycyjnej. Wystarczy na dowód przytoczyć wspaniałą powieść Iwaszkiewicza **Sława i chwała**, której już sam rodzaj nie pozwala przecież zaliczyć do powieści tradycyjnej. Inną rolę niż w dawnej powieści odgrywa w niej element fikcji literackiej, nasyconej tu treścią rzeczywiście lub pozornie pamiętnikarską, wielką rolę odgrywają partie zintelektualizowanych rozważań, np. o sztuce. Pozornie nawiązująca do tradycji „powieści-rzeki” jest **Sława i chwała** utworem daleko od tej tradycji odsuniętym.

Poszukiwania nowych rozwiązań artystycznych i ideowych widoczne są w nowszej literaturze także w innych jej nurtach i w innych próbach. Ciekawym i stosunkowo bardzo wczesnym przykładem może być pochodząca z 1954 r. powieść L. Buczkowskiego **Czarny potok**. Jest to obraz losów Żydów wołyńskich podczas okupacji hitlerowskiej. Nie ma w tej powieści akcji w tradycyjnym znaczeniu, nie ma naczelnego bohatera, są tylko rwące się epizodyczne wątki o nie uporządkowanej chronologii, jest jakaś gwałtowna gonitwa obrazów bez logicznego powiązania szczegółów i bez zamykających epizody akcentów. Uzasadnieniem artystycznym takiego ujęcia jest nadanie powieści charakteru opowiadania snutego przez ранnego, mającego w gorączce uczestnika partyzantki żydowskiej. Sposób ujęcia tematu oddaje świetnie atmosferę grozy i nieustannego niepokoju, w jakim żyć musieli skazani na zagładę Żydzi, którzy nie mieli w tamtych warunkach żadnych możliwości prowadzenia normalnego trybu życia i dla których każdy przeżyty dzień był nowym epizodem w walce o byt.

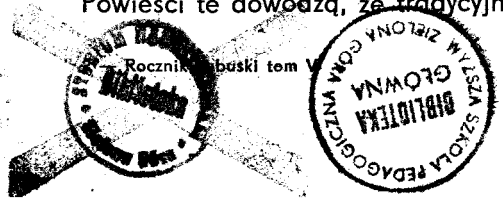
Ciekawą pozycją jest także powieść B. Czeszki **Tren** (1962). Tematem jej jest epizod z marszu oddziału wojskowego na front w ostatnich

tygodniach minionej wojny. Autor bezlitośnie obnaża tu okrucieństwo wojny, przeciwstawiając się programowo tej literaturze, która gloryfikuje bohaterską śmierć żołnierza. Jak wymownie podkreśla to tytuł powieści, jest ona żalobnym trenem, nagrobkowym wyrazem żalu nad poległymi żołnierzami. Czeszko ukazuje w swej powieści bezsens śmierci na wojnie, wynikający z przypadkowości. Powieść ujęta jest w formę opisu marszu kompanii wojska ku swemu losowi, przy czym w przedmowie autor zaznacza, że chodziło mu o ukazanie marszu, tj. życia. Jest to więc wielka metafora o życiu ludzkim jako o marszu ku śmierci i o wojnie jako o czynniku, który śmierć tę w sposób przypadkowy, uzależniony od jakiejś zabłąkanej kuli, przyspiesza,

Jak już wspominaliśmy, w poszukiwaniu nowych form wypowiedzi artystycznej sięgają czasem nasi powieściopisarze do doświadczeń obcych, wykorzystując je niekiedy bardzo ciekawie. Oto np. znana powieść Filipowicza **Pamiętnik antybohatera** (1961) utrzymana jest wyraźnie w kategoriach pewnych pojęć Camusowskich. Bohater powieści postanowił przetrwać okupację i wszedł na drogę przeciwną drodze całego społeczeństwa polskiego: ogół Polaków nienawidził wroga i unikał wszelkich z nim kontaktów, bohater Filipowicza chętnie gości u siebie Niemców i prowadzi z nimi interesy; ogół ze zgrozą przeżywa masowe aresztowania, deportacje do więzień i obozów, egzekucje i tortury, bohater powieści zamyka na to wszystko oczy i uszy, ogół solidaryzuje się z walką prowadzoną przez patriotyczne ugrupowania polskie, bohater Filipowicza występuje przeciwko tej solidarności. Wojnę przetrwał, przez sąd w Polsce wolnej został uniewinniony. Ale ocena bohatera przeprowadzona została przez autora nie w kategoriach prawa sądowego, ale w kategoriach filozofii upadku Camusa: wyrok sądowy nie zdejmuje z bohatera powieści poczucia winy, nie oczyszcza go ani w oczach czytelnika, ani we własnym sumieniu.

Innym przykładem może być powieść Kłysia **Kakadu** (1961). Przewidywany epizod z okresu okupacji, kiedy to oficer niemiecki staje się wybaczącą zagrożonego przez kordon żandarmerii działacza polskiego podziemia, niosącego na umówiony punkt walizkę z bronią. Gdy na prośbę zdumionego bohatera, oficer godzi się być konsekwentnym do końca i prowadzi go na miejsce spotkania z towarzyszami partyjnymi grając rolę konwojenta, który prowadzi ofiarę, ginie zastrzelony przez działaczy polskich, którzy wzięli go za wroga. Dokonała się tragiczna omyłka, wynikała z zamiany ról: reprezentant hitlerowskiej armii staje się ofiarą, choć powinien być sędzią i katem, działacze polskiego podziemia stają się zabójcami, choć powinni być ofiarami hitlerowca. W koncepcji utworu dostrzec można echa filozofii egzystencjalnej: sytuacja powodująca konieczność wyboru, rozwiązanie sytuacji niezależnie od woli, od postawy psychologicznej człowieka.

Obok tych prób i eksperymentów, mających już nieraz cechy dojrzałych osiągnięć, mamy oczywiście i twórczość bardziej zbliżoną do form tradycyjnych. Wymienić z tej dziedziny można np. niektóre powieści o tematyce związanej z okresem wojny i okupacji, jak np. **Skąpani w ogniu** Żukrowskiego, **Kwiecień Hena**, **Kolumbowie** Bratnego i in. Powieści te dowodzą, że tradycyjna powieść wcale nie jest takim przeżytkiem.



kiem, za jaki ją uważają niektórzy krytycy i twórcy, i że w formie tej można i dziś dać dzieła wysokiej klasy artystycznej i ideowej. Jedno w tym wszystkim warto podkreślić: zarówno utwory o charakterze eseistyczno-intelektualnym, jak i utwory będące próbą poszukiwania nowych form, jak i wreszcie powieści utrzymane w tradycyjnej konwencji powieściowej nie przekreślają zasadniczo realistycznego ujmowania tematyki. Różny to bywa rodzaj realizmu, czasami tak różny, że trudno by było w tej chwili kusić się o jakąś syntetyczną jego definicję, ale sam podkreślony tu fakt dowodzi, że podstawową tendencją nowych kierunków w naszej prozie powieściowej jest realistyczne widzenie rzeczywistości. Nie jest to jednak owo wąskie i normatywne pojęcie realizmu, jakim operowaliśmy do niedawna, ale pogłębione i wiążące się z nowoczesnym poglądem człowieka na świat. Wszystko to razem pozwala zaś na niewątpliwy wniosek, że w nowszej naszej literaturze powieściowej zachodzą zjawiska niezmiernie ciekawe i ważne, że twórczość ta wykazuje ogromną żywość i wrażliwość, a to z kolei upoważnia do oczekiwania wybitnych osiągnięć w najbliższej i dalszej przyszłości.