

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
ZMOWA OBOJĘTNYCH
i inne szkice

Copyright by Mieczysław Orski

Wydawnictwo „Tower Press”
Gdańsk 2001

MIARY HEROIZMU

Tragiczni i napiętnowani

W utrwalonym przez naszą prozę obrazie wojny hitlerowskiej więcej jest przygnębienia, cierpień, rozpacz z powodu poniesionych porażek, doznawanego bólu aniżeli radości ze zwycięstw, zadawanych z ukrycia ciosów; w rezultacie trudno odnieść wrażenie, że była to wojna wygrana i w ostatecznym rachunku zwycięska. Liczba kart poświęconych aktom męczeństwa, gehenny, desperacji Polaków w procentowym obliczeniu – gdyby się ktoś go podjął – z pewnością przytłoczyłaby rozmiary opisów heroizmu, nieugiętości, triumfów, udanych akcji bitewnych. Owszem, literatura batalistyczna popularna oddała sprawiedliwość momentom forsowania Bugu, Wisły i Odry przez doborowe polskie bataliony, nadużywając zresztą łatwego szablonu narracyjnego tudzież napawających dumą i otuchą schematów fabularnych, reportaż zaś uwiecznił waleczność bojowników spod Monte Cassino i Narwiku. Ale w tej prozie, od której oczekuje się głębszego rozpoznania spraw, diagnozy stanu rzeczywistości i którą uznaje się za zwierciadło niepokojów moralnych epoki, marszrutę szlaku zwycięstwa przesłonił naprzód wstrząs Września, a następnie dymy Oświęcimia i spowodowany tragicznymi okolicznościami cywilizacyjnego kataklizmu kryzys wartości duchowych, etycznych, upadek wielu polskich złud, mitów, nadziei.

Nasza powieść i nowela proponuje z reguły bohatera ponoszącego klęski, krzywdzonego – nie zawsze przez wroga – poturbowanego, jeśli nie fizycznie, to psychicznie, a najczęściej i tak, i tak, tragicznego, prawie zaś nigdy – nieustępliwego, hardego, triumfującego. Popatrzysz wnikliwie w najbliższą literacką przeszłość, nie dostrzeżemy w jej mrocznym korytarzu postaci, jaką po dwudziestu kilku latach wyczekiwania przyjęlibyśmy z zainteresowaniem, a zapewne i radością: tego oddającego w końcu sprawiedliwość gigantycznemu wysiłkowi i poświęceniu narodu pozytywu. Takiego kapitana Klossa z sercem, rozumem i sumieniem. Mamy szlachetnych w swojej niezłomności, naiwnych w szlachetności i nierealnych w swoich dramatach rycerzy Żukrowskiego, obok nich – powołanych dla potrzeb efektownej anegdoty, wypowiadających się głównie w działaniu na szkodę wroga żołnierzy w typie ogniomistrza Kalenia czy kaprała Naroga. Nie trzeba zbyt wytrawnych analiz, by rozpoznać w nich bohaterów wielu wojen, nie tej jednej, do której opisu nie wystarczą kryteria akcji przedsięwziętej przeciw nieprzyjacielowi i ledwo sygnały spieć moralnych, konfliktów wewnętrznych. Są kolumbowie...

Tylko że kolumbowie to na dobrą sprawę w większym stopniu pojęcie krytyczne i publicystyczne niż rzeczywisty kształt literacki. To duże słowo, to chyba jeszcze jeden mit dopisany kolejnemu pokoleniu straceńców i równocześnie kolejny wyraz polskiej filozofii konsolacji. Plus moralny kolumbów polega dla nas – zauważmy – na ich uczestnictwie w klęsce, nie zwycięstwie; czyż ich postępowanie nie było dopingowaniem fatum, wyciągnięciem pięści ku naostrzonej kosie, obrysowaniem konturów rozpościerającej się wokół śmierci? Niezależnie od uwarunkowań historycznych, które pchnęły ich na pochyłą równię, będziemy w nich widzieć dwudziestolatków z wykrystalizowaną w duszy potrzebą sfinalizowania porażki. Nie tu należy szukać pozytywnego bohatera.

Być może, ten bohater, za jakim się rozglądamy – dumny i sprawiedliwy wybraniec losu, krocący drogą bezkompromisowego wyboru, odważny i zdolny przywódca, podejmujący trafne, zgubne dla wroga decyzje – nie mógł się pojawić w literackim osądzie wizji wojny, która przewróciła ludzkie pojęcia sprawiedliwości, dumy i odwagi do góry nogami: byłby on jeden chyba nietaktem wobec tysięcy innych, pozbawionych jakiegokolwiek szansy działania, stałby się nieprawdopodobnym, czystym dysonansem w harmonii nieodzownego

wynaturzenia. Rozumiemy go w jego bezsilności, beznadziei położenia, w tym, że zawsze poddaje się presji zewnętrznej, że jest miażdżony, skazany, a również w tym, że nie jest do podobania się, imponowania. Będziemy skłonni uchylić czoła przed jego słabością, a nawet w niektórych wypadkach – skłonnością do czynienia zła; bywa on zazwyczaj jakby skomponowany z elementów złowrogiej scenerii czy raczej – skażony i zarażony. Skażony samym momentem urodzin w czasie, który naprowadził ludzi na wynalazek bezkonkurencyjnych fabryk śmierci; zarażony panującym na ziemi złem. Cienie padają i na jego sylwetkę.

Stan ducha bohatera można by przyrównać do sytuacji więźnia, wyprowadzonego z celi zamiast na światło dzienne wprost do piekła, w które nigdy nie wierzył i którego istnienia w snach nie podejrzewał. Pozostając przy tej alegorii, najniższy krąg, samo dno ludzkiego piekła, to obnażenie nie narodowych, a wszelkich, gatunkowych pozorów, to nie tylko deheroizacja ale i dehumanizacja, antypody renesansowych bajek o pięknie, bogactwie i zaszczycie bycia człowiekiem, kwestionowanie zasadności, rozsądku kierunku ewolucji naturalnej, to Borowski. Nie należy przeceniać – jak to się czasem czyni – rangi ziemskiego zdarzenia, w jakie przez historyczny i przypadkowy zbieg okoliczności wplątany został narrator Tadeusza Borowskiego.

Te opowiadania powstały nie po to, by nam uświadomić grozę dymiących krematoriów, a po to, by zasygnalizować grozę ludzkiego „dynamitu”. Mogłoby tu równie dobrze chodzić o moralność Azteków, konkwistadorów, Tatarów, Rzymian czy ludożerców. Nieprawda, że narrator z rozpaczą śledzi ulatnianie się wartości etycznych, kulturalnych w obywatelu państwa Konzentrationslager; na jego oczach odbywa się bowiem znacznie bardziej upokarzający proces wymiany jednego układu norm, wzorców duchowych na inny układ norm, wzorców, potrzeb. Nie zmieniają się słowa, gesty, skamieliny ludzkiego zachowania. Kiedyś oznaczały jednak zaproszenie do tańca, teraz inwit do gazu.

Więc to, że nasza etyka czy raczej „etyczność” potrafi oblać jak wosk każdy zaproponowany kształt rzeczywistości, podlizać się rygorom nie akceptowanego systemu. I to, że co mamy w sobie na sprzedaż, zalicza się niestety do lepszej strony człowieczeństwa. Tragizmu nie rodzą wydarzenia takie jak wojna ani wynalazki takie jak obóz koncentracyjny: stanowi on esencję naszej natury, rozdwojonej, rozszczepionej, zasilanej z dwóch baterii o sprzecznych (mówiąc przerośnie) kierunkach prądu. Borowski naturalnie nie odkrył, nie wydedukował tej definicji, on ją tylko skutecznie urealnił, sprawdził. W warunkach takich jak obozowe koszty przetrwania niebywale rosną, wymagają użycia niewybrednych środków postępowania; sankcję normy etycznej uzyskuje teraz nie ostrzeżenie bliźniego przed śmiercią, a oszukanie go w obliczu śmierci, nie rozszyfrowanie i potępienie zbrodniarza, a zatuszowanie jego czynu, omamienie go, nie rozumna akcja, a cwaniacki fortel. Intelpekt, lecz intelekt obrotny w granicach podyktowanych przez system produkujący fabryczną śmierć, podporządkowany nowej hierarchii społecznej. Dobrym staje się to, co ocala i co zaspokaja. Politykę działania i zachowania moralnego wyznacza nakaz: przeżyć za wszelką cenę. Jest to nakaz instynktu, nie świadomości. Ale świadomość należy traktować jako kolorową zasłonę dymną.

Kontynuując jeszcze alegorię, na postaci Adolfa Rudnickiego natkniemy się na wyższym piętrze polski egu Tartaru. Niekoniecznie z tego powodu, że uzbraja je długa i gorzka wiedza rodowa, że historia wtłoczyła im w żyły i szpik jad tragicznego losu, ale też dlatego, że narrator dopuszcza ewentualność ich wymknięcia się z kręgu cierpień i rozpacz; najczęściej bywa to ucieczka w obłąd, wynikający z wewnętrznej konieczności zakłamania biegu rzeczy, ucieczka przedsiębrana ku utrapieniu wszystkich dookoła, którzy – miast uznać ten stan za szczęśliwe wybawienie jednostki walczą o odrodzenie świadomości potępionego, by ten mógł w pełni zmysłów solidarnie złączyć się z ginącym narodem. W wizji autora *Pożegnania z Marią* zanikał sens wszelkich przedziałów, rozróżnień między ludźmi, nie znaczyło nic

pochodzenie, przynależność narodowościowa, wykształcenie, zawód; byli tylko silni i słabi, zdrowi i chorzy, odporni i nieodporni, a przede wszystkim spryciarze i głupcy. U Rudnickiego liczy się społeczna i narodowa pozycja bohatera.

Jest to zazwyczaj pisarz, poeta, lekarz, naukowiec, obdarzony wysublimowaną inteligencją i wrażliwością, czuły na niuanse stosunków międzyludzkich, z upodobaniem wchodzący w rolę mesjasza poniżonych. Żyje w świecie lepszym, nawet godnym zazdrości i tylko przeznaczenie jego oraz jego ludu rysuje się w barwach nieodmiennie czarnych; mury krwawiącego getta oddzielają go od czegoś doskonalszego, bardziej sprawiedliwego, spokojniejszego. Liniję jego aktywności wyznacza jedna zasadnicza pobudka, mianowicie próba podważenia zasady dysponowania ludzkim losem na tym padole, dotarcia do sędziów, którzy wydali nań nieprawdopodobny, skazujący wyrok i zgłoszenia próby o apelację. Nie wierzy w to, co ma nieuchronnie nadejść. Usiłuje niesprecyzowane zagrożenie zdopingować, przyspieszyć, aby je rozpoznać i zaatakować.

W *Złoty ch oknach* kilkakrotnie wraca do dogorywającego getta, nie w celu sprawiedliwego podzielenia się opłatkiem śmierci z braćmi, ale by rzucić losowi Orestowe wyzwanie, stanąć twarzą w twarz z prześladowcami, pojąć rodzaj swego napiętnowania. W *Ginącym Danielu*, wśród ruin, dymów, chaosu upadającego powstania, wyrusza z własnej woli, inicjatywy, zupełnie niedorzecznie, wbrew radom przyjaciół i pogrożkom wrogów na poszukiwanie jedynego możliwego epilogu. Kiedy indziej wielokrotnie wybiega z prowizorycznej izolówki na ulicę, zaczepia Niemców, podaje im dłoń: przecież my do siebie nic nie mamy, kochamy się, jesteście braćmi! Próba przeprowadzenia dowodu, że nie jest tak, jak jest, kończy się równie tragicznie, jak wszelkie rodzaje działań bohatera. Ale innym wciąż jest lepiej...

U Rudnickiego są ścieżki piekła na ziemi. U Borowskiego nie ma w ogóle ziemi. Lecz przypadek Borowskiego jest odosobniony, unikalny w naszej prozie; tylko dla jego postaci cezura roku 1939 stanowi granicę dwóch zupełnie odrębnych, nieprzekraczalnych, pozbawionych komunikacji – jeśli można tak rzec – poetyk bytu. W życiu obozowego niewolnika wszystko to, co było przed tą datą, nie odgrywa żadnej roli, nie potrafi mu pomóc ani zaszkodzić, nie powiększa ani nie pomniejsza konfliktów jego świadomości, zostaje starte do ostatniej drobiniki kredy.

Bohater innych powieści i opowiadań, których akcja przebiega w czasie okupacji lub sięga czasów współczesnych, znacznie bardziej liczy się z epoką będącą preludium drugiej wojny światowej, a także z motywami narodowej tradycji, kultury, obyczajów. Przy tym w dużej mierze o jego fatalnym położeniu decydują bagaże kompleksów, przytargane z dworców i kawiarni, i wszystkie inne utrapienia, które przyczyniały siwizny za młodych lat obserwowanemu przez literaturę polskiemu inteligentowi. Bo przede wszystkim jemu dane było w naszej prozie przejść przez morze czerwone. Inteligenckie pochodzenie, przynależność duchowa albo przynajmniej inteligencki staż w wielkim stopniu zaważyły na profilu, rysunku psychicznym bohatera prozy okresu powojennego.

Wobec historii

W pisarstwie Kazimierza Brandysa w większym wymiarze aniżeli w twórczości innych pisarzy polskich stykamy się z rzetelnie i interesująco rozwijanym, egzemplifikowanym przeświadczeniem, że człowiek jest produktem procesów historycznych i że jego walka o zachowanie twarzy, jego „tragiczny protest” jest zmaganiem z historią. Na postaci Brandysa natykamy się w większości przypadków w momencie, kiedy znajdują się one już na skraju przepaści albo kiedy ich ruina egzystencjalna – czy to ze względu na niesprzyjające warunki, czy to na podstawie specyficznego nastawienia narratora – staje się możliwa do przewidzenia, a z upływem akcji nieunikniona. Nie będzie więc przesadą rzec, że autor *Sposobu bycia* zafascynowany jest słabością ludzką i że z objawiającą się często przekorą – o intencjach

może katartycznych – rozważa, bada anatomie porażki, tego zasadniczego, kulminacyjnego doświadczenia jednostki i społeczeństwa w ich ziemskich wypadkach. Zainteresowania jego obracają się głównie wokół kataklizmów, wstrząsów lub przynajmniej wypaczeń, urozmaicających nasze nowe polskie dzieje; historia, niezmiennie zwycięska i nie kryjąca się za szatę symbolu czy generalistów, tylko dotkliwie realna, zmienia przy tym u Brandysa swój rodzaj przewagi nad bohaterem, wciąż pogłębia, udoskonala sposób i zasięg oddziaływania na nasze losy.

W pierwszym etapie twórczości Brandysa – zwłaszcza w tetralogii *Między wojnami*, a także *Drewnianym koniu* – ślepy pociąg dziejów toczy się wysoko ponad głowami osób dramatu niczym metafizyczne fatum, uzależniające ich role od siebie. Jedyne, co człowiek jest w mocy zrobić, to przyspieszyć swą porażkę, przydać życiu fatalności, pogorszyć swoje położenie bądź na dodatek sytuację grona najbliższych; wiadomo, że chwilowy zwrot spraw na lepsze w rezultacie mocniej da ci po głowie. Każda przedsięwzięta akcja, wszelki wybór kieruje ostrze następstw przeciwko bohaterowi, który niemal od kołyski niesie w sobie dojrzewające ziarno tragizmu. Po latach pisarz zauważył w *Rynku*: „każda decyzja, podjęta na straconej pozycji, zwraca się przeciwko temu, kto ją podjął...”

Ale proszę powiedzieć, kto u Brandysa, przynajmniej w tym wstępnym okresie jego twórczości, nie stoi na straconej pozycji? Stoją wszyscy razem, bo czas grozy bieży za oknami, i wszyscy osobno: Jakub, bo się urodził w żydowskiej rodzinie i żyje w środku Europy, Ksawery, bo nie umie żyć inaczej jak pasożyt i świnia, Julian, bo ma talent i pragnie tworzyć na emigracji...

W katalogu skażonych przez zły czas, cynicznych czasem w wyniku pełnej bezradności osób – wplątanych w fabułę *Samsona* i *Antygony* – jedyna godna piedestału poprzez swe cierpienie i rodzaj zaoferowanych przeżyć postać podlega aktom deheroizacji. Jakub Gold dysponuje siłą fizyczną Samsona, jest w stanie kruszyć mury swojego więzienia – ale wciąż po to, by natrafiać na następne mury. Brak mu światłości, rozwagi, cech nieprzeciętności duchowej; narrator każe mu siusiać pod pomnikiem, odpowiadać brzydkim czynem na brzydki czyn, policzkiem na policzek, podejrzliwą wrogością na próby pojednania, sympatii. Nie ma to być ktoś mogący imponować, godzien naśladowania, ale ktoś jawnie nikły, poddany, podległy supremacji transcendentnych praw i procesów, ktoś, kto w innych czasach i okolicznościach mógłby być dobry i byłby dobry. Fatum zostawiło go jednak bez szans.

Jeśli narrator zezwala kilkakrotnie Ksaweremu Szarlejowi – hochsztaplerowi, defraudantowi, kolaborantowi, wreszcie mordercy – na przywilej płaczu połączonego z żalną autorefleksją (płacz oczyszcza w oczach czytelnika), to zdaje się zdejmować z jego barków część winy i osądzać, że nie jest on zły przez siebie czy też z siebie, a przez to, co wyzwoliło w nim ów pierwiastek amoralności. Właśnie taki pogląd wypowiada w trakcie rozmowy z poszukiwanym przez prawo dystygowanym łotrem pocziwy oryginał Bałturyn: „Czymże pan jest, jeżeli nie łajdackim skutkiem cudzych wielkich świństw?” Decydując się na podanie ręki upadłemu, Bałturyn zapomina jednak o tym, że ów skutek stanowi także potencjalną przyczynę i że Ksawery jest ogniwem, jednym z wielu, w długim łańcuchu działań. W ten sposób tylko przedłuża czarny ciąg i sam spada do kręgu postaci moralnie podejrzanych.

Julian Szarlej dłużej od innych chodzi po paryskim Olimpie w zubożeniu, asekuracji moralnej, zaangażowany wyłącznie w rozważania estetyczne. W łańcuch zła wciąga go dopiero konieczność wejścia na własną drogę życia, podjęcia decyzji egzystencjalnej. Krach finansowy ojca bowiem i jemu niesie katastrofę. W poszukiwaniu środków do życia i kontynuowania twórczości Julian sprzedaje się kolejno: naprzód bogatej kochance, potem obcej sobie idei faszystowskiej, wreszcie ambasadzie jako potencjalny donosiciel. On także nie ma wyboru, nie umie go znaleźć w gąszczu możliwych postanowień. W swej artystycznej izolacji, bytowej bierności jest emigracyjnym cieniem bohatera *Drewnianego konia*: jak na

tamtym ciąży na nim przekleństwo zapóźnienia, niedostosowania społecznego, boleśnie odczuwanej bezsily polskiego inteligenta. Dopiero w tragicznym osamotnieniu, zeszmacyony i skompromitowany do końca nawet w oczach sprzymierzeńców, autor nie tyle udanego tekstu dramatycznego, ile paryskiej porażki innego utalentowanego młodego literata, Julian pojmie rozmiary swej klęski: „Patrząc na jego przygarbione plecy oddalające się ode mnie, poczułem nagle ostrą, dotkliwą myśl, że jestem złym człowiekiem. Ale zaraz potem wydało mi się, byłem równie krzywdzony, jak ci, których krzywdziłem, i może bardziej od nich nieszczęśliwy. Na mgnienie oka pozazdrościłem im ich losu i przez ułamek chwili pragnąłem być Marcinem, który wracał do kraju odarty ze złudzeń, albo Pankratem, którego aresztowali na granicy...”

Nie jest faktem bez znaczenia, że zarówno Ksawery, jak Julian z utęsknieniem wypatrują wojny i witają ją jak zbawienie: zło totalne wchłonie zło indywidualne, skryje je. Dla uczestników trylogii Brandysa nie istnieje zresztą problem dobra i zła, tylko kwestia winy i kary. Ponoszą oni odpowiedzialność nie za to, w jakim stopniu byli źli, a za to, jak silnie zawinili wobec innych (czasem równie złych); mają klapki na oczach, gdy chodzi o bieżące rozróżnienia moralne, a czują się nieszczęśliwi dopiero wtedy, kiedy zostają postawieni przed dowodami swej przewiny, przed rezultatami postępowania, którego nigdy nie weryfikowali, nie sprawdzali sumieniem czy rozważą.

Z czasem historia odstępuje w prozie Brandysa od roli fatum, uchyla rąbka swoich tajemnic i rozrządzeń. Mocniej niż przedtem wchodzi w konszachty z moralnością, prawami społecznymi. To pewne, że człowiek przegra – ale może przynajmniej zachować oblicze. Albo nawet starać się je zachować. Zło nie jest ślepy, bezwładnym atrybutem procesów dziejowych, lecz elementem układów międzyludzkich, wytworem i wynikiem stosunków socjopsychologicznych. Te zależą oczywiście od historii, jej biegu, ale zarazem przecież komponują jej obraz, wytyczają wektor przyszłości. Amoralność trzeba zaliczyć do grupy problemów arbitralnych, wyłanianych przez punkty widzenia. A tych punktów może być tyle, ilu jest ludzi i ile poglądów. Naturalnie, zawsze rysuje się pewna określona społeczna bądź środowiskowa wypadkowa tych poglądów, lecz i ona zmienia swój cel, czasem jak strzałka na wietrze. Wejmont – w *Nim będzie zapomniany* (z *Czerwonej czapeczki*) – jako zdolny malarz umie zmieniać twarz i kolor płócien w zależności od nacisków historycznych – jest naprzód przedmiotem uwielbienia, a potem pogardy w tym samym środowisku; te fakty, które tłumaczyło się na jego korzyść przed przełomem październikowym, teraz obraca się przeciw niemu, wzbogacając ich gamę sprawkami przemilczanymi przedtem.

Budowla historii staje na bardziej grząskim gruncie, chwieje się, dozwala – przynajmniej czasowo – na flirt opinii ludzkiej, iluzje marzeń, doping, dążeń. Jej obroty są zadziwiające, choć jeszcze bardziej zadziwia zaangażowanie ludzi w tę zmienność, chwiejność. Bez względu na przewidywane ryzyko podstawowym moralnym nakazem człowieka jest: być z historią, iść tam, gdzie wskazuje jej wektor, choćby kierunek ten miał doprowadzić cię do zguby bądź potępienia. Tylko wewnątrz, w ideowym i moralnym środku swego czasu można go doznać i tylko stąd podjąć z nim ewentualną polemikę. Głupotą jest przeciwstawiać się swemu czasowi – będąc obok. Podejrzana uczciwość bycia obok, którą w *Nim będzie zapomniany* Brandys skonkretyzował w nieprzychylnie traktowanej postaci Radwana, jest zwykłym umyciem rąk, wykroczeniem przeciw prawom społecznym i historycznym.

Potrzebę solidarności społecznej i dziejowej podnosi kilka innych opowiadań. Ale Brandys-moralista ujawnia oblicze tylko w niewielu tekstach, takich jak *Pan z laską*. Poza tym składa się przede wszystkim ze sceptyzmu, naciągającego coraz silniej esencją ironii. Jeżeli Hegemanna można – choćby na krótko, metodycznie – zestawić z Lewenem (w *Matce Królów*) i jeśli taki zbrodniarz jak Ballmeyer znajduje argumenty na swoje usprawiedliwienie, ba, nie odczuwa potrzeby usprawiedliwienia swej przeszłej działalności (*Wywiad z Ballmeyerem*), to ktoś czy coś – odpowiedzialne za taki stan rzeczy – zdaje się kpić z nas

wszystkich. Posadami historii wstrząsa rodzaj ontologicznego, obsesyjnego śmiechu; czasem (por. *Sposób bycia, Sobie i Państwu*) Leśmianowskiego w swej naturze. Narrator *Sposobu bycia* poczyna dość okrutnie igrać swymi „ludzińkami”: oddaje wszystko, co najlepsze w życiu bohatera – włącznie z jego żoną – najserdeczniej nienawidzonemu przezeń „przyjacielowi” Władkowi, Gimnastykowi obcina nogi, i to nie na wojnie, lecz pod tramwajem, każe umrzeć bohaterowi w najszcześniejszej dlań chwili...

Los wplątuje ludzi w mechanizm beznadziejnej farsy – zdaje się upewniać nas pisarz – ale nie mamy wyjścia, musimy odegrać swoje role. Dla bohatera Brandysa nie istnieje egzystencjalistyczny problem wyboru, tylko kwestia wybrnięcia; zazwyczaj wcześniej ktoś za niego wybiera, lokując go w takim labiryncie działań, decyzji, deklaracji, z którego żadna siła ludzka nie będzie zdolna go wyciągnąć. Najgorzej, że cierpi się w tym labiryncie nie za to, za co się powinno, jest się, kim się nie chce być, dostaje się po głowie nie za draństwa i chce się być kimś określonym, choćby sprecyzowaną świnia, a jest się zlepkiem przygodnych świństw, głupot, powiedzonek, aktów i reakcji – jak ów jubilat w *Sobie i Państwu*.

Romantyczny proletariusz

Poczucie bezużyteczności, tragicznego udręczenia polskiego inteligenta wywarło piętno – i to silne – na tym obszarze literackim, do którego w zasadzie nie powinno dotrzeć: na temacie proletariackim. Większość pierwszoplanowych postaci naszych powieści o wątkach robotniczych – z wyjątkiem Szczęsnego z *Pamiętki z celulozy* i kilku innych, mniej ważnych – to niemal z reguły inteligenci, zazwyczaj schizmatycy, odstępujący od swych zaśniedziałych zasad i środowisk; pozostaje w nich wszakże szczypta romantycznego mesjanizmu, dramatyzmu i rozmazana, skłócona głębia duszy. Szczuka w *Popiele i diamentach* Jerzego Andrzejewskiego, wielki samotnik, twardy realizator idei, ma w sobie zanadto wiele kryształu, aby być autentycznym, walczącym proletariuszem: i on, i Maciek wydają się raczej antytezami, skonkretyzowanymi symptomami wielkiego dramatu narodowego lat powojennych, symbolami sprzecznych tendencji.

Typowym przykładem komunisty podszytego inteligentem okazuje się Henryk z *Czarnej róży* Juliana Strykowski, który dochodzi do ideologii przypadkowo, bez przekonania, kierując się odruchem i nastrojem. Komunizm przyobleka się dlań w postać urodziwej, bezkompromisowej działaczki Tamary, przy czym proces identyfikacji uczucia z ideą postępuje tak daleko w duszy Henryka, że jest on gotów do największych poświęceń i najokrutniejszych tortur w sanacyjnym więzieniu w imię hasła proletariatu. Ale nie ze względu na emocjonalne podłoże nie budzi zaufania jego decyzja przystąpienia do ruchu. Czytelnik nie może zapomnieć Henrykowi jego ciemnej przeszłości, gotowości do drobnych świństw dla pieniędzy, w rodzaju szantaży politycznych i moralnych, ponadto jego bierności, rozchwiania światopoglądowego. Do końca Henryk też nie wzbudzi zaufania swych współtowarzyszy. To bohater, co do którego żywi się podejrzenia, że niechybnie zmieni zapatrywania, ulegnie innym wiatrom; bardziej niż na czyn ideologiczny czekamy na jego połączenie się z Heleną. Tyle że sam Skrzetuski nie potrafi tu zrezygnować ze swych prywatnych spraw na rzecz celów utylitarnych: jest słaby, chwiejny. To właśnie z niego może narodzić się Lewen.

Decyzje Lewena w *Matce Królów* Brandysa – jednej z najlepszych powieści o „czasie chłodu” w Polsce – zmiatają ludzi ze stanowisk, zapędzają ich do ciemnic, gubią całe rodziny. Ale on cierpi z tego powodu, wypala się, płaci boleśnie przeżywaną cenę ludzkiej wzdargy. Nie czuje się herosem, raczej – ofiarą procesów postępu, wyniesionym w górę w wirach historii realizatorem niepopularnej na razie idei lepszej przyszłości. Im więcej dręczy go zwątpień, w tym twardszej, okrutniejszej j zbroi objawia się otoczeniu, racja Kreona pokonuje w nim rację Antygony. Jakże miękki jest jednak pod tym pancerzem! Jak bardzo pragnąłby

ukazać krzywdzonym swe właściwe oblicze, a tym bardziej rozdzielić na ich barki ciężar odpowiedzialności! Jeśli odrzuca wszelkie skrupuły, to nie tylko dlatego, że dostrzega w nich objawy swojej eks-inteligenckiej niemocy; takim dogmatykiem, rygorystą może być szczególnie ktoś, dla kogo myśl proletariacka stała się deską zbawienia, szansą odzyskania ważności, decydowania i interwencji w bieg wydarzeń, kto nie ma nic poza tym. Robotnicza rodzina Królów do końca będzie widzieć w Lewenie przedstawiciela elity intelektualnej i reprezentanta władzy, nieważne, że już nie sanacyjnej. Zmora izolacji, niedostosowania w dalszym ciągu osnuwa Lewena, choć jest on działaczem proletariackim i obraca się w kręgu działaczy proletariackich. Bo też jego działania, obrachunki, decyzje zdają się wyrastać z innej gleby, jego gesty – wychylone w stronę tragizmu, skrajności – wyglądają sztucznie w najbliższym mu środowisku.

Motywy słabości, zwątpień itp. przewijają się w wielu naszych portretach literackich komunistów; nierzadko dzieje się tak dlatego, że autorzy mierzą ich psychiczne wartości kryteriami, wydzierżawionymi chyba jeszcze od narratorów eposów historycznych. Walczący proletariusz – musi to być ktoś wyrastający wysoko ponad przeciętność, szlachetny, nieskazitelny w pożyciu, umiejący piękną, liryczną polszczyzną kruszyć serca, intelektualny przywódca w środowisku prostych, zdolnych tylko do manifestowania robociarzy. To jeden z większych paradoksów naszej prozy powojennej, że w swym robotniczym wątku nie wydała ona bodaj kilku autentycznych, przylegających do środowisk i tematu charakterów, a tylko z tuzin schorowanych psychicznie inteligentów bądź półinteligentów grawitujących ku inteligencji. Nic dziwnego, że wykuty chyba jeszcze w utworach romantyków wzorzec przywódczej osobowości nie wytrzymuje próby naszego czasu, pęka w zetknięciu ze skłębieniem moralnym teraźniejszości i przedwczorajszego świata. Gdyby nie było Hitlera i obozów koncentracyjnych, Niedzielski z *Pruskiego muru* Witolda Zalewskiego umarłby zapewne śmiercią naturalną za biurkiem, po czym zostałby statua ruchu proletariackiego. Tymczasem narrator nie pozwala jemu – zawsze na czele, zawsze ponad, na barykadach, z wyzwaniem kierowanym w lufy odbezpieczonych karabinów policyjnych – przetrwać tej sytuacji, którą zniosły tysiące innych, znacznie uboższych duchem. W obozie koncentracyjnym Niedzielski, według niejasnych i krótkich zapewnień narratora, ma się okazać hieną i świnią, za co go potem zabija najwierniejszy przedwojenny uczeń. Ześwinienie bohatera nabiera odpowiednich wymiarów, oczywiście w zestawieniu ze świetlaną, niemal nadludzką jego przeszłością; niestety, wszystko to razem sprowadza ważną problematykę społeczno-ideową do płaszczyzny psychologicznej, jednostkowej.

Tematyka indywidualna – wytapetowana powtórkami z konfliktów i dramatów polskich – miast słabnąć przybiera na sile w prozie lat sześćdziesiątych. Omawiając kiedyś parę książek z tego nurtu, m. in. Putramenta *Małowiernych*, Koguta *Jeszcze miłość*, Kuncewicza *Szumy*, Włodzimierz Maciąg dał upust swym żalom: „Cała proza współczesna grzęźnie w problematyce prywatnej, omijając zasadnicze doświadczenia ideowe”, i dodawał, że polityka w tych i innych powieściach stała się jednoznaczna ze „sprawą określenia swojej sytuacji osobistej”. Zakres interwencji w rzeczywistość społeczną bywa zminimalizowany, tak że może chyba tylko dostarczyć pożywki do plotek w kawiarniach ZLP. Przy tym w dalszym ciągu mało który z bohaterów prozy – prezentującej niejednokrotnie bogaty wachlarz środowisk przemysłowych – mógłby dostać pięć punktów za pochodzenie. Oczywiście, nie można czynić generalnego zarzutu z tego, że etat bohatera w książkach współczesnych został zarezerwowany dla intelektualisty. Obawy budzi jedynie często występująca staromodna, dziwaczna reguła psychiczna tej postaci.

Przypisani przeszłości

W latach sześćdziesiątych narratorzy stają przed nową przyczyniającą im zgorzknień

perspektywą; nęka ich odkrycie, że można umrzeć nie pod murem straceń czy w leśnej tranzei, nie za to, że się jest Żydem lub nie jest Niemcem, ani za to, że się ryzykownie głosi i stosuje coś, co przeczy panującemu systemowi, a po prostu przespacerować się na drugi świat tak sobie, wbrew nikomu. W zalewie rachunków za gaz, prąd, pranie – jak w *Sposobie bycia*. Stojąc beczynnie przy oknie, z rękami splątanymi na plecach, oczyma wlepionymi w ssącą pustkę za oknem – jak w *Podróży*. Henryk Szalaj z tej powieści Stanisława Dygata jest godny tylko litości, żaloszny, żalosznie śmieszny; nie znajdzie ucieczki – jak jego poprzednik w *Jeziorze Bodeńskim* – w teatrze, maskaradzie, pajacowaniu, wyolbrzymianiu stanu swojej śmieszności, chroniącym doraźnie przed demaskacją, ujawnieniem faktycznej słabości i śmieszności. Posunięty w latach Szalaj sam – podobnie jak bohater *Sposobu bycia* – odgrywa spektakl życiowej przegranej, występując w staroświeckim, nie przylegającym do scenerii kostiumie. To bardzo polska kompozycja nierealnych fantazji, romantycznych porywów i bolesnych rozczarowań, składających się na zgorzkniałą całość. Jest rozpięty między dwoma biegunami: marzeniem a rozczarowaniem. Nie dostrzega ziemi pod swym krzyżem.

Ci, co przez dwadzieścia lat walczyli – naprzód z bronią, potem głową i talentem – o unormowanie sytuacji swojej i innych, tracą wigor, inwencję w chwili, gdy sytuacja ta nabiera rumieńców sytości, dostatku. Nawyk walki, działania, wyczuwania dookoła przeszkód czyni z nich teraz samotników i outsiderów, zbiegających z równinnej teraźniejszości w ostępy trudnej, niezwyklej historii, chroniących się we mgle wspomnień, przemieszanej czasem z oparami alkoholu.

Normalizacja, natarczywa wygoda, poczucie bezpieczeństwa, łatwizny, wszystko to, co się zwykło określać mianem stabilizacji, staje się kolejnym bodźcem, podsycającym w bohaterze naszej prozy stany niezgody na rzeczywistość, nieprzystosowania, ucieczki w marzenia i deliria. W tym modelu psychologicznym mieści się popularny do tej pory motyw sfrustrowanego kombatanta, najczęściej eks-partyzanta, obciążonego bagażem wojennych kompleksów i nie umiejącego dostroić się do rytmu nowego życia.

Frustracja, negatywny bądź pełen powątpiewania stosunek do stającego na nogach świata wynika nie tyle z jego rozpoznania i oceny, ile z poczucia utraty czegoś, co go przerasta swym dynamizmem, poszanowaniem męskości, gloryfikacją działania, szybkiej decyzji, ryzyka. Czołowe postaci utworów Tadeusza Konwickiego (np. *Sennik współczesny*), Tadeusza Mikołajka (*Żarówka* i in.), Romana Bratnego (np. *Szczęśliwi torturowani*), Wilhelma Macha (*Agnieszka córka Kolumba*), Tadeusza Różewicza i wielu innych pisarzy traktują budowany wokół siebie nowy świat jako mistyfikację, uludę po egzaminie wojny hitlerowskiej. Dręczy tych rozbitków psychicznych to, że właśnie ich przypadek wyróżnił przywilejem pozostania, i jeszcze silniej to, że czynności, które kiedyś były dodatkiem do życia, teraz stają się jego podstawą.

W wielu innych literaturach przechodzenie ze stadium okupacji do fazy odbudowy odbywało się znacznie spokojniej, po gospodarsku, bez nawału kompleksów i niemożności. Naszych bohaterów wzięcie do ręki kosi w celu skoszenia łąny, a nie zanurzenia w piersi wroga, przyprawia o ból głowy i stany lękowe albo skłania do sięgnięcia po butelkę żytniej. Pojęcie „las” nabrało w książkach świętego, mitologicznego sensu. Dla śniącego *Sennik współczesny* każdorazowe przekroczenie linii puszczy stanowi prawie misterium: wszystkie drzewa, zakamarki zieloności, rowy pełne są ukrytych znaczeń, wezwań, obietnic, skamieniałej mocy i grozy. Świat pozaleśny ocenia się tu z punktu widzenia tej mocy, przeszłej potęgi. Aspołeczną, rozrabiacką aktywność bohatera *Żarówki* wywołuje czuwająca w nim wciąż pamięć boru, gdzie „była wielka tęsknota i codzienna przejrzyistość”. Las w pamięci bojowników trwa jako symbol ich ważności, wolności, wpływu na losy kraju: jest ich romantycznym czynem, gdy współczesność – szarą emigracją.

Bardziej w dawność niż w przyszłość zdaje się być przechylona formuła psychiczno-społeczna także innego bohatera: chłopca, który w latach sześćdziesiątych zaczął skutecznie

rywalizować z inteligentem o miejsce w powieściach i opowiadaniach. Anna Bukowska w jednym z esejów zgrabnie przypisała temu wieśniakowi sumiaste wąsy i kontusz. Jeżeli jego wieśniaczość nie zawsze jest rycerska u podstaw, to w każdym razie wydaje się powierzchowna, czasem pozorna i literacka, niekiedy przebrzmiała. U Jana B. Ożoga tylko nieaktualna. Wieś jest dla pisarza jakby metaforą esencji natury ludzkiej, ostoją dawnej tężyzny, nie tuszowanych, właściwych konstytucji człowieka instynktów, a zarazem miejscem, gdzie można siebie spełnić do końca w życiu. Zasadniczą oś podziału świata stanowi w prozie Ożoga przeciwieństwo elementu miejskiego i wiejskiego, przy czym o ile w pierwszym z nich gromadzi się cały zły czad dnia dzisiejszego, o tyle w drugim sublimują się czyste – co wcale nie znaczy, że pozytywne – arkadyjskie składniki człowieczeństwa.

Szczególnie *Cienie ziemi* są interesującym studium psychiki wiejskiej, ludowości, nie przedwojennej czy powojennej, ale nieskonkretyzowanej, tyle że do szpiku polskiej. Wątki, nasycające trwanie zaledwie jednego dnia wiejskiego, noszą w sobie brzemień odwiecznych chłopskich problemów.

U Juliana Kawalca (*Ziemi przypisany*, *W słońcu*), Ernesta Brylla (*Ojciec*, *Studium*, *Jałowiec*) sukmany kryją pod sobą czerń tóg, koturn tragicznego przesłania, w czym duży udział ma wykształcone, wyintelektualizowane spojrzenie narratora, uczestniczącego zwykle osobiście w akcji i powołującego się na swe dzieciństwo chłopskie, ale w taki sposób, w jaki kiedyś przypominano w mieście swe pochodzenie szlacheckie. Przewodnim motywem wszelkich poczynań bohatera tej prozy i zarazem jego fatum jest przywiązanie, przypisanie do ziemi. Wokół osi namiętnego stosunku wieśniaka do morgów rozgrywa się mnogość konfliktów, spychających zaangażowanego na krawędź przepaści. Jak przedtem „las”, tak teraz „ziemia” nabiera symbolicznego, mitologicznego znaczenia; antagonizm może wynikać z zazdrości o kochankę, może dotyczyć kurnika lub wierzby, ale w końcu zawsze chodzi o ziemię i ziemia staje się przyczyną tragedii. W *Ziemi przypisanym* rodzi zbrodnię, która po 30 latach rodzi drugą zbrodnię. Ziemia usprawiedliwia, łagodzi wymiar obu czynów Wojciecha Trepę i co dzień przez trzydzieści lat przypomina mu o winie, zmieniając spokojnego chłopinę w osaczoną, makbetyczną naturę.

Mały Zaręba z *Ojca* jest diametralnie różny, a jakże podobny do Trepę. Z tym samym uporem, niezłomną konsekwencją, nie licząc się z prawem i realiami polityki, brnie samotnie – choć jakby za innych – mimo przeszkód do swego skrawka gruntu. Ten sam nakaz psychiczny, który Trepę pcha do morderstw, jego zmusza do cwaniactw, intryg, kompromisów między „leśnymi” a komunistami.

Bez względu na pochodzenie, przynależność społeczną i duchową, profesję, zainteresowania bohater prozy współczesnej nie umie i nierzadko nie chce w znaczący sposób uczestniczyć w – jak się to mówi – dzisiejszej rzeczywistości, pomagać jej w rozwoju. Najchętniej rejteruje; jeżeli nie uda się w przeszłość, to przynajmniej w światek nieistotnej codzienności, na margines społeczny bądź psychologiczny.

Bohaterów Andrzeja Brychta, Edwarda Stachury, Ireneusza Iredeńskiego, Stanisława Czyczy, Marka Nowakowskiego, Stanisława Chacińskiego, Krzysztofa Coriolana i całego szeregu młodszych autorów pragnienie wyróżnienia się, obrony indywidualności, dokonania czegoś przekraczającego normy spokojnej powszedniości wyprowadza na peryferie, skłania do podjęcia nietypowych i dorywczych zajęć, do życia z dzisiaj na jutro, zachęca do kontaktów ze środowiskami wyrzutków i rozbitków. Pozytywną, faworyzowaną postacią w utworach prozaików, którzy wybili się w latach sześćdziesiątych bądź u progu tych lat, jest z reguły lump, tramp, alkoholik, zdegradowany poeta, wariat, w każdym razie ktoś, kto brzydzi się normalną harową, ma „gdzieś” politykę, historię, uczoną filozofię (poza własnym oryginalnym światopoglądem) i woli raczej przestępców niż artystów; równocześnie ten buntownik – protestujący na swój sposób i w swojej skali poznawczej przeciwko konformizmowi, stagnacji w dobrobycie – cechuje się złożoną, na ogół liryczną naturą,

dobrym charakterem, często dużą wrażliwością etyczną (Brycht), estetyczną (Stachura), inteligencją, i w rezultacie społeczeństwo może tylko żałować, że go bezpowrotnie utraciło. Jeżeli staje się lumpem, to nie z powodu wypaczonej psychiki, lecz na przekór obojętniejącemu, pokorniejącemu światu, przeciwko nudzie, wbrew swemu czasowi.

Pod jego wszelkimi wybrykami kryje się żal, że niełaskawy los pozbawił go okazji do bardziej liczącej się próby sprawdzenia swego psychicznego potencjału. To samo ubolewanie można wyczytać pod powłoką postępowania bohatera nurtu małego realizmu (por. następny rozdział) – podobnie egocentrycznego, skłonnego do przeceniania własnych doświadczeń, dokonań. Znalazłszy się w punkcie, na którym inni w samozadowoleniu przestają, on – nie mogąc wzbić się ku Wydarzeniu – usiłuje ściągnąć na siebie przynajmniej część jego chwały; więc podnosi rangę swych potocznych spraw, potęguje efektywność drobnych czynności, wprowadza porządek sensacji i napięcia do dostępnych każdemu śmiertelnikowi na co dzień urozmaiceń egzystencji. A gdy tworzy tę swoistą mitologię powszedniości, wspiera go przekonanie, że elementy walki i wysiłku są analogiczne w wielkim i małym. Tak dużą wagę przywiązuje do każdego naprężenia mięśni, do każdego zachowania psychicznego, że z kronikarską ścisłością zapisuje porządek swych kolejnych reakcji i czynności, jakby ich pominięcie było okłamywaniem czytelnika. Głęboko wierzy w ważną funkcję szczegółów, jest uparty w ich wielostronnej analizie. Najbardziej zadowolony byłby chyba wówczas, gdyby mógł i umiał zrealizować każdy metr swojej wędrówki, każdą sekundę roztrząsań, każdy niuans zachowania. Koncentracja na drobnostkach, ułamkach obyczajowych, odruchach, realiach mikropsychologii nie jest nieumotywowana: stanowi sedno jego światopoglądu, programu poznawczego. Do godności poznania rzeczywistości podnosi on często statyczny zapis wrażeń i obserwacji dokonanych w nieprzejrzystych ściankach swojego akwarium, recenzję ze swego rodzinno-zawodowo-knajpiarskiego wycinka.

Jakże często jednak mamy wrażenie, że ten wycinek jest stronicą wydartą na chybił trafił z grubego tomiska.

1970

MAMINSYNKI EPOKI STABILIZACJI

Trójkąt Augustyna

Kiedy czytamy w pierwszym zdaniu o potrzebie ułożenia jajek „gdzieś pod stołem”, sądzimy, że autor przystał na tę szczególną inwokację bądź to w celu odróżnienia początku swej książki¹ od wszystkich innych początków książek, bądź to przez wrodzoną nieumiejętność rozpoczynania utworów. Lektura pierwszych stron wyprowadza nas z błędu; jajka mogą być marginalną błahostką do chwili, kiedy człowiek ma pełny kałdun, ale niech no tylko spróbuje się znaleźć w takiej miejscowości, jak Hedwizyn, gdzie nie ma co jeść, to od razu pojmie, że można od nich zaczynać najgrubsze powieści. Jajka – informuje narrator – kupuje się w punkcie skupu na wagę, nie na sztuki, kupuje się bezprawnie, bo to jest punkt skupu, ale wszędzie trafia się ludzie, którzy drugiemu nie pozwolą zdychać z głodu. Warto kupić od razu dwa kilo, bo są świeżutkie i mogą poleżeć; na wagę zresztą bardziej się opłaca kupować niż na sztuki, bo wypada taniej (szczegóły przeliczeń na str. 5–6 powieści Augustyna). Gdy się zaś ma już te jajka i gdy się równocześnie nie bardzo wie, co z sobą zrobić, można – gwoli rozrywce – przystąpić do układania kurzych produktów na dywanie pod stołkiem, tak jak to robi bohater książki, rozmieszczając jajka „bardzo starannie i ładnie, w trójkącik, w pierwszym rzędzie osiem jajek, w drugim siedem, w trzecim sześć, w czwartym pięć, piątym cztery, w szóstym trzy”. By nie było wątpliwości co do układu nabrała, autor traktuje czytelnika przejrzystym wykresem graficznym, z którego jednak niezbitnie wynika, że do pełnego trójkątnego szczęścia brakuje bohaterowi jeszcze paru jajek. Co stwierdza sam zainteresowany: „Małgośka! – wrzasnąłem. – Brakuje mi trzech jajek!” Po tym dwuznacznie brzmiącym okrzyku właściciela jajek nachodzi pocieszające olśnienie, że sytuacja wyjaśni się na korzyść po posiłku.

Historia jajecznego trójkąta, przechodzącego ewolucje kształtu na dywanie, jest nie tylko jednym z wątków powieści Augustyna, ale pełni również funkcję symbolicznego układu odniesienia, na który narrator-bohater (identyczność tych postaci jest kilkakrotnie podkreślana) transponuje swe nastroje i przy pomocy którego próbuje tu i ówdzie wyłożyć swoje poglądy. Jajka nie są, bynajmniej, interpretowane w książce jako motyw parodystyczny ani nie są zwykłym dowcipem: ich wątek stanowić ma w zamyśle autora spójny, równorzędny element kompozycji – i stanowi go. Dzięki temu trójkąt uzyskuje drugą, już ukrytą funkcję: deprecjonuje siłę wypowiedzi całej powieści, obniża wartość oraz rangę przedstawionych obrazów i ciągów myślowych, odejmuje powieści walor autorytatywności, niejako upowszechnia ją. A o to chodziło pisarzowi, który w żarliwym wyznaniu, ogłoszonym na łamach „Życia Literackiego”, pisał m. in.: „Za wiele ideałów, wielkich słów skompromitowało się na moich oczach, żeby teraz jeszcze mógł się nimi przejmować. Jestem zmęczony. Gdybym miał ową »krajną szczęśliwość«, świat dziecka, prawdopodobnie w nim szukałbym schronienia. Ale nie mam, jeśli więc nie chcę – a nie chcę – być dziecieniem wieku, wciąż na nowo przerażonym coraz to innymi wizjami, muszę sobie ów kraj szczęśliwości tworzyć, budować sam swoją Arkadię, którą Sprusiński tak bardzo ma mi za złe. I dlatego uciekam do rzeczy znanych, sprawdzalnych, osiągalnych dla wyciągniętej ręki...”² Właśnie. Niech życie nie przekracza pułapu gry towarzyskiej, niechże ludzie o tyle się liczą, o ile przystają na nią. Niech bohater będzie wreszcie wolny od jakichkolwiek niepokojów metafizycznych, niech spłynie z niego wszelka dwuznaczność, symbolika,

¹ A. Augustyn, *Mój przyjaciel Staszek*, Warszawa 1967.

² A. Augustyn, *Obrona Arkadyjczyka*, „Życie Literackie”, 1966, nr 7 (733).

mitologia pokoleniowa! Niech jedynym jego zmartwieniem będzie troska o geometryczną doskonałość ułożonej na dywanie figury, a jedyną tragiczną sekwencją w książce – rozdeptanie jajek przez Małgośkę!

Narrator-bohater Augustyna jest początkującym pisarzem, ale jego twórczość literacka rodzi się nie z wewnętrznej potrzeby artystycznej czy – zachowaj Boże – z chęci ustosunkowania się do złożoności tego świata; pisanie stanowi – jak sam przyznaje – tylko jeden ze sposobów jego zarobkowania. Tak więc i w tym miejscu, gdzie moglibyśmy posądzić amatora jajek o aspiracje wyższego rzędu, natrafiamy na opór sztywnych ścian trójkąta. Poza pisaniem i jajkami bohater zajmuje się: etatowym pilnowaniem wystawy objazdowej, opalaniem się, dręczeniem Małgośki, przeżywaniem strachu przed inspekcją, spotkaniami i zabawami towarzyskimi, kłótniami z Małgośką, rozważaniami i dywagacjami oraz rozmowami, rozmowami... Układ odniesienia dla jego ogólnoludzkich rozmyślań stanowi potoczny rozsądek czy raczej – chłopski rozum. Rzeczywistość jest pewna, zadowalająca, oczywista – i nudna. Autor sądzi zapewne, że jeżeli jego bohaterowi raz po raz jest w książce nudno, to czytelnikowi powinno być podczas czytania równie nudno. To swoiste pojęcie realizmu dało oczekiwany rezultat. *Mój przyjaciel Staszek*, książka, spełniająca postulat tożsamości twórczego zamiaru z wykonaniem – to współczesna sielanka, nasycona filozofią zadowolenia z małego, przesłodzona dyskusyjkami na tematy psychologiczne i dykteryjkami z życia środowiska, podparta filarem jajecznych refleksji. Wbrew intencjom autora powieść stała się nie tyle odzwierciedleniem, co karykaturą skomplikowanej rzeczywistości, nieświadomym z niej żartem.

Rudymmentarnym błędem, popełnianym przez Augustyna – skądinąd pisarza o sprawnym, ładnie wykształconym warsztacie – i kilkunastu jego kolegów z klasy „małego realizmu”, wydaje się to, że wszyscy bez przekonania i bez pasji opisują świat taki, jakim on jest, zamiast z przekonaniem i pasją pisać, jakim mógłby on być, jakim powinien być czy nawet – jakim nie jest. Bo wiemy, że świat jest przeciętny, a nikt mi nie powie, że literatura znosi przeciętność. „Antydzieci wieku”, maminsynki epoki stabilizacji – broniący argumentem zmęczenia swego prawa do układania jajek – macie rację, że współczesność w swej olbrzymiej większości wygląda właśnie tak, jak wy ją kalkulujecie, bo faktycznie więcej razy w życiu zażeramy się chlebem z margaryną, niż dyskutujemy o transcendencji, o wiele częściej prowadzimy kłótnie małżeńskie, niż wyznajemy miłość, i znacznie dłuższą część swego bytu (nawet my, dwudziestowieczni) spędzamy w czasie pokoju aniżeli wojny; macie rację, ale na co komu ta racja? Czy przybędzie od niej chleba? Czy po interwencji Augustyna stanieją jajka w sklepie?

Szare problemy, mikrokwestie, kokieteryjne odżywki, „rozmówki polskie”... Trzeba załatwić węgiel, przyzwyczać się do wrzasków gospodyni, bułka jest sucha i twarda, masz swobodę, ale co z nią robić, w robocie jest cacy, ale z prezesem trzeba sobie poradzić, co te muchy tak latają, czasem karetka pogotowia, znowu ktoś kogoś sprął po pysku – to ekstrakt rozmyślań bohaterki powieści Kazimierza Traciewicza³, choć równie dobrze mogłyby one prezentować bohatera Augustyna. Ideologię tej książki można by z powodzeniem zastąpić jedną krótką notatką interwencyjną w terenowym wydaniu dziennika. Na stanowisko kierownika zagrożonego wysokim mankiem sklepu w małym miasteczku sprowadza się świeżo wyklutą absolwentkę szkoły handlowej, aby – zwaliwszy winę na niedoświadczenie i niegospodarność dziewczyny – uratować od kratek sprawcę niedoborów w kasie. Naiwnie to przedstawione, mało prawdopodobne, choć u nas nic nie jest wykluczone, i nikomu niepotrzebne, a najmniej – czytelnikowi. Autor przypuszczalnie nie miał przed napisaniem powieści styczności z prawdziwym prezesem firmy handlowej, bo mgliście i bez ochoty zapoznaje nas z realiami środowiska; rekompensuje nam z nadwyżką ten mało istotny

³ K. Traciewicz, *Za siódmą górą*, Kraków 1965.

niedostatek szczegółowym obrazem procesu rozumowania bohaterki i nie skąpi najmniejszych szczegółów z dramatycznych przeżyć Urszuli podczas jej pobytu w wykorzystującej panięńską ufność mieścinie. Akcja płynie wartko, od śniadania przez obiad do kolacji. Kiedy niekiedy urozmaici ją spotkanie z pozytywnym, nowoczesnym milicjantem, kiedy niekiedy – zwierzenia gospodyni, otwierające dziewczątku oczy na niesprawiedliwość ludzką, kiedy niekiedy – narada, której solidnym protokołem raczy czytelników pisarz, jak gdyby uważał, że nie wystarczy nam nasiadówki znane z autopsji.

Wszystkich autorów prozy małej stabilizacji przepaja przekonanie – dość naiwne – że zebranie największej liczby faktów, realiów i drobiazgów zadecyduje o realizmie sytuacji, a wierne odtworzenie łańcucha myśli człowieka np. zaspanego, znudzonego, przejeźdzonego czy pijanego – o realizmie psychologicznym. „Chyba nie potrafiłbym prowadzić takiego wielkiego fiata? Ładnie jedzie. Szybko, ale ostrożnie. Dobry kierowca. Nie widziałem go jeszcze nigdy. Holender, już za osiem ósma, a tu dopiero Podłanie. Spóźnienie murowane. Pierwszą lekcję mam dzisiaj w piątej, prace ręczne. Co to dzisiaj?” I tak dalej. To już nie Traciewicz ani Augustyn, choć tym razem mogliby to napisać oni obaj, to Emil Biela w *Pasażach*⁴. Młody nauczyciel boryka się z niesforną dzieciarnią, partyjno-reakcyjnym dyrektorem Pazurkiewiczem, zarządzeniami „góry”, proboszczem i własnymi skłonnościami. Pasaże codziennych przeżyć, problemów chleba z dżemem, drobnych konfliktów zawodowych i bytowych okraszane są od czasu do czasu incydentami, przekraczającymi wymiar (i – jak się okazuje – umiejętności) małego realizmu. Na chwilę autor staje się parodystą, ośmieszającym polski kler wraz ze stadem jego baranków, na chwilę próbuje postawić swego bohatera oko w oko z kwestią odpowiedzialności, kładąc na jego drodze rannego w starciu z bandytą milicjanta. Spieszący po nocy do domu nauczyciel już już ma mu pomóc, gdy zabija w nim ten poryw samarytanizmu osobista wygoda. Bohater Bieli przypomina w tej sekwencji fotografa z *Powiekszenia*, wytraconego na pewien czas z szarej wegetacji przez dociekliwy błysk flesza. Różnica między Antonionim a Bielą jest jednak zauważalna i polega na tym, że o ile ów pierwszy analizuje zachowanie swego fotografa w nietypowej sytuacji na tle zwykłości, o tyle ten drugi pisze reportaż o zwykłości z zarysowanym w głębokim tle Wydarzeniem. Bohater ma parę tradycyjnych wyrzutów sumienia na temat porzuconego w polu rannego, boi się, by sprawy nie wykryto – i na tym koniec; o wtrąceniu incydentu – jak i kilku innych anegdot – do akcji zadecydowało zapewne to, że sam pisarz uznał przedstawioną rzeczywistość za nazbyt bezbarwną i chciał ją ożywić w dość sztuczny sposób.

W rezultacie schemat powieści Bieli przybliżyła się do struktury książki Augustyna. Obaj pisarze na plan pierwszy wybijają sumę domowo-zawodowych przeżyć swych postaci, darząc szczególną sympatią i nadgorliwością pióra obraz ich pożycia z małżonkami tudzież serię drobnych kłopotów to towarzyskich, to profesjonalnych; obu cechuje skłonność do plotki, anegdociarstwa, dowcipkowania i wręcz młodopolskie rozczulenie nad strojem i nastrojem bohaterów. „Postanowiłem nie jeść do momentu urodzenia się dziecka żadnych słodczy” – ujmuje nas bezpośrednio bohater Bieli. „Byłem w wesołym nastroju, pierwszy raz od dwóch tygodni wykapałem się znakomicie pod prysznicem, w wodzie, której nie musiałem nosić w wiadrach ze studni, pierwszy raz od dwóch tygodni mogłem, za przeproszeniem, usiąść na czystej desce w czystym klozecie i następnie z dziecinną radością pociągnąć za sznurek” – śledzi dalsze losy już skonsumowanych jajek Augustyn.

Z przedstawionych w analogiczny sposób konturów rzeczywistości Augustyn i Biela wyciągają przeciwstawne wnioski. Pierwszy – twierdząc, że życie oferuje człowiekowi mało, ale i ta oferta przekracza rozmiar naszych potrzeb – próbuje założyć na ziemi nowoczesne

⁴ E. Biela, *Pasaże*, Warszawa 1967.

osiedle arkadyjskie; dla drugiego taka sama ilość dóbr bytowo-socjalnych okazuje się stanowczo zbyt szczupła, wobec czego świat zostaje odmalowany jako pole walki. Opozycja obu koncepcji jest powierzchowna, pozorna, gdyż mechanizm spraw ludzkich działa w tych dwu przypadkach niemal identycznie. Nie obracając oczu na jakość nadbudowanego nad nimi – jednak! – mitu, postaci w podobny sposób dążą do podobnego celu. Bohaterów Augustyna, Bieli, Traciewicza, jak i Loebła z *Katarakty*, Leżachowskiego z *Zabrońcie się żegnać*, Miernika z *Matola* i wielu innych, charakteryzuje znacząco jako wspólna cecha – egotyzm. Problemy społeczne, intersubiektywne poruszane są w tych książkach z punktu widzenia – dodajmy: najczęściej z punktu widzenia interesów – bohatera. Jeżeli autor podejmuje jakąkolwiek kwestię ponadindywidualną, czyni to z zasady w aspekcie dotyczącym losu swego podopiecznego; stąd uboga, płaska wymowa szeregu książek o obiecującej tematyce. Kryteria wyboru życiowego, a równocześnie mierniki zaangażowania dyktuje bohaterom dążenie do własnego bezpieczeństwa, zapewnienia sobie minimum szczęścia.

Nie zapominajmy, że nawet w trakcie działania na osobistą korzyść bohater małego realizmu znajduje się na skurczonym polu; jego aktywności, tężyźnie witalnej i moralnej wyznacza granice trójkąt Augustyna, którego imię: bierność, konformizm, mój mały interes. Zresztą w ścianach tej figury czuje się on jak ryba. To co, że podlega działaniu ścisłego determinizmu? Przecież – pozbawiony woli – właśnie na to liczy. To co, że jest ograniczony? Nadmierna swoboda doprowadziła do narodzin naszej przerażającej epoki. To co, że nie jest ideowy, antyideowy? Idea zawsze służy czyjemuś interesowi, a po co na kogoś pracować? Wreszcie, jak trzeba będzie, zapisze się do partii, a jak żona będzie rodzić, da do kościoła na mszę, czemu nie? Jego filozofia polega na biernym wyczekiwaniu tego, co niesie mu fatum w swym koszyczku, jego energia życiowa – na technice najmniej wyczerpującego wywiązywania się z obowiązków.

W ten sposób po raz któryś z rzędu literatura nasza podejmuje problem judymizmu. Tyle że tym razem odbija się nam Judymem – na odwyrtkę. Bohater małego realizmu, mający w swych różnych wcieleniach (nauczyciel, lekarz, pisarz, urzędnik itp.) kontakt z tzw. prowincją – przy czym dla niektórych jest ona synonimem wsi, dla innych miasteczka czy nawet półmilionowego miasta, zależnie od hierarchizacji zjawisk, ambicji życiowych – zabiega o to, by nikt nie wykorzystał jego rąk i umysłu dla wzniosłych czy utylitarnych celów. Tutaj nie ma miejsca na ofiarność. Mit poświęcenia wykluczony został przez ludzką potrzebę w miarę szczęśliwego, bezkonfliktowego przeżycia. Bohater ucieka „do rzeczy sprawdzalnych, osiągalnych dla wyciągniętej ręki”. J e g o wyciągniętej ręki.

Madajowe łożo

Po przeczytaniu większej porcji prozy małego realizmu przestajemy odróżniać książkę od książki, problem od problemu, postać od postaci, styl od stylu; wszystko zlewa się w jedną szaropopielatą, beznamiętną całość. Pod piórami naszych młodych pisarzy, kierujących jakby świadomie swą twórczość na „wyżyny” sfabularyzowanego dokumentu i rezygnujących jakby świadomie z większości artystycznych przywilejów prozy – takich jak przenośnia, symbol, uogólnienie, parabola – literatura staje się zapisem płytkich, jednoznacznie rozstrzygniętych sytuacji; jedyną kryjącą się w niej głębią jest perspektywa obyczajowa, gdy perspektywy socjalna i psychologiczna są tylko upozorowane. Pod piórami tychże pisarzy literatura nie próbuje dochodzić przyczyn rozpatrywanego nieporządku, w który pragnęłyby wprowadzić ład, co więcej, nie umie rozpoznać i scharakteryzować procesów socjologicznych i psychologicznych, ślizga się po zewnętrznej, właśnie obyczajowo-sytuacyjnej warstwie rzeczywistości.

W nurcie małego realizmu wyodrębnić można grupę utworów, którą wyróżnia istotna niesolidność warsztatu czy nawet błąd, polegający na zastosowaniu wysłużonych form

narracyjnych dla wyrażenia nowoczesnej koncepcji, sprowadzający się zatem do braku porozumienia między ideą a realizacją tejże idei, między treścią a techniką prozatorską. I tak Roman Samsel w opowiadaniach⁵ nie tylko nie zabiega o wyprowadzenie formy opowieści z łożyska, w jakim ustaliła ją tradycja epicka, ale jak gdyby specjalnie wybiera styl narracji epatujący staroświeckimi chwytami. A przecież zasadniczym czynnikiem, budującym prozę tego autora, jest pragnienie osiągnięcia maksimum autentyzmu. Dążenie do – by rzecz przerośnie – reprodukcji czystej, adekwatnej, choć wciąż literackiej, polega u Samsela na malowaniu konkretnych, sprawdzalnych sytuacji, ograniczeniu komentarza narratorskiego do niezbędnych uwag i pozostawieniu niemal w całości dialogu, występującego w prezentowanej anegdocie. Wynik zetknięcia nowoczesnej ambicji twórczej z arsenałem przestarzałych narzędzi prozatorskich jest dość drażniący.

Nie sposób nie dostrzec dwoistości, jakby dwupostaciowości narratora tych opowiadań; w pierwszym wcieleniu pojawia się on jako biernie nastawiony obserwator wydarzenia, słuchacz dialogu, a następnie dublowany jest przez charakterystycznego dla tradycyjnej powieści narratora wszechwiedzącego, stanowiącego wygodny i nieskomplikowany w obsłudze wynalazek dla epika. Narrator ów nie tylko ubezpiecza toczony w książce rozmowy komentarzem w rodzaju: „odezwała się z ironią”, „powtórzyła ze złością”, „odpowiedział czując się nieswojo”, ale i pozwala sobie na wnioski narzucające gotową opinię czytelnikowi np.: „Do pokoju weszła kobieta, jedna z tych, które zaludniają cicho i bezszelestnie korytarze wielkich instytucji i biur, jedna z tych, które nie wiedzą nic o sprawach i myślach ludzi, przesiadujących w nich do godziny trzeciej [a skąd niby mają wiedzieć? – M. O.], które obnoszą swoją małą chytryść po wszystkich korytarzach i pokojach, szukają czegoś, co mogłoby się okazać przydatne w domu czy w życiu [biurowego kosza na śmieci? – M. O.]”.

Jeszcze mniej wagi do zasad i wymogów współczesnego warsztatu prozatorskiego zdaje się przywiązywać Madej, którego wydłużone powieści⁶ nasuwa wspomnienie najsłabszych rzeczy Orzeszkowej: narrator przestrzega tu rygorystycznie chronologii fabularnej, wiernego opisu krajobrazu i sytuacji, ścisłej charakterystyki zewnętrznej postaci. Najmilszym jego duchowi sposobem oddziaływania na wyobraźnię czytelnika jest wyczerpujący (nie tyle kwestię, co nerwy) komentarz odautorski, w którym usiłuje on naprawić to, co mu się w trakcie wymyślania fabuły zepsuło. Narrator ten, identyfikujący się, jak w wielu innych powieściach i opowiadaniach prezentowanego kierunku, z bohaterem, stanowi typowe wcielenie ideału małego realizmu: bierny, bezideowy, zainteresowany jedynie najbliższym podwórkiem, programowo tęskni za przystanią stabilizacji, przy czym – jako nieruchawy nauczyciel wiejski – jest już tak ustabilizowany, że gorzej nikomu bym nie życzył. Jego egotyzm objawia się w szczególnie nieprzyjemnej dla czytelnika formie: przekłada on własną interpretację świata nad sam świat, polega wyłącznie na własnym rozeznaniu rzeczy i dlatego zamiast obfitego zobrazowania konfliktu czy sprawy traktuje ich wysączonym ekstraktem w rozwodnionym monologu.

Ni to romans, ni to powieść-rzeka Madeja (obejmuje 25 lat życia bohatera, czego się nie zauważa ze względu na nieproporcjonalną kompozycję książki) zbudowana jest na kanwie dwóch wątków: erotyczno-osobistego i „społecznego”. W pierwszym autor przedstawia dzieje zalotów nauczyciela do blisko trzydziestoletniej dziewczycy zatrudnionej również w fachu pedagogicznym, która przez dwa lata dzielnie odpiera ataki młodzieńca na swoją cnotę, by wreszcie ulec i dać się pokalać; kontynuację tej opowieści stanowi historia przykładowego, sielskiego pożycia małżeńskiej pary na łonie wsi spokojnej.

„Społeczny” wątek dotyczy chłopskiego konfliktu pomiędzy sąsiadami bohatera: synem, którego ciągnie do miasta i do nauki, a ojcem, który wysyła go na rolę zamiast do szkoły,

⁵ R. Samsel, *Tęsknota dorosłych*, Warszawa 1965.

⁶ B. Madej, *Uczta*, Warszawa 1965.

tepiąc w domu wszelkie przejawy oświaty i kultury. Stanisław to się stawia, to ulega, narrator to za nim ob staje, to – nie wyluszczając istotnych przyczyn zmiany poglądu – znowu rozumie ojca; i tak, na przemian, sprawa wałkowana jest do końca powieści, wciąż w tej samej płaszczyźnie, w nużącym zestawie identycznych argumentów i motywów, z podobną naiwnością w tłumaczeniu stosunków międzyludzkich. W tym czasie Stanisław idzie do wojska, ma tam pozostać, a jednak – niechętnie już witany przez czytelnika – wraca, później umiera ojciec, syn mimo to nadal nie rzuca roli. Z okazji interpretacji jego (właściwie swoich) rozterek duchowych narrator raz po raz udziela czytelnikowi nauk, a to podnosząc pożyteczny wpływ wiedzy na osobowość wieśniaka, a to zachwalając pozytywne przeobrażenia, jakim podlega charakter męski podczas służby wojskowej. Cała rzecz dzieje się jak gdyby w pustce społecznej, politycznej, obyczajowej; na dobrą sprawę, nie wiadomo, jakie to czasy, jaki kraj, jacy ludzie. Autor nie wystawia nosa poza problemy swego podwórza; postaci dają się poznać tylko podczas rozmowy (na ogół przesyconej dydaktyzmem) z bohaterem, a potem znikają z naszej pamięci wraz z lawiną swych ładnie cyzelowanych wypowiedzi.

W ogóle przekonująca motywacja psychologiczna i umiejętna ewokacja tła obyczajowego są słabymi stronami małego realizmu. Dla Augustyna, Bieli, Traciewicza, Madeja powiązania społeczne, psychiczne, zwyczajowe, łączące (czy dzielące) ludzi przedstawiają się nader prosto, oczywiście. Stworzone przez nich kreacje, charaktery są spłaszczone do kilku rysów, a często podporządkowane jednej, wyróżniającej cesze: ten jąka się, tamten ma czerwone ręce, ów znowu oryginalne powiedzonko (np. „twój Staszek”), ktoś inny jest wciąż długi i chudy. Mimo tej próby zindywidualizowania postaci wszystkie one odarte są z jakiegokolwiek własnego „stylu” psychicznego, występując w świadomości narratora jako symptomy pewnych tendencji, postaw, wobec których pragnie on zająć stanowisko.

Czytelnik chętnie wybaczyłby autorom uproszczenia w budowie sytuacji i w konstrukcji sylwetek, gdyby wpływały one z potrzeby poświęcenia szczegółów i cech charakterystycznych dla bardziej wnikliwego, sugestywnego odmalowania jakiegoś kompleksu zjawisk z jego powikłaniami, zależnościami, dla przedstawienia jakiejś ciekawej tezy. Tymczasem w tej literaturze – o czym już mówiliśmy – za grosz nie dostrzeże się głębszych perspektyw ideowych czy społecznych, w związku z czym traci ona charakter egzemplifikacji, zamykając się na jednym opisywanym zdarzeniu, zaciskając się do jednorazowo rozstrzygniętego czy postawionego problemu. Kwestię o skali ponadindywidualnej, wydzwięku przynajmniej środowiskowym zastępuje zgryzota walczącego o dostatnią przyszłość małżeństwa czy jednego obywatela.

Dlatego też sparzył się np. Miernik, próbując za pomocą techniki małego realizmu odmalować metamorfozę, jaka zaszła w społeczeństwie naszego kraju tuż po wyzwoleniu⁷. Ogromny rozmach i doniosłość wydarzeń zatraciły się w wątej anegdocie, zawężającej horyzont przemiany do przeobrażeń zachodzących w najbliższym otoczeniu bohatera. Jeśli zważymy, że to otoczenie zarysowane jest w sposób wyrywkowy, schematyczny i mało autentyczny, pojmiemy, jakim nieporozumieniem jest ta książka. Poznajemy same rezultaty zjawisk społecznych; brakuje ich motywacji, głębi, nawet tła. W podobnej próżni rozgrywa się akcja *Tatuowanych* Zagórskiego⁸; powieść ta – bardzo zewnętrzna – nie odbiega poziomem od przeciętnego kryminału, pomimo że autor próbował uwznioślić i skomplikować sylwetkę bohatera przez (między innymi) wtargnięcie z przeszłości wojennej. W prozie Miernika i Zagórskiego nie dostrzega się większych ambicji formalnych. Tradycyjnie skonstruowany narrator ułatwia prowadzenie postaci i informowanie o zmianach, zachodzących w świecie; mnożą się tu komentarze odautorskie, nie sięgające jednak rozmiarów tych dydaktycznych epistoł, jakimi torturuje czytelnika Madej.

⁷ R. Miernik, *Ciosanie*, Warszawa 1965.

⁸ B. Zagórski, *Tatuowani*, Warszawa 1965.

Gdybym miał odpowiedzieć na pytanie, po co, dlaczego, z jakich pobudek powołano do życia te dwie książki, jak i wszystkie omówione dotychczas pozycje (poza opowiadaniem Samsela, które zrodziła faktyczna chęć ingerencji artystycznej w rzeczywistość), nie umiałbym skłonić niczego sensownego na ich obronę. Bo na pewno nie bronią ich niedoskonałości i „niedoniosłości” manifestacyjne wyznania autorów, rezerwujących sobie prawo do opisu mikroświata, do podjęcia peryferyjnych problemów. Krytyk, a tym bardziej czytelnik, chętnie przystanie na każdy program, nawet na program minimum, byleby znalazł on przekonywający, udany pod względem artystycznym wykład w powieści czy opowiadaniu. Teoria zaś „małych realistów” nie tylko nie inicjuje, nie inspiruje oryginalnej, wartościowej twórczości, ale zdaje się pokrywać, „zagadywać” nieumiejętności pisarskie autorów, zdaje się wyrastać z indolencji ich prozy. Doszukiwano się kiedyś źródeł tej literatury w ideologii i utworach przedwojennej grupy Przedmieście. Nie wydaje się to słuszne. To co dla Przedmieścia było zadaniem, dla małych realistów jest wygodą, ucieczką i wbrew enuncjacji Augustyna – rezygnacją.

Przypatrzmy się jeszcze, w jaki sposób usiłują niektórzy pisarze – wyrosli z kręgów małego realizmu – przekroczyć jego próg.

Trzy propozycje

Do miasteczka, opanowanego przez gang przyjeżdża młody Spryciarz. Wiezie w kieszeni skierowanie na zastępcę Szeryfa. Szeryfem miasteczka okazuje się zastraszonego starszy człowiek, na którego otoczenie wywiera nieograniczony wpływ. Najchętniej zrezygnowałby on ze swojej funkcji. Gang ma go – jak to się mówi – w kieszeni. Nowy zastępca postanawia zaprowadzić porządek. Zaczyna od najbliższych zaufanych szefa. Wie, że rewolwer i pięść nie pomogą mu w tej walce. Jediną szansą jest zdobycie autorytetu w mieście. Ponieważ urodził się wybitnym Spryciarzem, udaje mu się związać ręce przywódców gangu: łapie ich na gorącym uczynku i uzależnia ich los od swojej decyzji – przynajmniej na jakiś czas. Na razie jest sam. Rzuca go na łatwy łup przeciwnikom nawet Szeryf. Tymczasem Spryciarz poczyni sobie coraz lepiej. Dzięki kilku wytrawnym trickom i bluffom udaje mu się uzyskać autorytet nie tylko w mieście, ale i wśród członków gangu. Powodzi mu się też na innym polu. Szeryf ma atrakcyjną córkę, z którą żenić się będzie bogaty przemysłowiec. Tymczasem dziewczyna zostawia swego pogwałconego „króla ropy” dla brudnego, szorstkiego w pożyciu, lecz jakże męskiego Spryciarza. Napięta atmosfera w mieście uspokaja się. Bohater zdobywa żonę, licznych przyjaciół i zielone światło dla swych zamierzeń.

Ten schemat westernu narzucony został w powieści Andrzeja Twerdochliba⁹ na swojską, produkcyjną historyjkę, dziejącą się w środowisku zakładu pracy. Miasteczkiem jest baza transportowa pewnego przedsiębiorstwa budowlanego, szeryfem – kierownik tej bazy, gangiem – zespół uprawiających szwindel i lewe kursy pracowników, przemysłowcem – elegancki dyrektor przedsiębiorstwa. Dzięki kilku przebiegłym posunięciom Michałowi, cwaniakowi pierwszej wody, udaje się zamienić „bazę ludzi kradnących” w przeciętny zakład – na poziomie średniej krajowej. Tzn. taki, że każdy tu skorzysta, ale nie ma już jawnego, kłującego w oczy rozboju.

Bohater Twerdochliba nie jest jednak idealistą – jakim prawdopodobnie okazałby się jego odpowiednik w westernie. To typowy „ideał” małego realizmu. Nie nurtują go poważniejsze problemy, broni się przed jakimkolwiek światopoglądem, stroni od deklaracji, nie ma planów życiowych. Gdzie go posła, tam idzie, byle żyć dostatnio, przyjemnie. Nie ucieka od stabilizacji. Walkę z gremialnym szachrajstwem i korupcją w bazie prowadzi w imię zupełnie

⁹ A. Twerdochlib, *Gwiazda sezonu*. Warszawa 1967.

osobistych pobudek. Raz – pragnie zmienić na lepsze fatalną opinię, jaką cieszy się baza „u góry”, dwa – chce wykazać się kierowniczymi zdolnościami, trzy – dostrzega w tej grze pewien element sportu. Autor aprobeuje poczynania swego bohatera, wyróżniając przez to spryt i cwaniactwo jako wiodące zdolności, zalety człowieka. Praca, a właściwie jej organizacja, jest sposobem rozgrywki pomiędzy przełożonymi a pracownikami. Kto kogo przechytrzy – ten górą, temu będzie lepiej. A chodzi o to, żeby było lepiej.

Powieść z takim programem mogłaby pomnożyć serię „małorealistycznych” produkcji. Tym bardziej że Twerdochlib nie układa narracji w sposób zbyt nowoczesny, jak również nie rozciąga szerszych perspektyw społecznych i nie próbuje pogłębić bardzo szkicowych sylwetek psychologicznych. A jednak mamy tu do czynienia już z jakąś propozycją formalną, z konstrukcją podbudowaną – co prawda ryzykownym – programem. W głównej mierze jest to zasługa – jak mi się wydaje – „uzbrojenia” fabuły w sensacyjny schemat, wykorzystania techniki westernu dla odtworzenia prozaicznej akcji.

Natomiast w prozie Pluty¹⁰ mały realizm wydaje się niknąć, tracić rację bytu z tego względu, że przewycięża go realizm – by rzecz paradoksalnie – jeszcze mniejszy i dzięki temu utwory tego młodego pisarza nabierają cech naiwnej egzotyki; niewielkie, zapisywane kruszynami spostrzeżeń, ułamkami odczuć, prostsze w swej potoczności od potoczności życia obrazki osiągają niekiedy wymiar parabol. Narrator tych opowiadań nie honoruje żadnych zasad i konstytucji ludzkich, nie szereguje wypadków według ich doniosłości dla człowieka, nie uznaje hierarchii, sensacji, moralności; narracja płynie strużką jednobarwną, niezmaconą, jakby ironiczną wobec miernoty ludzkich praw i norm, urozmaiconą jedynie pomysłami stylizatorskimi. Wskazówka temperatury stylu nawet nie drgnie, gdy przychodzi do skomentowania czyjejś śmierci bądź kalectwa; odpięcie guzika pod szyją i upadek gałęzi na czyjąś głowę pochłaniają tyle samo wysiłku artystycznego autora i tyle samo uwagi narratora. Ten ostatni jest – jak widać – wiernym wychowankiem małego realizmu, gdyż przekłada surową, wierną reprodukcję wydarzenia i chłodną analizę wyglądu, zachowania nad humanitarny odruch, nad próbę wgłębienia się w społeczne czy psychiczne przyczyny aktu; gdyż upiera się przy żelaznym i konsekwentnym dystansie w stosunku do ludzkich przeżyć, nie stosując przy tym obojętności dla spotęgowania np. wymowy oskarżenia, lecz dla samej potrzeby obojętności.

Bierność narratora zaczyna być u Pluty programem formalnym, a nawet – narzędziem poznania; nie można jej identyfikować z charakteryzującą innych bohaterów prezentowanych książek – apatią, wygodą życiową.

Centralną – już nie tylko doniosłą w sferze artystycznej – kwestią swej powieści¹¹ mianuje Napiórkowski ów problem pasywności, podatności na wymogi stabilizacji, obojętności na wszelkie zjawiska, wymagające altruistycznej decyzji czy ponadosobistego zaangażowania. Bohater *Wołania o deszcz* przez cały swój żywot szuka celu, któremu mógłby się w całości poświęcić, wierząc, że gdy tylko znajdzie swoje miejsce na ziemi, gdy natrafi na odpowiednie rzemiosło, będzie je wypełniał w sposób doskonały. Pomimo tej wiary, mimo marzeń o własnym, szczęśliwym domu, nie inicjuje on żadnej, ale to żadnej akcji, przybliżającej moment spełnienia zamierzeń; kierują jego działaniem siły czasu, historii, środowiska, utrzymującej go dziewczyny.

Bezmyślny, niemal zwierzęcy los wiedzie większość przewijających się w fabule postaci. Prawa ich postępowania dyktuje najczęściej jakiś kompleks czy wieczny strach – to przed śmiercią, to przed brudem, to przed transcendencją w jakiegokolwiek formie. Obraz życia tych ludzi, tęskniących za stabilizacją, bezideowych, biernych – żywych wcieleń ideału małego realizmu – został przez Napiórkowskiego jak gdyby rzucony na duży ekran i wzbogacony o

¹⁰ J. P l u t a, *Pas*, Wrocław 1967.

¹¹ R. N a p i ó r k o w s k i, *Wołanie o deszcz*, Kraków 1966.

perspektywę przyczynowo-skutkową. Karykaturalna, acz wysnuta z błogiej nieświadomości, wizja małego realizmu zdaje się tu uzyskiwać wyraziste, bezwzględne kontury. Tym bardziej że pod płaszczem stylizowanej przypowieści – gdyż tak upozorował swoje doświadczenia i obserwacje Napiórkowski, z galerią symbolicznych typów i serią kreacjonistycznych sytuacji – rozpoznajemy realia współczesności w jej różnorodnych przejawach.

Te trzy próby przełamania artystycznego i ideowego kręgu małego realizmu – przez skomplikowanie schematu, unaiwnienie obserwacji i spotęgowanie postulowanego obrazu świata – łączy jedna cecha. Trzej autorzy zdają sobie sprawę z tego, że mimetyzm (jeśli kto woli – weryzm) nie może stanowić narzędzia prozy artystycznej, że wierne naśladownictwo rzeczywistości obiecuje płytką, pozbawioną motywacji, ślizgającą się po powierzchni reprodukcję. Szczególnie w tym wypadku, gdy spojrzenie autora pozbawione jest dociekliwości w rozeznaniu świata rzeczy i świata osób, on sam czuje się niepewny i zagubiony w odmalowanym przez siebie pejzażu. Jak „uczeń czarnoksiężnika” bezradny wobec rozpełtanego przez siebie żywiołu. Pozostaje nam z żalem skwitować brak Czarnoksiężnika, który poskromiłby nieodpowiedzialne rozhowory igrającego dzieciaka.

OCALENIE ARKADII

Hełm z papieru

Tam gdzie zaczyna się jego pamięć, jest wojna. Tragedię pogłębia fakt, że wojna ta stanowi nie ewenement, który wygarnął ludzi na pewien czas z wymoszczonych siedlisk, nie dopust Boży i nie objawienie – tylko stan naturalny, taki jak pogoda. Z nieba pada deszcz albo bomby; wujek nie wrócił do domu, bo się upił lub przepadł w łapance. To prawda, że on nie rozumie wojny, lecz nie pojmuje jej na takiej samej zasadzie, na jakiej nie pojmuje gniewu matki, kolorów świata.

Wojna jest dla tego chłopca mitem, jednym z pierwszych systematyzujących rozproszona świadomość mitów. Z całym jednak zaangażowaniem swej – na szczęście bogatej – wyobraźni broni miejsca w należytym jego wiekowi Arkadii, czyniąc to w podobnie pełny, uzbrojony w motywację sposób, w jaki człowiek pierwotny ubezpieczał się przed zatrważającym konkretem – legendą, ochraniał swą nagość przed grozą sił nadprzyrodzonych – systemem zaklęć i magią.

Dojrzewającego bohatera powieści Sławomira Kryski¹² nie obchodzi to wojsko, które śpiewa i ginie na ulicach, tylko to, które maszeruje po dywanie. Na wstępie zabawy wystarczają chłopcu proste manewry ołowianymi kolumnami, jakimi my wszyscy zadawaliśmy się w analogicznym okresie życia; wkrótce wyłącznie ludyczna funkcja tych akcji poczyna go razić. Obserwatorowi skomplikowanych konfliktów i wciąż się komplikujących realiów wojennych nie dogadza zwykle przewrócenie wyłączanego z gry żołnierzyka na dywan: przecież jedni walczący padają zabici, inni zaś ranni, trzeba więc tych pierwszych – załóżmy – kłaść na lewy bok, drugich – na prawy. Bomba wydmuchująca w sąsiednim gmachu dziurę usianą ludzkimi trupami, uświadamia generałowi mikroarmii możliwość śmierci totalnej i skłania go do wprowadzenia innowacji w arsenał broni stosowanej w natarciu na fortecę krzesła. Podpatrzony za oknem pogrzeb żołnierza zostaje natychmiast odtworzony pod tapczanem.

Mit absorbuje w ten sposób wszelkie przejawy rzeczywistości okupacyjnej, podstawowego odniesienia układu narracji; pochłaniając je zaś – adaptuje do swych wewnętrznych reguł, wprowadza w obszar arkadyjskiej inercji. Zjawiska faktyczne, otaczające bohatera, stają się zaledwie wzorem w uprawianej przez niego zabawie, suflerem jego teatru; tak zanika stan bezpośredniego zagrożenia jednostki, tak zostaje ocalona dla przeszłości legenda szczęśliwego pacholęctwa. O ile jednak rozumiemy powody, dla których bohater tej książki usiłuje za wszelką cenę zastąpić widziany pod oknem hełm stalowy – hełmem z papieru, o tyle kwestionujemy podobne zachowanie u narratora, angażującego niemal całą wenę w dramatyczny opis podłogowej strategii. Losy ołowianych figurek traktowane są przez niego ze znacznie większą dozą epickiej rzetelności aniżeli postępowanie naturalnych postaci; te ostatnie snują się po powieści niczym cienie owej ważniejszej strefy pozorów. Prawdopodobnie na dobre wyszłoby książce, gdyby autor przebrał wszystkie konkretne sytuacje i osoby w kostium jednolitej imitacji. Akt ten jednak do reszty zniechęciłby czytelnika, który uważa, że i tak za długo czyta o niewiele obchodzących go atrapach.

Obrona *status quo* Arkadii polegać może nie tylko na terapeutycznym konstruowaniu zastępczej, urojonej rzeczywistości, ale również na próbie urojonej interwencji w niekorzystnie układający się faktyczny porządek zjawisk. Rówieśnik bohatera *Hełmu z papieru* w powieści Tadeusza Nowaka¹³ przyjmuje wojnę za złą chorobę, która naszła wieś,

¹² S. K r y s k a, *Hełm z papieru*, Warszawa 1964.

¹³ T. N o w a k, *Takie większe wesele*, Kraków 1966.

opustoszyła stoły z jadła, odebrała radość kwitnienia sdom i oszpeciła smutkiem oblicza ludzkie, która wszakże – jak każda przypadłość – jest wydarzeniem przemijającym, krótkotrwałym. Co więcej, można tę przypadłość przypuszczalnie usunąć: trzeba tylko znaleźć właściwy środek.

Cudownego klucza do odmienienia świata dostarcza chłopcu wyobraźnia (pojęta bardziej dynamicznie niż u Kryski). Narrator książki Nowaka awansuje tę komórkę naszej świadomości do rangi narzędzia, kształtującego realne formy bytu; już na pierwszej stronie okazuje się, że harfa równie dobrze może służyć do wydawania boskich dźwięków, jak do przesypywania gnoju. Józek, wrażliwy bohater powieści, usiłuje przybliżyć, zminiaturyzować wysokie i nieostre kontury wojny, niejako wtopić jej elementy w porządek gospodarskiej egzystencji, czyli – zlokalizować objawy zarazy tam, gdzie będzie mógł sobie z nimi poradzić, gdzie będzie w stanie interweniować. Podobnie jak jego poprzednik z *Helmu z papieru* wnikliwie śledzi przebieg zająć okupacyjnych, poszukuje rekwizytów legendy wojennej – nie po to jednak, by później zrekonstruować te namiastki w obrębie jakiejś sztucznej struktury, a po to, ażeby zdobyć ów klucz zdalny do naprawy rzeczy i ustanowić siebie prawdziwym uczestnikiem wydarzeń.

Rekwizyt – łuska, nabój czy wreszcie cały pistolet – z pewnością pozwoli mu skutecznie włączyć się w akcję stron walczących, a przynajmniej da jakieś takie pojęcie o stanie i sednie konfliktu; spełnia on dla chłopca rolę analogiczną do tej, jaką uzyskują narzędzia sympatycznej magii w rękach dzikusa pragnącego unieszkodliwić wroga lub obrócić na swoją korzyść procesy przyrody. Biorąc w dłonie metalowe odpadki, pozostawione w ziemi przez falę frontu, bohater nie myśli o włączeniu ich do bezużytecznej kolekcji, nie, on zamierza je zwrócić czasowi, ale w formie udoskonalonej, zwielokrotnionej działaniem czarów. Czarów wyobraźni. Ona ratuje i usprawiedliwia ten nie najlepszy ze światów, który dzięki jej obecności – oby stał się weselem, takim większym weselem! Mimo że wesele (na ostatnich stronach powieści) zbiega się z pogrzebem.

W znakomity funkcjonalny sposób podchwytuje narrator książki Nowaka tę ideę wspólny, dialogu między sferą chłopięcej wyobraźni a dorosłej rzeczywistości. Trudno doszukać się w lirycznym monologu miejsc, gdzie kończy się fantazja, a rozpoczyna się wiejska prawdziwość; mimo to czytelnik stale zachowuje poczucie realnego przebiegu zjawisk. Metoda skojarzenia faktu i imaginacji, zatarcia dystansu pomiędzy wytworami wyobraźni a realiami wiejskiego życia trafnie oddaje technikę dziecięcej lektury świata. Ojciec, matka, żona sołtysa, przyjaciele bohatera pojawiają się na równych prawach z aniołami stróżami, białymi końmi, świętymi w jabłczanym sadzie; ruchami postaci rządzi nieodpowiedzialna – rzeklibyśmy – logika postępowania; narrator – zupełnie jak podmiot naiwnego malarstwa – umniejsza rolę pejzażu, ludzi, nawraca wciąż do ładniejszych lirycznych motywów, upiera się przy dosłownej interpretacji powiedzeń konwencjonalnych: „Nawet matka to spostrzegła. Powiadała, że to wszystko przez to, iż proboszcz na chrzcie zamiast soli wsypał mi w usta cukru. Już ja widzę ten cukier. Nie uwierzę, aby proboszcz aż tak się pomylił. Zawsze był sknerą. Nawet przed wojną udzielał wikaremu do kawy po łyżeczce końskiego cukru lub po dwa ziarenka sacharyny”.

Czy czas wojenny można całkowicie pozbawić doniosłości? Dla narratorki powieści Bogusławy Latawiec¹⁴ staje się on zaledwie gobelinem, z którego wyciąga się kolorowe nitki dla utkania własnej wizji świata. Dodajmy: konkretnej, poetyckiej wizji. Narodziny świadomości w ujęciu pisarki są nie tylko zarejestrowanym procesem powstawania określonej osobowości (przyszłej poetki), ale także – próbą dotarcia do źródeł poezji, przedstawieniem mechanizmu kiełkowania metafor i refleksji lirycznych. W ten sposób

¹⁴ B. L a t a w i e c, *Nie widziałem tak długiej chorągwi*, Poznań 1965

sprawa kształtowania się „duszy” bohaterki zwięzła zostaje do opisu wrażliwości estetycznej. Jedyłą reakcją dziewczynki na wiadomość o śmierci bliskiej osoby jest odruch wyobraźni: „Rozerwało go na strzępki: – W wyobraźni zobaczyłam znów bordowy sweter ojca, który tym razem nie zwisał z krzesła, tylko leżał na podłodze”.

Podobnie suchą, stroniącą od emocji interpretacją zjawisk cechuje się narratorka. Powieść przypomina w swej konstrukcji biegnący film, zatrzymywany co parę sekund przez kogoś, kto chce przyjrzeć się dokładniej poszczególnym zdjęciom, kto z nieustannie napiętą uwagą rozpoznaje na ekranie fazy wewnętrznego wzrostu głównej postaci. Ta praca narratorki nie angażuje wyłącznie oczu i pamięci; usiłowania jej grubo przekraczają zakres zadań stawianych przed zwykłym widzem, a nawet niezwykłym komentatorem. Latawiec każe narratorce nie tylko postrzegać i notować, nie tylko analizować, ale i uogólniać, czynić odkrycia bliskie prawdom naukowym, co więcej, podsumowania zawarte w relacji często mają charakter normatywny, postulujący: próbują narzucić bezładnym przeżyciom bohaterki jakiś określony, ukierunkowany lot, pragną utrzymać w karbach wprost doświadczalnej sprawdzalności. *Nie widziałam tak długiej chorągwi* – to przede wszystkim powieść intelektualna. Przekonują o tym naukowe skłonności narratorki, planowa kompozycja powieści, zaniedbanie dziedziny podstawowych zachowań ludzkich: brak uczuć. Ludzie wtopieni w rzeczywistość są – jak przedmioty – ważni wówczas, gdy okazują się nowym, współgrającym elementem w procesie narodzin świadomości młodej poetki. I na takiej samej zasadzie, ustępując sugestii wyobraźni, pojawić się może w fabule zdarzenie wojenne.

Ucieczka niedaleko

Epoka dzieciństwa – to odwieczny temat literatury. Co ciekawe, nieodłącznie związał się z nią mit rajskiej szczęśliwości. Nigdy nie uchodziło pisać źle o własnym domu rodzinnym. Ale też zarania pamięci powracających do wspomnień nie mąciły obozy, getta i zgliszcza. Dlatego wielu naszych współczesnych sięgnęło właśnie po ten motyw? I dlaczego większość spośród nich wyeliminowała widmo konkretnej wojny z kart swej opowieści, zachowując legendę w jej sentymentalnej przezroczystości, a więc i wierność literackiej tradycji?

Tradycje nie są odległe; bogatą biblioteką udokumentowała temat dziecięcy proza dwudziestolecia międzywojennego i lat pięćdziesiątych, by przypomnieć takie świetne jego realizacje, jak *Życie duże i małe* Macha, *Dziurę w niebie* Konwickiego, *Okruchy weselnego tortu* Żukrowskiego. Książki młodych pisarzy odbiegają od tych klasycznych pozycji, przede wszystkim znacznie bardziej miniaturowymi konturami zamiaru autorskiego. Dla Macha, Konwickiego penetracja krainy lat szczenięcych stanowiła pretekst do dyskusji nad powszechnym ładem, była artystycznym, efektownym ubiorem ich światopoglądu, parabolą współczesnych przeżyć i przemyśleń. Ucieczka – bo tak należy określić to zjawisko – bohatera literackiego lat sześćdziesiątych w ukojenie arkadyjskich krain młodości wydaje się zbiegać z intelektualną rejteradą narratora tej prozy, którego talent poraża doniosłość problemu aktualnego, którego ruchy paraliżuje konformizm.

Nie jest dziełem przypadku, że przed czterema – pięcioma laty co druga powieść napisana przez wchodzącego na rynek twórcę mieściła się w formule małego realizmu, a co czwartą można było ustawić na półce z literaturą drażącą świat dziecięcych marzeń bądź dojrzały krąg młodzieńczego doświadczenia. Lata dalekiej przeszłości stały się pociągającym poletkiem, na którym zasłaniający swe oblicza, nieśmiali artyści mogli wyprawiać dowolne harce, olśniewając odbiorcę barwą i fantazyjnością języka, bogactwem artystycznych struktur; stały się jednym z owych bezpiecznych małych mitów, które omawiał Zbigniew Kubikowski¹⁵.

¹⁵ Z. K u b i k o w s k i, *Bezpieczne małe mity*, Wrocław 1965.

Geneza zainteresowania właśnie tym mitem ma i inne uwarunkowania: celebrytuje się on wszakże pod niebem wojny. Wyprawa do kraju dzieciństwa może w tej specyficznej sytuacji oznaczać nie tylko ucieczkę do poetycznego zacisza, ale i próbę rekonesansu, poszukiwanie problemu, przeżycia, którego zabrakło w teraźniejszości i na którego niedomiar skarżą się mali realiści. Zapewne, tyle też ona znaczyła dla wielu autorów prozy arkadyjskiej – przynajmniej wtedy, gdy przystępowali do pracy. Bo kiedy ją kończyli, wychodziło na jaw, iż wszystko, na co ich stać – to mniej lub bardziej udana artystyczna interpretacja, obróbka własnych wspomnień, których urokowi ulegali. Jeżeli zdobywali się na jakąś ideę, ważna stawała się ona tylko w płaszczyźnie estetycznego rozeznania w świecie.

Podstawowym odruchem eksploratorów minionego czasu była też chęć ocalenia Arkadii właśnie w jej bajecznych, nierealnych granicach. Ocalenia przez spotęgowanie mitu, przez adaptację historii okupacyjnych do wymagań legendy – czego dokonali pisarze wymienieni wcześniej – bądź przez programowe wyłącznie, wyeliminowanie przykrości wojennych – czego dokonują w swej prozie dalsi autorzy. Wojna stanie się teraz tabu. Jego naruszenie grozi zawaleniem całej konstrukcji arkadyjskiej.

Czym może być bowiem wojna, jak nie daleką, mało znaną krainą, leżącą zapewne na antypodach naszego świata? Krainą, ku której popłynął ojciec – zupełnie nieoczekiwanie i niedorzecznie: przecież tutaj, w tej chacie, gdzie ptaki zakładają gniazda, byłoby mu znacznie lepiej! „Co to jest wojna? Musi to być coś bardzo ważnego, bardzo niedobrego i dalekiego” – głębiej nie zamierza wnikać w problem bohater¹⁶, ulokowany przez narratora w samym pępku ziemi, szczęścia, chroniony jego protekcyjnym, a zapewne i pełnym zazdrości spojrzeniem. Kiedy ten chłopiec – podobnie jak jego rówieśnicy w książkach Kryski, Nowaka – znajdzie w trawie element broni, ułoży go w kolekcji egzotycznych muszli znalezionych u brzegu groźnego morza, nie próbując zrobić zeń użytku nawet na dziecinny sposób. W trakcie snucia gawędy o słonecznym epizodzie narrator usiłuje – podobnie jak jego poprzedniczka z książki Latawiec – wypowiedzieć jakieś opinie odnośnie wieku dojrzewania. Poza kilkoma bardzo trafnymi, ale jeszcze bardziej banalnymi prawdami, raczy nas on nauką o specyfice odmienności reakcji chłopięcych, których wydaje się jednak sam do końca nie pojmować, gdyż poprzestaje najczęściej na ich pobieżnym, lirycznym naszkicowaniu. W ogóle czytamy tę książkę z nie niknącym nastawieniem, że coś w końcu się stanie, że ktoś coś istotnego powie – sam narrator bowiem zapewnił nas, że ten jego epicki galop do Wielkiego Lasu będzie nie tylko bajką o krasnoludkach z małego lasu. Nie zaspokajają zaś naszego głodu obserwacje dotyczące dziecięcej nieporadności w ocenie i hierarchizacji zjawisk (sami wiemy, że ptasie jaja w gnieździe były dla nas kiedyś równie ważne, jak spalenie się stodoły). Nie wychodzi powieści na dobre liryczna ulotność, niepełność scen, nikłe pogłębienia kilkunastu przewijających się w fabule sylwetek.

Gdy w książce Czesława Kuriaty nie dostrzegamy ważnego powodu, dla którego żyje bohater, dla którego jego obecność na świecie stała się przedmiotem literackiego opracowania, to podanie takiego powodu w powieści Ryszarda Daneckiego¹⁷ – dziwi. Główny aktor wydarzeń – zresztą porte-parole narratora – przebywa od najwcześniejszych lat do późnej młodości w stanie prawie ciągłego miłosego uniesienia, z małymi przerwami na realizację poetyckich zainteresowań, podróże, zawieranie znajomości. Trudno spamiętać imiona wszystkich przygodnych i trwalszych jego zdobyczy – z podwórka, wagonów i domów wczasowych; w każdym razie godzi się odnotować, że w tym młynku towarzyskim pojawiają się – a jakże („każdy przechodzi okres zainteresowania do swojej płci”) – panowie oraz ona, ta jedyna, której nie daj Bóg zbrukać brudnym ciałem: „Magda leżała w bezwładnym oczekiwaniu, wodząc za nim wielkimi oczami, których krowia wilgotność,

¹⁶ Cz. K u r i a t a, *Galop do wielkiego lasu*, Warszawa 1965.

¹⁷ R. D a n e c k i, *Kropla oceanu*, Poznań 1965.

spazm błagalny o zwierzęcą jedynie rozkosz doprowadzały go do pasji, nie, nie, nie, nie tak nasze pierwsze gody miały wyglądać, fizjologia, koniec, więc prędko się myj i pędźmy [...] nie chcę być dla ciebie tylko buhajem, za kochankiem musisz potem tęsknić”. To zdeterminowane, pełne heroizmu stanowisko bohatera, który przedtem z zapalem s płacał erotyczną daninę naturze, podbudowane jest nie tyle filozofią platonizmu, ile – zmęczeniem podróżnego, pragnącego w końcu wysiąść na którejś z kolejnych stacji pospiesznego pociągu i wciąż zniechęcanego identycznym wyglądem przystanków w ostatecznym (cielesnym) zbliżeniu.

Na plus (odwagi, nie artyzmu) można by narratorowi policzyć daleko posuniętą szczerość: wyznaje on – jak przed kratą konfesjonału – swe wszelakie grzeszki i występki, epatując zestawem pikantnych szczegółów, które mogłyby przestraszyć najwytrawniejszego spowiednika. Ale podobnie jak od księdza nie otrzyma bohater rozgrzeszenia od czytelnika; natłok nieważnych faktów, niuansów, drobnych przeżyć rozgadnia fabułę, rozbija kompozycję i wprowadza artystyczny nieład na chybcika robionych notatek do ciekawie zapowiadającego się opowiadania.

I w gruncie rzeczy ten pulsujący pełnią, wplątany w rój przygód młodzieniec okazuje się bezbarwnym, pasywnym mięczakiem. To prawda, dąży do czegoś – ale nie wie, jakie jest to coś, nie zdaje sobie sprawy z racji swego postępowania, swych przypadków. Pozwala sobą powodować – instynktowi, ludziom, czasem, lecz nie zauważa i nie uznaje swej wielokrotnej zależności. Pozorując niechęć, a nawet obrzydzenie do ciemnicy swego charakteru, w zasadzie pozostaje pod urokiem własnej osobowości. Przecież światło narracji skupia się prawie wyłącznie na jego duchowych i fizycznych perypetiach. Zjawiska naturalne historyczne – w tym wydarzenia wojenne – stanowią zaledwie tło dla życiowych improwizacji Henryka. Mít Arkadii funkcjonuje w powieści Daneckiego w oryginalny, indywidualny sposób. Wyraźniej niż w innych omówionych do tej pory pozycjach wychodzi tu na jaw wątek autentyzmu, wyraźniej też widać ściegi w wyszywanym „na wyrost” – na miarę dojrzałego, sfrustrowanego narratora – portrecie dzieciństwa bohatera.

Schemat spowiedzi zastosował również Bohdan Zadura w *Latach spokojnego słońca*¹⁸; gdy narrator *Kropli oceanu* z pokorą i nadzieją na pocieszenie zdawał sprawę z wypaczeń chmurnego wieku, to ten autor spowiada się z niedojrzałości swego wieku – górnego, przyglądając się, jaki efekt wywierają na czytelniku. Marzeniem jego byłoby wyrzec zaraz po urodzeniu coś tak mądrego, jak: „Literatura nie jest środkiem obojętnym jak sole trzeźwiące. Jest narkotykiem i nałogiem”. Albo: „Wszyscy jesteśmy jedyni i niepowtarzalni, cóż, że anonimowi”. Niestety dla narratora słowa te padają z jego ust w ponad dwadzieścia lat po wychyleniu się z łona matki, kiedy już jest bardzo inteligentny, sprawny, odczytany, sprawiedliwy w ocenach i w ogóle.

Nie sposób nie wymienić współczesnego problemu, który nie przewinąłby się czy bodaj prześliznął przez stronicę tej malutkiej książeczki i który by nie został skwitowany co najmniej błyskotliwą sentencją. Z naukowym zacięciem autor omawia problem swojego dzieciństwa usystematyzowanymi działami: życie rodzinne – gry i zabawy – religia – znaczki – polityka – sprawy seksualne – harcerstwo – lektury – twórczość itd. Tę jedyną w swoim rodzaju ekspresową, erudycyjną recenzję z poematu młodości cechuje daleko posunięta ostrożność w wygłaszaniu sądów, wybornie rozwinięty aparat cenzury wewnętrznej. Narrator – podkreślając wciąż swą tożsamość z autorem – nie przyznaje się np. do żadnych wątpliwości na drodze wyboru religijnego; hasło walki o swą duszę załatwia jedną złotą myślą: „Symbolicznie uderzony w policzek [podczas bierzmowania – przyp. M. O.] powoli przesuwałem się do wyjścia kościoła. Dosłownie i w przenośni”. A sprawy erotyczne? Czy

¹⁸ B. Z a d u r a, *Lata spokojnego słońca*, Warszawa 1968.

naprawdę zajmują w życiu tak mikroskopijne miejsce? Przekonany o doniosłej roli, dostojności swych poczynań od kołyski, narrator nie tylko szuka azylu w państwie Arkadii, ale nawet sam się stąd eksmituje, widząc poza sobą jedynie lata trudu, samokształcenia, samodoskonalenia: „Nie wierzę w sielskie dzieciństwa, krajobrazy arkadyjskie, do których warto wracać. Donikąd nie warto wracać, jeśli chce się wrócić do krainy niezmaconej szczęśliwości [...] Dzieciństwo jak nie jest krainą szczęśliwości, tak nie jest krainą niewiedzy. Dzieci wiedzą wszystko...” Zgadza się w tym miejscu z autorem. Nie warto, a nawet nie można wracać do tej krainy – gdy się w niej jeszcze do tej pory przebywa. Znamy przypadki przedłużenia arkadyjskiej strefy beztroski i samozadowolenia na znacznie późniejsze lata życia. Cóż, wszyscy jesteśmy jedyni i niepowtarzalni. Ale nie wszyscy anonimowi!

Z pewną ulgą przystępuje się po tych książkach do lektury powieści Bolesława Faca¹⁹. Wreszcie mamy do czynienia z prawdziwym – jak to się mówi, z krwi i kości – chłopaczyskiem, nie zaś z narcystycznym erudyta, potencjalnym obsesjonatem seksualnym czy liryczną zjawą, pogrobowcem Orcia. Punkt widzenia narratora *Ucieczki niedaleko* odbiega w istotny sposób od metod postępowania w niemal wszystkich omówionych do tej pory książkach: jest świadomie i konsekwentnie obniżany do poziomu poznających otoczenie oczu chłopca. Nie próbuje się tutaj rozwijać dziejów bohatera w myśl powziętej z góry koncepcji ani interpretować w bieg wydarzeń czy wyróżniać jedne a deprecjonować inne przeżycia: na kogo bohater wyrośnie – to zależy od wątku już innej fabuły. Odgórnej intencji, troszczącej się w pierwszej mierze o systematyczność, spójność jakiejś ideowej czy artystycznej konstrukcji, przeciwstawia się w prozie Faca sumienna, dbała o szczerość obserwacja. Gdy większość autorów przedstawionego tu nurtu kładzie nacisk (czasem wyłączny) na funkcjonowanie, wybujałą sprawność wyobraźni w dzieciństwie, to narrator *Ucieczki* respektuje fantazję swego bohatera na równi z jego specyficzną logiką myślenia i mówienia, naiwnym, choć uzbrojonym w motywację światopoglądem itp. I nie waha się zaświadczyć o jego przeciętności – rzecz nie do przyjęcia przez narratorów książek Zadury, Kryski czy Daneckiego.

Jednak i ta książka to tylko ucieczka w bezpieczne niedaleko. Tyle że autor precyzuje swą bezsilność już na tytułowej stronie. Jak dla innych pisarzy, podjęcie tematu arkadyjskiego ma dlań charakter konsolacyjny. Obrona bohaterów, zamieszkujących ziemię szczęścia, przed zalaniem jej przez falę wojny, jest jakby przedłużeniem samoobrony autorów, którzy uchylają się przed metafizyką, problematyką ponadartystyczną, a więc i odpowiedzialnością za współczesny oraz przyszły bieg spraw ludzi, kraju.

Przeciw pamięci

Bywa też, że pamięć nasiąka zbyt krwawymi, złowrogimi barwami. Wraca się do niej z niechęcią, rozbijając nagromadzone w psychice warstwy kompleksów i ubezpieczeń. Wyraziste obrazy bez przerwy odżywają, odbierają sens wszelkim teraźniejszym zamierzeniom. Drzwi Arkadii pozostają zamknięte na zawsze. Brak tego mitu w życiu jednostki – przypomnijmy, z jaką zapobiegliwością dotychczasowi twórcy ochraniali jego istnienie – nie może ująć płazem; prędzej czy później spowoduje zniszczenia w psychice. Człowiek musi mieć bowiem jakiś stabilny punkt odniesienia dla swych przeżyć, niepowodzeń, zmartwień. Oto doniosłe znaczenie funkcjonującego w organizmie społecznym mitu szczęśliwego dzieciństwa. Cóż począć, gdy – odwracając swe lata – natrafia się na osuwający się w popiół i przerażenie grunt?

Bohater, który nie potrafił, nie zdążył przystosować się do warunków okupacji, którego

¹⁹ B. F a c, *Ucieczka niedaleko*, Gdynia 1963.

oślepiła i pozbawiła narzędzi samoobrony błyskawica wydarzeń – zginie (jak w finale powieści Faca, wyciągającego ostateczny, choć w zasadzie najprawdziwszy wniosek ze zderzenia Arkadii z konkretnością wojny) albo zostanie wyrzucony poza margines środowiska. Infantylnizm dorosłego Antoniego w powieści Natalii Gall²⁰ można tłumaczyć tym, że nie przekroczył on w gruncie rzeczy bariery dzieciństwa, gdyż przeszkodził mu w naturalnym dojrzewaniu – Wrzesień; nie rozwikłane, tragiczne problemy spędzonego wśród partyzantów dzieciństwa mają dlań walor ciągłej aktualności. Przedstawiając wojnę jako system, Gall sądzi, że właśnie dojrzewające dzieci uczyniła ona największymi kalekami. Przez to, że, odrzuciła je na margines życia, usadowiła w łóżach jako niemych, biernych, lecz nadto wrażliwych obserwatorów. Gdyby Antoni był nieco starszy, mógłby sam za siebie odpowiadać i decydować, gdyby był zaś młodszy – niewiele by pojął i nie musiałby później odczuwać grzechu swej nieprzydatności. „Nie mam żadnych kompleksów. Mam jedynie przekleństwo dobrej pamięci” – wyznaje. Nie mogła go wtedy utrzymać na powierzchni nadzieja, potrzeba walki, ochrony dzieci, która ożywiała dorosłych, czyniących ich immanentną częścią mechanizmu okupacji: biegunem opozycji.

Tragedią młodego Antoniego było to, że znalazł się poza tym mechanizmem, systemem, którego zupełnie nie pojmował, kierując na przykład nienawiść za uprowadzenie przez Niemców matki – w stronę ojca i jego kompanów, oni bowiem do tego dopuścili. Tragedią dorosłego Antoniego jest to, że pozbawiono go dzieciństwa. Już sam tytuł książki zapowiada beznadziejność podejmowanych przez bohatera prób otrząśnięcia się z mroków przeszłości. Drzwi sezamu – które markują straconą bezpowrotnie przez Antoniego możliwość naturalnego przejścia z pacholęctwa w życie – nie otworzą się.

Niepotrzebnie próbowała je też – idąc w sukurs bohaterowi – otwierać autorka. Wprowadzenie do narracji wątku współczesnego zaktualizowało i skomplikowało kompozycję powieści, ale równocześnie obniżyło jej rangę artystyczną. Pisarska pewność, obrotność Natalii Gall w świecie dziecięcym (wyływająca może z ukształtowania osobowości autorki) w parze z jej zagubieniem, a nawet bezradnością wobec zawitych spraw rzeczywistości „dorosłej” spowodowały, że pomiędzy stylem fabuły współczesnej i retrospektywnej istnieje spora różnica poziomów. Antoni wydaje się czytelnikowi większym dzieckiem w wieku lat trzydziestu, aniżeli był nim w okresie swego dojrzewania zbiegającego się z okupacją, a to z tej prostej przyczyny, że pomimo zmęznienia zachowuje swą poprzednią logikę, swój infantylny, przekorny sposób zachowania się i reagowania, swe marzenia oraz legendy. Pełna, żywa postać dzielnego cwaniaka rozplywa się, niknie w papierze, szarzeje. Matowieje także całe otoczenie; terażniejszość jest – zwłaszcza na tle nasyconej, pełnej barw i dynamizmu okupacji – uboga, schematyczna, niedopisana.

Zastępują jej wątek założenia, odautorskie twierdzenia, kontury sytuacji. Brakuje fabularnych konkretów, które mogłyby przynajmniej w małym zakresie zrównywać syty ciężar wspomnień bohatera. Jakże wątko i nijako prezentuje się sylwetka nowej towarzyszkii Antoniego – Kornelii w porównaniu z witalnymi, świetnie skreślonymi postaciami Barnaby – ojca, Benigny – matki, Maryjki, Urbana i innymi dramatis personae wątku wojennego! Jakże dziecięca i mało skomplikowana jest logika ich postępowania! Gall napisała powieść o umarłych, którzy są bardziej żywi od żywych, i o żywych, którzy nie są umarłymi bez żadnej wyraźnej przyczyny.

Retrospektywne wizje pisarzy arkadyjskich, przedstawionych w tym rozdziale jedynie w reprezentatywnej części, były – co z pewnością zauważył czytelnik – oglądami egocentrycznymi, autycznymi (może z wyjątkiem powieści Gall), rzadziej towarzyszyło im usiłowanie wykrycia intersubiektywnej, mikrospołecznej specyfiki dzieciństwa, wydarcia praw rządzących postępowaniem, wzajemnym stosunkiem dzieci i środowisk dziecięcych. Po

²⁰ N. G a 11, *Nie otworzą się drzwi Sezamu*, Poznań 1966.

tę „socjalną” problematykę sięgnęła – jako jedna z niewielu w prozie lat sześćdziesiątych – tragicznie zmarła wrocławska pisarka Elżbieta Drzewińska²¹. Kolejni bohaterowie jej czterech opowiadań nie tyle zmagają się z produktami własnej wyobraźni i aktami przewrażliwionej psychiki, ile – próbują „znaleźć się” w środowisku. Ich zadania i zamierzenia traktowane są z pełną powagą. Bliska jest Drzewińska w swej formie artystycznej tradycjom realizmu, ale równie bliska – jako jedyna w omawianym tu nurcie – tym pisarzom anglosaskim (zwłaszcza amerykańskim), którzy próbowali przeszczepić w dzieciństwo procesy cechujące świat dorosłych, odpowiednio cieniując ich natężenie, lecz pozostawiając ich doniosłość. Autorka *Ósmego kręgu* nie próbuje owych procesów i konfliktów przenieść w strumień dziecięcej świadomości, a po prostu – dostrzega je w tym strumieniu. Do przekonania o pełnowartościowości konfliktów charakteryzujących lata młodzieńcze dołącza się przekonanie o autonomiczności świata dziecięcego. Jakie są rezultaty tych dwóch refleksji autorki?

Przyjrzyjmy się na chwilę akcji tytułowego opowiadania. Wielokrotnie upokarzany przez dyrektora domu poprawczego młody aresztant, pragnąc dopełnić swojej zemsty, wpada na wyjątkowo przebiegły i wyrafinowany pomysł. Postanowia on doprowadzić do procesu sądowego swojego serdecznego przyjaciela, ogrodnika zatrudnionego w poprawczaku, oskarżając go o nielegalne pędzenie bimbru oraz o rozpijanie mieszkańców domu. Nie podejrzewający natarcia z tej strony dyrektor staje się jednym z głównych inicjatorów procesu; Bogu ducha winnego ogrodnika sąd skazuje na trzy lata, głównie dzięki staraniom dyrektora. Tym większa klęska przełożonego młodocianych przestępców, gdy prawda wychodzi na jaw.

W schemacie opowiadania wnikliwy czytelnik rozpozna analogie do *Samotności długodystansowca* Sillitoe’a. Jak tam, tak i tutaj bohater po oporze pozornie akceptuje narzucony mu z góry porządek, by doprowadzić do jeszcze bardziej efektownego zwycięstwa; jak tam, tak i tu konflikt rozgrywa się pomiędzy dwoma jednostkami: dyrektorem i jego uczniem. Lecz gdy u Sillitoe’a zwycięstwo ucznia bije tylko w samego dyrektora (wszyscy inni są tylko obserwatorami), zwycięstwo Komendanta w *Ósmym kręgu* okazuje się fatalne w swych skutkach dla całej grupy osób. I przy takim ujęciu sprawy obydwaj przekonania Drzewińskiej – to o autonomiczności światka młodzieży i to o pełnowartościowości jego konfliktów – zaczynają budzić pewne wątpliwości; inne opowiadania jeszcze mocniej podsycają z wątpienia.

Na kartkach książki klaruje się bowiem mit odrębności, samowystarczalności młodzieży; wmieszanie się starszych, rodziców i wychowawców, z góry skazane jest na niepowodzenie. Żaden dorosły nie potrafi znaleźć wspólnego języka ze swym dzieckiem, wychowankiem czy uczniem, a tym bardziej nie potrafi rozsądnie z nimi postępować; Drzewińska przewiduje klęskę jakiegokolwiek ingerencji – nawet usprawiedliwionej systemem (tradycyjnym) pedagogicznym – w świat antagonizmów, przedsięwzięć dziecięcych i młodzieńczych.

A równocześnie pisarka odkrywa i uczula nas na morze zła, zalegające pozornie arkadyjską krainę: w opowiadaniach jej młodzież kłamie, kradnie, wybiera z dwóch dróg zachowania się tę gorszą, jest okrutna i solidarna w okrucieństwie (por. *Serce młyna*). I tutaj rodzi się pewna obawa wobec też Drzewińskiej. Jeśli ktoś jest zły, a przy tym zależny w jakiś tam sposób od nas, trzeba szukać metod pomocy dlań, dojść do niego. Czujemy, że to nasz obowiązek. Czy istotnie konflikty dziecięce mają się rozładowywać wyłącznie w ramach tego światka? Zafascynowana egzotyczną krainą, udziela jej Drzewińska zbyt dużego kredytu.

W każdym razie książkę cechuje duża wnikliwość obserwacji i oryginalne spojrzenie na przedmiot. Autorka – nie bacząc na to, że obala odwieczny mit, a zarazem utarty schemat

²¹ E. Drzewińska, *Ósmy krąg*, Łódź 1966.

Arkadii – wkracza w społeczność dziecięcą z narzędziami realisty, krytycznego realisty. Awansuje konflikt podwórkowy do rangi tematu rozprawki moralnej, a na pewno nie zwęża problematyki lat szczenięcych do wątku budzenia się duszy poetyckiej czy kilku obrazków o ptasich jajach w gnieździe. *Ósmy krag* odbiega też daleko od stereotypu sielanki rodzinnej bądź osobistej, który to schemat – czy to ulegając czasowi wspomnień, czy to wychodząc naprzeciw zapotrzebowaniu pamiętających Rodziewiczównę czytelników – powielają w swej olbrzymiej większości pisarze Arkadii. Tak jakbyśmy tej sielanki mieli jeszcze za mało w historii naszej literatury.

ZMOWA OBOJĘTNYCH

Przeciw produkcyjniakowi

Wiele nieporozumień nagromadziło się w ostatnim okresie wokół problemu pracy w literaturze i wokół tworu literackiego zapewne nazbyt pochopnie określonego mianem powieści pracy. Ostatnio w pokaźnym eseju próbował sprawy te regulować Witold Nawrocki²², wygłaszając sądy równie ważne, co kontrowersyjne. Czytamy w jego szkicu między innymi: „Tak się jednak złożyło, że wskutek działania rozmaitych przyczyn, głównie ideologicznych, ale także biorących początek w zapóźnionej polskiej świadomości społecznej i ekonomicznej, problematyka pracy, problematyka proletariacka przez dłuższy czas pozostawała na uboczu, będąc zrazu marginesem w rozmyślaniach rezonerskich, a także w realizacji artystycznej, w literaturze [...] Proces przyswajania tego różnorodnego i skomplikowanego zespołu treści, jakie składają się na tematykę pracy, dopiero się odbywa”. Zdaje się z tego wyводу wynikać, że problematyka pracy jest odkryciem drugiej połowy XX wieku i że wciąż cierpi ona na ubóstwo swych egzemplifikacji literackich. A przecież już pierwsze zdanie zanotowane w naszej mowie – w *Księdze henrykowskiej* – dotyczyło w całości idei pracy: nie znany bliżej osobnik wyrażał tu pełną wolę podjęcia konkretnej produkcji. Cała nasza historia literatury – od *Satyry na leniwych chłopów*, *Żywota człowieka poczciwego*, *Żeńców*, *Officina ferraria* po przesiąknięty potem ludzkim pozytywizm – roi się od egzemplifikacji tych zespołów treści, jakie składają się na tematykę pracy. Nieporozumienie, moim zdaniem, polega na tym, że przystępując do analizy literatury omawiającej procesy i okoliczności produkcji nie oddziela Nawrocki w swym eseju precyzyjnie trzech spraw: tematu pracy ludzkiej w ogóle, tematu proletariackiego (więc wiążącego się z warunkami pracy jednej, podstawowej warstwy społecznej) i filozofii pracy, tzn. dziedziny rozpatrującej pojęcie, fenomen pracy. Wszystkie te trzy zakresy jednego desygnatu stosuje krytyk zamiennie, zależnie od kontekstu. Na przykład w podanym wyżej cytacie przeprowadza znak równania między tematyką pracy (sprawa w końcu odwieczna), a problematyką proletariacką, zrodzoną przez ubiegły wiek.

Gdzie indziej pisze Nawrocki: „Fabryka, huta, kopalnia, wszystkie problemy związane z pracą pozostawały w zasadzie na uboczu zasadniczych zainteresowań literackich”. Nieprzypadkowo padają tu nazwy zakładów, warsztatów pracy robotnika, i to konkretnego; w drugiej części swego szkicu autor pocnie utożsamiać problem pracy z wątkiem li tylko górniczym. Jeszcze gdzie indziej czytamy ponowne uściślenie, jakby sam krytyk nie był zadowolony ze swych ustaleń: „powieści o pracy, czyli o produkcji”. Wydaje się, że Nawrocki próbował powiedzieć zbyt wiele w ramach skromnego eseju. Osobiście nie umiałbym udzielić odpowiedzi na pytanie o to, gdzie kończy się w życiu praca, a zaczyna odpoczynek. I od którego miejsca wykonywaną przez człowieka czynność – z nakładem wysiłku fizycznego bądź umysłowego – mamy prawo określić mianem pracy. Omawiani w jednym z poprzednich rozdziałów „mali realiści” zdawali się identyfikować ten ludzki obowiązek z procederem wypychania swej kieszeni.

Oto bohater powieści Augustyna *Mój przyjaciel Staszek* zajmował się niezbyt go pasjonującym pilnowaniem objazdowych wystaw plastycznych i produkcją książek do czytania, kalkulując swoje zarobki według poziomu rynkowych cen takich produktów, jak jajka. Natomiast Michał z *Gwiazdy sezonu* Twerdochliba podchodził do zagadnienia z inwencją sportowca; praca – stanowiąca w jego mglistym pojęciu zło konieczne na tym

²² W. Nawrocki, *Trwanie i powrót*, Poznań 1969.

padole – polegała dłoń na ciągłej psychologicznej, czasem nawet gangsterskiej rozgrywce o najlepszy udział w zyskach przedsiębiorstwa, o zaskarwienie autorytetu wśród pracowników, o możliwość wyjścia w życiu na swoje. Jakże daleko stąd do merytorycznych rozważań Nawrockiego na temat doniosłości działalności produkcyjnej w egzystencji współczesnego Polaka!

Znacznie solidniejszy, głębszy pogląd na problem trudu roboczego wyrobili sobie młodzi pisarze (pochodzący głównie z ośrodka katowickiego, choć nie tylko), którzy wzięli na warsztat wątek górniczy. W powieściach Stanisława Groborza, Leona Wantuły, Jerzego Wawrzaka, Jana Pierzchały i innych zawód kopalniany traktuje się z pełną powagą, odpowiedzialnością i sercem, na jakie stać zapewne tylko tych, co w przeszłości albo sami robili pod ziemią, albo żyli w bardzo bliskiej styczności z przedstawicielami czarnej profesji. Zaletą książek napisanych przez wymienionych autorów i ich kolegów jest wychodzenie ponad i poza sprawy czysto produkcyjne, wzbogacanie kwestii pracy o aspekty moralne, obyczajowe, społeczne; czyż można, czy da się zresztą temat ten zubażać o to całe skomplikowane podłoże, tło wszelakich ludzkich czynności (tu znowu kłopot: w jaki sposób ustalimy wówczas ścisłą granicę pomiędzy gatunkiem powieści o pracy, a powieścią psychologiczną czy obyczajową, której bohater pojawia się przynajmniej na krótki okres na jakimś stanowisku roboczym, a w końcu któż dzisiaj jakoś tam nie pracuje?).

Natomiast powszechną wadą książek o górnictwie jest stereotypowa, powielana metoda wychodzenia poza i ponad sprawy czysto produkcyjne; schematom w obserwacjach socjologicznych oraz psychologicznych towarzyszą tu banalne, tuzinkowe chwytły narracyjne, najczęściej po prostu reprodukowane z klasyka w tej dziedzinie – Gustawa Morcinka. Wielu autorów opiera fabułę swych powieści na nieświeżym motywie nowicjusza w zakładzie: osoby, która trafia do szybu przypadkiem i wykonuje swe obowiązki z początku niechętnie, z musu budżetowego, a potem to już się nie da wyciągnąć na powierzchnię za żadne skarby i znajduje tu swój cel w życiu, swoje środowisko. Narrator takich akcji skupia zwykle uwagę na konfliktach pomiędzy przybyszem a niechętnym mu z reguły zespołem starszych górników, na procesie adaptacji „nowego” do kopalnianego żywiołu. Młody bohater powieści Stanisława Groborza²³, pochodzący ze wsi podwarszawskiej, na ponad stu stronach przezwycięża opory kamratów od kilofa, obala przeszkody rzucane mu pod nogi przez sztygara i innych przełożonych. Cel, jaki mu przyświeca w bezpardonowej niekiedy walce, nie jest jednak świetlany: chodzi nie tyle o ciekawszą, lepszą robotę, ile o wyższe zarobki.

W ogóle odmalowana w powieści społeczność górnicza – włącznie z samowolnym dyrektorem – nie może wzbudzić sympatii czytelnika; choć towarzysze fachu doradzają na początku młodemu Górskiemu, że „pracę za łeb trza”, to w rezultacie sami się biorą za łby – i o co? o nędzną mamonę. Książkę Groborza moglibyśmy uznać za zbeletryzowany poradnik dla młodego górnika, przepełniony dydaktycznymi pouczeniami, gdyby nie fakt, że niektóre z tych nauk podaje się w brzęczącej formie i że pokazuje się, jak na przykład można (choć to nieładne, a fe!) zadenuncjować brygadiera z „przodku”, aby mieć potem kłopoty z wydawaniem jego pensji. Konflikty z *Miejsca na ścianie* wydają się często sztuczne, naciągane, czego powodem jest zapewne nie tylko przerysowany, przesadny w dozowaniu czarnych barw obraz środowiska, ale i prymitywna, bardzo tradycyjna metoda narracji, która podsuwa nam z upodobaniem długie martwe dialogi z zawiłymi komentarzami w rodzaju: „Naszła go chęć oburzenia się”. Albo: „Rozentuzjzmował się, lecz zauważył rezerwę w zachowaniu się Górskiego”.

Obok szablonu nowicjusza współcześni autorzy literatury górniczej z zapalem przepisują inne schematy, na przykład zawału (to też z Morcinka), co dostrzegł krytycznie wyrażający się o aktualnych realizacjach tematu kopalni w prozie Nawrocki (we wspomnianym eseju):

²³ S. Groborz, *Miejsce na ścianie*, Katowice 1966.

„Spośród siedmiu na osiem powieści na tematy górnicze, które w ostatnich latach otrzymaliśmy, tylko o jednej można z czystym sumieniem powiedzieć, że nie tąpię się co kilkanaście stron w kopalni, nie leje się raz po raz woda”. Krytykowi katowickiemu chodzi bodajże o książkę Leona Wantuły²⁴, w której istotnie nie tąpię się w szybie, za to z pełną rekompensatą tąpię się w czym innym. Zatrzymajmy się na chwilę przy tej powieści i zauważmy, jak trudno sobie z nią poradzić, stosując zaproponowany przez Nawrockiego system kryteriów, służących do wyróżnienia gatunku powieści pracy. *Urodzeni w dymach* są klasyczną pozycją psychologiczno-obyczajową z akcją umiejscowioną w środowisku zakładu przemysłowego i nie widzę żadnego szczególnego powodu, dla którego książka ta miałaby prawo nosić dumne miano „powieści pracy”, a nie posiadałoby tego prawa np. *Chłopi*, również powieść psychologiczno-obyczajowa z akcją umiejscowioną w środowisku pracy, tyle że miejscem pracy jest tutaj ziemia.

Tym bardziej że pod względem swego wykonania, w zakresie użytych technik prozatorskich książka Wantuły naprawdę niezbyt odbiega od Reymontowskiej klasyki. Antagonizmy pomiędzy ludnością śląską a autochtonami ukazane są w sposób zajmujący, trochę sensacyjny, lecz nader staroświecki i powierzchowny. Do ostatniego zdania powieści nie rozumiałem w zasadzie, dlaczego bohater musiał przespać się z byłą dziewczyną swego przyjaciela, której w dodatku – między innymi za nastroje proniemieckie – od dziecka serdecznie nienawidził i dlaczego nadal spał z nią, serdecznie jej nie znosząc; wyłącznie w opinii narratora tłumaczy go doznany w kwiecie wieku, więc mocno jak na członka rodu męskiego opóźniony szok: „Szokowała mnie odkrywcza świadomość, że Hanna była kobietą!”

Dużo dałoby się z tej książki wyłowić nieostrożności, niedopowiedzeń; sam charakter i rodzaj pracy, znajdującej się na dalszym planie w działaniu bohatera i zainteresowaniach narratora, może budzić wiele znaków zapytania u nieobytego z zajęciami na hałdzie czytelnika. Powieść Wantuły jest jednak sprawniej napisana i wdzięczniejsza w lekturze niż pozycja Groborza.

Wróćmy wszakże do wątku rozważań o schematach i powielanych konfliktach, które nie są domeną wyłącznie prozy górniczej. Wytknięte wyżej stereotypy literackie: nowicjusza w zakładzie pracy (nie zawsze żółtodzioba, czasem jest nim świetny inżynier czy dobry fachowiec; jego zadaniem staje się z kolei – jak w *Gwieździe sezonu* Twerdochliba czy *Zaporze* Jacka Wojciechowskiego – wyrobienie sobie autorytetu wśród rozzuchwalonej, bezkarnej załogi) oraz zawału, czy szerszej – awarii, zasilone innymi szablonami, stały się drogowskazami literackimi, dyktującymi kierunki rozwoju twórczości wielu młodym pisarzom, którzy wkraczają w swojej prozie na podwórka przedsiębiorstw przemysłowych. Jeśli ojcem zawału – jako punktu kulminacyjnego narracji – jest Morcinek, to klasycznym (i niedoścignionym do tej pory) wzorcem literatury Awarii stała się *Katastrofa* Zbigniewa Kubikowskiego.

Obydwa te schematy, wespół z innymi, rozpierają się na przykład w fabule powieści Władysława Kaczochy²⁵, której pewna oryginalność w omawianym nurcie prozatorskim polega na tym, że odtwarza ta książka proces adaptacji nowicjusza, młodego inżyniera, nie tylko do zespołu pracowników zakładu, ale i do całego środowiska małomiasteczkowego (oryginalność ta niknie z chwilą przywołania na pamięć Judyma i jego następców). O sposobie przebiegania tej adaptacji mętne pojęcie może dać szkielet zastosowanego przez autora trybu narracyjnego (który można by odnaleźć – oczywiście, z inną konkretyzacją – w wielu pokrewnych powieściach): „Żałowałem, że... Poddałem się... Powziąłem, postanowienie... Musiałem zarabiać... Nie znajdowałem czasu na... Pisałem listy... itd.” I oto

²⁴ L. Wantuła, *Urodzeni w dymach*, Katowice 1965.

²⁵ W. Kaczocha, *W słońcu, w deszczu*, Poznań 1988.

normalny rytm klimatyzacji młodego technika przerywa raptem wydarzenie, którego rolę będzie on do końca przeceniał: „Akurat awaria stanowi granicę, do której moje kłopoty były najważniejsze, potem, podczas awarii, wyblakły, znikły”. Do dzieła mitologizacji wypadku, polegającego na niebezpiecznym odchyleniu się od poziomu olbrzymiej koparki DS-1120, angażuje narrator wszystkie obecne w powieści postaci włącznie z rodziną bohatera: „Ojciec nawet żartował ze mnie, że ta awaria jest jak kobieta, dla niej wżeniłem się w miasto”.

Zapewne w celu przekonania czytelnika, że przechyl koparki może stać się główną ideą ponad stustronicowego utworu, rozwija Kaczocha cały wachlarz zabiegów merytorycznych, formalnych, nawet poetyckich; od czasu do czasu odbija się narratorowi Conradem: „Dopiero przy świetle dziennym mogliśmy potwierdzić to, co z pewnością każdy z nas krył w myślach, że przechylona koparka nazbyt podobna jest do tonącego okrętu, który za chwilę zniknie w głębinie”. Jednak po odłożeniu książki czytający będzie raczej utwierdzony mocniej niż przedtem w mniemaniu, że obsunięcie się DS-1120 nie powinno być pretekstem do napisania powieści, w każdym razie nie zasadniczym i jedynym pretekstem. W trakcie lektury niejednokrotnie ma się wrażenie, że w powieści została rozdmuchana mała, niewiele znacząca w życiu zagłębia konińskiego sprawa.

Wrażenie owo bierze się zapewne z tego, że autor utożsamia znaczenie awarii (zapewne podświadomie) z wagą przemian zachodzących w życiu bohatera, że jeśli zatem przesadza, przecenia rolę wypadku, to czyni to w odniesieniu do jednego pracownika olbrzymiego przedsiębiorstwa. Narrator śledzi wciąż oddziaływanie mechanizmu awarii (czy raczej mitu Awarii) na psychikę swej wiodącej postaci, czyniąc wysiłki w celu wypracowania chwytów formalno-stylistycznych, które mogłyby oddać potęgę metamorfozy duchowej zachodzącej w inżynierze. Tymczasem tego typu proza nie powinna być wycinkowa, subiektywna. Tego typu narracja nie może operować obiektywem wąskokątnym. Co prawda, wokół pochylonej koparki i po budowie latają od czasu do czasu jakieś wystraszone, wymoknięte jednostki w roboczych ubiorach, ale my ich nie znamy i wierzymy autorowi tylko na słowo, że przejmują się wydarzeniem tak jak bohater, że po godzinach pracy na przykład nie wracają do domu na zakrapianą kolację i przy każdym toaście nie śmieją się w kułak, jakie to frajery z tego dyrektora i inżynierów, co nie potrafią maszyny naprostować. Kaczocha przedstawia awarię z jednego, niezbyt przekonującego (ten inżynier ma w sobie za dużo poetyczności) punktu widzenia; brakuje w powieści nieodzownego szkicu sytuacji socjologicznej (jest nadmiar natchnionej psychologii), nie ma ludzi zagłębia, ich działań, myślenia, czucia i nie zastąpi tego niedostatku powierzchowny chwyt narratora, nadającego indywidualnym przeżyciom bohatera niekiedy formę zbiorową: „Zasłiśmy... Zrobiliśmy... Wiedzieliśmy...” Zbyt wiele miejsc zapelnia w książce wata narratorska: nużące opowiadania o domowych zajęciach, toaletach inżyniera, jego spotkaniach z dziewczyną, łowieniu ryb, odkryciach artystycznych („odkryłem Brueghla, cudownego wesołego Piotra, jego maluneczki emanowały wiecznością”).

Zawał, awaria stały się centralnym bądź jednym z centralnych wątków wielu współczesnych powieści o problematyce przemysłowej. Skąd ten nagły literacki awans motywu? Sądzę, że z jego atrakcyjności, elastyczności; awaria jest jak gdyby stymulatorem, momentem ujawniającym prawdziwe – pozaprodukcyjne – oblicze zakładu pracy, ponadto jako narracyjny schemat umożliwia ukazanie solidarności grupowej, zaangażowania społecznego i psychicznego pracowników, wreszcie – dozwala na wprowadzenie do akcji zawsze chętnie widzianych przez czytelnika elementów dramatycznych, sensacyjnych.

W powieści Karola Rudniewskiego²⁶ motyw ten – zaproponowany w skromniejszym wymiarze wypadku podczas pracy kilku osób – służy do rozrachunku ze ślepą, nie

²⁶ K. Rudniewski, *Sprawa*, Kraków 1967.

uwzględniającą potrzeb, interesów i zdrowia pracowników polityką produkcyjną przedsiębiorstwa. Chodzi o to, że Henryk Michalak musi przez jakiś czas pracować po kilkanaście godzin w kabinie suwnicy; bo brakuje zastępcy, a produkcja nie może stanąć. Michalak jest zwykłym człowiekiem, nie mechanizmem, ma granice swej wytrzymałości, zaczynają mu przed oczyma latać jakieś płyty i kolory, więc wydeptuje progi inżyniersko-dyrektorskich gabinetów, żebrząc o odpoczynek. Nieugięte stanowisko sztabu zakładowego, wpatzonego w krzywą planu, doprowadza do awarii, w której ponosi śmierć jego bezpośredni, choć nie wyłączny winowajca – przemęczony Michalak.

Narratorem książki jest inspektor bezpieczeństwa i higieny pracy w przedsiębiorstwie (może już nie nowicjusz, ale nadal nie mogący się przystosować do zakładowych obyczajów i środowiska outsider), co to kiedyś się stawiał, walczył o lepsze, ale – skuszony brzęczącymi kluczami do M-3 w łapach dyrektorskich – przestał i bije się teraz w piersi: „Lata pracy na tym stanowisku uczyniły ze mnie nieczułego na te sprawy”. Epidemia zawodowej znieczulicy ogarnęła w ogóle wszystkich pracowników na stanowiskach, z sekretarzem POP włącznie, i obecnie całej klice zależy tylko na jednym: żeby się nie wydało w sądzie, z czyjej to winy Michalak pozostawał po szesnastu godzinach za mechanizmem suwnicy; do końca nie poznamy pozycji, jaką zajmie przed wysokim trybunałem dopadnięty przez wyrzuty sumienia inspektor bhp. Autor zawiesza odpowiedź, pozostawiając nas przed zamykającymi się drzwiami wokandy.

W powieści Rudniewskiego ujawnia się szereg spraw, które są bardziej utajone w innych książkach omawianego tu nurtu „przemysłowego”, a między innymi – artystyczne podzwonne pewnej epoki, zapisywanej w naszej historii literatury na straty. Jak kiedyś, piętnaście czy dwadzieścia lat temu, proza była przesadnie tolerancyjna, lakiernicza w odniesieniu do środowisk robotniczych i chłopskich, tak teraz jest przesadnie krytyczna. We wszystkich analizowanych do tej pory powieściach i wielu ze względu na brak miejsca pominiętych obowiązywała zasada brania na pędzel czerni przy odtwarzaniu obrazu pracującej grupy i mazania tą farbą przynajmniej niektórych planów malunku; w *Miejscu na ścianie* Groborza zespół pracowników kopalni nasuwa wrażenie wilczego stada, u Twerdochliba w *Gwieździe sezonu* załoga bazy transportowej konkurować by mogła z powodzeniem z włoską mafią, w *Za siódmą górą* Kazimierza Traciewicza cała załoga PZGS-u wpędza w monstualne manko niewinnej dziewczę, przybyłe wprost z ostatniej klasy szkoły handlowej, u Wantuły robotnicy kradną, łżą i zdolni są do różnych świństw. I tak dalej. Dionizy Sidorski w powieści *Nim spleonie las* z dyrektorów polskich zakładów przemysłowych i inżynierów czyni rozigranych, swawolnych „bananowych” finansistów. O żadnym z bohaterów tych książek nie można z czystym sumieniem powiedzieć, że wyżywa się w pracy zawodowej, że pasjonuje się przynajmniej niektórymi swymi zajęciami, że żyje inaczej niż biologicznie, wegetatywnie.

Jaskrawym, może i przejaskrawionym, przykładem tego systemu czarnowidzenia jest właśnie *Sprawa* Rudniewskiego, w której wszyscy urzędnicy aparatu produkcyjnego i administracyjnego – od dyrektora-tyrana, przeznaczonego fundusze behapowskie na inwestycje produkcyjne, po samolubnych majstrów – są niejako programowo niedobrzy, wciągnięci w ten sam wir oszustw i drobnych przestępstw, uderzających w prawa oraz zdrowie szarych robotników i podstawiają sobie nawzajem miednicę do umycia rąk. W książce tej – podobnie jak i w wielu innych pozycjach współczesnej literatury „przemysłowej” (czasem mniej, czasem bardziej wyraźnie) – wychodzą na wierzch szwy antyprodukcyjniaka. Liczni autorzy piszą po prostu przeciwko literackiemu ideałowi lat błędów i wypaczeń, ale zarazem – zauważmy to – według jego szkicu sytuacyjnego, według katalogu jego schematów, które najczęściej ulegają odwróceniu bądź przeobrażeniu. Walory stają się antywalorami, białe – czarnym, poważne, celebrowane – śmieszającym, postępowy dyrektor – wstecznym warchołem, walczący samorząd robotniczy – brakiem samorządu,

oświecony sekretarz POP – chorym na znieczulicę konformistyczną lojalistą wobec dyrekcji itd. Moda zawałów, awarii bierze się zapewne również z tego, że kiedyś nie można było (przynajmniej t a k) o nich pisać. W schematycznych skłonnościach naszej dzisiejszej młodej prozy, podejmującej temat produkcyjny, należy dopatrzeć się zatem objawów kaca po okresie minionym, ale nie tylko, bo chyba również – i kto wie, czy nie przede wszystkim – efektów nieporadności literatury, która nie umie wyjść poza stereotyp, łatwy wzorzec ideowy i artystyczny. Pojawienie się schematu nie byłoby samo w sobie tak złe – stanowi on bowiem przypadłość średniej literackiej w każdej epoce i każdym prądzie – gdyby nie zaskakiwała powszechność tego zjawiska i co za tym idzie, brak dzieł ważnych, nieprzeciętnych, wychylających się poza bariery posłuszeństwa, sztuczności światopoglądowej oraz formalnej.

Powracający schemat

Młody, świeżo upieczony elektryk z kufierkiem i skierowaniem w rękę wkracza za bramę zakładu pracy, do którego go przydzielono. Nieśmiało rozgląda się po otoczeniu, dżungla splątanych kabli i urządzeń elektrycznych o nie znanym mu zastosowaniu budzi w nim uczucie tremy, kompleksy i obawy podsyca jeszcze bardziej rozmowa z oficjalnym, nie rozwodzącym się nad sytuacją przyszłym szefem. Myśl „jak ja sobie z tym wszystkim poradzę” nawraca podczas pierwszych dni i nocy spędzonych w nowym środowisku. Starsi koledzy z „Kopalni Barbary” nie wdają się w poufałości, wygląda na to, że unikają nowicjusza, jeśli zaś on sam próbuje ich zaczepić, to naraża się tylko na klepięcie po ramieniu i zdawkowe: „dobra, dobra, stary, jakoś to będzie”. I jakoś to jest – ale naprzód bardzo samotnie, gorzko, bez sukcesów zawodowych i towarzyskich.

Potem następuje wstępne przełamanie lodów, zbliżenie do dwóch, trzech kompanów, pozyskanie zaufania u jednego. No i wreszcie jest – Awaria. A raczej opatrność awaryjna, dzięki której bohater będzie miał szansę zademonstrowania wszystkim, całemu kolektywowi, że jest z nimi, w szeregu. Elektryk pojmuje tą szansę i pracuje do upadłego nad usunięciem skutków katastrofy, mimo że roboty nie podlegają jego kompetencjom. Awaria stanowi sprawdzian charakterów i postaw, w czasie jej trwania wychodzi na jaw, kto jest dobry w zespole, a kto zły, komu zależy na wynikach i dalszej działalności zakładu, a kto sobie gwiżdże.

Elektrykowi zależy może nie tyle na dalszej prosperity przedsiębiorstwa, ile na zdobyciu kredytu zaufania w szefostwie i wśród współpracowników, na wypracowaniu pozycji w ich społeczności; bardziej od wyników produkcyjnych oraz wspólnego dobra interesują go – jak zresztą prawie wszystkich innych bohaterów prozy „antyprodukcyjnej” (może poza natchnionym spadkobiercą Judyma z powieści Kaczochoy) – bodźce, przybierające realne, krągłe wymiary: „W kraju wypłacą mi forszę, dam trochę matce, potem kupię sobie aparat i będę fotografował wszystkie ciekawe rzeczy, jakie zobaczę”.

Dlatego „w kraju”, że „Kopalnia Barbara” nie jest kopalnią „Barbarą”, tylko pływającą jednostką polskiej floty handlowej, szefowie – nie dyrektorami, tylko kapitanem i oficerami, współpracownicy – marynarzami, co nie oznacza wcale, by powieść Jerzego Surdykowskiego pt. *Powracający z morza*²⁷ nie mogła, po wypełnieniu jej szkieletu konstrukcyjnego innymi realiami, stać się powieścią pt. „Powracający z kopalni”. Zadziwiająca jest zbieżność jej schematów narratorskich (nowicjusz, awaria itp.) z metodami postępowania artystycznego w książkach „przemysłowych”, analogiczny profil bohatera, podobnie krytyczna ocena stosunków produkcyjnych i środowiskowych.

Marynarze częściej myślą tu o lądzie ze strzegącymi doń triumfalnego wstępu celnikami niż o pokonywaniu mil morskich i z zawiścią wygryzają się z posad; znają technikę

²⁷ J. S u r d y k o w s k i, *Powracający z morza*, Gdańsk 1966.

wprowadzenia kolegi w stan upojenia alkoholowego i podstawienia go zaraz pod oczy surowo przestrzegającego zakazu picia na statku kapitana. Nie wierzymy młodemu elektrykowi, że za odpływającą forszę zaspokoi swe ciągoty fotoreporterskie, to pic, dedykowany zapewne służbie celnej, bo on wszystkich ciekawych rzeczy, jakie zobaczy, nie będzie fotografował, lecz je po prostu kupi na własność i będzie się w tym lodówkowo-fiatowym kółeczku radośnie taplał do końca żywota, o czym właśnie najbardziej marzy.

Przybliża powieść Surdykowskiego – nie jedyną, jak można się przekonać, spośród marynistycznych książek młodych autorów – do prozy prezentowanej poprzednio nie tylko analogia stosowanych schematów, podobieństwo koncepcji pracy i sylwetek bohaterów, ale również identyczna zachowawczość, pospolitość warsztatu artystycznego. Monolog narratora (identyfikującego się z bohaterem) jest – wbrew widocznym próbom nadania mu waloru autentyzmu (krótkie, urywane zdania, zapisywanie fragmentów myśli) – rozpracowaną, posegregowaną na kolejne problemy rozprawką fabularną. Narracja podejmuje według punktów ustalonego katalogu: raz, sprawę adaptacji bohatera, dwa – jego przyzwyczajenia i zainteresowania, trzy – przystosowanie do morskiego żywiołu, cztery – problem niewiernych żon marynarzy i w ogóle dziwek, pięć – rozmyślenia nad efektywnym wykorzystaniem zarobków i tak dalej; wszystko to wplątane jest w rozwijający się kłębek anegdoty, której nić autor ciągnie zresztą z talentem, umiejętnością dramatyzowania sytuacji, przykucia uwagi czytelnika. Z dążeniem do naturalnego zapisania przemyśleń, wewnętrznego monologu bohatera kłocą się sztuczne, literackie w złym sensie tego słowa sformułowania np. „Pomyślałem, że jest mi bardzo gorąco”.

Cały rząd książek marynarskich i rybackich posługuje się podobną – często nawet bardziej tradycyjną techniką prozatorską, wchłaniającą schematy czy raczej antyschematy powieści produkcyjnej. W literaturze marynistycznej zachowały się po dziś dzień pewne „oryginalne” stereotypy narracyjne z okresu wypaczeń, których w innych powieściach się nie uświadczą. Na przykład schemat socjalistycznego współzawodnictwa pracy. Przetrawił on tu chyba zgodnie z odmiennymi literackimi dziejami morza po wojnie. Po prostu na Śląsku był Morcinek i został po nim zawał, a na Wybrzeżu (duchem) był Meissner z rywalizacją dwóch rybaków o wyniki produkcyjne.

W myśl ogólnie obowiązujących prawidłowości w obrębie gatunku współczesnego antyprodukcyjniaka pierwowzór twórczego, szlachetnego współzawodnictwa pomiędzy szyprami dwóch kutrów uległ przetworzeniu w wątek drapieżnej walki o lepsze wyniki dwóch prawie gangów, wykorzystujących sieci nie tylko do skutecznego wyciągania ryb z wody, ale i do nie respektującego zasad fair play omotania i zwalenia z nóg rywala tudzież jego popleczników.

W *Wielkim rejsie*²⁸ Czesława Czerniawskiego reporter, który w swoim czasie apologizował na antenie konkurencję dwóch załóg kutrów rybackich, weryfikuje, rewiduje swe poprzednie – napisane w zasadzie nie przez niego, a przez sytuację społeczno-administracyjną – sądy i próbuje po latach wyśledzić, ujawnić rzeczywisty przebieg turnieju. Wychodzi teraz, że w wyścigu po morzach i oceanach najmniej chodziło o ilość uduszonych dorszy i szprotek, że górę nad rywalem mógł wziąć tylko ów, który drugiego ładniej oczernił przed przełożonymi, sprawniej go zadenuncjował, więcej mu opiłków dosypał do benzyny w silniku albo zrobił w konia przez naprowadzenie na kamieniste dno i podarcie mu przez to włoków. Książka mogłaby być lepsza i znacznie ciekawsza, bo przeziera z niej dobra znajomość środowiska i realiów, gdyby autor potrudził się o doskonalsze, mniej banalne, nie tak powierzchowne jej opracowanie, gdyby przestało mu się wydawać, że sztuka prozatorska nie posunęła się naprzód od roku, w którym on przyszedł na świat.

Przyroda wyraża tu – jak u modernistów – nastroje, grające w duszy i jest funkcją wielu

²⁸ Cz. Czerniawski, *Wielki rejs*, Gdańsk 1966.

sytuacji dramatycznych. Narrator-reporter wygląda przez okno, „aby lepiej zobaczyć, jaka jest w tej chwili pogoda tam, na zewnątrz [...] i w tej chwili usłyszałem gdzieś w sobie głos tamtego człowieka, z którym tak niedawno rozmawiałem”. A pogoda za oknem jest posepna, ponura, gangsterska: „Za szybami hulał wiatr. Sypał w okno drobinkami piachu [...] kołatał źle umocowanymi okiennicami i szarpał gołymi gałęziami drzew [...] A potem gdzieś wysoko, może po prostu w kominie wygwizdywał jakieś dzikie, a jednocześnie tęskne melodie, w których pełno było pojękiwania i zawodzenia”. Z nie znanych mi bliżej powodów rybacy porozumiewają się między sobą i rozmawiają z reporterem to klasyczną gwarą, to – w ramach tej samej wypowiedzi – krągłym literackim językiem; oto np. Szombok przestaje „godoć” i powiada: „Tak, ambicji to on miał dużo. I tak mi się zdaje, że pycha go ponosiła, kiedy tym szyprem został. A może koniecznie chciał się wybić?”

W jednym z opowiadań Kazimierza Radowicza²⁹ wątek rywalizacji przebiega na pokładzie jednego kutra; cała załoga – z wytrawnym chiefem na czele – bierze tu udział w spisku przeciw przydzielonemu świeżo młodemu szyprowi, nowicjuszowi na stanowisku, choć – oczywiście – nie w zawodzie. Tym razem rzecz kończy się happy endem, bo w końcu między kapitanem – choćby nawet najbardziej niechętnie widzianym – a rybakami musi zapanować zgoda: inaczej przecież nie przywiozą z rejsu pełnych skrzyń i nie będzie forsy.

W pozostałych opowiadaniach tomu *Portrety z żaglowego płótna* panoszą się jeszcze inne, klasyczne schematy marynistyki. W ogóle cała nasza współczesna literatura o morzu jest bardzo przeciętna, posłuszna wzorcom, nastawiona prawie wyłącznie na popularny odbiór. Z ewentualności, czy kontynuować Conrada, czy też Londona, wybiera się Umińskiego i Salińskiego. Wiele, wiele współczesnych pozycji marynistycznych – rzućmy tu przykłady paru powieści A. Perepeczki, tomów Radowicza, opowiadań Antoniego Kołodzieja (*Ich trzydziestu sześciu*), Wiesława Andrzejewskiego (*Połykacze ognia*), niektórych opowiadań Jerzego J. Pachlowskiego (*Delfiny idą pod wiatr*) – proponuje szablon barwnych obrazków z podróży, egzotycznych pamiątek, sentymentalnych opowiastek z pokładu; autorzy idą po najłatwiejszej linii oporu, sądząc, że do stworzenia powieści wystarczy spisanie swoich albo czyichś przygód – jak leci. Ze współczesnej prozy morskiej można wynieść przekonanie o sielankowym charakterze pracy marynarza; od czasu do czasu majtkowie chodzą na wachtę, niekiedy reperują sieci albo dokręcają śruby czy myją mostek, ale znacznie częściej – łążą po ulicach z egzotycznymi sklepami, piją i biją się w knajpach z obcokrajowcami, zwiedzają wioski dzikich, biorą udział w barwnych awanturach, zalecają się do piękności nocy, obserwują nurków malajskich. Nazwijmy po imieniu tę literaturę: jest po prostu plotkarska, nie umie nawet pogłębić swych przypadkowych obserwacji psychologicznych, obyczajowych, najwyższy czas, żeby pozostawiła obszary swych penetracji reportażowi, który będzie robił to samo w bardziej wnikliwy, udany pod względem artystycznym, nie drażniący naiwnością, bufonadą, powierzchownością sposób. W dziele dobrej powieści o pracy marynarza czy rybaka, o współczesnej symbiozie człowieka z morzem, o konfliktach, ale nie schematach marynistycznych, notujemy wciąż wakat.

Powieść stypendialna, powieść konkursowa

Nie wierzę, by dobry pisarz nawet po półrocznym – często dorywczym – pobycie wśród załogi jakiejś kopalni czy huty potrafił napisać znakomitą bądź choćby porządną, rzetelną powieść, wchodzącą w sedno konfliktów i wątków socjalnych, obyczajowych wielkiej wspólnoty zakładu pracy, podejmującą celnie problemy produkcyjne, robotnicze czy towarzyszące. Zgodzę się, że średni pisarz po analogicznym półroczu szkoleniowo-poznawczym może stworzyć dobry reportaż czy zbiór świetnych artykułów interwencyjnych.

²⁹ K. R a d o w i c z, *Portrety z żaglowego płótna*, Poznań 1969.

Proza artystyczna – jak wiadomo – jest niesłuchanie wymagająca, obwarowana często utajonymi rygorami, wrażliwa; widać na niej wyraźnie wszelkie niedomyślenia, stereotypy, pośpiech i schematyzm pracy narratora, uniki merytoryczne, rzeczy niedorozumiane, których autorowi-stypendyście na pewno nie zabraknie. Pomijając już fakt, że pół roku czy i rok takiego artystycznego błakania się pomiędzy gabinetami kadry a halą produkcyjną to na pewno mniej niż trzy miesiące pracy na stanowisku zamiatacza czy robotnika niewykwalifikowanego, należy odliczyć od owego półrocza dziesiątki rozmów zbytych wzruszeniem ramion, dziesiątki wypowiedzi przybliżonych, „wywiadów” albo świadomie, np. dla hecy, wprowadzających w błąd, ileś tam słów ostrożnych, dyktowanych zawiścią, tendencyjnych, trzeba wziąć zatem poprawę na owo nieuniknione intruzostwo pisarza w zakładzie pracy, na bycie kimś z zewnątrz. Prozaik tym się różni od reportera, że nie powinien liczyć na informatorów, a co najwyżej stać się potencjalnym informatorem, że zatem winien zdobywać wiedzę na gorąco, jako uczestnik.

Oczywiście, nie można wykluczyć, że stypendysta po półrocznym seminarium zakładowym napisze powieść kwalifikującą się do nagrody Ministra Kultury i Sztuki I stopnia. Ale niedorzecznością – w moim przekonaniu – jest żądać od pisarza artystycznej spłaty długu stypendialnego w jakimś tam terminie. I absurdem jest taka sytuacja, w której pisarz uznaje za swój obowiązek spłatę owego kredytu w jakimś tam terminie i w której wydawnictwo uznaje za obowiązek wypuszczenie tej spłaty na rynek, niezależnie od jej formy i poziomu. Prawdziwa powieść o środowisku robotniczym, inżynierskim, w ogóle o społeczności pracującej może powstać jak każda prawdziwa powieść: z rzeczywistej, trawiącej pisarza do wąpli potrzeby, z jego pasji, przeżytego bólu, z niespania, konieczności wyrzucenia czegoś z siebie, przynajmniej z zainteresowania – nie zaś za pensję, zasiloną dwudziestoma wieczorami autorskimi w promieniu ustosunkowania dyrektora placówki przemysłowej.

Podobnie jak prawdziwej powieści o produkcji, przemianach gospodarczo-społecznych nie wykrzesze ogłoszenie konkursu literackiego o takiej tematyce przy nawet najbardziej ponętnych nagrodach. Sądzę, że zbytnio na siłę staramy się inspirować tzw. prozę pracy (wciąż uważam, że miano to trudno uznać za szczęśliwe, zwłaszcza gdy się przyjrzeć wszystkim jego implikacjom i aspektom; dla jakiej niesłusznej racji mamy miano powieści pracy nadawać książki o hucie, kopalni, statku rybackim i spółdzielni produkcyjnej, a nie np. o urzędzie, milicji, sporcie zawodowym, nawet przecież plebani!?), wydaje mi się, że system bodźców materialnego zainteresowania nie pomoże w tym wypadku. Nie mamy w końcu w Polsce problemu z powieścią o przemyśle czy rolnictwie, a mamy kłopoty z powieścią, prozą w ogóle. Sztuczne pobudzanie, inspirowanie prozy o zainteresowaniach gospodarczo-społecznych miałyby sens wówczas, gdybyśmy posiadali dużą grupę autorów systematycznie wydających dobre książki niezaangażowane; rzecz polegałaby wtedy na zwabieniu uwagi autorów na konkretne pola tematyczne. Ale jeśli każda byle wychylająca się ponad przeciętność powieść o zielonych migdałach staje się u nas ewenementem...

Nic dziwnego, że akcja „konkursowej inseminacji” nie daje pożądaných efektów. Prawie wszystkie omówione w poprzednich podrozdziałach pozycje były plonem konkursów tematycznych (morze, kopalnia, praca w ogóle); mniemam, że 90 procent wszystkich współczesnych książek z zakresu beletrystyki podejmującej jakiś problem społeczny, obyczajowy powstało w związku z licznymi analogicznymi konkursami. Nie znajdziemy wśród tych powieści i tomów opowiadań pozycji naprawdę wysokiego lotu.

Tym bardziej nie znajdziemy takiego dzieła w literaturze stypendialnej. Przypatrzmy się powieści z tego gatunku uznawanej za najlepszą, szczycącej się dziś już bodaj pięcioma wydaniem i kilkoma nagrodami, m. in. CRZZ, wydawców³⁰. Widać tu jak na dłoni wszelkie

³⁰ M. S z y p o w s k a, *Wiadro pełne nieba*, Warszawa 1968.

złe strony twórczości dostarczanej na zamówienie. Krój i barwę swej prozy dostraja Szypowska do zapotrzebowania „kontrahenta”, uprzedzając jego ewentualne życzenia ideowe i artystyczne; forma powieści nie może być zatem zbyt nowoczesna, język – niezrozumiały, postaci – niezwykle, dziwaczne. Bohaterka książki, młoda lekarka, która ma do wyboru dwie posady i zarazem dwa różne standardy życia: wysokie stanowisko z bogatym mężem, samochodem i innymi luksusowymi suplementami w stolicy oraz pracę w kędzierzyńskim przemysłowym ośrodku zdrowia, wybiera oczywiście ten drugi wariant. Judymowski wątek nie jest w *Wiadrze* pogłębiony pod względem psychologicznym, grzeszy mętnością i oczywistościami, które są oczywiste tylko dla narratorki. To co znajduje się w obrębie oddziaływania cementowni kędzierzyńskiej, jest szlachetne, sympatyczne, natomiast to co w „świecie” – złe, rozpustne, nihilistyczne. Naiwnie i bez motywacji przedstawia autorka wrogość Anny do środowiska warszawskiego i męża, zaś bardzo stereotypowo samego męża, którego arystokratyczny, snobistyczny charakter poznajemy z krótkich krytycznych prezentacji.

Symbiozie (komercyjnej) licznych szablonów – np. motywu nowicjusza, jego adaptacji, wątku Judyma – towarzyszą w książce inne dość nieznośne ustępstwa, daniny stypendysty dla mecenasa. Przy opisie zakładu pracy widać, jak autorka pragnie oddać sprawiedliwość tym lub owym i jak równocześnie wiele spraw zostaje w sferze niedopowiedzeń. Szereg problemów z życia cementowni i miasteczka przedstawia Szypowska w formie skatalogowanych obserwacji Anny bądź jej dłużeń się rozmów z reprezentantami nowego środowiska; każdy rozmówca ma za zadanie streścić swe kędzierzyńskie przypadki i aktualne poglądy. Denerwują przy tym liczne nieporadne próby stylizacji, pseudoindywidualizacji wypowiedzi w typie: „jak ja się cieszyła”, „ty mnie kartę daj”; niekiedy wynikają z tego zabawne efekty np.: „I tak synek sech, sech, aż usech – opowiadała z przejściem staruszka, radośnie błyskając równiutkimi zębami”. Najmniej czasu autorka poświęca kwestii samej pracy lekarki w zespole kędzierzyńskiej załogi, jej sukcesom zawodowym i porażkom, przyuczaniu się do profesji, stosunkom społecznym w mikrośrodku zakładu itp. Ale w jaki sposób może też Anna wygospodarować czas na leczenie, skoro ciągle ją nosi po ludziach, poczekalniach, gabinetach, ulicach, skoro ma przede wszystkim zajmować się przeprowadzaniem wnikliwych obserwacji socjologicznych, a na dodatek czyta stopy różnorodnych lektur: „Tu każdy był przeprowadzany dziesiątkami uważnych, oceniających spojrzeń, przed którymi nie można było się ukryć. Wiedziała, że tak będzie. Znała tę cechę z dziesiątków powieści, reportaży, rozpraw socjologicznych”.

Zadziwiająco niefrasobliwym, niewspółczesnym stosunkiem do pracy cechuje się też inżynier Janusz z *Okolicy moich przyjaciół* Jerzego Wawrzaka; awansował on z pozycji prostego robotnika i stoi w obliczu innego poważnego wyboru egzystencjalnego: pomiędzy proponowaną mu – jako wyróżnienie – pracą naukową w uczelni a kontynuowaniem obowiązków w przemyśle, hucie. Konflikt jest również i naiwny, i narysowany według schematów, między innymi dlatego, że autor zdaje się utożsamiać pracę w hucie z postawą szlachetną, społeczną, obywatelską, a pracę na uczelni – z łatwą, przyjemną karierą. I tu da się zaobserwować działanie dawnego systemu zapatrywań na problem pracy, którą identyfikuje się z aktywnością w dziale przemysłowo-rolniczych zawodów.

Jawnie wypowiada swe poglądy na temat (między innymi) pracy i jej doniosłości w życiu bohater symptomatycznej powieści Eugeniusza Iwanickiego *Zmowa obojętnych*³¹. Pewna jego odrębność w omawianym tu nurcie polega na tym, że o ile wiele innych czołowych personae dramatis młodej prozy stanowi mniej lub bardziej udane kopie Judyma, o tyle on jest mniej udaną reprodukcją Baryki. Współczesny Czarek tym się różni od swego oryginału, że nie ma swych szklanych domów, ma natomiast swą Nawłoc, z której – w przeciwieństwie

³¹ E. I w a n i c k i, *Zmowa obojętnych*, Łódź 1969.

do poprzednika – nie zamierza uciekać. Ku jego rozpaczy wygania go z jej dóbr ognisty miecz wspólnego gniewu hrabiów Tarnowskich, Wielihoreckiego, Boguchwała Boncz-Bujnowicza i ich poplecznika, dyrektora banku Farbona, którzy – rozejrzyj się, czytelniku! – „są rozsiani po kraju niby stare, zmurszałe domy, które w końcu muszą runąć, aby ustąpić miejsca nowoczesnym wieżowcom”. Do tych ostatnich zdaje się bez najmniejszych skrępowań zaliczać bohater-narrator samego siebie, co mu nie przeszkadza objąć się z zachwytem wśród tych zmurszałości, dawać się im obwozić po kurortach i przyjęciach i pozwalać się protegować, a po wykluczeniu z klanu – tęsknić, zabiegać o ponowne względy, nie spać.

Nawłóć przegrywa u Iwanickiego na rzecz Michorowa. Kiedy spiskująca polska arystokracja wespół wciąga podstępnie bohatera w sidła związku narzeczeńskiego z piękną Krystyną Tarnocką, która „była chłodna jak jej białe ciało”, ten rejteruje do swej Elżbiety, dziewczęcia prostego i uczciwego, choć z nizin i choć, na domiar nieszczęścia, z ojcem skończonym alkoholikiem. Nie rozumiemy w zasadzie, dlaczego arystokracja zawzięła się na prostego dysponenta kredytów z banku dyrektora Farbona, a tym bardziej dlaczego ugania się za nim – właśnie w takiej zespołowej formie – urocza hrabianka i tym bardziej, dlaczego przez dysponenta trafia na łożo śmierci Amalia Tarnocka z Suchodolskich, ale nie powinniśmy się przejmować tymi niejasnościami, albowiem cała anegdota Sosen Wielkich tak pasuje do współczesnej polskiej – nawet prowincjonalnej – rzeczywistości, jak machina latająca Żeromskiego do nowoczesnego lotniska japońskiego. Książka ta przypomina majaki, sen; jeśli powiemy, że jest to zły sen, to jednak z innych powodów.

Choćby z powodu sylwetki, profilu współczesnego Baryki, odnoszącego się z rezerwą do środowiska pańsko-snobistycznego, ale równocześnie zapatrzzonego w to marzenie całą duszą. Nie wierzymy mu, gdy głosi: „Należą do tego środowiska przegrani politycy, właściciele majątków, folwarków, handlarze i wszyscy ci, którzy bogactwo utożsamiali z siłą i władzą. Stworzyli grupę obojętnych. Obojętnych na wszystko, co dotyczy spraw ogólnych, społecznych, narodowych”. Ta obojętność, która jest rezultatem urobionego przez przeszłość poglądu, działania siły bezwładu, wyuczonych za młodu przekonań – zwana reakcją bądź opozycją – jest chyba mniej groźna od innej, która jest obojętnością bez motywów i racji, z przypadku, z bierności fizycznej i światopoglądowej we współczesnym świecie. Trawestując zdanie Iwanickiego można by rzec: należą do tego środowiska młodzi, wstępujący w życie autorzy, właściciele talentów twórczych, niekiedy – handlarze swych własnych utworów. Stworzyli grupę obojętnych. Obojętnych na wszystko, co dotyczy spraw ogólnych, społecznych, narodowych.

EPOPEJA POLSKIEGO OSADNICTWA

Motyw pionierskiej podróży na ziemię odzyskane i pierwszych lat osadnictwa przewijają się coraz częściej we współczesnej naszej prozie – szczególnie tej powstającej na zachodzie i północy Polski – fascynując twórców urodą niecodziennego problemu, bogactwem złożonych procesów integracyjnych, socjologicznych, psychologicznych. Temat to chyba równie obiecujący, jak obiecana była kiedyś dla spragnionych korzystnych warunków bytu imigrantów owa daleka, nie znana ziemia; zapewne z tego względu pisarze, którzy brali na warsztat wątek narodzin nowej społeczności, skłonni byli pozostawiać go w surowym, nieznacznie tylko sfabularyzowanym kształcie. Ponieważ fakty same w sobie są pasjonujące, niech przemówi opowieść faktów (np. *Kwartal bohaterów* Zdzisława Morawskiego), ewentualnie okraszona barwną, prawie sensacyjną anegdotą i jędrnymi charakterami (*Ziemia obiecana* Dionizego Sidorskiego).

Już w pierwszych opowiadaniach Zygmunta Trziszki obserwowało się odmienną, oryginalną tendencję; dla młodego autora, podejmującego problematykę lat pionierskich, przygoda pisarska zaczynała się tam, gdzie dla innych wydawała się kończyć. Dokument, kronika traktowane tu były jako punkt wyjścia do własnych konstrukcji ideowych bądź artystycznych

Bardziej niż egzotyka historycznych wydarzeń pasjonowała Trziszkę specyficzna sytuacja egzystencjalna osadników, stawiających niepewne kroki na obcym, podminowanym jeszcze – w dosłownym tego słowa znaczeniu – gruncie; mocniej niż dynamika naturalnego biegu wypadków, niż sensacyjny schemat incydentów frapował wyobraźnię prozaika swoisty fenomen zetknięcia się na jednym obszarze żywiołów obyczajowych z różnych stron Polski i spoza kraju, zbiegnięcie się w jednym ognisku odrębnych – asymilujących się bądź wpadających w konflikt – kultur.

Trudno dziś w pogodzonej i zintegrowanej masie ludności, zamieszkującej zachodnie krańce Polski, wykryć wyraźniejsze echa pęknięć, relikty antagonizmów, jakie przecież tu dominowały w tuż powojennych stosunkach międzyludzkich; Trziszka wydaje się jednak większą wagę przywiązywać do owych konfliktów, starć aniżeli do czynników właściwej asymilacji. Uznaje pisarz przeciwieństwa między poszczególnymi plemionami, które dzieliły się ponemiecką rolą, za właściwe katalizatory procesów historycznych, wyzwajające energię i inwencję. Niemal całą swą twórczość, legitymującą się do tej pory czterema pozycjami wydawniczymi, poświęca zielonogórski autor pobrzeżom obyczajowym, społecznym, psychicznym, które – podobnie jak przełomowe momenty dziejów – dostarczają człowiekowi szczególnej okazji do intensyfikacji działalności, mobilizacji sił. Bez względu na to, czy bohaterem tej prozy staje się grupa społeczna – jak w debiutanckim *Wielkim świniobiciu*³², czy jedynie zespół rodzinny o dużych tradycjach genealogicznych – jak w wielu opowiadaniach *Domu nadodrzańskiego*³³, czy wreszcie pojedyncza postać – jak w *Romansoidzie*³⁴, za zasadniczą oś literacką obiera Trziszka z reguły wątek trudności dostosowania się ludzi do ludzi.

Jeśli narrator pierwszych opowiadań rysuje z zaangażowaniem niezwykle, niekiedy tragiczną sytuację społeczności, która próbuje przenieść cały swój system pojęciowo-obyczajowy – wykluty w dawnych warunkach naturalnych i demograficznych, gdzieś nad Prutem i Czeremoszem czy na poleszuckich błotach – do nowej siedziby, to w dalszych utworach wychodzi na plan pierwszy motyw pojedynczego outsidera, osoby znajdującej się

³² Z. Trziszka, *Wielkie świniobicie*, Warszawa 1965.

³³ Z. Trziszka, *Dom nadodrzański*, Łódź 1968.

³⁴ Z. Trziszka, *Romansoid*, Warszawa 1969.

na pograniczu dwóch środowisk i nie umiejącej się pogodzić z żadnym z nich. Powodem frustracji i załamania 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” i nie umie się doń dostosować, natomiast wieś zdążyła go już odrzucić jako odszczepieńca i tego, co chce się wyróżnić.

W dwojaki sposób realizuje Trziszka w swej twórczości ów kapitalnej dlań wagi temat zderzenia się różnych obyczajowości i psychik w jednym krajobrazie gospodarczym oraz socjalnym: raz, podaje realistyczny zapis, kronikę antagonizmów wiejskich, przeobrażeń zachodzących w świadomości imigrantów, dwa opiera na tych konfliktach i skłóceniach technikę artystyczną, czerpiąc stąd pomysły dla języka i wyobraźni swej prozy. Mniej więcej w połowie *Żylastej ręki ojca*³⁵ przebiega linia demarkacyjna między tymi dwoma metodami, z których jedną można by określić mianem reprodukcyjnej, drugą – kreacyjnej. Widząc konkretnie tę granicę, umieścilibyśmy po jednej jej stronie cały *Dom nadodrzański*, odtwarzający w długich i cierpliwych, sumiennych obrazach historię pionierów ziemi obiecanej, a także takie opowiadania z *Żylastej ręki*, jak *Młocka u Lepienia*, przypominająca poprawny, poszerzony o konkretne realia obyczajowe reportaż z prac gospodarskich, dalej – jak *Podróż świąteczna*, wyglądająca na notatkę z przejazdu pociągiem, spełnioną przez adepta sztuki „małego realizmu”. Zmieściłyby się po tej stronie także niektóre utwory z *Wielkiego świniobicia* – choć już nie tak grzeczne, uładzone w formie i bierno-obszary – takie jak *Plecami do wielkiej wody*, *Mój ty Rusnaku*. Wykorzystuje tu Trziszka z powodzeniem artystycznym schemat odrębności, konfliktów cechujących wzajemny stosunek przybyłych najczęściej zza Buga osadników. Niesnaski wśród ludzi podsycane są jeszcze bardziej przez bezustanne rozczarowania, bo przecież jedne z plemion szukają w nowym miejscu gór – jako że obznajmione są z techniką gospodarowania na suchych zboczach i halach – inne wyglądają bagien, trzcin, a jeszcze inne tęsknią do pulchnego czarnoziemu.

Opowiadania, które znajdziemy po drugiej stronie wydzielonej wyżej granicy, sprawiają wrażenie dzieł, które wyszły spod innej ręki. Pracowitemu, solidnemu rzemiosłu tamtych przeciwstawia się tu wybuch inwencji twórczej, rozgrywającej „kanoniczną” tkankę prozy, niszczącej obwarowania składni i mięsz języka, rezygnując z obytego z zaułkami sztuki prozatorskiej narratora na rzecz dowolnie dobierającego fakty i subiektywnie je naświetlającego podmiotu. Ładunek emocjonalny – jakby przyhamowany w realistycznych obrazach *Domu nadodrzańskiego* – odezwał się w *Dojrzewaniu* i podobnych utworach z *Wielkiego świniobicia*, w *Nowym nauczycielczaku* i pokrewnych kawałkach z *Żylastej ręki*, w *Romansoidzie* z podwójną gwałtownością, ożywiając styl, pogłębiając inicjatywę wyobraźni autorskiej. Zdania Trziszki nie płyną pokornym i niedostrzegalnym szeregiem wzdłuż osnowy fabularnej, a zdają się wręcz tupać, burczeć, bósć, drażnić zamaszystą, „podgwarowaną” składnią i zdynamizowanym, często korzystającym z przywileju metafory językiem.

Ideowym zastrzykiem dla tego pełnego witalności wątku jest sprawa awansu chłopskiego syna z rodziny osadniczej, którą to sprawę narrator traktuje z dużą dozą ironii, w zasadzie – autoironii. Natomiast czymś, co w znaczący sposób wyróżnia opowiadania podporządkowane tej tendencji, jest na pewno język. Język, który zaczyna pulsować już w wielu opowiadaniach *Wielkiego świniobicia*, a motywację ideową uzyskuje od *Nowego nauczycielczaka*. Język niezwykle dynamiczny; jednym z zasadniczych źródeł jego temperatury staje się animacja rzeczywistości. Pióro autora ubarwia postaci i sytuacje, ożywia przedmioty martwe, pejzaż, szczególnie wiejski, np.: „W Goszczykach przez wieś nie gna szosa, niesie się smętnie błotnisty kanał, przyłgnęły chatyny do tego kanału, patrzą w jego nurt [...] Cała parafia leży na płaszczyźnie, jeden jej koniec zanurzony w Noteci, drugi zadarł się do góry i przez to piasku tam nawiał” (ze *Świniobicia*). Przedmioty pełnią w opowiadaniach tych rolę niekiedy

³⁵ Z. T r z i s z k a, *Żylasta ręka ojca*, Poznań 1967.

niemniej ważną niż postaci – jak np. owa ciuchcia, która wielokrotnie powraca w opisach Trziszki, pełniąc rolę jakby wysłannika, łącznika z wielkim światem: „Umorusana ciuchcia była panią obu szyn. Wlokła się do urwanego mostu w gaju, tam w rozpedzie stawała dęba, uważnie przyglądała się Wielkiej Rzece. Zobaczywszy swój umorusany nos w głębi rzeki, przychodziła z pewnością po rozum do głowy, bo zawracała. Znów mijała stacyjkę; przeczytała mądre tablice. Może przynajmniej zerknęła na tabelę spóźnień pociągów. Z pewnością była z siebie strasznie dumna” (*Romansoid*).

Język Trziszki w tych żywych opowiadaniach jest bardzo eklektyczny, lecz usprawiedliwiony, poparty w swym rozwichrzeniu oryginalną koncepcją. W gruncie rzeczy wyrasta on w całym swym rozmachu ze zderzenia dwóch słowników: mowy skończenie ludowej, przeniesionej na Zachód z osiedli zabużańskich, i wyrafinowanie erudycyjnej, lokalnej gwary i wykwintnej literatury. Niemal nie do pomyślenia wydaje się funkcjonalna symbioza obu tych metod wyrażania myśli. A jednak. Bohater Trziszki nie mówi, tylko „jojczy, mamla, plumka, glamie, bałaka, bajtluje”, nie myśli, tylko „kałapučka”, nie gubi, tylko „zapotarajka”, nie jeździ wozem, tylko „dandryga”, nie śpi w łóżku, tylko w „koju, jebotku – wilusowym, bejcowanym, wytłoczonym”, jego „adwersarze” nie zloszczą się, a „sekują”, on sam umie ich „okimsztować, oczmucić” itd., itd. Ale równocześnie, gdy słowo „lechce”, „adaptuje je”, potrafi je także „zmumifikować” i to w oparciu o „prawidła ortoepiczne” (za co się w tym samym zdaniu nie zapomina „hepać”), potrafi je skierować w stronę „ineksprymabli mniejszego kalibru” (czyt. w stronę uczniów), nie podkłada komuś świni, a „instaluje je pod kimś prosię” i nadaje temu wydarzeniu wydźwięk „perturbacji na rynku mięsnym” itd.

Na związanie tych dwóch leksykonów w jednolity monolog narracyjny pozwala autorowi licencja jego bohatera – młodego, wykształconego pedagoga, rodem ze wsi, powracającego ze szkół na wieś, któremu pryncypałowie przyprawiają z powrotem „gębę parobczaka”. Gębę parobczaka, rozpasanie drwiny w języku, humor wygrywany na słowie – wszystko to przywodzi na myśl środki prozy gombrowiczowskiej. Wyraźnie też odzywa się Gombrowicz w Trziszkowym sposobie odgadywania zawilosci psychologii wieśniaczej i młodzieńczej, a więc wówczas, gdy „wyobrazają sobie mnie niemowlęce leżącego w tym koju, już nauczycielczaka, a jeszcze prawie niemowlaka”, gdy powracają do łepetyny młodego nauczyciela nawyki chłopięce od krów – tym razem w formie kompleksów. W dużym stopniu gombrowiczowski jest bohater serii *Nauczycielczaka* i *Romansoidu* dzieckiem podszyty, o gębie parobka, ambicjach przywdziania garnituru inteligenta, gombrowiczowskie są sposoby wyrażania jego myśli, a także – reakcje, jak np. ów pomysł głośnego chlipania zupy i atawistycznego przełykania w proteście na napomnienia pryncypałów.

W *Nauczycielczaku* zegnamy młodego wiejskiego pedagoga, w *Romansoidzie* witamy sfrustrowanego outsidera, który nie umiał poradzić sobie, przystosować się do upragnionej, wyższej rzeczywistości. Jedyna powieść w dorobku Trziszki poświęcona jest niepowodzeniu ucieczki bohatera ze środowiska wiejskiego, przynosi ona generalną rozprawę z pierwotnymi mrzonkami o możliwościach zrzucenia z siebie tej „gęby parobczaka”. Książka przesiąknięta jest goryczą, wynikającą ze starcia marzeń z ustępującą im rzeczywistością. Jak w *Nauczycielczaku* dezzerterował młody wieśniak sprzed szopy, widząc przed sobą wyżyny biurka urzędniczego, tak teraz – mając się za przegranego, bo gdzie się nie ruszy, wali mu się pod nogi ta Kłoda (traktujmy symbolicznie tę nazwę wsi) – powraca spiesźnie w rodzinne strony z ukrytą nadzieją zatarcia z kolei nieprzydatnej gęby „paniagi miejskiego”, licząc na to, że swoi go jeszcze zaakceptują. Outsiderstwo jego bierze się też w dużej mierze z nietypowej, pionierskiej przeszłości środowiska i rodu.

Brakuje jednak w *Romansoidzie* pełnego oddechu stylistycznego, jaki ożywia prozę poprzednich opowiadań. Obok kilku znakomitych obrazków (*Wysokie progi gajówki*, *Wniebowstąpienie końskie*, *Pierwszy upadek księdza Jacka*) znajdujemy tu wiele

niepotrzebnych, wałkowanych dywagacji psychologicznych. Wygląda na to, jakby autor ograniczał zakres swej formuły „gombrowiczowskiej”, nie umiając jej dostosować do wielu sytuacji – zwłaszcza miejskich. Jednak powieść należy z pewnością do najbardziej udanych pozycji pokolenia młodych pisarzy lat sześćdziesiątych, wśród których Trziszka wybija się ze swymi ambicjami ideowymi i artystycznymi.

PROZA 1970

Sięgając do skarbnicy powojennej literatury, powstałej w dolnośląskim ośrodku, znajdziemy w niej sporo pozycji interesujących i ważnych, które zaliczają się do trwałych osiągnięć nowej polskiej poezji czy prozy. Utraciły one status regionalizmu, przeszły na własność kulturalnego dorobku całego narodu, ale pozostają przecież dokumentem przemian, zachodzących na Ziemiach Odzyskanych i zarazem świadectwem artystycznego wysiłku tutejszych środowisk. Książek takich znajdziemy tym więcej, im bardziej odwrócimy karty czasu. Zbliżając się w niedługim rekonesansie historycznym ku chwilom współczesnym, zauważymy, że doniosła problematyka aktualna – stopniowo, lecz zdecydowanie – ulatednia się z powieści i opowiadań, że zainteresowania pisarzy obracają się ku tematom szarym, drobnym, często w ogóle nie korespondującym z terażniejszością. Uwaga ta dotyczy zresztą całej prozy polskiej.

Sezon literacki 1970 potwierdził, ugruntował te nie napawające optymizmem tendencje, widoczne przede wszystkim w prozie. Z lektury książek ofiarowanych w tym roku przez pisarzy czytelnikom trudno wynieść wrażenie, że powstały one w okresie bogatych przemian społecznych i gospodarczych, konfliktów, tworzenia się nowych nawyków i zasad współżycia, ścierania się mentalności, dążeń, że powstały one nadto w regionie o żywej i skłębionej przeszłości, pełnej czekających na podjęcie wątków osiedleńczych, integracyjnych, robotniczych i innych. Gdyby ktoś po przeczytaniu około dziesięciu powieści i tomów opowiadań wydanych anno domini 1970 przez pisarzy dolnośląskich spróbował skonstruować z ich anegdot i tła obraz tzw. współczesności, przeraziłby się rozmiarami iluzji, ułudy, powierzchownej pogody, jaka ukazałaby się jego oczom.

Arkadyjskie nastroje, niezyciowy idealizm przeważają nawet w tej jedynej powieści, która usiłuje zbliżyć się do ważnych spraw współczesnych. Ośmiu bohaterów *Pierworodnych* Zbigniewa Krempfa³⁶ postanawia – po długotrwałej edukacji miejskiej i dochrapaniu się niezłych posadek – wrócić do swej rodzinnej Straży, by przysłużyć się awansowi tej wsi w powiecie. Narratorowi nie przeszkadza to, że na jedną wieś o trzystu duszach zwala się raptem trzech lekarzy, i to takich, co mają szansę na profesurę w akademii; przerażony w pierwszej chwili kierownik wydziału zdrowia – pod presją gorącej namowy z wszystkich stron – postanawia wznieść dla przybyłych wzorcowy szpital wiejski. Absolwent wyższej szkoły plastycznej z satysfakcją maluje plakaty, wzywające do szczepień przeciwgruźliczych. Pod głównymi wątkami powieści kryje się utopia, której towarzyszy powierzchowność narracji, papierowość charakterów. Koncepcja „wsi spokojnej, wsi wesolej”, jaką traktuje nas Krempf, daleko odbiega od skomplikowanej, wypełnionej licznymi antagonizmami aktualnej rzeczywistości gospodarskiej.

Witold Niedźwiecki w zbiorze opowiadań *Droga do Samosierry*³⁷ ucieka do ulubionego azylu wielu współczesnych pisarzy, jakim jest temat wojenny. Niestety jak u innych autorów, powrót do okupacji nie odbywa się w imię jakichś racji do udowodnienia, ani w imię rewizji pojęć czy poglądów i nawet nie gwoli zrekonstruowania sytuacji niezapomnianych, pomnikowych; wynika on ze zwykłego pożądanja atrakcyjnej fabuły. Tak jakby brakowało jej we współczesnych nam czasach... Natomiast azylem Edwarda Kurowskiego, który ma na swym koncie już książki znaczące, jest w *Wysokim niebie*³⁸ dach domu rodzinnego. Ostatnia powieść pisarza – w odróżnieniu od poprzednich pozycji Kurowskiego – nie porusza istotnej problematyki i nie odstaje od tradycyjnego schematu książek typu *Szczenięce lata* czy

³⁶ Z. K r e m p f, *Pierworodni*, Warszawa 1970.

³⁷ W. N i e d Ź w i e c k i, *Droga do Samosierry*, Wrocław 1970.

³⁸ E. K u r o w s k i, *Wysokie niebo*, Łódź 1970.

Wspomnienia niebieskiego mundurka. Zauroczony niepowtarzalnością pierwszych odczuć i wrażeń, narrator przebiera we wspomnieniach, wydobywając na jaw te ciepłe, wzruszające, miłe. Prawie nie docierają do jego schronienia echa towarzyszących przecież dzieciństwu bohatera kanonad frontowych.

Analogiczny typ pisarstwa uprawiają Jadwiga Skotnicka (*Mgła*)³⁹ i Anna Zawadzka (*Rozmowa z nim*)⁴⁰; piszą one o krzywdzie jednostek słabych, okrucieństwie silnych, obojętności ludzi wobec cierpień, śmierci, niesprawiedliwości dotyczącej innych. Jest to proza psychologiczna niewielkiej doniosłości, schlebająca gustom mieszczańskim i podchodząca do wielu spraw z przestarzałym aparatem norm, wartości, pojęć. W ciekawym skądinąd debiucie prozatorskim poety Stanisława Pasternaka (*Nieznajoma*)⁴¹ widać charakterystyczne dla młodych pisarzy tendencje do pomnażania raczej formalnych osiągnięć, wzbogacania warsztatu nowelistycznego.

Przyczyny zauważalnego, niepokojącego rozwoju literatury z życiem są trudniejsze do wykrycia niż jego objawy. Wydaje się, że duże znaczenie ma tu przedwczesna obawa autorów przed wszelkim tematem kontrowersyjnym, krytycznym, drażliwym; przewidując z góry ewentualne działania czerwonego ołówka na tekście, albo w ogóle rezygnuje się z ważnego problemu społecznego, współczesnego – uciekając na pola bezpiecznych małych mitów, anegdotek – albo podaje się go w formie szablonowej, okrojonej, niedopowiedzianej.

Bariera cenzury wewnętrznej, poprzedzającej przystąpienie do pracy literackiej, działa ze szczególną szkodliwością. Nie słyszałem w ostatnim pięcioleciu na wrocławskim podwórku o dobrej książce, odrzuconej przez wydawców bądź przez Urząd Kontroli, natomiast słyszałem – w kawiarnianych oparach – o wielu powieściach ryzykownych, krytycznych, analizujących sprawy bolesne i trudne, lecz nie napisanych. To, że nie ujrzały one nawet dna szuflady, przemawia na ich niekorzyść.

Dołącza się zapewne do owej wewnętrznej nieśmiałości autorów wywołane fiaskiem powieści produkcyjnej sprzed 1956 roku zniechęcenie do literatury pracy w ogóle – jak długo będzie ono jeszcze trwało? – a także dręcząca wielu pisarzy nieznajomość konkretnych środowisk robotniczych, chłopskich. Zauważmy, że najlepsze jak dotąd na Dolnym Śląsku pozycje literackie o żywych problemach ludzi pracy – a więc proza Henryka Worcella i *Katastrofa* Zbigniewa Kubikowskiego⁴² – były owocem wytrawnej znajomości tematu, środowiska, jego zasad i zwyczajów.

To, iż w 1970 roku nie pojawiła się na półkach wydawniczych książka (nie tylko wrocławska) wchodząca celnie w sedno współczesnej problematyki społecznej, politycznej, a nawet i psychologicznej, nie jest więc dziełem przypadku i ma swoje przyczyny. Większość autorów zdaje się w swojej obojętności wobec ważnych wątków naszego czasu posuwać za daleko, odchodzić ku krainom sielankowym, przedawnionym.

Rolę komentatora aktualnych zjawisk społecznych, gospodarczych itp. odgrywa w tej sytuacji coraz częściej reportaż, który przejmuje dzisiaj wiele funkcji tradycyjnej powieści czy opowiadania i dla którego – to interesujące, bo przecież ten gatunek nie może się chronić w parabolę i sieć aluzji – istnieje znacznie mniej tabu tematycznych. Czytając *Kłopoty z ciałem* Klemensa Krzyżagórskiego⁴³ – by pozostać na wrocławskim poletku – mamy wrażenie, że leży przed nami to reportaż klasyczny, to opowiadanie, to pamiętnik, to felieton. Elementem spajającym, porządkującym w owym tyglu stylów i ujęć jest specyficzny pełen ironii i przewrotnego realizmu – punkt widzenia autora oraz jego indywidualny, cięty język. Za zróżnicowaną formą prozy Krzyżagórskiego roztacza się szeroka, wnikliwie zarysowana

³⁹ J. Skotnicka, *Mgła*, Wrocław 1970.

⁴⁰ A. Zawadzka, *Rozmowa z nim*, Wrocław 1970.

⁴¹ S. Pasternak, *Nieznajoma*, Wrocław 1969.

⁴² Z. Kubikowski, *Katastrofa*, Katowice 1962.

⁴³ K. Krzyżagórski, *Kłopoty z ciałem*, Wrocław 1969.

panorama dolnośląskiej teraźniejszości. Ulubiony temat – sąd – staje się dla pisarza polem obserwacji zachowania bohatera lat sześćdziesiątych, jawi się nie jako nieprzenikniona w swej powadze instytucja, lecz jako forum ujawniania się osobliwości ludzkiego charakteru i zarazem probierz konfliktów, wątków współczesnych. Pozostaje tylko żałować, że reportaż nie może liczyć dziś na tylu czytelników, ilu ich znajdzie dobra powieść.

RZEMIEŚLNICY SŁOWA

Wschody nad Podlasiem

Nikt nie próbuje już obecnie wątpić w to, że rok sześćdziesiąty otworzył w naszej poezji nowy rozdział; dyskutuje się jedynie jakoś tego rozdziału, sens dopisywania mu w tytule zobowiązującego terminu „pokolenie”. A przecież jeszcze niedawno – przejrzyjmy czasopisma sprzed paru lat – krytycy i publicyści otrzymywali honoraria autorskie za dowodzenie, że bariera między okresem lat sześćdziesiątych a latami pięćdziesiątymi jest w liryce czystą fikcją.

Dzisiaj o poetach lat sześćdziesiątych mówi się zazwyczaj oddzielnie, w specyficzny sposób: ze sceptycyzmem, zaprawionym bądź pobłażliwością, bądź dużym ładunkiem ironii; niesłusznie ładuje się przy tym wszystkim młodych – ulegających przecież presji różnych prądów artystycznych i różnych mistrzów – do jednego worka. Podnoszona przez krytyków, jako podstawowy zarzut, anonimowość, bezosobowość całej współczesnej młodej liryki (m. in. w wypowiedziach Jerzego Kwiatkowskiego, Jerzego Pieszczachowicza) nie wydaje się zasadniczą cechą wyróżniającą atakowanej. Podobną szpilę można wetknąć szarej produkcji poetyckiej każdego okresu historii literatury. Kto wie, czy w wierszopisarstwie naszej młodzieży nie dostrzegliśmy większego zróżnicowania zainteresowań literackich, szerszej gamy stosowanych środków wyrazu – zostawmy na boku na razie stopień ich odkrywczości i udatności – niż na przykład w przeciętnej twórczości skamandrytów, modernistów czy zwłaszcza socrealistów.

Im głębsza perspektywa dzieli nas od roku 1960, tym mocniej wychodzi na jaw niejednorodność treści ostatniego rozdziału polskiej liryki. Zauważmy, że ostatnie pięciolecie przyniosło znowu napływ nowych zjawisk. Tendencje, które przedtem ledwie się zarysowały, zaanonsowały, teraz – po półmetku całej dziesięciolatki – wystąpiły z całą wyrazistością. Jeśli poeci, debiutujący w okolicach roku 1960, wątpili jeszcze w słuszność obranego przez siebie kierunku, jeśli wazyli w sobie decyzje artystyczne, uzależniali je niekiedy od społecznej i krytycznej akustyki swych utworów i w ogóle nie byli pewni, czy tak można, to debiutanci ostatnich lat są do głębi przekonani, że tak można i pewność ta nadaje ton wszelkim ich poczynaniom. Tamci żyli w kręgu zwątpień egzystencjalnych, które znajdowały odbicie częściej w ich wypowiedziach polemicznych, rzadziej w twórczości; dyskutowali, martwili się pustymi kartami swych biografii, uległością wobec zakusów stabilizacji, zazdrościli poprzednikom ich mitów i przeżyć. Najmłodszy, apodyktyczny jeźdźca Pegaza nie odczuwają najmniejszej potrzeby dyskusji, wymiany zdań z krytyką bądź czytelnikami. Z pobłażaniem na twarzy wysłuchują negatywnych uwag pod swoim adresem i wracają do biurka, by robić nadal jałowe swoje. Uważają, że należą im się łamy, czasopisma, wydawnictwa i fakt, że tak nie jest, traktują jako sprzysiężenie przeciwko sobie.

Dominuje wśród młodych autorów pragnienie opanowania rynku czytelniczego, świetlic klubowych, rozgłośni. Nade wszystko nie znoszą bowiem próżni wokół swoich przedsięwzięć. Stąd wywodzi się charakterystyczna dla wszystkich ząbkujących środowisk poetyckich w kraju samoobronna tendencja do łączenia się w grupy, koła itp. Zaobserwujmy, że im słabsza pod względem poziomu jest taka spółka autorska, tym huczniej się gniewa, tupie, protestuje, często płacząc przy tym język i zatracając resztki odpowiedzialności pisarskiej. Przeczytajmy naprzód program i manifest reprezentatywnego dla tego ruchu – tyle że bardziej hałaśliwego – wrocławskiego Ugrupowania 66, a następnie poszczególne tomiki i recenzje, artykuły jego członków. Przekonamy się, że mało który związek literacki w dziejach cywilizowanego świata cechowała podobnie paradoksalna niespójność deklaracji ideowych i realizacji artystycznych oraz – na domiar złego – równie beztroski grupowy narcyzm;

ustaliwszy np. roczną nagrodę za najlepszą książkę wydaną przez wrocławskiego poeę, Ugrupowanie 66 systematycznie przyznaje ją jednemu z uczestników własnego stowarzyszenia (wyjątek: rok 1969, kiedy to po prostu nie wyszło żadne dzieło członka grupy).

I popatrzmy jeszcze, jak te wszystkie drużyny – ważne tylko w sensie sytuacyjnym, pozornym – wzajemnie się żrą, podkopują, gryzą, najchętniej na pokaz. Jakże ci z „Ugrupowania” nie kochają się z owymi z „Agory”, którzy zresztą przestali już przyznawać się do miana grupy poetyckiej, ubiegając się o nazwę wydawców studenckiego i jak wiadomo, reprezentującego przyzwoity poziom pisma literackiego. Młode zespoły twórców z Krakowa z upodobaniem wygłaszają krytyczne sądy o młodych zespołach twórców z Wrocławia i odwrotnie. To samo dotyczy stosunków na szczeblu np. warszawsko-łódzkim. A jak wrze w samej Warszawie!

Typową cechą tego istnie marionetkowego misterium we wszystkich wydaniach jest zasygnalizowane wyżej dążenie do skupienia jak największego audytorium wokół spektaklu pseudotendencji, pseudonagród i pseudoopozycji. Kokietowanie publiczności, praca nad zdobyciem widza trwa też w pracowniach owego teatru. Czytamy w tomiku Aleksego Kazberuka⁴⁴:

Nie pojedę w dalekie kraje
ogłądać mórz przyływy
antyczność ruin spleśniałe gondole

wstanę wcześniej
obejrzę wschód słońca
nad Podlasiem

Z pełną powagą możemy przyjąć ten króciutki utwór za programową enuncjację artystyczną młodego twórcy, który w drugiej połowie lat sześćdziesiątych wydał swój pierwszy bądź drugi tomik wierszy w wydawnictwie np. Lubelskim, Morskim, Łódzkim, „Pojezierzu”. Wiersz Kazberuka wyraża krytyczną ocenę lirycznych poszukiwań bezpośrednich poprzedników: poeta nie ruszy śladem Herberta w dalekie kraje, nie zainteresuje się przyływami mórz u Grochowiaka, antycznymi ruinami Rymkiewicza ni spleśniałymi gondolami Jerzyny. Hermetyzmowi, wtórnemu – w swoim pojęciu – estetyzmowi przeciwstawia pierwotną, ożywczą więź z naturą. Czy aby w imię jakiej racji, zasady, programu? Otóż jeśli w owym credo objawia się w ogóle coś programowego, to chyba wrodzona niechęć do podejmowania problemów bytowych, dyskusji intelektualnej i do innych niż turystyczne wycieczek zagranicznych. Gdy zaczniemy przewracać następne kartki książki Kazberuka i następne kartki dalszych tomików młodych ludzi, pojmiemy, gdzie leży pies pogrzebany: wschód słońca nad Podlasiem jest po prostu znacznie łatwiejszy w percepcji niż kilkanaście wieków kultury, a ponadto z góry gwarantuje sukces u czytelnika, któremu zamiast wyschłych piersi muzy proponuje się żywą, obiecującą tematykę krajoznawczą, erotyczną itp.

Opozycja w stosunku do poprzedników staje się u młodzieży poetyckiej – podobnie jak programy ugrupowań – bardziej kokieteryjnym zabiegiem, dedykowanym nieznanemu miłośnikowi autentycznej liryki, aniżeli rzeczywistym, przetrawionym protestem merytorycznym. Bo cóż się kryje za „wschodami słońca” u samego Kazberuka? Niewiele, poza mocno rozbudowanym aparatem metaforyki, często, niestety, zalatującej wenecką pleśnią bądź pozbawionej poetyckiego sluchu, np. „wylały drzewa na drogę asfaltem”. W

⁴⁴ A. K a z b e r u k, *Arka bezładna*, Lublin 1969.

firmowanych przez Wydawnictwo Morskie tomikach Wojciecha Witkowskiego nie ma nawet tego; w miążkach rytmach postskamandryckiej mowy przelewa się tu strumień sentymentów, osobistych udręk i radości autora, jego niekiedy bardzo dziecięcych obserwacji. U Barbary Tondos⁴⁵ górę bierze rozczulenie – kobiece – nad własną emocją, samozachwyty nad refleksją liryczną. Poetkę można uznać za oryginalną o tyle, że próbuje spisywać swój sentymentalny pamiętnik w zaciszu mieszkania, kreując gatunek liryki domowej, w której zamiast słońca, wschodu i Podlasia występuje pokój, widok z okna, herbata w fotelu, co niczego nie zmienia:

przyszłaś
mój dom był dla ciebie
wolałaś drogi
przy których drzewa nie rosną
dam ci herbaty
pamiętasz
poznajesz siebie
dam ci herbaty.

Do kroniki uczuć, płaczów, objawów zadowolenia wkrada się w tomiku Bogdana J. Balcerowicza⁴⁶ rozbrajający ton patosu:

wy
którzy nie widzieliście
jak pachnie wieczorem
przeszły dzień
jak ptaki modlą się
o pogodę
[...]
wspaniali głupcy
chciałem wam powiedzieć
że ja też z tego
nie widziałem nic

Potęgi namiętności, miotających duszą autora, nie potrafi oddać wąty zestaw odgrzewanych metafor, ubogi język liryczny. Z analogicznych powodów nie zapali czytelnika wyrażana w tomiku Czesława Kondraciuka⁴⁷ radość życia, entuzjastyczny stosunek do twórców przyrody: „leży przy drodze kamień / słońce go liże językiem / nawet nie drgnie / i leży i słucha / milczy i marzy”. Że leży, to wiadomo, ale po co te domysły co do nasłuchu i marzenia?

Pusto, nedorzecznie, nieprawdopodobnie brzmią wiersze młodych poetów w drugiej połowie wieku wybujałej techniki, cybernetyki, wnikliwej myśli społecznej i humanistycznej. Spisek jakiegoś neosentymentalizmu – nie będącego artystycznym rozwinięciem konkretnej, osiemnastowiecznej tradycji literackiej, ale generalną postawą, światopoglądem – to bardzo tani protest przeciwko mechanizacji i specjalizacji współczesnego świata, pośpiechowi życia i hermetyzmowi poezji. To obrona okopów swoistego Ciemnogrodu! W pieczeni dywagacji intelektualnych, wysmażanej przez adeptów sztuki lirycznej, trafiają się raz po raz takie wspaniałości:

⁴⁵ B. T o n d o s, *Skrawki zgrzebne*, Lublin 1967.

⁴⁶ B. J. B a l c e r o w i c z, *Śladem słońca*, Gdynia 1968.

⁴⁷ C z. K o n d r a c i u k, *Kojarzenie snu*, Lublin 1967.

Myśl
jest najszersza
na wolnym powietrzu
nie ograniczonym
nawet człowiekiem.

A oto odkrycie astronomiczne:

Droga słońca
do ziemi
biegnie przez człowieka.

Powyższe dwa utwory, przytoczone w swej skończonej całości, godnie reprezentują wizję poetycką Jadwigi Tyrankiewicz z jej pierwszego, grubego (na półkach już drugi)! tomiku⁴⁸. Pseudometafizyka krzyżuje się tu z upodobaniem do słowiarstwa, z czego w rezultacie rodzą się karykatury: „Pióro nagle / umarło / na słowo” czy też „Deszcz potrafi / nie zostawić / suchej nitki / na ziemi”. W ogóle przy żonglerce „słowem” w wykonaniu autorki może się schować każdy lingwista; okazuje się, że można na „słowie wierzba zagrać łąkę”, a z kolei słowo „morze” wstawić „między swoje ramiona” i uważać po tym wszystkim, że „kontakt między / mną a słowami / jest żywy”. Nie wiem, czy czytelnik będzie również o tym przekonany.

Podmiot liryczny wierszy omawianych w tym rozdziale – wybranych trochę na los szczęścia z całej gromady – autorów usiłuje podporządkować sobie, swym sentymentom i rozmyślaniom nad biurkiem cały świat zewnętrzny, wszelką naturę. Tematyka poszczególnych książek jest luźna, rozbiegana, przypadkowa, ale niemal we wszystkich tomikach pokutuje analogiczny dobór problemów i można nawet mówić o podobnym ich schemacie kompozycyjnym: jest więc sporo o miłości, trochę wierszy z pejzażem, coś o okropieństwach wojennych albo o Wietnamie (w odpowiedzi na rzucone w swoim czasie hasło zaangażowania), często osobny utwór albo ich cykl na temat świątków, figurek ludowych, zagrody wiejskiej itp., czasem rozdział o ulicach małego miasteczka, wreszcie kronika własnych przeżyć rodzinnych, religijnych, erotycznych itd. Wszystko to podane jest – zadziwia przy tym stałość upodobań artystycznych – głównie w rytmach i miarach stylistyki Różewiczowskiej.

Współczesny poeta „wschodów nad Podlasiem” do złudzenia przypomina narratora dziewiętnastowiecznej powieści: wszystko wie, karmi czytelnika w sposób apodyktyczny swymi banalnymi odkryciami i jest przekonany o doniosłości swojego powołania. To ostatnie przekonanie wyraźnie podnosi młodego autora we własnych oczach „To ja w drewnianych sabotach / stoję na nabrzeżu / zasłuchana w syreny / odpływających okrętów” – przypomina czytelnikowi w zbiorze słabiutkich wierszy (że to ona) Zofia Marcinkowska⁴⁹. Z gestem wspaniałomyślnej wielkoduszności obdarowuje Jolanta Frydrykiewicz⁵⁰ miłośnika poezji, łaknącego wierszy Frydrykiewicz:

Gdybym ci chciała coś dać
to mój wiersz mocny
żebyś go wciąż odkrywał od nowa
słowo po słowie

⁴⁸ J. Tyrankiewicz, *Po drugiej stronie słowa*, Gdynia 1967.

⁴⁹ Z. Marcinkowska, *Źródła biją z ziemi*, Gdynia 1967.

⁵⁰ J. Frydrykiewicz, *Owoc milczenia*, Gdynia 1967.

Któryż to? Może ten o czasie:

A więc bezsiła,
pustka, ogrom.
We wszechświecie czas jest stwierdzoną już pewnością.

Zamiast doskonalenia się w pracy poety – doskonalenie się w powołaniu poety. Zamiast chęci poznania, dyskusowania, a nawet zamiast rzetelnej – jeśli się już na niej poprzestaje – obserwacji krajoznawczej, emocjonowanie się własną wrażliwością, zdolnościami twórczymi. Z bezkrytycznym demiurgizmem – w parze idzie u młodych biografizm. W niemal wszystkich tomikach „neosentymentalistów” podmiot liryczny staje się bezpośrednią funkcją osobowości autora, trybuną jego publicznych wyznań. W stokrotnych refrenach zanudza się czytelnika relacjami z życia rodzinnego, kroniką wypadków przy pracy, poza pracą i na łonie przyrody, rozstaniem, oczekiwaniami, opisami własnych dzieci, świątków i przeżyciami związanymi ze wschodami słońca. Dominuje przy tym sielankowy, bezkonfliktowy tryb narracji lirycznej. I wydłużony, kiskowaty kształt strofok. Wiadomo: dziesięć złotych polskich za liniijkę.

W kręgu małego liryzmu

Wiele spośród powyższych uwag można odnieść do autorów, o których będzie obecnie mowa. I odwrotnie: niektóre z przytoczonych w dalszym ciągu szkicu refleksji można kierować także pod adresem omawianych poprzednio poetów. W twórczości adeptów pióra, którzy zareklamowali się światu pod wezwaniem m. in. „Ugrupowania 66”, „Agory” zauważa się wszakże zdecydowanie odmienne dążenia. Przede wszystkim nie znajdziemy w tomikach młodych wrocławskich autorów zupełnie złych, banalnych, sentymentalnych utworów; ci debiutanci nabyli bowiem pewne umiejętności pisarskie, umożliwiające im podjęcie określonej produkcji lirycznej. Ich metoda literacka przypomina w dużej mierze praktykę współczesnych „małych realistów”; w analogiczny sposób młodzi poeci i prozaicy swadą artystyczną, obyciem warsztatowym tuszują pustkę swych wizji, niedowład światopoglądów, brak tzw. czegoś do powiedzenia. I jednych, i drugich cechuje daleko posunięty konformizm, niechęć czy nawet strach przed poruszeniem ważnego tematu, doniosłej problematyki współczesnej, powielanie obserwacji oraz procesów postępowania literackiego.

Nie możemy zarzucić wyznawcom owego swoistego „małego liryzmu” niedostatku inteligencji. Inteligencja ta wszakże zdaje się być ukierunkowana wyłącznie ku wyobraźni słownej, o ile można mówić o wyobraźni tego typu. Debiutujący pod tym znakiem twórca po prostu poznał i wykorzystał pewną konkretną – określaną przez niektórych mianem „lingwistycznej” – technikę operowania słowem poetyckim. Przeglądając poczytne tomiki niektórych autorów średniego pokolenia, rozszyfrował na swój sposób ich formę i nie bacząc na jej transcendentne, ideowe uzasadnienia, skonstatował, że łatwo można uzyskiwać efekty liryczne w drodze komplikowania zasad składni, łamania praw słowotwórstwa i fleksji, dokopywania się do pierwotnych znaczeń słów itp.

Mały liryzm jest wyrazem zagubienia, braku rozeznania, indolencji autora w świecie przedmiotów, idei, emocji, wrażeń i równocześnie wynikiem jego poczucia pewności w świecie leksykalno-gramatycznym. Pozbawia on przy tym jakiegokolwiek kontaktu oba te światy. Pisanie wierszy „awansuje” do niemal technicznej profesji, sprowadza się do oryginalnego, zaskakującego zmysł tradycji w czytelniku układania słów i zwrotów na określony temat. Niechże tym tematem będzie np. teatr:

publiczność zdjęła maski

na korzyść autorów
gra sprzętów wychodzi na korzyść
zmieniono role
za uprawianie serc grozi kara
do zaprzestania bicia włącznie

Utwór ten, wyjęty z pierwszej książki Henryka Wolniaka⁵¹, celnie charakteryzuje wypracowaną przez młodego wrocławskiego twórcę poetykę. Wiersz nikleje do serii „lingwistycznych” pomysłów, bazujących na wieloznaczności słów i idiomów, skupiających się wokół zadanego tematu. Już dwa wstępne wersy cytowanego utworu – jak i niemal wszystkie wiersze *Horyzontu* – przekonują o oczywistej, poddańczej zależności autora tomiku od teorii oraz praktyki lirycznej Karpowicza. Jedyne atuty, wartościowy aspekt utworów Wolniaka okazuje się w ten sposób prawie mechanicznym naśladownictwem czyjegoś odkrycia; tą krytyczną uwagą można objąć większość realizatorów małolirycznego programu. Z mocniej przytępieniem słuchem poetyckim błędy autora *Horyzontu* powtarza Bogusław Michnik⁵²:

w teatrze jednej twarzy
nie domyka się kurtyna warg
widownię zalewa krew
z niedopiętych języków

To, co dla Karpowicza było utrudnieniem w jego lirycznej próbie poznania bytu, w dążeniu do autentycznego zapisania wrażeń i wzruszeń, dla autorów pozostających w sferze wpływów poety jest ułatwieniem, okazją do szybkiego spreparowania tomiku „drukowalnych” wierszy. To, co u twórcy *Kamiennej muzyki* stanowiło zewnętrzny, formalny wynik badania natury ludzkiej, mechanizmów mowy, prawidłowości i schematów rządzących naszym postępowaniem, dla jego naśladowców staje się całą filozofią egzystencjalną, religią i warsztatem. Ich wątpliwej jakości wizję okraszają niekiedy pomysły zaczerpnięte z innych poetyk, a również próby zmontowania własnego języka lirycznego; te jednak – nie poparte jakąś głębszą racją, świadomością, przeżytym wzruszeniem – skazane są z góry na przegraną. W bardzo synkretycznym⁵³ tomiku Lucjana Kiełkowskiego zachodzą na siebie elementy stylistyki Różewicza, systemu Karpowicza, dowcipu słów Białoszewskiego, z czego nie wynika nic dobrego, choć inteligencji twórczej nie można młodemu poecie odmówić:

obleśny
a więc nie od lasu
pochodzi trochę biedak
to i sam zobaczy
że trefna dama ta
pikowa taka że
spasować w treflach

Niektórzy lirycy małego kalibru poprzestają wręcz na rozpisywaniu jednego z licznych odkryć Karpowicza. Wiele utworów Jerzego Bogdana Kosa⁵⁴ bazuje na „drewnianych” motywach *Znaków równania*: „Wniknąłem w drzewo zamierzone / po skórze nagiej korze

⁵¹ H. W o l n i a k, *Horyzont*, Wrocław 1985.

⁵² B. M i c h n i k, *Siedząc tak w głębi*, Wrocław 1968.

⁵³ L. K i e ł k o w s k i, *Topografie serdeczne*, Wrocław 1968.

⁵⁴ J. B. K o s, *Zbliżenia*, Wrocław 1968.

drzewa / mszyce roznoszą zmierzch czerwony / już we mnie skoczył wiewiórkami / lęk lasu”. Albo: „wypełniony po cień liścia / po rdzeń słojuw odrętwiały / już nie drzewo lecz nie kamień” itd. Sekunduje tym wtórnym (zresztą, nie tylko wobec Karpowicza) recytacjom Kosa urywana refleksja niektórych wierszy Aleksandra Przybylskiego⁵⁵:

drzewo to korzeń
ale i sęk
przemiany w liść
na zielono albo
jeszcze żółciej

Ten ostatni zapis liryczny nosi dobrze już znany czytelnikowi poezji lat sześćdziesiątych tytuł: *Rozbieranie drzewa*. Pod tą samą zapowiedzią usiłuje rozdziewać drzewo Ernest Dyczek⁵⁶: „nagość drzewokwiatu / jest piękna dopełnieniem / ponad zwartą geometrią słojuw / na przekór wewnętrznej doskonałości / chłodnych gotyków”.

Przy większej dozie cierpliwości krytycznej do tego tercetu autorskiego można by dokooptować cały chór „korników”. Fenomen drzewa, zawsze ze słojuami, zawsze z przezierającym spod kory przyszłym kształtem stołu jest – obok drogi, kamienia, mebli, sztuców (łyżka spadła w spuściźnie po Białoszewskim), butów (a buty po Grześczaku) itd. – żelaznym motywem każdego zbioru małego liryka. Przedsmak analogicznego sposobu przeprowadzania dowodu poetyckiego w tych botanicznych popisach dają już stereotypowe tytuły; poza nagminnym „rozbieraniem” mamy: *Rozpisanie drzewa*, *Rodowód sosny* (Kiełkowski), *Pamięć drzewa* (Kos), *Drzewa* (Michnik), *Śpiew drzewa*, *Leżenie w drzewie*, *Uwagi pod drzewem* (Wolniak), *Dzieje drzewa* (Dyczek), *Próba lasu* (Kiełkowski). Podobnie u trzech nieco ciekawszych autorów, którzy wybrali ostatnio bardziej obiecujące kierunki rozwoju: *Nauka o drzewie* (Marek Jodłowski), *Drzewa wyglądają* (Janusz Styczeń), *Bajka o lesie* (Stanisław Pasternak). Przykłady można by długo ciągnąć.

Skąd to nagłe zainteresowanie pospolitą rośliną? Ano, z niemocy ideowej, braku problemów, niedostatku wrażliwości, ze skurczonego światopoglądu i zwiędłej wyobraźni. Więcej grzechów nie pamiętam. Drzewo młodego poety nie jest opartą na korzeniach, kontemplowaną formą bytu, ale tylko atrakcyjnym hasłem, wymagającym opracowania lirycznego. Jest to drzewo już napisane, właśnie przez Karpowicza. Debiutujący autor – zasupłany w szczelną sieć słów – pozostaje głuchy i niewidomy na bodźce, atakujące jego świadomość z zewnątrz i od wewnątrz, na wrażenia, usiłujące podpowiedzieć zapewne coś jego wyobraźni; wyrusza tylko na wskazane, podyktowane terytoria ekspansji poetyckiej, przejmując obowiązujące na ich terenie prawa, schematy, kompozycje. To w końcu tragiczne: pisze czyjaś poetyką o sprawach czyjejs, najzupełniej mu obcej osobowości. Jeszcze dzisiaj dwudziestu z górą młodych ludzi – głównie we Wrocławiu i okolicznych ośrodkach – widzi cel swego życia w przepisywaniu wierszy twórcy *Trudnego lasu*.

Od czasu do czasu do klasy Karpowicza zaglądnę na wykład – o czym już pisałem – Białoszewski, Balcerzan, jakiś eks-turpista, czy jeszcze ktoś. Zmienia się wówczas na tablicy temat wypracowania, dochodzą do głosu nowe nawyki pisarskie, nowe tropy, ale nadal jedynym obszarem doznań estetycznych i emocji intelektualnych, twórczych posłusznego ucznia pozostaje leżący przed nim papier. Prawie rzemieślnik, nie umie napisać i nie pisze wierszy o swej sytuacji w świecie, kłopotach życiowych, przeżyciach, wzruszeniach, o swoim stosunku do wojny w Wietnamie czy wschodu słońca. On po prostu siada za biurkiem i postanawia napisać wiersz o szafie, lampie, stole, drzewie itd. Nie znaczy to, że hasłem wywoławczym nie może być wojna w Wietnamie, marzenie miłosne, wschód słońca. Może.

⁵⁵ A. P r z y b y l s k i, *Zapowiedź podróży*, Wrocław 1968.

⁵⁶ E. D y c z e k, *Miejsce doznane*, Wrocław 1965.

Ale decyzja, sprzyjająca powstaniu utworu o takiej problematyce, równa się wyborowi matematyka, który przystosowuje nową formację cyfr do swoich wzorów. Jeśli np. Kiełkowski porusza temat wiejski, to wiersz można zestawić z równaniem, w którym poszczególne znaki dadzą się zastąpić innymi i wtedy zamiast pejzażu wiejskiego będzie np. teatr twarzy:

uparcie się mieli
ku sobie
kot do okna
potem w stajnię
i w niej cieleę
do krowy

Podstawmy znaki: uparcie się mieli ku sobie, język do nosa, potem w gębę i w niej ząb do dziąsła. Niewiadomą w równaniu jest przyczyna opublikowania go przez wydawnictwo. Praca przy biurku, z klapkami na oczach doprowadza niekiedy do rewelacyjnych wyników. I tak np. Dyczek, zajęty dłubaniem w swym aparacie lingwistycznym, nie zważa na to, że popelnia absurdalne i niczym nie uzasadnione pomyłki epistemologiczne:

drzewa mają czerwień
wiosną dojrzewają
kanarkowe w przeczuciu jesieni
zaś latem niebieski urok

Kolorowo, kanarkowe jest w wielu innych wierszach autora *Miejsc doznanych*. Wyprawy na pola spraw naturalnych i doniosłej problematyki należą jednak u małego liryka do rzadkości. Najlepiej czuje się on wśród swoich bezpiecznych małych mitów. W wierszu o łyżce, komodzie i korze potrafi najskuteczniej zawrzeć sumę swych doświadczeń bytowych, wrażeń poznawczych i ambicji artystycznych.

W labiryncie kultury

kto zechce pójść za mną kogo mam wprowadzić
w te kruche pokoje w puste ściany wiersza
z widokiem na lustro i oknem w powietrze

Każdemu miłośnikowi poezji, jako tako obeznanemu z liryką lat ostatnich, nieobce wyda się to sformułowane skandowanym dwunastozgłoskowcem zaproszenie. Skonstruowany przez młodego poetę⁵⁷ obraz opiera się na materialnym sposobie widzenia struktury wiersza, który w sugestii podmiotu lirycznego nabiera konturów realnej formy bytu. Podobne dążenia do „konkretyzacji” poematu połączone z próbą (nowatorską) restytucji tradycyjnych układów wersyfikacyjnych i stroficznych obserwowaliśmy już m. in. w sonetach Stanisława Grochowiaka, Macieja Z. Bordowicza.

Jacek Hohensee zaprezentował się w *Podróży* jako dość wierny kontynuator linii naszego popaździernikowego neoklasycyzmu, przefiltrowanego przez doświadczenia poetów z Orientacji „Hybrydy”. Debiutujący autor otrzępuje po raz któryś wyświechtane topoi, przymierzając je do klasycznych zwrotek, zastanych tropów. Realizuje swą pracę poetycką w sposób daleko bardziej udany pod względem artystycznym i oczyszczony z banału, niż robi to

⁵⁷ J. Hohensee, *Podróż*, Warszawa 1967.

twórca, określony w poprzednim podrozdziale mianem małego liryka, czy też amator pejzaży podlaskich:

Nawet w spotkaniu z spadającą gwiazdą
nie tylko zachwyty jest, lecz przerażenie,
że czas jest ziemią nieustanną,
albo
lasem – zwierciadłem siwiejących włosów.
Tak. Dzisiaj wewnątrz otwartych zegarów
żyją uparte mrowiska.

Niemniej, wizja ta splotona jest o niedomiary rzeczywistych wzruszeń, brak programu pozytywnego, zaprasowaną wrażliwość. Liryka u Hohensego i wielu jego współników literackich polega na konstruowaniu ładnych zdań, pozbawionych głębszego sensu, zaś jej percepcja zamyka się w sferze estetycznej oceny. Czytelnik tomików np. Bohdana Zadury, Aleksandra Nawrockiego, pierwszej książki Jacka Kotlicy, Karola Świegockiego i wielu innych młodych twórców (głównie z Warszawy i Łodzi) może podziwiać wirtuozerię wyobraźni i technik wierszopisarskich autora, ale niech nie liczy na głębszą, odkrywczą refleksję egzystencjalną, prawdę uczuć, trafną i zajmującą interpretację zjawisk współczesnych.

Na współczesność patrzy się tu z perspektywy przeszłości – i to określonej: kulturowej. Zadanie poety identyfikuje się z alchemią kojarzenia stref mitycznych, krzyżowania motywów literackich, a także chwytów stylistycznych z różnych epok, z usiłowaniami pozornego rozszyfrowania znaków legendarnych, archetypów. Zauważmy jednak, że topoi liryczne, mity zatracają w tomikach debiutantów swe pierwotne odniesienia, desygnaty i stają się po prostu płaskimi, jednowymiarowymi ozdobnikami języka poetyckiego. Zanika funkcja ideowa, kulturotwórcza tych pierwiastków; wartości nabiera drugorzędny, bardziej intuicyjnie niż świadomie podchwycony urok ich treści. Decyzję wkomponowania symboli mitycznych w tkanę liryczną wiersza wydaje się często uzasadniać jedynie – atrakcyjność nazw i haseł. Nie jestem przekonany, czy wymieniając w swoim tekście przez przypadki imiona Arachne, Calipso, Parki, Sziwy i Dawida oraz czy powołując się na Wedy, Homera, Heisenberga młody poeta dobrze wie, o co chodzi. Raczej jestem przekonany, że nie za bardzo. Wabi go ładny, pociągający temat, może i sam dźwięk. Znak ze skarbca ludzkiej kultury staje się w ten sposób martwą dekoracją, walorem języka lirycznego, czasem – obrazkiem aluzyjnym odnoszonym do jakiegoś wątku historycznego, literackiego bądź legendarnego. W większości wypadków ta ekwilibrystyka uczonymi pojęciami i dźwięcznymi hasłami nie jest poparta zasobem niezbędnej wiedzy, a tym bardziej jakąś świadomą postawą, uzasadniającą wkroczenie do przepastnego antykwariatu. Mamy tu ponownie do czynienia z pustym, prawie poddańczym naśladownictwem zastanych poetyk, w tym wypadku – Zbigniewa Herberta, Jarosława Marka Rymkiewicza, Stanisława Grochowiaka, Krzysztofa Gąsiorowskiego i innych poetów z „Hybryd”. I ponownie z rejteradą ze strefy trudnej rzeczywistości w arkadię laboratoryjnej, izolowanej twórczości. Twórczości przebrzmiałych problemów, wypisanych tematów, wyczerpanych praktyk artystycznych. Nic dziwnego, że poezja ta świeci sama sobie, co zauważył Nawrocki⁵⁸:

Sam sobie świecisz dając innym ciepło
W metafizyce mocny równie jak w liczeniu
Znasz praw niuanse i czerwoną kredką

⁵⁸ A. Nawrocki, *Rdzawe owoce*, Warszawa 1966.

Rysując ostrą linię, by z tła wyciąć przedmiot,
Obarczasz słowem niespokojne morze

Zaprezentowane wyżej – na pewno nie jedyne – trzy podstawy najmłodszej generacji lirycznej łączy, o czym była już mowa, wiele cech, pośród których dominuje przekonanie o beztroskim, sielankowym charakterze zawodu poety, niechęć do głębszego myślenia, jawny, ukrywany sprytnie może tylko przez autorów z kasty neoklasycznej brak światopoglądu i mniejszy bądź większy epigonizm. Dodajmy, gwoli sprawiedliwości, że pojawiły się w minionych pięciu latach ambitne książki młodych twórców, debiutantów (wychodzące w sposób twórczy z podstaw pewnej zastanej, kontynuowanej poetyki, o czym będzie mowa w jednym z dalszych rozdziałów). Mają się one jednak tak do pełnego obrazu liryki młodych poetów, jak wartość globalnej produkcji Spółdzielni Ozdób Choinkowych do analogicznej wartości Huty „Warszawa”.

KRAINA PŁYNNEGO ZERA

Wydawcom do poduszki

Dobry wydawca powinien być przewidujący. Na podstawie sondy przeprowadzonej wewnątrz swego rynku wydawniczego i z doniesień swoich agentów powinien skonstruować taki przybliżony schemat koniunktury edytorskiej, by mógł z dużym prawdopodobieństwem założyć, iż dzieło, na którym umieszcza znak swojej firmy, nie będzie zupełnym pudłem, a jego nakład nie będzie przekraczał zapotrzebowania o tysiące egzemplarzy. Dobry wydawca powinien być wyrozumiały. Jego polityka wydawnicza winna zaspokajać nie tylko warunki popytu, ale i podaży; nie powinien go denerwować fakt, że część produkcji nie znajduje czytelnika bądź znajduje go jedynie pośród skąpego grona entuzjastów. Dobry wydawca wie, że ta deficytowa część, ten skazany na ograniczoną recepcję odłam planu jest haraczem płaconym za rozwój sztuki, ceną eksperymentu, hołdem złożonym postępowi świadomości kulturalnej. Ale dobry wydawca powinien przykładać szczególną, wyjątkową wagę do wartości dzieł prezentowanych w ramach tego ubocznego toru działalności własnego przedsiębiorstwa. Bo kiedy nie w zakresie normalnej handlowej praktyki, gdzie zawsze można liczyć na finansową rekompensatę artystycznego niepowodzenia autora, ale właśnie w owej serii nadwyżek ukaże się utwór budzący powszechną i uzasadnioną wątpliwość co do swej wartości, kompromitacja wydawcy – którego wysiłek i cały wkład materialny idzie wówczas faktycznie na marne – jest spotęgowana.

Powyższy wywód jest ukłonem nie tylko w stronę jednego z czołowych i skądinąd poważnych wydawnictw, które opatrzyło swoim znakiem firmowym edycję Biblioteka Poetów 1966. I przedtem, i po roku 1966 ukazało się w naszym kraju wiele podobnych pozycji w dziedzinie poezji. Ale Biblioteka Poetów 1966 (Łódź 1966) stanowi okaz wyjątkowej wręcz bezmyślności wydawniczej. Szkatułka, zawierająca jedenaście tomików, wykonana jest – jak i oprawa plastyczna poszczególnych książeczek – z rzadką jak na dzisiejsze czasy rozpustą. Przy produkcji zatrudniono kilku plastyków. Jedenaście tomików to razem – licząc, że na każdy przypada przeciętnie po czterdzieści stron – ponad czterysta stron. I na te czterysta stron druku z hakiem – ponad trzysta tandety, szmiry poetyckiej, epigoństwa. Na jedenaście tomików najwyżej jeden, może dwa – i to po przeprowadzeniu selekcji wierszy – zasługiwałyby na wydanie. Na jedenastu autorów tylko dwóch, trzech przekroczyło próg podstawowego poetyckiego wykszolenia. A wydawnictwo nie poskapiło im szczegółowych notek biograficznych...

Poetyka autorów łódzkiej Biblioteki z zaciekawiającą stałością wywodzi się z zasad i pomysłów Różewiczowskich, a wyobrażenia tychże autorów z zaciekawiającym uporem obraca się dokoła sprymityzowanych i uproszczonych refleksji jeszcze postromantycznego mitu, tworzącego w sposób egoistyczny z całej przyrody ekran do wyświetlania ludzkich przeżyć, ustanawiającego w niej porządek własnej uczuciowości i płacziwości. Nie to przecież najbardziej drażni, nie to pobudza do rozpaczliwego śmiechu; niedomagania techniki, brak opanowania rzemiosła można wybaczyć, lecz nie wtedy, gdy idzie z nim w parze zastanawiająca bezradność intelektualna czy – w niektórych przypadkach – wręcz zachwycająca głupota (co tu mówić o jakimkolwiek programie ideowym, światopoglądzie?). Fakt, iż owa pierwotność umysłowa jest rezultatem poczynań ludzi, którzy pokończyli studia bądź je kończą, zasługuje na chyba – bo ja wiem? – na głęboką uwagę socjologa. Oto kilka obserwacji poczynionych w dwudziestym wieku (wybranych z całej masy) przez autorów omawianej szkatułki:

Krzywa twarz ma kompres
kompres jest naprzeciw
(Sikorski)

Dopiero w zimie widać wiosną
kiedy śniegi topnieją ostatnie
(Sikorski)

Deszcz jest pomostem między
niebem a ziemią
choć do nieba z deszczem nie spadniesz
(Foerster)

Mróz jak lato babie o drzwi
głowę oparł – noseczku – ziewnął
(Puto)

Człowiek jest wirtualny
zamknięty w sobie spontaniczny i wieczny
(Kucner)

Małpa to też człowiek opóźniony w drodze
Który wszedł na drzewo i wciąż odpoczywa
(Królikowski)

A oto kontemplacja tegoż Królikowskiego nad kałużą:

Uciekając
przed topielcem stycznia
gdzieś pójdę
odwrócony do góry nogami

Erotyk Kucnera:

najeżone zmiennością
antyciało bliskie
gotyk nocy
maluje ustami

Biskupski poświęca cały utwór tematyce erotycznej:

Kochamy się w pośpiechu
w pociągach
w myślach

Według Teresy Gabrysiewicz pomiędzy innymi zmierzchami są też:

zmierzchy chabrowo-ciche
z bułeczką drożdżową
i cukrem osypane

Nie sposób już po tych paru cytatach nie zorientować się, że większość twórców Biblioteki Poetów 1966 nie wyszła dotychczas poza stadium pierwocin literackich. Ich poznanie świata ogranicza się do dostrzegania najbardziej prymitywnych, naocznych związków rzeczywistości (rej tu wiedzą zwłaszcza Foerster, Kucner i Puto). Treść, jaką pragną wyrazić, jest tak uboga, maksymy tak pełne bezmyślności, iż nawet nie zwraca się uwagi na strój artystyczny, w jaki próbują treść tę przybrać; jest to zaś strój – jak już zaznaczyłem – prawie bez wyjątku wtórny i nieumiejętnie, bez słuchu poetyckiego dobierany. Aluzje (częste) do spraw martyrologii stają się po prostu niesmaczne; kiedy zaś poeci w przypiływie natchnienia dobijają do przystani intymności, erotyzmu, można by sądzić, że jedynym celem, jaki im przyświeca – jest zniechęcenie nas do uprawiania miłości. U niektórych autorów konstatacje stają się tak łatwe, naiwne, że prawie dziecięce; często dziecięcy ogląd rzeczywistości może zapłodnić wyobraźnię twórcy, będąc punktem wyjścia dla jego poetyki, ale np. u Teresy Gabrysiewicz okazuje się on nie wyjściem, lecz rezultatem poznania świata, nie metodą przekazania wiedzy, lecz samą wiedzą. Mógłby ktoś rzec: ależ to jest świadome dążenie do prostoty i mógłby na dowód przytaczać ten oto fragment wiersza Sikorskiego:

Mój wiersz
bez rekwizytu
niech szpeci
jak cegła w murze obok marmuru
tak zostawiona
jak kamień węgielny
tak prosta

Jeśli poeci Biblioteki faktycznie zarezerwowali sobie prawo do takiego założenia, niechże wiedzą, że świadome dążenie do prostoty nie polega na bierności i pasywnym stosunku do tworzywa lirycznego, na (może nieuświadomionym, lecz zaiste wartym uświadomienia) lenistwie, skłaniającym do poddawania się najłatwiejszym i najchętniej, bez oporu podchodzącym pod pióro formom. Postulat prostoty warsztatowej zalicza się, na honor, do najtrudniejszych do spełnienia! Świat Gabrysiewicz, Sikorskiego, Puty, konstruowany z naiwnych wierzeń i przekonań, antropomorfizujących przyrodę i nadużywających symboliki ludowych bajeczek dla grzecznych dzieci, jest uproszczony, ale to określenie posiada tutaj funkcję wyłącznie pejoratywną.

Przytoczony wyżej fragment wiersza zwraca na siebie uwagę innym niuansiem; w jego tonie można dosłyszeć dość silnie dźwięczącą nutę zadowolenia autora z własnej twórczości. Okazuje się, że brak sceptycyzmu co do swojej produkcji lirycznej oraz głębokie przeświadczenie o własnym powołaniu poetyckim Sikorski dzieli z większością poetów, uczestniczących w szkatułce. Tutaj na tym większe słowa potępienia zasługuje inicjatywa wydawnictwa, które swoim aktem prawdopodobnie umocni rozpoczynających twórczość poetów w ich entuzjazmie dla swoich płodów i zapewni ich o słuszności obranej drogi.

Oczywiście, są i w tym tomie autorzy, wykazujący się pewnym – jak to można sformułować – słuchem lirycznym. Cóż, kiedy Biskupskiemu psują czystość tekstów jego pseudofilozoficzne aspiracje; dwa w całości dobre wiersze (*Rzecz o istnieniu*, *Zniszczony las*) – to za mało na cały tomik. Kucnerowi nie pomaga silenie się na nowoczesną, abstrakcyjną metaforykę, a także – nadmierny sentymentalizm. Królikowskiemu – pośpiech w zapisywaniu myśli. Wszystkim im – brak krytycznego stosunku do własnej twórczości.

Dojrzałe opanowanie rzemiosła, kształtowanego najwyraźniej pod kierunkiem Jarosława M. Rymkiewicza, wykazuje Krysiński; jednak głębokie i solidne penetrowanie praw wersyfikacji, składni poetyckiej nie pokrywa się w jego utworach z doniosłością

problematyki.

Najciekawszą, wybijającą się ponad inne propozycje przedstawił Szargan. Z ulgą sięga się po jego tomik, prezentujący w końcu jakąś pełną i indywidualną (trzymającą się nieco linii turpizmu) osobowość poetycką i trzeba uważać, przechodząc do lektury innych książeczek, bo jak ostrzega Kucner:

Tutaj zaczyna się akcja
czysta kąpiel umysłu
kraina płynnego zera

Szkoda, że z tego ostrzeżenia wcześniej – przed podjęciem akcji edytorskiej – nie skorzystał wydawca!

1967

O „CZERWONEJ RÓŻY” I ZAANGAŻOWANIU W POEZJI

Przy omawianiu książek zawierających pokłosie konkursów poetyckich trudno uniknąć pewnej zasadniczej rozbieżności: nie sposób nie zauważyć wkładu jury w zorganizowanie ostatecznej wersji danej pozycji, nie sposób ten wkład pominąć, a równocześnie – nie sposób ustalić rzeczywistej jego wartości, nie można wewnątrz edycji gromadzącej nagrodzone utwory wydzielić oczywistej granicy, jaka przebiega pomiędzy walorem samego czystego tekstu lirycznego a grą kryteriów, stanowiących o jego często dyskusyjnym wyróżnieniu. Potęguje się to zjawisko przy konkursach tematycznych. Mają one to do siebie, że egzamin ze swej sprawności w zakresie tematu podczas nich zdają nie tylko autorzy, zdaje go także jury odpowiedzialne jak zawsze za funkcjonalność swoich kryteriów estetycznych, ale też – za pełnowartościowość kryteriów tematycznych.

W *Poetach, Czerwonej Róży* („Iskry”, Warszawa 1965), książce, prezentującej teksty nagrodzone na kolejnych pięciu gdańskich konkursach na wiersz zaangażowany o wyróżnienie Czerwonej Róży, prawie niemożliwością jest wyłonić udział jury w ukształtowaniu całości tomu. O tym zaś, że wyłonienie tego udziału byłoby celowe, przekonuje dorzeczność pytania: jak zaangażowanie pojmowało samo jury? Czy widoczne w kompozycji tomu stopniowe rozszerzanie się problematyki utworów jest oznaką wzrastającej z czasem świadomości poetów, reagujących na podany im w temacie sygnał, czy też jest objawem rozluźnienia się kryteriów jury?

Te kryteria od początku były wystarczająco liberalne; jury nie traktowało formuły zaangażowania w sposób zbyt rygorystyczny, czemu czytelnik zawdzięcza bogatą i różnorodną skalę problemów. Decyduje to równocześnie o fakcie pewnej nietypowości przedstawionej w tomie poezji zaangażowanej. O jej nietypowości w sensie dziejowym, w odniesieniu do dotychczasowego tła historycznoliterackiego. Nietypowość ta nie jest zresztą objawem jedynej, omawianej tu edycji, zakres jej panowania można bowiem rozszerzyć na pole całej naszej literatury; jej działaniu należy chyba w dużej mierze przypisać procesy cechujące rozwój świadomości kulturalnej naszego narodu po ostatniej wojnie – te, które były wynikiem nieporozumienia pomiędzy myślą ideologiczną a literacką, z których wynikały dłużące się dyskusje, próbujące ustalić ostateczną treść formuły zaangażowania.

Pisząc o nietypowości, nie chciałbym w żadnym wypadku kwestionować zaangażowania wierszy zawartych w *Poetach Czerwonej Róży*, usiłuję jedynie wskazać na zjawisko przenikania w obręb liryki zainteresowanej społecznie i politycznie nowych, nieklasycznych dla tego rodzaju treści, na kształtowanie się szerszej niż dotychczas definicji tej liryki. Największy udział w formowaniu się tego procesu miały bodaj: z jednej strony nieustanny nacisk zewnętrzny, sytuacyjny, z drugiej – opór materii poetyckiej, która nie dawała wielu szans na spełnienie stawianych wobec niej wymagań, która na danym etapie czasu historycznego nie mogła ich dawać. Bo cóż to jest poezja zaangażowana w jej oczywistej odmianie? To poezja nie tylko nawiązująca do rzeczywistości społecznej, to poezja wprowadzająca w tę rzeczywistość zmiany. To poezja trawiąca podsunięty temat i oddająca go życiu w postaci gotowej do spełnienia. To poezja znajdująca się w pobliżu konkretnego faktu. Nie jest to chyba poezja czerpiąca z rzeczywistości materiał do wniosków ogólnoludzkich, poszukująca faktu – dla rozważań ontologicznych. Takie zadania stoją bowiem przed każdą poezją. (Wydaje mi się, że jedyną rozsądną granicą, jaką można dzisiaj przeprowadzić pomiędzy liryką zaangażowaną a niezaangażowaną, byłaby granica oddzielająca całokształt współczesnych wysiłków poetyckich od eksperymentu „fasadowego”, czysto formalnego).

Poetom Czerwonej Róży najwięcej materiału do roztrząsań dostarczyły fakty polityczne; w

największej mierze zaciążyły na problematyce ich utworów sprawy ostatniej wojny. Ideologia tekstów lirycznych odsyłających do wojny jest jednoznaczna i obejmuje jeden z podstawowych protestów współczesnego człowieka: protest antimilitarny; tyle że drogi realizacji tego światopoglądu są różnorodne.

Ujemnym stosunkiem do całej organizacji wojskowej jako jednego z przejawów działalności człowieka nacechowane są utwory Mariana Grześczaka (*Buty*) i Czesława Kuriaty (*Wojenka, wojenka*). Dla obu autorów konkretna sytuacja, stan rzeczywistości staje się jednak zaledwie okazją do spekulacji w materii poetyckiej, obaj – potwierdzając przeprowadzone wyżej rozważania na temat zaangażowania – nie próbują stawiać postulatów w dziedzinie polityki i widzą swoje zadania raczej w komplikowaniu tkanki lirycznej utworów.

Głębszą wymową odznaczają się te wiersze, w których protest antimilitarny osiągnął realny wymiar – potępienia faszyzmu (Witold Dąbrowski, Stanisław Dąbrowski, Jerzy Afanasjew) bądź też ostrzeżenia przed groźbą atomu, ostrzeżenia popartego analizą, sondą sumień ludzkich, stojących przed katastrofą Hiroszimy i usiłujących w odniesieniu do tej katastrofy zbudować system wiary w dalszy los człowieczeństwa, odszukać sposób jakiegoś rozsądnego zachowania się wobec dzieła zagłady totalnej (Kuriaty *Lotnik nad Hiroszimy prosi o karę*). Z kolei Ernesta Brylla pociągnęło w tym samym temacie co innego: metafizyka, psychologia wojny. Technika kształcenia w człowieku umiejętności zabijania, doskonalenia systemu śmierci zbiorowej. W wierszu poświęconym strategii dużą rolę w rozwoju sztuki zabijania przypisał Bryll tkwiącym w jednostce ludzkiej skłonnościom do popisu czy – jakby można rzec językiem Baconowskim – „idolom teatru”:

To Szekspir winien, to Sofokles sprawił
wmówili władcom teatr. Odtąd zbrodnie
nie są jak sztylet czyste
z krwi otarty
ma znów niewinność krzyża...

Antymilitarna wypowiedź Brylla w *Balladzie o bagnecie* przybiera w realizacji podwójny wymiar: po pierwsze – demaskowania mechanizmu władzy, po drugie – krytykowania samego zjawiska uśmiercania, zasługującego na potępienie. Pomocną bronią staje się dla autora tego i innych wierszy – ironia.

Natomiast wyrażony w wierszu Wincentego Fabera (*Niezupełna śmierć lasu*) sprzeciw jest nie tyle protestem antimilitarnym – na co może wskazywać pierwsze, zewnętrzne odczytanie tekstu – ile alegorycznie wyrażonym buntem przeciw technicyzacji życia; Faber reprezentuje w tomie wierszy Czerwonej Róży jeden z zasadniczych wątków tematycznych naszej poezji, ten, który zapewne nie jest tak szeroko ujawniony w omawianej książce, jak nurt protestu antimilitarnego, ale który – jak mi się wydaje – zawiera treści bardziej autentyczne, mocniej zaangażowane od wielu innych, gdyż dotyczy prawa istnienia poezji we współczesnym świecie. Istotnym sensem tego buntu przeciw mechanizacji życia jest – obrona zagrożonego bytu poety. U Fabera protest przeciw technice, maszynom staje się podstawową ideologią, zasadniczym konfliktem współczesnego ludzkiego świata:

Nic nie powstrzyma stad żelaznych w marszu
i wizji lasu który potem będzie
dla nich wyrośnie las taki drewniany
że ani listka nie znajdą gałęzie

Z tendencją tą trochę łączy się inna, już szerzej reprezentowana w książce: obrona sprzętu

powszedniego, rzeczywistości codziennej, pragnienie dokonania właśnie w tej strefie odkrycia lirycznego. Wyrazicielem jej jest m. in. także Faber (*Nie zapomnij o wróblu*), ale najbardziej charakterystycznym piętnem wyciska się ona na wierszach jednego z twórców polskiego turpizmu – Grześczaka. Tutaj formuła zaangażowania określa chęć zdobycia dla poezji nowych, niedostępnych dotychczas tematów, przedmiotów, usiłowanie przedarcia się przez sieć, okrywającą nieznaną, nie spenetrowaną do tej pory przez sztukę część natury, rzeczywistości, przy czym jest to na ogół rzeczywistość dysponująca przedmiotem najbliższym człowiekowi, nierzadko – użytkowym.

Pragnienie odszukania nowej tematyki jest w ogóle tonem dominującym w twórczości poetów Czerwonej Róży. Do tych spośród nich, którym udało się spełnić to zamierzenie w sposób ambitny i oryginalny, zaliczyłbym obok Grześczaka – Tomasza Gluźnińskiego (*Monolit*), który wyszukuje temat w warsztacie ludzkiej pracy, oraz Jana Goczola, którego odkrycia dokonują się w sferach tak bliskich współczesnemu człowiekowi, jak urząd czy stadion. Są to odkrycia niebanalne i nie tylko liryczne. Goczoł, którego poezja wyróżnia się umiejętnością widzenia syntetycznego, w czym nawraca ku praktykom m. in. Whitmanowskim (zresztą, skojarzenia z Whitmanem rzucają się i w innych miejscach w oczy, np. w typie uprawianej przez poetę frazy), wyczuwa napierające pod powłoką dzisiejszego świata formy przeszłości, dostrzega we współczesnych zachowaniach przedłużenie dawnych obyczajów, kultów. Stadion staje się sceną, na której odbywają się prastare obrzędy:

Tak biega wilk, gdy osacza stado, tak biega głodny
zimą wilk; chytrze i cierpliwie
[...]
Tak nad ugodzoną zwierzyną skakał myśliwy
dawny, wysoko unosząc ręce.

Urząd staje się siedzibą swoistych kultów i miejscem wierzeń:

To jest ten dom, w którym biurka są prostokątne
– bez wątpienia i w którym
wierzy się w pieczęć, tak jak w Sziwę wierzy Hindus
lub w Mahometa – Arab.

Idea Goczola jest ideą ciągłości cywilizacji. Jest w czystej, poetyckiej odmianie idea archetypu, pierwotnego zwyczaju, obrazu, który trwa poprzez wieki, przybierając jedynie odmienne konkretyzacje, wcielenia. Poeta dostrzega istniejącą w świadomości ludzkiej potrzebę mitu. Dostrzega realizację mitologii w terażniejszości, jej pozornie aktualnych przejawach.

Treści ogólnoludzkie wypowiadają w swoich utworach w sposób dość tradycyjny inni poeci Czerwonej Róży: Bohdan Drozdowski, Stanisław Dąbrowski, Czesław Kuriata, a w sposób znacznie bardziej oryginalny: Krzysztof Gąsiorowski i Roman Śliwonik. Jednak tylko dwóch poetów odbija od całości tomu w zakresie praktyk formalnych: Jerzy Afanasjew z wyobraźnią nadrealisty i Edward Balcerzan, dokonujący odkryć w sferze semantycznej języka.

W tym miejscu należałoby się zastanowić, dlaczego tak wielu poetów Czerwonej Róży i w ogóle poetów, uprawiających dziś podobną problematykę, korzysta najchętniej z przebrzmiałych stylów, strof, sposobów obrazowania? Dlaczego wielu autorów mając napisać tekst zaangażowany, upraszcza swą składnię liryczną, rezygnuje z ambicji formalnych? Jest to sprawa, która łączy się z rozmyślaniami zawartymi na początku tego rozdziału i która pozostanie aktualna zapewne do tego momentu, w którym kwestia zaangażowania wypłynie

nie z bodźca konkursowego, a zainteresowania, inicjatywy samej poezji.

1967

POECI ORIENTACJI HYBRYDY

Powstaniu tego związku towarzyszyła krystalizacja paru mitów. Nie sposób nie zauważyć, że kształtowanie swoistej mitologii szło w parze z inauguracją zwłaszcza takich zespołów literackich, które wstępowały na widownię w chwilach ciszy historycznej. Im bardziej głucha była ta cisza, tym silniej dawała się odczuć konieczność wypełnienia jej jakąś treścią. Konstytuowanie się niemal każdej z grup poetyckich, jakie zna historia literatury, wiązało się z potrzebą jeśli nie wyraźnej opozycji, to przynajmniej aktywności społecznej, interwencji w bieg zdarzeń. Im mniej realnych wrogów znajdowało się w pobliżu, tym bardziej się ich oczekiwało, niekiedy po prostu pozorując ich istnienie; im mniej sprzeczności kryło się w otaczającym świecie, tym więcej trzeba było ich wyszukać. Mity, kreowane przez związki literackie, pomagały w nawiązaniu kontaktu ze społecznością: były twórczością przynoszącą autorom rekompensatę działania, twórczością zapowiadającą czytelnikom spełnienie oczekiwanego przez nich czynu. Objawiały one na zewnątrz, poza skromnym obszarem artystycznego oddziaływania grupy, gotowość pisarzy do uczestnictwa w procesie dziejowym, a zarazem stanowiły niezbędny czynnik konsolidacji wewnętrznej.

Trudno jednak nazwać okres, w którym rodziła się poezja Hybryd, czasem ciszy historycznej; słuch twórców spod tego znaku musiał wyróżniać nadto wyraźnie refleksy burzy dziejowej, jaka przetoczyła się nad głowami ich starszych braci i z pewnością wychwytywał nadal aktywne w sensie społecznym i obyczajowym epilogi wątków rozpoczętych w latach okupacji bądź późniejszym okresie socrealizmu. Poeci z Orientacji posiadali zatem inną niż okrężna droga mitotwórstwa szansę włączenia się w rytm społeczny. Z szansy tej nie skorzystali, rysz tunek ideowy, jaki przedstawili, okazał się marginalny, uboczny i niewinny. Były mity, wytworzone w początkowej fazie istnienia Orientacji (np. odrębności i antagonizmu), które też opadły jak zwiedłe płatki bardzo szybko, bo wówczas, gdy tylko twórczość poszczególnych członków grupy zaczęła się przedzierać na łamy czasopism, docierać do wydawnictw, zdobywać uznanie wśród czytelników.

Specyfika warszawskiego związku – jego kształtowania się, jego sytuacji literackiej – polegała, jak się wydaje, na tym, że nie wyrósł on z żadnej konkretnej opozycji ideowej; nie potrafiły tej opozycji też ustalić tworzone na wyrost mity. „Nie” poetów z „Hybryd” nie brzmiało głośno i wyzywająco ani w stosunku do jakiejś aktualnej treści społecznej czy politycznej, ani w stosunku do jakiejś współczesnej ważkiej postawy filozoficznej bądź nawet poetyckiej. Mimo to Orientacja zaprezentowała do tej pory jedyny konsekwentny pozytywny program w ramach generacji 1960; tyle że doniosłość i oryginalność tego programu możemy mierzyć chyba tylko kategoriami estetycznymi. Jeżeli można w ogóle mówić o jakimkolwiek buncie, przeciwstawieniu się poprzednikom w liryce twórców Hybryd, to chyba o buncie właśnie estetycznym.

Przyczyn takiego stanu rzeczy należy dopatrywać się prawdopodobnie w tym, że młodzi poeci odczuwali potrzebę przekory i antagonizmu w stosunku do żywej jeszcze tradycji poetyckiej; ponieważ najbliższą żywą tradycją był turpizm – wychodzący od postulatu przeprowadzenia estetycznej rewolucji w kręgu sztuki – autorzy z Orientacji próbowali między innymi dostosować się do jego światopoglądu, budować aparat opozycji w oparciu o jego założenia. Zwróćmy uwagę na to, że hybrydowcy jakby świadomie uwzględnili w swym widzeniu lirycznym osiągnięcia turpizmu, zaakceptowali niektóre jego doświadczenia, np. podnosząc do sfery wartości poetyckich przedmioty upośledzone, pochodzące z przedmieść wyobraźni i marginesów życia ludzkiego. O ile jednak turpiści uwypuklali ułomność, naturalną brzydotę rzeczywistości zdegradowanej, o tyle młodzi włączali ją – na przekór – do kręgu jakości estetycznych najwyższej klasy, awansowali szarość w taki sposób, że czytelnik nie dostrzegał jej pierwotnych walorów (czy raczej antywalorów), percypując tylko – znaki

wyobraźni lirycznej. „Stąd niedaleko już – pisał Ryszard Krynicki w roczniku *Za progiem wyboru* – do uprawiania tego rodzaju poezji, który jest pięknym mowieniem i sakralizacją rzeczywistości. Pięknym, czyli nie stereotypowym, każde wzruszenie domaga się tu nowej definicji lirycznej [...] Stąd dalej – eksploatawanie »pięknego«, metaforycznego obrazu poetyckiego z jednej strony i z drugiej – pięknostek mowy, egzotyzującego slangu”.

O wyborze poetyki zdecydowały u poetów „Hybryd” nie tylko antagonizmy, mity, ale i – w stopniu dość znaczącym – lektury. U progu lat sześćdziesiątych dał się zauważyć wśród naszych młodych miłośników Pegaza czytelniczy run na współczesną produkcję poetycką krajów zachodnich oraz na jej fundamenty (Cendrars, Eliot, Pound, John-Perse). Nadzieje na odświeżenie języka lirycznego budziło przybliżenie wzorów zwłaszcza anglosaskich. Pomimo że genetycznie i historycznie były to wzory obce i odległe, okazały się dość bliskie zamiarom, apetytom debiutantów; przyciągało do nich zmniejszenie kodeksu obowiązków i zachodów wokół zewnętrznej szaty wiersza, abstrakcyjność treści, ciężenie ku estetycznej formule poetyki. Rola „Hybryd” w tym generalnym młodopoetyckim trendzie była o tyle istotna, że twórcy Orientacji uczestniczyli w procesie metamorfozy mowy poetyckiej, modernizacji – jeśli można tak rzec – wyobraźni bardziej świadomie i programowo od innych.

Jeszcze w 1956 r. utwór wierszowany był przesycony pewną dawką tradycyjnego poszanowania, był sakralizowaną jednostką wypowiedzi, stanowiącą odrębny świat; przenikało jeszcze myśli poetów pragnienie nadania swym utworom doniosłości wyłącznej, rozpoznawalnej bez porównania z całą sferą wypowiedzi artystycznej. Po roku 1960 granice pomiędzy poszczególnymi poematami i wierszami zaczęły stawać się coraz bardziej płynne: utwór traktuje się już nie jako jednostkę, lecz jako fragment wyznania lirycznego. Biała plama, oddzielająca jeden wiersz od drugiego staje się albo zupełnie umowna (jak u Bordowicza czy Stachury), albo pełna porozumienia (Sadowska, Gąsiorowski i ich następcy). Przypomnijmy: jeszcze niewiele lat wstecz wydarzenie, będące pretekstem do napisania utworu wierszowanego, musiało posiadać wysoką rangę w hierarchii samej rzeczywistości. Przeżycie psychiczne, dostarczające twórcy materiału do refleksji lirycznej, musiało zawierać pewien element niepowtarzalności, egzotyki, a przynajmniej – ważności. Teraz sens wydarzenia czy przeżycia schodzi na daleki plan: staje się ono jednym z układów odniesienia wizji poetyckiej, niejednokrotnie jest po prostu mało ważne, pozorne. Porządek doniosłości ustępuje miejsca porządkowi doskonałości. Najbardziej istotny jest walor realizacji artystycznej, ekspozycja wyobraźni, praca w języku.

Mógłby ktoś w tym miejscu rzec, iż twórcy „Hybryd” kontynuowali w tym wysiłki swych najbliższych chronologicznie poprzedników (którym przecież pragnęli się przeciwstawić), podając na dowód fakt, że wydarzenia, inspirujące lirykę np. Białoszewskiego, były nierównie bardziej błahe od bodźców i pretekstów poezji Jerzyny czy Gąsiorowskiego. Twórczość Białoszewskiego istotnie stanowiła wynik obcowania autora z najbliższą i najprostszą rzeczywistością, donosiła o jego stosunku do sprzętu codzienności, lecz właśnie temu – jak wiadomo – zawdzięczała swą doniosłość; wyprawa poety na peryferyjne szlaki, emancypacja upośledzonych do tej pory jakości estetycznych okazała się ważnym dla losów naszej późniejszej poezji odkryciem. Zresztą, wszyscy twórcy z pokolenia „Współczesności”, debiutanci z okresu Października, dążyli do wzmocnienia konturu swoich wizji – oryginalnym, indywidualnym światopoglądem, usiłowali wyprodukować system poezji pełny, wsparty o krytyczne rozeznanie w rzeczywistości naturalnej i społecznej. Członkom grupy „Hybrydy” zależało na wzbogaceniu struktur czysto poetyckich, wyizolowanych ze świadomości społecznej.

Zauważmy, jak dalece ta poezja lekceważy wzruszenia, nastroje, przeżycia autorów, jak nonszalancko poczyna ona sobie z naszym, tak długo kształtowanym światem! Zanika jakiegokolwiek poszanowanie dla praw natury – tych wykrytych przez nauki i tych

dyktowanych przez względy zdrowego rozsądku – zatracają się i rozmazują proporcje, hierarchie zjawisk, zanika porządek wszechświata. Dla tworzącego podmiotu istotna staje się nie rzeczywista funkcja przedmiotów, ale ich ewentualna „sprzedażna” wartość estetyczna; obraca się on w świecie sygnałów wyobraźni, znaków. Nie tylko mowa jest szyfrem, oznaczającym przedmioty, ale i te przedmioty są skomplikowanym, czekającym na rozwiązanie kodem.

Z wszystkimi tymi – naszkicowanymi tu tylko – przemianami konsekwentnie związał się proces obiektywizacji podmiotu lirycznego, który uprzednio wyrażał mniej lub bardziej bezpośrednio psychikę, stany emocjonalne autora. W liryce „Hybryd”, jak i w ogóle w naszej młodej poezji wyraźnie zwiększył się dystans pomiędzy podmiotem tekstu a jego organizatorem. Białoszewski, Grochowiak czy Harasymowicz zabiegali o odrębność uczuciową, o autentyczność wypowiedzi. Nierzadko podkreślali subiektywność tekstów przez wtrącanie do nich własnych nazwisk czy osobistych akcesoriów. Poeta z Orientacji – jeżeli uzna swe przeżycia za godne prezentacji lirycznej – dążyć będzie do jak najdalszego ich zobiektywizowania, oczyszczenia z pierwiastków emocjonalnych, własnego punktu widzenia.

Najłatwiej i najszybciej dostrzec można zarysowane wyżej tendencje w twórczości Macieja Zenona Bordowicza (*Galaad, Wstęp do święta*). Można – próbowano to robić – zarzucić poecie brak funkcjonalności jego wizji w stosunku do podejmowanych treści społecznych czy politycznych, można czynić wymówki, że podnoszona przez niego kwestia martyrologii wojennej nie znalazła wiernego, wstrząsającego wykładu w tekstach. Zarzut ten jednak będzie mijał się z liryką, która – jak próbowałem wyżej zasygnalizować – pozbawia rzeczywiste wydarzenia, konflikty ich właściwej rangi, przebudowuje ich hierarchię, kierując się przede wszystkim zasadą zachowania koherencji, spójności wizji poetyckiej. Właśnie: praca podmiotu lirycznego wyklucza przeżycia autora. O osobistym stosunku Bordowicza do np. getta można wnosić jedynie na podstawie tego, iż użył w tekście słowa: getto i że jako istota ludzka musi odnosić się do sprawy w taki, a nie inny sposób. Lecz ten stosunek zdaje się zupełnie obchodzić podmiotu lirycznego.

Getto staje się w utworze tylko składnikiem wizji, motywem zapładniającym wyobraźnię do efektownej ekwilibrystyki. Informacje napływające ze współczesnego świata – jak i wychwytywane z przepastnego skarbcza ludzkiej kultury – są w tej poezji traktowane na równi z wszelkimi bodźcami rzeczywistości transcendentnej i okazują się impulsami obrazowania poetyckiego.

Nawet wtedy, gdy w wielkim dzienniku wyobraźni, jaki stanowi *Galaad*, można dostrzec pewne wpływy zewnętrzne, są to tylko zależności reguły od reguły, pomysłu od pomysłu. Przypatrzmy się na przykład, jak Bordowicz realizuje, adaptuje typowy chwyt turpistyczny (zainaugurowany przez Grochowiaka), polegający na „rozbieraniu ciała”, i jak przekazuje go w sposób nie naruszający granic swej poetyki:

Trzeba usunąć ciebie pod sukienkę meduzy,
Odwijać swoją szyjkę z rusztowaniem ości,
Wybierać z żyłek wiśni
Twój płócienny szkielet
I w płuc błękitną norkę sprowadzać borsuka

Ości, szkielety, żyłki są tu wypreparowanymi ze swej dosłowności, pozostającymi w suchych próbkach lirycznego laboratorium znakami. W odniesieniu do *Galaadu* tracą swą wartość poznawczą niektóre z tradycyjnych narzędzi teorii literatury. Ze względu na całkowity – lub prawie całkowity – asemantyzm monologu lirycznego trudno tu mówić o metaforze; teksty zawierają długi, przebogaty ciąg *definiendum*, wykorzystującego w płynnych obrazach zwłaszcza te refreniczne formy rzeczywistości, które na podstawie swych

szczególnych cech mogą zmieniać treść, zachowując kształt i występować dzięki temu w najróżniejszych układach (np. zatoka, przełęcz, żagiel, przypyły). Natomiast zauważamy prawie ciągle brak *definiens*. Powtarzające się wielokrotnie analogiczne motywy i barwne zestawienia, w których da się zaobserwować poszukiwanie poetyckiej egzotyki, spełniają nieraz rolę dydaktyczną (autor jak gdyby pragnie nauczyć czytelnika dróg swej wyobraźni i stosowanej przez siebie składni lirycznej), nie stanowią jednak symboli. Symbol zakłada istnienie trwałej, szerszej rzeczywistości, którą zaledwie reprezentuje. U Bordowicza sygnały wyobraźni nie posiadają desygnatów w sferze transcendentnej.

W swojej drugiej książce poeta odszedł nieco od swych pierwotnych założeń. Jeśli *Galaad* odwołuje się wyłącznie do wyobraźni czytelnika, stwarzając tylko pozory treści, refleksji, to we *Wstępie do święta* mamy do czynienia już z pewną aluzją do sytuacji społecznej, obyczajowej, psychologicznej; obrazy (choć nie wszystkie, bo np. *Pieśń I* stanowi kontynuację poetyki *Galaadu*) poczynają reprezentować idee. Tam zasada kojarzenia jest luźna, zewnętrzna, nie porzucająca płaszczyzny czysto obrazowej (jeden element wywołuje drugi), tutaj w zasadę tę aspekt porządkujący wprowadza układ semantyczny. Objawem, towarzyszącym procesowi regulacji i kontroli wypowiedzi, jest we *Wstępie do święta* stylizatorstwo. Stylizatorstwo świetne technicznie, ale zarazem eklektyczne; cała przeszłość literacka – barok, Kochanowski, romantyzm – miesza się w pamięci Bordowicza, który z owych różnych poetyk wychwytuje składniki intrygujące, obiecujące dla spekulacji podmiotu lirycznego. Wlewając (czasem na siłę) w ich formę rozżarzoną lawę swych wyobrażeń.

Jak dla Bordowicza, tak i dla Barbary Sadowskiej kwestia wyobraźni stanowi kluczowe zagadnienie poetyki. W drugiej książce pt. *Nad ogniem* (pierwsza, pt. *Zerwane druty*, pozostaje pod widocznym wpływem twórczości Różewicza) poetka próbuje spojrzeć na tę sprawę od innej niż autor *Galaadu* strony. Jej rudymetarna reakcja na szeroki zestaw zjawisk aktualności, na przejawy natury jest reakcją wyobraźni, ale już nie wyobraźni czystej i niezależnej, wyzwolonej. Wyobraźnia staje się dla Sadowskiej kryterium oceny przedmiotów i procesów, przebiegających w dostępnym jej czasie, a zarazem jakby – jedyną niekwestionowaną metodą poznania oraz zrozumienia świata. Dlatego też poetka usiłuje reakcje swej wyobraźni na rzeczywistość zapisać w ich pierwotnym, nieforemnym jeszcze, ale przez to autentycznym kształcie.

Podobny cel przyświecał Edwardowi Stachurze, wchodzącemu w początkowym stadium działalności literackiej w skład „Hybryd”, który notował bogactwo, feerie swych wewnętrznych przeżyć i wrażeń w pieśniach zebranych później w cykl *Dużo ognia*. Jednak pierwotność jest u Sadowskiej wysublimowana, stanowi wyraz wysokiego kunsztu autorki. Zaś Stachura wszelki kunszt – jako objaw wyższej, zorganizowanej świadomości – programowo lekceważy. Jego teksty mają być zapisem stanów, gdy utwory Sadowskiej – ich liryczną rekonstrukcją. Poetka dokonuje niejako obserwacji podświadomości, upiera się przy opisie emocji w ich najwcześniejszym, wstępnym stadium, eksperymentując przy tym na własnej, nasyconej tragizmem jaźni. Osobiste obsesje, gnębiące autorkę – co można z dużym prawdopodobieństwem wnosić z lektury wielu wierszy w *Nad ogniem* – szczególnie dojmująca trwoga przed nicością, śmiercią, stanowią element podsycający płomień wizji poetyckich. Zaskakujące zestawienia obrazowe, dowolność (pozorna) układów składniowych i wersyfikacyjnych zdają się wyrażać chaos, nieuporządkowany strumień najgłębszych, najtajniejszych przeżyć. Tym mocniej uderza przenikliwa, niekiedy prawie bolesna trafność niektórych sentencji i metafor:

Starczy człowieka na życie
echo się za nim jeszcze rozewrze i zetli
Myślałam,
umarli żebrami zakuwają ziemię w pancierz żeby była silna

a oni przynoszą najpiękniejszą wiosnę

W *Śnie o ojcu*, utworze podejmującym tematykę tragicznej śmierci w morzu, usiłuje Sadowska odnotować owe pierwsze, pełne psychicznego napięcia i egzystencjalnego bólu reakcje podmiotu lirycznego na wiadomość o wypadku (odległym w czasie i może z tego powodu wyzwalamym działanie mechanizmu wyobraźni, nie uczuć). Posłuchajmy, bohater wiersza ujawnia wstępne sygnały reakcji. I oto okazuje się, że te dochodzące z głębin osobowości sygnały mieszają się i zamazują, że bodźce psychiczne plączą się z fizycznymi. Podmiot liryczny przrzuca ten swój stan na opisywaną rzeczywistość; morze przestaje istnieć jako zjawisko fizyczne, a zaczyna oznaczać okoliczność śmierci ojca i niejako bierze na siebie przyczynę wypadku:

Dajesz mi morze rafy i bursztyny
i brzegów nie bliźnisz, nikomu nie bronisz
szukanie moje – wodorosty częste
w rybie każdej – ojciec mój ukryty...
A odwracając grzbiety falom po ciepłe dno
nie odnajduję nic ponad naturę.

Z kolei dla Zbigniewa Jerzyna (*Lokacje, Kwiecień*) nie istnieje nie tylko Bordowiczowski typ wyobraźni abstrakcyjnej, ale i wyobraźnia swobodna, reprezentowana przez Sadowską. Poeta ten notuje tylko najtrafniejsze rezultaty spekulacji metaforycznych, esencje skojarzeń. Najbliższy, spośród członków Orientacji, tradycji w swej formule stylistycznej, niekiedy nieomal klasyczny w wypowiedziach, włączający stylizację jako część specyfiki lirycznej do swej poezji, wykazuje Jerzyna większą od innych błyskotliwość, refleksyjność obrazowania. Pojawia się u niego tendencja do maksymalnego stężenia obrazu, nasycenia go ważną treścią, uczynienia zeń reprezentanta refleksji, poglądu.

Lecz obrazowanie spełnia tu nadal rolę wiodącą; podmiot liryczny nie poszukuje obrazów, aby wyrazić konkretne treści, ale to owe obrazy nakładają się na światopogląd, wsysając – jak gąbka – idee. W wielu tekstach Jerzyna (jak i Gąsiorowski) podejmuje dyskusję nad genezą wyobraźni poetyckiej. Fascynuje poetę fenomen widzenia: oczy zagarniają jakby wszystko, cały widok, co jednak nie zaspokaja potrzeby poznania, przeciwnie, raczej ją podnieca. W *Lokacjach* niedoskonałości poznania sensualistycznego poświęcone są już początkowe utwory zbioru. Podmiot liryczny pragnie przekroczyć barierę poznania, pragnie tak, „że aż niebo wkleśł”:

Napieram na przedmioty
i poszerzam wewnątrz

widzieć tak aby z drzewa
na tęczęwce kora

by liść tak bliski myślom
jak ciała krwiobiegu

by każda żyłka ziemi
mną budziła zapach

widzieć tak aby z drzewa
na tęczęwce kora

Bohater wierszy Jerzyny żyje jednak nadzieją dogłębnego rozpoznania rzeczy, jego sceptycyzm jest metodyczny, kartezyjski. Słowo – chociaż stanowi atrybut podmiotu – powinno dotrzeć do jądra natury, rozsunąć zasłonę nieznanego. Wiara w rozsuniecie tej zasłony opiera się na wierze w poezję, ma to być bowiem poznanie liryczne, dokonane na własnym, subiektywnym zakresie fal. Wciąż „jesteśmy na zewnątrz, na przedprożu słowa”.

W *Kwietniu* sceptycyzm pogłębia się: autor koncentruje się już na samej niemożności rozdarcia kurtyny, zawieszanej przed powłoką rzeczywistości. Do gorzkiej świadomości: „substancja oczu nieobdarowana” dołącza się przekonanie o definitywnej separacji podmiotu od przedmiotu. Niepoznane okazuje się nieprzenikalne. Słowo jest zaś wyłącznie atrybutem podmiotu i nie można wiązać z nim większej nadziei na poznanie świata, choć przecież – jesteśmy na to słowo skazani. „Człowiek przekracza siebie przekraczając słowo”.

Druga książka Jerzyny stanowi rezygnację. Ale bardzo piękną rezygnację: żarliwą, romantyczną. Nie przypadkiem padł tu ten ostatni epitet: w wielu punktach poetyki, w swoich dalekich pragnieniach transcendentnych tęsknotach, skrajnym indywidualizmie, często podejmowanych w wierszach próbach historiozofii przybliżył się autor *Kwietnia* do formuły romantycznej. Zdecydowanie oddzieliła go równocześnie od tej formuły – zauważalny racjonalizm refleksji, wzmożona aforystyczność tekstów, duże nasycenie ich ładunkiem intelektualnym (to co oddzielało od romantyzmu Norwida). Jerzyna już w *Lokacjach* wydaje się być zaopatrzonej w twórczość autora *Vademecum*, próbując na przykład w *Piórze* podjąć schemat Norwidowej wyobraźni dyskursywnej, głęboko i z korzyścią pojmuje jednak idee mistrza dopiero w *Kwietniu*. To zrozumienie zaciążyło na liryce Jerzyny aż za mocno.

Krzysztof Gąsiorowski (*Podjęcie bieli, Białe dorzecze*) rozpoczyna – tak jak wyżej omawiany poeta – od świadomości, że do poznania naukowego można dodać jako równie wartościowe: poetyckie i tak jak Jerzyna poświęca w swej pierwszej książce najwięcej uwagi sprawie genezy wyobraźni, choć nie tworzy jakiegokolwiek własnej teorii widzenia. O tym, że rozwój obydwu poetów przebiegał dosyć podobnie, przekonuje również stosunek Gąsiorowskiego do słowa. Stosunek ten w *Podjęciu bieli* cechuje się dużą wiarą w jednostkę wypowiedzi lirycznej: podmiot liryczny zakłada, że słowo rozpoczyna jakiś „drugi” ciąg poznawczy i próbuje słowu zaufać. Szybko jednak relacja ta nabiera zabarwienia negatywnego: okazuje się, że słowo uszczupla, ogranicza, że jego zapis na kartce jest znikomym epilogiem (co gorsze – schematycznym, wytartym) bogatych procesów przebiegających w umyśle i wyobraźni. W *Białym dorzeczu* Gąsiorowski formułuje swą gorycz:

Ale spod niewidzialnej
zasłony
zaczął się owad... i rozwiązał

Osypało się ciepło
nagle i nieznacznie
bo ileż on mógł zapamiętać

„Nie” – było pierwszym słowem
i myśmy zostali
Słowo jest chwilą która nie wybacza
potrzeba jednak wiedzieć co się traci

Poeta nie rezygnuje wszakże całkiem, wierzy, że uda mu się odkryć nowy aspekt słowa. W poszukiwaniu tego aspektu nie stosuje – jak inni – lingwistycznej wiwisekcji języka, lecz pozostawiając samo słowo w nienaruszonej formie usiłuje zejść w jego podskórny,

archetypiczną warstwę. Porozumienie z czytelnikiem można osiągnąć – sądzi autor – nawet wtedy, gdy się pominie zestaw aktualnych, zewnętrznych znaczeń słowa i zejdzie w pokłady jego głębszego sensu: pozasemantycznego (w odniesieniu do teraźniejszości), wyobraźniowego. Będzie to najczęściej sens pierwotny, który kiedyś zachowywał pełną aktualność, lecz potem zmienił desygnaty, kategorie, pozostawiając ślady swego wczesnego znaczenia – w podświadomości całego gatunku ludzkiego. Wyobraźnia jest dla autora *Białego dorzecza* funkcją podświadomości; kontakt z czytelnikiem można zatem utrudnić, proponując mu obraz nieostry, retrospektywny – archetyp. Archetyp, który jest jądrem współczesnej wyobraźni, dzięki któremu można – bazując na funkcjonowaniu zbiorowej podświadomości – zbudować pomost porozumienia z czytelnikiem.

Z kolei Janusz Żernicki zajmuje w geografii grupy „Hybrydy” miejsce najbliższe centrum, Galaadowi. W pierwszej książce pt. *Szept przez wiatr* zarysował on wizję liryczną dość hermetyczną i narcystyczną. Widoczna w tym zbiorze niezwykła śmiałość, operatywność wyobraźni, umiejętność notowania refleksji w szybkich zwrotach metaforycznych pozwoliła temu poecie rozwinąć indywidualny, ciekawy styl, wychodzący jednak już – chronologicznie i merytorycznie – poza ramy „Hybryd”. W skład związku literackiego Orientacji, który rozpadł się po stosunkowo krótkim okresie istnienia w latach 1964–1965, wchodziło wielu innych poetów warszawskich – jak Jarosław Markiewicz, Jerzy Górzeński – prezentujących jednak propozycje już nieco odrębne.

1967

KU FORMULE ROMANTYCZNEJ

Po okresie silnego renesansu klasycyzmu i polskiej poezji barokowej nasiliły się w ostatnich latach w naszej młodej liryce próby nawrotu do wątków wyobraźni, postaw, postulatów romantyzmu. Przejawiają się one w różnych formach, czasem mniej, czasem bardziej uświadomionych, u różnych poetów (np. Urszuli Kozioł, Romana Drahana, Jarosława Markiewicza i wielu innych młodych twórców, szczególnie warszawskich). Interesującą i stosunkowo pełną egzemplifikację uzyskały te dążenia – moim zdaniem – w liryce Edwarda Stachury.

U podstaw poezji tego autora (*Dużo ognia, Przystępuję do ciebie, Po ogrodzie niech hula szarańcza*) odczytać można pragnienie zapisania pomysłu lirycznego w jego pierwotnym, lęgnącym się kształcie; pomysł ów może być jak najbardziej prymitywnie skonstruowany, pozbawiony cech wielkoliterackiej okrągłości stylistycznej, ale właśnie przez to staje się wiernym odtwórcą, reprezentantem wyobraźni poetyckiej, będącej niczym innym jak najwcześniejszą formą estetycznej reakcji świadomości twórcy na wydarzenie, przeżycie. Miejsce dla poezji Stachura odnajduje w zatajonym, acz nader istotnym etapie procesu psychicznego wyzwalań: kiedy przeżycie przestaje już być przeżyciem (uczucie – uczuciem), lecz nie jest jeszcze zjawiskiem zamkniętym, rozpoznany i skomentowany przez intelekt, kiedy przeradza się ono w refleksję, lecz nie jest jeszcze słowem, a dopiero go szuka. Swoisty realizm polega u poety, jak mi się wydaje, na próbie zrekonstruowania dyskursywnego toku „myślenia” lirycznego w jego wszechstronnym bogactwie, ale i banalności, w jego codzienności i potoczności, więc i bezradności, w jego bałaganiarstwie i błyskotliwości. Taka postawa usprawiedliwia najdalej posunięte łamanie zasad składni i fleksji, stosowanie najbardziej nieprzewidywanych i pozornie nieumotywowanych zwrotów, dozwala również na nadużywanie elementów idiomu, języka skonwencjonalizowanego, bowiem ten – jako podstawowy sposób porozumienia intersubiektywnego – stanowi także doniosły składnik formującej się „magmy” lirycznej. Postawa taka pasuje równocześnie Stachurę na poetę szczerości. Któryż to z rówieśników, reprezentantów tego samego pokolenia twórczego, czy członków „Hybryd” ośmieliłby się dzisiaj tak wylewnie spowiadać w *Przystępuję do ciebie*:

pół dnia zmarnowałem dzisiaj, jaka zmaza
pół dnia w nie latającym tkwiłem fotelu
w poet-klubie siedząc gnijąc i nawet nie pijąc

w nogach mi zda się pająki zaległy
w sercu nic dobrego
w głowie mi się zda postradało

Upodobanie do wyrażenia w jego pierwotnej fazie, w nieuporządkowanym jeszcze przez świadomość bezładzie każe Stachurze zwrócić się ku poezji średniowiecznych mistrzów, którzy nie potrafili jeszcze ryc swoich wyznań w kunsztownych, regularnych strofach. Ten artystyczny powrót przypomina wędrówki właśnie romantyków ku średniowieczu. Autor tomu *Po ogrodzie niech hula szarańcza* jednoczy w sobie zamiłowanie do prymitywnych form wypowiedzi lirycznej z uwielbieniem poezji średniowiecznej i takie postawienie sprawy rzutuje na impresyjny stosunek twórcy do tejże poezji (a bliski postawie romantyków). Wybiera on do swych utworów na chybił-trafił niektóre przebrzmiałe formy stylistyczne czy gramatyczne, przekładając nade wszystko powtórzenia, anafory, rymy wzorem z Galla, paralelizm obrazów i zwrotów, widoczny np. w konstrukcji całego poematu *Przystępuję do*

ciebie.

Ulubione przez Stachurę niegdyś struktury, zbitki słów połączone z nadużywaniem bezokolicznika, który sprzeniewierzał się prawidłom polskiej składni, np. „co my sobie dać”, czy też z użyciem czasownika nieprzechodniego na miejscu przechodniego zastąpiły teraz bardziej strawne zwroty archaiczne, np. „jestem zagubion”, „lec utrafiom”, „spią duchowie”, „na gałęziach niemce wiszą”. Niemniej wciąż rażą ucho niektóre formy, jakie dyktuje poecie zapewne konieczność funkcjonalnego zakomponowania utworu, na przykład:

Przystępuję do ciebie – musi być że
coraz bliżej jestem
bo chciałbym jeszcze rzecz bardzo
życzenie
napisać

Fascynacja Stachury metafizyką i artyzmem średniowiecza przejawia się i w czym innym, w konstrukcji podmiotu lirycznego jego poematów, profilu bohatera zwłaszcza w *Przystępuję do ciebie*. Liryczne „ja” tego utworu cechuje istic Villonowskie zamiłowanie do awantury, bojowniczność, przy równoczesnej trwodzi wobec nieznanego, przerastającego ludzkie pojęcia. Villon – ten Byron średniowiecza – wydaje się też być jednym z patronów duchowych poety; postawa autora *Testamentu* – przewijające się na przemian elementy wyzwania rzuconego życiu i upokorzenia wobec losu, równoczesność ascezy i rozpusty – wyraża się silnie szczególnie w pierwszej części *Przystępuję do ciebie*. Stachurowy robak („tak mnie w robaka czyniło zaśłuchanie”) – miotany zmiennym wichrem przeciwności, kaprysami fatum, zagubiony „w oceanie błędnołław”, przekonany o swej znikomości i sam się poniżający przed obliczem bóstwa-niebytu – przechodzi jednak w miarę rozwoju lirycznej panoramy w utworze Konradowską metamorfozę i w miejsce pierwotnego upokorzenia napływa weń stopniowo stan prometejskiej euforii, duma stawienia czoła śmierci:

stoję tu przed tobą krew mi wrze przepysznie
cały w pąsach mój strój wojowniczy
[...]
o, już nie ubliżam ścianom świata
bo idę wzwyż jak koń co lata

zostałem sam w tej wysokości
zostałem sam w tej szerokości
siedzą po domach chomiki

Nieprzypadkowo padło wyżej imię Konrada. Ideowa kompozycja poematu Stachury jest na wskroś romantyczna; refreniczne apostrofy wszystkich części utworu – wprowadzające statyczną rytmikę o równoległej, nie zaś wznoszącej się skali napięcie – stanowią jedynie pozorną, graficzną anaforę, zmieniając w gruncie rzeczy wciąż swą uczuciową barwę. Wstępna pokora, uległość okazuje się kompozycyjnym zabiegiem, uświadamiającym czytelnikowi ciężar duchowego wysiłku podjętego przez bohatera, unaocznia rozmiary jego przemiany, walki psychicznej. Z poziomu lirycznej opowieści o ascezie dnia powszedniego poemat przechodzi z wolna w stadium zadawania pytań egzystencjalnych („zanim mi odpowiesz – pozwól się zapytać/ kiedy przejdę kiedy skończęnockę tam”), by po wyzwaniu rzuconym niebytowi („wystąp ty raz do mnie z niebieskich zarośli”) wznieść się na wyżyny pojedynku z bóstwem-wiecznością, w sferę pasowania się z wielkościami transcendentnymi. Spełniający się w trakcie tego pojedynku wstrząs mistyczny pozwala bohaterowi na

przewycięzenie poprzedniej podrzędności i zrównanie się z przeciwnikiem („i najlepszy się okazałem też między ptakobojnymi / aż mi się kości ponosiły jak skrzydła nie kości”). Stawienie czoła śmierci w tej współczesnej wielkiej improwizacji wyzwala w podmiocie poczucie własnej godności. Nad głową nie rozpościera się już groza, zatrwajający niebity przeobraża się w oczekiwane, kontemplowane piękno:

a nogi już myje mi przyptływ
a czoło i oczy mam w blaskach
w myśli ostatnie zabieram do wód

Podczas owego prometejskiego wlotu przenika bohatera przekonanie o własnej samotności, o wrogości materialnego świata połączone z pogardą dla pozostających w dole „chomików”, „bandy rodzajowej”. Są to typowe cechy bohatera romantycznego. Jeszcze jedną strukturalną cechą poematu, przywołującą na myśl dziedzictwo romantyzmu, jest jego konstrukcja dygresyjna. Wątkowi „prometejskiemu” towarzyszy tu paralelnie barwna anegdota, streszczająca sytuację egzystencjalną, przygody bohatera, stającego się teraz porteparole autora: jego przyjazd z prowincji do stolicy. pogoń za zarobkiem, rozmyślenia w trakcie jednej z nieprzespanych nocy, bezczynne „gnicie” w „poet-klubie” i tak dalej.

Niejednokrotnie w obrazowaniu Stachury – zarówno w *Przystępuję do ciebie*, jak i w *Po ogrodzie niech hula szarańcza* – przewija się symbolika romantyczna. Wbrew pozorom poezja jego nie jest prosta, bezpośrednia: czai się w niej mnogość odsyłaczy do tradycji kulturowej (w drugim z tych poematów są odniesienia np. do Biblii i Ewangelii), wiele aluzji lirycznych, przejętych i przeredagowanych obrazów. Aluzje te jednak są tak skryte, tak dalece wtopione w oryginalną składnię poematu, że rozpoznać je można niekiedy dopiero po powtórnej, wnikliwej lekturze tekstu. Trudność ich odczytania zwiększa to, że zdażyły one wejść do idiomu skonwencjonalizowanego (używam tego terminu w znaczeniu, jakie mu nadał Jarosław M. Rymkiewicz), czyli że stały się w wielu przypadkach składnikami potocznego sposobu myślenia i opisywania. I tak np. trzem etapom wewnętrznej ewolucji bohatera poematu: pokorze, walce i zwycięskiemu wlotowi odpowiadają w *Przystępuję do ciebie* trzy użyte w tekście, powszechnie znane i stosowane symbole: robak, następnie koń („idę wzwyż jak koń co lata”) i biały gołąb („choć mogą mnie białego gołębia śmiałego/ ciężko za to pokarać chmury demoniczne”). W zasadzie cały poemat roi się od podobnych, odsyłających najczęściej do poezji romantycznej symboli: miasto – „jaskinia lwów”, słowa – „papugi”, banda towarzyszy – „sfora psów”, mali ludzie – „chomiki”, koń grzebiący ziemię nogą itd. Stachura posuwa się jeszcze dalej: na przykład szczęście anonsuje u niego zbanalizowany listek koniczyny, wyzwanie – rękawiczka. Jednak użycie owych skonwencjonalizowanych zwrotów, zalegalizowanych metafor jest usprawiedliwione właśnie całym poetyckim światopoglądem Stachury, który – o czym była mowa na początku tego rozdziału – próbuje odtworzyć pomysł liryczny w momencie jego powstawania, a więc i momencie jego autentyzmu, pierwotności, niedopowiedzenia.

W KRĘGU SPRAWDZONYCH KONSTELACJI LIRYCZNYCH

Wartość dzieła poety wiąże się z umiejętnością asymilacji zastanych poetyk, warsztatów lirycznych, ze zdolnością przetworzenia ich, przekucia w swój oryginalny styl wypowiedzi lirycznej, dostosowania do wymiaru własnych trosk, odczuć i spostrzeżeń, do tego, co się pragnie powiedzieć – ważnego, godnego uwagi topniejącego wciąż grona miłośników współczesnej poezji. Tylko trzeba mieć coś do powiedzenia. Typowość, mierność, kopiowalność wierszy wielu naszych debiutantów – zatrzymujących się na poziomie sprawności technicznej utworu – bierze się chyba nie stąd, że poprzestali na biernym naśladownictwie którejs z podpatrzonych poetyk, ile stąd, że młodzi autorzy nie mieli specjalnie gorzkiego na języku, niepokojącego i każącego się wykrzyknąć – w głowie.

Bardziej obiecujących, gwarantujących ciekawy rozwój artystyczny zjawisk szukałbym raczej w tej grupie debiutów czy też pośród tych twórców z dwoma, trzema książkami, którzy – przystając z pełną świadomością na kontynuowanie określonego stylu – z większą niezależnością światopoglądu, kapitałem własnych przekonań i obserwacji wychodzą z podstaw warsztatu lirycznego jednego z wielkich poprzedników. Nawijając do sprecyzowanej i łatwej do obnażenia metody twórczej, ocalają jednak swą indywidualność, temperament, osobowość. Są terminatorami – co im bez trudu można udowodnić – ale nie epigonami, naśladowcami.

Interesujący może wydać się fakt, że najwięcej takich właśnie propozycji wyrosło w drugiej połowie lat sześćdziesiątych w kręgu oddziaływania turpizmu, twórczości Białoszewskiego, Przybosia.

Stanisław Grochowiak znalazł zdolną uczennicę w Wandzie Handzlik (*Unoszenie powiek*, Kraków, 1968), która zgromadziła w swojej debiutanckiej książce utwory o dojrzałym, kontrowersyjnym światopoglądzie. Trudno postawę filozoficzną – której zwolenniczką jest autorka – uznać za odkrywczą, nowatorską, ale równocześnie trudno nie zauważyć, że ta zapisana już w dziejach ludzkiej myśli postawa znalazła w wierszach Handzlik nowe, interesujące spełnienie. Poetka rozpoczyna od przekonania, że życie jest piekłem, że można się po nim spodziewać tylko niesprawiedliwości, gwałtu, walki, lecz – takim właśnie trzeba je brać. Za główny cel twórczości autorka stawia sobie kompromitację ludzkich mitów i manifestów, wyśmiewanie pozornych wielkości – bohaterstwa, waleczności, natchnionej miłości, a także obnażanie obłudy mechanizmu ludzkich tworów, instytucji, np. historii, która w miarę upływu czasu dodaje skrzydeł, przecenia, ubarwia.

Handzlik włącza przy tym w krąg poznawczy swej poezji grono przedmiotów upośledzonych, szarych, uważanych przedtem za nieestetyczne. W akcie tym – jak również w wydrwiwaniu mitów, ideałów, symboli – postępuje poetka drogą otwartą przez liryków pokolenia 56, szczególnie turpistów i Grochowiaka. Autorka *Unoszenia powiek* nie boi się zaprezentować i swej propozycji w rozpisany przed kilkunastu laty konkursie poetyckim na opis łyżki, buta, stołu itp.; wychodzi z tego obronną ręką. Sięgnięcie po szokujący swą zwyczajnością, prozaicznością przedmiot jest jednym z zasadniczych, celowych zabiegów jej liryki. Przy tym w tej waloryzacji powszedniości, w turpistycznej formule znajduje Handzlik miejsce na całkowicie swój wariant: ludowość.

Jest to ludowość zarazem uniwersalna i polska. Jako ta pierwsza znajduje ujście m. in. w realistycznym, naturalistycznym sposobie traktowania miłości; w wierszach poetki odradza się odwieczny topos Matki-Ziemi, w którym miłość ludzka w tak piękny sposób przenika, przesącza się w procesy natury:

Oczekiwanie ukochanej pośród nocy chłodu,
rozmowa z ukochaną obrzękłą od wody.

Rozpieszczanie brzucha lemieszem,
zapładnianie łona nadzieją i ziarnem.

Wypatrywanie lipca – miesiąca połogu,
pokłony narodzonemu czołem zwilgotniałym.

Powitanie narodzonego przy stole biesiadnym,
sławienie narodzonego językiem i zębem.

Jako ta druga – polska – staje się ciągłym akcentem krajobrazu lirycznego, tematem wielu przewijających się przez tomik refleksji. Ludowość utworów Handzlik czytelnik czuje w ich formie artystycznej. Pisane dystychem, sprzyjają uprawianiu dawnego tropu bardów, śpiewaków ludowych: paralelizmu. Ulubionym schematem lirycznym są powtórzenia, liczne anafory, elementy ludowego słownictwa, np. połączenia przymiotników („szczupłoudy”). Ważną cechą twórczości poetki jest mocna, drapieżna, męska wyobraźnia i umiejętność kondensacji wypowiedzi, błyskotliwa metafora.

Także Jerzy Lesław Ordan (*Poza rzeczy*, Warszawa, 1968) zdaje się dążyć traktem ujawnionym przez odkrycia turpistów – jak i Białoszewskiego – honorując ich idee estetycznej emancypacji wszechotoczenia człowieka. Zwłaszcza we wcześniejszych utworach młodego poety można rozpoznać wyraźne wpływy Grochowiaka (np. *Sztuka ujeżdżania koni*), Grześczaka (*Próby*), a niekiedy i Brylla. Wychodząc od podstaw tych poetyk autor doszedł do własnego widzenia rzeczywistości.

Widzenia, bo jest to poezja niesłychanie zmysłowa. Ordan okazuje się sensualistą wyczulonym na przejawy najbliższego nam świata; pozytywne hasło, rzucone w tytule jego tomiku, nie oznacza – jakby ktoś mógł myśleć – chęci przeniknięcia poza zewnętrzną warstwę rzeczy, w ich byt idealny, a wręcz przeciwnie: wiąże się z podejmowaną w obrębie owej naocznej warstwy próbą wyłowienia nowego waloru (najczęściej – estetycznego) przedmiotu: „Bo istnieć – poszerzać skórę język źrenice”. Ordan jest sensualistą w naturalnym, nie naukowym – jeśli można tak rzec – znaczeniu tego terminu; wyobraźnię jego inspirują najczęściej rzeczy zwykłe, bliskie, towarzyszące codziennym naszym doznaniom, związanym np. z piciem, jedzeniem, pisaniem, chodzeniem. Jeżeli zaś podjęty problem przekracza barierę potoczności, to i wtedy poeta nań spogląda z ostrożnością, z dystansu swych zmysłów. W sensie percepcji świata Ordan jest zatem małym realistą, sięgającym po „apoetyckie” – w kontekście dotychczasowej świadomości estetycznej – przedmioty (np. chleb, plecak). Lecz w efekcie poetyckich działań poeta porzuca płaszczyznę małego realizmu, dopuszczając do najbardziej nierealnych (aczkolwiek konsekwentnych) definicji lirycznych. Oto co pisze na przykład o plecaku:

Góra inkrustowana nitami W zboczach
wąwozy szorstkie Na opak – jaskinia
[...]
Staw – wodorosty sznurów
zalegają dna (już zeskorupiałe)
Muszla z wyprutymi mięśniami

Ta niespójność światopoglądu poznawczego (empiryzm) z techniką twórczą (niekiedy –

nawet nadrealizm) wywiera ciekawe piętno na poetyce Ordana, która w większym stopniu niż wiele innych poetek wykorzystuje zasadę zderzenia, zaskoczenia, pokrewnego często mechanizmowi komizmu (na paralelną budowę metafory i dowcipu wskazywał już Irzykowski). Wyobraźnia autora *Poza rzeczy* bardzo często nasuwa porównanie z plastyczną wizją Hasióra. Obaj – plastyk i poeta – posiadają przenikliwe widzenie przedmiotu, wchodzącego w repertuar rzeczy codziennego użytku. Dzięki przeniesieniu tego rekwizytu w inny, wyższy układ semantyczny uzyskują nieprzewidzianą funkcję estetyczną i artystyczną. Obu łączy surowy regulamin twórczy, konstruktywizm w pracy, drapieżność obserwacji; by nie być gołosłownym, oto przykłady metafor w książce Ordana, które prawie się widzi w „fakturze” płócien Hasióra: „blacha chmur”, „słoik ze śmiercią”, „powietrze miedziane”, „tunele kości osuszone ze światła”.

Takie wyuzdanie wyobraźni przy dużej skrótości, oszczędności utworów powoduje ich trudną i wielokrotną percepcję. Do samego wiersza przedostaje się jedynie ekstrakt obserwacji lirycznych i odbiorca ma przed sobą bogaty, nasycony skojarzeniami zestaw metafor, który musi uzupełnić, dopełnić pracą własnej wyobraźni. W najlepszych wierszach Ordan zachowuje pełną funkcjonalność, trafność wątku obrazów. Do utworów, w których jedno skojarzenie nie umyka obranej linii obrazowania, należy *Zjadanie chleba*; wymieniona w tytule czynność zostaje porównana, zestawiona ze zjawiskiem przepływania rzeki. Dyscyplina porównania kontynuowana jest nawet wówczas, gdy wydaje się przekraczać to już możliwości operacyjne naszej wyobraźni: naprzód mamy do czynienia z sygnałem podjętej metafory, „chrzęstu co rośnie w rzekę”, a potem z jego rozwinięciem, gdy przez „żłoby zębów” rzeka dociera „za brzegi dziąseł”, potem za „wodospady smaku”, by zakończyć drogę w „zatoce błogości”.

Wiersze Stanisława Srokowskiego rodzą się z dwóch fascynacji: oczarowania zwykłością i zapatrzenia w urodę języka. W obu tych tendencjach młody poeta jest spadkobiercą wcześniej już zarysowanych w naszej liryce prądów; tematyka codzienności, podwórzy, śmietników – o czym już była mowa – wkroczyła do poezji wraz z twórczością Białoszewskiego i Grochowiaka, a skłonności do wydobywania piękna artystycznego z rozłamywania zasad składni i fleksji, z konstytuowania nowego porządku semantycznego, z nieszablonowego odczytania słowa wyraziły się już w dziele Karpowicza i również Białoszewskiego. Oryginalność poety wrocławskiego, autora tomików: *Rysy* (Ossolineum) i *Strefa ciszy* (Warszawa 1968) polega m. in. na tym, że potrafił on owe dwie tendencje zespolić i wycisnąć na nich piętno własnej osobowości.

Jakaż to indywidualność? U jej podwalin leży – jak mi się wydaje – osobliwa przekora poety żywiona w stosunku do świata współczesnej cywilizacji, nawet więcej niż przekora: niezgoda na rzeczywistość konwencji, na którą skazały nas urodziny właśnie w tym miejscu i o tym czasie. A zatem i protest przeciwko jednoznacznej funkcji przedmiotów, przeciw określonej i wyłącznej służebności naszych instytucji, wymowie gestów, przeciw takiej, a nie innej – właśnie konwencjonalnej – interpretacji struktur językowych idiomów, przenośni, wytartych przez miliony ust zwrotów. Przeciwko samej poezji, tej uświęconej przez tradycję muzie estetów.

Wyobraźnia autora *Strefy ciszy* draży sferę przedmiotów i czynności upośledzonych, omijanych przez sztukę. Czytelnik znajdzie w tomiku utwory poświęcone „fenomenowi” aktów golenia się, dojenia krowy, wywożenia gnoju, a również wiersze np. o wódce, świecy, kosie. Wszystkie te sprawy – tak odległe, wydawałoby się, od sztuki – uzyskują pod piórem Srokowskiego sugestywną perspektywę liryczną. A to dzięki wysublimowanej, inteligentnej technice artystycznej. Budowę utworu zaczyna poeta od zestawienia dwóch zjawisk z najzupełniej różnych kręgów rzeczywistości, przy czym już samo w sobie zestawienie zawiera ładunek ironii, komizmu. Weźmy np. *Dojenie krowy*, w którym szara czynność

wiejskiej kobiety kojarzona jest z misterium kapłańskiego błogosławieństwa; wiersz ten spełnia podwójną rolę, albowiem równocześnie demitologizuje świątobliwość, liturgiczność i podnosi pracę dojarki do rangi kapłaństwa. Elementy obu odrębnych procesów łączą się w wyobraźni podmiotu w delikatny, jednorodny strumień skojarzeń:

pod ołtarzem brzucha
spełnia się tajemnica
dojenia
z namaszczeniem wymion
ręce dotykają
świętego miejsca krowy
[...]
z dojek spływa
błogosławieństwo mleka

Częściej i bardziej niż obraz narzędziem porównywania antagonistycznych bądź różnych zjawisk staje się w utworach Srokowskiego język; giętki, niesłuchanie obrotny, iskrzący się pomysłami, rozbijający dotychczasowe znaczenia słów i idiomów pozwala poecie na twórczą eksplorację „przedmieść” wyobraźni. Czasem sam staje się przedmiotem dochodzeń lirycznych (*Słowa, Rzecz o pisaniu morza*), najczęściej jednak wspomaga pióro autora niebanalnym, zaskakującym humorem zestawień.

Spod skrzydeł liryki Karpowicza i Białoszewskiego wyrosła także twórczość Bogdana Loebła (*Pozapromienne*, Ossolineum; *Uspokojenie*, Warszawa 1968). Ślady tych zależności wyraźnie można dostrzec w pierwszym tomiku poety. W drugim Loebł zaprezentował już bardziej oryginalne, cechujące się ciekawą wyobraźnią wiersze.

Autor widzi świat bardzo konkretnie, oczyma materialisty. Substancje niewidzialne, abstrakcyjne – bądź pomija, bądź wypełnia wyrazistą, naoczną treścią. Stan, uczucie, marzenie wyraża w jego poezji przedmiot. Określa on również dane bodźców zmysłowych (np. słuchu); oczywiście, jest to przedmiot, który staje się przedmiotem zazwyczaj zgrabnej, niebanalnej metafory. Nasze gesty, czynności, nastroje dzielą się tu jakby na negatywie otaczającej je rzeczywistości, przetransportowane są na procesy i stosunki zachodzące pomiędzy rzeczami. Wydawać się może, że Loebł próbuje przenieść zasady Robbe-Grilletowskiej reistycznej metody opisu świata w obręb liryki. Przyjrzyjmy się, w jak dalece konkretny, wyobraźalny sposób przedstawia on w jednym z pierwszych wierszy *Uspokojenia* uczucie głodu (erotycznego):

i kołyszający się na wietrze łamliwej krwi
krzak kości
zamienia w pędy kolczastego drutu
Odchodzisz
ptak pyłu podrywa się do twojej stopy
powietrze wpływa w gardło popiołem
[...]
Idziesz
odgłos twoich kroków porusza płaty
spopielalego powietrza
ocierają się o mnie jak płetwy
przestrzelonych ryb

Szczególnie pasjonuje Loebła opis zjawisk fizjologicznych, zresztą również w uprawianej przez niego prozie: wystarczy przypomnieć *Kataraktę*. W całej książce obowiązuje zasada konkretyzmu, nasycenia niewyraźnych treści formami naocznych, wyrazistych przedmiotów. Pierwsze utwory zawarte w tomiku wyróżnia nadto duże napięcie liryczne. Ich duża intensyfikacja liryczna idzie w parze z funkcjonalnością: obraz służy wiernie zamierzonemu celowi. Konkretyzm i przedmiotowość widzenia świata u Loebła są wynikiem jego światopoglądu czy – jak kto woli – obsesji. Bohater tej poezji jest szczelnie zamknięty jakby w kolejnych pudełkach, których ściany określone są po kolei przez: przestrzeń, miasto, pokój, ciało, wargi (w tym ostatnim wypadku chodzi o ograniczenie jednostki ludzkiej przez system języka, zwyczajów). Książka Loebła wyraża filozofię determinacji, hasło rezygnacji, „uspokojenia”, pozostania w swoim pudełku, przy swoich znikomych sprawach i odkrycia w nich ich swobodnego piękna.

W otoczeniu zupełnie innych tradycji, w innym klimacie i przy nacisku innych czynników kształtowała się poezja Bogdana Justynowicza. W ogóle twórczość wszystkich młodych poetów z ośrodka gdańskiego rodziła się z inspiracji Przybosiowskiej awangardy, z pełnego zaufania do niczym nie ograniczonej wyobraźni. Pierwsze dwa zbiorki Justynowicza (*Przed jutrem*, Gdynia 1958; *Przenikanie*, Gdynia 1960) mieściły się w ramach przeciętnej produkcji debiutantów 1960: operowały błyskotliwą metaforą, próbowały fascynować kalejdoskopem wyobrażeń i skojarzeń, ale równocześnie prezentowały nijaki światopogląd, mierny program.

I oto po napisaniu dwóch przeciętnych tomików, młody – debiutujący wcześniej od innych – poeta zrewidował swe pierwotne zamiary twórcze; za pierwszorzędny czynnik kształtujący tworzywo obrał – dystans w stosunku do własnej wyobraźni. W trzeciej jego książce pt. *Ćwiczenie dykcji* (Gdynia 1966) dominuje zwątpienie. Jest to książka autora, przechodzącego z okresu młodzieńczego w wiek dojrzałości. Podstawowym dążeniem staje się teraz pragnienie precyzyjnego określenia swego miejsca na ziemi, swego udziału w życiu społeczeństwa oraz – co za tym idzie – chęć usprawiedliwienia własnej twórczości, która przecież w aspekcie społecznym nie odgrywa prawie żadnej roli. Bohater tomiku zdaje sobie sprawę z tego, że błądzi po omacku wśród ludzi i sprzętów, że jego decyzje nie są uwarunkowane żadnymi prawidłowościami czy racjami.

Sceptycyzm *Ćwiczenia dykcji* był jednak przede wszystkim zabiegiem artystycznym: stanowił swoistą podstawę wyjściową, układ odniesienia dla opracowania ambitnego programu pozytywnego. Niewiedza podmiotu lirycznego była nie tyle finałem pewnej serii przemyśleń, co poszukiwaniem obiecanej wiedzy.

I oto w najnowszym zbiorze wierszy Justynowicza sceptycyzm nie tylko nie przycichł, lecz przeciwnie – wzmógł się, dojrzał, przerodził się właśnie w ów poszukiwany program pozytywny. Wiedza, którą poeta w międzyczasie zdobył, podbudowała tylko, umocniła dręczące stany niepewności. W nowych utworach pobrzmiwają skargi egzystencjonalistów – na samotność człowieka, brak jakiejś opiekuńczej ręki, która by go przeprowadziła przez życie, na iluzoryczność, krótkotrwałość istnienia. Nie opuszcza bohatera *Południka elegii* (Gdynia 1969) poczucie fikcyjności czynów i uczuć, przecucie szybkiej utraty powłoki cielesnej, która sama w sobie jest przecież gorzkim złudzeniem:

Nieświadomi
Jak słowu do ciała daleko
Błogosławieni zmarłym fioletem
Ono
Bez powierzchni Krawędzi
I światłocienia

Nawet martwą rzeczą nie będzie

Pesymizm Justynowicza dotyczy także teorii poznania: bohater jego wierszy często boleje nad niedoskonałością własnych zmysłów i rozumu. Poznawanie świata jest w gruncie rzeczy jedynie powiększaniem bagażu iluzji. Ileż to wiedzy czerpiemy z danych dostarczonych przez oczy i dotyk, a przecież przedmiotem naszej percepcji w rekonesansie sensualnym jest tylko zewnętrzna strona rzeczy: „Zabiega o nas w naszej szybkiej podróży / Jedyna możliwość / Powierzchnia”. Poetycki przypadek młodego gdańskiego poety, który zdobył się na odwagę zrezygnowania z najłatwiej mu poddającej się plastycznej wyobraźni, na okrojenie obrazu dla dobra refleksji, który od wiary w sztukę i twórczość przeszedł do konsekwentnego sceptycyzmu, nie ma wielu sobie podobnych w młodej poezji lat ostatnich.

Rodowód poezji Janusza Stycznia (*Kontury*, Wrocław 1966; *Lustro-sofista*, Wrocław 1968) można wyprowadzić także z okolic Przybosia. Idąc drogą awangardy poetyckiej, doprowadził poeta odkrycia poetyckie tej grupy w pewnym sensie – do apogeum, do miejsca, gdzie określony język liryczny staje się własną karykaturą. Na szczęście Styczeń dostrzegł w porę grożące mu niebezpieczeństwo śmiechu czytelników i postanowił obronić się przed nim – swym wewnętrznym śmiechem. Utwory, w których zaznacza się dystans drwiny i humoru w stosunku do autopostawy i metody twórczej, należą do najlepszych w tomiku. Liryczne groteski Stycznia wydają się w ogóle jedną z ciekawszych propozycji najmłodszego pokolenia poetów; na uwagę zasługuje ich specyficzny komizm:

zołądek podchodzi mi do gardła
– tędy nie wyjdiesz – mówię
wtedy on do odbyticy
– tędy też nie – krzyczę
– przespałem dzwonek – tłumaczy się

Jednak i w groteskach nuży nadmiernie rozrośnięta odmiana zaimka „ja” we wszystkich formach i osobach. Poezja Stycznia sprawia na pierwszy rzut oka wrażenie olbrzymiego magazynu, w którym poskładano w pośpiechu furę staroci oraz nowoczesnych wyrobów z najróżniejszych branż i który następnie pozostawiono w zapomnieniu, tak że teraz nocnik wyziera z lodówki, trumnę wypełniają warzywa, a monstrancja pływa w amoniaku. Jest to magazyn, w którym wszystko może stać wszędzie, zaś w im bardziej niedorzecznym miejscu stoi, tym lepiej, tym większą satysfakcję odczuwa magazynier. Wchodząc głębiej, korygujemy jednak nasz pierwotny wniosek o absolutnym nieporządku w składzie; zaczynamy powoli rozróżniać zasady doboru, organizacji materiału. Wyjaśnia się, że magazynier – pochłonięty bez reszty pielęgnacją swego ciała – układa przedmioty w ten sposób, by postać jego zaprezentowała się oczom zwiedzającego okazale i imponująco, by ewentualny gość mógł podzielić jego zachwyty nad sobą:

muszę przyznać że jestem zachwycony
cały świecę
przechadzam się po swoim ciele
od krzesła do krzesła
ujeżdżam jedną rękę potem drugą
podkuwam paznokcie aż trzeszczą skry.

Nie pozostawia się tu miejsca na wątpliwość co do tego, że sam magazynier jest jedynym rzeczywiście ważnym, zasługującym na wnikliwe badania elementem wnętrza. Solipsyzm –

jako światopogląd – oraz wyrafinowany narcyzm – jako metoda podboju świata i czynnik kokieterii – określają postępowanie podmiotu lirycznego poezji Stycznia.

LIRA I JEZYK

Mało który okres dziejów poezji polskiej może się równać ze współczesnym pod względem różnorodności stosowanych poetyk, odmienności, a nawet przeciwstawności dążeń poznawczych i artystycznych wierszopisarzy, odrębności postaw: od radykalnie eksperymentujących po niezmaczenie klasyczne. Trudno w tej olbrzymiej kadzi liryki, w której pływają obok siebie formuły cybernetyczne i zaklęcia średniowieczne, pogrzebaczki i menuety, Parki i głowice nuklearne, słowa rozkrojone i słowa skopiowane z Koźmiana, dopatrzeć się jakichś wspólnych pokoleniowych tendencji, podzielanych przekonań, kojarzących się w jeden prąd literacki warsztatów twórczych. Tym trudniej wydobyć i nazwać pokrewne cechy, zbiorowe piętno liryki kilkudziesięciu poetów – większego, mniejszego i najmniejszego kalibru – których wydaje się łączyć tylko jedno: miejsce zamieszkania.

Czy cokolwiek w ogóle usprawiedliwia podejmowanie tematu „poezja wrocławska”? Czy nie należałoby raczej zmienić hasło tego zagadnienia na „poeci Wrocławia” i w kilkudziesięciu różnych rozdziałach omówić dzieło co ważniejszych twórców, kończąc rzecz podrozdziałem o grupce młodych ludzi, raczkujących za rozpedzonym Pegazem? Ale też czy określona sytuacja geograficzna, nacisk innych niż gdzie indziej bodźców naturalnych, społecznych, kulturalnych nie pozostawiły żadnych śladów w osobowościach interesujących nas autorów? Czy pomiędzy dwoma biegunami powstającej w naszym mieście poezji – jeśli na jednym z nich ustawimy sceptycyzm, podejrzliwy stosunek do słowa Karpowicza, zaś na drugim prawie nadrealistyczną wiarę w jednostkę mowy Bartyńskiego czy nieskrępowaną, zaborczą wyobraźnię Antochewicza – rzeczywiście nie można przeprowadzić żadnej linii ciągłej?

Otóż sytuacja nie jest chyba aż tak skomplikowana, choć każda próba syntezy – więc i prezentowana w tym szkicu – musi być wysoce kontrowersyjna. Spróbujmy rzucić okiem na problem od strony negatywu, w drodze eliminacji tych charakterystycznych zjawisk nowej liryki polskiej, jakie nie wystąpiły w ośrodku dolnośląskim. Czego we Wrocławiu nie było? Przede wszystkim nie było konsekwentnego, programowego neoklasycyzmu, który w swoim czasie stał się modą prawie ogólnopolską, dodajmy, neoklasycyzmu rozumianego bardzo szeroko, tego i od Herberta, i od Rymkiewicza, i od Sity, Brylla czy Wawrzekiewicza. Próby nawrotu do rymów staropolskich w ostatnim tomiku Łukasiewicza należy uznać za przekorne, nie tyle korespondujące, co polemizujące z teoriami neoklasycznymi igraszki stylistyczne.

Dalej, nie było ewidentnego turpizmu; o zamięłowaniu do powszedniości, ułomnej szarzyzny, zaniedbanych przez sztukę przedmiotów można mówić, co prawda, w odniesieniu do poetyk Chacińskiego i Coriolana, ale zamięłowanie to realizowało się jakby na przekór turpistom: zamiast wyciągania brzydoty było awansowanie nieciekawych rzeczy do sfery wartości estetycznych. Nie było wreszcie tak typowego dla młodych środowisk twórczych w kraju czerpania wzorów z suchej, intelektualnej poezji anglosaskiej i wiążącego się z tymi zależnościami procesu obiektywizacji, separacji podmiotu lirycznego.

Okazuje się, że Wrocław poetycki stał w zasadzie na uboczu eksperymentu, ryzyka artystycznego, nowatorstwa czysto formalnego. Dawają i dają się tu odczuć raczej wpływy poetyki rosyjskiej, widoczne chociażby w mocnym powiązaniu podmiotu lirycznego z osobowością poety, w intensywnym nasyceniu struktury utworu wzruszeniem, indywidualną refleksją, pierwiastkiem emocjonalnym. Nad troską o warsztat, o kształtowanie nowych sposobów wypowiedzi lirycznej górę brało dążenie do funkcjonalnego, przekonywającego wyrażenia swego stosunku do świata, przy czym krąg tego świata stanowiły najczęściej elementy najbliższej autorowi rzeczywistości: otaczającej przyrody, pejzażu miejskiego, dnia powszedniego. Większość dotychczasowych propozycji poetyckich we Wrocławiu

wychodziła od reakcji na podstawowe kwestie, bóle egzystencjalne, od próby zdefiniowania miejsca człowieka we współczesnym czasie. Nieustająca obecność autora – jego punktu widzenia, psychiki – jego tożsamość z bohaterem wierszy decydowała o zawsze wysokim poziomie lirycznej temperatury tekstów. Jeśli konstruowało się nowy język, jeśli się sięgało po nowe środki wyrazu, uciekało do eksperymentu, to nie dla samej idei nowatorstwa, ale dlatego że aparat tradycyjnych tropów i zabiegów stylistycznych wydawał się skompromitowany i zużyty, że nie mógł udźwignąć ciężaru odkrycia emocjonalnego czy estetycznego; właśnie z takiej refleksji o zużyciu, wytarciu się mowy wyrasta poezja Karpowicza. Zasadniczym składnikiem wizji poetyckich, katalizatorem, odczuć, natchnień był zatem pojmowany tradycyjnie liryzm. Wyobraźnia zawsze stawała się środkiem, nigdy – jak np. u Harasymowicza, poetów „Hybryd” czy twórców gdańskich – celem.

Bardzo ciekawie kształtował się pogląd na rolę wyobraźni w twórczości jednego z najwybitniejszych polskich liryków i dramaturgów Tadeusza Różewicza (m. in.: *Niepokój*, *Czerwona rękawiczka*, *Poemat otwarty*, *Formy*, *Rozmowa z księciem*, *Nic w płaszczu Prospera*, *Twarz*, *Twarz trzecia*, *Regio*), który związał się od niedawna z Wrocławiem. U podstaw drogi poetyckiej Różewicza leżało przekonanie o tym, że wszelkie obrazowanie – wraz z wszystkimi wartościami etycznymi i estetycznymi – uległo dewaluacji, zaprzepaszczeniu w obliczu katastrofy cywilizacji. Bohater, który ocalał z pożogi – co wcale nie jest zasługą jego ani czegokolwiek – traktuje ten instrument działania lirycznego jako bezużyteczną dekorację, zakłócającą czystość prawdy, wymowę faktów. Przystał on na swą rolę twórcy nie dla radowania poczucia piękna odbiorców, lecz – aby utrwać pozostawiony przez wicher wojenną w świecie ludzkim niepokój egzystencjalny, moralny. Jest głosi-cielem ciągłych sytuacji tragicznych, które nie znoszą koturnu i maski. Tragizm polega nie na tym, że na krótki czas zapanowało na ziemi piekło, ale na tym, że piekło można przeżyć i powrócić do swych spraw, zajęć, norm, humanizmu.

O ile owo zdziwienie wobec cywilizacji budującej się dalej poza brzegami morza czerwonego – które wydawałoby się, powinny napocząć tylko pustynię – pozostanie na trwałe u podwalin sceptycznego i już chyba nihilistycznego w *Regio* światopoglądu Różewicza, o tyle zmieni się jego postawa artystyczna, stosunek do wyobraźni i języka. Zwrócił na to zjawisko uwagę w trakcie analizy *Form* Jerzy Kwiatkowski: „Tak więc niespodziewanie – nie tylko w dyskusji: łagodne – ostre wartości estetyczne, lecz także w dyskusji: realizm – nadrealizm, złośliwość zaś każe podszeptać: klasycyzm – romantyzm, równanie – wizja – Różewicz poeta inną przybiera postawę niż ta, które należało się spodziewać po twórcy jednej z najbardziej »realistycznych« poetyk i szkół, jakie kiedykolwiek istniały w poezji polskiej [...] Na plan pierwszy wysuwa się teraz poetyka paraboli. Nie zwykłej jednak i nie tradycyjnej, lecz takiej, w której między akcją znaków i znaczeń dokonują się nieprzewidziane w klasycznych wzorach tego gatunku interferencje”.

Dalszą, znamioną przemianę Różewiczowskiego stosunku do obrazowania przynosi *Regio*, pierwsza „wrocławska” (tzn. wydana już podczas pobytu we Wrocławiu, choć zawierająca również wcześniejsze utwory) książka poety. Książka, która – jak nieomal każdy tom Różewicza – na nowo przekracza pewne bariery, zwyczaje i kodeksy, w tym również owe ustalone już w poetyce jako Różewiczowskie. W poprzednich zbiorach wierszy – począwszy od *Form* – realistyczna, sprozaizowana tkanka liryczna ulegała zagęszczeniu; nawiasy paraboli poetyckiej, niegdyś szeroko rozstawione, wchłaniające cały utwór, poczęły się zwęźać, urywać na jednej refleksji. W *Regio* parabola jest już nie tylko na planie pierwszym, ale staje się podstawowym narzędziem artystycznym. Podmiotowi lirycznemu nie wystarcza efekt surowego, werystycznego, brutalnego przekazu. Konfrontacja tego dawnego sposobu zapisywania z pomysłową, głęboką metaforą przynosi świetne rezultaty. Na przykład w *Elegii na śmierć czternastoletniego chłopca*. Utwór rozpoczyna inwokacja zgoła dokumentarna:

W kabinie telefonicznej
w migotaniu świateł
wielkiego hotelu
zimą roku 1957

usłyszałem zmieniony głos
przyjaciela
„stało się coś strasznego”

W opisie wydarzeń związanych z samobójstwem chłopca dominuje rzeczywista, prosta – choć podbudowana elementami obrazowania (słuchawka porównana do „żywego stworzenia” itd.) – relacja; objaśnienia znajomej na temat przyczyn wypadku przytoczone są w prawie dosłownej formie. Ostatni akord, pointa okazuje się jednak wysokiej próby obrazem – wyraźnie surrealistycznym; jakość tego obrazu, jego wymowę podwyższa fakt, że wprowadza się go nie w roli kontrastu czy odrębnej struktury, ale – jako kontynuację realistycznego wątku opowiadania. Bohater wiersza patrzy przez okno w ścianę sąsiedniej czynszowej kamienicy i oto:

Opadały mgły
w świetle dnia
życie chłopca
wynurzyło się
powoli
biały
przeźroczysty szczyt
z czarnym olbrzymim
odwłokiem śmierci
pogrążonym
w kanałach wielkiego
miasta

Niektóre utwory w *Regio* zdają się w całości odwoływać do tradycji nadrealizmu (np. *Domowe ćwiczenia na temat aniołów*). Trzeźwy, brutalny realizm łączy się z Różewiczowskiej wyobraźni. Choć nadal pozostanie on esencją osobowości poety. Pojawia się tym razem w innym miejscu: w jego imię twórca inauguruje – po raz pierwszy w naszej literaturze powojennej na taką skalę – bunt przeciw konwencjom erotyzmu w zwyczajach i języku; w tytułowym poemacie w bezkompromisowy i równocześnie pomysłowy sposób (użycie terminów medycznych) dewaluuje mitologię nawarstwioną w świadomości ludzkiej wokół spraw płci.

Poetyka autora *Niepokoju* – piętnująca i niszcząca utarte szablony – utworzyła nowe schematy postępowania artystycznego, które okazały się niesłychanie zaraźliwe. Nie sposób odgadnąć i wymierzyć, ile jest z Różewicza w propozycjach współczesnej liryki polskiej: z pewnością bardzo dużo; swój Różewiczowski okres miał – jak wiadomo – nawet Leopold Staff. Wpływy twórczości poety ascezy i tragizmu dawały się zauważyć w liryce wrocławskiej, szczególnie tej, która powstawała w latach pięćdziesiątych; w ich kręgu rodziły się wiersze m. in. Czesława Białowąsa, Elżbiety Miłanczówny, młodego Jacka Łukasiewicza. Elżbieta Miłanczówna (*Podróż, Linia dźwięku*) podejmowała problematykę bohatera „ocalonego”, współczesnego Kolumba napiętnowanego pamięcią okupacji, łącząc upodobania do prostego naturalnego przekazu z umiłowaniem symbolistów francuskich i symbolu („moje jezioro”, „okręt ze snu”); dla wielu wrocławian pozostaje ona po dziś dzień

autorką jednego ładnego tekstu o Ostrowiu Tumskim, „gdzie święci złożywszy ręce / brną przez wykusz / po pas wmurowani w mróz / jak w tęczę”. U Tadeusza Zasadnego (*Zazdrość nut, Dotyk słów*) w zespół Różewiczowskich konwencji wpisany został zgoła futurystyczny stosunek do tworzywa, co spowodowało wiele zabawnych i dobrych efektów, zakłócanych wszakże przez nalot również symbolizmu, np. „niebieski puchar twoich dłoni / napelni niebo”, „jestem utkany z lęków tego świata”, „barwione nocą głębie”.

Niektóre postulaty Różewiczowskiej teorii rozwija dzisiaj kameralna, podchwytyjąca potoczne sytuacje i obyczaje poezja Jana Kulki (m. in. *Projekt zachodu słońca*), a również wrażliwa, choć zarazem bardzo zdyscyplinowana liryka Anny Zelenay (m. in. *Biała krynica, Dni darowane*). Ból i niedosyt ludzkiego istnienia nie jest w ujęciu poetki wywołany tragiczną biografią współczesnego świata, przeszłością „ocalonych”, ale ogólną sytuacją bytową człowieka – niewolnika przyrody i pewnego fatum zła. Anna Zelenay unika skomplikowanej wyobraźni, sięgając za Różewiczem po metaforę czystą, czytelną w rysunku, stawiając na czele obowiązków artysty: szczerść wyznań.

Na kształcie wrocławskiej liryki lat sześćdziesiątych z pewnością bardziej od indywidualności Różewicza zaciążyła osobowość innego wybitnego poety. Twórczość Tymoteusza Karpowicza (m. in. *Kamienna muzyka, Znaki równania, W imię znaczenia, Trudny las*) uznaje się w krytyce za krańcowy etap rozwoju polskiej awangardy. Zasadniczą przesłanką tego twierdzenia jest skupienie całkowitej uwagi poety na języku, tworzywie słownym; nie można jednak nie zauważyć, że propozycja autora *Trudnego lasu* okazuje się nie tylko różna od postulatów czołowego teoretyka polskiej awangardy – Peipera, ale wręcz im się przeciwstawia: praca w języku nie jest dla Karpowicza czynnością pozytywną, konstruktywną, a – przeciwnie – destruktywną, obalającą prawa, obnażającą braki i niedostatki mechanizmów mowy, w tym i mowy wiązanej.

Poezja Karpowicza – wbrew pozorom i opiniom niektórych krytyków – nie wychodzi wszakże od negacji; u jej źródeł i podstaw leży afirmacja natury, małych spraw ludzkich. Bohater *Żywych wymiarów* (arkusz poetycki przedrukowany w *Kamiennej muzyce*) nie wstydzi się wyznać w wierszu o znamienym tytule *Miłość*:

ciągle
ciągle kocham
to co wciąż się zmienia

I wracamy do zasygnalizowanego we wstępie twierdzenia: liryzm – a więc (powiedzmy banalnie, ale skutecznie) wzruszenie wobec piękna świata, nie zaś fascynacja samą zagadką języka, jak u następców i epigonów Karpowicza, jest podstawowym i pierwotnym, choć może zatajonym składnikiem osobowości poety. Liryzm, który jednak nie będzie w stanie się wypowiedzieć: bo jakże znaleźć katedrę szczerści w mowie, będącej przecież arcydziełem nieszczerści. Poeta okazuje się równie czuły na sygnały własnej wrażliwości, jak na sztuczność ludzkich środków wyrażania, na ułudną wartość dorobku cywilizacji. Człowiek drugiej połowy XX wieku składa się wyłącznie ze skamielin (por. tytuł *Kamienna muzyka*), utoczonych przez wiedzę, mowę poprzedników, ich wyobraźnię; jest zmyślony:

Nie przyglądaj się mej twarzy –
twarz to zmyślona
Ciułałem martwy rys po rysie
rozpinałem nad sobą sarkofag
[...]
Nie przysłuchuj się mojej mowie –
jest także zmyślona

Dokonałem niezwykłego czynu:
ominałem język ojczysty
W wieży Babel
wymieniłem rzecz czarnoleską
na syntezę mowy

Czytelnik wierszy Karpowicza staje się świadkiem pasjonującego w swej inwencji śledztwa, prowadzonego przeciw skostniałej wyobraźni językowej – „w imię znaczenia”. „Tu – pisze Andrzej K. Waśkiewicz w 3 nrze „Poezji” z 1970 r. – pomiędzy wiedzą obserwatora a wiedzą przedmiotu obserwacji istnieje przepaść, są one nieprzenikalne, osobne, należą do dwu systemów wartości. Jednoznaczne są rzeczy. Światem tych wierszy rządzi dychotomia, ambiwalencja. Ale jednocześnie [...] dwuznaczność tych wierszy ujawni się dopiero wówczas, gdy odszyfrujemy sytuację, do której się odwołują”. W liryce autora *Trudnego lasu* ciągle trwa poszukiwanie takiej wypowiedzi, która przyłgnie do rzeczywistości bez pośrednictwa szablonowych metafor, utartych zwrotów, uschematyzowanych w świadomości znaków, która bez pośrednictwa nut „kamiennej muzyki” wypowie świat przeżyty przez bohatera lirycznego.

Podobnymi dążeniami cechuje się poezja kontynuatora pewnych idei Karpowicza, a zarazem Białoszewskiego, mianowicie Stanisława Srokowskiego (*Rysy, Strefa ciszy*), o którym pisałem szerzej w poprzednim rozdziale. Typ liryzmu schodzącego na „przedmieścia wyobraźni”, po wzgardzoną przez muzy gruszkę, śledzia czy but, reprezentuje twórczość Stanisława Chacińskiego i Krzysztofa Coriolana. Obaj poeci proponują w swych pierwszych książkach uproszczony opis świata przedmiotów najbliższych ze zdroworoządkowego punktu widzenia, ze swoistą logiką obrazowania i krytycznym stosunkiem do tradycyjnego, konwencjonalnego języka – co stawia ich w rzędzie kontynuatorów drogi Karpowicza. Coriolan (*Muzyka w drewnie*) dąży do utrwalenia w kliszy języka ulotnych stanów natury, np. „miejsca po przelocie ptaka”, „muzyki drewna”. Poezja Chacińskiego (m. in. *Tematy, Dochodzenie do gruszki, Kilku, ten sam*) jest znacznie bardziej realistyczna, a zarazem autentyczna i autobiograficzna. Atut jej – to zdyscyplinowana, konstruktywistyczna wyobraźnia, spełniająca w zasadzie wiele Peiperowskich postulatów. Niektóre miniatury Chacińskiego są arcydziełami awangardowej techniki poetyckiej. Niestety, opuszczenie rejonów realistycznych na rzecz abstraktu w ostatnim tomiku nie wyszło na korzyść tej liryce. Zupełnie osobną, znaczącą pozycję zapewniła sobie we Wrocławiu liryka Leona Szweada – anglosaska, beatnikowska.

Na uboczu wielkich wątków naszej powojennej poezji dojrzała – zyskując dziś pełne uznanie czytelników i krytyki – kontynuująca najlepsze tradycje awangardy twórczość Mariana Jachimowicza (m. in. *Chcę zbliżyć, Na dnie powietrza, Ścieżką konieczną, Ponad widzianym*). Zwraca ona na siebie uwagę specyfiką widzenia przyrody: widzenia przestrzennego, wielowymiarowego, nie bojącego się ocenić w sąsiadujących spozrzeniach lirycznych odległości między źdźbłem trawy a pułapem gwiazd. Przyroda Jachimowicza jest dość tradycyjna, ale wiązana błyskotliwymi przekątnymi. Podmiot liryczny sięga domysłem „ponad widziane”, w ściegi czasu i przestrzeni. Ani przestrzeń, ani czas nie są jednak rozważane w trybie abstrakcyjnym; dyskusja nad nimi nie zamyka się w kręgu niekonkretnych idei nieskończoności. Przestrzeń ma realne granice, które wyznacza dociekliwość ludzkiego spojrzenia na krajobraz; granice czasu wyznacza zaś ludzka pamięć, nie tylko jednostkowa, ale i zbiorowa, ugruntowana przekazem ludzkiej wiedzy i świadomości. Status obu tych wymiarów istotny jest głównie w aspekcie obrazowania. Rolę przestrzeni można sprawdzić na przykładzie choćby takiej metafory:

A oddech
to właśnie błękitna bania
w której centrum
wachlują skrzela

Rola czasu:

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

Wiersz, z którego przytoczyłem ostatni fragment, nosi tytuł *Idąc pamięcią*. Zaprezentowane wyżej dwa obrazy dają równocześnie przedsmak stosowanych w liryce Jachimowicza schematów. Pierwszy jest metaforą o podwójnym dnie: początkowa percepcja estetyczna, emocja wstępna przebiega tu po linii intuicji: odbiera się go jak plamę barwną, nasuwającą odbiorcy impresyjne wrażenie przedmiotu (w tym wypadku – topos stworzenia świata). Po raz wtóry, po analizie, odczytuje się jego konstrukcyjną genezę, której szkielet podtrzymuje ścianki delikatnej metafory. Jednak bardziej charakterystycznym dla twórczości poety jest drugi z cytowanych obrazów, który można określić mianem metafory konceptualistycznej. W jej systemie ulega odwróceniu podany wyżej schemat percepcji estetycznej: szkielet konstrukcyjny znajduje się tu jakby na wierzchu, ma pierwszorzędne znaczenie, decyduje o intelektualnym odbiorze obrazu przez czytelnika. Dopiero po racjonalnym rozpoznaniu „architektury” metafory czytelnik przeżyje zasadniczą – już nie intuicyjną, a oceniającą wirtuozerię autora – emocję estetyczną. W taki to sposób Jachimowicz – bardziej wierny awangardzie niż żyjący dziś jej twórcy i bliższy niż którykolwiek z wrocławskich wierszopisarzy – rozwija nauki Peipera.

Prymat obrazów nad refleksją wpływa na zewnętrzny wygląd utworów. W trosce o pełnię, samowystarczalność pojedynczego obrazu autor zabiega o graficzne rozstrzelenie wiersza. Stanowi on najczęściej rząd zaszyfrowanych w kod poetycki dyspozycji, odnoszących się do analizowanego tematu.

W bezpośrednim sąsiedztwie poezji Jachimowicza można postawić lirykę Romana Drahana (m. in. *W widnokregu kreta, Miary*), który – co prawda – daleko odchodzi od założeń teorii awangardy, ale zwraca równie baczną uwagę na obrazowanie, obierając metaforę za zasadniczy środek przekazu. Wiersze młodego poety penetrują z dociekliwością stan przyrody – traktując zjawiska naturalne jako temat poznawczy, nie zaś jako tło. I tu znowu przypomina się Jachimowicz. Z tym że przyroda Drahana jest pogłębiona o najnowsze zdobycze botaniki, geologii, archeologii, przez co czasem zyskuje, a czasem traci: wysycha do postaci suchego komunikatu poetycko-naukowego.

Stosunek do przyrody odgrywa ważną rolę także w odmiennej, raczej antyawangardowej poezji Urszuli Koziół (m. in. *W rytmie korzeni, Smuga i promień, Lista obecności*): jest u poetki wykładnikiem całego światopoglądu, decyduje o koncepcji twórczej. Natura przestaje być u Koziół tłem, obsesją czy nawet bohaterem lirycznym utworu (jak np. u Drahana); pojawia się jako najważniejszy układ odniesienia refleksji filozoficznej, metaforyki. Można mówić o jej podwójnej roli w tekstach, nie zapominając jednak o tym, że owa podwójność nacechowana jest podobnymi pobudkami. Naprzód przyroda stanowi paralelną postać, jest współuczestnikiem lirycznego „ja”:

Bądź mi na nowo światło od tej chwili,
bądź mi i któryś mną jest ukochany,

a żeś jest pełen słońca –
jesteś słońce.
A żeś jest ziemi pełen –
jesteś ziemia!

Poetka sugeruje głęboką jednolitość, identyczność procesów naturalnych i psychicznych. Na wyróżnienie zasługuje niebanalny sposób dokonania tej sugestii, prostota wyrazu przy skomplikowanym „wnętrzu” obrazu, ład realizacji, klasyczna rozległość napięć lirycznych.

W drugim wypadku przyroda staje się przeciwnikiem, uniemożliwiającym bądź zakłócającym tok spraw ludzkich. Po inwokacji: „Ukaż mi swoje żyły, ziemio zanim się z twoim dnem sprzymierzę” następuje skarga na niepojętość procesów natury, które toczą się wysoko ponad człowiekiem i daleko obok człowieka, nie pozwalając mu na ingerencję. Jednostka ludzka jest prochem w tym stopniu, w jakim była nim przed tysiącami i żadne zjawiska nie obiecują zmiany tej upokarzającej sytuacji. Nie wyzwoli człowieka cywilizacja, która go czyni wasalem nadal w stosunku do przyrody, ale nie tylko: również w stosunku do własnych wytworów. Mechanizacja życia – to procesy skierowane przeciwko nam samym. Ale procesy nieuniknione. Jest miejsce tylko na podniesienie larum, na litość nad człowiekiem przyszłości. „Zadaniem poety – pisał Jacek Łukasiewicz w „Odrze” nr 12 1965 – jest w tym świecie dawanie dopełnień, dążenie do integralności, do wewnętrznej równowagi. Jest to świat poważny. Jego skala została wyraźnie naznaczona. Wartość słowa najbardziej tradycyjnie humanistyczna zostaje obroniona. Ograniczenia tego świata są świadome. Nie został on zbudowany bez kosztów własnych. Sentymentalna liryczność i kusząca melodyjność zostały odrzucone”.

Tak jak dla Koziół przyroda, dla liryki Kazimierza Koszutskiego (m. in. *Trudny horyzont, Ostatnia ziemia, Dorzecza dosłowności*) pierwszorzędym układem odniesienia staje się świat codzienny, potoczny, znany z autopsji, preparowany przez gazety, konstruowany przez plotkę; jeśli też natura – to ta najbliższa, zza okna, z wycieczek do lasu. Nadaje to przeżyciom autora walor autentyzmu, jego sądom – zaletę sprawdzalności. Ta „publicystyczność” widoczna jest nie tylko w pretekstach poszczególnych wierszy (ich doraźnej tematyce), lecz i w ich wymowie, a nawet przebiegu; niektóre utwory nasuwają wrażenie poetyckich reportaży (np. *Na wystawie psów*). Co do wymowy liryki Koszutskiego, zbliża się ona – w swym poczuciu znikomości spraw ludzkich, w stanie permanentnego niepokoju, w gorzkiej myśli o nieuniknionej samotności – do programu egzystencjalistów. Pewne wiersze przynoszą Pascalowskie potępienie rozrywki, a sąd o jałowości życia człowieka powtarza się niby akord w najróżnorodniejszych formach. Poeta zdaje się przywdziewać niekiedy togę kaznodziei, gromiącego swych słuchaczy: pamiętajcie o śmierci! U podstaw tak ukształtowanego światopoglądu leżą, niewątpliwie, ciemne i ponure sprawy ostatniej wojny; pozostawione przez nią głęboko w psychice autora kompleksy są przesłankami współczesnego niepokoju, przygnębienia.

Filozofia Koszutskiego nie jest odkrywczą. Podobna postawa ideowa cechowała i cechuje wielu twórców. Jednak w zetknięciu ze słowem poetyckim nabiera ona doniosłości, a także – właściwości indywidualnych, konkretnych.

Jednym z zasadniczych środków wyrazu tej poezji jest ironia; jej mechanizm działa ze szczególną precyzją tam, gdzie chodzi o potępienie sztuczności, przeciętności życia. Ale podstawowym elementem, najistotniejszym tworzywem jest w wierszach Koszutskiego pierwiastek liryczny: zaangażowany, emocjonalny, nasycony osobistym widzeniem stosunek do świata. Jeśli Koziół uprawia typ liryki refleksyjnej, Drahan jest zwolennikiem liryki plastycznej, osadzonego na metaforyce, to autor *Dorzeczy dosłowności* skłania się raczej ku lirykowi fabularnemu – wykorzystującemu „rozpisaną” parabolę – czy wręcz publicystycznemu.

Z zupełnie inną koncepcją poetycką – nową nie tylko na gruncie wrocławskim – wystąpił w swej ostatniej książce Jacek Łukasiewicz. *Zabawy zimowe* (zwróćmy uwagę na znaczący tytuł) są rekonesansem w krainę staropolskiej pieśni, ody i fraszki. Trasa tej wycieczki do skarbcza naszej poezji biegnie jednak nie owym korytem, które wyżłobili nasi powojenni klasycyści. Autor wskrzesza bowiem nie tyle zewnętrzne elementy stylistyki, ale ducha staropolskiej poezji, sięga nie tylko po tropy i atrybuty języka, ale przede wszystkim wgłębia się w psychologię sarmackiego rymopisarstwa. Samo traktowanie liryki jako zabawy, gry pobiesiadnej jakże jest już Rejowskie i „Kochanowskie”; a Łukasiewicz na dodatek zgrabnie odczyścił swe oryginalne pastisze z konwencji romantycznych i poluru intelektualnego, który wniknął po ostatniej wojnie w formułę każdej poezji.

W *Zabawach zimowych* mamy do czynienia z nowatorską w powojennej sztuce wierszowania próbą przywrócenia poezji – właśnie rangi rozrywki. Próba to tyleż mistrzowsko przeprowadzona, co kpiarska; odczytać w niej można wyraźną drwinę w kierunku neoklasycystów, prowadzących z powagą i dowodami naukowymi swój dialog z przeszłością. Łukasiewicz pragnie swą rozmową z duchami zmarłych poetów po prostu bawić czytelnika i świetnie sobie zdaje przy tym sprawę z tego, że najlepsza zabawa w tym wypadku – to nie sama refleksja, sam dowcip, ale stylizacja, trawestacja dawnej myśli i dowcipu. Moment gry, radości polega w książce na uświadomieniu stylizacji przez czytelnika. Wszystko jest ułudą, możemy spokojnie odpiąć pasy i wsłuchać się w pieśń – o czym nas zapewnia podmiot liryczny, schowany za wieloma maskami, na samym dnie wiersza.

Nie przystałby na tę propozycję bohater poezji Andrzeja Bartyńskiego (m. in. *Komu rośnie las*). Utwory tego poety spaja wręcz przeciwstawna idea: nie będę niczego ukrywał przed czytelnikiem. Jeśli nie spodoba mu się szczerość, z jaką przystępuję do wyznawania swoich tajemnych bólów, tęsknot, pragnień, niech rzuci książkę! Szczerość to niepokojąca, nie bawiąca się w kompromis, traktowana jako postawa, jako filozofia życiowa. Na największe potępienie zasługuje obłuda ludzka, kłamliwość sytuacji, maska; razi poetę zmienność bytu, ulotność prawdziwych uczuć, rozdział w człowieku między tym, co myśli, a tym, co realizuje swym zachowaniem.

Zawsze istnieje jednak wiara w ostateczne zwycięstwo szczerości, prawdy. „Jutro znajdziemy lepsze miejsce na obóz”. Pod tekstem wielu utworów można odczytać marzenie o stolicy miłości idealnej, wiecznej. Marzenie to przebija przez tkankę licznych wierszy. Obraz rzeczywistości, konstruowany przez poezję Bartyńskiego, jest pełen światła, zasadniczym pojawiającym się kolorem jest – złoty. Światło i kobieta, często utożsamiane, stanowią ośrodki, w których autor lokuje swą nadzieję na dokonanie poetyckiego odkrycia. Bardzo wrażliwa, często enigmatyczna w swej refleksji liryka poety wybiera dla swej wypowiedzi obrazowanie o odległych skojarzeniach, często wręcz nadrealistyczne np.:

otworzył się las
cienkich splątanych żyłek
na wypukłym zielonym mięsie
wisisz w lesie do góry dnem

Ku wyobraźni wolnej, wiążącej w obrazy najdalsze elementy rzeczywistości, bliskiej formule nadrealistycznej steruje także liryka Jana Czopika (*Oko jedno i drugie, Jest poranek*) i Bernarda Antochewicza (m. in. *Odległe wrzosowiska, Żelazna sierść*). Z tym że pozornie rozstrzelona metaforyka drugiego z tych twórców wsparta jest ważnym, konsekwentnym programem ideowym. Wiersze Antochewicza krążą wokół spraw bytu i niebytu, nieskończoności, śmierci, samotności; ich bohater wydaje się świadomy bliskości totalnej zagłady, rozumianej nie tylko jako zniszczenie biologiczne gatunku homo sapiens, ale i jako

powolne wypalenie natury ludzkiej przez wybujały rozrost techniki. *Śmierć nie jest już końcem*, brzmi tytuł jednego z utworów. Zwykła śmierć nie może nim też być po lekcji drugiej wojny światowej. Konstrukcję poetycką wielu swych utworów wspiera Antochewicz na osi kontrastu, pragnąc tak wyrazić dramatyzm, konfliktowość ludzkiego ducha. Przeciwwstawienia: dzień – noc, światło – ciemność, północ – powietrze, wapień – węgiel wracają w jego twórczości niczym refren.

W sąsiedztwie liryki Bartyńskiego umieścić można również propozycję Henryka Gały, autora czterech książek, w tym jednej zasługującej na wysoką notę (pozostałe są bardzo nierówne). W *Głosach do cienia* podmiot liryczny z drapieżną, bezkompromisową wnikliwością, szczerością podejmuje próbę samookreślenia. Wnioski są gorzkie, ale dochodzenie – przekonywające, mocne, ostre w obrazach, penetrujące głęboko psychofizyczną konstrukcję człowieka, a szczególnie wychwytyjące jej paradoksy.

Ciekawą, szokującą tradycyjne gusty definicję cielesno-duchowej konstytucji człowieka zawiera liryka Jednego z najdojrzałych – w skali krajowej – młodych poetów, Rafała Wojaczka (*Sezon, Inna bajka*). U podwalin światopoglądu twórcy leży przekonanie o dominacji cielesności, biologii w życiu ludzkim; cielesności – to znaczy uzależnienia człowieka od materialnych i fizycznych konieczności. Konstrukcja naszego niedoskonałego jestestwa – twierdzi bohater *Sezonu* – jest taka, że naprzód chce nam się jeść, pić i jeszcze coś, a dopiero potem czulić, podziwiać, rozpaczać. Podmiot liryczny tych wierszy usiłuje udowodnić i ujawnić nici zależności, wiążących nierozdzielnie dwa tak chętnie rozłączane przez człowieka układy: reakcje psychiki oraz biologiczne funkcjonowanie organizmu. Ta teza odzwierciedla się m. in. w sposobie obrazowania. Struktury symboliczne występują u Wojaczka równocześnie, paralelnie z realistycznymi sprawozdaniami, opisami najzupełniej prozaicznych czynności i zachowań. W wielu wierszach poeta zmierza do dewaluacji mitów, norm, nawyków i zasad – zauważalnych w naszym postępowaniu, usiłując wykazać niedorzeczność, pompatyczność ludzkich reakcji, które przecież uzależnione są od ruchów, potrzeb ciała.

Odrębną pozycją na gruncie poezji wrocławskiej, bardzo uczuciową i wychodzącą z rzadkich dziś Leśmianowskich inspiracji był pierwszy tomik Salomei Kapuścińskiej *Chłodno jest oczom*. Z zainteresowaniem przywitamy następne książki tej nadto długo milczącej autorki.

Wśród kilkudziesięciu młodych – często jeszcze nie mających za sobą odrębnych pozycji wydawniczych – adeptów sztuki lirycznej poziom przeciętności przekraczają utwory m. in. Janusza Stycznia, Stanisława R. Kortyki, nowe wiersze Henryka Wolniaka, Stanisława Pasternaka. Zainteresowanych kształtem wrocławskiej przeciętności odsyłam do drugiego podrozdziału szkicu *Rzemieślnicy słowa*.

Spis treści

MIARY HEROIZMU

Tragiczni i napiętnowani

Wobec historii

Romantyczny proletariusz

Przypisani przeszłości

MAMINSYNKI EPOKI STABILIZACJI

Trójkąt Augustyna

Madejowe łożo

Trzy propozycje

OCALENIE ARKADII

Hełm z papieru

Ucieczka niedaleko

Przeciw pamięci

ZMOWA OBOJĘTNYCH

Przeciw produkcyjniakowi

Powracający schemat

Powieść stypendialna, powieść konkursowa

EPOPEJA POLSKIEGO OSADNICTWA

PROZA 1970

RZEMIEŚLNICY SŁOWA

Wschody nad Podlasiem

W kręgu małego liryzmu

W labiryncie kultury

KRAINA PŁYNNEGO ZERA

O „CZERWONEJ RÓŻY” I ZAANGAŻOWANIU W POEZJI

POECI ORIENTACJI HYBRYDY

KU FORMULE ROMANTYCZNEJ

W KRĘGU SPRAWDZONYCH KONSTELACJI LIRYCZNYCH

LIRA I JĘZYK