



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Jana Józefa Szczepańskiego polemiki z socrealizmem

Author: Beata Gontarz

Citation style: Gontarz Beata. (2001). Jana Józefa Szczepańskiego polemiki z socrealizmem. W: S. Zabierowski, M. Krakowiak (red.), "Realizm socjalistyczny w Polsce z perspektywy 50 lat : materiały z konferencji naukowej organizowanej przez Instytut Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w dniach 19-20 października 1999 roku w Katowicach" (S. 313-335). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Beata Gontarz

Katowice

JANA JÓZEFA SZCZEPAŃSKIEGO POLEMIKI Z SOCREALIZMEM

Na początku 1957 roku w „Życiu Literackim” ukazała się następująca nota:

Jan Józef Szczepański wydał swoją trzecią książkę, zbiór opowiadań napisanych najwcześniej, poza socrealistycznymi schematami. Dlatego książka ukazuje się dopiero dzisiaj. Autor informuje o tym na wstępie i dodaje, że nie szukając pobłażliwości, nie zaznaczył roku powstania poszczególnych utworów. Jaka podejrzliwość wobec krytyki o nielojalność, o budowanie ocen poza wrażeniami wyniesionymi z tekstu. Ale nieufność ta jest uzasadniona. Szczepański był parę lat temu przysłowio- wym autorem, o którym się mówiło, że ma w szufladzie sześć książek nie odpowiadających aktualnym kryteriom wydawniczym. To pisarz, któremu tamten czas odmówił rzetelnej oceny kolejno powstających utworów, którego wydawca i krytyk łamał swoimi sztywnymi kryteriami.¹

Taką opinią rozpoczął Włodzimierz Maciąg recenzję zbioru *Buty i inne opowiadania*, wydanego w roku 1956. W cytowanej wypowiedzi pojawia się intencja uporządkowania literackiego dorobku autora, a nade wszystko postulat ponownego, uczciwego odczytania opublikowanych wcześniej utworów, odczytania wyzbytego uprzedzeń, jakie cechowały — nie nazwaną tu z imienia — krytykę socrealistyczną. Maciąg po raz pierwszy wpisuje twórczość Jana Józefa Szczepańskiego w kontekst powojennej polityki wydawniczej i jej wielopiętrowej cenzury obejmującej wstępną kontrolę tekstów

¹ W. Maciąg: *Wsparty na mgławicach*. „Życie Literackie” 1957, nr 11, s. 5.

w wydawnictwach i czasopismach, działalność organów Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, a w końcu wyroki krytyki literackiej.

Autor *Butów* i nieco wcześniej opublikowanych *Portek Odysa* (1954) oraz *Polskiej jesieni* (1955) rzeczywiście należy do tych twórców, którzy stali się ofiarami komunistycznego systemu sterującego życiem kulturalnym. Jak łatwo można zauważyć, pierwsza powieść ukazała się dopiero u progu odwilży. Niefortunną sytuację młodego pisarza potwierdza zapis Leopolda Tyrmanda w *Dzienniku 1954* z 3 stycznia².

Byłem dziś z Bogną w Zachęcie, na wystawie francuskiej tkaniny. Raz już obejrzałem sobie tę wystawę z Jankiem Szczepańskim z Krakowa, pisarzem zapoznanym, ale nie pogwałconym. To mój kolega z „Tygodnika Powszechnego”; pełno w nim spokoju i talentu. Napisał kilka powieści, których, rzecz jasna, nie może wydać, ale pisze dalej, nie ustaje, czego mu zazdroszczę. Pod koniec ubiegłego roku coś jakby czknęło w polityce kulturalnej i podobno „Czytelnik” ma wydać Janka. Miejmy nadzieję, że nie jest to czkawka taktyczna.³

W przywołanych opiniach zarysowuje się prawdziwa, choć niepełna sylwetka krakowskiego twórcy. Należałoby uzupełnić ją o kilka — istotnych dla podjętego tematu — szczegółów.

Na baczną uwagę zasługuje spostrzeżenie Maciąga o niesprzyjającym publikacjom czasie powstawania utworów Szczepańskiego. Trzeba jednak uściślić, że początki literackich prób pisarza sięgają nieco wcześniej niż zadekretowany na szczecińskim zjeździe ZLP okres respektowania metody realizmu socjalistycznego. Szczepański debiutował, podobnie jak część jego pokoleniowych rówieśników z rocznika 1920, jeszcze w czasie okupacji wierszem *Po szarym niebie*, podpisanym pseudonimem Roman Konarski, opublikowanym w pierwszym numerze konspiracyjnego czasopisma „Droga”. Był to rok 1943⁴. W 1949 roku trzydziestoletni Jan Józef Szczepański, autor dwóch powieści i zbioru krótkich form fabularnych, znany był jedynie gronu czytelników „Tygodnika Powszechnego” oraz „Dziś i Jutra” z kilku zaledwie utworów, zwłaszcza zaś z opowiadania *Buty* demaskującego narodową mitologię dotyczącą obrazu szlachetnego polskiego żołnierza. Opublikowane ono zostało (po wielu bezskutecznych próbach zainteresowania nim

² A. Sulikowski: *Spóźniony debiut Jana Józefa Szczepańskiego*. W: Idem: „Nie można świata zostawić w spokoju”. O twórczości Jana Józefa Szczepańskiego. Lublin 1992.

³ L. Tyrmand: *Dziennik 1954*. Wyd. 1. krajowe. Warszawa 1989, s. 23.

⁴ Fakt ten podaje *Słownik współczesnych pisarzy polskich*. Red. J. Czachowska. Seria 2. T. 2. Warszawa 1978, odnotowuje go również S. Sierotwiński: *Kronika życia literackiego w Polsce pod okupacją hitlerowską w latach 1939–1945*. T. 1. Kraków 1988, s. 241, por. też A. Sulikowski: *Kalendarium życia i twórczości Jana Józefa Szczepańskiego*. W: Idem: *Spóźniony debiut...*

wydawnictw literackich) w czasopiśmie o profilu społeczno-kulturalnym. Przyczynę niechęci do drukowania utworu młodego pisarza ilustruje opinia Kazimierza Wyki, ówczesnego redaktora naczelnego „Twórczości”, który orzekł, iż boi się reakcji czytelników⁵. W osobno opublikowanej recenzji ten znakomity krytyk literacki zestawiał Szczepańskiego z Borowskim, obu pisarzom zarzucając nihilizm i cynizm, chociaż autora *Kamiennego świata* potraktował nieco łagodniej⁶. *Buty* faktycznie wywołały lawinę listów od oburzonych czytelników, którzy oskarżali pisarza o skalowanie pamięci narodowej, zdradę ideałów, a nawet o popieranie nowej, komunistycznej władzy⁷. Krzywdząca debiutującego pisarza i świadcząca o pomyłce interpretacja Wyki (w narrację *Butów* wpisany jest wyraźny dystans, wyrażający moralny niepokój autora), oparta została na zastrzeżeniach etycznych dotyczących przesłania utworu. Inne jednak były przyczyny odmownych decyzji wydawnictwa, do którego zwrócił się Szczepański na początku.

Może to tylko, że nie traktowałem pisania jako sposobu na życie — [wspomina pisarz w eseju o swoich doświadczeniach z cenzurą — B. G.] — uchroniło mnie od załamania nerwowego. Był rok 1946 (zaraz po wojnie) i miałem już pełną walizkę rękopisów — których wartości nie potrafiłem sam ocenić. Któryś ze znajomych poradził mi, abym zwrócił się do przedstawiciela „Czytelnika”, urzędującego wówczas w Krakowie. Bardzo spięty wybrałem się do niego z teczką zawierającą zbiór wojennych i okupacyjnych opowiadań [...]. Nie pamiętam już, za którym razem mój uprzejmy rozmówca oświadczył wreszcie, że przeczytał, że podoba mu się i że widzi możliwość wydania książki. Sprawa nie zależy jednak wyłącznie od jego decyzji. Jest jeszcze cenzura. On ze swej strony może doradzić mi pewne (niewielkie) zmiany, które uprzedzą zastrzeżenia cenzora [...]. Trwało to blisko rok. Wreszcie odebrałem rękopis niemal siłą.⁸

Znaczącą nie tylko ze względu na opóźniający się debiut młodego pisarza stała się sytuacja, kiedy teksty, które powstały na bazie osobistych doświadczeń z kampanii wrześniowej, AK-owskiej konspiracji i partyzantki, zaraz

⁵ Zob. J. J. Szczepański: „Śnił mi się dyktator bez butów”. W: J. Trznadel: *Hańba domowa. Rozmowy z pisarzami*. Lublin 1990, s. 306–307; J. J. Szczepański: „Tak się dla mnie szczęśliwie złożyło”. Rozmowa z K. i S. Chwinami. „Tytuł” 1993, nr 1, s. 37–55; J. J. Szczepański: *Dziwność świata i tajemnice*. Rozmowa z T. Fiałkowskim. „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 3, s. 1, 4.

⁶ kJw. [K. Wyka]: *Zarażeni śmiercią*. „Odrodzenie” 1947, nr 7, przedruk w: Idem: *Pogranicze powieści*. Warszawa 1974, s. 341–342; z recenzją polemizował J. Turowicz: *Spór o „Buty”*, a także J. J. Szczepański: *I co dalej?* „Tygodnik Powszechny” 1947, nr 10.

⁷ Fragmenty listów z komentarzem redakcyjnego kolegi Szczepańskiego — Antoniego Gołubiewa ukazały się na łamach „Tygodnika Powszechnego” 1948, nr 4.

⁸ J. J. Szczepański: *Czujne oko wychowawcy*. „Dekada Literacka” 1995, nr 2, s. 1.

po wojnie były odrzucane z powodów ideologicznych. Faktem jest, że komunistyczna władza dysponowała już aparatem cenzury, za pomocą której eliminowała niepożądane dla niej zjawiska w życiu publicznym. Wielostopniowa kontrola wszelkich tekstów polegała na realizowaniu dyrektyw politycznych naczelnych organów partyjnych i dokonywała się wstępnie zazwyczaj już w redakcjach wydawnictw i czasopism⁹. Zarzuty przywoływane przez Szczyńskiego wynikały z ówczesnej polityki państwa, kompromitującej przedwojenny system społeczny, czego przejawem stały się uwagi owego redaktora „Czytelnika” dotyczące braku „klasowego rozwarstwienia postaci” i zamieszczenia „pochlebnej charakterystyki ziemianina”. Natomiast po 1949 roku zarówno opowiadania, jak i powieść *Polska jesień*¹⁰ okazały się propozycją zdecydowanie odbiegającą od wymaganych przez władzę socrealistycznych produkcji. W pochodzących z ostatnich lat wywiadach pisarz zdobywa się na upublicznienie wysuwanych wówczas wobec jego utworów zarzutów, które ilustruje mechanizm współzależności krytyki socrealistycznej i cenzury państwowej: obłożenie zakazem tematu 17 września '39 roku, zalecenia rozwarstwienia klasowego i ideologicznego dookreślenia bohaterów¹¹. Niezgoda Szczyńskiego na wprowadzenie do utworu „poprawek” stała się formą kontestacji praktyk stosowanych w ramach metody realizmu socjalistycznego. Z dzisiejszej pięćdziesięcioletniej perspektywy — a można sądzić chociażby na podstawie przywołanych na początku opinii, że także wówczas — daje się odczytać jako znaczący gest pisarza, który bronił nie tylko swojej niezależności, ale i niezależności literatury. Odmowa była skierowana przeciwko fundamentalnym zasadom funkcjonowania socrealizmu traktowanego przez władze jako instrument służący nakładaniu na pisarzy ideowych zobowiązań. O tym, że nie były to bezpodstawne obawy, świadczą opinie badacza literatury. Janusz Sławiński następująco charakteryzował zadania nowej metody twórczej:

Na realizm socjalistyczny trzeba — tak uważam — spojrzeć w pierwszej kolejności jako na jedno z przedsięwzięć socjotechnicznych partii komunistycznej, mające zapewnić jej pełną kontrolę nad środowiskami twórców, a więc ludzi, którzy w swej aktywności są zawsze w jakiejś mierze niezależni i działają na własną odpowiedzialność.¹²

⁹ O. S. Czarnik: *Kultura literacka. W: Literatura polska 1918--1975*. Red. A. Brodzka. Cz. 1, T. 3. Warszawa 1996.

¹⁰ Okoliczności powstania powieści oraz perypetie związane z koniecznością powtórnej redakcji opisuje A. Sulikowski: *Spóźniony debiut...*, por. także wypowiedzi pisarza: cytowane wywiady oraz *Czuje oko wychowawcy...*, *Czy pisanie jest wszystkim?* Rozmowa z E. Berberysz. „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 51, s. 1, 4; *Rodzinne tropy*. Rozmowa z K. Karwałtem. „Śląsk” 1996, nr 9, s. 16-19; *Dom, wychowanie, literatura*. Rozmowa z I. Sariusz-Skąpą. „Dekada Literacka” 1998, nr 2, s. 1, 4.

¹¹ Ibidem.

¹² J. Sławiński: *Krytyka nowego typu*. W: Idem: *Teksty i teksty*. Warszawa 1992, s. 142.

Wybór, jakiego dokonał początkujący pisarz, na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych wydawał się istotnie gestem straceńczym, tłumaczy go jednak właściwy Szczepańskiemu wzorzec literatury, określający, jak pisarz rozumie społeczną rolę i zadania twórcy.

Otóż świadomość artystyczną przyszłego eseisty wyznacza conradowska tradycja¹³. To formuła literatury „oddającej prawdę widzialnemu światu” oraz imperatyw „tak trzeba”, który w przełożeniu na aksjologię wyraża się wiernością ideałom, niezależnością literatury i niezależnością wyborów twórcy traktowanych jako wartości podstawowe.

W dorobku Szczepańskiego znajdują się zapisy ujawniające poglądy młodego literata na kwestie powołania, natchnienia, zadań pisarza¹⁴. Pochodzą one z lat 1950—1952, kiedy ze sporadyczną pomocą Zofii Starowiejskiej-Morstinowej oraz Jacka Woźniakowskiego prowadził na łamach „Tygodnika Powszechnego” rubrykę *Rozmowy i rady*, przeznaczoną dla czytelników proszących redakcję o ocenę tekstów¹⁵. W zamieszczanych wypowiedziach rysuje się spójna koncepcja, której — jak czas pokazał — pisarz pozostał wierny. W każdym z artykułów powtarza się przypomnienie (choć może raczej należałoby je traktować jako osobistą deklarację autora) o „misyjnym” czy „posłanniczym” charakterze artystycznego powołania. Pisarz stwierdza więc w pierwszej *Rozmowie i radzie*, że „debiut to jest zobowiązanie”¹⁶, a w kolejnych — dopowiada, że to „specyficzna odpowiedzialność twórcy, która tak czy inaczej stanowi zobowiązanie społeczne”¹⁷. Uwagi Szczepańskiego sprowadzają się w dużej mierze do formułowania kodeksu pisarza i artysty, albowiem znaczące miejsce w artykułach zajmują postulaty etyczne:

[...] sztuka jest rodzajem służby, a jej cel jest wyższy niż egoistyczne zadowolenie artystyczne.¹⁸

¹³ Por. następujące opinie: W. P. Szymański: „*Lakomstwo świata*”. O twórczości Jana Józefa Szczepańskiego. „Tygodnik Powszechny” 1978, nr 40–41; przedruk w: Idem: *Ostatni romans*. Kraków 1991, s. 146–168; K. Dybczak: *Pisarz spełnionej Apokalipsy*. W: Idem: *Gry i katastrofy*. Warszawa 1980, s. 103–126; T. Drewnowski: *Aneks do „Raportu końcowego”*. „Pismo” 1971, nr 2, s. 77–92; A. Michnik: *Szlak Conrada*. W: Idem: *Z dziejów honoru w Polsce. Wypisy więzienne*. Paryż 1985, s. 139–198; A. Sulikowski: *Stanowisko Jana Józefa Szczepańskiego w polskiej literaturze współczesnej*. W: Idem: „*Nie można świata...*”; S. Zabierowski: *Jan Józef Szczepański*. W: Idem: *Dziedzictwo Conrada w literaturze polskiej XX wieku*. Kraków 1992, s. 221.

¹⁴ Zwrócił na nie uwagę A. Sulikowski: *W szkole publicystycznej (1946–1953)*. W: Idem: „*Nie można świata...*”

¹⁵ Pisarz po latach przyzna, że było to aroganckie posunięcie wobec czytelników, zważawszy na nikły dorobek, jakim mógł się poszczycić J. J. Szczepański: „*Tak się dla mnie szczęśliwie złożyło*”...

¹⁶ ALI [J. J. Szczepański]: *Debiutant. Rozmowy i rady*. „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 39.

¹⁷ Idem: *Sztuka i życie. Rozmowy i rady*. „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 47.

¹⁸ Idem: *Sobie a muzom. Rozmowy i rady*. „Tygodnik Powszechny” 1951, nr 1–2.

Uczciwość jest pierwszym i najważniejszym warunkiem artystycznego sukcesu. [...] Ciągła troska o własną uczciwość twórczą rzutuje na inne dziedziny życia, uczula na fałsz, na niesprawiedliwość, na blagę.¹⁹

[...] słowo jest najoczywistszym znakiem rozpoznawczym ludzkiej godności, nasz stosunek do niego i użytek, jaki z niego robimy, decyduje o naszej wartości intelektualnej i moralnej.²⁰

Bodajże po raz pierwszy w swoich wypowiedziach odwołuje się Szczepański wprost do Conradowskiej postawy:

Funkcja artysty jest w ogromnej mierze funkcją etyczną. Zarówno w uprawianiu samego rzemiosła, jak i w doborze materiału oraz w wytyczaniu celów. Jest to owo słynne „wymierzanie sprawiedliwości widzialnemu światu”, o którym pisał Conrad.²¹

Świadectwem, że pisarz pozostał wierny swoim wczesnym poglądom, jest późniejsza wypowiedź w rozmowie z Jackiem Trznadlem:

Ja myślę, że charakter estetyczny i moralny tych spraw jest bardzo splątany. Trudno je rozgraniczyć. Wydaje się, że w pewnym momencie wartość artystyczna będzie przekreślona, jeśli nie będą spełnione jakies zasadnicze warunki etyczne.²²

Nic dziwnego więc, że Jan Józef Szczepański nie napisał ani jednego tekstu socrealistycznego, wprost przeciwnie, odczuwał skutki panującej wówczas doktryny, skazującej niezależnych pisarzy na przymusowe milczenie. A jednak realizm socjalistyczny w jego twórczości zajmuje miejsce szczególne: został bowiem poddany krytyce, podejmowanej stosunkowo regularnie w tekstach pochodzących z różnych lat.

Nieobojętny na opinie i decyzje artystyczne autora *Polskiej jesieni* wydaje się fakt, iż Jan Józef Szczepański znalazł nie tylko schronienie, ale także pracę w redakcji „Tygodnika Powszechnego”, jedyne — po zlikwidowaniu „Tygodnika Warszawskiego” — opozycyjnego czasopisma. Należy podkreślić zgodną z orientacją całego zespołu redakcyjnego postawę wobec pojałtańskiego porządku, komunistycznej władzy, a także socrealistycznej doktryny. Właśnie na łamach „Tygodnika Powszechnego” toczyła się głośna dyskusja ideologiczna i światopoglądowa z marksistowsko zorientowaną

¹⁹ Idem: *Co, czy jak? Rozmowy i rady*. „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 44, por. Idem: *Sztuka i życie...*

²⁰ Idem: *Słowa z gutaperki. Rozmowy i rady*. „Tygodnik Powszechny” 1951, nr 47.

²¹ Idem: *Co, czy jak? Rozmowy i rady...*

²² J. J. Szczepański: *Śnił mi się...*, s. 309.

„Kuznicą”²³, występującą — na długo przed 1949 rokiem — z tezą o zaangażowaniu ideowym i uczuciowym pisarza w nową rzeczywistość. Niechęć do socrealizmu, a także ideowa polemika z marksizmem, charakterystyczna dla utworów Szczepańskiego, włączają się, co jest wysoce prawdopodobne, w głos dobiegający z redakcji pisma Turowicza.

Literacką rozprawę z przenoszoną zza wschodniej granicy metodą twórczą rozpoczyna opowiadanie *Pogrzeb rekina*, zamieszczone już w 1948 roku nie gdzie indziej tylko w „Tygodniku Powszechnym” (nr 30), kontynuuje utwór z tomu *Buty i inne opowiadania* (1956) — *Blogostawione wody Lete*, tematycznie z nim związany *Manekin* (zamieszczony dopiero w *Opowiadaniach dawnych i dawniejszych* z 1973 roku²⁴), następnie esej *Biskup jedzie przez morze* (*Rafa*, 1974). Zdecydowanie negatywna ocena mechanizmów funkcjonowania doktryny cechującej kulturę społeczeństwa totalitarnego została zamieszczona w powieściach *Pojedynek* (1957) i *Kapitan* (1986, wydanie krajowe 1996)²⁵, w końcu — w książkach pisanych z zamiarem udokumentowania lub usystematyzowania zjawisk, których autor był świadkiem — w *Kadencji* (1986), *Małej encyklopedii totalizmu* (1990).

Pozostaje odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób pisarz wyrażał w tekstach literackich swoje, najdelikatniej mówiąc, przeciwne do powszechnie obowiązujących, poglądy na temat społecznej roli artysty oraz etycznych i poznawczych zadań stawianych sztuce. Otóż czynił to zarówno przez kreację bohatera oraz konstruowanie fabuły, jak i w bezpośrednim dyskursie wkładanym w usta swoich postaci, a z czasem — w odautorskich wypowiedziach cechujących narrację esejów. Rysująca się w utworach dyskusja godzi w najbardziej podstawowe założenia realizmu socjalistycznego jako doktryny politycznej i metody działań twórczych. Uwaga autora koncentruje się wokół trzech głównych kręgów problemowych: artystycznej i etycznej postawy twórcy, społecznej i ideologicznej funkcji sztuki, wreszcie stosunku do tradycji.

²³ Zob. K. Koźniewski: *Wściekli, czerwoni encyklopedyści*. W: Idem: *Historia co tydzień*. Warszawa 1977; R. Jarocki: *Czterdzieści pięć lat w opozycji*. Kraków 1990; Z. Jarosiński: *Warunki życia literackiego*. W: Idem: *Nadwiślański socrealizm*. Warszawa 1999.

²⁴ O tym, że tekst powstał wcześniej, świadczy omówienie utworu przez Z. Najdera: *O twórczości Jana Józefa Szczepańskiego*. „Twórczość” 1958, nr 3, s. 124–131.

²⁵ Pomijam ich omówienie z dwóch powodów: 1) odnoszą się głównie do systemu politycznego państw o znamionach totalitarnych, w mniejszym zaś stopniu podejmują zagadnienia związane ze sztuką, 2) ich antytotolitarną wymowę omówili już wystarczająco: J. W. G a d o m s k i [A. Sulikowski]: *Młodszy brat Cezarego Baryki*. „Kultura” [Paryż] 1987, nr 6, por. Idem: *Statek od innej strony — powieść „Kapitan”*. W: Idem: „*Nie można świata...*”; S. G a w l i Ń s k i: *Polityczne obowiązki. Odmiany powojennej prozy politycznej w latach 1945–1975*. Kraków 1993; Idem: „*Antypaństwo*” książki Jana Józefa Szczepańskiego. W: *Twórczość literacka i filmowa Jana Józefa Szczepańskiego*. Red. S. Zabierowski. Katowice 1995; J. Smułski: *Jak niewyraźne staje się wyraźne? O języku ezopowym w prozie polskiej lat pięćdziesiątych*. W: *Literatura wobec niewyraźnego*. Red. W. Bolecki i E. Kuźma. Warszawa 1998.

Polemiczny charakter utworów wynika w dużym stopniu z często stosowanej przez Szczepańskiego zasady kompozycyjnej, polegającej na konfrontowaniu dwóch biegunowo różnych punktów widzenia²⁶. W konstrukcji utworu formalnym rozwiązaniem tej zasady jest kreacja antagonistycznych bohaterów. Reguła ta sprawdza się również w interesujących nas opowiadaniach. Będą to postaci powiązane w jakiś sposób ze sztuką: artyści, literaci, miłośnicy malarstwa, a także redaktorzy i wydawcy.

Tak więc w *Pogrzebie rekina* dyskutują z sobą pełen artystycznych wahań malarz Mikado oraz jego przyjaciel — pisarz Piotr. Rozmowa ich prowadzona jest w kontekście, który aluzyjnie przywołuje czasy współczesne, czyli powojenną polską rzeczywistość. Świadczą o tym komentarze bohaterów, ironicznie — jak się wydaje — oceniających wprowadzony w kraju nowy porządek, który burzył stare formy życia społecznego i był sankcjonowany fikcyjnym poparciem obywateli: „Ile trzeba będzie zobaczyć dziwolągów, zanim takie rzeczy znów nabiorą smaku”; „Zapachy trudniej podrabiać. Może dlatego, że to samo życie pachnie”; „Wiosna gratis dla wszystkich, nawet dla inteligencji pracującej”. Pretekstu do wymiany poglądów dostarcza namalowany przez Mikadę *Pogrzeb rekina* (sytuacja była autentyczna, dotyczyła Tadeusza Brzozowskiego i jego obrazu²⁷). Piotr, który zresztą w trakcie rozmowy ujawnia swoją nadzwyczajną kompetencję w sprawach sztuki, krytykuje przyjaciela za brak szczerości artystycznej wypowiedzi. Utożsamiając malarstwo Mikady z propagowaną właśnie nową metodą w sztuce, powołuje się na Picassa, stawianego przez jej zwolenników za wzór postawy artysty tworzącego dla mas. Piotrowi, o wyraźnych cechach *porte-parole* pisarza, hiszpański malarz służy do zdemaskowania fałszu, jaki kryje się w propagandzie, i zdeprecjonowania wartości dzieł, które powstają bez osobistego zaangażowania twórcy, wbrew wewnętrznym potrzebom wyrażenia w nich własnej wrażliwości.

Bo ja wiem, na czym to polega? Chyba na tym, że Picasso nie jest snobem. Że jeżeli coś mówi, to dlatego, że ma do powiedzenia coś ważniejszego niż sama forma, że malowanie jest jego prawdziwą reakcją na świat [...], wszędzie w tym jest jakaś pasja, jest autentyczne, ludzkie przeżycie, przychodzące od zewnątrz. Wy bierzecie tylko formułkę, tylko krój i zdaje się wam, że to wystarczy.

PG²⁸

²⁶ Pisał o tej zasadzie jako podstawowej cesze podmiotowej postawy autora Krzysztof Krasuski: *Z problematyki podmiotowości w pisarstwie Jana Józefa Szczepańskiego*. W: *Twórczość literacka i filmowa...*

²⁷ Wzruszające epitafium dla przyjaciela *Tadzio* zamieścił Szczepański w zbiorze autentycznych opowieści *Historyjki* (Warszawa 1990).

²⁸ W celu uproszczenia zapisu używać będą następujących skrótów cytowanych utworów Jana Józefa Szczepańskiego:

O autentyczności sztuki świadczy więc — zdaniem bohatera, z którym autor się najwyraźniej utożsamia — niezależna postawa, znajdująca w naturalny sposób swoją wykładnię w temacie i formalnym kształcie dzieła.

Z tych samych powodów na artystyczne uznanie zasłużył w oczach narratora eseju *Biskup jedzie przez morze* prymitywista Nikifor. Spotkanie z krynickim malarzem zostaje dokładnie określone w czasie: było to w roku 1951²⁹. Autor eseju, charakteryzując z wyraźnego dystansu czasowego owe lata, daje przede wszystkim krytyczny opis życia artystycznego, w którym rozpoznać można cechy socrealizmu:

Był to rodzaj agitacyjnego koncertu, gdzie natchnienie spływało z urzędniczych biur i nazywało się „zamówieniem społecznym”.

BS, s. 63

Dla narratora Nikifor, który dzięki swojej ułomności psychicznej zachował niezależność i osobność artystycznej wypowiedzi, oraz jego twórczość, będąca wyrazem autentycznej potrzeby serca, a nie realizacji odgórných dyrektyw, stają się okazją do krytycznych refleksji o współczesnych wyborach artystów poddających się różnym mechanizmom sterowania ich działaniami. W konfrontacji z prymitywem, ale bez jakichkolwiek innych motywacji poza estetyczną koniecznością, malującym pół-niemową wszyscy inni, którzy poświęcają własną, indywidualną wrażliwość, oskarżeni są o fałsz, nieuczciwość artystyczną.

Nie podejrzewał więc nawet [pisze autor — B. G.], że można swoim poświęceniem (tym czymś, co wahałbym się nazwać jednoznacznie talentem — co jest raczej niezasłużonym i niezawinionym darem artykułowanej wrażliwości) — że można tym manipulować zależnie od wymagań koniunktury czy mody [...]. Aby kłamać, trzeba być wprawnym mówcą. Malowanie Nikifora było takim samym bełkotem z głębi serca jak jego mowa.

BS, s. 75-76

PG — *Pogrzeb rekina*. „Tygodnik Powszechny” 1948, nr 30.

BL — *Błogosławione wody Lete*. W: *Buty i inne opowiadania*. Kraków—Wrocław 1983.

S — *Sylwester w nowym domu*. W: *Buty i inne opowiadania*. Kraków—Wrocław 1983.

M — *Manekin*. W: *Opowiadania dawne i dawniejsze*. Kraków 1973.

BS — *Biskup jedzie przez morze*. W: *Rafa*. Warszawa 1983.

K — *Kadencja*. Kraków 1989.

ME — *Małeńka encyklopedia totalizmu*. Kraków 1990.

²⁹ Artykuł o Nikiforze przygotowany dla „Tygodnika Powszechnego” został skonfiskowany przez cenzurę, zob. J. J. Szczepański: *Czuje oko wychowawcy...*, skądinąd W. Włodarczyk podaje, że krytyka socrealistyczna usuwała malarstwo prymitywne poza margines zainteresowań, zob. Idem: *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950-1954*. Paryż 1986, s. 97.

Twórczość Nikifora przedstawiana jest w wyrażnie dodatnio ją waloryzującej metaforze baśniowej i ewangelicznej wody życia³⁰: ma właściwości oczyszczające i uzdrawiające: „zmywa z oczu mgłę tego przyzwyczajenia” (BS, s. 63), „obietuje odrętwiałej duszy powrót do utraconych wymiarów istnienia — orzeźwienie cudowną wodą niewinności.” (BS, s. 64). Przywołanie w utworze postaci ułomnego malarza i jego obrazów stanowi również przypomnienie o najbardziej fundamentalnych, pierwotnych źródłach artystycznych działań, którym obce były jakiegokolwiek — poza wewnętrzną potrzebą — dodatkowe motywacje, zwłaszcza pokusa sławy, zabezpieczenia materialnego, włączenia się w modne artystyczne nurty. Realizm socjalistyczny ze swą doktryną ukazany jest w opowiadaniu jako jeden z programów artystycznych odbierających artyście i sztuce autonomię oraz sens życia.

Perypetie bohatera, który chcąc zachować własną twórczą niezależność, musi bronić jej przed administracyjnymi nakazami, przedstawia Szczepański w *Błogosławionych wodach Lete* i *Manekinie*. Problematyka tych opowiadań dotyczy złożonych wyborów, jakich zmuszony był dokonywać artysta w powojennej rzeczywistości. Zarzuty redaktorów, którzy wstępnie oceniają utwory złożone do wydawnictwa, składają się na rejestr typowych cenzorskich uwag. Pierwszoosobowa narracja *Błogosławionych wód Lete* pozwala na wyrażenie stosunku bohatera-pisarza do wydarzeń i sytuacji, w jakich uczestniczy. Relacja ze spotkań w wydawnictwach upstrzona jest charakterystyczną dla ówczesnej krytyki literackiej frezeologią, przy czym dodatkowo zawiera nieznaczące przekształcenia stylistyczne (cudzysłowy, określenia modalne, metaforyczne określenia), świadczące o dystansie postaci, a przecież także i autora, do wysuwanych argumentów oraz nadające wypowiedzi charakter demaskowania poglądów rzeczników realizmu socjalistycznego:

„Drobne retusze” [w tym cytacie wszystkie podkr. — B. G.] miały zdaniem Dworzańskiego polegać na „rozwarstwieniu” społeczności obozowej, bo postaci mojego opowiadania nie posiadały **jakoby** „zaplecza”, zawieszono były w próżni i motywy ich działania pozbawione były **klasowego uzasadnienia**. Poza tym **nieodzwonne** było wprowadzenie jeszcze jednego bohatera, mogła to być **pozornie** sylwetka drugoplanowa i nie biorąca bezpośredniego udziału w akcji, ale reprezentująca **światopoglądową dojrzałość** i **dzięki temu** zdolna do komentarza, czy choćby refleksji, ustawiającej rzeczy we właściwej proporcji, dającej czytelnikowi klucz, którym można **odemknąć drzwi dusznego świata koszmaru**.

BL, s. 262

Trudności stawiane debiutującemu bohaterowi przez redaktorów, którzy realizują odgórne wytyczne w sprawie sztuki pisania, skłaniają do rozmyślań

³⁰ Por. A. Sulikowski: *Sztuka i mistyfikacja*. W: Idem: „Nie można świata...”

o granicach kompromisu. Pytania stają się tym dramatyczniejsze, że narrator *Błogosławionych wód Lete* traktuje swoje pisarstwo jako działanie o charakterze kataraktycznym:

Kromkę chleba pisałem z jakiejś głębokiej wewnętrznej potrzeby. Tak pewnie spowiadają się chrześcijanie. „Zrzuć ciężaru z serca” nie jest żadnym frazesem [...]. Wydawało mi się, że złożyłem jakąś ofiarę za innych i dla innych, że moje wyznanie pomoże ludziom, zaostrzy ich wzrok, rozgrzeje ich sumienia, aż staną się czule i wrażliwe jak oparzona dłoń.

BL, s. 265 –266

Pisanie jest więc podyktowane autentyczną potrzebą oczyszczenia wspomnień i podzielenia się osobistymi doświadczeniami — postawa pisarza odsyła zarówno do tradycyjnych, antycznych funkcji sztuki, jak i do przywołanej wcześniej Conradowskiej formuły „oddawania świadectwa swoim czasom”. Wierność prawdzie artystycznego i moralnego wzruszenia cechująca autora *Kromki chleba* skonfrontowana jest z postępowaniem jego kolegi ze wspólnej obozowej pryczy, Bałajem, który wykorzystuje swoją przeszłość dla robienia kariery politycznej. To właśnie poseł Bałaj stawiany jest przez Dworzańskiego za wzór właściwej postawy z przeszłości, mającej swoje pozytywne skutki w aktualnej rzeczywistości.

Był pan na odczycie posła Bałaja? On właśnie bardzo trafnie ujął te sprawy. Człowieczeństwo... tak. Ale nie mgławicowe. Przemyślane, poddane pewnej dyscyplinie świadomości i woli. Ja osobiście zupełnie wierzę w to, co powiedział: że tym, co pozwoliło mu przetrwać, był jego światopogląd i zawarta w nim nadzieja.

BL, s. 263

W swojej argumentacji redaktor posługuje się, oczywiście, ideologicznymi kryteriami decydującymi o uznaniu słuszności (prawdy?) w postępowaniu człowieka (wbrew świadectwu bohatera o zgoła innych, bardziej przyziemnych powodach przetrwania Bałaja w obozie), co jeszcze bardziej wydobywa kontrast z kierującym się etycznymi motywacjami pisarzem-debiutantem. I redaktor, i — potem już wiceminister — Bałaj posłużyli ponadto Szczepańskiemu do obnażenia moralnego i ideowego fałszu, na jaki skazuje człowieka wymagająca bezwzględności doktryna. Autor *Błogosławionych wód Lete* uczynił bohaterów ważnymi figurami życia artystycznego i politycznego oraz przedstawił w sytuacji składania samokrytyki podczas opisywanej ironicznie jako „gorączka szczerości” politycznej odwilży.

Podobna problematyka odpowiedzialności moralnej za dokonane wybory stanowi temat *Manekina*. Bohater-pisarz uzasadnia swoją postawę niezgody na jakikolwiek kompromis także wewnętrzną uczciwością, która — ze względu

na istniejącą cenzurę — pozwalała mu zachować niezależność twórczą, lecz za cenę heroiczną dla artysty pióra:

Musiałem milczeć. Dwa tomiki wierszy po wojnie i stop. Już tylko dla siebie. Wszystko „niecenzuralne” [...]. Ten stan uspokojenia, wewnętrznej pewności, na której mi tak zależało, to był, jak mniemam, szacunek dla samego siebie.

M, s. 217

Szczepański stawia swojego pisarza z opowiadania w szerszej i bardziej problematycznej niż w *Błogosławionych wodach Lete* konfrontacji ze środowiskiem twórczym. Monolog wewnętrzny, jakim jest pierwszoosobowa narracja tego utworu, odzwierciedla swoisty rachunek sumienia bohatera, który wyznaje, że nie widzi w swoim zachowaniu żadnej osobistej zasługi, albowiem decyzje zawsze opierał na wierności przekonaniom uważanym za niepodważalne. Podkreśleniu aktualnej problematyki służy dość mocno akcentowany kontekst czasowy: narastała odwilż polityczna, a jej oznaką jest między innymi przyznanie bohaterowi nagrody literackiej, „aktu sprawiedliwości dziejowej” — jak z wyraźną ironią cytuje argumentację opiniodawców, dotychczasowych beneficjentów systemu. Wobec większości z nich formułuje zarzuty karierowiczostwa, koniunkturalizmu, nieuczciwości, a nade wszystko kierowania się trywialnymi pobudkami:

Myszą już tylko o urządzeniu się w życiu. Jak gdyby warto było w ogóle o tym myśleć. Pożegnali się z duchem ryzyka, zwątpili w prawdę. Liczy się dla nich wygodny fotel, dobry obiad, poważanie (niekoniecznie szacunek, wystarczy poważanie). Liczą się rzeczy. Nie sprawy, nie ludzie. Przede wszystkim rzeczy.

M, s. 214

W tym właśnie opowiadaniu Szczepański bodaj jedyny raz dokonuje wprost — głosem swojego bohatera — próby rozliczenia postawy kolegów po piórze: zarzuca im strywalizowanie, sprofanowanie powołania twórczego. Z największą krytyką odnosi się do tych, którzy kierują się wyrachowaniem, a nie przekonaniem, gdyż z każdą zmianą linii politycznej pierwsi dostosowują się do nowej sytuacji:

I kto się tu wyzna ostatecznie? Dziś oni mówią, że z największym obrzydzeniem łykali żaby. Żadne tam ucztowanie. Prawie bohaterstwo. Kiedy udawali? Wtenczas czy dziś?

M, s. 213³¹

³¹ Być może w cytowanym fragmencie znajduje się nieprzypadkowa aluzja do artykułu Witolda Wirpszy: *Dlaczego jadłem tę żabę* („Przegląd Kulturalny” 1956, nr 14), w którym przyznaje się do strachu jako głównej przyczyny akceptacji doktryny.

Manekin prawdopodobnie z powodów cenzuralnych mógł się ukazać dopiero wiele lat po jego napisaniu, gdyż bez aluzji i dość jednoznacznie pokazuje demoralizujące skutki administrowania literaturą czy — szerzej — łączenia sztuki z ideologią. Jednak opóźnienie wydawnicze wydaje się przemawiać na korzyść utworu i zawartego w nim ładunku ideowego: ztraca się jego publicystyczność, uaktywnia natomiast uniwersalny temat o kompromisach, na jakie skazany jest artysta, zwraca uwagę odmiennosc sądów w sprawie motywacji, jakimi kierowała się część środowiska twórczego, zgłaszając akces do socrealizmu. Tekst Szczepańskiego bowiem tłumaczy decyzje artystów pospolitym strachem, materialnymi pobudkami, oportunistem — nie ketmanem, jak *Zniewolony umysł* Miłosza. Spośród recenzentów zbioru, w którym ukazał się *Manekin*, tylko Stefan Melkowski³² zwrócił uwagę i na kontynuację rozważań w sprawie sztuki i artysty, podjętych wcześniej w *Błogosławionych wodach Lete*, i na związaną z nimi problematykę moralną o nieprostych podziałach między heroizmem a konformizmem, na które skazani byli twórcy po wojnie.

Chociaż problematyka utworów Szczepańskiego obraca się wokół tematu „moralności estetycznej i etycznej” artysty, wolne są one jednak od skazy moralizatorstwa. Autor stosuje bowiem zabieg charakterystyczny także dla innych swoich opowiadań: jego pozytywny bohater ukrywa zwykle jakąś wstydlivą sytuację, słabość charakteru bądź pewne zwątpienia, odbierające mu prawo ostatecznego osądu czy ferowania kategoriycznych wyroków, czyniące go po prostu słabym człowiekiem, a nie papierową postacią, która służy do modelowej demonstracji autorskich tez. Ani Piotr, ani Mikado nie mają takiej szczerej wrażliwości na świat, jak Ewa; pisarz z *Błogosławionych wód Lete* staje się z czasem wyrachowanym artystą, bohater *Manekina* nie zawsze w przeszłości kierował się wiernością wobec przywoływanych wartości.

Wspomniana kompozycyjna zasada konfrontacji (bohaterów, odmiennych stanowisk i poglądów) pozwala autorowi na zdemaskowanie postulatów ideologicznych i estetycznych, jakie cechowały socrealistyczną metodę twórczą. Pisarz realizował polemikę z nimi w bezpośrednim dyskursie, kiedy stawiał bohaterów w sytuacji obrony własnych przekonań.

W stanowiących znaczną część narracji *Pogrzebu rekina* dysputach Piotra z przyjacielem brzmią echa powojennych dylematów artystów w sprawie wyboru tradycji, formy, tematyki dzieł. W rozmowie przywołane są różne modne kierunki i prądy w sztuce, jej uczestnicy dotykają bowiem fundamentalnych dla każdego twórcy pytań o własne miejsce w świecie, stosunek do rzeczywistości, źródła natchnienia. Mikado pozostaje jednak pod wyraźnym wpływem postulatów ideologicznych realizmu socjalistycznego. Powołuje się na nazwę i hasła propagandowe nowej metody twórczej:

³² S. Melkowski: *Pisanie jako czynność heroiczna*. „Miesięcznik Literacki” 1974, nr 8, s. 122—124.

Odkąd Kazik powiedział mi, że sztuka musi mieć wartości społeczne, stałem się soc-realistą. Wszystko dla mas!

PG

Pociąga go — jak mówi — sztuka prosta (wymóg komunikatywności, „prostoty wyrazu artystycznego” — należał — jak wyliczył Janusz Sławiński³³ — do kanonu socrealistycznych postulatów), argumentuje swoje pomysły frazeologią marksistowskiej dialektyki, na co uzyskuje natychmiastową replikę Piotra z wyraźną aluzją do „ukąszenia Hegłowskiego” inteligencji:

[...] ale jednak w tym jest jakaś mistyfikacja. Może nie zdajesz sobie z tego sprawy. Twój rzekomy powrót do prostoty jest tylko intelektualną sztuczką, niczym więcej.

PG

Rozmowa prowadzona przez przyjaciół, dla których twórczość zajmuje w życiu ważne miejsce, w oczywisty dla odbiorcy sposób demaskuje założenia propagowanej przez rzeczników postępowości metody artystycznej zza wschodniej granicy i podważa związane z nią marksistowskie kryteria wartościowania. To głównie Piotr przeprowadza rozprawę z ówczesną propagandą o wielkich artystycznych dokonaniach wpływających z realizacji nowych haseł. Wśród krytyków literackich na przykład prym wiodła pod koniec lat czterdziestych Melania Kierczyńska, a jej demagogiczne argumenty można w równym stopniu odnosić także do sztuk plastycznych.

A więc powieść — realizacja zamówienia społecznego? Bez wątplenia. Jest to świetna ilustracja tego, jak realizując zamówienie społeczne, autor nie musi rezygnować z żadnego z walorów literackich, na których straż tak zazdrośnie stoją pisarze nasi, broniąc się na ogół przed ingerencją zamówienia społecznego w dziedzinie powieści.³⁴

Piotr stosuje ironię, najlepszy bodajże ze środków retorycznych służących obnażeniu poglądów przeciwnika. Spostrzeżenia i sądy Piotra dotyczą bezpośrednio malarstwa, jednak z oczywistych powodów czytelnik może odczytywać je w szerszym kontekście, gdyż wymierzone są przede wszystkim w propagandową demagogię:

Wiesz, skąd się bierze to całe gadanie o „społeczności” nowoczesnej sztuki? Stąd, że Picasso był komunistą. Jeszcze jedna mistyfikacja, bo o ile mi

³³ Zob. J. Sławiński: *Krytyka nowego typu...*, s. 146.

³⁴ M. Kierczyńska: *Powieść o bohaterstwie pracy*. W: Eadem: *Spór o realizm*. Kraków 1951, s. 96.

wiadomo, Picasso przyznaje się do burzenia burżuazyjnej estetyki. Nie słyszałem, żeby twierdził, że jego sztuka jest sztuką dla mas. Kto kupuje jego obrazy? Snobizujący się milionerzy. Każdy o tym wie. Ale czcicielom to nic nie przeszkadza. Bożyszcze musi być monolitem. Komunista — więc oczywiście malarstwo społeczne. I zaraz znowu cały zastęp prozelitów, ubiegających się o zamówienie do świetlic i domów ludowych, ku przerażeniu „klasy pracującej”.

PG

Błogosławione wody Lete oraz *Manekina* łączy podobnie skonstruowana postać bohatera-pisarza, który ma trudności z debiutem. Okoliczności, w jakich próbuje opublikować utwory, przypominają perypetie będące doświadczeniami samego autora i składają się na ilustrację mechanizmów wydawniczych funkcjonujących w czasach politycznego sterowania literaturą. Rozmowy z redaktorami i wydawcami stanowią pretekst do wypowiedzi na temat odmiennych modeli literatury. Podstawowy konflikt dotyczy znowu niezależności literatury i niezależności twórcy. Wykładnia literatury przedstawiona przez redaktora Korytowskiego jest kolejną w utworach Szczepańskiego aluzją do socrealistycznego postulatu w sprawie realizacji zamówienia społecznego:

Ręczę panu, że odkąd istnieje literatura, okresy jej niezależności stanowią w czasie znikomą część. Właśnie zależność jest stanem normalnym. Robota na zamówienie. Przywrócono naszej pięknej sztuce charakter rzemiosła. Bo to jest rzemiosło jak każde inne, jak robienie mebli lub szycie butów.

BL, s. 264–265

Język Korytowskiego nie odbiega od frazeologii publicznych wystąpień z czasów wprowadzania doktryny w życie artystyczne. Deklarowano na pamiętnym zjeździe ZLP:

Nowe motywy życia, twórczy zapal robotnika i chłopca, przemiany zachodzące w losie i świadomości człowieka pracy wymagają od literatów gruntownego przemyślenia środków pisarskich, aby mogły najlepiej służyć ludowemu odbiorcy.³⁵

Pierwszoosobowa narracja pozwala na bezpośrednie refleksje bohatera nad własną postawą twórczą i wyborami ideowymi. Dylematy bohatera wpływają bowiem z niezgody na propozycje dotyczące wprowadzenia do

³⁵ *Rezolucja Walnego Zjazdu Związku Literatów Polskich*. „Kuznica” 1949, nr 5, s. 2; „Odrodzenie” 1949, nr 5, s. 1.

tekstu dość licznych poprawek. Redaktorzy opiniują i cenzurują utwory, sugerują pisarzowi tematykę i formę dzieł. W ich radach nietrudno rozpoznać formuły krytyki socrealistycznej znanej ówczesnemu czytelnikowi z prasy, a pisarzowi z autopsji. Pomysły podsuwane bohaterowi, aby nie rezygnował z pisania: „Może tematyka przemysłowa, może wieś...” (BL, s. 264) są czytelną trawestacją zaleceń dla pisarzy, wygłaszanych chociażby na szczecińskim zjeździe.

Myszę, że pięknym tematem mógłby być czyn przedkongresowy — ujrzany konkretnie w jakiejś fabryce czy kopalni — mógłby być współzawodnictwo pracy w tychże ośrodkach, mógłby być proces przenikania na wieś nowych form życia i pracy.

— pisał Stefan Żółkiewski³⁶, a już na wiosnę przyszłego roku przeprowadzono „akcję terenową”, czyli wyjazdy pisarzy na budowy, do fabryk, do spółdzielni produkcyjnych³⁷.

W *Manekinie* spotkanie z redaktorem ilustruje typową dla tamtych czasów rozmowę dotyczącą spełnienia wymogu optymistycznego wydzwiku utworów: „Czemu pan nie pisze o szczęściu, o wolności, o entuzjazmie?” — pyta redaktor. Bohater komentuje, podważając sensowność sugestii rozmówcy:

Rozglądałem się wokół. Cała tajemnica polegała na tym, żeby się nie rozglądać.

M, s. 217

Zdemaskowaniu podlega jedna z podstawowych zasad realizmu socjalistycznego: afirmacja rzeczywistości, o czym z właściwą sobie siłą perswazji tak pisała wspomniana krytyczka:

Ten pierwiastek afirmatywny musi coraz więcej miejsca zajmować i w naszej twórczości, w miarę jak rosną nasze osiągnięcia w przebudowie rzeczywistości naszej.³⁸

Michał Głowiński, poddając analizie formy totalitarne (obecne także w narracjach socrealistycznych), podkreślił przede wszystkim siłę ich ideologicznej funkcji:

³⁶ S. Żółkiewski: *Aktualne zagadnienia powojennej prozy polskiej*. „Kuznica” 1949, nr 4, s. 2.

³⁷ Zob. Z. Jarosiński: *Warunki życia literackiego...*, s. 28.

³⁸ Zob. M. Kierczyńska: *O realizmie socjalistycznym*. „Nowa Kultura” 1950, nr 17; przedruk w: *Eadem: Spór o realizm...*, s. 159.

[...] nie tylko rzeczywistości totalitarnej nie kwestionują, ale ją uzasadniają, niejako stają się wykładnikami jej obowiązującej interpretacji.³⁹

Natomiast Zbigniew Jarosiński wykazał, że właśnie owo przekonanie o uczestniczeniu literatury w życiu obywateli, o tworzeniu przez nią wartości społecznie pozytywnych, „wchłanianiu energii przebudowującej się ojczyzny”, należało do tych socrealistycznych mitów, z którymi trudno było się później rozstać⁴⁰.

Rozmowę w wydawnictwie, a nade wszystko reakcję bohatera, można interpretować także jako próbę wykazania utopijności poetyki socrealistycznej, wynikającej ze sprzeczności między realistycznym opisem rzeczywistości a postulatem jej przekształcania poprzez dzieła sztuki. Szczepański wróci jeszcze do tego problemu w *Kadencji*, pisząc już we własnym imieniu bez fikcyjnej przesłony, jaką wcześniej były wypowiedzi bohaterów:

Należy pamiętać, że przeznaczeniem konwencji określonej mianem „realizmu socjalistycznego” było zastąpienie rzeczywistości naocznie sprawdzalnej — rzeczywistością postulowaną, co zresztą stanowi fragment ogólnej, ideologicznej strategii systemu. Chociaż osiągnięcie takiego celu wydaje się niemożliwe, trzeba brać w rachubę nadzieje ideologów, że teoretyczny, stworzony na wyrost wzorzec wypełni się z czasem rzeczywistą treścią.

K, s. 7

Kolejnej konfrontacji poddaje Szczepański stosunek socrealizmu do tradycji.

W *Manekinie* negatywne refleksje bohatera wzbudza działalność nowej krytyki literackiej. Przykład stanowi postawa profesora, niegdyś miłośnika poezji Norwida, teraz realizatora odgórnych dyrektyw, aby dzieła — także dawne — oceniać ideologiczną miarą. „Reakcyjny fideista”, „mętny myśliciel”, „poeta skłonny do językowego niechlujstwa” (M, s. 218) — oto epitety, które szczególnie bulwersują narratora, komentującego: „To wszystko pisał człowiek, który nauczył mnie kiedyś czci dla Norwida, który objawił mi uroki i głębie jego poezji.” (M, s. 218).

Nie przypadkiem profesor opisany przez bohatera *Manekina* podejmuje mało wyrafinowany, ale za to służący jako typowy przykład wulgarnej krytyki, cechującej socrealistyczną nowomowę, atak na romantycznego poetę. W tym opowiadaniu, inaczej niż we wcześniejszych opowiadaniach, autor dokonał

³⁹ M. Głowiński: *Narracja, nowomowa, forma totalitarna*. W: Idem: *Rytuał i demagogia. Trzyście szkiców o sztuce zdegradowanej*. Warszawa 1992, s. 23.

⁴⁰ Z. Jarosiński: *Literatura jako władza*. W: Idem: *Nadwiślański socrealizm...*

większego ukonkretnienia kontekstu sytuacyjnego. Pojawiają się referencje czasowe odsyłające do dyskusji poszczecińskich: „[...] chyba gdzieś w czterdziestym dziewiątym roku czytałem ten artykuł” (M, s. 217). Wypowiedzi owego profesora wpisują się w podporządkowane totalitarnej ideologii postulaty krytyki socrealistycznej, wygłaszane na pamiętnym zjeździe:

Wielkość naszego dziedzictwa kulturalnego, jego obiektywną rolę w chwili obecnej, jego wydźwięk aktualny mierzymy więc postępową, twórczą pozycją danego pisarza, kompozytora czy plastyka w danym, określonym stadium rozwoju historycznego.

— przypominał Włodzimierz Sokorski⁴¹, a Stefan Żółkiewski wprost odwoływał się do kryteriów utworzonych na podstawie przesłanek ideologicznych:

Zadaniom trafnej oceny literatury, oceny przyspieszającej jej postęp w dzisiejszych warunkach, może sprostać tylko krytyka opierająca się na marksistowsko-leninowskich zasadach teoretycznych.⁴²

W eseju *Biskup jedzie przez morze* pozytywnie przedstawiana sztuka prymitywna Nikifora staje się punktem odniesienia do socrealistycznych wytworów, opisywanych jako jałowe i pozbawione społecznej aprobaty. Narrator *Biskupa...* przedstawia skarykaturowaną charakterystykę produktów oficjalnych zaleceń. Dokonuje również po raz kolejny dezaprobującej oceny socrealistycznej kultury, podporządkowanej zewnętrznie jej narzucanym normom:

Żyliśmy wówczas w świecie sztuki dworskiej — tak rygorystycznym, że wygnano zeń nawet martwą naturę jako przejaw pustego (wrogiego właściwie, bo nie zdeklarowanego ideowo) estetyzmu.

BS, s. 63

Uwagi Szczepańskiego znacznie wyprzedzają naukowe syntezy historyków literatury i sztuki. Rzeczywiście, socrealizm był sztuką na usługach ideologii i władzy, co w pracach plastycznych miało swoje bardzo wyraźnie określone konsekwencje formalne:

Bo przecież to ideologia właśnie wyznacza początek i koniec obrazu, a nie prawidła sztuki. Ideologia wyznacza ilość i układ postaci w obrazie, a nawet charakter ich artystycznej interpretacji. Ideologia określa format

⁴¹ W. Sokorski: *Nowa literatura w procesie powstawania*. „Odrodzenie” 1949, nr 5, s. 1.

⁴² S. Żółkiewski: *Aktualne zagadnienia powojennej prozy polskiej...*, s. 2.

plótka. Ideologia zamazuje artystyczną wyjątkowość socrealistycznego dzieła i narzuca własną optykę niesprzyjającą tropieniu tej wyjątkowości.⁴³

W konsekwencji tego zubożenia tematycznego i formalnego nastąpiła — jak wykazuje monografista socrealizmu — nie tylko degradacja sztuki, ale także zawieszenie jej w próżni historycznej.

Artysta tej kultury nie wypełniał tradycji, nie dostrzegał jej twórczych możliwości. Wypełniał kolejnymi obrazami miejsce zupełnie innego porządku wymyślonego przez polityków, a niezwiązanego z możliwościami tkwiącymi w tradycji. Kultura plastyczna realizmu socjalistycznego potrzebowała przedmiotów, a nie obrazów, sztuki, twórców.⁴⁴

Można zauważyć, że w podobny sposób — jako produkt ideologii — przedstawia Szczepański opisywany w eseju pejzaż socrealistyczny:

Otaczały nas portrety dygnitarzy, ceglane mury wznoszonych fabryk, entuzjastycznie napięte bicepsy i bagnety, ochoczo dobijające wroga.

BS, s. 63

W późniejszych tekstach interesują pisarza już nie jednostkowe i szczegółowe przykłady, lecz badanie mechanizmów tworzących kulturę totalitarną, ogólna ocena systemu, w tym również dociekanie w procesie artystycznych przemian, w tradycji, źródeł sankcjonujących narzucanie sztuce i artyście ideologicznych powinności. W referacie przygotowanym na IBL-owską konferencję o związkach literatury i demokracji Szczepański tłumaczyć będzie powszechną aprobatę — złudnego wszak — postulatu o propagandowej funkcji twórczych działań istnieniem w środkowej Europie romantycznej i pozytywistycznej tradycji wyznaczającej pisarzom szczególną rolę sprawowania „rządu dusz”:

Żdanowowska definicja pisarza jako „inżyniera dusz”, jakkolwiek fundamentalnie sprzeczna z romantycznym ideałem, odwoływała się jednak do pewnych utrwalonych nawyków i postaw. Miała szanse funkcjonować jako alibi. W istocie była ona kompromitacją szczytnych aspiracji literatury, ale stwarzała pozory kontynuacji.⁴⁵

⁴³ W. Włodarczyk: *Socrealizm...*, s. 107.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 101.

⁴⁵ J. J. Szczepański: *Inżynieria dusz?* „Tygodnik Powszechny” 1993, nr 47, tekst pod tym samym tytułem ukazał się jako referat w książce *Literatura i demokracja. Bezpieczne i niebezpieczne związki* (Warszawa 1995).

Kompromitacja założeń totalitarnych wynikała, jak wykazał Szczepański, z błędnego utożsamiania idei i ideologii jako nośnika sztuki, co w drugim przypadku prowadziło do — często podkreślanego przez pisarza — budowania świata utopii politycznych.

Interesujące wydają się ustalenia współczesnych badaczy literatury radzieckiej, którzy formułują tezy o socrealizmie jako „niemożliwej estetyce”, „modalnej schizofrenii literatury” czy też jej utopijności. Pozytywnych założeń o powodzeniu postulatu przekształcania rzeczywistości przez literaturę upatrują oni w rosyjskiej i radzieckiej tradycji awangardowej⁴⁶.

Odosobniony zamiar przyświecał pisarzowi, kiedy zdecydował się na samodzielne opracowanie podstawowych zjawisk systemu totalitarnego, co tłumaczył rolą świadka swojej epoki, świadka, który czuje się zobowiązany przekazać własne doświadczenia⁴⁷. *Małeńka encyklopedia totalizmu* nie jest już utworem literackim, nie jest jeszcze historyczną syntezą, jest tekstem z pogranicza, publicystyką, moralnym zobowiązaniem, prywatnym przedsięwzięciem osoby ze znanym nazwiskiem. Wśród 21 autorskich haseł znajduje się też jedno poświęcone kulturze. Zawiera ono syntezę doświadczeń Szczepańskiego dotyczących związków sztuki i polityki, wcześniej demaskowanych na rozmaite sposoby w utworach literackich.

Czym miała się różnić od niej [„dawnej” — B. G.] kultura „nowa”, ideologicznie właściwa? Miała przede wszystkim wyrażać optymizm i krzepę, „mobilizować”, czyli zachęcać do produkcyjnych i militarnych wysiłków, a także nobilitować wątki zdrowej ludowej tradycji. Praktyka okazała się dosyć zaskakująca (choć nie mogła być inna). Patos i sentymentalizm — główne tonacje ideologicznie zorientowanej sztuki — narzuciły owe pretendujące do nowości w sztuce wzory skostniałego akademizmu i pompierskiej grandezzy.

ME, s. 30

Utwory Szczepańskiego są modelową ilustracją napięcia między dwoma, toczonymi przez władzę i twórców, dyskursami. Stanisław Gawliński takie dwa typy wypowiedzi sytuujące się w utworach literackich i wokół nich nazwał dyskursem responsu, którym „operowała partyjno-państwowa władza, wyłączny producent dekretów, pouczeń, instrukcyj adresowanych do środowisk twórczych” oraz dyskursem refutacji: „[...] listy — pisze autor terminów — petycje,

⁴⁶ Zob. W. Tomasiak: *Totalitarna czy totalna? Kultura stalinowska w świetle współczesnych opracowań*. W: Idem: *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*. Wrocław 1999.

⁴⁷ O zwróceniu się z pomysłem opracowania encyklopedii totalitaryzmu do uniwersytetu New School w Nowym Yorku, a nawet do Watykanu, opowiada J. J. Szczepański w: *Wygasanie tradycji*. Rozmowa z A. Baniewicz. „Rzeczpospolita” 1994, dodatek „Plus Minus” z 17—18 grudnia 1994.

apele oraz ezopowy język dzieł literackich bądź jawne filipiki stanowią niejako naturalną odpowiedź pisarzy protestujących przeciwko zniewoleniu.”⁴⁸

Jak można zauważyć, Szczepański z biegiem czasu zmienia ostrość polemiki z doktryną, jak również formę swoich wypowiedzi. W *Pogrzebie rekina* (z 1948 roku) socrealizm traktowany jest jako jedna z nowinek artystycznych wątpliwie zresztą propagowana. Problematykę *Błogosławionych wód Lete* i *Manekina* wyznacza kontekst historyczny: odwilż polityczna, obejmująca między innymi twórczość artystyczną, skłaniająca do podsumowań i rozliczeń. Podejmując zagadnienia związane ze sztuką, autor wprowadza bohatera — artystę: malarza, pisarza, architekta. Ich problemy stanowią warstwę fabularną utworów, a kontekst wskazuje na czas sytuowania się w życiu artystycznym nowej metody twórczej. Dyskursywność tekstów przejawia się przede wszystkim w rozmowach postaci: ich rozterki, wybory, dyskusje są polemikami z socrealistycznymi propozycjami. Jednakże zawsze prezentowany w warstwie fabularnej spór lub konfrontacja dotyczyć będzie przede wszystkim owych podstawowych, wyłożonych z pełną asercją autorskiej wypowiedzi w *Rozmowach o radach*, etycznych fundamentów pracy artysty. Socrealistyczne postulaty przedstawione są zwykle w ironicznym cudzysłowie, demaskującym język i argumenty ówczesnej krytyki, a co za tym idzie — ideologiczne założenia systemu. Głos Szczepańskiego, bynajmniej nie odosobniony w okolicach roku 1956, wynika jednak z odmiennego stanowiska niż rozliczeniowe teksty na przykład Jerzego Andrzejewskiego, Kazimierza Brandysa, Andrzeja Brauna — „prymusów socrealistycznej literatury”.

Zgodnie z zarysowującą się tendencją w jego twórczości do rezygnowania z fikcji literackiej, także rozrachunek z tamtym okresem stopniowo odzierany jest z ezopowego języka, z literackich obrazów. Pisarz zdobywa sobie coraz bardziej znaczącą pozycję na literackim parnaisie i nie waha się zaryzykować w tej systematycznie prowadzonej sprawie własnego autorytetu. Z pewnością złożyły się na taką postawę także wydarzenia pozaliterackie: przemiany społeczno-polityczne dokonujące się od początku lat osiemdziesiątych, wybór na stanowisko prezesa ZLP i obowiązki przypadające na trudny czas stanu wojennego. W *Kadencji*, książce odzwierciedlającej osobiste doświadczenia tego okresu, występuje nie tylko jako osoba prywatna, ale również jako rzecznik całego środowiska twórczego. Przedstawia więc Szczepański historię Związku i uogólniające refleksje, będące oceną mechanizmów, które odbierają literaturze jej niezależny status. W stosowaniu tak bezpośredniego dyskursu wyraża się stanowisko pisarza o konieczności rozliczenia tamtego okresu. Stąd odrzucenie literackiej konwencji, stąd próby syntezy i doku-

⁴⁸ S. Gawliński: „Antypaństwowe” książki Jana Józefa Szczepańskiego. W: *Twórczość literacka i filmowa...*, s. 94.

mentarny charakter narracji, co pozwala na dokonanie poważnej oceny instytucji sterujących życiem kulturalnym oraz służy zdemaskowaniu formy i celu ich działalności. Na przykład notatka o utworzeniu ZLP opatrzona jest komentarzem:

Wyodrębnienie Związków Twórczych jako osobnej, profesjonalnej grupy wiąże się z koncepcją organizacyjnych „pionów”, poddanych ścisłej kontroli odpowiednich agend partii i państwa. Teoretyczna apolityczność Związku została w ten sposób powierzona nadzorowi i interpretacyjnym zabiegom politycznych piastunów pod postacią Ministerstwa Kultury i Wydziału Kultury KC.

K, 6- 7

Jako prezes ZLP w czasie stanu wojennego miał niejedną okazję do bezpośredniego prowadzenia polemiki z władzą, polemiki już nie w literackiej formie, ale wprost, w rzeczywistych sytuacjach. Autor przytacza okoliczności, kiedy przyjmował na siebie rolę rzecznika środowiska twórczego. Zdarzyło się to między innymi na przyjęciu noworocznym w Ministerstwie Kultury i Sztuki, w czasie stanu wojennego. Ponownie podjął obronę niezależności sztuki i artyście, traktując tę cechę jako niepodważalną zasadę jej trwania:

Byłem wprawdzie prezesem zawieszonym w swych funkcjach, ale przecież Związek istniał nadal, więc skoro zaproszono mnie tutaj, do mnie należało reprezentowanie pisarskiej społeczności i jej opinii [...]. Mówiłem, że literatura ma własny cykl istnienia, którego nie mierzy się politycznymi etapami, lecz uznaniem pokoleń. O tym, czy nadaża ona swoim czasom, zawyrokuje historia i tylko prawdziwość jej świadectwa decyduje, czy spełnia ona rzetelnie swoje posłannictwo. Nie przeszkadzajmy literaturze, a na owo świadectwo przyjdzie czas.

K, s. 204-205

Na zakończenie wypada mi wyrazić jeszcze jedną, oczywistą, lecz wartą podkreślenia uwagę: dyskusja Jana Józefa Szczepańskiego z socrealizmem nie wynika bynajmniej z osobistych urazów pisarza do systemu, który w znacznym stopniu przyczynił się do utrudnienia mu literackiego startu. Jest szczególnym świadectwem twórcy wyrażającego od początku zawsze takie samo krytyczne stanowisko przeciwko decydowaniu za artystę o jego dziełach. Wpisuje się w szerszą problematykę, którą podejmuje autor w swojej twórczości. Składają się na nią rozważania o kondycji sztuki i zmieniających się koncepcjach roli, jaką powinien odgrywać artysta we współczesnym świecie. Socrealizm należy (obok pop-kultury) do postawionych przez Szczepańskiego diagnoz o przeobrażaniu się modelu życia kulturalnego naszych czasów.

Беата Гонтаж

Пolemики Яна Юзефа Щепанского с соцреализмом

Резюме

Статья показывает последовательность Я. Ю. Щепанского в его воззрениях на сущность искусства и призвание художника — мастера. С автором *Polskiej jesieni* (*Польской осени*) у порога его карьеры произошёл неприятный эпизод с цензурой. Несмотря на это он не написал ни одного соцреалистического текста, а в следующих произведениях открыто полемизировал с предпосылками утилитарного, схематического и пропагандистского искусства. Его артистический кодекс определялся традицией конрадовской этики и творческой независимости.

Beata Gontarz

Jan Józef Szczepański's Polemics against Socialist Realism

Summary

The author shows the consistency of J. J. Szczepański's views on the essence of art and the artist's calling. Szczepański, the author of *Polska jesień* (*Polish Autumn*), had a lot of bitter experience with censorship. In spite of this he did not write a single socialist realist text, and in his subsequent works he openly challenged the assumptions of the utilitarian, schematic, and propagandist art. His artistic code of behaviour was shaped by the ethical ideas of Joseph Conrad and principles of artistic autonomy.