

Teksty Drugie 1990, 5-6 , s. 119-128



Powojenna literatura polska: gwałt czy przyzwolenie?

Stanisław Bereś

Powojenna literatura polska: gwałt czy przyzwolenie?

1. Każda sprawa o gwałt i wymuszenie ma w sobie coś nieprzyjemnie dwuznacznego. Naiwne są wyobrażenia, które agresję sprowadzają do przemocy tylko i brutalnej presji siły. W rzeczywistości istnieje cała gama środków pośrednich: od gwałtownego zastraszenia po różne formy presji psychicznej i moralnego szantażu. Analiza zachowania się ofiar stanowi niemal zawsze poważny dylemat prawny. Okazuje się bowiem, że skala reakcji jest niezwykle szeroka. Mieści się na niej zarówno zajadły opór, prowadzący do uszkodzeń ciała, obrona pasywna, jak i mniej lub bardziej wyraźne współuczestnictwo, bynajmniej zresztą nie oznaczające akceptacji zaistniałej sytuacji.

<http://rcin.org.pl>

Rozsądzenie moralne i prawne tego typu zajęć jest niezwykle trudne i skomplikowane, gdyż często okazuje się, iż w sporym stopniu świadomie lub nieświadomie ofiara sama sprowokowała wymuszenie. W tym momencie dystynkcja pomiędzy gwałtem a oddaniem staje się całkowicie iluzoryczna. Sytuacja po latach komplikuje się do absurdu. Włączenie się mechanizmów racjonalizacyjnych i mitotwórczych powoduje, że wszystko staje się zrelatywizowane i zatarte: behavior i motywacje, kwalifikacja intencji i czynów, wreszcie nawet kauzalizm zajęć i tożsamość faktów.

2. Koegzystencja ideologii i literatury w Polsce po roku 1945 jest fenomenem o niewiele mniejszym stopniu komplikacji. Opisanie wzajemnych relacji, a szczególnie interpretacja konkretnych postaw pisarskich wymaga tyleż odwagi, co i wstrzeźliwości wartościowania, tyleż bezkompromisowości, co i precyzji sądu. Nader tu łatwo o pochopność i łatwość uogólnień. Bez wątpienia Andrzej Werner^{*1} nie wybrał sobie łatwego zadania. Spojrzenie na powojenną literaturę polską pod kątem jej politycznych uwikłań i kontekstów, a zarazem próba ukazania problematycznych nieraz granic pomiędzy uwewnętrznieniem doktrynalnego punktu widzenia a poszukiwaniem możliwie własnego, w miarę niezależnego i oryginalnego, ujęcia stanowi zadanie, które od dawna oczekiwano na szersze i bardziej wnikliwe opracowanie. *Polskie, arcy-polskie...* wydaje się książką, której pod tym względem należy się szczególna uwaga.

Autor skoncentrował się na zjawiskach literackich, które znalazły swe rozwinięcie lub korzenie w owianym legendą bezkompromisowości i politycznego rewizjonizmu przełomie październikowym. We wstępie czytamy:

Mit października. Nieraz się już doń dobierano, ale przecież istnieje nadal. Wraz z nim istnieje mit popaździernikowej sztuki. Sztuki buntowniczej, niezależnej, walczącej o nowy kształt życia społecznego i politycznego w Polsce. Spierającej się gwałtownie z władzą, o ile tylko pozwalała na to cenzura.

Jeśli mówię: mit, jeśli powiem: legenda, to nie mówię i nie myślę, że to wszystko jest wysrane z palca, nieprawdziwe. Nie mówię także, że to przekonanie było i jest niepotrzebne, szkodliwe. Ale powstało w swojej epoce, wyrosło z alternatyw i wyborów wówczas istniejących i praktykowanych. Odzwierciedlało ówczesną świadomość. Minęło dużo lat i dużo się w tych latach działo. (...) To, co stało się już legendą postawy buntowniczej wobec komunistycznej władzy, dziś coraz częściej wydać się musi flirtem z tą władzą, a nawet świadectwem zbliżonych założeń światopoglądowych. Najczęściej flirtem nieświadomym, niezależnym od intencji, zawsze najlepszym.

Werner nie kokietuje, kiedy zapewnia nas, że nie starał się ułatwić sobie zadania, gdyż rzeczywiście pod jego lupą znalazły się zjawiska stanowiące istotne ogniwa w rozwoju poezji, prozy i filmu polskiego. Bohaterami tej książki są tak wybitni twórcy jak Borowski, Wajda, Munk, Mrozek,

* Andrzej Werner, *Polskie, arcy-polskie...*, Polonia, Londyn 1987.

Kijowski, Różewicz, Andrzejewski, Grochowiak, Rymkiewicz, Przybylski, Szczepański, Gombrowicz, Miłosz, Zagajewski. Niektórzy spośród nich istotnie stają się podświadomymi, ale cel dociekań autora jest bardziej dalekosiężny: rezygnując na ogół z prywatnych rozliczeń, dąży on do ukazania, na przykładzie wspomnianych twórców i ich utworów, zmieniających się w czasie strategii odpowiadania na „zamówienie” władzy. Ukazując więc koherencje pomiędzy kształtem dzieł a zatwierdzonym w komitetach partii modelem twórczości, przedstawia dwa procesy równocześnie: wpisywania się w wyznaczoną „linię” oraz walkę o skruszenie krępującego podmiotowości gorsetu. To właśnie najbardziej interesuje autora *Zwyczajnej apokalipsy*: powolny proces rodzenia się i erozji kolejnych iluzji artystycznych, kolejnych taktów, które miały ocalić przed omnipotencją ideologii — poprzez wybór „mniejszego zła”, poprzez służenie tylko połowiczne. Pisząc zatem pozornie książkę o losach literatury październikowej, przedstawił autor mechanizm nie chcianego nasiąkania doktryną, meandryczność ścieżek, które ku duchowej niepodległości wiodą poprzez dwuznaczne regiony kompromisu.

3. *Polskie, arcy-polskie...* niezwykle często posługuje się pojęciem mitu. Nietrudno odpowiedzieć dlaczego. Po drugiej wojnie światowej doszło w kulturze polskiej do ostrego zderzenia pomiędzy wyniesionymi z bliższej i dalszej przeszłości wyobrażeniami na temat własnej historii, religii, narodowego charakteru i wartości nadrzędnych, a więc tego wszystkiego, co składa się na poczucie zbiorowej tożsamości, z blokiem zupełnie nowych idei, sposobów wartościowania i myślenia, które narzucił — twardo i bezceremonialnie — „nowy porządek”. W efekcie tego starcia doszło do burzliwego procesu fermentacji, w którym instynktowne przywiązanie do dotychczasowych wartości i form myślenia zostało nagle zakwestionowane w imię odmiennej wizji jednostki, zbiorowości i świata; wizji tym bardziej niewolącej, bo wypowiadającej się z pozycji tryumfatorki. Mitologia tradycyjna została zaatakowana przez mitologię urzędową, odgórnie kontrolowaną, swobodnie posługującą się kłamstwem, zastraszeniem, montażem prawd cząstkowych i historycznie fałszywych, zręcznie manipulującą zmęczeniem, goryczą, rezygnacją, potrzebą odnalezienia sensu w bezsensie, porządku w absurdzie. Artysta znalazł się w sytuacji, gdy jego potrzeba rozliczenia się ze światem, który zawiódł oczekiwania i upadł, stała się możliwa jedynie w ramach określonego już z góry systemu. Gdy alternatywą stał się artystyczny niebyt lub ekspresja fragmentaryczna o nie w pełni jeszcze rozpoznawanych regułach, dość powszechną postawą okazał się akces, podszyty cichą nadzieją na „zmeżenie” lub obejście ograniczeń.

I oto wielka kampania demitologizacyjna stała się narzędziem konstytuującym nową rzeczywistość — od chwili poczęcia już zmistyfikowaną, sfalsyfikowaną, czy mówiąc jeszcze inaczej, zmitologizowaną. Oczywiście o wiele bardziej niebezpieczną i niszczącą społeczną, moralną i kulturową tkankę niż ta, przeciwko której była obrócona. Uzupełnieniem tej „akcji”

stała się inwazja do literatury indywidualnych mitów obronnych — zagospodarowywania przestrzeni wolnych jakoby od dominacji ideologii i socjotechnicznych praktyk. Jej efektem stała się sytuacja paradoksalnego wyobcowania z dotykanej rzeczywistości — pozór duchowej i intelektualnej suwerenności.

4. Szkic, który otwiera książkę Wenera poświęcony został przypadkowi bodaj najbardziej zastanawiającemu w historii literatury powojennej — przemianie Tadeusza Borowskiego. Gdyby autor *Zwyczajnej apokalipsy* przed kilkunastu laty nie ograniczył pola swej analizy wyłącznie do opowiadań lagrowych, zapewne nie musiałby dziś wracać do nurtującego nas pytania: jak jest możliwe, że pisarz, który tak głęboko zrozumiał i opisał istotę totalitaryzmu w brunatnej koszuli, oddał mu się tak bezgranicznie, gdy przybrał on strój czerwony? Niestety, autora interesuje ten casus wyłącznie jako model ogólny, przeskok z jednej skrajności w drugą; nie kusi go natomiast jako zjawisko ukonkretnione, rozłożone w czasie. Jest jakoś zrozumiałe, że zrezygnował z tego oglądu Miłosz w *Zniewolonym umyśle*; że absolutnie zdawkowo potraktował ów proces Drewnowski w *Ucieczce z kamiennego świata* można wytłumaczyć autocenzurą; nie ma jednak powodu, aby nie pokazał tego Werner. Któż w kraju jest do tego lepiej przygotowany? Nie ujmując więc nic trafności i głębi rozważań w *Polu gry*, powiedzieć trzeba, że ciągle jest do opisania socrealistyczna historia Borowskiego i kolejne stopnie jego zaprzędania. Ostatecznie o tym jest ta książka — o pokretnych losach paktów pomiędzy ofiarą a diabłem. W wypadku autora *Kamiennego świata* krytyk wyraźnie pominął ten problem. Dlaczego jednak tak wnikliwie ukazał te same mechanizmy w innych rozdziałach, a w tym zadowolił się najbardziej ogólną diagnozą? Może nie chciał wygrzebywać brylantu z dna śmietnika? A o brylant bez wątpienia chodziło. Skutecznie bowiem i przekonywująco ukazał Werner mechanizm wzajemnego uwikłania, splątania tego, co było największą siłą, walorem Borowskiego, z tym, co okazać się miało jego najgłębszą nędzą duchową. Równocześnie jednak odnosi się wrażenie, że ten świetny krytyk naprawdę wierzy, że przyczyna, dla której Borowski oddał się w służbę szatana jest wzniosła i monumentalna, że wyznacza ją przede wszystkim horyzont dokonanego w opowiadaniach lagrowych przenicowania świata wartości. Jest to operacja myślowo efektywna, gdyż zakłada pewien intelektualno-moralny kaliber upadku. Nie jest to jednak operacja konieczna. Tu wkraczamy na teren niebywale śliski, ale nie ma na to rady. Nie istnieją oczywiście żadne dowody wskazujące na rodzaj motywacji kierujących Borowskim w latach stalinowskich. Dlatego też krytyk automatycznie odrzucać musi pobudki przyziemne i niskie, takie jak strach, żądza władzy, pieniądze, mieszkanie, możność podróżowania, uznanie otoczenia, większy margines wolności — na ich miejsce wkraczają nieodmiennie uzasadnienia „wyższe”. Świetnym przykładem może być *Hańba domowa* Trznadła, w której znajdujemy wyłącznie oszukanych orędowników wielkiej idei. Nie ma wśród nich ani jednego, który

sprzedałby się za to, co diabeł zawsze oferuje w pierwszej kolejności. I w ten sposób socrealizm nieuchronnie przemienia się w pochod promiennych postaci, które co prawda zamieniły na kilka lat kulturę w cuchnące gnojowisko... lecz nigdy z pobudek niskich — zawsze z idealistycznych impulsów! I tak nieuchronnie zmieniają się proporcje i kontury. Wszyscy pamiętamy dokładnie lata stalinowskie jako okres rozszalałego strachu, donosicielstwa, urzędowego kłamstwa i podłości. Aż tu nagle okazuje się, że literatura polska rządziła się zupełnie innymi — oczywiście szlachetnymi — prawami.

Ale co ma z tym zrobić krytyk? Doprawdy trudno powiedzieć, gdyż rzeczywiście nie ma on najmniejszych pełnomocnictw do udzielania odpowiedzi w porządku innym niż ten, który wynika z dzieła. Z drugiej jednak strony widzimy jak efektowne i analitycznie zasadne rozpoznanie ukrywa na dnie jakąś cienką mistyfikację. Czy rzeczywiście pytanie: „dlaczego upadł Borowski”? jest pytaniem tylko o literaturę? Zakładając jednak nawet, że pozostajemy w jej obrębie, musimy pamiętać, że jedno wybitne dzieło potrafi przesłonić dziesięć utworów poronionych i nawet najbardziej podle życie ich twórcy. Odpowiedź więc, która kładzie na jednej szalce wagi arcydzieło, a na drugiej nie wymienione nawet z tytułu agitki, zawsze dokonuje dowartościowania, przesuwając akcenty. Może więc dlatego właśnie w tym — wyjątkowo! — rozdziale brakuje rzetelnego ujęcia historycznoliterackiego.

5. Kiedy rozpoczął się socrealizm? Każdy niemal mechanicznie odpowie, że na szczecińskim zjeździe w 1949 roku. Prawda wydaje się o wiele bardziej złożona, gdyż cenzura ta oznacza tylko administracyjne usankcjonowanie programu. Przykrawanie świata do potrzeb nowej ideologii, deformowanie proporcji, fałszowanie historii i poszukiwanie argumentów akceptacji zaczęło się w rzeczywistości znacznie wcześniej: w publicystyce „Kuźnicy”, w powieściach nurtu „obrachunków inteligencckich”, w najgłośniejszej powieści tamtych lat — *Popiele i diament*. Werner stwierdza kategorycznie: najslabiej komunizmowi opierała się literatura, zwłaszcza dobra literatura! Trudno się z tym nie zgodzić. Ten dwuznaczny, nazbyt pospieszny sukces ujawnił się w powojennych tendencjach rozliczeniowych. Gorzki żal wobec państwa, które nie umiało zabezpieczyć swych obywateli przed katastrofą oraz konieczność odnalezienia jakiegoś sensownego miejsca w nowej rzeczywistości okazały się stabilnym gruntem, na którym można było zbudować akceptację komunistycznej koncepcji kultury.

Szczególnie wyrazistą egzemplifikację tego złożonego skądinąd procesu ukazał Werner właśnie na przykładzie słynnej książki Andrzejewskiego i jej ekranizacji. Nie ulega wątpliwości — co znakomicie wypunktował wcześniej Mrozek w szkicu *Popiół? Diament?* — że ten stojący na czele uczniowskiej listy lektur utwór, który kilku przynajmniej generacjom narzucił punkt widzenia na sytuację powojenną, zawiera ewidentnie kłamliwą wizję tamtych lat i znaczących jej podziałów. Ostatecznie brak alternatyw

i dramat pokoleń, które przeszły ze straszliwymi ofiarami przez wojnę, odnajdując się nagle pod nową okupacją, zostały ukazane w powieści jako sytuacja przyzwolenia, niemal gotowości włączenia się w „Nowe” (czyż Chełmickiego jest niczym więcej jak nieracjonalnym porywem zdezaktualizowanej powinności). A jednak, dzięki sugestywnemu ujęciu artystycznemu i nieodpartej ekspresji filmu Wajdy, utwór ten stał się pozycją niemal kanoniczną. Można powiedzieć nawet, że przez przynajmniej trzydzieści parę lat był substytutem uczciwej wiedzy historycznej. Oto przykład, jak wybitny talent i świetnie skomponowane dzieło mogą stać się użytecznym i niebezpiecznym narzędziem indoktrynacji.

Czy Andrzejewski nie wiedział kim jest naprawdę ten wszechpotężny klient, któremu użył swego zreżnego, adwokackiego pióra? Czy nie wiedzieli tego Dygat, Hertz, Brandys, Kisielewski (tak!) i inni pisarze tych lat? Zapewne wiedzieli, lecz lęk przed powrotem w dyskredytowane „Stare” i intensywne wiara w jakąś rozsądną, dającą się ogarnąć przyszłość nakazywała użyć jej, nawet za cenę niepokojących koncesji, swojego poparcia. Być może zaważyła tu również wiara w inny, bardziej ludzki wariant komunizmu. Nie było to zresztą złudzenie wyłącznie literatów, bo wszak ulegli mu nawet zawodowi politycy. Ci, którzy wiedzieli, że to tylko pierwszy etap przed mocnym chwyceniem za gardło, potrafili te iluzje bardzo zreżnie wykorzystać.

6. Czym jednak tłumaczyć ciągle rosnącą popularność „Popiołu i diamentu”, a szczególnie jego wersji filmowej, już po roku 1956? Jak w nowej sytuacji zrodziła się zgoda na tę sfalszowaną wizję rzeczywistości sprzed zaledwie 11 lat? Dzieło Andrzejewskiego i Wajdy jest tu zresztą jedynie wyrazistym i symptomatycznym przykładem. Przełom październikowy ujawnił wszak wiele utworów, których polityczna bezkompromisowość, wówczas zdawało się burzycielska, dziś zastanawia swoim wytonowaniem i autocenzorskim umiarem. Tym razem — mówi Werner — zdecydował kontekst, świeża jeszcze pamięć o tym, co można zrobić ze społeczeństwem i kulturą.

Wykradziony, wydarty z tak wielkim trudem kawałek prawdy wydawał się osiągnięciem tak niezwykłym, że nie pytano już o prawdę całą. Wydaje się nawet, że nierzadko ową cząstkę utożsamiano z całością.

Ta świadomość na długie lata zaciążyła nad literaturą. Aż do połowy lat siedemdziesiątych, a praktycznie aż do schyłku, mechanizm gry z cenzurą i autocenzurą okazywał się gorsetem ograniczającym autentyzm i podmiotowość poczynań twórczych. I tu pytania: czy połowiczne kłamstwo i artystyczna półprawda mogą pełnić konstruktywną rolę kulturową? Czy wydzierający dla społeczeństwa cząstkę prawdy kompromis jest mniej godny szacunku niż ustępliwe milczenie?

Niezwykle ciekawie ukazuje te problemy Werner w rozdziałach: *Heroizm i realizm* oraz *Wrzesniowe porachunki*. Wraz z wcześniejszymi szkicami komponują się one w pasjonującą mozaikę, pokazującą złożone procesy

przenikania ideologii do świadomości artystycznej i dwuznaczną walkę twórców o zdobycie tego problematycznego marginesu autonomii. Analiza utworów prozatorskich i filmów wybierających sobie za temat dzieje kampanii wrześniowej oraz los Powstania Warszawskiego ujawnia doprawdy niełatwe dylematy twórcze. A wybory niejednokrotnie były istotnie bardzo ciężkie. Gdy ceną za rehabilitację żołnierzy AK bądź oddanie czci Powstaniu było przemilczenie wrześniowej agresji Związku Radzieckiego lub rzeczywistego kontekstu politycznego wybuchu walk w Warszawie, na ogół zdecydowano się ją zapłacić. Wiedząc, że nie można uratować całości, zdecydowano się na ocalenie części. Niejednokrotnie zresztą czyniono to z ogromną sugestywnością i artystycznym mistrzostwem, co być może okupywało jakoś nieuchwytny niepokój sumienia. Jednocześnie jednak w decyzjach takich, choćby najbardziej szlachetnych, ukrywała się zgoda na wymazanie faktów, na niszczenie owej siatki tradycyjnych wartości i pojęć, które stanowią o narodowej tożsamości.

7. Warto zwrócić uwagę jak szybko udało się ugasić ogień, który nieśmiało zapłonął w literaturze po roku 1965. W zasadzie nie zdążono nawet przeprowadzić porządnego rozliczenia się z własną twórczością. Wychwycono owoce znieprawienia, lecz korzenie pozostały pod ziemią — nie tknięte. Oczywiście, powstały książki takie jak *Ciemności kryją ziemię*, *Bramy raj*, *Z obłąkanego miasta*, *Matka Królów*, ale za każdym razem na plan pierwszy wysunął się anonimowy w istocie Moloch, zasady odpowiedzialności indywidualnej jakoś dziwnie się rozpyływały, a elementarne pytanie: „dlaczego?” kierowano pod adresem, który — wmawiano sobie i innym — stracił już swą aktualność. Nie przypadkiem stalinizm w kulturze stanowi wciąż aż do dziś jątrzącą się ranę. Pomiędzy przełomem październikowym a czasem kolejnej przemiany rozciąga się niemal dwudziestoletni (dla niektórych nawet dłuższy) okres względnie harmonijnej koegzystencji, niejednokrotnie wyznaczanej wysokimi nakładami i nagrodami państwowymi. Jej załamanie przyszło wraz ze wściekłym atakiem moczarystwu, który zniszczył ostatnie złudzenia, niemniej literackie objawy definitywnego rozwoju z władzą ujawniały się nieraz ze znacznym poślizgiem przez całe lata siedemdziesiąte. Pozostanmy przez chwilę w obrębie tego dwudziestolecia. W latach sześćdziesiątych niemal powszechnie zwyciężyła strategia ucieczkowa. Jej mechanizm pokazują centralne partie *Polskiego*, *arcypolskiego...: Racjonalistyczna groteska*, *Sen o nicości*, *Europeizm* oraz dwuczęściowe *Podróże literackie*. Masowe wycofanie się pisarzy na konsekwentnie wydzielone obszary indywidualnych penetracji stworzyło nowe reguły w dotychczasowej grze z władzą, ukształtowało nowy układ przetargu: artysta zwolniony został od wysiłku ilustrowania historycznej logiki i uroków komunistycznego ustroju, ale odchodząc od tych zadań miał jednocześnie dostarczać nowej formy legitymizacji władzy. Jego misją miało być teraz kształtowanie fikcji absolutnie normalnego, wyposażonego w europejskie standardy państwa. Mając do wygrania względną wolność.

twórczą, każdy płacił szczerze, tym bardziej, że nie wymagano żadnych peanów i hymnów na cześć partii. Po prostu zamknięcia się w prywatnym rezerwacie. Obie strony były więc zadowolone: pisarze — gdyż nikt im nie łamał już kręgosłupa, politycy — ponieważ uzyskali nie budzący wreszcie żadnych wątpliwości, możliwy do okazania w szerokim świecie, glejt inteligencji.

8. Spośród spokojnych i wyważonych wywodów Wernera na temat strategii izolacji jeden z rozdziałów, o twórczości Różewicza, napelnił mnie pewnym niepokojem. Otóż konstruując siatkę charakterystycznych dla tego okresu postaw, w wypadku Różewicza krytyk wykazuje szczególne nieprzejednanie. Pomiął twórczość Przybosa, Grochowiaka, Harasymowicza, rozumiejąco przymknął oko na neoklasycystyczne utopie śródziemnomorskie, lecz autorowi *Kartoteki* nie przebaczył niczego. Zarzucił mu wiele: splotenia doświadczenia wojennego, powołanie do życia kodu „małego realizmu” i mitu „małej stabilizacji”, odcięcie się od historycznego doświadczenia polskiego na rzecz trywializującej identyfikacji naszej powojennej kondycji z popularnym *image* Zachodu. Rzeczywiście, przy wszystkich blaskach i cieniach dzieła Różewicza, nader mało w nim przejęcia się losem społeczeństwa w kleszczach komunizmu, a obraz kryzysu nie tylko dokładnie oddzielony jest od przyczyn, ale również zostaje zrównany z europejskimi mechanizmami wkraczania w cywilizacyjny „śmietnik”. Można powiedzieć nawet, że pisarz ten posiadał jakiś niezwykły dar dekonkretyzacji polskiego losu i pełną niemal niewrażliwość na zrywy i upadki narodowego ducha. Ale też tutaj rodzi się stare pytanie: w jakim stopniu artysta uzależniony jest od ciężenia historycznej chwili, od presji zbiorowego losu, w jakim stopniu wolno mu praktykować „prywatne obowiązki”? Gdyby z pełną konsekwencją stać na gruncie — jakże słusznych nieraz — osądów Wernera, moglibyśmy dojść do wniosku, że praktycznie każde uchylenie się od narodowych powinności i szukanie innej — nazwijmy ją niezręcznie — ogólnoludzkiej perspektywy stanowi zdradę patriotycznej racji stanu i artystycznego sumienia. A przecież tak nie jest.

Chciałbym być tu dobrze rozumiany. Nie bronię Różewicza, gdyż jego twórczość, tak na pozór jednolita i wierna swym wewnętrznym determinacjom, jakoś dziwnie harmonizowała w swym rozwoju z ideologicznie wyznaczanymi kulturze fazami (np. protest przeciw bestialstwu wojny, socrealistyczny etos pracy ludzkiej, dylematy cywilizacyjnego „awansu”, krytyczny obraz cywilizacji Zachodu itd.), niemniej ten właśnie przypadek twórczości, co by nie rzec ambitnej, stawia pytanie o prawo artysty do zamknięcia się w obrębie wyznaczonego ciężeniem własnego „ja” uniwersum tematów i problemów. „Zostawcie /Poetom chwilę radości/ Bo zginie wasz świat” — wołał w *Ocaleniu* Miłosz. Może więc należy zostawić Różewiczowi prawo do tej goryczy i obojętności, która wypełnia bez reszty jego potrzaskany świat? Co nie oznacza równocześnie, że pogrążonemu w „czarnej dziurze” uniwersalistycznych medytacji pisarzowi nie warto zadać elementarnie prostego pytania: „Ale co zrobisz, poeto, dla Polski”?

9. Centralne rozpoznanie książki jest bolesne: „jednym z podstawowych wyróżników kultury PRL wydaje się zgoda na połowiczność prawdy”. A więc odpowiedź na pytanie zawarte w tytule powinno brzmieć: zgoda na gwałt? Ktoś jednak zaraz powie: jakież to gwałt, skoro rzekoma ofiara bez specjalnego buntu włączyła oddawanie się w normalny rytm życia? Bez wątplenia będzie w tym sporo racji, lecz jednak nie należy zapominać, że główna rola w tej ugodzie przypadła rezygnacji, poczuciu bezsilności, wreszcie zrozumieniu konieczności przystosowania się do rzeczywistości, której polityczny kształt i praktykę ukształtowały siły drwiące sobie nie tylko z indywidualnych, lecz również narodowych aspiracji. Jedynym zatem celem, który dość powszechnie uznano za osiągalny, była walka o uczynienie tej rzeczywistości bardziej znośną, o minimalne choćby poszerzenie granicy wolności ducha.

Autentyczną przemianę przyniosła dopiero druga połowa lat siedemdziesiątych i powstanie zrębów kultury niezależnej. Na tę decyzję pracowały, i to warto podkreślić, nie tylko kompromitacje kolejnych ekip rządowych i samej ideologii, nie tylko niezłomność garstki buntowniczej inteligencji, lecz również — co za ironia losu! — te nieśmiałe, jakże ograniczone próby poszerzenia obroży zaciśniętej na gardle. Mają w niej także udział wysiłki odbudowywania zagubionej więzi z kulturą kręgu medyteralnego, jak i uparte dryfowanie ku Zachodowi lub zagospodarowywanie obszarów „mniej strzeżonych”. Finał nie mógł być inny: pod koniec dekady spora grupa pisarzy przemówiła pełnym, wolnym od cenzury i autocenzury głosem.

Równie wyraźnie przemianę tę można było dostrzec w innych regionach sztuki, szczególnie w filmie, którego problemy zajmują w książce sporo zasłużonego miejsca. I tutaj również wyznacza ją cezura połowy lat siedemdziesiątych, gdy powstaje „kino moralnego niepokoju” (Holland, Zanussi, Kieślowski, Wajda, Falk, Kijowski) oraz różnorakie jego kontynuacje (Bajon, Marczewski, Szulkin).

Ogólnie mówiąc rozpoczęto ogromne prace nad zapełnieniem dziur w obrazie powojennego świata. Jedne za drugimi padały nienaruszalne wcześniej tabu. Pełne jednak zespolenie, często nawet identyfikację ze zbiorową świadomością, przyniósł wybuch wolności w 1980 roku, a bodaj jeszcze bardziej jej brutalne zgniecenie rok później. Inna rzecz, że literackie produkty tego zespolenia w rozpaczy nader często pozostawiają sporo niedosytu w sferze wartości czysto artystycznych. Paradoksalnie bowiem okazało się, że wyzwolenie się spod presji narzuconych doktrynalnie „obowiązków”, niekoniecznie oznaczać musi dla artysty wolność całkowitą, gdyż nader łatwo może on znaleźć się pod niewolącym ciśnieniem nowego „zamówienia” — tym razem społecznego, wspólnotowego, narodowego. Świetnym tego przykładem jest bogata i niestety nie zawsze wartościowa literacko produkcja stanu wojennego. Na szczęście nie jest to reguła, gdyż na fali gwałtownego odreagowywania pojawiają się już nader interesujące, rzeczywiście nowe zjawiska. Pełniejszą i bardziej obiektywną diagnozę obecnej przemiany przynoszą już lata najbliższe.

Jakże wyraźnie dziś widać te niezliczone zaślepienia i mistyfikacje, jakim na przestrzeni ostatnich czterdziestu lat ulegała powojenna literatura i sztuka polska. Doprawdy nie ma powodu, by mniemać, że czas zdumiewających zatrać perspektywy i zaniewidzeń skończył się definitywnie. I nie zmienia tej groźby fakt, iż ku naszej radości wysiłek najwybitniejszych twórców został zaprzężony do powozu zmierzającego nareszcie w tym samym, co nadzieje znacznej części społeczeństwa, kierunku. Powstała nowa sytuacja jakościowa i nowy układ przeciwstawnych często „zamówień”. Ich ciśnienie niesie ze sobą nowe groźby zbiorowych dryfów artystycznych. Umówmy się jednak, że wciąż mówimy o sztuce ambitnej. Jej odpowiedzią zapewne będzie również potrzeba oderwania się i niezgody, gdyż społeczna „służba” rzadko bywa jej ostatecznym powołaniem. Tak zatem rysuje się przed nami wcale interesująca perspektywa, przynajmniej tak długo, dopóki nie ujawni się zbiorowa fascynacja jakąś teorią uszczęśliwienia totalnego bądź próba kolejnego „przywracania porządku”.

Stanisław Beres