

Piekło języka. „Trenta Tre” Ryszarda Schuberta

Olga Szmidt

OLGA SZMIDT Uniwersytet Jagielloński, Kraków

PIEKŁO JĘZYKA „TRENTA TRE” RYSZARDA SCHUBERTA

Nieszczęście debiutu

Trenta Tre, pierwszą książkę Ryszarda Schuberta, wydaną w 1975 roku, określić by się dało – może z pewną przesadą, może w nieporównywalnym do dzisiejszego standardzie – mianem literackiego skandalu. W tomach, które za cel stawiają sobie opowiedzenie i swego rodzaju podsumowanie literatury lat siedemdziesiątych XX wieku, bo za taką książkę uważam *Licytację. Szkice o nowej literaturze*¹, debiut poznańskiego pisarza zajmuje miejsce istotne, w wielu szkicach uznawana jest ona za pozycję znaczącą i dla literatury tego czasu symptomatyczną. Obok debiutanckiego utworu Schuberta krytycy, których szkice znalazły się w owym zbiorze, zwrócili uwagę także na *Pannę Liliankę* – często lektura *Trenta Tre* jest więc przedstawiana z perspektywy czytelników, którzy za sobą mają już, istotnie odróżniający się, drugi tekst autora. Skandalizująca książka, jaką bez wątpienia było *Trenta Tre*, we wspomnianym tomie nie doczekała się tak wyrazistych recenzji. Spokojne reakcje bliższe są też niewątpliwie potencjalnym wrażeniom dzisiejszych czytelników – lektura debiutanckiej powieści Schuberta w latach dwutysięcznych może wywoływać wrażenie, jakoby słowa krytyków wypowiedzanych się o *Trenta Tre* w tamtym czasie skażone były wielką przesadą, zaciekłością i negatywną ekscytacją o zadziwiająco nieadekwatnym natężeniu.

W przypadku autora *Trenta Tre* zaskakiwać będzie nie tylko to, z jakich powodów okazuje się on (na podstawie tekstów ówczesnej krytyki literackiej) pisarzem wyrotowym, niepokojącym i, w gruncie rzeczy, znieważanym. To, co w dzisiejszej lekturze może niepokoić i nastęrczać kłopotów interpretacyjnych oraz estetycznych, niewiele ma wspólnego z pohukiwaniami Bohdana Czeszki czy Jana Walca. W ostateczności zastanawiające i nieoczywiste jawi się *Trenta Tre* we właściwie każdej strategii lekturowej – od tej socjologizującej, a także badającej recepcję tekstu literackiego, przez skrajnie estetyczną, po tę skupioną na analizie instancji autorskiej w tekście literackim, by wymienić tylko kilka podstawowych. Nie oznacza to – co można by było wyprowadzać z tych paru zdań – że jest to w moim przekonaniu arcydzieło polskiej literatury, przeoczona perła z lat siedemdziesiątych, która utkwiła w pierwszych syntezach i wyłowiona rozświetli polską literaturę tak ówczesną, jak dzisiejszą. *Trenta Tre* to dzieło ostentacyjnie niearcydzienne, nieidealne i, jak wolno sądzić, pod wieloma względami niespełnione. Nieoczywistość zarówno tego

¹ *Licytacja. Szkice o nowej literaturze*. Warszawa 1981.

dzieła, jak i jego wartości literackiej czy artystycznej wydaje mi się czynnikiem nie skazującym go na przegraną w świecie literatury, ale przeciwnie – sędzę, iż wskrzeszenie zainteresowania takim tekstem, tekstem po kilku chwilach istnienia w dyskursie krytycznoliterackim skutecznie wyprowadzonym poza główny obieg literacki, przynieść może więcej interpretacyjnych ekscytacji niż permanentne (mimo że często bez wątplenia bardzo pożyteczne) powracanie do tego, co uznane za absolutnie oczywiste w swej artystycznej doskonałości.

Strategia ta przywodzić może na myśl zainteresowanie mniej atrakcyjnym bohaterem, mniej doskonałą czy drugoplanową postacią w powieści, twórczością marginalizowaną ze względu na przypisywanie jej do grup społecznych nie cieszących się poważaniem. Owo skojarzenie ma wiele uzasadnień i daje się w tym kontekście obronić. Szczególnie zasadne, jak można bez wątplenia dowodzić, jest uznanie robotników (a w przypadku *Panny Lilianki* – kobiety z niższych warstw społecznych) za grupę społeczną, która w omawianym utworze zyskała pełnię zainteresowania. Nie to jednak, o kim opowiada ta literatura, ale w jaki sposób to czyni, wydaje mi się najbardziej zajmujące. Chętnie więc przyznaję, że w swoim artykule nie zawsze podejmuję typowe albo – jak można by uważać szczególnie w pierwszym kontakcie z tą prozą – zdroworozsądkowe decyzje interpretacyjne. Myśl, która stoi za przywoływaniem *Trenta Tre*, poza kilkoma motywami, ciekawymi – zwłaszcza na polskim gruncie – pisarskimi zainteresowaniami, a także bezkonkurencyjnym w polskiej prozie słuchem językowym, jest też mniej oczywista i wydać się może łatwa do podważenia. Otóż sędzę, że niedoskonały i nieostateczny (a przynajmniej sprawiający takie wrażenie) tekst Schuberta odznacza się bardzo dużym potencjałem, szczególnie w zakresie postrzegania języka w jego rozmaitych wymiarach. Kontynuując tę myśl postawiłabym tezę, iż owa literatura (czy nawet: literatura tego rodzaju) okazuje się płodna poznawczo i estetycznie nie tylko ze względu na rozpoznawaną w niej wartość (zaryzykuje: samą w sobie), ale również z uwagi na ostentacyjnie oferowane czytelnikowi pole interpretacyjne.

Ażeby rozjaśnić tę myśl, należałoby powiedzieć, że proza Schuberta jest w tej lekturze przede wszystkim pożywką dla aktywnego interpretatora czy krytyka. To bowiem, co Schubert zaznacza w swojej prozie, to, jak kreśli spektrum możliwości literackich, to, jak wyznacza możliwości wykorzystywanego języka, to nie antycypacja najnowszych multimedialnych literackich projektów. To wykonanie gestu właściwie przeciwnego. Schubert tematem i przedmiotem swojej powieści czyni nie historię, nie opowieść, nawet nie opowiadanie, ale sam język. Zakreśla jego ramy i zapisuje – dostarcza interpretatorowi bardzo przetworzonego artystycznie, lecz aktualnego języka (wykorzystującego także ten „martwy”, urzędniczy, donosowy), którego gestwina oddana jest właściwie na pastwę czytelnika. Czytelnika, który, podobnie jak ten w latach siedemdziesiątych, może postawić wielokrotnie pytanie, czy wciąż ma do czynienia z literaturą i, w gruncie rzeczy, czego chce od niego autor tej dziwacznej, brudnej, a nawet brutalnej prozy.

Celu mojego artykułu nie stanowi przekucie niedoskonałości powieści w jej zalety – byłoby to zadanie bardzo trudne, ale przede wszystkim nieuzasadnione. Zadaniem, jakie sobie stawiam, jest raczej przyjrzenie się *Trenta Tre*, ażeby wydobycь cechy szczególne tego utworu, wyjątkowe w polskiej literaturze, ponadto zaś takie, które atrakcyjne – w sposób nieoczywisty, mam tego pełną świadomość –

okazać się mogą również dla współczesnego czytelnika. Z tego względu tylko część mojej uwagi poświęcam krytycznej rekonstrukcji stanowisk recenzentów – za ciekawe uznaję w nich bowiem głównie te punkty, które pozwalają rozpisać tekst Schuberta na aktualne problemy i kategorie.

W tym miejscu koniecznych jest jeszcze kilka zdań wprowadzenia. To literatura będąca pozbawionym wyraźnej fabuły zapisem rozmów, jakie prowadzą pracownicy Cegielni. Każdą z części, opatrzoną osobnym tytułem, poprzedzają fragmenty listów Zygmunta Krasińskiego, w których instruuje on swoje dzieci w zakresie poprawnego zachowania, a także wysławiania się i pisania. W afirmatywnej recenzji Bohdan Zadura notował:

jest to książka godna uwagi, niepodobna do tego, do czego przyzwyczała nas polska proza (młoda?), książka niezwykła w swej tkance językowej i ambitna w zamysle. O konstrukcji skomplikowanej i konsekwentnej. Prymitywna na pierwszy rzut oka i wyrafinowana zarazem. Puryście językowemu lektura pierwszych jej stron postawi włosy na głowie, tolerancyjny czytelnik skłonny będzie wyrozumiale popukać się w czoło i pomyśleć, że do różnych bzdur przyzwyczała go literatura współczesna, ale *Trenta tre* bije w tym względzie wszelkie rekordy. [...] Materia powieści Schuberta jest bylejąkość – można by tego dowiedzieć w odniesieniu do wszystkich płaszczyzn, na jakich się *Trenta tre* rozgrywa; byle jaki, zaśmiecony, kaleki jest jej język – mieszanina wielkopolskiej gwary, biurokratycznego żargonu, pseudokunsztownego pustosłowia, poetyka skarg, monitów, zażaleń, donosów [...]².

Radykalizm prozy Schuberta polega zasadniczo na geście, jaki autor wykonuje – nie tyle wykorzystuje żywy język, nie tyle mowę żywą przekłada na mowę literacką, ile ostentacyjnie oddaje jej głos. Podczas lektury *Trenta Tre* wielokrotnie można odnieść wrażenie, że w gruncie rzeczy nie wiadomo, o co chodzi, czyje dokładnie są głosy, jak te głosy się ze sobą komunikują i czym lub kim jest ten, kto owe głosy rejestruje (Leszek Bugajski nazywał to językiem „ucharakteryzowanym na magnetofonowy zapis mowy”³). Określenia „rejestracja” używam nieprzypadkowo. *Trenta Tre* sprawia bowiem wrażenie, jakby było, by tak powiedzieć, przesadnym zapisem taśmy magnetofonowej, pochodzącym z urzędnika nie zawsze w najbardziej przemyślany sposób ustawianego. Czy stąd wynika przemieszanie stylów, konwencji, a wreszcie języków? Tak i nie jednocześnie. To uzasadnienie wydaje się dość wygodne, lecz nie opisuje problemu adekwatnie. Sądzę bowiem, że takie ukształtowanie tekstu wynika, mówiąc wprost, z faktu, iż mamy do czynienia z tekstem literackim. Nie są to „tylko” rozmowy spisane z taśmy⁴, ale tekst na wskroś literacki i – w swoim geście literackim – ostentacyjny i wyrafinowany. Świadczą o tym rozmaite rozwiązania, na jakie zdecydował się Schubert, wśród których za najbardziej oczywiste uważam niestandardowe zagęszczenie języka. W efekcie takiego ukształtowania tekstu powstaje swoisty językowy koncentrat, który nie może pełnić funkcji zapisu mowy nie zaburzonego literackim myśleniem o rzeczywistości zapi-

² B. Zadura, *Trzydzieści trzy*. „Twórczość” 1976, nr 2, s. 113–114.

³ L. Bugajski, *Rozziew*. W zb.: *Licytacja*, s. 140.

⁴ Można by to zestawić chociażby z zapisanymi sytuacjami, które wykorzystuje w swoich analizach W. Pawluczek (*Potoczność i transcendencja*. Kraków 1994). Różnica jest bardzo wyraźna i obejmuje nie tylko kształt zapisu, ale też sposób notowania (paradoksalnie tekst Schuberta jest, by tak powiedzieć, bardziej fonetyczny) czy usytuowanie instancji nadawczej i notującej (w przykładach badacza osoba nagrywająca ma być właściwie przezroczysta).

su mowy. Obok tego istotnych jest wiele innych cech, do których powrócę w dalszych częściach artykułu.

Oto słowa Włodzimierza Boleckiego:

Zadziwiające, że przy wnikliwych analizach pozaliterackich odniesień tej powieści tak mało uwagi poświęcono ściśle artystycznym operacjom Schuberta. A w nich – nie w socjolingwistycznym portrecie – ukryte są, moim zdaniem, najgłębsze artystyczne sensory tego utworu.

Przed wszystkim: warto słuchać pisarza, gdy mówi o własnym tekście. Schubert zwracał Walcowi uwagę, co ten zignorował, że obie części tytułu jego powieści należy pisać z dużej litery. *Trenta Tre* to nie *trenta tre*. A tym bardziej nie 33, jak chciał Zadura, co było jedynym bezsensownym w jego pięknej recenzji. *Trenta Tre* zatem – i tu zaczyna się skomplikowana gra Schuberta z czytelnikami – to nie liczebnik, ale nazwa własna. *Trenta Tre* to bowiem nazwa „neapolitańskiego klasztoru o ściślejszej regule, którego zakonnice żyły w zupełnej izolacji od świata”. Informację tę można znaleźć w komentarzach Zbigniewa Sudolskiego do *Listów* Zygmunta Krasieńskiego. Krasieński też jest autorem listów, z których cytaty poprzedzają poszczególne rozdziały powieści⁵.

Tak nieprawdopodobne stężenie języka (a właściwie języków) w tak krótkiej powieści – jak mogłaby chcieć to pewnie określić część czytelników – ciąży wręcz ku grotesce, szczególnie gdy wyraźnie odciąć tę przestrzeń od jakiegokolwiek świata „poza” językami, które wykorzystuje się jako temat i tworzywo powieści. Powieści ciężącej ku grotesce, ale nie stającej się groteską. To, co wydaje mi się bowiem w *Trenta Tre* najważniejsze, to fakt, że ów gest literacki (czyli, jak pisałam, przesadna rejestracja mowy potocznej) nie świadczy o pozytywnym stosunku do języka (to nie zachwyty nad językiem codzienności, który właściwy jest wielu twórcom dzielącym zainteresowania z Schubertem). Można odnieść wrażenie, że jest wręcz przeciwnie, że to raczej efekt przerażenia światem języka, który w obliczu czytelnika staje się swoistym wariantem zastanej rzeczywistości. Jerzy Niemczuk pisał:

ukazało się *Trenta tre* Schuberta, sięjąc zgrozę stylistyczną dezynwolturą. Powieść ta była próbą zapisu języka, jakim mówią żywi ludzie, a nie literackie postaci. Miejski folklor nie miał tu nic wspólnego z egzotyką obyczajową – był próbą codzienności, jakiej od literatury oczekiwano. Kolejna powieść Schuberta nie jest już językowym laboratorium, stylistyczna inwencja została w niej sfunkcjonalizowana, metoda pisarska okazała się przejrzysta. Powstał utwór, który z racji swej inności nie mieści się w żadnej przegrodzie proponowanej przez współczesną krytykę⁶.

Znika narrator, a za nim znika autor, który przeobraża się w cień bohatera o jego imieniu, znika fabuła – pozostaje tylko horror języków, które nie komunikują niczego i nie określają właściwie w ogóle bohaterów (a na pewno nie tak, jak przez lata przyzwyczajała do tego literatura w konwencji realistycznej), nie porozumiewają się ze sobą ani nie potrafią rozpoznać swoich funkcji. To nie język, który nurza się w świadomie intertekstualnych odwołaniach, to język, który traci już wszelki kontakt – nie tylko ze swoimi użytkownikami, lecz również z przestrzenią społeczną, której „nie obsługuje”, której nie dotyka, ale też zdaje się już tracić takie ambicje.

Chyba najbardziej interesującą z nielicznych rozbudowanych analiz *Trenta Tre*,

⁵ W. Bolecki, *Wolne głosy. (Proza Ryszarda Schuberta)*. W: *Prawdy niemiłe. (Eseje)*. Warszawa 1993, s. 159.

⁶ J. Niemczuk, *Nowe wraca*. W zb.: *Licytacja*, s. 155–156.

jakie dotąd opublikowano, jest przywołany już szkic Boleckiego. Porusza on kilka interesujących kwestii, spośród których artystyczne ukształtowanie powieści Schuberta, a także jego niestandardowy stosunek do języka to może najważniejsze punkty. Omawiane przez Boleckiego wypiski z tekstów krytykujących Schuberta (pozostają tylko przy tych fragmentach, skądinąd słusznie wybranych przez badacza) wymagają chwili zastanowienia. Przytaczam parę zdań dla przykładu:

Stronicami całymi leje się ten bełkot. Całymi stronicami ciurkają dialogi nic nie niosące, takie więcej życiowe, czyli takie jak w życiu, kiedy to kilku idiotów nie ma sobie nic do zakomunikowania, ale gędzi, gędzi, gędzi, gędzi. [Bohdan Czeszko]

Schubert jednak takiej analizy [tj. analizy języka marginesu – O. Sz.] nie dokonał, ani nie próbował dokonać, kontentując się jego prześmiewaniem, a nawet przerabianiem w taki sposób, aby było jak najbardziej laskotliwe. [Jan Walc]

młody, zdolny, a nie on pierwszy, wszedł na zupełnie fałszywą drogę, uwierzył w siebie nieprawdziwego, we własne wmówienie, w taki obraz, jakim go poczęstowano, i bez żenady wydał swoją młodzieńczą wprawkę, słusznie uważając, że jak się zostało geniuszem, to nie ma się czym martwić. [Marek Zieliński]⁷

Autentyczność, żywy język i literatura artystyczna

Wypowiedzi te można komentować, można też pominąć ostatecznie milczeniem w obliczu noty na skrzydełku książki. Przypadek to bowiem osobliwy i symptomatyczny. Otóż w porównaniu z tym, co wyczytać się da z owej odautorskiej noty, przytoczone krytyki wydają się dość wyważone. O autorze *Trenta Tre* wiadomo mniej niż niewiele, niewiele więcej wiadomo na podstawie tego tekstu. Zacytuję większą część:

Czy Ty naprawdę jesteś z tego dumny? Czy naprawdę sądzisz, że to jest sztuka? Dla mnie *Trenta Tre* jest niezdatną i tandetną próbą imitacji wielu. Twój pseudorealizm i takiż naturalizm nie wstrząsa (a tego chciałeś!), nie niepokoi (może i tego?!), nie atakuje, nie drażni i nie prowokuje. To mit młodzieńca, który sądzi, że poznał życie na wylot. Że ludzie nie stanowią już dla niego zagadki, że jest ponad całą tą zmurszałą ziemią. Twój bunt jest żaloszny: w tym nie ma życia – bo go nie znasz, choć zgrywasz się na jego znawcę. Czas najwyższy, głupcze, byś razem z nimi przyjmował ciosy, które sam zadajesz, aby zadowolić własną pychę! Czy nie rozumiesz, że *Trenta Tre* to Twoje wielkie kłamstwo wobec siebie samego? że to nielojalność wobec Twojej struny najcenniejszej? Przecież potrafiłeś na niej grać, nim jej nie zdradziłeś, nim się jej nie wyparłeś. I tego najbardziej nie mogę Ci wybaczyć. (z podszeptów dajmoniona, 1971)⁸.

Pierwszym odruchem interpretacyjnym wydaje się uznanie przytoczonego tekstu za biczowanie się autora, który pragnie, aby przerwano ten proces. Inną możliwość stanowi przyjęcie, iż pisze on owe słowa, ażeby powiedzieć coś dokładnie przeciwnego. Sądzę, że jest to jeszcze inny przypadek i nie znajduję dostatecznych znaków, które by temu zaprzeczały. Mimo że wygodniej, także z punktu widzenia czytelnika, byłoby uznać, iż oto mamy do czynienia z autoironicznym na wskroś albo zgoła kabotyńskim autorem, przyjmując inną wersję. Moim zdaniem, jest to

⁷ Cyt. za: Bolecki, *op. cit.*, s. 157.

⁸ R. Schubert, *Trenta Tre*. Warszawa 1975, skrzydełko okładki. Cytaty z tego wydania będą dalej lokalizować za pomocą skrótu T i numerów oznaczających stronicę.

rzadki przypadek tekstu najzupełniej kwestionującego, najzupełniej wątpliwego, w którym podmiot podważa zasadność swego pisania. Pobocznym kontekstem może tu być kwestia biografii literackiej autora, a więc jego rezygnacja z twórczości po wydaniu dwóch powieści. Jeżeli jednak uznać przywołaną notę za integralną część tekstu literackiego, wpływać będzie ona poniekąd na sposób odczytywania postaci Rysia, który „odbiera” dialogi i monologi innych postaci. Ten wręcz nużąco neurotyczny strumień tekstu, nazwany „podszeptami dajmoniona”⁹, to czysty sąd nad sobą samym jako instancją, która miała oddać prawdę i sprawiedliwość, miała się buntować i być oryginalna. To czysta negacja tego, co czytelnik pozna na kartach powieści. W obliczu takiej deklaracji tego, kto stara się – w bardzo osobliwy sposób, ale jednak – rejestrować życie, trudno nie zawiesić sądu na temat realizmu i wierności owej powieści. Wniosek ten wydać się może nieintuicyjny, sądzę wszakże, iż właśnie taka lektura jest pożądana – lektura wątpliwa zarówno w instancje i podmioty tekstu, jak też w jego język.

Pozornie prosta, ale etycznie nieoczywista gra, w jaką bez wahania wciąga autor czytelnika, to także stawianie pytania o to, co wydarza się i może się wydarzyć w tekście. Nie uważam, aby poszukiwanie dowodów literackości tej literatury było potrzebne – nie mam bowiem co do tego faktu najmniejszych wątpliwości. Warto mimo to wydobyć aspekty, które sprawiają, że istotne staje się tu napięcie pomiędzy dwoma wymiarami tekstu Schuberta: artystycznym oraz surowym i brutalnym. Krytyka złożona przez autora na skrzydełku powieści wobec samego siebie i wobec czytelnika, cytaty z Krasińskiego, zastanawiające tytuły kolejnych części, nawiązanie, zauważone przez Zadurę, tytułowych słów do Dantego (mimo że raczej chybione), a także inne gesty grające z konwencją realistyczną, aby ostatecznie ją ośmieszyć, to tylko niektóre z wymiarów tekstu, o jakich warto tu powiedzieć. Inaczej o książce pisał jej promotor – Henryk Bereza:

W społecznym autentyzmie językowym Schubert zdystansował Stanisława Czycza i Edwarda Reblińskiego, zbliżając się w prozie artystycznej niemal do tego, co dałoby się osiągnąć poprzez naukowy zapis fonetyczny żywej mowy. Czy literatura artystyczna z naukowego zapisu fonetycznego będzie mogła kiedykolwiek korzystać, tego nie wiadomo. [...]

[...]

W *Trenta tre* wszystkie te właściwości żywej mowy i użytkowego języka pisanego, którym Schubert dla swoich celów pisarskich przyznał znaczenie, zostały maksymalnie zgęszczone. Przy pełnym społecznym autentyzmie języka narracji nic w *Trenta tre* nie brzmi naturalistycznie, mamy tu do czynienia z takim literackim koncentratem językowym, którego przez mechaniczny wybór nie da się spreparować¹⁰.

Konkurencja w autentyczności, jaką rozpisuje tu krytyk, znacznie odróżnia się od dalszej części tekstu, w którym akcentuje on artystyczny rozmach powieści Schuberta. Krytyk nie może w zasadzie uzgodnić tych stanowisk, zdaje się oscylować pomiędzy nimi, nie przyłapując tekstu Schuberta w takim punkcie, który

⁹ Warto zauważyć – a jest to potwierdzenie czteroletniego oczekiwania książki na publikację – że owe podszepty pochodzą z 1971 roku, podczas gdy data wydania to 1975 rok. Ów sąd ma zatem miejsce, jeżeli przyjąć deklarację autora za obowiązującą, nie w chwili opublikowania książki, lecz w momencie jej pisania, ewentualnie ukończenia. Zdaje się więc, że kluczowy jest tu nie czytelnik, ale uwewnętrzniiona instancja osądzająca podmiot piszący.

¹⁰ H. B e r e z a, *Prawda języka*. „Twórczość” 1977, nr 10, s. 162.

odsoniłby jego istotę. Sądzę, że to właśnie najdobitniej świadczy o jego strukturze – autentyczności w wyrafinowaniu artystycznym czy też równoległości tych kategorii.

Przenieśmy się do współczesności. W roku 2012 w „Dwutygodniku” pojawił się artykuł Schubertowi, wielkiemu zapomnianemu polskiej literatury, poświęcony. Czytamy tam:

To dzięki Berezie, który wykorzystał tak zwany sposób (dług wdzięczności dyrekcji „Czytelnika”), po 4 latach bezowocnych usiłowań udało się Schubertowi wypuścić pierwszą książkę.

Trenta Tre wychodzi w 1975 roku. I sprowadza na autora święte oburzenie. Przede wszystkim książkę zarzucano, że to wcale nie jest literatura. Bohdan Czeszko widział w niej ewidentną świnie, podłożoną klasie robotniczej. Jan Walc wyraził swój stosunek do powieści już w tytule recenzji (*Srutu tutu*), w której dostało się też Berezie.

[...]

Dopiero po kilku latach *Trenta Tre* doczekało się solidnej analizy pióra Włodzimierza Boleckiego. Który z ubolewaniem skarcił swojego kolege, Walca, a przy okazji jego paszkwilu wyciągnął odpowiednie wnioski na temat zagadkowego tytułu¹¹.

Recepcja *Trenta Tre* – krótka, burzliwa i ściśle uzależniona od postaci krytyka, Henryka Berezy – właściwie kończy się (pomijając takie wyjątki, jak cytowany tekst Szpindlera) w momencie wypadnięcia z listy nowości i zamknięcia lat siedemdziesiątych w wygodną syntezę w rodzaju wartej uwagi, ale niezbyt odkrywczej i zróżnicowanej *Licytacji*. To tam znalazły się również określenia, które pozornie zdawały się trafiać w sedno i ujmować ową twórczość w wygodną formułę, w istocie jednak ukróciły jakiegokolwiek dalsze rozważania na ten temat. Tak jest np. w artykule Krzysztofa Rutkowskiego, włączającym utwory Schuberta do „plebejskiej formacji tekstowej”¹², czy też Stanisława Piskora, kuszącego się o śmiałą diagnozę, która warta byłaby szerszej dyskusji. Umieszczając Schuberta tym razem w „nurcie destrukcyjnym”¹³ w prozie, krytyk pisze także:

Otóż niewątpliwie można zestawzić (na zasadzie analogii) powieść Schuberta z dokonaniem w sztuce Nowego Realizmu czy pop-artu. Podobnie jak twórcy tych tendencji, autor *Trenta tre* kreuje swoje dzieło z odpadów cywilizacyjnych, natura w jego rozumieniu jest naturą „z drugiej ręki”. To są atrapy; natura ludzka jest przepuszczona przez maszynkę przetwarzającą mentalność, myślenie, język. Jeśli można umieszczać tę powieść w nurcie realistycznym, to tylko w znaczeniu, jakie nadaje mu Nowy Realizm¹⁴.

Trudno powiedzieć, czy uzasadnione są analogie z pop-artem, wywodzącym się i istniejącym w radykalnie innych warunkach społeczno-gospodarczo-kulturowych, rządzącym się odmiennymi prawami i oferującym zupełnie różną estetykę. Oddać jednak trzeba autorowi szkicu, że zdaje się krążyć wokół centrum problemu, wydobytą pewną głębszą zasadę organizującą tę twórczość. Nawet jeśli, jak sądzę, chybia, kiedy mówi o naturze ludzkiej, która poddawana jest swego rodzaju dzia-

¹¹ A. Szpindler, *Twórczość to Rysioman*. (2012). Na stronie: <http://www.dwutygodnik.com/artykul/4023-tworczosc-to-rysioman.html> (dostęp: 31 X 2015).

¹² K. Rutkowski, *Literatura polska pod koniec wieku*. (*Zagadnienia języka*). W zb.: *Licytacja*, s. 206.

¹³ S. Piskor, *Nowa proza*. W zb.: *ju.*, s. 220–221.

¹⁴ *Ibidem*, s. 221.

laniom (moje zastrzeżenia budzi fundamentalna skądinąd kwestia, czy to nie kultura wynajduje pojęcie natury ludzkiej, nie istniejące uprzednio, i inne tego typu), zdaje się jako jeden z nielicznych odkrywać, że Schubert nie chce być realistą, a jeżeli wybiera realizm, nie oznacza on tego, do czego przyzwyczyli nas konwencje i światopogląd tego nurtu. Czy Nowy Realizm to trafny wybór do opisu tej powieści? Można odnieść wrażenie, że to pomysł ryzykowny, ale bardziej interesujący i adekwatny niż nieustanne ponawianie rozważań na temat udanego lub nieudanego realizmu Schuberta, istnienia przekazu i sensu tej literatury jako podstawowych problemów jego odbioru. Kolejne partie szkicu przynoszą mniej zajmujących obserwacji, choć zdają się poruszać problemy dla tej prozy podstawowe. Zauważa Piskor:

Tam [tj. w *Trenta Tre*] narrator jest zredukowany do roli aparatu rejestrującego całą audiosferę otoczenia. A czymże jest ta audiosfera? Mieszanią różnych okaleczonych form językowych: żargonu podmiejskiego, gwary, karykaturalnych zlepów języka biurowego i mass-mediów. Nie ma konsekwentnego narratora, jest natomiast ruchomy punkt widzenia. [...]

Schubert w *Trenta tre* zademonstrował w całej jaskrawości ubezwłasnowolniony sposób myślenia, wielki śmietnik językowy, pełną dezintegrację osobowości porażonych biurowo-telewizyjnym prześwieczeniem głów. Indywidualizm tych wypowiedzi wyraża się jedynie w kombinatoryce zlepów, a nie w takim sposobie mówienia, który znamionowałby pełną osobowość postaci. Fabuła *Trenta tre* nie ma żadnej logicznej nici przewodniej. Jest to kalejdoskop kolejnych sytuacji¹⁵.

Nieszczególnie wyróżniająca się na pierwszy rzut oka analiza *Trenta Tre* wydobywa istotne z mojej perspektywy aspekty tej powieści. Konieczne są dopowiedzenia, rozwinięcia czy też modyfikacje, jednak autor zdaje się widzieć w Schubercie (słusznie, ale bez właściwego Berezie patetycznego równania wyłącznie do arcydzieł) pisarza, który często najwięcej ma wspólnego z francuskimi pisarzami Nowego Realizmu czy z tym, co dzieje się w literaturze amerykańskiej (choć zamiast ostatecznie wątpliwej analogii z pop-artem proponowałabym raczej Szkołę Nowojorską z Jamesem Schuylerem na czele). Nie wyklucza to cech wspólnych z Januszem Andermanem (szczególnie, co wyjątkowo często i trafnie było punktowane, z *Zabawą w głuchych telefon*) czy z Donatem Kirschem. Te rodzime pokrewieństwa zdają się już jednak mówić coraz mniej i coraz mniej doświetać. Uznać można, że na wyrost prowadzone rozważania, kierujące Schuberta w stronę docenionych nurtów światowej literatury, nie zaś porażki rewolucji artystycznej w prozie, to tylko osłabiona strategia właściwa Berezie. Ale nie to jest dla mnie istotne. Istotne wydaje mi się bowiem, że czytając Schuberta zapomnieć można o polskich krewnych, mimo iż książki to na wskroś, zarówno językowo, jak i na poziomie świata tworzonych przez tekst, polskie. Aktualizują się, czy to ze względu na paradoksalnie lepszą znajomość wspomnianej już literatury światowej, czy z powodu istotnej aktualności owych kontekstów. Podczas tych lektur na myśl przychodzą raczej szaleństwa literackie i społeczna nonszalancja Franka O'Hary, raczej półobecn i półzarysowani bohaterowie powieści *Co na kolację?* wspomnianego już Schuylera niż Kirsch ze swoimi utworami i pozostałe, często dość pretensjonalne przedsięwzięcia skutecznie zapomnianych rewolucjonistów. Innym pytaniem jest oczywiście, czy Schubert dorów-

¹⁵ *Ibidem*, s. 222.

nuje wspomnianym pisarzom. To jednak kwestia do rozważenia dla krytyków o temperamencie bliskim Berezie; mnie istotne i wystarczające wydaje się ich artystyczne i myślowe powinowactwo.

Dlaczego więc Schubert był, ale Schuberta nie ma? Sądzę, że zasadnicze powody tkwią w dwóch hasłach, często już w tej pracy przytaczanych, oraz w słabości krytyki literackiej i krytyków, którzy nie mają dość silnej pozycji i głosów, aby rzeczywiście umieścić wartościowy w ich przekonaniu tekst na właściwym miejscu¹⁶. Pozwalam sobie na arbitralne zawieszenie pytania, czy decydującym problemem nie jest niedostateczna atrakcyjność tej twórczości. Dwa hasła, o których wspominałam, brzmią: „Henryk Bereza” oraz „rewolucja artystyczna w prozie”. To, jak sądzę, łączy nieszczęsną karierę obu książek: *Trenta Tre* i *Panny Lilianki*. To również sprawiło, że istotna część komentatorów twórczości Schuberta chętnie poprzestała na, by tak powiedzieć, czytaniu ich w ramach zakreślonych przez wspomnianego krytyka – nawet jeżeli nie był on dla nich autorytetem czy istotnym punktem odniesienia dla kształtowania świadomości literackiej. W dużej mierze to właśnie ten proces sprawia, że Schuberta się nie czyta: z jednej strony, zdaje się, że wszystko już wiemy o nim i o literaturze z nim spokrewnionej; z drugiej zaś – że teksty to istotowo nieciekawe, bo pisane w kluczu rewolucyjno-artystycznym, nie wykraczającym poza ów kontekst i poza tę świadomość literacką.

Zacytuję jeszcze znamieny głos Stanisława Barańczaka, zabrany w dyskusji tygodnika „Literatura” zatytułowanej *Literatura polska w 1975 roku*. O pierwszej książce Schuberta krytyk tak mówił:

Jest to rzecz bardzo dyskusyjna i może się komuś zupełnie nie podobać, ale może też wzbudzać zachwyty. Autor dokonał tu czegoś, czego jeszcze – poza może Białoszewskim, który robi to w inny nieco sposób – w literaturze naszej nie było. Dokonał zapisu autentycznego języka mówionego, języka ulicy. Oczywiście jest to koncentrat tego języka, nieraz groteskowo ujęty, pokazany w krzywym zwierciadle, ale równocześnie niesłychanie wierny. Nie ma w tym jakichś wielkich perspektyw intelektualnych, ale słuch językowy autor wykazał zupełnie fenomenalny¹⁷.

W cytowanych opiniach, co widoczne jest może najlepiej w przypadku Barańczaka, najbardziej zastanawiająca wydaje się niepewność recenzentów, kiedy posługują się wspomnianymi wcześniej kategoriami. Jak się zdaje, tekst Schuberta, do którego przechodzę w kolejnym rozdziale, rozchwiał – choć przyznać trzeba, że na krótką metę – standardowo używane w polskiej krytyce literackiej tamtego czasu utarte kategorie. Gdy bowiem podnosi się problem autentyczności, nie daje się tego ująć w proste formuły, więcej: nie sposób nie uruchomić skomplikowanych rozważań estetyczno-filozoficznych, na które niewielu krytyków literackich ma ochotę, a i niewielu sięga po tego rodzaju refleksję. Nie inaczej jest z artyzmem tekstu czy też z jego rzekomo problematyczną literackością. Istotne, że oba zagadnienia stawiane były właściwie za każdym razem jako jednoznacznie opozycyjne,

¹⁶ Ciekawie w tym kontekście brzmią rozważania A. W. Pawluczuka ze szkicu *Krytyka krytyki* (w zb.: *Licytacja*), podnoszącego m.in. problem wszystkożerności krytyki, która jednocześnie pisze tylko pozytywne recenzje, nie umiając rzeczywiście wskazać utworów wartościowych.

¹⁷ S. B a r a ń c z a k, wypowiedź w: *Literatura polska w 1975 roku. Dyskusja redakcyjna*. „Literatura” 1976, nr 2, s. 7.

a ponadto – co skądinąd wydaje się oczywistą konsekwencją – jako niewygodne dla krytyków i niedostatecznie opisujące tekst Schuberta. W swojej interpretacji, której istotną część zawiera ten rozdział, a której dopełnieniem będzie kolejny, rezygnuję ze wspomnianej strategii i postaram się zaproponować możliwość wydobycia w nieco inny sposób tego, co ważne jest w tekście *Trenta Tre*, który został, mówiąc z pewną przesadą, żywcem pogrzebany¹⁸.

Orgia i śmierć języka

Zaczynam od dłuższego cytatu:

- Panie Słupek, a słyszał pan, że Kapusta dostał dwa lata za zabicie sarny?
- Kapusta?... czekaj no... Kapusta... ahaha... za co?, klusownik?!, mało!!, powiesić!!!, poww... względnie dożywocie, powiesić względnie dożywocie. Co to za zwyrodnienie charakteru, psiakrew, ażeby uśmiercać jak również mordować zgłodniałą zwierzynę, jak również mordować... powiesić!!, powiesić względnie dożywocie... Zdarza się!, bezwzględnie, zdarza się. Mój znajomy lekarz, nieprawda, ustrzelił nawet maciorę, psiakrusz... stoi, psiakrusz, złożył się, psiakrusz... rrrrynalelujapuch!!!, z kulawego sztycha, psiakrusz... Dwanaście miała młodych, psiakrusz... dwanaście miała młodych...
- Sypnij no ociec, kuchnia w pindzel, czyś ty w końcu ukatrupił tego konia gajowego, czy to ci była jednak sarna?
- Co?... no tak tak, bezwzględnie, to ja już sobie może...
- Słupek, a jak taki hasaj na przykład leje, to jak, wolno strzelać czy nie?
- A jak tam kotek, panie Słupek?
- Kotek?, Mindul he he... Mindul choruje, psiakrusz... Ja nawet podejrzewam, nieprawda, że coś musiało chwycić. Noo, jest już stary, bezwzględnie, jest już stary. Pozawczoraj, nieprawda, pozawczoraj udaje się do pokoju, jak również natychmiast oraz bezzwłocznie spoglądam na mojego kotka. Chodzi, psiakrusz, chodzi, zaczął się i patrzy na mnie, i patrzy... uuu-rutututuauuu-rutututumiau-miauuu!!!, i nie ma go!, aha, i nie ma go. He he... znajdował się pod pierzyną... he he... mój kotek... [T 21]

Fragment rozmowy, który pojawia się w jednej z pierwszych części powieści Schuberta: *Z tytułu cięży referentki Tereski*, wybieram spośród innych, w zasadzie identycznych, jeśli chodzi o strukturę językowo-myślową. Obok donosów, którym właściwa jest odmienna od przywołanej stylistyka językowa, pojawiają się w *Trenta Tre* przede wszystkim dialogi tego rodzaju. Zadać by można przy okazji pytanie, czy wybór tego cytatu nie jest chybiony – nie występuje tu bowiem ani istotny wątek, ani wątek, który istotny okaże się w późniejszych partiach książki. Nie przejawiają się tutaj szczególne cechy charakteru postaci (trudno za nie uznać – mimo że w wielu utworach podobna wypowiedź odgrywać mogłaby ważną rolę – pokrzykiwanie jednego z bohaterów, aby powiesić mordercę sarny), nie ujawnia się w gruncie rzeczy nic istotnego na poziomie informacji o wydarzeniach, fabuła nie zarysowuje się. Dałoby się rzec, że nic się nie dzieje mimo potoku specyficznie dobieranych słów. Nie jest to jednak wyjątkowa sytuacja w *Trenta Tre* – powieści, która zbudowana została na takiej właśnie zasadzie, tzn. na zasadzie podstawowego i przejmującego braku. Braku typowej fabuły, bohaterów, istotnego problemu powieści, istotnej komunikacji itd. Centrum zainteresowania tej literatury, jak już

¹⁸ Taki też tytuł, co odnotowałam po wykorzystaniu tego określenia w swojej pracy, a co wydaje mi się wysoce symptomatyczne, nosi jedna z części tekstu Boleckiego o *Trenta Tre*.

wielokrotnie wspominałam, stanowi język w swej potworności i poczwarności. W przytoczonym fragmencie, w którym uwidacznia się pewna niefortunność, koślawość i stylistyczna nieadekwatność prawie każdego zdania („Pozawczoraj, nieprawda, pozawczoraj udaje się do pokoju, jak również natychmiast oraz bezzwłocznie spoglądam na mojego kotka”), nie wydarza się nic. I to staje się fundamentalnym pytaniem *Trenta Tre* – czy cokolwiek wydarza się w języku i czy istnieje możliwość, aby procesy w nim zachodzące (jeżeli ma to miejsce) w jakikolwiek sposób ująć?

Zastanawiające, zarówno na poziomie poszczególnych fragmentów, jak i całej powieści, wydaje się przede wszystkim ujęcie i sprecyzowanie rozmaitych kwestii dotyczących jej języka. Najtrudniejsze nie jest określenie tego, z jakim językiem mamy do czynienia, ani też tego, z jakich języków składa się *Trenta Tre*. Stwierdzenie i rozpoznanie owych rejestrów zasadniczo, przy odrobinie wysiłku, nie nastrocza większych trudności. Dla porządku warto jednak najpierw powiedzieć, że istotne komponenty językowego świata Schuberta to w omawianej książce głównie: urzędowa nowomowa, często sparodiowana, wypełniająca partie, które najłatwiej można określić jako donosy i podania, oraz gwara poznańska, bardzo charakterystyczna dla tego autora, ale też ważna jako specyficzna odmiana miejskiej polszczyzny. Kolejnymi „częściami” języka są kolokwialny (chwilami wulgarny) język polski, a także charakterystyczne elementy językowe zwykle przypisywane mowie elit i wyższych warstw społecznych – trudno jednoznacznie, co wydaje się dość zaskakujące, oddzielić je od języka nowomowy – w brutalnych spięciach łączące się w karykaturalny sposób z językiem gwarowym i kolokwialnym. Poza tym, oczywiście, pojawia się, mówiąc najogólniej, język Krasińskiego z listów do dzieci, a więc polszczyzna (często określana mianem literackiej) XIX wieku. Obok tekstu głównego, a przechodzimy tu już do struktury samej książki, pojawiają się tytuły rozdziałów (np. *Na bazie macierzyństwa Letycji z Rachmajdów po linii organopreparatu jajnikowego firmy Ciba z Bazylei*, T 65), które są w moim przekonaniu kolejną, jeszcze bardziej radykalną – zwłaszcza że nie wnoszącą wiele na poziomie, ponownie, fabularno-faktograficznym – koncentracją języka budowanego w *Trenta Tre*. Przy okazji warto wspomnieć, że zarówno te tytuły, liczne, ale właściwie bezzasadne przypisy, które nie różnią się od tekstu głównego, jak i omawiany wcześniej odautorski tekst, który ryzykownie można by nazwać przedmową, zdają się podważać samą zasadę budowania – użyjmy określenia Gérarda Genette’a – paratekstów.

Wszystko to sprawia, że tekst *Trenta Tre* wydaje się budowany w taki sposób, żeby rozsądzał go nie tylko język, który utracił swoje wyraźne funkcje, ale także jakby sama struktura powieści nastroczała wątpliwości czytelnikowi – zastanawiała jako tekst stworzony przez autora, któremu trudno jednoznacznie przypisać wyraźną intencję i którego można ukazać jako rejestratora języka innych podmiotów oraz jako istotnie arbitralną jednostkę, rządzącą tym nieokreślonym tekstem i dzielącą go. To właśnie przytaczanie Krasińskiego, szatkowanie gadaniny¹⁹ na poszczególne rozdziały i tworzenie przypisów, tak bardzo oddalających język zapi-

¹⁹ Ciekawą możliwość stanowi zestawienie gadaniny Schuberta z tym, co proponuje K. Sakowicz w książce *Po bólu* (Wstęp H. B e r e z a. Warszawa 1995), gdzie językowym tworzywem jest również ten wariant mowy, ale w biurowym kontekście.

sany od mówionego, są podstawowymi sygnałami nie tylko literackości owego tekstu, ale także tego, że nie mamy do czynienia z bezrefleksyjnym zapisem ani z techniką pisarską, której podstawową zasadą jest pomniejszenie znaczenia intencji autorskiej na rzecz odbierania swobodnego strumienia mowy.

Bez wątplenia większość prowadzonych tu rozważań przywodzi na myśl post-strukturalistyczne koncepcje i słynne teksty, wśród których palmę pierwszeństwa dzierży Michel Foucault. Z pewnością powieść Schuberta (i nie inaczej *Zabawa w głuchy telefon* Andermana) może być doskonałą ilustracją tezy o śmierci bądź zanikaniu instancji i intencji autorskiej w tekście. Szczególnie istotne w tym kontekście, żeby nie powiedzieć: narzucające się, wydają się następujące zdania francuskiego filozofa:

Pisanie rozwija się jako gra, która zmierza nieuchronnie poza własne granice i kieruje się ku zewnątrz. W pisaniu nie chodzi o objawienie lub uwznioślenie gestu pisania, nie chodzi też o przyszpilenie podmiotu w języku. Chodzi natomiast o otwarcie przestrzeni, w której piszący podmiot nieustannie znika.

[...] Pisanie przypomina dziś ofiarę złożoną z życia albo też dobrowolne zniknięcie Ja, którego nie trzeba już przedstawiać w książkach, gdyż spełnia się ono w egzystencji autora²⁰.

Mimo że w *Trenta Tre* obecna jest postać Rysia, któremu opowiada się i zwierza, mimo że trudno udawać jednoznacznie nieobecność autora tej powieści, nie sposób uznać, iż proklamowanie śmierci autora stanowi najlepsze rozwiązanie interpretacyjne w kontekście omawianej literatury. Przyznać jednak należy, że obok najbardziej interesującego tu problemu, a więc problemu języka w jego przerażającym wymiarze, kategoria znikającego podmiotu wydaje się bardzo ważna. Ale czy fragmenty powieści, w których wyraźnie eksponuje się bohater o imieniu autora, sprawiają, że reanimuje się gasnącą podmiotowość?

Unieobecnijająca się podmiotowość jest istotna zarówno wtedy, gdy mowa o tym, kto za ów tekst literacki odpowiada, jak i wówczas, gdy skupimy się na ujawniających się w powieści głosach podmiotów. Te bowiem, jeżeli uznamy za konieczne nazwanie ich bohaterami, będą zaledwie ich zarysem, podkreśleniem mało ważnej odrębności wypowiedzi rozpisanych na głosy. Pojawiają się wprawdzie w powieści imiona, nazwiska i funkcje, nie odgrywają one jednak żadnej znaczącej roli, mogą być i pozostają nieodnotowane przez czytelnika, który zanurza się w strumieniu, często mało istotnej, zabrudzonej gadaniny.

– Bo ja lubię wszystko, panie Rysiu, ja lubię wszystko!, ja się i mogę z panem pokłócić, mówma, nie nie, weźma taki przykład, to czy pan przypuszcza, że ja bym o pana grzeszkach zaczął rozpowiadać za pana plecami? Jeżeli mnie coś boli, mówma, to powiem temu istnemu prosto w oczy, ale nigdy za jego plecami – trudno, taki już jestem i takim pozostanę.

– No jasne.

– Ja bym panu jeszcze coś powiedział, tylkoo...

– Panie Zieliński...

– Więc słuchaj pan, przyjeżdża do nas Pan Naczelnik i zaczyna mówić o nadgodzinach. Panie Naczelniku, czy można?

²⁰ M. Foucault, *Kim jest autor? W: Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Wybór, oprac. T. Komendant. Pośl. M. P. Markowski. Warszawa 1999, s. 201–202 (przeł. M. P. Markowski).

- Pan do niego?!
- Ee, Panie Naczelniku, mówię, mnie wpadło przypadkowo pismo Pana Naczelnika odnośnie nadgodzin, mówma, gdzie Pan Naczelnik pisze wyraźnie o obcinaniu niepotrzebnych nadgodzin. [T 65]

Albo w innych miejscach, w których ujawnia się stosunek mówiących do Ryszarda, a zarazem ich doświadczenia z językiem i piśmem:

– Ryszard, ja ci powiem coś, mówma se tak otwarcie: przecie my z Krową do polskiej szkoły nie chodzili, tak?, i pisać my się po polsku nie uczyli. Piszemy, ale z bykami. Te rosmaite ykse, epselony, to ci się wszystko majta, bo przecie my za lobuza w niemieckiej szkole tego nie mieli. A zaś potem kiedy żem się miał uczyć?, chyba jak żem był sierota, tak?, bo mi ojciec i matka rug cug umarli – jak żem był sierota, to trzeba było zapieprzać z bracką do fabryki, bo za darmo chleba nie ma.

– Rozumiem, Radco, jasne.

– Jak żem ci zaś potem był w egzekutywie, to byli rosmaite kursa, i nawet magazyniery pisali, to my zaś potem to w egzekutywie czytali. Taki Stachu, taki Heniu, to ci byli takie same robotniki jak ja, ino że zrobili kursa i teraz są wielkie magazyniery, cholipa... To ja ci powiem coś, Ryszard, mówma se tak otwarcie: nawet mnie namawiali – Placek rób kursa, Placek rób Kursa – ale ja żem przecie dobrze wiedział, jak ci to naprawdę było. Jak my czytali na komisjum te ich prace, to się w głos śmiali, jak byli byki! [T 137]

Ryszard w całej powieści zdaje się przede wszystkim odgrywać rolę zaufanego słuchacza. Słuchacza i instancji, by tak powiedzieć, niemej, a zarazem doradczej. Większość jego kwestii to bowiem manifestacje zrozumienia, zgody i podtrzymujące wypowiedzi innych postaci raczej neutralne zdania. Rejestrator mowy, w jakiego wciela się Ryszard, jest więc obecny, ale właściwie niezauważalny. Jego dwuznaczna rola demaskuje też konwencję realistyczną (całą książkę można by swobodnie uznać za szyderstwo z realizmu), ujawniając istnienie kogoś, kto nasłuchuje i nie przetwarza tego, czego się dowie, ani tego, co usłyszy, na opowieść w rodzaju takich, jakie proponuje np. Wiesław Myśliwski. Opowieść robotników, jeżeli jeszcze nią w ogóle jest, wciąż opowiadana jest ich językiem – narrator nie dokonuje przesunięcia jej do pola polszczyzny literackiej, nie czyści jej z tego, co „rzeczywiście” słyszy, co mogłaby zapisać taśma magnetofonowa.

Interesujące w kontekście języka powieści jest to, co jedna z postaci mówi o swoim języku i o zdolności pisania. Wydaje się to dość ekskluzywną umiejętnością, wpływającą na to, do jakiej grupy społecznej się należy i jak definiuje się swoje miejsce w przestrzeni zarówno prywatnej, jak i zawodowej. Funkcjonuje także jako coś niekoniecznego – coś, bez czego można sobie poradzić, jeżeli warunki w bieżącym czasie uniemożliwią naukę. Co istotne, strach przed wstydem czekającym człowieka w sytuacji, w której popełnia błędy w piśmie, jest znacznie większy niż potrzeba pisania. Słowem, jeżeli ma się pisać błędnie, wygodniej tego nie robić. Strach przed oceną blokuje pisanie, a gdyby problem ten rozwinąć, wypadałoby powiedzieć, że nie inaczej jest z mową. *Trenta Tre* stanowi też bowiem świadectwo tego, iż zniesienie permanentnego trybu oceny (nie bez powodu powieściowy Ryszard ma być postacią przychylnie wysłuchującą) polszczyzny nieidealnej i niecentralnej pozwala mówić.

Początek mówienia osławionym żywym językiem jest tu jednak natychmiast początkiem właściwej orgii językowej. Gdy nie ma oceny, nie ma również granic ani standardów. Postacie mówią więc w zasadzie wszystko i bez hamulców, mówią, nie dbając o to, czy ich polszczyzna byłaby dla nich wstydliva, o to, że dźwięk ich słów

znacznie odróżnia się od tego, który właściwy jest powieściowym bohaterom (także powieści realistycznych). Gdy nie ma oceny, wolno wszystko – zasłona zerwana jest raz i ostatecznie, nie odsłaniając arkadii swobody językowej dotąd milczącej grupy społecznej. Odsłaniają się orgia i piekło języka, który nie zna granic, ale też niczego nie dotyka i niczego nie opowiada. Mówiąc jeszcze inaczej – dzika przestrzeń języka otwierająca się w *Trenta Tre* to przestrzeń głosów, dla których nieistotnymi kwestiami są sygnatura, imię własne czy, w dalszej konsekwencji, tożsamość; bez znaczenia jest to, co pociąga za sobą mówienie i język. *Trenta Tre* zdaje się artykułować w nieco inny i nieco inaczej zabarwiony sposób intuicję Foucaulta (lub przesuwając ją na nieco inne tory) – to tekst, w którym „gada się na powierzchni” i nie chce się nawet wspominać tego, że złoty wiek języka, który porozumiewał, należy do dawno zapomnianej, zarazem zaś tylko wyobrażonej przeszłości. Ten język nie ma autora – nie on jednak umarł pierwszy. Pierwszy poddał się język, który nie tylko nie potrafi niczego zdziałać, a i wyrażenie czegokolwiek wydaje się kontrowersyjną wizją, lecz wraz z nim upada koncepcja podmiotu, któremu przypisana jest ekspresja i tradycyjnie definiowana wyjątkowość.

Język w *Trenta Tre* nieustannie oscyluje pomiędzy dwoma wymiarami – orgią i śmiercią. Orgia języka oznacza tu pozbycie się wszelkich blokad, ale i wszelkiego wartościowania. Nie ma zła, nie ma dobra – to język, który wymyka się tym kategoriom, jednak nie po to, żeby wydobyć coś innego. To raczej rozbuchany język, który nie potrafi działać bez kontroli i nieustannie zmierza do śmierci. Piekło potwórzeń i piekło braku zainteresowania tym, co się mówi, otwiera się nie tylko wtedy, gdy do głosu dochodzi język wyalienowany, również bardzo wyraźnie reprezentowany, ale też zdeformowany w *Trenta Tre*:

W c-a minutę po wejściu do biura transportu zobaczyłem przez okno ob. przechodzącego obok zakładowej gazetki KORZYSTAJ Z UROKÓW LATA maszynistę Bubu Szoltyjska. Nadmieniam, iż ww. ob. kierował się w stronę budynku administracyjnego.

Po przeproszeniu ob. ob. czł. br. kończących jeść śniadanie za trzaśnięcie drzwiami po linii przeciągu, przystąpiłem do zadawania pytań na okoliczność zaginięcia tablicy ostrzegawczej pod tytułem KĄPIEL W ZBIORNIKU P-POŻ. SUROWO WZBRONIONA, stojącej w terminie wczoraj c-a tuż obok basenu naprzeciw magazynu ósmego. Natychmiast po uzyskaniu negatywnej odpowiedzi kolektynu zapytałem, iż czy ob. ob. czł. br. nie chcieliby jej poszukać. Na wspomnianą okoliczność po linii wolnych głosów wystąpił ob. czł. br. Lejtkolba Szymon, nadmieniając zdecydowanie, że dobro ogółu przede wszystkim. [T 42]

Nowomowa – jak najwygodniej określić ten język – brutalnie rozbija język mówiony, którym posługują się bohaterowie. Nie są to języki konkurencyjne ani istniejące obok siebie; mamy do czynienia raczej z agresywnym wtargnięciem nowomowy do tego, co gwarowe, mówione i potoczne. Zestawienie tych przynajmniej dwóch przestrzeni językowych przynosi bardzo intensywny efekt. Trudno nie odnieść wrażenia, że wyobcowanie, jakie dokonuje się za sprawą wprowadzenia i przymuszenia do używania tego języka, jest niebywale wyniszczające i wyjąławiające – zarówno dla podmiotów, jak i dla samego języka.

Wszystko to nie zmienia jednak faktu, że niełatwo zgodzić się z Boleckim, gdy pisze:

Tymczasem druga [pierwsza to nowomowa – O. Sz.] językowa płaszczyzna *Trenta Tre* zbudowana jest wyłącznie z dialogów, a zapis tych rozmów ściśle odpowiada zjawisku zwanemu przez teorię narra-

cji skazem lub mową żywą. Otóż z dialogów wyłania się zupełnie inny obraz osób występujących w tej powieści. Obraz nie kolektywu, lecz jednostek: „bohaterami” tych dialogów są ich przygody, biografie, poglądy, marzenia, kłopoty, a przede wszystkim ich mowa własna.

[...] Gdy nowomowa jest pokraczną relacją o zachowaniach i rozmowach postaci, to dialogi są językową niezależną ekspresją poszczególnych bohaterów. Tak naprawdę zaczynają oni istnieć w powieści dopiero wówczas, gdy spoza kagańca nowomowy wyłonią się żywe, własne i wolne języki.

[...]

Z kolei żywe języki bohaterów *Trenta Tre* są dokładnym zaprzeczeniem wymienionych cech martwej mowy brygadzysty.

Są one skrajnie zindywidualizowane: każda z postaci ma własny styl mówienia (słownictwo, intonacje, szyk zadania, etc.), a Schubert robi wszystko, by tę indywidualność utrwalił w zapisie powieściowym²¹.

Niepodważalne wydaje się bogactwo żywego języka w porównaniu z nowomową, bezsprzecznie także urzędowy język wpływa na dezintegrację i pozbawienie indywidualizmu jego użytkowników. Jałowy i oderwany od doświadczenia język nowomowy odróżnia się jednak w moim przekonaniu od języka pozostałych części *Trenta Tre* na innych zasadach, niż tego dowodzi Bolecki. Kiedy radykalnie przeciwstawia on efekty dla podmiotów pojawiających się w powieści, buduje bardzo atrakcyjną, ale zarazem, jak sądzę, nieprawdziwą opozycję sztucznej nowomowy i utopijnego niemal języka żywego, który czyni podmiot bez ograniczeń indywidualnym, społecznym, komunikatywnym, a nade wszystko żywym i gotowym do wyrażania swego jednostkowego doświadczenia.

W moim przekonaniu rzecz ma się zgoła inaczej. Parodia (bo w dużej mierze do czynienia mamy z takim ujęciem, że bez wahania można je określić mianem parodii) nowomowy, jaką obserwować można w *Trenta Tre*, nie przeciwstawia się językowi żywemu. Krytyczny impuls, który pojawia się w powieści wobec sztucznego języka urzędniczego, nie jest zarazem afirmacją języka potocznego. Nie jest to także język, który ma charakteryzować postaci, nie staje się narzędziem poznania, nie jest też arkadią poznania, do której wstępuje się mówiąc językiem serca. Język, zarówno ten, wobec którego zajmuje się jednoznacznie krytyczną postawę, jak i ten, do którego trudno jednoznacznie się odnieść, staje się tematem *Trenta Tre*. Żaden z nich nie niesie ukojenia poznawczego i estetycznego, żaden nie skomunikuje ze sobą podmiotów, żaden nie opowie historii tak, ażeby stała się h i s t o r i ą.

Schubert pokazuje proces o wiele bardziej przerażający, niż chciałby Bolecki i większość krytyków (a może sam Schubert) – zdarcie ograniczającego języka nowomowy, uniknięcie go nie prowadzi do wytworzenia języka satysfakcjonującego. Za nim bowiem nie spełnia się marzenie Jeana-Jacques'a Rousseau, ale ujawnia się piekielna gadanina, przerażająca w swoim jednostajnym, mimo że poruszającym mniejszymi lub większymi porywami, toku, który dla zewnętrznego obserwatora zrozumiałby jest częściowo, ale nie staje się punktem zaczepienia; który pozwoliłby doprowadzić do komunikacji i kontaktu ze światem zewnętrznym. To, co przedstawia Schubert, to także uderzająca diagnoza – bohaterowie *Trenta Tre*, nawet gdy nie mówią językiem, jaki im się narzuca, kończą się wraz ze swoim językiem. Granica ich języka jest granicą ich świata. Doświadczenie, któremu patronuje Ludwig

²¹ Bolecki, *op. cit.*, s. 161-163.

Wittgenstein, dookreślić trzeba jeszcze w następujących słowach – cienie bohaterów tej powieści nie wiedzą, mimo iż całym swym umierającym językiem potwierdzają tezę, że owa granica istnieje i nie jest nią nowomowa, w której nie potrafią uzyskać biegłości.

Abstract

OLGA SZMIDT Jagiellonian University, Cracow

HELL OF LANGUAGE RYSZARD SCHUBERT'S "TRENTA TRE"

The article is a description of Ryszard Schubert's debut novel *Trenta Tre*, included into the literary trend of the 1970s referred to as "artistic revolution in prose." A synopsis of the novel's reception is a chief part of the article, which aims at capturing the specificity of literary and linguistic revolution taking place in the writing. Taking advantage of colloquial language element and the category of authenticity make up an important context of the proposed interpretation. The following parts of the article focus on the issue of Schubert's artistic strategy in which the use of local dialects, newspeak and sound of language play a key role. The article also touches the problems of the author's disappearance from the text, the relation between spoken and written language and the dilemma of linguistic expression authenticity and originality.