

## O „nowoczesny realizm socjalistyczny”. Stefana Żółkiewskiego poglądy na literaturę społecznie zaangażowaną

Postulat literatury zaangażowanej, związane ze sobą przekonania, z jednej strony, że może stać się ona środkiem ideowo-politycznego działania, z drugiej – że tak pojmowana „służba” jest podstawowym zobowiązaniem artysty, formułowane były w obrębie wszystkich XX-wiecznych ruchów ideowych i politycznych, dążących do przeprowadzenia radykalnej zmiany społecznej; zarówno tych tradycyjnie postrzeganych jako lewicowe, jak i tych, określanych jako prawicowe.

Jednym z zadań, jakie stawiam sobie w tej pracy, jest zamiar podważenia mocno utrwalonej dystynkcji: „literatura lewicowa” – „literatura prawicowa” jako, moim zdaniem, nieadekwatnej do definiowanego przez nią stanu rzeczy, błędnie wydobywającej swoistość klasyfikowanych w ten sposób zjawisk. Z punktu widzenia wprowadzanych przeze mnie kryteriów specyfikujących sens ideowo-artystycznych postaw, jakie manifestowane były w obrębie interesującej mnie tu koncepcji literatury, rzeczywiste podziały przedstawiały się zupełnie inaczej.

Uprzedzając fakty, powiem na razie tylko tyle, że uważam za błędne przekonanie o, mówiąc ogólnie, treściwej tożsamości zjawisk, które tradycyjnie sytuowane są po jednej, wspólnej stronie – na tzw. lewicowym biegunie ideowym. Rzeczywiste podobieństwa i podziały w obrębie analizowanej przeze mnie twórczości prezentują się zupełnie inaczej, przebiegają odmiennie od utrwalonych rozgraniczeń.

Także za wartą krytycznego rozpatrzenia uważam mocno osadzoną w świadomości literaturoznawczej opozycję pomiędzy ogólnie, ryczałtowo nazywanymi: „awangardową” i „realistyczną” aktualizacjami postulatu lewicowej literatury zaangażowanej. Zasadzone na fundamentalnych odmiennościach, często zazwyczaj bagatelizowane, zróżnicowanie zjawisk artystycznych, opatrywanych wspólną etykietą awangardy, uniemożliwia, moim zdaniem, podtrzymywanie również tej dystynkcji. Właściwe zdefiniowanie charakteru owych odmienności (czego punktem wyjścia będzie określenie leżących u ich podłoża kryteriów) pozwoli, jak sądzę, nie tylko wydobyć swoistość poszczególnych propozycji artystycznych i teoretycznych, powstałych w obrębie analizowanego tu segmentu

polskiej literatury, ale także ujawnić faktyczne źródło jego wewnętrznej dynamiki, w tym przede wszystkim przyczynę permanentnego, momentami przybierającego dramatyczną formę konfliktu, dzielącego, deklaratywnie występujących z tych samych pozycji ideowych, należących do jednego obozu ideowego uczestników lewicowego życia literackiego.

Jak wiadomo, apogeum tego konfliktu stało się ogłoszenie przez partie komunistyczne w poszczególnych, rządzonych przez nie krajach (w Związku Radzieckim w 1934 r., w Polsce – w 1949 r.) pełnego monopolu realizmu socjalistycznego jako obligatoryjnej metody twórczej społeczeństwa komunistycznego oraz – idące z tym w parze – wykluczenie ze sfery tego, co ideowo i artystycznie akceptowane, wszelkich innych, także rewolucyjnych, ale alternatywnych wobec (soc)realistycznych, projektów twórczości zaangażowanej, opatrywanych odąd ideologicznie i politycznie stygmatyzującą etykietą „formalizmu”.

Wraz z upadkiem stalinizmu, a tym samym także socrealizmu, odzyskało aktualność pytanie o właściwy model twórczości rewolucyjnej. Z niezliczonej ilości propozycji interpretujących sens dotychczasowych wydarzeń w obrębie lewicowej twórczości oraz projektujących jej przyszłość, jakie pojawiły się w polskim (i szerzej, europejskim) życiu literackim po 1956 r., chciałbym zwrócić uwagę na jedną, autorstwa znaczącego przedstawiciela polskiej lewicy politycznej, kulturalnej i naukowej – Stefana Żółkiewskiego, należącego w interesującym mnie okresie do głównych partyjnych ideologów i zarządców w sferze kultury i nauki. Zaznaczam, że nie jest moim zadaniem dostarczenie wyczerpującej monografii jego, prowadzonej na licznych frontach, wielostronnej działalności intelektualnej i organizacyjnej. Interesować mnie będą poglądy Żółkiewskiego w tej szczególnej, sformułowanej powyżej sprawie.

Jednym z zadań, jakie usiłował zrealizować Żółkiewski w swoich tekstach, publikowanych na przełomie lat 50. i 60. (zazwyczaj najpierw na łamach różnych wydawnictw periodycznych, a wkrótce potem zbieranych w kolejnych książkach<sup>1</sup>), było dążenie do pogodzenia nowatorstwa artystycznego i marksizmu (w jego oficjalnej, leninowskiej wersji) na płaszczyźnie nowej wykładni realizmu socjalistycznego, którego to pojęcia, skompromitowanego w oczach większości polskich środowisk twórczych, uporczywie się trzymał. Punktem odniesienia dla tych teoretycznych poczynań Żółkiewskiego stają się stanowiska trzech wybitnych reprezentantów rewolucyjnej myśli literackiej: György Lukácsa, Wiktora Szklowskiego i Bertolta Brechta. W ich osobach przywołuje i podejmuje najważniejsze idee, jakie w ciągu pierwszej połowy XX wieku wykrystalizowały się na europejskiej lewicy artystycznej (komunistycznej i niekomunistycznej).

Rolę bohatera negatywnego pełni w rozważaniach Żółkiewskiego Lukács, przedstawiany jako jeden z głównych winowajców – za sprawą jego „niesłusznej chyba teorii”<sup>2</sup> – błędów poczynionych przez partię na gruncie sztuki. Personalizując w ten

sposób odpowiedzialność za dotychczasową praktykę kulturalną partii, Żółkiewski aplikuje do sfery sztuki oficjalną partyjną interpretację niedawnej przeszłości, w myśl której przyczyn wypaczeń, mających miejsce przy budowie komunizmu, należy doszukiwać się w działaniach jednostek, a nie ułomności czy fałszywości całego realizowanego przez komunistów przedsięwzięcia.

Relacjonując stanowisko Lukácsa, Żółkiewski nie wchodzi w szczególności jego rozbudowanej teorii, uwikłanej w zaciemniające jej sens liczne kompromisy z marksistowsko-leninowską ortodoksją filozoficzną i estetyczną. Maksymalnie upraszcza poglądy węgierskiego estetyka, nadając im hasłową postać współbrzmiającą z tymi żądaniami wobec literatury, jakie sam formułował na szczecińskim zjeździe w 1949 roku. Polemizując z Lukácssem, równocześnie polemizuje z realizmem socjalistycznym w jego normatywnej, Żdanowskiej wersji. Czyni więc węgierskiego teoretyka odpowiedzialnym za błędną interpretację kluczowej dla marksistowskiej estetyki kategorii odbicia oraz za nierozzerwalnie z tym związaną niesłuszną ideologiczną ocenę nowatorstwa artystycznego, prowadzącą do wykluczenia z obszaru kultury komunistycznej szeregu ważnych, ideowo i artystycznie wartościowych zjawisk literackich. Wynikać to miało z przyjęcia przez Lukácsa fałszywej koncepcji procesu historycznoliterackiego, upatrującej „zasady rozwoju literatury XX wieku” w „sprzeczności dwu wyraźnie odgraniczonych tendencji”: realistycznej (postępowej) i formalistycznej (dekadenckiej). Teorię tę Żółkiewski poddaje miazdzącej krytyce:

„Taki dychotomiczny podział całej literatury XX wieku na świecie jest uproszczeniem krzywdzącym i sprzecznym z faktami. Jego rezultatem były niektóre radzieckie podręczniki na przykład współczesnej literatury angielskiej, które eksponowały miernoty w rodzaju Aldridge’a, a zbywały paroma zdaniem dzieło Joyce’a lub Lawrence’a. Uproszczenia tej teorii prowadziły do zakłamywania prawdy o rzeczywistym, skomplikowanym rozwoju literatur na rzecz lukrowanego obrazka nie z tej ziemi. Na takich fałszach historycznego opisu nie mogła opierać się żadna sensowna teoria przewidująca kierunek dalszego rozwoju twórczości [...]. Najnowsze szczegółowe badania marksistowskie obalają tę fałszywą teorię dychotomicznego podziału i alternatywy rozwojowej realizmu lub formalizmu (czy awangardyzmu), która ciągle jeszcze bruździ w rozważaniach ogólnych”<sup>3</sup>.

Powyzsze pretensje Żółkiewskiego nie są bezpodstawne. Rzeczywiście, Lukács wytrwale i zdecydowanie odmawiał awangardzie prawa do miana twórczości postępowej. Zgodnie z regułami swego monistycznego czy – jak sam je definiował – prawdziwie dialektycznego myślenia znosił opozycję treści i formy (tego typu stanowisko, zasadzone na dualistycznej koncepcji przedmiotu i podmiotu, bytu i myśli, odrzucał jako, jego zdaniem, definitywnie utrwalające stan ludzkiego wyobcowania), czego konsekwencją stawało się przekonanie o tożsamości sensu i wyrazu artystycznego, i dalej – uznanie

nowatorstwa artystycznego (wtedy, gdy staje się ono naczelną wewnętrzną „zasadą konstytuującą” utwór) za manifestację fałszywej świadomości, antyhumanistycznej postawy światopoglądowej. Literatura taka, jego zdaniem, skupiona na tym, co zewnętrzne, pozorze rzeczywistości, biorąca za konieczne to, co przypadkowe, pogłębia alienację współczesnego człowieka i chaos nowoczesnego świata. Za podstawowe zadanie wartościowej sztuki uznawał natomiast Lukács realizowanie przez nią funkcji integrującej: scalanie na poziomie świadomości tego, co pozornie pojedyncze i przypadkowe w obrębie – wydobytego przez marksizm – globalnego sensu rzeczywistości: *Totalität*, a więc tego, co istnieje naprawdę.

Na Lukácsowską teorię realizmu patrzeć należy przede wszystkim z punktu widzenia globalnego projektu „naprawy” świata, jakim jest jego swoiście „poetycka” interpretacja filozofii Marksa. W strukturze wysoko waloryzowanych przez siebie dzieł przeszłości – Balzaka, Tołstoja, ale też Szekspira, Scotta czy Goethego Lukács ujrzał ten stan świadomości, którego ukonstytuowanie się czy, mówiąc precyzyjniej, rekonstruowanie (w wymiarze zbiorowym) uważał za konieczny warunek realizacji owego celu; świadomości, której doskonała zgoda ze samą sobą i ze światem wynika właśnie z uznania scalającego to, co indywidualne i rozproszone, nadrzędnego pozytywnego Sensu, wyznaczającego każdemu fenomenowi i każdej jednostce odpowiednie miejsce w obrębie uniwersum. Momentem takiej doskonałej tożsamości człowieka z bytem była dla Lukácsa Grecja „wieku eposu”. Jej nostalgiczny, utopijny obraz otwiera, pochodzącą jeszcze z przedmarksistowskiego okresu jego twórczości, *Teorię powieści*<sup>4</sup>. Zawarty w tym dziele ideał „absolutnej immanencji życia” wyznaczał kierunek jego dalszych poszukiwań, formułowanych już w ramach marksizmu, który stał się dla niego „archimedowym punktem oparcia” w chaosie nowoczesności.

W rozumieniu Lukácsa artystyczne odbicie polegać więc miało na ewokacji owego wyższego porządku, odsłonięciu faktycznego sensu świata. Poprzez konkretyzujące to, co ogólne, medium realistycznego dzieła sztuki „przeświecać” winna istota rzeczywistości, zagubiona w procesie rozwoju historycznego: „Realizm w ujęciu marksistowskim to realizm istoty uzmysłowionej obrazowo w sposób artystyczny”<sup>5</sup>. Rozpatrywane z punktu widzenia odbioru takie dzieło stawało się bodźcem swoiście rozumianego katharsis, wstrząsu prowadzącego do przemiany, oświecenia człowieka, powrotu jego świadomości na właściwy tor. Tak sens oddziaływania prawdziwej sztuki tłumaczył Lukács w swej późnej, podsumowującej kilkudziesięcioletnie dociekania *Estetyce*.

„W indywidualności dzieła podsuwa się odbiorcy obraz świata, który ukazuje się jego oczom jako jego własny, a przecież zarazem budzi w nim błyskawicznie świadomość, że jego wyobrażenie o tymże świecie nie ogarnia jego istoty lub ogarnia jeszcze niezupełnie. W katharsis powstaje więc zburzenie powszedniego obrazu świata, zwyczajnego reagowania uczuciowego i myślenia o człowieku, jego losie, poruszających go motywacjach;

zburzenia, wszakże, które prowadzi w świat lepiej rozumiany, do głębiej i trafniej uchwyconej rzeczywistości tego świata”<sup>6</sup>.

Chociaż, jak widać, sposób rozumienia przez węgierskiego estetyka kategorii odbicia wynikał z innych niż obowiązujące na gruncie oficjalnego marksizmu-leninizmu podstaw filozoficznych, w istocie prowadził do tych samych konsekwencji zarówno teoretycznych, jak i praktycznych: uznania normatywnej koncepcji sztuki. Rozpatrywane z tego punktu widzenia i tak określonych skutków „ideologiczne podstawy awangardyzmu” prezentowały się jednoznacznie, bez względu na subiektywne intencje poszczególnych twórców. Niezależnie od teoretycznych niuansów, w wymiarze praktycznym w tym miejscu poglądy Lukácsa pozostawały w pełnej zgodzie ze stalinowską tezą o „bezpośrednim przedłużeniu politycznym kierunków artystycznych”, będącą tym punktem radzieckiego kodeksu estetycznego, w którym zbiegał się on z kodeksem karnym. Mówiąc wprost: chcąc czy nie chcąc, w języku „wysokiej” estetyki legitymizowały przemoc.

\* \* \*

Włączając się – na fali popaździernikowych przemian – w działania zmierzające do odnowy reguł twórczości i życia literackiego, Żółkiewski z dużym zaangażowaniem broni miejsca awangardy w obrębie sztuki socjalizmu. Wtedy – jak już powiedziałem – punktem odniesienia formułowanych przez niego poglądów staje się przede wszystkim Lukács i utożsamiana z nim praktyka ideowego i politycznego dezawuowania tego typu twórczości. Równocześnie jednak obiektem jego coraz ostrzejszej krytyki stają się polscy „nowocześni”, reprezentujący inny niż on sposób rozumienia miejsca twórczości awangardowej w obrębie kultury socjalistycznej. Walczy więc Żółkiewski równolegle na dwa fronty: z jednej strony z realistycznym normatywizmem, z drugiej natomiast – z awangardowym estetyzmem.

Stanowisko przyjęte przez Żółkiewskiego w sporze z Lukácssem – ten z pewnością określiłby je jako niedialektyczne – polegało na odrzuceniu, właściwego zarówno teorii węgierskiego estetyka, jak i oficjalnej wykładni realizmu socjalistycznego, poglądu o ideowym nacechowaniu formy literackiej. Żółkiewski pozostaje na gruncie leninowskiej, dualistycznej teorii odbicia, istotnie ją jednak koryguje. Kluczowe miejsce w jego propozycji zajmuje przekonanie o konwencjonalności i ideowej neutralności form artystycznych. Sensy światopoglądowe – zdaniem Żółkiewskiego – sytuują się na poziomie treści dzieła literackiego, natomiast zewnętrzny kształt, jaki zostanie im nadany, jest już kwestią wyboru artystycznego. O ocenie tego kształtu decydować ma nie kryterium ideowe (polityczne), gdyż „forma” tego typu ocenom nie podlega (odmiennie niż to miało miejsce w przypadku teorii Lukácsa i dotychczasowej wykładni teorii realizmu socjalistycznego), lecz *de facto* – chociaż w tym miejscu Żółkiewski nie nazywa rzeczy po imieniu, stanowczo odżegnując się od myślenia w kategoriach socjotechniki – kryte-

rium pragmatyczne, tzn. skuteczność ideowego oddziaływania przekazu literackiego, jego wychowawcza, propagandowa efektywność, zdolność do przekazywania prawdy.

Po teoretyczne i – że tak powiem – moralne wsparcie dla swojego stanowiska sięga Żółkiewski do alternatywnych wobec mimetycznej koncepcji sztuki rewolucyjnej poglądów rosyjskich formalistów i Bertolta Brechta, wyklętych przez stalinowską estetykę, a teraz na nowo zaczynających cieszyć się wysokim autorytetem autentycznych prawodawców postępowej twórczości.

Przywoływana przede wszystkim w osobie „znakomitego badacza radzieckiego” – Szklowskiego rosyjska szkoła formalna z jej rozumieniem mechanizmów ewolucji literatury dostarcza Żółkiewskiemu argumentu na rzecz ideowej rehabilitacji „wywrotowych”, „antyhumanistycznych” awangardowych praktyk artystycznych:

„Zazwyczaj, niedopuszczalnie upraszając, posądza się tego typu eksperymentatorów literackich o nihilizm filozoficzny, o negowanie sensu świata, doli ludzkiej, historii, o gloryfikację absurdu i głoszenie bezradności człowieka w bezsensownym świecie i stąd posądza się ich o reakcyjny światopogląd. Czyni się tak dlatego, że właściwa im pasja demaskowania konwencji, ich funkcji, ograniczoności ich roli, polega najczęściej na uniezwykleniu, odwracaniu, deformowaniu tradycyjnego, konwencjonalnego porządku. Wprowadza to pozorny bezład na miejsce tradycyjnego porządku i pozorny bezsens na miejsce sensu odczytywanego z tradycyjnie zachowanej umowy, jak posługiwać się znanymi konwencjami literackimi”<sup>7</sup>.

Taka rewizja spetryfikowanych struktur przedstawiania świata – interpretuje Szklowskiego Żółkiewski – stanowi konieczny czynnik rozwoju literatury, jednak sama w sobie nie ma wartości ideowej, „nie jest ani dobra, ani zła”, jest „zabiegiem technicznym”. Ma natomiast właśnie wartość pragmatyczną, wywiedzioną z reguł funkcjonowania ludzkiej percepcji:

„Wielu pisarzy tzw. awangardy po prostu rewiduje zużyte konwencje. A teoria informacji uczy, że kod (konwencje, środki wyrazu), z którym jesteśmy zbyt oswojeni, nie służy wbrew pozorom wzbogaceniu informacji, jako lepiej zrozumiały, przeciwnie, zuboża zasób informacji, bo jest banalny i przestajemy poprzez spływający po nas banal percypować właściwe treści komunikatu. [...] Trudniej jest odczytać nowy kod. Ale on dopiero zwraca uwagę, przyciąga, pozwala przy pewnym trudzie wyssać rzeczywiście wszystkie informacje w nim zawarte. Ten trud jest warunkiem skutecznego informowania. Toteż myślą się ci, którzy uważają literaturę banalną za najbardziej komunikatywną. Bo sztuka i literatura informują nas przeciw”<sup>8</sup>.

Dopiero tam, gdzie kończy się sfera działań tak rozumianego nowatorstwa, poza wymiarem „czystej” formy, otwiera się miejsce dla idei i polityki – dla społecznych zastosowań twórczości literackiej oraz dla jej ideowo-politycznej waloryzacji. Dlatego że jedną sprawą jest dokonywana przez artystycznych eksperymentatorów rewizja

zastanych konwencji, a inną to, „czemu ona służy”, to jak „ich odkrycia, ich pomysły odwrócić konwencji wykorzystują oni sami lub inni dla celów ideowych. [...] Można je wyzyskać na rzecz postępu, i na rzecz reakcji [...]”<sup>9</sup>. Myśl tę powtarza Żółkiewski wielokrotnie, na przykład takimi słowy:

„Istnieją sfery zjawisk artystycznych, sfery odkryć formalnych, które mogą służyć różnym, często sprzecznym tendencjom ideowym”<sup>10</sup>.

„Środków wyrazu nie da się odrzucać *a priori*. Trzeba doświadczać i badać, które mogą służyć realizmowi. Doświadczenie mówi [...], że większość odkryć XX wieku w zakresie techniki artystycznej może wyrażać różne idee, może służyć i realistom”<sup>11</sup>.

Formułując taki pogląd, Żółkiewski uznaje tym samym prawomocność jednej z kluczowych, a dla stalinowskiego ekonomizmu i socjologizmu – heretyckiej, tez formalistyczno-strukturalistycznej tradycji teoretycznej, zakładającej autonomiczny charakter takich sfer ludzkiej rzeczywistości, jak język i sztuka. Rządzić się mają one – zdaniem Żółkiewskiego – własnymi prawami, innymi niż te, które określa ekonomia polityczna. Ze sfery tego, co wtórne, następstw oddziaływania sił ekonomiczno-społecznych, przeniesione zostają one na poziom sił prymarnych: dodatkowych, innych niż tylko bytowe, determinant ludzkich działań. Właśnie – powtórzmy – ów fakt uznania immanentnych praw języka, komunikacji, percepcji leży u podłoża sformułowanej przez Żółkiewskiego propozycji modyfikacji partyjnej doktryny estetycznej, jej otwarcia na wykluczone dotąd z obszaru komunistycznej literatury i sztuki praktyki awangardowe. Nie jest to jednak otwarcie całkowite, w żadnym razie nie ma tutaj mowy o utożsamieniu nowoczesnej sztuki ze sztuką komunistyczną w ogóle. Ideologicznie indyferentne, traktowane w sposób czysto techniczny, eksperymenty i odkrycia artystyczne awangardy stanowią „laboratoryjne” zaplecze rzeczywistej, prawdziwej twórczości komunizmu. Awangarda ma stać się pomocnicą, żeby nie powiedzieć – służyć realizmu socjalistycznego w jego zadaniu kształtowania świadomości mas. Ma być akceptowana na tyle, na ile potrzebna jest to do realizacji wychowawczych, formacyjnych wysiłków partii.

Dodajmy na marginesie, że w tym odwołaniu się Żółkiewskiego do – świetnie mu zresztą znanej jeszcze sprzed wojny – formalistyczno-strukturalistycznej tradycji teoretycznej zobaczyć można jeden z konkretnych przejawów pewnego szerszego procesu, odbywającego się w obrębie marksistowskiego ruchu myślowego po historycznym XX zjeździe radzieckich komunistów. Chodzi mi mianowicie o podejmowane wówczas wysiłki zmierzające do rewitalizacji czy modernizacji, pogrążonej za sprawą Stalina w głębokim intelektualnym i moralnym kryzysie, doktryny marksistowskiej, polegające na integrowaniu jej z innymi, „nowoczesnymi” koncepcjami naukowymi, w tym właśnie w pierwszej kolejności z tą, podjętą przez Żółkiewskiego<sup>12</sup>.

Legitymizująca powyższe stanowisko Żółkiewskiego interpretacja programu rosyjskiej szkoły formalnej należy do tego typu jego recepcji, który w sporządzonej przez

Danutę Ulicką klasyfikacji – jak to nazwała badaczka – „opowieści o formalizmie” określony został jako „opowieść artystowska”. W formalistycznej teorii literatury dopatrują się one „koncepcji literatury jako sztuki autonomicznej i nauki o niej jako nauki czystej, porównywalnej z filozofią »czystą« i »pierwszą« Huserla”<sup>13</sup>. Słynną deklarację Szklowskiego, że „sztuka zawsze była wolna od życia i jej barwy nigdy nie odbijały koloru flagi powiewającej nad miejską warownią”<sup>14</sup>, interpretują jako wyraz całkowicie apolitycznego i aspołecznego, radykalnego estetyzmu, ukierunkowanego wyłącznie na „wnętrze” dzieła, analizę jego „formy”, tego, „jak”, a nie tego, „co” przedstawia utwór literacki.

Przyjęta przez Żółkiewskiego interpretacja dorobku teoretycznego rosyjskich formalistów jest interpretacją najczęstszą i najmocniej utrwaloną, ale nie jedyną możliwą. Kwalifikowanie formalizmu jako doktryny estetyzującej wynika z przyjmowania dualistycznej interpretacji jej treści (choćby takich, składających się na nią zagadnień, jak relacja pomiędzy językiem poetyckim a językiem praktycznym, literaturą a nauką czy, w ostatecznym rachunku, literaturą a życiem), całkowicie zafałszowującej – jak sądzę – jej rzeczywisty, przynajmniej w najbardziej radykalnych artykulacjach tej koncepcji, oryginalny sens. Jeśli opatrywać już formalizm mianem estetyzmu, to w zupełnie innym niż powyższe znaczeniu. Konsekwencją przyjętej na jego gruncie nowatorskiej logiki myślenia stało się wyjście poza tradycyjne opozycje definiujące pojęcie literatury, ich zniesienie, a przez to określenie całkowicie na nowo jej relacji wobec świata czy życia. Myślę, że paradoksalnie właśnie Lukács, z leżącym u podstaw jego koncepcji realizmu monistycznym sposobem ujmowania zjawisk, był w stanie w pełni zrozumieć formalistów. Różniło go od nich jednak to, że o ile jego *de facto* znosząca opozycję słów i rzeczy, literatury i życia, prawdy i fałszu (w tradycyjnym rozumieniu) teoria sztuki zmierzała do powtórnego „zaczarowania świata”, teoria formalistyczna ten świat – poprzez sztukę – ostatecznie odczarowywała.

\* \* \*

Opinie Żółkiewskiego na temat miejsca awangardy w obrębie literatury rewolucyjnej zdają się w pełni współbrzmieć z poglądami innego wybitnego przedstawiciela europejskiej lewicy intelektualnej i artystycznej – Bertolta Brechta. Jego nazwisko – jako jednego z najwyższych autorytetów sztuki rewolucyjnej – pojawia się w omawianych tu tekstach często. W kilku kluczowych kwestiach zdanie Żółkiewskiego pokrywa się ze stanowiskiem, jakie twórca teatru epickiego zajął w swej znanej polemice z Lukácssem. Zbieżność ta dotyczy w pierwszej kolejności ideologicznej oceny postawy awangardowej oraz stosunku do komunistycznego normatywizmu estetycznego, traktującego jako jedyną prawidłową formę odzwierciedlenia rzeczywistości estetykę realistyczną w jej ukształtowanej w XIX-wieku postaci.



Obaj odrzucają zasadę jedności i formy jako podstawy ideowo-estetycznego wartościowania zjawisk artystycznych i obaj w jej miejsce proponują podejście funkcjonalne. Dla obu czynnikiem decydującym o postępowym charakterze takiej czy innej konwencji artystycznej jest jej skuteczność w realizowaniu zadania rewolucjonizowania świadomości odbiorcy, a nie zgodność ze sztywno wyznaczonymi kryteriami formalnymi. Dla obu właściwy XIX-wiecznej prozie Balzaka czy Tolstoja realizm jest niczym innym, jak historyczną konwencją literacką, podlegającą tym samym procesom „wytwarzania” i „zużywania” się, jak wszystkie inne formy artystycznego ujmowania świata. „Realizm [w poprawnym rozumieniu] nie jest zagadnieniem czysto formalnym. Kopiując sposób tych realistów [tzn. Balzaka i Tolstoja] przestalibyśmy być realistami. [...] Środki sprawdzają się w zależności od celu”<sup>15</sup> – stwierdza Brecht. Ta relatywizująca reguła dotyczy ma wszelkich konwencji, zarówno iluzjonistycznych, jak i „udziwniających” – stosowanych przez awangardę:

„Otóż może ona [tj. awangarda] maszerować na przedzie, ale w odwrocie, ku przepaści. Może też maszerować tak daleko na przedzie, że główne siły nie mogą za nią nadążyć, ponieważ ginie im z oczu, i tak dalej. W ten sposób może się ujawnić jej nierealistyczny charakter. [...] Także realistyczny sposób pisania, którego licznych i różnych przykładów dostarcza literatura, jest tak czy inaczej nacechowany zależnie od tego, jak, kiedy i na użytek jakiej klasy go stosowano, jest nacechowany aż do najdrobniejszych szczegółów”<sup>16</sup>.

I dalej Brecht konkluduje swoje stanowisko estetyczne:

„W obliczu walczącego, zmieniającego rzeczywistość ludu nie powinniśmy trzymać się »wypróbowanych« reguł opowiadania, szacownych wzorów literackich, wiecznych praw estetycznych. Nie powinniśmy destylować określonego realizmu z dzieł już istniejących, będziemy natomiast posługiwać się wszelkimi środkami, starymi i nowymi, wypróbowanymi i nie wypróbowanymi, wywodzącymi się ze sztuki i skądinąd, aby umożliwić ludziom sprawne uchwycenie rzeczywistości”<sup>17</sup>.

W podobnym duchu wypowiada się Żółkiewski: „Plenił się jednocześnie dziwny przesąd wśród estetyków-marksistów. Inne literackie środki wyrazu są konwencjami, ale środki wyrazu realizmu miały być darem »ducha świętego«”.

„Wynikało to stąd, że realizm traktowany był jako kategoria estetyczna ponadczasowa, a nie jako nazwa określonego stylu, zespołu, związku konwencji. [...] pewnym podstawowym własnością realistycznej metody twórczej przypisywano ponadhistoryczną trwałość, z tej racji, że są »naturalnymi« formami odtwarzania świata [...]. Wszelkie struktury ekspresyjne mają stosunkowo szeroki wachlarz możliwości wyrażania różnych ideowo treści”<sup>18</sup>.

Przyjmując taki sposób myślenia, Żółkiewski nawiązywał do tej szerokiej tendencji estetycznej w obrębie rewolucyjnej twórczości i jej teorii, która kwestię technik

artystycznych nierozzerwalnie wiązała z zagadnieniem ogólnej funkcji sztuki czy – używając precyzyjniejszego terminu ukutego przez Brechta – przefunkcjonowania jej tradycyjnego, „klasycznego” modelu w taki sposób, by z narzędzia reprodukcji społecznego *status quo*, upolityczniona, mogła stać się skutecznym środkiem w walce o wyzwolenie proletariatu<sup>19</sup>. W istocie podobny sens miały teoretyczne działania rosyjskich formalistów. Udzielona przez nich radykalnie nowatorska odpowiedź na pytanie o funkcję sztuki (funkcję poetycką) oznaczała całkowite zakwestionowanie utrwalonych wyobrażeń na temat tego, czym jest twórczość artystyczna, otwierając zarazem pole dla różnie pomyślanych działań prowadzących do jej polityzacji. W ten sposób tradycyjna estetyka dzieła i jego produkcji, w obrębie której mieściła się również teoria Lukácsa, przeorientowana została w stronę estetyki recepcji – oddziaływania: dzieło sztuki staje się funkcją tak czy inaczej zdefiniowanego adresata, a nie bytem całkowicie wobec niego niezależnym, zewnętrznym.

Chociaż Żółkiewski, podobnie jak Brecht, występował z pozycji twórczości jawnie zaangażowanej, aktywnie wpływającej na proletariackiego, masowego odbiorcę, w kluczowej sprawie finalnego efektu, skutków oddziaływania przekazów artystycznych, zajmował wyraźnie odmienne stanowisko niż niemiecki dramaturg.

Żółkiewski traktuje sztukę przede wszystkim jako środek transmisji do umysłów mas precyzyjnie sformułowanego komunikatu ideologicznego, jako przekaznik wyraźnie określonych wartości. Mniej więcej takich:

„Walczyliśmy o wzbogacenie i pogłębienie świadomości socjalistycznej społeczeństwa, walczyliśmy o kulturę materialistyczną, przenikniętą myślą naukową, kulturę ludową i laicką. A w kulturze ludowej zwalczamy tradycyjne przesady, odróżniamy ludowe prawdy od ludowej ciemnoty. Wstrętna nam jest w kulturze płaska mieszczańskość, cechująca ją filisterstwo, obłuda i tradycjonalizm. Jesteśmy wrodcy mistycznemu mętniactwu. [...] trzeba upowszechniać treści, które wyżej przykładowo wyliczyłem. Inaczej będziemy mieli partnerów, ale do lektury sennika egipskiego i dyskusji o strzygach<sup>20</sup>.”

Zasadnicze znaczenie ma dla niego to, by funkcja ta realizowana była możliwie efektywnie, dużo bardziej niż pozwalała na to dotychczasowa literatura realizmu socjalistycznego. O adresacie tych działań nadal jednak myśli w sposób typowy dla partyjnej pedagogiki społecznej: jako biernym obiekcie wychowawczego formatowania.

W przypadku Brechta jest inaczej. Dla niego zasadniczą sprawą nie jest dostarczenie publiczności określonego spektrum gotowej wiedzy, lecz to, by za pomocą odpowiednich technik artystycznych pobudzić ją do aktywności myślowej, zachęcić czy sprokować do refleksji nad tym, co przyjmowała dotąd bezrefleksyjnie jako naturalną kolej rzeczy. Ogólnie mówiąc: w jego przekonaniu celem artystycznej akcji jest wzbudzenie u widza, czytelnika czy słuchacza zdystansowanej, krytycznej postawy wobec otaczającego ich świata, uświadomienie im, że można i trzeba go zmienić. I chociaż

niewątpliwie również dla Brechta ostatecznym punktem odniesienia jest proletariacka utopia, to mimo wszystko ci, którym przy jego pomocy uda się tam dotrzeć, będą innymi ludźmi niż ci, którzy zostaną poprowadzeni przez Żółkiewskiego. Implikowany przez teorię teatru epickiego projekt antropologiczny jest innym projektem niż ten, który wyłania się z koncepcji polskiego teoretyka.

Specyfikę Brechtowskiego stanowiska z pozycji teorii dzieła otwartego analizował Umberto Eco:

„Dramaty Brechta nie przynoszą rozwiązań; do widza należy osąd tego, co widział. [...] Dzieło Brechta jest »otwarte« w tym znaczeniu, w jakim »otwarta« jest dyskusja: autor oczekuje i pragnie, aby poruszona przezeń kwestia znalazła rozwiązanie, przy czym powinno ono zrodzić się w wyniku świadomej współpracy publiczności. Otwarcie staje się zatem narzędziem rewolucyjnej pedagogiki”<sup>21</sup>.

W podobnym kierunku zmierzają kolejne semiologiczne interpretacje twórczości autora *Galileusza*, dokonywane przez Rolanda Barthesa, np.:

„W chwili, kiedy powiązał on teatr znaczenia z myślą polityczną, Brecht, jeśli tak można powiedzieć, zaakceptował znaczenie, ale go nie wypełnił. To prawda, że jego teatr jest teatrem ideologicznym, i to bardziej jawnie niż wiele innych: zajmuje określone stanowisko wobec natury, pracy, rasizmu, faszyzmu, historii, wojny, alienacji; jest to jednak teatr świadomości, a nie działania, teatr problemów, a nie odpowiedzi; rolą jego, jak każdego języka literackiego, jest formułowanie, a nie działanie; wszystkie sztuki Brechta kończą się sugerowanym hasłem: »Szukajcie wyjścia«, adresowanym do widzów w imię tego rozwiązania, do którego winna ich doprowadzić materia spektaklu... Rolą systemu nie jest transmisja pozytywnego przekazu (nie jest to teatr rzeczy oznaczanych), lecz uświadomienie, że świat jest przedmiotem, który należy rozszyfrować (to jest teatr rzeczy znaczących)”<sup>22</sup>.

Rozpatrywana z powyższych perspektyw teoretycznych propozycja Żółkiewskiego sytuowałaby się na antypodach propozycji Brechtowskiej. Implikowałaby formę zdecydowanie „zamkniętą”, nie pozostawiającą odbiorcy pola do aktywności interpretacyjnej; byłaby koncepcją literatury „wypełnionego znaczenia”, niosącej precyzyjnie określony przekaz.

Tak więc, chociaż – jak już powiedziałem – obaj teoretycy rewolucyjnej kultury swoje stanowisko formułują z pozycji marksistowskich, na fundamencie podobnie nazywanej prawdy, tak samo też nazywają pożądaną idealną społeczność i etyczny, to jednak w wielu istotnych punktach są to zdecydowanie różne marksizmy, odmiennie czy wręcz przeciwstawnie interpretowane. Brechtowski marksizm jest, że tak powiem, „idea w toku”, wyłaniającą się z oddolnej, reagującej na konkretne sytuacje społeczne, permanentnej praktyki hermeneutycznej. Jako taki pozostaje on w wyraźnej sprzeczności z leninowską koncepcją praktyki politycznej, zdecydowanie sceptyczną wobec rewolucyj-

nych możliwości mas robotniczych. W myśl leninowskiej interpretacji marksizmu prawda może przyjść do zmistyfikowanej przez kapitalizm świadomości proletariatu tylko z zewnątrz, spoza niego. Jej nosicielem jest partia rewolucyjna, predestynowana do prowadzenia wśród mas robotniczych „odgórnej” akcji wychowawczej. Sposób stawiania tej sprawy przez Żółkiewskiego jest w pełni zgodny z tym przekonaniem, o obiekcie formacyjnej pracy partii myśli on w ten sam sposób. Natomiast Brecht, jak już powiedziałem, wyraźnie wierzy w możliwości proletariatu, w to, że – umiejętnie zaktywizowany – jest w stanie własnymi siłami wydobyć się ze swego dotychczasowego położenia, że jest w stanie przekroczyć dotychczasowy horyzont swej świadomości. To w nim samym, w jego opartej na własnych doświadczeniach, własnej sytuacji życiowej, odpowiednio stymulowanej, oddolnej aktywności poznawczej, a nie w gotowej prawdzie podanej mu z zewnątrz, doszukuje się źródła przyszłej zmiany społecznej. W tym ujęciu sztuka staje się środkiem społecznej emancypacji mas, a nie – ich ideologicznej edukacji.

Bezpośrednio związane z powyższym zagadnieniem jest podejście obu teoretyków do problemu, który Julian Przyboś w polemice ze zwolennikami poetyki realistycznej nazwał kiedyś „estetyczną wolą ludu”. Dla Brechta argumentem na rzecz „ludowego” charakteru swej twórczości, posądzanej przez wielu marksistowskich krytyków (m.in. Lukácsa) o elitaryzm, nieprzystępność, a tym samym nieskuteczność, jest fakt jej zgodności z wrażliwością estetyczną proletariatu, jego głębokim i prawdziwym zapotrzebowaniem na takie sposoby ujmowania rzeczywistości, jakie proponuje teatr epicki: „Co do tego nie ma wątpliwości: środki sprawdzają się zależnie od celu. I lud umie sprawdzać środki zależnie od celu. Wielkie eksperymenty teatralne Piscatora (i moje własne), które krok za krokiem rozsadzały konwencjonalne formy, spotykały się z mocnym poparciem ze strony najbardziej postępowych kadr klasy robotniczej. Robotnicy osądzali wszystko według zawartości prawdy, przyjmowali z uznaniem każdą innowację, która wspierała przedstawienie prawdy, rzeczywistego mechanizmu społecznego, i odrzucali wszystko, co wydawało się jedynie grą, maszynerią, pracującą tylko na rzecz samej siebie, to znaczy niespełniającą jeszcze lub już niespełniającą swojego zadania. Argumenty robotników nigdy nie były natury literackiej czy estetycznoteatralnej. [...] Odwołuję się do własnego doświadczenia, kiedy mówię: nigdy nie trzeba się obawiać wystąpienia przed proletariatem ze śmiałymi i niezwykłymi rzeczami, jeśli tylko mają one coś wspólnego z jego światem. Zawsze znajdują się ludzie wykształceni, znawcy sztuki, którzy wcisną się ze swoim: „Tego lud nie zrozumie”. Ale lud ze zniecierpliwieniem odtrąca tych ludzi i porozumiewa się bezpośrednio z artystami”<sup>23</sup>.

Podejście Żółkiewskiego do zagadnienia potrzeb estetycznych szerokich mas społecznych jest inne, bardziej sceptyczne. Wyraziście ujawniało się to zwłaszcza podczas polemicznego ostrego zwania z poglądami reprezentowanymi przez polskich „nowo-

czesnych”, którym patronował właśnie Przyboś. Ze względu na ideową drażliwość, polityczną niepoprawność problem u Żółkiewski unikał jednoznacznych, wyrazistych stwierdzeń, swoje poglądy maskował ideologicznymi przesłonami, jednak w jego wypowiedziach wielokrotnie daje się zauważyć daleko posunięty sceptycyzm co do możliwości intelektualnych i kompetencji kulturowych przeciętnego, „ludowego” odbiorcy. Stan ów uważa za obiektywny fakt, z którym polityka kulturalna musi się liczyć. Z takich pozycji krytykuje więc tych przedstawicieli polskiej literatury i sztuki, którzy domagają się nadania przez partię – jak to oceniał – elitarnym, niszowym, niezrozumiałym dla przeciętnego człowieka koncepcjom artystycznym statusu oficjalnej sztuki socjalizmu. Uważał, że tak pomyślana twórczość nie jest w stanie zrealizować „dzieła cywilizowania naszego społeczeństwa” – jak to wyraził bez ogródek w chwili szczerości; że prowadzić musi do wykluczenia z obiegu kulturalnego tzw. przeciętnego człowieka, a władzę pozabawić ważnego narzędzia kształtowania jego świadomości. Żółkiewski uznaje zasadę wolności sztuki, równoważy ją jednak, a w istocie przebija, prawem partii komunistycznej do – jak to nazywa – wyboru kulturalnego, a więc takiej polityki wobec środowisk twórczych, która będzie zgodna – w tym miejscu wraca do języka „politycznej poprawności” swojego czasu – z „potrzebami społecznymi mas”:

„kryteria polityki kulturalnej nie mogą stawiać się kryteriami twórczości. Twórczość powinna być po prostu i wyłącznie wolna. O kierunku swojej twórczości decyduje artysta. [...] Artysta musi się jednak liczyć z tym, że masowe upowszechnianie kultury podlega już kryterium potrzeb społecznych mas.

Naiwna polityka po prostu nasycania naszego życia kulturalnego dziełami »na poziomie«, ale niedostępnymi wielu, jest społecznie niecelowa. [...] Bez polityki nastawionej na budowanie kultury mas nasze życie duchowe będzie ubożać i chorować. Chorować na łatwy snobizm, dochodową szmirę, burżuazyjne zacołanie, klerykalne i fideistyczne zaprzeczenie historycznej ziemskiej prawdy”<sup>24</sup>.

Jedną z nielicznych na gruncie polskiej literatury udanych realizacji tak pomyślanej twórczości było dla Żółkiewskiego dzieło Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego – poety – jak wiadomo – wyjątkowo poturbowanego przez socrealistyczną krytykę, a teraz przedstawianego polskim „nowoczesnym” jako pozytywny przykład do naśladowania:

„Gałczyński, ten głęboko zaangażowany w walkę o postęp pisarz, wbrew oczywistej wymowie swoich utworów był niedoceniany, chociaż umiał trafiać do czytelnika. A trafiał także dzięki bogactwu swoich form wyrazu, dzięki umiejętnemu wyzyskaniu dla celów aktualnej, ideowo trafnej i prawdziwej satyry środków groteski, drwiny, skrótowi nonsensownego, deformacji”<sup>25</sup>.

Reasumując, z zaprezentowanego tutaj stanowiska Żółkiewskiego wyłania się program takiej twórczości literackiej, która potrafiłaby pogodzić nieprzezwyciężone dotąd

(poza sporadycznymi przypadkami – jak uważał) sprzeczności w swoistej syntezie „nowoczesnego realizmu socjalistycznego”. Byłaby realistyczna, ale zarazem nowatorska, ideowo zaangażowana, ale też artystycznie wartościowa; jawnie agitacyjna, ale zarazem atrakcyjna dla publiczności; zadawała ambicje twórców, ale też odpowiadała na zapotrzebowanie polityczne. Propozycja Żółkiewskiego nie spotkała się jednak z dobrym przyjęciem środowisk twórczych, nie tylko zresztą jednoznacznie awangardowych. Odebrana została jako przejaw recydywy stalinowskich porządków w literaturze, zamach na świeżo odzyskaną wolność twórczą, chęć ponownego podporządkowania sztuki interesom partii. Tymczasem myśli, oczekiwania i ambicje polskich pisarzy zmierzały już w zupełnie innym kierunku.

\* \* \*

Jak już wspominałem na początku mojej pracy, w prezentacjach dziejów literatury rewolucyjnej centralne miejsce zazwyczaj zajmuje, przedstawiany jako podstawowe źródło dynamiki tego układu literackiego, konflikt – mówiąc skrótowo – Realizmu i Awangardy. Chciałbym zaproponować spojrzenie na dzieje tej literatury z nieco innej perspektywy. Ukazać je jako – przybierającą różne konkretne formy – konfrontację dwóch w istocie całkowicie przeciwstawnych, niemożliwych do pogodzenia koncepcji twórczości, nie mieszczących się w obrębie powyższych, tradycyjnych kategorii, inaczej niż one definiowanych. Można by je określić mianem „estetyki tożsamości” i „estetyki różnicy”.

W pierwszej z tych koncepcji, ukierunkowanej na wydobywanie z pozornego chaosu świata jego immanentnego porządku, wartością podstawową jest prawda. To w niej – że tak powiem – zostaje zakotwiczona rzeczywistość, to ona ją stabilizuje, wprowadza do niej ład, nadaje jej koherencję; to ona jest źródłem sensu i dostarcza obiektywnych kryteriów oceny.

U podłoża drugiej leży natomiast przeświadczenie o immanentnej różnorodności, zmienności i przypadkowości istnienia. Jego formy są ontycznie „słabo” umocowane, mają chwilowy, prowizoryczny charakter. Podobnie sensy – są wyłącznie partykularnymi interpretacjami, nigdy obiektywnymi konstatacjami. Nie podlegają uniwersalnym kryteriom prawdy i kłamstwa, ponieważ nie istnieje ów archimedesowy punkt oparcia, umożliwiający przeprowadzenie takiej weryfikacji.

Stabilność, trwałość, niezmiennność, konieczność, wieczność, traktowane jako fundamenty istnienia w pierwszej z tych koncepcji, w drugiej pozbawione zostają swego obiektywnego ugruntowania i sytuowane są po stronie antywartości. Tu przasadą, źródłem i formą życia staje się nieustający ruch, zmiana, metamorfoza.

Stanowiska te implikują odmienne definicje przedstawienia artystycznego: jako odbicia bądź jako kreacji. W pierwszym przypadku przedstawienie odnoszone jest do tak czy inaczej pojmnowanego uniwersum (konieczności), jego źródło lokuje się w trans-

cententnym wobec literatury i sztuki porządku, określanym materialistycznie bądź idealistycznie. W obrębie tej formuły będą się sytuować koncepcje realistyczne, wykluczające z obszaru swojej refleksji problematykę językowej mediatyzacji poznania, zakładające tożsamość odniesienia i przedstawienia, słów i rzeczy, ale także takie, które uznając autonomicznie pojmowany „język” (*sensu stricte* oraz „języki” sztuki) za właściwą przestrzeń praktyki artystycznej, traktują go jako sferę uzewnętrzniania się, manifestacji, uobecniania tego, co obiektywne: „dźwięku kosmosu”, „istoty wszechświata” itp.

Z jednej więc strony będą to te stanowiska, które – za Barthesem – nazwać można „estetykami »naturalnego« wyrażania rzeczywistości”<sup>26</sup> (tutaj oczywiście w pierwszej kolejności realizm socjalistyczny), z drugiej – te, które – tym razem za Piotrem Piotrowskim – określeń metafizycznym („platońskim”) biegunem awangardy<sup>27</sup> (na terenie sztuk plastycznych będą to na przykład: rosyjski suprematyzm czy polski unizm; na obszarze literatury wszystkie te stanowiska, które wychodzą od idei „prawdziwego”, uniwersalnego języka).

Mówiąc jeszcze inaczej, w obrębie tej koncepcji sztuki mieścić się będą dwa typy przedstawień:

- pierwsze – realistyczne, wyprowadzające sztukę z obiektywnej rzeczywistości (prawdy), abstrahujące przy tym od zagadnienia „języka” – „formy” jako sfer pośredniczących między człowiekiem a światem
- drugie – radykalnie estetyzujące, wyprowadzające sens („treść”) rzeczywistości, prawdę, ze sztuki – obiektywnych reguł jej „języka”.

Koncepcja druga – chronologicznie i logicznie późniejsza – zrodziła się z krytyki pierwszej. Odrzuca ona ideę sztuki jako reprezentacji – odbicia zastanej przez świadomość „gotowej” rzeczywistości na korzyść przekonania o, mówiąc najkrócej, językowym (w semilogicznym znaczeniu tego słowa), kreatywnym, „artystycznym” charakterze świata ludzkiego. Konsekwencją tego rozpoznania jest przeświadczenie o wyłącznie arbitralnym (konwencjonalnym – bo taką teorię języka się tu przyjmuje), a tym samym w nieunikniony sposób partykularnym i zawsze prowizorycznym, nigdy nie ostatecznym statusie wszelkich – właśnie językowych, dyskursywnych, ustanowionych ujęć świata. Tak pojmowana sztuka nie wyraża go, lecz – oznacza.

Fundamentalne dla ówczesnego myślenia o pozycji życia i sztuki, natury i kultury rozwiązane zostają poprzez uznanie całkowicie „artystycznego”, „sztucznego” charakteru pierwszych ich członów (życia i natury). Tak rozumiana, wykreowana wyłącznie przez człowieka przestrzeń – logosfera stanowi jego jedyne „naturalne” środowisko, właściwy obszar życia i działania.

Sformułowane na gruncie „prawdziwościowej” filozofii i estetyki tezy ulegają tutaj odwróceniu. Definicję dzieła sztuki jako odbicia prawdy zastępuje inna: „prawdy” jako dzieła sztuki (artefaktu). Natomiast przekonanie, że sztuka stanowi swoisty typ działan-

ności poznawczej, ustępuje tutaj miejsca pojmowaniu „poznania” jako działalności artystycznej (kreacji).

Również w obrębie tej koncepcji wyodrębnić można dwa typy jej szczegółowych konkretyzacji:

– pierwszą: ukierunkowaną na świadomą „produkcję” sensu, „artystyczną” organizację świata. Skrajną, na swój sposób cyniczną czy makiaweliczną – realizacją tej strategii byłaby koncepcja mitotwórstwa Georges’a Sorela (w porządku tym mieści się także np. program *bogostroicielstwa* Anatolija Łunaczarskiego).

– drugą: ukierunkowaną nie na sam sens, lecz na procedury jego wytwarzania, aktualizującą, ujawniającą reguły, działania języka, mechanizmy produkowania znaczeń. Zaliczone do tego typu wypowiedzi literackie nie tylko wyrastają z kreacjonistycznej świadomości estetycznej, ale świadomość tę czynią nierozzerwalnym składnikiem swego przekazu, wpisaną w nie „informacją”. Swoiście pojmowana „tendencyjność” czy „wychowawczość” tego typu literatury polegałaby przede wszystkim na wyrabianiu u odbiorcy specjalnej dyspozycji, którą nazwałbym „kompetencją semiologiczną”.

Konstytutywnym składnikiem tej strategii twórczej była wpisana w nią krytyka realistycznych procedur artystycznych, postrzeganych z tej pozycji teoretycznej jako zmystyfikowane kreacje, ukrywające swój rzeczywisty, właśnie – „artystyczny” charakter; jako pretendujące do wyłączności interpretacji, podające się za jedyną prawdę (naukę), maskujące i absolutyzujące, podnoszone do rangi obiektywnych obrazów rzeczywistości, a w istocie całkowicie partykularne przedstawienia. W przeciwieństwie do takich, opartych na realistycznym trybie oznaczania strategii artystycznych, ukierunkowanych na „zamykanie” rzeczywistości w obrębie sztucznie wykreowanej „Natury” (*pseudo-Physis* – jak ją nazywa Barthes<sup>28</sup>), na stabilizowanie, unieruchamianie sensów, celem kreacjonistycznie pojmowanej sztuki byłoby kwestionowanie naturalności istniejącego systemu semiotycznego, a tym samym „poruszenie”, „wstrząśnięcie” lub – mówiąc jeszcze inaczej – „otwarcie” świata.

Ujmując więc rzecz w kategoriach semiologii, dzieje literatury zaangażowanej (rewolucyjnej) przedstawić można jako zderzenie dwóch przeciwstawnych paradygmatów sygnifikacyjnych: realistycznego i modernistycznego<sup>29</sup>. Własnością pierwszego byłoby dążenie do pełnej tożsamości znaku i referentu, języka i rzeczywistości (prawdy), drugiego natomiast – przeciwnie: uwydatnianie ich nietożsamości, „podkreślanie formalnej jakości znaczącego” czy – mówiąc słowami Romana Jakobsona z 1933 r. – wskazywanie na fakt, że „znak nie pokrywa się z przedmiotem”<sup>30</sup>. Na poziomie tekstu ukierunkowania te wyrażałyby się z jednej strony w artystycznych działaniach, zmierzających do uzyskania realistycznego ideału „zerowego poziomu stylu”, z drugiej natomiast – w technikach niwelujących przezroczystość przedstawienia, takich jak formalistyczny chwyt udziwnienia czy Brechtowski efekt obcości.



Za najbardziej wyraziste przejawy tak definiowanych koncepcji twórczości uznałbym, z jednej strony, stanowisko wyłaniające się z konsekwentnie, radykalnie odczytanych założeń rosyjskiego formalizmu, z drugiej natomiast koncepcje Lukácsa i stalinowski realizm socjalistyczny (przy pełnej świadomości leżących u ich podstawy różnic filozoficznych, nieistotnych jednak z wybranego przez mnie punktu widzenia).

W tak określonym polu literatury rewolucyjnej wyróżnić można kilka najbardziej typowych procesów czy tendencji, pozwalających określić sens szeregu sytuacji w jego obrębie konkretnych zjawisk i faktów historycznoliterackich. Wymienię dwa, moim zdaniem podstawowe, najbardziej charakterystyczne dla dziejów rozpatrywanego tu segmentu literatury. Pierwszym z nich byłby proces, że tak powiem, popadania w „logikę tożsamości” idei (twórczości, twórców) wcześniej reprezentujących (przynajmniej potencjalnie) stanowisko przeciwstawne, antyrealistyczne, antydogmatyczne. Kluczowe znaczenie dla tego typu procesu – w sytuacji gdy nie był on ani następstwem zewnętrznego przymusu, ani rezultatem inercyjnego oddziaływania niwelujących oryginalność tego, co nowe, utartych schematów myślowych – miało oddziaływanie na literaturę i jej twórców zinstytucjonalizowanej polityki: ich wejście w sferę politycznej *praxis*, uznanie autorytetu partii i prawomocności jej programu, skutkujące – mówiąc skrótowo – ideologizacją „czystej formy”. Szczególnie interesującym, z racji swej rangi, przykładem takiej sytuacji będzie przypadek rosyjskich formalistów i związanych z nią awangardowych twórców, ale też ideowo-artystyczna droga Brechta.

Rewersem powyższej sytuacji byłoby zjawisko wydobywania się przedstawicieli literackiej lewicy z takiej właśnie, tożsamościowej logiki myślenia i takiej koncepcji artystycznego działania. Tutaj znowu należałoby przywołać przypadek twórcy teatru epickiego, a jeszcze bardziej jego wybitnego interpretatora, Rolanda Barthesa, którego kolejne lektury twórczości autora *Matki Courage* stanowią znakomite świadectwo tego zjawiska<sup>31</sup>.

\* \* \*

Rozpatrując z zaproponowanej przez mnie perspektywy przedstawione tutaj poglądy Żółkiewskiego na temat literatury zaangażowanej, oceniłbym je następująco. Chociaż sformułowane zostały one w newralgicznym dla dziejów europejskiego ruchu lewicowego momencie upadku stalinowskiego modelu komunizmu, w żadnym razie nie oznaczały zakwestionowania właściwych mu podstawowych struktur ujmowania świata. Żółkiewski ciągle pozostaje na gruncie tej samej, „prawdziwościowej” koncepcji rzeczywistości, formułowana przez niego wizja właściwej literatury, mimo pozoru zmiany w stosunku do koncepcji stalinowskiej, nadal zgodna jest z – z leżącymi u podstaw tej drugiej – regułami „estetyki tożsamości”. Celem przedstawienia artystycznego jest wierne odbicie prawdy, zadaniem odbiorcy jest tej prawdy jak najgłębsza internalizacja.

Faktu tego nie zmienia wrznięcie do swej koncepcji elementów estetyki awangardowej. Awangarda, na jaką powołuje się Żółkiewski, jest tą, która nie posłuchała słów Szklowskiego, wypełniając swoją sztukę czerwonią radzieckiej flagi.

### Piśmiennictwo

1. *Kultura i polityka*, Warszawa 1958, *Perspektywy literatury XX wieku*, Warszawa 1960, *Przepowiednie i wspomnienia*, Warszawa 1963.
2. Żółkiewski, *Propozycje do rozważań krytycznej*, [w:] *Przepowiednie i...*, s. 10.
3. Tamże, s. 12-13.
4. G. Lukács, *Teoria powieści. Esej historyczno-filozoficzny o wielkich formach epiki*, tłum. J. Gościński, posł. A. Brodzka, Warszawa 1968, s. 21-31.
5. G. Lukács, *Wprowadzenie do pism estetycznych Marksa i Engelsa*, tłum. A. Szewczukowa, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. 3, Kraków 1976, s. 208.
6. G. Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, Neuwied am Rhein-Berlin Spandau, 1963, s. 867. Cytuję za: W. Mittenzwei, *Punkty widzenia, Rozwój teoretycznoliterackich poglądów György Lukácsa*, [w:] *Dialogi i spór z György Lukácssem. Polemiki metodologiczne*, tłum. K. Krzemień-Ojak, wybór i red. W. Mittenzwei, Warszawa 1984, s. 105.
7. Żółkiewski, *Propozycje do rozważań krytycznej*, s. 12.
8. Tamże, s. 13.
9. Tamże.
10. Żółkiewski, *Dyskusji o polityce kulturalnej ciąg dalszy*, [w:] *Kultura i polityka*, s. 60.
11. Żółkiewski, *Pisarz a społeczeństwo*, w: *Perspektywy literatury...*, s. 223.
12. Na ten temat zob. np.: F. Dosse, *History of Structuralism*, vol. 1: *The Rising Sign, 1945-1966*, trans. by D. Glassman, Minneapolis-London, 1997, s. 158-165.
13. D. Ulicka, *Widma formalizmu*, [w:] *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*, pod red. W. Boleckiego i G. Gazdy, „Z dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”, t. 84, Warszawa 2003, s. 28.
14. Cytuję za: tamże.
15. B. Brecht, *Wokół teorii realizmu*, tłum. A. Lam, [w:] *Marksizm i literaturoznawstwo współczesne. Antologia*, wybór i oprac. A. Lam, B. Owczarek, Warszawa 1979, s. 100-101.
16. Tamże, s. 85, 98.
17. Tamże, s. 98.
18. Żółkiewski, *Powieść polska w 1961 roku*, [w:] *Przepowiednie i...*, s. 57-58, 78.
19. Ideę tę rozwija m.in. klasyczny tekst W. Benjamina, *Twórca jako wytwórca*, tłum. J. Sikorski, [w:] *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 163-182.
20. Żółkiewski, *Dyskusji o polityce kulturalnej ciąg dalszy*, s. 63, 67.
21. U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszanka i in., Warszawa 1973, s. 37-38.
22. Cytuję za: Eco: tamże, s. 11-12.
23. Brecht, dz. cyt., s. 100-102.
24. Żółkiewski, *Potrzeba wyboru kulturalnego*, [w:] *Kultura i polityka*, s. 13-14, 17.
25. Żółkiewski, *Pisarz a społeczeństwo*, s. 222.

26. R. Barthes, *Brecht*, tłum. A. Tatarkiewicz, [w:] *Mit i znak. Eseje*, wybór J. Błoński, Warszawa 1970, s. 195.
27. P. Piotrowski, *Artysta między rewolucją i reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej*, Poznań 1993, s. 49.
28. Tamże.
29. N. Abercrombie, S. Lash, B. Longhurst, *Przedstawienie popularne: przerabianie realizmu*, tłum. E. Mrowczyk-Hearfield, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998, s. 381-416.
30. Zob. rozwinięcie przytoczonej przeze mnie formuły Jakobsona: „Po co to wszystko jest potrzebne? Dlaczego trzeba podkreślać, że znak nie pokrywa się z przedmiotem? Dlatego, że obok bezpośredniej świadomości tożsamości między znakiem a przedmiotem (A jest A<sub>1</sub>) potrzeba bezpośredniej świadomości braku tożsamości (A nie jest A<sub>1</sub>); ta antynomia jest konieczna, ponieważ bez sprzeczności nie ma ruchu pojęć, nie ma ruchu znaków, stosunki między pojęciem a znakiem automatyzują się, czynność przechodzi w stan, świadomość rzeczywistości obumiera”. – R. Jakobson, *Co to jest poezja?*, tłum. M. R. Mayenowa, [w:] *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, wybór, red. naukowa i wstęp M. R. Mayenowa, t. 2, s. 139, Warszawa 1989.
31. Barthes, dz. cyt. oraz tegoż: *Brecht i dyskurs: przyczynek do badań nad dyskursywnością*, tłum. K. Kłosiński, [w:] *Lektury*, wybór, oprac. i posł. M. P. Markowski, Kraków 2001, s. 167-178.

#### **Towards the “modern socialist realism”. Socially engaged literature in the aesthetic thought of Stefan Żółkiewski**

The present article attempts to analyze the aesthetic thought of Stefan Żółkiewski, mostly opinions formulated after 1956 (after the fall of the Stalinian regime). Żółkiewski's main goal was updating (modernization) of communist aesthetic doctrine. His works were inspired by the theories of modern art, especially by Bertolt Brecht and Russian Formalism, and they were written as the alternative to György Lukács' thought. Żółkiewski proposed the theoretical ideal solution – synthesis of two aesthetic attitudes: vanguard and realistic (i.e. influenced by conception of mimesis).

**Key words:** literary function, Marxist criticism, socialist realism avant-garde, Russian formalism