

Krzysztof Dmitruk

Z problematyki młodej prozy polskiej lat 1956-1959

Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne 17, 221-242

1962

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN—POLONIA

VOL. XVII, 10

SECTIO F

1962

Z Katedry Historii Literatury Polskiej I Wydziału Humanistycznego UMCS
Kierownik: prof. dr Janina Garbaczowska

Krzysztof DMITRUK

Z problematyki młodej prozy polskiej lat 1956—1959

Некоторые вопросы польской „молодой прозы”

Des problèmes de la jeune prose polonaise de 1956 à 1959

1

Nowa generacja pisarska, startująca w latach 1955—1956, była historyczną konsekwencją ogólnych przemian w życiu politycznym i kulturalnym kraju, została przez nie ukształtowana i jest ściśle od nich zależna. Okres ten stanowił najważniejsze przeżycie pokoleniowe wspomnianej fali debiutantów. Wytworzyło się wtedy poczucie odrębności i dystansu wobec tradycji i pokolenia poprzedniego. Na hermetyzm „starych” — jak pisał B. Drozdowski — młodzi odpowiadali „własnym hermetyzmem”.¹ Nie można oczywiście traktować tego jako tzw. konflikt pokoleń, ale brak wzajemnego zaufania i porozumienia wystąpił tu dość silnie. Głosząc niezgodę na zastaną koncepcję kulturową, nie mogąc zaś przeciwstawić własnej, pisarze skorzystali z przywileju młodości będącego naturalnym wyróżnikiem, do którego historia literatury zdążyła już przyzwyczaić zarówno czytelników, jak i twórców. Kryterium młodości jest w istocie tak mało precyzyjne, że chciałoby się powtórzyć za Marią Dąbrowską: „w twórczości nie istnieją młodzi i starzy, lecz jedynie — upraszczając — rzeczy dobre i złe”.² Nie da się jednak zaprzeczyć, że bliższe zbadanie książek młodych debiutantów wykazuje pewne elementy wspólne, które nie pozwalają traktować ich indywidualnie i jednostkowo, ale zmuszają do szukania głębszych powiązań i pozwalają w końcu tę wspólnotę zdefiniować. Nie jest to zatem praca o wydanych w wymienionych latach

¹ B. Drozdowski: *Nasza zmiana warty*, „Współczesność” 1960, nr 8 (63).

² M. Dąbrowska: *Ankieta o młodych*, „Współczesność”, 1959, nr 7.

kilkunast książkach, których autorzy połączeni są wspólnym rokiem pisarskiego startu i należą do tej samej generacji biologicznej. Pojęcie „młodej prozy” oznacza tu raczej pewne treści intelektualne i pewien model kulturowy reprezentowany przez tę generację, określony nurt wzorców formalnych i postaw politycznych³.

Tak rozumiana nazwa zjawiska pozwala uniknąć niedokładnych i dyskusyjnych terminów, jak „proza pokolenia «Współczesności»” (Błoński) czy „proza hłaskoidów” (J. Preger), lub wręcz fałszywych, jak twórczość polskich „wściekłych” czy „zbuntowanych”.

Dolną granicą włączania poszczególnych nazwisk w obręb naszych rozważań jest rok pisarskiego startu, oznaczony tu datą 1956. Pisarze ci (Leja, Kotowska, Kabatc, Minkowski i in.) często już przedtem brali udział w życiu literackim, ale dopiero w r. 1956 pojawiły się ich pierwsze książki. Jest to okres masowego wystąpienia grupy kilkunastu młodych pisarzy, publicystów i próby stworzenia programu literackiego oraz ideowego.

Druga data występująca w tytule pracy, tj. 1959 r., pierwotnie ustalona dość mechanicznie, w celu uzyskania minimalnej choćby perspektywy historycznej, dziś możliwa do przesunięcia o r. 1960, pozostawiona tu została celowo. Lata następne przynoszą nowe zjawiska w literaturze i nowe debiuty, zupełnie różne od ich poprzedników (np. twórczość Patkowskiego i Krasińskiego). Oczywiście pisarze omówieni w tej pracy tworzą nadal, wydają ciągle nowe utwory, ale krąg ich doświadczeń i odkryć poszerza się bardzo powoli. Obracają się w tym samym klimacie występującym w pierwszych książkach, obsesyjnie poruszają te same problemy i używają podobnych chwytów formalnych (Kotowska, Minkowski, Nowakowski). Inni, porzuciwszy ambitne próby stworzenia epic-

³ Istnieje tu zasadnicza zmiana w ujęciu problemu, oddalająca mnie od pierwszych dwóch prac na temat młodej prozy, tj. referatu pt. *Z problematyki młodej prozy polskiej lat 1956—1959* przedstawionego na X Zjeździe Kół Polonistów (Kraków 1962) oraz obszerniejszej monografii pt. *Młoda proza polska* (w maszynopisie). Niniejszy artykuł jest zmienioną wersją pracy zjazdowej. Zmiany dotyczą przede wszystkim ogólnej koncepcji pracy oraz niektórych sądów szczegółowych. S. Stanuch poświęcając tej pracy kilka uwag („Życie Literackie”, 1962, nr 19 (537)) stwierdził m. in.: „Dmitruk powziął więc zamiar konfrontacji idei «zbudowanego człowieka» Alberta Camusa z ideami dającymi się odczytać z książek młodych autorów”. Przygotowując pracę do druku zrezygnowałem z szerszego nawiązania do ideologii A. Camusa (fragmenty *Człowieka zbuntowanego* występują tu tylko dwukrotnie, i to wyłącznie w funkcji ilustracyjnej). Pociągnęło to za sobą częściową zmianę koncepcji. Pozostałem właściwie tylko przy Camusowskiej definicji buntu, przenosząc większość rozważań teoretycznych do przypisów. Pominąłem też teorię Schellera na temat „urazy” i opuściłem rozdział pt. „Granice nihilizmu”. Uważam obecnie, że zagadnienie młodej prozy jest nieodłącznie związane z pojęciem pokoleń literackich i jedynie na tej płaszczyźnie może być rozpatrywane.

kiego obrazu swego pokolenia, uprawiają literaturę młodzieżową (Leja) lub piszą powieści rozrywkowe (Kabatc). Nie możemy omawiać dokładnie tych ostatnich książek, ale warto o ich istnieniu pamiętać.

Lata 1956—1959, będące granicami umownymi, są okresem najżywszych poszukiwań i prób, okresem najpełniej uświadamianej wspólnoty pokoleniowej. Następne roczniki literackie mają już inny życiorys i nową sytuację twórczą. Zmiana warunków politycznych i kulturalnych pociągnęła za sobą rozluźnienie wewnętrznej spójności i solidarności generacji pisarskiej. Nie było już społecznej potrzeby pielęgnowania „umiejętności krzyku”. Rozpoczął się proces adaptacji świadomości pisarzy do nowych warunków, włączania się w nurt budowy socjalistycznej kultury. Nowe „pokolenie” debiutantów nie musiało już manifestować swej odrębności. „Młoda proza” jako zjawisko socjologiczne, kulturalne i polityczne sięga najwyżej 1960 r. Potem określenie to oznacza po prostu książki pisane przez młodych prozaików.

2

U podstaw przemian w dziedzinie prozy przypadających na omówione lata stały złożone problemy ideologiczno-estetyczne, określone niedawno przez czeskiego krytyka Hajka mianem kryzysu powieści socjalistycznej.⁴ Kryzys ten pogłębiony został pominięciem przez nauki marksistowskie spraw indywidualnej filozofii jednostki. Jest to zupełnie zresztą zrozumiałe, ponieważ — jak pisał A. Schaff — „praktyczne, polityczne zainteresowania marksizmu odsuwały sprawy związane z jednostką ludzką i jej specyficznymi problemami na dalszy plan”.⁵

Do powstałej w ten sposób luki zdołały wcisnąć się obce nam ideowo koncepcje losów i perspektyw człowieka, nie natrafiając na zorganizowany opór polskiej inteligencji. Idee te, najogólniej związane z egzystencjalizmem, miały ponadto interesującą formę i były szeroko popularyzowane dzięki licznym przekładom z literatur zachodnich. Kontakty takie (przypadające głównie na lata 1956—1959, a według A. Schaffa na 1956—1957) wywarły pewien wpływ na naszą literaturę, i co ciekawsze, dotyczyły przede wszystkim pisarzy młodych.⁶ Przyjęciu pewnych konsekwencji wypływających z filozofii egzystencjalistycznych towarzyszyło wprowadzenie mitu o europejskości wszystkich przemian w naszym życiu literackim. Krytyka literacka odegrała tu ważniejszą niż zazwyczaj rolę. Stworzyła i rozpowszechniła koncepcję światowego buntu młodych

⁴ Tłumaczenie wypowiedzi J. Hajka z „Les Lettres Françaises”, „Kultura”, 1963, nr 18.

⁵ A. Schaff: *Marksizm i egzystencjalizm*, Warszawa 1961, s. 15.

⁶ *Ibid.*, s. 145.

pisarzy, skierowanego przeciwko konwencjom epoki, moralności mieszczańskiej, narzuconym wzorom artystycznym. Pisarze ci w oparciu o egzystencjonalizm manifestować mieli swoją niechęć do polityki, przeprowadzić rebelię obyczajową, głosić zabarwioną mocno mistycyzmem wschodnim (buddyzm) religię nowej ludzkości. Przykład krańcowy stanowi programową książką C. Wilsona *Outsider*. Autor analizując literaturę o problematyce egzystencjalistycznej śledzi drogę bohaterów poprzez różne piekła myśli, aż do miejsca krańcowego, skąd „nie można wyjść, tego nie można obejść, przez to nie można przejść”.⁷ Nie mogąc przyjąć tezy Sartre'a, że skoro każda droga prowadzi do nikąd, trzeba wybrać którąkolwiek z nich, Colin Wilson proponuje wyzwolenie człowieka poprzez praktyki mistyczno-ekstazy.

Podobnym nieporozumieniem jest *Declaration* wydana w 1958 r. przez grupę „Angry Young Man”, do której cytowany C. Wilson także należy. Trzeba stwierdzić, że program ten jest zdumiewająco mętny. Jest to zbiór narzekań na nasze czasy, odmowa przyjęcia współczesności takiej jaka jest, umiarkowany protest przeciwko zbutwiałym konwencjom starej Anglii. Chcą socjalizmu, ale nie wiedzą jeszcze w jakiej formie. Marzy im się jakaś religia totalna, wyzwalająca ludzkość. Trudno natomiast odnaleźć ów „wściekły bunt”, od którego wzięli swoją nazwę. Jest to zarazem grupa pisarzy niezwykle zdolnych, ale skuteczność ich działania stopniowo maleje. W chwili obecnej ci fałszywi proletariusze (większość skończyła ekskluzywny St. John's College w Oksfordzie) nie budzą większego zainteresowania.

Identyczna sytuacja panuje w USA, gdzie określenie grupy „Beat Generation” znikło po prostu ze szpalt gazet. Niedawno jeszcze trwała dyskusja nad interpretacją samej nazwy. Ostatecznie nie wyjaśniono, czy chodzi o pokolenie pobite, pokonane, czy też o pokolenie rytmu — ściślej — rytmu jazzowego. Norman Podhoretz w artykule pt. *Dwudziestoletni Amerykanie*, zamieszczonym w „New Leader”, pisze o nich następująco:

[...] jest to pokolenie pełne niepokoju i w miarę jak będzie ono wzrastać, ów niepokój będzie się potęgował. Zaczyna ono bowiem odczuwać, że jest okradzione z młodości.⁸

Natomiast Macon Cowley w swojej interesującej książce *The Literary Situation*⁹ wyraźnie i konsekwentnie przedstawia „Beat Generation” jako grupę ludzi połączoną historycznym buntem (ściślej pozorami buntu)

⁷ C. Wilson: *Outsider*, Wyd. Lit., Kraków 1958, s. 21.

⁸ Korzystam z tłumaczenia K. T. Toeplitza: „Nowa Kultura”, 1957, nr 20.

⁹ M. Cowley: *The Literary Situation*, New York 1955.

skierowanym nie wiadomo przeciwko komu. Zwraca uwagę na nihilistyczny charakter tego buntu, na jego amoralność, rezerwę w stosunku do polityki i wszelkiej ideologii.

Nastroje podobne, mocno jednak złagodzone, można odnaleźć w młodej prozie hiszpańskiej i francuskiej. Krytyka literacka próbowała nawet włączyć do tej rodziny „zbuntowanych” pisarzy czeskich i radzieckich. Oczywiście bez większego rezultatu, chociaż o problemie „młodej prozy” mówiono w tych krajach wiele.

W okresie ożywienia kontaktów z Zachodem krytycy o orientacji „europejskiej” starali się umieścić naszą młodą literaturę w omawianym nurcie. Należy tu odróżnić dwie postawy. Pierwsza polega na tym, że traktując młodą prozę jako wyraz marzeń i ideologii abstrakcyjnie pojmowanego nowego pokolenia — krytyk utożsamia całkowicie postawy różnych pisarzy i pomijając skomplikowaną problematykę ideologiczną uważa je za równorzędne. I tak np. Bogdan Suchodolski zestawia obce kulturowo i politycznie książki Sagan i Hłaski, traktując je jako wyraz „prądów nurtujących młodzież”.¹⁰ Druga postawa jest bardziej ostrożna. Nie stawia się tu znaku równości między omawianymi problemami, ale poszukuje realnych nici łączących, analizuje motywy i wątki literackie, bada filozofię bohatera i narratora. Zbliży się do tej postawy Błoński, którego ostateczne rozwiązanie interesującego nas problemu wygląda następująco: „Kto wie, niewykluczone, że to wspólnota jałowa, ale jest”.¹¹ Jesteśmy za stanowiskiem jeszcze bardziej precyzyjnym. W pierwszym okresie powstawania polskiej młodej literatury istniały warunki na pojawienie się obcych ideowo i artystycznie wzorców literackich, które doraźnie i chwilowo zostały przez nią przyswojone. Stąd nasz polski problem „gniewnych”. Następne lata, wykazując anachroniczność i nieprzydatność przejętych koncepcji, spowodowały ich pokonywanie i stopniowe relegowanie na peryferie kultury. Tak więc i wartość zagadnienia wspólnoty generacyjnej różnych literatur uległa gwałtownemu zmniejszeniu. Jakościowy charakter tych powiązań jest niezwykle powierzchowny.

Młoda proza znalazła z jednej strony kompromitację schematycznego obrazu świata i modelu życia stworzonego przez literaturę „sorealisticzną”, z drugiej — nęcące perspektywy analizy egzystencjalnej i szanse eksperymentów antypowieści. Powstał w ten sposób twór eklektyczny, niejednorodny, nietrwała hybryda obcej mody i własnych rodzimych doświadczeń. Od razu należy stwierdzić, że w dziedzinie wartości artystycznych powieść i nowela młodej generacji nie przyniosły wiel-

¹⁰ B. Suchodolski: *Rozumienie młodzieży i świata współczesnego*, „Nowa Kultura”, 1958, nr 18.

¹¹ J. Błoński: *Zmiana warty*, Warszawa 1961, s. 138.

kich osiągnięć. Zaznaczyło się silnie dziedzictwo naturalistycznej manieri językowej i konstrukcyjnej, przejęto pewne odkrycia psychologicznej prozy dwudziestolecia, wspomnianych już eksperymentów antypowieści francuskiej oraz określonego typu narracji wzorowanej na powieściach amerykańskich (Faulkner, Hemingway). Towarzyszyło temu przejęcie podstawowych tematów i środowisk literackich.

Nie negując wagi i znaczenia wspomnianych problemów, dalsze rozważania ograniczymy do badania zagadnienia bohatera literackiego. Nie trzeba udowadniać, że jest to sprawa najważniejsza. Bohater literacki jest, jak wiadomo, elementem spajającym i organizującym fikcyjny świat utworu, jest najłatwiej wyczuwalnym nosicielem jego ideologii i filozofii.

3

Młoda proza lat 1956—1959 została nazwana przez większość krytyków literaturą zbuntowaną. Alicja Lisiecka uznała nawet te lata za polski okres „burzy i naporu”.¹² Równocześnie inni krytycy odnajdowali w twórczości młodych prozaików elementy nihilizmu, pesymizmu rozpaczy i tzw. „czarnowidztwa”. Obie interpretacje są sprzeczne, chociaż nie od razu to widać. W rzeczywistości prawdziwy bunt wyklucza krańcowy pesymizm i nihilizm.¹³ Określenie zjawiska młodej prozy jednym albo drugim terminem musi zatem budzić zastrzeżenia. Bliższe zbadanie sprawy wykazuje, że młodzi pisarze stworzyli kilka różnorodnych koncepcji losu bohatera, począwszy właśnie od typu „człowieka zbuntowanego”, a skończywszy na konformistycznej egzystencji. Zarówno w pierwszym, jak i w drugim przypadku posłużyli się wzorami dość konwencjonalnymi. Schemat takich opowiadań wygląda następująco: młody bohater, czysty, pełen wiary w życie i ludzi, zostaje nagle wciągnięty w środek wydarzeń, które go zmiażdżą i odbiorą wszelkie złudzenia. Autorzy operują tutaj przede wszystkim uproszczonymi kontrastami: podły, brudny świat i idealny, często marzycielski bohater. Układ taki posiada najbardziej

¹² A. Lisiecka: *W krainie czarów*, PIW, Warszawa 1961, s. 175.

¹³ Modyfikując znane określenie buntu i bohatera zbuntowanego przedstawione przez A. Camusa w *L'homme révolté* (Paris 1960), dochodzimy do następujących wniosków: 1) Zbuntowanym jest taki człowiek, który mówi „NIE”, który nie zgadza się na pewien określony fragment rzeczywistości, ale nie neguje jej całej. Negacja ta nie ma więc charakteru negacji typu logicznego, czyli funktora zdaniotwórczego o jednym argumencie zdaniowym („nieprawda, że q”), ale zbliża się raczej do engel-sowskiej formuły „i tak i nie”. Człowiek zbuntowany musi zatem mieć obok programu negatywnego pewien system wartości, w którego imieniu występuje i którego broni, jakiś program pozytywny, będący podstawą buntu. Według Camusa bunt zawiera silnie rozbudowany element humanitaryzmu i jest podstawą godną szacunku. Nie możemy tu bliżej rozpatrywać tych spraw, wyjątkowo skomplikowanych i niemożliwych do jednoznacznej oceny ideowej.

prawdziwy i przekonywający charakter, gdy bohaterem opowiadania jest dziecko. W tym przypadku bunt polega na odmowie spokoju, wyzwolenia, niezgodzie na świat, w którym nawet dzieciom będzie działa się krzywda. Postawę taką łatwiej zrozumiemy wskazując na konflikt Iwana Karamazowa u Dostojowskiego. Młoda proza tylko zbliżyła się do tego problemu, ale najważniejsze, że pozostaje w tym samym kręgu.

Przede wszystkim została ukazana potęga dzieciennego i młodzieńczego marzenia. Dziecko, zajęte budowlami z bajek, myśli, że to „Bóg dla niego stworzył świat”.¹⁴ Tutaj właśnie wkracza życie i zaczyna swoją okrutną edukację: mała, ruda dziewczynka zanosząca śniadanie dla swojego wuja i wraca z pełnym tornistrem ludzkich szczęk i zębów, wyrwanych powieszonym zakładnikom (Monika Kotowska *Bóg dla mnie stworzył świat*); chłopiec, bezradnie szukający jakiegoś innego życia, pojmując nagle, że „wszędzie jest to samo” i zostawia swój absurdalny, chociaż symboliczny pałasz pod oknem, gdzie odebrano mu złudzenia (Marek Hłasko *Okno*); zamiast zaczarowanej uliczki i latarni z piernika, mała sierota widzi martwe ciała dziewczynek pokryte gazetami i ciągle czeka na powrót swych rodziców wywiezionych do gazu (Kotowska *Zaczarowana uliczka*).

Innym razem będzie to obserwacja uwiedzenia nieletniej (Kotowska *Bramy bajek*) czy historia pierwszej dziecięcej miłości, zakończona równie brutalnie (Kabac *Masza*).

Wszystkie opowiadania są przepojone tą samą tęsknotą do takiego miejsca na ziemi, gdzie „wszystko będzie inne”.¹⁵ Oczywiście mali bohaterowie tych opowiadań są bierni, ale bierność ta jest usprawiedliwiona, więcej, ona właśnie podkreśla przemoc i okrucieństwo świata.

Dziecko nie zawsze bywa tylko ofiarą, czasami samo próbuje zadawać ciosy. Mali bohaterowie polują na Żydów (Kotowska *Wyplata będzie w niedzielę*) bawiąc się w wojnę (Ryszard Lassota *Troje dzieci na łące*), przy czym zabawa nagle przestaje być zabawą i staje się zwykłym morderstwem. W rzeczywistości pozostają nadal ofiarami i może właśnie dlatego w tych opowiadaniach bunt pisarzy wypowiedział się najpełniej.

Spostrzeżenia wysnute poprzednio sprawdzają się także przy problemie starości. Bezradność starców jest równie zrozumiała jak bezradność dzieci. Dołącza się tylko całkowita świadomość bezmiaru życiowej klęski, poczucie zbędności i osamotnienia.

Starzec tragicznie przeżywa utratę sił fizycznych (Kabac *Czterdzieści kilogramów*) i ze zdumieniem stwierdza, że świat poszedł daleko naprzód — z tej ogromnej odległości wszystko wydaje mu się obce (Hłasko *Żołnierz*). Skazany na życie u swoich dzieci, czuje wyrzuty sumienia, że

¹⁴ M. Kotowska: *Bóg dla mnie stworzył świat*, Warszawa 1957.

¹⁵ *Ibid.*, s. 10.

zaspokajanie jego fizjologicznych potrzeb tak drogo kosztuje (Minkowski *Brzuch starego człowieka*). Wreszcie starość jest przedmiotem ludzkiej brutalności (Kotowska *Sobota*) czy drwin i poniżającej litości (Minkowski *Siwa kobieta w barze owocowym*).

Sprawa staje się bardziej skomplikowana, gdy opuścimy krąg dzieciństwa i starości. Schemat pozostaje ten sam, ale coś się zmienia. Tam chodziło o prawo do marzeń, dzieciństwa, do spokojnej starości czy też o irracjonalny protest przeciwko nieuchronnemu procesowi starzenia się, teraz chodzi o prawo do miłości. Zwykle nazywa się ten rodzaju buntu — buntem romantycznym. Przeciwstawia się bowiem jakieś mgliste, nieokreślone marzenia o miłości idealnej — konkretnym realizacjom, poszukuje jakiejś metafizycznej jedności ludzi i świata.

Wyróżnimy tu kilka zasadniczych typów konfliktów:

1) cynizm dorosłych niszczy niewinną miłość (Hłasko *Pierwszy krok w chmurach*, Kotowska *Opowiadanie liryczne* i *Wieczór jak płatek śniegu*);

2) miłość zostaje zbrukana przez jednego z partnerów (Hłasko *Najświętsze słowa naszego życia*, Lombard *złudzeń*, Minkowski *Przegrana*, Leja *Istambuł*, *Druga Ewa*, Kotowska *Kiosk na końcu świata*);

3) cynizm młodych nie pozwala nawet narodzić się miłości (Kotowska *Trzy kociaki na molo*, Hłasko *Śliczna dziewczyna*, Terlecki *Wizyta*);

4) drobne uciążliwe sprawy szarego życia niszczą miłość (Hłasko *Odlatujemy w niebo*, Minkowski *Finisz*);

5) brak „kąta do miłości” (Hłasko *Ósmy dzień tygodnia*, Kotowska *Spokojne miejsce na ziemi*).

Wyznanie jednego z interesujących nas twórców (E. Kabatc) pozwala na sprawę miłości spojrzeć nieco szerzej: „któż to w dwudziestych latach swego życia nie krył wszystkich filozoficznych tęsknot pod pseudonimem miłości” — pisał ten autor w programowym artykule, określającym wartości ideowe młodej prozy.¹⁶ Zagadnienie miłości stało się maską ukrywającą różne problemy generacji, pretekstem i najprostszym sposobem wyrażenia swego osądu rzeczywistości. Proces, jaki młodzi pisarze wytaczają światu rzekomo w obronie miłości, dotyczy w istocie spraw szerszych.

Wydaje się nawet, że mamy tu do czynienia z dość zręcznym zabiegiem — z celowym wystylizowaniem miłości na romantyczne wzory i formy. Pisarz udaje po prostu, że bezgranicznie wierzy w miłość, usiłuje tę wiarę wszczepić w czytelnika i w pewnym momencie pozwala się oszukać, po to, aby zademonstrować swój ból, gorycz i smutek Narcyza.

¹⁶ E. Kabatc: *Któż to oni — ci dwudziestoletni?*, „Nowa Kultura” 1957, nr 17 (370).

W tym przypadku miłość jest tylko nową areną starego sporu. Warto przypatrzeć się technice tego zabiegu. Przede wszystkim dokonano „upotychnienia miłości”. Aby zorientować się, o co chodzi, wystarczy zwrócić uwagę na tytuły opowiadań: *Pierwszy krok w chmurach*, *Odlatujemy w niebo*, *Sliczna dziewczyna*, *Najświętsze słowa życia* (Hłasko), *Błękitna miłość* (Minkowski), *Wieczór jak płatek śniegu*, *Mała płytką błękitu* (Kotowska) itd. Tytuły wyraźnie kontrastują z brutalną treścią utworów i są wyrazem gorzkiej ironii.

Pisarze pokazują następnie świat bez miłości. Bohaterowie są tragicznie samotni, zagubieni, uwikłani we własne obsesje i konflikty. Czekają w swych brudnych, wysokich domach na listy, które nigdy nie nadejdą (Hłasko *List*). Prowadzą absurdalne dialogi ze zmyślonymi kobietami, oscylując na granicy obłędu (Terlecki *Podróż na wierzchołku nocy*). Podслушują cudze rozmowy, przytuleni do zimnych ścian (Terlecki *Sznur*). Siedzą w maleńkich kawiarniach zapatrzeni w filiżanki (Kleczkowska *Sobotni wieczór*). Wychodzą nocami na puste plaże marząc o samobójstwie (Kleczkowska *Burza*).

Im większy nacisk kładą pisarze na udowodnienie potrzeby i sensu istnienia uczuć miłosnych, tym bardziej brutalnie i bezwzględnie usiłują wykazać, że nie są one możliwe.

Miłość, zanim dojrzeje, musi przejść przez próbę cynizmu i brutalności świata. Zwykle nie wychodzi z niej zwycięsko. Bohaterowie nie znajdują azylu dla swej miłości, zawsze pojawi się drugi człowiek (nie zawsze zły, często sam nieszczęśliwy, bezradny, skrzywdzony przez życie) i cyniczną uwagą, niesmacznym żartem czy ordynarną zaczepką odbierze ich uczuciu smak czystości i piękna. Ostatecznie nie zostaje oskarżona miłość, ale wszystko, co istnieje poza nią (Hłasko *Pierwszy krok w chmurach*, *Ósmy dzień tygodnia*, Kotowska *Spokojne miejsce na zimej*). Bohaterowie spotykają się zawsze zbyt późno, nie istnieją ludzie, „którzy spotkaliby się w dobrym miejscu życia. Takiego miejsca w życiu nie ma i być nie może”.¹⁷

Pisarzy niepokoi fakt, że miłość nie trwa. Nawet największe uczucia podlegają bezlitosnym prawom czasu. Takie stwierdzenie jest pozornie banalne, pociąga jednak za sobą pewne konsekwencje psychologiczne, będące świetnym tworzywem literackim. Skoro miłość jest tylko momentem, skoro gdzieś czeka ją koniec, to bohater nigdy nie jest pewien swojego uczucia, nie może być spokojny, śledzi siebie i swego partnera, analizuje nieustannie, jest jakąś „struną lęku”. Miłość staje się męką, szamotaniem. Kochanek musi oddzielić pozór od rzeczywistości, kłamstwo

¹⁷ M. Hłasko: *Ósmy dzień tygodnia* „Twórczość”, 1957, nr 11, s. 35. nr 11, s. 35.

od prawdy. W końcu osiąga tak okrutną samowiedzę, że miłość nie może trwać dalej:

W takim razie odejdz ode mnie — myślałam — skoro mogę już przestać udawać. Ponieważ jednak wiedziałam, że nie mogę przestać udawać, zaczęłam grzęznąć w zniechęceniu jak w wilgotnym miększu, z lekkim uczuciem nieokreślonego wstrętu.¹⁸

„Kroki w chmurach”, którym tu nie przeszkadza już nikt z zewnątrz, prowadzą tylko do samotności. Wszystkie opowiadania Kleczkowskiej tworzą dziwne wyspy samotnych kochanków, gdzie wegetują ludzie po spełnieniu miłości albo właśnie obserwują jej śmierć i w niej uczestniczą.

Czasami zło łączy ludzi silniej niż miłość. Tam gdzie nawet ukochany człowiek nie może dotrzeć i utrzymać swojej dziewczyny przy sobie, tam wyrządzone komuś zło, krzywda łączy ich na nowo i ostatecznie (Leja *Druga Ewa*).

Samotność występuje najostrzej w stosunku miłosnym. Wszystkie tęsknoty o połączeniu z kochankiem rodzą tylko gorycz i zniechęcenie. Okazuje się, że marzenie było piękniejsze niż rzeczywistość, że właśnie podczas aktu płciowego człowiek jest najbardziej samotny i czuje tę samotność podwójnie (Kleczkowska *Biały srebrny samolot* i inne opowiadania). Posiadając nie posiada niczego, a wszystko istniejące w nim jest gdzieś obok. Nie ma większego rozdarcia i większej samotności. Charakterystyczny jest sposób, w jaki bohater patrzy na swoją kochankę w chwilę po stosunku:

Z przerażeniem, a nawet z uczuciem wewnętrznej krzywdy stwierdziłem, że po tej chwili, trwającej nie dłużej niż wypalenie papierosa, nie ozuję do Anny nic. Jest mi zupełnie obca. Przeszkadza nawet w tym, co przeżywam.¹⁹

Miłość przestaje być azylem przed światem, bohaterowie otoczeni przez nowe nieznanne lęki czują się intruzami na ziemi, która jeszcze dla Saint-Exupéry'ego była „ojczyzną ludzi”.

Akt niezgody na rzeczywistość musi mieć pewne konsekwencje. Negacja kategoryczna, ostateczna prowadzi albo do rezygnacji z życia, albo do konformistycznej, zwierzęcej egzystencji. Stąd problem samobójstwa wymaga bliższego zbadania.

Człowiek, który zabija się w samotności, w pewien sposób osłania jakąś wartość, skoro widomie nie przyznaje sobie prawa do życia innych. W ten sposób niszcząc wszystko tworzy jakąś wartość, która zasługiwałaby może na to, aby żyć.²⁰

¹⁸ K. Kleczkowska: *Jutro nie będę tajemnicą*, Kraków 1959, s. 94.

¹⁹ S. Stanuch: *Portret z pamięci*, Kraków 1959, s. 144.

²⁰ A. Camus: *Człowiek zbuntowany*, Paryż 1958, s. 17.

W *Pętli Hłaski* Kuba popełniając samobójstwo ratuje w ten sposób resztki ludzkiej godności. Nie może pozwolić, aby kochana kobieta kierująca się litością poświęciła dla niego swoją młodość i szczęście.

Młoda proza zajmuje się jednak częściej samobójstwem nihilistycznym, w którym elementem dominującym jest strach, zmęczenie. Najczęściej taka śmierć oznacza ostateczną abdykację, często w pośpiechu, aby uprzędzić życie, które może gwałtownie upomnieć się o swoje prawa. Jest to odejście ludzi znudzonych, pokrzywdzonych, którzy nie mieli odwagi ani siły walczyć dalej. Herman Hoesse nazwał to kiedyś wolnością:

Ciekaw jestem, jak dużo człowiek może wytrzymać. Jeśli osiągnąłem już granicę tego, co jeszcze można znieść, to pozostaje mi tylko otworzyć drzwi — i jestem wolny.²¹

Opowiadanie Terleckiego *Sznur*, Kotowskiej *Bramy bajek*, fragmenty *Nigdy na świecie* Minkowskiego (o samobójstwie *Wieczorka*), *Kabatca* *Wiatr* — to przykłady samobójstw nihilistycznych. Czasami samobójstwo zostaje postanowione niejako z góry, przez ludzi stojących obok, staje się czymś więcej niż samobójstwem (Terlecki *Sznur*).

Zafascynowanie śmiercią duchową i fizyczną, procesami rozkładu człowieka zaprowadziły młodą prozę do kręgu problemów, których ocena nie może być jednoznaczna.

Odpowiadając ciągle na pytanie, czy i w jakim stopniu młodą literaturę można określić mianem zbuntowanej, należy zwrócić uwagę na problem granic buntu. Człowiek występujący przeciwko określonemu fragmentowi rzeczywistości robi to nie tylko w swoim imieniu. Reprezentuje przecież społeczność ludzką, a jego własne ideały muszą mieć podłoże historyczne i klasowe. Bunt zawiera silny element humanitarny. Walcząc z całym światem zbuntowany musi pamiętać, że obowiązuje go utrzymanie więzi z towarzyszami własnej niedoli. Nie może więc przekroczyć naturalnej granicy, jaką jest inne ludzkie życie. Zdarzają się jednak sytuacje, kiedy broniąc swego buntu, zmuszony jest popełnić zbrodnię lub wycofać się. W jednym i drugim przypadku oznacza to w interesującej nas sprawie zwrot zasadniczy.

Garbus z opowiadania M. Nowakowskiego (pt. *Garbus*) znosi swoje upokorzenia z zadziwiającą cierpliwością, jest poniżany przez ludzi, traktowany w okrutny, bezwzględny sposób. I nagle garbus buntuje się, doszedł do swej granicy, w chwili może najmniej odpowiedniej — w obliczu gromadki dokuczających mu dzieciaków. Bije (sądząc z okrzyków ludzi nawet zabija) małego rudego chłopczyka. W chwilę później popełnia samobójstwo, ale istotę problemu niewiele to zmienia. Cygan Brychta

²¹ H. Hoesse: *Wilk stepowy*, Warszawa 1957, s. 58.

rozwiązuje swój konflikt podobnie. Woźnica Maksym (Kabac *Denuncjacja*) woli zabić swojego brata szpiega niż odać go w ręce policji. Chudy zabija Zawiszę, swego byłego szefa z bandy (*Pożegnanie w bunkrze* A. Minkowskiego). Leon, dowódca oddziału partyzanckiego, likwiduje grupę Kruka, aby przeszkodzić zdradzie, zdaje sobie jednak sprawę, że „zbrodnia jest zbrodnią” (Kabac *Koniec teorii względności*). W tym przypadku dochodzi jeszcze zagadnienie rozkazu i obowiązku, które całą sprawę stawia w innym świetle.

Przekroczenie tej granicy, którą stanowi ludzkie życie, prowadzi do sytuacji, kiedy akt buntu ulega gwałtownej degradacji, a zbuntowany staje się zabójcą.

W jednym z epizodów opowiadania Terleckiego pt. *Upał* jest mowa o wyzwalaniu obozu. Fakt strzelania do straży obozowej może być interpretowany rozmaicie, ale w konkretnym przypadku autor wprowadza charakterystyczny monolog wewnętrzny, który całkowicie obnaża bohatera:

Nagle uprzytomniłem sobie, że ogarnia mnie jakieś rozpaczliwe pragnienie zadawania śmierci. Chciałem ten moment przedłużyć. Spokojnie podnosiłem lufę na wysokość czyichś oczu i znowu lekko pociągnąłem za języczek. Widziałem powoli osuwające się ciała. Potem ostatnie szybkością podrygi.²²

Inny niepokojący moment wystąpi w opowiadaniu M. Leji pt. *Dobroczynca*. Treść jest dość błaha: dziewczyna tonie i nagle wyciąga ją z wody pies, który w ten sposób uzasadniał sens swojego życia. Bohaterka nie może ustalić rzeczywistych wymiarów wypadku, nie czuje wcale wdzięczności dla swego wybawcy. Jedyнным jej uczuciem jest rozczarowanie i żal, że los postawił na jej drodze intruza i przygoda, która zapowiadała się tak interesująco, została w bezmyślny sposób zepsuta. To nieoczekiwane zakończenie ma jednak swoje źródło emocjonalne: „paradoks polegał na tym, że odpływanie było przyjemne” — zwierza się w pewnym momencie niedoszła ofiara.²³ Stanowisko Leji jest wynikiem całkowitej utraty więzi z otaczającym światem. Bohaterowie zdają sobie przy tym sprawę ze swojej bezsilności.

Gdybym była człowiekiem mocniejszym, może zniszczyłabym ten świat nie dla mnie przeznaczony. Jestem tylko okaleczalym nietoperzem i nitki drżą, kiedy potrącam je [...], potrącam nitki, którymi powiązany jest świat, rozbijam się.²⁴

²² W. Terlecki: *Podróż na wierzchołku nocy*, Warszawa 1958, s. 92.

²³ M. Leja: *Umiejętność krzyku*, Warszawa 1958, s. 136.

²⁴ *Ibid.*, ss. 131–132.

Stanisław Stanuch wyraził to jeszcze lepiej:

[...] zacząłem tę milczącą walkę ze światem i chociaż od początku zdawałem sobie sprawę, że ma on dość siły, by mnie zabić — muszę mu się opierać, oddawać ciosy nawet wtedy, gdy zostaną powalony na ziemię. Muszę pracować dla jego triumfu nade mną. Trzeba się z tym pogodzić, innego wyjścia nie ma.²⁵

Bohater widzi zatem sens instnienia w samym akcie buntu, nieustannej negacji, dobrowolnym wygnaniu i samotności. W końcu, jak pisał Herman Hoesse, dochodzi do tego, „że samotność i niezależność” przestaje być tylko „życzeniem”, a stają się „losem i wyrokiem”.²⁶

4

Młoda proza pokazuje głównie ludzi pokonanych, zmęczonych, słabych fizycznie, rozdartych wewnątrz, wyczerpanych swoimi absurdalnymi sporami ze współczesnością i historią. Bohater młodej prozy jest właściwie dezerterem z szeregu ludzi świadomie walczących, aktywnych, pragnących przeobrazić świat w myśl własnych marzeń. Jego patetyczne gesty emocjonalnego raczej niż intelektualnego napięcia, własne ahistoryczne poczucie sprawiedliwości i celu życia prowadzą w końcu do śmierci duchowej. Bohater zaczyna bowiem marzyć o chwili, gdy zwolniony „z ciężkiego trudu poszukiwań” i będzie „jak statek bezradny na ciemnej wodzie, coraz bardziej bezradny, coraz mniej przerażony”.²⁷ Dystans między nim a światem stopniowo rośnie. Teraz wiązą bohatera z rzeczywistością jedynie wspomnienia. Ale i od nich stara się uwolnić. „Ludzie, zabijcie naszą pamięć” — wołają bohaterowie — „pozwołcie zapomnieć!”²⁸ Albo:

Nigdy nie wrócę na brzeg, ludzie mają pamięć, woda i niebo nie pamiętają, służą rozumnej bezmyślności. Mówią, że myślenie jest największą wartością, człowieka. Bzdura. To największa klęska. Zabija jak trucizna.²⁹

„Zapominanie to najwspanialsza rzecz, jaką natura dała człowiekowi” — powie w książce innego pisarza pokonany ostatecznie współczesny Judym.³⁰

²⁵ S. Stanuch: *op. cit.*, s. 43.

²⁶ Hoesse: *op. cit.*, s. 55.

²⁷ Leja: *op. cit.*, s. 105.

²⁸ E. Kabatc: *Pijany anioł*, Warszawa 1957, s. 134.

²⁹ E. Kabatc: *Za dużo słońca*, Łódź 1959, s. 155.

³⁰ A. Minkowski: *Nigdy na świecie*, Łódź 1959.

W końcu zawiedziony bohater traci poczucie rzeczywistości:

Ogarnęło mnie wrażenie, że wszystko, co miałem do przeżycia, jest już poza mną — życie toczy się obok, jestem tylko świadkiem, słuchaczem, w niczym nie biorę udziału, nic się nie zdarzy.³¹

Otrzymuje od losu „nowe sumienie, prawdziwie współczesne [...] lekkie, elastyczne, rozciągliwe jak z gumy, udoskonalonego nylonu, takie co nie gniecie pleców [...]”³², aby móc głosić swoją zgodę na dobro i zło świata, na świętość i zbrodnię.

Poszukując granic buntu dotarliśmy więc do pojęcia nihilizmu. Zaczyna się on od chwili, kiedy bohater traci wartość będącą podstawą buntu i trwa do momentu, gdy zamykając oczy mówi:

Dobrze mi w tym białym i niebieskim, porcelanowym świecie. Nie pragnie się niczego.³³

Problem ewolucji bohatera młodej prozy zostaje w ten sposób zamknięty. Obserwowaliśmy więc proces stopniowego umierania buntu od krańcowego NIE do ostatecznego TAK, od negacji do afirmacji. Swoiście pojmowany realizm życiowy dyktuje autorom komformistyczne rozwiązania konfliktów, będące wyrzeczeniem się marzeń, ideałów. Pociąga to za sobą skierowanie całego wysiłku na zdobywanie wartości materialnych, na urządzenie sobie solidnego, mieszczańskiego domu, skutecznie odgradzającego bohaterów od trudnego życia i odpowiedzialności. (Kleckowska *Śmiech*, Brycht *Blit*, Minkowski *Nigdy na świecie*).

5

Pojęcie „literatury czarnej”, do której często zalicza się młodą prozę, jest właściwie pojęciem zbędnym. Ma ono zakres zbyt wielki, aby spełniać funkcję wyróżniającą, jest mało precyzyjne i stwarza wiele okazji do popełnienia omyłek. Konsekwentne stosowanie, płynnych zresztą, kryteriów „powieści czarnej” doprowadziłoby do paradoksalnego wyniku: musielibyśmy sporą część naszej literatury obdarzyć tym mianem. Stąd w rozdziale o lumpie pojęcia tego nie będziemy bliżej rozpatrywać.

Młoda proza nie stworzyła prawdziwego historycznie obrazu omawianych lat. Przeprowadziła swoją analizę współczesności bardzo jednostronnie i subiektywnie. W istocie zastąpiono tu starą deformację schematyczną inną tylko deformacją, równie daleką od dynamizmu i twórczo pojmowanego realizmu. Młodzi pisarze dokonywali swoich doświadczeń

³¹ Stanuch: *op. cit.*, s. 217.

³² Kotowska: *op. cit.*, s. 95.

³³ Leja: *op. cit.*, s. 137.

na peryferiach życia i literatury, dobrowolnie skazując się na odkrywanie spraw drugorzędnych i marginesowych. Wybrali tylko wąski wycinek świata i odizolowali go od reszty rzeczywistości, zasłonili szczelnie przed ingerencją doświadczenia. Był to zabieg absurdalny, pociągający za sobą płytką jednostronność, a wraz z nią fałsz.

Silną pozornie stroną tej prozy jest autentyzm. Na obwolutach książek podkreśla się, że pisarz „był bokserem, żołnierzem, górnikiem, znał dobrze środowisko lumpów, bandytów, wykolejeńców”³⁴, albo, że jest wyjątkowo „byстрыm obserwatorem”.³⁵ Autorzy usiłują wiernie posługiwać się językiem środowisk, które opisują. Pracowicie pielęgnują mity o autentycznym rodowodzie swoich doświadczeń.

W istocie jest to autentyzm pojmowany bardzo wąsko, sprawdza się tylko w kręgu określonym przez pisarza. Jest to autentyzm literacki, polegający na wierności raz obranej konwencji stylistycznej. Całkowity hermetyzm jest dziś nie do pomyślenia. Zawiera sprzeczność metodologiczną: nie może być autentyczne coś, co powstało w wyniku pogwałcenia zasadniczej cechy społecznych stosunków, mianowicie wzajemnego wpływu środowisk, dynamicznego rozwoju form życia i ciągłej zależności od warunków zewnętrznych.

Najprostszym zabiegiem stylizacyjnym jest ograniczenie przestrzeni i liczby bohaterów. Młoda proza nie miała ambicji tworzenia wielkich epickich obrazów życia, zadowalała się szkicami kameralnych sytuacji i zdarzeń. Akcja większości opowiadań młodych pisarzy rozgrywa się w przestrzeniach zamkniętych lub ograniczonych, takich jak: bunkier (Minkowski *Pożegnanie w bunkrze*), piwnica (Brycht *Mocart*), lokale gastronomiczne, Kleczkowska *Tańcząca dziewczyna*, W drzwiach kawiarni, Minkowski *Siwa kobieta w barze owocowym*, okno (Hłasko *Okno*), molo (Kotowska *Trzy kociaki na molo*), łączka, park (Hłasko *Odlatujemy w niebo*, Śliczna *dziewczyna*, Kabatc *Żal*), szpital (Minkowski *Gitara*, Kabatc *Rozmowa*), dom obłąkanych Kabatc *Śmierć będzie waszym wytchnieniem*, Brycht *Dom bez klamek*, o b ó z (Terlecki *Ucieczka do Egiptu*, Kotowska *Siedem nocy*).

Obsesja przestrzeni zamkniętych i kameralność konfliktów osiąga szczyt w opowiadaniach więziennych. Więzienie jest najbardziej naturalnym miejscem odosobnienia, gdzie jednostronność obrazu jest usprawiedliwiona. Przede wszystkim musi pisarz przyjąć podział ludzi na dozorców i więźniów. W ten sposób rola poszczególnych bohaterów staje się jednoznaczna. Sceneria jest niezwykle prosta, surowa, pozwala na

³⁴ A. Brycht: *Suche trawy*, Łódź 1961 (patrz obwoluta).

³⁵ M. Nowakowski: *Benek Kwiciarz*, Warszawa 1961 (patrz obwoluta).

małym odcinku przestrzeni zgromadzić wiele różnych typów i charakterów. Otrzymujemy utwór literacki, w którym warstwa przedmiotów przedstawionych ulega specyficznemu „zgęszczeniu”. Opowiadania więzienne mają dzięki temu stosunkowo największy stopień autentyzmu.

Życie więźniów jest ściśle określone istniejącymi warunkami. Regulamin przewiduje i wyznacza każdy ruch, czynności, ingeruje nawet w życie wewnętrzne zamkniętych ludzi. Pisarzy interesuje to raczej ze względów warsztatowych. Równocześnie w tych narzuconych formach trwania pojawia się szereg nowych elementów, które przekraczają mury więzienia, aczkolwiek ich powstanie jest tutaj zupełnie naturalne. Elementy te sprawiają, że opis pobytu w więzieniu przestaje być jedynym celem autora. Stopniowo narasta nowa warstwa utworu, dzięki której zerwane poprzednio więzy ze światem wolnym zostają nawiązane. W ten sposób konflikt zaczęty na wolności może trwać dalej: Mimo zupełnego odcięcia intensywność doznań i przeżyć wcale nie ulega stopnieniu. Wolny świat, zdawałoby się, daleki i nierealny, wraca nagle w najgłębszej ciszy i spokoju:

Wyciągnął rękę i zasłuchał się — tramwaj — powiedział szeptem — na pewno „dwójka”. Jedźcie pod sam dom... do mnie.³⁶

Rozpoczyna się dziwna podróż wyobraźni (Nowakowski *Cela osiemdziesiąta ósma*, Brycht *Blit*), będąca rekompensatą za utraconą wolność. Bohaterowie toczą swoje stare spory, przeniesione „stamtąd” i marzą o przyszłości.

Spokój więzienia jest powierzchowny, pod nim nabrzmiewa ból i cierpienie zamkniętych ludzi, trwa dziwna, milcząca walka dwóch sił. Walka ta jest absurdalna i nie odważylibyśmy się nazwać jej buntem. Czasami przybiera dziwne formy: więzień, mając już dość przybywania w celi, połykał różne metalowe przedmioty, aby dostać się do szpitala. Po operacji, kiedy z brzucha wyjęto mu „dwadzieścia dekagramów ciał obcych”³⁷, nie zaprzestaje swojej bezsensownej akcji i łyka kilka dużych haków; umiera w końcu, pocieszając się: „nikt jeszcze tak nie walczył”.³⁸

Wielu bohaterów spędziło w więzieniach więcej czasu niż na wolności, zdążyli się już do niego przyzwyczaić. Zastępuje im całkowicie i dom, i świat, opuszczają je bez specjalnej radości, wracają doń bez żalu.

Analizą środowiska więziennego rozpoczęliśmy badanie problemu lumpa. Trzeba stwierdzić, że młoda proza nie pierwsza odkryła świat złodziei i prostytutek. Problem jest stary i nawet w literaturze polskiej istnieją ślady zainteresowania lumpem. Nie mieliśmy tylko szczęścia do

³⁶ M. Nowakowski: *Ten stary złodziej*, Warszawa 1958.

³⁷ *Ibid.*, s. 151.

³⁸ *Ibid.*, s. 152.

pisarzy, którzy potrafiliby nadać egzotycznemu tematowi odpowiednią rangę. Pomijamy utwory naturalistyczne i modernistyczne (Zapolska, Liciński) i próby dwudziestolecia (Piasecki, Urke-Nachalnik itd.).

Awans lumpą do literatury dokonywał się dość szybko. Ważną rolę odegrał tu bez wątpienia moment egzotyki i malowniczości. Lump był wyrazicielem nie tylko określanego stosunku do świata, ale także interesującym ornamentem, który ożywił w pewien sposób literaturę.

Z punktu widzenia psychologii twórczości sprawa wygląda jasno: dla pisarza znacznie ciekawszy jest świat ludzi niecodziennych, innych niż on sam. Jest to tworzywo bardziej atrakcyjne niż „normalność”, rozumiana nawet dość szeroko. Stąd też problem lumpa pociąga za sobą problem patologizmu. Są to zagadnienia pokrewne.

W naszych czasach zainteresowanie lumpem może mieć powód bardziej gorzki:

Zabójstwo ślepe i szalone staje się oazą, a głupi przestępca — wychmieniem, jeżeli porównać go z naszymi inteligentnymi katami.³⁹

Byłby to więc protest przeciwko cywilizacji, wojnom, niesprawiedliwości. Ale takie stanowisko zawiera pewne niebezpieczeństwo: głosi całkowitą zgodę na zło, jeżeli nawet to zło jest stosunkowo niewielkie. Jeśli teraz zgodzimy się z Henrykiem Berezą, że stopień deformacji jest w tej prozie mniejszy im większa jest zgoda twórcy na życie w jego realnych przebiegach⁴⁰, to sprawa autentyzmu lumpowskich opowiadań będzie jasna. Autentyzm ten powstał kosztem rezygnacji z buntu i walki. Zamiast prób poszukiwania realnego wyjścia, pisarze zaczęli podpatrywać hermetyczne grupki wykolejeńców i zadowalali się faktem wiernego odtworzenia. Ponieważ przyjęta zasada opisywania środowisk zamkniętych wyklucza możliwość poznania wiernego, widzimy więc, że część młodej prozy poszła w kierunku odwrotnym do swych pierwotnych celów.

Możliwa jest także łagodniejsza forma oceny współczesności i tę chyba w końcu wybrała młoda proza. Zamykając się całkowicie w świecie marginesów społecznych, pisarz wybiera dziwną ascezę buntu — milczenie. Cywilizacja, kultura ze swymi instytucjami jest odsunięta na odległość olbrzymią, staje się w końcu niepotrzebna i nieobecna. Mamy jednak złudzenie, że świat istnieje nadal, więcej, jest lepszy niż tamten, co został gdzieś daleko. Bandyta, złodziej zaczynają ustanawiać nowe prawa, które mają ocalić godność ludzką. Czyżby tu powrócił motyw Dostojewskiego „zbawienia przez grzech”?

³⁹ Camus: *op. cit.*, ss. 285—286.

⁴⁰ H. Bereza: *Rzeczywistość przetwarzana*, „Nowa Kultura”, 1958, nr 2 (407).

„*Ten stary złodziej* — Nowakowskiego — to książka o moralności”.⁴¹ Autor osiągnął tu szczególny rodzaj obiektywizmu, który udaje się tylko w przypadku całkowitego zatracenia się w tworzywie. Pozornie wszystko dzieje się samo, narrator ukryty pod formą bezosobową rejestruje tylko fakty. W rzeczywistości obiektywizm ten budzi pewne zastrzeżenia, które nieco później postaramy się wyjaśnić.

Moralność lumpa u Nowakowskiego jest osobliwa, ogranicza się do grupy ludzi z nim współpracujących. Jest to szczególny przypadek moralności statycznej, wrażliwej na pewne, ściśle określone, przejawy życia. Przede wszystkim obowiązuje zasada dotrzymywania obietnicy i odpowiedzialności za słowo. Wprawdzie i tutaj zdarzają się przypadki łamania tego prawa, ale jest to natychmiast karane przez pozostałych członków złodziejskiej społeczności *Drewniaki, albo dziewczyna kapusia, Cela osiemdziesiąta ósma, W komisariacie*). Istnieje więc oparta na wzajemnej pomocy ludzi, których czeka ten sam los (*Trzychwartak*), współczucie dla słabych i chorych (*Umierający paser, Tapeta, Ożenili*), wreszcie zdolność poświęcenia swoich własnych krzywd w imię miłości czy przywiązania (*Drewniaki, albo dziewczyna kapusia, Fujara, czy jak go tam, Powrót*).

W opowiadaniach Brychta sprawa wygląda inaczej. Autor utożsamia się ze swoimi bohaterami, pokonuje dystans, jaki miał Nowakowski, nasyca swoją prozę liryzmem i emocją. Jest to rozpaczliwe wołanie jakby z „dna świata”.

Obie postawy pisarskie są dość różne, ale w pewnym momencie muszą się spotkać — pisarze obracają się w tym samym wąskim kręgu zagadnień.

Zimna, skrupulatna analiza zdarzeń stwarza tylko pozory obiektywizmu. Charakterystyczny jest już sam moment wyboru tematu. Fakt, że bohaterami są prawie wyłącznie ludzie, którzy nie umieją sprytnie kraść, są biedni i nie mają „fartu” tj. szczęścia — wyraźnie wskazuje, że autor wartościował swój świat.

Okazało się, że wymyślona jedność środowiska nie jest już jednością, jest rozdarciem i nową formą błędzenia. Stąd świat lumpa zaczyna powoli zastygać w jakiś dziwny, konwencjonalny twór, wymykający się nazwaniu i charakterystyce. Bohaterów ogarnia uczucie wielkiej martwoty, tkwią w swoich więzieniach i melinach, jak zwierzęta w klatce.

Należy jeszcze wspomnieć o niebezpieczeństwie indyferentyzmu moralnego. Rozumiemy przez to nie tylko obojętność na normy etyczne i osłabienie oceny moralnej samych bohaterów, ale także ów dziwny stan „człowieka niewinnego”. Niewinność jest tu może celem nieosiągalnym, ale zewnętrzna realizacja dopuszcza możliwość istnienia dwuznaczności.

⁴¹ Błoński: *op. cit.*, s. 135.

Chodzi o to, że lump nie bierze w ogóle pod uwagę problemu „niewinności”. On ją przyjmuje apriorycznie. Oczywiście „niewinność” ta jest swoista, ale w pewnym stopniu usprawiedliwia bohatera. Pominięcie tego problemu jest błędem ze strony młodych pisarzy. To, co mogli uratować i osłonić, zostało opuszczone, życzliwość twórcy była tylko znowu życzliwością obserwatora.

Istnieje drugi moment fałszywy. Lump jest sentymentalny. Obraz rzewnego złodzieja, przyswojony literaturze polskiej przez młodą prozę, należy bez wątplenia do osobliwości dużej miary. Bohaterowie opowiadań mają skłonność do gestów jaskrawych i przesadnych. Z drugiej strony odsłaniają swoją „dziewiczą duszę” i przesadną czystość marzeń. Sentymentalizm splata się tu z brutalnością. Wiele opowiadań jest zwykłym melodramatem, od którego (wbrew twierdzeniom Błońskiego), nawet autentyzm nie potrafi autorów obronić.

Młoda proza stworzyła kilka typów bohaterów mniej lub bardziej różniących się między sobą, przedstawiła, jak już zaznaczyliśmy na początku, rozmaite koncepcje życia, od patetycznego buntu aż po zwykłą konformistyczną egzystencję. Ogólnie biorąc, młodzi pisarze pokazali „człowieka w jego postaci niekulturalnej, niespołecznej, człowieka w jego przypadkowej egzystencji, człowieka takiego jakim jest: zdemoralizowanego przez cały system organizacyjny naszego społeczeństwa, człowieka, który zgubił samego siebie, wyobcował się z siebie, jest zdany na pastwę nieludzkich stosunków i żywiołów, słowem — człowieka, który nie jest jeszcze r z e c z y w i s t ą istotą gatunkową”.⁴²

To marksowskie określenie człowieka współczesnego najlepiej chyba oddaje i zamyka sens dotychczasowych rozważań. Młoda proza pokazała człowieka „wyalienowanego”, dziwnego intruza wśród współmieszkańców ziemi, intruza wśród produktów własnej pracy. Marks przedstawił kiedyś alienację człowieka jako jego „odczłowieczenie”, jako „utrata przezeń swej ludzkiej istoty...”, przy czym „utracić swą ludzką istotę — znaczy w tym kontekście tyle, co utracić swój ludzki świat”.⁴³ Młoda proza znalazła się w ślepej uliczce. Czeką ją proces odwrotny: emancypacja bohatera, zwrócenie mu jego istoty i jego świata. Literatura musi znowu odnaleźć miejsce, granicę, na której ludzie łączą się i przeciężają poczucie absurdalności.

Rozważania niniejsze urywają się na 1959 r. Trzy następne lata sumiennej obserwacji dalszych losów młodej prozy pozwalają wysunąć tu twierdzenie, iż prowadzą one ku literaturze zaangażowanej, postępowej, twórczej i pełnej optymizmu. Pisarze coraz częściej porzucają świat

⁴² K. Marks i F. Engels: *Dzieła*, t. 1, Warszawa 1960, ss. 436—437.

⁴³ M. Fritzhand: *Człowiek, humanizm, moralność*, Warszawa 1961, ss. 109—110.

fikcji literackiej, uprawiają reportaż, publicystykę, odkrywają problem prowincji i wielkich przemysłowych budowli. Wraca powoli wiara w skuteczność ludzkiego działania, w sens życia, w wewnętrzne wartości generacji. Zwycięża model człowieka liczącego się z prawami historii, pragnącego uczestniczyć w jej tworzeniu.

W młodej prozie lat 1956—1959 problemy te występują rzadko. Odnaleźć je można w niektórych opowiadaniach Minkowskiego (np. *Błękitna miłość*), Hłaski, Kotowskiej. Nie chodzi tu wcale o łatwą afirmację życia, ale o sprawy, które symbolicznie wyraził Terlecki we fragmencie *Ucieczki do Egiptu*. Więźniowie, zamknięci w jakimś dziwnym obozie, w sercu pustyni sadzą cebulę. Wiatr stale nawiewa łachy gorącego piasku, a oni cierpliwie i z jakąś zacięklą wiarą w sens swego działania odgrzebują „kilka poźółkłych badyli”.⁴⁴

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается историческая, социологическая и культурная основа так называемой „молодой прозы”. Во вступительных замечаниях определяется объем исследования и излагаются основные теоретические понятия. Молодая проза имеет известное интеллектуальное содержание, характеризуется своеобразной литературной формой и политической тенденцией того поколения, которое дебютировало после 1956 года. Это определение проблемы применительно только к периоду 1956—1959 г., когда вполне ощущалось и резко проявлялось единство этого поколения.

Польская литературная критика часто неправильно связывает „молодую прозу” с тенденциями, проявляющимися в западноевропейской и американской литературе. Автор указывает на некоторую связь польских молодых прозаиков с литературными группами „Angry Young Man”, Beat Generation”, молодой испанской и французской прозой, но считает эту связь второстепенной и лишенной решающего значения. Сильнее было влияние современных философских идей, связанных с судьбами и будущим личности, идей берущих свое начало в экзистенциализме. В статье этот вопрос рассматривается довольно подробно, анализируется проблемы конструкции литературного героя и его отношение к действительности.

Подробно разбирается тип бунтаря, определяется и уточняется само понятие „бунта”, отыскивается начало того момента, когда бунтарь говорит „нет”. Автор определяет некоторые ценности, составляющие смысл и основание бунта на материале произведений: К.

⁴⁴ Terlecki: *op. cit.*, s. 6.

Клечковской, М. Котовской, М. Леи, А. Брыхта, Е. Кабатца, С. Грохояка, М. Гласки, А. Минковского, М. Новаковского, В. Терлецкого и С. Стануха. Показаны типичные конфликты общие для большинства произведений, а также процесс возникновения бунта и его угасание, остывание в условности, кокетничание жестом „несогласия”, постепенный переход на позиции конформизма.

Несколько иначе исследуется в работе своеобразное течение в „молодой прозе”, занимающейся люмпенпролетарской средой. Автор показывает бесплодность разных концепций и исканий, которые основываются герметически замкнутым небольшим отрезком действительности. Тут затронут вопрос функции „люмпенпролетарского” сюжета в литературе и вопрос нравственной индифферентности.

В результате исследования, в соответствии с определением Карла Маркса, герой „молодой прозы” признается человеком отчужденным, „потерявшим свой мир людей”, человеком одиноким, который бьется в патетическом бунте или же переходит на позицию конформизма и нигилизма.

R É S U M É

Le travail présente les bases historique, sociologique et culturelle de la formation du phénomène de la „jeune prose”. Dans les considérations préliminaires on a défini l'étendue des recherches et leurs notions théoriques fondamentales. La jeune prose signifie ici certains contenus intellectuels, le courant des modèles formels et des attitudes politiques représentées par la génération débutant après 1956. La définition du problème en question, ainsi comprise, se rapporte uniquement à la période de l'unité générative ressentie et démontrée le plus pleinement; elle se situe totalement entre les années 1956 et 1959.

La critique littéraire polonaise liait parfois injustement la jeune prose avec les tendances représentées dans la littérature de l'Europe occidentale et de l'Amérique. Dans le travail on a démontré, à la vérité, certaines liaisons de nos jeunes prosateurs avec les groupes littéraires „Angry Young Man”, „Beat Generation”, la jeune prose espagnole et française, mais on les a considérées comme secondaires et privées de signification décisive. Ce qui s'est avéré plus important, c'étaient les influences des conceptions philosophiques contemporaines concernant les destins et les perspectives de l'unité, tirant leur origine de l'existentialisme. Ces problèmes ont été traités plus à fond, avec l'analyse de la question de la construction du héros littéraire et de son attitude envers la réalité.

Les considérations détaillées ont été initiées par l'analyse du héros révolté. On a défini et rendu plus précis la notion elle-même de la révolte. Les recherches consistaient à retrouver les limites de ce moment, où le héros révolté dit son „non” et à préciser certaines valeurs formant le sens et la base de sa révolte. On a analysé les livres des écrivains suivants: K. Kleczkowska, M. Kotowska, M. Leja, A. Brycht, E. Kabatc, S. Grochowiak, M. Hłasko, A. Minkowski, M. Nowakowski, W. Terlecki et S. Stanuch. On a saisi les types des conflits se répétant dans la plupart des oeuvres. On observait le processus de formation de la révolte et de son extinction, celui de son immobilisation dans la convention et le geste coquet de discorde, celui de transformation lente en un simple conformisme.

On a examiné un peu autrement le courant spécifique de la jeune prose traitant du milieu de lumpenprolétariat, démontrant l'aridité de diverses conceptions et recherches basées à la fermeture hermétique d'un petit fragment de la réalité. On y a abordé aussi le problème de la fonction du motif de „lump” dans la littérature et celui de l'indifférentisme moral.

Définitivement, conformément à la définition donnée par Ch. Marx, on a considéré le héros de la jeune prose pour un homme aliéné „ayant perdu son univers humain”, une unité solitaire tiraillant dans une révolte pathétique ou passant aux positions du conformisme et du nihilisme.