

Wojciech Wielopolski

Atrakcyjność pożądana - od powieści socrealistycznej do młodej prozy epoki przełomu

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (47), 136-146

1979

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

Atrakcyjność pożądana — od powieści socrealistycznej do młodej prozy epoki przełomu

1. O atrakcyjności — teoretycznie

Atrakcyjność tekstu literackiego jest kategorią uniwersalną organizującą w szczególny sposób proces literackiej komunikacji. Jest *normą literacką* wchodzącą w skład systemu reguł, który obok konkretnych utworów tworzy dziedzinę tradycji, stanowiącej układ odniesienia zarówno dla nadawcy — dysponenta norm, jak i dla publiczności. Norma *atrakcyjności* jest nieodzownym elementem każdej strategii pisarskiej, nie ma bowiem, przynajmniej w intencji autora, dzieł nieatrakcyjnych. Norma ta określa zbiór poświadczonych, ale także niemile widzianych zabiegów, które mają decydować o tym, jak stworzyć tekst w danym momencie tradycji uznawany za atrakcyjny. Nazwijmy je *chwytaami atrakcyjności*. Ich stosowanie ma na celu pobudzenie uwagi odbiorcy, zainteresowanie go i w rezultacie pozyskanie dla intencji nadawcy. Raz zaprasza się czytelnika do wędrówki po tajemnym labiryncie dzieła — jest to przyjemność nie dla wszystkich, lecz dla garstki wtajemniczonych w reguły literackiej gry. Innym razem atrakcyjność ma jedynie urozmaicić lekturę, ma „porwać” czytającego i — paradoksalnie! — uniemożliwić interpretację praw rządzących warsztatem literackim. Rekonstrukcja repertuaru norm opiera się na analizie przekazów, gdzie pojawia się kanon atrakcyjności sformułowanej, oraz utworów, w których docieramy do reguł istniejących immanentnie w tekście. Pomińmy dość oczywistą pierwszą sytuację i spójrzmy, jak atrakcyjność funkcjonuje w przestrzeni przekazu artystycznego. Jeżeli — jak pisze Janusz Sławiński — „Norma nie odpowiada konkretnej cesze dzieła, lecz określa gamę możliwości (...), z których została ona wybrana”¹, to *fenotyp* utworu, czyli eksplikowana struktura jego cech jest tylko możliwym efektem działania prawideł atrakcyjności, a dopiero *genotyp* stanowi ich implikowaną strukturę. Zatem dopiero analiza genotypu poszczególnych tekstów pozwala ujrzeć ponadindywidualny system tych prawideł. Można więc badać *fenotyp atrakcyjności* jako zespół chwytów oraz jej *genotyp* jako system ogólnie przyjętych reguł atrakcji aktualizowanych w utworze. Pozwala to wyjaśnić znaczne różnice w realizacji tego samego kanonu przez utwory powstające w jednym prądzie, pokoleniu czy ugrupowaniu literackim.

Przekonanie, iż norma atrakcyjności determinuje strategiczne działania pisarskie skierowane na potencjalnego czytelnika, każe wpro-

¹ J. Sławiński: *Dzieło — język — tradycja*. Warszawa 1974, s. 34.

wadzić do rozważań kategorii odbiorcy idealnego i faktycznego. Pojęcie atrakcji jest uzależnione nie tylko od preferencji autorskich, ale przede wszystkim od wielości odmian percepcji. Normy atrakcyjności obowiązują w równym stopniu pisarza jak i czytelnika. Stratyfikacja publiczności literackiej powoduje nie tylko rozwarstwienie rzeczywistego odbioru, jest bowiem jednocześnie przyczyną nieustającej walki norm atrakcyjności w ramach samego tekstu.

Jurij Dawydow w książce *Sztuka jako zjawisko socjologiczne* wspomina koncepcję I. Kanta o dwóch biegunach dzieła artystycznego. Jeden to „smak” — moment pośredniczący, który łączy artystę i publiczność. Drugim jest „geniusz” — „jest to biegun, który nieuchronnie stawia każde prawdziwe dzieło sztuki w stosunku «polemicznym» do tradycyjnej świadomości estetycznej, do nawykowego smaku, słowem do samej publiczności”². „Geniusz” zakłada tworzenie czegoś nowego, „smak” gwarantuje umieszczenie dzieła w komunikacji międzyludzkiej.

Czy warto mówić o normach atrakcyjności literatury „wysokiej”, utworów z dominacją bieguna „geniuszu”? Przypuszczam, że tak. Chociaż najczęściej analizę chwytów atrakcyjności ogranicza się do literatury popularnej bądź trzeciorzędnej, w której atrakcyjność jest dominantą a badacza fascynuje pojawianie się tam tzw. „stereotypów atrakcji”. Niezmiernie interesujący jest w literaturze „wysokiej” chwyt, który polega na łamaniu normy dotychczas obowiązującej atrakcyjności. Jest to swego rodzaju polemika z tradycją i zamilowaniami odbiorców. Skrajnym przypadkiem takiej sytuacji jest pojawienie się dzieła nowatorskiego, gdzie — powiedziałby Sławiński — „cechy współtworzące fenotyp utworu przestają się tłumaczyć przez odniesienie do znanych norm”³. Będzie to tekst atrakcyjny z punktu widzenia autora, ale budzący zainteresowanie tylko tych czytelników-koneserów, którzy oczekują ze strony literatury nieustannego zaskoczenia. Pomijając tę skrajność, w każdym utworze znajdziemy ukłon w stronę powszechnego gustu i zarazem pamięć o roli artysty, wiecznym nowatorze.

Napięcie między „smakiem” a „geniuszem” ma także znaczenie w twórczości skierowanej na przekonywanie czytelnika, nakłaniającej go do określonej idei czy postępowania. W takiej sytuacji wytyczne atrakcyjności organizowane są przez schematy działań retorycznych mających oddziaływać na przeświadczenia, wolę i uczucia odbiorcy. Tutaj atrakcyjność *podlega* prawom komunikatu nakłaniającego, gdzie obok zabiegów dowodzenia wielką uwagę poświęca się zachwycaaniu odbiorcy. W licznych utworach tendencyjnych, między innymi w niektórych powieściach socrealistycznych sprowadza się to do zabiegów jawnie propagandowych „przyprawionych” tanią ludycznością.

² J. Dawydow: *Sztuka jako zjawisko socjologiczne*. Warszawa 1972, s. 33.

³ Sławiński: *op. cit.*, s. 37.

Badanie normy atrakcyjności w odniesieniu do strategii nadawcy i wobec wartości pożądaných przez odbiorcę — dwóch sfer nieraz sprzecznych — to podejmowanie jednego z problemów konkretyzacji. Norma atrakcyjności jest przeciwieństwem *dyrektywą konkretyzacyjną*. Jeśli zasady uznawane przez czytelnika są niezgodne z proponowanymi — zespół wyspecjalizowanych chwytów nie zostanie rozpoznany i zaakceptowany. Relacja między regułami konkretyzacji czytelniczej a regułami organizującymi dzieło aktualizuje się nieustannie przy analizie problemu atrakcyjności. Każde nowe odczytanie dzieła przez kogoś o innej biografii społecznej, w innym czasie historycznym udowadnia, iż pojęcie atrakcyjności jest względne, a utwory bulwersujące opinię tracą z czasem walor niezwykłości. Taki los spotkał *Złego* Leopolda Tyrmanda i opowiadania Marka Hłaski.

Szczególnym przypadkiem stopniowego dostrajania się normy atrakcyjności rozumianej jako dyrektywa konkretyzacyjna zawarta w utworze i „kulturowej normy konkretyzacyjnej”⁴ jest proces pojawiania się nowej mody literackiej. Nie spotykane chwyt — wynik panowania nowego repertuaru norm atrakcyjności — początkowo nie akceptowane (bo nieoczekiwane), stopniowo zdobywają sobie zwolenników. Moda określa kształt utworów. Proponuje ponętne tematy, ciekawe rozwiązania kompozycyjne, doskonalszą konstrukcję narracji, urozmaiconą poetykę rysopisu postaci itp. Narzuca normy organizujące genotyp atrakcyjności. A system tych wskazówek przenika do publiczności, odnawiając stereotypy oczekiwań bardziej „oświeconych” odbiorców. Trzeba ich zwabić, uformować upodobania, przekonać, iż moda poprzednia jest już nieaktualna, że teraz pisze i czyta się inaczej. Należy też dbać o to, by rozbudzone zainteresowania nie zostały z czasem stłumione. Uruchamia się w tym celu mechanizmy perswazji, których zadaniem jest przekonywanie czytelników do nowej idei artystycznej, ale nie przez ubewłasnowolnienie, lecz przeciwnie — zmuszenie ich do świadomej, samodzielnej i aktywnej percepcji. Przeciwno biernej postawie narzucającej przez inny system norm. Zjawisko to jest widoczne w zestawieniu dążeń pisarstwa „pokolenia 56” i metod twórczości realizmu socjalistycznego. Nieco paradoksalne pogodzenie perswazji, która jako działanie retoryczne wymaga pewnej wspólnoty przekonań, z propagowaniem nowej mody jest możliwe, gdy istnieje jeden punkt odniesienia dla piszących i czytających. W okresie przełomu październikowego była nim w pewnych kręgach negatywnie traktowana tradycja socrealistyczna oraz powszechne oczekiwanie *nowego*.

Atrakcyjność rozumiana jako norma i jako dyrektywa konkretyzacyjna funkcjonuje w tradycji literackiej, dostarczając reguł budo-

⁴ S. Lem: *Filozofia przypadku* Kraków 1968. Termin pojawiający się wielokrotnie w części dotyczącej konkretyzacji dzieła literackiego.

wania interesujących utworów. Efektem ich działania są chwytły tworzące każdorazowo nieco odmienny fenotyp atrakcyjności tekstu. Miarą skuteczności jest tu *wartość komunikacyjna*, czyli zdolność oddziaływania na odbiorcę w taki sposób, by percepcował to, co było zamierzeniem nadawcy.

2. Atrakcyjność pożądana: realizm socjalistyczny

Utwierdzone przekonanie, iż literatura polskiego realizmu socjalistycznego jest schematyczna, nudna, wtórna, naiwnie dydaktyczna — słowem — nieatrakcyjna, zastanawia. Jak to się stało, że doktryna artystyczna świadoma znaczenia mechanizmu kierowania emocjami społeczeństwa nie potrafiła pozyskać sobie w Polsce odbiorców?

Socrealizm był metodą twórczą oferującą pisarzowi precyzyjne, jak się wówczas zdawało, narzędzia. Tak traktował socmetodę Jerzy Andrzejewski w książce *Partia i twórczość pisarza*, wydanej w 1952 r. Już na wstępie pojawia się cytat z przemówienia polityka Bermana: „nie gardźcie piórem i słowem propagandzisty (...) Najważniejszym obowiązkiem każdego artysty jest wzbogacać własną twórczość, czyniąc ją bardziej odkrywczą i walczącą (...) ukażcie całą ostrość przeciwieństw, pokażcie wielkość naszych czasów”⁵. Andrzejewski nie pisze, na czym polegać ma atrakcyjność takiej twórczości. Natomiast z ortodoksyjnej postawy autora wynika, że sam wybór metody, partyjność literatury i cel pisarstwa mają zapewnić popularność. Zwłaszcza wtedy, gdy pisarz wyrzeknie się „tych wszystkich obciążeń, nawyków, skaz i odruchów, jakie u nas pozostały w spadku po ustroju starym i jakie w najrozmaitszej formie, nieraz głęboko ukrytej i zamaskowanej, przychodzą jeszcze do głosu”⁶.

Normy atrakcyjności tego okresu określają dwa opozycyjne systemy chwytów. Pierwszy przywołuje tradycję niepożądaną, atrakcyjność „zakazaną”: subiektywizm, idealizm, formalizm, naturalizm, czy wreszcie — schlebianie gustom literackiego mieszczaucha. W jej zwalczaniu nie przebiera się w słowach. Pegaz literatury imperiaлизму narysowany na ostatniej stronie drugiego numeru „Nowej Kultury” z 1950 r. oblepiony jest etykietkami: „morderstwo”, „psychopatologia”, „gangsterstwo”, „prostyucja”. Pokusy „niechcianej” atrakcyjności przedstawił na V Zjeździe ZLP Aleksy Surkow: „Gdy spoglądamy wstecz na przebytą drogę, staje przed nami obraz, na którym widzimy, jak bezzębny, łysy szatan starego świata natrę-

⁵ J. Andrzejewski: *Partia i twórczość pisarza*. Warszawa 1952, s. 33.

⁶ Andrzejewski: *op. cit.*, s. 58—59.

nie usiłuje skusić budowniczych naszej literatury ponętymi mirażami i bajkami zrodzonymi przez chorą fantazję jego spróchniałego sklerotycznego mózgu” („Nowa Kultura” 1950 nr 5). Pokusy są trzy: bezgraniczna wolność pisarza, niezależność od tego, czym żyje społeczeństwo; pokusa „czystej sztuki” oraz przeciwstawianie formy — treści, dążenie do formalnego nowatorstwa. „Budowaliśmy naszą młodą literaturę znajdując się stale wobec groźby, że martwy schwyta żywego, że zepchnie go z drogi prawdziwego nowatorstwa” — mówił Surkow (*ibidem*).

Natomiast normy pożądanej atrakcyjności sprowadzały się do afirmacji nowej rzeczywistości, ukazywania nowego typu bohatera, romantyki walki rewolucyjnej, bitwy o plan oraz przejrzystości i prostoty środków formalnych nasyconych również treściami ideologicznymi. Stworzony został system poetyki sformułowanej socrealizmu. Wyjątkowe zainteresowanie pozyskaniem życzliwości czytelników maskowano tu sugestią o oczywistej atrakcyjności proponowanej metody tworzenia, wynikającą z przeświadczenia o słuszności historycznej nowej doktryny politycznej. Niemniej repertuar zabiegów pisarskich — mający się znaczenie różnić od „zużytych” chwytów literatury „imperialistycznej” — miał po prostu przykuć uwagę i wzbudzić zainteresowanie odbiorców. Na przeszkodzie stanęła trudność pogodzenia tradycyjnego gustu czytelniczego (i pisarskiego!) oraz wymagań nowej doktryny artystycznej. Powieść socrealistyczna stała się widowiskiem starcia norm „niechcianej” i pożądanej atrakcyjności, co w większości utworów doprowadziło do nieco paradoksalnej sytuacji. Fenotyp atrakcyjności odbiegał tutaj znacznie od genotypu pożądanej atrakcyjności zawartego w tekście, czyli że norma istniała tu potencjalnie, a jej realizacje *łamały* „reguły gry”, co jeszcze dotkliwiej podkreślało jej nie wykorzystaną obecność.

Analizowane przeze mnie przykłady z prozy realizmu socjalistycznego to trzy z pięciu nagrodzonych w 1950 r. debiutów. Wydawało się, iż debiutanci, nie mając z sobą niewygodnego bagażu dawniejszych doświadczeń, powinni najlepiej realizować postulaty programów i nakazy krytyki. Ale terminatorzy socrealizmu polskiego: Bogdan Hamera (*Na przykład Plewa*), Jan Wilczek (*Nr 16 produkuje*) i Witold Zalewski (*Traktory zdobędą wiosnę*) — zbyt zaufali doktrynie, nadmiernie ją przy tym wulgaryzując i nowe normy atrakcji pozostały w sferze możliwości. Zamiast spodziewanych innowacji w sferze tematycznej i kompozycyjnej sięgnięto po wysłużone schematy powieści przygodowej (Wilczek) bądź reportażu tendencyjnego (Zalewski), a nade wszystko starano się wypełnić pustkę problemową wielością słów narratora (Hamera). Narrator był eksponowany po to, by przypominać odbiorcy, iż czyta tekst socrealistyczny. Nachalny dydaktyzm powodował, że teksty te nie były atrakcyjne nawet wedle dawnych kryteriów. Propagandowe cele,

traktowanie literatury jako narzędzia walki ideologicznej spowodowało, że funkcja ludyczna przekazu musiała ustąpić poznawczej. Atrakcyjność miało zapewnić podejmowanie problemów, które ze swej istoty powinny interesować odbiorców. Tutaj leży podstawowa przyczyna niepopularności powieści socrealistycznych. Autorska hipoteza odbiorcy idealnego nie pokrywała się z jego faktycznym wizerunkiem. Nie było prawdą, iż wszyscy „Nasi”, a także i „Wahający się” akceptują w pełni zachodzące przemiany, że nowa literatura jest bez zastrzeżeń akceptowana przez społeczeństwo (jak skwapliwie twierdzono). Postulowane normy atrakcyjności miały szansę asymilacji jedynie przy założeniu istnienia laboratoryjnej sytuacji powszechnego panowania doktryny. Jednak tak nie było, o czym wiedzieli nie tylko czytelnicy, ale i pisarze. Teksty tych czasów są więc dowodem zabiegów kompromisowych, gdzie norma „partyjności literatury” sąsiaduje z kwestionowaną atrakcyjnością „niechcianą”, konieczną po to, by utwór w ogóle docierał do odbiorcy. Nieomal równocześnie z pojawianiem się pozornie atrakcyjnych schematów i narodzinami „marmurowych” bohaterów — krytyka postulowała, by nie zapominać o prawie autentycznego zaciekawiania — wewnątrz obozu krytyków następowało rozwarstwienie i rozdziła się „odwilżowa” myśl. Ale początkowo w walce o nowego czytelnika na ogół nie umiano zrezygnować z pryncypialnych założeń. Tylko nieliczni, jak np. J. Putrament, sądzili, że „jest to droga fałszywa, zabija atrakcyjność literatury (...) musimy dążyć do tego, by ta literatura (socrealistyczna — W. W.) była dla niego (czytelnika — W. W.) pociągająca nie tylko przez swoją czystość ideową” („Nowa Kultura” 1950 nr 22). Autor powyższych słów sądził, że najważniejszy jest cel, a dotrzeć można doń różnymi drogami. Jednak pewna otwartość metody, nie dostrzegana przez debiutantów, dała efekty dopiero w późniejszych realizacjach, np. w *Obywatelach* Kazimierza Brandysa. Przedtem teksty literackie raziły monolitycznością i powagą mentorskich pouczeń wkładanych w usta papierowych bohaterów uwikłanych w naiwne fabuły. Na margines usunięte było to, co miało zapewnić nową atrakcyjność, a więc zaangażowanie polityczne, partyjność oraz dynamiczne kształtowanie się psychiki nowego bohatera. Powstawały natomiast dzieła tendencyjne z charakterystycznymi dla nich chwytami atrakcyjności: sensacyjnością, symplifikacją wartości i bezalternatywnym wyborem — zwalniającymi od myślenia. Nie mogło to polepszyć i tak trudnej sytuacji utworów socrealistycznych. Nietrafnie bowiem rozpoznano obszar czytelnictwa i uznano *a priori* tożsamość stereotypów nadania i odbioru. Ich niezgodność, a więc w efekcie nierozumienie dyrektyw konkretyzacyjnych spowodowało odrzucanie nowych propozycji. Postępowano tak, jakby wola odbioru została zapewniona przez pozaliterackie czynniki. I mimo zaangażowania w procesie komunikacji literackiej działań retorycznych, mimo

wszechogarniającej perswazji nie zachwycała czytelnika socrealistyczna atrakcyjność realizowana w małowartościowych tekstach, których autorzy nie potrafili pogodzić nowych wymagań z tradycyjnymi oczekiwaniami odbiorców. I tak batalia o gust literackiej publiczności została przegrana — zanim nadszedł rok 1956.

3. Smutny karnawał

Młoda proza epoki przełomu październikowego traktuje socrealizm jako tradycję „kluczową”. Tendencja ta integruje najróżniejsze dokonania literackie — od tekstów rozrachunkowych do banalnych obrazków z życia masowo nadsyłanych przez debiutantów do redakcji „*Współczesności*” i „*Po Prostu*”. Łączy satyryczne i groteskowe opowiadania S. Mrożka oraz psychologiczno-obyczajowe powieści M. Lei czy E. Kabatca. I choć wśród młodych prozaików niewielu podejmuje dyskusje polityczne i światopoglądowe, reakcja na zjawiska życia społecznego i artystycznego pierwszej połowy lat pięćdziesiątych jest spontaniczna i gwałtowna. Nie jest to bunt wyłącznie literacki. Przeobrażenia w dziedzinie sztuki są w tym czasie również konsekwencją zmian w psychice społeczeństwa. „Odwilż” trwająca już dwa lata nie wpłynęła na złagodzenie gwałtowności kryzysu w 1956 r. Spowodował on znamienne odwrócenie wartości dotąd obowiązujących — od sprzeciwów w ramach systemu do jego negacji. Zakończyła się gra pozorów. Zaczęto dostrzegać możliwość autentyzmu w stosunkach między ludźmi i w relacjach między obywatelem a państwem. Fermentująca od dawna pośród młodzieży ekscentryczność rozlała się szeroką falą mody na wszelaką ekstrawagancję. I, mimo iż znikąd nie dobiegał śmiech, bo wydarzenia nie usposabiały do wesołości, dokonywały się zmiany przypominające niekiedy karnawałowy czas wielkiej *odnowy*, kiedy to kształtuje się nowy światopogląd. Michał Bachtin pisał: „Karnawał to wielkie powszechne światoodczucie (...), które uwalnia od lęku, maksymalnie zbliża świat do człowieka i ludzi między sobą (...), które głosi radość przemiany i ucieszną względność istnienia, a tym samym przeciwstawia się jednostronnej, ponurej, zrodzonej z lęku powadze oficjalnej, dogmatycznej i wrogiej wszelkim zmianom, dążącej do absolutyzacji zastanych form bytowania i ustroju społecznego”⁷.

Pisząc o „karnawale”, przywołuję tu odległą transformację tego pojęcia — wiele jednak zjawisk, zwłaszcza po przewrocie politycznym, już w roku 1957 miało karnawałowy charakter. Było to charakterystyczne dla rozwijającej się gwałtownie kultury i obyczajowości młodzieżowej, a przede wszystkim studenckiej. Eksponowano tutaj

M. Bachtin: *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Warszawa 1970, s. 243.

„zakazane” dotąd nurty atrakcyjności: ostrą satyrę polityczną — obnażającą względność dotychczasowego ładu; modę na egzotykę zachowań — mającą źródło w przekonaniu o prawie jednostki do wolności. Kryzys wartości spowodował, że gwałtownie poszukiwano nowych filozofii (moda na egzystencjalizm) i nowych wzorów zachowań (powodzenie twórczości Hemingwaya i F. Sagan). Wszystko to zdominowało świadomość wielu prozaików-debiutantów tego okresu. Autorzy ci debiutowali w latach 1954—1957. Ich obecność na łamach prasy literackiej i na półkach księgarskich staje się faktem w latach 1956 i 1957. Pierwsza fala prozy bezpośrednio reaguje na przemiany roku 1956. Jest to wczesna twórczość Andrzeja Bursy, Stanisława Grochowiaka, Marka Hłaski, Eugeniusza Kabatca, Moniki Kotowskiej, Magdy Lei, Janusza Krasińskiego, Jerzego Krzysztonia, Aleksandra Minkowskiego, Andrzeja Szypulskiego, Bogdana Wojdowskiego i odgrywającego odrębną, ale niezwykle ważną rolę — Sławomira Mrożka. Pisarze ci publikują nadal po 1956 r., a dołączają do nich: Anna D. Kaczyńska, Krystyna Kleczkowska, Wojciech Kaider, Marek Nowakowski, Maria Paczowska, Maciej Patkowski, Jerzy Przeździecki, Roman Samsel i Stanisław Stanuch. Wszystkich w pewnym stopniu łączy tendencje uznawane za charakterystyczne dla „pokolenia «Współczesności»”, a jeśli wyjść poza tę klasyfikację — szeroko rozumiana wspólnota doświadczeń życiowych będących rezultatem sytuacji politycznej oraz literackich — wynikających z ciśnienia nowych dążeń kulturalnych i niejednorodnych tendencji artystycznych.

4. Atrakcyjność zaprzeczania schematom Powagi

„Chcemy pomóc w procesie demokratyzacji i walczyć ze wszystkim co dzieło to hamuje, bez względu na ośrodki, z których takie tendencje się wywodzą. W dziedzinie kultury zwalczać będziemy wszelki akademizm (...)” głosił artykuł redakcyjny w drugim numerze „Współczesności” z 1956 r. Świat odwróconych wartości przynosił nową literacką modę. Po okresie utraty zaufania do słowa pisanego — fascynuje młodych pisarzy wiara w posłanictwo literatury. Odrzuca się nieautentyczność, żąda szczerości, powszechna jest tendencja, by wybierać jako temat raczej to, co jest możliwe, a *nie do wiary*, niż to, co niemożliwe a prawdopodobne. Norma atrakcyjności rezygnuje więc z podstawowej reguły retorycznej, odrzuca prawo do mówienia nieprawdy „w imię czegoś” oraz rezygnuje z agitacyjności. Obecne w tej prozie perswazyjne mechanizmy emocjonalizacji odbioru i wspólnoty świata służą wpojeniu czytelnikowi nowych reguł literackiej sztuki, a przede wszyst-

kim tak istotnej w czasie przewartościowywania tradycji realizmu socjalistycznego *dialogowości*. Demaskuje się dwulicowość i zakłamanie, fałsz i obłudę moralności drobnomieszczańskiej. Teksty *prowokują* amoralnością, eksponowaniem nagiego ciała, seksualnych przeżyć, nierzadko perwersyjnych. Atrakcją są polityczne oskarżenia, z czasem przekształcające się w łatwo rozpoznawalne aluzje. Ogromnym powodzeniem cieszą się utwory, gdzie „Im” — starym przeciwstawia się „Nas” — młodych. Część chwytów atrakcyjności ma tu charakter wyborów tematycznych. Należy bowiem poruszać problemy tabu. Opisuje się zatem intrygujące życie marginesu, egzotykę świata chuliganów i przestępców; wiele opowiadań odkrywa nie znane literaturze poprzedniego okresu rejony polskiej rzeczywistości. Mówi się o „czarnej prozie”. Niewątpliwie młodzi reportażyści i potem prozaicy niejednokrotnie popadali w czarnowidztwo, ale czynili to w imię swoiście pojmowanej atrakcyjności, której normą było pokazywanie rzeczy „nie do wiary”, pisanie bezkompromisowe. Co prawda nieraz grzęźli w sentymentalizmie i plątali się w systemie przekonań określonych potem mianem „mitologii pokoleniowej”.

Zarzucano tej prozie brak ideowości. Rzeczywiście, ideowość była tutaj ściśniona przez nową problematykę jak w opowiadaniach Hłaski i Brychta, eksperyment artystyczny (Stanuch i Bursa) czy psychologizm (Odojewski). Ale u podstaw nowo lansowanej atrakcyjności leżało przeświadczenie, które wiele lat wcześniej sformułował Tadeusz Peiper pisząc, iż sztuka, „Aby spełniać swoją rolę społeczną, nie musi głosić haseł społecznych, aby być kochaną przez wszystkich, nie musi krzyżeć o swej miłości do wszystkich; aby organizować życie, nie musi dezorganizować siebie; aby być pożyteczną, nie musi być tendencyjną; aby być nieodzowną, nie musi być nieodzowną do robienia klusek”⁶. I tak wiele niedoroslých opowiadań i kilka powieści próbowało dać odpowiedź na trudne pytania tamtych czasów, nie posługując się epopeiczną formą i nadmiarem narratorskich argumentacji.

Młoda proza była z zasady otwarta na wszelkiego rodzaju nowinki formalne. Pojawiają się tu próby nowoczesnych opisów zjawisk psychicznych czerpane z literatur zachodnich, Dostojewskiego i polskiej tradycji międzywojennej (celują w tym Odojewski i Stanuch). Nowość ujęcia artystycznego rzadko dawała w efekcie utwory rzeczywiście dojrzałe i nowatorskie. Nawet ci najwybitniejsi spośród młodych, jak Hłasko, Minkowski, Kabatc, Kotowska, nie ustrzegli się schematyczności. Ogromną trudność sprawiało wywikłanie się z tradycji, którą tak spontanicznie krytykowali. Wiele tekstów stało się negatywami utworów socrealistycznych i raziło podobną

⁶ T. Peiper: *Tędy. Nowe usta*. Kraków 1972, s. 115—116.

naiwnością (szczególnie utwory Hłaski, Kotowskiej, Lei z lat 1956 i 1957).

Ciekawym zjawiskiem jest niezwykle używanie języka i to nie tylko w opowiadaniach z życia marginesu społecznego, lecz także w innych tekstach, gdzie pojawiają się kontrasty i godzenie przeciwieństw: miłości i nienawiści, dzieciństwa i dojrzałości, liryzmu i okrucieństwa — język jest tu pełen gwałtownych spięć oksymoronicznych w opisach sytuacji i postaci, w dialogach i monologach. Niezwykłym chwytym jest w młodej prozie ostentacyjne przygnębienie i *smutek*. Mimo oczywistej atrakcyjności ujęć komicznych i wielkiej roli humoru w kształtowaniu procesu odbioru, jeżeli pominiemy się twórczość Mrożka i piarstwo dostarczające tekstów teatrom i kabaretom studenckim (np. J. Afanasjewa), to okaże się, że debiutanci są poważni a ich utwory pozbawione cienia wesołości. Pojawiający się niekiedy śmiech jest często okrutnym śmiechem z kogoś; z czyjejs niewydarzonej postaci czy fizjonomii. Na pograniczu surrealistycznej wizji i czarnego humoru umieścić można *Zabicie ciotki* Andrzeja Bursy. Makabryczna fabuła tej powieści jest jednak tylko pretekstem dla pokazania bohatera — przedstawiciela zagubionego i oszukanego pokolenia, który przez dokonanie niezwykłego czynu usiłuje wyrwać się z ogarniającego go marazmu. Jest to kolejna prawidłowość pojawiająca się w tej prozie — kiedy pisze się o jednostkowych losach, to po to, by wydobyć z nich ponadindywidualne prawidłowości.

Trudno scharakteryzować wszystkie reguły atrakcyjności decydujące o pojawiających się w utworach chwytach atrakcyjności. Nie chodzi też o ich skompletowanie. Interesowały mnie normy najbardziej uniwersalne, widoczne w całej domenie młodej prozy, którą można traktować jako przekaz wielotekstowy. Młoda literatura tego okresu wytworzyła *jednolitą „mowę epoki”*. Wspólną, co niezwykle ważne, i dla pisarzy, i dla czytelników. Prawidła tej „mowy” to: publicystyczna wrażliwość, reguła dialogowości, ukrytej ideowości, uniwersalizacji jednostkowych losów i zdarzeń przy jednoczesnej kameralności, reguła kontrastu i prowokacji oraz dążność do asymilowania nowości dająca szansę eksperymentowania. Są one następstwem panowania nowej literackiej mody o swoistym kanonie atrakcyjności. Moda ta zdominowała dążenia twórców i oczekiwania odbiorców — wszyscy byli bowiem uczestnikami tych samych wydarzeń politycznych i artystycznych. Jakże była wówczas sprawna komunikacja między autorem a czytelnikami, jak interesująca fascynacja odnową w literaturze rozpętana powodzeniem *Złego* w 1955 r. i utrzymująca się przez parę następnych lat! Do czasu, kiedy coraz wyraźniej drogi młodych prozaików zaczynają prowadzić ku konformizmowi okresu stabilizacji (jak w twórczości M. Patkowskiego).

Debiutanci byli przekonani o atrakcyjności swojej prozy i dlatego

nie obawiali się kwestionować i wyśmiewać samych siebie w autotematyczno-autoironicznych refleksjach, nie pozwalających okrzepnąć młodej prozie w kolejną Powagę.

Wojciech Wielopolski

Język i antropologia — w wieku którym?

Nie tyle będę się tu wdawać w sądy i osady, co w refleksje — bo jestem przede wszystkim dłużniczką książki Zofii Florczak *Europejskie źródła teorii językowych w Polsce na przełomie XVIII i XIX wieku. Studia z dziejów teorii języka i gramatyki* (Wrocław 1978. Instytut Badań Literackich). Autorkę nie tyle interesują wpływy i zależności, jak w pierwszej chwili mógłby sugerować tytuł, ile przedstawia ona pewne wielkie typy myślenia o języku w wybranym okresie. Myślenia o języku — więc myślenia o człowieku, zainteresowanie bowiem istotą języka jest zainteresowaniem istotą człowieka i społeczności ludzkich; jest antropologią. Gramatyk w ostatecznym rachunku zainteresowany jest strukturą działania umysłu ludzkiego. Cóż dopiero w myślącym tak wielkimi całościami teoretycznymi wieku XVIII. Całościami, co, gdy się w nie włączyć, raz po raz budzą w nas pytanie: jaki to czas? wiek to który? — My, nowobogaccy kończącego się XX w., przekonani często, że po rozdrobnieniu myśli, jakie przyniósł drobnoracjonalizm końca XIX w., z samych siebie poczynamy całościowe myślenie o człowieku, odkryć możemy w myśli antropologicznej wieku XVIII tyleż nasze tradycje, co bliską już, już rysującą się może, przyszłość antropologii wieku XXI.

Szczególniejszą wdzięczność wobec autorki budzi to, że w sposób jasny i dobrze zorganizowany przedstawia myśl antropologiczną wieku XVIII, skupioną wokół zagadnień języka ludzkiego i języków ludzkich, i poprzez sposoby ujmowania tych zagadnień kryształizującą swoje wizje człowieka i ludzkości.

Jeśli chodzi o jasność wykładu, to jednym z najważniejszych jego czynników, który zarazem sprawia, że z książki tej tak dobrze można korzystać, jest wyraziste rozgraniczenie opisów danych teorii