

Radosław Młynarczyk

Kogo obchodzą małe miasteczka? : o "Kanciku" Marka Hłaski i "Sobocie" Andrzeja Bursy

Literaturoznawstwo : historia, teoria, metodologia, krytyka 1(6)-2(7), 221-230

2012-2013

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.

Radosław Młynarczyk

KOGO OBCHODZĄ MAŁE MIASTECZKA? O KANCIKU MARKA HŁASKI I SOBOCIE ANDRZEJA BURSZY

Sylwetki Marka Hłaski i Andrzeja Bursy w równym stopniu zajmują literaturoznawców, co socjologów literatury. Na przestrzeni dziesięcioleci krytycy i czytelnicy wspólnie tworzyli legendę *poètes maudits*, fałszując i dowolnie interpretując fakty z życia literatów. Co ciekawe, nigdy nie porównywano bezpośrednio twórczości tych pisarzy¹. Pierwszego zestawiano tylko z prozaikami (pokroju Marka Nowakowskiego i Stanisława Czycza), drugiego wymieniano jednym tchem z Rafałem Wojaczkiem, Edwardem Stachurą i Haliną Poświatowską. Wbrew pozorom, *Kubuś* i *And* mają ze sobą wiele wspólnego, a jednym z przejawów owej wspólnoty jest fenomen niedostrzeżonej dotychczas, jak się zdaje, obecności u obu identycznej wręcz formuły tekstowej. Z całą pewnością powtórzona trzykrotnie deklaracja podmiotu lirycznego z wiersza Bursy „mam w dupie małe miasteczka” znana jest większości czytelników i profesjonalnych badaczy².

Prawdopodobnie nikt jednak nie zauważył, że w opowiadaniu Hłaski *Kancik*, czyli *wszystko się zmieniło* główny bohater wypowiada te same słowa:

[...] Jak człowiek się urodzi w takim małym miasteczku, to potem przez pół życia myśli, że nic się na świecie nie zmienia. W dupie mam małe miasteczka!³

Fakt ten prowokuje niewątpliwie do refleksji na temat wzajemnej zależności obydwu tekstów. Bursa i Hłasko zapisałi zdanie „mam w dupie małe miasteczka” mniej więcej

¹ Sylwetki obydwu pisarzy znalazły się w antologii *Kaskaderzy literatury*. Redaktorzy tomu: E. Kolbus, J. Z. Brudnicki i J. Marx, łączą indywidualizm wypowiedzi Hłaski i Bursy, nie poddają jednak analizie porównawczej twórczości *Kubusia* i *Anda*.

² A. Bursa, *Utwory wierszem i prozą*, Kraków 1969, s. 106.

³ M. Hłasko, *Utwory wybrane*, t. I, Warszawa 1986, s. 167.

w tym samym okresie. Powstaje zatem pytanie, czy można mówić o jakiegokolwiek formie naśladownictwa, świadomym nawiązaniu do lektury, aluzji, czy nawet cytacie. By to ustalić, należy porównać biografie Hłaski i Bursy i na podstawie dostępnych źródeł określić z największą możliwą dokładnością czas powstania i publikacji przytaczanych utworów.

Zdaniem Piotra Wasilewskiego prace nad *Kancikiem* rozpoczął Hłasko w 1955 roku⁴. Opowiadanie to, w odróżnieniu od większości utworów z tomu *Pierwszy krok w chmurach*, nie ukazało się w prasie przed debiutem książkowym. Zatem szersza publiczność zaznajomiła się z nim dopiero w maju 1956 roku. Z kolei Andrzej Bursa za życia nie wydał żadnego zbioru poezji. Jego wiersze ukazywały się co prawda na łamach prasy, jednak *Soboty* wśród nich nie było. Utwór został opublikowany w tomie *Wiersze, ogłoszonym post mortem*, w 1958 roku. Dokładna data powstania wiersza jest trudna do ustalenia. Stanisław Stanuch, w nocie wydawniczej do *Utworów wierszem i prozą* zaznacza, że *Sobota* istniała w rękopisie i maszynopisie⁵, jednak w żadnym pisemnym przekazie nie figuruje konkretna data napisania utworu.

Okres aktywności twórczej pisarza określa się na lata 1954–57. Pokrywa się on z aktywnością publicystyczną, nie warto jednak brać za cezurę artykułów prasowych Bursy, ponieważ, jak wolno przypuszczać, delegacje – podróże „w teren” – od początku stanowiły immanentną część jego pracy dziennikarskiej. Ze względu na brak niezbitych dowodów, a nawet przesłanek, dociekania na temat dokładnej daty powstania *Soboty* trzeba niestety porzucić, przyjmując datę publikacji za jedyną pewną. Konsekwencje tego niepowodzenia są dość poważne: niemożliwym jest jednoznaczne określenie, który z pisarzy jako pierwszy napisał zdanie „mam w dupie małe miasteczka”. Warto jednak pokusić się o pewne domysły.

Andrzej Bursa urodził się w Krakowie i tam też spędził całe życie. Hłasko, podróżując po Polsce, do dawnej stolicy prawdopodobnie nie trafił⁶. Można więc z niemal całkowitą pewnością stwierdzić, że do kontaktu bezpośredniego między pisarzami nie doszło. Hłasko od 1954 roku publikował swoje opowiadania na łamach czasopism w całym kraju. Jest więc możliwe, że Bursa znał, a przynajmniej słyszał o twórczości Hłaski i *vice versa*. Nieliczne wiersze autora *Zabicia ciotki* publikowały gazety nie tylko krakowskie, ale także wrocławskie czy warszawskie⁷. Wszystko to jednak tylko hipotezy. Wnioski ze snutyh przypuszczeń są dwa. Po pierwsze: z całkowitą pewnością można stwierdzić, że podczas pisania opowiadania *Kancik, czyli wszystko się zmieniło* Marek Hłasko nie znał wiersza *Sobota* autorstwa Andrzeja Bursy. Po drugie: na podstawie dostępnych źródeł nie można rozstrzygnąć, czy Bursa czytał opowiadanie Hłaski, a jeśli tak, to kiedy.

Ustalenia faktograficzne bynajmniej nie kończą rozważań nad wzajemnym stosunkiem *Kancika* i *Soboty*. Bez względu na to, czy autorzy mieli na siebie wpływ, fascynującym pozostaje fakt, że w odstępie mniej więcej trzech lat dwóch znamienitych – zgodnie przez

⁴ Zob. P. Wasilewski, *Śladami Marka Hłaski*, Kraków 1994, s. 18.

⁵ Zob. A. Bursa, dz. cyt., s. 421–423 i dalej: 439.

⁶ A przynajmniej – nie dowodzą tego dostępne dziś kalendaria, biografie czy zbiory listów, częściowo przywoływane w niniejszej pracy.

⁷ W 1956 roku nakładem Wydawnictwa „Iskry” wyszedł *Almanach Młodych, 1955–56*, w którym opublikowano *Fiński nóż*. Co ciekawe, dwa lata wcześniej, na łamach *Almanachu literackiego* pod patronatem tej samej oficyny debiutował *Bazą Sokolowską* Marek Hłasko.

badaczy przydzielanych do Pokolenia „Współczesności” (czy pokolenia ’56) – pisarzy stworzyło teksty nie tylko o podobnym przesłaniu, ale zawarło w nich identyczne zdania.

Podczas wykazywania podobieństw pomiędzy utworami najczęściej przywołuje się pojęcie intertekstualności. Owo niezwykle płynne i subiektywne zagadnienie zajmowało najświetniejszych badaczy literatury. Zdaniem Michała Głowińskiego, nawiązanie intertekstualne jest działaniem świadomym i zamierzonym, prowokującym czytelnika do odnalezienia źródła inspiracji autora⁸. Tak rygorystyczne rozumienie pojęcia wyklucza wzajemne oddziaływanie tekstów Bursy i Hłaski. Jeśli jednak rozumieć intertekstualność niezwykle szeroko, przyjmując za wiążące ustalenia takich badaczy, jak Gérard Genette, Jonathan Culler czy Ryszard Nycz, to użycie tego terminu będzie uzasadnione. Szczególnie rozważania krakowskiego badacza, zawarte w artykule *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, poszerzają pole interpretacji. Jak dowodzi Nycz,

gdy uznamy za interteksty prawdziwe, czy wzorcowe jedynie wypowiedzi indywidualne, autorsko sygnowane, które zostały zacytowane bądź aluzyjnie przywołane – popadamy w sprzeczność lub przynajmniej w wątpliwej wartości eklektyzm retoryczny [...] ⁹.

Literaturoznawca ten przywołuje też koncepcję *déjà lu* Rolanda Barthesa, również proponując traktowanie intertekstów jako wirtualnych, powtarzalnych elementów socjolektu, a nie tylko bezpośrednich, celowych nawiązań odautorskich¹⁰. Korzystając z ustaleń Nycza można wysnuć wniosek, iż zdanie „mam w dupie małe miasteczka” jest niejako produktem epoki, efektem nagromadzenia napięć społecznych w zbuntowanych umysłach młodych pisarzy. Fakt ten umożliwia traktowanie omawianych tekstów synchronicznie, a nie diachronicznie, jak implikują wcześniejsze ustalenia historycznoliterackie. Przyjęcie takiego punktu widzenia jest kolejną próbą, podjęciem hipotezy. Ryzyko wydaje się jednak w pełni uzasadnione, albowiem komparatystyka nie polega jedynie na wskazywaniu podobieństw, lecz także na wykazywaniu różnic. Czas zatem przyjrzeć się samym utworom i spróbować zestawić je ze sobą.

Dwudziestego siódmego kwietnia 1951 roku Marek Hłasko zaczął pracę w Metrobudowie. Po pewnym czasie został korespondentem terenowym „Trybuny Ludu”. Miał zdawać relacje z placów budowy i zakładów pracy. Epizod ten opisał krótko w *Pięknych dwudziestoletnich*. Autentyczność pełnienia przez Hłaskę funkcji korespondenta terenowego potwierdzają dokumenty i archiwalne numery „Trybuny Ludu”. Andrzej Czyżewski w biografii *Piękny dwudziestoletni* nie poświęca zbyt wiele uwagi temu epizodowi z życia pisarza, nie ma też o nim śladu w żadnym z listów, które zgromadziła Temida Stankiewicz-Podhorecka¹¹. Istnieje jednak postać literacka – dziennikarz z opowiadania *Kancik, czyli wszystko się zmieniło* – w konstrukcji której można doszukać się *porte-parole* Hłaski. Bohater noweli wysiada na małej stacyjce i – mając kilka godzin do odjazdu następnego pociągu – udaje się do miasta. W podróży jest już trzeci dzień, odwiedził wiele miejsc

⁸ M. Głowiński, *O intertekstualności*, [w:] tegoż: *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992, s. 102.

⁹ Zob. R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, [w:] tegoż: *Tekstowy świat*, Warszawa 1993.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Zob. A. Czyżewski, *Piękny dwudziestoletni*, Warszawa 2012, s. 104–110; T. Stankiewicz-Podhorecka, *Listy Marka Hłaski*, Warszawa 1994.

i rozmawiał z wieloma ludźmi, można więc przypuszczać, że to ktoś w rodzaju korespondenta terenowego. Kończąc rozmowę z fryzjerem wypowiada newralgiczne słowa:

Ja sam jestem z małego miasteczka. Jak człowiek się urodzi w takim małym miasteczku, to potem przez pół życia myśli, że nic się na świecie nie zmienia. W dupie mam małe miasteczka! Cieszę się, że wszystko się zmieniło, że ludzie się zmienili, że baby się zmieniły. Cześć!¹²

Obfitujące w zagadki i niedookreślenia przekazy o życiu Marka Hłaski uniemożliwiają jednoznaczną odpowiedź na pytanie o stosunek pisarza do małych miast. W opowiadaniach z „polskiego” okresu twórczości przestrzeń prowincjonalna pojawia się co prawda kilkakrotnie (*Amor nie przyszedł dziś wieczorem*, *Umarli są wśród nas*, *Dwaj mężczyźni na drodze*, wspomniany *Kancik*), lecz nie można z całkowitą pewnością stwierdzić, że słowa narratora i bohaterów są tożsame z myśleniem autora. Tego typu wnioski są częstym błędem popełnianym przez wielu badaczy. Ponadto, stosowanie którejkolwiek teorii autobiografizmu – autorstwa Paula Lejeune’a czy Małgorzaty Czermińskiej – jest w przypadku specyficznej autokreacji Hłaski ryzykowne¹³. Można zatem mówić nie tyle o stosunku autora *Namiętności* do małych miasteczek, ile o stosunku postaci literackiej do prowincji.

Bohater opowiadania *Kancik*, czyli *wszystko się zmieniło* pracuje „w terenie”. Dużo podróżuje – „jechał już trzecią noc, widział mnóstwo twarzy, poznał wiele faktów, wiele razy usiłowano go oszukać”. Jako dziennikarz jest naocznym świadkiem zmian ustrojowych, zachodzących w Polsce okresu destalinizacji. Obserwuje budowanie fabryk, prowadzi rozmowy z robotnikami, uczestniczy z przemianach. Miasto, w którym się zatrzymuje, jest jednak dowodem na to, że największe transformacje zachodzą gdzie indziej:

Ale przyjemnie jest zobaczyć, że człowiek w małym, zaszranym mieście, w takim mieście, gdzie bez przerwy pada deszcz i bez przerwy jest błoto, gdzie nie ma światła, gdzie jak jedną dziwkę boli ząb, to już nie ma nocnego życia – zupełnie zmienił się człowiek. To jest przyjemnie zobaczyć¹⁴.

Jest więc *Kancik* przykładem tego, co tak ekspresywnie udowadnia Michał Komar w swoim artykule poświęconym Hłasce¹⁵. Młody pisarz, który dojrzewał na ideałach socjalistycznych, dyskretnie sugeruje w opowiadaniu wiarę w systemowe przemiany zachodzące w ludziach. Nie jest to jednak, zdaje się, tak nachalne, jak chcieliby tego

¹² M. Hłasko, dz. cyt., s. 167.

¹³ Proza Hłaski najlepiej wpisywałaby się w proponowaną przez Czermińską kategorię *świadectwa*, jednak rozważania zarówno gdańskiej badaczki, jak i autora *Paktu autobiograficznego* dotyczą gatunków typowo autobiograficznych, takich jak dziennik czy wspomnienia. W przypadku opowiadań Hłaski można mówić jedynie o domniemaniu autobiograficzności, a ustalenie pierwiastka prawdy jest niemal awykonalne. Nie istnieją bowiem bezsprzeczne dowody na to, co w relacjach o życiu pisarza jest faktem, a co zmyśleniem. Por. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt*, Kraków 2000, s. 22–25 i P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu*, Kraków 2007.

¹⁴ Tamże, s. 166.

¹⁵ Zob. M. Komar, *Hłasko*, „Twórczość” 1972, nr 11. Postawiona przez Komara teza weszła do kanonu interpretacyjnego legendy Marka Hłaski: „Hłasko był socrealistą! A kim innym miał być? Wielbicielem Bertona? Kolegą Joyce’a? Rósł w kraju wstrząsanym przez rewolucję społeczną. Był jej świadkiem. Musiał być uczestnikiem. Szukał racji własnego istnienia. Więc zaakceptował utopię uzasadniającą owe wstrząsy”. Opinię tę podziela i przywołuje większość badaczy, m.in. Jan Galant i Stanisław Stabro.

inni, mocno stronnicy krytycy. Fryzjer, stary człowiek z poprzedniej epoki, symbolizuje gotowość do transformacji, podążania zgodnie z duchem nowego:

No cóż? Czasy wielkie, to i człowiek się zmienia. Ja, Panie, zupełnie się zmieniłem¹⁶.

Czy zdanie wypowiedziane przez osiemdziesięciolatka jest celową, odautorską autoironią? Być może – słowa fryzjera wypadają cokolwiek komicznie w kontekście przestrzeni rozrysowanej przez narratora. Jakże bowiem wielkie czasy przychodzą do miasteczka, które wygląda niemal identycznie, jak miejsce urodzenia głównego bohatera utworu kilkanaście lat wcześniej? Czy możliwe jest, że Hłasko, portretując fryzjera, wyśmiewa rewolucyjne zmiany w świadomości mieszkańców małych miasteczek, a nawet szerzej, całego „odwilżowego” kraju? Niesposób tego rozstrzygnąć. Poglądy badaczy na temat postawy młodego pisarza względem systemu są skrajnie różne, choć łączą się w jednym punkcie: tak przeciwnicy, jak obrońcy Hłaski uważają, że „polska” twórczość pisarza przesiąknięta jest zawodem młodego, pełnego ideałów socjalisty względem brutalnej rzeczywistości¹⁷. Jednakże określanie *Kancika* mianem socrealistycznego, a takiej kategoryzacji dokonuje Stanisław Stabro w eseju *W bursztynowej kuli*, wydaje się słabo umotywowane¹⁸. Argumenty badacza, choć przekonujące, są nieco stronnice. Wychodząc od legendy Marka Hłaski, analizuje twórczość przez pryzmat nagonki prasowej na pisarza, jaka rozgorzała na początku lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku. Stabro polemizuje z mitem autora *Pętli* jako skrzywdzonego, charakteryzującego się szczerością i opozycyjnością młodzieńca, wymieniając obok tych wartości kliwy sentymentalizm i pozorantwo¹⁹. Jakkolwiek racji odmówić nie można twierdzeniu, że niektóre opowiadania Hłaski wpisują się w realia socrealizmu (choćby *Baza Sokołowska* czy *Odlatujemy w niebo*), to z pewnością nie realizują założeń programowych „produkcyjniaków”. Poetyka utworów Fernanda²⁰, swobodnie poruszająca się między wyznacznikami literatury socrealistycznej, pozwala na realizowanie postulatów buntu na zasadzie czegoś w rodzaju inwigilacji. Dokładne odwzorowanie rzeczywistości umożliwia raczej wyszydzenie ustroju, niż wpisywanie się w jego potrzeby. W przypadku *Kancika* można oczywiście mówić o kolektywnym tle społecznym, narodzinach nowych wzorców obywatelskich (choć wspomnianych marginalnie), jednak główny bohater stanowi całkowite przeciwieństwo typowego „produkcyjnego” działacza. Miast jednoznacznie opowiadać się po stronie władz, zniechęcony przeklina swój los. Sceptycyzm i niechęć względem prowincji, podkreślona zdaniem „mam w dupie małe miasteczka”, czynią z niego niemal programową postać indywidualisty zbuntowanego przeciw ustrojowi. Także opis przestrzeni staje niejako w opozycji do zniekształcanej przez doktrynę rzeczywistości: miasto jest brudne, niebo przygnębiająco szare, a ulice wyludnione. Obraz to daleki od optymistycznej wizji socrealistycznego świata, kreowanej na początku lat pięćdziesiątych przez tzw. „pryszczatych”. Trudno oprzeć się wrażeniu,

¹⁶ M. Hłasko, dz. cyt., s. 166.

¹⁷ Por. J. Jastrzębski, *Recepcja Marka Hłaski w krytyce literackiej i publicystyce lat 1956–1958*, „Odra” 1980.

¹⁸ Por. S. Stabro, *W bursztynowej kuli*, [w:] *Kaskaderzy literatury*, red. E. Kolbus, Łódź 1986.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Mianem Fernanda określał się Hłasko w korespondencji z Agnieszką Osiecką. Por. *Listy do Agnieszki Osieckiej*, [w:] T. Stankiewicz-Podhorecka, *Listy Marka Hłaski*, op. cit.

że literaturoznawcy i krytycy epoki PRL-u nie byli w stanie do końca pozbyć się nawyku poszukiwania ustrojowych pierwiastków w każdym analizowanym dziele²¹.

Kończąc dygresję, jedno wydaje się pewne: dziennikarz, choć odnosi sukcesy, nie przepada za „delegacyjnym” charakterem swojej pracy. Jest przekonany, że podczas tych wyjazdów zdradza go dziewczyna, którą pozostawił w Warszawie. Niechęć do małych miast dyktuje nie tylko marazm, w jaki popadły, ale i czynniki osobiste, jak źle wspomniana przeszłość bohatera, która jest częstym *leitmotywem* prozy Hłaski. Można więc stwierdzić, że do wypowiedzenia zdania „w dupie mam małe miasteczka” skłaniają dziennikarza trzy rzeczy: niechciane reminiscencje z dzieciństwa, lęk przed samotnością oraz doświadczenia, jakie zbiera podczas podróży po kraju. Złożoność tej kwestii niejako wymusza dokładne przyjrzenie się podmiotowi lirycznemu utworu Andrzeja Bursy. Czy osoba mówiąca w wierszu dzieli przekonania z bohaterem opowiadania Hłaski? A może uwarunkowanie kontrowersyjnej opinii na temat małych miasteczek jest zgoła odmienne?

W latach 1954–57 Bursa był reporterem „Dziennika Polskiego”. Odpowiadał za działy: rolny, reportażowy i kulturalny. Odbył też zapewne wiele podróży „w teren”, czego ślady zachowały się chociażby w opowiadaniu *Smok*. Praca w redakcji, choć dochodowa, nie przynosiła pisarzowi satysfakcji. Według Macieja Chrzanowskiego Bursa uważał, że zawód odciąga go od tworzenia i traktował swoje zajęcie pragmatycznie – zarobkowo²². Solennym dowodem na prawdziwość tezy Chrzanowskiego może być *Sobota*. Dotychczas wiersz odczytywano dość jednoznacznie, jako wyraz dylematu młodego poety, który musi marnować cenny czas twórczy²³. Warto odnaleźć inne, bardziej hermetyczne przesłanie. Będzie to jednak tylko próba interpretacji, poparta sugestiami badaczy, którzy zajmowali się twórczością Andrzeja Bursy.

Maciej Chrzanowski zwraca uwagę na kolokwializację języka, zanegowanie klasycznej funkcji poezji – wyrażania piękna²⁴. Sytuacja liryczna *Soboty* istotnie nie jest skomplikowana. W nieokreślonym miejscu trwa libacja alkoholowa, podczas której podmiot „wyzwała się od zbędnego nadmiaru młodzieńczej energii”. W warstwie kreacyjnej wiersz wpisuje się w – postulowany przez Magdalenę Legeńdź – „znakomity rejestr postaci i sytuacji komicznych, w prostej linii wychodzących od Witkacego i Gombrowicza”²⁵. Trywialność pierwszej strofy utworu rzeczywiście pozwala na ujęcie zarysu przestrzeni i samego bohatera w kategorię groteskowego komizmu. Obecność kiczu i uproszczeń nabiera pełnego znaczenia w konfrontacji z całością wiersza, niepodobna jednak nie zwrócić uwagi na funkcję tego zabiegu. Łatwo ulec złudzeniu, że autor oddaje w ten sposób tragizm współczesnego sobie poety, przeciwstawiając młodzieńczy zapał twórczy konieczności podjęcia pracy. Ten dość oczywisty wniosek nie uwzględnia pozycji autora *Fińskiego noża* we współczesnym mu środowisku artystycznym. Zmuszony – w swoim

²¹ Wyczerpującą pracę o dziejach recepcji Hłaski w czasie PRL stworzyła Joanna Pyszny. Badaczka, kontynuując niejako badania Jerzego Jastrzębskiego, analizuje i komentuje publikacje prasowe i opinie o Marku Hłasce, pojawiające się w polskiej prasie po 1958 roku. Zob. J. Pyszny, *Nie wszyscy byli odwrócenii. Wizerunek Marka Hłaski w prasie PRL*, Wrocław 1992, s. 41–43.

²² Por. M. Chrzanowski, *Andrzej Bursa*, Kraków 1986, s. 42–43.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże.

²⁵ M. Legeńdź, *Świat areny – świat prawdy*, „Twórczość” 1988, nr 8, s. 110–113.

mniemaniu – do chałupniczej pracy Bursa miał trudności z publikacją wierszy. Dość wspomnieć, że jego debiutancki tom został odrzucony przez Wydawnictwo Literackie²⁶. Autor *Zabicia ciotki* współpracował z kabaretem i sceną dramatyczną, był jednym z twórców Piwnicy pod Baranami, jednak jako poeta wciąż pozostawał na marginesie życia literackiego. Możliwe, że pominięcie przez krytyków jego dorobku poetyckiego znalazło odbicie w późniejszej twórczości, lecz – podobnie jak w przypadku Hłaski – nie należy wysnuwać pochopnych wniosków, które łączyłyby treści utworów z poglądami ich autora²⁷. Opinię tę, jak już wspomniano wcześniej, wyraża znakomita większość badaczy zajmujących się twórczością Andrzeja Bursy. Co by się jednak stało, gdyby rzucić nowe światło na zaśniedziałe już interpretacje krytyków z czasów PRL, „zabić autora”, odsunąć na moment perspektywę jego biografii?

Bohater *Soboty* bardzo ekspresywnie manifestuje niechęć względem pisania czterech reportaży „o perspektywach rozwoju małych miasteczek”. Jest to raczej pogarda wobec materiału twórczego, narzuconego tematu, niż samej prowincji. Podmiot bez wątpienia trudni się dziennikarstwem, a jeśli ma tworzyć materiały o wspomnianej tematyce, musi być tzw. korespondentem terenowym. Nic ponad to o nim nie wiadomo. Anonimowość, na którą skazywał swoich bohaterów Bursa, jest immanentną cechą wykreowanego przez niego „społeczeństwa błądzących krętków”. Wydaje się, że niestosownym byłoby rozstrzygnięcie, czy podmiot bardziej lekceważy tworzenie reportaży, czy małe miasta. Trzykrotne powtórzenie kwestii „mam w dupie małe miasteczka” nie jest osobnym apelem, lecz zhiperbolizowaną negacją poprzedniego zdania. Podmiot mógłby

napisać 4 reportaże
o perspektywach rozwoju małych miasteczek,

ale darzy tego typu praktyki tak wielką odrazą, że ową niechęć wyraża w sposób nad wyraz ekspresywny. Wulgarnie słowa są adekwatne do stanu upojenia, w jakim znajduje się bohater. *Sobota* nie jest *de facto* atakiem na prowincję, lecz na przymus pisania o niej. W tym aspekcie – i chyba tylko w tym – podmiot wiersza tak wyraźnie i bezpośrednio łączy się z bohaterem opowiadania Marka Hłaski. Obydwaj nie przepadają za delegacjami i sporządzaniem sprawozdań z „placów budowy Polski Ludowej”. I tutaj – podobnie jak podczas ustalania pierwiastka socrealistycznego w *Kanciku* – warto odnieść ustalenia dotyczące podmiotu wiersza do intencji odautorskich Andrzeja Bursy.

Niestety, w przypadku *Soboty* określenie stanowiska autora jest, ze względu na brak źródeł, zadaniem niezwykle trudnym. Dotychczas przy omawianiu wiersza badacze skupiali się na wpływie, jaki na poezję Bursy wywierało dziennikarstwo, czyli zagadnieniu, które w tej pracy zostało odsunięte na bok. Wychodząc od wcześniejszych ustaleń dotyczących podmiotu – jego niechęci do pisania reportaży o małych miastach – można postawić kolejną hipotezę. Protest kończący wiersz jest rezultatem załamania młodego poety, który ze względów finansowych zmuszony jest do podróży korespondencyjnych po socjalistycznej Polsce. Nie jest to jednak konflikt twórczy, lecz poczucie bezsensu

²⁶ Bursa przedłożył swój pierwszy (i jedyny) tom wierszy, zatytułowany *Kat bez maski*, w Krakowie, w drugiej połowie 1957 roku.

²⁷ Powyższa uwaga, banalna przez swą oczywistość, jest wbrew pozorom niezwykle istotna. Na swój sposób patronuje całym rozważaniom, zdecydowanie odrzucającym patrzeć na życie autora przez pryzmat utworów.

i zrezygnowania, ugięcie się pod ciężarem ciągłych delegacji, obserwacji żalostnej prowincjonalnej rzeczywistości. To w końcu wyraz wyczerpania materiału, przesylenia treści. Wnioski, które odbiegają od dotychczasowej krytyki twórczości Andrzeja Bursy, muszą ze względu na swoje pionierstwo przyjąć charakter przypuszczeń. Z pewnością stanowią alternatywę dla obiegowych interpretacji *Soboty*, jednak skrytość Bursy i skromna – mimo wszystko – spuścizna biograficzna uniemożliwiają formułowanie ostatecznych osądów.

Punktem wyjścia tych przemyśleń jest zdanie, które łączy dwóch pisarzy tego samego pokolenia. Ich biografie obrosły w legendy, szeroko opisywane i analizowane. Intertekstualne ustalenia, poparte myślą Ryszarda Nycza, dowodzą, że zdanie „mam w dupie małe miasteczka” jest raczej efektem napięć społecznych, niż indywidualną formą sprzeciwu wobec systemu. Taka interpretacja problemu stanowi najmocniejsze ogniwo łączące omawiane teksty. Przyjęcie, że pisarze wyrażają nastroj ogólnonarodowy, mówiąc głosem pokolenia, jest odważne, wręcz chwalebne, lecz słabo umotywowane. Ponadto – odwołuje się do tradycji romantycznych, mesjanistycznego kultu wieszczą, po który tak chętnie sięga polska krytyka literacka. Badacze twórczości Marka Hłaski walczą z podobnymi stwierdzeniami niemal od czasu ukazania się *Pierwszego kroku w chmurach*²⁸. Również filolodzy zajmujący się spuścizną literacką Andrzeja Bursy podchodzą do takich wniosków z rezerwą, traktując autora *Trzynastoletniej* raczej jako artystę wyrażającego siebie. Zatem to nie Hłasko i Bursa wyrażają głos narodu, lecz pokolenie przemawia przez nich. Pisarze nie są rezonerami, tylko – pozostając pod wpływem rzeczywistości – przekazują odbiorcom „terenowe” doświadczenia, mimowolnie wpisując się w buntowniczy schemat odwilży lat pięćdziesiątych. Jak twierdzi Zbigniew Jarosiński, „zmiany, jakie w latach 1955–1956 dokonywały się w życiu kulturalnym, wyrastały z dążenia do przywrócenia mu warunków normalnych, tzn. takich, które dają pełne szanse realizacji inicjatywom twórczym [...], a przy tym odpowiadają rzeczywistym zapotrzebowaniom społecznym”²⁹. A więc i Hłasko i Bursa odpowiadali na zachodzące w Polsce zmiany poprzez wyjaskrawienie indywidualności wypowiedzi.

W latach 1949–1956 podstawowym zadaniem artysty było wyrażanie, wspieranie i upowszechnianie programu i działania partii³⁰. Język „pryszczatych”, twórców opowiadających się po stronie władzy, nawoływał do realizacji planów wieloletnich, wspólnego budowania socjalistycznej ojczyzny oraz, często w bezpardonowy sposób, walki z wrogiem klasowym. Tacy pisarze, jak Wiktor Woroszyński, Witold Wirpsza, Andrzej Mandalian, a także Andrzej Braun czy Wisława Szymborska byli w tamtym okresie autorami całkowicie podporządkowanymi systemowi.

Hłasko i Bursa wyrażali potrzebę przekwalifikowania zagadnienia autoidentyfikacji twórcy, stworzenia nowej jakości w polskiej literaturze. Korzystając z własnych doświadczeń odkłamywali zdeformowany obraz socrealistycznej poetyki. Pisarze dokonali przewrotu, przesunięcia pozycji artysty w stronę opozycji wobec doktryny. Nie odseparowali się jednoznacznie od „okresu błędów i wypaczeń” – jak nazwał lata terroru stalinowskiego

²⁸ Szczegółowy przebieg dyskusji toczącej się na łamach prasy udokumentowała Joanna Pyszny w swojej, przywoływanej już książce.

²⁹ Z. Jarosiński, *Nadwiślański socrealizm*, Warszawa 1999, s. 158.

³⁰ Szerzej o założeniach socrealizmu zob. T. Wilkoń, *Polska poezja socrealistyczna 1949–1955*, Gliwice 1992, s. 10–18.

w przemówieniu z 24 października 1956 r. Władysław Gomułka – lecz odnaleźli nowe środki wyrazu, które pozwoliły im na przedstawienie człowieka odosobnionego, a jednak w dalszym ciągu uwikłanego w kontekst społeczno-polityczny przełomu październikowego³¹.

Pomiędzy *Kancikiem* a *Sobotą* znacznie więcej jest różnic, niż podobieństw³². Bohaterowie, którzy wypowiadają znamienne zdanie, uprawiają co prawda podobny zawód – dziennikarstwo terenowe – lecz ich motywacje opiniotwórcze są rozbieżne. Przez dziennikarza z opowiadania przemawiają przede wszystkim złe doświadczenia przeszłości: dzieciństwo spędzone w małym mieście i lęk przed zdradą, z kolei podmiot wiersza żywi szczerą niechęć do samego aktu pisania reportaży o prowincji. Nad nowelą Hłaski ciąży piętno socrealizmu, podczas gdy utwór Bursy jest zwykłą scenką obyczajową. Obydwaj pisarze używają formy komizmu i groteski do penetracji systemu, lecz w ujęciu autora *Drugiego zabicia psa* zamaskowana metafora odnosić się może do całego kraju, nie zaś jedynie do pisania reportaży z placówek terenowych. W końcu, Bursa eksponuje problematyczne zdanie „mam w dupie małe miasteczka”, podczas gdy Hłasko ukrywa je, maskuje, prowokując tym samym do zatrzymania się nad jego sensem.

Podsumowując refleksje nad związkiem opowiadania *Kancik*, czyli *wszystko się zmieniło* Marka Hłaski i wiersza *Sobota* Andrzeja Bursy, z pewnością można odczuwać niedosyt. Brak dostatecznych źródeł, które jednoznacznie określałyby podstawowe fakty na temat utworów, uniemożliwia rozstrzygnięcie kwestii ewentualnego naśladownictwa. Proponowane hipotezy rzucają co prawda nowe światło na dotychczasowe traktowanie twórczości pisarzy, lecz wymagają poparcia szerszego grona badaczy. Jedynie końcowy wniosek wydaje się pewny i silnie umotywowany: kwestia „mam w dupie małe miasteczka” to nie tylko intertekstualna prowokacja i wyraz zmian ustrojowych, ale także próba postawienia artysty w nowej roli. Poczynione interpretacje z pewnością nie wyczerpują tematu zależności Hłaski i Bursy, mogą jednak stanowić początek nowego sposobu patrzenia na twórczość tych pisarzy.

BIBLIOGRAFIA

- Bursa Andrzej, *Utwory wierszem i prozą*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził S. Stanuch, Kraków 1969.
- Chrzanowski Maciej, *Andrzej Bursa*, Kraków 1986.
- Czyżewski Andrzej, *Piękny dwudziestoletni*, Warszawa 2012.
- Głowiński Michał, *O intertekstualności*, [w]: tegoż, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992.
- Hłasko Marek, *Utwory wybrane*, wyboru dokonali M. Komar i L. Kurpiewski, Warszawa 1986.
- Jarosiński Zbigniew, *Nadwiślański socrealizm*, Warszawa 1999.

³¹ O uwikłaniu losu jednostki w kontekst społeczny i polityczny szerzej w: M. Kisiel, *Dialektyka przełomu 1955–1959 w literaturze polskiej*, [w:] *Przełomy: 1956. Studia i szkice o polskiej literaturze współczesnej*, Katowice 1996, s. 44.

³² W rozważaniach celowo pominięto formalne różnice pomiędzy utworami. To, że *Sobota* jest wierszem, a *Kancik* opowiadaniem, nie ma w świetle powyższych ustaleń większego znaczenia. Fraza języka codziennego, którą posługuje się Bursa, pozwala przypisać obu tekstom podobną formę ulicznej ekspresji.

Jastrzębski Jerzy, *Recepcja Marka Hłaski w krytyce literackiej i publicystyce lat 1956–1958*, „Odra” 1980 nr 20.

Kisiel Marian, *Dialektyka przelomu 1955–1959 w literaturze polskiej*, [w:] *Przelomy: 1956. Studia i szkice o polskiej literaturze współczesnej*, Katowice 1996.

Komar Michał, *Hłasko*, „Twórczość” 1972, nr 11.

Legieńdz Magdalena, *Świat areny – świat prawdy*, „Twórczość” 1988, nr 8.

Nycz Ryszard, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, [w:] tegoż, *Tekstowy świat*, Warszawa 1993.

Pyszny Joanna, *Nie wszyscy byli odwrócenii. Wizerunek Marka Hłaski w prasie PRL*, Wrocław 1992.

Stabro Stanisław, *W bursztynowej kuli*, [w:] *Kaskaderzy literatury*, red. E. Kolbus, Łódź 1986.

Stankiewicz-Podhorecka Temida, *Listy Marka Hłaski*, Warszawa 1994.

Wasilewski Paweł, *Śladami Marka Hłaski*, Kraków 1994.

Wilkoń Teresa, *Polska poezja socrealistyczna 1949–1955*, Gliwice 1992.