

Bunt peryferii

(o estetyce pokolenia „Współczesności”)

Tadeusz Witkowski

Po zmianie warty

Rok 1956 nie przyniósł zmian, które by w jakiś zasadniczy sposób mogły naruszyć podstawy systemu politycznego. Zmieniła się polityka kulturalna, przestały obowiązywać socrealistyczne wzory, władza komunistyczna nie zrezygnowała jednak z kontroli prasy, publikacji i widowisk, gdyż taka rezygnacja oznaczałaby po prostu upadek systemu. W efekcie zmian polityki wydawniczej pojawiło się jednak na rynku księgarskim dużo nowych nazwisk. W części były to nazwiska pisarzy pokolenia wojennego, a więc twórców mających za sobą jakieś doświadczenia. Ale byli też młodszy debiutanci, których bardziej niż przeżycie historii politycznej integrowało ówczesne życie literackie. Czy da się wskazać jakiś obszar cech wspólnych ich zbiorowego doświadczenia? Według Jana Błońskiego —

[...] nowość „formacji” polegała po prostu na tym, że pierwsza dojrzała po wojnie, w warunkach tak krzycząco odmiennych, że prawie wszystko, co mówiła, choćby bardzo nieudolnie, brzmiało inaczej. Odrzucała — nader bezładnie — szlachecką karabelę i obyczajowe interdykty, Józefa Stalina i jelenie na rykowisku, atomową wodę mocy i Profesora Pimkę, wspomnienie Samosierry, skamandryckie sentymenty i zakaz regulacji urodzin. (*Odpowiedź na ankietę „Polityki”, O s. 81*)¹

„Pokolenie 56” nie było wystarczająco dojrzałe, aby doświadczyć na własnej skórze wojny i okupacji niemieckiej; większość należących doń pisarzy patrzyła na ówczesne wydarzenia oczami dzieci. Ale przecież temat wojenny stawał się magnesem dla pewnego typu zagadnień niezależnie od przynależności wiekowej twórców. Wszędzie, gdzie w grę wchodziły kwestie moralne, sprawy ostateczne, tam był on potencjalnym obiektem zainteresowania i przedmiotem obróbki; przyciągał swą ostrością i atrakcyjnością. Nie było pokolenie ówczesnych debiutantów politycznie aktywne w czasach stalinowskich, ale część jego

przedstawiciele doświadczyła skutków stalinizmu w postaci przymusowego milczenia i dopiero w nowych okolicznościach mogła wydać pierwsze książki. O swoistości przeżycia decydują jednak nie tylko wydarzenia. Czasami przesądza ich brak, poczucie nudy, bezsilności, bezsensowności działania albo lęku przed działaniem. Czy istniały jakieś pozytywne czynniki integrujące ówczesnych młodych? Chyba tylko funkcjonowanie pisma „Współczesność”. Działalność na łamach tego pisma nie doprowadziła jednak do zadeklarowania jakiejś ideologii czy też poetyki. Krytyka dostrzegała więc co najwyżej drapieżny ton, gusty, smaczki i mity, nie poglądy pisarzy wydających pismo bądź współpracujących przy jego wydawaniu. Bo czyż w ogóle istniała jakakolwiek możliwość przekazania niezależnych poglądów na temat współczesności? W rezerwuarze społecznej pamięci było dużo miejsca, ale tylko dla odległej przeszłości. Wydarzenia z najnowszej historii stanowiły niebezpieczny, łatwopalny materiał. Sięgnijmy jeszcze raz do przenikliwej wypowiedzi Błońskiego:

Polska jest krajem, gdzie stało się wszystko, cokolwiek można pomyśleć. Cemu więc pisarze nie wczepili się w prawdę wydarzeń, nie zaufali bardziej rzeczywistości? Może dlatego, że musieliby zacząć od rozrachunków z najbliższą przeszłością, rozrachunków, które w literaturze opóźniano i utrudniano? Ogromny błąd, który zatruł zaufanie, poraził prawdomówność. (O s. 82)

Delikatnie powiedziane. Literatura w kraju nie miała wtedy jeszcze najmniejszych szans, aby otwarcie wypowiedzieć się o rzeczywistości, aby realizować koncepcję prawdy rozumianej jako *adequatio* i być dźwignią myśli bez uciekania się do aluzji, paraboli. Poezja znajdowała się w znacznie lepszej sytuacji od prozy, gdyż mogła przynajmniej posłużyć się językiem wizji, elipsą, niedomówieniem. Prawda jako *revelatio* pozostawała mniej groźna, była bowiem znacznie trudniejsza do przyswojenia przez szersze kręgi czytelników. Ale niezależnie od tego czy urząd kontroli publikacji ingerował bezpośrednio w produkcję poetycką, czy nie i czy poeta poddawał swe utwory wewnętrznej autocenzurze czy też nie, jego myśl skazana była na uwięź, nie miała bowiem najmniejszych szans wywołać otwartej dyskusji. Poezja posiadała więcej atutów

pozwalających obronić indywidualność twórcy, ale ta mogła być wyrażona tylko w geście odwrócenia od tego, co pozostawało w centrum społecznego układu. Wejście w układ, pozytywna postawa uczestnictwa, groziły utratą indywidualności. Stąd być może w twórczości młodszych poetów, przede wszystkim w wierszach Bursy, można było zaobserwować po roku 56 różne przejawy nihilizmu i próby przedstawienia świata poprzez ukazanie ciemnej, najbardziej beznadziejnej strony ludzkiego życia. Językowym nośnikiem tych trendów stała się poetyka brutalnych kontrastów i demistyfikacji. Pojawiło się wielu naśladowców Różewicza. W praktyce niektórych pisarzy odezwało się echo katastrofizmu. Generalnie rzecz biorąc nastąpił odwrót pisarzy od tego, co oferowały wcześniej centra kulturalne, zwrot w stronę peryferii i dowartościowanie języka środowiskowego. Zwiększyło się zainteresowanie przedmieściami, folklorem chłopskim i jarmarcznym, wszystkim, co pozostawało na antypodach kultury wysokiej a co Michaił Bachtin sklasyfikowałby pewnie jako ślady kultury karnawałowej. Jacek Łukasiewicz, jeden z krytyków należących do wstępującego pokolenia, pisał:

Przyznając pewną rację postawie bohaterskiej w poezji, większą rację przyznawać bylibyśmy skłonni innej postawie, tej nieufnej w stosunku do samej siebie, tej ze śmietników wybierającej gotowe elementy i próbującej zbadać ich przydatność, tej, której bardziej pasowałaby nazwa „szmaciarskiej” (*W stronę „szmaciarzy”*; *SB* s. 100).²

Ów zwrot uwidocznił się w wielu ówczesnych praktykach poetyckich, aczkolwiek zafascynowanie peryferyjnym tematem przybrało różne formy tak pozytywne jak i negatywne. W charakterystyce bohaterów *Obrony żebractwa* (*UW* s. 107–109)³, jednym z wielu wierszy Bursy, w których pojawia się motyw pogardy dla oficjalnej sztuki, dominował ton totalnej negacji. Poeta pisał:

oni grają przez całe życie jedną rolę
ale robią to doskonale
Nie pomyślcie że fraternizuję się z lumpami
żebracy są przeważnie ograniczeni i cuchną
czuję do nich taki sam wstręt
jak do was panowie... artyści

tyle że bardziej gustuję
w ich sztuce
niż w waszej.

W wierszach Mirona Białoszewskiego stosunek do przedmiotu jest jednak zupełnie inny. Zarówno postacie napotykanych ludzi jak i rupieciarnia starych, kalekich sprzętów otaczających bohatera wprowadzone są w świat prywatnych mitów poety. Zostają one uwzniośnione, lub nawet uświęcone. Sąsiadka z parteru maglująca bieliznę jawi się jako patronka muzyków, święta Cecylia, kobieta rozwieszająca na strychu bieliznę — jako święta Weronika (*Tryptyk pionowy*, W s. 41–42).⁴ Mieszkanie staje się świętym miejscem odosobnienia (*O mojej pustelni z nawoływaniem*, W s. 52–54). Podobne mechanizmy rządzą światem poetyckiego folkloru Tadeusza Nowaka.

Od turpizmu do moralizmu

Zwrot w stronę peryferii po roku 1956 stał się dla niektórych poetów czymś w rodzaju formuły poetyckiego posłannictwa; formuły nie mającej oczywiście wiele wspólnego z romantycznym pojmowaniem powołania. Romantyczna tradycja literatury wieszczkiej była w niej obecna co najwyżej *a'rebours* choć i tutaj dawało się zaobserwować zróżnicowanie postaw. Białoszewski na przykład przemieniał postulat odpowiedzialności poety-proroka w kalambur: *wieszcz co? — a bo ja wiem* (W s. 151), ale na przykład... Właśnie, na przykład Stanisław Grochowiak zakończył swój wiersz *Święty Szymon Słupnik* słowami:

Powolał mnie Pan
Na bunt.

(Wy s. 14)⁵

Do programu Grochowiaka przyłgnęła etykieta turpizmu pochodząca od łacińskiego słowa *turpis* — brzydki, szkaradny. W intencji jej twórcy, Juliana Przybosa, który napisał prowokacyjną *Odę do turpistów* (NZ s. 58–60)⁶, miała to być etykieta szydercza. Bardzo szybko została ona jednak zaakceptowana przez

pisarzy jako nazwa ważnego nurtu poetyckiego, który bynajmniej nie poprzestał na głoszeniu haseł estetycznych.

Cały poetycki świat Grochowiaka zbudowany został na opozycji marzenia i spełnienia. Obejmowała ona różne warstwy prezentowanych doświadczeń, od opisów miłości do prób polemiki politycznej. Poeta pisał na przykład:

Na nutach położona lżej niżby na sianie
Niebieskawa w nagości Pozbawiona twarzy
marzy mi się kobieta w czerwonych pończochach
I rękawiczkach biało umieszczonych w planie

Grałbym ją delikatnie od dołu do góry
Każdym opuszką palca nabierając czasu
Aż w głębi srebrnego sopranów jej lasu
Nagie bym drzewo odkrył zamiast klawiatury
*** (Wy s. 74)

Wiersz jakby nawiązywał do mitu o Dafnis przemienionej w drzewo laurowe, mitu miłości niespełnionej i „odcieleśnionej”, który przybrał tak wiele form i zaowocował w kulturze Zachodu pod koniec średniowiecza poezją trubadurów, *Dziejami Tristana i Izoldy*, a później, w czasach romantyzmu, licznymi historiami o nieszczęśliwej miłości. Poeta proponował jednak afirmację miłości spełnionej, tej która nieuchronnie wiąże się z cielesnością, biologicznym przemijaniem, procesem starzenia się osób, które kochamy. Bohaterowie jego wierszy rozpoznawali w starzejących się twarzach kobiet małe dziewczynki a w młodych jeszcze twarzach kochanek *przyszłe staruszki*, erotyka stała się znakiem przemijania.

Grochowiakowskie przeżycie czasu i doświadczenie płci znajdowały niekiedy swój wyraz w groteskowo przetransponowanych (bądź to z literatury średniowiecznej, bądź barokowej, bądź też — jak w cytowanym poniżej fragmencie — starożytnej) motywach *vanitas* oraz w naturalistycznych opisach miłości. W wierszu *Introdukcja* otwierającym zbiorek *Rozbieranie do snu* wyrażone zostało takie oto przeświadczenie:

Nie cały minę Boć zostanie owo
Kochanie ziemi w bajorku i w oście
I przeświadczenie że śledź bywa w poście
Zarówno piękny jak pod jesień owoc.

Bo kochać umiem kobietę i z rana
Gdy leży cicha z odklejoną rzęsą
A jak jest moja to jest całowana
W puder i w słońce W zachwyty i w mięso

(Wy s. 49)

Mylili się jednak ci krytycy, którzy dostrzegali w tych strofach wyłącznie perwersyjne igraszki estetyczne i chęć epatowania mieszczaucha rekwizytami współtworzącymi kanon brzydoty. Użycie tych rekwizytów miało w rozumieniu poety również głębszy światopoglądowy sens, który nie dla wszystkich był oczywisty. W swym estetycznym wymiarze cały program przybierał postać prowokacji wobec oczekiwań tych odbiorców, którzy akceptowali wyłącznie piękno oparte na harmonii i ładzie. Motywy peryferyjne, opisy kalectwa, choroby, słabości i poniżenia, wszystko to miało szokować czytelników. Turpizm miał jednak także swój etyczny aspekt objawiający się w krytyce pięknoduchostwa i w postulacie akceptacji rzeczywistości w jej najpełniejszych wymiarach.

„Pięknoduch” to według Józefa Tischnera człowiek, który *czysto estetyczną świadomość siebie [...] bierze za świadomość etyczną (Między moralnym kompromisem a utopią, M s. 387).*⁷ Osoby tego pokroju właśnie są często negatywnymi bohaterami wierszy Grochowiaka. Dlaczego? Ponieważ posługują się wyłącznie estetyczną miarą wartości osoby ludzkiej. A przecież — rozumował poeta — fizyczna brzydota, symptom kalectwa, choroby bądź starości, jest z reguły niezawiniona. Z drugiej strony, nie wszystko, co piękne, można uznać za dobre. Stąd zapewne wyznanie:

Wolę brzydotę
Jest bliżej krwioobiegu

Słów gdy prześwieślać
Je i udręczać

Ona ukleja najbogatsze formy
Ratuje kopciem
Ściany kostnicowe
W zziębłość posągów
Wkłada zapach myśli

Są bo na świecie ludzie tak wymyć
Że gdy przechodzą
Nawet pies nie warknie
Choć ani święci
Ani są też cisi

Czyści (Wy s. 56)

Słowa te brzmiały jak aluzja do postawy „umywania rąk” tak powszechnej po roku 1956 wśród pisarzy zaangażowanych wcześniej w budowę stalinizmu, ale też nie dawało się ich odczytać li tylko jako aluzji do praktyk tego okresu. Pamięć wojny i okupacji, widzianej co prawda oczami dziecka, ale stanowiącej przecież istotny element najnowszej historii, obecnej w wierszach poetów „pokolenia 56”, odgrywa w turpizmie nie mniej istotną rolę motywacyjną. W kategoriach czysto estetycznych rozumuje esesman z powieści *Trismus* Grochowiaka, gdy mówi, że *pisać donos to nie estetycznie*, lub gdy zarzuca żonie, iż nocując pod jednym dachem z Żydówką straciła *niezawodne wyczucie estetyki*. W swym tagebuchu bohater ów zanotował między innymi: *Polacy to naród brudny, przykry w bliższym kontakcie krnąbry*.⁸ Podobne sądy wypowiadał inny bohater, Wilhelm Petersen w *Totentanz in Polen*. Grochowiak podkreślał bezustannie, że kluczem do jego estetyki turpizmu były etyka i historia obejmująca traumatyczne doświadczenia co najmniej dwóch dziesięcioleci. W *Epilogu w stearynie* pisał:

W krainę pleśni — w ciemną mą ojczyznę
Jest wejście przez miłość
Lecz ile trzeba było nienawiści

By z pleśni powróż utoczyć jak z piasku
By brzytwą w oczy łyczek zamigotał?
[...]
Jak ile kaczek wieszano za nogi
Żydów dostojnych o wysmukłych rękach?
Po ile jeden?

(Wy: 160)

Po *Rozbieraniu do snu* (1961) w prasie literackiej rozgorzała polemika sprowokowana wystąpieniem Juliana Przybosia. Grochowiak podsumował całą dyskusję w artykule *Turpizm, realizm, mistycyzm* opublikowanym w 2 numerze „Współczesności” z roku 1963. Pisał tam:

To nie rekwizyty decydują o tym sporze [...] to działa ich nowa funkcja, kontekst w jakim się znajdują, klimat moralny i ideowy (tak, tak), który wyzwalają.

[...] Spór o turpizm to coś więcej, to spór o widzenie życia i świata, o rolę poety (może w ogóle artysty) w tym świecie.

Zaś w konkluzji poeta dodawał:

Czymże jest spór o turpizm? W końcu okazuje się, że jest sporem o kształt odpowiedzialności poety za współczesne sobie społeczeństwo, może i za świat. Turpiści wybierają drogę trudnej afirmacji tego, co jest.⁹

Oznaczało to także polityczną „afirmację tego, co jest” i krytykę tych tradycji, które — w rozumieniu poety — hołdowały hasłu „wszystko albo nic”, to znaczy przedkładały ideał całkowitej niezależności politycznej narodu ponad jego biologiczne trwanie. W cyklu *Sonetów szarych* rozbrzmiewa echo walk narodowowyzwoleńczych i pojawiają się aluzje do malowideł Grottgera. Marzenia o potędze i świetności Rzeczypospolitej są jednak skonfrontowane z szarością naszego bytu narodowego, tradycja konspiracyjna i powstańcza z obrazem cmentarza po klęsce, która nieuchronnie musi nastąpić po kolejnym zrywie wolnościowym. Podczas lektury sonetów czuje się wyraźnie obecność najnowszej historii obejmującej doświadczenia stalinizmu. Oczywiście, obraz tamtych czasów

mógł być przedstawiony wyłącznie za pomocą aluzji do warunków pracy, w jakich na przykład budowano Nową Hutę, do pogrzebów górników często zasypywanych w kopalniach, czy też do nocnych wizyt funkcjonariuszy UB aresztujących bądź nękających rewizjami „wrogów klasowych”. W sonecie *Podziemni Grochowiak* pisał:

Miasta zaś rosły ze skrzypienia łożek,
Z powrotów martwych, z nagłych drzwi otwierań,
Z ust rozłamanych nocnym osłupieniem...

Sufit jest nisko oparty na chmurze
Ciężkiego dymu, co gdy się nazbiera,
Podważy sufit. Znaczy: ruszy ziemię.

(Wy s. 143)

Poruszenie ziemi to to jeszcze jedna metafora oznaczająca zryw powstańczy. Ale pytanie, jakie pojawia się na początku następnego wiersza (wyraźnie nawiązującego do ostatniego tercetu), wcale nie wprowadza w optymistyczny nastrój:

— A jak ją wzruszyć? Czy siłą fatalną,
Co zmienia dzieci w maski z porcelany?
(Jest przy moim domu cmentarz ugłaskany,
Gdzie się męczeńską groby zmiata palmą...)

— Wzbierze żelazo nie zgrzytem, nie palbą...
Ono na miski; glina wejdzie w dzbany;
Sól — w słupy matek zwolna obracanych
Przemianą światła, ledwie dostrzegalną.

A potem ciała dziewcząt ułożymy
Sami twarzami przywrzemy do ziemi.
Nareszcie żywi, więc trawy świadomi...

Aż sen nas piękny w pagóry nie zmieni,
A owe wzgórza — wraz z wiatrami zimy —

Na krótki postój ptaków odlotowi...

Nauka sejsmografii (Wy s. 144)

Maski z porcelany lub, jeśli kto woli, portrety nagrobne i obraz zniszczenia dorównujący temu, na które skazane zostały Sodoma i Gomora (bo chyba aluzją do tego, co ujrzała żona Lota jest uwaga o matkach zamienionych w słupy soli) oraz wzgórze usypanych grobów — to wszystko, co według autora pozostanie po kolejnym romantycznym zrywie (bo siła fatalna to przecież nawiązanie do Słowackiego). Paradoks typowy dla tamtych lat: romantyczny bunt przeciwko obowiązującym kanonom piękna został połączony z antyromantyczną afirmacją *status quo* w sferze polityki.

Od turpizmu do defetyzmu

Podobne, choć trochę inaczej umotywowane, były w owym czasie wypowiedzi Ernesta Brylla. Według autora *Zapisków*, zasadą działania najbardziej odpowiadającą narodowi takiemu jak polski, tzn. pozostającemu w sytuacji ziarna wciśniętego między młyńskie kamienie, miał być pragmatyzm. Autor nie głosił jednak otwarcie swojej filozofii. Wkładał ją w usta wykreowanej osoby literackiej. Wzorem osobowym popularyzowanym przez owego mentora był plebejusz, choć w swych autokomentarzach Bryll dorabiał mu raczej pochodzenie sarmackie niż sowizdrzalskie. Posiadał ów bohater przede wszystkim plebejską umiejętność właściwego ustawiania się w świecie rządzonego przez możnych. Obce mu były podniebne wzloty Ikarów, romantyczne rozterki inteligentów i moralne skrupuły bohaterów Herberta. Jego recepta na życie nie zalecała nadziei jako potrawy dla ducha. Liczyło się dlań tylko to, co skutecznie pomaga w przetrwaniu, niezależnie od ceny moralnej, jaką trzeba za to zapłacić. Jego język stylizowany był trochę na ludową dosadność, trochę na zarchaizowaną, rubaszną sarmackość. Jego słowa zawierały sporą dozę autoironii. Jeśli nie można osiągnąć czegoś siłą, zalecał, należy spróbować podstępem, jeśli i to nie skutkuje — przeczekać, przetrwać najgorsze, a potem znowu próbować. Wiedzę taką posiadał zdaniem mentora polski chłop. Niestety, nie posiada jej jeszcze każdy Polak. Polski inteligent wychowany na

romantycznej poezji potrafi tylko rozczulać się nad losem Ikarą, mdleć jak Kordian na myśl o zasztyletowaniu monarchy i tonąć wraz z okrętem (symbolizującym ojczyznę w *Testamencie...* Słowackiego). *Kiedyż się w chytrości zaczniemy edukować?* — pada autoironiczne pytanie (***) *Ach, za granicę wyjechać, Ww s. 105*).¹⁰ Mentor doradzał w takich wypadkach:

[...] nie gapić

trzeba się nam w Ikary, nie upadkiem smucić
— choćby najwyższy...

A swoje ucaścić

Czy Dedal, by ratować Ikarę, powrócił?

(***) *Wciąż o Ikarach głoszą, Ww s. 63*

A w wierszu *Lekcja polskiego* — Słowacki dodawał:

...Zbyt wielu szło pod wodę. [...]

A ona

— ojczyzna nasza — także przez cieślę sklecona,
niezdarna w swych granicach jak niezwrotny korab,
kołyszająca się nazbyt i jak zawsze chora
czeka tych, co potrafią płynąć, zabić — nie mdlejących
w progu sypialni carskiej.

(*Ww s. 66*)

Nie była to li tylko stylizacja na postawę antyromantyczną, czy też rola, wobec której autor się dystansował. W swych wypowiedziach metapoetyckich Bryll wyraźnie dawał upust antyromantycznym i antyprofetycznym uczuciom. Oto kilka fragmentów artykułu z rubryki *Poeci o sobie* opublikowanego we „Współczesności” (1963 nr 6):

Psychologicznie umotywowany odruch obronny nazbyt [...] jest zakorzeniony w naszej tradycji poetyckiej. Ściślej w tradycji cierpienia politycznego romantyków.

[...] Najwięksi nasi poeci, jak Kochanowski, dyskutowali nie z pozycji proroków narzucających się z niewczesnymi lamentami, ale w poczuciu prawa do dyskusji.

[...] Kochanowski też się mylił, optował za Walezym, ale skala jego pomyłek udowadnia wyraźnie wyższość czasów, kiedy poezja nie jest budowana przez fałszywych proroków.

W tradycji przedromantycznej (przede wszystkim w literaturze XVI i XVII wieku fascynowała Brylla zarówno jędrność języka jak i styl politycznego myślenia. Był jednak w jego rozumowaniu pewien anachronizm wyrażający się w zapominaniu o fakcie, iż czasy, gdy poezja nie była „budowana przez fałszywych proroków”, przypadają na okres niepodległości i potęgi państwa polskiego; niepodległości, o której właśnie marzyło się romantycznym prorokom. A ponieważ poeta uparcie trwał w swej antyromantycznej postawie, młodszy pisarze, którzy w latach siedemdziesiątych wrócili do romantyzmu jako pozytywnej tradycji, nie mogli nie uczynić z Brylla obiektu swych ataków.¹¹ W warunkach totalitarnego państwa polityczny pragmatyzm musiał przeistoczyć się w cynizm lub defetyzm, a żadna z tych postaw (nawet jeśli ubierano ją w sarmackie rymy) nie przemawiała do serc i umysłów twórców urodzonych po wojnie. Poezja Brylla stała się również w tym czasie obiektem krytyki ze strony Czesława Miłosza.¹² Stąd w tomiku Brylla *Zwierzątka* (1975), można znaleźć wiele polemicznych nawiązań do autora *Światła dziennego*. Bryll podobnie jak Miłosz pisze wiersz pt. *Do Jonathana Swifta* (*Ww* s. 284–5) i aluzyjną *Piosenkę biednego poety* (*WW* s. 272) a na Miłoszową przestrożę pod adresem tyrańca z wiersza *Który skrzywdziłeś* (*UP* s. 160)¹³ odpowiada strofą:

Ten, który skrzywdził człowieka prostego
Wynajdzie rymopisów, co wszystko wymażą
I historyka w dowodach zręcznego
Który wyrzeźbi dzieje z tak dostojną twarzą
Jak nigdy w dziejach jeszcze nie bywało.

Ten, który (*Ww* s. 277)

Co istotne wszakże to fakt, iż w politycznej postawie bohaterów Brylla nie było nic z komunistycznej historiozofii, automatyzacji i manipulowania słowem „prawda”. Kłamstwo pozostawało w jego wierszach kłamstwem a zbrodnia zbrodnią. Przewrotny, nihilistyczny moralizm łączył się ze świadomością uczestniczenia w

czymś ohydny, acz nieuchronnym i właśnie owa nieuchronność zła stawała się podstawowym argumentem uzasadniającym przyjętą postawę. To Józef Mackiewicz ustami jednego ze swych bohaterów powiedział, iż okupacja niemiecka była w gruncie rzeczy czymś mniej groźnym od sowieckiej, pierwsza bowiem robiła z nas, Polaków, bohaterów, druga robiła z nas *gówno* (*Nie trzeba głośno mówić*, s. 251)¹⁴. Polak nie mógł przeistoczyć się w Niemca, mógł jednak zostać komunistą. Trudno powiedzieć, czy bohater Brylla czytał Mackiewicza, jego diagnoza wydała się jednak różnić tylko emocjonalnym stosunkiem do faktu pozostawiania częścią gnojowiska, kiedy mówi:

Tam w samym sercu gówna, w gnojowisku
najlepiej jest przeczekać niedobrą godzinę
Kiedy się skończy — wyleźć. Sprawdzić czy na pysku
Jakiś smród nie pozostał. Splunąć starą ślinę

I oddychać szeroko piersiami wolnymi
I ulecieć wysoko nad pokonanymi
Co nie umieli w larwy się przewinąć
Zatonąć, zamilknąć i znowu wypłynąć

I dostąpić w zaduchu brzęczenia trąbienia
Wspólnoty stada i wtajemniczenia
Wśród nowych much, co huczają nad swojską padliną

*** (*Ww* s. 282)

Nie po raz pierwszy świat owadów stał się metaforą totalitaryzmu, porównania powyższego nie można więc uznać za odkrycie poety. Co jest znacznie bardziej intrygujące w tym wierszu, to sam stosunek autora do wykreowanej osoby. Jak właściwie odczytywać obecność tu i w innych tekstach autoironię? Na ile autor identyfikuje się z głoszonymi w wierszu sądami? W jakim stopniu uprawnione jest zastosowanie klucza biograficznego? Skądinąd wiadomo przecież, że Bryll był jednym z luminarzy oficjalnego życia literackiego lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, ale w okresie stanu wojennego zaczął pod własnym nazwiskiem

publikować w podziemnej prasie literackiej i poparł ruch opozycyjny. Odnoszę wrażenie, że klucza należy szukać w katolicyzmie, który był nie do pogodzenia na dłuższą metę z „postawą owada”. Plebejskim bohaterom wierszy Brylla pisanych w latach sześćdziesiątych brakowało jednej cechy charakteryzującej polskiego chłopca — religijności. W latach siedemdziesiątych natomiast zaczęły obficie zjawiać się w utworach Brylla tematy religijne, co w połączeniu z narastającym nihilizmem dało bardzo dziwną mieszaninę. W komentarzu do *Zwierzątka* Stanisław Barańczak pisał:

Wyrzuty sumienia, mgliste poczucie winy, świadomość nieodwracalności własnego zaprzędania...

Nie dajmy się jednak nabrać. Bryllowi zresztą wcale na nabraniu nas nie zależy. Jego bohater to osobowość celowo tak skonstruowana, abyśmy od razu byli w stanie dostrzec, że jego rzekome wyrzuty sumienia są tylko przejściową moralną zgagą [...], że jego rozpacz nad własnym upadkiem nie przeradza się w prawdziwą skruchę, że, jednym słowem, jest on jak owe postacie z Dostojewskiego, które rzucają nam się na szyję łkając: „Izwini, czto ja mierzawiec”, ale ani na chwilę „mierzawcami” być nie przestają. (*De profundis alla polacca: „w samym sercu gówna”*, *EiP* s. 49)

Osobiście odpowiada mi raczej teoria dwu person literackich w późniejszej twórczości Brylla: jednej, przemawiającej w imię instynktu samozachowawczego i drugiej, mówiącej językiem sumienia. Pomimo, iż świat opisywany przez oba głosy wydaje się być ten sam, w każdym z obu przypadków jest to w gruncie rzeczy zupełnie inny język. Jak powiada Camus, „*nie*” *zakłada istnienie granicy* (*Człowiek zbuntowany*, *E* s. 265)¹⁵. Owej niewidzialnej granicy nie znają owady unoszące się nad gnojowiskiem. Dlatego bliższy stanowisku samego autora wydaje mi się napisany w tamtych latach wiersz *Kantyczka*:

Poeci mego pokolenia
W prostocie sprzętów szukający
Prawdy, zwykłości i zbawienia
Spod rumowiska ratujący
Widelec, miski ciemne słońce
— To co trwa, co się nie odmienia

Nasze w brzydocie zakochanie
Nasza nienawiść do silnego
Bo to co słabe nie skłamane
I bliższe słowa powszedniego
Nasze pragnienie, zaślepienie
Że kłamstwo prawdy odwróceniem

Dziś wiemy, że to nic nie znaczy
Nauczyliśmy się rozpaczy
Chleba naszego razowego
Jak ciężkie żarna obracamy
Prawdę — nieprawdę. I śpiewamy
Wszystko na nowo. Nic nowego.

(*Ww* s. 271)

Nie sędzę, aby wiersz ów wyrażał jakąś pokoleniową sumę. Jest to natomiast trafny komentarz na temat nurtu, który swą odrębność w historii literatury budował na kompromisie politycznym połączonym z protestem przeciw obowiązującym kanonom piękna, podczas gdy historia jako taka okazywała się realnością całkiem innego rzędu, i potoczyła się zgodnie z prawem mającym z literaturą niewiele wspólnego.

Nota edytorska: Tekst niepublikowany po polsku powstał końcu lat 80. Przypisy uzupełniłem w połowie lat 90. Fragmenty zostały wykorzystane w rozprawie doktorskiej *Postwar Polish Poetry and Moralistic Literary Tradition* przygotowanej na Wydziale Języków i Literatur Słowiańskich w University of Michigan w Ann Arbor.

Przypisy

- ¹ W odsyłaczach do cytowanych w artykule utworów i prac krytycznych podaję w nawiasach numer strony poprzedzony pierwszą literą tytułu źródła. Każdy adres bibliograficzny (z dodanym inicjałem) pojawia się w przypisach tylko raz.
J. Błoński, *Odmarsz*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1978 [O].
- ² J. Łukasiewicz, *W stronę szmaciarzy* [w:] *Szmaciarze i bohaterowie*, Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, 1962, s. 96–115 [SB].
- ³ A. Bursa, *Utwory wierszem i prozą*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, wyd. 2, 1973 [UW].
- ⁴ M. Białoszewski, *Wiersze*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976 [W].
- ⁵ S. Grochowiak, *Wybór wierszy*, Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, 1965 [Wy].
- ⁶ J. Przyboś, *Na znak*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1965 [NZ].
- ⁷ J. Tischner, *Między moralnym kompromisem a utopią* [w:] *Myślenie według wartości*, Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, 1982, s. 374–96 [M].
- ⁸ Oryginał pochodzi z początku lat 60. Korzystałem z edycji *Trismus*, Warszawa: Wyd. „Iskry”, 1965. Cyt. za S. Grochowiak, *Prozy*, Warszawa: Wydawnictwo Atena, 1996, s. 223.
- ⁹ S. Grochowiak, *Turpizm, realizm, mistycyzm*, „Współczesność” 1963, nr 2. Przedruk [w:] *Debiuty poetyckie 1944–196. Wiersze, autointerpretacje, opinie krytyczne*, Red. J. Kajtoch, J. Skórnicki, Warszawa: Wydawnictwo „Iskry”, 1972, s. 366–72.
- ¹⁰ E. Bryll, *Wiersze wybrane*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1978 [Ww].
- ¹¹ Najostrzej chyba zaatakował Brylla Stanisław Barańczak w swoim omówieniu zbiorku *Zwierzątka* zatytułowanym *De profundis alla polacca: „w samym sercu gówna”* [w:] *Etyka i poetyka. Szkice 1970–78*, Paryż: Instytut Literacki, 1979 [EiP s. 47–55].
- ¹² Zob. np. artykuły Czesława Miłosza *Prywatne obowiązki wobec polskiej literatury* [PO s. 74–102].
- ¹³ C. Miłosz: *Utwory poetyckie, Poems*. Ann Arbor: Michigan Slavic Publications, 1976 [UP].
- ¹⁴ J. Mackiewicz, *Nie trzeba głośno mówić*, Londyn: Kontra, 1985.
- ¹⁵ A. Camus, *Eseje*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971 [E].