


Aby rozpocząć lekturę,
kliknij na taki przycisk ,
który da ci pełny dostęp do spisu treści książki.

Jeśli chcesz połączyć się z Portem Wydawniczym
LITERATURA.NET.PL
kliknij na logo poniżej.



Mieczysław Orski

Etos lumpa

Szkice literackie

Tower Press 2000

Copyright by Tower Press, Gdańsk 2000

I

Parodia i drwina

Łońskiego roku przed wiliją

Ech, te nasze ziemie nizinne. Toczące nurty w zielonej kniei, rozszepanej „życiem i gniciem” puszczy. Z tłustymi rybami, przeginającymi się wśród stu topielisk. Daremnie tu szukać śladu gospodarskiej ręki. „Wagony drewna, tony siana, ciężarówka ryb i mięsa spalają się rozrzutnie w bezcelowym kołowrocie przyrody”. Łoś, moknący w tatarakach, z wielowiekowym majestatem pogapi się na kajak, wracając zaraz do swych zajęć. Spokój, bezwład, lenistwo – „tylko ja i mój kajak, czegoś tu chcemy, do czegoś dążymy...” Zapalczywym okiem przyszłego gospodarza spoziera na mateczniki Marian Grzyb, Maniś z awansu, wiosłujący ku swojej zapuszczonej ojcowiznie.

I oto wyłania się przyzba. Dwaj starzy chłopci u progu, podparci kosturami, w nasuniętych na oczy, nos i uszy nakryciach głowy, w wyniku obiektywnych przyczyn utrudniających im widoczność, snują domysły na temat dochodzących ich z rzeki zjawisk akustycznych:

Uff... – sapnął. – Macieju...

– Ehe? – mruknął ten w czapce, głowy nie podnosząc.

– Zdaje się... uff... zdaje się, jakby coś po rzyce chlupie – wystękał ten w kapeluszu. – Odmknijcie ocy, Macieju, obaccie, co...

– Yy, co będę odmykał [...] Musi co krowy wracają z wygona...

– Yy, musi nie krowy...

– To owiecki, Jędrzeju.

– Owiecki? [...] A cemuz oni nie beco, jak oni owiecki?

– Nie beco, bo niebekliwe [...] A cy krowa ciągiem rycy? Nie ciągiem!

– Krowa, co dużo rycy, mało mleka daje.

Znajdujemy się, jak słyhać, w krajobrazie umownym. Od pierwszych zdań rozumiemy i przyswajamy sposób kontaktu z narratorem: te rzeki to gdzieś tam chyba płyną, ale na pewno już nie takie, próżno w nich wypatrywać aż tylu tłustych ryb (które w takiej obfitości można obserwować raczej w zbiornikach miejskich sklepów), puszcza jest „i rozszepana gniciem”, głównie dzięki Żeromskiemu, choć i nie bez udziału Reymonta, łoś zaś – potrzebną do konstrukcji fabularnej makietą. Adres ontologiczny *Awansu* skierowany jest najwyraźniej i najświadomiej nie ku doczesnej rzeczywistości, takiej jaką dałoby się odtworzyć w sprawozdaniu reporterskim, lecz ku pewnym o niej wyobrażeniom i stereotypom, ustalonym i utrwalonym przez określone formy kultury tudzież szablonu literackie. Gdyby ktoś miał jeszcze nadzieję na garść autentyku ze współczesnych zagród, rozwieje je ów poukładany na przyzbie dialog wieśniaczy; porównamy go z inną rozmową chłopów o innych krowach i baranach:

Chłop I Łońskiego roku, przed samą wiliją, krowa coś mówiła do Marcina.

Chłop II Opowiedzcie no, kumie.

Chłop I Ano, poszedł Marcin do obory, a krowa powiedziała do niego wedle żłoba: „nie jest dobrze, Marcinie”.

Chłop III Co nie jest dobrze?

Chłop I Także samo i Marcin ją zapytał: „Co nie jest dobrze, krowo?” A krowa na to: „A tak, w ogóle to nie jest dobrze” i – tylko siano jadła [...]

Chłop II Krowy to jeszcze nic. Barany – te jak coś powiedzą!

Chłop III Musi była wiedząca.

Chłop II Może by zasiać co...

Chłop I Jiii tam...

Chłop III E, mówicie...

Oczywiście w tym drugim dyskursie krowy i barany potraktowane są z mniejszą znajomością tematu niż w pierwszym, wyróżniając się za to bardziej symboliczną godnością i filozoficznym temperamentem. Jednak w pierwszej scenie – analogicznie do drugiej – problem odgłosów wydawanych przez zwierzęce stadko jest trzeciorzędny, jak i chłopci usadzeni w pozach nienaturalnych, przyzba tendencyjnie anachroniczna, a rozmowa sfingowana, „nadana” przez kunktatorski zamysł narratora. Krytyka i satyryczny obraz chłopów w powieściach Redlińskiego (bardziej w *Awansie*, choć trochę i w *Konopielce*) dotyczy nie tyle ich samych, ile ich wypaczonych, „wyoconych” kukieł-modeli, pozostawionych naszej wyobraźni w spadku po interpretacjach pisarzy, malarzy i publicystów.

Mamy do czynienia – przynajmniej w jednym z zasadniczych zakresów oddziaływania powieści – ze swoistym wydaniem folklorystyczno-literackiej szopki. Porozumienie między autorem a czytelnikiem zawiązuje się nie tyle na „osi” znajomości współczesnych realiów wiejskich, ile współuczestnictwa w odgadywaniu i ośmieszaniu szablonów i uproszczeń świadomości zbiorowej, tropów fabularnych itp.; dowcip sytuacji psychologicznych i międzyludzkich jest bez trudu przyswajalny przez kogoś, kto nigdy nie widział obory, a życie spędził w bibliotece. U bohaterów szopki – prezentowanych w pozach hieratycznych i gestach typowych, strukturalnie tych bohaterów określających – daje się odczuć wielowiekowe zmęczenie obowiązkami obyczajowymi: „Po drodze minąłem powaśnionych sąsiadów – wyczerpani walką bili się już na siedząco, okładali się niemrawo, zasypiali w pół ciosu”. Janko Muzykant, tkliwie jak gołębia tulący do piersi „skrzypeczkę z gonta”, ma nie pięćdziesiąt, lecz sto pięćdziesiąt lat do odrobienia. „Pójdź dziecię, ja cię uczyć każę” – mówi wzruszona Siłaczka czy raczej Siłacz, „mafister” Maniuś, widzący już oczyma duszy rozblaskujące pod strzechami kaganki oświaty, czyli wieś zelektryfikowaną, skolektywizowaną i zasobną. A kiedy ta wieś istotnie dogania w powieści miasto, rodzi się inny, niespodziewany absurd.

Śmiech, prześmiejch groteski wynika u Redlińskiego z zetknięcia, konfrontacji w jednym czasie i jednej przestrzeni dwóch krańców, dwóch spetryfikowanych i zmitologizowanych biegunów współczesnej świadomości (zarazem popularnych „straszaków” publicystyki): chłopstwa tkniętego paraliżem przeszłości i sfrustrowanej wielkowiejskiej mentalności, porażonej „szokiem przyszłości”, tym z Alvina Tofflera, oraz z nadania temu spotkaniu znamion parodystycznej gry, zabawy, przywołującej obiegowe znaki kultury, znane wzory i style literackie, typowe postaci itp. „Po wsi poszło: Grzyb sam robi telewizor [...] Raz, koło Wielkanocy, parę dni po tym, jak radio i telewizja poinformowały o pierwszym locie człowieka w Kosmos, wstąpili Lipka i sołtys z nowiną, że Wyprostek wymłócił zboże”. W tej grze telewizor stanie się arką przymierza między zabobonem a elektryczną młocką, zatwardziała czarownica Horpyna zaś nakłoni telepatyczną groźbą urzędnika z odległej metropolii do dostarczenia przydziału materiałów budowlanych. Satyryczne przejaskrawienia, hiperbole, wszelkie karnawałowe (w sensie Bachtinowskim) przerysowania są typowym dla konwencji ludowości tworzywem dodatkowego śmiechu.

Za paradygmat wyjściowy dla tego modelu fabularnego, charakterystycznego nie tylko dla *Awansu*, ale na różny sposób dla wielu innych propozycji naszej współczesnej prozy, można uznać, jak sądzę, *Wesele w Atomicach*. Chociaż parabola groteski w opowiadaniach Mroźka jest bardziej syntetyczna, doprowadzająca parodię do postaci esencjonalnej, kontaktująca się głównie z abstrakcyjnymi, wysublimowanymi formami świadomości. „Pan młody miał pod lasem niezły kawał laboratorium i coś ze dwa reaktory wedle cesarskiego gościńca, zaś w samym obejściu nieduży, ale schludny zakład chemicznej syntezy. Pannie młodej ojciec dawał w posagu całą siłownię”.

Kursy grzechu

Z punktu widzenia współczesnych stosunków ekonomicznych bohater tytułowy opowiadania *Kuszenie Czesława Pałka* Janusza Głowackiego jest zdolnym technikiem kombajnista, z punktu widzenia nowoczesnych stosunków obyczajowych – technikiem prymitywistą seksualnym. W niekrótkim już i nieśmiałym życiu Pałka jedyną nadzieję erotyczną ukróciła osoba o domniemywanej płci przeciwnej, która, gdyby nie miała okularów i zębów jak u konia, „nie byłaby najbardziej brzydka”. Uczyniła to słowami: „Pełna szajba! Obsuwa! Głupi Zygmunt!”, a to gdy Czesław zaproponował jej po tańcu legalne małżeństwo.

Czesław Pałek jest pozytywnym bohaterem literackim, skupiającym gros swych sił witalnych na pracy produkcyjnej i douczaniu się zawodowym, a nadto wyzutym z pociągu do alkoholu, seksu i innych złych nałogów. Ma chwile romantycznych zastojów. W mieszkaniu karmi kanarka. W „Delikatesach” przystaje po to, by wwąchać się w ulubiony zapach kawy. Jest skrupulatny i urzędniczo dokładny w swym dzienniku zajęć. Z tą samą tępową dokładnością i skrzętną zapobiegliwością, z jaką powiadamia nas o charakterze swoich obowiązków domowych i spożywanych posiłkach, Pałek relacjonuje szczegóły dziwnej przygody z żoną inżyniera Romanka. Przygoda jest dowcipna z punktu widzenia czytelnika, gdyż inżynierowa okazuje się osobą obznajomioną z najnowszymi zachodnimi osiągnięciami erotologii. Prowadzący beznamienne, obiektywne sprawozdanie Czesław przynosi kwiaty i czyni wyznania, a w zamian podlega aktom nazbyt brutalnym, nie wiedząc dlaczego i za co. Czytelnik wie i z satysfakcją przeżywa szczytowanie partnerki Czesława i „[...] jej ręka przejechała mi po twarzy pieszczotliwym ruchem i wjechała lekko we włosy, sprawiając mi cudowne uczucie, które jednak niespodziewanie zamieniło się w ból wywołany silnym zaciśnięciem jej ręki na włosach przy skórze. Poczekiałem chwilę, ale widząc, że ból nie jest ani trochę mniejszy, rzuciłem się w bok głową, cały usztywniony [...] owinęła się dokładnie dokoła mnie, a następnie z taką siłą zaciśnęła ręce i nogi, że nie mogłem wykonać najdrobniejszego ruchu [...] Zacząłem się rzucać i szarpać, robiąc to jak najszybciej i gwałtownie, aby się uwolnić, obserwując w tym czasie jej wykrzywioną jeszcze bardziej twarz i otwarte szeroko usta [...] Następnie przysiadłem obok obserwując niespokojnie, czy jej twarz wróciła do poprzedniego wyrazu, i z ulgą zobaczyłem, że się wyrównała i znowu była taka, jaka pojawiła się w moich marzeniach”.

Komizm sytuacji, a także konstrukcji literackiej, wypływa tu ze sprowokowanego i wyjaskrawionego narzędziami parodii zestawienia w jednej quasi-realistycznej przestrzeni dwóch stereotypów, znamienych dla współczesnej świadomości (choć innej natury niż u Redlińskiego): mianowicie postulatywnej uczciwości, moralnej czystości wyróżniającego się pracownika gospodarki i – z drugiej strony – modelu nowoczesnej swobody obyczajowo-łożkowej w wyobrażeniu przeciętnej drobnomieszczanki. Zadbany, zaczesany na przedziałek bohater powieści produkcyjnej zostaje raptem, bez uprzedzeń i bez nieodzownej kwarantanny, wtrącony w sam środek nowych „dziejów grzechu”. Zresztą także bez zapowiedzi i wprowadzeń odnarratorskich. Proza Głowackiego stroni od aluzji literackich, cytatów kulturowych i innych, przedrzeźnień języka urzędniczego czy pseudonaukowego, w które obfituje styl Mrożka, a także *Awans* Redlińskiego; gra parodystyczna dotyczy tu raczej form i schematów obyczajowości, mód, utartych sposobów życia.

Teatr cieni

O ile groteska Mrożka miała ważny układ odniesienia również w żywej rzeczywistości, była zakorzeniona w doniosłej problematyce czasu historycznego (a nie tylko historyczno-literackiego), o tyle wiele współczesnych tomów prozy, zapatrzonych w *Wesele w Atomicach*

lub w *Transatlantyk*, zdaje się rozgrywać w świecie bardziej oderwanym, wyjąłowym z faktów i zdarzeń, nasyconym za to silniej drwiną, śmieszkiem, konceptem. Krajobraz społeczny i psychologiczny naszej prozy coraz bardziej może przypominać azjatycki teatr cieni: widać sylwetki, gesty, kontury przedmiotów, nie widać ich rzeczywistych konkretyzacji i adresów. Czasem tylko z półprzezroczystego płótna osłaniającego scenę wychyla się owłosiona ręka urągająca nie wiadomo komu i nie wiadomo po co. Organizator tego teatru porozumiewawczym uśmiechem daje nam do zrozumienia, że liczy na naszą domyślność, inteligencję, poczucie humoru; odnosimy jednak nadto silne wrażenie, że spektakl mógłby przebiegać w innym teatrze, o innej porze, z udziałem innych aktorów. Ów organizator nie opowiada się wyraźnie za żadną z odtwarzanych postaw, żadnym z opisywanych i parodiowanych wzorców, żadną z idei, odcina się od prezentowanego przez siebie świata poprzez dystans dowcipnej krytyki, ośmieszającej pobłażliwości.

W tym teatrze rozlega się śmiezek. Nie pełny, radosny, rozsadzający pierś śmiech naturalnego humoru, towarzyszącego opisom realistycznym. Nie przewrotny śmiech ironii, śmiezek. Ciągły, chybotliwy chichot, którego dyktaturze czasem podlega prawie wszystko, poczawszy od zamysłu literackiego i punktu widzenia narratora, po dramaturgię poszczególnych scenek i niuanse stylistyczne. Jest to śmiezek angażujący narzędzia parodii, pastiszu, aluzji politycznej i innej, szopki itp., bez należytego szacunku i równowagi treściowo-formalnej. Pokrzywiający się historii z równoczesnym układnym dygiem w jej kierunku. Wyśmiewający głupotę, ale jej nie tępiący. Wszelkie ostrzejsze akcenty tuszuje tonacja wyrozumiałej kpiny.

Z dwóch postaw, które w początkach minionego trzydziestolecia wyróżnił i opisał w *Pograniczu powieści* Kazimierz Wyka: tragiczności i drwiny, przewagę zdaje się brać ta druga. Wszystkie gorzkie słowa, które Wyka poświęcił wyłączności obu postaw – nie ujmujących, nie zakreślających całokształtu godnego opisanie świata, pozostawiających w nim liczne białe plamy – były równocześnie gorącym požądaniem i dopingowaniem realizmu. Natomiast czytając liczne ukazujące się dziełka i wypracowania literackie często odnosimy wrażenie, że to tylko nieumiejętność i niemożność rozszyfrowania rzeczywistości, przedstawienia rządzących nią prawidłowości i procesów, powoduje, iż autor ją ośmiesza. „[...] odpowiednikiem braku każdej z form realizmu była w naszym pokoleniu postawa drwiąca. Odnosiła się do powierzchni świata. Ale postawa kpiny wobec fasady nie mogła być postawą drwiny wobec zasady” – pisał Wyka.

Finał *Awansu* jest bezradnym, choć zgrabnym powrotem do nie rozwiązane dylematu wyjściowego; ostrze realizmu satyrycznego tępieje w napływie śmieszności. Dla Głowackiego – jak zauważa Helena Zaworska w recenzji tomu *Paradis* („Twórczość” 3/74) – „[...] całość życia jest przede wszystkim komiczna, zarówno w swej groteskowości, jak i superpowadze, że w końcu ogromnie męczący staje się ciągły, obowiązkowy śmiech [...] Głowacki lekką ręką, błyskotliwym dowcipem, gromkim śmiechem, odcina się od rzeczywistości niepojętej, ale i nie wartej pojmowania”. Nie jest on odosobniony w tych praktykach.

W wielu książkach współczesnych skecz i monolog kabaretowy zostaje wpisany w krąg problematyki przyzwyczajęń twórczych m.in. „małego realizmu” (sztuki prozatorskiej zajmującej się skutecznie i ponad wszystko właśnie ową „fasadą”), ratując autorów przed łatwymi napaściami krytyków i niechęcią czytelników.

Podstawowym kryterium artystycznym respektowanym przez narratora tomu opowiadań Krzysztofa Skudzińskiego *Rekolekcje dla głuchoniemych* (Kraków 1974) jest, jak się zdaje, śmieszność. Opis nie grzeszącego nadmiarem wydarzeń i wrażeń życia bohatera w polskiej mieścinie narrator ów zsynchronizował z antologią dowcipów, witzów i humorystycznych scenek. Rozpowszechnionych w obiegu: „Czym się różni kamień węgielny od węgla kamiennego? [...] Tym, czym organizm onanisty od onanizmu organisty”. Dość znanych w

określonych środowiskach: „Zdobysławie, na dupie chciałbym umrzeć [...] Jak? siedząc? – zapytałem głupio, bo byłem bardzo zamyślony. – Nie, leżąc... leżąc”. I regionalnych: „Dlaczego nie mogę wykąpać się w basenie? – rzekł hrabia. – Bo hrabia sika do basenu. – Ależ wszyscy sikają do basenu. – Ale hrabia robi to z trampoliny. – Więc dzisiaj skoczę”. Nb. skoczył i nie wypłynął, „tak zginął nasz ostatni hrabia”, konkluduje narrator, który nie zawsze wyteża koncept, by kawał stał się naturalnym przedłużeniem wątku fabularnego książki. Czasem zaspokaja naszą ciekawość byle pretekstem. O Jasiu, co wypił proboszczowi wino mszalne, zamiast się wyonanizować, dowiadujemy się dzięki temu, że bohater namiętnie lubił chować się w konfesjonale i „miał najlepsze wiadomości”. Z każdej niemal sytuacji i prezentowanej osobowości wydobywa się tu cechę lub dolegliwość, która o kilka stron dalej posłuży do przytoczenia lub zmontowania dowcipu – jak się już zorientowaliśmy – treściwie anatomicznego. Żeby było jeszcze śmieszniej, bohater pracuje w zakładzie pogrzebowym. W *Billym Kłamcy* Waterhouse’a zatrudnienie młodego człowieka w podobnym zakładzie angielskim służyło za fabularny przyczynek do satyry na biurokrację i społeczeństwo. Skudzińskiemu służy ono do opowiedzenia o tym, jak majster wbił natrętnemu petentowi na głowę trumienkę dziecinną. Autor *Rekolekcji* ma niewątpliwy talent gawędziarza i realistysatyryka, zbyt zapalczywie jednak i bez koncepcji chce czytelnika uszczęśliwić rechetem.

Niezamierzonym dowcipem traktuje nas czasem w swoich opowiadaniach zebranych w tomie *Długa noc* (Wrocław 1975) Ernest Dyczek; mały realista podrósł, doksztalił się, wyciągnął lekcję z krytycznych cięgów, które mu się dostały po *Pierwszej wypłacie*. Dało to efekty różne. Nazbyt gorączkowa ucieczka w rejony kracjonizmu sprawia, że dość skromne dominium narratora wzbogaca się i zaludnia w sposób niecodzienny: „Teraz dopiero spostrzegłem Kafkę. Siedział w szafie, na półce z książkami, machał długimi, zwisającymi nogami i polował na konstrukcje. Zwróciłem na to uwagę Dantemu – machnął ręką i powiedział, iż nigdy nie miał takich problemów”.

Natomiast swoistym, zaplanowanym dowcipem literackim jest cała powieść Stanisława Chacińskiego pod wymownym tytułem *Ciuciubabka* (Kraków 1973). Autor oparł strukturę swego utworu na technice zabawy, podporządkowując rangę, kolejność i sposób przekazywania wątków ślepej (oczywiście o tyle, o ile) ręce ciuciubabki. Ma to być jednak nie sama zabawa dla zabawy, gdzieś u jej podstaw czai się zamysł ujawnienia szablonów narratorskich, ośmieszenia stereotypów tradycyjnej powieści. Doceniając wcale zgrabną konstrukcję *Ciuciubabki* i ambicje autora zauważmy, że kompromituje on to, co na dobrą sprawę dawno zostało skompromitowane – na przykład przez antypowieść francuską – i że dla wyrobionego czytelnika będzie ta rzecz ot taką sobie zabawną czytanką i interesującym tłem obyczajowym. Tyle że to tło i ci bohaterowie – uczestnicy szeroko pojętego marginesu, w zasadzie postaci z poprzednich barowo-ulicznych opowiadań Chacińskiego – nie zawsze dobrze czują się w tej „skali” prozatorskiej.

Inny rodzaj poczucia humoru wykazał Janusz Węgiełek, tytułując swe średnio dobre, posłuszne wiejskie obrazki nazwą (gwarantującą książce w istocie większe powodzenie) *Opowiadania awanturnicze* (Warszawa 1975).

Jedną z niewielu prób analizy i oceny postaw młodego pokolenia Polaków przynosi powieść Henryka Lothamera *Dlaczego tak, dlaczego nie* (Warszawa 1974). Nie jest ona dziennikiem sporządzonym na gorąco, zapisem przejść, przeżyć, refleksji dojrzewającej jednostki – a szkoda. Bohatera, a zarazem narratora książki, poznajemy w chwili, gdy został on już dostatecznie wykreślony przez „maszynkę” życia i jest sfrustrowany, zgorzkniały i nierzadko pijany, a przy tym sili się na mentorstwo. Post factum wyrokuje, sumuje, waży, dlaczego było tak, dlaczego nie, dlaczego nie inaczej, za często racząc nas w efekcie dość szablonowymi, choć dowcipnie sformułowanymi poglądami i sądami, wygłaszanymi m.in. do psa Kuby i Pijanego Nieznajomego na plaży, jak np.: „Jak ty jesteś katolik, to ty wiesz, o czym ja przemawiam: kłaniasz się Bogu. Jak ty jesteś [...] komunista, to ty się kłaniasz

Ludowi i Klasie Robotniczej. [...] Brzuch jest wciągnięty, a teraz uważaj, dupa wypięta. To jest zasadnicza bezkompromisowość natury ludzkiej w założeniu: jak się w jedną stronę kłaniasz, to w drugą się wypinasz. Prosta sprawa. Jak się Bogu kłaniasz, to wypinasz się na Szatana. Jak pokłonisz się Ludowi, to wypniesz się na jego wrogów i ciemiężycieli. To już tak jest, to z anatomii wynika, że jak się kłaniasz, to zarazem musisz się wypiąć”. Ani ta, ani inne sprawy poruszane w powieści nie są jednak proste. Skłonność do dowcipnej elokwencji, starającej się za wszelką cenę uporządkować w e r b a l n i e rzeczywistość, różnaitość zdarzeń, zjawisk i teorii wokół bohatera, szkodzi najbardziej tej powieści; budzi powątpiewanie w jakość racji w niej prezentowanych.

„Pan się pyta, co ja z okupacji pamiętam. Różne rzeczy, ale najwięcej to, żeśmy raz mieli świnię. Mieszkaliśmy w Ostrowcu Świętokrzyskim. Tata pracował w hucie, świnia zaś mieszkała na wsi” – tak rozpoczyna się jedno z opowiadań Romana Tomczyka w tomie *Do góry nogami* (Kraków 1975). Jego bohaterów w czasach największej wojny zaprzęta od początku do końca, zgodnie z cytowaną zapowiedzią, problem świni; rozumiemy, że narrator w taki to właśnie sposób próbuje w gruncie rzeczy podłożyć świnię naszej współczesnej prozie odgrzewającej z uroczystym uporem niektóre wątki drugiej wojny światowej i ulegającej w częstych przypadkach równocześnie pokusom mikroobserwacji realistycznej, łatwej „obyczajowości”. Jednak cała rzecz zamyka się u autora ledwie niewyrośniętym prosiątkiem – podobnie jak w tym opowiadaniu, w którym ową ledwo podchowaną świnkę rozdrapują zbójcy w mundurach; tylko jeden z nich daje bohaterom posmakować prosiątka, mówiąc do taty: „Niech pan nie mnie tylko swoim dzieciom podziękuje. Ręki bym do tego nie przyłożył, żebym się nad nimi nie ulitował. [...] Tyż mam żonę i małe dziecko, synka, siódmy miesiąc mu idzie”. Utwór przekomarza się przy okazji, jak widać, z innym czytelnym odsyłaczem naszej pamięci literackiej, co sugeruje sam tytuł *Powrót taty*.

Przenicowanie na stronę śmieszku świętości tradycji i wielkości kultury, symbole, konwencje i style, obserwacje realistyczne i figury groteskowe, opaczności administracji i nonsensy literatury dość dowolnie splatane układają się u Tomczyka w nurt swoistego kabaretu prozatorskiego. Legendę o założeniu Rzymu podaje się w konwencji góralskiego stylu literackiego, tak jakby mógł ją ująć Kazimierz Przerwa-Tetmajer w swych gadkach tatrzańskich: „Hipnon Remuś przez mur, rozkracował się, pod boki wzion i: – Takie gównno nos broni? – pado. Krew Romulusia zaliywo, czerwony taki, za łopatę się łapie, gruch! niom Romusia, jaz się nogami nadkrył”. Nowa wersja mitu o Kainie i Ablu ocala sprawiedliwego, inteligentnego „Abe”, który jako jedyny członek plemienia umiał prędko myśleć i głośno „hahać”, natomiast silniejszego „Ka” wtrąca do dołu z uwięzionym wewnątrz groźnym „hrm” i uśmierca. Ekstraordinaryjna relacja o wygnaniu czorta z Margoli Kupść pokrzywia się z kolei Paskowi: „Podejrzane to było, że capa posiadała niezwyklej smrodliwości, na osobności mieszkała, gdzie dziura, czyli rozpadnięcie w ziemi dziwnie straszne i głębokie było, jakoby chodniki ad infernum czartowskiej rezydencji”. Im bliższe życiu anegdota i treści, tym bardziej wymyślna, zaskakująca poetyka ich prezentacji. Bawimy się przypowieścią arabską o Wokarolach, mahometanach, tajemniczym wodzu większym od Allacha i nieszczęsnym kierowniku szkoły Nezimie; rozśmieszeni zadajemy sobie jednak pytanie: czy drwina, śmieszność stanowi dostateczne uzasadnienie powołania literatury?

Etos lumpa

Bohater marginesu

Kurs na tematykę marginesu społecznego, który dał się zaobserwować w naszej prozie szczególnie silnie w latach 1958–1963, choć i nieco wcześniej, a także później, wynikał – jak się zdaje – nie tylko z nagłego zafascynowania egzotyką przedmieść, melin i „charakterniaków”, ale chyba też z braku w rękach pisarzy dostatecznych narzędzi poznawczych, umiejętności diagnostycznych, kryteriów służących do rozprawienia się z bardziej doniosłymi tematami współczesności. Świat doświadczany na co dzień, martwiejący, oswajany, odcinany od swych biologicznych podstaw, a zarazem stanowczo nielogiczny i niekonsekwentny, tam, na antypodach dostatku i rutyny mieszczańskiej, nabierał posmaku żywej przygody, ciągłego ryzyka, bytowania wśród wartości ekstremalnych, w ciągłym napięciu życia z jego konfliktowością, grą instynktów i wyższych dążeń. Świat chaotyczny, pozbawiony jednorodnego systemu czy jednorodnych – do wyboru – systemów norm etycznych i zaleceń postępowania, tolerujący przedziwną, synkretyczną miksturę zachowań obyczajowo-moralnych, w której dobrze miało się i inteligentowi, i robotnikowi, i awansującemu chłopu, tam, w półświatku lumpenproletariackim – takim, jakim go wówczas widziano czy chciano widzieć – uzyskiwał ramy określonego, zracjonalizowanego na swój sposób, precyzyjnego kodeksu-programu obowiązków i zakazów, zwyczajów, modeli uznawanych za godne naśladowania.

Nostalgia za tym światem – czy, jak kto woli, półświatkiem – brała się więc może i z pragnienia opisu jakiegś w miarę jednolitej, koherentnej, opartej na wzorcach i constansach (jakie by one nie były w swym szczegółowym nacechowaniu etycznym) struktury społecznej, z nadziei choćby intencjonalnego osadzenia się w takiej właśnie strukturze. I po drugie: mogła wypływać z wewnętrznego zamówienia na pozytywnego bohatera, którego nie podsuwała doświadczana do znudzenia i do zniechęcenia na co dzień rzeczywistość. Kogoś sprawnie i pewnie obracającego się pośród przeciwieństw losu, silnego i zdecydowanego, wiedzącego, czego chce i czego może żądać od innych, wyznaczającego sobie określony cel własnych manipulacji. Bohatera, którego nie zrodziła, nie była w stanie zrodzić również literatura, proponująca dotychczas na ogół wzór osobnika ponoszącego klęskę za klęską, poturbowanego fizycznie bądź psychicznie, notorycznie krzywdzonego przez spowity w welon tajemnicy metafizycznej los: lub przez jego bardziej namacalne przejawy. Bohater prozy wynikającej bezpośrednio lub pośrednio z doświadczeń okupacyjnych bywa zazwyczaj jakby skomponowany z elementów złowroziej scenerii, napiętnowany tragicznie przez sam fakt uczestnictwa w okresie, który wydoskonalił i rozwinął na niezwykłą skalę fabryki śmierci. Motywy zwątpień, słabości duchowej, tragizmu, udręczenia odzwierciedlają się nie tylko na rysach portretu naszego powojennego inteligenta-rezonera, ale ciężą nawet na sylwetkach cnych, pragnących dobra społecznego komunistów (np. Henryk w *Czarnej róży* Strykowskiego, Niedzielski w *Pruskim murze* Zalewskiego). Normalizacja życia i wszystko, co się zwykło kojarzyć z pojęciem stabilizacji, stało się następnym bodźcem podsycającym w bohaterze naszej prozy stany buntownicze i poczucie nieprzystosowania, dostarczającym outsiderom, sfrustrowanym kombatantom, uciekinierom w ostępy wspomnień (u Bratnego, Mikołajka i innych autorów) powodów do zmartwień i cierpień.

Sama rzeczywistość nie oferowała pociągających ewentualnie rywalizujących z sobą, godnych pełnej akceptacji wzorców, nie dawała oparcia w postaci przekonywającego autorytetu, istotnej tradycji czy systemu jakiegś wiary religijnej bądź innej. Pozostawiała nie przygotowanego ani przez szkołę, ani przez dom rodzinny bezradnego, wchodzącego w życie młodzieńca na pastwę molocha technokracji, anonimowych stosunków międzyludzkich, nacisku obezwładniającej informacji, uproszczeń kultury masowej itd. W takim stanie rzeczy strona lumpenproletariatu – tak jak ją ujęły książki Marka Hłaski, pierwsze tomy opowiadań

Marka Nowakowskiego i innych młodych podobnych im autorów – mogła wabić nie tylko urodą życia i przygodą, ale też wiernością swoim prawom, ustalonymi hierarchiami charakterów i działań, swoistym heroizmem postaw, twardym regulaminem współżycia, który za swą naczelną dewizę obierał kategorię solidarności środowiskowej. Henryk Berezka określał ją mianem kumplostwa: „Jak każdy system moralny kumplostwo zawiera pełną skalę wartości. W dodatku w sposób doraźny sprawdzalnych i niewątpliwych. Od razu wiadomo, czy postępowanie kumpla zwiększa, czy zmniejsza realne podstawy egzystencji współników, czy służy w sposób konkretny ich interesom życiowym. Inny sprawdzian wartości nie istnieje. Niczego nie mierzy się tu dobrą wiarą, dalekosiędnymi celami, ogólnikowymi i abstrakcyjnymi zasadami. Każdy rozporządza tu jedynie własną egzystencją i ma do zdobycia to tylko, co jej służy. Z innymi wchodzi w porozumienie o tyle, o ile istnieją wspólne niesprzeczne interesy, i w realizacji wspólnych zobowiązań jest, a w każdym razie powinien być do ostatnich granic solidarny”. (*Prozaiczne początki*, Warszawa 1971, s. 70–71.) Bezwzględna, bezkrytyczna solidarność, nie oglądająca się na żadne inne sposoby wartościowania etycznego, dawała „stronie” lumpów gwarancję autonomii i w ogóle przetrwania w obrębie nowoczesnego społeczeństwa, stanowiła jak gdyby mechanizm obronny tej enklawy przed zakusami urbanizacji i złączonej z nią homogenizacji warstw społecznych.

Nazbyt wiele zadań i poleceń wpakowano jednak na barki temu bohaterowi marginesu, który niby niechcący wyrósł, dojrzał do awansów, zamarzył może na chwilę o roli w dziejach – i tym dotkliwiej upadł. „Złoty wiek” lumpowski przemija szybciej niż dopingująca go w prozie moda na behawioryzm. I to nawet nie ucywilizowany naród rozprawia się z nim bez pardonu, lecz on sam w sobie pęka, rozpada się, obnaża szwy utopijnych wizji, nie przystających do współczesności marzeń. Jego uczestnicy zaczynają teraz trafiać w najgłupszy sposób za kratki, do psychiatry albo do ryszotoka, z własnej winy bądź nieporadności, z braku hartu ducha. W miejsce „tych starych złodziei” w prozie Marka Nowakowskiego pojawia się obecnie galeria rozbitków z przedmieścia, nieszczęśliwych urzędniczków, kawiarnianych wykolejeńców, których do niepożądanego stanu doprowadza brak drogowskazów wiodących w gąszcz życia, niedostatek sprawdzalnych systemów wartości, poczucia więzi intersubiektywnej. Często są pośród tych postaci osoby żyjące, jak Pan Bóg i kto inny przykazał, pracujące na stanowiskach państwowych, które nie umieją wybrnąć z wytrącających ich raptem z rytmu bezmyślnej normalności sytuacji i zdarzeń, z przekraczających pułap ich decyzji wyborów. Ów technokrata, któremu nagle zółw wypada z balkonu, owa przykładna, szara żona zaskoczona niezwykłą, kolorową namiętnością wiążącą się z osobą wcale nie urodziwego nauczyciela, niemłody mężczyzna oczarowany przez chłopca i odkrywający w kwiecie wieku swe inklinacje homoseksualne, inny mężczyzna opętany przez dziką tkliwość dla śmieciarzy i sztajmesów, grupa starców, których widok trumien mobilizuje do wyrwania się cichcem z zamkniętego zakładu na wolność. Te postaci, poddając się nagle ożywającemu w ich uszach głosowi natury, nieprzepartemu pragnieniu swobody, próbują wyrwać się ze stanu otepiałej vegetacji rodzinnej czy biurowej; im bardziej jednak zawierzają temu głosowi, tym sroższa czeka je nauczka, tym bardziej bezwzględne zakwalifikowanie przez innych do kategorii wyrzutków, psychopatów lub kalek.

Etos lumpa

„Złoty wiek” lumpowski zostaje w formie mitu, szeptanej po kątach kawiarni, w celach i przy budkach z piwem legendy, zamkniętego rozdziału, ze swoimi herosami i ukaranymi zdrajcami, ze swymi żelaznymi regułami kumplostwa, dintojry itp. Przemycą się w późniejsze lata także, jak sądzę, w postaci pewnych reliktyw, trwałych nawyków bohatera wielu późniejszych powieści i nowel. A zatem na przykład w postaci notorycznej niechęci tego

bohatera do wszelakich przejawów stabilizacji i konformizmu, do życia zorganizowanego i zinstytucjonalizowanego (włącznie z pożyciem małżeńskim), w złudnej pogoni za najdrobniejszym przebłyskiem nieskrepowania, samostanowienia. Widać to nie tylko w tomach Marka Nowakowskiego, Andrzeja Brychta, Edwarda Stachury, Stanisława Czyca, Ireneusza Ireduńskiego, Stanisława Chacińskiego, także Mariana Pilota, Zygmunta Trziszki i in., ale również w licznych książkach debiutantów lat siedemdziesiątych.

Bohater nowej prozy – tej, w której o coś chodzi – jest nieobecny lub słabo, pozornie obecny w przestrzeni społecznej; najczęściej sam odmawia swego w niej udziału. Jest martwym znakiem w jakimkolwiek rachunku gospodarczym, osobnikiem negatywnym z punktu widzenia polityki ekonomicznej. Z reguły nie pracuje (czasem się tym szczycąc), a jeżeli to dorywczo, choć za to całym sobą – jak w powieściach Stachury; może długo nie jeść albo jeść byle co, na przykład chleb ze smalcem i marmoladą – jak u Ireduńskiego (z wyjątkiem Stefana Pękały z *Manipulacji*, którego luksusowe obiady w Szwajcarii są jednak wielkim żarciem przeciwko, żarciem burżuja razem z langustą); znajduje się nadto zwykle na permanentnych wczasach obywatelskich, swe ewentualne rozterki historyczne osadza – jak np. podczas wycieczki do Auschwitz – w planie egzotycznym, porachunków z samym sobą. Jeżeli przyłapiemy go na gorącym uczynku machania łopata, to zaraz zmrzy do nas oko, byśmy tego zajęcia nie traktowali wiążąco, bo on nam jeszcze pokaże. Tu można doszukiwać się źródeł zjawiska nagminnego w naszej prozie pojawiania się młodych poetów pobierających Bóg wie za co państwowe gaże, górników-powieściopisarzy, pracowników muzeów piszących romanse historyczne, zgorzkniałych kwestorów przygotowujących doktoraty, wędrujących drwali-liryków, podobnie wędrujących niedoszłych wielkich malarzy, wreszcie nie przystosowanych do żadnej naziemnej profesji nad wyraz uzdolnionych młodzianów.

Status społecznej absencji tych lumpów z wyboru ma wiele sensów i wymiarów, włącznie z niechęcią do życia zorganizowanego, do różnorodnych instytucji, z podejrzliwym stosunkiem do wszelkich haseł i nakazów, włącznie z niezdolnością do stworzenia własnego szczęśliwego ogniska rodzinnego, będącego jakby delegaturą, komórką szczęśliwego społeczeństwa. Które to ognisko z poczuciem dobrze wykonywanego obowiązku patriotycznego zakładał nałogowo np. bohater małego realizmu. Lumpowi obce jest wszystko, co czyni zakusy na jego niezawisłość, potrzebę swobody, doznawania „całej jaskrawości” życia; a więc w równym stopniu przykuwająca do biurka praca, co do łoża żona.

Jeżeli – jak zauważyłem – ma on jednoznacznie negatywny stosunek do pracy zawodowej, to wcale nie znaczy, by nie był pracowity i by nie potrafił pracować niekiedy z oddaniem, a nawet swoistą pasją; to tylko wizja codziennych zajęć zawodowych, wykonywanych na tę samą nutę na kolejnych szczeblach kariery, wywołuje w nim odruch buntu. Linie demarkacyjną społeczeństwa, w jakim się obraca, wyznacza kąć zapatrywania na kwestię powszechnego obowiązku pomnażania dochodu narodowego. Po jednej stronie jest on, nieskrepowany i uwalniający swoje ręce od wszelkiego typu więzów, angażujący się tylko za swą wewnętrzną aprobatą, po drugiej – oni, pracusie, zaprzęgnięci w ów kierat, który ruchem spiralnym, acz postępującym wciąż po tym samym okręgu, wynosi ich w górę. Ku mamiącej oczy, a obezwładniającej umysł i wolę pustce.

„Tyrał stary jak muł w kieracie. Nieraz przyglądał się Kazik ojcu z zazdrością [...] Ale krótka to była zazdrość. Bo ciągnąc sznur ojcowskiego żywota, dalej nieuchronnie widział nicość, jak szubieniczny powróż ten ciąg, rozmazywało się wszystko i nic z tego nie wynikało”. Nie posądzajmy tego bohatera o zwykłe bumelanctwo, nieróbstwo, inklinacje aspołeczne, warta zauważenia jest już ta doza refleksji sceptycznej, zwątpienia, jaka go przenika. Gdyby Kazik z cytowanych wyżej *Pracusi* Nowakowskiego natrafił na odpowiadające jego potrzebom i charakterowi zajęcie, zapewne by je podjął. Powszechna, rutyniarska, narzucona harówka w przekonaniu lumpa stępia wrażliwość, ogranicza bogactwo

ducha, czyni niewolnikiem jakiegoś anonimowego układu pozbawionego sensu i określonego celu. Dla bohaterów Himilsbacha ośmiodziny dzień pracy jest apokaliptyczną alternatywą, dokonywane przez nich próby pojednania się z urzędem zatrudnienia kończą się z przewidywanym z góry skutkiem w knajpie lub izbie wytrzeźwień. W tomie *Jest jak jest* Chacińskiego jeden dzień spędzony przez wyrosłego młodzieńca w zakładzie przemysłowym wywołuje w jego jestestwie większego protest-kaca niż cały poprzedni tydzień pijaństwa i kończy się marzeniem o ucieczce: „[...] gdyż zawsze był we mnie niedosyt drogi, podróży, wszystko jedno dokąd, tylko aby wciąż jechać”.

Jest jednak praca jako p r z y g o d a. Jako możliwość wystawienia na próbę swego potencjału psychofizycznego. Nie jako rytmiczne, taśmowe posuwanie nudnych dniówek do przodu, lecz jako zadanie, namiastka przedsięwzięcia, czynu, którego los poskąpił lumpowi i jego rówieśnikom. Ba, praca jako smakowanie piękna egzystencji, doświadczanie jej, jak to się mówi, do trzewi. „[...] ileż razy, mówię, przez te kilka dni umierałem i zmartwychwstawałem, i znów padałem na pysk, i z padłych-na-pysk wstawałem, i ulatywałem w dziedziny błękitu, i znów zapadałem w dół głębokości, tonąłem w toni, to znów stałem pięknie na grzbiecie fali jak piana, jak zwycięski śmiech”. To nie jest reportaż z pobytu w krainie nirwany czy narkotycznego transu, to jest – co odgadł już czytelnik *Siekierzady* – zapis wewnętrznych przeżyć Jana Pradery, doznawanych przezeń w trakcie wyrębu drzewa w Bobrowicach, gromada Hopla, czyli oryginalny produkcyjniak Stachury. Zarówno dla Pradery, jak i jego wymiennika Szeruckiego z *Calej jaskrawości*, jak i bohatera *Lata leśnych ludzi* kwestia pracy istnieje dopóty, dopóki określony i ściśle wyznaczony naprzód odcinek puszczy zachowuje pionową pozycję albo odmulany staw nie uzyska właściwej przejrzystości. Potem wędruje on dalej – nie odbierajmy mu tego: niezmiennie ciekawy świata, chłonny, stawiający nad wszystko inne poznawanie nowych okolic i ich mieszkańców – poprzez splot różnych zwykłych i niezwykłych przypadków ku następnym przedsięwzięciom. Nie bacząc na to, że ów pasjans zdarzeń, sytuacji i osób – przekładanych w drodze – nie prowadzi do żadnego efektu pozytywnego, jest tylko ustawiczną wymianą jednego tego samego na drugie to samo. Losem jego i jego współbraci duchowych jest tułacza ucieczka, ucieczka nie od określonego stanu rzeczywistości, ale przede wszystkim od siebie, od swych kolejnych konkretyzacji we wciąż zastygającym w podobny sposób czasie, od pogrążania w każdym kolejnym akwarium.

Sytuacja ucieczki nie jest wszakże sytuacją dezercji. Skoro historia nie doprowadziła do czegoś specjalnie dobrego, dającego mu oparcie i zabezpieczenie, skoro niezbyt zdaje się jej zależeć na wytworzeniu jakiegoś wzorca, można – poszukując innych wartości i sprawdzianów – zbiec na jej peryferie...

Miłość do śmieciarzy jest u Nowakowskiego nienawiścią do bezdusznej, biurowo-fotelowej cywilizacji mieszkańców wieżowców. Sadystyczne zamachy i przemoc są u „oszusta” Ireneusza Iredyńskiego przekorną, przekreconą maską jego bezsily i paraliżującego poczucia bezradności, bezproduktywności, nieprzydatności. Nie jest to zbiegostwo na łeb i szyję przed problemami epoki. Te problemy – skrojone może na nieco inną miarę – dopadają w końcu lumpa również na ustroniu i w pociągu. Nie z przypadku w Stachurowej gminno-leśnej oazie raz po raz rozbrzmiewa okrzyk: „O, Santa Polonia!”, i nie z przypadku bohater innych opowiadań daje się zabrać na wycieczkę do Auschwitz.

Niech nie zmyli nas szorstka powłoka czy gniewność wielu postaci z tego archipelagu; często kryje się pod nią zwykła niezaradność i morze kompleksów. Wycieczkowicz do Auschwitz jest młodzianem inteligentnym, wiedzącym to, co należy wiedzieć będąc właśnie w tym wieku i żyjąc właśnie w tych czasach, który jednak najchętniej przed innymi i przed sobą nie przyznaje się do tej swojej wiedzy, pozując z najwyraźniejszym upodobaniem na głupiego niedorostka, cwaniaka czy aroganckiego „zniczuleniowca”. Tak mu łatwiej i wygodniej, tak nie musi odpowiadać na wiele kłopotliwych pytań zadawanych mu przez

innych i przez historię. Osobisty kontakt z tą ostatnią dowodzi słabości jego konstrukcji psychicznej, miękkości, przyprawionej sobie gęby cynika. Ta jego droga ku krematorium, zamierzona po to, by potwierdzić swą męskość, hart, pokonać lęki nocne, nerwicowe sygnały podświadomości – właśnie obnaża jego dychotomię, niespójność postaw: zewnętrznej, na pokaz, i wewnętrznej, nadwrażliwej, niedopieczzonej.

Człowiek Epoki czy „oszust” Iredyńskiego eksperymentują na własnej niedoskonałej psychice, próbując jej wytrzymałość do granic, których się już zwykle nie przekracza. Z buntu przeciw własnej obyczajowości, grzeczności, uleganiu konwenansom i układom intersubiektywnym w wielu sytuacjach rodzi się mechanizm działania nie na korzyść ani na złość innym, lecz według schematu antywzoru, przeciwnie w stosunku do oczekiwanego przez otoczenie i przez odnośne normatywy trybu zachowania, wyzywająco również wobec siebie, wobec swojej ustępliwości, układności. W barze ktoś ci stawia upragnione piwo, ukłoń mu się grzecznie, wypij i daj w mordę. Ojciec prowadzi niegrzeczne dziecko za ucho, złap ty go z całej siły za ucho. Przespała się z tobą kochająca cię kobieta, spoliczkuj ją na pożegnanie. Kochasz dziewczynę, ulegasz jej, zanieś ją pijaną na tory kolejowe...

Etos lumpa, nie w dosłownym rozumieniu tego terminu, ale takim, w jakim starałem się go wyżej naszkicować, jest konstrukcją, wytworem powstałym nie tyle w wyniku presji jakiegoś modelu życia czy oddziaływania określonej tradycji, ile zrodzonym z poczucia wyobcowania i z buntu, z czynienia na przekór etosowi konsumpcyjno-wielkomiejskiemu, na przekór dostatкови nasycenemu pozorami szczęścia zawodowego i rodzinnego, w oparciu o antywzór. Maria Ossowska przewiduje taką możliwość we wstępie do *Etosu rycerskiego* (Warszawa 1973): „Posługując się pojęciem wzoru osobowego jako przedmiotem czyichś aspiracji odczuwamy brak jakiegoś przyjętego terminu na oznaczenie postaci ludzkiej, która jest źródłem nie aspiracji, lecz repulsji [...] U nas niektórzy próbują mówić o antywzorze. Luka w terminologii odpowiada w tym wypadku zaniedbaniu samego zagadnienia, nie docenia się bowiem roli antywzorów w życiu społecznym. Pejoratywne rozumienie mieszczaństwa było źródłem antywzorów nie tylko dla Młodej Polski. W kształtowaniu się osobowości buntowników antywzory odgrywały szczególnie ważną rolę”. Lumpa, który może nie zawsze potrafi jasno zwerbalizować swoje stany i przeżycia, zdaje się do głębi poruszać uczucie kryzysu zastanych wartości – moralnych i innych. Jeszcze głębiej i boleśniej to, że nie dostrzega godnych jego zaangażowania pozytywnych alternatyw, zasługujących na akceptację wzorców. Obrona suwerenności sprowadza się do ataku – często nieporadnego, czynionego na chybił trafił – na to „co jest”, co jest w jego przekonaniu niedobre.

Smutna indywidualność

Cherlawa pierś bohatera

Nasza nowa proza, wychodząca w latach siedemdziesiątych – szczególnie spod piór pisarzy młodej i średniej generacji – z zastanawiającym upodobaniem powtarza i powiela w dziesiątkach reprodukcji, mniej lub bardziej zindywidualizowanych, dobrze znany czytelnikowi stereotyp bohatera samotnego, nie przystosowanego, nieszczęśliwego w społeczeństwie i niezbyt szczęśliwego w prywatnym życiu. Można mieć wrażenie, że czyni to już prawie mechanicznie i z nawyku. Jakby nie potrafiła sięgnąć wyobraźnią dalej czy raczej bliżej i zająć się kimś mniej cierpiętniczo uduchowionym, za to zwyczajnie pocziwym i ulegającym naturalnym odruchom (choćby takim, jak w popularnym wydaniu telewizyjnym *Czterdziestolatek* czy jeden z bohaterów serialu *Dyrektorzy*, z którym ludzie będą się chętnie i częściej identyfikować). Jeśli poniewieranym, to nie z wyroku tajemnych i anachronicznych sił dziejowych, lecz docześnie, przez instytucje lub przez pobratymców albo w efekcie swego własnego bimbania z praw tej rzeczywistości. Jeśli samotnym, to samotnym wśród ludzi i pośrodku jakichś transcendentnych wydarzeń. W dożywotniej pustelni sens samotności traci swe istotne racje.

„Żyję więc samotnie w mieszkaniu przeznaczonym do samotności. Człowiek w takich warunkach dziwacznie, nie ma odpowiednich hamulców dla siebie w tych setkach drobnych spraw rozgrywanych między drzwiami a oknem. Tak, nie brak mi pewnych dziwactw, ale wiem o nich. Dostrzegam niektóre, a oprócz tego wiem jeszcze, że pewnie istnieją inne, których dotychczas nie potrafiłem dostrzec. To jest jakaś smutna indywidualność” – wyznaje płaczliwy outsider z powieści Mariana Łohutki *Mieszkańcy czasu* (Warszawa 1973), choć mogłoby się pod tym westchnieniem podpisać wielu innych literackich rówieśników tej postaci. Tak samo zniechęconych do wszelkich przejawów stabilizacji i pomyślności materialnej, tak samo sfrustrowanych, nie pasujących do każdego otoczenia, ale też nie zabiegających o względy tego otoczenia, przeciwnie: unikających owych względów, choćby gwoli podtrzymania swych pesymistycznych nastrojów. W czym zresztą zdają się być wiernymi spadkobiercami nastawienia „lumpa” lub – w innym wariacie – dziedziczyć ponure odczucia bohatera prozy obrachunków inteligenckich, który chciałby w swej cherlawej pierśi utrzymać płomień romantycznych dążeń, mitów i wyrzeczeń.

Narratorzy nieraz podchodzą do swych podopiecznych z pietyzmem i delikatnością należną spadkobiercom Konradów i Kordianów. Wydawałoby się, że z końcem epoki romantyzmu i nastaniem XX wieku zakończy się raz na zawsze wątek marzeń o indywidualnym czynie, roztapiających się w ciągłym poczuciu niemocy, bezsily, że finał wielkich zmagania duchowych Konrada przyniesie śmierć również tej pierwszej osobie naszych dramatów narodowych. Tymczasem czytelnik w dalszym ciągu przegląda się w zwierciadle losów samotnego, patetycznego, uduchowionego osobnika, spełniającego się w dodatku w porażce, w klęsce, ciągnącego do niej jak koń do wodopoju. Podatnego bardziej na przegraną niż na powodzenie. Prezentującego typ konstrukcji nadto miękkiej i jakby masochistycznej. Wszelkie niedostosowanie, wyrastanie ponad środowisko, nieudacznictwo, wszelką odmienność traktuje się w ramach tej konstrukcji jako coś jej z góry przypisanego, określającego ją, nieodzownego. Nie ma tu dyskusji z jakimś nadrzędnym rygiem. Nie ma prób przełamania przeznaczenia czy napiętnowania, walki o coś, w imię czegoś autentycznego i realnego. Nie dostaje męskości. Jest żalonna, bezkrytycznie otępiała, rozklejona galareta psychiczna, trzęsąca się nad samą sobą i nie wiedząca, komu przypisać winę za swą boleściwą kondycję.

Szarlatani i frajerzy

W licznych przypadkach niekorzystna sytuacja bohatera bywa nie tyle odmalowana i uzasadniona spięciem czy konfliktem przebiegającym w jego kontaktach z żywą rzeczywistością, ile wylicytowana kartami z preferansą. Oto kilka takich przypadków, z różnych okolic literackich.

Większa część powieściowego czasu *Szarlatana* Jacka Leszczyńskiego (Warszawa 1972) przebiega w podróży, a właściwie w podróży: w sprawozdanie z wypadu do Zielonej Góry od razu na początku wplata się wspomnienie z podróży do Warszawy, na które nakłada się zaraz drobna dywagacja z męczącej jazdy gdzieś za Kraków, by znowu ustąpić wspominkom z trasy warszawskiej – i tak dalej. Tory, stukot kół w różnych rytmach, dłużące się postoje, nieważne rozmowy i zmieniające się twarze w przedziałach, przenikanie się pejzaży. Jedynym funkcjonalnym usprawiedliwieniem tej karuzeli czasu jest bodaj – techniczna sprawność monologu narratora, który na zasadę konstrukcyjną swej relacji powołuje niejako tryb podróżowania czy „podróżnictwa”, tryb ewokujący i dopuszczający: niestałość, tymczasowość, przypadkowość. Jedynym trwałym wydarzeniem, jedyną kontynuacją czegoś pewnego i dającego oparcie jest jechanie gdzieś, po coś, gonienie za czymś, poszukiwanie; narrator mniej pewnie czuje się wtedy, kiedy wysiada na peron, niż wtedy, gdy oczekuje na pociąg.

Poza podróżami doskwiera przypadek, niezdecydowanie, brak stałego punktu zaczepienia. Tryb, który dozwala na dowolne podróże w czasie, zachęca narratora do podobnie nie umotywowanej wymiany wątków refleksyjnych i anegdot z jego wspomnień; ich wprowadzanie uzależnione jest bardziej od ruchu stalowej wstęgi torów niż od ich chronologii, doniosłości czy atrakcyjności. Przypisem do jednej podróży staje się zwierzenie z nie zdanego i w ogóle nieudanego egzaminu wstępnego do studium dziennikarskiego, do innej – ogólna medytacja na temat Polskich Kolei Państwowych, do jeszcze innej – banalnie podana banalna przygoda wczasowa znad morza, do którejś tam – pospolite, „turystyczne” myśli przeciętnego osobnika zwiedzającego Warszawę nocą czy Wrocław dniem. Przesuwają się jak w kalejdoskopie epizody z czasów studenckich, reportażyki, relacje z rozmów, recenzyjki z jakichś przypadkowych wizyt teatralnych – a kalejdoskop to na ogół solidnie osadzony w nudnym krajobrazie dnia powszedniego.

Spośród tych zlepków wspomnień, mozaiki pokornych sądów, wrywkowych haseł, różnych oczywistości, notatek z działu miejskiego i okolicznościowych anegdot wyłania się – a przynajmniej ma się wyłonić – sprawiedliwy, wierny obraz tego kogoś, za kogo uważa się narrator, Człowieka swojej Epoki, trzydziestolatek, który nie wyda się nam nikim oryginalnym, a który z góry ubezpiecza się poczuciem skrzywdzenia. „Zmusiło mnie do tego samo życie” – wyznaje bohater i w stwierdzeniu tym wyraża się zarówno owo poczucie bezradności, odsunięcia na margines, jak i podstawowa wiara programu pozytywnego. W życiu, tym terazniejszym, nic się nie da zrobić na własną rękę i na swoje konto, bo nawet jeśli człowiek postanowi coś takiego działać, to owo coś natychmiast ginie w przestrzeni uniwersum, a przy tym nie daje gwarancji, że niesie z sobą jakiś trwały sens. Można więc nie działać. Siedzieć i czekać. Albo – jeszcze lepiej – jechać i czekać. Jechać w ciągle inne miejsce i ciągle inaczej. Czekać, nie mając żadnej pewności, że to czekanie na cokolwiek się zda. Bohater, tytułujący się na wyrost „szarlatanem”, po swych licznych doświadczeniach podróżnych nie próbuje i nie zamierza próbować ani na krok odchodzić od tej trasy, jaką mu w najłatwiejszej, najbardziej gładkiej postaci podsuwa życie, daje sobą powodować, jest co najwyżej – do dyspozycji. Tylko że nikt go nie chce w taki sposób, w jaki on sam pojmuje swą stałą „gotowość”. Kiedy ucieka, z „trasy”, to albo w kolejną podróż, albo – wzorem „oszusta” Ireneusza Iredeńskiego – w krainę iluzji, pozoru, blefu.

Andrzej z *Frajera* Romana Śliwonika (Warszawa 1974) z podobnym pośpiechem – choć z większą nonszalancją niż np. bohaterowie Łohutki czy Leszczyńskiego – zmienia już nie krajobrazy, lecz biurka. Naprzód dostaje wymówienie z urzędu z eksplikacją, że za zdolny i za inteligentny na referenta, a nawet nadreferenta, po krótkim czasie sam rezygnuje z protekcyjnego stanowiska w kanciarskiej spółdzielni krawieckiej, bo jest z kolei za uczciwy, po czym naraża się jako fotoreporter w gazecie, gdzie ze względu na ogólne uzdolnienia wybaczą mu brak znajomości rzemiosła fotograficznego, nie umieją zaś wybaczyć tego, że pstryka to, co widzi dokoła, a nie to, co powinien widzieć. W rezultacie jest jak to dziecko w szkole, któremu doczepia się stereotypową etykietkę, że bardzo zdolne, ale zarazem leniwe, i nie wiadomo, co z nim począć.

Nadmiar cech idealnych nie pozbawia jednak Andrzeja realistycznego stosunku do spraw zasadniczych. Biuro zatrudnień w jego przypadku wyręczają na ogół samotne, nie zaspokojone seksualnie panie, które wszakże nie daj Boże, by mu post factum, czyli spowodowanym przez siebie awansie, przestały być wierne. Jedna z nauk Frajera: że łatwiej sobie w Polsce załatwić pracę, niż zapewnić trwałe uczucie, nie jest wcale pocieszająca dla kogoś, kto cierpi na samotność i niedopieszczanie. Jeżeli więc „frajer” jest frajerem, a nadto outsiderem, to w dużej mierze wskutek pewnych osobistych zapatrywań i zapotrzebowań, wskutek tego, że sam na najrozmaitsze sposoby przyczynia się do ukucia takiej opinii, jakby w niej szukał potwierdzenia siebie, jakby chodziło mu o to, żeby być właśnie takim. Wszystko jedno: lepszym, gorszym, głupim, cudacznym – byle innym. Kiedy w innym opowiadaniu Śliwonika (*Doświadczenia* albo *Skazani na siebie*), z tego samego tomu, wchodzi do celi więziennej, już po krótkim czasie budzi respekt dla swej osoby, nawet napomniany surowy strażnik więzienny waha się, czy mu jednak nie mówić przez „wy”. Chłopi z opowiadania *Długo trzeba czekać* prawdopodobnie bardziej po swojacku potraktowaliby Marsjanina; nie mogą znieść obecności niecodziennego i izolującego się przybysza do tego stopnia, że bez oczywistych powodów zaczajają się na niego, by go stłuc (w rezultacie, co czytelnik łatwo już przewidzi, sami obrywają).

Bohater opowiadań Śliwonika od początku do końca znajduje się w stanie pokrzywdzenia. Jeżeli siedzi w ciupie, to za kogoś albo wręcz zamiast kogoś. Jeżeli jest bity, to za swą uczciwość. Jego krzywda, podobnie jak krzywda owego niewydarzonego „szarlatana”, nie ma konkretnej psychologicznej czy społecznej motywacji, ma charakter nieomal metafizyczny. Jest czymś, co się zastaje na ziemi. Zresztą, wcale mu z nią nie najgorzej. Pewnie dlatego kiedy już-już ma wygrać lub odegrać się, rezygnuje, wspaniałomyślnie wybacza, odchodzi.

Punkt zerowy

Brak zapału, emocji przeżywania, umiejętności radowania się życiem, celu, samotnictwo i bezradność w obliczu działań Historii, kompleks skrzywdzenia (przez epokę? przez ludzi? przez brak jakiegoś mobilizującego, aktywizującego przeżycia pokoleniowego? chyba nie wojny albo powstań śląskich?), gorycz zwekslowania na boczne tory. Notoryczne ponoszenie porażek, nawet na marginesach. Mamy do czynienia z jakimś przeraźliwie smutnym archipelagiem podstarzałych młodzieńców, trzydziestolatków, łudzących się nadzieją, że ktoś im w końcu dostarczy rekompensaty za doznane przez nich krzywdy. Żeby przynajmniej było konkretnie wiadomo, jakie.

Trochę wiadomo w *Wężych Grotach* Jerzego Wawrzaka (Łódź 1973). Występują tu byli zetempowcy. Nieudacznicy, którzy przegrali z tego powodu, że niegdyś „brali na siebie wszystko, co im na ramiona załadowano”. Bohater, równie nieszczęśliwy (choć go kiedyś nie przyjęto do ZMP za ojca w AK, wskutek denuncjacji najbliższego przyjaciela ze studiów, Bolka Kaliszy), zgorzkniały urzędnik kwestury o niewygasłych ambicjach naukowych, postanawia wyprawić się na rekonesans w przeszłość w poszukiwaniu przyczyn, które

doprowadziły do niezbyt pomyślnego dlań i dla jego kolegów obrotu spraw. Niestety, rzecz miast zmierzać do jasności z postępowaniem akcji, zmagając się i nabiera mnogości znaczeń.

Nawet sygnał, który w bezpośredni sposób nakłania kwestora do powrotu w gmatwaninę czasu, nie poddaje się jednoznacznym sądom i ocenom. Mianowicie runęła zabytkowa baszta w Kamieńcu, miasteczku dzieciństwa bohatera, w którym władza obecnie (nieformalnie) ów Bolek Kalisza i mieszka jeszcze inny były przyjaciel kwestora, kustosz Staszek Szymonik. W walącym się zabytku poniosło na dodatek śmierć dwóch ludzi, ktoś za to wszystko powinien odpowiadać, ale kto? Przecież chyba nie Szymonik, który od lat występował o przyznanie funduszy na nieodzowny remont wieży, wciąż z tym samym negatywnym rezultatem. A czy nie mógł jej przynajmniej ogrodzić?! Otóż nie, bo i na to nie przyznano mu w porę pieniędzy. Więc kto odpowiada? W tropieniu winowajców najmniej zdają się znaczyć motywy rzeczywiste, najwięcej – utylitarne i jeszcze inne: prokurator musi liczyć się z powiatem, powiat z województwem, województwo z centralą, ktoś tam z Kalisza, ktoś z kimś jeszcze innym itd. Zdając sobie w rezultacie sprawę, że wyrok zapadnie niezależnie od jego usprawiedliwień, dowodów i zaświadczeń, kustosz udaje się na ryby do Wężych Grot, gdzie na wszelka wypadek utrwała w pamięci piękno przyrody.

Bohater jedzie tam za Szymonikiem, pragnąc zmanifestować swą solidarność w kwestii wieży, opowiedzieć się po stronie kustosza. I oto widzi swego przyjaciela łowiącego ryby ręką w rękę z tamtym denuncjatorem i draniem, aktualnym karierowiczem Kaliszą. Widok ideału piknikującego ze świnią potęguje wewnętrzny smutek kwestora. Dalszy ciąg kamienieckiego rekonesansu skłania się ku tezie o względności racji moralnych, jednostkowych, o ich arbitralności, podrzędności w stosunku do racji historycznych. Zasadniczą wadą konstytucyjną bohatera i innych postaci z jego otoczenia jest obstawanie do końca (choćby i do końca żywota) przy swych nie sprawdzonych lub przegranych racjach, uporczywe trwanie w krzywdzie, a także w dziecięcej wierze w to, że kiedyś znowu zatriumfują ich prawdy, rzeczywistość przyzna im słusność albo przynajmniej odda cześć. Ale, na miły Bóg, ci nieudacznicy ze zwichniętymi życiorysami, skrzywdzeni i opuszczeni w swojej krzywdzie, mają dopiero po trzydzieści parę lat!

W powieści Leona Szweada pt. *Punkt zerowy* (Wrocław 1973) – pozornie z innej parafii, bo amerykańskiej, ale przecież jakże równocześnie naszej – zagubienie postaci w otaczającym ich gęsto i niezrozumiale czasie, ich niedopasowanie do przeciętnej środowiskowej zdaje się być fabularną projekcją odkryć nowoczesnej psychologii, wynikać ponadto z pewnych przesłanek dziejowych, pojmowanych głębiej, ogólniej i mniej docześnie niż w powieści Wawrzaka. Bohaterowie pragną wymknąć się z siatek tych przesłanek. Jediną szansę, jaką im się daje, jest utwierdzenie się w nadziei, że ich godne ubolewania położenie stanowi następstwo jakiegoś przewinienia, że oni sami również ponoszą odpowiedzialność za to, co się z nimi dzieje. Tylko tak można przeżyć. Dociekanie, ujawnianie tych przewinień, psychoanaliza są metodą samoobrony.

Z pewnym poświęceniem dochodzą oni stopnia swej współwiny, współdziałania w wypadku, który zdarzył się jednemu z nich w dzieciństwie. Żelazna huśtawka, nazbyt rozpędzona, unosząca parę młodych przyjaciół, Roberta i Lilianę, pogruchołała nogi bratu Roberta, Adamowi, w czym było najwięcej winy tego ostatniego. Jednak i Robert, i Liliana poczuwają się do niezbyt precyzyjnie im się objawiającej, lecz stale dręczącej ich sumienia odpowiedzialności za wypadek. Współczucie i litość przeradzają się z czasem w trwałe kompleksy psychiczne. Robert zrezygnuje dla Adama ze swych planów życiowych, a nawet studiów, będzie harował jak wół, by kaleka mógł rozwinąć swój – bardzo specyficzny i wyrafinowany – talent muzyczny oraz kompozytorski w Juillardzie. Będzie żył sukcesami i niepowodzeniami brata, poczucie współodpowiedzialności przybierze u niego rozmiary zgoła historyczne: zobaczy w sobie jakby – upoważnionego przez swoje poświęcenie i świadczenia – menadżera potencjału intelektualnego i artystycznego Adama. Nie inaczej Liliana, która nie

mając nic innego w zanadrzu, ofiarowuje kalece siebie, zgłaszając gotowość rzucenia dla niego Roberta. Ten zaś nie chce współczucia i pomocy obojga, ale nie umie z nich zrezygnować czy nawet radykalnie przeciwstawić się zniechędzonej litości. Jest jednym z równorzędnych boków tego swoistego trójkąta winy, z którego nie ma żadnego rozsądnego wyjścia.

„Frajerzy”, „szarlatani”, „nieudacznicy” itp. są wrażliwcami wyczulonymi na wszelkie społeczne i psychiczne wykoślawienia, cierpiącymi z ich powodu, ale też przekonanymi o swojej bezsile, niemocy „manipulacyjnej”. Bardzo lubią przy tym przeprowadzać rachunek sumienia. Lubują się w autoanalizach. Jednak udęczenie i poczucie, że wyrzucono ich na śmietnik dziejów, przychodzi im wszystkim chyba nadto wcześnie i łatwo.

Fragmenty większego świata

Czy „świat” został „przedstawiony”?

Po okresie fascynacji tematem lumpenproletariackim, po zadyszce małego realizmu i latach dość rozproszonych pod względem formalnym zabaw literackich – różnych „ciuciubabek”, fantazyjnych zapisów senna-poetyckiej wyobraźni czy wreszcie skeczowo-parodystycznych wariacji wokół niektórych współczesnych problemów – tudzież wobec widocznego przygaśnięcia tzw. nurtu chłopskiego nasza średnio młoda proza dorobiła się kilkunastu propozycji zdradzających pewne pokrewieństwo poszukiwań, orientacji poznawczo-estetycznych, a nawet przekonań. Propozycji jeżeli jeszcze nie dobrych i tym bardziej nie doskonałych, to w każdym razie obiecujących i świadczących o talentach, albo też ważnych z punktu widzenia poruszanej problematyki, wyposażonych w charakterystyczne postaci, znamienne konflikty.

Nie zaliczamy do nich książek w rodzaju *Tropem krętym, fałszywym* Daniela Bargiełowskiego (Warszawa 1976), poczciwego w gruncie rzeczy kryminałku, zakonspirowanego niedorzecznie i antypowieściowo pod powłoką stylu rokokowo-owocowego („[...] w szept się nagle winkrustował sopranik, któremu dwie renklody już się piętrzą od wiosny pod swetrem, więc pęcznieniem tym głos wibrujący śmiało teraz konusowi przygarną: śmoku ty!”). Natomiast trochę uwagi należy się, słabszej niż rzecz Bargiełowskiego, młodzieńczej powieści Jacka Natansona *Mały bilard z grzybkiem* (Warszawa 1976), w której „gościowa” lata „wypożyczonym” od wujka fiatem po Polsce i choć pozbywa się dzięki tej podróży kłopotów związanych z nudą okresu egzaminacyjnego na uczelni, choć zalicza „kumpele” na przemian, „żytkami” i piwkami, to nadal jest mu „szambiasto”. Co oznacza – oczywiście w uproszczeniu streszczając stan ducha bohatera – że kiedy gościowa ogląda przez oszkloną witrynę piramidy telewizorów, chciałoby mu się walnąć pięścią w szybę. Albo chciałby zaryczeć w tłumie przechodniów. Albo sięść na środku chodnika i jeść bułkę. „Czasem było coś takiego we mnie, nieprzewidzianego, coś, czego się bałem”. Kiedy go zagadują, gdzie pracuje, odpowiada, że w biurze konstrukcyjnym, a na następne pytanie, co tam właściwie robi, udziela modnej odpowiedzi: „Opierdalam się”. Podobnych zachowań doczekamy się od wielu młodych osób zaludniających kartki nowych tomów prozy. Nie lekceważmy zatem gościowy, odnajdując w jego portrecie odbłask pewnego szerszego nastawienia narratorów i autorów.

Wiele spośród wydawanych obecnie książek prozatorskich sprawia wrażenie, jakby ich twórcy starali się wyjść naprzeciw sformułowanemu przez członków grupy „Teraz” postulatowi uwzględnienia w literackim opisie świata – konkretnemu, faktowi, realiów i motywacji naszego „tu i teraz”. Książki te próbują się wyzwolić z okowów nadmiernej symboliki i aluzyjności, kostiumu historycznego czy gry parodystycznej, w których – zdaniem młodych – gustowali poprzednicy, unikając jednocześnie maforealistycznego upraszczania zjawisk i procesów (choć niekiedy dochodzi ono do głosu, np. w niektórych opowiadaniach Jeremiego Bożkowskiego z tomu *Donos na życie*, Warszawa 1976), a także wędrówki na rubież Arkadii, tematyki liryczno-dziecięcej itp. W istocie wchodzą one śmiało w rzeczywistość miejską, tramwajowo-biurową, akademijną i powszednią, studencką – tą od walk o średnie żarcie w stołówkach, robociarską – najczęściej tą od zwierzeń w knajpach; w istocie sięgają po ów postulowany konkret, aczkolwiek różnie go widzą i różnie się z nim obchodzą. Na przykład poddają go procesowi liryzacji i „obróbki” estetycznej – jak to się dzieje w tomie opowiadań Stanisława Goli *Te głupie psy, ten nagły deszcz* (Katowice 1976). Albo podporządkowują zawitym często racjom programu autorskiego, zaleceniom określonej paraboli – co ma miejsce między innymi w *Paroksyzmie* Józefa Łozińskiego (Wrocław 1976). Albo też „naciągają” go, wykorzystują w tendencyjnym, naturalistycznym wydaniu; czyni to np. Andrzej Pastuszek w *Łowcy gołębi* (Warszawa 1976). Czy widzą go przez pryzmat

sublimacji językowej; mamy wówczas do czynienia raczej z konkretem lingwistycznym, z systemem umownym, narzucającym swój punkt widzenia prezentowanym zjawiskom – są to przypadki *Trenta tre* Ryszarda Schuberta (Warszawa 1975) i późniejszych utworów tego pisarza, *Zabawy w głuchy telefon* Janusza Andermana (Warszawa 1976).

Czy zatem „świat” został wreszcie „przedstawiony”? Czy nadzieje pokładane przez „Terazowców” i autorów innych krytycznych odezwo w awansowaniu konkretnego historycznego, społecznego, obyczajowego, w przyznaniu mu wyższej rangi w składni współczesnej prozy przyniosły upragniony efekt w postaci dojrzałych artystycznie dzieł, zawierających rozwiązanie współczesnych problemów, próbę diagnozy? Czy w ogóle można w odniesieniu do omawianych tu książek mówić o „przedstawianiu” rzeczywistości, skoro w świetle szeroko uznawanych pojęć może ona być wiernie przedstawiona w kategoriach poznawczo-artystycznych realizmu? Tymczasem propozycje nowej „orientacji” jawnie wyłamują się z ram realizmu. Co więcej, ukazują ten pożądaný obraz rzeczywistości w sposób bardzo zindywidualizowany, nader subiektywny, czasem taki, który możemy uznać tylko za wyraz czyichś prywatnych uczuć i przeczuć, intymnych przekonań i fobii.

I jeszcze więcej, często stają się bezsilne, bezradne, jeśli nie nieporadne wówczas, kiedy opisując obiektywne zdarzenia oraz procesy społeczne usiłują rezygnować z tego własnego, prywatnego, biograficznego zapatrywania.

Okruchy zwierciadła

„Żyjemy w epoce, w której grunt usuwa się nam spod nóg i drżą podstawy, na jakich oparliśmy nasze życie [...] Jeśli ostateczna podstawa naszego świata ulega zakwestionowaniu, to rozbiegamy się w popłochu i kryjemy po różnych dziurach, w bezpiecznym schronieniu ról, statusu, tożsamości, stosunków interpersonalnych. Próbujemy żyć w samotnych zamkach, które mogą być jedynie zamkami na lodzie, gdyż w społecznym kosmosie nie ma trwałych fundamentów, na których można by je zbudować. Wszyscy jesteśmy świadkami tego stanu rzeczy. Każdy z nas jednak widzi ten sam fragment całej sytuacji na swój sposób” – napisał w *Polityce doświadczenia* R. D. Laing („Literatura na świecie” nr 11/1976) i ten sąd zdaje się oddawać kondycję psychiczną bohatera *Zabawy w głuchy telefon* Janusza Andermana (Warszawa 1976).

Młody człowiek w szarym ubiorze, nie przypisany do środowiska, profesji, w ogóle do miejsca na ziemi, prawie nieokreślony, włóczy się tam i sam po Mieście bez wyraźnej potrzeby i konkretnych zamiarów. Jest to bohater-anonim, bohater-hieroglify (najbardziej zagadkowy sam dla siebie, w chwilach autorefleksji), zaszczuty przez Miasto – zatłoczone zbiorowisko samotnych ludzi. Miasto – organizm obcy, a niemal że żywy, wprawiający w stan zagrożenia. Miasto „wchłania”, ma „przepastne ulice”, ma „szyby nieprzejrzyste”, „nieocieplone od wnętrza”, ma azyle wysepek tramwajowych, z których ludzi, zanim się sobie dokładniej przyjrzą, zabiera tramwaj; moloch jest jednocześnie konkretny, obserwacje i doświadczenia tego jednodniowego Ulissego podczas jego wędrówki niejednokrotnie spotykają się z naszymi codziennymi odkryciami dokonywanymi w drodze do domu czy do pracy, osoby, które zatrzymują go na trochę czasu, mogą stanąć i przed nami. Przy tym ich charakterystyczny sposób formułowania myśli, m ó w i e n i a brzęczy nam w uszach.

Młody człowiek Andermana składa się jakby z dwóch osobowości: skończenie introwertywnej, zamkniętej („samotny zamek”) – i towarzyskiej, szukającej „otwarcia”, a zarazem oparcia w gwarancjach związków społecznych. Jego naturalnym odruchem staje się ucieczka ze swego zamku na lodzie, rozglądanie się za ciepłem kontaktów, wymianą odczuć, ciągła chęć skrycia się w „bezpiecznym schronieniu ról, stosunków interpersonalnych”. Niestety doświadczenia interpersonalne bohatera pogłębiają jedynie jego osamotnienie i frustracje, dowodzą bowiem ponad wszystko nieautentyczności, marionetkowości kultury i

wszelkich przejawów życia społecznego. To płynąca od wieków lawa języka wypowiada się, realizuje poprzez nasze usta. Młody człowiek w szarym ubraniu jest jednym z bezwolnych uczestników owej ciągnącej się, wynikającej z pradawnych głębin ludzkiego czasu zabawy w „głuchy telefon”.

Niesystematyczności, niezorganizowaniu, dorywczowości życia bohatera odpowiada w powieści brak konsekwencji i alinearność fabuły. Janusz Anderman napisał swą książkę metodą, którą można by nazwać: „okruchy rozbitego zwierciadła”. Okruchy są świetnie zachowane, w wierny sposób odbijają konkrety aktualnej obyczajowości; poszczególne ujęcia i scenki są esencjonalnym (choć opartym na bardzo namacalnych detalach scenerii i niuansach stosowanego w środowisku żargonu) wyciągiem określonych sytuacji rzeczywistych. W wielu miejscach raduje trafność tych ułamkowych odbić; narrator potrafi krótko, a rzeczowo oddać specyfikę zjawisk, barwność prezentowanych osobowości, najczęściej poprzez indywidualizację stylu, np.: „Ja bym tego nie powiesił. To nie daje piękności. Ja lubię dawności, stare pieśni. A ci dzisiejsi fantazują. Obraz jest źle wzięty. Powinien coś przypominać, a tak? – To ni ma wyglądu”. Nie ma mowy wszakże, byśmy wszystkie te odłamki zwierciadła pozbiali w sensowną, logiczną, celową całość. Możemy na ich podstawie sporządzić listę parków, lokali i środków komunikacji miejskiej, w których przebywa bohater, podać tematy, które porusza w rozmowach i rozmówkach polskich z udziałem pozbawionych nazwisk oraz jakichkolwiek cech szczególnych postaci, prawie anonimów (o ich, nieistotnej zresztą dla narratora, osobności informują zaledwie sygnały-hasła: Żółta Kurtka, Pewien, M), ale już od tych tematów ważniejszy okazuje się sposób ich podania, zapis językowego konkretności.

Podobnie jak *Zabawa w głuchy telefon*, pierwsza powieść Ryszarda Schuberta *Trenta tre* (Warszawa 1975) pocięta jest na fragmenty jakby rozpoczynającej się wciąż w innym miejscu tej samej całości fabularnej. Wiele opowiadań Andrzeja Pastuszka w *Łowcy gołębi* (Warszawa 1976) unika porządku linearnego i opiera się na „rozstrzelonych” epizodach, powiązanych sylwetką bohatera. *Serial pod tytułem* Filipa Bajona (Warszawa 1976) układa fragmenty i kolejne fazy – oczywiście nie jest to kolejność chronologiczna – podjętej anegdoty współczesnej według pomysłu konstrukcyjnego serialu telewizyjnego i patronującej temu pomysłowi świadomości realizatora. *W miasteczku, które jak ogród Andersena* Zbigniewa Brzozowskiego (Warszawa 1975) jest mikropowieścią rozpisaną na cykl mikroopowiadań. W nieco wcześniejszej powieści *Dlaczego tak, dlaczego nie* Henryka Lothamera (Warszawa 1974) symultaniczne, przeplatające się wątki o bardzo różnym ładunku refleksyjno-obrazowym spotykają się pod koniec, nie doprowadzając jednak do oczekiwanej syntezy ani nawet pozytywnego dla bohatera rozwiązania. Porządek, kompozycja i kolejność zdarzeń w opowiadaniach Stanisława Goli wynika z hierarchii ekspresywno-estetycznej.

Można by rzec: nic nowego pod słońcem, i przytoczyć wzorce nowej powieści francuskiej czy angielskiej. Nie wydaje mi się jednak, by alinearność, fragmentaryczność, deformacja akcji itp. zabiegi były w tym wypadku skutkiem naśladownictwa atrakcyjnych technik *nouveau roman* (które polscy autorzy, generalnie rzecz biorąc, traktują z rezerwą). Taka a nie inna „architektura” nowych pozycji naszej prozy jest jak gdyby projekcją wewnętrznych krajobrazów narratorów, pochodną ich niekoherencji, nieunormowania, funkcją cechującego ich światopogląd

c z ą s t k o w e g o w i d z e n i a

procesów i zjawisk. Ich świat jest fragmentaryczny, dostępny w okruchach, zdekomponowany, często rozbity; to, co się dzieje w nim dziś, często nie ma wpływu na to, co się będzie działo jutro, to, że ktoś się spotyka z kimś innym, nie oznacza, że będzie miał okazję spotkać się z nim powtórnie. Bohater *Łowcy gołębi* krąży po ścieżkach bez jakichkolwiek drogowskazów, bez głębszych motywacji, uczuciowych i innych – od jednego drobnego oszustwa do drugiego, od kanciku matrymonialnego w mieście do afery drobiowej

na wsi; jest w rezultacie jak ta dusza potępiona z romantycznego dramatu, zesłana do ziemskiego czyścica, nie wiemy tylko, z czego i dlaczego się czyści.

Świat ten składa się z szeregu elementów, które trudno powiązać w charakteryzującą się logiką przyczynowo-skutkową całość. W niektórych wypadkach, np. u Andermana, Schuberta czy Goli, elementy, „okruczy” można by prawie dowolnie przedstawiać i taki przekładaniec nie zmieni wymowy ani sposobu percepcji utworu. Dni bohatera *Zabawy w głuchy telefon* zbudowane są z serii bezładnych, nie wynikających z siebie, niekonsekwentnych aktów i zachowań, przyjść skądś – wychodzeń dokądś, nagłych ucieczek, nie zaplanowanych spotkań, hotelowych miłostek. „Ulatuję, powoli wychodząc; pieczołowicie zamykam drzwi i myślę: fragment większej całości. Jak ich, tych kilka fragmentów, połączyć? Czy można je połączyć? Ta owa całość, o którą chodzi, byłaby do udźwignięcia?” Retoryczne pytanie: ani ten, ani żaden inny z bohaterów tej orientacji nie podejmie wysiłków zmierzających do połączenia fragmentów i przybliżenia całości, przeciwnie – będzie raczej unikał wszelkich „namiarów” wytyczających pole widzenia bardziej syntetycznego, uniwersalnego.

Pozorna czy pozorowana nieporadność kompozycyjna narratora bywa sygnałem i wyrazem dezorientacji, zagubienia bohatera. W *Trenta tre* Schuberta narrator w ogóle nie chce mieszać się do akcji, porządkować odtwarzanego świata, jest nieobecny. Jego rolę można przyrównać do zadań manipulatora mechanizmu magnetofonowego, puszczającego taśmę o różnych porach i w różnych miejscach zakreślonego obszaru rozpoznania; jest to obszar szarego proletariatu kolejowego, i jego okolic, robociarzy porozumiewających się swoistym slangiem. Narrator nie przyznaje się nawet do tego, że poddaje swoje nagrania obróbce artystycznej. W rezultacie otrzymujemy odbicie wybranego wycinka rzeczywistości nie tylko porozmianiane na drobne, na mikrocząstki, ale i całkowicie zwerbalizowane, zsubiektywizowane – czy raczej będące kalejdoskopem kilku mieszających się subiektywizmów podnarratorów-rozmówców. Obcujemy z dziwaczną i dość egzotyczną wersją codzienności; jest to codzienność werystycznie dokładna w szczegółach, skrupulatna w konkretach i niuansach językowych, choć beznamiętna, zmartwiała.

Nie znamy stosunku narratora, a więc też autora, do tego świata i w ogóle do świata, a na dobrą sprawę – do czegokolwiek.

Mit etosu konsumpcyjnego

Co ja tu robię, w tym punkcie tej epoki, między tymi ludźmi, w tym „samotnym” tłumie? – to pytanie odmieniane na najróżniejsze przypadki i warianty, mniej lub bardziej niecierpliwie, wyziera z książek autorów sięgających po konkret i temat współczesny. Świat, przyswajalny w okruczach i fragmentach,

j a k o c a ł o ś ć j e s t n i e p o j ę t y

nie rozumiany, „nie do udźwignięcia”. W owych dostępnych doświadczeniu cząstkach oceniany jest sceptycznie i krytycznie. Nie zapewnia poczucia trwałości i bezpieczeństwa, nie dostarcza godnych naśladowania wzorów, hierarchii wartości, norm itp., wydaje się być kierowany nazbyt ślełą ręką losu, dość złośliwego zresztą.

Postaciami szczególnie hołubionymi przez autorów są jednostki z reguły nie uczestniczące w tzw. znormalizowanym życiu społecznym, natomiast w taki czy inny sposób zweeksławiane na boczne tory, gdzieś w pobliże krainy „nowolumpowskiej”, rajy hippisów czy oazy prywatnej inicjatywy. Zatem owo wałęsające się indywiduum z chlebakiem i bez przydziału – jak u Andermana, inteligentny oszust lub cwany drobny złodziejaszek – jak u Pastuszka, pętający się po peryferiach „elity” artystyczno-spatifowskiej frustrat, który próbował w życiu kilku przyzwoitych zajęć, niestety bez satysfakcji wewnętrznej – jak u Lothamera w *Dlaczego tak, dlaczego nie*, reprezentanci czołówki finansowej, godzącej prywatne hodowle pietruszki ze stanowiskami państwowymi i odpowiedzialnymi funkcjami w organizacjach – w *Serialu*

pod tytułem Bajona, „zwisowy” przedstawiciel bananowej młodzieży – w *Małym bilardzie z grzybkiem* itd. Niestety, nie wyniesiemy z lektury wszystkich tych książek wiedzy o życiu, nie dowiemy się, dlaczego wykształcony i zdolny młodzian awansuje na kieszonkowego oszusta i koncentruje pełny swój wysiłek psychofizyczny na kantach, dlaczego wybitny trener sportowy zostaje grzebiącym w śmietnikach alkoholikiem, zasłużony działacz na stołku hodowcą róż i amatorem mercedesów, dlaczego ktoś w pełni sił umysłowych i możliwości rzuca studia, a ktoś inny ukończywszy je „opierdala się” i w dodatku poczytuje to sobie za powód do towarzyskiej chwały...

Rzeczywistość jest konkretna i brzydka, a wszelkie jej motywacje, uwarunkowania i źródła wydają się – z punktu widzenia narratorów – stanowić co najmniej aprioryczny dopust. Jej kreatorzy zadowolają się opisem, relacją, przeliczają się w tropieniu różnych koślawości życia zbiorowego i wynaturzeń jednostek, nie usiłując dojść ich przyczyn, wnikać w mechanizm stosunków międzyludzkich, procesów. Wolą zająć się wynikającym z wszelkich „układów” czy „wielkich układów” – jakby powiedział Zbigniew Kubikowski – swoim nieszczęsnym losem, pozostać w swoich „zamkach samotności na lodzie”. Ten

e g o c e n t r y z m

widoczny w nastawieniu narratorów wiąże się, jak można sądzić, z ich nieumiejętnością dokonywania oceny i analizy sytuacji bytowej, w którą nie są zaangażowani własnym życiem, której nie przeżyli. Jan Pieszczachowicz w artykule *Proza młoda – proza młodych* („Student” 26/1976) pisał o b i o g r a f i z m i e, przekonaniu młodych, „że tylko barwna biografia zapisana w burzliwych czasach może posłużyć pisarzowi jako kanwa utworu literackiego”.

Interesujące byłoby może rozpoznanie socjologicznych przesłanek zjawiska. Maria Smoła w artykule sumującym wyniki badań nad postawami współczesnej młodzieży, zatytułowanym *Etos młodego pokolenia Polaków* („Odra” 11/1976), snuje m.in. takie wnioski: „Młode pokolenie przejawia znaczny pesymizm w ocenie tzw. natury ludzkiej oraz w ocenie zachowań ludzi w konkretnych życiowych sytuacjach. Jednocześnie młodym brak jest wiary we własne siły, zwłaszcza gdy chodzi o m o ż l i w o ś ć k s z t a ł t o w a n i a o t a c z a j ą c e j i c h r z e c z y w i s t o ś c i s p o ł e c z n e j [podkr. moje – M. O.]. Można przypuszczać, że istnieje związek pomiędzy pesymistyczną filozofią wyznawaną przez młodych a ich raczej egocentryczną orientacją życiową. Wyniki badań empirycznych potwierdzają w pewnej mierze tę hipotezę, wykazując istnienie związków pomiędzy poszczególnymi wątkami wyobrażeń młodzieży o świecie i ludziach a pewnymi elementami ich ogólnej postawy życiowej”.

Gorycz i pesymizm, jakimi przesiąknięta jest – oczywiście w różnym natężeniu – świadomość narratora utworów Lothamera, Bajona, Goli, Andermana, Żurka, Łozińskiego, a także zawziętość i przeczernienie bohatera prozy Pastuszka, znajdują podbudowę w silnie doznawanym tu micie e t o s u k o n s u m p c y j n e g o, w przeczuciach i podejrzeniach co do nijakości naszego padolu, ulegającego podszeptom fetyszyzmu, konformizmu, instytucjonalizacji, technicyzacji i jeszcze kilku demonom współczesności. Mit ten, modny w publicystyce i rozpowszechniony między innymi przez stanowiska i programy poetów Nowej Fali, jakby z góry, z bezkrytycznie przyjętego założenia – a może również z wygody beletrystycznej i lenistwa intelektualnego?! – odbiera autorom tę „wiarę we własne siły”, o której pisze Smoła, paraliżuje wolę dyskusji i upomnienie się o „możliwość lepszej otaczającej rzeczywistości społecznej”. W wartko i sprawnie napisanym opowiadaniu, otwierającym *Łowcę gołębi*, czytamy o tym, jak młody, skądinąd wcale sympatyczny cwaniaczek wykiwał milicjanta i kobietę, której skradł parę groszy, po czym nabrał fryzjera, po czym ogłupił wiejską babinę wyciągając od niej kurczaka, w dodatku z prowizją, po czym naciągnął całą wieś, która powierzyła mu zbiórkę pieniędzy na społeczne przedszkole, i wykonał przy okazji drobne oszustwo erotyczne. Nie ma pointy i konkluzji, trudno mówić też o tym, byśmy znali głębsze psychiczne uzasadnienia kierujące odruchami i „behawiorem”

bohatera. Jeśli świat jest tak skonstruowany, że jemu na niemal wszystko pozwala, tym gorzej dla świata. Cwaniaczek idzie dalej, pewnie do następnej wsi. Jak mu jest? Ani ciepło, ani zimno, ani mu się podoba to, co robi, ani nie, odczuwa przez chwilę pewien niesmak, który wszakże szybko rozprasza widok następnego kurczaka. Specjalnie też nie ucieka przed łapą sprawiedliwości, znajdującą się zresztą w królestwie Pastuszka w stadium szczątkowym; być może dostanie od kogoś za swoje po pysku, jak będzie to ktoś słabszy, to odda, jak nie, to nie odda, pójdzie dalej. Analogicznie do wielu swych literackich rówieśników jest on stale

w d r o d z e

co można rozumieć i dosłownie, i jako parabolę jego losu, który cechuje ciągła tymczasowość, doraźność, status p r z e j ś c i o w o ś c i, potrzeba ucieczki od krainy konsumpcji. Ale i nieświadomość celu ucieczki, niewiara w „możliwość kształtowania” czegokolwiek.

„Za dużo nałykałem się cudzych poglądów, teraz chcę je zwymiotować, muszę to zrobić, nic tak nie poprawia humoru i nie umacnia tęsknot jak zwracanie poglądów: wyrzygać twierdzenie, że rodzina i małżeństwo są podstawą szczęścia, że dorośli wiedzą, po co żyją” – buntuje się narrator opowiadań Goli (*Te głupie psy, ten nagły deszcz*), przekonany o schorzeniu i dewiacji przedstawianego przez siebie świata. Poprawianie humoru polega na przytaczaniu różnych krańcowych twierdzeń, ekstremów, dziwactw; opowiadania te, zresztą dojrzałe i oryginalne pod względem artystycznym, zawierają w swej sferze anegdotycznej antologię najbardziej chyba niezwykłych i monstrualnych wypadków oraz przypadków, jakie mogły się wydarzyć w naszym kraju w ostatnich kilku latach. Chłopiec Lobo zostaje postrzelony w pierś przez radcę do spraw nieletnich lub jego żonę, ewentualnie instruktora, w każdym razie kogoś z tej trójki, która strzelała do tarczy na strzelnicy, a zraniła, nie wiadomo jakim cudem, chłopca u wylotu ulicy Tęczowej. Bohater innego opowiadania, Ambroży, raz spada na łądzie pod nogi ćwiczącej (niestety z „pustymi apteczkami”) grupy pielęgniarek, ze sporej wysokości, a potem ginie, pakując się motorówką w betonowy falochron. W ogrodzie Ambrożego, w wysokim po pierś chrzanie, stoi śmierć z olbrzymią hubą, sąsiad Ambrożego cienkim drutem przewiązał sobie szyję, a drugim drucikiem włączył się do prądu, uwiązany do wózka dzieciennego pies zerwał się na gwizd drozda, a niemowlę, w oczach matki, wykonało skok do Straceńskiego Potoku, przez okno widać, jak licealiści w parku robią konkurs sikania i łańcuszkami z szyi mierzą długość członków, Ambroży za młodu wybił kijem oko szkolnemu koledze, pewni państwo młodzi po hucznym weselu nie obudzili się rankiem: g a z, w tym oto domu dzieci z wielką radością i tańcami witały karawan, który zajechał po ich ojca... Nad kanałem długowłosa, z twarzą jak „nowa miotła” wyciąga z kieszeni widelec i wbija go w żywą kaczkę, na polu płonie autobus wypchany po dach oponami, dlaczego jest tyle kobiet podniecających się widokiem parasola, raz chłopca znaleziono na płyciźnie utopionego doszczętnie, dwoje zakochanych z motorem rozbiło namiot nad rzeką, przyszła powódź i znaleziono tylko motor, saneczkarz, syn sąsiada Ambrożego, wraca z olimpiady w metalowej trumnie, koparka zderzyła się z kasztanem i kabina z kierowcą została w konarach, a maszyna zepsuła 5 kilometrów dalej chłopu stodołę... I tak dalej.

Gorycz egzystencjalna, jaką przepojona jest proza Goli, a także cały ów katalog ponurości i katastrof, wynikają – jak się zdaje – z pesymistycznego i niechętnego nastawienia narratora do części społeczeństwa uprawiającego dostatnią a bezmyślną wegetację. Między złymi przeczuciami a poczuciem niemocy, bezradności miota się także bohater *Paroksyzmu* Józefa Łozińskiego. Akcja książki przebiega na wsi, nie jest to jednak wieś „wiejska”, realna, raczej Wieś-poligon służąca do opisanego i rozważenia węzłowych problemów współczesnej ludzkości. To, co określa w książce wieś przez małe w, jest nieistotne, drugorzędne, jak mało ważna i pretekstowa jest fabuła: kilka opisów pejzażu naturalnego, epizod targów z trzema chłopami w kwestii sprzedaży chałupy i ziemi, końcowa scena bójki Juliana z meliorantami...

Natomiast to, co dotyczy Wsi, ma prawo być pojęte jako upostaciowanie pewnych problemów, dylematów uniwersalnych, wykraczających ponad tradycyjne przedziały geograficzne i ekonomiczne. Jako objawienie antagonizmów, frustracji, bolączek współczesnego społeczeństwa „konsumpcyjnego”, które osiągnęło wysoki stopień rozwoju, co wcale mu nie pomogło w rozwiązaniu podstawowych ułomności i niedostatków natury ludzkiej, w zażegnaniu zła i dzikości, niesprawiedliwości, nierówności, trwogi przed śmiercią. Bohater książki, Julian, ginie, gdyż naraża się podczas pobytu na wsi samym swoim wyglądem i kulturalnymi aspiracjami. Ta śmierć jednak, potraktowana nawet symbolicznie, wydaje się nazbyt łatwym (podobnie jak niektóre chwytły fabularne w prozie Goli, Pastuszka i in.) rozwiązaniem, a w zasadzie zawieszeniem zarysowanych w książce problemów i zadanych w niej pytań.

Markując patetyczność chwili

Jest szaro, bohater budzi się, słucha radia, ćwiczy, goli się, ma typowe myśli przy goleniu, niechętnie podąża do swojej pracy początkującego psychologa na etacie technicznym w Instytucie, dalej jest szaro i mglisto. W Instytucie ucina sobie rozmówkę z Docentem, między innymi o tym, że jest szaro i mglisto itp., przychodzi dziewczyna na konsultacje psychologiczne, bohater waży w sobie myśl, czy złapać ją za piersi, czy nie (złapie ją na innej stronie, będąc w zamian złapanym za coś innego), po jej wyjściu pragnie usilnie przypomnieć sobie wygląd Gdańska (czemu nie Rzeszowa?) oraz zastanawia się, jakby to było, gdyby pod oknami Instytutu stanęło naraz bardzo dużo ludzi, nadal szaro. Z pracy psycholog techniczny idzie do Ali, która każe mu się prawie od razu rozebrać, co namawiany czyni z jawną niechęcią, a niejawną chęcią, bo lubi, ale nie od razu; „nadając rytm” ciału Ali słucha radia, o współpracy WSK w Mielcu z Amerykanami w dziedzinie koprodukcji wózków golfowych. Potem jest już drugi dzień, wymiana konceptów z Docentem plus niecodzienny telefon od Ali, która „na ucho” wtajemnicza bohatera w jakieś niejasne tajemnice i każe mu oczekiwać na ważny komunikat radiowy, ale komunikatu nie ma, natomiast następuje rozmowa z Łotocką, którą dwa dni wcześniej za coś wylano z Instytutu, niestety nie wiemy, za co, bo Łotocka wylewa bohatera z domu, za jej przykładem idzie wkrótce gospodyni i wyrzuca go (bo niezameldowany), tym razem z jego własnego domu, komunikatu nie ma dalej, natomiast jest szaro, jeżdżą karetki. W końcu bohater natrafia na jakiś nieczynny kiosk, za którym czuje się już całkowicie bezpiecznie: „Począł, aż tłum odpłynie z przystanku. Schował się przed wiatrem za nieczynnym kioskiem. Mógł w r e s z c i e [podkr. moje – M. O.] wyciągnąć z kieszeni pomiętą gazetę, wpatrzeć się jeszcze raz w niewielką wiadomość na pierwszej stronie »W dniu 14 i 15 bm. w Gdańsku miały miejsce poważne zajścia uliczne«

W Instytucie czeka na psychologa uprzejmy Dyrektor, który proponuje mu, żeby na zebraniu, dzień później, odczytał rezolucję, bohaterowi nie bardzo się to podoba, uprzejmemu Dyrektorowi bardzo, w rezultacie wezwany, odkładając termin odpowiedzi, idzie do knajpy i wali w mordę pierwszego napotkanego puciołowatego z bakami bruneta, po krótkiej bójce ucieka, śmiejąc się „głośno, z determinacją, jakby ten dławiący w gardle śmiech mógł mu w czymkolwiek pomóc” – na czym opowiadanie *Pościg* w tomie Jerzego Żurka *Pościg* (Warszawa 1976) zamyka się.

Jak się wydaje, autor zapomniał dołączyć do swego utworu zestawu pytań (fundując ewentualnie nagrody za najtrafniejsze odpowiedzi czytelników) w rodzaju: Co Ala mówiła „na ucho” bohaterowi? Za co wylano Łotocką z pracy? Dlaczego jest ciągle szaro i mglisto? Jakiej treści rezolucję ma bohater podpisać względnie nie podpisać? Dlaczego pozycja Instytutu jest zagrożona? Dlaczego bohater chowa się za nieczynnym kioskiem, by „wpatrzeć się” w pierwszą stronę „Życia Warszawy”? Pytania można by uzupełnić ankietą: podpisze – nie podpisze, zestawiając procentowo, ilu czytelników opowiedziało się za każdym z wariantów.

Niektórzy recenzenci książki uważali, że Żurek tak to właśnie usiłuje oddać symptomatyczną dla schyłku roku 1970 atmosferę niepewności, dezorientacji. Otóż nie sądzę, by którykolwiek z pracowników wziętego tu za wzór Instytutu mógł być podówczas aż takim dzieckiem w szarej mgle, na jakiego pozuje ów technik psychologiczny, a jeśli nawet, to nie ma prawa nim być dojrzały o ileś tam jednostek czasu, doświadczenia i wiedzy narrator, a tym bardziej – stawiać w sytuacji takiego dziecka czytelnika (w opowiadaniu *Nisko, niziutko przy ziemi* narrator sprawniej wywiązał się z trudnych zadań, przenosząc dylematy moralne i inne na grunt paraboli, opisując „stołówkowy” bunt studentów). Rzecz jednak nie w samych niedostatkach i wątpliwościach fabuły oraz dialogów, lecz w tym, że możemy mało wyrokować o „przedstawionym” tu „świecie”, a jeszcze mniej o bohaterze; nie wiemy, jaki on jest, z czego zbudowany, czego pragnie, a czego nie, jak może postąpić w sytuacji, kiedy trzeba dokonać wyboru; czy podpisze rezolucję, czy nie podpisze, czy ją wygłosi? Wiemy tylko, że równie usilnie nie chce podpisać (choć nie wiemy już, dlaczego, z jakich pobudek), jak boi się podpisać – i pewnie dlatego poprzestaje na pobiciu nadarzonego konformisty z bakami, co przybliży go do pożądanego podobnych namiastek działania bohatera opowiadań Pastuszka. Dostrzegając przed sobą panoramę możliwości, pole określonych wyborów bohaterowie omawianych w tym szkicu tomów, w swej większości, nade wszystko pragną uniknąć w ogóle sytuacji stawania przed wyborem, współdecydowania, opowiadania się za czymś, uczestnictwa...

„Młode pokolenie hołduje w swoim życiu – pisze Smoła w przytoczonej pracy – przede wszystkim wartościom egocentrycznym i afiliacyjnym, przy czym te ostatnie dadzą się określić głównie jako potrzeba przynależności do małych grup społecznych obejmujących najbliższą rodzinę i krąg przyjaciół”.

Trudno zestawiać wyniki badań socjologicznych z materiałą literacką, ale nie sposób nie zauważyć, że dla nowej prozy znamienne jest zawężenie inwigilowanej rzeczywistości do kręgu doświadczeń osobistych, rodzinnych, koleżeńskich bohaterów, i to nie takich doświadczeń, które można uznać za *r e p r e z e n t a t y w n e*, typowe, znaczące itp. (nie są to więc cierpienia młodych Werterów ani rodziny Buddenbrooków). Ewentualne wybory moralne znajdują finał w knajpach, mordobiciu lub łóżku, a problemy epoki wyrażają się w postaci kaca dosłownego lub psychicznego. Znamy cały ciąg drobnych zdarzeń i tuzinkowych zachowań bohatera w krytycznym – jak można sądzić – dla niego okresie, a nie wiemy, na czym polega ta krytyczność, jaki on ma do niej stosunek, w ogóle co myśli i jaką pójdzie drogą? I – co chce od niego (albo co pragnie mu zaproponować) autor? W wielu kreacjach, nowej prozy mamy do czynienia z przypadkiem

o d w r ó c e n i a h i e r a r c h i i

wartości i jakości przedstawionego świata. Te ważne, autentyczne, fundamentalne dla poruszanych treści, doniosłe z punktu widzenia interesów bohatera, a także pola zainteresowań narratora, są jakby wstydliwie retuszowane, ograniczane, ledwie sygnalizowane, spychane na plan domysłu; eksponuje się zaś to, co akcydentalne, indywidualne, *p o c h o d n e*, zewnętrzne. Wszelkie racje natury historycznej, dialektycznej, etycznej, metafizycznej – stanowiące czasem bezpośredni powód, dla którego autor sięga po pióro (co ma miejsce choćby w przypadku *Pościgu*) – są „napomykane”, rozstrzygane z perspektywy pleców nieczynnych kiosków, *m a r k o w a n e*; dopiero pod koniec opowiadania niejasno świta nam w głowach, o czym mógł naprawdę myśleć i co przeżywać bohater, kiedy na dwóch stronach myślał o piersiach obcej dziewczyny, na trzech następnych poznawał piersi znajomej, na trzech innych rozmawiał o budżetach z Docentem, a na jeszcze kilku innych miał kłopoty w swoim mieszkaniu i knajpie.

W *Serialu pod tytułem Bajona* narrator obiecująco wprowadza nas w dominium współczesnego polskiego „ojca chrzestnego”; opowieść jednak szybko się formalizuje i w sferze merytorycznej kończy przyjaźnią bohatera z synem „chrzestnego”, nie osłabioną

faktem, że on musi machać łopata u Mechrzyńskiego jeden dzień na swoje pięćset złotych, syn zaś dostaje je (na ogół) za darmo. Na pytanie ciotki Nastki (siostry Mechrzyńskiego, która bezskutecznie a uparcie sypie „starego” na milicji), czy wierzy w Pana Boga, bohater podnosi głowę w górę i nie widząc tam nic specjalnego, z zakłopotaniem milczy. Świadomość etyczna, „sumienie” postaci pierwszoplanowych w tych książkach odzywa się w najbardziej nieoczekiwanych miejscach i przybiera formę nieuzasadnione katastroficznych, nieumotywowane pesymistycznych, jeśli nie retorycznych tyrad; nierzadko świątynią dumania jest knajpa lub pobliski lokal. „I jeszcze wódka. Pod chleb przyniesiony z pobliskiej stołówki i sól czerpaną ze szklanego słoja [...] łapiące za gardło poczucie bezsensu. Ktoś się podniesie z kieliszkiem. Krzyknie jak i oni markując patetyczność chwili, płaskiej jednak i trywialnej, mimo tych usiłowań. I czuć będzie podświadomie, że ten moment wymazać mu będzie z pamięci najtrudniej, ze wstydem i obrzydzeniem, za dzień, dwa, później, potem, bo teraz jednak – przechylić kieliszek do dna, zagryźć kawałkiem chleba i patrzeć ze wzrastającym podnieceniem na wirujące coraz szybciej twarze, na cały świat coraz gwałtowniej pędzący wokół swej osi, jak pusta butelka potrącona przez kogoś i klekocąca głośno pod stołem. I znów: zasnąć” (*Pościg*). Oby ten sen nie był także snem narratora. Obyśmy nie doczekali się książek, których kreatorzy korzystając z kredytu, że piszą o ważnych sprawach ważnych czasów, przemycają wiązanek banalnych spostrzeżeń, półprawd lub prawd nie dopowiedzianych i rodzinnych anegdot. Obyśmy nie doczekali się pisarzy, którzy wyuczą się tak manipulować obrazem przedstawianego świata, że stanie się on bezkształtną, niepojętą, acz przyswajalną miazgą.

II

Kto się boi Marka Arensa?

Wewnątrz systemu zdarzeń

Nie przepadam za Markiem Arensem, bohaterem *Disneylandu* Stanisława Dygata. Nie z tego powodu, że wszystko przychodzi mu nienaturalnie, podejrzanie łatwo: sukcesy sportowe, sława, pieniądze, kobiety, według życzenia. I nawet nie za cynizm oraz nonszalancję, z jakimi przyjmuje te kolejne przyznawane mu przez życie premie; bo to, żeby mu się któraś z nich nie należała, nie wchodzi w ogóle w krąg wątpliwości narratora. Arensa trudno polubić przede wszystkim ze względu na jego mydlkowatość i nieokreśloność; jest to ameba, która tu i ówdzie zaznacza swą obecność, lecz nigdzie nie odciska kształtu, zmieniając go na zamówienie, stosownie do narzucających się – lub narzucanych – układów, podobnie jak ów stworek z telewizyjnej rodziny Barbapapy, radujący widownię dziecięcą.

Na domiar złego rezoner i przemądrzały moralista. Arens powiada: „Przyjaźń, tkliwość rodzinna, miłość to tylko szczególne oblicze walki, którą toczą wszyscy przeciw wszystkim”, i ma w swoim przekonaniu rację, lecz sam nie toczy żadnej walki, nie tylko przeciw wszystkim, ale przeciw komukolwiek. Powiada o sobie (znowu nie bez racji): „poddawałem się terrorowi okoliczności”. A to, że uważa, iż okoliczności jako takie mogą siać terror, najlepiej świadczy o jego postawie wobec życia. I jeśli dalej dodaje: „entuzjastą sportu nigdy nie byłem i nigdy się nim nie stałem”, pojmiemy, że w zasadzie nic nie stało na przeszkodzie, by Arens został mistrzem olimpijskim w biegach płaskich i poza bieganiem (oraz mędrkowaniem) prawie niczym więcej się nie zajmował.

Ma taką rodzinę, na jaką zasłużył. Dziadek, świetny adwokat, „został przypadkowo uderzony łomem w głowę przez włamywacza, którego rok przedtem uwolnił od ciężkich robót”. Matka traktuje syna nie czulej niż spółdzielca przydzieloną sobie grządkę i kiedy raz czy dwa zdarza jej się ulec emocjom, to nie są one spowodowane wyrzutami sumienia, dopominającego się o zaniedbywane dziecko: „Wiedziałem, że ten odruch [płaczu – przyp. M. O.] nie został wywołany tkliwością ani wyrzutami sumienia. Bogu zresztą dzięki”. Nieodrodny syn własnej matki jest głęboko przekonany o tym, że sam. robi w życiu także różne świństwa, i rzeczywiście robi, jednakowoż nie te, z których się łaskawie i chętnie przed czytelnikiem spowiada, a które są pseudoświństwami zarozumiałego mydłka (np. to, że mszcząc się na trenerze Szymaniaku, który „zastępował mu ojca”, Marek został najlepszym na świecie biegaczem, a nie najlepszym bokserem). „Moja wola i mój charakter działały sprawnie wewnątrz narzucanego mi i działającego konsekwentnie systemu zdarzeń” – czyż w tej autorefleksji nie tkwi zadatek na kawał porządnego świństwa?

Nie lubię więc Arensa, tak jak nie lubię Jana Szalaja z *Podróży*. Obaj robią światową karierę (Marek – sportowca, Jan – reżysera filmowego), wyciągając podobnie praktyczne i w końcu inteligentne wnioski z obserwacji współczesnej im rzeczywistości społeczno-politycznej. „Automatyzacja jednostki we współczesnym społeczeństwie wzmogła bezradność i poczucie niepewności przeciętnego człowieka” – twierdzi Erich Fromm w *Ucieczce od wolności* i jest to głęboka prawda w odniesieniu do przeciętnego człowieka. Janek Szalaj zalicza się do ludzi nieprzeciętnych (o czym świadczy już to, że postanawia zostać włoskim, a nie polskim reżyserem) i karierę zawdzięcza niewątpliwie swej nieprzeciętności. Gdy inni utyskują na bezosobowość i bezbarwność stosunków międzyludzkich, na anonimowość i biurokrację, technicyzację i sztuczność, na zatracanie „sacrum” i istotnego sensu ludzkości, on czuje się w tym wszystkim jak ryba w wodzie i, co więcej, potrafi wykorzystać ślamazarność, niezdecydowanie tamtych lamentników. Realizuje swoje życie według ułożonego z góry scenariusza, obmyślanego na zimno planu – jak ów Józio z opowieści zaprezentowanej we wcześniejszym *Salonie warszawskim 1944*, któremu jednak psuje szyki żywiołowy piegowaty Felek, syn dozorca. Janek nie ogląda się na żadnych Felków ani nawet na swego romantycznego brata Henryka; od początku wykreśla z tego

swojego planu wszelkie nieracjonalności, pułapki sentymentu, niespodzianki erotyzmu, nadmierną tkliwość uczuć rodzinnych, przejawy anachronicznego patriotyzmu. Już jako dziesięcioletni chłopiec zaprowadza w swojej rodzinie dyscyplinę i stosunki międzyosobowe właściwe nowoczesnemu zakładowi pracy, kształci się przy tym pilnie w wybranych przez siebie dziedzinach i sam zarabia (wynalazkami, pomysłami) na to kształcenie.

Szalaj jest egzotycznym automatem, zaprogramowanym na maksimum współczesnego szczęścia; Arens ustępuje mu pod wieloma względami – siłą ducha, samoświadomością, odpornością ustroju nerwowego. Obaj są jednak konstrukcjami psychicznymi powołanymi jakby na zamówienie epoki, skrojonymi na miarę czasów, ubezpieczonymi, przygotowanymi na zasadzki automatyzacji i anonimowości. Wskakują w prozie Dygata – zapatrzonej w zgoła inny model bohatera – niczym owe hybrydalne twory z *Solaris* Lema, wywołane z nieświadomości przez jakąś nadrzędną, patronującą inteligencję. Tyle że tamte postacie z *Solaris* stanowiły swoistą cielesną projekcję podświadomości i sumień poszczególnych osób, bohaterów powieści, Arens i Jan Szalaj zaś są jak gdyby projekcją – zarazem analizą – stanu sumienia świata.

Gdzieś niedaleko, reprezentując już chyba folklorystyczne wydanie takiej postawy wobec bytu, pęta się Zdzicho Pędzich z *Dworca w Monachium* – specyficzne ucieleśnienie i zobiektywizowanie rodzimej mentalności, nie nadgryzionej zębem frustracji cywilizacyjnych. W okresie okupacji Zdzicho załatwia broń dla podziemia (jak się wydaje, nie bezinteresownie), po wojnie wygrywa jak można swą pozycję kombatanta – wątpliwej zresztą marki – potem, w latach pięćdziesiątych jest surowym, wysoko cenionym towarzyszem Chodkiewiczem z centrali, a w ostatniej znanej narratorowi konkretyzacji obrotnym handlarzem dywanami, tym razem w Monachium.

Kompleks wąsów i szabli

Sam autor wyraźnie nie sympatyzuje z tymi bohaterami, nastawionymi na bezwarunkowy doczesny sukces. Ale równocześnie trudno stwierdzić, by sprzyjał tym swoim postaciom, które na forum fikcji zdają się przenosić brzemień jego własnych problemów i kłopotów bytowych, usiłują go lepiej lub gorzej reprezentować, niekiedy wypowiadać jego skryte myśli, czy też wywiązywać się – próbować wywiązywać się – z jego zobowiązań moralnych i innych. Tym, które – jak główne osoby *Jeziora Bodeńskiego*, *Karnawału*, *Pożegnań*, *Dworca w Monachium*, w pewnym stopniu *Podróży*, wielu opowiadań – ponoszą w życiu (w przeciwieństwie do Arensa, Janka Szalaja i Zdzicha) raczej same porażki, składają się z mieszaniny goryczy, frustracji i marzeń oraz tkwią po uszy w przeszłości, w sidłach porażającej ich wolę i wolność świadomości związków i zobowiązań narodowo-środowiskowo-rodzinnych. Dygat nie lubi tych smętnych indywiduów tak, jak można nie lubić samego siebie. Robi wiele, by je obrzydzić czytelnikowi, ośmieszyć, ujawnić ich małoduszność i anachronizm, obłuskać jak cebulę z wszystkich masek i póz, do samej żalostnej nagości, nawet wtedy, gdy występują pod sztandarem szlachetnych, młodzieńczych, antymieszczańskich ideałów (jak np. bohater *Pożegnań*).

Zazwyczaj w trakcie czytania powieści lub śledzenia filmu przeżywamy całą gamę stanów emocjonalnych i katartycznych, odnoszących się do postępowania wyobrażonych tam osób: pogarda przemienia się we współczucie, uwielbienie w niechęć albo odwrotnie litość w zachwyty i tak dalej. Bohaterowie Dygata przede wszystkim denerwują i drażnią, mało tego – kokietują tym ustawicznym drażnieniem. Zachowują się na ogół niewdzięcznie lub wręcz wrednie w stosunku do towarzyszących im postaci z bliższych i dalszych planów powieściowych, a w rezultacie także w stosunku do czytelnika. Rozpaliwszy na przykład w duszach przygodnych znajomych niezwykłą fascynację i zamiłowanie do polskości, potrafią – jak narrator *Jeziora Bodeńskiego* (później ta „akcja” psychologiczna powróci w *Karnawale* i

Dworcu w Monachium) – jednym brutalnym pociągnięciem zepsuć cały efekt, wydrwić, zbrukać i zepchnąć do zaścianka Polskę, a przy tym wzbudzić poważne wątpliwości co do swojego rzeczywistego do niej przywiązania, co do autentyczności uczuć. Nie zaskarbią sobie nigdy sympatii czytelnika szczególnym rodzajem swego temperamentu erotycznego: do ich nałogowych ćwiczeń własnej woli należy pozostawianie – po często długim prologu zalotów i zabiegów – urobionych (i kochanych w większości przypadków) dziewcząt w nie zagrzany łóżku lub przed zamkniętymi drzwiami; przypomnijmy choćby Suzanne w *Jeziorze Bodeńskim*, Jadzię czy Zitę w *Podróży*, Danke w *Karnawale*, Helenę w *Disneylandzie*, Leontynę i Nicole w *Dworcu*. Co więcej, dobudowują sobie do tego nierycerskiego postępu bogatą teorię własnej niemocy, nieautentyczności czy jakąś inną masochistyczną motywację. Jeszcze gorszą ocenę u konesera wątków erotycznych uzyskają ci bohaterowie za swoje działania w „turniejach” miłosnych, gdy trzeba rywalizować o ukochaną: nie tylko nie walczą, ale w ogóle nie wdziewają przyłbic i ustępują pola, albo wręcz popychają chylące się ku nim dziewczę w ramiona rywala – by przypomnieć np. Ludkę Natolską ofiarowaną Kaziowi w *Jeziorze Bodeńskim*, inną Ludkę podrzuconą Mirkowi w *Pożegnaniach*, Agnieszkę czy Alinę Wagner w *Disneylandzie*...

Narrator często stawia swych podopiecznych w uprzywilejowanym położeniu – tak że można im tylko pozazdrościć i samemu cicho pomarzyć – po czym robi wszystko, żeby ukazać nam niezdrowość takiej zazdrości. Być we Włoszech, mieć tam forsę jak lodu i sławnego na cały świat brata – któż nie marzył o takiej przygodzie? Henrykowi w *Podróży* dostają się wszystkie te trzy losy szczęścia naraz, tymczasem z jego zde gustowanej psyche pod koniec powieści można wynieść wrażenie, że nic gorszego w życiu nie mogło go spotkać. Zresztą przypatrzmy się jego włoskim perypetiom: już po dwóch dniach, zamiast łązić po muzeach, zabytkach czy ulicach albo po sklepach z ciuchami, Henryk najchętniej zamyka się w samotni swego pokoju hotelowego, unika jak może wszelkich kontaktów i spotkań nawet z bratem, nie bardzo wie i nie bardzo się zastanawia, na co wymienić swoją harmonię dewiz (we Włoszech!), wreszcie wydaje grubo za dużo forsę na jedną prostytutkę (może mieć za to codziennie inną), w dodatku ostatecznie w ogóle się z nią nie przesypia, przeżywa kolejne rozczarowanie i nie zrealizowawszy fundacji [!] brata, wraca szybko, chyłkiem do kraju.

Z kolei bohater *Dworca w Monachium* pozwala się wbrew swym intencjom zesłać na festiwal filmowy do jakiegoś trzeciorzędnego kurortu zachodniemieckiego, powodując się, bodaj jedynie, swym uczuciem głębokiego, nieprzepartego szacunku dla urzędników: „Uznałem więc, że lepiej nie zrażać do siebie urzędników, których sytuacja w administracji wydawała się solidna i trwała”. Po dwóch dniach pobytu na Zachodzie wpada mu do głowy jeszcze lepszy pomysł schlebienia pracownikom ministerialnym: „Pomyślałem też, przyznaję, że wcześniejszy powrót i wyliczenie się z zaoszczędzonych diet może zrobić dobre wrażenie na urzędnikach”. Później posepnie-nieobecny, wzniosło-słowiański, pograżony w obliczeniach swego wewnętrznego rachunku winy i krzywdy, kroczy po peronach dworca monachijskiego (konieczna przesiadka do Warszawy), roztrącając nieuważnie neonowe widma, błyskotki i błahostki terażniejszości, odnotowując niechętnie, brulionowe, bez wysiłku wnikięcia poza czy pod „fasadę”, przypadkowe i natarczywe detale, incydenty, scenki rodzajowe. Podrwiwa sobie z zabieganego tłumku, jakichś śmieszających zdarzonek w rodzaju wyborów Miss Bahnhof czy zatargów między kontestatorami a sportowcami, pustych twarzy Amerykanek czy zapobiegliwości rodaków. Pokazuje, u d a j e, że się spieszy, że ma dokąd i po co wracać. To bowiem, z czym się boryka naprawdę, mieści się bez reszty w przeszłości albo w taki czy inny sposób do niej wraca.

Ten drwiąco-protekcyjny, a nadto fasadowy i felietonowy stosunek narratora do bieżącej rzeczywistości, do wszelkich o k o l i c z n o ś c i, scenerii, w której sprawdza on swoje idee i obsesje, zaznacza się wyraźnie w całej twórczości Dygata, poczynawszy od *Jeziora Bodeńskiego*. We wstępie do drugiego wydania tej powieści autor sam zwraca uwagę na

służebną, drugorzędną rolę czynników czasu i miejsca, konkretów w jego konstrukcji literackiej: „Jak wielu debiutantów, uważałem tradycyjną, powszechnie przyjętą formę powieściową za niegodną, niewystarczającą dla mych zamysłów. Szukałem czegoś niezwyklego i niecodziennego. Szukałem daremnie. Wreszcie niezwykłość i niecodziennność dopadły same moich zmysłów »w ramach« wszechświatowych zmagania. Obóz dla internowanych cudzoziemców w Konstancji nad Jeziorem Bodeńskim, w którym istotnie znalazłem się, a w którym nie było ani dobrze, ani zupełnie źle, ani za bardzo smutno, ani nie specjalnie wesoło, z którego wyrwał się człowiek do prawdziwego, pełnego mocy i czynów życia, nawet w marzeniach nie bardzo wiedząc, gdzie i jak go szukać, wydał mi się znakomitą (i wystarczająco na debiut oryginalną) formą dla treści mego powieściowego zamysłu. Zwracam jednak uwagę czytelników, że wszystko, co wewnątrz i w pewnej mierze zewnątrz dzieje się w *Jeziorku Bodeńskim*, mogłoby równie dobrze zdarzyć się przed wojną, na przykład na jakimś statku, w jakimś sanatorium albo nudnym pensjonacie. Nie zmieniłoby to sensu ani istotnej treści utworu”.

Nie bez kozery Dygat wysyła swych podróżujących bohaterów na typowo romantyczne szlaki wojaży: w Alpy, do Rzymu, nad Jezioro Bodeńskie, do Paryża. Pisarz jakby pragnął uwolnić ich tam od ciężącego na nich negatywnie, utrudniającego im rozwój w nowoczesnym społeczeństwie dziedzictwa tradycji, jakby sądził, że zadane im przez wychowawców i poezję czary, ów romantyczny narkotyk, można by właśnie tam odczynić czy choćby osłabić. Bohater *Jeziorka Bodeńskiego* jest samotny, uduchowiony, przekonany o swoim posłannictwie i wyposażony we wszystkie polskie kompleksy, z poczuciem wszechprzenikającej niemocy na czele, nadto znajduje się w niewoli i gdyby mógł, przyniósłby wolność krajowi. Dobrze to znamy. Współczesny Kordian nie staje jednak na szczycie Mont Blanc, tylko spogląda zza krat w zniewoloną, skomplikowaną dal i jest mu z tym wcale nieźle. Próbuje przez moment wejść na postument konspiratora i oswobodziciela, ale w poczuciu śmieszności swego gestu zeskakuje, na wszelki wypadek z małpimi minami. U progu do sypialni Cara czatować nań teraz mogą tylko Pusty Śmiech i Drwina. Dlatego woli nie przekraczać żadnego przedproża. Każdy krok wyda mu się sztuczny, archiwalny. Teatralny. „Byłem zawsze jedynie aktorem, odgrywającym źle i bez przekonania narzuconą rolę”. Co mu ewentualnie pozostaje – to u d a w a ć, grać, broniąc się w taki sposób przed demaskacją, ujawnieniem swych faktycznych słabości. Wkłada więc na siebie często siermięgę piastowską, osłania się koszulką z rysunkiem Bogurodzicy, szasta szabelką Koziatulskiego przed oczyma zgnuśniałych biznesmenów i ich sentymentalnych córek, podpira się w *Jeziorku* rymami *Pana Tadeusza*, w *Karnawale* Sienkiewiczem, a w *Dworcu w Monachium* Szopenem – i wychodzi mu to, ku jego własnemu zaskoczeniu, nad podziw dobrze, efektownie i korzystnie. Jedynie Henryk Szalaj, natura skrajnie masochistyczna i niepodatna na wszelką maskaradę, wydaje się w galerii bohaterów Dygata istotą całkowicie godną litości i żalosa. Podobnie trochę jak narrator *Sposobu bycia* Kazimierza Brandysa, sam odgrywa spektakl życiowej przegranej, występując w staroświeckim, nie przylegającym, do scenerii kostiumie. Jest to kompozycja nierealnych fantazji, wzniosłych porywów i ustawicznych, bolesnych rozczarowań, złożonych w jedną zgorzkniałą, zapatrzoną w okno całość. Marzy o Małgorzacie, rozczarowuje się Wiktoria, marzy o Wiecznym Mieście, rozczarowuje się Rzymem.

W męce niezdecydowania

W *Jeziorku Bodeńskim*, *Pożegnaniach*, *Podróży*, *Karnawale*, *Dworcu w Monachium* mamy do czynienia – jak się może wydawać – z bohaterem nieustępliwie anachronicznym, którego kompleksy i rozterki duchowe są wariantami czy przebitkami dramatów romantycznych oraz poromantycznych. Ale sprawa nie jest taka prosta: sam zainteresowany,

a w ślad za nim narrator, uznaje to dziedzictwo za najbardziej obciążający i kompromitujący składnik swojej osobowości; jest ono czymś, co pragnąłby wymazać, zetrzeć w pierwszym rzędzie, przed wszystkim innym. Jeśli można mówić o obsesjach jego prywatnej świadomości – ta będzie naczelną, wyzwalającą i podbudowującą następne udreki, niepokoje światopoglądowo-moralne, pytania: jak być sobą, będąc Polakiem o zakreślonym z góry etosie, reprezentantem konkretnej klasy społecznej? jak być autentycznym, mając uchodzić np. za rdzennego patriotę i krewkiego powstańca? jak być kochanym przez kobiety nie jako „archetyp” z wąsami i szablą, ale jako on mężczyzna? jak sprostać różnym zadaniom stawianym przez współczesność – w tym np. pułapkom okupacji – dysponując wyraźnie przestarzałym aparatem pojęć, nauk i takimż wychowaniem?

Ileż czynników nie pozwala temu bohaterowi uczestniczyć w j e g o epoce w sposób własny, spontaniczny, satysfakcjonujący, tak by spełnić tęsknoty, wyczekiwania... W wieku młodzieńczej pobudliwości i „otwarcia” przeżył Wrzesień, w wieku pierwszej męskiej gotowości i jeszcze „nieobliczalnej” ofiarności okupację oraz powstanie, po wojnie nadszedł czas ostatecznego formułowania poglądów, krystalizowania programu życiowego. Niczym przed Lordem Jimem przesunęła się obok niego na wyciągnięcie ręki zawołowana „oblubienica” okazji, a on nie zdołał jej podjąć, odgadnąć.

Porzucając pelerynę młody człowiek z powieści Dygata pozostaje jednak nagi i słaby, pozbawiony rynsztunku, podatny na zmienne wpływy autorytetu i zakusy transcendencji. W zasadzie nie dano mu, nie ukazano szansy wyboru, zobowiązując go jednocześnie do wybierania, wyrabiając w nim taki nakaz sumienia.

A może dano?

Na przykład wtedy, kiedy siedział – w roku 1941 – w parku na ławce naprzeciw beczelnie wypoczywającego gestapowca (w *Męce niezdecydowania*)? I kiedy wezbrała w nim ochota, żeby za wszystkie swoje i innych upokorzenia wyrznąć go po prostu w mordę? Czytelnik tego opowiadania wie, że bohater zrealizował swe zuchwałe zamierzenie, gestapowiec zaś wobec takiego czynu, nie przewidzianego przez żaden normalny kodeks wojenny, zbiegł z żalonym wrzaskiem, pozostawiając zamachowca w stanie jeszcze większego rozbicia psychicznego i w „absolutnej niemożliwości zdecydowania”. Został potraktowany, nawet w tej hipotetycznej scenie, jak wariat. Czy miał on jednak możliwość innego s p o n t a n i c z n e g o działania – na poboczu mechanizmów dziejowych – niż jak wariat lub błazen?

Nie, nie miał. Twórczość Dygata z coraz szerszą paletą przykładów i anegdot, coraz silniejszym akcentem zmierza ku przekonaniom o ograniczającej jednostkę roli zbiorowości, obezwładniającym nacisku autorytetu, niemożności samostanowienia itp. W *Dworcu w Monachium* konstrukcja losów bohatera nasuwa wrażenia ponurej farsy sprokurowanej przez jakiś irrealny i ponadgatunkowy Dowcip: jest ciągiem zabawnych pomyłek, przypadków, nielogicznych następstw, nieprzewidzianych metamorfoz. Wojenna część życiorysu Eugeniusza Dudka wynika bezpośrednio z tego, iż w opuszczonym budynku ambasady francuskiej przywłaszczył on sobie walizkę jakiegoś paryżanina, powojenna zaś – że podarował (zresztą ze strachu przed rewizją) rewolwer z tejże walizki Pędzichowi, co mu się pamięta w momencie, kiedy tenże na czas określonej koniunktury zostaje towarzyszem Chodkiewiczem z Centrali.

Swoisty tryptyk Dygata – *Jeziro Bodeńskie*, *Karnawał* i *Dworzec w Monachium* – podejmujący analogiczne problemy psychologiczno-obyczajowe, przepuszczający przez swe sito narracyjno-refleksyjne nieraz identyczne „paradygmaty” fabularne (np. kwestia francuskiego pochodzenia bohatera, przygody w obozie internowanych w Konstancji, niektóre wspomnienia z lat dziecięcych, wątek erotyczno-patriotyczny z udziałem Suzanne vel Leontyny itd.), postępuje, gdy przyjrzymy mu się w porządku chronologicznym, zdeklarowanie i chętnie w stronę groteski. Co w *Jeziro* jest przedmiotem wnikliwej

psychoanalizy, co jest tam owiane posmakiem tajemnicy podświadomych działań, zaprawione pierwiastkiem ironii bądź autoironii – lecz ma to być ironia oczyszczająca, wyzwalająca osobowość z okowów konwensu i wszelkiej układowości – to w *Dworcu* okazuje się efektem zabawnego zbiegu okoliczności, splotu niezależnych od woli bohatera zdarzeń, groteskowego konceptu. Na przykład narrator pierwszej powieści z namaszczeniem i skrupulatnością wdaje się w detale swego rodowodu, śledzi napoleoński szlak prapradziadka, bada znaczenie Montmartre’u w życiorysie dziadka i ojca, zastanawia się nad kolejami przeznaczenia, np.: „[...] polskość okazała się silniejsza od przeznaczenia. Podstęp nie udał się. Mój ojciec z przywróconego na właściwie łożysko strumienia rodnego wyszedł niespodziewanie autentycznym Polakiem, ze wszystkimi zaletami i wadami swego narodu. Nie pomogło to, że urodził się i wychował w Paryżu. Korzystając z pierwszej okazji, wrócił do kraju i chcąc ten czyn uświetnić, obdarował ojczyznę mną”.

W *Karnawale*, sprawiającym w niektórych partiach wrażenie felietonowego wyciągu z *Jeziora Bodeńskiego*, kwintesencję tego zagadnienia oddaje już tylko kilka zgrabnych zdań, potrzebnych do umotywowania wątku ideowego książki, w rodzaju: „[...] czułem ją [Francję] trochę we krwi i odruchach instynktu i dlatego często starałem się być Polakiem bardziej, niż należało”. Natomiast Eugeniusz Dudek znajduje w owej podkradzonej walizeczce pieczętki ambasady i paszport jakiegoś Francuza, z nudów i w ramach „całkowicie dziecinnej” zabawy przerabia w domu dokument na swoje nazwisko („Jeżeli Rysiek nazywał się O’Doudeck, dlaczego ja nie miałem nazywać się Doudecque”), po czym przez snobistyczną nieuwagę gestapowców, którzy – przypadkowo! – wyciągają zeń ten właśnie dowód tożsamości zamiast właściwego, zostaje internowany jako paryżanin.

Szaleństwo miłosne do Suzanne – wsparte na opoce obopólnego zapału patriotycznego – jest jednym z głównych wątków pokaznego *Jeziora*. Motyw nie zrealizowanej do końca miłości i późniejszego zerwania przebiega w atmosferze długotrwałej męki duchowej jego i niezrozumienia jej, nerwowych spotkań i rozstań, porywów i ucieczek, dawania i odbierania sobie książek, wzajemnego dręczenia się zazdrością itp. (gdybyż ona domyśliła się choć trochę, że on z masochistyczną zaciekłością ubrał sobie, iż nie zasługuje na jej piękną miłość, dałaby mu pewnie po prostu na odjeźdźnym w mordę). Narrator *Dworca w Monachium* poświęca tej grze namiętności, również w ramach wątku „obozowego”, kilkanaście zdań: kochając Leontynę do utraty tchu i wybacząc jej to, że jej rodzice są folksdojczami, Eugeniusz pragnie równocześnie fizycznie posiadać jakąś Niemkę i zaraz potem stłuc, sponiewierać w jej osobie niemiecką Rzeszę: „Tak więc większość mężczyzn za okupacji bardzo skrycie i dla usprawiedliwienia ich można powiedzieć: teoretycznie, pragnęła przespać się z jakąś Niemką (szczyt marzeń – w mundurze), a potem sprać ją po pysku”. Na uczynku patriotycznego poskramiania Friedy B. przypadkowo – znowu jak w farsie – przyłapuje bohatera Leontyna, szukająca w miłości do Eugeniusza antidotum na zniemczenie rodziców... I oczywiście bez zwłoki wyjeżdża.

Logika sytuacji psychologicznych, interakcji pomiędzy poszczególnymi postaciami w *Dworcu w Monachium*, *Disneylandzie*, częściowo też w *Podróży* odpowiada niemalże, oczywiście na swój sposób, mechanizmowi ruchów Browna: jak cząsteczki krążące po bezładnych torach postaci te podążają w różne strony, przypadkiem się potracają, spotykają, łącząc na chwilę albo odskakując, przypadkowe spotkania mogą wywołać raptowną zmianę „torów”, a mogą nic nie wywołać, wzajemne reakcje są nieprzewidziane dla „potrąconych”, przy tym o ich losie może zdecydować drobiazg, rekwizyt farsy... Cała ta sztafeta współzależności, odruchów, namiętnych uniesień i nie uświadomionych motywów przesuwają się w nieruchomej, obojętnej, wymodelowanej ponad głowami i niezależnej strukturze „słupa” superego. Można przesądzić z góry tylko to, że po pewnym czasie gesty i reakcje poszczególnych jednostek nabiorą znamion automatyzmu, że ludzie podporządkują się normom osobniczym i zwyczajowym, przyzwyczajają się do zachowań wypraktykowanych.

Żona (Wiktorja) obierze płacz jako permanentny środek represji w stosunkach małżeńskich, mąż (Henryk) zaś w odpowiedzi na łzy będzie obracał się plecami do niej, a twarzą do okna.

Szczególnie denerwujący wydaje się narratorowi Dygata szablonowy rytuał ludzkich „godów”. Kobieta wie, że poważny facet robi z siebie prestidigitatora, akrobatę czy błazna po to, by pozyskać jej względy, i zachowuje postawę łaskawego wyczekiwania, porozumiewawczej aprobaty dla wszelkich pomysłów partnera, natomiast on wie, że bez tej wstępnej uwertury wzajemnej obłudy nie ma szans lub ma mniejsze na pozyskanie jej przychylności. Konstatacja, że zalecający się mężczyzna sięga po wyrafinowane środki, żeby „naciągnąć” czy – łagodniej – ująć partnerkę (odwołując się np. do obowiązku patriotycznego albo do znienawidzonej przez siebie poezji), a kobieta dąży do tego, by w miarę przekonująco dać się nabrać, doprowadza bohatera *Jezióra Bodeńskiego*, Henryka, Arensa i innych do nieoczekiwanych stanów i dziwactw. W upragnionej chwili, kulminacyjnym punkcie zalotów – na które zapracowują oni czasem wyteżoną i błyskotliwą gimnastyką intelektualno-magiczną – raptem, naprzód niezdecydowanie, przeciw sobie, potem z sado-masochistycznym zacięciem ukazują tyły czekającemu na nich z wyciągniętymi ramionami szczęściu. Zamiast pograżyć się w miłości, rozplývają się w nienawiści do siebie za dotychczasowe błaznowanie, marionetkowość i nieautentyczność.

Podobna motywacja cechuje i wspiera psychologię tego bohatera w wielu innych dziedzinach postępowania, np. w s a l o n i e. Jego wewnętrzne niepokoje zbiegają się z troską o jakość i wartość uczuć oraz gestów – jak u „mężczyzny na przyjęciu”, którego poddaje analizie w *Ucieczce od wolności* Fromm: „Jest wesoły i uśmiechnięty, prowadzi rozmowy w przyjaznym tonie; w sumie wydaje się szczęśliwy i zadowolony [...] Drzwi zamykają się za nim – i oto moment, by mu się starannie przyjrzeć. Zauważmy, jak nagle zmienia się na twarzy. Przestaje się uśmiechać [...] Jednak zmiana, o której mowa, to więcej niż zniknięcie uśmiechu. Na jego twarzy pojawia się wyraz głębokiego smutku, niemal rozpacz. Wyraz ten trwa, być może, tylko parę sekund, po czym twarz przybiera zwykłą maskę [...] Lecz czy w czasie przyjęcia »on« był szczęśliwy i wesoły? Czy przelotny wyraz smutku i rozpacz, któryśmy pochwycili na jego twarzy, był tylko chwilową reakcją bez szczególnego znaczenia?”

W tej wysublimowanej, nastawionej na najwyższą skalę autokontroli, autorefleksyjności, w obnażaniu społecznie uwarunkowanych pseudozachowań śledztwu prowadzonemu przeciw konwenansom i konwencjom proza Dygata lokuje się gdzieś w pobliżu Gombrowicza. Życie ludzkie jest postępującym procesem obłaskawiania indywidualności i spontaniczności, któremu to procesowi podporządkowano wielką maszynę organizacji i instytucji; dzieje się tak od dziecka. Kiedy Henryk spotyka raz Wandę po lekcjach (w *Podróży*) narratorowi wyrzywa się uwaga: „[...] była to twarz doszczętnie wyjałowiona. Pięć godzin szkolnej męki starło z niej wszelki wyraz”. Jednak o ile Gombrowicz interesuje się bardziej modelowymi sytuacjami międzyludzkimi, wdaje się w głębiny, a czasem hipotezy odkonkretnionych struktur obyczajowo-społecznych, znaków i haseł świadomości narodowej, o tyle Dygat pozostaje raczej przy „powierzchni”, ironicznej paraboli obserwującej zgryźliwie te same motoryczne rodzaje zachowań, w samym zaś *Dworcu w Monachium*, a trochę i w *Disneylandzie* – w niektórych rozwiązaniach zanadto chyba przy farsie.

Wpisani w Worcella

Dylematy etyczne

Od pierwszej swojej powieści, *Zaklętych rewirów* (Gebethner i Wolff 1936), Henryk Worcell posądzany jest przez krytyków i komentatorów o autentyczność jako główne źródło inspiracji pisarskich.

Znana nie tylko wąskiemu gronu miłośników literatury dwudziestolecia jest niemalże legenda dotycząca okoliczności niezwyklego debiutu pisarza-samouka, który swą pierwszą wielką rzecz, owe opowiadające o doświadczeniach kelnera i przedwojennej Polsce *Zaklęte rewiry*, pisał w tajemnicy, uciekając przed czujnym wzrokiem pryncypała „Grandu” w Krakowie, w krótkich przerwach między obowiązkami a wypoczynkiem, choć równocześnie – i rzecz to nie bez znaczenia – pod również czujnym, choć już na inny sposób, okiem opiekuna literackiego i doradcy, Michała Choromańskiego.

I tak się już chyba nawykło zestawiać losy Worcellowskiego narratora z perypetiami jego twórcy, wyciągając może nazbyt często jednoznaczne wnioski z tej identyfikacji (też przecież nie oczywistej). Z bezpośrednio powojennych doznań i obserwacji pisarza, dotyczących najczęściej kwestii osadniczych i stosunków z ludnością niemiecką, wywodzą *Najtrudniejszy język świata* i niektóre inne opowiadania. Z wiejskich, rolniczych, obyczajowych spostrzeżeń (Worcell, co też nie jest tajemnicą autora, przez wiele lat miał gospodarstwo we wsi pod Bystrzycą Kłodzką) – *Parafian*, z literackich doświadczeń – *Wieczory pod lipą*, a z konfrontacji z wielkim miastem, czyli Wrocławiem, do którego pisarz wraz z rodziną zjechał w latach sześćdziesiątych – powieść, zatytułowaną *Pan z prowincji*. Istotnie w tym układzie biograficzno-artystycznym trudno nie dostrzec elementów zbieżności; i rzeczywiście, twórczość Worcella w znacznie większym stopniu aniżeli proza wielu innych współczesnych autorów sięga po pierwiastek osobisty, odwołuje się do konkretnych zapisów pamięci (ale – można i tak tę sprawę postawić – może to twórczość wielu innych autorów w mniejszym stopniu nawraca do takich s z c z e r y c h przeżyć z niedawnej przeszłości i współczesności, poświęcając się chętniej kontemplacji uroku dawnych epok, zbiegając w krainę dzieciństwa albo nawet zakłamując postrzegany i doświadczany obraz świata?!).

Proza autora *Parafian* jest nie do pomyślenia bez tego odsyłacza prywatności, doświadczenia rzeczy na własnej skórze, autentyczności. Autentyczność ta nie jest jednak formułą filozoficzną ani kategorią programem estetycznym, tylko tworzywem, na którego kanwie narrator – zdobywszy dystans w stosunku do surowego materiału faktów i zdarzeń – wysnuwa swoje konstrukcje fikcyjne, buduje anegdoty, przemycia idee. Ci, którzy znają oryginalne wzorce, autentyczne odniesienia wątków przewijających się w tej prozie, wiedzą, jak bardzo owe oryginały wysublimowały się, podporządkowały koncepcji narracyjnej, jak – niewiele tracąc ze swej naturalnej egzotyki obyczajowej i psychologicznej – potrafiły zyskać wymiar ogólny czy niemal metafizyczny. Z dużą sprawnością, a często i mistrzostwem, operuje autor *Najtrudniejszego języka świata* obrazami parabolicznymi, w których realistyczna jednokrotność sprzega się w jedno z przestrzenią uniwersalności, wydarzenie z ideą, intencją. Weźmy choć tę scenkę budowania, a potem burzenia, bombardowania sztucznego miasta z desek i ziemi przez niemieckie dzieci, które duchowo wspomaga „ta diablica Erna” i dziwny starzec Weniger. Czy też cały wątek ambiwalentnego stosunku bohatera do Erny: jako do ładnej kobiety i jako do Niemki. Jakież tu ładunek poliwalentności wzajemnych uczuć zwycięzców i zwyciężonych z ostatniej wojny!

Co istotne w tej prozie, to że realia, drobiazgi, a nawet niedopowiedzenia w zachowaniach międzyludzkich nabierają u Worcella rangi symboli, gestów i znaków historii. Mało który z naszych pisarzy po wojnie umiał w taki właśnie sposób, tak celnie, precyzyjnie określić

atmosferę panującą tuż po wyzwoleniu na ziemiach zachodnich; i chyba nikt nie napisał jeszcze takiej epepei osadnictwa, jaką w krótkich obrazach prozatorskich udało się zawrzeć autorowi *Parafian*.

W późniejszych utworach Worcella owa symbolika, wsparta typową dla tego pisarza parabolą – wysnutą, jak się rzekło, z autentycznych przeżyć i często bardzo drobiazgowych obserwacji, choć już z nich odsączoną, podporządkowaną generalnemu programowi narratora – zaczyna nabierać coraz wyraźniejszego zacięcia satyrycznego czy czasem wręcz groteskowego. To zacięcie dawało zresztą znać o sobie już i w *Najtrudniejszym języku świata* (np. scena „duchów” w „*Glicine hispida*” albo postać profesora Woźniaka). Intencje ujmowania świata w cudzysłów oczyszczającej karykatury wyraźnie występują w wielu scenach i opisach *Pana z prowincji*, by przypomnieć tylko epizody „mrugających portretów” i „stabilizatorów” w restauracji czy szkolnej zabawy w „sputniki” i „krzyżaków”; nawet to, że kluczem psychologicznym do wielu postaci i postaw stają się już nazwiska, np. Pozytroński, Kazirodek, Pozorski, Hała, Milusik i inne.

Niezwykłość i swoistość narratora łączy się u Worcella z jego przekorą i lekko ironicznym dystansem w stosunku do prezentowanych problemów i odtwarzanych sytuacji: ten narrator już się nie angażuje w konflikty, których był uczestnikiem, już ochłódł, pragnie teraz tylko, bez emocji i stronniczości, rozważyć racje, dotrzeć do istotnego sensu wydarzeń i dramatów, a pomaga mu w tym właśnie owa ledwo wyczuwalna doza kpiny. Swoistość ta polega na pozorowanej prostocie i prostoduszności, uprawiania takiego ot sobie mędrkowania, niby-rezonerstwa, które jednak w zestawieniu z przywoływanymi – często bardzo dramatycznymi – sytuacjami fabularnymi nabiera dociekliwej ostrości poznawczej i obyczajowej, a niekiedy i kąśliwości.

Jest to narrator, dla którego cały sens i wartość świata zasadza się na zrębie etycznym. Moralność z surowym kodeksem zasad emanuje tu na wszelkie dziedziny działalności człowieka, ona ma określać doniosłość, celowość i trafność wszelkich przedsięwzięć i zachowań. Podstawowym sporem światopoglądowym jest dyskurs postaw moralnych. Pytania brzmią: jak zastosować przekazany przez tradycję zespół obowiązków, nakazów, norm – ukutych gdzieś u podstaw chrześcijaństwa – do rozwiązywania problemów stawianych przez życie w drugiej połowie dwudziestego wieku? Jak można kierować się w praktyce dychotomicznym, wyklarowanym rozróżnieniem dobra i zła w czasach, kiedy klarowność tę komplikuje i często całkowicie zamazuje wojna, albo np. konieczność współżycia pod jednym dachem z wrogiem? Dlaczego cnota w wyrobionym pojęciu chrześcijańskim może stać się załączkiem różnych niekorzystnych dla bohatera obrotów rzeczy albo wręcz negatywnych z punktu widzenia dobra społecznego, środowiskowego czy narodowego poczynań? Jak żyć w zgodzie z etyką, żyjąc jednocześnie w zgodzie z nowoczesną cywilizacją?

Sądzę, że tym, co decyduje o przydatności różnych wątków autentycznych, epizodów biograficznych, zapamiętanych zdarzeń do dzieła prozatorskiego – czyli owym kryterium „wyboru literackiego”, a zarazem jądrem inspiracji artystycznej – jest w pisarstwie Worcella właśnie użyteczność moralistyczna tych wątków i epizodów, ich przydatność w rozstrzygnięciu wielkich wewnętrznych ludzkich roztrząsań. U Worcella nie ma lub prawie nie ma sytuacji motywów, postaci moralnie obojętnych, nie „nadanych” przez tendencję moralizatorską. Nawet ziemia uprawna staje się jakimś wyznacznikiem pierwiastka etycznego, papierkiem lakmusowym wartości ludzkich działań i zachowań, choćby w *Grzechu Antoniego Grudy*, gdzie para bohaterów, uprawiając grunt orny – czyli wykonując podstawowy, odwieczny obowiązek chłopski – spełnia jakby niezwykle, heroiczne zadanie, niemal prometejskie. Ale tuż po wojnie – na spustoszonej i ogołoconej ziemi, i do tego jeszcze na niepewnej ponemieckiej roli – to mogło być takie zadanie.

„I oto w trakcie tych zajęć, wśród ciągłego uwijania się między domem, oborą i polem, zrodziło się w nich bohaterskie postanowienie, którego nie mieli odwagi wyrazić głośno, a

które można by ująć tak: »Damy radę sami. Pokażemy, że tam, gdzie musiało pracować sześcioro Niemców, poradzi dwoje Polaków. To będzie coś niesłychanego i za to warto ponieść najwięk sze trudy, cierpienia«” (podkreślenia moje – M. O.).

W *Panu z prowincji* wewnętrzne cechy psychiczne postaci promieniają zawsze w jakiś sposób na ich fizys. Oto np. jak zostaje zapowiedziany charakter Wiencka: „Mały, szczupły człowiek, z łysiną od czoła po czubek głowy, twarz zaczerwieniona, zarośnięta, oczka jak dwa ziarenka żabiego skrzeku”. W tendencyjny sposób prezentuje się tu także nieznanym, np. „Trzej blondyni z anielskimi włosami spływającymi na ramiona i jeden kołtuniasty brunet, z twarzą pucułowatą, przypominającą komika Flapa, tylko bardziej chamską, taką, co to prosi o cegłę”. Gdy w krąg widzenia narratora wkracza młodzież, nie przebiera on w epitetach, np.: „A dziewczęta? [...] Prawie wszystkie jednakowe. Nie widać całych twarzy, bo z obu stron osłonięte włosami zwisającymi na piersi jak lniane włókna. Ale to co między tymi włosami widać, to jakaś szarzyzna, twarze nieświeże, jakby wymięte, z czegoś wyżęte, bez krzty dziewczęcego wdzięku”. Etyczny wdzięk mają różne ustalenia i interpretacje narratora (zwróćmy uwagę na to, że często odwołuje się on do twórczości Dostojewskiego i Camusa!).

Niepokoje pocziwego pamiętnikarza

Ostatnia powieść Worcella skomponowana jest z trzech (może czterech) zachodzących na siebie opowiadań, które w zasadzie nie rozwijają się z upływem akcji jak tradycyjne, wzorcowe wątki powieściowe, tylko – zachowując model sytuacji wyjściowej – dopełniają się w czasie, obrastają coraz to nowymi dowodami, argumentami, epizodami. Tym, co się rozwija, jest tu świadomość narratora, rodzaj konfrontacji jego ukutego gdzieś w sielskim krajobrazie (dostrzegamy, że dziewiczego stosunku do rzeczywistości wielkomiejskiej) światopoglądu z wyrachowaną, pchającą się naprzód cywilizacją. Jest to narrator wywiedziony wprost z dotychczasowej twórczości autora *Najtrudniejszego języka świata*, ale też inny, cechujący się znacznie wyższą niż poprzednio samoświadomością i złożonością.

Podobnie jak mamy tu do czynienia z „poziomą” wymianą, krzyżowaniem się poszczególnych wątków-opowiadań, połączonych osobą relacjonującego je starego pocziwca, tak w *Panu z prowincji* zachodzi zjawisko „pionowej” polaryzacji kilku punktów widzenia czy płaszczyzn narracyjnych. Poza zwykłą zależnością autor-narrator podsuwa nam się w książce do rozpoznania stosunek narrator-autor (o tyle niecodzienny, że Henryk Worcell występuje w książce jako jedna z wielu zobiektywizowanych postaci i że narrator sugeruje nam, iż ten Worcell to ktoś postronny, a nadto mocno podejrzany moralnie), oraz relację narrator-narrator, albowiem ów przybyły ze wsi do Wrocławia starszy pan zajmuje się spisywaniem pamiętników, których fragmenty – wraz z jednym oryginalnym opowiadaniem – są funkcjonalną, wcale nie doczepioną partią powieści. Pozostając na chwilę w tym kręgu tautologii wyróżniamy: Worcella – autora, Worcella – nadawcę światopoglądu narratora, Worcella – jedną z zamieszanych w wątek „środowiskowy” postaci, i w finale: Worcella – sobowtóra bohatera.

Wyjście z koła tych autorskich manipulacji poddaje chyba owa ostatnia tożsamość: opowiadający o swoich perypetiach zacny kronikarz czasów, jakich przyszło mu doznawać (nie zagarniający dla siebie całej wiedzy czy „pojemności” narratora; wszak czytelnik zachowuje świadomość gry, którą autor z nim toczy), skupia w swej osobie „lepszą” część Worcella, jest konkretyzującą i jak gdyby idealnym modelunkiem jednego z biegunów jego psychiki. To jest ktoś, za kogo Worcell zgodziłby się odpowiadać i chętnie zdałby rachunek, kto jest jednak do tego stopnia nierealny (pozwalający sobie na luksus nieangażowania się, obojętnej obserwacji sponad), że można go sobie tylko wyobrazić, wyłonić z siebie i zostawić własnym losom.

Fundamentalnym kryterium osądu świata i oceny jednostek pana z prowincji – podobnie jak wielu innych bohaterów tej prozy – jest surowa reguła moralna, umiłowanie i uhonorowanie cnoty nade wszystko. Worcell też byłby za tym, całą duszą; ale on się musi angażować. Dla niego zasadniczą sprawą staje się nie nabycie cnoty, ale pozostanie przy niej. To swoista wersja manichejskiego dylematu: na świecie istniało zło, ale jak je wyeliminować? Jak się ustosunkować do bagna, które można pokonać tylko skacząc w jego środek? O ile poczciwość może być przydatna i w ogóle możliwa? Czy asceza moralna pana z prowincji jest w dzisiejszych warunkach osiągalna i pozytywna? Czy możliwe jest dobro bez zła?

„Bo jeśli świnia atakuje człowieka i on musi się bronić, mimo woli staje się partnerem tej świni. Ona go uświnia. Rozumie pan?” – przekonuje swego niepokalanego adwersarza broniący się przed zarzutami Worcell. Ale tamten nie rozumie albo też nie chce zrozumieć, troszcząc się o swoją legitymację poczciwca; dufnie wynosi się nad rozmówcę, i to we wszystkich swoich rodzajach kontaktów, zarówno w wątku „środowiskowym”, jak i „domowym”, a także bardziej wyodrębnionym epizodzie „działki”. Kiedy powodowany trochę swymi zamięłowaniem literackimi oraz namowami młodego Niedymskiego próbuje zbliżyć się do środowiska pisarzy, które w jego przekonaniu powinno cechować się najwyższą świadomością etyczną, czeka go największy zawód: postaci Pozorskiego, Kurniawy czy Hały i innych rzemieślników pióra nie przewyższają swym pułapem moralnym takich urzędników Pozytrońskich, pijaków Kazirodków czy nadzorców świń Wiencków; swój brak sukcesów literackich usiłują oni rekompensować brudnymi intrygami, w czym pomocne są im różne przywileje. „To jest ten typ, który wyznaje zasadę: »każde niepowodzenie kolegi jest równocześnie moim osobistym sukcesem«, więc w tym kierunku pracuje, nie żałuje czasu i energii” – powiada gdzieś poeta Hiersz.

Pan z prowincji porusza się pośród wartości pozornych albo ujemnych, fałszywych, ale nie znajduje w sobie mocy, by jakkolwiek z tych wartości ulepszyć, wymienić na prawdziwą; jego zdolność ogranicza się do obnażania i rejestrowania zła i pozorów. A przecież mimo woli i wbrew deklaracjom i on staje się uczestnikiem brudnych sprawek, a nawet przekąźnikiem różnych nieprawości. I to nie tylko wtedy, gdy obraca się w środku cyganerii wrocławskiej, ale również wówczas, kiedy np. próbuje poprzez swoje posłowanie ulepszyć stosunki między Fudalskim i Kazirodkami, narażając się w rezultacie i jednym, i drugim, skupiając na swej postaci głos opinii mówiący, że „ludzie są gorsze niż świni”. Raz wychodzi nawet ze skóry: dręczony, wyśmiewany przez dzieci, napuszczony dla śmiechu przez jednego brzdąca na drugiego (jako bicz sprawiedliwości podwórkowej), wyskakuje ze swego azylu, łapie za pas i grzeje po tyłkach prześladowców, ile wlezie. Po czym ulega porywowi wstydu.

Najnowsza powieść Worcella jest o tyle – jak się wydaje – ważna w dorobku tego pisarza, że pozwala jeszcze bardziej zrewidować niektóre obiegowe pojęcia dotyczące tej prozy, spojrzeć głębiej i inaczej na poprzednie tomy opowiadań, bardziej wniknąć w duszę Worcellowskiego narratora, posądzanego – jeszcze raz wróć do tej sprawy – niesłusznie wyłącznie o „autentyzm”. Surowość moralna jako kryterium oceny świata w *Panu z prowincji* nie tylko decyduje o przebiegu i rozwiązaniu konfliktów, nie tylko wypowiada się w wielu bezpośrednich sądach (jak ten: „[...] z samobójczym uporem realizujemy wszystkie siedem grzechów głównych [...] co wszystko razem, jak słyszę, jeśli dłużej potrwa, zepchnie nas do roli podrzędnego państwa w Europie. A tak by się chciało na kogoś wskazać, na szlachtę, na fabrykantów, i krzyknąć: »To wy! Wyzyskiwacze klasy robotniczej! To wy hamujecie rozwój«. Nie ma ich. Nie wiadomo na kogo krzyknąć”), ale też ta surowość zabarwia, nasącza całą opisywaną przez Worcella rzeczywistość.

Kim lepiej być?

Wielu recenzentów omawiających tom opowiadań Henryka Worcella pt. *Wpisani w Giewont* (Wrocław 1974) przykładało w swych ocenach zasadniczą wagę do warstwy wspomnieniowej książki; bo też ta – osnuta na kanwie osobistych przeżyć autora w przedwojennym Zakopanem, jednej z kulturalnych metropolii ówczesnej Polski – najbardziej fascynuje, wciąga, darzy antologią świetnych anegdot. Żywo, bardzo „życiowo” skreślone sylwetki Stanisława Ignacego Witkiewicza, Choromańskiego, Konińskiego, Marii Kasprowiczej, Gombrowicza i licznych innych utytułowanych, akademickich już w swej wielkości twórców, barwna i sugestywnie oddana atmosfera zakopiańskich kawiarni, salonów literackich, ich przenikanie się z góralskim folklorem i poddanie magicznemu wpływowi natury tatrzańskiej – wszystko to złożyło się na niezwykle malowniczy, ujmujący celnością sądów i opisów obraz mikrośrodowiska.

Zapewne w wyniku oddziaływania tej feerii wydarzeń, związanych z kulisami życia wielu znakomitości, barwnych sylwetek, niecodziennych sytuacji psychologicznych i obyczajowych, mniej uwagi krytycznej poświęca się głębszej – chyba bardzo ważnej – warstwie opowieści Worcella. Warstwie, która wynika z istotnych zamierzeń autorskich, stoi niejako u podstaw struktury książki. A struktura to bynajmniej nie luźna, przypadkowa, idąca, jak się często w podobnych tomach zdarza, na żywioł pamięci; choć element autobiograficzny jest decydującym tworzywem tych opowiadań, to jednak ich konstrukcja odbiega daleko od formuły pamiętnika, kroniki, „wariacji” wspomnieniowych itp. Narrator unika porządku chronologicznego czy historycznego, mieszając czasy, nakładając różne epizody, a także porządku tematycznego, oddającego po kolei autorską sprawiedliwość każdej z poznanych postaci. U fundamentów tej konstrukcji rozpoznajemy raczej charakterystyczny dla prozy Worcella porządek problemowy, a u t o p o z n a w c z y, może tym razem bardziej refleksyjny, paraeseistyczny. Giewont i wciągnięte w krąg jego magicznych wpływów postaci oraz zdarzenia rekonstruowane są tu pod określonym kątem, z pewnym zamysłem. Autor selekcjonuje, dobiera te spośród nich, które nie straciły dlań ważności, które – jak można przypuszczać – zaciążyły niegdyś na jego rozwoju intelektualno-duchowym, przesądziły o nastawieniu, „wpisały” się w jego biografie.

Tę tendencję zdradza już technika budowy narratora, złożonego jakby z dwóch „podnarratorów”: jednego – notującego, obserwującego na żywo i nazbyt bezkrytycznie obraz otaczającego go świata, i drugiego – przyglądającego się z pewną ironią, z perspektywy trzydziestu pięciu lat usiłowaniami tego pierwszego, analizującego i oceniającego nie tylko jego relacje, ale i jego osobowość intelektualno-emocjonalną. Prostaczka, surowego samouka, który prawie z kuchni trafił na wykwintne dywany i nie zdaje sobie sprawy z rozgrywającej się wokół jego postaci środowiskowej farsy. I rezonera, moralisty, uszczypliwego sceptyka, który łakomie podchwytuje wszelkie potknięcia, stany błogiej nieświadomości tamtego. Nad tą dwójką czuwa jednak nieświadomość kogoś, kto zdaje się być krytycznie ustosunkowany i do etycznej prostoduszności, łatwowierności tego pierwszego, i do wyrafinowanego mentorstwa, moralizatorstwa, „wyższości” drugiego. „To było moje trzecie lub czwarte spotkanie z Witkiewiczem. Byłem wtedy dla niego jeszcze zjawiskiem nowym, jeszcze nie spenetrował moich ograniczeń umysłowych”. „Jest chyba coś zdrowego w tych wszystkich ludowych opowieściach o diabłach, których kmiotkowie zawsze jakoś wykiwają, wystrychną na dudka. Może i ja miałem w sobie coś z kmiotka”. Autoironia jest jednak przesłanką ironii, idzie w parze z wątkiem przekornej krytyki otoczenia, umożliwia podjęcie polemiki z podstawami teorii Witkiewicza czy np. Gombrowicza. „Gombrowicz [...] opowiedział mi, jak to on, kierując samochodem, podjeżdża pod chłopskie furmanki i łamie koniom nogi [...] Czy

to była dla niego zabawa, chęć zaszokowania mnie, czy może wyraz niechęci do mnie, do mojej prostoduszności, pewnego prymitywizmu, właściwego mi nie tylko wówczas, ale po dziś dzień? Bóg z nim. Prymitywizm też ma swoje dobre strony, chroni człowieka przed różnego rodzaju zбочzeniami, perwersjami, nawet obłędem – podobno wybitni twórcy drogo płacą za swe wyrafinowane osiągnięcia artystyczno-intelektualne”.

Sądzę, że nie bez znaczenia jest fakt, iż Worcell pisał tę książkę w czasie przygotowania do druku *Pana z prowincji*, powieści przeprowadzającej podobny, choć nieco inaczej rozwiązany, wewnętrzny podział narratora, a nadto wysuwającej na plan pierwszy problematykę etyczną, kwestię walki – czy też wzajemnego przenikania się – dobra ze złem w stosunkach międzyludzkich itp. I tutaj, we *Wpisanych w Giewont*, osią ideową wielu wątków fabularnych jest etyczne powikłanie świata, współgra zalet i ułomności ludzkich. Pytanie: czy lepiej być artystą, czy człowiekiem? – przewija się na różny sposób w dialogach i komentarzach narratora; nie bez powodu zdaje się on być najbardziej zafascynowany trzema osobowościami wciągającymi go w „mroczne rejony” życia duchowego: Witkiewiczem Konińskim i panią Kasproviczową.

Udręka stabilizacji

Proza Tadeusza Mikołajka – pisarza legitymującego się już sporym dorobkiem – próbowała i próbuje różnych warsztatów, stylów narracji, opowiadając o coraz to innych sprawach naszego świata; ale w jakim kierunku by szła i jakich rozwiązań poszukiwała, nie uwalnia się od jednej stałej, potraktowanej niemal obsesyjnie właściwości: określonego modelu bohatera. Jest to typ człowieka, który umie wykazać swą sprawność, zaangażowanie, heroicznosc jedynie w czasach trudnych i skomplikowanych, wymagających ciągłego działania, hartu ducha, ustawicznego podejmowania decyzji, a przy tym ryzykowania; takim sprawdzianem staje się dlań zwykle okupacja i las (por. *Tryptyk na śniegu*). Stan pokoju okazuje się dobry i sprzyjający tylko do tego momentu, kiedy zawiera w sobie jeszcze jakieś dylematy, przeciwności, przeszkody, kiedy nadal utrzymuje uwagę i psychikę w napięciu, żąda wyborów, akcji, rywalizacji. Kłopotem, a zarazem sednem charakteru bohatera Mikołajka jest to, że nie potrafi on przyzwyczać się, przylgnąć do życia posłusznego, dostatniego, zracjonalizowanego. Nabierająca rumieńców sytości stabilizacja przyprawia go nie tylko o podejrzliwość i niepokój, ale również o najgłębiej zakorzeniony wstręt, bunt.

W poprzednich książkach – np. w *Żarówce*, *Trójkacie błędów* – ów odruch niechęci, protestu, a czasem kpiny wobec powolniejących i pokorniejących lat wynikał przede wszystkim z tkwiącego silną drzazgą w pamięci eks-bojownika smaku romantyczności, prawdziwości partyzanckiego czynu. Nowsza powieść Mikołajka *Zamykanie koła* (Wrocław 1971) jest o tyle znacząca, że wchodzi głębiej, bardziej wielostronnie, z szerszą paletą motywów w kompleksy, nawyki, przyczyny psychicznej niesprawności bohatera; w mniejszym już stopniu narrator przypisuje je reliktom przeżyć okupacyjnych, o czym świadczy choćby zmniejszenie niemal do minimum planu retrospekcji wojennej. Najbardziej pasjonującą sprawą jest jednak wciąż zawikłana, pełna sprzeczności, zagadek, wykrzykników osobowość bohatera i to powoduje, że pozostała przedstawiona w powieści rzeczywistość społeczno-obyczajowa traci na kolorach, dynamice i ulega podporządkowaniu zasadniczej „monopsychologicznej” sferze. Mała liczba wtrąconych w fabułę postaci przewija się niejako na marginesie doznań, wewnętrznych zmagania Lina; on się zwykle jedynie w nich przegląda i zaraz je omija.

W odróżnieniu od wielu literackich krewnych (np. bohaterów Bratnego) Lin nie stanowi typu intelektualisty, analityka; niemal nie zastanawia się nad swymi poczynaniami, tylko je przeżywa; wyraża się bez reszty w działaniu. Jest wciąż w akcji, musi działać, bo kiedy przestaje, wciąga go do wnętrza bezlitosna bania nudy, zwykłości – często z fatalnymi, delirycznymi konsekwencjami. Każda aktywność jest pożądana dopóty, dopóki angażuje pełnię uwagi, inwencji, sił psychicznych; kiedy przechodzi w ruch automatyczny, motoryczny – zostaje odrzucona. Każda miłość jest dobra, dopóki wymaga zabiegów, podbojów, konkurencji; w fazie zaspokojenia staje się nie do zniesienia. Wiele mówi o Linie ta scena, w której spędza on z łóżka swej nowej przygodnej kochanki zaskoczonego gacha i z wystawionymi pięściami wygania go za drzwi, po czym w triumfie zajmuje miejsce pokonanego, by za pół godziny odczuć nawrót pustki i pojąć swój czyn nie jako sukces, lecz jako porażkę wiodącą do kolejnej potoczności.

U podstaw psychicznej konstrukcji Lina czai się poczucie ciągłego niezadowolenia, niedosytu życiowego, niemożności wypowiedzenia siebie, dopełnienia życia; Mikołajek nie potwierdza tym razem, że owo kalectwo duchowe ma swą genezę w młodzieńczym zetknięciu bohatera z okupacją. Może ma, może nie ma. Na dobrą sprawę Lin wie o sobie bardzo mało i w związku z tym zapewne nie jest zdolny do bieżącej samokontroli. Jego zasadnicza wiedza sprowadza się do instynktownego pragnienia zostania kimś prawdziwym, autentycznym, wszystko jedno kim: fachowcem czy włóczęgą, frezerem czy dyrektorem, małżonkiem czy

kochankiem. Tymczasem na każdym szczeblu swej sytuacji psychologiczno-obyczajowej – jako zdolny inżynier, jako ceniony kierownik, jako staczający się na dno alkoholik, jako wierny mąż i jako hulaka – wyczuwa on sztuczność, przerażającą drętwotę, rozpaczliwą niezmienną bytu; chce ciągle czego innego, niż mu dają, jest bez przerwy sam – i na stołku dyrektorskim, i pod stołkiem barowym. Udręka stabilizacji każe mu podejmować najbardziej niedorzeczne przedsięwzięcia. W ostatnich zdaniach swej książki Mikołajek zdaje się wierzyć, że Lin w końcu zamknie koło swej męczarni, powracając do porzuconych na początku powieści „przystani”; mamy prawo jednak co najmniej wątpić w zasugerowaną ewentualność tego zamknięcia.

Błogosławiony kształt ojcowizny

Tragizm bohatera prozy Juliana Kawalca wynika zazwyczaj z konieczności przeciwstawienia się jakiemuś transcendentnemu fatum, które jest efektem pewnych ustalonych od wieków układów między jednostką ludzką a karmiącą go i jednocześnie mu zagrażającą przyrodą. Tego fatum nie potrafią odczarować zmiany i udoskonalenia technik wytwórczych, obyczajów, świadomości; tych układów nie są w stanie przeobrazić kombajny i supersamy, wszelkie usprawnienia i odkrycia. Kto zechce taki stan rzeczy podważyć, skończy samotnie i podle, niczym Michał Toporny z *Tańczącego jastrzębia*, albo nie najszcześliwiej niczym bohater *Przepłyniesz rzekę*...

Kawalec, jak mało który ze współczesnych pisarzy polskich, ob staje od początku wiernie przy swej koncepcji kosmosu i człowieka, a na ogół także przy swoich obsesjach. Pisze o wsi, o jej antagonizmach i dziedzictwach, o jej swoistej przewadze moralnej nad współczesnym miastem, i jego proza jest taka jak wieś dzisiejsza: zarazem tradycyjna i nowatorska, żywiołowa i uregulowana, zachłanna i prawowierna, niekoherentna. Większość zdarzeń literackich rozgrywa się tu w okolicach nie zagospodarowanych lasów, nie zmeliorowanych rzek, kamienistych zboczy, surowej ziemi. Większość wątków i problemów odnoszących się do żywej, współczesnej rzeczywistości przebiega – co wyraża się także w określonych sympatiach i „przypisaniu się” narratora – w dawnym krajobrazie społecznym i psychologicznym, nasyconym hierofaniami i zakorzenionymi nawykami.

Bohater tej prozy styka się naprzód z magicznym majestatem przyrody – utożsamianym tutaj z dziedzictwem tradycji chłopskiej, zlokalizowanym in illo tempore – i to spotkanie jest decydującą próbą jego wartości i przydatności, a dopiero w dalszej kolejności z historią. Stąd jego ciągły dylemat wewnętrzny. Życie, które ma być, jak przystało, nieustannym refrenem, powtarzaniem określonych i uświęconych przez tradycję wzorców, jak rola, na której co roku trzeba odtworzyć scenariusz tego samego procesu produkcyjnego. I życie, które powinno nadażyć za wysiłkiem cywilizacji, za postępem. Postawa wierności dziedzictwu zdaje się być czystsza pod względem etycznym, sprawiedliwszą, bardziej godną z punktu widzenia wartości ogólnoludzkich. Tytułowe opowiadanie zbioru *Wielki festyn* – o wielkiej nowoczesnej budowie przekształcającej żyzny krajobraz w pustynię i o jej budowniczych przetwarzających hieratyczny obszar natury w pejzaż sztucznych konstrukcji, protez – przestrzega przed następstwami wyrzeczenia się tej właśnie postawy.

*

Odsunięcie i zlekceważenie ziemi, z jej porządkiem i obrządkiem, może doprowadzić do katastrofy. Ziemia daje życie i życie zabiera, ziemia jest przyczyną zbrodni i walk, ona umie wprowadzić ludzi na piedestał, jak bohatera *Szarej aureoli*, A. W., który ponosi śmierć za swój upór w realizacji reformy rolnej, z czego jego syn czerpie później rozliczne profity w życiu (szkoda, że ten współczesny wątek jest ledwie nieśmiało zaznaczony), i ona czyni z nich osobników wyklętych przez środowisko lub prawo. Postaci Kawalca z rozpaczliwą desperacją i krańcowym poświęceniem (oczywiście nie te groteskowe i przenicowane „na opak”, jak budowniczkowie z *Wielkiego festynu*, i nie te przekabaczone przez nowoczesność, przez miasto, jak Michał Toporny) bronią pełni, jednolitości przekazanego im przez ojców dziedzictwa, każdego szczątku, każdego reliktu. Z dwóch ewentualności: posiadania wiekowego wiązu w obejściu lub nie zepsutego siewnika (drzewo zaczepia o siewnik przy wyjeździe), chłop Kawalca wybiera tę pierwszą, co prawda drzewo ograniczające swobodny przejazd zostaje w końcu wycięte przez syna bohatera, ale akt ten zakrawa niemal na zbrodnię

(opowiadanie *Ten stary człowiek w Wielkim festynie*). Usunięcie jednego składnika z dziedziczonego „krajobrazu” staje się równoznaczne z rozbiciem całego sacrum, naruszeniem jego niezbędnej równowagi. Toporny naraża się całej wsi z chwilą, kiedy wycina niewielki, bezużyteczny lasek, którego ważność wynikała z tego, że b y ł w tym określonym miejscu.

Szacunek budzi nie postawa tego młodego człowieka, który dla osiągnięcia lepszych wyników produkcyjnych w gospodarstwie wycina, melioruje itd., ale tego, który desperacką ucieczką w ostępy opiera się próbie „przeplantowania” go w obręb cywilizacji miejskiej. Nie bez znaczenia jest fakt, że wieś w opowiadaniach Kawalca pozbawiona jest telewizji, kina, kursów i że prawie się w niej nie bierze pod uwagę możliwości oddziaływania nowoczesnych motorów przeobrażeń.

*

Szara aureola jest fabularną i dość szablonową rekonstrukcją czasów walk między dziedzicami i fernalami; wartości, jakie ta powieść wnosi, leżą chyba w ujawnieniu psychologicznych i socjologicznych motywów pasji i zaciętości widocznych w owym sporze. Nie idzie o ważenie racji i sprawiedliwości dziejowej – bo te oczywiście od początku stoją po stronie chłopów – lecz o konkretyzację, ubarwienie stanowisk i postaw (co nie zawsze wychodzi), odtworzenie scenerii i tła wypadków. Krajobrazu prawdy docieka narrator powieści w dość typowy dla Kawalca sposób: prowadząc monolog retrospektywny, oparty na szkielecie dochodzenia czy śledztwa, i zdając sprawę z kolejnych faz rekonstrukcji badanych wypadków. Bezpośrednim i chyba prowizorycznym przedmiotem dochodzeń, prowadzonych wspólnie przez syna A. W., jest sprawa zabójstwa tamtego działacza reformy. Narrator chce, by odbudowywany krajobraz był fotograficznie wierny i pieczołowity, z precyzyjnie skopiowanymi wszelkimi okolicznościami psychologicznymi, społecznymi i akcydentalnymi; ważna jest każda informacja topograficzna i fizjologiczna, kura, którą ojciec zabił na rosół przed swoją śmiercią, i rodzaj powroza, na którym go wieszano. Fantazja narratora ze świątobliwym namaszczeniem śledzi szlak „drogi krzyżowej” A. W. od chwili ujęcia go przez leśnych w chałupie do momentu wykopnięcia słupka torfowego spod jego nóg.

Jest to najdłuższy, wlokący się wątek książki. Trasa na śmierć, podzielona na odcinki, z kolejnymi „stacjami męki”. Pierwszy odcinek, od progu domów do obrzeży sadów, „milczącego przesmykiwania się między zabudowaniami i drzewami”, drugi – przez pola, nazwany „drogą dwóch próśb”, najpierw o życie, a potem o kulę, trzeci – to ścieżka przecinająca nadrzeczną kępę, czyli „dróżka milczenia”, na której chodzi o zachowanie ostrożności ze względu na możliwość zasadzki. Potem odcinek wodny, przepływanie rzeki, „trasa nadziei powstałej na myśl o ucieczce i zarazem trasa utraty nadziei, i zarazem trasa modlitwy do syna”, wreszcie droga za rzekę, gdzie już „tempa marszu nie regulował ani krzyk, ani sznur, ani pejcz, czyli nagły, piekący ból”. Zwróćmy uwagę na nagromadzenie określeń i zabiegów uwznioślających, heroizujących, a nawet sakralizujących treść tego „męczeńskiego” wątku, poczawszy od przywoływanej od czasu do czasu stylistyki biblijnej po przewodni trop „szarej aureoli”, metaforycznie wyprowadzonej z pętli sznura uwieszanej na szyi A. W.

Ktoś cechujący się spostrzegawczością geografa czy topografa dostrzegłby zapewne analogie między przyrodniczym ukształtowaniem „drogi krzyżowej” w *Szarej aureoli* a rzeźbą terenu i charakterem natury w innych utworach Kawalca, np. w *Ziemi przypisanym*, opowiadaniach *Wielkiego festynu*, *W słońcu*. Najczęściej jakby kulminacyjnym – decydującym o rozwiązaniu głównego wątku, o sprawach życia i śmierci – punktem tego pejzażu jest rzeka, a jego ośrodkiem metafizycznym, otwartym ku górze – drzewo. Drzewo jako miejsce ostatecznego schronienia w czasie ucieczki w opowiadaniu *W nocy drzewa chodzą* czy jako przyczyna tragicznej śmierci w utworze *Najokrutniejszy jest wierzchołek*

drzewa, jako przedmiot konfliktu w *Tym starym człowieku* lub *Tańczącym jastrzębiu*, obiekt kultu w *Wielkim festynie*, czy wreszcie jako szubienica w *Szarej aureoli*. Może przy tym zastanawiać mały stopień realności krajobrazu, który np. w opowiadaniu *Najokrutniejszy jest wierzchołek drzewa* godzi obok siebie na niewielkiej przestrzeni: soczyste łąki, kamieniste zbocza, las „z pętami i zaczepami”, skalne stromizny i „kobyłki” nad obrywami, rzekę z kamienistym brzegiem a potem wiklinami przyrzecznymi (te wikliny „grają” też w *Szarej aureoli*) i stromością drugiego brzegu. Jeszcze chyba trudniej o rzeźbę terenu, jaką narrator buduje w opowiadaniu *W nocy drzewa chodzą*, gdzie na przestrzeni najwyższej kilkunastu kilometrów występują: rozległe pola, strome kamieniste zbocze – takie że kamienie wylatujące spod nóg uciekiniera wstrzymują pogoń – sucha równina zakończona gęstymi kępami przyrzecznych wiklina znowu rzeka, a za nią zupełnie egzotyczna piaszczysta wydma, na którą bohater wdrapuje się z niezwykłym wysiłkiem, walcząc z ruchomymi piaskami, wreszcie potężny bór.

Oczywista nieautentyczność, nierealność krajobrazów Kawalca bierze się m.in. z tego, że są one obciążone wieloma zadaniami: mają dynamizować przebieg akcji, wzmacniać przekonanie o powadze sytuacji, w jakiej znalazł się bohater, ułatwiać mu ucieczkę albo np. utrudniać drogę po pomoc lekarską, podkreślać przepaść między naturą a cywilizacją – nadając w rezultacie potocznym i jednokrotnym, przypadkowym czasem gestom i czynnościom walor symboliczny, a nawet heroiczny.

*

Są to pejzaże zakomponowane przez narratora według określonego planu z mozaiki realiów, z różnych ich kombinacji i wariantów.

I nie tylko pejzaże. Eksplikacja racji obu stron – „młodej” i „starej” – w sporze o drzewo ograniczające swobodny przejazd siewnika, zauważmy, odrealnia i odkonkretnia siewnik, czyniąc go raczej symbolem czy jakimś znakiem konkurencyjnym w stosunku do drzewa. Wuj samochodziarz z miasta, usiłujący dogonić opierającego się naturalnemu kierunkowi migracji chłopca wiejskiego, jest bardziej schematycznie, nieprawdziwie zaprezentowany niż przyrzeczne wikliny, a epitet „samochodziarz”, rzucany co chwilę, brzmi prawie jak zakłęcie znachora. Sam uciekinier zaś zdaje się mieć rude włosy dla efektu porównania ich do płonącej pochodni. Prawda kompozycyjna co raz przytłumia w tej prozie prawdę psychologiczną (podobnie jak przyrodniczą, topograficzną). „Znając go, można by także powiedzieć, że oprócz tych noży lęku, tej cudacznej szczołki sztyletów wciąż go doganiającej, działała tu sama możliwość pokosztowania wielkiej przestrzeni i ta niezależna od niczego, niezawisła, samorodna ochota ruchu, czyniąca lekkimi nogi i zwinnym ciało, i ten nałóg, potrzeba pławienia się i pluskania w ogromie wolnej przestrzeni”.

Czytając niektóre utwory trudno przyswoić w ogóle, iż rzecz przebiega na polskiej wsi współczesnej, i to nie tylko ze względu na koturnowość niektórych wątków. Sam narrator chętnie przy tym ujmuje się za naiwną oceną i takimż opisem rzeczywistości, wybierając z reguły na bohaterów lub postaci zaangażowane w swą relację albo bezradnych opuszczonych starców, albo chłopców, albo wreszcie psychopatów.

Doceniając rangę problematyki poruszanej przez Kawalca, dając się niekiedy porwać pasji życia, która cechuje jego postaci, nie możemy zgodzić się z koncepcją narratora. Jest to narrator, jest to styl, który nie potrafi opisać świata, jakim jest on teraz, faktycznie, a nawet tego, jakim mógłby być, gdyby historia potoczyła się nieco wolniej; styl, który można rozpatrywać w kategoriach lirycznej ballady, budzącej pewien rodzaj podziwu estetycznego, lecz zagłuszającej moralny i społeczny wydzźwięk niektórych spraw.

Ziemia i jej cienie

Na uboczu doniosłych wątków współczesnego świata kontynuuje swoje dzieło pisarskie Jan Bolesław Ożóg; narratora tej prozy zdaje się radować fakt, że pisze nie tylko o zwykłych sprawach ludków, ale niejako i dla tych ludków, zajętych swymi powszednimi sprawami. Pod tę nutę nastroja on środki oddziaływania artystycznego, upraszcza swoje stanowisko i światopogląd (choć skądinąd wiemy, że stać go na więcej), usuwa się w cień, przyznając pierwszeństwo głosu i sądu pierwszoplanowym postaciom, dba o prostotę języka, unika nawet stosowania gwary, komplikującej przecież także przekaz literacki (wyjątkowo mamy do czynienia z jej pozorowaniem), pamięta przy tym, że wprowadzenie surowej mowy wieśniaczej do tekstu zakłada, implikuje istnienie nadrzędnej, mądrej opatrności narratorskiej. Jawny prymitywizm nie stanowi wszakże manifestowanej postawy, programu narratora, natomiast zbiega się z poetyką jego wypowiedzi, przenika ją. Rzecz to dość istotna, decydująca między innymi o oryginalności pisarstwa Ożoga: dzięki takiemu postawieniu sprawy odbieramy i interpretujemy prozę autora tomów itp. *Kiedy ptaki odleciały* i *Cienie ziemi* przede wszystkim w płaszczyźnie estetycznej, a dopiero później – filozoficznej, etycznej itp. Ta wieś, jej wizja, ma fascynować, oczarować swą psychologiczną i obyczajową egzotyką, ująć dramatyzmem i czystością uczuć.

Nie jest to jednak ów czysto naiwny estetyzm, podnoszony przez recenzentów niektórych poprzednich książek – np. *Kuli*, *Chustki* – Ożoga; kryje się za nim głębokie zrozumienie specyfiki wiejskiej, wniknięcie w mentalność chłopską, w jej prawidłowości i odrębność. Funkcje estetyczne – w sposób przemyślany i konsekwentny – wypływają z ukształtowanego, określonego aparatu przekonań o rzeczywistości. Pisarz spogląda na wieś nieco inaczej niż współcześni autorzy z tzw. nurtu chłopskiego: stanowi ona w jego prozie jakby metaforę czy alegorię istoty natury ludzkiej, esencję ludzkości; Ożóg zdaje się we wsi, czy raczej we Wsi widzieć ostoję dawnej tężyzny, nie tuszowanych, właściwych naturze człowieka instynktów i emocji, a zarazem sprawdzian charakterów i obszar „nieoswojony”, w którym – i tylko w nim – można siebie wypróbować, spełnić do końca.

Dlatego może często pisarz nie konkretyzuje, nie aktualizuje jej oblicza, pomija w jej opisie wszelką topografię nowoczesności, nie uwzględnia rezultatów postępu technicznego, dąży natomiast do wydobycia i wysunięcia na plan pierwszy typowych, ponadczasowych wątków i motywów, żywiołu instynktów, konfliktu porywających uczuć i ostrej reguły moralnej. Zasadniczą oś podziału świata stanowi przeciwieństwo elementu cywilizacyjnego – miejskiego, i tradycyjnego – wiejskiego. O ile w pierwszym z nich gromadzi się cały zły czad wieku techniki i postępu, o tyle w drugim sublimują się czyste – co wcale nie znaczy, że pozytywne, arkadyjskie, dobre – pierwotne składniki człowieczeństwa.

Wiele opowiadań Ożoga to studia miłości, rozpaczy albo zazdrości. Rozmiary, natężenie tych uczuć (np. zazdrości w opowiadaniach *Dzień szukającego nocy* lub *Iza* z tomu *Kiedy ptaki odleciały*) są zupełnie niedzisiejsze, anachroniczne i świadczą o niezwyklej konstrukcji psychicznej bohaterów, obnoszących z dumą i niepokojem znanie swego wiejskiego pochodzenia. Młody robotnik z *Izy* staje się bezwolnym medium, wykonawcą nakazów miotającej nim namiętności, przypominając w swym opętaniu bodaj samego Gustawa z *Dziadów*. „Wydawało mi się, że spadam w przepaść bez dna. Ogarnęła mnie trwoga jak przed śmiercią, rzuciłem się na klęczki i przywarłem nagle z łkaniem piersiami do kamiennego chodnika. Ustami i policzkami tarłem zimne płyty, rękami rozrzuconymi na boki wdrapywałem się w twardy, bezlitosny grunt tego miasta”. Ostatecznie – również śladem Gustawa – bohater wyruszy na spotkanie śmierci. Opowiadanie *Kiedy ptaki odleciały* jest obfitującą w patos emocji i sformułowań elegią dziewczyny na śmierć kochanka. I tutaj zwraca uwagę przewaga introspekcji, zapisu stanów wewnętrznych bohaterki nad akcją i realiami.

Tracenie więzi z Wsią, odchodzenie od niej, sztuczne próby oderwania się i uwolnienia, podejmowane przez niektórych bohaterów Ożoga, są w tej sytuacji skazanym na przegraną przeciwstawianiem się porządkowi natury. Takiego śmiałka – wygnanego przez nieuniknioną często potrzebę awansu, przez fatum procesów społecznych – nierzadko czeka los tragiczny bądź żalony. Albo nie przystosowany, „niezwyczajny” zasad współżycia w nowoczesnych, anonimowych skupiskach ludzkich zginie, albo przestawi się, wyuczy nowego sposobu bycia, ale przy tym zatraci swą indywidualność, duszę, sprzeda siebie, zostanie żywym automatem. W wielu opowiadaniach ten bohater, zawieszony jakby na krawędzi dwóch światów – tego, który jest „jego”, oraz tego, w jakim wbrew ukształtowanym w nim narzędziom przyszło mu żyć – pozostaje bez szans, bez możliwości dokonania ostatecznego wyboru, ułożenia się w jednym z tych światów.

Lolek z powieści *Bracia*, najzdolniejszy w grupie chłopców wiejskich, a przez swych rodziców spisany na straty w „rachunku” gospodarskim, ledwo postanawia zapisać się do liceum miejskiego, już odczuwa dotkliwie koszty i skutki swej decyzji. Marzy o wielkiej karierze, ale chyba bardziej żałuje straconego domu rodzinnego. I nie tylko żałuje. W przekonaniu narratora, a także własnym, ponosi pośrednią winę za całe zło, jakie od chwili jego nieobecności spada na rodzinę i wioskę; do końca powieści Lolek będzie się gryzł i zadreślał, że to jego ucieczka, jego nieobecność w domu spowodowały śmierć najmłodszego brata Józia.

Schemat ideowy i równocześnie narracyjny większości tomów prozy Ożoga wynikał w mniej lub bardziej jawny sposób z owego dualizmu, kontrastu dwóch biegunów współczesnej rzeczywistości; napięcie tragiczne rodziło się w efekcie konieczności opuszczenia Wsi i niemożności przystosowania się do wymogów życia wielkomiejskiego. Tu nie dawała żyć wewnętrzna potrzeba przygody, poznania, awansu, tam – nostalgia za dawnym i „swoim”, poczucie obcości, osamotnienie, kompleksy, zagubienie w tłumie. Żle się działo bohaterom – na ogół młodym, utalentowanym i witalnym chłopom – nie tylko w skomplikowanym, zadymionym, skłóconym mieście. Nie najlepiej było i tym, którzy pozostawali na gospodarce; ci musieli z kolei respektować prawa twardej rywalizacji, bezwzględnej walki o byt, o ziemię. Dlatego może Ożogowa wizja wsi wydaje się niekiedy niekonsekwentna, zachwiana, rozłamana. Raz za wiele w niej tragedii, cierpień, czarnowidztwa, naturalizmu, a kiedy indziej – nadto uroczystego piękna, niekłamanej adoracji, barw subtelnych, sielankowych. Czasem wyraźnie się w niej nie mieszczą, przekraczają jej konwencje opisy aktów gwałtu, przemocy, złej woli, których sprawiedliwy, realistyczny obserwator nie mógł przecież pominąć.

Dlatego osobiście bardzo cenię i wysoko stawiam w całym dorobku pisarza powieść *Cienie ziemi* (Warszawa 1970), w której zarysowuje się nieco inne niż poprzednio spojrzenie na przedmiot penetracji, zresztą Ożóg w tej książce całkowicie zrywa z cechującymi niektóre jego poprzednie pozycje schematami fabularnymi, ułatwieniami lirycznymi, powtórkami poglądów. Autor rozpatruje tu wieś już nie w kontekście rozwoju cywilizacji, nie w dualistycznym zestawieniu z organizmem miejskim i nie jako skarbiec rudymenarnych przeżyć, nieskażonych uczuć. Raczej – świadomie – ucina wszelkie nici łączące gospodarską wspólnotę z wielkim światem. Żaden rolnik nie ma syna „na naukach”, nie jeździ się w tej powieści do „powiatu” nawet po zakupy, a jeżeli znajdzie się wśród chłopstwa jakiś przybysz – choćby tak postawny, pełen manier, zdolności, jak Adam – to i on pochodzi z jakiejś oddalonej wsi, w której ludzie pewnie lepiej, dostatniej żyją. Tęskni się tu też raczej za ową daleką wsią niż za miastem.

Cienie ziemi są artystycznym opisem psychiki i obyczaju wiejskiego, ludowości nie przedwojennej czy powojennej, ale – jakby uniwersalnej, ponadaktualnej, tyle że do szpiku polskiej. Spotyka się na kartach tej książki zespół postaci charakterystycznych, typowych dla kanonu twórczości ludowej lub wyrastającej z ludowej: ksiądz kanonik, wikary, organista, pasterze, młoda ślicznotka, wójt (reprezentowany przez urzędowe polecenia), strażnik

porządku, wreszcie głupek. Wątki, nasycające trwanie zaledwie jednego dnia wiejskiego, noszą w sobie brzemie odwiecznych chłopskich problemów i spraw, krążą wokół ziemi, miłości, śmierci, religii, wokół uczuć przeżywanym w bezpośrednim kontakcie i dialogu z naturą – więc silniej, dogłębniej. W polifonicznym, skomponowanym z przygód psychicznych kilkunastu bohaterów utworze splatają się ze sobą w jedność – funkcjonalną i przejmującą – motywy zła i dobra, akcenty radosne i ponure, tragedia współgra z sielanką. Wieś jest równocześnie ładna, pełna słonecznego światła, rozigranego ptactwa, sennej upajającej aury, duszących zapachów ziół, piękna ciał, jak też podszyta udręką cierpień, bólów, rozpasaniem instynktowa intrygą złych intencji. Jest ziemia pracowita, brzemenna, piękna. I są jej cienie, snujące się między bruzdami. Nie ma jednego bez drugiego. Widzenie Ożoga przypomina czasem ostry w barwach, nasycony burzą ludzkich temperamentów i namiętności reymontowski obraz, z tym że u autora *Cieni ziemi* niknie naturalizm i zaciera się – w owej „esencjonalności” – plan filozoficzny i moralny. Pióro pisarza z wprawą i intuicją zdołało ugodzić, zjednoczyć jasne i mroczne strony opisywanej rzeczywistości, nadać im walor współfunkcjonalności, a przy tym ująć całą rzecz w nadzwyczaj oszczędną, wyróżniającą się prostotą stylu i środków wyrazu formułę artystyczną. Narrator nie przesycy swej opowieści smutkiem ani radością, sentymentem ani pogardą czy niechęcią, dba tylko o sumiennosc, trafność i estetyczną jakośc sprawozdania, które daje świadectwo wyznawanej przez siebie prawdzie, bez uniesień, zbytecznego zdobnictwa, rozczulenia.

Miasto wsią podszyte

Proza Zygmunta Trziszki niemal od swych zaczątków pasjonuje się problematyką awansu chłopskiego. W pierwszych opowiadaniach – z tomów *Wielkie świniobicie* i *Dom nadodrzański* – szło o awans historyczny grupy ludzi czy całej wsi w powojennej Polsce, o niezwykle trudną i pełną konfliktów sytuację zabużańskich osadników, stawiających niepewne kroki na przydzielonych im na zachodzie kraju gruntach i próbujących przystosować się do nowych wymagań rzeczywistości, układów historyczno-społecznych. Trziszkę fascynował fenomen spotkania się na jednym obszarze żywiołów obyczajowych z najróżniejszych stron, o najróżniejszych typach subkultur; żywiołów, które dla wspólnego dobra tudzież w wyniku koniecznych procesów społecznych musiały na siebie przystać i co więcej – zasymilować się. Z tematu zetknięcia się i integracji odmiennych obyczajowości – cechujących się odrębnym często aparatem pojęć, rytuałów itp., porozumiewających się inną gwara – czerpie liczne pomysły wyobraźnia narratora tej prozy, a szczególnie jego język, rozwichrzony, bujny, eklektyczny, powstały jakby z erupcji spowodowanej zderzeniem ze sobą gwar poleszuckich, wołyńskich, środkowopolskich i innych.

W późniejszych opowiadaniach, m.in. z tomu *Żylasta ręka ojca*, w powieści *Romansoid* i najnowszym *Przedmiotowym pejzażu* kwestia awansu, jego mechanizmów i kolei, przechodzi w wymiar bardziej indywidualny; bohaterem zostaje szkolący się, doskonalący w miejskim obyciu i zabiegający o uroki ponadgminnej kariery – w różnych jej wariantach – syn chłopski z rodziny osadniczej. A że kompleksów i przesądów pełen, nadto dość ambitny i porywczy, jego windowanie się w górę nie jest usłane dywanami, co więcej, przysparza mu wrogów wśród „swoich”, w rodzinnym domu i wiosce (nie na próżno nosi ona nazwę Kłoda w *Romansoidzie*).

W opowiadaniu *Nowy nauczycielczak* z tomu *Żylasta ręka ojca* młodemu, świeżo upieczonemu pedagogowi, pochodzącemu ze wsi i powracającemu na wieś po nałykaniu się licealnych mądrości, pryncypałowie, a i uczniowie, przyprawiają z satysfakcją na powrót „gębę parobczaka”. Ich docinki są z pewnością mniej złośliwe i intencjonalne, niż sądzi bohater; wypływają ze zwykłych na tym gruncie, naturalnych pobudek i reakcji. Jednak niedoszły „paniaga miejski” parobkiem podszyty każde głośne chlipnięcie w trakcie wspólnego biesiadowania i każde powiedzonko o pasaniu krów bierze za kąśliwe napomnienie sprowadzające go do właściwego dlań stanu.

Powodem frustracji i załamań Franka z *Romansoidu* jest to, że zawisł on na krawędzi dwóch sposobów życia: w mieście nie został jeszcze przyjęty jako nie dość „wyszlachtowany w gębie”, zresztą sam nie umie się dopasować do miejskiego trybu, natomiast wieś zdążyła go już odrzucić jako odszczepieńca, przeniewiercę i tego, co niezasłużenie chce się wyróżnić.

Owa dwoistość, nierozwikłana wewnętrzna sprzeczność bohatera – którego z jednej strony wabią urzędy, wielkomięski gwar i kawiarniane „syreny” i który z drugiej strony odczuwa w sobie boleśnie nagany zaniedbywanej, zarzuconej natury chłopskiej – znajduje stosunkowo wierne odbicie w języku i stylu narratora (stanowiąc równocześnie jego zapładniającą inspirację). Język ten wyrasta mianowicie jakby z dynamicznej konfrontacji dwóch systemów syntaktyczno-leksykalnych: mowy ludowej, silnie podgwarowanej i – jak zaznaczyłem – eklektycznej w tym względzie, oraz wyrafinowanej erudycyjnej, współcześnie salonowej; stąd np. „adwersarze”, którzy się nie złoścą, lecz „sekują”, „ineksprymable mniejszego kalibru”, stąd „paniaga” Trziszki „hepie” lub „oczmuca” swych „pryncypałów”, „instaluje pod kimś prosiaka” itd. Stąd też silnie groteskowy efekt składni i zbitek leksykalnych w dwóch ostatnich – najważniejszych – opowiadaniach *Przedmiotowego pejzażu*, np.: „Zagrawszy ostatni raz swoją rolę, zacząłem się uganiać po tej klitce em-jeden i miejsca sobie znaleźć nie mogłem. Do lustra się zbliżyłem. Było to zwierciadło stare,

wannowe, służące do oględzin pupuchny, czy nie maskulinizuje się nadmiernie [...] Oblicze miałem poryte srodze, minomanta nie rozeznałby się w tych bruzdach ciężką erotyką spowodowanych. Do dnia jutrzejszego musiałem się ich pozbyć, boby mnie mateczka sprąła. Zdrada miłości prawdziwej do rodzicielki była w nich wypisana. Kremy niezliczone, w tym spermatowny, zacząłem wklepywać, jak to mówią – klin klinem trzeba [...] Naszła mnie przy tej robocie dziewczeczka, krzyknęła: – kochać mnie przestałeś! – i w minkę niekochania się skryła. Dwa wrogi w jednej klatce byliśmy”.

Potwierdza się w tych opowiadaniach dostrzegalny już w *Żyłastej ręce ojca* gombrowiczowski rodowód tego bohatera, któremu świat pragnąłby za wszelką cenę przyprawić „gębę parobczaka” i który sam sobie wydaje się wiejskim chłopięciem niebezpiecznie podszyty; gombrowiczowskie jest też w dużej mierze pełne drwiny pokrzywanie się światu i mocno autoironiczne nastawienie narratora. Autor *Ferdydurke* kilkakrotnie jawnie już wtrąca się do spraw dyskutowanych w *Przedmiotowym pejzażu*: „Młodzianka ze mnie zrobiła szkoła – powiedziałem szyderczo [...] – Patrzcie, Pimko się znalazł”.

Omawiana książka Trziszki wraca zatem na kilku płaszczyznach, w sposób dojrzalszy i sprawniejszy, do problemów zarysowanych poprzednio, m.in. w powieści *Romansoid*. W tym do problemu niewydarzonego, nie doprowadzonego do końca awansu plebejskiego, do kwestii niemożności pozbycia się „dziadowskiej gęby”. Tyle że ów biedaczek z *Romansoidu* drżał i kajał się przed miejskim środowiskiem, szczególnie poet-klubem, chylił kornie głowę pod pręgierzem obśmiechów, drwin i obmówień, ledwo zerkał znad biurka na wyżyny urzędnicze i artystyczne, zdumionym zresztą i zachłannym okiem. Ten z *Przedmiotowego pejzażu* nabrał już nie tylko ogłady i poloru, ale i świadomości przystającej do nowych „rewirów”, tupetu i pewności tego, co mu się od świata należy. Boć to świat także plebejski w swej najgłębszej, wstydliwie chowanej naturze, chociaż tak wyszlachcony. Zamknął się czas młodego, zastrachanego, zakompleksiałego poety ludowego, błakającego się po ulicach stołecznych w nadziei napotkania pomocnej dłoni mecenasa, protektora czy choćby troskliwego przyjaciela. W *Przedmiotowym pejzażu* świeżo przybyły z prowincji adept sztuki filmowej, były członek gminnego zespołu kinoamatorskiego – szukający zatrudnienia w polskim Hollywoodzie – wie, że taka dłoń się doń znikąd nie wyciągnie, sama z siebie, że trzeba ją znaleźć i chwycić, choćby zębami.

Zamiast na czekające nań stanowisko reżysera przyszły „happener” trafia jednak nieplanowo, ale chętnie, do łoża pracownicy Urzędu Kinematografii, Bachy; wstępne studia są nauką tyle wysublimowanej, co wyspecjalizowanej miłości, odbywają się pod fachowym okiem i z fachowym udziałem wieloletniej reżyserki podobnych scen. Erotyka wykształcona, „pańska”, może być odczynnikiem na wiejskie maniery, nie bez znaczenia jest też fakt, iż Bacha jest nałożnicą jednego z ważnych naczelników Urzędu. Próbne zdjęcia nazbyt się jednak przeciągają jak na potrzeby duchowe amatora. Hollywood jak był, tak jest odległy. Początkowo opiekunka z wprawą i wdziękiem przerabia jego frustracje i gniewność na erotyzm, ale kiedy potop Erosa ogarnia całą „zieloną dolinę” uwięzionego młodzieńca, dojrzewa on do czynu – przystępuje do kontrreżyserowania. Napatrzywszy się wystarczająco na iluzje bruku miejskiego i dostrzegając nieskuteczność, a nawet zgubność wszelkiej autentycznej, szczerzej reakcji w swoim nowym środowisku, wie, że śmieszność jego położenia może być przewyciężona tylko super-śmiesznością aktu finalnego, groteska – supergroteską. Naczelnik Więckowski w biurze – naczelnikiem Więckowskim w majtkach. Bacha – panią naczelnikową ściągniętą przez bohatera na scenę ewidentnej zdrady małżeńskiej. Wreszcie cała ta scena – realną, poczciwą mateńką, z dębową palicą wkraczającą w sam środek Sodomy, a przywołaną błagalnym listem („Mateńko jedyna, złapała mnie w swoje szpony hydra. Więzi, krew spija dziurki nie robiąc. Na trzy spusty systemu społecznego zamyka”). W efekcie tego spowodowanego przez siebie happeningu bohater wyzwala się

duchowo spod władzy swojej Cyrce, co nie przeszkadza mu zbiec – kilka ulic dalej – przed zakusami maceczki-natury i szukać innych dróg na olimp kinematografii.

Miasto – wsią podszyte – jawi się temu synowi chłopa groteskową piramidą organizacji, instytucji i nadinstytucji z podtrzymującą ją od wewnątrz spiralą sprzężonych wzajemnie protektorów i protegowanych, pochlebców i oszczerców, łapówkarzy i łapowników, „swoich ludzi”, o wstydliwie zatajanej proweniencji plebejskiej; piramidą, na którą wdrzeć się można – kiedy nie zdają egzaminu inne środki awansu – niejako od jej środka, poprzez zaskakujący pomysł, „gag”, nieco większej klasy niż ów z udziałem Naczelnikostwa. Na przykład opanowując podstępem wolne biurko w pomieszczeniach Urzędu (co bohater czyni nie bez doraźnych sukcesów). W ekosferze podtrzymującego się nawzajem absurdu trzeba stawiać na karty absurdu. Każdy reżyserem swego losu. Rodzimy Hollywood, wyrafinowana forma owej miejskiej hybrydy, składa się z osób, które trafiły tu najczęściej wskutek własnych zachodów i wychodzonych zasług innych osób i które nie bardzo wiedzą, co począć na stanowiskach, jakie im przypadły przy rozdziale funkcji.

Jeśli jest miejsce na szczytę autentyzmu, niezakłamanych emocji, wrażliwości – to w zarzuconej wiejskiej przeszłości. Dwa wstępne opowiadania, prezentujące szczeble gminnego awansu bohatera, zawierają elementy humorystycznej, nasyconej ironią konstrukcji losów – ale nie groteski (dlatego może, w wyniku nacechowanych większym szacunkiem działań narratora, ich język i styl odbiega od zasadniczych opowiadań tomu?). Wieś z przestarzałym aparatem pojęć i obyczajów, kłótniami o miedzę i gruszę, swoistym rozumieniem honoru, w swoim całym anachronizmie jest tragikomiczna. Tragiczny jest stary ojciec z białą brodą, z łagą w ręce, ścigający jedyne go syna po miastach w nadziei sprowadzenia go na zaniedbane rodzinne grunty; komiczny – widok tej gonitwy na wielkim placu budowy albo zatłoczonym peronie. Drugim biegunem tragikomizmu jest groteska. Ucieczka syna wiedzie tylko w śmieszny kraj absurdu. Innej ewentualności nie ma.

Ballada

Współczesne powieści i opowiadania z nurtu tzw. wiejskiego więcej niż inne książki miejsca poświęcają odwiecznym, kluczowym problemom ludzkości, tematyce miłości i śmierci, przemijalności, powtarzalnemu rytmowi zjawisk przyrody, tęsknotom metafizycznym i religijnym człowieka. Jest to chyba naturalna implikacja przymierza z przyrodą, jakiego doświadczyć można jedynie na wsi. W prozie Tadeusza Nowaka, Jana Bolesława Ożoga, Juliana Kawalca i innych autorów o tym ukierunkowaniu czytelnik styka się z grą czystych, nie skażonych nalotem cywilizacyjnym emocji, gwałtownych namiętności, pasowania się z życiem i śmiercią, doznawania „sacrum”. Podobnie dzieje się w powieści – słusznie nie zaliczanego do tego nurtu – Zbigniewa Żakiewicza; w poetyce ballady sumuje ona „jedyną i niepowtarzalną historię miłości młodych”, którzy – gdy minie wiele lat, dodajmy, lat objętych jeszcze ramami kompozycyjnymi książki – pojmą, że to życie w taki przewrotny sposób wciągnęło ich „w swój odwiecznie odnawiany spisec”. Ryszardowi i Hortensji ma pomóc w tym zrozumieniu przykład losu rodziców, a przede wszystkim Ojca – strudzonego, udręczonego do granic wytrzymałości psychicznej wskutek choroby Matki.

Dolina Hortensji składa się z dwóch przenikających się i uzupełniających – zarówno w sferze fikcji, jak i zasadniczej egzystencjalnej refleksji – „skrzydeł”, z których pierwsze stanowi triumfalną, pełną lirycznych uniesień pieśń opowiadającą o wzajemnym zauroczeniu, rozwoju namiętności i połączeniu się pary bohaterów oraz o inicjalnym okresie ich małżeńskiego związku, drugie zaś – to bardziej prozaiczny, trzeźwy epilog. Przyznam się, że swoisty urok tej książki zagarnął mnie dopiero w trakcie czytania owego epilogu, krótszego, mniej poetyckiego, ale za to dodającego całości przekonującego argumentu realiów wiejskich, konkretność życia, a dzięki temu także pewnej niezbędnej treściwości i „panoramizacji”. Pierwsza część, jakkolwiek ujmująca barwą sformułowań i frazą – mogłaby sama w sobie wydać się nadto irrealnym, odsączonym z materii świata dotykającego hymnem na cześć natury, jej przenikania się ze środowiskiem ludzkim. „Imię jej było kwietne – Hortensja. Ojcem jej był człowiek dobry jak pies. Matką – kobieta zawzięta na świat cały, a ponieważ jej światem stał się on: o skórze obwisłej na dobrotliwym pysku, wielki, silny, choć o sercu czułym i chorym, więc on stał się z czasem tym, kogo znienawidziła za świat [...] Aż przyszedł chłopiec – niedojrzały i pyszny, poządlivy i czuły. Hortensja wpuściła go w swoje ogrody i miłość ich stała się niejasna dla nich samych”.

Często wyrażane w powieści, respektowane przez narratora przekonanie o uczestnictwie zwierząt i roślin w świecie ludzkich stosunków, o wpływie przyrody na kształt tego świata mogłoby razić niekiedy zbyt antropomorficznym akcentem i sentymentem, gdyby nie ochronna szata tonacji balladowej i piękno lirycznych zdań: „Przemówiła belka, tubalnie, lecz cicho jak we śnie: Niebo było moją miłością, obdarzona skrzydłami ulatywałam ponad przestrzenią, którą słała się u moich stóp [...] I runęłam ścięta z nóg, sklejona krwią, której mi ubywa”.

Subtelni, mało uchwytni, ledwo zróżnicowani pod względem psychologicznym bohaterowie ożywają dopiero w późniejszych partiach powieści, odzyskują twarze i zmarszczki na twarzach, zabiegają o należne im dary życia, ich postępowanie wzbogaca się o pełniejszą, bardziej autentyczną motywację moralną i biologiczną. Idea niezwyklego stężenia czasu ludzkiego, wzajemnego „komplementowania się” przyszłości i przeszłości – którą wyraża *Dolina Hortensji* (oddając cześć największą Hortensji, kobiecie, w której ciało natura zakłęła swoje najważniejsze tajemnice) – uzyskuje w trakcie rozwijania wątków zarysowanych w pierwszej części głębszy, bardziej sugestywny dowód. Żakiewicza cechuje przy tym wyczucie wiejskiej „energii” mitotwórczej, którą pisarz umie spożytkować. Soczyste anegdoty, żywe sytuacje, scharakteryzowane plastycznie i barwnie postaci Ojca, Wuja Leona, Ognistego Sromka, Weroniki – Bożej Męki, Matki i inne przydają tej lirycznej balladzie nieodzownego, osadzającego ją we współczesności „balastu”.

Naiwny realizm Pluty

Pluta zalicza się, jak sędzę, do pisarzy, którzy głęboko wierzą, iż należy pisać o tym, jaki świat jest, nie zaś jaki mógłby być albo jaki powinien być. Pluta jest przy tym bardzo wierny swym założeniom i konsekwentny w ich realizacji. Świat na co dzień jest szary, nudny jak flaki z olejem, wypełniony mnóstwem bezcelowych i prawie bezużytecznych (z punktu widzenia doskonalenia osobowości) zajęć, przynajmniej w takim zniekształceniu perspektywicznym ogląda go narrator; o czym więc pisać przestrzegając założeń narzuconej sobie poetyki, jak nie o tej szarzyźnie, nudzie, bezcelowości?

Pluta stylizuje swoją prozę tak, jakby ją pisał nad ciężkim gospodarskim piwem. Prawa rządzące światem autora tomu opowiadań pt. *Pas* (Wrocław 1976) znajdują swe pierwowzory w kręgu wyobrażeń ludu, przybierają jednak wariant nadany im przez pisarza: to nie lud tak widzi rzeczywistość, tylko Pluta uważa, że powinien tak ją widzieć. W tym pierwszym tomie opowiadań widać to nieustanne naiwne spodziewanie się, oczekiwanie konsekwencji różnych błahych wydarzonek: coś tam musi w końcu wyniknąć z zabicia królika na obiad czy nawet odpięcia guzika pod szyją, i to coś trzeba śledzić z niesłabnącym napięciem, gotowością, przypatrując się wszelkim niuansom, choć w rezultacie nic nie wynika i wszystko zaszeregowuje się w ten sam szary ciąg. Narrator *Pasa* nie honoruje zasad i hierarchii ludzkich, nie uznaje porządku sensacji, jego opowieść płynie strużką jednobarwną, niezmaconą, jakby ironiczną wobec niedorzeczności cywilizacyjnych praw i norm, urozmaicaną jedynie od czasu do czasu pomysłami stylizatorskimi i folkloryzmami. Wskazówka temperatury stylu nawet nie drgnie, gdy przyjdzie do skomentowania czyjejś śmierci czy kalectwa; odpięcie guzika i upadek gałęzi na czyjąś głowę pochłaniają tyle samo wysiłku artystycznego i tyle samo uwagi narratora.

Drugi zbiór opowiadań tegoż autora, *Konie przejadają Polskę* (Wrocław 1971), podejmuje próbę „skopiowania” już miejskiej, współczesnej rzeczywistości, ale formy i środki wyrazu nie ulegają zmianie. Nie mamy tu do czynienia ze zwykłym „małym realizmem”, o który ci i owi posądzają Plutę. Jest to realizm wyrafinowany w swej małości, świadomy swych obwarowań i ograniczeń i stawiający na nie. Realizm metodyczny w zapisie taśmy dnia szarego człowieka i przy tym drobiazgowo dokładny w swej metodyce. Czasem wydający się nie do zniesienia: kiedy na przykład po szczegółowej relacji z dnia zajęć i przemyśleń filozoficznych konduktorki MPK we Wrocławiu znajdujemy podobną opowieść poświęconą czynnościom i refleksjom urzędnika. Ale równocześnie przygnębiający w swym zmasowaniu, w zestawie kilkunastu takich opowiadaneek, pobudzający do pytań typu: jak można i po co tak żyć?

Być może wielu czytelników – zniechęconych powtarzającym się rytmem narratorskim i kształtem tych obrazków – nie doczyta całości do końca, zapytując: po co jeszcze tak pisać, czy nie wystarczy samo życie?

Metoda prozatorska Pluty broni się jednak dopiero po przeczytaniu całego tomu: kiedy z losów bohaterów poszczególnych opowiadań układa się smętny pasjans pozorów, niedostatku wyższych racji i uzasadnień życia, bezmyślnej niemal wegetacji, kontynuacji w nieskończoność drobnych zabiegów codziennych. Jest to metoda nekająca podobieństwem czynności i myśli ludzkich, powinności, dróg porannych do pracy i z pracy, pustych niedziel, zatłoczonych tramwajów, kolejek po zakupy. Rozważania w myślach, dzień w dzień, nad tymi samymi problemami: „Najdłuższy odcinek: po prawej i po lewej pusto, ani domów, ani drzew, jakieś krzaczki [...] Do kina mogę pójść, kiedy chcę; tu muszę się uczyć wszystkiego od nowa, to nie Dębina. Jesteś zadowolona? – pyta ciotka. Czy ja wiem. Tu inaczej niż w Dębiniu [...] Tyle samochodów, tyle ludzi; nie mogłam się przyzwyczaić, bolała mnie głowa: nie wiedziałam, od czego. Po miesiącu przeszło: może to od tego rannego wstawania o

czwartej? Wiem, nie będzie taki jak Edek czy Władek: nie będzie mnie od razu obmacywał, jakby tylko o to mu chodziło [...] Wsiadł tylko jeden mężczyzna: złotówka”.

Zmieniają się krajobrazy i bohaterowie, ale treść doświadczeń ludzkich pozostaje ta sama, na ogół nijaka. I tak w większości opowiadań. Są jednak w tym tomie Pluty teksty, które zachowując względną koherencję i posłuszeństwo wobec całego systemu prozatorskiego autora, przekraczają poziom zwykłego mimetyzmu i kopiowalności. Narrator (zresztą dzieje się to także w najlepszych opowiadaniach *Pasa*) nadbudowuje w nich nad zwykłym sprawozdaniem fabularnym jakąś refleksję generalizującą i parabolę. W *Klamrze* i *Wołach* mamy do czynienia z dobrze znanym nam już z kilku poprzednich utworów typem bohatera zaprzęgniętego do kieratu powszednich działań i pochłoniętego życiowymi problemami. W tym wypadku jest to młody pracownik instytucji muzealnej, spędzający swe najbardziej twórcze lata na nie najciekawszej robocie, mianowicie liczeniu starych pieniędzy (wolałby nowsze) albo szufladkowaniu starych medali. Ale *Woły*, gdzie bohater buntuje się przeciw swemu przeznaczeniu – a narrator wtóruje mu zakreśleniem pewnego dystansu ironii, a nawet metafory – są bez porównania lepsze od *Klamry*, która spina tylko jeden dzień urzędniczy z drugim. Szkoda, że i *Woły*, i niektóre inne niezgorsze obrazki (na przykład *Kontestatorek pokojowy*, *Wieszaki* czy *Konie przejadają Polskę*) umieścił autor w drugiej części swojej książki, wybijając na czoło inne, które mogą niejednego zniechęcić do dalszej lektury.

Obsesja rzeczy

W pierwszym, debiutanckim tomie opowiadań pt. *Nieznajoma* Stanisław Pasternak objawił się jako zwolennik eksperymentu formalnego, który to eksperyment nie zawsze był jednak podbudowany właściwą, adekwatną motywacją psychologiczną czy ideową. Zapamiętywanie nagiej córki, pierwsza powieść młodego autora, wspiera poszukiwania stylistyczno-narratorskie programem poznawczym i swoistą filozofią, nie w każdym calu odkrywczą, lecz z pewnością niebanalną.

Próba prozatorska Pasternaka bierze za punkt wyjścia refleksję o całkowitym rozziwieniu między świadomością a tym wszystkim, co ją z zewnątrz spowija; kropka po enigmatycznej nazwie bohatera (ON.) jest sygnałem nieznośnego przedziału, nieprzenikalnej bariery między podmiotem a całą transcendencją. Owa nieprzenikalność – zdaniem autora powieści – decyduje o charakterze naszej wiedzy, ogranicza możliwości poznania rzeczywistości, a ponadto uniemożliwia sensowne kontakty międzyludzkie, zakłamuje sposób porozumiewania się przez ludzi. Bohater *Zapamiętywania nagiej córki* z chorobliwym wręcz temperamentem usiłuje przełamać dychotomię dwóch światów: immanentnego i transcendentnego; dopóki nie znajdzie odpowiedniej – wyrażającej go w pełni, odzwierciedlającej stan jego świadomości i podświadomości – metody ekspresji, dopóty pozostanie prawie niemy i nieokreślony dla otoczenia. Toteż z zachłannością, maniackalnie podpatruje zewnętrzną, rejestruje szczegóły i szczegółiki przebiegających wokół procesów, gruntuje myślą kształty i gesty innych. Okazuje się wszakże, że powiązanie wszystkich tych detali, objawów i odcieni w usystematyzowaną i „usemantyzowaną” całość przekracza jego siły. Powieść przypomina taśmę filmową, puszczonej bez dźwięku – który uzasadniłby i umotywowował treść wielu obrazów – i zatrzymywaną co kilkanaście klatek w celu dokładniejszego opisu sytuacji.

Narratora nie zadowala zwyczajny, bierny – choć najdokładniejszy – opis rzeczy, podejmuje on trud wszechstronnej, wyczerpującej analizy przedmiotu, odwołując się do zbytecznego często z punktu widzenia stosunków kolokwialnych fachowych informacji, np.: „Owal twarzy, ograniczony ramami połyskliwego brązu. Płochliwe palce skubały obrus. Jedną fałdę ukośną. Stopy zakończone lakierowanymi pantofelkami numer pięć. Obcasik-słupek [...] Żołądek prawie pusty. Zasolenie organizmu mierne. Ciśnienie 130/90 RR, 120/80. Wr (-) ujemny. Deviatio septi nasi dextroversa [...] Ona., jego córka. Piękna, wrysowana w czerń garniturów.”

Hiatus między podmiotem a światem zewnętrznym, zamiast niknąć, pogłębia się w miarę mobilizacji aparatu poznawczego, uściślenia opisu. Rzeczy jeszcze bardziej obojętnieją, pozbywają się swoich tradycyjnych znaczeń, odstepują od nadanego im przez ludzi sensu. Świadomość płynie własną, nie zsynchronizowaną z procesami rzeczywistości, nieważną strużką, pogrąża się, gubi we własnych kompleksach, obsesjach, niemożnościach. Rzeczy wyłączają bohatera z potoczności psychicznych i społecznych układów, utrudniają także nawiązanie kontaktu z innymi postaciami. W najgłębszym swoim sensie proza Pasternaka mówi o natarczywości i agresywności przedmiotów, wytworów we współczesnym świecie ludzkim, o ich dominacji, znaczącym wpływie na kształt naszych losów, o reifikacji stosunków międzyosobowych. Idolencja, nieudolność psychiczna bohatera może być rozumiana jako efekt anonimowości, bezdusznego obrządku dwudziestowiecznej cywilizacji.

Podjęta w *Zapamiętywaniu nagiej córki* problematyka – a także sposób jej realizacji – bardziej zdaje się tkwić w tradycji francuskiej prozy (i filozofii) aniżeli w, przynajmniej, na ogół nieambitnym w dziedzinie warsztatu, kręgu doświadczeń naszej nowej powieści. Widać w książce pewne wpływy reistycznego światopoglądu Robbe-Grilleta, gdzieś tam przebijają nurty personalizmu. Pasternak jednak na każdej stronie próbuje uciekać i od tych wyniesionych z nurtu antypowieści – jak od wszystkich innych – schematów postępowania

narratorskiego i ustaleń filozofii. Oczywiście z różnym skutkiem. Nie zawsze może bawić czytelnika na przykład wyliczanka składu chemicznego organizmów lub przebiegu procesów trawiennych. Wątek „reistyczny” powieści zdaje się przy tym niekiedy odstawać od anegdoty fabularnej.

Znaki czasu

Przystępując do odczytywania Jastrunowego dzieła, interpretatorzy najczęściej silniej wyteżają swój „słuch” metafizyczny aniżeli historyczno-literacki. Eksploracje poetyckie Jastruna – jeżeli można tak rzec – zmierzają w raz ustalonym, obranym kierunku. Jednolitość, zwartość widzenia rzeczywistości oraz kształtu lirycznej wypowiedzi zostaje zakłócona, nadszarpięta – co prawda na krótki czas – przez przeżycia okupacyjne i bezpośrednio powojenne: wtedy ta poezja, która pochylała się nad bardzo indywidualnymi, osobistymi aspektami przemijania, która podnosiła sprawę śmierci jako bardzo intymnego doświadczenia ludzkiego, zostaje jakby porażona grozą wojenną, perspektywą śmierci totalnej, fabrycznej, strywalizowanej, odhumanizowanej, i odchodzi od swych zainteresowań uniwersalnych, ontologicznych ku bardziej konkretnym, przyziemnym, społecznym. Ale już po kilku tomikach, takich jak *Rok urodzaju*, *Barwy ziemi*, *Poemat o mowie polskiej*, Jastrun wraca do swych *Genez* i spraw „większych od życia”.

U źródeł koncepcji poetyckiej Jastruna można by postawić impuls *d o c i e k a n i a* czasu. Przeczucie przepływu czasu, przemijania – doznawane w sposób bardzo natrętny, bolesny, prawie zmysłowy i przekazywane czytelnikowi w najrozmaitszych konkretyzacjach – jest jednym z podstawowych kryteriów czujności lirycznej poety. Pojmijmy ten czas jednak nie eufemistycznie i nie szablonowo, ale w jego wielospiętrzeniu, wielopłaszczyznowości, wielowymiarowości, różnaitości znaczeń i sposobów materializowania się. Zawiera się w jego pojęciu i czas podmiotu, i czas jednostki ludzkiej, i życia, i historii, i wreszcie w ogóle czas natury, który umysł nasz może rozpoznać tylko w formie symbolicznego znaku nieskończoności. Fundamentalną dla poezji kwestią jest spostrzeżenie pozorności, nieuchwytności, iluzoryczności zjawisk określanych wspólnym mianem czasu.

Ludzką ułomnością jest brak jednego zmysłu czy jednej „umiejętności” – mianowicie adekwatnej percepcji czasu, odczucia synchronii procesów i zjawisk. Pamięć nie tylko gubi zdarzenia, plącze znaczenia, porzuca najtrwalsze niekiedy i najgłębsze nasze przeżycia, ale i odkształca, wypacza, zakłamuje, deformuje, zatraca proporcje, oszczędza często tylko drobne, nie liczące się detale i ułamki; pamięć jest wybiórcza, tendencyjna, kunktatorska, myli prawdę ze snem, chwilę z wiekiem. W swoim dociekaniu, przedzieraniu się ku esencji zagadki bytu Jastrun natrafia ciągle na iluzje i zafałszowania czasu. Oto podsuwa się naszej wyobraźni pozór rozwoju, ewolucji, w ogóle dynamiki trwania, kiedy w gruncie rzeczy „ruch” w czasie jest ruchem po kole, po tym samym – czy może w tym samym – kole. Wszystko już było, terażniejszość jest tylko zwierciadlanym – poziomym – powtórzeniem iluś tam tysięcy przeszłości, cykl przyrody jest wiecznym nawrotem do tego samego szablonu. Obserwacja ta staje się poetycką obsesją Jastruna już od pierwszych jego wierszy zebranych w tomiku *Spotkanie w czasie* (1929), np.:

Powrocie zjawisk! zmian powtarzalności!
Opadłyż kiedy owoce na ziemię?
[...]
Soczystym kłaczem wrasta wiosna w zimę,
Ciężar jesieni, dźwięczny lata przepych
To tylko imię...

Obsesja ta przybiera różne formy i inspiruje różne refleksje liryczne; interesujący kształt znajduje w programie jednego z nowszych zbiorów, w wydanej w 1964 roku *Strefie owoców*:

Wciąż gubię w swojej ślepcie
Widoki czasu, przechodzę
Przez siebie i wiem, że tracę
Życie po drodze...

(*Po drodze*)

Albo:

Ta sama przestrzeń ileż ma w sobie okolic.
Nawet nasz własny gniew wygraża nam pięścią.
Wczorajsza sprawiedliwość dziś nie przyzna racji...

(*W błysku*)

Wątek powtarzalności przeżyć i krajobrazów, rutyny życia, monotonnego, powrotnego rytmu oddechów, czynności bytowych, pór roku uzyskuje w obrazowaniu poetyckim Jastruna zgrabną projekcję: sublimuje się właśnie w toposie koła, który to topos można uznać za jeden z najoryginalniejszych i funkcjonalnych (nie tylko ze względu na niesłychanie bogate rozwinięcie motywu) znaków wyobraźni poety. Interpretowany dosyć często oksymoronicznie trop koła – synonimu jak gdyby „toczącego się” stania – pojawia się w całym przekroju twórczości autora *Genez* w najróżniejszych trawestacjach, odmianach, aluzjach i napomknięciach. Czasem są to jawne odniesienia skojarzeń, np.: „Koło widzenia zaciska obręczą. Czas uwięziony” (ze *Spotkania w czasie*), „Od koła uczyć się uczuć niestrudzonego powrotu / W niepowrotnych obrotach szprych” (*Koło*), „Pozgonna łuna nad pochodem / Osiami wozów / Skrzypnęła” (*Zachód*), „Lecz tamto lato było całe opisane / Kołami kredy pełnymi twoich dziecinnych kroków” (*Kredowe koła*).

Na ogół trop koła tkwi głęboko w podglebiu mowy obrazów; można się go domyślać np. w częstym motywie krwiobiegu czy krążenia („Na ładach gdzie krew krąży w żyłach widnokręgów”) albo w odwoływaniu się w metaforyce do kulistych kształtów (np. dość często łuków, oczu rybich, kręgów na wodzie itd.), albo też – najczęściej – w ciągle przebijającej ze składni lirycznej Jastruna sugestii owalności, krągłości czasu.

Ta chyba sugestia – między innymi – skłania podmiot do przeprowadzenia „koła” w jeszcze inną analogię, odgrywającą w tej poezji kapitalną rolę: topos o w o c u, który z kolei zbiera wokół siebie dalszą siatkę znaczeń, odcieni i konsekwencji, czasem zbiegających się z innymi wątkami twórczości Jastruna; a więc będą to zarazem: drzewo, korzenie, soki, sad, ogród, zielen, liść itd. Motywy poetyckie koła (nawracalność do tego samego punktu, rytuał ciągłego „repetowania” przeżytych chwil) i owocu (skończoność, okrągłość, ale i zagadka powierzchni, tajemnica wnętrza, poczucie bezlitośnie trzeźwej i „pustej” dojrzałości, cierpkiego smaku dorosłości) zbiegają się w jeden obraz np. w *Owocu*:

Słodycz miazgi i cierpka kwasota:
Była to na najmniejszym z globów droga złota,
Którą jadą karoce. Z tysiąca okrążeń
Motał się kształt, gotowy spaść, jak gwiazda spada.

Strefa owoców leży jednak (mimo pokrewieństwa niektórych tropów) już daleko, od początkowego Jastrunowego sadu z „pędami zieloności” i „soczystymi kłęczami”, tam była jeszcze gotowość poznawcza, ciekawość procesów i cykli natury, ciekawość ziemi, ziemi traktowanej jako theatrum przeobrażeń, źródło życia i zarazem, misterium tajemnej pracy przyrody. „Głębiej zapuszczam w ziemię ciepłe kłęcze”. Z dojrzałością i nabytym doświadczeniem podmiot liryczny zaczyna odczuwać niewczesność i nieskuteczność tej ciekawości. Misterium ziemi traci swą atrakcyjność. S a d staje się prawie nierealny,

abstrakcyjny, jawi się w nie powiązanych, niedorzecznych fragmentach, przypadkowych przypomnieniach, a nawet karykaturalnych przeinaczeniach, deformacjach:

Widzę dziecko z cieniem domu na twarzy,
Klon, który zbiera własne liście do kosza,
Wóz asenizacyjny, połykający kubel ze śmieciami,
[...]
Widzę kobietę przepływającą jak odbicie w rzece,
Wizerunek kwiatu: budowlę z piany wybuchającą
Pylonem, słupem zapyłonym przez powiew dymu...

(Przystanek)

Strefa owoców – zubożona przez upływ czasu o warunkujące ją strefy: korzeni, drzewa, soków, określana przez gorycz dojrzałości – staje się jedyną dostępną umysłowi, dręczącą rzeczywistością. Wszystko, co było przedtem, z „sennymi załącznikami”, „kredowymi kołami”, dotykam tak wrażliwym, „że zapalającym iskrę”, kartką „poplamioną atramentem”, okazało się chytrym podstępem natury, żeby doprowadzić cię do tej strefy, z której można już tylko spaść:

Podstępem było wszystko – z krętego krążenia soków,
Ze splątania gałęzi, ze ślubu z kwiatem i wiarą.

(Owoc)

Alternatywa o w o c – proces n a r o d z i n („akt wniebowstąpienia”) owocu przeniesiona zostaje przez podmiot liryczny na wiele innych często pojawiających się kontrastowych ujęć, takich jak d z i e c k o – m ę ż c z y z n a, j a w a – s e n, czy też z i e l e ń – c z e r ń. W licznych utworach daje się wyczuć przekonanie, że poetyka czasu jest bliższa doznaniom i rozumieniu dziecka i bliższa marzeniu sennemu. Wszystkie prawie alegorie czasu, a jest ich sporo w poezji Jastruna (por. wiersz *Naczelnny dyrektor* albo przewoźnik z *Umarłego milczenia*, który „milczy / u wiosła śni / I nie postąpi nawet ni kroku”), odwołują się do arsenału skojarzeń onirycznych lub funebralnych. Warto też zwrócić uwagę na przewijający się przez całą twórczość Jastruna, jakby wciąż wskazujący na dopiero co dokonane unieruchomienie, zatrzymanie czasu, i przypominający o styczności czasu i śmierci, topos z m a r ł e j, która wchodzi „w śmierć jak w aleję / Drzew czarnych, nie dotykając kory białymi rękami”.

Myliłby się jednak ten, kto po przeczytaniu powyższych uwag osądziłby, że Jastrun pisze wiersze po to, by dać upust swoim odczuciom pesymistycznym i katastroficznym; utwory te wyrastają raczej z chęci przewyciężenia, pokonania złych nastrojów, z impulsu zasiania nadziei. Poeta wierzy w moc poezji, i to nie tylko w jej moc terapeutyczną, kojącą ból istnienia i łagodzącą konflikty duszy, wierzy także w to, że poezja zdoła „odkształcić zło, przywrócić siłę ducha i przybliżyć ponownie całość sadu”. Takie wyznanie wiary wyraża wprost jeden z esejów poety, zatytułowany *Szkic do poetyki* (eseje stanowią integralną część poetyckiego programu Jastruna, znajdziemy w nich cenne uwagi dopowiadające treść refleksji lirycznych): „Zawsze była poezja związana z losem ludzkim, dopowiadała go i sądziła w swoich instancjach, tak różnych od instancji ziemskich, iż mogło wydawać się, że jest tylko tworem wyobraźni, zespałała się z życiem plemion, narodów, ludzkości, była tworem okoliczności i stawała ponad nimi. Jej prawo do życia nie wymaga uzasadnienia, gdyż sama jest uzasadnieniem swego bytu, absurdalnym, bo któż uzasadnia – śpiewem? Jest nadzieją rozbitków morza i powietrza i wiarą w ocalenie, ale równocześnie nie jest ani aktem wiary, ani woli, jest tym wszystkim, będąc jednocześnie czymś innym od wszystkich nazwań i definicji”.

Zarówno wypowiedzi teoretyczne, jak i praktyka liryczna Jastruna wskazują na to, że podnosi on poezję do rangi systemu poznawczego, równego wszelkim innym metodom epistemologicznym. Metafora – choć nie pozbawiona swych funkcji estetycznych – ma tu wartość narzędzia pozwalającego poznać albo pomagającego przynajmniej poznawać świat transcendentny, jak i siebie. Ma ona przy tym pewne dodatkowe walory, w które ubogie są inne systemy: potrafi zatrzymywać, „chwycić w locie” fenomen migawkowych nawet wzruszeń i przeżyć psychicznych, a także definiować i utrzymywać doznania nie do określenia w jakimkolwiek innym ludzkim języku. Jej mechanizm ma naturę jakby ejdetyczną, jest ona rodzajem błyskotliwego, zgęszczonego zapisu jakiejś sytuacji psychicznej, tym „błyskiem słońca”:

Jak wewnątrz domu, gdy słońce wyrąbie
Przerębel w mroku okien i szybami
Odbłyśnie nagle, ale sen na świeżej
Pościeli zatrzymany w bieli czystej
Kształtów za ledwie przeczuwanych przedtem

(*Liryka*)

Metafora Jastruna cechuje się rzadką zdolnością równocześnie syntetycznego (eliptycznego) i konkretnego (realistycznego) ujęcia określonej sytuacji, tak że odbiór wiersza przebiega zazwyczaj równocześnie na dwóch płaszczyznach (jak choćby w wyżej cytowanym fragmencie *Liryki*, gdzie celny i sam w sobie poetycki opis „pejzażu” skutecznie konkuruje z semantycznym odniesieniem: próbą zdefiniowania pracy poety). Jastrun jest zwolennikiem „wielokrotności” odniesień obrazu i wieloznaczności obrazów czy słów, osiąganą poprzez wychwytywanie i podkreślanie naturalnej poliwalentności znaków. Zmiany znaczeń – w kierunku zamierzonym przez wyobraźnię – można osiągnąć, zdaniem poety, nawet w wyniku przeobrażeń nielicznej czy wersyfikacyjnej struktury utworu.

„Co wtedy dojrzałem, odejrzałem teraz”

Ważną intencją liryki Juliana Przybosia jest to, co można by próbować określić mianem polaryzacji wyobraźni czytelnika. Obraz poetycki nigdy nie jest pełny, jednoznaczny, samowystarczalny. Zazwyczaj urywkowy, aluzyjny; staje się kompletny dopiero wówczas, gdy zostanie dopełniony czy „uzupełniony” przez akt percepcji, współdziałania wyobraźni czytającego. Metafora podąża równocześnie w kilku kierunkach, ale czytelnik nie wybiera jednej z jej ewentualnych interpretacji, jednego ze znaczeń; jego aparat odbiorczy – zgodnie z zamysłem „nadawcy” wiersza – ma reagować na wszystkie warianty jej znaczeń, jak gdyby wchłaniać cały bukiet interpretacji, odcieni, aluzji.

Pęd jaśniał krzesząc ziemię spod kół,
i wznagał się, i rozlegał się pośpiesznie
Leman,
rozpłaszczona błyskawica,
urywana zgłuszonymi gromami gór.
Gwizd zapalił lunę na wietrze –
zgasił.

(Gwiazda)

Ten wiersz, zainspirowany przeżyciami związanymi z nocną jazdą pociągiem wzdłuż jeziora, nie zawiera – ani w cytowanej, ani w dalszej części – informacji o samym pojeździe i charakterze podróży: usiłuje oddać sam fenomen lotu w mroku (jak się domyślamy, po szynach), ustalić jego liryczny ekwiwalent. Sugestywność widzenia (słyszenia, doznawania) jazdy jest podkreślona przez upodmiotowienie czynności: to pęd jaśnieje, czyli zostaje określony przez cechę przysługującą przedmiotowi materialnemu, i to jego dopełnieniem staje się ziemia pod kołami, ziemia, której odbiera się status trwałości, substancjalności. Akcja przenosi się gdzieś wyżej, w ciemną nieważkość. Wrażenie to potęgują dalsze obserwacje liryczne: jezioro rozpłaszczone pod kołami kolosa, jakby w kosmicznej kuźni wielka błyskawica, gromy gór, motywy potężnej burzy. Elementy pejzażu są nie tylko układem odniesienia dla zasadniczej akcji lirycznej, lecz ześrodkowują, p o l a r y z u j ą, skupiają wokół niej ściągnięte jak w soczewkę. Wszystkie – rozstrzelone, wybrane przez myśl poety z nieprzeliczonej mnogości – nie tracą na chwilę swego kontaktu z ową akcją, wszystkie wnoszą w nią identyczne uczestnictwo składników wizji l o t u w niematerialnej ciemności, jakby w chmurach (nie chmury odbijają się w jeziorze, lecz jezioro w chmurach), uwypuklając istotę pędu i ciężar kolosa, jego przewagę nad rzeczywistością („k r z e s z ą c ziemię”, „r o z p ł a s z c z o n a błyskawica”, „g w i z d z a p a l i ł lunę”). Pęd potęguje się do wymiaru siły kosmicznej, zdolnej do wprowadzania zmian w przyrodzie:

Rosła w oczach, promieniując,
Ziemia, gwiazda oczywista,
rozsuszała tunelami swoje wnętrze,
rozdużoną moją trumnę –

Patos liryczny, demiurgizm, hołd składany osiągnięciom technicznym, takim jak lokomotywa – wszystko to jest dość znamienne dla tej poezji z jej pierwszego, wielkiego okresu; w utworach Przybosia najpiękniej i najdoskonalej wyraził się programowy entuzjizm Awangardy krakowskiej dla osiągnięć cywilizacji, dla niezwykłego „skoku” ludzkości w dziedzinach techniki i technologii. Autor *Śrub* trafniej i skuteczniej niż jego współcześni

potrafił zastosować innowacje „wieku żelazobetonu” na użytek swego warsztatu lirycznego. Nie opuszcza Przybosia w tych poematach i wierszach dumne poczucie współtworzenia nowego świata, uczestnictwa w narodzinach pejzażu o stalowych konturach. Towarzyszy owemu odczuciu intuicja artystyczna, jakaś niezwykła umiejętność wychwycenia z krajobrazu zmienianego ręką człowieka tego, co okazywało się przyswajalne i „przetwarzalne” na zapis poetycki, a zarazem inspirujące dla wyobraźni. Świat futurystów składał się z udoskonalonych przedmiotów, z aparatów Morse’a, samochodów, lokomotyw i dynamomaszyn, świat Przybosia – z ich trudnych do wyrażenia funkcji, efektów, energii. Wyobraźnia autora *Oburącz* i *Z ponad* jest uczulona z zasady nie na techniczną wartość, efektywność czy plastyczną urodę przedmiotu, lecz na jego – jeśli można tak rzec – dynamiczny rezultat, określony sposób pojawiania im się w świadomości; stąd w omawianym przed chwilą cytacie mamy do czynienia nie z potęgą maszyny (lokomotywy, pociągu), lecz z efektem wnoszonych przez nią zmian.

Praca poetycka Przybosia zdaje się więc wskrzeszać i opisywać energie świata – w tym również świata konstruowanego – czyniąc przedmioty jakby krążącymi po ich orbitach sygnałami. Zwraca uwagę ciągłą, niespożyta aktywność słów, ich ruch, dynamika, wybór co bardziej żywotnych czasowników, np.: „śnieg w zamieci k o ł o w a ł jak biały orzeł”, „z miejskiej ciżby-m się w y p r u ł”, „mały pejzaż o d j e ż d ż a na koniku polnym”. „Przedłużając” energie świata podmiot liryczny realizuje cel, który sobie postawił na początku: współtworzyć, kreować, budować, a nie – odtwarzać, reprodukować. Rzeczywistość objawia się w bezustannym ruchu, doznawana poprzez jaskrawe, ejdetyczne „błyski” wyobraźni, przekazywana jednak z mikroskopową czułością, z troską o jakość poetyckiego ekwiwalentu.

Temu sposobowi ujmowania uniwersum służą pomocą inne procesy zachodzące wewnątrz materii lirycznej, na przykład częsta zamiana punktów odniesienia (centrum staje się satelitą), odwracanie, przenicowanie proporcji. W przeciwieństwie do wszystkich istot oślepionych ogromem Wszechświata, znikomych wobec niego, podmiot tej poezji, rozważając relację: człowiek – Kosmos, nie korzy się, nie pomniejsza, lecz przeciwnie:

I

chwyciwszy za krawędź widnokregu
ściągnę
w dół
dalszy krajobraz

(Spotkanie)

Z tych samych względów docenia i chętnie opiewa moc innych – silnych. Śmierć taterniczki staje się sugestywnie odmalowanym, właśnie m.in. poprzez zmianę proporcji i układów, zwycięstwem człowieka nad przyrodą:

Jak lekko
turnię zawisłą na rękach
utrzymać
[...]
Jak cicho
w zatrzaśniętej pięści pochować Zamarłą.

(Z Tatr)

Demiurgiczna projekcja klisz własnej wyobraźni w rzeczywistość, despotyczna niemal „ekspansja” w porządek natury odzwierciedla się także w pierwszych wojennych wierszach

Przybisia. Ale tylko w pierwszych. Taka formuła liryki – dla poety wyczulonego, podatnego bardziej niż inni na zmiany atmosfery, nastrojów – mogła być realna dopóty, dopóki umiał on się uznać za współrealizatora wydarzeń, uczestnika, entuzjastę postępu i pochodu cywilizacji. Z zetknięcia poety-demiurga z nowym kompleksem zjawisk historycznych, jakie przyniosła wojna, zrodziła się na początku swoista Improwizacja z końcowym akordem, *Nalotem nocnym*, w którym podmiot liryczny „drżąc z mocy” podnosi się z ziemi startej w proch i gruz, spod pocisków, i jak Atlas odsuwa niebo nalotu –

Ziemię wplątaną w czterdzieści ekliptyk
w jednym wybuchu
podrzucę!

Między utworami z tego cyklu a następnymi wierszami Przybisia kryje się subtelna, ale wyraźna i jakże ważna w całokształcie twórczości poety granica, znak wewnętrznej metamorfozy duchowej. Jakby raptem przejrzał, jakby dostrzegł, że wszystko, czemu nadał tak istotne, fundamentalne znaczenie, zważyło się w ruinę, jakby wyłonił się przed jego oczami jeszcze jeden, niekonieczny, ale przecież już potwierdzony, straszliwy efekt pochodu ludzkości i rozwoju wiedzy. Czemu nie pojął wcześniej, nie docenił i tej możliwości?

I oto uchodzi samotnie „na wielkie pola”, jak najdalej od zgiełku zbroczonego krwią świata, ściskając w dłoni silniej niż zwykle swój rękopis, sprawdzając „szepem” ostatnie zanotowane skojarzenia i wyrazy, szukając potwierdzeń dla swego zajęcia, próbując za wszelką cenę odzyskać utraconą wiarę. Rolę stałego układu odniesienia dla eksploracji wyobraźni przestaje pełnić miasto, świat techniczny i makrokosmos, awansuje zaś teraz pejzaż leśny, wiejski, sad, pole, drzewo; przeczytajmy same kolejne tytuły: *Na polach wielkich*, *Niosąc ziemię*, *Znowu na rodzinnych polach*, *Na łanie*, *Jesień 1942*, *Słońce ze wzgórz Gwoźnicy...* i tak dalej. Uchodzenie w sad i w las nie jest jednak tylko rozpaczliwą ucieczką z wielkiego, zadufanego w sobie świata, wyraża się w nim raczej przemożne pragnienie pojednania, ponownego porozumienia z naturą, z przyrodą nieskażoną, nieoswojoną. Uzyskanie klucza do sadu utożsamia się jakby z otrzymaniem licencji na dalszą twórczość, a zatem i życie. Drzewo staje się umownym symbolem pożądanego pojednania, a zarazem substytutem pełni, i właśnie ono ma zostać na powrót otwarte. Oto pierwsza refleksja:

Pusty, kamienny widok powoli wyłonił
drzewo jedno umowne

(*Niosąc ziemię*)

Inwokacja:

Stara brzoza, w dzieciństwo mnie, w gałęziach twych
skryte, otul
i w korzeniach czas złożony
rozszum

(*Znowu na rodzinnych polach*)

Zabiegi, zmaganie się z naturą, próby identyfikacji i „otwarcia”:

Lecz słuch, jak liść, jak pąkowie
w przedświtowej ciszy wyteżam –
Drzewa stoją trumienne. Odrębne.

(*Wiosna 1942*)

wskakiwałem białym ciałem w korę,
i już Wszystko miało zawrzeć i mnie,
gdy –
drzewo uciekało w szczyt
i zamknęło się na zawsze w swoje imię.
Dzisiaj otwieram je w tysięcznych a pierwszych
natchnieniach
dosłowną ręką zmagam się z oporem.
(Znowu na rodzinnych polach)

Wreszcie pierwszy sukces, porozumienie, uzyskanie aprobaty „drzewa” dla swego słowa,
dla wysiłku poetyckiego:

Oto
trzymam w dłoni jabłko tak prawdziwe,
że władam,
rzeczy tknięte moim wzruszeniem przeistaczają się
słownie
(Jesień 1942)

Pojednanie, przystosowanie się pociągnęło za sobą konieczność ukorzenia się podmiotu, musiało odbyć się kosztem rezygnacji z formuły demiurgicznej, do której – przynajmniej w jej poprzednim wydaniu – poeta nigdy już nie powróci. Okolice wsi, sadu, coraz większa satysfakcja, duchowa i artystyczna, z pobytu w „kraju ojca, żytym dziedziectwie”, dodają Przybosiowi jakby nowych skrzydeł. Transcendencja przestaje przemawiać błyskami, składa się w coraz bardziej logiczną, jednolitą, powiązaną łańcuchem skutków i przyczyn całość. Coraz większego znaczenia nabiera miejsce podmiotu w rzeczywistości powszedniej – naturalnej i społecznej, pojawiają się tony sentymentu, radości z codziennych drobiazgów, bardziej liczą się realia i potoczne doznania zmysłowe. Porównując wiele wierszy przedwojennych z nowymi, poświęconymi podobnemu co kiedyś tematowi lub motywowi (np. *Głębiej* i *Rzeczy zmierzchały*, *Notre-Dame* i *Przed Notre-Dame po latach*), dostrzega się krok dokonany przez Przybosia, który z analogicznych spostrzeżeń, obserwacji i analiz wyciąga teraz inne wnioski: tam – była pasja poznania, dynamika kreacji, świadomość przewagi, młodzieńcza wiara, że się jest na górze, nad topiącymi się sukcesywnie warstwami geologicznymi ze szczątkami ludzkich dokonań, tu – odczucie przemijania, pokora wobec przeszłości i historii, autorefleksja o podporządkowaniu się nurtowi koniecznych, obiektywnych, niezależnych od podmiotu przemian. „Przechylony na zewnątrz, przez otwarty wzrok i słuch upływałem z czasem” – niknie poprzednia pewność, zaborczość, wola zwycięstwa nad materią. Wartości relatywizują się. Rzucane niegdyś naturze rozkazy zastępuje seria pytań. Te pytania mnożą się coraz bardziej z upływem lat i napływem nowych doświadczeń, czasem zakończone pytajnikiem, ale najczęściej – wykropkowane, wyciszone, jakby nie spodziewały się odpowiedzi. „Chcę ujrzeć Trwanie... czego?”, „To tu rozpacz jest nowa, a nadzieja stara?”, „Jak to wyrazić – nie wiem”, „Żyć w rozłące ziemi od nieba, / z wysokością nad głową, / z opuszczeniem u rąk”. Itd. Ciągłość pytania wchodzi jakby w zakres świadomości, światopoglądu i warsztatu lirycznego poety. I jego funkcją zdaje się być właśnie nie tyle szukanie odpowiedzi, podważanie prawd, ile ustalanie, potwierdzanie niepewności, niewiedzy, braku jakichkolwiek jednoznacznych sądów, ostatecznych diagnoz. Genezą twórczości staje się ta oto refleksja:

Ja – po norwidowemu –
to, co wtedy dojrzałem,
o d e j r z a ł e m teraz.

I wiem tkliwie,
czegom siłą nie dociekl.

podświadomości, barwnej ciągłości imaginacji, konsekwencji marzeń sennych. Odszedłszy od pierwotnego programu logicznej budowy „eliptycznej”, uzasadnionej selekcji i skrótowości składni lirycznej (ale właśnie: zorganizowanej składni), nie doszedł jednak do nadrealizmu i na pewno zatrzymał się daleko przed progiem hasła „écriture automatique”. Sam zresztą niejednokrotnie polemizował z tym hasłem, uznając je – chyba słusznie – za niemożliwe do zrealizowania. Sekwencje marzeń sennych, luźne asocjacje, swobodny tok metafor – zgoda na to, ale równocześnie: zasada konstrukcyjna porządkująca „oś” utworu. Ustępstwa na rzecz technik sennych, podświadomości pozostawiły w twórczości Brzękowskiego świetne rezultaty, np. piękny cykl erotyków, śmiały i sugestywny w obrazowaniu, jak:

rozbiłaś nurt głęboko zakrzyknęłaś
w ciemności ciężkie kłody drzewa
jak flisak szeroki na grzbietach białych
traw
ogorzałe strzępy w miedzę rzucone dnia
i międzynocy
na tratwach czasem trawionych
odpłynąć –
odpłynę niebem w maszt.
[...]
czas w nocy się rył
mrokiem i luną, nocą i pożarem, czarny
dobosz grał
na czerwonym grzebieniu – wiechą
drgał.

(Kret)

Powojenne tomiki są lirycznym zwierciadłem dramatu poety, przeżywającego w oddaleniu, na wygnaniu, gehennę napadniętej bestialsko ojczyzny (por. cytowane *Rzeki*). Do dręczącego poczucia niestawiennictwa na wezwanie kraju, bólu, że nie jest się tam, na miejscu, dołącza się w wielu utworach przygnębiające doznanie beziły psychicznej i twórczej: podmiot utworów nie jest w stanie, przynajmniej duchowo, w drodze kompensacji poetyckiej, wziąć na swe barki choćby ułamka tragicznego przesłania narodowego. Obraz opuszczonej w 1928 roku Polski zaciera się, traci wyraźne kontury, jest uboższy o całą aktualną – tylko przeczuwalną – treść rzeczywistości, przypomina wytarty pergamin, „niezgnębiony palimpsest”, którego poeta nie umie zapełnić na nowo słowami. I jedynie domysł autora, jego intuicja może w wyobraźni, w sennym wizerunku utraconej ojczyzny rzeźbić kształty zniszczeń.

Okres paryskiego wygnania i współpraca z francuskim ruchem oporu (maquis) skazały Brzękowskiego na długotrwałą izolację, zerwanie kontaktów z krajem i przyjaciółmi; autor *Czasów heroiczych i nieheroicznych* wspomina: „Przez kilka tygodni ukrywałem się na fermie pod Tulużą i wtedy spotykałem od czasu do czasu Dermégo i Céline Arnauld, potem musiałem wyemigrować do Grenoble i Owernii. [...] Przez pewien czas odbywałem długie wędrówki po okolicznych osiedlach, kupując masło, jajka i wędliny dla Dermégo, który w zamian za to przysłał mi nouritures spirituelles: ostatnio wydane książki. Były one wtedy trudne do znalezienia i zupełnie nie docierały do zapadłej wsi, gdzie wtedy przebywałem”. W samotności częściej rozmawia się ze swymi snami, silniej też odżywają wygasłe wspomnienia, które w tej sytuacji nabierają cech arkadyjskich.

Migawkowe obrazy utraconej ojczyzny młodości, przewijające się w wielu powojennych wierszach Brzękowskiego – wybranych przez poetę do czołowego cyklu czytelnikowskiego *Wyboru poezji* – uwzględniają łagodne i „ładne” strony pamięci. Dzieje się tak nie za sprawą

Krajobrazy liryczne

W poezji Mariana Jachimowicza wszelka treść poznawcza, refleksja nad życiem i stosunkami społecznymi wyraża się niejako poprzez obraz, przenika się z nim, wypowiada o tyle, o ile uzyskuje skuteczność plastyczno-skojarzeniową. Choć dla autora *Ponad widzianym* i *Domu pięciu słońc* zajęcie poetyckie nie jest równoznaczne z budowaniem „pięknych zdań” – bo większość tych zdań powołuje jednak intencja kogoś silnie wrażliwego i emocjonalnie, osobiście traktującego przedmiot – to w dalszym ciągu żywe i doniosłe są w jego poetyce tradycje Awangardy krakowskiej. W konceptualnej, dbałej o precyzję aluzji semantycznych i „przeniesień” wizualnych ekwiwalentów zasadzie swej metaforyki Jachimowicz bliższy jest przy tym stronie Peipera niż Przybosia. Zabiega o konsekwentną czytelność definicji lirycznych, odpowiedniość skojarzeń, stroniąc od cechującej Przybosia polisemantyzacji obrazu, polaryzacji – czy gry w jego „głębi” – wielu równoległych znaczeń.

Lirykę Jachimowicza do koncepcji *Próby całości* przybliża to, że on także widzi świat w ciągłym ruchu, zderzaniu się, rozpadzie i ponownym stwarzaniu, konflikcie stałych przeciwieństw. Dynamizm nie wyraża się jednak w „uruchomieniu” warstwy języka (choć bardzo rzadko występują np. w tej poezji czasowniki bierne, statyczne) natomiast w ekspresji wyobraźni, sposobie obrazowania:

Ogień
podpala powietrze
Mgła
otwiera zaczerwienione powieki
[...]
Wrony
zanurzyły skrzydła
w nicości

(*Ognisko*)

O ile środki wyrazu uległy w liryce Jachimowicza w trakcie jej rozwoju niewielkim tylko przeobrażeniom – bogacąc się, doskonaląc – o tyle dość gruntownej metamorfozie uległ światopogląd podmiotu, jego interpretacja świata. Pierwotny entuzjazm twórczy, wiarę w ludzkość i jej postęp, aprobatę zastępowały w narastającym ciągu nastroje przygnębienia, powątpiewania w celowość i szlachetne pobudki działalności człowieka. Krajobraz, kiedyś barwny i słowiczy, coraz bardziej dostosowywał się do wewnętrznego smutku podmiotu. Często przewijający się w wierszach Jachimowicza topos ziemi nabierał kształtów surowych, posepnych; człowiek, odchodzący od swych zakorzenień w naturze, nakładał nową „aureolę”: hermetyczny hełm zdobywcy kosmosu.

Równocześnie w ostatnich tomikach poety, zdradzających takie właśnie odczucia, przewija się nadal uznanie dla potęgi ludzkiego rozumu, dla jego nieograniczonych chyba możliwości, a także ciągle zafascynowanie dokonaniem nauk, odkryciami, które – w różnych dziedzinach wiedzy – zdaje się Jachimowicz na bieżąco śledzić.

Przestrzeń i czas – to dwa istotne tematy tej liryki, zarazem problemy nurtujące twórcę. Nie są one jednak rozważane w trybie abstrakcyjnym, scjencyjnym, choć cały czas wątek ten jest „kontrolowany” przez mniej lub bardziej aktualną informację naukową. Przestrzeń ma realne granice, które wyznacza na ogół zasięg i dociekliwość ludzkiego spojrzenia (nie „przenosi się” zatem gdzieś poza krąg horyzontu), czas zaś jest wiązany ściśle z historią, z ludzką pamięcią, i jednostkową, i zbiorową, ugruntowaną przekazem wiedzy i doświadczeń. Oba wymiary nabierają w tej sytuacji bardzo wyrazistych, plastycznych konturów:

A oddech
to właśnie błękitna bania
w której centrum
wachlują skrzela

(Kwanty)

Pod koło słońca
kładzie się owies pozółkły
Obracają się szprychy światła
poprzez niebo olbrzymie

(Idąc pamięcią)

Przypatrzmy się budowie obrazów poetyckich w cytowanych wyżej strofach. Pierwszy jest metaforą jakby o podwójnym dnie: jego percepcja polega na intuicji estetycznej, odbiera się go jak plamę barwną, dającą impresyjne pojęcie o przedmiocie wiersza (którym jest topos stworzenia świata). Dopiero we wtórnym kontakcie, odczytaniu rozpoznaje się i docenia konceptualistyczny „szkielet” obrazu: skojarzenie ruchu skrzeli wylęgającej się w „bańce” ikry ryby z powstającym w błękitnej przestrzeni światem. W drugim przypadku schemat konstrukcyjny metafory jest jakby na wierzchu, ma pierwszorzędne znaczenie; emocja estetyczna wynika tu z oceny konceptu autora, z rozwiązania lirycznej „architektury” obrazu.

Nadrzędna rola obrazu wywiera wpływ na formę zapisu utworów Jachimowicza. W trosce o „międzysłowie”, o ciszę pomiędzy poszczególnymi zdaniem poetyckimi – co wielokrotnie podkreślali krytycy omawiający tę twórczość – ale także zabiegając o zamknięcie, samowystarczalność poszczególnych metafor poeta stara się o graficzne rozstrzelenie swych wierszy. Stanowią one jakby rząd zaszyfrowanych dyspozycji odnoszących się do tematu zasugerowanego w tytule. Rzadko kiedy kilka następujących po sobie obrazów łączy elipsa, każda dyspozycja jest równowartościową pointą wzbogacającą materię utworu.

Czas przestrzeni

Bogusław Żurkowski zalicza się do szczupłego dziś grona poetów, dla których czynność pisania wierszy jest aktem niemal że organicznym, koniecznym, jest ciągłym potwierdzaniem czy wypróbowywaniem swej osobowości, nie zaś – reakcją, odpowiedzią na jakieś konkretne zamówienia świata zewnętrznego, chęcią wypowiedzenia się na któryś z mniej lub bardziej doniosłych tematów historii i teraźniejszości lub też pragnieniem przegonienia innych współczesnych autorów w dziedzinie materii poetyckiej. Liryka Żurkowskiego, dość rzadko i skąpo objawiana światu (tomik raz na cztery, pięć lat), ustalająca przecież i formułująca najważniejsze etapy krystalizowania się świadomości bytowej i artystycznej poety, postępuje własnym torem rozwoju i poznania, obojętna wobec wszelkich nowinek i mód literackich, gustów czytelniczych i namów mass-medium. Jak kiedyś rozmijała się z propozycjami np. turpistów, lingwistów czy autorów z kręgu „Hybryd”, tak i w latach siedemdziesiątych zdecydowanie odróżnia się od mnogości programów i poetyk usiłujących odbierać i interpretować rzeczywistość w „skali” publicystyczno-społecznej.

Niewczesny byłby jednak zarzut niezaangażowania wysunięty pod jej adresem. Ta poezja – szczególnie począwszy od tomiku *Grudy ziemi* – jest zaangażowana w problemy swojej epoki tak, jak tylko może być zaangażowana prawdziwa sztuka. Sygnały czasu społecznego i pogłosy historii docierają do niej i w niej się wyrażają o tyle, o ile ważą na światopoglądzie, na osobistych przeżyciach jej twórcy, o ile są równocześnie znakami jego indywidualnego, choć nie: prywatnego czasu. Podmiot liryczny wielu wierszy Żurkowskiego wyraźnie zarysowuje ów „kształt miejsca”, w którym przyszło mu „być”, uczestniczyć, nabierać doświadczeń; niekiedy mamy do czynienia z jednoznaczными konkretyzacjami współczesnej scenerii, jak np. w utworach *Dworzec Wschodni*, *Ślązaczka*, *Miasto ludzkie*, *Z Krzysztofem zabawa*, *Pochód o pokój* (w *Grudach ziemi*), *Spotkanie na brzegu morza*, *Pudła*, *Dzbanek stylizowany na ludowo* w najnowszym tomiku pt. *Słowa czasu każdego*. Żurkowski unika jednak zarówno łatwej publicystycznej dosłowności, schlebającego półszceptu aluzji, jak i nadmiernego sentymentu oraz wszystkoizmu.

Liryka autora *Grud ziemi* wychylona jest ku formule maksymalistycznej, absolutnej: nie boi się mierzyć z odwiecznymi tematami poezji, takimi jak miłość, śmierć, sens sztuki, problem istnienia nadrzędnej opatrności, i to w formie otwartego, niezakamuflowanego, nie uciekającego w hieroglif dialogu. Z początku dialog ten nosił piętno prometeizmu, gniewnego i śmiałego gestu przeciwstawiającego się ludzkiemu wygnaniu i losowi, gestu pełnego sarkazmu i ironii:

Nie rozpraszać się nie rozchodzić do próżnych pokoi
nie kryć się jak pajęczyny po kątach wróćcie wróćcie
[...]

to są boki otłuszczone BIERZCIE ogniem złocone
wzmacniają
a to skrzydła jak boczne zygzaki GRYŻCIE wzlotów nie
ułatwiają
a szyja nie brzmi w nocy już nie pieje nie wyje

(Ptak jadalny)

Piję wasze piwo choć ono goryczą jest słodczy
ulatujących z ciała rojów pary
a szklankę przyjmuję tak dotkliwie
aż szkło szlocha zanim rozwieje się w kawały.

(Wyzwanie)

gdybyśmy uciekli nie utrwaliliśmy się w ziemi
nie moglibyśmy cieszyć się ani śpiewać ani płakać
przyzwaliśmy więc na pomoc jaskinię w niej ukryci
przenikamy nasze mrokiem pokryte twarze

(*Ucieczka w przyszłość*)

Podziwowi i szacunkowi dla przyrody „nieoswojonej”, nieskażonej żadną przeczącą jej działalnością towarzyszyło ostro wyrażane potępienie zachłannej postawy człowieka, „czciela bełkotu motorów”. Nie zdążywszy dostatecznie – a może nawet w ogóle – poznać siebie, przekonać o niedoskonałości naszego jestestwa, przystąpiliśmy do „ulepszania” świata: „Jeżeli człowiek porósł ubraniem materia tak lichą / że oprócz guzików nic w niej nie zakorzeni / siedzi nad cieniem pustym twarzy swojej odbiciem / kłosem i powietrzem na piasku nadrzecznym pisze: / dna nie ma” (*Poza ubraniem*). Ten pesymistyczny, ale nie rezygnujący z tonów nadziei i wiary system przekonań – rzucający ludzkiemu przeznaczeniu romantyczne w swym patosie niemal wyzwanie – korzysta z bardzo wyrazistego, precyzyjnego aparatu środków wyrazu, metafor, którego jakby „epicentrum” stanowi krajobraz pępny, szary, o objawach martwoty, przypominający niekiedy Eliotowską „ziemię jałową”; w jego skład wchodzi najczęściej przedmioty i elementy twarde, skaliste, płaskie, prezentowane w popielatych i ciemnych odcieniach: „na gruzach ciszy wznoszą nowe skaliste domy [...] lecz rośliny tkwią w ziemi nieruchomo jak klucze”, „jest tylko uliczka której kamienne owoce / uleżały się w słońcu”, „rzeki zaraża pustynia”, „kamiennymi punktami musuje”, „dym zbliża się do chmur w dnach wskazuje resztkę słońca” (z *Grud ziemi*).

W *Słowach czasu każdego* ten jałowy pejzaż – nadal często nawracający do toposów pustyni, lasu, lodu, różnych symboli osamotnienia – traci swą wyrazistość, plastyczność. Pogłębia się za to warstwa jego psychologicznych i onirycznych ekwiwalentów. Podmiot rezygnuje z patosu, prometeizmu, ostrych tonów, przerzuca punkt ciężkości swego dialogu z Absolutem jakby do wewnątrz; korzysta często i chętnie z języka wyobraźni sennej, łagodniejszej i bardziej „luźnej”, mniej zorganizowanej, o zaskakujących oksymoronach i skojarzeniach, np. „Cienie na ścianach – czarne płomienie ziemi”, „Tylko morze płonie bez ustanku [...] czerwone, czujne na każdy krok [...] dnem odwrócone deszczem wschodzi”, „Jak z hukiem gaśnie pożar w chłodzie”, „Przedzierać się przez drzewa dymów [...] Zacząć jeszcze raz, by wrócić do początku – przyszłości / Księżycy”... Niejednokrotnie przewija się w tym tomiku motyw przedmiotów wyposażonych w „oblicza”: są one oto – a wraz z nimi cała zewnętrzność – lustrami, w których odbija się twarz podmiotu, zarazem jego psyche:

Tylko Krecia Nora – otwarty oczodół
przypomina o ślepocie.

(*Pejzaż*)

Moje jeziora pełne złomu jak odludzie.
Heroizm kurczy się, linia horyzontu krawędzią źrenicy.

(*Krajobraz brzegu*)

Stoję przed obliczem drzewa.

(*Czas przestrzeni*)

I widać ściany otwartą twarz

(*Pamięć*)

Tak przed drzwiami zamkniętymi stoję i
Dotykam jasnej twarzy przez dębowe drewno.

(Pragnienie)

Inną istotną cechą tej liryki jest jej płynna – heraklitejska – formuła. Podmiot, zaintrygowany nie tyle widocznymi i „statycznymi” rezultatami trwania, co jego symptomami i procesami, próbuje wnikać głęboko w tajemnicę czasu, który w najnowszych utworach awansuje do roli głównego bohatera tej liryki. Czas pojmowany jest tu w sposób specyficzny, oryginalny: okazuje się nie zegarem mierzącym prędkość ludzkiego życia i nie synonimem ruchu, lecz jakby substancją otaczającą człowieka. Jesteśmy „zanurzeni” w czasie, który nas jak gdyby od wewnątrz zagarnia, pochłania, który wypowiada się poprzez nasze gesty, „skrada się ku oczom”. Człowiek nosi w sobie za życia fizyczne, dotkliwe doświadczenie trumny: „Tak przed drzwiami zamkniętymi stoję i / Dotykam jasnej twarzy przez dębowe drewno”. W swojej substancjalności, stężeniu czas przypomina gęstość głębin morskich. Topos morza jako uosobienia czasu wielokrotnie, w różnych wariantach przewija się w tej poezji, np.:

Tak odchodzimy w morze, jakbyśmy powracali
Po długiej wędrówce na bezludnym lądzie.

(Idea morza)

Żagle otwarte. Kadłuby ledwo zanurzone
W oceanie czasu przeskakują z tysiąclecia w tysiąclecie.

(Tajemnica pierwsza)

A gdy zdejmujemy ostatnią skórę,
Ostatnią Koszulę przed wejściem w Morze

[Bez tytułu]

Funkcjonalnym środkiem, pozwalającym na sugestywne „spięcie” abstrakcyjnych refleksji o czasie z konkretną wizją morza, jest owa bogata, grająca przepięknymi niekiedy barwami lirycznymi licentia oniryzmu, snów „odwróconych” w jawę.