

Michał Noszczyk: Obywatel, czyli autor w historycznym rozwoju

To, co w „Drewnianym koniu” miało postać zinternalizowanego konfliktu między bytem a świadomością bohatera-narratora, a odsłaniało się jako inteligencka psychodrama, w dalszej twórczości Brandysa przybiera kształt monumentalnie epicki. Począwszy od „Samsona” pisze Brandys swoją „Komedie ludzką” – pisze Michał Noszczyk w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Kazimierz Brandys. Dowartościowanie indywidualizmu”.

[Przed 1953 rokiem] Brandys, rysując swoich bohaterów, rozwija w gruncie rzeczy tę samą problematykę, która pojawiła się już w *Drewnianym koniu*. W pierwszej powieści inteligencki dramat, czy też inteligencka farsa, nakłada się jednak na poważne filozoficzno-konstrukcyjne zadanie, które powieść próbowała rozwiązać od dawna (co najmniej od XIX wieku); chodzi o znalezienie środków artystycznych, przede wszystkim odpowiedniego trybu narracji, dla opisanego sylwetki i opowiedzenia losu, których główny – i niejako obiektywny – wyznacznik stanowi to, co Anglicy określają mianem *self pity*. System wartości i wybory bohatera, ponadto ich – nie zawsze „chciane” – uwikłanie w społeczne, moralne, polityczne konteksty obiektywne, okazują się na tyle skomplikowane i problematyczne, że uczucie litości nad samym sobą staje się, nie tylko psychologiczną, koniecznością. Temu *self pity* – które jest samo w sobie czymś wysoce dwuznacznym – towarzyszy od początku coś, co wypadałoby nazwać – dla stylistycznej elegancji również z angielska – *self contempt*:

autopogarda. Oczywiście, oglądany od zewnątrz los takiego bohatera wydaje się rezultatem patologicznego zaburzenia równowagi obiektywnego i subiektywnego, zatarcia klasycznej dychotomii faktów i wartości. Oglądane od wewnątrz wszelkie próby przewyciężenia rozdarcia między biegunem litości i biegunem pogardy, które miałyby polegać na likwidacji którejś ze „stron” wewnętrznego konfliktu, muszą się wydawać aktem zdrady wobec samego siebie. Dlatego naturalną niejako formą opowiedzenia losu tego rodzaju staje się monolog (i jego sub-formy: dziennik, pamiętnik); w ten właśnie sposób otrzymujemy Dostojewskiego *Notatki z podziemia*[1]. Ale spowiedź „człowieka z lochu” wymaga komentarza, bowiem w równej mierze ocieka cierpieniem, co cynizmem. Jeśli nie wszystko jest dozwolone, „jeśli jest Bóg”[2], jeśli po prostu są jeszcze jakieś nie całkiem względne i partykularne wartości, to i autorskie i czytelnicze sumienie domagają się jakiejś oceny. Pierwszy artystyczny impuls skłania do wyprowadzenia takiej oceny z samej monologizującej postaci, bowiem tylko tak można dochować wierności jej prawdzie. Jeśli zaś ta ocena ma być czymś więcej niż tylko grymasem, jeszcze jednym kółkiem w mechanizmie samonapędzającej się *self pity* („oto jaki jestem wstrętny, zły, niewdzięczny itp.!” , „jak źle musi mi być z tym!”), to autoprezentacja musi stać się nieustanną autokompromitacją, konfesjonał musi się zmienić w teatr groteski. Tylko, że w ten sposób nadal drepczemy w miejscu. Tak, jak się to właśnie dzieje w *Notatkach z podziemia* i – „do pewnego czasu, do pewnego stopnia” – w *Drewnianym koniu*.

Wydaje się, że z tej trudnej sytuacji istnieją co najmniej trzy – modelowe – wyjścia. Jedno z nich ilustruje właśnie twórczość Dostojewskiego.

Wszystkie swoje najwartościowsze powieści pisze Dostojewski po *Notatkach...* i dzieje się tak chyba nie przypadkiem; może nawet całą wielką prozę autora *Braci Karamazow* dałoby się potraktować jako artystyczną próbę wydobywania się z narracyjnego kryzysu *Notatek...*; jako ucieczkę od monologu[3] (Brandys następującymi po *Drewnianym koniu* powieściami będzie próbował rozwiązać podobne kłopoty z opowiadaniem). W tym celu Dostojewski modyfikuje nieznacznie tradycję prozy realistycznej z auktorialnym narratorem (klasyczny model powieści XVIII–XIX wieku). Auktorialność narratora u Dostojewskiego ma bowiem charakter przede wszystkim (tylko?) techniczny; jego omnipotencja ogranicza się do wiedzy o powieściowych faktach; interpretacje, oceny dokonywane przez narratora są natomiast równie relatywne, co innych powieściowych postaci. Natura tej modyfikacji jest przede wszystkim „ilościowa”: Dostojewski mnoży – niemal do granic wytrzymałości powieściowej fabuły – postaci komentujące, rezonujące, tak że narrator (pod tym względem) staje się jednym pośród wielu. Nie bez znaczenia jest też fakt, że auktorialny narrator u Dostojewskiego jest zawsze (niemal zawsze?) opowiadaczem personalnym a nie autorskim, szczególną postacią, ale przynależną do tego samego przedstawianego świata, co pozostałe. Zmiana ilościowa przygotowuje warunki (stwarza potencjalność) jakościowego przejścia. Następuje jak gdyby rozproszenie ośrodków wartościowania, powieść pod względem semantycznym jest zdecentralizowana. Taki jest formalny kształt tego, co w Bachtinowskiej interpretacji otrzymało miano „polifoniczności”. Jest to rozstrzygnięcie bardzo subtelne, ale też połowiczne, co sprawia, że powieści Dostojewskiego można czytać jak powieść „klasyczną” (i były tak czytane), ale można je czytać tak, jak to zrobił autor

Problemów poetyki Dostojewskiego. Tytuł Bachtinowskiego dzieła jest najważniejszy: „polifonia” – tak jak ją rozumiał – to aż zagadnienie poetyki, i „tylko” poetyki.

*Powieści Dostojewskiego
można czytać jak powieść
„klasyczną” (i były tak
czytane), ale można je czytać
tak, jak to zrobił Bachtin*

Dzięki
naszkicowanym
wyżej zabiegom
udaje się
Dostojewskiemu –
przy założeniu
określonej strategii
lektury – zachować

pełnię obrazu świata właściwą ideologicznie naiwnej (w nieco „schillerowskim” rozumieniu), powieści „klasycznej”, pokazać szeroką gamę problematycznych postaw i postaci, oraz dać cały repertuar ich wzajemnych ocen. Ostateczny rozkład – nie w moralnym a w probabilistycznym sensie – wartości aprobowanych i kwestionowanych zależy w gruncie rzeczy od odbiorcy; od tego, czy auktorialną narrację uzna przede wszystkim za techniczny środek budowania świata przedstawionego w powieści, czy też za sygnał (semiotyczny „indeks”) nadrzędnej, także w filozoficzno-moralnym sensie, świadomości. Przyznać trzeba, że Dostojewski tak konstruuje swe wielkie dzieła, iż zasadne jest przekonanie Bachtina, że czytelnik winien pójść pierwszą z dróg; czytać „polifonicznie”.

Drugi z modeli artystycznego rozwiązania tego samego problemu odnaleźć możemy w debiutanckim tomie opowiadań Witolda Gombrowicza (nieprzypadkowo nosi on tytuł *Pamiętnik z okresu dojrzewania*). U Gombrowicza kompetencje narracyjne w całości zarezerwowane są dla problematycznych, często wręcz patologicznych

– bohaterów. Strukturalną i semantyczną korektę wyłaniającej się z opowiadań wizji świata stanowi wszechobecna groteska. Niemniej rezultatem tego rodzaju artystycznych rozstrzygnięć pozostaje ponure bądź radosne szaleństwo. Groteskowy kwantyfikator, odnoszący się zarówno do narratora, jak i do świata przedstawionego w jego opowieści, nie sugeruje jednak w najmniejszym stopniu generalnego kierunku autorskiej (i czytelniczej) opcji – za czy przeciw światu Czarnieckich, Zantmanów i innych, nie nazwanych z imienia, szalonych opowiadaczy. Semantyczne „otwarcie”, „zawieszenie” jest u Gombrowicza radykalne i współdecyduje o literackim tekście i wielkości jego dzieła. Istotną zmianę tej narracyjnej optyki przyniesie *Ferdydurke*. W powieści narracja jest dwutorowa (jakby schizofrenicznie rozszczepiona czy dialektycznie rozpięta); mamy tu bowiem narratora upostaciowanego w partiach fabularnych i ostentacyjną narrację odautorską – „dystansującą” – w *Przedmowach* i „filozoficznych powiastkach”. *Ferdydurke* realizuje już właściwie trzeci z interesujących nas modeli.

Należą tu dość liczne utwory z pogranicza powieści typu tradycyjnego i tzw. powieści autotematycznej. W utworach tego rodzaju (np. w niektórych powieściach Tomasza Manna, w *Pałubie* Irzykowskiego itp.) problematyczny bohater jest stale konfrontowany ze swym twórcą. Obecność autora (którego obraz w dziele może być rezultatem różnorodnych literackich zabiegów, oddalających to, co obecne w powieści, od osoby realnej) jest tak ostentacyjna, że postaci stają się w pewnym sensie marionetkami, czy też modelami, którymi pisarz jawnie manipuluje. Bohater – na przestrzeni tego samego tekstu, w tekście właśnie – prowadzi suwerenną egzystencję literackiej postaci tradycyjnego typu i, równocześnie, jest przedmiotem – literackiej – zabawy; do prozy wkracza, we współczesnej postaci, dystans i ironia, ta „chluba niewolnych”[4].

Ostatnią – czwartą – z dróg poszedł Brandys po doświadczeniach z *Drewnianym koniem*. Podjąwszy tam – i prędko zarzuciwszy – eksperyment „z groteską”, skierował swoje poszukiwania artystyczne w inną stronę. Centralny problem ideowy powieści pozostał ten sam: było to zagadnienie, jak dość zgodnie utrzymywała ówczesna krytyka[5], suwerenności człowieka wobec historii. Tak samo jak w *Drewnianym koniu*, to znaczy negatywnie, rozstrzygnął pisarz pytanie o możliwość takiej niezależności. Ale inną artystyczną formę przybrała niesuwerenność postaci wobec nadrzędnych instancji nadawczych utworu.

To, co w *Drewnianym koniu* miało postać zinternalizowanego konfliktu między bytem a świadomością bohatera-narratora, a odsłaniało się jako inteligencka psychodrama, w dalszej twórczości Brandysa przybiera kształt monumentalnie epicki. Począwszy od *Samsona* pisze Brandys swoją *Komedie ludzką*.

*Balzakowski model powieści
wybrał Brandys niewątpliwie z
premedytacją, niemniej – i
chyba nie całkiem świadomie
– przekształcił go w sposób
istotny*

Trzy rzeczy zdają się
ewidentnie łączyć
obydwa powieściowe
światy: Brandysa i
Balzaka. Po
pierwsze:
„geografia” ich
powieści; oparcie jej
o opozycje, czy raczej

napięcia, między Paryżem a prowincją i – odpowiednio – Warszawą a mitycznym P. Społeczne i moralne dojrzewanie bohatera, jego awanse (i degradacje) dokonują się u Balzaka zawsze zgodnie z ruchem po tej

linii; podobnie Brandys pozostaje raczej wierny[6] dramatycznej i iluminującej roli stolicy. Po wtóre: podobna jest architektura, kompozycja powieściowych wątków; centralne postaci i motywy jednych powieści funkcjonują w innych na zasadach epizodycznych; ci, którzy grać będą główne role w *Antygonie* należą do tła i wątków pobocznych *Samsona* itp. Autorskie intencje w obu wypadkach są przejrzyste i analogiczne – chodzi o stworzenie szerokiej panoramy społeczeństwa, o jego socjologiczny przekrój od szczytów po socjalne doły. Wreszcie, trzeci element łączący, to rola, jaką przyznaje się czynnikom ekonomiczno-społecznym w wyjaśnianiu wyborów dokonywanych przez postacie; u Balzaka nazywa się to walką o pieniądź i towarzyską pozycję, u Brandysa nosi miano walki klas.

Balzakowski model powieści wybrał Brandys niewątpliwie z premedytacją (pasowanie autora *Komedii ludzkiej* na klasyka realizmu w ogóle a patrona realizmu socjalistycznego w szczególności przez ówczesną krytykę literacką nie jest tu bez znaczenia), niemniej – i chyba nie całkiem świadomie – przekształcił go w sposób istotny. Choć u Balzaka mamy bardzo silnie zarysowane powieściowe indywidualności (przykładów nie trzeba przytaczać), to cały cykl jest przede wszystkim panoramą Francji okresu Rewolucji i Restauracji; poszczególne „portrety psychologiczne” są tylko elementami składowymi tego wielkiego malowidła. Mogą one, oczywiście, funkcjonować (i funkcjonują) niezależnie od siebie, ale epicki wymiar jest wymiarem całości; dopiero wszystkie razem stanowią o Balzakowskiej wizji społeczeństwa i historii. Wystarczy natomiast przeczytać *Samsona* (zwłaszcza zaś autorski „komentarz” w tej powieści), aby poznać zasady Wielkiego Mechanizmu i uniwersalne prawa ludzkiej egzystencji – tak, jak je Brandys rozumie – dokładnie i raz na zawsze. Artystyczny i filozoficzny sens poszczególnych utworów ogranicza się w ten sposób do portretu bynajmniej nie epoki, a

kolejnych bohaterów: *Samson* jest portretem Jakuba Golda; *Antygona*, *Troja...*, *Człowiek nie umiera* to portrety – kolejno – trzech Szarlejów: Ksawerego, Juliana i Tola; *Obywatele* są zaś portretem zbiorowym, ale nie w znaczeniu „metaforycznym” lecz dosłownym – ta powieść to coś w rodzaju socjalistycznej *Straży nocnej*.

I dla Balzaka, i dla Brandysa jednym z głównych tematów jest historia (choć można by powiedzieć, że pierwszego interesują bardziej „ludzie w społeczeństwie”, drugiego „ludzie w historii” czy wręcz „historia w ludziach”). Utwory Balzaka są przy tym powieściami współczesnymi, to znaczy próbują – dość kategorycznie zresztą – wyświetlić sens tego, co stające, dokonujące się właśnie; co jest procesem, a nie tylko ma procesualny charakter. Natomiast wszystkie utwory Brandysa sprzed 1957 roku (włączając w to *Drewnianego konia*) to powieści historyczne w sensie trywialnym i dosłownym. Jak pisałem wyżej, podstawowym elementem napędzającym ich mechanizm fabularny jest zderzenie nieświadomego praw historii bohatera z bezwzględną i pozbawioną skrupułów akuszerką ludzkich losów, demaskatorką złudzeń, z „obiektywną” historią właśnie. Najczęściej owe kolizje okazują się – dla powieściowych postaci – fatalnymi i bolesnymi katastrofami. Rzecz jednak w tym, że tak jest bynajmniej nie dlatego, że tak być musi „w ogóle”; „prawdziwe” zrozumienie świata i „własnego” losu leży bowiem w zasięgu ręki każdego z bohaterów, tyle że – mocą nieubłaganych konieczności? – dokonuje się zawsze „nazajutrz”. Wizja historii nie jest tu fatalistyczna (przynajmniej nie całkiem), jest jednak Brandys krypto-fatalistą jeśli chodzi o możliwość jej poznania. Dla bohatera świat może być przejrzysty i zrozumiały dopiero z perspektywy jutra (gdy się już „objaśnił” w historii), chyba... że bohater przyswoił sobie prawdy materializmu dialektycznego, który godzi nas z historią. Inaczej (a tak dzieje się u Brandysa najczęściej, bowiem rzadko posługuje się „bohaterem pozytywnym” typu Pankrata) musi się uczyć na własnych i

cudzych błędach, względnie być pouczanym przez supernarratora, gdyż nadrzędna świadomość utworu jest wyposażona właśnie w marksistowskie treści, rozwiązujące zagadkę człowieka, świata, historii. Te treści są albo zasadniczo różne od wypełniających świadomość bohatera (tak w *Samsonie*, *Antygonie*, I cz. *Troi...*) albo istotnie od nich bogatsze (tak w *Człowiek nie umiera* i w *Obywatelach*). W *Mieście niepokonanym* hipostazą opozycji tych dwu świadomości oraz dwu czasowych „porządków” (tego, co aktualne, i tego, co minione) jest irytująca nieprzystawalność czynów bohatera-narratora i ich autooceny, nieprzystawalność heroicznego losu miasta i byle jakiej kondycji ludzkiego indywiduum. Czyn i „intelektualno-historyczny komentarz”[7] do niego są – formalnie rzecz biorąc – równoczesne i „wyprowadzone” z tego samego podmiotowego ośrodka, ale – w istocie – komentarz dokonuje się tutaj „ex post” i narracyjne „ja” odnosi go zawsze do tej „minionej”, „zamierzchłej” postaci. Historia myli się z przeszłością, czy też zostają one po prostu utożsamione.

„Historyczność” powieści Brandysa – w opozycji do „współczesności” Balzakovskiego modelu – rodzi jeszcze jedną istotną różnicę. Całą *Komedię ludzką* potraktować można jako cykl głęboko niemoralnych opowieści o dojrzewaniu, jako wielką historię utraty złudzeń, których miejsce zajmuje wiedza o okrutnych prawach społecznego świata. W powieściach Balzaka nie ma miejsca dla iluzji, nadziei i marzeń jego bohaterów, ponieważ świat, który opisuje, skazał wszelki idealizm, patos i szlachetność na wygnanie. Dojrzewanie bohaterów Balzaka polega na bolesnym uświadomieniu sobie tego faktu; za cenę „straconych złudzeń” zdobywa się prawo obywatelstwa w odrestaurowanej Francji.

Powieściowy świat Brandysa jest, w pewnej mierze, daleko bardziej optymistyczny. Tu też bohaterowie tracą złudzenia[8], ale jest to zjawisko prawdziwie pedagogiczne: w ich iluzjach nie było bowiem żadnej wartości, żadnych – nie tylko historycznych – racji. To właśnie historia ma wszystkie racje po swojej stronie i ona nieubłaganie edukuje bohaterów. Powieści Brandysa z lat 1946–1953 są – o ile takie rozróżnienie ma sens – powieściami „o wychowaniu” a nie o „dojrzwaniu”; żaden z bohaterów nie dochodzi tu do wiedzy o sobie samym na własną rękę. W najlepszym wypadku przychodzi ona doń w postaci ciągów wymierzonych mu przez historię, ale i wtedy nie dojrzewa on „w historii”, lecz zostaje „przez nią” pouczony.

Historia-nauczycielka ma jednak także swoich pośredników, wręcz cały system zhierarchizowanych mediów, poczynając od niektórych postaci (partyjni działacze, zwłaszcza ci, co istotną wiedzę wyssali z proletariackim mlekiem – *vide*: Pankrat w tetralogii, stary Kuźnar w *Obywatelach*), poprzez narratora, na supernarratorze (autorze?) skończywszy. Relacja „wychowanek : preceptor”[9], czy wręcz – zważywszy na wagę problemu – „katechumen : katecheta”[10] znajduje swoje potwierdzenie zarówno w planie fabularnym, jak i narracyjnym powieści.

Z odchodzącą klasą giną nie tylko jej urządzenia społeczne, lecz także świat jej idei i pojęć. Zwycięska klasa burzy skostniałe konstrukcje, demaskuje fałszywe, odsłania nicość. Nowa świadomość i moralność zajmuje miejsce starych, gasnących poglądów. [...]

Kłęska burżuazji i zwycięstwo władzy ludowej rozpoczęły w Polsce okres wielkiej rewizji sumień. Oszustom wydarto z rąk narzędzia oszustwa, oszukani zaczęli się rozglądać za przyczyną swych błędów. Klasa robotnicza... [...].

Szarlej zrozumiał tę prawdę w bezsennych godzinach spędzonych w celi komisariatu milicji. Po złożeniu zeznań przywieziono go tutaj wojskowym Jeepem; od tej chwili pozostał sam ze swymi myślami na przeciąg dziesięciu dni.

W czasie zeznań, w obliczu czterech ludzi stawiających krótkie, proste pytania i słuchających jego odpowiedzi, zobaczył siebie i swoje życie jakby na nowo, w ostrym świetle. Przy końcu przesłuchania był wyczerpany i mówił resztką tchu. Nic więcej nie mógł zeznać – zeznał całą, pełną treść swojej jaźni.

W ostatnich słowach opowiadał o swojej przeszłości. Wyszedł od zamachu na Pankrata i odsłaniając jego tło, zapuszczał się coraz głębiej we własne dzieje.[11]

Jak widać akuszerami prawdy mogą być w świecie Brandysa także postaci dość przypadkowe: choćby funkcjonariusze Milicji Obywatelskiej. „Zeznał całą, pełną treść swojej jaźni”.

Proza Brandysa w jej rozwoju od *Drewnianego konia* do *Obywateli*, to cały szereg znamiennych i wielce charakterystycznych ewolucji. Słowo „ewolucja” jest tu jak najbardziej na miejscu, zważywszy na spowolniony rytm przemian, ich „ciągłość” (strukturalne modyfikacje o istotnym znaczeniu dokonują się często w obrębie jednej powieści: *Drewnianego konia*, *Miasta niepokonanego*, *Samsona*, *Obywateli*), a także nieuchronność, „organiczność” – zwłaszcza w kontekście autorskich przekonań filozoficzno-estetycznych i w społeczno-kulturalnym kontekście epoki. [...] U kresu tej drogi autor – by ująć rzecz nieco metaforycznie – okazuje się już zupełnie wzorowym obywatelem, zaś jego negatywny bohater trwa „przytulony do cycków światowego imperializmu”[12]. Bowiem to, co – w stalinowskiej perspektywie – jawi się jako postępujące dojrzewanie pisarza i jego postaci, coraz właściwsze – parafrazując Błońskiego – „ustawienie obu wobec historii”[13], skorelowane jest z postępującą degradacją artystyczną powieściowego dzieła.

Gwoli prawdzie powiedzieć trzeba jednak, że ta prosta dialektyka nie jest zupełnie przejrzysta, tak jak nie są bezwzględnie spójne i logiczne sygnalizowane wyżej główne tendencje rozwojowe Brandysowej prozy, nawet w izolacji, w swej czystej esencjonalności.

Człowiek nie umiera i *Troja miasto otwarte* stanowią najniższy punkt krzywej artystycznego rozwoju Brandysa w latach 1946–1953 (tego rozwoju dno). Stalinowski humor łączy się w nich z największym w całej twórczości Brandysa artystycznym niechlujstwem, tak że potknięcia, błędy, niekonsekwencja literackiej metody autora prowadzą do natychmiastowej autodemaskacji.

[...]

Czy zatem *Obywatele* sygnalizują jakiś zasadniczy zwrot w twórczości Brandysa? Pod względem wartości artystycznej są niewątpliwie sygnałem odbicia się od dna estetycznego piekła (czy raczej: piekiełka) socrealizmu; pozostają jednak nadal w kręgu strukturalnych rozstrzygnięć opisanych w tym rozdziale, choć – może najskuteczniej w całym Brandysowym dorobku – modyfikują model socrealistycznej powieści przez wprowadzenie doń nowych treści. Kolejna próba odschematyzowania socrealizmu kończy się mimo to bardzo problematycznym sukcesem. Niemniej mógł Brandys zupełnie szczerze w referacie na IV zjeździe literatów (czerwiec 1954; ponad rok od śmierci Stalina!) bronić aktualności norm narzuconych literaturze pięć lat wcześniej w Szczecinie. Gdy w 1958 roku Włodzimierz Maciąg opublikował artykuł zatytułowany *Dlaczego krytycy nie lubią Kazimierza Brandysa*[14] w tej efektownej formule było tyle samo złośliwej ironii, co gorzkiego dramatyzmu.

Faktycznie, nawet w okresie, gdy każda z kolejnych książek Kazimierza Brandysa zbierała oficjalne laury w formie państwowych nagród i wyróżnień, nie należał on do pieszczochów krytyki. Oczywiście, nikt nie atakował go za socrealizm sam w sobie, ale za artystyczne słabości w realizacji zaleconego modelu: za uproszczenia, za publicystyczność, za nieudolność w przekładzie stalinowskiej doktryny na literacki konkret itd... itp.[15] W przeważającej mierze te zarzuty krytyki były jednak nieporozumieniem; na tle przeciętnej produkcji literackiej owych lat powieści Brandysa uchodzić mogły za wzorowe („wzorowe” tylko ze szczyptą sarkazmu i złośliwości).

Nawet w okresie, gdy każda z kolejnych książek Kazimierza Brandysa zbierała oficjalne laury w formie państwowych nagród i wyróżnień, nie należał on do pieszczochów krytyki

Po pierwsze, Brandys robił wiele, aby socrealizm odschematyzować (np. jego centralny bohater nigdy nie był „bohaterem pozytywnym” w rozumieniu doktryny). Po wtóre,

dał w swoich powieściach wiele prawdziwych „drobiazgów” z obyczajowego, politycznego, psychologicznego klimatu epoki. Po trzecie, brał się za tematy naprawdę wielkie, poważne (jak choćby wspomniane tu wielokrotnie zagadnienie: jednostka a historia[16]). Po czwarte, wreszcie – a nie jest to bez znaczenia – socrealizm Brandysa nie był literaturą na zamówienie: pisarz dojrzewał do niego stopniowo i konsekwentnie już od swojej pierwszej książki (czy nawet już w pierwszej książce, w *Drewnianym koniu*). Główne źródło krytycznej niechęci wobec Brandysa – choć i te wskazane przez Maciąga nie są bez znaczenia – zdaje się tkwić w tym, że jego proza jest złym sumieniem polskiego (czy tylko?) socrealizmu. W ramach tego modelu nie da się bowiem napisać książki dobrej, i Brandys, pisząc coraz bardziej wzorowe powieści, demaskował niechcący misterium – fałszywej – wiary krytyki i literaturoznawstwa. Po każdej Brandysowej powieści krytycy wołali: „Tak! Ale nie w ten sposób!”; więc pisał następną powieść wedle krytycznych zaleceń i produkował następny literacki kicz. Gdyż przypadek Brandysa jest raczej ilustracją dość powszechnego szaleństwa, niż równie powszechną (ale – dla krytyki – łatwiejszą do strawienia) intelektualnej i artystycznej korupcji.

[...]

W *Obywatelach*, w usta jednej z literackich postaci włożył Brandys słowa, które – gdyby nie ich kontekst – można by potraktować jako okrutne motto dla całej jego twórczości w omawianym okresie. Wtedy, w 1953 roku, nie przeczuwał zapewne, że na siebie i na swą socrealistyczną twórczość spojrzy kiedyś właśnie w ten sposób:

„Ohyda...” – pomyślał Morawiecki. Poczł nagle chęć trzasnąć pięścią w stół i przerwać wreszcie potok fałszu, który sięgał mu już po usta. Ale nie miał sił unieść dłoni; zdawało się, że na mocy niewidzialnej zмовy odwracali go do góry nogami i chwalili ów opaczny kształt, wiszący głową w dół. Pomału zaczęła w nim wzbierać długo tłumiona furia, krew przyplýwała mu do mózgu gorącymi falami, zacisnął pięść. Niechże ktoś przerwie wreszcie! Czyż nie widzieli jego zmęczenia? Nie spostrzegli nadużycia? Niechże ktoś przemówi...[17]

Michał Noszczyk

Fragment nigdy niepublikowanej pracy doktorskiej *Jeden z wielu, jeden z nas. Obraz autora i strategię lektury wpisane w prozę Kazimierza Brandysa*, przygotowanej w drugiej połowie lat 80. pod kierunkiem Jana Błońskiego, obronionej na Uniwersytecie Jagiellońskim w 1991 roku. Wszystkie zmiany (przede wszystkim skróty) sygnalizowane glifem [...].

Fot. Scartol, CC BY-SA 4.0

[1] *Zapiski iz padpolia* były tłumaczone na język polski także pod innymi tytułami, np. *Wspomnienia człowieka z lochu*. W: T. Dostojewski, *Opowieści*, b.m.w. 1929, przeł. M. Grabowska.

[2] Chodzi, oczywiście, o sławne powiedzenie Dostojewskiego „Jeżeli Boga nie ma, to wszystko wolno.”

[3] Zapewne można by tu powiedzieć, zgodnie z pobachtinowską tradycją interpretacyjną, o ucieczce przed „monofonicznością”. Ale każdy izolowany monolog (dziennik, pamiętnik również) jest monofoniczny; nawet najszlachetniejsza orientacja na słowo cudze nic tu nie zmieni (także przytoczenie, cytaty itp. Tylko pozornie czy chwilowo wprowadzają głos „cudzy”, dialogizują tekst). Do osiągnięcia polifoniczności niezbędny jest inny – dialogowy, właśnie – kontekst (czy obszar) wypowiedzi.

[4] „...bez ironii, tej chluby niewolnych”, Cz. Miłosz, *Nie tak*, Idem: *Wiersze*, Kraków–Wrocław 1984, t. II, s. 212.

[5] Por. zwłaszcza H. Markiewicz, *Narzędzie czy współwinowajca*, „Dziennik Literacki” 1949, nr 7.

[6] Źródła stopniowego zacierania ostrych konturów tego modelu tkwią być może w potraktowaniu przez Brandysa serio (całkiem serio?) propagandowych frazesów o zniesieniu różnicy między wsią a miastem, Polską A a Polską B, robotnikiem a chłopem itd.

[7] Por. K. Wyka, *Pokłon Warszawie*, Idem: *Pogranicze powieści*, Warszawa 1974.

[8] W *Obywatelach* zwłaszcza schemat Balzakowskich *Straconych złudzeń* – tyle że optymistycznie i pedagogicznie przetworzony – jest całkiem łatwy do rozpoznania.

[9] Także w „literalnej”, bynajmniej nie metaforycznej, wersji np. Jakub Gold, Tolo Szarlej a profesor Bałturyn w Samsonie, ZMP-owcy a Agnieszka w *Obywatelach*.

[10] W tym, i nie tylko w tym, miejscu moje rozważania zawdzięczają wiele Brandysowskiemu remanentowi Ludwika Flaszena.

Określając Brandysa mianem „bałwochwalcy dziejowej konieczności” tak rozwijał Flaszen dalej ów wątek: „...on owe skłonności czasu doprowadził do perfekcji; wydestylował się w ich wzorzec idealny, rzecz by się chciało platoński. Grzechy, że powszechnie, przekuwał na cnoty – i na nich zbudował kościół swój.”

Zaś powszechne, zwłaszcza w końcu lat pięćdziesiątych, oskarżenia krytyki literackiej wobec Brandysa o „konformizm” zilustrował Flaszen opisem dwu postaw, które – jego zdaniem – pisarz przybierał najczęściej w swoich dziełach: postawy „katechumena”, właśnie, i postawy „mediatora”.

Por. L. Flaszen, *Brandysowskie remanenty*, „Przegląd Kulturalny” 1959 nr 51/52.

[11] K. Brandys, *Człowiek nie umiera*, Warszawa 1952, s. 259-260.

[12] ibidem, s. 168.

[13] J. Błoński, *Głos z przeszłości*, „Przegląd Kulturalny” 1956 nr 29.

[14] „Życie Literackie” 1985 nr 38.

[15] Por. choćby A. Ważyk, *Na „Drewnianym koniu”*, „Kuźnica” 1947 nr 7; A. Wasilewski, *Obrachunki z mitami*, „Kuźnica” 1950 nr 7.

[16] A więc przynajmniej w odniesieniu do Brandysa nie miał racji Błoński, gdy [...] podczas sesji w Uniwersytecie Jagiellońskim w listopadzie 1983 roku mówił – poniekąd słusznie – o literaturze socrealistycznej, że jest „pisaniem o niczym”.

[17] K. Brandys, *Obywatele*, Warszawa 1955, s. 131.



Sfinansowano przez Narodowy Instytut
Wolności - Centrum Rozwoju
Społeczeństwa Obywatelskiego
ze środków Programu Rozwoju
Organizacji Obywatelskich
na lata 2018 - 2030



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

Dofinansowano
ze środków Ministra
Kultury i Dziedzictwa
Narodowego