Marian Rawiński

O model literatury zaangażowanej : w ręgu literackich polemik lat 1918-1932

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 58/3, 31-78

1967

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

MARIAN RAWIŃSKI

O MODEL LITERATURY ZAANGAŻOWANEJ

W KRĘGU LITERACKICH POLEMIK LAT 1918—1932

1

Hasło nowej, proletariackiej literatury i sztuki pojawia się w Polsce na początku lat 20-tych, w momencie wzmagającego się coraz bardziej w kręgach lewicowej inteligencji polskiej wołania o kulturę proletariacką, tj. o taką kulturę, której aktywnym twórcą byłby proletariat, klasa walcząca o ustrój socjalistyczny [1]. Ale to wołanie o kulturę i sztukę proletariacką kryje w sobie dwa aspekty, które — chociaż splątane i rzadko uświadamiane jako odrębne w perypetiach polemicznych, w jakie pojęcia te zostały uwikłane — muszą być przez historyka ściśle rozgraniczone.

Będzie to najpierw aspekt ideologiczny. W tym aspekcie widziana problematyka kultury i sztuki proletariackiej rodzi się — wypada zgodzić się z Ignacym Fikiem [2] — w r. 1905, kiedy to wskutek politycznego wystąpienia klasy robotniczej dochodzi po raz pierwszy na gruncie polskim do jawnej konfrontacji dwu ideologii, dwu systemów wartości: burżazyjnego i proletariackiego. Narodziny tej problematyki, zapoczątkowanej artykułem Wacława Nałkowskiego *Proletariat i twórcy* [3], zbiegają się z gwałtownym wygaśnięciem dynamiki Młodej Polski,

---

[1] Zob. „*Scena i Lutnia Robotnicza*". *Jednodniówka poświęcona zagadnieniom teatru robotniczego*. Warszawa 1920. — A. S[okolicz], *O kulturze artystycznej proletariatu*. Warszawa 1921. — Sz. Runicz [S. Rudniański], *Walka o kulturę*. Warszawa 1923. — H. Krahelska, przedmowy do: A. Gastiew, *Poezja czynu robotniczego*. Warszawa 1921; *1-szy zbiorek poezji robotniczej*. Warszawa 1922.

[2] I. Fik, *Dwadzieścia lat literatury polskiej*. W: *Wybór pism krytycznych*. Opracował, wstępem i przypisami opatrzył A. Chruszczyński. Warszawa 1961, s. 409.

[3] W. Nałkowski, *Proletariat i twórcy*. W: *Pisma społeczne*. Wybrał i opracował S. Żółkiewski. Warszawa 1951, s. 397—398: „Nie dość stanąć nad budą jarmarczną i zwyczajem długo krępowanych żaków pokazywać język kramarzom — trzeba cały ten burżuazyjny budynek, ten

z jej — by posłużyć się znanymi metaforami Brzozowskiego — „utratą niewinności", „posiwieniem". W tym aspekcie oceniane, postulowanie kultury proletariackiej jest przeciwstawieniem się z pozycji marksistowskich burżuazyjnemu rozumieniu procesu tworzenia kultury, negującemu kulturotwórczą siłę klasy robotniczej [4].

Taki właśnie sens wkłada w postulat „nowej kultury" redakcja komunistycznego pisma „Nowa Kultura", gdy deklaruje w artykule wstępnym pierwszego numeru:

> „Nowa Kultura" nie jest pustym dźwiękiem lub zwrotem krasomówczym [...]. Dźwiganie się każdej klasy społecznej streszczającej w sobie postęp społeczny było połączone z nowym rozkwitem i pomnożeniem dorobku kulturalnego ludzkości [5].

Ale postulowanie kultury i sztuki proletariackiej (bądź też „nowej sztuki") ma inny jeszcze aspekt, który każe je sytuować w bezpośrednim przedłużeniu „rewolucji estetycznej" z pierwszego ćwierćwiecza naszego stulecia i który można by umownie nazwać moralno-estetycznym. Rewolucja ta, będąca w Polsce rezultatem aktywności artystycznej pikadorczyków, futurystów, formistów i zwrotniczan, dokonuje się w niezwykle ożywionej atmosferze duchowej, w stanie krańcowego zanarchizowania umysłów i wrzenia temperamentów artystycznych, w sytuacji rozpadu dotychczas uznawanych systemów wartości. Owo totalne „*Umwertung*" rodzi się z zanegowania kultury mieszczańskiej, z powszechnego (zwłaszcza po wojnie światowej i w obliczu rewolucyjnych przemian społecznych w Rosji) przeświadczenia o wytraceniu przez burżuazję tego kulturotwórczego impetu, z jakim przed półtora wiekiem wdarła się na arenę historii. Stąd antypaseizm w sztuce, deprecjonowanie konwencji i form artystycznych przez burżuazję wypracowanych, bądź też dla niej reprezentatywnych. Postulat radykalnego odcięcia się od tradycji, jeden z istotnych wyznaczników proletariackości sztuki, nie mógł stanowić rewelacji dla przeciętnego konsumenta sztuki u progu lat 20-tych.

> Dla nikogo nie jest tajemnicą, że sztuka obecna, którą stworzyło społeczeństwo burżuazyjne, znajduje się w stanie zupełnego rozkładu [6].

Była to deklaracja ideologiczna — prawda. Diagnoza stagnacji sztuki dotychczasowej, jej beztreściowości i artystycznej karłowatości, auto-

---

przybytek podłości, ucisku i grabieży, wysadzić w powietrze i pole spod niego zaorać! Takich bojowników w twórczości może wydać tylko ta warstwa, która wydaje dziś bojowników w życiu — warstwa proletariatu, warstwa ludu pracującego; jesteśmy w przededniu takiej twórczości".

[4] Zob. S. Żółkiewski, *O kulturze Polski Ludowej*. Warszawa 1964, s. 19.

[5] *Od redakcji*. „Nowa Kultura" 1923, nr 1.

[6] A. Sokolicz, *O sztuce proletariackiej*. „Kultura Robotnicza" 1922, nr 1.

matycznie ekstrapolowana na całość epigońskiej kultury mieszczańskiej, tym samym stawiająca pod znakiem zapytania żywotność historyczną i siłę kulturotwórczą całej klasy burżuazyjnej. Ale był to także manifest artystyczny, głos — jeden z wielu i nie najdonioślej brzmiący — w zgodnym chórze awangardowym, obwieszczającym nienawiść do burżuazji i „każdej rzeczy, która jego jest", do wszystkiego, co przeszłe, do paseizmu — jak wówczas mówiono.

Tradycja miała stanowić jedynie ów negatywny układ odniesienia dla stworzenia sztuki nowej, szokującej rozmachem twórczym. Dla publicystów komunistycznych miał to być rozmach na miarę historycznej misji proletariatu. Dla artystów awangardowych inaugurował wielki nie kończący się karnawał sztuki [7], bądź też konstytuował program powrotu do początków, „barbaryzacji" sztuki [8].

Ostrze wyraźnie antymieszczańskie, przynajmniej w płaszczyźnie moralno-estetycznego wartościowania zjawisk, posiada zwłaszcza hasło kolektywizmu („upojenie zjednoczeniem i dezindywidualizacją" [9]), jedno z wiodących w procesie radykalnych przewartościowań artystycznych. Liryka Whitmana i Verhaerena toruje drogę do poezji gromadzie, zbiorowisku, tłumowi. Nie przesądza to zresztą o kierunku ideologicznego zaangażowania tej poezji. Tłum widziany jest w niej najczęściej poza jego konkretnymi społeczno-historycznymi atrybutami. Stanowi kreację mitologiczną restytuującą mit dionizyjskiego, obrzędowego bądź orgiastycznego zbratania [10]. W szerokim nurcie literackich przewartościowań w pierwszych dziesięcioleciach XX w. hasło kolektywizmu,

[7] Jeden z punktów *Mańifestu w sprawie natyhmiastowej futuryzacji żyća* (w: *Jednodńuwka Futurystuw, mańifesty futyryzmu polskiego.* wydańe nadzwyczajne na całą Żeczpospolitą Polską. Krakuw, czerwiec 1921) obwieszczał:

„Artyści na ulicę! [...] Latające poezjokoncerty i koncerty w poćągach, tramwajach, jadłodajńah, fabrykah, kawiarńah, na placah, dworcah, w hallah, pasażah, parkah, z balkonuw, domuw, itd., itd., itd., o każdej poże dńa i nocy". Podobne hasła głosili wcześniej futuryści rosyjscy, w okresie wydawania „Sztuki Komuny" (1918/19).

[8] Zwrot do egzotyki, zwłaszcza do egzotyki murzyńskiej, a także do rodzimego folkloru, przestylizowanego na prymityw — taki jest kanon postępowania, obowiązujący liczne ugrupowania artystów awangardowych, przydający ich dziełom szczególnego blasku nowoczesności (zob. M. Głowiński, *Maska Dionizosa.* „Twórczość" 1961, nr 11). W swych kardynalnych założeniach idea barbaryzacji sztuki wyrażała *votum* nieufności wobec dotychczasowej sztuki i kultury, której konwencje i symbole skostniały już, zatraciły swą pierwotną, żywą i bezpośrednią funkcjonalność w życiu klas, społeczeństw i narodów. Postulat barbaryzacji sztuki odsłania zatem u swej genezy etycznej sprzeciw wobec martwoty kultury mieszczańskiej, „nie przewodzącej" nowych prawd o jednostce i zbiorowości ludzkiej, rewelowanych przez niezwykle istotne doświadczenia historyczne.

[9] Formuła symbolisty rosyjskiego W. Iwanowa (*Helleńska religia cierpiącego Boga.* „Новый путь" 1904, luty, s. 74).

[10] Zob. wiersze młodego Tuwima: *Wiosna, Poezja, Syna poetowego narodziny.*

z całym patosem etycznego oburzenia przeciw egoizmowi, małości i miałkości ducha mieszczańskiego, leżącym u jego genezy — w tropieniu jego filozoficznego patronatu należałoby się cofnąć aż do *Narodzin tragedii* Nietzschego — funkcjonuje jako samoistna niemal wartość estetyczna. Wiązane z nim treści ideologiczne określa każdorazowo zarówno jego konkretna realizacja poetycka, jak i towarzysząca jej sytuacja historyczna.

Rzecz znamienna, iż właśnie Whitmana, poetę tak skądinąd oddalonego od ideologii proletariackiej, kreuje Antonina Sokolicz na „wieszcza proletariackiego", motywując owo koturnowe miano, jak następuje:

> tak ubóstwiając tłum — gromadę, tak odczuwając piękno zbiorowego, wielogłowego życia i trudu, poeta odrzucił precz całą dotychczasową poezję indywidualną, poezję jednostki, jaką była twórczość minionych epok [11].

Także i ów kolektywizm, drugi obok radykalnego antytradycjonalizmu wyznacznik proletariackości literatury, nie brzmiał obco dla ówczesnego odbiorcy sztuki najpobieżniej choćby osłuchanego w publicystycznych polemikach literackich. Fascynacja „duszą tłumu", zbiorowością, była od czasów głośnej publikacji Jules Romains'a *La Vie unanime* (1908) jednym z nielicznych niezmienników w procesie pogłębiania się kryzysu wartości symbolistycznych.

Zreasumujmy wywody: polemiki o model literatury proletariackiej, toczone na łamach „Kultury Robotniczej" i „Nowej Kultury", dojrzewają w klimacie rewolucyjnego przesilenia estetycznego, w momencie nie ściszonego jeszcze, powszechnego wołania o nową sztukę. Właśnie w aspekcie tej przełomowości w myśleniu o sztuce można i należy oceniać wszelkie teoretyczno-estetyczne ekstrawagancje, naiwności, uproszczenia i uroszczenia, a także wyjaskrawienia i pomyłki interpretacyjne, tak znamienne dla tych polemik.

Treści, jakie w pojęcie sztuki i literatury proletariackiej wkładali publicyści „Kultury Robotniczej" i „Nowej Kultury" (Jan Hempel, Antonina Sokolicz, Stefan Rudniański, Witold Wandurski i inni), wykazują — podkreślano to już niejednoktrotnie [12] — daleko idącą fascynację ideologią rosyjskiego Proletkultu [13].

---

[11] A. Sokolicz, *Walt Whitman*. Warszawa 1921, s. 21.

[12] Zob. K. Sierocka, *Czasopisma lewicowe a kultura proletariacka*. „Nowa Kultura" 1961, nr 9. — R. Loth, *„Kultura Robotnicza" — „Nowa Kultura". 1922—1924. Szkic z dziejów prasy kulturalno-oświatowej KPRP*. „Przegląd Humanistyczny" 1965, nr 1. — T. Bujnicki i M. Stępień, *Rozwój pojęcia „literatura proletariacka" w krytyce Dwudziestolecia międzywojennego*. „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej", 2 (1964).

[13] Kulturalno-Oświatowa Organizacja Proletariacka, założona w r. 1917, tuż przed wybuchem

Proletariat — głosiła rezolucja Pierwszej Wszechrosyjskiej Konferencji Organizacji Kulturalno-Oświatowych — musi mieć swą własną sztukę klasową, aby organizować swe siły w społecznej pracy, walce i budowie. Duch tej sztuki jest duchem kolektywizmu pracy: spostrzega on i odzwierciedla świat z punktu widzenia pracy kolektywnej [14].

Stąd eliminacja pierwiastka lirycznego na rzecz doznań i przeżyć walczącego bądź też pracującego kolektywu oraz apoteoza pracy fabrycznej stają się zasadniczymi wyróżnikami klasowości, „proletariackości" literatury w proletkultowskiej estetyce [15].

Obecność tych wyróżników odnajdziemy bez trudu w artykułach i rozlicznych recenzjach na łamach obu pism komunistycznych, zwłaszcza „Kultury Robotniczej". Już w artykule wstępnym pierwszego numeru „Kultury Robotniczej" zapowiada redakcja współdziałanie w „tworzeniu samodzielnej, nowej kultury robotniczej" [16], w artykule zaś *O sztuce proletariackiej* cytuje Sokolicz obszerne fragmenty wierszy A. Gastiewa ze zbiorku *Poezja czynu robotniczego*, ufając najwidoczniej w samorzutną i żywiołową siłę prokreacyjną tego gatunku poezji jako literatury przyszłości.

O rygoryzmie i ekskluzywności kryteriów „proletariackości" dzieła mówi już sam stosunek do Gorkiego, który — zdaniem recenzenta *Dzieciństwa* — „uważany być musi raczej za pisarza anarchistycznego, za piewcę wszystkich najbardziej uciemiężonych niż za pisarza zorganizowanego i zwyciężającego proletariatu fabrycznego" [17]. Zwraca się też szczególną uwagę na społeczną przynależność pisarza, w przekonaniu,

---

rewolucji październikowej, przez A. Bogdanowa i przy aktywnym współudziale A. Łunaczarskiego. Centralny organ prasowy: „Пролетарская культура" (zob. *Литературная энциклопедия*, t. 9, szp. 309–310). — W inspirowaniu się publicystów pierwszych literackich pism komunistycznych ideologią rosyjskiego Proletkultu odegrała niewątpliwie pewną rolę presja czynników partyjnych. Na II Kongresie Międzynarodówki (sierpień 1920) powołano do życia Międzynarodowe Biuro Proletkultu. Wydano też manifest *Do braci Proletariuszy wszystkich krajów*, który wskazywał na konieczność budowy nowej kultury proletariackiej, wzywał do utworzenia Proletkultów we wszystkich krajach oraz zapowiadał zwołanie światowego kongresu Proletkultu (zob. Sierocka, *op. cit.*).

[14] *Протоколы Первой всероссийской конференции культурно-просветительных организаций. 15—18 X 1918.* Москва 1918, s. 81. — Lenin krytykował ostro te punkty teorii Proletkultu, które jawnie kolidowały z rzeczywistymi wymogami rewolucji kulturalnej. Jej warunkiem wstępnym — podkreślał wielokrotnie — jest przyswojenie przez proletariat dotychczasowego dorobku kulturalnego ludzkości. Twierdzenie proletkultowców, iż twórcy kultury i sztuki prawdziwie proletariackiej mogą się rekrutować jedynie z szeregów pracującego proletariatu fabrycznego, określił Lenin jako „bzdurę".

[15] Warto pamiętać, iż właśnie pod ciśnieniem tej samej estetyki ukształtowała się pierwsza powieść „produkcyjna": *Cement* F. Gładkowa.

[16] *Od redakcji.* „Kultura Robotnicza" 1922, nr 1. Podkreślenie M. R.

[17] Recenzja zamieszczona anonimowo w dziale *Sprawozdania.* Jw., nr 15.

iż tylko robotnik może być twórcą prawdziwie proletariackiej literatury. Stąd utwory pisane przez „robotników" (*Odrodzenie* L. Rudnickiego, *1-szy zbiorek poezji robotniczej*) przyciągają szczególną uwagę publicystów i recenzentów [18].

Zwarty kolektyw robotniczy napierający zwycięsko na froncie walki klasowej, bądź też walki z żywiołem pozaludzkim — to bohater, a zarazem temat stanowiący idealną płaszczyznę odniesienia dla oceny dzieł poetyckich i powieściowych, z jaką spotykamy się na łamach „Kultury Robotniczej".

Najdalej w tropieniu estetycznych rygorów „proletariackości" dzieła poszedł Witold Wandurski. Wyszczególniane przez niego na przykładzie jednego z wierszy Kazina rygory klasowości poezji (odpowiedni rym, słowo, metafora itp.) posiadają zdaniem Wandurskiego walor naukowości, gdyż mogą wywoływać określone „odruchy psycho-fizjologiczne" [19]. Na wywodach autora zaważyły, jak się zdaje, pewne teorie skrajnych „purystów" proletkultowskich w rodzaju Kalinina i Gastiewa [20].

W zmaganiach (tyleż mozolnych co naiwnych) z radosną wizją rewolucji powszechnej i zwycięsko ujarzmianego kosmosu zdobywa ostrogi pisarskie wielu młodych i niewyrobionych poetów, dając swymi pierwocinami poetyckimi dowód kompletnego i bezkrytycznego urzeczenia poezją Gastiewa i kosmistów spod znaku „Kuźnicy" (Kiriłłow, Gierasimow i inni) [21]. Czar Proletkultu okazał się zresztą równie krótkotrwały co gwałtowny. Już publicystyka literacka „Nowej Kultury" daje wyraz dążeniom do pewnych głębszych i samodzielnych przemyśleń, oscylujących w płaszczyźnie przecięcia się najnowszych doświadczeń historyczno-społecznych i artystycznych.

Rezultatem tych dążeń jest zainicjowana przez redakcję „Nowej Kultury" współpraca z grupą młodych poetów z kręgu awangardy futurystycznej. Na łamach pisma zamieszczają artykuły o poezji i wiersze m. in.: M. Braun, S. Brucz, B. Jasieński, A. Stern, A. Wat. Fakt nawiązania przez redakcję komunistycznego pisma dialogu z przedstawicielami awangardy artystycznej i otwarty, nacechowany życzliwością, apro-

[18] Zob. Bujnicki i Stępień, *op. cit.*, s. 38.

[19] W. Wandurski, *Zdobycze artystyczne poezji proletariackiej*. „Nowa Kultura" 1924, nr 37.

[20] Tak np. M. Kalinin, przeciwstawiając się innym teoretykom Proletkultu, twierdził (cyt za: П. С. Коган, *Литература великого десятилетия*. Москва 1927, s. 53), iż „w dziele tworzenia swej własnej kultury proletariat nie może spodziewać się pomocy od starej inteligencji, gdyż artystyczne tworzenie jest zasadniczo podświadome, a u podstaw podświadomości leży byt [tj. »ogólny sposób życia właściwy danej klasie społecznej«], dlatego intelektualista nie może być proletariuszem w swej podświadomości".

[21] Zob. rozsiane na łamach „Kultury Robotniczej" wiersze podpisane pseudonimami: Szczep., Skowronek, Przemian, Młody Towarzysz, J. O-ski, T. Skrajczyk, Nieznany, An-Tek, Lodo, Żarski.

batywny w istocie stosunek do ich artystycznych poczynań nie wydaje się czymś przypadkowym i dla profilu pisma mało znaczącym.

W wypowiedziach publicystów „Kultury Robotniczej" i „Nowej Kultury" rysuje się wyraźnie zbieżność ich postawy w apercepcji nowoczesności (kompleks cywilizacyjno-urbanizacyjny) z postawą awangardystów, poetów „Zwrotnicy" zwłaszcza, którzy istotę gorąco aprobowanej nowoczesności wiązali w programowy szereg trzech „m": miasto, masa, maszyna. Działalność „Zwrotnicy" kwituje „Kultura Robotnicza" oceną niezwykle przychylną:

> Zaiste — pora już wielka, aby i w polskim zaścianku dowiedziano się, że życie dawno przeleciało zwrotnicę i całą parą pędzi po nowym torze, hucząc hymn przepotężny na cześć maszyny, wielkiego miasta, na cześć dźwigów olbrzymich [22].

Publicyści „Kultury Robotniczej" i „Nowej „Kultury" podkreślają wielokrotnie konieczność widzenia przez artystów i pisarzy doniosłych osiągnięć nauki i techniki, współczesnych przeobrażeń urbanizacyjnych, rodzących się potężnych aglomeracji koncentrujących w nie spotykanym dotychczas natężeniu potencjał ludnościowy i gospodarczo-techniczny oraz powodujących przemiany rytmu i form życia wielkomiejskiego. Aprobują działalność artystyczną „Almanachu Nowej Sztuki" za „zdecydowane dążenie do wydobycia spod »lawy metafor«, spod baroku poetyczności — »twarzy rysującej się świata«" [23]. Niedostrzeganie tej rodzącej się nowoczesności piętnują u największych nawet pisarzy doby współczesnej.

> Anatol France — pisał Hempel — nie widzi tych rzeczy nowych, które rodzą się dzisiaj: nie widzi olbrzymich postępów techniki, przeinaczających świat, nie widzi maszyny, która piętno swoje narzuca dziś wszystkiemu, nie widzi żelazobetonowych, pełnych twórczej mocy amerykańskich drapaczy nieba [...]. W tej sztuce i w tej filozofii, która jest dla niego dostępna, w której on wyrósł, nie ma ani form, ani pojęć do wyrażenia tej nowej rzeczywistości [24].

Gastiew postuluje m. in. odzwierciedlanie w poezji — „rozpaczliwej energii przemysłowego pulsu, kalejdoskopu szumu społecznego, nie widzianej przedtem nerwowości socjalnej mas ludzkich" [25], a więc *credo* mieszczące się z powodzeniem w horyzoncie awangardowego widzenia świata współczesnego.

---

[22] „Kultura Robotnicza" 1923, nr 5.

[23] Nota podpisana kryptonimem „d", zamieszczona w dziale *Książki i czasopisma*. „Nowa Kultura" 1924, nr 9.

[24] J. Hempel, *Anatol France*. Jw.

[25] *Poeta proletariacki o nowej sztuce*. Jw., nr 8.

Ale fakt współpracy redakcji pisma komunistycznego z grupą poetów-futurystów nie tłumaczy się żadną miarą jakimikolwiek zbieżnościami doktryn estetycznych, już z tej choćby racji, iż futuryści — w odróżnieniu od poetów „Zwrotnicy" — doktryny takiej nie wypracowali (nie wypracowali jej także, jak zobaczymy, publicyści „Nowej Kultury") i artykułami swoimi nie wyszli w istocie poza krąg rewelacji zwrotniczan.

Jakoż współpraca „Nowej Kultury" z awangardą futurystyczną ma swą konkretną, historyczną genezę. Jest nią szczególny klimat społecznych narodzin futuryzmu polskiego, wyodrębniający go od analogicznych ruchów europejskiej bohemy artystycznej. Idzie mianowicie o niemal jednomyślnie niechętny, często wrogi, czy wręcz nienawistny odzew, jaki wywołał futuryzm w społeczeństwie polskim. Zrywanie wieczorów futurystycznych przez policję, konfiskaty i inne administracyjne restrykcje przedsiębrane „w interesie Rzeczypospolitej", protesty w Sejmie, ciężkie i niewyszukane epitety prasy codziennej i periodycznej, gwałtowne manifestacje młodzieży akademickiej spod znaku endecji oraz, *last not least*, wielkim nakładem energii prowadzona antyfuturystyczna kampania Irzykowskiego i Żeromskiego, największego krytyka i największego pisarza — tak w telegraficznym skrócie prezentuje się społeczny rezonans ruchu. Oglądany w swych najjaskrawszych przejawach, robi wrażenie zorganizowanej nagonki urzędującej, literackiej i studiującej Polski na kilku energicznych i zuchwałych poetów zbuntowanych przeciw Bogu, ortografii oraz literackiej tradycji. Tak w każdym razie odczuwali ów rezonans sami futuryści:

> Na zewnątrz przedstawiało się to po prostu jako walka, którą grupa artystów wypowiedziała społeczeństwu. „Społeczeństwo" zamknęło się w bastionach kościołów i redakcji, skąd wylewało na partyzantów kubły brudnej, gryzącej wody, krzyczało na wieczorach poetyckich, obrzucało jajami i kamieniami [26].

Szczególnie ważki i wzmagający poczucie izolacji futurystów wobec „literatury oficjalnej" był polemiczny głos autora *Snobizmu i postępu*. Dialektykę ruchu futurystycznego, nie pozbawionego ambicji modernizowania „świadomości kulturalnej" narodu oraz legitymującego się interesującymi i oryginalnymi próbami poetyckimi o silnych czasem akcentach społecznego buntu (zwłaszcza w *Pieśni o głodzie* Jasieńskiego), sprowadzał pochopnie Żeromski do nieodpowiedzialnego, snobistycznego wybryku, którego konsekwencje godzą — jak mniemał — w byt państwowy narodu. Całokształtowi ideowo-artystycznych rewelacji polskich

---

[26] B. Jasieński, *Futuryzm polski — bilans*. „Zwrotnica" 1923, nr 6.

futurystów nadał Żeromski pogardliwe miano „nowinek", zaś ich „głosicieli" nazwał s n o b a m i, powielającymi bezkrytycznie kanony i wzorce futuryzmu rosyjskiego [27]. Właśnie anatemę Żeromskiego wymienia Wat (redaktor naczelny „Miesięcznika Literackiego") na pierwszym miejscu wśród czynników radykalizujących ideologię futurystów:

> Wraz z częścią inteligencji drobnomieszczańskiej futuryści odbywali wahania ideologiczne. Do ich radykalizacji, obok głębszych przyczyn społecznych, przyczyniło się w niemałym stopniu osamotnione stanowisko i nagonka ze strony oficjalnej literatury. *Snobizm i postęp* Żeromskiego dyskredytował futuryzm w sposób szczególnie dotkliwy. Trzeba sobie uprzytomnić ową tyranię, którą wywierał wówczas Żeromski, „sumienie Polski". Poza tym futuryści byli wystawieni na szykany ze strony władz [28].

Nie jesteśmy zresztą skłonni lekceważyć owych „głębszych społecznych przyczyn" jako czynnika ewolucji światopoglądowej futurystów.

Jesienią 1923 fala strajków ogarnia cały kraj i kulminuje 5 listopada w powstaniu krakowskim. Niech więc przytoczoną wypowiedź eks-futurysty zrównoważy i uzupełni inna:

> Zdobycie Krakowa przez uzbrojonych robotników [mowa o powstaniu krakowskim], klęska pułku ułanów wezwanych dla uśmierzenia powstania, odmowa strzelania do robotników ze strony oddziałów piechoty, bratanie się żołnierzy z powstańcami i przekazanie im broni — wszystkie te burzliwe wypadki, obfitujące w bohaterskie epizody walk ulicznych, wydawały się prologiem ogromnych zdarzeń. Dwadzieścia cztery godziny przeżyte w mieście oczyszczonym od policji i wojska wstrząsnęły do fundamentów mój nie przebudowany do końca świat [29].

Zbliżenie awangardy futurystycznej do redakcyj „Kultury Robotniczej" i „Nowej Kultury" dokonuje się przy czynnym współudziale tej ostatniej. „Kultura Robotnicza" była jedynym pismem społeczno-literackim, więcej, jedynym w ogóle organem prasowym w Polsce, podejmującym próbę polemiki ze *Snobizmem i postępem*, niesprawiedliwie kwitującym pogardliwymi epitetami artystyczne wysiłki futurystów.

W nocie polemizującej z wywodami Żeromskiego redakcja „Kultury Robotniczej" podkreśla, iż epitety „nowinkarz" czy „farmazon" (tu w znaczeniu semantycznego równoważnika dzisiejszego „snoba") mają w Polsce kilkuwiekową, ideologicznie jednoznaczną tradycję polemiczną. Epitety te trzymała w ustawicznym pogotowiu „zaśniedziała część szlachty polskiej, idącej na pasku księżym". „Nowinkarzami" byli

---

[27] S. Żeromski, *Snobizm i postęp*. Warszawa 1923.

[28] A. Wat, *Metamorfozy futuryzmu*. „Miesięcznik Literacki" 1931, nr 3, s. 126. (Cz. 1 artykułu, pt. *Wspomnienia o futuryzmie* — jw., nr 2).

[29] B. Jasieński, *Coś w rodzaju życiorysu*. „Przegląd Kulturalny" 1957, nr 17.

w XVI w. ludzie, którzy pierwsi zaszczepiali w Polsce idee reformacji. „Nowinkarzami" i „farmazonami" w tejże szlachecko-klerykalnej opinii byli w końcu XVIII w. zwiastuni „potężnych prądów umysłowych [...] związanych z Rewolucją Francuską". Gwałtowne ataki Żeromskiego na nowe prądy w literaturze i sztuce, na „wszystkich nowinkarzy, farmazonów i »snobów«, zarówno w literaturze jak i w życiu społecznym", są rezultatem — konkluduje „Kultura Robotnicza" — jego braku zrozumienia dla tych „przepotężnych wstrząśnień społecznych", które przyniosła najnowsza historia i z którymi owe prądy pozostają w oczywistym związku [30].

Dyskuję na temat powiązań wzajemnych pomiędzy „nowym życiem" i „nową sztuką" inauguruje w r. 1924 pierwszy numer „Nowej Kultury". Obie strony dyskutujące — awangardyści i redakcja „Nowej Kultury" — wykazały w polemice zasadniczą rozbieżność postaw wobec zagadnienia społecznej funkcji sztuki oraz związanego z nim bezpośrednio stosunku „treści" i „formy" w sztuce. Samo zresztą zagadnienie społecznego i politycznego funkcjonowania sztuki i literatury, zwłaszcza dopuszczalnej ostrości jej ideologicznego wyprofilowania, a także stopnia jej „przejrzystości" wobec celów zorganizowanej działalności partyjnej, stanie w kilka lat później — głównie dzięki ukazującym się od r. 1924 tomikom wierszy Broniewskiego, Standego, Wandurskiego — w centrum toczonej na łamach „Wiadomości Literackich" polemiki o racje istnienia i kształt „literatury proletariackiej".

Przeciwstawiając się „niewolniczemu" naśladowaniu natury przez artystę, naiwnemu weryzmowi bądź naturalizmowi, postulowali awangardyści całkowitą autonomię utworu artystycznego, jego niezależność zarówno od obiektywnego wyglądu rzeczy i przebiegu zjawisk, jak i od wszelkiego „subiektywizmu przeżywania poetyckiego". „Twór artystyczny — pisze Stanisław Brucz — winien być ekwiwalentem rzeczy" [31], tj. winien legitymować się jej istotnymi właściwościami: samoistną odrębnością istnienia, konstrukcyjnością budowy i celową pożytecznością. W tych jego atrybutach tkwi antyburżuazyjność nowej sztuki. „Wobec zagadnień politycznych i społecznych — wtóruje Bruczowi solidarnie Mieczysław Braun — poeta winien zajmować postawę neutralną", gdyż z samej istoty swego rzemiosła, jako poeta właśnie, „programowo nie rozstrzyga on o formach współżycia ludzi",

---

[30] Nota anonimowa, zamieszczona w dziale *Książki i czasopisma*. „Kultura Robotnicza" 1923, nr 6.

[31] S. Brucz, *Sztuka i rzecz*. „Nowa Kultura" 1924, nr 1.

interesuje go jedynie „współżycie słów w poszukiwanej formie utworu" [32].

Myśl ta pozostaje kamertonem wszystkich głosów polemicznych młodych awangardystów. Ich stanowisko sumuje B. M.:

> Artyści nowej sztuki głoszą, że sztuka nie może służyć żadnym innym celom oprócz swych własnych [...]. Jeżeli kto chce przekonać kogoś o podłości kapitalizmu — niechże napisze na ten temat rozprawę, artykuł lub odezwę, a nie wierszyki [33].

Powodowany zdrowym i słusznym odruchem sprzeciwu wobec nieoryginalnego, tandetnego wieszczbiarstwa „proletariackiego", autor artykułu, jakkolwiek wystrzegający się w swoich wywodach arbitralnych i nie umotywowanych rozstrzygnięć, zajmuje w kwestii funkcji sztuki stanowisko właśnie arbitralne i nie umotywowane, oparte na zbyt wąskim fragmencie doświadczeń poetyckich. Problem ten miał się okazać najbardziej kontrowersyjnym w literackiej publicystyce lat 20-tych, ogniskującym w sposób najwyrazistszy zasadnicze rozbieżności postaw wobec literatury (tej faktycznie istniejącej i tej postulowanej).

Jest to zresztą swoisty „dalszy ciąg" starej na gruncie polskim i od czasów „buntu modernistycznego" naczelnej antynomii rozszczepiającej świadomość twórców i krytyków: sztuka tendencyjna czy sztuka „prawdziwa". Tym ciążeniem tradycji należy m. in. tłumaczyć zdumiewającą żywotność owej antynomii w międzywojennych polemikach literackich. Należała ona bowiem, jak przenikliwie spostrzega Kazimierz Wyka, „do tego rodzaju kontradykcyjnych i dialektycznych sił kultury narodowej, które nie wygasają nigdy, które odradzają się i występują pod nową postacią, tak dalece związane są z historią narodu i jej ciążeniem na przyszłych pokoleniach" [34].

Deklaracje estetyczne awangardystów grzeszą ogólnikowością oraz niejasnością sformułowań i, co ważniejsze, nie stanowią rezultatu własnych przemyśleń. Zasadnicze ich postulaty: 1) traktować dzieło poetyckie (i dzieło sztuki w ogóle) jako strukturę w pełni autonomiczną, podległą dyktatowi wyobraźni w kreowaniu świata odrębnego od świata natury i wyzwolonego z wszelkich zobowiązań pozaartystycznych; 2) przenosić na dzieło poetyckie zasadnicze atrybuty rzeczy: celowość konstrukcji, odrębny *status* istnienia; 3) treścią, a zwłaszcza formą poezji dokumentować współczesność (Peiperowski „uścisk z te-

---

[32] M. Braun, *Moje osobiste zdanie o poezji*. Jw., nr 9.

[33] B. M. [M. Braun?], *Stara i nowa sztuka*. Jw., nr 10.

[34] K. Wyka, *Stulecie pokolenia Młodej Polski*. W: *Łowy na kryteria*. Warszawa 1965, s. 154.

raźniejszością" [35]), tj. gwałtowne przemiany techniczno-industrialne i towarzyszący tym przemianom gorączkowy puls życia wielkich metropolii. Postulaty te mieszczą się w kręgu podstawowych ustaleń estetycznych, powtarzających się — z takimi czy innymi modyfikacjami szaty stylistyczno-emocjonalnej — w licznych manifestach i programach awangardy poetyckiej w Polsce (poeci „Zwrotnicy"), w Rosji (liczne odmiany konstruktywizmu) czy w Niemczech (reakcja antyekspresjonistyczna, zdominowana rychło przez ideowe założenia „nowej rzeczowości").

Redakcja „Nowej Kultury", niejednokrotnie manifestująca częściową zbieżność swego programu estetycznego z awangardowym i gotowa widzieć w niektórych poetach awangardy futurystycznej swych potencjalnych bądź rzeczywistych (jak w przypadku Jasieńskiego) sprzymierzeńców, oceniła opublikowane wypowiedzi jako „nieporozumienia literackie". Wypowiedzi „teoretyków »Nowej Sztuki«" atakuje redakcja z pozycji „walki o treść":

> Czy rzeczywiście nowa sztuka poza maszyną nie widzi ideału dla siebie, czy walka człowieka o nowy świat, walka ze zwyczajami, religią, opinią dzisiejszych władców, czy to wszystko nie powinno znaleźć wyrazu w nowej sztuce poza walką ze starą formą? „Treść" nowej sztuki jest rzeczą równie ważną [36].

B. K. w artykule podsumowującym dyskusję podkreśla jej wyłącznie negatywny dorobek, zamykający się w stwierdzeniu, iż „nie ma jakiejś proletariackiej formy artystycznej — nie ma stylu proletariackiego [...]", gdyż ten, jak każdy styl w sztuce trwający przez dłuższy okres i przez wszystkich uznany, może być jedynie „wytworem wieloletniego rozwoju pewnych ustalonych form bytowania społecznego". Aktualnie tedy proletariat, jako klasa walcząca, potrzebuje i tworzy sztukę, co „wywołuje aureolę estetyczną wokół ideału, który walce przyświeca [...]".

Autor artykułu uznaje możliwość i potrzebę także pośredniego ideowego nasycania utworu, a niekoniecznie wprost i naiwnie deklaratywnego. Tak np. za ideowo bliskie proletariatowi uznaje wiele wierszy Jasieńskiego, wśród nich zaś *Marsz*, głównie z uwagi na jego walory rytmiczne i postać syntaktyczną, gdyż

> w tym rytmie bębniącym, w tych wybębnianych rzeczownikach, czasownikach, przymiotnikach i innych częściach mowy, rozwija się stopniowo i opanowuje czytelnika pewien nastrój ideowy; czytelnik wraz z autorem, bezwiednie dla samego siebie, przybiera określoną postawę ideową wobec „sióstr od świętej Samki" [37].

---

[35] W artykule *Punkt wyjścia* („Zwrotnica" 1922, nr 7) pisał T. Peiper: „Rozpoczyna się nowa epoka, epoka uścisku z teraźniejszością".

[36] P., *Do teoretyków „Nowej Sztuki"*. „Nowa Kultura" 1924, nr 6.

[37] B. K. [J. Hempel?], *Nieporozumienia literackie*. Jw., nr 11.

Artykuł kończy dopisek redakcji:

wzywamy do współpracy wszystkich poetów, bez względu na wyznawany przez nich kierunek artystyczny, bez względu, czy nazywają się futurystami, ekspresjonistami czy jak bądź inaczej, byleby posiadali talent, umieli pisać wiersze i pisali zrozumiale dla mas robotniczych i byleby zdolni byli żyć duchowo tym, czym żyją masy [38].

Podsumowanie dyskusji o nowej sztuce i o stopniu wzajemnej interferencji „dwóch rewolucji" przynosi więc, w porównaniu ze stanowiskiem „Kultury Robotniczej", rozszerzenie kanonu estetycznego n o w e j literatury. Pojęcie „literatura proletariacka" czy „robotnicza" przestaje być wiązane z normatywnym wzorcem poetyckim, staje się raczej synonimem określonego ideowego ukierunkowania dzieła literackiego. Z drugiej strony jednak uderza w programie estetycznym „Nowej Kultury" nieumiejętność skorelowania zasadniczych problemów związanych z „rewolucją estetyczną" lat 1910—1930 z tymi wymogami, jakie poczynają narzucać twórcom wielkie polityczne i społeczne wydarzenia owego okresu.

2

Wzmagające się represje cenzuralne sprawiają, iż w 1924 r. „Nowa Kultura" przestaje wychodzić. W tym samym roku zaczynają wydawać tomiki swych wierszy poeci definiujący swą platformę poetycką w terminach pozaestetycznych, poprzez ideowe zdeklarowanie się po stronie proletariatu w jego walce z burżuazją:

Nienawidzimy burżuja, nie tylko tego, który zasłania nam dzisiaj świat wytartym banknotem swej gęby, lecz burżuja jako abstrakcję, jego widzenie świata i każdą rzecz, która jego jest. Pragniemy nowej Polski — nie nowego sklepiku [39].

Tyle Bruno Jasieński i Anatol Stern. Sam Jasieński zresztą miał niebawem uwyraźnić społeczny sens mglistej deklaracji swym znakomitym *Słowem o Jakubie Szeli*. Zaledwie kilka miesięcy poprzedza *Ziemia na lewo* ukazanie się *Trzech salw* Broniewskiego, Standego i Wandurskiego. Tu już patos etycznego oburzenia, silny jeszcze w deklaracji eks-futurystów, zostaje całkowicie wyeliminowany. Zastępuje go dobitna deklaracja ideologiczna:

Nie o sobie piszemy. Jesteśmy robotnikami słowa. Musimy wypowiedzieć to, czego inni ludzie warsztatu wypowiedzieć nie mogą. W bezlitosnej walce proletariatu z burżuazją stoimy zdecydowanie po lewej stronie barykady. Gniew, wiara w zwycięstwo i radość — radość walki — każą nam pisać. Niech słowa

[38] [*Od redakcji*]. Jw.

[39] B. Jasieński, A. Stern, *Ziemia na lewo*. Warszawa 1924, s. [10].

nasze padną jak salwy w ulice śródmieścia, niech odegrzmią echem w dzielnicach fabrycznych.

Walczymy o nowy ład społeczny. Walka ta jest najwyższą treścią naszej twórczości[40].

A więc walka u boku proletariatu o nowy ustrój społeczny to najważniejsza powinność pisarza — tak formułują autorzy *Trzech salw* podstawowy kanon proletariackości literatury. Przyjęli bowiem jako znak rozpoznawczy własnej poezji pojęcie „literatura (poezja) proletariacka", dyskutowane już na łamach pierwszych pism komunistycznych, w których działalności żywo uczestniczyli. Kanon ten oznajmiał istnienie nowego nurtu poetyckiego: inspirowane nim będą kolejne tomiki Broniewskiego (*Wiatraki, Dymy nad miastem*), Wandurskiego (*Sadze i złoto*) oraz Standego (*Rzeczy i ludzie, Na pewno my*).

O nurcie tym pisał trafnie Andrzej Stawar:

Nim zdążyły przebrzmieć hasła odpolitycznienia, odspołecznienia literatury, ujawnił się prąd stawiający problem polityczności literatury w sposób ostrzejszy, jaskrawszy, bardziej programowy, niż to robiono kiedykolwiek dawniej. Prąd ten wówczas ochrzczono mianem literatury proletariackiej[41].

W istocie poezja autorów *Trzech salw* stała się instrumentem walki politycznej w sensie najbardziej dosłownym, walki partyjnej. Spośród trzech autorów cytowanej deklaracji dwóch (Stande i Wandurski) było członkami KPP, czynnymi funkcjonariuszami partii, obsługującymi terenowe komórki partyjne. Organizowali okolicznościowe masówki i pochody pierwszomajowe, wiece i strajki, dyskutowali z robotnikami nad tezami politycznymi zjazdów KPP i z działaczami partyjnymi o perspektywach proletariackiej rewolucji w Polsce[42]; byli agitatorami posługującymi się poezją jako wypróbowanym orężem agitacji; byli działaczami komunistycznymi pisującymi wiersze. To zanurzenie ich poezji w bieżącą pracę partyjną stanowiło jej siłę i słabość zarazem. Siłę o tyle, o ile poszczególnym ich wyznaniom lirycznym przydawało niekłamanej żarliwości ideologicznego zaangażowania. Słabość zaś tej poezji „wynikała stąd, że jej wysiłek zasadniczy poszedł w kierunku ostrego politycznego wyodrębnienia, zaostrzenia różnic"[43].

Dyscyplina pracy partyjnej wyznacza taki horyzont widzenia i wartościowania zjawisk, który dla poetyckiej, a więc możliwie najpełniejszej, apercepcji świata okazuje się często niedostatecznie szeroki.

---

[40] W. Broniewski, S. R. Stande, W. Wandurski, *Trzy salwy*. Warszawa 1925, s. 3. Podkreślenie M. R.

[41] A. Stawar, *Tadeusz Żeleński (Boy)*. Warszawa 1958, s. 159.

[42] Zob. S. Wygodzki, *O autorach „Trzech salw"*. W zbiorze: *Księga wspomnień. 1919—1939*. Warszawa 1960.

[43] Stawar, *op. cit.*, s. 160.

„Ostre polityczne wyodrębnianie i zaostrzanie różnic", w kierunku którego „prze" taktyka walki partyjnej, jest wypadkową wciąż zmiennych konstelacji społecznych i politycznych koniunktur, wciąż płynnych układów sił.

Obowiązkiem polityka jest śledzić i przewidywać zmiany tych układów i konstelacji. Pisarz, poeta — dostrzegał to przenikliwie i akcentował Antonio Gramsci [44] — bywa z reguły „zapóźniony" w stosunku do polityka. Jest bowiem ponad „koniunkturami", ponad taktycznymi krzywiznami; patrzy „prościej" od tego ostatniego i — jeśli jest dobrym pisarzem czy poetą — penetruje zjawiska głębiej, od ich strony nie przeczuwanej przez czytelnika i często niedostępnej racjom polityka.

Nie znaczy to, rzecz jasna — o czym niżej — by dla literatury politycznej, partyjnej (w ideowym, nie organizacyjnym sensie), eksponującej walory agitacyjne słowa, nie istniała pozytywna możliwość twórcza, tj. by treści polityczne, choćby o najbardziej aktualnym wydźwięku, nie mogły stać się integralną częścią dzieła literackiego.

Rezultaty te są jednak konsekwencją zwielokrotnionego wysiłku twórczego: artystycznej wynalazczości, komplikacji warsztatu pisarskiego, wreszcie umiejętności nawiązania dialogu z tradycją.

Zasygnalizowany tu konflikt widzenia działacza partyjnego i poety autorzy *Trzech salw* najczęściej rozstrzygali (mowa tu zwłaszcza o Standem i Wandurskim) — schematyzując środki wyrazu, upraszczając „warsztat", odcinając się od tradycji — na niekorzyść poety. Rozstrzygnięcie takie, jakkolwiek zmuszające do poszanowania jego ideowych racji, nie mogło nie dokonać się kosztem rangi artystycznej tej poezji.

Akcentujemy ów fakt, nim przejdziemy do zrelacjonowania dyskusji o poezji proletariackiej, która to dyskuja toczyła się w r. 1928 na łamach „Wiadomości Literackich" i odbiła się echem w szeregu innych czasopism, dyskusji, do której bezpośredni impuls oraz materiał ilustracyjny dały wzmiankowane wyżej tomiki wierszy autorów *Trzech salw*. Właśnie niedostatki artystyczne tej poezji, wiązane przez polemistów z kierunkiem jej ideologicznego zaangażowania w jakąś fatalistyczną współzależność, spowodowały zamazanie się zarówno ideowych jak teoretycznych konturów sporu o „literaturę proletariacką". Można było w dobrej wierze, tj. przy najuczciwszych intencjach subiektywnych, podać w wątpliwość samą zasadność stosowania kryteriów ideowych w charakterze wyznacznika swoistego obszaru doświadczeń literackich, skoro formułowany przez poetów *Trzech salw* kanon literatury zaangażowanej nie zawsze w praktyce poetyckiej dorównywał swą artystyczną rangą „literaturze w ogóle", tej powszechnie od stuleci akceptowanej.

[44] Zob. Gramsci, *Pisma wybrane*. T. 2. Warszawa 1961, s. 189 n.

Racje sporu leżały jednak po obu polemizujących stronach. Był to bowiem spór zarówno o rangę artystyczną poezji, której ważności poeci *Trzech salw* skłonni byli nie doceniać, jak i — co mocno podkreślał Broniewski, a po nim Wygodzki — o pryncypia ideowe, których szczególnego znaczenia dla literatury dowodziła coraz silniej specyfika momentu historycznego, tj. wzrastające napięcie konfliktu klasowego, towarzyszące załamaniu się koniunktury gospodarczej świata kapitalistycznego.

Dyskusję zainicjował Paweł Hulka-Laskowski artykułem zatytułowanym wymownie: *Poezja szlachetnego nieporozumienia*. W tomikach wierszy *Ziemia na lewo* i *Trzy salwy* odnajduje Hulka-Laskowski elementy chiliastyczne („mamy tu wyznanie wiary i eschatologię podobną do chrześcijańskiej"). U genezy tej poezji nie leżą, zdaniem autora, zjawiska natury społecznej czy politycznej, lecz... psychicznej. Rodzi się ona z niecierpliwości „natur subtelnych" w oczekiwaniu na „wielkie przeobrażenia w duszach ludzkich". W ten sposób poezja o wyraźnym adresie społecznym i niezwykle ostrym wyprofilowaniu politycznym, nacechowana odważną deklaracją ideologiczną, zyskuje miano m i s t y k i. Całe jednak „szlachetne nieporozumienie" tkwi — stwierdza autor — w fakcie, iż poeci nazywający siebie „proletariackimi" trafiają swymi wierszami w próżnię społeczną. Nie jest to poezja ani dla proletariatu, ani o proletariacie. Wywodzi się z zupełnej nieznajomości „duszy proletariatu" [45].

Proletariatowi bowiem — precyzuje Hulka-Laskowski swoje stanowisko w innym artykule —

> [nie chodzi o] socjalno-demokratyczną zasadę panowania większości. Nie chodzi nawet o „dzień zapłaty" z hymnu robotniczego, bo robotnik nie jest mściwy. [...] Marzeniem proletariatu jest nowa kultura, to znaczy odrodzenie sumienia i serca [...]. I tu jest właśnie front proletariacki [46].

Na wystąpienie Hulki-Laskowskiego odpowiedział Broniewski artykułem *Wczoraj i jutro poezji w Polsce*, który ze względu na pryncypialność sformułowań, a także ze względu na ton wypowiedzi, „oficjalny" i deklaratywny, został przyjęty przez dyskutantów jako ideowo-artystyczny manifest grupy poetów, autorów tomików: *Ziemia na lewo* i *Trzy salwy*. Genezę twórczości polskich poetów proletariackich odnajduje Broniewski nie w ich psychice, lecz w obiektywnej społecznej i politycznej sytuacji Polski, w której w kilka zaledwie lat od wyzwolenia

[45] P. Hulka-Laskowski, *Poezja szlachetnego nieporozumienia*. „Wiadomości Literackie" 1928, nr 1. Zob. także *O tzw. poezję proletariacką*. Jw., nr 7; *Poezja proletariuszy*. Jw., 1929, nr 3; *Poezja proletariatu czy proletariat poezji*. „Głos Literacki" 1928, nr 16.

[46] Hulka-Laskowski, *Poezja proletariatu czy proletariat poezji*.

i powszechnych nadziei na sprawiedliwy ustrój obserwuje się „jawne przejście reakcji do ofensywy".W tej sytuacji odrębność grupy poetów proletariackich od pozostałych pisarzy rysuje się głównie w płaszczyźnie ideologicznej. Poeci proletariaccy należą do tych nielicznych w gronie inteligencji polskiej, którzy mieli odwagę „konkretnego zdeklarowania się".

To właśnie obawa większości inteligencji przed zdeklarowaniem się po stronie jednej z walczących klas — kontynuuje Broniewski — rodzi ów nadmiar idei i poetyckich zawołań, *signum temporis* życia umysłowego i literackiego w Polsce lat 20-tych, z p o e z j ą p r a c y na czele.

Spór o poezję r e w o l u c y j n ą (przymiotników „proletariacka" i „rewolucyjna" używa autor wymiennie) jest sporem ideologicznym, nie tylko literackim:

> Intensywność i długotrwałość sporów o tę poezję, o jej prawo istnienia, namiętność, z jaką ją zwalczają [...], świadczy, że zagadnienie poezji rewolucyjnej nie mieści się w ramach zwykłego sporu literackiego.

Replikując na zarzut Hulki-Laskowskiego, iż poeci nazywający siebie proletariackimi nie piszą dla proletariatu, Broniewski stwierdza: poeci proletariaccy „tworzą nie dla proletariatu, ale jako proletariat"; ich poezja „nie poprzedza rozbudzenia sił proletariatu, ale jest właśnie wynikiem rozbudzenia sił proletariatu i wynikiem jego politycznej walki". Tak więc raz jeszcze akcentuje poeta, iż spór idzie o sprawy najważniejsze, o pryncypia ideowe i polityczne.

Co się tyczy zagadnień estetycznych *sensu stricto*, Broniewski jest daleki od jakichkolwiek prób normatywizowania. Walczy jedynie o prawo obywatelstwa „murów fabrycznych, szpiclów i maszyn" w poezji proletariackiej. Polemizuje jednocześnie ze stanowiskiem Hulki-Laskowskiego, którego zdaniem robotnik widzi prawdziwą poezję w takich „akcesoriach najpierwotniejszej poezji romantycznej", jak kwiaty, słowik, gwiazdy. Akcesoria owe, twierdzi autor *Dymów nad miastem*, „stały się już dawno starzyzną, którą poeci traktują raczej w cudzysłowach. I w tym ciasnym zakresie nie daje się zamknąć żadna poezja".

Zapowiada też Broniewski systematyczniejsze niż dotychczas wspieranie poezji proletariackiej na tradycjach tej twórczości, która towarzyszyła pionierom walki rewolucyjnej, poezji tak pełnej „radości, humoru i otuchy", a przecież pisanej zazwyczaj — jak *Mazur kajdaniarski* — „w grobie".

> W takie groby — konkluduje autor — zaglądać będzie często poezja proletariacka, bo z nich bierze prometejską miarę swego zwycięskiego jutra [47].

[47] W. Broniewski, *Wczoraj i jutro poezji w Polsce*. „Wiadomości Literackie" 1928, nr 4.

Będąc próbą definicji własnej postawy twórczej, a zarazem określoną propozycją ideologiczną, skierowaną do szerokiego grona inteligencji twórczej, artykuł Broniewskiego miał zająć szczególną pozycję w polemikach literackich okresu późniejszego. Przez lewicową publicystykę lat 30-tych został milcząco uznany za wspólną platformę programową, a jego główne myśli weszły w krwiobieg tej publicystyki.

Na wywody autora *Troski i pieśni* będzie się powoływało wielu publicystów marksistowskich, m. in. Fik w szkicu historycznoliterackim o literaturze międzywojennej, stwierdzając, iż właśnie Broniewski najlepiej określił „rolę współczesnej literatury proletariackiej" [48]. Na dalszy przebieg dyskusji o poezji proletariackiej artykuł Broniewskiego podziałał jak prowokacja.

Wszystkie następne wypowiedzi (P. Hulka-Laskowski, A. Słonimski, S. Higier, J. N. Miller, S. Wygodzki, A. Stern) były już tylko próbą bezpośredniego lub pośredniego sytuowania swych przekonań wobec zasadniczych sformułowań artykułu. Frontalny atak na stanowisko Broniewskiego przypuścił Słonimski w artykule *Odpowiedź*. Nie przyjmując walki na tym polu, na którym wydał ją Broniewski, zaatakował ze zręcznością wytrawnego polemisty te elementy wypowiedzi Broniewskiego, które dopuszczały nieporozumienia czysto werbalne. Jakoż postawił Słonimski pod znakiem zapytania już samą zasadność podziału literatury na proletariacką i nieproletariacką.

Zarzut celny sam w sobie, ale zważywszy jego adresata — niezupełnie słuszny. Rzecz w tym, iż kryteria „proletariackości" piętnowane przez Słonimskiego nie pokrywały się absolutnie z tymi, które miał na myśli i o których pisał Broniewski. „Nie ma żadnej poezji proletariackiej [...] — deklaruje Słonimski. — Tematem poezji może być wszystko. [...] gwiazdy i [...] mury fabryczne, i szpicle" [49]. To prawda. Wszakże sam Broniewski nie utrzymywał nigdy inaczej; deprecjonował jedynie pewne najbardziej ograne, płasko-sentymentalne elementy romantycznej rekwizytorni: słowik, kwiatek, gwiazdy, które — jak słusznie sądził — nawet w odczuciu nieedukowanego estetycznie proletariatu nie mogły uchodzić za główny probierz poetyckości.

Przyznać zresztą należy, iż broniąc p r o l e t a r i a c k o ś c i Homera i Szekspira, Słonimski wskazywał tym samym na pewien rzeczywisty mankament wywodów Broniewskiego: nazbyt ciasne widzenie tradycji i niezdefiniowanie własnego stanowiska wobec literackiego dziedzictwa przeszłości.

---

[48] Fik, *op. cit.*, s. 474.

[49] A. Słonimski, *Odpowiedź*. „Wiadomości Literackie" 1928, nr 7.

Najistotniejsze i jedynie ważne dla Broniewskiego kryterium proletariackości dzieła: przekonanie o konieczności ideowego zaangażowania się pisarza po stronie walczącego proletariatu, zostało w polemicznej wypowiedzi Słonimskiego pominięte.

Podejmuje je natomiast Stanisław Higier w artykule *O ducha poezji proletariackiej*. Nie można — zdaniem autora — być rewolucjonistą społecznym i poetą jednocześnie, a to z dwu zasadniczych przyczyn: 1) ze względu na niesłychaną ostrość walk politycznych i klasowych, sytuującą z konieczności przeciwnika ideowego w kręgu zupełnie niepoetyckich zaklasyfikowań; 2) ze względów etycznych — „czy da się jedną połową duszy walczyć o »święte prawa«, a drugą tworzyć wartości zgoła tej walce zbyteczne?" [50] Higier podnosi tu ważny i trudny problem korelacji wymogów politycznych i estetycznych, z istoty swej nietożsamych, a kierowanych pod adresem t e g o s a m e g o dzieła, problem dostrzegany zresztą, jak podkreślaliśmy, przez wybitnych teoretyków-marksistów.

Trafny też wydaje się sformułowany przez Higiera zarzut niewystarczalności tych kryteriów poetyckiego postępowania, które autorzy *Trzech salw* przyjęli za naczelne w swych pierwszych tomikach poetyckich: „partyjność konsumentów i użytkowa wartość jako propagandy".

Zaskakuje natomiast kierunek uogólnień: właśnie „partyjność" i „agitacyjność" tej poezji kompromitują — jak chce autor — najskuteczniej jej p r o l e t a r i a c k o ś ć, gdyż gotowe są każdej chwili przeobrazić ją z poezji buntu w poezję apologetyczną.

Otwórzmy w tym miejscu referatu obszerniejszy nawias. Stanowisko Higiera zasługuje na chwilę uwagi, jest ono bowiem — pomijając samą motywację o wyraźnym i rozmyślnie przez autora zamierzonym wydźwięku politycznym (autor deklaruje się jako zdecydowany przeciwnik poezji młodego państwa radzieckiego) — dość reprezentatywne także dla innych publicystów „Wiadomości Literackich", polemicznych adwersarzy autorów *Trzech salw*. Sam problem zresztą będzie powracał w dalszych dyskusjach w takim czy innym polemicznym uwikłaniu.

Poezja Standego i Wandurskiego, a także wiele wierszy Broniewskiego — sąd ów, jeśli nie wyrażony wprost, zawiera się *implicite* w wywodach wszystkich bodaj jej adwersarzy — jest właśnie jednym z dowodów absolutnej niemożności wysoko artystycznego realizowania w literaturze takich haseł, jak: partyjność, agitacyjność, tendencyjność, dokładny adres polityczny, „wiecowe gardłowanie" za i przeciw. To przekonanie publicystów „Wiadomości Literackich" nie znajdowało oparcia — nie trzeba dowodzić — w literackich doświadczeniach epoki.

[50] S. Higier, *O ducha poezji proletariackiej*. Jw., nr 10.

Gdyby np. słowa dezaprobaty wobec szerokiego popaździernikowego politycznego nurtu poezji rosyjskiej, który skontrastowany z „liryką czystą" zyskał miano poezji obywatelskiej[51], wypadło Higierowi wzbogacić przykładami szczególnie dla tej poezji reprezentatywnymi, Majakowski stanąłby pod pręgierzem na miejscu najbardziej eksponowanym. I to nie tylko jako autor *Okien ROSTA*, a więc jako twórca nowego gatunku poetyckiego: „agitżanru", realizującego najkonsekwentniej, w sposób wzorcowy niejako, ideowo-artystyczne przesłanki poezji pisanej na doraźne zamówienie polityczne, w warunkach rzeczywistego zagrożenia rewolucji przez siły interwencyjne. Także jako autor dziesiątków innych wierszy, a zwłaszcza poematów (*150 000 000*, *Włodzimierz Iljicz Lenin*, *Dobrze*, *Pełnym głosem*), bez których nie ma dziejów literatury dwudziestowiecznej i które, wszystkie bez wyjątku — sławiąc wielkość rewolucji i geniusz jej wodza, heroizm ludu rosyjskiego, ideologiczną zwartość i skuteczność kolektywnego działania partii — rodziły się z potrzeb chwili, z potrzeb agitowania za czymś i przeciw czemuś. Literatura „partyjna" i „agitacyjna", a zarazem wysokoartystyczna, w najlepszym tedy sensie tych określeń.

Prawda: wymogi „partyjności" i „agitacyjności" literatury, skuteczność jej politycznego oddziaływania implikują nieuchronnie pewne, pozorne przynajmniej, uproszczenia w artystycznej percepcji świata. Będzie to przede wszystkim radykalnie spolaryzowana aksjologia, eliminacja odcieni i ogniw pośrednich w wartościowaniu zjawisk. Pisał na ten temat Majakowski w jednym z wierszy:

Żadnych kolorów,
ni odcieni,
nie ma nic —
prócz koloru, barwiącego na śnieżną biel,
i czerwonego —
krwawiącego kolorem krwi[52].

[51] Zob. А. Меньшутин, А. Синявский, *Поэзия первых лет революции. 1917—1920*. Москва 1964. — Pojęcie „poezja obywatelska" wyprzedza w literaturze rosyjskiej o kilka dziesięcioleci znamienny dla okresu komunizmu wojennego proces powszechnego upolitycznienia poezji. Dla szeroko rozumianej opinii literackiej konflikt „poety" i „obywatela" (jako dwóch pierwiastków twórczych) sygnalizuje N. Niekrasow w dialogu *Поэт и гражданин*, (1856). W drugiej połowie XIX w. synonimem poezji obywatelskiej staje się twórczość S. Nadsona. Jej wzorzec przejmują w latach komunizmu wojennego poeci proletariaccy, ideologicznie i organizacyjnie związani z Proletkultem. Tradycjonalizm poetyki nadsonowskiej, zatrącający w masowym wydaniu o banał i grafomanię, krytykował ostro W. Majakowski w artykule *Dwóch Czechowów* (*Полное собрание сочинений в тринадцати томах*. Т. 1. Москва 1955, s. 298. Przekład M. R.): „Poeta! I tu jawi się przed wami wypinająca pierś postać ze szlachetnym profilem Nadsona, krzycząca każdym fałdem głuchej czerni surduta, iż zdruzgotany został i zhańbiony święty ideał".

[52] В. Маяковский, *Полное собрание сочинений в двенадцати томах*. Т. 2. Москва 1939 s. 145. Przekład M. R.

Będzie to także e m b l e m a t y c z n o ś ć poetyckiej symboliki, n a o c z n o ś ć ideowych znaczeń poszczególnych obrazów, alegorii, przenośni, podporządkowana funkcjonalnie celom dydaktyki politycznej. Będzie to wreszcie częściowa eliminacja „liryzmu czystego", eliminacja subiektywnych racji podmiotowych, za jedyny sprawdzian mających skuteczność ich twórczej realizacji na rzecz racji nadrzędnych, intersubiektywnych, których prawdziwość, gdzie indziej zaświadczoną i *a priori* uznaną, ilustruje poetycki świat przedstawiony.

Ale owe „uproszczenia" — obwarowujemy termin cudzysłowem na znak jego umowności — nie muszą być synonimem „warsztatowej" łatwości, ograniczonej wynalazczości artystycznej. Właśnie wynalazczość i oryginalność formuły poetyckiej wzmagają w sposób niezwykle istotny skuteczność oddziaływania literatury politycznie zaangażowanej i angażującej, a g i t a c y j n e j, w jej funkcji organizowania świadomości i emocji odbiorcy. Przykład Majakowskiego — którego poezja w okresie popaździernikowym niesie w sobie cały rozmach futurystycznego przełomu, rewolucjonizującego stosunek do słowa poetyckiego jako podstawowego „tworzywa" wiersza — jest tu dostatecznie pouczający.

Co więcej jednak, właśnie owa otwartość na hałasy świata, na dramatyczne konflikty społeczne, na politykę, stwarza rzeczywistą szansę artystycznej oryginalności, przydając nowatorstwu formalnemu walor społecznej zauważalności, bez którego nie ma prawdziwego życia sztuki. I o tym także świadczą poematy i wiersze Majakowskiego, w tej mierze, w jakiej wyrastają z „chłopięcych spodenek" futuryzmu (wyrażenie B. Lifszyca), tj. o ile rewolucyjny stosunek do słowa poetyckiego potrafiły uczynić społecznie i politycznie funkcjonalnym, zyskując przez to niebywałą poczytność również wśród proletariackiego konsumenta sztuki.

Wreszcie sprawa najistotniejsza może: jedynym terenem, na którym nowatorska formalnie poezja (literatura) utwierdza się w swojej funkcji nosiciela rewolucyjnych idei i treści politycznych, jest literacka i kulturowa tradycja. Ale nie tradycja w ogóle. Ta, jako „rupieciarnia", zdolna jest motywować każdą ideologię, interes każdej klasy i warstwy społecznej. Literatura hołdująca rewolucyjnemu systemowi wartości wymaga zanurzenia w tradycji widzianej ze ściśle określonego, p l e b e j s k i e g o punktu widzenia. Tym właśnie motywem „tradycji plebejskiej" [53] rządzi się twórczość największych pisarzy-„agitatorów" naszego stulecia, Włodzimierza Majakowskiego i Bertolta Brechta. Realizuje się ona we wszystkich istotnych przekrojach ich twórczości:

---

[53] Termin H. Mayera (*Tradycja plebejska. O niektórych motywach twórczości Bertolta Brechta*, „Pamiętnik Teatralny" 1955, z. 1).

1. W sferze etyki; niekiedy wprost, w formie dyskursywnej, jak to ma miejsce w *Misterium Buffo* Majakowskiego, gdzie *etos* wpajany Nieczystym przez Zwyczajnego Człowieka okazuje się prostą odwrotnością ewangelicznego *etos* ubóstwa i pokory, skodyfikowanego w kazaniu na Górze Oliwnej, innym razem pośrednio, jako zasada postępowania bohaterów: tak np. sędzia Azdak z *Kaukaskiego koła kredowego* feruje wyroki na korzyść biednych; nie chce być sprawiedliwy w sensie formalnym, gdyż prawa formalne — twierdzi — są zawsze prawami rządzących.

2. W sferze historiozofii; plebejskie, oddolne widzenie historii znakomicie ilustruje Brechtowski „chwyt" indagowania historii „pytaniami czytającego robotnika":

Kto zbudował siedmiobramne Teby?
W książkach czytam imiona królów.
Czy królowie przyciągali bloki skalne?
Każda stronica — zwycięstwo.
Kto opłacał ucztę zwycięzcom? [54]

3. W sferze zagadnień formy; charakterystyczny jest dla obu wymienionych pisarzy już sam sposób wyzwalania się z „oficjalnej" tradycji poetyckiej: poprzez odnajdywanie najbrutalniejszych nazw dla najprostszych zjawisk; u Brechta określa on doświadczenie poetyckie tomu wierszy *Hauspostille*; w przypadku Majakowskiego — odsłania najgłębszy sens jego uczestnictwa w ruchu futurystycznym. Dziewiętnastoletni hilejczyk [55] zwierzał się w jednym ze swych wczesnych wierszy:

Na bruku
mojej wyjeżdżonej duszy
kroki szaleńców
wyciskają piętna szorstkich fraz [56].

Ale w tych wybuchowych i na wskroś subiektywnych „szorstkich frazach" młodego futurysty słychać, jak słusznie podkreśla Maurice Bowra [57], głos ludu rosyjskiego, uciskanego nieludzko przez na wpół

[54] B. Brecht, *Pytania czytającego robotnika*. W: *Opowiadania z kalendarza*. Warszawa 1953, s. 72.

[55] Hilea — grupa poetycka przyszłych kubo-futurystów; powstała w r. 1911 w Czerniance na Chersońszczyźnie (Ukraina), siedzibie Burluków, których ojciec administrował potężnymi dobrami magnackimi. Pochodzenie nazwy wyjaśnia W. Szkłowskij (cyt. za: W. Woroszylskim, *Życie Majakowskiego*. Warszawa 1966, s. 46): „Kółko otrzymało nazwę starożytnej kolonii greckiej na Dnieprze — »Hilea«. Hilea dawno znikła z powierzchni ziemi, ale Burlukowie okazali się dobrymi sąsiadami: zachowali jej imię".

[56] Маяковский, *Полное собрание сочинений в тринадцати томах*, t. 1, s. 45. Przekład M. R.

[57] C. M. Bowra, *Poetry and Politics*. 1900—1960. Cambridge 1966, s. 29.

feudalny, autokratyczny aparat carski. Z czasem realizowanie się tradycji plebejskiej w sferze zagadnień formy ulega u obu pisarzy niepomiernemu rozszerzeniu, bądź przez otwarte nawiązywanie do konwencji i gatunków wypracowanych przez kulturę ludową (np. tradycja bylin w poezji Majakowskiego, zwłaszcza w poemacie *150 000 000*), bądź też przez świadome parodiowanie form i konwencji klasycznych. Tak np. w *Świętej Joannie Szlachtuzów* Brecht kompromituje Schillerowską formę wiersza — daje jej *sui generis* interpretację socjologiczną — poprzez konfrontowanie jej ze współczesną rzeczywistością kapitalistyczną:

> Przypomnij sobie, Cridle, jak dni temu kilka —
> Szliśmy przez rzeźnię, był wieczór —
> Nowa maszyna do pakowania lśniła... [58]

To właśnie wszechstronne osadzenie utworów w tradycji plebejskiej — rekapitulujemy nasze nawiasowe wywody — przydawało partyjnej i agitacyjnej twórczości Majakowskiego oraz Brechta artystycznej głębi, sprawiało, iż wszędzie tam, gdzie angażowali się swą poezją i dramaturgią w gąszcz zagadnień bieżącej polityki, potrafili je podnieść na niezbędny wielkiej literaturze stopień uogólnienia poznawczego. Uogólnienia tego najczęściej brakło agitacyjnej i partyjnej poezji Standego i Wandurskiego, wyizolowanej zupełnie w swej poetyckiej apercepcji świata z tradycji plebejskiej, a więc z tej tradycji, której mienili się — i nie bez racji — ideowymi i politycznymi spadkobiercami.

Poezja autorów *Trzech salw* (*casus* Broniewski stanowi tu zresztą zagadnienie odrębne: wielką szansą poetycką miała się stać dlań literacka tradycja romantyzmu polskiego, reinterpretowana ideologicznie, w opozycji do jej interpretacji oficjalnej „państwowotwórczej") nie dorastała zatem miary materiału ilustracyjnego — czym była faktycznie — dla tych nie najłatwiejszych, nowych zagadnień teoretycznych, z którymi próbowali uporać się publicyści „Wiadomości Literackich".

Artykuł Higiera — powracamy do przerwanego toku rozważań — to w jakimś sensie próba podjęcia rękawicy rzuconej przez Broniewskiego, jedyna zresztą, obok wypowiedzi Irzykowskiego, w referowanej tu polemice. Najistotniejsza, jak się wydaje, jest w nim próba oczyszczenia poetów przed postawionym przez Broniewskiego zarzutem braku odwagi „konkretnego zdeklarowania się". Dokonuje jej Higier poprzez radykalne wyizolowanie sfery artyzmu z dziedziny „odmętu politycznego".

Z odmiennych pozycji zaatakował wypowiedź Broniewskiego Jan Nepomucen Miller:

---

[58] Cyt. za: Mayer, *op. cit.*, s. 75.

Przed człowiekiem stoją zagadnienia dziejowe i kosmiczne nierównie poważniejsze od krzywdy robotnika, wynikającej z niewłaściwego podziału wytworu jego pracy [59].

Tym zagadnieniem jest ujarzmienie przez człowieka b y t u, żywiołu pozaludzkiego. Tak ustanowioną *ad hoc* (a mówiąc ściślej, przejętą od Brzozowskiego) „hierarchią wartości" zakreśla Miller uniwersalny *status* społeczny „poezji pracy", której patrona widzi w Emilu Verhaerenie.

Taka „poezja pracy", sugerująca piękno i urok zwartości organizacyjnej społeczeństwa i mobilizująca wewnętrznie jednostki do „współudziału w gospodarce społecznej", byłaby — argumentuje autor — szczególnie pożądana w Polsce, „gdzie tradycja wywczasów szlachecko-ziemiańskich wżarła się w krew i żyły narodu [...]". Podobne stanowisko zajął Anatol Stern, kładąc szczególny nacisk na unowocześnienie techniki poetyckiej, ona to bowiem, nowoczesna technika wiersza, wypromieniowuje „energetykę społeczną", tj. „technikę życiową i państwowotwórczą" [60].

Wyraz solidarności ze stanowiskiem poetów proletariackich dał w swym wystąpieniu polemicznym Stanisław Wygodzki. Istotne *novum* jego artykułu w zestawieniu z wypowiedzią Broniewskiego zasadza się na tym, iż propozycje i postulaty Broniewskiego sytuuje Wygodzki — by tak rzec — w n o w e j o p t y c e p o l e m i c z n e j. Wysuwając pod adresem poezji współczesnej kardynalny zarzut obojętności na problemy polityczne i społeczne, na zagadnienia walki proletariatu z burżuazją, podkreśla, iż postawa ta jest równoznaczna z grzebaniem pięknej i wielkiej tradycji narodowej, gdyż „właśnie w Polsce wielka była tylko ta poezja [...], która walczyła o naczelne miejsce w marszu o zdobycie serc i głów". Od tej apolitycznej i bezideowej produkcji poetyckiej — podkreśla autor — odcina się poezja proletariacka, której niewątpliwym osiągnięciem jest „podkreślanie tożsamości spraw kultury i poezji oraz przemian dokonywających się w społeczeństwie kapitalistycznym" [61].

Wygodzki pierwszy w literackiej publicystyce międzywojennej próbuje świadomie wykorzystać tradycję literacką, zwłaszcza romantyczną, jako argument na rzecz tych wymogów formułowanych pod adresem literatury współczesnej, z którymi występowali już publicyści „Nowej Kultury", a potem grupa poetów proletariackich, w poczuciu radykalnego rozziewu między dniem dzisiejszym a wczorajszymi o nim wyobrażeniami. Jeszcze Broniewski „wczoraj i jutro" poezji potrafił powiązać jedynie wierszami czynnych bojowników sprawy robotniczej, pisanymi w lochach więzień i kazamat (co w sposób paradoksalny kontrastowało

[59] J. N. Miller, *Poezja pracy a poezja proletariacka*. „Wiadomości Literackie" 1928, nr 19.
[60] A. Stern, *O zmianę metod naszej krytyki*. Jw., nr 31.
[61] S. Wygodzki, *Zadanie poezji w Polsce dzisiejszej*. Jw., nr 29.

z jego własną poezją, z dziedzictwa wielkiej poezji romantycznej czerpiącą swe najlepsze soki). Wygodzki zrywa z tym antytradycjonalistycznym tabu, o genezie którego mieliśmy już okazję mówić. Obowiązywało ono zresztą nadal w czasopismach komunistycznych: „Dźwigni" i „Miesięczniku Literackim".

Próbę znalezienia teoretycznej sankcji dla pojęcia „literatura proletariacka" podjął Karol Irzykowski, oponując przeciwko szeroko praktykowanemu eskamotowaniu zagadnienia poezji proletariackiej za pomocą argumentu: nie ma takiej poezji, gdyż każda poezja godna tego miana jest poezją ogólnoludzką. Literatura proletariacka nie jest, stwierdza krytyk, „wymysłem inteligenckim". Znajduje ona we współczesnym „urządzeniu świata" niezwykle silną motywację społeczno-historyczną.

> Świat dzisiejszy jest tak urządzony, że nawet przy najlepszej woli otoczenia dokonywa się bezimienna zbrodnia na każdej jednostce. Nikt nie winien i winni są wszyscy. [...] Tę zasadniczą sytuację uważałbym za podstawę poezji p r o l e t a r i a c k i e j czy socjalistycznej, rewolucyjnej czy przebudzeniowej.

Owa pozaartystyczna, obiektywna motywacja sprawia, iż poezja ta będąc p r o l e t a r i a c k ą, nie przestaje być o g ó l n o l u d z k ą. Więcej: jedynie proletariacka czy socjalistyczna poezja może przy obecnym „urządzeniu świata" pretendować do miana ogólnoludzkiej. Pod warunkiem jednak, iż zaanektuje jako przedmiot wnikliwej i bezkompromisowej penetracji artystycznej całą rzeczywistość ludzką w jej bogactwie oraz dialektycznym skomplikowaniu i uzna się tym samym za jedynego prawowitego dziedzica „Homera i Szekspira", kulturalnego spadku wieków minionych:

> Wszędzie mógłby socjalizm zgłaszać swoje prawowite pretensje. W dziedzinie mitu na przykład do niego należą Tantal, Prometeusz [...] P i s a r z s o c j a l i s t y c z n y p o w i n i e n s w ó j s o c j a l i z m u d o w a d n i a ć o b s z e r n o ś c i ą s w e g o h o r y z o n t u, t r a f n o ś c i ą s w y c h d i a g n o z, p r a w d ą i w y o b r a ź n i ą we wszystkich dziedzinach, intensywnością uczucia [62].

Nie jest rzeczą przypadkową, jakkolwiek z pozoru zakrawa to na paradoks, iż właśnie spod pióra Irzykowskiego, który dźwignął z niebytu ideologię klerkowską w polskiej krytyce literackiej i swoim dorobkiem twórczym stworzył dla niej mocne oparcie na przyszłość, wyszła tak niezwykle dojrzała obrona literatury proletariackiej.

Irzykowski pamiętał doskonale czasy młodopolskie, wspaniały impet, z jakim wdarli się młodzi twórcy na Olimp literacki, i... gorzkie fiasko

---

[62] K. Irzykowski, *Literatura a socjalizm*. „Robotnik" 1928, z 11 III. Cyt. za: *Cięższy i lżejszy kaliber. Krytyki i eseje*. Wybrał, wstępem i przypisami opatrzył A. Stawar. Warszawa 1957, s. 477, 482.

ich obietnic. Był wówczas jednym z nielicznych, którzy najprzenikliwiej dostrzegli przyczyny tego fiaska: w tragicznym rozminięciu się „dwóch rewolucji", politycznej i poetyckiej. Daleki od marksizmu i zawsze przeciwny rewolucji, zdawał sobie doskonale sprawę, iż właśnie rewolucja, a ściślej, te jej ideały i wartości, w imię których neguje ona i obala dotychczasowe „urządzenie świata", stwarzają dla literatury jedyne szanse jej wielkości, są jedynym skutecznym *remedium* na jej marazm, bezideowość, beztreściowość. Dlatego bronił — klerk — socjalizmu w literaturze, postulował literaturę proletariacką i socjalistyczną. Nie w imię zwycięstwa proletariatu i socjalizmu — nie wierzył, zgorzkniały sceptyk, w to zwycięstwo — lecz w imię zwycięstwa literatury, w imię jej wielkości.

Pouczająca wydaje się konfrontacja wypowiedzi Irzykowskiego, jego obrony literatury proletariackiej, z krytyką tej literatury dokonaną przez wybitnych skądinąd publicystów „Wiadomości Literackich". Pierwszy bronił ją dla jej rewolucyjnej (socjalistycznej) ideologii w trosce o przyszłość literatury. Drudzy krytykowali ją i negowali jej zasadność z tych samych przyczyn, za jej rewolucyjną ideologię, ale w trosce już nie o przyszłość literatury, lecz o przyszłość państwa.

Niepokój o świeżo odzyskaną własną państwowość był pierwiastkiem dominującym w ideologii większości inteligencji w latach 20-tych naszego wieku. Pisał na ten temat Stefan Żółkiewski:

> Inteligencja nasza w swej większości pozostawała [...] pod wrażeniem odzyskanej niepodległej państwowości. Ciążyły jej przeto złudzenia w stosunku do państwa. Państwo miało być „z natury rzeczy" twórcą postępu. Wierzono w zbawczą funkcję ładu państwowego [63].

Poezja proletariacka jako naczelne hasło swego programu postawiła walkę o nowy ład społeczny, o nowy ustrój, chciała być więc i była świadomą burzycielką „ładu" burżuazyjnego. Była tedy w oczach inteligencji pierwiastkiem destruktywnym. Swą rewolucyjną ideologią wychodziła na spotkanie tym nastrojom mas ludowych, które nazwał Żeromski „zagadnieniem Jąkuba Szeli", przyłożonym „jak ostrze dobrze toczonej siekiery [...] do korzenia młodego polskiego drzewa" [64]. Od poezji domagano się przede wszystkim, by w sposób maksymalny emanowała energię konstruktywną, państwowotwórczą [65]. (Os-

---

[63] S. Żółkiewski, *Lenin a inteligencja polska*. W: *Perspektywy literatury XX wieku*. Warszawa 1962, s. 374.

[64] S. Żeromski, *Nullo i jego towarzysze*. W: *Elegie i inne pisma literackie i społeczne*. Warszawa 1928, s. 316.

[65] Tak np., przeciwstawiając się ekspresjonistycznemu i skamandryckiemu kanonowi poetyckiemu, pisał A. Stern (*Czyżby śmierć poezji?* „Wiadomości Literackie" 1926, nr 30): „W tej atmo-

karżenie „Wiadomości Literackich" przez popularny tygodnik „Swiat" o uprawianie działalności antypaństwowej z powodu zamieszczenia omawianego wyżej artykułu Wygodzkiego nie wszyscy współcześni pretendujący do miana myślących przyjęli za kiepski, niesmaczny żart.) Sytuacja miała ulec radykalnej zmianie dopiero w latach 30-tych.

Zagorzali przeciwnicy „literatury proletariackiej" (J. N. Miller, P. Hulka-Laskowski) staną się w latach 30-tych jej najgorętszymi orędownikami. O histerycznym strachu przez „widmem Szeli" i jego politycznych konsekwencjach powie Hulka-Laskowski w roku 1933:

> Znajdowaliśmy się w nastroju człowieka, który boi się krwi i woli konserwować swój złośliwy nowotwór. Potępiając metody, odżegnywaliśmy się od wszelkich przeobrażeń, rozgrzeszając tchórzliwe sumienie rozwojem „organicznym". Ten rozwój organiczny przyniósł nam hitleryzm i niesie nowe krwawe wojny [66].

Dla szerokiego grona literackiej młodzieży o orientacji lewicowej poważnym sygnałem ostrzegawczym stał się faszyzm włoski, i to wówczas, kiedy na łamach „Wiadomości Literackich" wciąż jeszcze zamieszcza się peany na cześć futuryzmu włoskiego i jego państwowotwórczej „estetyki gwałtu i krwi". W lutym 1926 grupa krakowskiej młodzieży literackiej (J. Braun, W. Zechenter, A. Polewka i inni) zaczyna wydawać dwutygodnik pt. „Gazeta Literacka". Artykuł redakcyjny jednego z pierwszych numerów głosił radykalne zerwanie ze „sztuką dla sztuki" na rzecz „twórczości tendencyjnej i społecznej". Zapowiadał nawiązywanie „do wielkiej tendencyjnej literatury" Mickiewicza i Żeromskiego, tak oto motywując powyższą decyzję:

> Jeżeli podkreślamy tendencyjność obok społecznikostwa w literaturze, to dlatego, że [...] przyjmujemy walkę w obronie kultury. Kulturze grozi bowiem zagłada ze strony szaleńców, którzy w braku prawa o przymusowym leczeniu zboczeń umysłowych twierdzą cynicznie, że wojna jest jedyną higieną świata [67].

Hasło literatury uspołecznionej podejmuje w rok później „Głos Literacki" [68], z nierównie zresztą większą kompetencją i rozmachem publicystycznym. Aktywność publicystyczna tego pisma ukierunkowana

---

sferze rodziła się nowa polska poezja. W atmosferze dezorientacji ideologicznej zwanej bezprogramowością, egotycznych wstrząsów, w atmosferze romantycznie widzianej współczesności — tylko nie w atmosferze pracy, pojętej zresztą jak najszerzej, jako budowanie i używanie nowej techniki poetyckiej, nowej współczesnej techniki życiowej i państwowotwórczej".

66 P. Hulka-Laskowski, *Pisarze polscy a Rosja Sowiecka*. Jw., 1933, nr 47, *Ankieta „Wiadomości Literackich"*.

67 „Gazeta Literacka" 1926, nr 2.

68 „Głos Literacki" — dwutygodnik pod redakcją J. Podhalicza; wychodził w latach 1928—1930.

zostaje hasłem walki o ideę społeczną w poezji. W poezji, bo lata 1928—1930 to jeszcze czasy zdecydowanego jej dominowania. Względnie wysoką świadomość własnych założeń twórczych przejawiali poeci awangardy krakowskiej i z nimi właśnie publicyści „Głosu Literackiego" będą toczyli boje polemiczne, użyczając też adwersarzom gościnnych łam swego pisma.

Swoją akcję publicystyczną prowadzą „głosowicze" w poczuciu pełnej solidarności z poetycką platformą poetów proletariackich. Batalię o ideę społeczną w poezji traktują jako publicystyczne przedłużenie tamtych pionierskich dokonań poetyckich.

> Tak się zdarzyło, że tu i ówdzie przedarł się przez granicę wiatr od wschodu, bluznął tego lub owego z błaznujących rymiarzy, olśnił niespodzianością horyzontów, a [...] że jednocześnie rodziły się na naszym gruncie i stawały się aktualne palące zagadnienia związane z czarnymi dłońmi „roboczego konia" — proletariusza, niektóry przeto odłączał się od gromady, nadsłuchiwał, poznawał, zaczynał rozumieć to, co dotąd u nas przytłoczone było kamieniem niewoli [...]. Tak powstało w Polsce zagadnienie „idei społecznej w poezji" [69].

Istotę sporu zwolenników „idei społecznej" w poezji z awangardystami i najważniejsze argumenty, jakie zmobilizowano w wymianie sądów, zamykają dwa polemiczne wystąpienia: Przybosia i Peipera ze strony przedstawicieli „Zwrotnicy" oraz artykuł Emila Schürera, prezentujący stanowisko redakcji „Głosu Literackiego".

W *Poezji uspołecznionej* formułował Przyboś fundamentalną dla stanowiska zwrotniczan tezę:

> każda idea życiowa, ulegając wcieleniu w formę poetycką, przemienia się w ideę swoistego porządku, w ideę poetycką.

Przy czym owa przemiana „idei życiowej" w „ideę poetycką" zasadzać się ma na przekładaniu treści tej idei z języka dyskursywnego na język syntaksy, rymiki i rytmiki tudzież wszelkich możliwych rygorów i „warsztatowych" tajników mowy wiązanej. Wystąpienie swoje kończy Przyboś znamiennym zawołaniem:

> Towarzysze poeci. Twórzcie teorię poezji społecznej, formułujcie estetykę społeczną, rytmikę społeczną, rymikę społeczną [70].

Propozycja Przybosia, domagająca się rozwiązania problemu otwartości poezji na problematykę społeczną w płaszczyźnie „społecznej estetyki", aktualizowała dla doraźnych potrzeb polemicznych podstawową przesłankę teoretyczną poetyckiej doktryny krakowskiej awangardy.

---

[69] A. Maliszewski, *Na naszych pozycjach*. „Głos Literacki" 1928, nr 13/14.

[70] J. Przyboś, *Poezja uspołeczniona*. Jw., 1928, nr 26.

Znaki słowne, w myśl tej przesłanki, nie mogą w poezji nazywać rzeczy tak jak w prozie, lecz muszą je pseudonimować.

> Proza nazywa, poezja pseudonimuje [...] — pisał Peiper, główny teoretyk „Zwrotnicy". Rozwój poezji polega na tym, że słowny ekwiwalent oddala się coraz bardziej od imienia rzeczy [71].

Tę przesłankę teoretyczną poetów „Zwrotnicy", rozszczepiającą literaturę na dwa przeciwstawne wzorce mowy, konstruowane w myśl odrębnych zasad „metodologii" językowej [72], odnajdziemy bez trudu w artykule Peipera *Sztuka a proletariat*. Pisarze — stwierdza autor *Nowych ust* — winni bezwarunkowo zaznaczać swą aktywną obecność w ruchu robotniczym, jako pisarze właśnie, bowiem

> oko literackie jest uzupełnieniem oka politycznego [...]. Rozdziera spojenia myślowe, które w celach propagandowych twórzy publicystyka i szablony, które w celach organizacyjnych tworzy partia.

Natychmiast jednak, precyzując niejako zakres znaczeniowy użytego tu słowa „pisarz", zastrzega się Peiper:

> Z cech swego języka i swej budowy jest powieść najbardziej przystosowana do łapania czystego życia, i ona to najwięcej mogłaby znaleźć w proletariacie [podkreślenie M. R.]. Właściwie jest tu wszystko do dania. Dać robotników w prawdziwym stosunku do pracy, do kupców pracy i do towarzyszy pracy. Dać rodziny robotnicze wraz z zobrazowaniem niezwykle ciekawych stosunków wewnętrznorodzinnych i międzyrodzinnych i ścisłą obserwacją sprawdzić trwałość rodziny jako komórki społecznej. Dać miłość robotnic, jakżeż różną od tego, co wniosły w literaturę figury prostytutek, i może nie mniej różną od tego, co przepowiadały pierwsze teorie socjalistyczne. Dać oparty na tajemniczej sugestii stosunek robotników do partii i to-

---

[71] T. Peiper, *Nowe usta*. Lwów 1925, s. 25.

[72] Zob. J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*. Wrocław 1965, s. 36–37, 38:

„W enuncjacjach teoretycznych awangardzistów słowo »proza« oznaczało nie tylko każde działanie językowe, które nie jest poezją, co byłoby całkiem naturalne w tego rodzaju dychotomicznym ujęciu, lecz ponadto zupełnie konkretny typ takiego działania — prozę literacką. Co więcej: mieli oni nawet ideał tej prozy przeciwstawny ideałowi poezji. Pojmując literaturę jako *sui generis* metodologię języka, jako jego najwyższą sprawność, umieszczali poezję i prozę na dwóch krańcach owej metodologii. Były to w ich ujęciu dwa wzorce mowy, z których każdy — na swój sposób — pozostawał w opozycji do nieliterackich przejawów komunikacji językowej.

Interpretując to przeciwstawienie w przyjętej dziś terminologii, można by rzec, iż to, co jest główną informacją przenoszoną w prozie, przeistacza się w swoje przeciwieństwo — w »szum« — w poezji, i na odwrót: czynniki zagłuszające zawartość informacyjną wypowiedzi prozatorskiej są ważnymi informacjami — w komunikacie poetyckim. Prozatorska nazwa przenosi informacje o jakimś przedmiocie czy zajściu. Seria takich nazw jest odpowiednikiem jakiejś akcji lub stanu rzeczy. Natomiast poetycki pseudonim jest w pierwszym rzędzie informacją o sobie samym jako zajściu językowym. Przekaz poetycki to sekwencja owych osobistych »zdarzeń«, »akcja« rozgrywająca się wśród znaków i znaczeń językowych narastających w toku wypowiedzi".

warzyszy partyjnych. Dać robotników z ich prawdziwymi przygodami i przeżyciami drożyźnianymi, strajkowymi czy złodziejskimi. Dać proces przeobrażania się szczęśliwców, kórym udaje się wydostać z szeregów proletariatu. Dać łamistrajków i zdrajców. Dać powieść, która chciałaby ujrzeć robotnika na przełomie dwu epok. Jeszcze zniewolonego, ale już rozpętującego wolę własną.

Ale ta rejestracja procesu — w jego maksymalnym skomplikowaniu, wielorakości i ekstensywnej pełni — emancypowania się proletariatu nie stanowi, podkreśla Peiper, jedynej formy, w jakiej pisarz może służyć sprawie socjalizmu. Służy tej sprawie każde dzieło, w którym „obraz życia [...] prowadzi do wniosków potwierdzających wnioski socjalizmu". Służy poprzez „oddziaływanie na młodych inteligentów" i „bratanie ich raz na zawsze z losem upośledzonych [...]".

Wśród socjalistów, którzy dzisiaj działają u nas publicznie w polityce czy w literaturze, nie jeden zawdzięcza Żeromskiemu czy Strugowi chwile, które pchnęły go na drogę pracy dla proletariatu lub były dlań na tej drodze podniecającym wspomnieniem.

Rzecz znamienna: upośledzenie społeczne i eksploatacja proletariatu, działalność partii robotniczej, strajki, nawet historyczna „konieczność w przyszłości społecznego przewrotu", słowem — r e a l n i e i s t n i e j ą c a rzeczywistość w Polsce lat 20-tych, którą dostrzega Peiper mówiąc o powinnościach i możliwościach prozy zaangażowanej w sprawę proletariatu, znika natychmiast z jego horyzontu widzenia, gdy w swoich rozważaniach przechodzi autor na teren poezji.

Robotnik — na kartach powieści wyzyskiwany i walczący z wyzyskiem — w poezji ulega gwałtownej metamorfozie:

Poezja przedwojenna miała już swego robotnika, ale jakżeż innym był on od robotnika poezji dzisiejszej. Tam jeden z wielu bólów życia, istota słaba, przedmiot litości, tu czynnik siły, twórca życia. O p i e w a n i e p r a c y f i z y c z n e j r o b o t n i k a j e s t o p i e w a n i e m j e g o p o t ę g i. Jest nim nie tylko ze względu na muskularność ramienia robotniczego, ale i ze względu na jego siłę twórczą [...]. Praca robotnika daje naszej ziemi jej wygląd. I tym jest robotnik w dzisiejszej poezji. Już nie nędzarzem. Twórcą! [73]

Czytelnik „Zwrotnicy", zwłaszcza jej pierwszej serii, w której drukował Peiper swoje najlepsze artykuły (*Punkt wyjścia, Miasto, masa, maszyna, Metafora teraźniejszości*), mógł sobie bez trudu przybliżyć ów „wygląd ziemi", tworzony przez pracę robotnika: tętniące ruchem i połyskujące stalą nowoczesne kompleksy miejskie; zastępująca wysiłek mięśni ludzkich maszyna, zdumiewająco prosta i niewiarygodnie efektywna; wreszcie „hipnotyzujące" swym „organicznym funkcjono-

[73] T. Peiper, *Sztuka a proletariat*. „Głos Literacki" 1929, nr 6.

waniem" społeczeństwo, będące idealnym prawzorem kształtowania materii w konstrukcję artystyczną [74].

Swoją naiwnie optymistyczną wizję świata uładzonego ściąga Peiper w jedną perspektywę z realnie istniejącą rzeczywistością [75].

W ten sposób rodzi się doktryna poetycka, dla której wszechstronnie alienowany robotnik staje się przedwojennym anachronizmem i która, jeśli już służenie „sprawie socjalizmu" uczyni swym celem głównym — za przedmiot swej troski obierze, jak to czytaliśmy w artykule Przybosia, tworzenie „estetyki społecznej".

Właśnie też Peiper rozwijał i egzemplifikował tezę Przybosia. Wychodząc z przekonania, iż „rymy poematu są tak samo jego treścią jak podmioty zdań", prezentuje autor *Nowych ust* własny sposób angażowania się w walce o socjalizm:

> Mój rym jest socjalistyczny. W tym, co nazywam odległym rymem regularnym, zawarty jest mój socjalizm. Tak jest. Mój socjalizm. Bunt przeciwko tej wolności, która z tych samych węzłów stulecia wysunęła wolną konkurencję, wolny głód i wolny wiersz [...]. Odległy rym regularny wpaja w czytelnika [...], siłą zakorzenionych w nim upodobań, pochwałę zależności, odległych, a ścisłych zależności [...], co przygotowuje psychiczne predyspozycje do przyjęcia socjalistycznego społeczeństwa [76].

Poglądy poetów „Zwrotnicy" na zagadnienie idei, treści, tendencji w poezji sprowokowały gwałtowne sprzeciwy ze strony publicystów „Głosu Literackiego". Względnie najpełniejszą odpowiedź zwrotniczanom dał Emil Schürer w artykule *Nasze abecadło*, uznanym przez redakcję za „programowe ujęcie stanowiska »Głosu Literackiego«". Dominuje w wypowiedzi Schürera moment krytyczny, w którym też głównie tkwi jej siła. O idei społecznej w poezji nie rozstrzyga — zdaniem autora — żadną miarą to, co Przyboś nazywał „społecznością budowy poetyckiej". Teoretycy „Zwrotnicy" — twierdzi — przeceniają znaczenie nowatorstwa formalnego; nowa forma może, równie dobrze jak stara, skrywać intelektualną pustkę, płyciznę myślową.

Liczne zresztą dokonania poetyckie: poezja Jasieńskiego, niektóre wiersze Sterna, poezja Broniewskiego (której konserwatyzm, jak spostrzega Schürer, jest często pozorny), dowodzą, iż nowatorstwo formalne

---

[74] Zob. T. Peiper, *Metafora teraźniejszości*. „Zwrotnica" 1932, nr 3: „Organiczność znana nam najlepiej z funkcjonowania społeczeństwa, stanie się inspiratorką konstrukcji artystycznej. Dzieło sztuki będzie uorganizowane społecznie. Dzieło sztuki będzie społeczeństwem".

[75] Zwrócił już na to uwagę A. Lam (*Idea rygoru*. „Przegląd Humanistyczny" 1964, nr 5, s. 47): „Ceną, jaką płaci Peiper za utożsamienie wizji ładu z rzeczywistością istniejącą realnie, jest wyeliminowanie z tej wizji dramatycznych sprzeczności rozwojowych; rozpina się nad nimi oślepiający łuk twórczego entuzjazmu odkrywcy nowych światów".

[76] Peiper, *Sztuka a proletariat*.

nie przeszkadza w nasyceniu wiersza nową treścią, a i sama treść w niczym nie szkodzi nowatorstwu. Na zarzut zwrotniczan, iż zwolennicy poezji uspołecznionej lekceważą pierwiastek poetycki na rzecz gołych treści społecznych, odpowiada, że poezja mieści się już „płynnie i immanentnie" w każdej idei, „jeśli [idea] jest szlachetna i słuszna".

Przekonanie zwrotniczan o możności stworzenia „społecznej poetyki" uważa słusznie za nieporozumienie, któremu przeczy już sama empiria:

> W Rosji Majakowski, wyrosły z ducha rewolucji, w Niemczech Bert Brecht zdobyli sobie na wskroś indywidualny i znakomicie współczesny wyraz artystyczny bez formalistycznej doktryny i nie zaglądając do podręczników poetyki [77].

Sama zresztą teoria „Zwrotnicy" posiada, twierdzi Schürer, ten zasadniczy mankament, iż wzrosła nie na „żyznym gruncie pełnej, świadomej i dominującej idei socjalnej", lecz wykarmiona została zewnętrznymi jedynie akcesoriami współczesności: industrializmem, maszynizmem, urbanizmem. Nadto zdążyła ona zakrzepnąć w martwą doktrynę i odnowienie formy płynące z jej prawideł, a nie „z indywidualności poety", wyradza się łatwo w „odrażającą manierę i w nowy szablon".

Polemika publicystów „Głosu Literackiego" z poetycką doktryną zwrotniczan to, obok skierowanej przeciw teoriom Chwistka i Witkacego, *Walki o treść* Irzykowskiego, jeden z pierwszych sygnałów odwrotu od „formistycznie" zorientowanej refleksji estetycznej, teoretycznie uzasadniającej awangardowy przełom w sztuce. Polemika ta zyska w latach 30-tych szczególne nasilenie, aktywizując publicystów o najróżnorodniejszej orientacji ideowej.

3

W roku 1927 ukazuje się trzeci z kolei periodyk społeczno-literacki, pozostający pod bezpośrednim ideowym patronatem KPP: „Dźwignia" [78]. „Nowa Kultura", wspominaliśmy, zaprzestała swej działalności w r. 1924, wskutek represji cenzuralnych.

Publicystyka „Dźwigni" jest jeszcze — zważywszy pozytywny i z dużym rozmachem realizowany program „Miesięcznika Literackiego" [79] — oczyszczaniem przedpola.

Stymuluje tę publicystykę hasło p r o l e t a r i a c k i e j a w a n g a r d o w o ś c i, obecne już w pierwszych literackich czasopismach ko-

---

[77] E. Schürer, *Nasze abecadło*. „Głos Literacki" 1929, nr 4. — Poza Schürerem występowali polemicznie przeciw zwrotniczanom m. in. S. Wygodzki (*Tertium datur*. Jw., nr 5), J. Jodłowski (*Polityka i literatura*. Jw., nr 6).

[78] Wychodziła w latach 1927—1929.

[79] Wychodził w latach 1929—1931.

munistycznych. Teraz jednak, w rezultacie oddziaływania na współpracowników „Dźwigni" sugestywnych teorii scementowanej przez Majakowskiego grupy Lewego Frontu Sztuki (LEF), rozumienie owego hasła ulega widocznej modyfikacji. Oznacza ono mianowicie nakaz poszukiwania rozwiązań formalnych, które by już z samej natury swej wewnętrznej semantyki najlepiej przewodziły idee i treści proletariackie.

> Znaleźć nową, niefabularną metodę [бессюжетный метод] wiązania oddzielnych faktów i szczegółów w jedną obrazową całość [80].

— taki winien być zdaniem lefowców kierunek poszukiwań twórczych współczesnych pisarzy. Nakaz ten miał właśnie w „Miesięczniku Literackim" znaleźć niezwykle kuszące, bo wsparte na empirii, rozstrzygnięcie teoretyczne i praktyczne: zaadoptowano r e p o r t a ż jako *genre* proletariacki, tyleż awangardowy, co odpowiadający interesom praktycznym klasy robotniczej na danym historycznym etapie jej walki z burżuazją. Nim jednak dokonał się ten przełom, publicystyka „Dźwigni" zatrzymuje nas jeszcze na terenie najogólniejszych i apriorycznych ustaleń, przejętych za ideowymi spadkodawcami, staranniej jedynie motywowanych.

Będzie więc najpierw szło o funkcję proletariackiej literatury, absolutnie heteroteliczną, orientującą ją „antyestetycznie" i przeciwstawiającą całej nieproletariackiej reszcie. Miał to być w założeniu wyróżnik najbardziej widoczny, najłatwiej sprawdzalny, tymczasem w praktyce krytycznej i recenzyjnej prowadził często do sądów wręcz sprzecznych [81]. Będzie też szło, po wtóre, o zdecydowany antytradycjonalizm literatury proletariackiej. Postulat ów motywuje Stawar:

> Epoki — rzeczywiście rewolucyjne, rzeczywiście twórcze — są usposobione antyhistorycznie — nowe klasy są bowiem w wojnie ze swoją bezpośrednią historią, z której wychodzą. [...] Jeśli chce się tworzyć nowe życie, nową historię, nową kulturę, trzeba sobie z góry powiedzieć, co z dziedzictwa historycznego ubiegłych epok uważamy za rupieciarnię, co za dekorację muzealną, co za złom, a co za materiał dla nowych konstrukcji [82].

Ostatnie zdanie, skonfrontowane z praktyką krytycznoliteracką autora na łamach „Dźwigni" i „Miesięcznika Literackiego", ujawnia sens czysto retoryczny. W literackim dorobku wieków przeszłych krytyk nie

---

[80] О. М. Брик, *Фиксация факта*. „Новый ЛЕФ" 1927, nr 11, s. 46.

[81] Tak np. recenzent „Miesięcznika Literackiego" (1929, nr 1), J. Szymański, ocenił powieść Jasieńskiego *Palę Paryż* jako „moralizatorskie ostrzeżenie burżuazji [...], obce ideologii proletariackiej", gdy tymczasem na II Międzynarodowej Konferencji Pisarzy Rewolucyjnych w Charkowie (listopad 1930) książka Jasieńskiego zyskała ocenę niezwykle pochlebną.

[82] A. Stawar, *Brzozowski*. „Dźwignia", 1928, nr 8.

znajduje „materiału dla nowych konstrukcji". W jednym z jego wczesnych szkiców czytamy:

> Produkty nadbudowy kulturalnej przeniknięte są tendencją klasową, aż do najsubtelniejszych szczegółów formy ich podania.

Dlatego też trudno, dowodzi dalej, „mówić bez cudzysłowów" o większości przejawów pretendujących do miana „sztuki proletariackiej" — właśnie z powodu „zaniedbania zagadnień formy" [83].

Podobne stanowisko wobec tradycji zajmuje także Wandurski, hołdujący nadal proletkultowskiemu przeświadczeniu, iż sztukę proletariacką może tworzyć tylko „klasowo uświadomiony robotnik wielkiego przemysłu".

Autor *Śmierci na gruszy*, ów *spiritus movens* łódzkiej Sceny Robotniczej, znajduje osobliwą receptę na zaspokojenie głodu scenicznego repertuaru proletariackiego — ideologiczne „wypaczenie" (termin Wandurskiego) sztuk mieszczańskich, idące po linii parodii, szarży, karykatury. Czyni ono z teatru trybunę robotniczą, instrument uświadamiania mas, narzędzie walki w rękach proletariatu.

Nie wszystkie jednak sztuki — twierdzi Wandurski — są w równym stopniu podatne na owo ideologiczne odkształcanie, a już najmniej dorobek klasyków (autor nie precyzuje terminu). Dlatego też do klasyków postanowiono „w ogóle nie sięgać, jako zbyt dalekich i obcych proletariatowi" [84].

Postulat antytradycjonalizmu staje się w polemicznej praktyce „antyromantyzmem".

Tym, co w opozycji do romantyzmu jednoczy wszystkich marksistowskich publicystów, a także pisarzy pretendujących do miana proletariackich, jest poczucie historycznej pełnowartościowości i aktualności własnej ideologii, w przeciwieństwie do bezużytecznego już i społecznie martwego romantycznego widzenia historii i współczesności oraz romantycznego wartościowania zjawisk, w którego mocy pozostawały wciąż jeszcze całe warstwy społeczne, zwłaszcza inteligencja.

> Między ruchem robotniczym i chłopskim a romantyzmem — pisał Brun-Bronowicz — nie tylko nie ma żadnej łączności, ale przeciwnie, istnieje najgłębsze przeciwieństwo [85].

Na barki pisarza spadał obowiązek zakotwiczenia w przeszłości takiego klasowego, chłopskiego widzenia rzeczywistości, radykalnie odmiennego od romantycznego, a więc „narodowego". Należało zatem co

---

[83] A. Stawar, *Kryzys prozy*. W: *Szkice literackie*. Warszawa 1957, s. 67.

[84] W. Wandurski, *„Scena Robotnicza" w Łodzi*. „Dźwignia" 1927, nr 4.

[85] J. Brun, *Stefana Żeromskiego tragedia pomyłek*. Warszawa 1958, s. 126.

najrychlej przeciwstawić romantycznemu Kordianowi — odarłszy go uprzednio z poetyckich blasków i koturnów — „chama", z tymi wszystkimi racjami historycznymi, które jutro kraju oddają w jego ręce. Już w latach 30-tych, odpierając zarzuty zbagatelizowania w swej powieści rzeczywistej treści politycznej powstania listopadowego (walka o wyzwolenie narodowe) kosztem wyakcentowania konfliktu wieś—dwór, pisał autor *Kordiana i chama*:

> pisarz współczesny, sięgający w przeszłość Polski z punktu widzenia mas pracujących [...], musi przeciwstawić się wielkim sugestiom poezji romantycznej, co sama w sobie genialna i świetna, zbyt lotne właśnie, zbyt „anielskie" miała skrzydła, aby udźwignąć na nich ciężar tej najczarniejszej niewoli, niewoli istotnej, niewoli społecznej trzech czwartych ówczesnego narodu polskiego [86].

W samej jednak ocenie twórczego dorobku romantyków następuje wyraźna polaryzacja stanowisk. Zdaniem Juliana Bruna

> ukazanie we właściwym świetle pochodzenia i funkcji dziejowej romantyzmu polskiego nie pomniejsza go, lecz wyolbrzymia.

Miara wielkości polskiej poezji romantycznej jest, twierdzi Bronowicz, niezwykła nie tylko w skali narodowej, ale i światowej:

> Geniusz tych, co zdołali nad pustkowiem życia stworzyć podniebną redutę, gdzie wybrańcy mogli pełną oddychać piersią, wytrzymuje porównanie z dziełem (z podobnych warunków zrodzonym) myślicieli aleksandryjskich i pierwotnego chrześcijaństwa. Stać będzie ta piramida ducha nad narodzeniem i śmiercią wielu w Polsce pokoleń, jak kamienne mary starożytnego Egiptu [87].

Warto jednak pamiętać, iż ta ocena literatury romantycznej, tak bardzo przeciwstawna sądom pozostałych publicystów związanych z KPP, stanowi w książce Bruna motyw wtopiony organicznie w obszerniejszy i bardziej zasadniczy wywód polemiczny, dowodzący niezwykłej dla rozwoju bytu narodowego wagi rewolucji socjalistycznej.

Na tej bowiem p o l i t y c z n e j płaszczyźnie podejmuje Bronowicz trud sporu z Żeromskim, mając na względzie „tę część inteligencji polskiej, która odczuwa już pustkę duchową burżuazyjnego społeczeństwa, jego beztwórczość kulturalną, ale nie może znaleźć wyjścia". Dlatego też na zarzuty wielu działaczy KPP, iż książka jego jest propagowaniem idei nacjonalbolszewizmu, odpowiadał:

> Przecież cały bieg myśli w tej broszurze sprowadza się do tego, żeby wychodząc z konsekwentnie nieklasowego stanowiska, tj. nie ze stanowiska pewnej klasy walczącej o swe interesy, lecz ze stanowiska narodowego, ponadklasowego, uwidocznić z n a c z e n i e w a l k i k l a s o w e j j a k o c z y n n i k a r o z-

---

[86] L. Kruczkowski, *Bronię się*. „Wiadomości Literackie" 1934, nr 42.

[87] Brun, *op. cit.*, s. 118.

> w o j u oraz niemożliwość moralnego i kulturalnego odrodzenia bez przewrotu społecznego [...]. Sądziłem, że w ten sposób dopomogę bodaj jednostkom z tego [tj. inteligenckiego] środowiska przemóc pierwsze trudności na drodze do prawdy, przełamać głęboko tkwiące opory umysłowe, że reszty dopracują się sami [88].

Niepartyjne, ponadklasowe spojrzenie Bruna na literaturę romantyczną wywołało gwałtowny sprzeciw publicystów „Dźwigni", zwłaszcza Stawara. Literatura romantyczna, twierdzi Stawar w polemice z książką Bruna [89], służyła tylko i wyłącznie interesom szlacheckim poprzez maskowanie konfliktu klasowego ideą ojczyzny. I z tej właśnie racji nie można jej nazywać wielką ani świetną, jeśli nawet przyznać romantykom doskonałe opanowanie warsztatu poetyckiego.

Podobny pogląd na poezję romantyczną formułowali także inni publicyści „Dźwigni" i „Miesięcznika Literackiego". U genezy tej nazbyt uproszczonej i niesłusznej oceny romantyzmu leżało — pomijając skomplikowany charakter samego zabiegu ideologicznej oceny romantyzmu polskiego, możliwej jedynie przy uprzedniej marksistowskiej problematyzacji metodologicznej zagadnienia romantyzmu w ogóle i romantyzmu polskiego w szczególności, której wysiłek podjęli dopiero marksistowscy literaturoznawcy w Polsce Ludowej [90] — niezupełnie jeszcze wówczas przezwyciężone, błędne stanowisko KPP, rozgraniczające kwestię niepodległego bytu Polski i problem emancypacji proletariatu jako rzekomo dywergujące, niezbieżne.

Ta bezwzględna deprecjacja poezji romantycznej była dla publicystów obu pism komunistycznych istotnym argumentem przemawiającym mocno na rzecz uśmiercenia literackiej tradycji romantycznej jako ewentualnego źródła inspiracji dla twórców proletariackich. (Nie jedynym, rzecz jasna, i nie najważniejszym zapewne, gdyż postulat radykalnego antytradycjonalizmu literatury proletariackiej, któremu hołdują konsekwentnie czasopisma komunistyczne, ma — była już o tym mowa — znacznie szerszą, pozadoktrynalną motywację.)

Przeciwstawienie romantyzmu i proletariackości, które u Bruna pełniło funkcję busoli i d e o l o g i c z n i e orientującej najszersze rzesze inteligencji i posiadało walor komentarza do bieżących wydarzeń politycznych („Oby nie trzeba było znów kiedyś fałszować historii naszych dni dla pokrzepienia serc przyszłych pokoleń" [91]), zostało przez „Dźwig-

[88] *Odpowiedź tow. Bronowicza.* „Nowy Przegląd" 1926, s. 535.

[89] A. Stawar, *Pomyłki „Przedwiośnia".* „Dźwignia" 1927, nr 1.

[90] Zob. M. Janion, *Rozwój marksistowskiej koncepcji romantyzmu w Polsce.* W zbiorze: *Z problemów literatury XX wieku.* T. 3: *Literatura Polski Ludowej.* Warszawa 1965; zwłaszcza s. 375—379.

[91] Brun, *op. cit.*, s. 131.

nię" i „Miesięcznik Literacki" zabsolutyzowane i przeniesione także na grunt sztuki i literatury.

Antyromantyzm (antytradycjonalizm) splata się tym sposobem z wymogiem bezpośredniej użyteczności literatury dla celów radykalnie wobec niej heteronomicznych w pierścień doktrynerskich, normatywnych w istocie odniesień. Poetyckie widzenie rzeczywistości ściągnięte zostaje w jedną perspektywę z widzeniem polityka, każdy zaś odgłos romantyzmu w poezji rewolucyjnej napiętnowany w imię wymogów wypracowanych na gruncie strategii i taktyki walki rewolucyjnej.

W konsekwencji najlepsze nawet wiersze Broniewskiego spotykały się z niezwykle surową oceną krytyków marksistowskich. Tak np. znany jego wiersz *Pionierom* zaopatruje Stawar takim oto charakterystycznym komentarzem:

> Pionier robotnik [...] nie potrzebuje rwać serca [92], choćby symbolicznie. Wie, że most ku wiośnie zwycięskiej trzeba budować inaczej i walczyć inaczej, niż mu to każe poeta („W mur głowami. Serca przez wyłom"), eliminujący pierwiastki racjonalnej organizacji [93].

Broniewski żywo protestował przeciw temu nazbyt uproszczonemu, wąsko utylitarnemu traktowaniu poezji. Na ponawiane wciąż i kierowane pod adresem jego poezji zarzuty braku proletariackiej konsekwencji i nadmiaru „uczuciowej szarpaniny" odpowiadał w jednym z wierszy:

człowiek pieśni mojej surowcem.
Pieśni pełnej krwi, a nie mistyki [94].

Myśl zamknięta w podtekście dystychu wykłada się bez trudu: wszelka próba uproszczenia w poezji prawdy o człowieku zagraża samej poezji, odbarwia ją, zamraża jej ukrwienie, czyni z niej martwy preparat, natrętny liczman, „mistykę" [95].

---

[92] Aluzja do w. 1—2:

Jeśli serce w piersi za ciężkie,
Pierś rozetnij i serce rwij.

[93] A. Stawar, *Poezje Broniewskiego*. „Dźwignia" 1927, nr 4.

[94] W. Broniewski, *Przyjacielu, los nas poróżnił...*; pierwodruk w tomie *Troska i pieśń* (Warszawa 1932).

[95] Rzecz paradoksalna: na niezwykły ładunek emocjonalny poezji Broniewskiego i związane z tym jej walory ideowe zwrócił uwagę dopiero krytyk nie związany w żaden sposób z ruchem robotniczym, ani organizacyjnie, ani uczuciowo — K. W. Zawodziński (*Wśród poetów*. Kraków 1964, s. 319. Pierwodruk w: „Rocznik Literacki" 1933): „ten z rzadka odzywający się poeta wybuchnął z przerażającą — powiedzmy otwarcie ze stanowiska jego przeciwników politycznych — siłą. Nie to, że jego wiersze są »rewolucyjne«; wiersze jego są rewolucją, są etapem jej zwycięstwa w świadomości powszechnej".

Postulowany przez publicystów „Dźwigni" wzorzec proletariackiej literatury, jednocześnie awangardowej i zorientowanej całkowicie na pozaliterackie zobowiązania, w „Miesięczniku Literackim" krystalizuje, jak się rzekło, w pozytywną propozycję: w reportaż.

Owo rozstrzygnięcie „Miesięcznika Literackiego" dokonuje się w sytuacji teoretyczno- i krytycznoliterackiej szczególnie nasilonego zainteresowania autentyzmem, faktografizmem, rzeczowością, a więc tymi jakościami literackimi, które w ten czy inny sposób preferowały opis stanu faktycznego (obojętne: natury psychicznej czy społecznej) na niekorzyść zmyślenia, fikcji, sfabularyzowanego *sujet*'u.

Reportaż, którego teren eksploracji stanowią przede wszystkim fakty natury socjalnej, był więc w tym szerokim nurcie postulatów i rozwiązań zorientowanych na „opis faktu" jedną z metodycznie „równoległych" propozycji gatunkowych, obok najróżnorodniejszych odmian dokumentaryzmu, zarówno tych oficjalnie uznanych (jak np. „dokumentaryzm psychologistyczny" [96] w stylu proustowskim), jak i szturmujących dopiero o to uznanie (pamiętnik, list, wspomnienia *etc.*). Środowiskiem literackim, którego sposób myślenia o literaturze oddziaływał szczególnie silnie na grono współpracowników „Dźwigni" i „Miesięcznika Literackiego", była — jak powiedzieliśmy — grupa radzieckich pisarzy i teoretyków koncentrujących się wokół redagowanego przez Majakowskiego czasopisma „LEF", potem „Nowy LEF" [97] (Czużak, Szkłowskij, Tretiakow, Brik, Piercow, Nieznanow, Trenin). Szeroki wachlarz gatunkowych odmian prozy dokumentarnej (list, biografia, dziennik, pamiętniki, reportaż, sprawozdanie *etc.*) wyznaczał dla lefowców kierunek dekonwencjonalizacji struktur narracyjnych i rozbijania schematów fabularnych, uznany przez nich za tendencję wiodącą w dynamice przemian literatury współczesnej, której to tendencji — przekonywali powielekroć — ich własne postulaty wychodzą na spotkanie.

Zdarzenia realnego życia stały się w naszych czasach tak historycznie stężone — rozumowali teoretycy LEF-u — iż nie mogą z nimi rywalizować pod tym względem płody wyobraźni artysty [98].

---

[96] Termin Cz. Niedzielskiego (*O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentalnej* ⟨*Podróż — powieść — reportaż*⟩. Toruń 1966, s. 121).

[97] „ЛЕФ" wychodził w latach 1923—1925; „Новый ЛЕФ" — 1927—1928.

[98] Tak np. pisał Brik (*op. cit.* ⟨przekład M. R.⟩): „Zdarzenia realnego życia są w naszych czasach na tyle zajmujące, iż kinematografii artystycznej coraz trudniej jest wymyślać widowiska od tych zdarzeń ciekawsze". Brik podkreśla w dalszym ciągu rozważań, iż stwierdzenie to odnosi się także do innych dziedzin sztuki, a zwłaszcza do literatury, gdzie „zauważa się odejście od prozy fabularnej [сюжетной прозы] i przejście do tak zwanej prozy niefabularnej".

Na takim argumencie wspiera się lefowski postulat zaniechania zmyślenia i fikcji w prozie na rzecz gatunków niefabularnych, sprawozdawczo-reportażowych. Postulat ów miał także swoją motywację negatywną: pisarz beletrysta — argumentowali awangardyści radzieccy — pozostaje, chce czy nie chce, w niewoli spetryfikowanego w martwą konwencję mechanizmu konstruowania *sujet*'u (tj. wiązania motywów w łańcuch fabularny), deformującego rzeczywistość już z tej choćby racji, iż jest on nasycony starą, burżuazyjną ideologią.

Postulat lefowców, dodajmy nawiasem, pozostawał w pewnym — choć jaskrawo jednostronnym — związku z aktualną sytuacją w literaturze Związku Radzieckiego: idzie mianowicie o niebywały rozwój reportażu, ujawniającego swą szczegółową użyteczność w warunkach rozbudowującego się i rozciągającego na olbrzymich przestrzeniach frontu robót przemysłowych i urbanizacyjnych; ogromnemu zapotrzebowaniu społecznemu na reportaż zawdzięczała swój rozkwit nie istniejąca w innych krajach instytucja „rabkorów" (krespondentów robotniczych).

Ale postulat niefabularności i faktografizmu w literaturze nie oznaczał bynajmniej dla teoretyków LEF-u i „Nowego LEF-u" beznamiętnego, neutralnego, nie zaangażowanego stosunku do rzeczywistości, do faktów. Fakt faktowi nierówny — podkreślali z mocą lefowcy.

Obok faktu-efektu, naładowanego rozmachem i dynamizmem porewolucyjnych przeobrażeń państwa radzieckiego, egzystuje fakt-defekt, historycznie martwy, którego istnienie tłumaczy się bądź inercją starzyzny, ciążeniem starych konwencji, nawyków i przyzwyczajeń, bądź też stanowi cenę nieuniknionego braku doświadczenia w budowie nowego. Umiejętność wyważania faktów i montowania ich w artystyczną całość jest zatem — konkludowali lefowcy — najwyższą miarą zaangażowania pisarza i dojrzałości dzieła.

Kurs na opis, konstatację, sprawozdawczość ożywia także w latach 20-tych literaturę i sztukę niemiecką. Pod znakiem tego kursu rodzi się w Niemczech nowy artystyczny kierunek: „*Die neue Sachlichkeit*".

Ale ujmowana w aspekcie swojej ideowej genezy, pozostaje „nowa rzeczowość", pomimo częściowej zbieżności postulatów, na antypodach stanowiska lefowców.

> „Nowa rzeczowość" — pisał w r. 1924 Gustaw Hartlaub, ojciec chrzestny kierunku — to ogólny nastrój panujący w Niemczech, nastrój cynizmu i rezygnacji po rozbudzonych nadziejach. Cynizm i rezygnacja stanowią negatywną stronę „nowej rzeczowości", pozytywną jej stroną jest entuzjazm dla rzeczywistości, pragnienie traktowania rzeczy obiektywnie — takimi, jakie są, bez doszukiwania się w nich ideowego znaczenia.[99]

[99] List G. Hartlauba do S. Barra. „The Arts" t. 1 (1931). Cyt. za: Niedzielski, *op. cit.*, s. 122. Podkreślenie M. R.

Ostatnie słowa cytowanej wypowiedzi, gdy zestawić je ze stanowiskiem teoretyków radzieckich w tejże kwestii, wykazują jawny niestosunek obu teorematów. Operuje Hartlaub, jako zasadniczym argumentem, potrzebą obiektywnego pokazania rzeczy, zdaniem zaś publicystów „LEF-u", celu tego niepodobna osiągnąć „bez doszukiwania się w nich [tj. rzeczach] ideowego znaczenia".

„Cynizm i rezygnacja po rozbudzonych nadziejach" — jak charakteryzuje Hartlaub nastrój rodzący ów nowy kierunek — to przede wszystkim farsa niemieckiej rewolucji. Nie pierwsza w historii Niemiec, i tym silniej żenująca. „Nowa rzeczowość" pozwalała nie spostrzegać tej farsy poza szarym, nudnym ładem Republiki Weimarskiej. Aprobowała rzeczywistość „taką, jaka jest". Przystał na nią skwapliwie niemiecki mieszczuch, gdy przestała go niepokoić zatrważająca wizja przewrotu społecznego. Miała mu towarzyszyć przez długie jeszcze lata — postulując poddanie się naciskowi rzeczywistości, demistyfikację „iluzji" kulturowych i przekazywanie „piękna rzeczy" poprzez wyzwoloną z nacisku intelektualnych i artystycznych tradycji reportażową „antyformę" [100] — jako oficjalna doktryna artystyczna Trzeciej Rzeszy.

Ów szczególny wzrost zainteresowania zagadnieniami faktografizmu i rzeczowości, w których klimacie rozwija się energicznie na łamach „Miesięcznika Literackiego" akcja reportażowa, w Polsce przypada dopiero na lata 30-te (zwłaszcza od momentu ukonstytuowania się grupy literackiej Przedmieście), jakkolwiek wagę problematyki już w r. 1926 podnosi Zofia Nałkowska, charakteryzując „tendencje autentyczne" we współczesnej prozie francuskiej (cykl Proustowski zwłaszcza), tj. rozbijanie przez narrację autobiograficzną tradycyjnej struktury powieściowej, opartej na „pomyśle" i „intrydze" [101].

Irzykowski, zawsze czujnie wsłuchany w życie literackie, dopatrzył się w artykule Nałkowskiej zapowiedzi nowego programu powieściowego — najpierwszy bodaj nastroił swoje precyzyjne instrumentarium krytyczne na nową problematykę. Jego *Walka o treść*, chociaż głównym obiektem jej ataków były „formistyczne" teorie Chwistka i Witkacego i jakkolwiek chronologicznie wyprzedza zainicjowaną przez „Miesięcznik Literacki" publicystyczną kampanię o reportaż, może być w pewnych partiach odczytywana jako jej surowy, nacechowany polemicznie komentarz krytyczny. W tych zwłaszcza partiach, w których próbie krytycznego „monokla i lancetu" poddana zostaje zasadność stosowania postulatów a u t e n t y z m u i s z c z e r o ś c i — tj. absolut-

[100] Zob. *ibidem*, s. 123 n.

[101] Zob. Z. Nałkowska, *Pisana rzeczywistość*. „Wiadomości Literackie" 1926, nry 51—52.

nej, nie przesłoniętej zabiegami „formotwórczymi", otwartości na fakty — w charakterze kryteriów prawdy artystycznej dzieła, a więc jego wartości estetycznej.

Szczerość autentyzmu biograficznego, prawdziwość autentyzmu reportażowego nie stają się automatycznie — przekonuje Irzykowski — szczerością i prawdziwością artystyczną, jakością estetyczną dzieła. Nie stają się nią nigdy, jeśli na „spisywaniu rzeczywistości", „okradaniu życia" wyczerpuje się ich metoda twórcza. Prawdy artystycznej nie weryfikuje się archiwalnie ani doświadczalnie. Jej jedyne kryterium dostrzega autor *Walki o treść* w wewnętrznym zespoleniu podstawowych jakości dzieła sztuki: treści i formy, dającym efekt „napięcia dynamicznego" i rodzącym u odbiorcy satysfakcję intelektualną i estetyczną [102].

Podnoszona przez Irzykowskiego problematyka doczeka się w latach 30-tych ożywionej kontynuacji polemicznej, a w chórze krytyk skierowanych pod adresem literackich teorii faktografizmu wyróżnią się, zarówno starannością argumentacji teoretycznoliterackiej jak konsekwencją jej ideologicznego uwikłania, głosy krytyki marksistowskiej, głównie Stanisława Baczyńskiego i Ignacego Fika [103].

Akcję reportażową „Miesięcznika Literackiego" zainspirował bezpośrednio fakt wydania przez grupę współpracowników „Nowego LEF-u" książki *Literatura faktu* [104], zamykającej dwuletni okres działalności pisma. Aleksander Wat (wówczas redaktor naczelny „Miesięcznika Literackiego") daje obszerne omówienie *Literatury faktu* tuż po jej ukazaniu się. Zwraca uwagę na generalną przesłankę teoretyczną lefowców, zakładającą funkcjonalną zależność każdej formy literackiej od kontekstu historyczno-społecznego, który ją powołał do życia. Wychodząc z tego założenia, lefowcy — referuje Wat —

> określają jej [tj. formy] pierwotne, konkretne, celowe nastawienie, badają dialektyczny rozwój form, wyłuskują wzory — formy gotowe, które w swoim czasie, stworzone dla określonych celów i w konkretnym materiale, naładowane określonym potencjałem klasowym, z biegiem czasu usamodzielniają się, stabilizują i przechodząc w spadku od pokolenia literackiego do pokolenia, od klasy do klasy, deformują nowy, obcy sobie materiał [105].

---

[102] Zob. K. Irzykowski, *Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania.* Warszawa 1929, s. 150. — Zob. także Niedzielski, *op. cit.*, s. 118 n.

[103] Zob. S. Baczyński, *Literatura w ZSRR.* Kraków—Warszawa 1932; zob. też jego artykuły w „Lewym Torze": *Kultura socjalistyczna* (1935, nr 1), *Realizm socjalistyczny* (nry 9—10, 12). — Fik, *op. cit.*, zwłaszcza artykuł *O reportażu.*

[104] *Литература факта. Сборник материалов работников ЛЕФ-а.* Москва 1929.

[105] A. Wat, *Literatura faktu.* „Wiadomości Literackie" 1929, nr 35.

Podniesione przez teoretyków LEF-u zagadnienie autonomizowania się form wobec swego macierzystego społecznego (klasowego) podłoża uzbraja teoretycznie idiosynkrazję rzeczników literatury proletariackiej wobec oficjalnie uznanych norm i autorytetów w sztuce, podzielaną zresztą ze wszystkimi eksperymentatorami i estetycznymi „terrorystami".

Postulowana literatura proletariacka nie może — rozumowali — korzystać z konwencji wypracowanych przez literaturę burżuazyjną. Mają one przecież swą immanentną semantykę, przypisane są określonym postawom poznawczo-filozoficznym. Klasa robotnicza — konkludowali — winna przyswoić sobie taką formę podawczą materiału życiowego, która nie była dotychczas nobilitowana artystycznie, i z tej racji pozostaje ideologicznie nie uwikłana. Za formę taką uznano reportaż. Czynił on zadość wymogom antytradycjonalizmu i na tej zasadzie publicyści marksistowscy potraktowali go jako awangardowy rodzaj literacki.

Awangardyzm ów, nietrudno spostrzec, pozostaje na antypodach konsekwentnie awangardowych postaw estetycznych, właśnie przez swój programowy antyestetyzm, przez maksymalną orientację na „materiał życiowy", stanowiącą *sui generis* substytut awangardowego antynaturalizmu, antymimetyzmu, kreacjonizmu. Echa tego dość rozpowszechnionego, choć krótkotrwałego recypowania reportażu w aurze awangardowości odnajdziemy po latach jeszcze w deklaracjach założycieli grupy Przedmieście [106]. Ale to niezużycie reportażu jako formy, jego niekonwencjonalność, jakkolwiek istotna, nie była jednak dla szermierzy literatury proletariackiej zaletą najistotniejszą owego gatunku.

Najbardziej ceniono jego stylową prostotę i z niej wynikającą otwartość na fakty, na to, co rzeczywiście się dzieje, na autentyzm. Specyfika momentu historycznego, niebywałe napięcie konfliktu proletariatu z burżuazją, wymaga — wierzono — zapisu dokumentarnego, który unaoczni układ sił, ukaże nieuchronny kierunek rozwoju wydarzeń i tym samym przyczyni się sprawie robotniczej w sposób maksymalnie użyteczny. Charakterystyczna jest nota redakcyjna „Miesięcznika Literackiego", rozpoczynającego energiczną i długotrwałą akcję reportażową:

> Mając na względzie doniosłość i użyteczność reportażu jako rodzaju literackiego w obecnym układzie sił społecznych, redakcja „Miesięcznika Literackiego" rozpisuje konkurs na reportaż [107].

---

[106] Zob. H. Krahelska, wstęp do: *Przedmieście*. Warszawa 1934.

[107] „Miesięcznik Literacki" 1929, nr 7.

Rzecz znamienna, iż za najważniejsze kryterium oceny prac konkursowych redakcja postanowiła uznać ścisłość obserwacji faktów i zdarzeń. Dowodzi to, jak bezgranicznie ufali samej rzeczywistości ludzie — żyjący w oczekiwaniu rychłego krachu ostatecznego kapitalizmu (ogólnoświatowy kryzys kapitalizmu, podkreślali, jest tego widocznym sygnałem), w oczekiwaniu niedalekiej powszechnej rewolucji proletariackiej [108]. Jednocześnie zaś każe się spodziewać po przezwyciężeniu kryzysu i po przewrocie hitlerowskim w Niemczech — reakcji antyreportażowej, która w istocie miała miejsce w literackiej publicystyce lat 30-tych.

Że jednak nie sposób przelać na papier wszystkich obserwacji, że fakt faktowi nierówny i obok „faktu-efektu", jak to formułowali lefowcy, istnieje jeszcze „fakt-defekt", że — mówiąc zwięźle — wszelkie widzenie rzeczywistości musi być ukierunkowane określoną zasadą wyboru, porządkowania i hierarchizacji materiału, redakcja „Miesięcznika Literackiego" formułowała ową zasadę jako „świadomą ideę polityczno-socjalną" [109].

W tym samym numerze pisma Wat zamieszcza artykuł teoretyczny o reportażu, wszechstronnie motywujący gwałtowny wzrost zainteresowań czytelniczych owym gatunkiem, który wegetował dotychczas na dalekich peryferiach produkcji.

Zasługę pionierskiej i odważnej nobilitacji artystycznej tego gatunku przyznaje Wat teoretykom „literatury faktu". Podkreśla jednak, iż teoria ich

> jest bardzo znamiennym wyrazem obiektywnie istniejącej w literaturze tendencji: mianowicie znacznego przesunięcia zainteresowania z fikcji, czyli wymysłu, na opis faktów i stosunków rzeczywistych.

Zainteresowanie reportażem zyskuje tym samym nowy, niezwykle ważny wymiar motywacyjny: historię literatury lat ostatnich. Największe księgarskie szlagiery — podkreśla Wat — zawdzięczają swe powodzenie faktycznemu bądź też „podrabianemu" (jak w przypadku Remarque'a *Na zachodzie bez zmian*) autentyzmowi. Owo upodrzędnienie wymysłu na rzecz faktu nie jest — przypomina autor — w historii literatury czymś bezprecedensowym. Podobnie rzecz się miała w osiemnastowiecznej literaturze francuskiej. *Kandyd* Woltera, *Listy perskie* Monteskiusza, wybitne, a zarazem najbardziej reprezentatywne dzieła

---

[108] W klimacie tego rodzą się takie pozycje beletrystyczne, jak *Katastrofa* U. Sinclaira, *Trust DE* I. Erenburga, *Palę Paryż* B. Jasieńskiego, *etc.*

[109] Zob. przypis 107.

francuskich pisarzy Oświecenia, cechuje niezwykłe nasycenie treściami publicystycznymi, rezygnacja z prerogatyw fikcji. Dowodziłoby to — konkluduje Wat — interesującej prawidłowości: deprecjacja wymysłu na rzecz autentyzmu potęguje się w „okresach wzmożonych walk polityczno-społecznych". Wzrastają wówczas w cenie, ze zrozumiałych względów, walory publicystyczne literatury; liczy się głównie jej siła przekonywania, władność argumentowania tez politycznych, emocjonalnego urabiania odbiorców. Reportaż — zdaniem autora — posiada te cechy w stopniu maksymalnie skondensowanym, zdolny jest bowiem „wyrażać myśl polityczną w samym podawaniu faktów, w ich doborze, w montażu". Między zamiarem a realizacją twórczą, „między klasowym nastawieniem autora a doborem, naświetleniem i montażem obserwacji" nie stają żadne spetryfikowane konwencje literackie; materiał życiowy nie jest tu spychany w koleiny profesjonalnych nawyków i ograniczeń pisarzy oraz anachronicznych nastawień i przyzwyczajeń odbiorców, jak to ma miejsce w przypadku powieści. Nadto stylowa „fałdzistość" powieści, ezoteryczność jej rygorów kompozycyjnych, jej amorficzność i wieloaspektowość poznawcza sprawiają, iż „wchłania ona nieuświadomione elementy uczuciowe i wyobrażeniowe autora". Tym właśnie tłumaczy się fakt często spotykany:

> pisarz zasiada do pisania powieści rewolucyjnej, proletariackiej, a w gruncie rzeczy daje powieść pod wielu względami obcą, a nawet wrogą [110].

Metoda reportażowa uchyla wszystkie te niebezpieczeństwa, bowiem „klasowa kierunkowość leży w reportażu niemal na wierzchu". Rozstrzyga o niej w gruncie rzeczy sam materiał, byle dość wnikliwie obserwowany i selekcjonowany w swych przejawach rzeczywiście symptomatycznych. Poza tym, jak pouczają doświadczenia literatury w ZSRR, reportaż ma tę wyższość nad powieścią, iż organizuje nie tylko emocję i świadomość ludzką, lecz bezpośrednio i praktykę.

W artykule uzupełniającym powyższe wywody [111] Wat podnosi jeszcze jeden niezwykle istotny aspekt reportażu. Gatunek ów stwarza — zdaniem autora — jak żaden inny, szanse umasowienia literatury w szerokim i najbardziej pożądanym, także z uwagi na dobro samej literatury, znaczeniu tego słowa: uczynienia jej ilościowo i jakościowo przystępnej masom, wyrażania ideologii mas, wreszcie aktywnego wciągania ich w rzemiosło pisarskie. Jest to pod względem merytorycznym

---

[110] A. Wat, *Reportaż jako rodzaj literacki*. „Miesięcznik Literacki" 1929, nr 7. Końcowy fragment cytowanych wypowiedzi wydaje się stanowić interesujący przyczynek do recepcji powieści Jasieńskiego *Palę Paryż*, właśnie w tym czasie wydanej po polsku (Warszawa 1929).

[111] A. Wat, *Jeszcze o reportażu*. Jw., nr 10.

dyrektywa całkowicie chybiona. Jej nieprzejednany antytradycjonalizm jest jawnie sprzeczny z Leninowskimi wskazaniami polityki kulturalnej prowadzonej w interesie mas, w walce o artystycznie pełnowymiarową kulturę masową.

Nietrudno zresztą spostrzec, iż motywowanie przez Wata konieczności rozpropagowania reportażu potrzebami umasowienia kultury stawia na głowie, odwraca relację rzeczywistą. To raczej faktyczna powszechność informacji związana z rozwojem prasy i powszechność reportażu, formy *par excellence* „gazetowej", jest wyrazem postępującego umasowienia dóbr kulturalnych i powoduje niebywałą w dziejach aktywizację polityczną i kulturalną mas.

Na konieczność przemian form literackich, wynikającą z faktu umasowienia środków informacji, wskazują publicyści „Dźwigni" i „Miesięcznika Literackiego", zwłaszcza Andrzej Stawar.

Stawar, najwybitniejszy niewątpliwie publicysta i krytyk marksistowski na przełomie lat 20- i 30-tych, dowodzi konieczności wypracowania poetyki odrębnego *genre*'u proletariackiego (w metodzie reportażowej widzi szczególne dyspozycje kwalifikujące ją na taki *genre*) w oparciu o przesłanki natury metodologicznej. Punktem wyjścia swego dowodu czyni krytyk fakt niewątpliwy: przeskoczenie pewnego „progu umasowienia" kultury, związane z dwudziestowiecznymi przeobrażeniami cywilizacyjnymi. Owe łatwo zauważalne „przemiany w świecie zjawisk kultury" czynią zasadną i pożądaną rewizję z pozycji marksistowskich obowiązujących dotychczas metodologicznych podstaw nauki o literaturze.

> Od tego czasu, gdy wybitni teoretycy sformułowali tezy w dziedzinie badań literackich, którymi do dziś dnia żyje mieszczańska teoria literatury — w świecie zjawisk kultury wystąpiły olbrzymie zmiany ilościowe i jakościowe. W związku z rozwojem oświaty i uświadomienia szerokich mas baza czytelnicza rozszerzyła się ogromnie. Konsumpcja słowa drukowanego wzrosła w stopniu niesłychanym [...]. Wytworzyły się nowe formy literatury gazetowej, która siłą wdziera się do literatury oficjalnej, odpychana przez dotychczas panujące autorytety [...]. Ujęcie tych zjawisk wymaga nowych metod analizy — nowych sformułowań, nowej terminologii, przystosowanej do realnych zadań, a nie z jakiegoś Olimpu nieśmiertelnych zasad[112].

Ów „Olimp nieśmiertelnych zasad" atakuje Stawar w swoich szkicach krytycznych, zwłaszcza w artykułach *W szkole Plechanowa* i *O pojmowanie literatury*, replikujących na enuncjacje teoretyczne Stande-

---

[112] A. Stawar, *O krytyce*. Jw., 1930, nr 8—9. Cyt. za: *Szkice literackie*, s. 200. Podkreślenie M. R.

go[113], uzbrojony w rynsztunek teoretyczny „Nowego LEF-u", z całą jego świeżością spojrzenia i estetycznym dogmatoburstwem, z jego odkrywczością, pioniersko inaugurującą dla współczesnej humanistyki szereg niezwykle istotnych zagadnień (choćby rozpatrywanie tradycyjnej, balzakowsko-tołstojowskiej struktury powieściowej jako struktury językowej, jako konwencji, której „przezroczystość" — w istocie pozorna — mogła pozostać nie kwestionowana jedynie w wyniku niezmąconego porozumienia pomiędzy narratorem a potencjalnym odbiorcą; na porozumieniu tym wspierał się bezwzględny autorytet moralny tego pierwszego), ale i z całą jego jednostronnością oraz faktyczną ograniczonością, wynikającą z radykalnie antyfikcjonalnego, antybeletrystycznego nastawienia.

Nie jest prawdziwe twierdzenie — brzmi fundamentalna teza metodologiczna Stawara — przyjęte za pewnik w dotychczasowej nauce o literaturze i akceptowane za Plechanowem przez wielu marksistów, mówiące, że *differentia specifica* literatury jako dziedziny ludzkiego poznania zasadza się na tym, iż poznaje ona rzeczywistość poprzez obrazy, w odróżnieniu od nauki, która poznaje ją przez pojęcia. Różnicę między obu dziedzinami — twierdzi — należałoby upatrywać raczej w odmienności ich funkcji społecznej[114]. Przeciwstawienie przez marksistów obrazu i pojęcia (Plechanow przejął je od Bielińskiego) prowadzi estetykę marksistowską w ślepy zaułek normatywizmu, normatywna estetyka zaś wymyka się wszelkiej naukowo ważnej sprawdzalności i, chcemy tego czy nie, „pozostaje konstrukcją na wpół teologiczną"[115].

Na terenie literatury dychotomia obraz-pojęcie prowadzi — spostrzega Stawar — do nadmiernego akcentowania „strony bytowej w powieści", do preferowania wzorca powieści psychologiczno-obyczajowej, słowem, do absolutyzowania klasycznie beletrystycznego kanonu literatury. Tymczasem istotą beletrystycznego odbicia świata jest idealizowanie rzeczywistości, dawanie „obrazu ziemskiej Walhalli". Jest to zatem swoisty sposób odurzania czytelnika, odwracania jego

---

[113] Zob. S. R. Stande, *O krytykę marksistowską*. „Miesięcznik Literacki" 1930, nr 5.

[114] A. Stawar, *O pojmowanie literatury*. Jw., nr 9.

[115] A. Stawar, *W szkole Plechanowa*. Jw., nr 20. Cyt. za: *Szkice literackie*, s. 185. — Uzasadnienie normatywizmu Kantowską teorią gry — jak to czyni Plechanow i jego uczeń Frycze — jest teoretycznie bezzasadne. Sztuka w dzisiejszym rozumieniu, z całą specyfiką historycznie wykształconych ludzkich potrzeb, które zaspokaja, a także z właściwym jej względnie autonomicznym statusem istnienia, nie może być traktowana jako przejaw pierwotnej aktywności ludzkiej, posiadający pierwszorzędne znaczenie w walce człowieka o byt, jak to usiłują dowieść wzmiankowani teoretycy. Malowideł ściennych pierwotnego myśliwego nie można utożsamiać z dzisiejszymi dyscyplinami sztuk pięknych. Były one zabiegiem magicznym, te ostatnie zaś są wytworem aktywności *par excellence* artystycznej (zob. s. 219).

uwagi od stosunków społecznych, od walki klasowej. Beletrystyka ze swoją „innością poznania" mistyfikuje rzeczywiste konflikty społeczne, służy więc w świecie kapitalistycznym przede wszystkim interesom burżuazji. Nadto na niekorzyść beletrystyki przemawiają względy natury ogólniejszej. „Obrazowość" beletrystyki jest autonomizowaniem wzorców sztuki greckiej, ale u Greków wiązała się ona z prymitywnym stopniem rozwoju cywilizacyjnego, będącym stadium historycznego dzieciństwa ludzkości, jak to formułował Marks. Stąd zasadnicza odmienność jej funkcji społecznej: „Grek ówczesny daleko więcej wkładał w sztukę, niż wkłada dzisiejszy człowiek". Stąd też uniwersalność artystyczna greckiej poezji, „niemożliwa do osiągnięcia w stosunkach bardziej skomplikowanych", nie poddających się, w swych najistotniejszych przejawach, zabiegowi beletryzacji, tj. obrazowego, plastycznego modelowania.

Wreszcie ostatni aspekt zagadnienia, za którym stoją najdonioślejsze, być może, konsekwencje dla literatury zaangażowanej w walkę o wszechstronną emancypację proletariatu:

> gdzie literatura artystyczna stawała się narzędziem bezpośredniego ataku na wrogą klasę, na wrogi ustrój, jak na przykład literatura burżuazyjna we Francji XVIII wieku, tam mamy wyraźną przewagę osądu rozumowego nad elementami kontemplacji artystycznej, nad bogactwem obrazu.

Dlatego też — brzmi ostateczna konkluzja —

> literatura proletariacka dzisiaj musi się wyzwolić z fikcji kanonów estetycznych, urobionych na wzorach „wielkiej" sztuki feudalnej i burżuazyjnej [...] [116].

Uderzającą cechą zaprezentowanego tu wywodu teoretycznego jest jego niespójność, wewnętrzna sprzeczność charakteryzująca w sposób niezwykle przejrzysty trudności, jakie napotykała początkująca marksistowska refleksja o sztuce i literaturze.

W płaszczyźnie ustaleń formułujących wstępne założenia metodologiczne teorii badań literackich Stawar oponuje słusznie przeciwko wszelkim konstrukcjom teoretycznym zdradzającym zapędy normatywistyczne, mającym ambicję kierowania ręką pisarza, zaznaczania dla niej odcinków na siatce estetycznych rzędnych odciętych. Niewątpliwie płodna metodologicznie intuicja zawierała się w przeświadczeniu o konieczności genetycznej relatywizacji technik i konwencji literackich do pewnych postaw filozoficzno-poznawczych, do określonych światopoglądów. Ale genetyczną zależność techniki od światopoglądu Stawar absolutyzuje i ustanawia relację także w kierunku odwrotnym: dana technika czy

---

[116] Zob. Stawar, *O pojmowanie, literatury*. Cyt. za: *Szkice literackie*, s. 188—192.

konwencja literacka determinuje określoną wizję świata, jest jej — mocą niezbadanych wyroków — przypisana.

Pisarz, który w walce proletariatu z burżuazją opowiedział się po lewej stronie barykady, musi, zdaniem Stawara, zrezygnować z jakichkolwiek prób beletryzowania materiału życiowego, w przeciwnym bowiem razie będzie, chcąc nie chcąc, fałszował prawdę o rzeczywistości, posługując się konwencjami zrodzonymi w okresie ekonomicznego i politycznego wzrostu mieszczaństwa. Pozostaje mu zatem odwołanie się do ściśle określonej, „proletariackiej" techniki literackiej. Czym ma się ona charakteryzować? Pisze na ten temat konfrontując społeczne powieści Emila Zoli i Uptona Sinclaira:

> [W powieści społecznej] schemat rodzinno-erotyczny oznacza sprowadzenie zjawisk do zasadniczej komórki, ogranicza zagadnienie w sposób naturalny, redukuje zakres analizy socjologicznej, pozwalając rozwijać się elementom utwierdzającym „odwieczne ustroje". [...] Gdy idzie o klasę robotniczą, układ rodzinny, wzorowany na burżuazji, jest tu przeżytkiem. Filozofia życiowa związana z nim nie tylko nie łączy się przebiegiem procesów bytowo-obyczajowych, ale przeciwnie, pozostaje z nimi w jak najostrzejszym konflikcie [117].

W ten sposób drogą okrężną powraca Stawar na krytykowane przez siebie pozycje normatywistyczne. Przy takim bowiem postawieniu sprawy gatunkiem najbardziej odpowiadającym ideologii proletariackiej staje się, rzecz naturalna, reportaż, w którym „wątek dokumentarno-socjalny" może występować w postaci krystalicznej, wydestylowanej z zanieczyszczeń „bytowo-obyczajowych". W ujawnionej sprzeczności teorematu Stawara doskonale uwidacznia się tedy metodologiczne zwichnięcie całej kampanii reportażowej, prowadzonej z wielkim rozmachem i nakładem energii przez redakcję „Miesięcznika Literackiego". Nic też dziwnego, iż koncepcja rzekomej prolatariackości gatunku reportażowego spotka się z surową krytyką publicystyki marksistowskiej i lewicowej w latach 30-tych, gdy wielkość literatury mierzona będzie nie normami teoretycznymi, lecz siłą zaangażowania w obronie „sprawy ludzkiej" przed faszystowską ideologią i praktyką ustrojową, w czym humanistyczne tradycje ogólnoeuropejskiego dorobku literackiego oferowały nieocenione wprost przysługi.

---

[117] A. Stawar, *Dwie powieści*. „Miesięcznik Literacki" 1930, nr 15.