

krasnal przeżył dzień w swoim życiu

ja krasnal
przeżyłem dzień w swoim życiu

kiedy wybuchł we mnie pożar
i spłonął mój młody czerwony las

kiedy wystąpiła z brzegów moja rzeka
i pod wodą znalazł się mój biały dom

kiedy wybuchła we mnie wojna
i trwała krótko ale była bardzo krwawa

ja krasnal
przeżyłem taki dzień

milczałem później przez rok

krasnal opowiada bajkę o astronomie

stary astronom mieszkał sam
i cały czas myślał kosmosem
często powtarzał: „jakie to niezwykle
przyjaźnić się z gwiazdami
jakie to wspaniałe patrzeć kiedy księżyc
przyryka swoje srebrne oko”
pewnego dnia do jego pustelni
przyszedł maleńki fragment wszechświata
nieskończoność zamieszkała w skończoności
po kilku tygodniach w żyłach astronoma
zaczęły krążyć galaktyki
i nadszedł dzień
kiedy serce starego astronoma
spadło w otchłań

teraz astronom jest kometą

Piotr Cielesz

STRATEGIA ŚLIMAKA

Proza młodych 1978—82 — próba bilansu

1

Sporządzenie jakiegoś syntezującego wizerunku tzw. młodej literatury pięciolecia 1978—82 jest zadaniem co najmniej karkołomnym i pewnie niemożliwym do nie podlegającego jakimkolwiek zarzutom wykonania. I to nie dlatego, że okres ten zamyka w sobie wydarzenia o fundamentalnym znaczeniu dla wyglądu naszej rzeczywistości, wydarzenia, których konsekwencje jeszcze przez wiele lat określać będą kształt naszego świata, naszej świadomości, ba, nawet naszej wrażliwości. Wydarzenia rozgrywające się w naszym kraju pomiędzy sierpniem 1980 roku a lipcem 1983 wywierały głębokie wrażenia na młodych pisarzach, ale nie ujawniły się wprost w ich utworach z przyczyn — nazwijmy je tak — trywialnych: po prostu proces produkcji książki wydłużył się u nas już do około czterech lat, a niekiedy trwa nawet dłużej, tak że nawet ze względów czysto technicznych nie mogły w społecznym obiegu zaistnieć aktualne tematy. Pomijam tu już sprawę tak delikatną i należącą do głębinowych warstw procesu twórczego, jak dojrzwianie tematu, odnajdywanie jego najwłaściwszego wyrazu artystycznego, kształtu itd.

Za sprawą tych przyczyn młoda literatura — podkreślam z całą świadomością tego, co piszę — najbardziej żywiołowo i głęboko reagująca na wydarzenia i przemiany rzeczywistości, w której jest tworzona pokazała w nazwanym okresie tylko narastanie społecznego kryzysu w jego najgłębszych pokładach, pokazała, a raczej zasygnalizowała, procesy zachodzące w świadomości społecznej w minionym dziesięcioleciu. Nie jest to mało, przeciwnie: jest to dokonanie gigantyczne, którego nie można przeoczyć i którego znaczenie będzie pewnie rosnąć w miarę, jak czas terażniejszy będzie przechodził do historii literatury — rosnący dystans prawdopodobnie będzie uwypuklał najistotniejsze dokonania tego okresu. Bo przede wszystkim młoda literatura, a właściwie wyłącznie ona, na tak szeroką skalę pokazała przemiany, jakim ulega je-

zyk polski w codziennym i niecodziennym użyciu, uświadomiła literaturze jako całości, kulturze, że istnieją w niej co najmniej dwa równoprawne języki polskie, tzn. język używany potocznie i nadbudowany nad nim sztuczny twór nazywany literacką polszczyzną.

Nie będę tu rozważał tego problemu bardziej szczegółowo, dodam tylko, że prócz tych dwóch, istnieje cały szereg indywidualnych odmian języka z całą zawiłą konstrukcją „języków wewnętrznych” włącznie. W pięcioleciu 1978—82 ta konstatacja stała się codziennością literackiej praktyki młodego pokolenia autorów i za ich sprawą znalazła wyraz w szeregu ważnych realizacji literackich. Moim zdaniem ona też w sposób najwyraźniejszy określa artystyczny kształt prozy tworzonej przez młodych. Dostrzeżona i opisana dwoistość języka, jego rozdzielenie się na język potoczny, którym mówimy w codziennej potrzebie o swych troskach, radościach i bólu oraz na język oficjalny, czy to literacki czy referatowo-telewizyjny miała swoje szerokie konsekwencje i ukształtowała sposób widzenia rzeczywistości przez to pokolenie artystów, wyuczuliła ich na każde fałszywe stwierdzenie dobiegające ich z otaczającej logosfery, jak również rodzące się wbrew nim w ich własnej świadomości, a także doprowadziła do — jak to nazwałem gdzie indziej — „dramatycznego odczucia rozziwu pomiędzy oficjalnością naszego życia i jego prywatnością”. Pisałem wtedy, we wrześniu 1979 roku, przeznając to, co się może zdarzyć, o „wszystkich już doświadczonych i spodziewanych konsekwencjach tego rozziwu”, widząc w nim coś na kształt przeżycia pokoleniowego.

Zostawmy jednak na razie tę sprawę, jako że poruszając się w materii jeszcze nie ukształtowanej, wśród płynnych wyznaczników sytuacji, łatwo popełnić błąd i udać się w fałszywym kierunku. Skoro jednak zacząłem od rozważenia pokrótce ogólnych uwarunkowań wystąpienia w latach 1978—82 kolejnych młodych pisarzy, trzeba zaznaczyć, że na lata te przypada niezwykle i chyba nieporównywalne z niczym w naszej powojennej historii literatury ożywienie i wzrost aktywności młodych literatów. Przyczyn tego zjawiska wymienić można bardzo wiele.

Triumfalny wjazd do krainy literatury pisarzy spod znaku „rewolucji artystycznej w prozie polskiej”, jak to zjawisko odchrzczył jego akuszer i animator Henryk Bereza, ośmielił wielu pisarzy, którzy wcześniej nie mieli odwagi pokazać światu swoich utworów uznając niejako a priori ich nieprzystawalność do obowiązującej konwencji literackiej, z drugiej strony zaistnienie tejże „rewolucji” jako faktu artystycznego, nobilitowanego przez szacowną i godną zaufania „Twórczość” osłabiło opory wydawnictw przed publikacją utworów tak niekonwencjonalnych. To je-

den zespół przyczyn nazwany tu ogólnie i skrótowo. Drugi, to spostrzeżenie przez ludzi bliżej zainteresowanych literaturą, że tradycyjny model uprawiania prozy nie jest adekwatny do tego świata, który domaga się swego wyrazu w prozie (kolejna konsekwencja „rozdwojenia” języka), że np. powieść jest gatunkiem zbyt „sztywnym”, mimo jej deklarowanej „workowatości” i różnych eksperymentów mających ją niejako „otworzyć” na rzeczywistość, że wymaga totalnego odnowienia. Proza przestała budzić zaufanie, powszechnym stało się przekonanie, że nie można za jej pośrednictwem pokazać wiernego obrazu rzeczywistości (*Miazga Andrzejewskiego* była najbardziej spektakularnym, lecz spóźnionym z przyczyn pozaliterackich owocem tego przekonania).

Paradoksalnie zaktywizowało to młodych adeptów literatury, bo stwarzało możliwości szybszego znalezienia jakiegoś miejsca dla siebie w literaturze dlatego, że słusznemu zakłóceniu uległy dotychczasowe sztywne kryteria literackiego wartościowania (na poziomie potocznym oczywiście, bo eksperymentalne dzieła o kameralnym zakresie oddziaływania powstawały od dawna) i napisanie utworu literackiego wydało się teraz jakby łatwiejsze. To przekonanie posiadało pewne uzasadnienie również w tym, że aby tworzyć teraz literaturę niejako nie trzeba się było uczyć jej języka, bo ten język, który się posiadało, który był i jest językiem własnym, mógł być wystarczającym twórczym literackim i nie musiał, ani nie wprowadzał autora w jakikolwiek kompleks mniejszej wartości, nuworyszostwa artystycznego czy jakiegokolwiek innego. Stąd np. szereg para-autograficznych realizacji literackich czy prób odświeżenia np. formuły eseju literackiego.

Kontynuując ten pobieżny rejestr przyczyn, jakie mogły i prawdopodobnie legły u źródła obserwowanego w drugiej połowie lat siedemdziesiątych ożywienia literackiego (prozatorskiego) młodych pisarzy wspomnieć wypada o wyraźnej utracie zaufania do wszystkiego co zbiorowe, a tym samym posiadające tendencje do przekształcania się w rytuał, fasadę i w konsekwencji zmuszające jednostkę do wyrzeczenia się choć części samej siebie. A poprzez wykonywanie tych samych gestów co inni, nakazujące jednostce udawanie tożsamości ze zbiorowością, zmianę w część zbiorowości. Tożsamość jest tu kluczowym słowem — literatura ma być jedną z dróg ocalenia własnej tożsamości, zaznaczenia własnej podmiotowości, wskazania na jednostkę jako podstawowy element zbiorowości.

Uprawianie literatury, i w jakimś sensie również jej czytanie, jest próbą powrotu do automatycznego indywidualizmu, co ulega dodatkowemu wzmocnieniu przez dopuszczenie do głosu tzw. „języków we-

wewnętrznych", niezym nie skrupowanej ekspresji świata przeżyć wewnętrznych. Banalem jest twierdzenie, że świat masowych mediów stara się pozbawić człowieka jego indywidualności, że chce ujednoczyć jego przeżycia wewnętrzne, gusty, że również wciąż ponawiane próby podporządkowania człowieka zbiorowości wymierzone są przeciwko jego integralności wewnętrznej — literatura zarówno przez sposób swego powstawania, jak i poprzez specyfikę kontaktu z nią odbiorcy zdaje się być szczególnie predystynowana do wyrażania nieufności wobec wszystkiego, co ponad indywidualne, co zmierza do zniszczenia tożsamości jednostki ludzkiej. Ten stan zagrożenia przez rytuał młode pokolenie odczuwało szczególnie wyraźnie właśnie w latach siedemdziesiątych lub nawet jeszcze wcześniej — po roku 1968. Charakterystyczne, że później, gdy po sierpniu 1980 nastąpiło chwilowe odzyskanie wiary w możliwość samorealizacji poprzez uczestnictwo w zbiorowości, wielu pisarzy, zwłaszcza młodych, porzuciło na kilka miesięcy pracę artystyczną, by później znów do niej powrócić. Indywidualizm jest nadal tym stanowiskiem, które daje największe szanse samorealizacji w naszym świecie i wydaje się być ratunkiem dla własnej integralności, stąd ponowne ożywienie literackie jakie obserwujemy wśród młodych (tego akurat jestem pewien z racji osobistych i korespondencyjnych kontaktów z pisarzami należącymi do — już, niestety — średniego i młodego pokolenia).

Należy wreszcie wymienić czynniki organizacyjno-administracyjne, które wpłynęły zapewne w jakimś stopniu na aktywizację twórczą młodych prozaików. Otóż wydawnictwa prawdopodobnie spostrzegły pewien zastój w dopływie nowych nazwisk do literatury oraz pewną nierównomierność w jej rozwoju na korzyść poezji, więc sięgnęły do jedyne-go dostępnego sobie środka działania stymulującego: ogłoszono konkursy na debiut prozatorski. Największą rangę i zasięg miał konkurs S. W. „Czytelnik”, który zapoczątkował wydawanie całej serii debiutów prozatorskich i w sposób wyjątkowy pobudził do działania przyszłych pisarzy, chociaż główne nagrody (Jan Komolka, Krystyna Berwińska) bądź nie ukazały się wtedy, kiedy powinny, bądź też nie zasługiwały na wyróżnienie (drastyczny casus powieści *Con amore*, chyba największej pomyłki jurorów tego typu konkursu). W każdym razie wyniki tego konkursu ogłoszono w 1975 roku, w rok później rozpoczęto publikację jego planu, ale dopiero w interesującym nas tu okresie '78—82 w pełni uwidoczniły się jego literackie konsekwencje. Na początek tego okresu przypada też publikacja powieści nagrodzonych w konkursie ogłoszonym przez Ludową Spółdzielnię Wydawniczą, którego „otwarta” część wyłoniła sporo autorów debiutujących w prozie i zasługujących na baczną

uwagę. W 1979 ogłoszono wyniki konkursu na debiut prozatorski Państwowego Wydawnictwa „Iskry”, a w rok później pojawiły się utwory nagrodzone. Jak widać tylko z tego zestawienia, druga połowa lat siedemdziesiątych obfitowała w konkursy (sądzę, że były jeszcze jakieś regionalne, o mniejszym zasięgu i rozgłosie, o których nie wiem) pobudzające rozwój młodej literatury i w jakimś stopniu — bo trudno sądzić, by relacje zachodzące na tym obszarze były tylko jednostronne — odpowiadające na oczekiwania młodych pisarzy, wychodzące na przeciw „ciśnieniu” narastającemu w środowisku młodoliterackim.

2

Stosując topór tam, gdzie powinien być w użyciu skalpel, można wydobyć z mięszu młodej literatury ostatnich lat trzy główne, najbardziej wyraziste oraz znaczące nurty jej rozwoju. Nie będzie to klasyfikacja możliwa do zweryfikowania w każdych warunkach i pod każdym względem, jako że na terenie sztuki możliwości przeprowadzania najrozmaitszych podziałów, wyróżnień, klasyfikacji jest ilość wręcz nieskończona i każdy może tu robić, co mu się podoba i bronić z pełnym przekonaniem swoich działań. Dodatkowo sprawę utrudnia fakt, że dzieło literackie jest ze swej natury wieloznaczne i wielokształtne, tak że można przesuwając z „rubryki” do rubryki, i za każdym razem znajdując się argumenty uzasadniające takie przemieszczenia.

Zostawmy jednak to i wróćmy do meritum. Otóż przede wszystkim wyróżnić należy nurt — moim zdaniem najważniejszy — który tworzą utwory ujawniające konsekwencje przemian zachodzących w podejściu do języka literackiego, podejmujące jego rewaloryzację na wszystkich planach, otwierające się na wpływy języków funkcjonujących i współtworzących naszą rzeczywistość zewnętrzną i wewnętrzną. Są to utwory — krótko mówiąc — należące do wyróżnionej i ochrzczonej przez Henryka Berezę „ewolucji artystycznej w prozie polskiej” lub też zbliżone do niej i jakoś tam czerpiące z jej doświadczeń.

Drugi nurt, którego istnienie warto roboczo i na użytek tego doraźnego bilansu zaznaczyć to nurt „klasycznie awangardowy”. Zdaję sobie sprawę, że to oksymoroniczne określenie jest mało precyzyjne, ale trudno o lepsze. W każdym razie idzie o te utwory, które nie mieszczą się w kanonie klasycznej powieści realistycznej, ale też nie ujawniają „rewolucyjnego” radykalizmu i poprzestają na sprawdzonych już środkach wyrazu, posługując się np. strumieniem świadomości czy też manierą stylistyczną francuskiej *nouveau roman*. Poszczególni przed-

stawiciele tego nurtu są świadomi niewystarczalności dotychczasowej formuły powieściowej, ale też nie na tyle dojrzały lub nie na tyle bezwzględni wobec zastanej literatury by dojść do rozwiązań najbardziej radykalnych. Zaliczyłbym tutaj również te utwory, które podejmują wysiłek stworzenia w dotychczasowej formule wizerunku własnego, odrębnego świata, wprowadzające do tej formuły fantazję, własne wizje.

I wreszcie nurt trzeci, z którego określeniem jest najmniej kłopotów, to klasyczny realizm literacki z wszystkimi jego współczesnieniami koniecznymi dla zaspokojenia zmieniających się oczekiwań czytelników. Mam skromną nadzieję, że dokonując takiej „operacji” potrójnego nacięcia młodej literatury zdołam wydobyć ze składających się na jej organizm utworów te najważniejsze i najbardziej charakterystyczne.

3

Zacznijmy więc od nurtu najbardziej rewolucyjnego, niejako obrazoburczego i najzacieklej atakowanego przez zwolenników literatury klasycznej zagrożonych ujawnieniem się i nazwaniem (!), a więc zaistnieniem jako faktu o którym nie da się dłużej milczeć, „rewolucji artystycznej w prozie polskiej”. Wprawdzie teksty kanoniczne dla zjawiska pojawiły się dopiero w 1970 roku, ale wtedy były już tylko nazwaniem, niejako podsumowaniem kilku lat działalności grupy pisarzy identyfikujących się z tymi przemianami lub też lokowanych w ich bliskim kontekście przez krytykę literacką.

Głośne *Dopowiedzenie* Henryka Berezę zostało opublikowane w majowej *Twórczości* z 1979 roku, w tym też roku ukazało się *Powtórzenie* (nr 11). Od tego czasu termin „rewolucja artystyczna” zaczął swoje w pełni oficjalne i publiczne życie, skupił wokół siebie zwolenników i zaognił opór wrogów, chociaż *Dopowiedzenie* rozpoczyna stwierdzenie: „Określenia rewolucja artystyczna w odniesieniu do prozy polskiej używam od wielu lat, nazywa ono precyzyjnie to, co się w prozie dokonuje...” A więc Bereza nie twierdzi, że jest to fenomen lat ostatnich i warto przypomnieć jeszcze jeden fragment *Dopowiedzenia*: „Debiutanci lat siedemdziesiątych nie zainicjowali rewolucji artystycznej w prozie, zaczęła się ona o dobry dziesięć lat wcześniej, dla nich jednak stała się ona punktem wyjścia działań literackich, w ich działaniach przybrała ona w sposób naturalny formy skrajne, ominął ich wysiłek rozbijania zmurszałych i zmartwiałych struktur prozy, całą

swoją energię skierowali oni na tworzenie czegoś, w czym realizują się i realizować muszą nie znane wcześniej i rzadko przewidywane możliwości literackiego działania w prozie”.

Widać z tego, że ograniczająca pole obserwacji podjętej w tym tekście data 1978 niejako przecina „rewolucję artystyczną” na dwie części, chociaż po niej dopiero powstały „manifesty rewolucyjne” i poddane zostały rozmaitej interpretacji (szczególnie aktywny był na tym polu tygodnik *Literatura*). Przed 1978 zaistniało już w obiegu publicznym kilka znaczących dla tego nurtu utworów, takich jak *Chłopaćka wysokość* (Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza 1972) i *Paroksyzm* (Ossolineum 1976) Józefa Łozińskiego czy *Trenta Tre* (Czytelnik 1975) Ryszarda Schuberta, albo kilka — wydanych w latach 1975—77 powieści Jana Drzeżdżona, którego jednak tu pominiemy dlatego, że już w żaden sposób nie można go zaliczyć do umownie wyróżnionej kategorii: „młody pisarz”.

Wydana w 1979 roku powieść *Panna Lilianka* (Czytelnik) jest kontynuacją eksperymentu dokonanego w *Trenta Tre*, ale pokazana tam i dopuszczona do głosu naturalna wielogłosowość naszej rzeczywistości tu została niejako uwewnętrzniona i pisarz konsekwentnie notuje wewnętrzne przeobrażenia swojej bohaterki poprzez zmiany zachodzące w języku, jakim się ona posługuje, a tym samym poprzez dokonywane przez nią autokracje. W powieści nie ma nic z tego, co rozumiemy pod pojęciem polszczyzny literackiej, pisarz jest jedynie tym, który słucha swojej bohaterki i zapisuje jej wynurzenia w całej ich złożoności strukturalnej na wszystkich planach. Wykorzystana wcześniej przez Schuberta różnorodność językowa świata w *Pannie Liliance* została pokazana tak jak odbija się w języku jednostkowym, jak poddaje ten język przeobrażeniom i jak sama ulega przeobrażeniom. Jest to proces dwustronny, którego przebiegu nie da się prześledzić z całą dokładnością i autor nie deklaruje takiego zamiaru — on jest jego odkrywcą na własny użytek i nie zawahał się wykorzystać go artystycznie. Jego determinacja w tym względzie jest zaiste godna podziwu, jak również też niezwykła pokora wobec języka.

Powszechnie za pisarza, który pokazał całą gamę języków naszej rzeczywistości w literaturze, uchodzi Janusz Anderman, autor wydanej w 1976 roku *Zabawy w głuchy telefon* (Czytelnik). Jego powieść zyskała tak duży rozgłos, ponieważ pokazała wprost, a nie poprzez np. wypowiedź jednego człowieka (jak *Panna Lilianka*) rozbicie ludzkiego świata, niemożność jego syntetyzującego pokazania w dziele literackim. To pole obserwacji rozszerzył Anderman w wydanej w 1979 powieści *Gra na zwłokę* (Wydawnictwo Literackie) jeszcze wyraźniej starając się po-

kazać, jak bardzo człowiek narażony jest na wszechstronny zmasowany atak mowy, na rozmaite próby zniszczenia jego tożsamości poprzez wydarcie mu jego własnego języka i wszczęcia mowy innej, jakiej dziesiątki odmian słyszy wokół siebie, jakiej nie może nie słyszeć. W przeciwieństwie jednak do Schuberta, Anderman pokazuje w swoich powieściach dystans pomiędzy narratorem, a wszystkim co znajduje się poza nim, co jest względem niego zewnętrzne i obce. Proza Andermana nie jest zbudowana wprost z tej mowy, która żyje, ale ta mowa jest do jego powieści włączona jakby na zasadzie cytatu, gigantycznego i wszechwładnego, przed którym on się jednak broni, bo uważa, że jeszcze ma co obronić, uważa że jest „czysty” wewnątrznie, nie skażony rzeczywistością, jeśli tak to można określić. Wydaje mi się więc, że powieści Andermana, jakby wbrew sobie, stały się tak interesującym zapisem języka żywego — broniąc się przed nim rozpoznały go i utrwaliły.

Jeszcze inaczej postępuje Józef Łoziński, który w interesującym nas tutaj pięcioleciu wydał wybitny cykl powieściowy *Pantokrator* (Ossolineum 1979) — *Za silny wiatr na moją wełnę* (Czytelnik 1981) — *Martwa natura* (Iskry 1981) — *Apogeu*m (Czytelnik 1982) oraz tom swoich wczesnych opowiadań (MAW 1982). Debiutował powieścią *Chłopacka wysockość* (LSW 1972), a później ukazała się powieść *Paroksyzm* (Ossolineum 1976). Łoziński „otworzył” swoją prozę na wpływy najróżniejszych języków, ale też szczególnie jego zainteresowanie wzbudza języki funkcjonujące w tzw. kulturze wysokiej i ich wzajemne przenikanie się z językiem potocznym. Łoziński od początku swojej drogi pisarskiej miał ambicje całościowej analizy naszej sytuacji kulturalnej, jak również i określającej ją sytuacji społecznej (co szczególnie dobitnie zaznaczyło się w *Paroksyzmie*). Dotychczas ostatnim owocem tych zainteresowań jest nazwany cykl powieściowy, który — jak to już pisałem — „trudno z czymkolwiek porównać w naszej współczesnej literaturze”. Jest to przenikliwy portret społeczeństwa, jako zbiorowiska oddzielnych jednostek, które na skutek poprzerywania wszystkich łączących je nędzys więzów nie są w stanie stworzyć żadnej pozytywnej wartości, nie są w stanie nawet głębiej zainteresować się sobą wzajemnie. Nic więc dziwnego, że to, co tworzy ta zbiorowość i opatryło etykietą kultury jest tylko pozorem, bo nie jest zakorzenione w tradycji, jest zlepkiem przypadkowych elementów, jest przeniknięte duchem bylejakości, pośpiechu, dwuznaczności. Jest chaosem wartości i treści, skazuje człowieka na trwanie w świecie bez Boga i elementarnych wartości, bez żadnych zabezpieczeń. Tym obserwacjom i przeświadczeniom Łozińskiego towarzyszy adekwatny język jego prozy — język będący zlep-

kiem najróżniejszych tworzyw językowych obecnych w naszej rzeczywistości, oddający doskonale ten obraz świata, które chce nam przekazać pisarz: chaotyczny jak świat, tak samo wielokształtny i pozbawiony punktów oparcia, punktów stałych i zasad swego istnienia.

Schubert, Anderman i Łoziński debiutowali przed 1978 rokiem, ale w latach '78—82 dali nowe, wartościowe tomy prozy, zwłaszcza Łoziński jest tu pisarzem zasługującym na szczególną uwagę, ale też obok nich pojawiła się liczna grupa autorów, z których przynajmniej kilku należy tu wspomnieć z należytych szacunkiem.

W roku 1980 debiutował bez większego rozgłosu Wojciech Czerniawski krótką powieścią *Dziennik z zapomnienia* (Iskry), popartą w rok później następną książką: *Puszkina w Paryżu* (Iskry 1981). Głównym problemem tego pisarza jest własna przeszłość, chce ją odtworzyć dla samego siebie, by lepiej zrozumieć, odkryć, co ukształtowało go jako człowieka i artystę. Pamięć przywołuje jednak tylko strzępki obrazów, fragmenty dialogów, zamazane obrazy nędznego dzieciństwa w okrutnym świecie tuż powojennym i te elementy stanowią powieściowe tworzywo. Czerniawski rzetelnie pokazuje cały dramat scalania strzępków zapomnianego, by zbudować własną historię, która przeniknięta jest strachem przed głodem, przed przyszłością, przed światem w ogóle. Toteż narrator nie rozgląda się szerzej po świecie, chociażby tak nieporadnie, ale intuicyjnie trafnie, jak jego — pojawiający się jako bohater drugiej powieści — ojciec. Narratorowi powieści Czerniawskiego wystarcza to, co odnajduje w tradycji rodzinnej, wiedza o losie ojca Tu, mimo lęków, czuje się swojsko, nie tak niepewnie, jak w spotkaniu z nieprzyjazną rzeczywistością. Świat wzbudza strach, którego nie można przewyciężyć — własny świat, mimo ojca wymachującego siekierą, jest łatwiejszy do opanowania, bezpieczniejszy, jakkolwiek paradoksalnie by to nie brzmiało; odpowiada nastawieniu narratora, jego punktowi widzenia. Na pierwszy rzut oka postawa narratora tej prozy wydawać się może unikiem, świadomym zawężaniem perspektywy oglądu rzeczywistości, ale to nie jest unik, chociażby przez wzgląd na znane realia życia narratera.

Najzupełniej inną literaturę tworzy Marek Stryk, autor dwóch (a właściwie trzech, jeśli uwzględnić przygodową powieść dla młodzieży z 1982) wydanych dotąd powieści: „*W barszczu przygód* (Iskry 1980) i *W rosole powikłań* (Iskry 1982). Czerniawski bezlitośnie bada ranę własnej przeszłości podczas gdy Stryk pozornie najzupełniej bez trosko tworzy własny świat wyobraźniowy — zdawać by się mogło — nie posiadający punktów styczności ze światem rzeczywistym. Tymczasem

prawda jest taka, że powieści Słyka są bez wątpienia niezwyklej gejerem wyobraźni i pokazem niczym nie skrępowanej swobody i radości pisania, ale też okazuje się, że młody pisarz z niezwyklej precyzją i konsekwencją obnaża wszelkie pozory tzw. poprawności językowej, nie posiadające sensu zbitki słowne i wyobrażeniowe stereotypy. Słyk podchodzi do języka bez kompleksów i bez strachu. Spostrzega, że można sobie w stosunku do niego na wiele pozwolić, że można wymyślić nowe słowa, nieodmienne odmieniać, znajdować nowe sensy i znaczenia obok sensów i znaczeń już ustalonych. Spostrzega, że jest panem języka, którym się posługuje, że go sobie podporządkował, że może go ośmieszać, uwznioślać, wykorzystywać jak tylko zechce. I robi to tworząc świat istniejący tylko w języku. Jego własny, przez niego wymyślony i nazwany, ale też jakby częściowo „niedomknięty”, połączony z rzeczywistością. Narrator znajduje się jednocześnie na zewnątrz i wewnątrz tego świata, ma świadomość jego wyobrażeniowego statusu i przygód, w których uczestniczy, ale też nie może (nie chce) się zeń wyrwać. Jest tu i tam, jest podwójny, jak każdy narrator pierwszoosobowy i zarazem bohater, ale on tego nie ukrywa, robi z tego problem do rozwiązania, którego jednak rozwiązać się nie da. A przez to „niedomknięcie” wdziera się do powieściowego świata rzeczywistość ze swoimi problemami, co widać zwłaszcza w drugiej z wymienionych książek.

O wiele wyraźniej to przenikanie świata wyobraźniowego i rzeczywistego pokazane jest w prozie Dariusza Bitnera, autora dwóch powieści: *Ptak* (Wydawnictwo Literackie 1981) i *Cyt* (WL 1982). Bitner dąży do pokazania środkami literackimi pełni ludzkiego życia, wszystkich poziomów odczuwania i kontaktowania się ze światem. Narratorzy prozy Bitnera penetrują obszar od baśniowej wyobraźni do sfery fizjologii i wulgaryzmów, dla opisanego których nic nie powstrzymuje ich przed użyciem wszystkich dostępnych języków, słów i określeń. Pod tym względem autor *Ptaka* jest pisarzem bezwzględny. Wobec niemożności rozszyfrowania zasad kierujących funkcjonowaniem świata, wobec całej złożoności i tajemniczości tego świata, a także jego wrogości względem bezbronnej jednostki, aylem pozostaje własne ciało, jedyne schronienie, jakie człowiekowi pozostaje. Dlatego tak wielką wagę przywiązuje narrator tej prozy do sposobu funkcjonowania organizmu ludzkiego, z tak wielką uwagą mu się przygląda i analizuje wszystkie naturalne czynności. Powieści Bitnera wszechstronnie i precyzyjnie rozwijają postawione problemy, proponują najróżniejsze rozwiązania (np. ucieczkę w dzieciństwo), ale ostatecznie prowadzą do zrozumienia, że właściwie w życiu człowieka nic nie kończy się dobrze, że człowiek ze

swej istoty skazany jest na wieczną przegraną i nie ma wpływu na to, co się z nim dzieje i jaki będzie jego koniec. Nie zmienia to jednak w naszym fakcie, że musi nadal swą wrażliwość przeciwstawiać światu i trwać w nim aż do końca.

Bitner świadomie umieszcza w swej prozie akcenty antykulturalne, jest prowokacyjny i obrazoburczy. W tym względzie bliski jest mu Tadeusz Siejak, ale prezentuje spokojniejszą postawę, co ujawnia jego pierwsza powieść *Oficer* (Iskry 1981). Dla bohatera tego utworu wartość ma tylko to, co konkretne, odrzuca nawet sztukę, jako zbyt sztuczną, powleca się pracy i dopiero doświadczenie rozpadu układu, jaki sobie stworzył prowadzi do dramatycznego odkrycia swego osamotnienia. Ratunkiem jest uświadomienie sobie istnienia uczuć, których nie umie jeszcze nazwać, głodu i piękna, harmonii, potencji do tworzenia rzeczy wartościowych. Dzieje się to niejako na przekór światu, w którym żyje, na przekór wszystkim wcześniejszym doznaniom powieściowego bohatera. Człowiek konkretny (chciałoby się napisać: przyziemny konkretny) staje się człowiekiem pełnym w chaosie świata, obserwując przemiany ludzi pod wpływem szantażu, nacisków i zakamuflowanych gróźb. Takie streszczenie brzmi banalnie i nie oddaje istoty powieści, ale chyba to, co w niej jest najważniejsze, nie da się zapisać — idzie o atmosferę niezwyklej intensywności przeżywania, o doszukiwanie się prawdy przeżyć i myśli oraz języka, o wiarę (a jednak!) w literaturę, o jasno wyrażony żal, że narratorowi powieści nie są dostępne języki, jakie słyszy wokół siebie, że skazany jest na literacką poprawność, która w jego osobistym doświadczeniu łączy się ze skłamaniami przekazu językowego, z manipulowaniem opiniami. Toteż narrator *Oficera* sam posługuje się konwencjonalną polszczyzną, ale otwiera swoją powieść na wszystkie inne jej odmiany i nie broni się przed nimi, jak narrator powieści Andermana.

Bohater Siejaka manifestuje — przynajmniej na początku — swoją niechęć do całej strefy ludzkiego przeżywania duchowego. Z kolei stojący na pograniczu beletrystyki, eseistyki i pamiętnikarstwa utwór Grzegorza Musiała *Stan płynny* (Wydawnictwo Literackie 1981) pokazuje najzupełniej inny sposób rozumienia kontaktu ze światem. Podmiot tych zapisków, inspiracją dla których był bez wątpienia *Dziennik Gombrowicza*, kieruje się w życiu egoizmem, wynikającym ze strachu przed światem, egoizmem, który w jego mniemaniu może się stać szansą ratunku własnej wrażliwości, własnej prywatności w kontaktach z rzeczywistością i sztuką. Podmiot *Stanu płynnego* obcuje nieustannie z niejednoznacznością materii świata, z jego falującą powierzchnią szuka

oparcia tylko w sobie, we własnych przeżyciach. Jego prywatne odczuwanie wszystkiego jest dlań najważniejsze — stanowi podstawę kontaktów ze światem, bez troski o ewentualną obiektywizację. On chce siebie samego narzucić światu, chce nad dostępnym mu fragmentem rzeczywistości zapanować swoją osobowością, ale też nie chce swojej osobowości ujawnić w pełni i do końca. Nie zamierza się obnażyć, mimo niekiedy drastycznie szczerych momentów. Jest w tym ukryta sprzeczność podstawowa dla pisarstwa Musiała, ale też nieustanne napięcie przez nią powodowane sprawia, że lektura *Stanu płynnego* nie jest nużąca nawet pomimo demonstracyjnej pewności siebie podmiotu piszącego i jego snobizmu, z lekka tylko maskowanego.

4

Drugi z wyróżnionych na wstępie nurtów młodoliterackich ma ze zrozumiałych względów najbardziej płynne granice, najtrudniej tu o pewność i brak wahań: kogo zaliczyć do „klasycyzujących awangardzistów”, a kogo ulokować gdzie indziej?

Debiutując w 1977 powieścią *Domiar złego* (Czytelnik) Marek Sołtysik w latach 1978—81 opublikował pięć książek prozatorskich, które dla porządku należy wymienić. A więc są to: *Sztuczne ruiny* (Czytelnik 1978), *Ulica Maska* (Czytelnik 1980), *Fanty* (Wydawnictwo Literackie 1980), *Białe okno* (Wydawnictwo Łódzkie 1980), *Kukła. Pakiet Pandory* (Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza 1981). Jest to dorobek imponujący i budzący szacunek nie tylko ze względów ilościowych, ale także dla sprawności warsztatowej Sołtysika i elegancji jego prozatorskiego stylu. Pisarz ten całą swoją inwencję skierował na tworzenie światów wykreowanych we własnej wyobraźni, ale też takich, które nie są tylko i wyłącznie fantazją. On przetwarza i kamufluje elementy świata realnego, tworzy jakby modele sytuacji i przeżyć rzeczywistych. Daje mu to luksus panowania nad swoimi powieściowymi światami, kompletnego podporządkowania sobie wszystkich postaci i wydarzeń, zupełnie jakby był reżyserem teatralnym. Zaś tematem głównym tej prozy jest szeroko rozumiany prowincjonalizm, jako sposób odczuwania, jako określony typ wrażliwości i rozumienia wszystkiego, nawet jako światopogląd. Sołtysik jest bardzo przenikliwym obserwatorem ludzkich charakterów i pisarzem potrafiącym stworzyć przekonującą wizję nowego, swego własnego — często inspirowanego malarstwem czy literaturą (Choromański!) — świata.

Sołtysik ostentacyjnie sprzeciwia się w swojej prozie dominującemu

w młodej literaturze wątpieniu w możliwości literatury — on wierzy w nią. Przeciwny bieg zdaje się reprezentować Julian Kornhauser w wydanej w 1980 roku powieści *Stręczyciel idei* (Wydawnictwo Literackie), poeta, ale również autor wydanej pięć lat wcześniej powieści *Kilka chwil* (W.L.). Narrator jego prozy bardzo dotkliwie odczuwa agresję świata na siebie, poddaje się jej i dopuszcza świat „do głosu” eliminując do minimum własny udział w relacji. Ratunku szuka w nieufności wobec tego wszystkiego, czego doświadcza, ale nie zamierza wyrzekać się ostatecznie swoich związków ze światem. Wie, że grozić to może zatraceniem się i zniszczeniem własnej tożsamości, lecz decyduje się podjąć grę z rzeczywistością widząc zabezpieczenie w indywidualizmie — deklaruje niepoddawanie się uzależnieniom, pójdzie własną drogą i pracę dla świata i siebie.

W tym nurcie, którego skrajne pozycje wyznacza proza Sołtysika i Kornhausera (jest to zestawienie ryzykowne i czysto doraźne (ulokować można wielu rozmaicie realizujących swoje pisarskie ambicje autorów. Myślę, że jest tu miejsce dla twórczości Stanisława Rogali, prozaika, który wyrastając z nurtu chłopkiego polskiej prozy kwestionuje jego założenia i obnaża grożące mu skostnienie. Jego powieści — *Modlitwa o grzech* (Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza 1978), *Zreczaki* (Wydawnictwo Łódzkie 1979) i *Nocne czuwanie* (LSW 1982) — są poszukiwaniem źródeł i podstaw tożsamości młodego inteligenta z wiejskiego środowiska, który przeciwstawia się mitologizującemu wizerunkowi wsi, jej idealizacji w literaturze i sztuce.

Z kultury miejskiej wyrasta natomiast prozatorska twórczość Piotra Müldnera-Nieckowskiego, który debiutował tomem opowiadań *Proszę spać* (Iskry 1978), a później wydał powieści *Himalaje* (Młodzieżowa Agencja Wydawnicza 1979) oraz *Czapki i niewidki* (Pojezierze 1980). Zwłaszcza ta ostatnia zasługuje na uwagę — Müldner-Nieckowski we wszystkim co napisał miał wyraźną skłonność do groteskowej deformacji rzeczywistości, ale dopiero *Czapki i niewidki* stały się pełnym artystycznym sukcesem. Jest to powieść, która na przykładzie budowy szpitala, obrastającego w absurdalne przybudówki administracyjne i gubiącego gdzieś główny cel swego istnienia, pokazała podstawowe wynaturzenia przedsiębiorczej rzeczywistości w naszym kraju, w trafny i karykaturalnym skrócie ujawniła przerost władzy, jej nadużycia, fasadowość i sprawozdaniową fikcję. A przy tym jest to zabawna powieść, którą czyta się z przyjemnością.

Poważnych spraw dotyka również swoją twórczością Tadeusz Wywa-Krzyżański, autor tomu opowiadań *Amfiladowy trakt* (Wydawnictwo

Poznańskie 1979). Wszystkie utwory zebrane w tej książce łączą się ze sobą i podporządkowane są jednej zasadniczej sprawie: bezdomności jako podstawowemu problemowi egzystencjalnemu dręczącemu młode pokolenie. Bezdomność jest tu potraktowana dosłownie, jako brak mieszkania, czy też stabilizacji mieszkaniowej na dłuższą metę, ale również jako brak zakorzenienia w kulturze, płynność wszystkiego, z czym się młody człowiek styka i niemożność zamieszkania w kulturze na stałe.

Narrator powieści Jerzego Limona *Münchhauseniada* (Wydawnictwo Poznańskie 1980) rozważając swoje miejsce w świecie zwraca się w przeszłość i pomaga swej pamięci albumem zdjęć stomatologicznych. Przywołuje to wszystko, co zapamiętał z dzieciństwa, ale okazuje się, że najsilniej utkwiły mu w pamięci nie wydarzenia realne, lecz to co nad nim nadbudowała wyobraźnia, co było barwniejsze, bardziej atrakcyjne. Okazuje się, że pamięć minionego nie jest dzielona z kimkolwiek, że każdy ma swoją misję przeszłości, kształtowaną indywidualnie, zależnie od wewnętrznych dyspozycji, ale określającą całe późniejsze życie, a w każdym razie sposób widzenia i oceny świata.

Natomiast do poetyki przypowieści czy nawet baśni sięgają w swoich opowiadaniach tacy autorzy, jak Artur Leczycki — tom *Ostatni sen* (Czytelnik 1980) czy Jerzy Pieczul — *Pako i Chudzińka* (Wydawnictwo Poznańskie 1979), w pewnym stopniu spokrewniony jest z nimi Jerzy Kaczorowski, debiutujący powieścią *Zamek* (Pax 1978). W innym kierunku poszły indywidualne poszukiwania prozatorskiego języka podjęte przez Mariannę Bocian — *Odejskie Kaina* (Ossolineum 1979), Jacka Indelaka — *Romans w bardzo złym guście* (Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza 1979) czy Mieczysława Machnickiego — *Czysta moralność* (Czytelnik 1982), w kierunku wykorzystania strumienia świadomości, monologu wewnętrznego czy też chwytów ze sztuki popularnej.

5.

Stosunkowo najmniej problemów stwarza nurt — nazwijmy go tak krótko i bezwzględnie — konwencjonalnego realizmu, który oczywiście również nie posiada jednolitego oblicza, ale przenosi utwory najbliższe potocznemu wyobrażeniu o literaturze i — co tu ukrywać — wymagający największej perfekcji w opanowaniu tzw. warsztatu pisarskiego, ponieważ tu jest on obnażony i wystawiony na widok, nie ma się za czym ukryć. Ta proza nie posiada żadnego innego alibi. Spośród pisarzy, którzy debiutowali nieco wcześniej, wypada wymienić takich

autorów, jak Bohdan Zadura, którego czwarta książka prozatorska — *Do zobaczenia w Rzymie* (Czytelnik) ukazała się w 1980 roku, Jan Paweł Krasnodębski, również swoją czwartą książkę prozatorską wydał w 1980 — *Biała mysz* (Śląsk). Po długiej przerwie drugi tom opowiadań opublikował Tadeusz Koziura — *Mężczyźni na specjalną okazję* (Czytelnik 1981), a Andrzej Pastuszek opublikował pierwszą powieść (wcześniej dwa tomy opowiadań) — *Dobranoc* (Państwowy Instytut Wydawniczy 1980). Również Ryszard Sadał, debiutant z 1976 roku, wydał dwa tomy prozy: *Zaklęcia* (Wydawnictwo Literackie 1978) i *Prowincjusz* (WL 1979). Wszystkie wymienione książki są naprawdę dobrze, sprawnie napisane, posiadają interesująco zarysowaną intrygę i trafnie scharakteryzowane postaci, pokazują — też na tyle, na ile jest to możliwe — naszą rzeczywistość.

To samo można napisać o późniejszych debiutach. Krystyna Kofta po niezbyt udanej powieści *Wizjer* (Czytelnik 1978) dała czytelnikom bardzo dobre *Wióry* (Czytelnik 1980), powieść relacjonującą poznańskie wydarzenia 1956 roku z punktu widzenia dzieci, które pozornie nie są zainteresowane tym co się dzieje w świecie dorosłych, ale, jak się okazuje, pilnie jednak wszystko notują w pamięci — to, co znajduje oddźwięk w ich zabawach, co zakłóca naturalny bieg ich spraw. „Czarna” powieść Jana Komolki *Droga do nieba* (Państwowy Instytut Wydawniczy 1980) też posługuje się dziecięcym bohaterem, by pokazać zło świata, w którym rządzi przemoc, gdzie słabszy przymuszony jest do kolaboracji z tymi, którzy reprezentują aparat władzy. Rzecz dzieje się w domu poprawczym, a młody bohater dojrzewa niejako do zdrady, do zaprzędania się silniejszemu. Jest to bardzo przejmujący utwór o prawdziwie tragicznym zakresie, bo nie dający swemu bohaterowi szans na wybór pozytywny — on postawiony jest w sytuacji bez wyjścia.

W stronę groteski zmierza natomiast bardzo aktywny, samorodny talent pisarski Jan Rybowicz, autor tomu *Samokontrola i inne opowiadania* (Państwowy Instytut Wydawniczy 1980) poszukujący nadal własnej drogi literackiej. Na uwagę zasługuje też debiut powieściowy reżysera filmowego Lecha J. Majewskiego *Kasztanaja* (Czytelnik 1981), zbudowany z krótkich scenek ukazuje przejmujący obraz pustyni kulturalnej, której bohaterowie powieści nie mają czym, poza podsuwany im suregatami, zapamięć. Traktuje ta powieść o głodzie przeżyć metafizycznych, którego nie zaspokoi ani dyskoteka, ani telewizja, ani błyszczący samochód, o zamierającej indywidualności tonącej w morzu

chaotycznej głupoty, kiczu dla najprymitywniejszych gustów, bezmyślności.

Książek można by wymienić tu wiele, ale nie o to chodzi. Przytoczę tylko kilka najbardziej charakterystycznych debiutów: *Wielka szansa* Gabrieli Górskiej (Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza 1978), *Tunelem wiatru niespokojnie* Zbigniewa Domolewskiego (LSW 1978), *Pieśń czarłocnej sarańczy* Michała Łukaszewicza (Czytelnik 1980), *Ruchomy kraj* Stanisława Piskora (Wydawnictwo Literackie 1980), *Imitacje* Jerzego Niemczuka (Czytelnik 1980), *Upór* Sylwestra Marynowicza (Wyd. Literackie 1981), *Chudy był, to go wiatr zdmuchnął* Włodzimierza Kuligowskiego (Czytelnik 1981), *Mężczyzna na osle i inne opowiadania* Ewy Pokas (Wyd. Literackie 1982), *Przez puste ulice* Andrzeja Łuczeńczyka (Czytelnik 1982) czy *Ostatni seans placzu* Kazimierza Henczela (Czytelnik 1982). Każdy z tych pisarzy nieco inaczej traktuje literacki mimetyzm, każdy w nieco inny sposób przedstawia naszą rzeczywistość, inaczej rozkłada akcenty, czym innym jest przede wszystkim zainteresowany, ale jeśli chcieć sformułować na ich temat jakiś sąd podsumowujący, powiedzieć należy, że generalnym uczuciem, jakie manifestuje się w tej prozie, jest rozczarowanie co do świata, a w konsekwencji przestrach jego nieprzeniknionymi zasadami funkcjonowania, w których indywidualny człowiek nie może się rozeznać. Świat jest mu obcy, a on czuje się w nim intruzem, który z niczym, ani z nikim nie może nawiązać bliższego kontaktu. Świat zrozumiały jest na poziomie odczuwania codziennego — to, co ukryte jest za codziennością, co jest ponad nią i kształtuje jej wizerunek, jest wielką tajemnicą. Świat jawi się jako zbiorowość tylko bardzo luźno powiązanych ze sobą elementów i niemożliwa jest jakakolwiek scalająca wizja.

6

A poza tym... ukazało się w latach 1978—72 jeszcze sporo książek drugich, trzecich i następnych pisarzy, którzy niewiele wcześniej debiutowali, ale trudno ich zaliczyć do autorów młodych czy niedoświadczonych. Pojawili się szereg tzw. spóźnionych debiutów. Wszystkie te książki jakoś uzupełniają dotąd napisane i dodają nowych rysów do tego wizerunku świata, który dociera do czytelnika poprzez literaturę młodych.

W 1978 roku ukazała się druga powieść Tadeusza Zawieruchy — *Między mostami* (Iskry), dopowiadająca to, co w debiutanckiej *Selekcji* (Iskry 1974) było ukryte przed czytelnikami i kontynuująca gniewne

wyrzuty pod adresem świata, który konsekwentnie odrzuca narratora, jako coś niepotrzebne, zbędne. Swą twórczość kontynuował Adam F. M. wydając w 1978 drugą książkę *Sprawy rodzinne* (Iskry), w rok później następną — *Zygzakiem po prostej* (Iskry), a potem dalsze, penetrujące świat właśnie na poziomie codzienności, powszechnego odczuwania, zwyczajnych kłopotów i cierpień. W 1979 znakomicie debiutował Anatol Ulman powieścią *Cigi de Montbazon* (Iskry), niesłusznie mało znaną, która powinna w swoim czasie stać się literackim wydarzeniem. Jest to powieść tworząca w niezwykle precyzyjny sposób nową rzeczywistość wyobraźniową ukrywającą realia ostatniej wojny, zaplata przemysłową pętlę czasową, igra z poczuciem rzeczywistości, jakim dysponuje czytelnik. Wspomnieć wypada o tonie prozy znanego poety Jarosława Markiewicza — *Chaos wita w tobie lotra i świętego* (PIW 1979).

W 1980 ukazała się druga książka Czesława Dziekanowskiego — *Selekcjoner* (Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza), w tymże samym roku miały miejsce dwa spóźnione debiuty prozatorskie czołowych poetów nowofalowych: Wita Jaworskiego i Krzysztofa Karaska. Pierwszy wydał zbiór opowiadań *Wielki ucisk* (Wydawnictwo Literackie), drugi — *Wiosna i demony* (Czytelnik). Obie książki, aczkolwiek w różny sposób, próbowały na przekór wszystkiemu, scalić pokoleniowe doznania z marca 1968 roku, wrócić do nich, przewartościować je, wyciągnąć z nich jakieś wnioski, które mogłyby stać się pomocą w dalszym życiu, wesprzeć czekające decyzje. Nie udało się to z różnych względów, nie tylko artystycznych i — jak zwykle w takich przypadkach — pozostał bohaterem i narratorem tej prozy zwrot w stronę indywidualizmu — dyskutować nie ma z kim i nie ma o czym. Również w 1980 roku ukazały się dwie książki znakomicie wcześniej debiutującego utworem *Wypluczysko* (Czytelnik 1977) Andrzeja Turczyńskiego — *Lot wśród luster* (Iskry) oraz *Kobieta z mieczem w czasce* (Wydawnictwo Literackie), który w krótkim czasie opublikował jeszcze kilka innych utworów.

W 1981 roku bardzo interesująco debiutował Włodzimierz Kłaczynski powieścią *Popielec* (Iskry) gawędziarską sagą społeczności wiejskiej, rozległą i barwną. W następnym roku zwracały uwagę debiuty Anny Kajtochowej — *Babcia* (Wyd. Literackie 1982) oraz Marka T. Rożynka — *Spółka* (WL 1982). Zwłaszcza ta druga powieść zasługuje na uwagę swoim przejmującym wizerunkiem świata ludzkich doświadczeń i prawdziwie tragicznych przeżyć w zdawałoby się banalnych okolicznościach.

A prócz tego lata 1978—82 przyniosły burzliwy rozwój polskiej literatury fantastyczno-naukowej, dla której przyszedł czas prawdziwego boomu. W 1978 i 1980 roku ukazały się, druga i trzecia, powieść Adama

Wiśniewskiego-Snerga — *Według lotra* (Wyd. Literackie) i *Nagi cel* (Czytelnik), stojące na wysokim poziomie artystycznym, podobnie jak jego debiut z 1973 roku *Robot*. Na ten okres przypada również erupcja talentu Jacka Sawaszkiewicza zapoczątkowana zbiorem opowiadań *Czekając* (Wyd. Poznańskie 1978), za którym przyszła trudna do zliczenia ilość powieści, głównie z cyklu *Kronika Akaszy*. W pełni ujawnił się również talent Andrzeja Krzepakowskiego, owocując, wśród wielu innych, kontrowersyjnie przyjętą i awangardową literacko, jak na fantastykę naukową, powieścią *Kreks* (Krajowa Agencja Wydawnicza 1982). Przygodę z fantastyką naukową przeżył również Mieczysław Kurpisz — *Bez przerwy wypełniać tę ciszę...* (KAW 1979), który — jak się zdaje — zmienił już zainteresowania, ale spodziewać się należy jeszcze wielu osiągnięć z jego strony. W roku 1982 ukazała się bardzo interesująca powieść *Druga jesień* (Wyd. Poznańskie) Wiktora Żwikiewicza prezentująca nowoczesny model fantastyki naukowej, miały również miejsce dwa obiecujące debiuty powieściowe — Macieja Parowskiego, *Twarzą ku ziemi* (Czytelnik 1981) i Marka Oramusa *Senni zwycięzcy* (Czytelnik 1982), które zaliczyć trzeba do socjologicznej odmiany fantastyki naukowej, której patronuje w polskiej literaturze Janusz A. Zajdel.

7

Pora teraz na sformułowanie jakichś wniosków, których właściwie sformułować się nie da, ponieważ literackie propozycje młodych pisarzy — jak to próbowałem zrealizować — są niezwykle różnorodne i właściwie wymykają się jednoznaczному podsumowaniu. Zastanawiając się jednak nad tym, co powinno być w tym miejscu napisane, doszedłem do wniosku, że w ogólnym zarysie mogę powtórzyć to, co pisałem przy okazji omówienia kilku prozatorskich debiutów z roku 1981 i '82.

Otóż tak. Z obserwacji wynika, że młoda literatura coraz wyraźniej lansuje postawę indywidualistyczną. To wybór dobrowolny i świadomy w sytuacji, w jakiej znalazł się nasz świat. Wybór takiego nastawienia, które pozwala przetrwać, przenieść w sobie wszystkie podstawowe wartości, które ujawnione poprzez jakies ponadindywidualne struktury mogłyby zostać natychmiast zniszczone, a przynajmniej zbrukane, zohydzone w stopniu uniemożliwiającym ponowne zaufanie im.

Człowiek jest sam dla siebie całym światem, sam musi sobie wystarczyć za wszystko, musi zamknąć się w sobie jak ślimak i w samotności kultywować podstawowe wartości, odradzać je, pielęgnować. Sam dla siebie staje się w tej sytuacji ostatecznym wyznacznikiem wiedzy

62

świecie — wszystkie kontakty z innymi indywidualnościami zostają poddane wielostronnemu badaniu, by nie została naruszona ta enklawa, jaką stworzył człowiek dla siebie, by nie nastąpiła zdrada jego ideałów, by nie doszło do dywersji niszczącej to wszystko, co udało się już, bądź wkrótce uda odbudować.

Nie jest to żaden program, nikt nie sformułował manifestu podstawy indywidualistycznej, osobności ludzkiej w naszej rzeczywistości, ale też nastawienie takie dominuje w tym, co młodzi pisali w drugiej połowie lat siedemdziesiątych i pewnie pisać będą już wkrótce. Przywołane tu utwory prozatorskie są spóźnione w stosunku do teraźniejszości o dwa ruchy wskazówek zegara naszej historii. Większa część młodej literatury jest przygotowana duchowo na spotkanie z tą rzeczywistością, w jakiej teraz istnieje, ma świadomość tego, że każdy na własny rachunek musi starać się zrozumieć świat i musi się dostosować do niego, bo innej drogi nie ma. Teraz gra toczy się o przetrwanie pewnego typu refleksji o świecie, o przeniesienie jej w przyszłość, o zachowanie wiary w człowieka, w jego godność i dumę atakowane raz po raz bez zastanowienia i bez sensu.

Idzie o ochronę tejże godności, w czym wielką rolę musi odegrać literatura i sztuka — one nie mogą w istniejącej sytuacji zostawić człowieka osamotnionym, ale też jedyną szansą dla nich jest ów intuicyjny program indywidualizmu, oparcie się na samym sobie, ukrycie się w sobie. Strategia ślimaka, który nie pokazuje na byle zawołanie rogów, ale pamięta o ich posiadaniu. Strategia wyczekiwania we własnym wnętrzu, ostrożnego i czujnego. Strategia ratowania człowieczeństwa.

Leszek Bugajski