

Teksty Drugie 1995, 1 , s. 31-48



O realizmie antysocjalistycznym

Przemysław Czapliński

Przemysław Czapliński

O realizmie antysocjalistycznym

Realizm antysocjalistyczny zrodził się w okolicach przełomu październikowego, spełnienie znalazł w utworach z lat 80., parodii i przekreśleń doczekał się na przełomie ósmej i dziewiątej dekady. Jego związek z realizmem socjalistycznym nie jest prosty. Być może powiązania te najlepiej oddaje metaforyczna i nieco pokrętna formuła „To samo, ale inaczej”, zapożyczona z tytułu powieści Strykowskiego.

Zacząć wypada — na wszelki wypadek — od zaznaczenia, iż wszystkie różnice obu realizmów mieszczą się powyżej poetyki — na poziomie uwarunkowań komunikacji literackiej. Realizm antysocjalistyczny nie był więc sterowany przez żadną instytucję, nie należał w żadnym wypadku do literatury oficjalnej, jego zapleczem idcowym nie była żadna doktryna partyjna, nie wspierała go cenzura. Mimo tak wielu różnic jedno wydaje się łączyć te zjawiska, a mianowicie — tendencyjność, czyli podporządkowanie tekstów intencji perswazyjnego oddziaływania na odbiorcę, egzemplaryczne traktowanie elementów świata przedstawionego oraz wprowadzanie do utworów żywiołu publicystycznego, sprzyjającego bezpośredniemu wykładowi poglądów. W sumie realizm antysocjalistyczny powstał jako wypadkowa dwu sił określających w znacznej mierze poczynania polskiej literatury niezależnej lat 70. i 80.: antyoficjalności oraz poszukiwania wiary-

godności (a więc w tamtym okresie sposobów utrzymania wysokiej rangi literatury, sposobów odnowienia dziewiętnastowiecznych tradycji „literatury–budzieli sumień” i „literatury–pokrzepienia serc”). Pomiędzy potrzebami pisarzy i oczekiwaniami czytelników począł się wtedy tworzyć pewien spór: powieści końca lat 70. wskazują, iż dla pisarzy najważniejsze było prawo do rewizji dobrych opinii społeczeństwa o sobie samym (prawo „rozdrapywania ran”). Natomiast podstawę oczekiwań odbiorców stanowiła określona wizja rzeczywistości politycznej, zakrepiły obraz systemu, którego podstawowymi cechami – tak chcieliśmy to widzieć – były: obcość, niedialogowość i niereformowalność. Z takiego obrazu, popartego estetycznym przyzwoleniem na konwencjonalność przedstawień, rodziła się proza o daremności wysiłków oswojenia i przekształcenia systemu oraz o daremności prób porozumienia się z jego funkcjonariuszami. Jednym słowem: schematyczne powieści o Niemcy. Być może nie od rzeczy będzie tu wspomnieć, iż poza wszelkimi podobieństwami poetyk, realizm socjalistyczny i antysocjalistyczny łączy jeszcze jedno: żaden z nich nie wydał arcydzieła.

Realizm antysocjalistyczny zaowocował bardzo różnymi tekstami. Zaliczyć tu można opowiadania M. Nowakowskiego (*Raport o stanie wojennym. Notatki z codzienności*), utwory M. Nurowskiej (*Małżeństwo Marii Kowalskiej, Hiszpańskie oczy, Postscriptum, Innego życia nie będzie*), T. Konwickiego (*Rzeka podziemna, podziemne ptaki*, 1984), K. Orłosa (*Cudowna melina*, 1973; *Przechowalnia*, 1985; *Trzecie kłamstwo*, 1980; *Pustynia Gobi*, 1983), J. Andermana (*Brak tchu*, Londyn 1983), A. Mandaliana (*Operacja: Kartagina!*, NOWa 1985), A. Dalcza (*Umierający i zmartwychwstali. Apokryf współczesny*, Azył 1985), J. Bocheńskiego (*Stan po zapaści*, 1987).

Wydaje się, iż realizm antysocjalistyczny zaczął się kształtować w okolicach przełomu październikowego. Z grubsza rzecz ujmując, w prozie polskiej tamtego okresu powstały – oprócz bogatego nurtu eksperymentalnego – trzy wyraziste nurty, powiązane (przez negację) z poetyką socrealistyczną. Były to: nurt parodystyczny (S. Mrożek *Słoń*, 1957; *Wesele w Atomicach*, 1959; J. Osęka *Przełom w Bulwie*, 1955), paraboliczny (J. Strykowski, *Głosy w ciemności*, 1956; J. Andrzejewski *Ciemności kryją ziemię*, 1957; H. Malewska *Sir Tomasz Moore odmawia*, 1957); oraz nurt palinodyjny. Z punktu widzenia późniejszej ewolucji literatury polskiej, zwłaszcza

tej nieoficjalnej, najciekawiej prezentuje się nurt palinodyjny. Wydaje się bowiem, że to właśnie palinodia — odwoływanie wcześniejszych poglądów, przekreślanie socrealistycznej wizji świata — była literacką prawidłowością październikowego przełomu w literaturze, normą postępowania pisarskiego i wzorem nawiązywania kontaktu z czytelnikiem. Najgłośniejszy utwór poetycki roku 1955, *Poemat dla dorosłych* Ważyka, to palinodia sielanki miejskiej *Lud wejdzie do śródmieścia*. Pamiętne opowiadania i powieści Hłaski — *Pierwszy krok w chmurach* i *Następny do raju* — to przekreślenie zawartego w *Sonacie Marymonckiej* i *Bazie sokołowskiej* optymistycznego obrazu rzeczywistości i kluczowego dla niej motywu harmonijnego wchodzenia jednostek do pracowniczego kolektywu. *Obrona „Grenady”* (1956) i *Matka Królów* (1957) K. Brandysa to „odwołanie” *Obywateli* (1954). Palinodia była więc dominującą poetyką, motorem i — po części — formą zastępczą przemiany w literaturze: jej istota polegała na zaprzeczaniu kłamstwom literackim, nie zaś na mówieniu prawdy o rzeczywistości. Ale palinodia — i sukcesy czytelnicze, jakie stały się jej udziałem — zdawały się sugerować, że porozumienie z odbiorcą można osiągnąć w ramach pewnej umowy o prawdę. A podstawą tej umowy było przeświadczenie, iż prawda literacka tworzy się w opozycji do propagandowego kłamstwa.

W 1958 roku, po przyznaniu nagrody Hłascce za *Pierwszy krok w chmurach*, A. Sandauer przestrzegał pisarza przed groźbą nowego, „czarnego” schematyzmu:

Zapewne, przesycone urzędowym optymizmem społeczeństwo spragnione było prawdy — choćby najczarniejszej. To stęsknienie za rzeczywistością młody pisarz pojął jako stęsknienie za pesymizmem samym w sobie. Przekonany, że gwarancją prawdziwości jest czerni, jął co sił szarżować na pesymistycznym koniku, w czym podtrzymywała go krytyka, wynosząc pod niebiosa jego „moralizm” i w każdej sprostności dopatrująca się objawienia [A. Sandauer *O pewnej nagrodzie*, „Polityka” 1958 nr 6].

Rzeczywiście, jeśli porównać *Pierwszy krok w chmurach*, a zwłaszcza opowiadanie *Robotnicy*, z *Bazą sokołowską* czy *Sonatą Marymoncką*, łatwo przyznać Sandauerowi rację. Hłasko zachowywał bowiem zasadniczą tematykę, tzn. temat pracy, oraz zasadniczy motyw fabularny, czyli proces wchodzenia jednostki ludzkiej do wspólnoty, aby dokonać odwrócenia poetyki i nadać jej elementom przeciwne znaki wartości. Praca nie była już więc główną aktywnością uspołeczniającą

jednostkę, lecz męczarnią, powodującą wyjałowienie człowieka i rozpad kolektywu. Praca odczłowiecza, dezintegruje. Sprawia, że człowiek człowiekowi staje się wilkiem.

Ten most budowaliśmy nienawiścią, rozpaczą, chęcią ucieczki z tej równiny, która jak polip wysalała nasze serca i nasze dusze; marzyliśmy o jednej rzeczy: aby już nigdy nie powstała tu nasza noga [Robotnicy, w: *Utwory wybrane*, Warszawa 1985, s. 119].

Jednak taki sąd powinien ulec zmianie, gdy spojrzymy na późniejszą twórczość Hłaski: pisarz odwrócił się przecieź od tematyki socjalistycznej, a pozostał wierny poetyce „czarnego schematu” — pozwalającego mówić o przegranych ludziach w sklamanym świecie. Prawdopodobnie więc przestrodze Sandauera i twórczości Hłaski patronowały zupełnie różne — w gruncie rzeczy konfliktowe — oczekiwania wobec literatury. Najprościej byłoby powiedzieć, że krytyk mylił się wtedy — choć była to pomyłka szlachetna — gdy przekonywał o powszechnym „spragnieniu prawdy” i „stęsknieniu za rzeczywistością”. Sądzić można, że — jak zawsze — znużeniu jedną poetyką towarzyszyła raczej tęsknota za odmianą, wyjałowieniu jednym schematem — oczekiwanie na nowy, ściślej przystający do potocznych przekonań dotyczących socjalizmu.

I to, jak się zdaje, Hłasko dość szybko zrozumiał. Nie trzeba jednak odwoływać się do jego wyczucia rynku. Starczy posłuchać jego odpowiedzi na pytanie, dlaczego na Zachodzie przestał pisać o Polsce. Była to odpowiedź nader spójna. Otóż, według Hłaski, prawda socjalizmu, jest po pierwsze, niewiarygodna, ponieważ komuniści przekroczyli granicę prawdopodobieństwa — „stworzyli świat fantastyczny, w który nie można uwierzyć” (*Piękni dwudziestoletni*, Kraków 1981, s. 24), po drugie — nawet jeśli jest wiarygodna — to jest niezrozumiała, bo wspólny język dla ludzi Zachodu i Wschodu stworzyłyby dopiero „sowieckie czołgi na ulicach Paryża”, po trzecie — nawet jeśli wiarygodna i zrozumiała — to literacko bezwartościowa, co dokumentuje przypadek *Cmentarzy*, powieści artystycznie chybionej, choć opartej na zdarzeniach autentycznych.

Autorzy powieści zaliczonych przeze mnie do realizmu antysocjalistycznego wychodzą z założeń dokładnie przeciwnych: prawda socjalizmu jest przekazywalna, wiarygodna i literacko wartościowa. A może nawet więcej: prawda ta nie do końca musi się liczyć z literaturą i literackością, bo w pewnym sensie zwalnia z obowiązków artystycznych.

Realizm antysocjalistyczny nie jest więc wyłącznie kwestią poetyki. Jest przede wszystkim pewną koncepcją umiejscowienia literatury w życiu społecznym. Być może zatem przeciwieństwem realizmu antysocjalistycznego był socjoparnasizm, czyli – jak pisał M. Głowiński (*Socjoparnasizm*, „Polityka” 1981 nr 6) – literatura, która godziła się „na nicistotność” – przy dbałości o zewnętrzny wystrój, o dobry literacki poziom, czasem nawet – o specyficznie pojmowane nowatorstwo”. Realizm antysocjalistyczny wybrał istotność, uścisk z terażniejszością, a kontakt z odbiorcą nawiązywał poprzez mówienie o oczywistościach – i czynił to z pełną premedytacją, ponieważ jego założeniem wstępnym był opis świata potwierdzający przekonania odbiorcy dotyczące kondycji społeczeństwa.

Kontrakt powieściowy

Realizm antysocjalistyczny jest czymś więcej niż poetyką czy stylistyką. Do określenia tej grupy tekstów najlepiej przystawać chyba będzie pojęcie „powieściowego kontraktu”, które należy rozumieć podobnie jak E. Balcerzan rozumie „orientacje”.

E. Balcerzan w *Żywiolach prozy (Przypadki człowieka książkowego*, Warszawa 1990, s. 25), wśród siedmiu wyróżnionych przez siebie orientacji, jakie wykształciły się po roku 1976, wymienia orientację socjologiczną (socjolingwistyczną). Stanowiła ona powieściową próbę rekonstrukcji socjologicznych fenomenów współczesności. Badacz zauważa, iż „osobliwą szansą orientacji socjologicznej był stan wojenny, gdy zapisy na poły reporterskie, na poły nowelistyczne, rozpięte między dokumentem a fikcją, reagowały na niezrozumiałą sytuację kraju”. Orientacja ta okazała się w istocie swego rodzaju kontraktem, który rozwijał się pod dyktando odbiorcy. Oto Balcerzan zauważa, że w świecie zdominowanym przez politykę wszystkie elementy dzieła literackiego traktowane są jako wielkie metafory bądź metonimie Polski i jej sytuacji: „Tego z reguły chcą czytelnicy, o to upominają się krytycy”. Właśnie owe „chcenia” i „upomnienia” stwarzają niebezpieczną sytuację dla powieści.

Wyraźnie rzecz tę ujął P. Śliwiński (*Niebezpieczne związki literatury z polityką*, „Kresy” 1993 nr 15, s. 229). Pisze on, iż przełom drugiej połowy lat 70. z jednej strony stworzył „rodzaj społecznego porozumienia i zgody co do najważniejszych wartości”, a z drugiej zaś – wodził literaturę na pokuszenie.

Pokusa najogólniej polegała na tym, by związek z instytucjami życia literackiego, krępującymi, a nawet restrykcyjnymi wobec literatury, zastąpić aksjologicznym paktem z odbiorcą. Przy pozorach czegoś bardzo pięknego i głębokiego był to w istocie sojusz bardzo niebezpieczny, jako że to zdecydowanie czytelnik, a nie artysta, dyktował reguły komunikacji.

W największym skrócie owe oczekiwania czy zamówienia sprowadzić można chyba do trzech: literatura miała być etyczna (tzn. akcentująca niezawisłość kryteriów dobra i zła od dyspozycji politycznych), antyfikcyjna (tzn. zbliżona w najogólniejszych wyróżnikach genologicznych do gatunków dokumentarnych, lecz także nastawiona na realia PRL-u) i realistyczna (tzn. nie wymagająca od odbiorcy znajomości konwencji literackich, skoncentrowana na opisie świata, nie zaś na problemach autotematycznych).

Raport?

Jednym z pierwszych sposobów konstruowania iluzji realistycznej była iluzja dokumentaryzmu. Iluzja ta opierała się na odwołaniu do znanych faktów, które stanowiły podstawę zawarcia kontraktu — ustalenia wspólnego języka, czyli zestawu oczywistości historycznych i aksjologicznych. Ale też właśnie iluzja realizmu, jako składnik kontraktu, pozwalała redukować opis świata do minimum, przerzucając główny ciężar na obrazy społecznych postaw — odczuć i zachowań — wobec komunizmu.

Oto przykład: *Raport o stanie wojennym* M. Nowakowskiego, powstały w latach 1982–1984, to utwór, którego tytuł sugerował rezygnację z literackości na rzecz dokumentaryzmu. Gdy jednak przyjrzymy się dokładniej opisom rzeczywistości stanu wojennego, zauważymy, iż Nowakowski odwołuje się do wiedzy czytelnika, i w ten sposób zwalnia swój tekst z obowiązku raportowania. Przez stronicę *Raportu* przewijają się szare postaci PRL-owskiej rzeczywistości: emeryt, taksówkarz, portier, urzędnik, student, działacz podziemia. Wygłaszają swój monolog dotyczący mniej lub bardziej powszedniej sceny z teatru stanu wojennego i znikają bezpowrotnie. Oczywistość scen opisywanych przez te postaci zamienia raport o stanie wyjątkowym w raport o stanie codziennym:

Wczoraj był dzień wielkiego podniecenia i gniewu. Odbywały się obchody rocznicy Czerwieca 1956 [...]. Tłum walił jak rzeka. A potem szarże milicji, rozpędzanie manifestujących. Nie będę się zbytnio rozwodził na ten temat. Sprawy powszechnie

znane. [...] Świece dymne, strumienie wody [...] pały, jęki, wrzask. [...] Cała sceneria doskonała znana [s. 13, podkr. P. C.].

Jeszcze bardziej paradoksalnie zachowuje się *Raport* Nowakowskiego, gdy dochodzi w nim do opisu najwyrazistszych zjawisk stanu wojennego. Sam stan wojenny to „okupacja”, „faszyzm”. Aresztowani to „ludzie z łapanki”. Milicja to „faszyści”, „psy wojny”, komisja weryfikacyjna to „inkwizycja”. Działacze „Solidarności” wyglądają „jak rewolucjoniści z dawnych rycin i dagerotypów”, „rewolucjoniści” z 1905 roku. Bojowcy z PPS „przypominali to wytrącone wojenne pokolenie, tych chłopców z konspiracji”.

Równie niejasno przedstawia się rzeczywistość oglądana oczami zwolenników stanu wojennego: „Drażniła sierżanta Gałązkę obecność ludzi. Zwiadowcy, kurierzy, łącznicy. Tak mu się oni przedstawiali w wyobraźni”; człowiek, który po wódce przyrównał Polskę do więzienia to „reakcyjny gad” (s. 29); „Imperializm wzmógł ostatnio dywersję przeciw naszemu ustrojowi. Macki swoje zapuszczają wszędzie. Obcy pieniądź ważną w tym odgrywa rolę. (...) Wielka jest we mnie nienawiść do reakcji” (s. 40).

Okazuje się więc, że w *Raporcie o stanie wojennym* — podobnie jak np. w *Rzeczce podziemnej* Konwickiego, czy tomie opowiadań J. Andermana *Brak tchu* — nad światem przedstawionym góruje świadomość przedstawiona. Najrzadziej nazywana po imieniu jest rzeczywistość stanu wojennego, jej miejsce zaś zajmuje, niemniej istotna, rzeczywistość lingwistyczna. Radykalnemu podziałowi społeczeństwa odpowiada bowiem zupełna rozbieżność języków, skoro obie strony zgrupowały się wokół wartości wyrażanych za pomocą anachronicznych klisz i wzajemnie nieprzekładalnych stereotypów: jedna strona widzi w stanie wojennym okupację (*Rzeczka podziemna*, s. 41; *Brak tchu*, s. 48: „Kiedy to było? To wygarnianie ludzi, krzyki, spychanie opornych w kierunku łakomej budy”), kolejne, zdławione powstanie narodowe (*Rzeczka podziemna*, s. 29: „Tak już było wiele razy (...) Ja to widziałem. (...) Widziałem Powstanie Styczniowe, a przedtem, wcześniej, konfederatów barskich widziałem”), druga zaś — walkę z imperializmem i kontrrewolucją.

„Odsądzeni od urody”

W szkicu *Folwark zwierzęcy* Gogola z tomu *Karnawał i post* (NOWA, Warszawa 1989) zawarł Nowakowski swoje refle-

ksje na temat Gogolowskiej sztuki portretowania postaci, a zarazem — dzięki zręcznemu tytułowi — zasugerował związek dziewiętnastowiecznych opowiadań ze światem dwudziestowiecznego totalitaryzmu. Nowakowski daje więc do zrozumienia, iż bestiariusz wymyślone przez Gogoła zamieszkuje w „Orwellowskim folwarku”. Podstawową cechą tych „ludzi mało ludzkich, raczej animalnych” (s. 33) jest brzydota: „odsądzeni od urody” (s. 35) nie potrafią udowodnić, że ich pokraczność i fizyczne podobieństwo do zwierząt skrywa jakieś niespodzianki.

Raport o stanie wojennym został napisany tak, jakby narrator pobierał lekcje u Gogoła. Skonfliktowane strony społeczeństwa patrzą więc na siebie przez pryzmat różnych języków, a jedyną płaszczyznę wspólną stanowi metaforyka zoologiczna, która jednak nie daje ani opisu świata, ani szans na porozumienie. Więcej nawet i gorzej, bo ten rodzaj skonstrastowania grup społecznych uzasadnia ograniczenie kontaktów między obiema stronami do walk i polowań. Dialog między zwierzętami okazuje się niemożliwy: „sowiec jest jak wąż”, dyrektor podsuwający „lojalkę” do podpisania to „szczur”, człowiek bogacący się w czasie stanu wojennego to „hiena w ludzkim ciele”, Polska po wprowadzeniu stanu wojennego to „pustynia pełna wilków”, a piwnica służąca nielegalnym spotkaniom to „gniazdo szerszeni”.

Przedstawianie wroga mocno uwypukla wszystkie te cechy, które pozwalają zdecydowanie przeciwstawić go społeczności. Znamienny jest zoomorfizm wroga. [...] W grę wchodzi przy tym głównie zwierzęta niskie: szczur, pluskwa, mysz, glista czy wieprz, co przesądza o deprecjującym charakterze tego typu porównań [W. Tomasiak *Polska powieść tendencyjna 1949–1955*, Warszawa 1988, s. 126].

Po trzydziestu latach w literaturze polskiej spotkały się zatem „potwór”, „gad” i „żmija” z powieści produkcyjnych (*Na przykład Plewa* Hamery, Warszawa 1951, s. 145; *Węgiel* Ścibora-Rylskiego, Warszawa 1951, s. 222) z „węzami” i „szczurami” stanu wojennego.

Metaforyka zwierzęca w opowiadaniach Nowakowskiego nakazuje przyjrzeć się kolejnym dwóm elementom opisu wroga: fizjonomii postaci i ich nazwiskom. U Nowakowskiego i Orłosa wygląd funkcjonariusza układa się w dwa stereotypy „Mongola” — niskiego, o płaskiej twarzy i wąskich oczach oraz „spaślaka” — nalanego byczka o tłustym karku i ogromnych łapach. Oto przykładowe opisy kapuśców, komisarzy, młijciantów i innych funkcjonariuszy reżimu: „fut-

rzana czapa, morda czerwona. Mongol” (*Raport*, s. 11); „mały, szary, oczy jak woda” (tamże, s. 17); gruby, niski, w futrzanej czapce, o świecącej, wygolonej twarzy” (tamże, s. 23); „jeden, wypasiony, przystojny chłop; powierzchowność miał zupełnie przyjemną. Pozory mylą. (...) drugi, prostackiego wyglądu i zachowania. Oczy takie małeńkie, w uśmiechu zupełnie niewidoczne” (tamże, s. 38); „z wielkim brzuchem, na którym nie można było pozapinać guzików, z karkiem, na widok którego myślało się o goloncc” (Orłoś, *Przechowalnia*, s. 21); „duża głowa na karku przypominającym picie u nasady” (tamże, s. 38).

Pogląd i wygląd — te dwie cechy wystarczają w powieści tendencyjnej, aby scharakteryzować postać niemal całościowo, aby wpisać ją w jeden z dwu istniejących obozów. Trudno przypuszczać, by wzgląd prawdopodobieństwa i realizmu nie stanowił w tym momencie blokady dla dodatkowych chwytów perswazyjnych. Dlatego pojawienie się nazwisk znaczących w powieściach Orłosia (*Cudowna melina*, *Przechowalnia*) wiązać można właśnie z przyznaniem prymatu tendencyjności nad realizmem, albo ściślej: ze szczególną próbą zachowania iluzji realizmu przy równoczesnym korzystaniu z elementów perswazyjnych. Co znaczące, w twórczości Orłosia skłonność do korzystania z nazwisk mówiących pogłębia się w kolejnych powieściach. W *Cudownej melinie* nazwiska zachowują jeszcze minimum prawdopodobieństwa („pozytywny” bohater Turoń, „negatywni”: prokurator Wojenka oraz członkowie tzw. „gangu czosnkowego”, czyli nauczyciel Szelağ, sekretarz Miedza, architekt Targowski i lekarz Gniazdowski), w *Przechowalni* natomiast o doborze nazwisk decydowało kryterium perswazyjnej prostoty (nauczycielka rosyjskiego nazywa się Kaganowicz, dyrektor Izby Wytrzeźwień — Mieczysław Seta, pielęgniarz — Edward Ful, opiekun zmianowy — Gieniek Nicpoń). Nazwiska znaczące pełnią bowiem u Orłosia nie tylko funkcję zastępników opisu charakteru czy szkicu psychologicznego, lecz także sygnał powieściowego porozumienia opieranego na podobnym co w życiu społecznym sposobie wyodrębniania „obcego”. Dzięki nazwiskom mówiącym cechy „obcego” nabierają wyrazistości, typowości i niezmienności, kumulują więc w sobie wszystkie atrybuty systemu.

Nowomowa i swojomowa

Wykorzystane przez pisarzy stereotypy świadomościowe i językowe ukazują kolejną cechę wspólną powieści realizmu antysocjalistycznego. Otóż posługują się one – w obrębie stylistyki – konfliktem „nowomowy” i „swojomowy”.

Nowomowa jest ideologicznym żargonem służącym charakterystyce postaci, językiem podkreślającym obcość; język ten często ześlizguje się w belkot (co ukazał Siejak w swojej trylogii), a jeśli zachowuje reguły poprawnościowe, nie spełnia zadań komunikacyjnych, ponieważ jego funkcją podstawową jest porządkowanie świata, czyli określenie ideologicznej przynależności.

„Swojomowa” z kolei to kontaminacja języka kolokwialnego z podniosłym, często patetycznym, stylem opozycyjnym (przykład: ulotka do młodzieży z *Przechowalni* Orłosa, s. 32). Konflikt języków staje się konfliktem etyk i światopoglądów, rzadziej natomiast sporem między kłamstwem i prawdą.

Kiedy dochodzi do bezpośredniego starcia zderzają się więc ze sobą socjotechnika z rytuałem. W *Przechowalni* pojawia się charakterystyczny dwugłos w sprawie pobicia obywatela Kamieniaka przez funkcjonariuszy izby wytrzeźwień: co według poszkodowanego obywatela było „brutalną i bezprawną działalnością”, według dyrektora Izby, towarzysza Mieczysława Sety – „użyteczną i społecznie niezbędną pracą”; funkcjonariusze Izby, według Kamieniaka, to „neofaszystowska banda”, według Sety – „bezinteresownie poświęcający się personel” (s. 47).

Żaden z tych dwu języków nie jest więc narzędziem komunikacji, nie służy porozumieniu czy nazywaniu świata – oba należą do swoistej umowy o prawdę i umowy o kłamstwo, potwierdzają czytelnicze przekonania na temat fundamentalnej różnicy dzielącej skonfliktowane strony. W żadnej z tych powieści nie jest możliwe przewyciężenie podziału językowego. Konflikt lingwistyczny współtworzy bowiem konflikt ideologiczny, wpleciony w fabułę kłębski.

„Tak zawsze było. I znowu tak będzie”

Odpowiednie ukształtowanie języka, opatrzenie postaci mówiącymi nazwiskami, klarowne przyporządkowanie bohaterów do jednego z dwu światów – wszystko to potwierdzało dwie

fundamentalne cechy systemu: obcość i niedialogowość. Aby jednak przeprowadzić epicki dowód na nieczmienność systemu, należało konstruować fabuły oparte na modelu „powtarzalnego konfliktu ostatecznego”, którego definicję przynosił dialog z *Rzeki podziemnej*: „Jeszcze raz ucieczki i pogonie. Walka i klęski. Tak zawsze było. I znowu tak będzie” (s. 134). Oto bowiem jedna ze stron (zła, zamknięta, opresyjna) była wszechmocna, druga zaś (dobra, otwarta, represjonowana) była bezsilna. Powieści realizujące kontrakt antysocjalistyczny ciążyły więc ku ujęciom katastroficznym, antyutopijnym, ale nigdy tego modelu nie osiągały — ponieważ spełnienie zamówień odbiorcy wymagało, by klęskę odzielić od winy. Przykładem może być właśnie *Rzeka podziemna* Konwickiego.

Nawet nieuważnego czytelnika prozy Konwickiego uderzyć musiało w *Rzecz podziemnej* przynajmniej jedno zdanie: „dokoła była naprawdę prawdziwa zima” (s. 85). W przeciwieństwie do chronicznie niedookreślonego świata z *Kompleksu* i *Malej apokalipsy* tu — od samego początku — napotykały wyraziste dookreślenia: „drzwi na balkon nie chciały się otworzyć skute lodem” (s. 9); „palce mrozu na szybach przypominały o marnej rzeczywistości (s. 43). Oprócz pory roku poznajemy również konkretną datę: „Stan wojenny. To pan nie wie?” (s. 27).

Akcja *Rzeki* zaczyna się zatem 13 grudnia 1981 roku. Bohater powieści, noszący symboliczne imię Siódmy (jest to pierwszy i jedyny taki przypadek w twórczości Konwickiego), ucieka przed aresztowaniem, skrywając w torbie drukarskie matryce wierszy. Wierszy, jak się okazuje, grafomańskich. I to stanowi pierwszy sygnał antyheroicznej tonacji utworu. A kolejne to: romans Siódmeo z kobietą, która okazuje się mężczyzną, zarobiony od milicjanta postrzał w pośladek (a ściślej — siniak zamiast rany, bo kula trafiła w torbę z matrycami) i wreszcie — wiadomość, że ucieczka była niepotrzebna, bo Siódmeo nikt nie szukał („pół kamienicy zabrali, a ciebie nie”, s. 108). „Ranny” bohater trafia do szpitala, skąd — niemal wbrew sobie — ucieka dzięki pomocy pielęgniarki i wędruje przez kolejne stacje „narodowej męki”, miejsca skondensowanego żalu i patriotyzmu: piwnicę własnego domu, poczekalnię kolejową, kościół. Wreszcie dochodzi do hotelu i tam, po rozbiciu łomem szklanych drzwi i pogruchtaniu telewizora, umiera na zawał serca.

Konwicki sięgnął więc po podstawowy dla swej twórczości chwyt

fabularny: wprowadził bohatera — obarczonego dwuznaczną, błazeńsko-tragiczną misją — w sytuację odkrywającą oblicze społeczeństwa. Ale realizacja tego schematu okazała się diametralnie odmienna od poprzednich. Istotne zmiany w poetyce wiązały się ze zmianą historycznego kontekstu: lata 1980–1981 po części unieważniły przecież krytyczną wymowę dwóch poprzednich powieści. To prawda, że Konwicki tworzył tam diagnozę zagrożeń, a nie fotografię, że istotą jego utworów stanowiła zawsze ta sama wędrówka w poszukiwaniu prawdy egzystencjalnej, a nie prawdy politycznej, niemniej jednak żyrantem jego poetyki był realizm, a to oznacza, że wcześniejszy obraz społeczeństwa mógł zezłościć.

Ktoś, kto chciałby zrozumieć, w jaki sposób społeczeństwo czolgające się po rosyjskie złoto w Wigilię r. 1975, a w 1978 wykrzykujące już „Vivat Polska” stworzyło Sierpień 1980 i „Solidarność”, musiałby uznać, że nie ma na świecie rzeczy bardziej niezrozumiałych [J. Malewski *Pornografia — wokół jednego zdania Tadeusza Konwickiego*, „Arka” 1987 nr 17].

Konwicki, ustępując pod naporem nadto wyrazistej historii, wprowadził więc korekty do swojej poetyki. Ukazał zatem obraz stanu wojennego odbity w świadomości potocznej, w której nagle, za sprawą krzywdy dziejowej, odradzają się odwieczne dychotomie dobra i zła. Ten podstawowy obraz utrzymany był w poetyce tendencyjnej. Zarazem jednak autor przekreślił ów pierwszy poziom wyrazistą ironią i chwytami deheroizacyjnymi, posługując się dla degradacji stereotypów i klisz narodowych poetyką paszkwilu. Ale i na tym nie koniec: jako trzeci pojawił się poziom ironii z ironii, ponieważ rzeczywistość — prześmiana, odheroizowana — nie chciała zniknąć; tworzy więc autor jakby replikę *Nic albo nic*, powoli zacierając granicę między narratorem (powracającym do Doliny) i bohaterem (uwikłanym w historię polityczną PRL), oraz nicując kolejne wątki *Kompleksu i Malej apokalipsy*.

Wielopiętrowa ironia dawała w sumie ruchomą piramidę głosów, a tekst pozbawiony swojego centrum narażał się na skrajnie różne odczytania. Aby rzecz wyjaśnić, zacznijmy od porównań.

W dwu wcześniejszych powieściach najistotniejsze dla rozkładu wartości było odroczenie rozgrzeszenia: nikt nie jest tu wolny od winy, a zło prawdziwe i najbardziej brzemiennie rodzi się w tych, którzy uważają się za bezgrzesznych albo za rozgrzeszonych — przez okupację sowiecką, komunizm, system — z czynionego zła. W *Rzece*

świat jest już wyraziście podzielony na połowy: „oni” i „my”. Stan wojenny to zdławienie kolejnego powstania, to walka rządu z narodem, „to wojna dobra ze złem (...). Szatan nałożył mundur, przypiął pistolet i ruszył w świat. W nasz biedny świat. Szukać zwady. Pobić się z aniołami”) (s. 35–36). Nastal czas wojny „szatana z zastępami aniołów” (s. 71).

Kompleks kończył się sceną przebaczenia: niedoszły kat przebacza niedoszłej ofierze, była ofiara przebacza katu. W *Rzece* między różnymi przedstawicielami społeczeństwa wyrastają nieprzekraczalne bariery: czołgowy pancerz, kask milicyjny, ale i poczucie wrogości, nieprzewycięzalnej obcości. Gdy siostra szpitalna wyznaje bohaterowi, że jej syna wcielili do ZOMO, ten patrzy na nią i w tej chwili kobieta wydaje mu się „raptem obca, jakby innej rasy” (s. 65). Wyrażnym nawiązaniem do *Kompleksu* — i przekreśleniem związku — jest też zdanie z *Rzeki*, w którym bohater mówi: Polska „to już nie ojczyzna Łukaszińskich i Trauguttów. To kraina Chlestadakowych” (s. 102).

Na zasadzie podobnej opozycji rozpatrzyć można stosunek *Rzeki* do *Malej apokalipsy*. Zaczniemy od drobiazgu. W obu tych powieściach znalazły się sceny szpitalne. W szpitalu z *Malej apokalipsy*: chorzy leżeli na „porosłych trawą schodach”, po „ciemnawych zakamarkach snuli się podpici pacjenci. Lżej chorzy usługiwali bez entuzjazmu ciężko chorym. Salowych i pielęgniarek dawno nie widziano w naszych szpitalach” (s. 157). W sali reanimacyjnej „z kranu ciekła woda”, pomieszczenia „nie sprzątano od tygodni”, skądś chwycijnym krokiem nadchodzi „młody lekarz w nieświeżym fartuchu” (s. 158). Szpital z *Rzeki* jest całkowitym przeciwieństwem tego opisu: w salce zabiegowej „było zielono jakby na wiosnę, mleczone światło niewidocznych lamp stwarzało nastrój prowincjonalnego spokoju, irracjonalnego bezpieczeństwa. Gdzieś niegłośno brzęczały autoklawy albo jakicś inne aparaty” (s. 59). Badania przebiegają bez zakłóceń, urządzenia działają. Materialne kłopoty socjalizmu zniknęły!

Ideowa opozycja obu powieści przedstawia się poważnie. Oto kluczową ideą *Malej apokalipsy* była pojednawcza wartość ofiary: całopalenie miało obudzić naród z moralnego letargu; jako przykład sądu nad samym sobą, najwyższej kary wymierzonej samemu sobie za własne i cudze grzechy, miało to całopalenie wstrząsnąć sumieniami wszystkich. Rzeka pod tym względem to powieść nicująca *Małą apokalipsę*.

Najlepszych, jak zawsze w tym kraju, czeka zagłada, powiedział sam do siebie Siódmy. Pójdą do więzień, do podziemia, pod kule. Zeżre ich samotność, rak, zgryzota. Nawet nie znajdują tego pocieszenia, że ktoś ich pamięta, że ich ofiara będzie przykładem i natchnieniem [s. 102].

Na tym właśnie polegało nawiązanie do *Nic albo nic* — na stworzeniu powieści o daremności życia i daremności ofiary.

W *Rzece* widoczne jest wyciszenie groteskowego realizmu, który pozwalał sporządzać metafizyczny portret komunizmu i ukazywać materialny rozpad rzeczywistości jako proces zależny od rozpadu świata moralnego. Gdyby autor *Kompleksu* pozostał wierny swojej poetyce prezentowania świata, to w *Rzece* stanu wojennego po prostu by nie było: żadna z milicyjnych suk nie ruszyłaby z miejsca, żaden z karabinów nie wypłubły z siebie kuli. Ale stan wojenny nastąpił, więc paszkwil i groteska straciły rację bytu.

Przepis na literaturę w tamtym czasie był przecież prosty: okrucieństwu historii przeciwstawić uwznioślony obraz ginącego narodu. Chciano, by takie teksty powstawały, i tak chciano je czytać, a moralistyczny styl odbioru pozwalał nazwać *Rzekę* „najczarniejszą z czarnych powieści Konwickiego” (A. Werner *W przeciagu*, „Puls” 1990 nr 45). Odczytanie to nie było ani bezpodstawne, ani mało płodne, skoro pozwalało dostrzec w powieści, podobnie jak w wielu innych utworach stanu wojennego, „pokrępicie przegranych”: lektura tej książki przekonywała bowiem, że — bez względu na to, czy jesteśmy moralni, czy zdemoralizowani — klęska przychodzi zawsze, bo przychodzi ze środka: „Patrzył w ten mętny obraz miasta przed nim i powtarzał bezmyślnie: największymi wrogami Polaków są Polacy” (s. 107).

„My, nieliczni realiści”

I tu już dochodzimy do zagadnienia ostatniego — poetyki sformułowanej. Jak fałszywą świadomością socrealizmu było przekonanie o kontynuacji dziewiętnastowiecznego realizmu krytycznego, tak fałszywą świadomością realizmu antysocjalistycznego było przeświadczenie o protokołarności, dokumentaryzmie, prawdziwości literackiego zapisu.

Zasadniczą cechą tego nurtu była taka prezentacja świata, aby każdy element rzeczywistości stanowił oskarżenie „socjalizmu”, „komunizmu”, „systemu” etc. Podstawowe przykazanie — i złudzenie — rea-

lizmu antysocjalistycznego wyraził M. Nowakowski w *Karnawale i poście*:

Protokół zaczyna być najważniejszym dokumentem literackim epoki. Jego asceza, faktograficzny charakter, rugowanie zbędnej urody, sądowa przylegliwość słów do opisywanych wydarzeń. Niech komentarz, pogląd narratora ukryty zostanie w gęstej tkance logicznie dokładnych słów i zdań zawartych w sprawiedliwym, zgodnym z sumieniem piszącego uzasadnieniu wyroku [NOWa, Warszawa 1989, s. 11].

Podobnie też swoje intencje określił K. Orłoś, który w *Historii „Cudownej meliny”* w imieniu jakiejś grupy zadawał pytanie i na nie odpowiadał:

Jak mamy pisać? My, nieliczni realści, żyjący w krajach realnego socjalizmu drugiej połowy dwudziestego wieku? [...] wszyscy wtedy braliśmy udział przeciwko fasadzie pozorów naokoło. Chodziło o odsłanianie prawdy, przywracanie właściwego znaczenia słowom, wypowiedianie słów zabronionych [Białystok 1990, s. 136, 89.]

Podobnie Strykowski zaczyna swoje wspomnienie:

Artur z *Wielkiego strachu* uchwycił się sztachet szpitala Czerwonego Krzyża w Łyczakowie i został we Lwowie. [...] Ja poszedłem dalej. Na sztachetach, metaforycznych kratkach, kończy się fikcja, a zaczyna prawda w granicach moich możliwości [*To samo, ale inaczej*, Warszawa 1990, s. 241].

W tym tkwił jednak paradoksalny charakter poetyki: teksty w niej zanurzone adresowano do odbiorców głęboko przekonanych o słuszności poglądu, że komunizm i zło to jedno; a zatem, już na wstępie, zwalniało to pisarza z trudu konstruowania indywidualnej retoryki wartości i pozwalało natychmiast przechodzić od zdarzeń do ich wymowy, od sensu do oceny. Stąd wyraźne w tych powieściach nawroty do metod tendencyjnych, i jakiejś intuicyjnie korzystanie z czytelniczego przyzwolenia na stronniczość, przesadę. W efekcie stosowanych zabiegów ani oceny społeczeństwa, ani oceny funkcjonariuszy reżimu nie mogły być wieloznaczne.

Utworki należące do poetyki realizmu antysocjalistycznego opierały się, w skrócie rzecz ujmując, na iluzji prawdziwości, tworzonej poprzez wyraziste odwołania do oczywistości. Umowa zawierana pomiędzy autorem i czytelnikiem nie zakłada tu jednak indywidualnego czy prawdziwego obrazu historii, potwierdza jedynie obustronnie dzielone przekonania. Ślady takiej „swojności” odnajdywane w tekście pozwalały nazywać powieść realistyczną:

Orłoś pozostaje wierny zasadzie realizmu, którą rozumie jako pisanie o tym, czego był świadkiem i czego sam, osobiście, doświadczył. [...] Jest to powieść „zobiektywizowana” – bez tezy i bez wyrażania przez narratora sądów wartościujących [L. Szaruga, „Kontakt” 1989].

Kontrakt realistyczny osiągnięto zatem dzięki pośrednictwu wspólnych doświadczeń i wspólnych przekonań etycznych. Siedliskiem macierzystym tych powieści jest bowiem stereotypowa „moralność antysocjalistyczna”, określana przez – niekoniecznie spójne – przeświadczenia, które mówią, że: a) źródłem zła jest system (komunizm, sowietyzm, władza); b) społeczeństwo dzieli się na dwie grupy – „nas” i „onych”, dobrych i złych, aniołów i zastępy szatana; c) system zniewolenia jest skuteczniejszy od doraźnej samoobrony, ale moralna słuszność należy do pokonanych; d) w sferze życia narodowego istnieje samoczynny mechanizm ocalający, którego źródłem są narodowe i etyczne imponderabilia (stanowiące przedmiot prostej definicji – „godność, prawda, szczypta wolności”, *Rzeka* s. 49, bądź też obiekt gorzkiej ironii: „godność, prawda, honor? Puste dźwięki (...), co one znaczą tutaj, gdzie przyszło nam żyć”, *Przechowalnia* s. 79). Utajona bądź jawna forma moralistyczna tych powieści nie była sposobem mówienia o wartościach, które rzeczywiście praktykujemy w naszym życiu, lecz sposobem aktualizowania narodowych „obiegówek”, klisz historycznych (stan wojenny jako zdławienie kolejnego powstania, jako walka nieskazitelnego dobra z absolutnym złem), których używamy jako społecznych hasel rozpoznawczych.

„Co mnie to wszystko obchodzi”

Niemal wszyscy omówieni pisarze próbowali – każdy w inny sposób – uciec jakoś przed pułapkami i pływającymi realizmu antysocjalistycznego. Były to, po większej części, zróżnicowane sygnały dystansu wobec świata przedstawionego i pojawiających się w nim poglądów. Do sposobów naczelnych zaliczyć należy ironię i mowę pozornie zależną (to znaczy zarówno wypowiedź, jak i monolog wewnętrzny), ponieważ obie metody tworzenia dystansu między światem przedstawionym i narratorem nie pozwalają na utożsamienie poglądów, a tym samym zdejmują z autora pełną odpowiedzialność za słowo.

Mowa pozornie zależna i monolog przytaczany należą do generalnych zasad konstrukcji świata przedstawionego u Orłosa i Nowa-

kowskiego. Orłoś ponadto, oprócz przytoczenia, stosuje także tryb warunkowy — rekonstruuje opowieść nie na podstawie wiedzy, lecz na podstawie domysłów. Tak zaczyna się *Cudowna melina* („Mógł przyjechać do nas wieczorem. (...) Może nie miał pieniędzy? s. 145); podobnie — w trybie warunkowym — opowiadana jest cała historia *Przechowalni*. W sumie oznacza to, że realizm antysocjalistyczny obowiązywał na poziomie świata przedstawionego, nie tworzył natomiast pełnego języka porozumienia między autorem i odbiorcą. Najwyraźniejszą próbę umknięcia „zamówieniu społecznemu” wyznacza chyba *Rzeka podziemna*, w której Konwicki usiłował ironią odgrodzić się od tendencyjności. *Rzeka* stanowi trudną, a pewnie i nie do końca udaną, próbę pogodzenia „ucieczki w Dolinę” z satyrą na stereotypy narodowe, które skleiły stan wojenny z wszystkimi wcześniejszymi „mękami ojczyzny”. W efekcie powstał utwór niejednolity, w którym autor — podobnie jak w *Nic albo nic* — tworzył iluzję realistyczną, a zarazem ją kompromitował, separował „ja” narracyjne od bohatera, a zarazem zlewał obu i mnożąc poziomy opowiadania podważał nadrzędność jakiegokolwiek racji. Uplątał swą postać w stan wojenny, ale nakazując jej spotykać bohaterów z poprzednich powieści (Wisielca i Polka z *Dziury w niebie*, Karnowskiego z *Nic albo nic*, Alinę i Wicia z *Kroniki wypadków miłosnych*) unieważnił realność świata przedstawionego. Tak kończyła się „polityczno-paszkwilancka (...) interwencja w rzeczywistość” podjęta przez Konwickiego — „by nie powiedziano, że byłem świadkiem, a milczałem” (*Pół wieku czyśćca*, s. 176). I choć sam pisarz przyznał, że ostatnią część trylogii pisał już „bez temperamentu paszkwilanckiego”, to w efekcie wielopiętrowej ironii — która miała uwieloznacznąć obraz świata — powstał tekst narażony na przeciwstawne sobie, ale jednoznaczne odczytania: raz powieść okazywała się nazbyt „pozytywna” („*Rzeka podziemna* zyskałaby na mniejszej gorliwości autora w wyręczaniu czytelnika w szukaniu tropów” — pisał M. Zaleski, *Literatura i wyobcowanie: casus Tadeusza Konwickiego*, w: *Literatura a wyobcowanie*, Lublin 1990, s. 274), kiedy indziej — krzywdząco satyryczna („jeden z jej głównych wątków jest pełnym jadu paszkwilem na młodych, opozycyjnych literatów” stwierdzał J. Malewski w cytowanym już szkicu *Pornografia*). Realizm antysocjalistyczny był więc próbą wywiązania się z kontraktu opiewającego na epicką pochwałę znicwolonego społeczeństwa, a zarazem był też próbą wywikłania się z tego kontraktu, próbą wzbo-

gacenia reguł komunikacji poprzez wprowadzenie chwytów kompozycyjnych, które na czytelnika przerzucały obowiązek ustalenia prawdy. Ten slalom między stereotypem i ironią, między apodyktycznością a relatywizmem brał się prawdopodobnie stąd, że lata 70., a potem lata stanu wojennego, stworzyły swoistą socjologiczną pułapkę: literatura nie mogła, pod groźbą utraty czytelnika, zlekceważyć społecznych opinii na temat historii i polityki, a zarazem nie mogła — pod groźbą utraty autonomii „władzy sądzienia” — zrównać bezkrytycznie owych mniemań z rzeczywistością. W efekcie realizm antysocjalistyczny arcydzieł nie zrodził, i w tym sensie przegrał. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że — skoro w grę wchodziła ranga literatury i jej aksjologiczne powinności — do przegrania było znacznie więcej.