

Krzysztof Kosiński

TEKST LITERACKI JAKO ŹRÓDŁO HISTORYCZNE.
NA PRZYKŁADZIE OPOWIADANIA MARKA NOWAKOWSKIEGO
BENEK KWIACIARZ

CZĘŚĆ I:
Tropy metodologiczne

Wprowadzenie

„Niejeden problem socjologiczny już został, a wiele kolejnych jeszcze zostanie wysuniętych przez dzieła literackie, geniusz literacki często bowiem jako pierwszy dostrzega, jak ważne są fakty zaniebdywane i ignorowane przez teoretyka podążającego za swoją doktryną” – wskazywał w 1934 r. Florian Znaniecki¹.

W artykule tym spróbuję wykazać, że pytania zarysowane przez Znanieckiego, obecnie podejmowane przez „socjologię codzienności”, warto odnosić także do historii najnowszej.

Pytanie o tekst literacki jako źródło co jakiś czas powraca. Zajmuje też teoretyków literatury². Jakkolwiek wśród metodologów przeważają obecnie opinie przychylnie literaturze, to jednak w praktyce znajdziemy niewiele studiów, w których teksty literackie byłyby wykorzystywane jako pełnoprawne świadectwo przeszłości³. Trudno oprzeć się wrażeniu intelektualnej straty. Wystarczy sięgnąć po krótkie opowiadanie Marka Nowakowskiego pt. *Złoto*, by poznać świat dalece

¹ F. Znaniecki, *Metoda socjologii*, tłum. i wstęp E. Hałas, Warszawa 2009, s. 227.

² *Historyk wobec źródeł. Historiografia klasyczna i nowe propozycje metodologiczne*, red. J. Kolbuszewska, R. Stobiecki, Łódź 2010; *Zapisywanie historii. Literaturoznawstwo i historiografia*, red. W. Bolecki, J. Madejski, Warszawa 2010. Zob. także A. Compagnon, *Demon teorii. Literatura a zdrowy rozsądek*, Gdańsk 2010.

³ Na przykład: J. Pasterska, *Świat według Tyrmanda. Przewodnik po utworach fabularnych*, Rzeszów 2000; *Używki w literaturze. Od Młodej Polski do współczesności*, pod red. T. Linknera, t. II, Warszawa 2002; B. Brzostek, *Za progiem. Codzienność w przestrzeni publicznej Warszawy lat 1955–1970*, Warszawa 2007.

odmienny pod względem obyczajowym, estetycznym, technologicznym od zurbanizowanej przestrzeni początków XXI w. Tekst literacki może okazać się tu niezastąpionym przewodnikiem. Ale nie każdy.

Spróbuję więc zastanowić się nad relacją między „sztuką” a „prawdą”, prześledzić pojmowanie „realizmu” w literaturze, zrekonstruować przebieg debaty historyków nad wykorzystywaniem tekstów literackich jako źródła, zaprezentować (niektóre) propozycje metodologiczne.

Za ilustrację wypowiedzi teoretycznych posłuży – w drugiej części artykułu – analiza opowiadania Marka Nowakowskiego pt. *Benek Kwiciarz*.

Prawda i sztuka

Władysław Tatarkiewicz dowodził w klasycznym studium pt. *Droga przez estetykę*, że za „prawdziwe” można uznać „wszystko, co w dorównany sposób *odtwarza rzeczywistość*, w jakiegokolwiek postaci, czy to będą obrazy, czy twierdzenia”. W tym sensie można mówić „o prawdzie portretu tak samo, jak o prawdzie powieści”. Tatarkiewicz prowadzi swój wywód do dwóch wniosków. Po pierwsze, sztuka (szczególnie poezja, malarstwo, rzeźba, architektura) powinna być opisywana poza kategoriami prawdy i fałszu. Po drugie, skoro przez stulecia jako cel sztuki wskazywano „prawdę” (choć prawda ta bywała „obiektywizowana”, czy „idealizowana”), można traktować sztukę jako (co najmniej) świadectwo przeszłości⁴.

Z wnioskami Tatarkiewicza korespondują przemyślenia Romana Ingardena na temat „prawdziwości” w dziele sztuki. Ingarden udziela dwóch wskazówek. Z jednej strony zastrzega, że „nie ma takiego dzieła literackiego, w którym odtworzenie byłoby całkowicie wierne”. Z drugiej – postuluje odsłanianie „warstw” tekstu⁵. Poszczególne warstwy tekstu mogą mieć odmienną wartość dla różnych czytelników. Postulat ten wydaje się szczególnie zasadny w odniesieniu do powieści realistycznej.

Pojawienie się pojęcia „realizm” – w obecnym tego słowa znaczeniu – wydaje się sporne. Ian Watt w książce pt. *The Rise of the Novel* (z 1957 r.) wskazywał, że użyto go we Francji w 1835 r. podczas debaty nad estetyką malarstwa neoklasyzystycznego, kiedy to przeciwstawiono „*vérité humaine*” oraz „*idéauté poétique*”. Zdaniem Watta termin „realizm” upowszechnił się, wśród ogółu opinii publicznej, dopiero w latach pięćdziesiątych XIX w., o czym świadczy pismo „*Le Réalisme*”, wydawane w latach 1856–1857 m.in. z inicjatywy Louisa Edmonda Duranty’ego⁶.

⁴ W. Tatarkiewicz, *Prawda w sztuce*, w: *Droga przez estetykę*, t. II, Warszawa 1972, s. 101–102.

⁵ R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, tłum. M. Turowicz, Warszawa 1988, s. 376, 379.

⁶ I. Watt, *The Rise of the Novel*, With a new Afterword by W.B. Carnochan, Berkeley & Los Angeles 2001, s. 10.

W nowszym *Słowniku europejskich kierunków i grup literackich* (z 2000 r.), pod redakcją Grzegorza Gazdy, zwraca się uwagę na pismo „*Mercure Francais du XIX siècle*”, na którego łamach już w 1826 r. pisano o nowej szkole literackiej, która „z dnia na dzień się rozszerza i która zmierza do wiernego naśladownictwa nie arcydzieł sztuki, lecz oryginałów, którymi obdarza nas natura”. Ta nowa szkoła, wedle redakcji, mogłaby się nazywać „realizm”. Prognozowano, że to właśnie „literatura prawdy” okaże się dominującym nurtem w XIX w.⁷

Można by zaryzykować twierdzenie, że idee realizmu urzeczywistniła jeszcze wcześniej Jane Austen. Admirator twórczości tej pisarki, Paul Johnson, wskazuje, że po napisaniu *Rozważnej i romantycznej* oraz *Opactwa Northanger* Austen świadomie określiła swoją metodę pisarską: „Trzy czy cztery rodziny mieszkające na wsi to wszystko, czym trzeba się zająć” (cytat z jej listu). Odtąd, pisze Johnson, „zawęzowała zakres zainteresowań wyłącznie do tego, co sama zaobserwowała lub usłyszała, o czym myślała i co ją głęboko przejmowało”. A to oznaczało – jak zaznaczała sama Jane Austen w 1816 r. – ograniczenie się do „szerokiego na dwa cale kawałeczka kości słoniowej, na którym maluję delikatnym pędzelkiem, osiągając po ciężkiej pracy bardzo niepozorny efekt”. Konsekwentnie też trzymała się przyjętej zasady, żeby nie opisywać wydarzeń ani nie odtwarzać rozmów, w których sama nie uczestniczyła lub nie mogła uczestniczyć. Sekret jej sukcesu – ocenia Paul Johnson – „były pisarska samoświadomość oraz staranne pielęgnowanie własnego talentu, ale i nakładanie mu ograniczeń”⁸.

Trzeba tu jednak zastrzec, co czyni Henryk Markiewicz w *Głównych problemach wiedzy o literaturze*, że metafora tekstu literackiego jako „zwierciadła”, używana m.in. przez Stendhala⁹, wywodzi się jeszcze z tradycji antycznej. Używając określenia „realizm”, trzeba więc pamiętać o jego dwojakim znaczeniu. Oznacza on metodę pisarską polegającą na odwzorowywaniu rzeczywistości, pojawiającą się w różnych epokach. Przede wszystkim wiąże się ze szkołą pisarską, która kształtowała się w pierwszej połowie XIX w. we Francji, a także w innych krajach Europy i Ameryki¹⁰. Pisarzy-realistów łączy drobiazgowa obserwacja rzeczywistości, dążenie do obiektywizmu, a niekiedy także ukazywanie postaci na szerokim tle społecznym¹¹.

⁷ *Słownik europejskich kierunków i grup literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2000, s. 539. Zob. także H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1965, s. 209.

⁸ P. Johnson, *Twórcy*, Warszawa 2009, s. 167–168.

⁹ Zdanie: „Powieść jest to zwierciadło, które obnosi się po gościńcu” jest mottem rozdziału 13 powieści *Czerwone i czarne*. Stendhal, *Czerwone i czarne*, tłum. T. Żeleński (Boy), t. I, Warszawa 1963, s. 111.

¹⁰ Na przykład: H. de Balzac, G. Flaubert we Francji; Ch. Dickens, G. Eliot w Anglii; F. Hebbel w Niemczech, F. Dostojewski, I. Turgieniew w Rosji; H. Melville w USA.

¹¹ H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*, Warszawa 1995, s. 122. Szerzej zob. E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, tłum. i wstęp Z. Żabicki, t. II, Warszawa 1968, s. 311–312.

Ale i coś więcej. Już przed laty Andrzej Dobosz zwrócił uwagę na pochodzący z 1841 r. cytat z *Dzienników* Friedricha Hebbła, spopularyzowanego wśród polskich czytelników przez Karola Irzykowskiego, o zadaniach sztuki: „Sztuka ma za zadanie uświadamiać wszystko, co tkwi w człowieku i jego życiowej sytuacji. Tak, że po wiekach będzie z niej można czerpać wszystkie możliwe doświadczenia”. Sam Irzykowski zaś, idąc tropem Hebbła, ogłosi pochwałę literatury jako wiedzy. Istnieją bowiem „na mapie życia ludzkiego wielkie obszary spraw, które jeszcze nieujęte rzez naukę, muszą być, przynajmniej na razie, stwierdzone i przechowane przez sztukę [...] jest to wiedza o sytuacjach, o stosunkach ludzi do ludzi, do Losu, do swoich zadań itd., wiedza dotąd nieskodyfikowana i trudno skodyfikować się dająca”¹². Ciekawe, że podobne refleksje nasuwać się będą również socjologom – Florianowi Znanieckiemu czy Ervingowi Goffmanowi.

O rosnącym zainteresowaniu twórców i czytelników powieścią realistyczną decydowało wiele czynników. Z jednej strony – odkrycia naukowe, szczególnie w dziedzinie biologii, powstanie nauk społecznych, rosnąca rola prasy, popularyzacja fotografii. Z drugiej – dynamiczny rozwój miast, handlu, przedsiębiorczości, przemysłu. To wszystko skłaniało do zainteresowania się zjawiskami dotąd jedynie marginalnie obecnymi w sztuce. Nie bez znaczenia wydaje się również czynnik polityczny. Szczególnie we Francji dostrzec można korelację między zmianami rządów a prądami w sztuce.

Skomplikowane relacje między sztuką a polityką ukazuje biografia Gustave’a Courbета, twórcy szkoły realistycznej w malarstwie¹³. Rewolucyjna atmosfera 1848 r. silnie oddziaływała na niespełna trzydziestoletniego wówczas twórcę. Wśród przyjaciół malarza znalazł się teoretyk anarchizmu, Pierre-Joseph Proudhon, który będzie nadawał pracom Courbета komentarze, których sam malarz niekoniecznie sobie życzył, a które uczynią go w oczach rządzących tym bardziej podejrzanym. W 1853 r. Courbet otrzymał zamówienie rządowe z myślą o wystawie światowej w 1855 r., pod warunkiem jednakże akceptacji przez jury. Niektóre z jego obrazów zostały odrzucone, co skłoniło artystę do przygotowania, z pomocą finansową przyjaciół, własnej wystawy. Tak oto w 1855 r. otworzony został *Pavillon du Réalisme*¹⁴. Wtedy też Courbet najpełniej określił swoje *credo* artystyczne: wyrażać obyczaje, idee, klimat epoki, czyli tworzyć „sztukę żywą”. Wyobrażenia w sztuce polegać powinna na umiejętności znalezienia najpełniejszego wyrazu dla rzeczy istniejącej, a nie tworzeniu tej rzeczy. Malarstwo powinno pozostać sztuką konkretną, przedstawiającą jedynie rzeczy realne i istniejące. Sam Courbet chciał malować to, co widzi oko, i co oko może dostrzec¹⁵.

¹² Za: A. Dobosz, *Pustelnik z Krakowskiego Przedmieścia*, Warszawa 2011, s. 30.

¹³ Szerzej zob. L. Nochlin, *Realizm*, Warszawa 1974, s. 13–70.

¹⁴ M. Poprzęcka, *Wokół Courbета*, w: *Sztuka świata*, t. 8, red. A. Lewicka-Morawska, Warszawa 1994, s. 109–131.

¹⁵ G. Courbet, *O sztuce (wstęp do katalogu wystawy indywidualnej w Pawilonie Realizmu)*, w: *Courbet w oczach własnych i w oczach przyjaciół*, red. P. Courthion, Warszawa 1963, s. 259.

Nie trzeba dodawać, że w XX w. większość szkół malarskich kierować się będzie odwrotnymi założeniami, a swoistym ewenementem okaże się malarstwo hiperrelistyczne, w Polsce znane głównie dzięki pracom Łukasza Korolkiewicza¹⁶.

W latach sześćdziesiątych XIX w. termin „realizm”, przynajmniej w literaturze, był wypierany przez określenie „naturalizm”¹⁷. W 1868 r. Émile Zola napisał w przedmowie do drugiego wydania swojej powieści (przerobionej później na utwór dramatyczny) pt. *Teresa Raquin*, że ma „zaszczyt” należeć do „grupy pisarzy naturalistycznych” i postulował unaukowanie metody pisarskiej, wykorzystywanie obserwacji, uwzględnianie pospolitości i brzydoty¹⁸. Podobne tezy można znaleźć w jego studium pt. *Powieść eksperymentalna*¹⁹. Przystępując do pracy nad cyklem *Rougon-Macquartowie. Historia naturalna i społeczna rodziny za Drugiego Cesarstwa*, publikowanym w latach 1871–1893, Zola zakładał, że jego refleksja obejmie wszystkie sfery społeczne, od proletariatu po elity władzy. Inaczej więc niż we wcześniejszym cyklu powieściowym Honoré’a de Balzaca pt. *Komedia ludzka*²⁰. O przesłaniu „naturalizmu” wiele też napisano w przedmowie do *Wieczorów medańskich* z 1880 r., na które składało się sześć opowiadań, pomyślanych jako manifest literacki²¹.

Wśród literaturoznawców trwają do dzisiaj spory o trafność naturalistycznej wizji człowieka²². Z jednej strony naturaliści postulowali nauką precyzję w opisie zjawisk społecznych. Émile Zola podczas pracy nad *Germinalem* przez kilka miesięcy obserwował pracę górników w kopalniach złota²³. Z drugiej strony kierowali się oni ówczesnymi doktrynami naukowymi i filozoficznymi, przyjmując m.in. w ślad za Hippolytem Tainem, Augustem Comte’em czy Charlesem Darwinem, że los człowieka jest zdeterminowany przez środowisko oraz dziedziczenie. W cytowanej już przedmowie do *Teresy Raquin* Zola pisał, że pokazał tu postacie, „nad którymi nerwy i krew panują wszechwładnie, postacie pozba-

¹⁶ Zob. np. W. Włodarczyk, *Sztuka Europy Środkowo-Wschodniej i Polski*, w: *Sztuka świata*, t. 10, red. W. Włodarczyk, Warszawa 1996, s. 237.

¹⁷ O wpływie realizmu oraz naturalizmu na inne sztuki, np. na operę pod koniec XIX w.: *Opera. Kompozytorzy – dzieła – wykonawcy*, red. A. Batta, Kraków 2001, s. 460.

¹⁸ Zob. T. Kowzan, *Wstęp*, w: É. Zola, *Teresa Raquin*, Wrocław 1974, s. XVIII–XIX. Zob. także H. Markiewicz, *Główne problemy...*, s. 219–220.

¹⁹ É. Zola, *Le roman expérimental*, Paris 1881; tenże, *The Experimental Novel And Other Essays*, Nabu Press 2010.

²⁰ Zob. E. Auerbach, *op.cit.*, s. 298.

²¹ *Wieczory medańskie*, tłum. W. Berent, H. Kowzan, T. Kowzan, oprac. T. Kowzan, Wrocław etc. 1962. Autorami zbioru byli: É. Zola, G. de Maupassant, J.-K. Huysmans, H. Céard, L. Hennique i P. Alexis. O genezie powstania grupy literackiej – zob. T. Kowzan, *Wstęp*, w: É. Zola, *Teresa Raquin...*, s. III–XVII.

²² Zob. np. J. Kulczycka-Saloni, *Literatura polska lat 1876–1902 a inspiracja Emila Zoli*, Wrocław 1974.

²³ E. Auerbach, *op.cit.*, s. 350–355.

wione wolnej woli, których każdy czyn podyktowany jest nakazem ciała”²⁴. Z kolei do cyklu *Rougon-Macquartowie* Zola dołączył drzewo genealogiczne, ukazujące cechy odziedziczone przez daną postać.

„Naturalizm” był o wiele bardziej niż „realizm”, szczególnie we Francji, powiązany z poglądami naukowymi i filozoficznymi. Koncepcje te niekoniecznie jednak wytrzymały próbę czasu. Co więcej, twórczość naturalistyczna okazała się paliwem dla radykalnych ideologii, jak socjalizm czy komunizm. Stwarzała bowiem wrażenie, że świadoma naprawa mechanizmów społecznych i naukowe uregulowanie rzeczywistości doprowadzą do nastania lepszego świata. Na przykładzie „naturalizmu” można więc dostrzec, że zwłaszcza nauki społeczne wytwarzają metody, z których część okazuje się po jakimś czasie zaledwie konwencjami (modami) intelektualnymi²⁵. Z tego punktu widzenia bardziej miarodajna może okazać się twórczość tych pisarzy, którzy, jak Jane Austen, akcentowali przede wszystkim znaczenie indywidualnego zmysłu obserwacji, nawet obciążonego subiektywizmem²⁶.

Kwestia, o której tu mowa, wydaje się istotna również w wypadku Rosji, gdzie wielu pisarzy uchodziło, przynajmniej wśród inteligencji, za moralnych przywódców. W ocenie Orlando Figesa w niewielu krajach przywiązywano tak wielkie znaczenie do „powieści społecznej”: „dominowała ona w kanonie literatury od lat czterdziestych XIX wieku i *Biednych ludzi* Dostojewskiego do przełomu stuleci i *Matki Gorkiego*”. Powieść Maksyma Gorkiego posłużył później za wzorzec dla „realizmu socjalistycznego”. Błędny byłby jednak pogląd, że realizm socjalistyczny wyewoluował z powieści realistycznej czy naturalistycznej. Był on zjawiskiem politycznym, a nie kulturowym. Orlando Figes dostrzega dwa wymiary twórczości Gorkiego. Z jednej strony wskazywanie sił społecznych popychających „lud” ku rewolucji i demokracji. Z drugiej zaś stawianie jednostki na pierwszym planie. Gorki pozostał wierny przekonaniu, że działają poszczególni ludzie, a nie klasy. Jak zauważa Figes, Cyganie, hazardziści, żebracy i oszuści, którzy zapelniali karty jego opowiadań, walczyli na swój skromny sposób o wolność i godność jako jednostki, a nie jako przedstawiciele „proletariatu”²⁷. Kilkadziesiąt lat później podobne nastawienie będzie cechować polskich realistów z „pokolenia ’56”, szczególnie Marka Nowakowskiego.

Powyższy wywód uściśli klasyczna definicja autorstwa Iana Watta. Utwór literacki zyskuje cechy autentycznej relacji o doświadczeniu ludzkim, gdy: fabuła

²⁴ Zob. T. Kowzan, *Wstęp*, w: É. Zola, *Teresa Raquin...*, s. XVIII.

²⁵ E. Canetti, *Realizm a nowa rzeczywistość*, w: *Sumienie słów*, Kraków 2011, s. 93.

²⁶ Współcześnie przykładem może tu być cykl *Jeżycjada* M. Musierowicz. O jednym z tomów cyklu, *Opium w rosole* (1983 r.), tak pisał Z. Raszewski: „Jeszcze po stuleciach ludzie będą się mogli z tej książki dowiedzieć, jak mieszkańcy Jeżyc za panowania Jaruzelskiego mieszkali, w co się ubierali, co jedli”. Z. Raszewski, *Raptularz*, t. II, Londyn 2004, s. 369, zapisek z 27 lutego 1989 r.

²⁷ O. Figes, *Tragedia narodu. Rewolucja rosyjska 1891–1924*, Wrocław 2009, s. 153, 203.

posiada pozory autentyczności, nie jest wzięta z mitologii, legendy, historii czy poezji, postacie są zindywidualizowane, ukazane na tle dokładnie zarysowanego środowiska, wśród historycznych realiów, narracja jest uszczegółowiona, odtwarza nieliterackie style języka²⁸.

Warto też przytoczyć tu określenie „prawdziwe zmyślenie”, odnoszone niekiedy do twórczości realistycznej. „Prawdziwe zmyślenie” – czyli zdarzenia, które miały miejsce lub mogły mieć miejsce albo kondensacja zdarzeń z różnego czasu w jednej relacji²⁹.

Realizm w Polsce

Akurat w Polsce debata o realizmie przebiegała inaczej niż na Zachodzie; I wojna światowa też będzie miała tu inne skutki kulturowe³⁰. Henryk Sienkiewicz zwracał uwagę na jałowość tej metody w warunkach rozbiorów. Zarzucał realizmowi, że utożsamia prawdę z powszedniością i nie zaspokaja potrzeby „czegoś wyższego, wznioślejszego”, np. „otuchy, zapomnienia, nadziei”³¹. Również Bolesław Prus krytycznie odnosił się do realizmu, obawiając się, że cofnie on sztukę „do jej wiekiustego źródła: do obserwowania i wyjaśniania natury”. Jakkolwiek łagodził później swoje stanowisko, niechętnie zapatrywał się na „naturalizm”, który postrzegał jako bezrefleksyjne odtwarzanie pospolitości³². Jego zdaniem, sztuka „realistyczna” powinna być „natchniona przez wielką ideę”, która „rozwija i doskonali społeczeństwo”³³. Hasła „realizmu natchnionego” powracały w publicystyce literackiej końca XIX w., a wzorcem dla miał tu być *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza. Inna rzecz, że swego czasu realizm *Pana Tadeusza* też wywoływał spory. Juliusz Słowacki sarkał w swoim *Raptularzu* na „wieprzowatość” życia przedstawionego w poemacie. Cyprian K. Norwid ironizował zaś, że bohaterowie dzieła „jedzą, piją, grzyby zbierają i czekają, aż Francuzi przyjdą zrobić im ojczyznę”³⁴.

²⁸ H. Markiewicz, *Główne problemy...*, s. 234. Szerzej zob. I. Watt, *op.cit.*, 31–34. Zob. także Z. Mitosek, *Realizm, w: Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, Wrocław 1992, s. 912–914.

²⁹ Zob. np. M. Hłasko, *Piękni dwudziestoletni*, Warszawa 1995, s. 161.

³⁰ Zob. M. Eksteins, *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*, Warszawa 1996.

³¹ H. Markiewicz, *Główne problemy...*, s. 223–224.

³² Zarazem Prus był jej wrażliwym rejestratorem. Przykładem felieton z 1874 r. rozpoczynający się opisem zapachów warszawskich ulic. B. Prus, „*Obrazy wszystkiego*”. *O literaturze i sztuce. Wybór z Kronik*, Warszawa 2006, s. 408–409.

³³ *Ibidem*, s. 226.

³⁴ Cyt. za: J.R. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2010, s. 387.

Okres międzywojenny wyróżnia się bogactwem idei³⁵. Tylko w programie wpływowych Skamandrytów odnajdziemy takie wątki, jak z jednej strony pochwała indywidualizmu, dążenie do doskonałości artystycznej, obrona klasycznych reguł poezji, propagowanie odpowiedzialności za wspólnotę, z drugiej zaś – zwrot ku sprawom „szarego człowieka”, zainteresowanie codziennością, wprowadzenie języka potocznego do literatury, wyjście z poezją „do ludzi” (stąd szczególna rola kawiarni). Pewien wpływ na pisarskie debaty wywierały idee „literatury faktu”, a także koncepcje „nowej rzeczywistości”, propagowane przez niemieckich pisarzy, jak Alfred Döblin, Lion Feuchtwanger, Arnold Zweig, odrzucających awangardę, koncentrujących uwagę na „szarym człowieku” i codziennym życiu miasta. Osobnej analizy wymagałaby twórczość Isaaca Bashevisa Singera, również ta najwcześniejsza. Można by się zastanawiać, dlaczego w literaturze żydowskiej odnajdujemy tak wiele „fotograficzności”. Ale to nie realizm ważył najmocniej na przedwojennych wyborach artystycznych, co zresztą po wojnie twórcy zaangażowani po stronie „władzy ludowej” wykorzystują jako pretekst do ataku na dorobek Międzywojnia³⁶.

Po 1945 r. „realizm” okazał się bodajże najczęściej omawianym i dyskutowanym pojęciem. Przynajmniej do 1949 r., kiedy zadekretowany zostanie „socrealizm”³⁷. Do najbaczniejszych obserwatorów tych debat należał Gustaw Herling-Grudziński, o czym świadczy wydany właśnie drugi tom jego dzieł zebranych, bez wątplenia wart osobnego omówienia³⁸.

Spyry o „realizm” toczyły się przynajmniej na trzech płaszczyznach. Pierwsza z nich to polityka. Jak odnieść się do nowej rzeczywistości? Tym bardziej że przynajmniej do wyborów w styczniu 1947 r. nie wszystko wydawało się przesądzone. Odpowiedzią mógł być właśnie „realizm” – rozumiany jako postawa polityczna, intelektualna, a także artystyczna. Kwestia tak rozumianego „realizmu” powróci w 1956 r.³⁹ Później „realizm”, zwłaszcza w politycznym znaczeniu tego słowa, zacznie nabierać negatywnych znaczeń,

³⁵ Zob. A. Mencwel, *Przedwiośnie czy potop. Studium postaw polskich w XX wieku*, Warszawa 1997, s. 78–79.

³⁶ Zob. M. Szyszka, *Droga klerka. Filozofia sztuki Stefana Kisielewskiego*, Kraków 2010, s. 130.

³⁷ Trzeba tu przywołać pytanie postawione przez Stanisława Beresia: które zjawiska artystyczno-ideowe były aktem spontanicznej i autentycznej twórczości środowiska pisarskiego, a które były wspierane czy inspirowane przez władze. Pytanie to wydaje się zasadne również w odniesieniu do publicystyki literackiej z pierwszych lat powojennych. S. Bereś, *Służba Bezpieczeństwa jako krytyk literacki*, w: *Artyści władzy, władza artystom*, red. A. Chojnowski, S. Ligarski, Warszawa 2010, s. 30.

³⁸ Zob. np. G. Herling-Grudziński, *Realizm kierowany*, w: *Recenzje, szkice, rozprawy literackie. 1947–1956*, red. W. Bolecki, Kraków 2010, s. 176–184.

³⁹ Zob. J.J. Lipski, *Dzienniki 1954–1957*, Warszawa 2010, s. 192; zob. także M. Szyszka, *op.cit.*, s. 222.

a w latach osiemdziesiątych stanie się synonimem uległości wobec władzy (do czego jeszcze wróć).

Druga płaszczyzna to publicystyka czasopism literackich, zachowujących póki co (względna) swobodę w formułowaniu opinii. Trzeba tu wymienić przynajmniej pięć tytułów: „Kuźnica” (Stefan Żółkiewski), „Odrodzenie” (Karol Kuryluk), „Twórczość” (Kazimierz Wyka), „Tygodnik Powszechny” (ks. Jan Piwo-warczyk, Jerzy Turowicz). Drugoplanowe, choć warte uwzględnienia wydają się też „Dziś i Jutro”, „Nowiny Literackie”, „Nurt”, „Pokolenie” czy najbardziej opozycyjny „Tygodnik Warszawski”. Do każdego z tych tytułów można by przyporządkować specyficzną definicję „realizmu”. Marksistowska „Kuźnica” początkowo skłaniała się raczej do reinterpretacji dziewiętnastowiecznego „realizmu” niż jego odrzucenia (stąd dyskusje na temat twórczości Balzaca czy Stendhala), jednak z czasem pismo stało się agresywnym rzecznikiem socrealizmu. „Odrodzenie” urzeczywistniało ideę „łagodnej rewolucji” Jerzego Borejszy, wyróżniając się licznymi dyskusjami literackimi, ale i tu od 1948 r. obowiązywał marksistowski szablon. Opiniotwórczym pismem stała się „Twórczość”, posilująca się językiem marksistowskim głównie w celach taktycznych, poza tym pozostawiająca autorom, choć też do czasu, znaczną swobodę wypowiedzi, szczególnie wiele wnosząc do debaty nad „realizmem”. Z kolei „Tygodnik Powszechny” wzbogacał dyskusję o „realizmie” pytaniami o relacje między sztuką, prawdą i pięknem.

W ocenie Michała Szyszki wśród opublikowanych wówczas artykułów na temat roli sztuki (realistycznej) szczególnie dwa wydają się znamienne, oba zamieszczone w 1945 r. w „Odrodzeniu”. Pierwszy z nich to *Drogowskazy* Kazimierza Brandysa, drugi – *Zawile* Artura Sandauera. Jakkolwiek obaj autorzy „marksizowali”, dochodzili do odmiennych wniosków. Wedle Brandysa sztuka, zwłaszcza literatura, służyć powinna kampanii na rzecz przemiany politycznej, społecznej, moralnej. Twórca stawałby się zatem kreatorem „postępu”. Sandauer skłaniał się natomiast do obrony niezależności sztuki, która jakkolwiek może pełnić funkcje etyczne, chronić powinna przede wszystkim wartości estetyczne (nb. ten właśnie punkt widzenia zdemaskowany zostanie później jako „beztwarzowy formalizm”). Artykuły Brandysa i Sandauera można uznać za bieguny powojennej debaty literackiej. Z jednej strony niezależności artyści bronili Juliusz Kleiner, Czesław Miłosz, Kazimierz Wyka, Stefan Kisielewski, z drugiej – do przyspieszenia „postępu” nakłaniali Mieczysław Jastrun, Jan Kott czy Adam Ważyk. Ostateczne rozstrzygający okaże się tu werdykt polityczny, spychający obrońców autonomii twórczej na margines.

Trzecia płaszczyzna rozważań o „realizmie” to próby definiowania znaczeń tego pojęcia, przeważnie powiązane z działalnością wymienianych powyżej redakcji, wykraczające jednak poza doraźne spory ideowe. Wszak „tyle jest realizmów, ilu pisarzy”, jak mawiał (zresztą kontrowersyjny) literat Alfred

Łaszowski⁴⁰. Dałoby się jednak wskazać ich wspólny mianownik: obserwowanie egzystencji człowieka – jego życia, doświadczeń, przeżyć, poglądów, przestrzeni, w której się porusza. Przynajmniej sześć kierunków myślenia o „realizmie” warto tu wyróżnić. Istotny wydaje się realizm wojenny, zmierzający do uchwycenia doświadczenia okupacji, obozów koncentracyjnych, walk z okupantem (lecz nie okupantami!) – kierunek przekraczający podziały środowiskowe, choć zarazem wywołujący spory (dość wspomnieć o kontrowersjach wokół powieści Stanisława Rembeka *Wyrok na Franciszka Kłosa*). Inny nurt to realizm pozytywistyczny, postulatyczny, poniekąd nawiązujący do idealizmu Stefana Żeromskiego, któremu marzył się – jak to subtelnie ujmie Andrzej Mencwel – bohater zmieniający oblicze kraju, a zmianą tą świat zadziwiający⁴¹. Inny kierunek, bliski zapewne wielu autorom „Odrodzenia”, to realizm dydaktyczny, społecznikowski, niekiedy podatny na polityczne pokusy⁴². Można by z nim powiązać idee „humanizmu socjalistycznego”, rozwijane po wojnie przez Juliana Hochfelda czy Jana Strzeleckiego⁴³. Kolejny kierunek to realizm natchniony, romantyczny, patriotyczny, nawiązujący do Henryka Sienkiewicza (jako autora *Rodziny Połanieckich*), zapewne bliski środowisku „Tygodnika Warszawskiego”, który nie mógł jednak rozwinąć się w Polsce Ludowej. To również realizm katolicki, nawiązujący do tomistycznej idei prawdy objawiającej się w pięknie, a także poszukujący uniwersalnych wartości i naturalnych praw człowieka. Nasuwają się tu skojarzenia z nazwiskami Zofii Starowieyskiej-Morstinowej czy Hanny Malewskiej. To wreszcie realizm „czysty”, nieschematyczny, odrzucający aprioryzm czy dydaktyzm, bezinteresowny, wolny od metodologicznych, a tym bardziej ideologicznych założeń. Realista powinien być jak chemik dokonujący doświadczenia – pisał w 1949 r. Stefan Kisielewski na łamach „Tygodnika Powszechnego”⁴⁴. Komentując myśl Kisiela, badacz jego twórczości Michał Szyszka dopowiada: jakkolwiek był to jeden „z ciekawszych głosów w dyskusji literackiej lat powojennych”, to „był to głos jednostkowy, o wyraźnych cechach prowokacji wobec marksistów”⁴⁵. Warto dodać, że to właśnie Kisielewski wskazywał już podczas zjazdu literatów we Wrocławiu 17–20 listopada 1947 r. na niemożność „realizmu”, skoro miałyby on oznaczać wpisanie się w logikę nowej rzeczywistości⁴⁶.

⁴⁰ Zob. M. Szyszka, *op.cit.*, s. 181.

⁴¹ A. Mencwel, *op.cit.*, s. 103.

⁴² M. Szyszka, *op.cit.*, s. 225.

⁴³ M. Czerwiński, *Humanizm socjalistyczny: geneza i aktualność idei*, w: *Sens uczestnictwa. Wokół idei Jana Strzeleckiego. Zbiór szkiców*, red. A. Siciński, Warszawa 1991, s. 11–19.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 182.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 182–183.

⁴⁶ W 1949 r. Stefan Kisielewski podobne stanowisko zaprezentuje podczas zjazdu kompozytorów w Łagowie, gdy Włodzimierz Sokorski oficjalnie proklamuje socrealizm również w muzyce. Zob. *ibidem*, s. 116, 124.

Interesującym zapisem ówczesnych debat literackich okazała się publicystyka Aleksandra Wata, zebrana w piątym tomie jego dzieł⁴⁷. Przykładem – konkurs pt. *Miasteczko polskie roku 1947*, ogłoszony, m.in. z inicjatywy Wata, na początku maja 1947 r. przez tygodnik „Odrodzenie”. „Wołanie o realizm” – pisano – „odpowiada niewątpliwie istotnej potrzebie, naturalnym zainteresowaniom społeczeństwa, które wyrwane ze swego obyczaju, zakłócone w swojej samowiedzy, potraciwszy dawne mity i odnawiając się w odmienionej postaci – chciałoby się w literaturze przejrzeć dosłownie jak w lustrze”. Wskazywano też, że „rozwój literatury europejskiej za daleko poszedł w zupełnie innym kierunku, odbiegającym coraz bardziej od drogi realizmu”. Spodziewano się, że właśnie „miasteczko” okaże się tematem sprzyjającym odrodzeniu realizmu⁴⁸.

Presja polityczna sprawiała jednak, że już w lutym 1948 r. Wat zastanawiał się, tym razem na łamach „Kuźnicy”, „czy aby uzdrowić społeczeństwo, należy mu powiedzieć prawdę o nim?”. Unikał odpowiedzi, pisząc, że „społeczeństwo ma prawo do powieści niejako fotograficznych”⁴⁹.

Jako wzorcową nagłaśniano tymczasem autobiografię Lucjana Rudnickiego pt. *Stare i nowe*, którą w latach 1948–1949 wznawiano pięciokrotnie. Na Zjeździe Literatów w Szczecinie 20–23 stycznia 1949 r. Rudnicki – obok Władysława Kowalskiego, Wandy Wasilewskiej, Leona Kruczkowskiego – został oficjalnie wskazany jako przykład do naśladowania⁵⁰.

Sam Aleksander Wat sprawiał wówczas wrażenie zakładnika partykuły „niejako”. W grudniu 1948 r. zrecenzował książkę Rudnickiego jako opowieść „o pięknym życiu robotnika, który wyszedł z zapadłego ciemnogrodu na wielki szlak rewolucyjny”⁵¹. Zarazem dawał do zrozumienia, w być może celowo zagmatwanym artykule, że sekretem „trwałej czytelności” książek jest, „wbrew propagowanej przez szkoły realistyczne obiektywizacji, właśnie zdecydowany subiektywizm, gdy pod taką czy inną, najczęściej zwietrzałą, czasem uprzykrzoną formą wyczuwa się gwałtowną pulsację, osobisty temperament, osobowość autora”. Sugerował też, że „chłód i obiektywizacja” mogą sprawdzić się „na najwyższych szczytach sztuki”, ale „poniżej wszystko, co z chłodu” (z wyrachowania, z doktryny?), „przemija szybko”⁵². Nie takich konkluzji oczekiwali propagatorzy realizmu socjalistycznego⁵³.

⁴⁷ A. Wat, *Publicystyka*, oprac. P. Pietrych, Warszawa 2008. Tom ten zawiera rozproszone teksty A. Wata publikowane (przeważnie) w prasie i periodykach literackich w latach 1920–1967.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 357–358.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 412 i 429.

⁵⁰ Zob. komentarz P. Pietrycha do artykułu Wata *O Lucjanie Rudnickim*, w: A. Wat, *op.cit.*, s. 517.

⁵¹ *Ibidem*, s. 513.

⁵² *Ibidem*, s. 463.

⁵³ O socrealizmie w literaturze i jego propagatorach – zob. np.: S. Kisielewski, *Wołanie na puszczy*, Warszawa 1997, s. 105–106.

18 lutego 1950 r. podczas konferencji z udziałem literatów w gmachu Rady Państwa Jakub Berman oświadczył, że „obowiązkiem pisarza jest poznać prawa rządzące rozwojem społecznym”. Jakkolwiek uwaga ta nawiązywała do filozofii Taine’a czy Comte’a, w nowej wykładni oznaczać miała usłużne opiewanie nowego ładu. W kolejnych wystąpieniach Berman, podobnie jak to czyniono w Związku Sowieckim, potępił „formalizm” – za oderwanie od „rzeczywistego życia” i zasklepianie się „w przeżyciach sztuki dla sztuki”, a nawet naturalizm – za niedostrzeganie „rozwoju, marszu naprzód”. W tym ujęciu utwór literacki stawał się produktem ideologicznym⁵⁴.

Ocena działalności literackiej, zwłaszcza w latach 1949–1954, przynajmniej w publicystyce Aleksandra Wata, okazała się bezlitosna. W 1966 r., dziesięć lat po przełomie 1956 r., napisze w emigracyjnych „Wiadomościach”, że „wszystko, co wyprodukowano” w tych latach, okazało się „śmieciem”. „Piękny wybuch twórczości w okresie Października wyniknął z nagłego wyzwolenia z pęt. Był euforią więźnia, który po latach wyszedł z ciemnicy na wolność, na światło dnia. Krótkotrwałą wolność”. I dalej: „Wszystko, co w Polsce było i jest jeszcze wartościowego w literaturze, jest z inspiracji niekomunistycznej, antykomunistycznej”. Wat będzie zarazem ostrzegał: „czy kultura narodu może żyć długo i rozwijać się wyłącznie aluzjami, kontrabandą?...”⁵⁵. Oczywiście bilans twórczości socrealistycznej wymagałby szerszego omówienia⁵⁶.

Zmiana sytuacji literackiej

Rok 1956 to moment zwrotny w dziejach polskiej literatury. Jego świadectwem jest książka Jana Błońskiego pt. *Zmiana warty*, opublikowana w 1961 r. Błoński pisał, że „można z czystym sumieniem mówić o zmianie sytuacji literackiej”. Dokonali jej m.in. Marek Hłasko, Marek Nowakowski, Andrzej Brycht, czy także, dodajmy, Leszek Płażewski⁵⁷. Ich niejednorodną zresztą twórczość wyróżniały trzy, a nawet cztery cechy⁵⁸.

Pierwsza z nich to diagnozowanie przemiany społecznej. Trudno zaprzeczyć, pisał Błoński, że „w dobie zmieszania warstw i grup społecznych, w czasach gdy niepewnie, na oślep tworzą się nowe modele ocen i zachowań – młody pisarz widzi siebie w roli zbłąkanego, choć zarazem dynamicznego rozbitka; i że fascynują go ludzie marginesu, luzacy i lumpenproletariusze”. Wprawdzie Ludwik Flaszen popaździernikową twórczość (od Sławomira Mrożka po Mirona Białoszewskiego) nazwał „literaturą lumpów”, lecz Błoński uważał tę formułę

⁵⁴ A. Sobór-Świdarska, *Jakub Berman. Biografia komunisty*, Warszawa 2009, s. 359, 363.

⁵⁵ A. Wat, *op.cit.*, s. 603–604.

⁵⁶ Zob. M. Szyszka, *op.cit.*, s. 226.

⁵⁷ M. Nowakowski, *Odchodzi pokolenie*, „Rzeczpospolita”, nr 7 z 11 stycznia 2011 r., s. 15.

⁵⁸ Zob. M. Nowakowski, *Nekropolis 2*, Warszawa 2008, s. 80–81.

za idącą zbyt daleko. Jego zdaniem, młodzi pisarze, tacy jak Nowakowski czy Brycht, „wybrali temat lumpenproletariusza – niejako z konieczności”. „Tak – nieodwołalnie – odsłoniło im się oblicze rzeczywistości”.

Drugą cechą literatury popaździernikowej to nieufność wobec ideologii. W ocenie Błońskiego młody pisarz może mieć poczucie, że „znalazł się w świecie kruchym; zarówno tradycja, jak współczesność objawiła mu najpierw swe ciemne, negatywne oblicze. Zwleka więc z działaniem; do wszystkich zaś ideologii odnosi się nieufnie”. Stąd też wyprawy na „margines” życia społecznego w poszukiwaniu prawdy o tym świecie.

Odpowiedzią na kryzys ideologii, „kruchomość” świata – to trzecia cecha – stała się beznamietność narracji, fotograficzność opisu. Błoński tak oceniał styl Nowakowskiego: „spisuje swe obrazki niczym entomolog: beznamietnie, jakby obojętnie; wzdraga się nie tylko przed oceną, ale nawet przed psychologią. Tak, jakby składał się wyłącznie z oka rejestrującego osobliwe obyczaje doliniarzy, paserów i klawiszy”. Dodaje dalej: „Żadnego w *Tym starym złodzieju* romantyzmu, twarda tylko obojętność, tak obojętna, że przechodzi prawie w neutralność”⁵⁹. O jednym z kolejnych zbiorów opowiadań Nowakowskiego pt. *Zapis* Błoński napisze w 1972 r., że „proza Nowakowskiego należy dziś do najbardziej obiektywnych”⁶⁰. Sam Nowakowski będzie wskazywał po latach, że „protokół” okazał się „najważniejszym dokumentem literackim epoki”⁶¹.

Czwarta cecha, o której nie sposób było pisać otwarcie, to sprzeciw wobec totalitaryzmu. Pisarskie próby twórców „zmiany warty” warto odczytywać w kontekście szkicu George’a Orwella pt. *Literatura a totalitaryzm*, pierwotnie zaprezentowanego na falach BBC 19 czerwca 1941 r.⁶² Można powiedzieć, że mieli oni wręcz obsesję na punkcie realności, konkretności i szczerości opisu. Zdawali się sądzić, że relacja może być nawet drastyczna, jeśli jest prawdziwa, przy czym (krytykowany niekiedy) brutalizm był tu środkiem, a nie celem. Jak bowiem przestrzegał Orwell: „Pierwszą rzeczą, jakiej oczekujemy od pisarza, jest to, że nie powinien on kłamać, że powinien powiedzieć, co naprawdę myśli, co naprawdę czuje. Najgorszą rzeczą, jaką można powiedzieć o dziele sztuki, to to, że jest nieszczerze” [tłum. – K.K.]⁶³. Twórcy „zmiany warty” okazali się (niekoniecznie świadomymi) wykonawcami tego przesłania.

⁵⁹ J. Błoński, *Zmiana warty*, Warszawa 1961, s. 133–137. Zob. także: tenże, *Odmarsz*, Kraków 1978, s. 55.

⁶⁰ J. Błoński, *Odmarsz...*, s. 278.

⁶¹ M. Nowakowski, *Karnawał i post*, w: *Karnawał i post*, Warszawa 1989, s. 11. Również Błoński dostrzegał protokołarność prozy Nowakowskiego: „Szczepański wychodzi od pamiętnika, Nowakowski od protokołu”. J. Błoński, *Odmarsz...*, s. 278.

⁶² O okolicznościach współpracy G. Orwella z BBC (w tym o jego audycjach o przyszłości literatury): D.J. Taylor, *Orwell. 1903–1950*, Warszawa 2007, s. 371.

⁶³ Całość: http://orwell.ru/library/articles/totalitarianism/english/e_lat Wiele lat później K. Kofta będzie zaliczać esej Orwella do najważniejszych swoich lektur i wciąż aktualnych. K. Kofta,

Nawiasem mówiąc, podobny zwrot można obserwować w sztukach plastycznych. Przełomowa okazała się V Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki pt. *Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi* w warszawskim Arsenale (lipiec–wrzesień 1955 r.). Zaprezentowano na niej prace 244 artystów, wśród nich Izaaka Celnikiera, Marka Oberländera czy bliskiego później Nowakowskiemu Jana Lebensteina⁶⁴. Warto odnotować, że prace zrywające z estetyką socrealizmu, a i koloryzmu oficjalna prasa piętnowała jako malarstwo „barbarzyńskie”⁶⁵.

„Zmianę sytuacji literackiej” komentowano na różne sposoby, przeważnie z zainteresowaniem.

Gustaw Herling-Grudziński, po lekturze *Pętli* Marka Hłaski, pisał w październiku 1956 r. na łamach londyńskich „Wiadomości”, że pisarz ten, „operując samymi tylko realiami, daje coś więcej niż wierny opis fotograficzny”, a mianowicie to, że „pozostaje na zawsze w pamięci straszliwa atmosfera milczącej rozpaczy i półzwierzęcej wegetacji”⁶⁶. Józef Czapski, wedle relacji Zygmunta Mycielskiego, miał w 1957 r. powiedzieć, że gdy chce się „dowiedzieć czegoś dzisiaj o Polsce”, czyta właśnie Hłaskę⁶⁷. Sam Mycielski jeszcze na początku 1956 r. opisywał w dzienniku Hłaskę jako „zdolnego, dzikiego, prymitywnego, rozłożonego, zapitego, histerycznego chłopaka”⁶⁸. Swoista *Haß-liebe* narastała. W 1968 r. przy okazji lektury *Pięknych dwudziestoletnich* Mycielski zanotuje: „Hłasko uformował się w Polsce w chwili, gdy cała uwaga skupiła się na roli: demaskować, powiedzieć prawdę, protestować. Chodzi tu więc o świat sprawiedliwy, wolny i tak dalej. Chodzi o bunt. Jego talent poszedł w kierunku nie tylko uproszczenia, ale prymitywnego w gruncie rzeczy obrazowania, wyboru, w którym gwałt, pałka, wódka, przesłoniły mu głębię procesu, który się odbywa w tym ogromnym kotle świata. [...] Hłasko jest na poziomie relacji, świadectwa, reportażu, a nie kreacji, którą jest dorzucenie do istniejącej rzeczywistości czegoś nowego, nie istniejącego”⁶⁹. Dla historyka to zachęcająca rekomendacja.

Marek Hłasko okazał się jednym z głównych bohaterów opublikowanej właśnie korespondencji Marii Dąbrowskiej i Jerzego Stempowskiego. Warto tu przynajmniej krótko odnotować przenikliwą ocenę Dąbrowskiej na temat literatury, która się objawiła około roku 1956. Zastrzegając, że nie ma do niej „smaku”, autorka

Monografia grzechów. Z dzienniczka 1978–1989, Warszawa 2006, s. 268, zapisek z 13 czerwca 1984 r.

⁶⁴ Zob. M. Nowakowski, *Szyfr Lebensteina*, w: *Szyfr Lebensteina. Polska w XX wieku. Śladami rysunków Jana Lebensteina*, Warszawa 2010, s. 15–23.

⁶⁵ Zob. np. M. Kitowska-Łysiak, *Izaak Celnikier*: http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_celnikier_izaak.

⁶⁶ G. Herling-Grudziński, *Ciemności i pętla*, w: *Recenzje, szkice, rozprawy literackie...*, s. 468.

⁶⁷ Z. Mycielski, *Dziennik 1950–1959*, Warszawa 1999, s. 283–287, zapisek z 15 sierpnia 1957 r.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 173, zapisek z 9 stycznia 1956 r.

⁶⁹ Z. Mycielski, *Dziennik 1960–1969*, Warszawa 2001, s. 539–540, zapisek z 8 stycznia 1968 r.

Nocy i dni podkreślała, iż „piętnowanie takiej literatury i złorzeczenie jej (jak u nas) nie jest rzeczą poważną, wyraża raczej niemoc i bezradność wobec rzeczywistości, którą ta literatura obnaża”. „Nie jest ona tworzona bez sensu i nie powstaje bez przyczyn. Nie jest też uprawiana przez partaczy i grafomanów, ale przez świetnych nieraz majstrów. Trzeba ją, jak myślę, badać i analizować *sine ira et studio*” – do czego Dąbrowska zachęcała Stempowskiego. „Są w niej, być może, zawiązki walki ze złem, prowadzonej na jego własnym terytorium. I kto wie, czy nie jest ona najjaskrawszym w dziejach piśmiennictwa ostrzeżeniem, że kultura, cywilizacja, moralność, oblicze człowieczeństwa znalazły się w groźnym impasie”⁷⁰.

Sam Jerzy Stempowski po lekturze m.in. opowiadań Marka Hłaski i Marka Nowakowskiego zachwyci się, wprawdzie nie bez zastrzeżeń, „niezrównaną żywotnością” literatury popaździernikowej (co wymagałoby zresztą osobnej analizy)⁷¹.

Osobnej refleksji wymagałoby pytanie, w jakim stopniu pisarze dokonujący „zmiany warty” korzystali z prądów literackich w innych krajach⁷². Odpowiedź byłaby łatwiejsza w odniesieniu do kina, gdzie można odnaleźć ślady inspiracji m.in. włoskim neorealizmem⁷³. Z dystansem patrzący na życie krajowe i emigracyjne Andrzej Bobkowski odnosił wrażenie, którym dzielił się 9 czerwca 1960 r. w liście do Anieli Mieczysławskiej, że nastąpiła swoista moda na „beznadzieję, psychopatię, zboczenia, wszystkie *bas fonds* natury ludzkiej”⁷⁴. Z tym większą ulgą, jak pisał, przeczytał niedawno *Lamparta* autorstwa zmarłego w 1957 r. Giuseppe di Lampedusy. Sam opowiadał się za „niedomówieniem”, poprzestawaniem na „paru słowach”. Zarazem miał świadomość, że akurat rzeczywistość Polski Ludowej wymaga szczególnych środków wyrazowych. W 1957 r. pisał wszak do Tymona Terleckiego: „Ludzie kradną, ludzie jeżdżą na gapę, ludzie oszukują, ludzie zachowują się po chamsku – i chciałoby się krzyczeć, że mają rację, że w tym ustroju trudno być innym. Nie wińcie ludzi, że piją. To nie ludzie są winni, to nie niski stopień uświadomienia obywatelskiego – nie, nie, nie – to ustrój. Zdemokratyzować społeczeństwo naprawdę można tylko dostępnością maksimum artykułów codziennego użytku przy minimum ceny. Reszta to bujda. Marzeniem każdego robotnika jest dojść do burżuazyjnego stylu życia – i to trzeba mu dać”⁷⁵. Bliskie to tematy twórcom „zmiany warty”.

⁷⁰ M. Dąbrowska, J. Stempowski, *Listy. 1954–1958*, t. II: 1954–1958, oprac. A.S. Kowalczyk, Warszawa 2010, s. 302, list z 27 kwietnia 1958 r.

⁷¹ J. Stempowski, *Klimat życia i klimat literatury 1948–1967*, wybór i oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 2001, s. 166. Zob. także H. Markiewicz, *Od Tarnowskiego do Kotta*, Kraków 2010, s. 409; W. Wiśniewski, *Lekcja polskiego i nie tylko...*, Warszawa 2011, s. 141–142.

⁷² G. Herling-Grudziński, *Ciemności i pętla...*, s. 469.

⁷³ T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 160–165.

⁷⁴ A. Bobkowski, A. Mieczysławska, *Listy 1951–1961*, wstęp A.S. Kowalczyk, Warszawa 2010, s. 172–173.

⁷⁵ A. Bobkowski, *Listy do Tymona Terleckiego 1956–1961*, Warszawa 2006, s. 80–81.

Ale i Marian Hemar, po lekturze m.in. *Pięknych dwudziestoletnich* Hłaski w 1966 r., pytał z niepokojem, „dokąd my idziemy w tym rozwoju literatury, jedynym chyba na świecie? Bo nic podobnego nie znam w angielskim czy niemieckim, o niczym takim nie wiem we francuskim czy włoskim”⁷⁶.

Manifesty literackie

Trzeba tu przywołać artykuł Stanisława Grochowiaka pt. *Turpizm – realizm – mistycyzm*, ogłoszony w 1963 r. na łamach dwutygodnika „Współczesność”, bodajże najważniejszego pisma literackiego przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, którym Grochowiakowi dane było kierować jednak tylko w latach 1959–1960⁷⁷. Przed turpistami – pisał poeta – „może jak przed żadnym pokoleniem poprzednim stanął problem realizmu”, przy czym nie chodzi tu o realizm jako „normatywną metodę pisarską”. Zdaniem Grochowiaka „problem ten uformował się jakby w dwu fazach”. Pierwsza z nich to wojna i ludobójstwo. Co pozostało w polskiej literaturze? „Szereg pięknych, lecz tylko formalnych zdobyczy awangardy krakowskiej, niewesołe wspomnienie o skamandrytach, Broniewski, Miłosz...” Obecnie – wskazywał dalej Grochowiak – zapewne można by tę listę wydłużyć, choć „wstrząs był tak okrutny, iż wydawało się, że nie ocalało nic prócz złudzeń”. Właśnie z tego wstrząsu, wedle Grochowiaka, wywodził się Tadeusz Różewicz i jego „turpizm, nie polegający bynajmniej na mnożeniu brzydkich rekwizytów, ale na tym, czym turpizm jest istotnie: na upartym szukaniu nowej, realistycznej formuły dla poezji”. Ta realistyczna formuła powinna dać człowiekowi „wiedzę o sobie samym, wiedzę nieupiększoną, niekiedy okrutną, ale tylko w tym układzie ocalającą”. Druga faza to kolejny „historyczny wstrząs”, czyli „Październik 1956”. Debiutanci z tego okresu, jeśli zostawali turpistami, to tak, jak dawniej Różewicz: „przez upartą dążność do odmitologizowania poezji, do nasycenia jej rzeczywistym życiem i troskami polskiego społeczeństwa”. Stąd, w ocenie Grochowiaka, atrakcyjność pierwszych wierszy Białoszewskiego, oddających „mizerabilizm, który w tym kraju był i jest jeszcze doświadczeniem powszechnym”. „Nie okłamujmy się” – konkludował Grochowiak: „Żyjemy w Polsce, która z wielu

⁷⁶ M. Hemar, *Awantury w rodzinie*, Łomianki 2008, s. 333.

⁷⁷ O genezie pisma i twórcach grupujących się wokół niego: J. Petelenz-Łukasiewicz, *Ten chłopiec niezwykły – po latach*, w: *Dusza czyścowa. Wspomnienia o Stanisławie Grochowiaku*, oprac. A. Romaniuk, Warszawa 2010, s. 58, 60; S. Kryska, *Grochowiak we „Współczesności”*, w: *ibidem*, s. 128–129; A.J. Wieczorkowski, *Obsypany liryką i popiołem smutku*, w: *ibidem*, s. 199. O znaczeniu „Współczesności” wspominał M. Nowakowski podczas dyskusji panelowej 19 kwietnia 2007 r. Zob. *Artyści a Służba Bezpieczeństwa. Aparat bezpieczeństwa wobec środowisk twórczych*, red. R. Klementowski, S. Ligarski, Wrocław 2008, s. 211.

uzasadnionych przyczyn jest krajem ludzi biednych i w tym sensie *chorych, brzydkich*⁷⁸.

Przywołany przez Grochowiaka Miron Białoszewski wysuwać będzie podobne argumenty. „Wszystko jest godne uwagi dla takiego pisania jak moje. [...] Moje kawałki-wiersze dziennikowe są naprawdę dziennikowe. Czyli pisanie i życie idą razem. A chwilami są tym samym. [...] Wiersze moje od paru lat powstają z rzeczywistości, nie z wymysłu, tylko z dziania się. [...] Żeby robić literaturę, nie należy nigdy sięgać do literatury. Trzeba ją robić z czegoś żywszego i innego, właśnie z życia. Z życia i przeżycia”⁷⁹. Pod zdaniami tymi zapewne podpisałby się także Rafał Wojaczek⁸⁰.

Nie mniej ciekawa wydaje się autorefleksja pisarska Kazimierza Orłosa. Jego świadomość jako pisarza kształtowała się na początku lat sześćdziesiątych, ponieważ w opozycji do „zachodnich wzorów i mód” naśladowanych wówczas m.in. przez Jerzego Andrzejewskiego. „Peerelowska rzeczywistość – oto, co naprawdę było fascynujące. Ten kraj naokoło, czas, w jakim żyliśmy. Terazniejszość” – podkreślał Orłoś⁸¹.

Marek Nowakowski tak zaś wspominał swoje „wczesne próby nowelisticzne”: najpierw „moja chłonność nade wszystko wylawiała specyfikę tego zamkniętego świata, osobliwości języka i odmienność psychiczną ludzi żyjących poza prawem”, stopniowo „opisywanie świata stawało się coraz bardziej oszczędne w słowa”, bez „nadmiernie jaskrawych kolorów”, „dążyło naturalnym biegiem doświadczeń do swoistej sprawozdawczości, czego koronnym dowodem są tomy *Zapis* i *Mizerykordia* z lat 60.” Wchodząc głębiej „w materię, w której tkwimy” – deklarował pisarz – „dążyłem do mocnego osadzenia opisywanych zjawisk w nędzy słów, zdań, obrazów, marząc o ich wierności wobec opisywanego życia”. A więc „suchy, wypreparowany styl, pozbawiony ozdób i barwy, przypominający naukowe, specjalistyczne rozprawy czy raporty, nie pozbawiony jednak humoru i ironii, inkrustowany z rzadka jakimś słowem jak rodzynkiem – oto forma, która pociąga mnie coraz

⁷⁸ S. Grochowiak, *Turpizm – realizm – mistycyzm*, w: *Literatura współczesna. Antologia wypowiedzi programowych i opracowań naukowych*, wybrał J. Kajtoch, Kraków 1977, s. 137–138. Do popularyzacji określenia „turpizm” przyczynił się J. Przyboś jako autor ironicznej *Ody do turpistów*. *Ibidem*, s. 37.

⁷⁹ M. Białoszewski, *Mówienie o pisaniu* (1976), *Wiersze. Wybór*, Warszawa 2003, s. 6–10.

⁸⁰ O twórczości R. Wojaczka tak pisał T. Karpowicz: „Pełno tu kotwic rzeczywistości. Każda awantura z milicją, cele więzienne, widoki z zakratowanych okien, kible, kluby EMPiK-u i Związków Twórczych, panie bufetowe, sukces literacki i salicyl do picia – nieprawdopodobna mieszanina swojskości i uniwersalności, znajdują natychmiastowy wyraz w zapisie poetyckim lub w prozie”. T. Karpowicz, *Sezon na ziemi*, w: *Który jest. Rafał Wojaczek w oczach przyjaciół, krytyków i badaczy*, red. R. Cudak, M. Melecki, Katowice 2001, s. 135. Szerzej zob. K. Batorowicz-Wołowicz, S. Bereś, *Wojaczek wielokrotnie. Wspomnienia, świadectwa, relacje*, Wrocław 2008.

⁸¹ K. Orłoś, *Historia „Cudownej meliny”*. *Cudowna melina*, Warszawa 2009, s. 57–58.

bardziej⁸². Inaczej niż w wypadku naturalistów, założenia pisarskie Nowakowskiego dotyczyły raczej samego języka, a nie poglądów na rzeczywistość.

„Zmiana warty” po 1956 r. oznaczała zatem zwrot ku „relacji, świadectwu, reportażowi, a nie kreacji” (jak pisał Mycielski). Główne cechy tej literatury to: aideologiczność, fotograficzność, poszukiwanie prawdziwego życia również pośród „marginesu społecznego”, diagnozowanie przemiany społecznej dokonującej się w PRL.

Ale uwaga: w latach sześćdziesiątych zarysuje się tendencja odchodzenia od realizmu na rzecz „kultury symbolicznej”, a co gorsza, „miałkiej” twórczości „konkursowej”. W rezultacie – jak ocenią na początku lat siedemdziesiątych Julian Kornhauser i Adam Zagajewski – rozległe „obszary naszego świata” okażą się „światem nie przedstawionym”⁸³. A przecież to właśnie „literatura realistyczna” służy za podstawowy „instrument zdobywania elementarnej wiedzy o nas”. Tym bardziej że ani socjologia, ani psychologia, ani filozofia nie potrafią jej zrekomensować; nie tworzą bowiem spójnego „obrazu naszych problemów”⁸⁴.

Realizm Marka Nowakowskiego, wiernego przesłaniu „zmiany warty”, a zarazem intelektualnie autonomicznego, pozostanie czymś szczególnym. Warto tu zaznaczyć, że pisarz raczej nie godził się na etykietkę „pokoleniową”. W 1983 r. w rozmowie z Wojciechem Wiśniewskim powie: „Są to wymysły krytyków na ich własny, prywatny użytek, nie interesuje mnie ani Pokolenie '56, ani turpizm. Jeżeli mnie coś łączy z tym pokoleniem, to tylko czas. [...] W literaturze pracuje się zawsze samotnie”⁸⁵. To ważne, by pamiętać o różnicach perspektyw – historyków literatury i samych pisarzy.

Literatura a polityka

Historii literatury w czasach PRL nie da się badać bez uwzględnienia kontekstu politycznego. Twórcy „zmiany warty” już wkrótce po „Październiku” musieli zmierzyć się z polityką kulturalną Władysława Gomułka. O powrocie do reguł „scenariusza” ideologicznego świadczył przebieg XIII Plenum KC PZPR 4–6 lipca 1963 r.⁸⁶ W programowym referacie pt. *O aktualnych problemach ideologicznej pracy partii* Gomułka napiętnował twórczość „niektórych młodych

⁸² M. Nowakowski, *Karnawał i post...*, s. 6, 16–17.

⁸³ J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974, s. 12, 42, 66, 96, 135, 194.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 11–12.

⁸⁵ W. Wiśniewski, *op.cit.*, s. 162–163.

⁸⁶ O reakcjach społecznych na XIII Plenum KC PZPR – zob. Archiwum Akt Nowych, KC PZPR, 237/VII–3971, k. 132, Informacja Wydziału Organizacyjnego KC nr 54/A/3903, 31 lipca 1963 r.

pisarzy” jako „ekstrakt cynizmu” i narzekał, że „trudno bez obrzydzenia przebrnąć przez ich opowiadania”. I sekretarz próbował zdezwuuować tę twórczość jako rzekomo wtórną wobec „literatury francuskiej i amerykańskiej”. W istocie chodziło mu jednak o to, że „te przejawy cynizmu, demoralizacji i zwyrodnienia próbuje się przedstawić jako skutek panujących u nas warunków”. Gomułka groził wydawcom i redaktorom pism literackich, którzy „podobne obrzydliwości drukują”⁸⁷. Słowa te zapowiadały represje, na które nie trzeba było długo czekać. Pretekstem stał się List 34, ogłoszony 14 marca 1964 r. We wrześniu 1964 r. podczas zjazdu literatów Gomułka bez niedomówień wskaże już na konieczność uzgadniania „racji partii” oraz „racji pisarzy”, przy czym stroną tego porozumienia mieli być pisarze „stojący na gruncie postępu i socjalizmu”⁸⁸. Powyższe cytaty wskazują, że „zmiana warty” w 1956 r. (i później) dokonywała się nie dzięki dojściu do władzy Gomułki, lecz pomimo jego rządów⁸⁹.

Przełomem porównywalnym z 1956 r. okazały się „wydarzenia marcowe” w 1968 r.⁹⁰ „Naprawdę żyliśmy sztuką, naszym pisaniem i niewiele nas interesowała ówczesna rzeczywistość polityczna. Ale to się zaczynało zmieniać. Był bowiem Marzec ’68” – wspomina tamten czas z perspektywy wrocławskiego środowiska literackiego Stanisław R. Kortyka, obecnie profesor ASP we Wrocławiu⁹¹. W tych warunkach idea realizmu zaczęła nabierać nowych znaczeń, o czym świadczy również wydany po latach tomik Marka Nowakowskiego *Syjonisci do Syjamu. Zapiski z lat 1967–1968*.

Summą literackich doświadczeń „Marca” pozostaje *Etyka i poetyka* Stanisława Barańczaka⁹². Określenie „pokolenie ‘68” jest o tyle zasadne – pisał Barańczak – że wskazuje ono nie tylko na „istnienie pewnego ponadindywidualnego zjawiska”, lecz także na jego „społeczne korzenie”, czyli „przeżycie pokoleniowe”, które uformowało „określony sposób myślenia i mówienia o rzeczywistości”. Doświadczenie 1968 r. (a potem 1970) sprawiło bowiem, że „otwarły

⁸⁷ Szerzej zob. „*Twórczość obca nam klasowo*”. *Aparat represji wobec środowiska literackiego 1956–1990*, red. A. Chojnowski, S. Ligarski, współpraca K. Batorowicz-Wołowiec, wstęp S. Ligarski, Warszawa 2009, s. 9–10.

⁸⁸ A. Wat, *op.cit.*, s. 616, przypis 87 autorstwa P. Pietrycha.

⁸⁹ Można też dostrzec próby sprowadzenia realizmu literackiego do jednego tematu – okupacji niemieckiej (i to z wyłączeniem wielu wątków). Zob. S. Kisielewski, *Wołanie na puszczy...*, s. 37–38.

⁹⁰ J. Eisler, *Polski rok 1968*, Warszawa 2006, s. 190.

⁹¹ K. Batorowicz-Wołowiec, S. Bereś, s. 397; podobne relacje: s. 226, 379, 503, 515. Zob. także: W. Suleja, *Dolnośląski Marzec ’68. Anatomia protestu*, Warszawa 2006, s. 263; P. Urbaniak, *Środowiska twórcze na Dolnym Śląsku w latach 1945–1989*, w: *Artyści a Służba Bezpieczeństwa...*, s. 76.

⁹² Szczególnie zamieszczone w niej szkice pt. *Nowy spór o realizm* (z października 1974 r.) oraz *Pokolenie ’68: próba przedwczesnego bilansu* (z czerwca 1974 r.).

nam się oczy i głowy”⁹³. Zarówno na mechanizmy systemu totalitarnego, jak i na „społeczeństwo”, które w znacznej części okazało się gotowe do pójścia za tymi, którzy będą gwarantować „poczucie bezpieczeństwa i możliwość wyładowania nagromadzonych urazów”. Przekonaliśmy się – pisał Barańczak – jak wiele trzeba, aby pozostać wiernym „elementarnym prawom uczciwości, tolerancji, samodzielności myślenia”. „Marzec” pokazał, że poeta czy prozaik nie może poprzestać na „tworzeniu pięknych zdań”. Wyzwaniem okazało się, wskazywał dalej Barańczak, „tworzenie zdań prawdziwych: mówienie słowami, które budziłyby ludzi z uspienia, które potrzęsałyby sumieniami i uczyły myśleć”. To „konkret” powinien się stać „probierzem wartości wzniosłych ogólników, które – przymierzone do konkretnej sytuacji społecznej – okazują się nieraz pustym frazesem”. Kontestacyjny odruch sprzeciwu, zastrzegął Barańczak, to jednak „zbyt mało, aby dać sobie radę z rzeczywistością”. Chodziłoby raczej o konstruowanie „systemu wartości, pomagających uporządkować własną wizję świata”, a zarazem stworzyć „własny, odrębny styl mówienia o tym świecie”. „Im bardziej własny i niepodrabiany jest język, jakim się posługujemy, tym uczciwiej i prawdziwiej możemy mówić o rzeczywistości, która nas otacza”⁹⁴.

Widać tu już przesunięcie akcentu w porównaniu z opiniami Jana Błońskiego o twórcach „zmiany warty” czy deklaracjami Stanisława Grochowiaka⁹⁵.

Wróćę na chwilę do książki Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego *Świat nie przedstawiony*. Autorzy krytycznie odnieśli się do „situacji w literaturze” w latach sześćdziesiątych, wskazując na niespełnianie przez nią funkcji poznawczej, odchodzenie od realizmu, nierozpoznawanie wielu obszarów rzeczywistości, a w konsekwencji wytworzenie się luki między „kulturą symboliczną” a „realnością bytu społecznego”. Pytanie, jak usunąć tę lukę, Stanisław Barańczak postawił w szkicu *Nowy spór o realizm*. Kornhauser i Zagajewski zdawali się mówić, że „rzeczywistości” nie da się ani zanegować, ani zaaprobować, pozostaje więc „odnaleźć się w niej”, rozpoznać ją, opisać, a potem przystąpić do jej przekształcania. Ale Barańczak, ukształtowany przez doświadczenie „Marca”, a potem „Grudnia”, pisząc swój szkic w październiku 1974 r., miał już wrażenie anachroniczności tego programu: „Czy istotnie *najpierw opisać*, a dopiero później *wprowadzać wartości*? Czy ta kolejność jest w ogóle możliwa i sensowna?”⁹⁶. Sam skłaniał się do refleksji, że literatura właściwie nie może nie

⁹³ Zob. także H. Świda-Ziemia, *Młodzież PRL. Portrety pokoleń w kontekście historii*, Kraków 2010, s. 407.

⁹⁴ S. Barańczak, *Etyka i poetyka*, Kraków 2009, s. 297–302.

⁹⁵ Zob. także T. Burek, *Jaka historia literatury jest nam dzisiaj potrzebna?*, Nowa, Warszawa 1979, s. 12.

⁹⁶ Wydaje się, że uwagi polemiczne Barańczaka odnosiły się szczególnie do zamykającego tom *Świat nie przedstawiony* tekstu A. Zagajewskiego, napisanego w 1973 r. Zob. J. Kornhauser, A. Zagajewski, *op.cit.*, s. 206.

stawiać pytań etycznych; chodzi raczej o to, „jakie to są pytania i jak zostają postawione”. Trafnej odpowiedzi na nie udziela Nowakowski, ale Nowakowski jako autor *Wesela raz jeszcze*⁹⁷. Oto bowiem „uważany za typowego realistę Marek Nowakowski”, wskazywał Barańczak, w swoich ostatnich „rewelacyjnych opowiadaniach sięga po narzędzie groteski i literackiej aluzji; narzędzie pozornie sprzeczne z realizmem, a przecież pozwalające stworzyć obraz współczesnej Polski, który poraża swoją prawdziwością”⁹⁸. W rzeczywistości PRL, po tym, czego dowiedzieliśmy się o naturze władzy i społeczeństwa w 1968 r., zdaje się sugerować Barańczak, oderwany od pytań etycznych realizm mógłby prowadzić do ledwie estetyzmu lub, co gorsza, trywialności.

W 1956 r. wydawać się mogło, że „realizm” może zaistnieć obok świata polityki. Po 1968 i 1970 r. stało się jasne, że musi uwzględniać reguły systemowe. W przekonaniu tym utwierdzą wydarzenia 1976 r.⁹⁹ Odkrycie młodych twórców „pokolenia ’68” sprowadzało się właściwie do tego, że PRL to jednak państwo totalitarne, w którym nie istnieje rzeczywistość niezależna od polityki – i to polityki ufundowanej na ideologii¹⁰⁰.

Ciekawa wydaje się tu refleksja Kazimierza Orłosa, który tak wspominał swoją przyjaźń z Markiem Nowakowskim, datującą się od początków lat sześćdziesiątych: „Jego świat *Tego starego złodzieja* i *Benka kwiaciara*, świat peryferyjnej Warszawy powojennej, był mi zupełnie obcy i nieznan. Skończyłem wtedy pracę w Turosszowie, wybierałem się do Soliny. Ten kraj to było dla mnie przede wszystkim to, co działo się w życiu politycznym, społecznym, w moim własnym życiu rodzinnym, w miejscach, gdzie pracowałem. Jeszcze wierzyłem Gomułce i komunistom. Żyłem trochę na powierzchni, płytko. Marka te sprawy jakby nie interesowały. Tylko ludzie, ludzkie zachowania, to wszystko, co można było przeżyć i zobaczyć. Zawsze szukał drugiego dna. Myślę, że od tamtych czasów stopniowo, niedostrzegalnie obaj przejęliśmy trochę od siebie – z tych dwóch krańcowych postaw. Marek zainteresowanie polityką, czasem, jakim żyliśmy, powierzchnią życia – ja ludźmi, ludzkim zachowaniem, tym drugim dnem”¹⁰¹. Orłoś celnie tu uchwycił przeobrażanie się realizmu literackiego między końcem lat pięćdziesiątych a latami siedemdziesiątymi.

⁹⁷ Z punktu widzenia SB i jej tzw. konsultantów opowiadanie było „paskudne i wredne”. Zob. Instytut Pamięci Narodowej (dalej – IPN), 0222/493/1, k. 38, Ocena opowiadania Marka Nowakowskiego *Wesele raz jeszcze*, Warszawa, 7 października 1974 r., tajne. Pierwodruk opowiadania: „Twórczość” 1974, nr 6, s. 8–54.

⁹⁸ S. Barańczak, *op.cit.*, s. 294. Zob. także W. Wiśniewski, *op.cit.*, s. 156–159.

⁹⁹ A. Krajewski, *Między współpracą a oporem. Twórcy kultury wobec systemu politycznego PRL (1975–1980)*, Warszawa 2004, s. 151, 439.

¹⁰⁰ J. Kuroń, *Myśli o programie działania*, w: *Opozycja. Pisma polityczne 1969–1989*, Warszawa 2010, s. 85; H. Świda-Ziemia, *op.cit.*, s. 407, 412, 417.

¹⁰¹ K. Orłoś, *op.cit.*, s. 155.

Prorocze okazały się też słowa Stefana Kisielewskiego, który po spotkaniu z Markiem Nowakowskim w listopadzie 1969 r. zanotował w dzienniku, że „w swym pesymizmie i zdesperowaniu dzisiejszym polskim życiem idzie dalej niż ja (!)”. „Doigrały się komuchy, utraciły najlepszą polską młodzież”¹⁰².

Pojawiło się jednak zagrożenie: czy realizm etyczny okaże się miarodajnym opisem rzeczywistości. Sam Kisielewski uzna w latach siedemdziesiątych, że wielka powieść, na miarę literatury francuskiej XIX w., może powstać tylko w atmosferze spokoju, dystansu, apolityczności. Co więcej, wielka powieść realistyczna pojawiła się w świecie, który się tworzył, kształtował, „wyłaniał”. Tak więc powieść realistyczna to dzieło autonomicznego twórcy obserwującego ład katalaktyczny, jak by powiedział Ludwig von Mises¹⁰³. Taka powieść wydaje się wręcz niemożliwa w ustroju „zaprojektowanym”, „sztucznym”, w którym polityka i ideologia przenikają wszystkie wymiary życia, co uniemożliwia pisanie „po prostu”, „normalnie”, „o miłości i śmierci”¹⁰⁴. W konsekwencji zadaniem pisarza staje się „opisanie socjalizmu”. Jak to jednak uczynić, skoro „literat polski dostaje się w tryby bez wyjścia”, wprawdzie ma tu „tematykę”, ale „nie może nic pisać, bo brak wolności słowa”, na emigracji zaś znalazłby „wolność słowa, lecz z daleka od tutejszej tematyki na nic mu się tamtejsza wolność nie przyda”. Poza tym w wolnym świecie „tematykę” tę mało kto by zrozumiał, bo przecież „tutejsze życie” jest „absolutnie odmienne od życia w innych ustrojach, nawet miłość, religia, sport – wszystko jest inne, naznaczone piętnem tego systemu”¹⁰⁵. Pozostawały więc takie czy inne formy „wewnętrznego eskapizmu”. Metodę pisarską Marka Nowakowskiego Kisielewski też uznawał za eskapizm, choć, jak zobaczymy w drugiej części artykułu, pisarz ten nie tyle uciekał przed (skądinąd dzielonymi z Kisielem) pisarskimi dylematami, ile raczej starał się je obejść, choć, zwłaszcza w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, i o niego upomni się polityka.

Uwikłanie w „opisywanie socjalizmu”, a właściwie w niemożność opisanie „socjalizmu”, miało też niepokojące literaturoznawców – patrzących jednak z bezpiecznej perspektywy – skutki artystyczne¹⁰⁶.

Przemysław Czapliński, autor studium o literaturze z lat 1976–1996, zauważa, że właściwie całą historię prozy po 1945 r. można opisać jako „współwystępowanie” i „naprzemienne nasilanie się” dwóch postaw – fikcyjnej i antyfikcyjnej.

¹⁰² S. Kisielewski, *Dzienniki*, Warszawa 1997, s. 299, zapisek z 17 listopada 1969 r.

¹⁰³ L. von Mises, *Ludzkie działanie*, Warszawa 2007, s. 6. Zob. także G. Herling-Grudziński, *Realizm kierowany...*, s. 176.

¹⁰⁴ Szerzej zob. M. Szyszka, *op.cit.*, s. 272–273.

¹⁰⁵ S. Kisielewski, *Dzienniki...*, s. 895, zapisek z 29 stycznia 1977 r. Zob. także A. Kijowski, *Rachunek naszych słabości*, Warszawa 2009, s. 37.

¹⁰⁶ Warto tu wspomnieć o recenzjach twórczości K. Orłosa i M. Nowakowskiego na łamach paryskiej „Kultury” autorstwa J. Katz-Hewetson: *Widziane z dołu*, „Kultura” 1980, nr 6, s. 138–144; Marek Nowakowski, „Kultura” 1983, nr 3, s. 150–155. Interesująca polemika z niektórymi tezami Katz-Hawetson: B. Toporska, *W obronie Orłosa*, „Kultura” 1980, nr 9, s. 121–123.

Z jednej strony „korzystającej z prawa do zmyślenia”, z drugiej – „dążącej do prawdziwości”, szukającej literackości w gatunkach pozaliterackich. Metoda „antyfikcyjna”, która zarysowała się „w okolicach przełomu październikowego”, zatriumfowała wraz z nastaniem drugiego obiegu pod koniec lat siedemdziesiątych, zyskała też dodatkowe uzasadnienie po wprowadzeniu stanu wojennego w 1981 r. Ale literacka strategia demaskowania socjalizmu – wskazuje Czaplński – prowadziła z czasem do wykształcenia się „realizmu antysocjalistycznego”, z punktu widzenia literaturoznawcy nazbyt sklejonego już nie tylko z codziennością, ale i bieżącą polityką, nietrwalego artystycznie. Z tego punktu widzenia – zresztą dyskusyjnego – odwrót od „autentyku” po 1989 r. wydaje się zasadny¹⁰⁷.

Akurat Marek Nowakowski wyczuwał niebezpieczeństwo „realizmu antysocjalistycznego”¹⁰⁸. W czerwcu 1977 r. pisarz miał wyrażać sprzeciw wobec opinii, jakoby stał się „bardziej działaczem politycznym niż pisarzem”¹⁰⁹. W połowie lat osiemdziesiątych, gdy uzna, że wykonał zadanie etyczne (np. w *Raporcie o stanie wojennym*), ogłosi powrót do swojego pierwotnego *credo* pisarskiego¹¹⁰. „Mam dość politykowania” – powie 23 grudnia 1986 r. podczas przesłuchania, co funkcjonariusze SB nietrafnie odczytują jako zawahanie¹¹¹, a nawet pretekst do dalszej „rozmowy dialogowej”¹¹². Nowakowskiemu chodziło zaś właśnie o realizm¹¹³.

Czy taki realizm, jaki Nowakowski wyobrażał sobie, gdy zanosił do redakcji „Nowej Kultury” swoje debiutanckie opowiadanie *Kwadratowy*, był w ogóle możliwy w warunkach PRL? Pytanie to stawiało sobie wielu twórców, a udzielane przez nich odpowiedzi wymagałyby osobnej analizy. Zasygnalizuję więc tylko

¹⁰⁷ Pisze Czaplński: „Niewątpliwie lata 70., a potem lata stanu wojennego, stworzyły swoistą socjologiczną pułapkę: literatura nie mogła, pod groźbą utraty szacunku czytelnika, zlekceważyć społecznych stereotypów na temat historii i polityki, a zarazem nie mogła – pod groźbą utraty autonomii *władzy sądzienia* – zrównać bezkrytycznie owych mniemań z rzeczywistością”. P. Czaplński, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*, Kraków 1997, s. 61–62. Zob. także: M. Szyszka, *op.cit.*, s. 325.

¹⁰⁸ O samoświadomości pisarza wiele mówi opowiadanie *Bożydar* z lat dziewięćdziesiątych. Zob. P. Czaplński, *op.cit.*, s. 72–73.

¹⁰⁹ IPN, 0222/493/6, k. 73, Meldunek operacyjny, oprac. J. Fortuński, 2 czerwca 1977 r.

¹¹⁰ Dla wielu czytelników *Raport o stanie wojennym*, choć etykietowany jako „jednowymiarowa literatura, pisana na zamówienie”, był – wręcz przeciwnie – „doskonałą książką, oddającą stan ducha, atmosferę i klimat” tego czasu. K. Orłoś, *op.cit.*, s. 154. Zob. także W. Wiśniewski, *op.cit.*, s. 142, 151.

¹¹¹ IPN, 0222/493/10, k. 54, Notatka z rozmowy w ramach akcji krypt. „Brzoza II”, przeprowadzonej z M. Nowakowskim, 23 grudnia 1986 r., tajne.

¹¹² IPN, 0222/493/10, k. 102, Notatka dot. kandydata do listy dialogowej, oprac. E. Jurewicz, 27 stycznia 1988 r., tajne spec. znaczenia.

¹¹³ W autobiograficznym opowiadaniu z 1986 r. pojawia się pytanie: „Może naprawdę jego twórczość przez te różnorakie uwikłania stała się płaska, przyziemna, pozbawiona szerokiego oddechu? Może należy otrząsnąć się z zależności i patrząc z olimpijską pobłażliwością starać się wyluskać z mierzwy teraźniejszości wartości ponadczasowe, uniwersalne?”. M. Nowakowski, *Portret artysty z czasów dojrzałości*, Warszawa 1989, s. 155.

trzy charakterystyczne opinie¹¹⁴. W kwietniu 1972 r. Antoni Słonimski w rozmowie z Karolem Estreicherem miał powiedzieć, że „ludzie chcą autentycznych dzieł literackich – prawdy o przeszłości, a nie zakłamania”; „zmęczenie nieautentyczną literaturą jest olbrzymie”¹¹⁵. W sierpniu 1974 r. Andrzej Kijowski rozważał „falszywość” swojej sytuacji jako pisarza: „ostatecznie mam gębę zamkniętą w sprawie, która mnie najbardziej dotyczy, obchodzi i zobowiązuje: pisarz jest przede wszystkim krytykiem własnego społeczeństwa i ustroju, w którym żyje; literatura jest wolnością. Musi przede wszystkim uderzać w to, co ją ogranicza. Jeśli tego nie robi, [nie] jest wolnością: czyli literaturą pozorną. Cokolwiek więc napiszę, winno odnosić się do ograniczeń mojej, naszej wolności”¹¹⁶. Edward Stachura zastanawiał się z kolei nad sensem „matematyczności opisu zjawisk”¹¹⁷, wskazując innym razem, że sam „mało” wymyślił fabułę¹¹⁸. Te trzy cytaty dość dobrze oddają nastroje pisarzy w latach siedemdziesiątych – napięcie między „potrzebą prawdy” oraz presją polityki. Refleksja nad rzeczywistością polityczną groziła mimowolną idealizacją społeczeństwa. Skupienie uwagi na społeczeństwie stwarzało ryzyko zlekceważenia roli polityki. W latach osiemdziesiątych, na skutek doświadczenia stanu wojennego, wybory będą prostsze etycznie, co nie znaczy – estetycznie¹¹⁹. Szczególnie dla takiego realisty jak Marek Nowakowski, który chciał być po prostu pisarzem, a nie tylko pisarzem opozycji. Jak trudna to była sytuacja – z literackiego punktu widzenia – wiele mówi opinia Zbigniewa Herberta przytoczona przez Zbigniewa Raszewskiego: „To nie sztuka wymyślić kobyłę ze skrzydłami. Sztuka wczuć się w mentalność aparaczyka”¹²⁰.

Należy uwzględnić i tę okoliczność, że zwłaszcza w latach osiemdziesiątych pojęcie „realizmu” zostało wyeksploatowane przez propagandę i oficjalną publicystykę. W kwietniu 1983 r. Michał Głowiński notował: „Co tu w istocie znaczy *realizm*? Najprościej byłoby powiedzieć: nic. [...] Posługiwanie się tym wyrazem w mowie partyjnej stało się ostatnio czystą konwencją, kryterium *realizmu* spełnia wszystko, co robią władze, klóci się zaś z nim każde poczynanie przeciwnika”¹²¹. Dwa lata później Głowiński powtórzy tę nową definicję „realizmu”: „sie-

¹¹⁴ Zob. także T. Konwicki, *Pamflet na siebie*, Warszawa 1995, s. 43.

¹¹⁵ K. Estreicher, *Dziennik wypadków*, t. IV: 1967–1972, Kraków 2004, s. 586, zapisek z 15 kwietnia 1972 r.

¹¹⁶ A. Kijowski, *Dziennik 1970–1977*, wybór i oprac. K. Kijowska, J. Błoński, Kraków 1998, s. 269, zapisek z 25 sierpnia 1974 r.

¹¹⁷ E. Stachura, *Wszystko jest poezja. Opowieść – rzeka*, red. K. Rutkowski, Warszawa 1984, s. 100–101.

¹¹⁸ E. Stachura, *Fabula rasa. Z wypowiedzi rozproszonych*, red. K. Rutkowski, Warszawa 1984, s. 418, zapisek z 7 czerwca 1979 r.

¹¹⁹ Zob. także K. Orłoś, *op.cit.*, s. 174–175.

¹²⁰ Z. Raszewski, *op.cit.*, s. 238, zapisek z 18 marca 1984 r.

¹²¹ M. Głowiński, *Mowa w stanie oblężenia. 1982–1985*, Warszawa 1996, s. 132–133, notatka z 21 kwietnia 1983 r.

dzieć cicho i być posłusznym”¹²². W tych warunkach również debata nad realizmem jako metodą literacką znalazła się w stanie atrofii.

Nie sposób tu nie wspomnieć o roli aparatu bezpieczeństwa, który w czasach PRL wytworzył, wedle ostrożnych szacunków, około 100 tys. donosów, raportów, ekspertyz dotyczących środowiska literackiego¹²³. Jak relacjonował po latach Marek Nowakowski, „pierwszy oddech bezpieki” poczuł już w 1961 r. 7 listopada 1974 r. Służba Bezpieczeństwa zainicjowała tzw. sprawę operacyjnego rozpracowania o kryptonimie „Nowy”, którą zakończyła 25 lutego 1989 r.¹²⁴ Setki stron opracowań, meldunków, donosów, które przez ten czas powstały, zostały omówione przez Marka Nowakowskiego w książce pt. *Kryptonim „Nowy”*. Zapewne warte byłyby dalszych analiz. Jeden z najciekawszych wątków tego materiału to próby interpretacji twórczości pisarza. Funkcjonariusze SB i ich współpracownicy popadali w sprzeczność. Próbowali definiować twórczość Nowakowskiego, szczególnie z okresu stanu wojennego, jako raporty bądź opracowania, i to na użytek zagranicznych „ośrodków dywersji”, a nawet „obcych wywiadów”¹²⁵. Innym razem, na odwrót, usiłowali wykazać, że twórczość „Nowego” jest bezwartościowa. Zarazem mieli jednak poczucie, że tak czy owak pisarza nie da się zlekceważyć. Próbowali zatem znaleźć jeszcze inne rozwiązanie: udowodnić za pomocą świadków, że „opracowania” Nowakowskiego oparte są na nieprawdziwych lub przekręconych informacjach. I ta metoda zawodziła. Tymczasem siła oddziaływania utworów „Nowego” rosła, a szykany uwiarygadniały pisarza w oczach czytelników. Sam pisarz podczas przesłuchań konsekwentnie zasłaniał się „fikcją literacką”, choć, jak już wskazywaliśmy, za swoje pisarskie *credo* uznawał zasadę przedstawiania tylko tego, co sam widział – a przez czytelników i krytyków literackich odbierany był jako wiarygodny świadek epoki. Ostatecznie SB pozostała bezradna, a pisarz jak najbardziej zasadnie mógł zakończyć swoją książkę *Kryptonim „Nowy”* konkluzją: „nie zostałem rozpracowany”¹²⁶. Osobno trzeba by napisać o psychicznych skutkach presji wywieranej przez „bezpiekę”¹²⁷.

¹²² M. Głowiński, *Końcówka. Czerwiec 1985 – styczeń 1989*, Kraków 1999, s. 20, notatka z 5 sierpnia 1985 r.

¹²³ S. Bereś, *Służba Bezpieczeństwa jako krytyk literacki...*, s. 40.

¹²⁴ Zob. np. IPN, 0222/493/9, k. 122, Charakterystyka sprawy operacyjnego rozpracowania nr rej. 40019 krypt. „Nowy”, oprac. por. E. Jurewicz, Wydż. IV Dep. III MSW, Warszawa, 23 września 1985 r., tajne spec. znaczenia.

¹²⁵ Na przykład IPN, 0222/493/5, k. 13–19, Notatka dot. antypaństwowej działalności M. Nowakowskiego, Warszawa, 9 maja 1983 r., tajne.

¹²⁶ M. Nowakowski, *Kryptonim „Nowy”*. *Tajemnice mojej esbeckiej teczki*, Warszawa 2007, s. 148. Zob. także wybór cytatów: P. Gontarczyk, *10 dzielnych ludzi*, Poznań 2010, s. 213–239.

¹²⁷ W listopadzie 1987 r. kpt. S. Jończyk po przesłuchaniu M. Nowakowskiego odnotował: „stwarza obraz człowieka załamane”. IPN, 0222/493/10, k. 99, Notatka służbowa, oprac. S. Jończyk, Warszawa, 28 listopada 1987 r., tajne spec. znaczenia.

Teksty literackie w oczach historyków

Interpretując teksty literackie powstałe w czasach PRL, trzeba pamiętać o realiach ustrojowych, które realizmowi literackiemu nadawały specyficzne zabarwienie. Niemniej mamy tu do czynienia – przynajmniej jeśli chodzi o przytaczane dotąd nazwiska – z wybitnymi autorami, których twórczość można odczytywać jako samodzielną refleksję. Błędne wydaje się opatrywanie ich tekstów etykietami w rodzaju „mały realizm” czy „piewca peryferii”¹²⁸.

Historyk nie może jednak nie uwzględnić kontekstu epoki. Pamiętając o nim, wróć do zasadniczego pytania tej części artykułu – o przydatność tekstu literackiego jako źródła.

Warto najpierw zajrzeć do podręczników dydaktyki historii. W 1963 r. ukazała się książka Jerzego Maternickiego pt. *Literatura piękna w nauczaniu historii* (wznowiona dwa lata później). W pracy tej znalazły się przede wszystkim uwagi dotyczące nauczania historii i ewentualnego wykorzystywania powieści historycznych podczas lekcji historii. Maternicki wskazywał, że literatura piękna jest jedną z form poznania rzeczywistości społecznej: „Wszelka przesada w ujemnym ocenianiu poznawczych i dydaktycznych właściwości literatury jest niewłaściwa”. Zastrzegał, że problemem może być „niepełna przekładalność języka utworu literackiego na język naukowy”, choć miał tu na myśli głównie trylogię Henryka Sienkiewicza¹²⁹. Dwadzieścia lat później Maternicki ocenił już znacznie wyżej walory utworu literackiego. W *Dydaktyce historii*, przygotowanej wraz z Czesławem Majorkiem i Adamem Suchońskim, przeczytamy, że „literatura piękna jest jedną z najważniejszych form przekazu historycznego”, choćby z tego powodu, że ukazuje szczegóły lekceważone nierzadko przez naukę. Co więcej, jak wykazały obserwacje nauczycieli historii, lektura powieści historycznych (nawet dalekich od realizmu) bynajmniej nie odciąga uczniów od fachowej literatury; przeciwnie, raczej wywołuje zainteresowanie książkami naukowymi¹³⁰.

Powyższe uwagi skierowane są bardziej do nauczycieli niż do badaczy. Należy więc zrobić krok dalej i ustalić, co sami historycy mówili na temat użyteczności literatury w swoich badaniach.

Najważniejszym studium tekstu literackiego jako źródła pozostaje wydany w 1978 r. tom *Dzieło literackie jako źródło historyczne*. Stanowi on zapis debaty zorganizowanej przez Instytut Badań Literackich, w której wzięło udział piętnastu uczonych: Jerzy Topolski, Jakub Karpiński, Kazimierz Bartoszyński, Michał

¹²⁸ Przeciwno wtłaczaniu twórców w ciasne ramy protestuje m.in. K. Masłoń. Zob. K. Masłoń, *Wielki realizm Kazimierza Orłosa*, 2010, www.rp.pl/artykul/449628.html (tekst dostępny tylko w Internecie).

¹²⁹ J. Maternicki, *Literatura piękna w nauczaniu historii*, Warszawa 1965, s. 7, 13, 15.

¹³⁰ J. Maternicki, Cz. Majorek, A. Suchoński, *Dydaktyka historii*, Warszawa 1994, s. 72–73, 371.

Głowiński, Bronisław Geremek, Wiktor Weintraub, Jerzy Ziomek, Stefan Treugutt, Jerzy Michalski, Jerzy Skowronek, Ryszarda Czepulis-Rastenis, Tadeusz Bujnicki, Włodzimierz A. Diakow, Jerzy Holzer, Jerzy Jedlicki. Zarysowały się różne stanowiska: od względnego krytycyzmu do umiarkowanej aprobaty. Przeważało raczej to drugie stanowisko.

Warto przyrzeć się kilku wybranym opiniom. Jerzy Topolski zaproponował rozróżnienie w tekście literackim zdań ukazujących fakty i przedmioty rzeczywiste oraz wypowiedzi fikcyjne. Wśród wypowiedzi fikcyjnych można wyróżnić: „fikcyjność ograniczoną” (np. opisy zjawisk typowych dla danego czasu i miejsca) oraz „fikcyjność pełną” (postacie, zdarzenia będące kreacją literacką). W ocenie Topolskiego historyk traktujący literaturę jako źródło historyczne może szukać w dziele literackim zarówno informacji o faktach rzeczywistych, jak i o zjawiskach typowych dla danego czasu i miejsca. Wartość źródłową mają głównie te utwory, które „dotyczą czasów współczesnych pisarzowi”¹³¹.

Wiele zaleceń metodologicznych przynosi tekst Michała Głowińskiego, którego punktem wyjścia jest interpretacja opowiadania Marka Nowakowskiego pt. *Józwa*. Głowiński wskazał na trzy warianty analizy utworu: ustalenie konwencji literackiej tekstu, w tym również schematów fabularnych, nierzadko dziedzinionych po wcześniejszych epokach; badanie na podstawie lektury tekstu, a także wypowiedzi autora „intencyjności” tekstu; odczytanie tekstu jako zbioru „oznak” (sygnałów) mówiących o rzeczach, zachowaniach, postawach, o świadomości danego środowiska. Zdaniem Głowińskiego tekst literacki może posłużyć jako przekaz tego, co się w danej epoce mówiło i jak się mówiło; może być więc potraktowany jako przejaw wiedzy potocznej. Utwór literacki bywa ważnym zapisem nastrojów społecznych, jak również wyobrażeń o świecie i życiu. Możliwa jest też, w ocenie Głowińskiego, lektura dzieła literackiego jako „przekazu idei”. Wartościowe mogą więc okazać się różne sposoby lektury¹³².

Do przekonanych zwolenników wykorzystywania literatury w badaniach historycznych należał Bronisław Geremek. Wskazywał on, że zainteresowanie literaturą „znajduje obecnie nowe uzasadnienia”, zwłaszcza jeśli historyk zajmuje się badaniem „mentalności i życia codziennego”. „Im bardziej pogłębione zainteresowanie mentalnością zbiorową, tym większa waga utworu literackiego jako świadectwa”. Zdaniem Geremka tekst literacki można odczytywać na cztery sposoby. Po pierwsze, może on zawierać bezpośrednie informacje o jakimś zdarzeniu, choć informacje te mają jednak raczej walor pomocniczy wobec innych dokumentów. Druga możliwość to „socjologiczne” odczytywanie tekstów literackich jako emanacji gustów zbiorowych, środowiskowych obyczajów, czy

¹³¹ J. Topolski, *Problemy metodologiczne korzystania ze źródeł literackich*, w: *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, red. Z. Stefanowska i J. Sławiński, Warszawa 1978, s. 9.

¹³² M. Głowiński, *Lektura dzieła a wiedza historyczna*, w: *Dzieło literackie...*, s. 95, 104, 109.

nawet struktur społecznych (np. literatura dworska). Po trzecie, literatura może okazać się najlepszym, a niekiedy jedynym dostępnym, świadectwem emocji czy zainteresowań w danym środowisku. Po czwarte, badaczowi mentalności literatura posłuży jako podstawowe źródło do analizy zbiorowych postaw, zachowań, wrażliwości i sposobu myślenia. Historyk może zatem „wyluskiwać” z tekstu obrazy ludzi i sytuacji; jak również uczynić przedmiotem badania konwencje i modele literackie charakterystyczne dla danej epoki – i potraktować je również jako źródło wiedzy o kulturze i społeczeństwie¹³³.

Jak na wartość literatury zapatrywał się historyk XX w.? Zdaniem Jerzego Holzera na postawy badaczy dziejów najnowszych wpłynęło pojawienie się nowych rodzajów źródeł, np. „statystycznych i ikonograficznych”. To sprawia, zdaniem Holzera, że literatura może wydawać się zawodna jako „źródło informacji o *rzeczach*”; „historyk niewiele dowie się z tych dzieł nowego o zwierzętach hodowlanych i roślinach uprawnych, surowcach, maszynach i fabrykacjach, budynkach, mieszkaniach i sprzętach, potrawach i ubiorach”. Poza tym literatura „zawodzi także jako źródło do badania poglądów – społecznych, politycznych, ideowych – o ile nie mają to być indywidualne poglądy twórcy”. Przynajmniej pierwsza z tych tez wydaje się nietrafna (tym bardziej że Holzer nie brał pod uwagę np. twórczości pokolenia ’56). Holzer dostrzegł jednak również dwie istotne zalety tekstu literackiego. Po pierwsze, tekst literacki stwarza możliwość przekraczania ograniczeń „systemowych”, gdyż swoiste literaturze „pewne zaszyfrowanie poglądów społecznych, politycznych, ideowych” sprzyja niekiedy „przewyciężeniu barier kontroli instytucjonalnej”. (Zważywszy na ograniczenia cenzury, można odebrać to zdanie jako swoiste mrugnięcie okiem do czytelnika). Po drugie, „najciekawsze i najbardziej istotne dla historyka staje się pojmowanie przez pisarza ludzkich zachowań”¹³⁴. Ta ostatnia myśl warta byłaby rozwinięcia.

W kolejnych latach interesujące spojrzenie na tekst literacki zaproponował m.in. Tomasz Szarota. Sięga on po utwory literackie przynajmniej w dwóch sytuacjach badawczych: przy ustalaniu zjawisk spornych, trudno uchwytnych, po których pozostało niewiele śladów źródłowych, a także dla ukazania charakterystycznych postaw, zachowań, typów ludzkich. Pierwszy przypadek to opis placu Krasieńskich w Warszawie w święta Wielkanocy 1943 r., którego punktem wyjścia jest interpretacja wiersza Czesława Miłosza *Campo di Fiori*. Konfrontacja tekstów literackich, relacji, artykułów prasowych, fotografii prowadzi Tomasza Szarotę do przekonującej rekonstrukcji tamtego czasu. Jego analiza pokazuje wprawdzie ograniczenia poznawcze poetyckiej metafory, zarazem ukazuje wartość dowodową opowiadania Jerzego Andrzejewskiego pt. *Wielki tydzień*¹³⁵. W drugim

¹³³ B. Geremek, *Fabula, konwencja i źródło*, w: *Dzieło literackie...*, s. 115–116.

¹³⁴ J. Holzer, *Świat zdeformowany*, w: *Dzieło literackie...*, s. 330, 331, 333, 335.

¹³⁵ T. Szarota, *Karuzela na Placu Krasieńskich. Studia i szkice z lat wojny i okupacji*, Warszawa 2007, s. 153.

przypadku Szarota posiłkuje się (m.in.) utworem Andrzejewskiego pt. *Paszportowa żona* dla pokazania postaci przedsiębiorcy „nowego typu”, jaki objawił się w warunkach okupacyjnych. Utwór Andrzejewskiego to dla historyka dziejów okupacji zarówno ilustracja, jak i ważna informacja¹³⁶. Ten model badania przeszłości, szczególnie doświadczenia wojennego, najlepiej realizuje obecnie Sławomir Buryła¹³⁷.

Przesłanie Floriana Znanieckiego

Wróć tu do tezy Floriana Znanieckiego, którą rozpocząłem niniejszy szkic. Formułując swoje obserwacje w 1934 r., Znaniecki zaznaczał, że kwestia znaczenia literatury jako „źródła informacji socjologicznej” została podniesiona „dopiero całkiem niedawno”. (Mimowolnie nasuwa się refleksja, że opinia ta, przynajmniej w odniesieniu do polskiej humanistyki, zachowuje niepokojącą aktualność). Nawiązując do debat, głównie wśród amerykańskich socjologów, Znaniecki wskazywał na konflikt między dwoma punktami widzenia. Z jednej strony „radykalny racjonalista” chciałby uniezależnić naukę od wszelkich danych, które są skażone „subiektywizmem” i których nie można uczynić całkowicie bezosobowymi. Z drugiej strony „intuicjonista” uznaje ważność „bezpośredniej” wiedzy o rzeczywistości, a „przebłysk geniuszu”, który jej dostarcza, za ważniejszy od „abstrakcyjnego schematyzmu” i „ostrożnej dłubaniny pedantów”. Sam Znaniecki zdawał się opowiadać za postawą trzecią – metodologa, który „nie skłania się ku żadnej ze stron, lecz pragnie tylko wykorzystać tak dalece, jak się da, każde możliwe źródło wiedzy”. Ta postawa wymaga jednak, dowodził Znaniecki, krytyki obu powyższych stanowisk.

„Na przekór racjonalistom” trzeba powiedzieć, że „osobiste doświadczenie i obserwacja stanowią najgłębsze podstawy wszelkiej wiedzy, ostateczne kryteria ważności wszelkich ogólnych koncepcji oraz praw”. Nie powinno się ignorować tego, że w dziełach literackich można znaleźć „tyle samo dobrej obserwacji oraz uważnych opisów danych społecznych, co w pracach charakterze naukowym”. Wykluczając zatem wykorzystanie literatury do celów naukowych, „z całą pewnością pozbawilibyśmy się cennego źródła materiału”.

W opozycji do „intuicjonisty” należy zaś wskazać, że „naukowa istotność danego przypadku nie leży w nim samym, ale w jego pożytku dla tworzenia ogólnych koncepcji i praw”. To znaczy, że „dobrze zaobserwowany przypadek jest naukowo istotny dokładnie o tyle, o ile jest on reprezentatywny dla całej

¹³⁶ T. Szarota, *Okupowanej Warszawy dzień powszedni. Studium historyczne*, wyd. IV, Warszawa 2010, s. 149.

¹³⁷ Zob. np. S. Buryła, *Wojna i alkohol, w: Wojna. Doświadczenie i zapis*, red. S. Buryła, P. Rodak, Kraków 2007.

klasy przypadków, które nie zostały zaobserwowane równie dobrze; i jego opis jest cenny o tyle, o ile odnosi się również do innych przypadków mieszczących się w tej samej klasie, zwalniając nas tym samym od konieczności ich studiowania”. Innymi słowy, badacz, który opierałby się tylko na obserwacjach literackich, musiałby przyjąć poglądy pisarza (artysty) na to, co jest typowe, nie mając jednak możliwości ustalenia metody prowadzonych obserwacji¹³⁸.

Tutaj właśnie Znanięcki upatrywał największych zagrożeń w pracy z tekstem literackim. Stwarza on bowiem wrażenie, że przedstawione przypadki są „typowe”, a poszczególne opisy zachowują „ważność w odniesieniu do całej klasy danych”. Pisarz selekcyjnie „reprezentatywne przypadki”, a następnie akcentuje te cechy, które „mimo indywidualnych odmian, są wspólne wszystkim przypadkom, jakie reprezentują”. Z punktu widzenia badacza problemem jest to, że pisarz nie wspiera swoich twierdzeń teorią, nie poddaje swojego opisu sprawdzianom, które pokazałyby, że twierdzenia te są ważne dla całej klasy danych. Nie może on tego dokonać, zaznacza Znanięcki, ponieważ opis literacki, jakkolwiek typowy, z założenia nie jest schematyczny. Pisarz na ogół oczekuje od czytelników, żeby „sami dostrzegali, jak dalece jego przypadek jest reprezentatywny dla innych indywidualnych przypadków, jakie znają, a w jakim stopniu jest wyjątkowy”. Co więcej, pisarz nie waha się „przed skonstruowaniem wyobrazonego przypadku, który nie odpowiada żadnemu szczególnemu rzeczywistemu przypadkowi, mimo że w zamierzeniu ma odpowiadać rzeczywistym przypadkom indywidualnym pod względem cech typowych”.

Bezpieczniej więc, sugerował Znanięcki, wykorzystywać obserwacje literackie jako „dane pomocnicze”. Ten asekuracyjny wniosek najwyraźniej nie w pełni jednak satysfakcjonował uczonego, skoro zaraz dodawał, że „na polu społecznym artysta, zwłaszcza dramaturg i powieściopisarz, często odgrywa rolę pioniera, otwierając nowe dziedziny dla obserwacji” (a konstatację tę uczyniliśmy poniekąd mottem tego artykułu). „Sprawdzając hipotezę socjologiczną, oprócz danych zaobserwowanych naukowo, często dobrze jest wziąć pod uwagę opisy literackie odnoszące się do danego zagadnienia, nie tyle po to, żeby uzyskać dodatkowe potwierdzenie na podstawie ich zgodności z hipotezą, ile po to, żeby sprawdzić, czy przypadkiem nie rzucają one światła, które ukazałyby nowe problemy” – brzmi najważniejsze chyba przesłanie *Metody socjologii*¹³⁹.

¹³⁸ Należy tu odnotować, że wielu twórców, szczególnie realistów czy naturalistów, zdawało sobie sprawę z tych wątpliwości i starało się w swoich pracach teoretycznych wyjść naprzeciw sceptykom.

¹³⁹ F. Znanięcki, *op.cit.*, s. 225–228.

Tekst literacki jako źródło „trzeciej socjologii”

Potrzeba było przełomu paradygmatycznego, by uprawomocnić takie źródła wiedzy, jak literatura, film, reklama czy blog. Przełom ten, jak dowodzi Piotr Sztompka we wstępie do *Socjologii codzienności*, dokonuje się właśnie „na naszych oczach”. Oznacza on „definiowanie w nowy sposób przedmiotu socjologii” oraz wyznaczanie „nowych obszarów problemowych”. Można tu mówić o „trzeciej socjologii”. Trzeciej – w odróżnieniu od socjologii pierwszej, spod znaku Augusta Comte’a czy Herberta Spencera, skupiającej się na „systemach społecznych”, niejako ponad „światem codziennego życia zwykłych ludzi”; oraz socjologii drugiej, zainicjowanej przez Maxa Webera, tworzącej typologie masowych czy zbiorowych „działań ludzkich”, prowadzących do wykształcenia się grup, wspólnot, narodów, państw¹⁴⁰.

Za prekursora „trzeciej socjologii” Sztompka uważa Georga Simmela, który już u schyłku XIX w. propagował – wówczas postrzeganą jako dziwaczną – socjologię mody, pieniądza, jedzenia, gimnastyki, życia miejskiego, czy także socjologię zmysłów i emocji¹⁴¹. W jeszcze większym stopniu „socjologia codzienności” czerpie inspirację z teorii dramaturgicznej Ervinga Goffmana, który, w ocenie Sztompki, zaproponował „oryginalną metodę badawczą i sposób prezentacji wyników, zbliżony bardziej do literatury niż naukowej socjologii”. Metoda ta polegała na rejestrowaniu nawet „najbardziej subtelnych przejawów życia codziennego” i prowadzeniu obserwacji za pomocą „mikroskopu ludzkich niuansów”¹⁴². Goffman z pewnością zgodziłby się, że szczególnie czułym „mikroskopem ludzkich niuansów” może okazać się właśnie tekst literacki¹⁴³. Wskazywał jednak, że „luźna spekulacja na temat fundamentalnej dziedziny ludzkiej aktywności jest lepsza niż rygorystyczna wobec niej ślepotą”¹⁴⁴.

W ślad za Goffmanem Sztompka wskazuje przynajmniej trzy założenia badawcze „socjologii codzienności”. Pierwsze z nich to prowadzenie „obserwacji empirycznych zogniskowanych na najrozmaitszych zdarzeniach społecznych, z jakich składa się ludzki świat”. Drugie – stawianie pytań „o rzeczy pozornie oczywiste” i wydobywanie w ten sposób „na światło dzienne wszystkich tych zjawisk”, nawet „banalnych”, które „utrwalając się, tworzą esencję egzystencji”.

¹⁴⁰ *Socjologia codzienności...*, s. 18.

¹⁴¹ Zob. G. Simmel, *Pisma socjologiczne*, oprac. H.-J. Dahme, O. Rammstedt, wstęp J. Szacki, Warszawa 2008.

¹⁴² *Socjologia codzienności...*, s. 41–47. Podobna analiza (nieco poszerzona): P. Sztompka, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Warszawa 2005, s. 112–118.

¹⁴³ G. Woroniecka, *Ervinga Goffmana socjologia spotkania*, w: E. Goffman, *Spotkania. Dwa studia z socjologii interakcji*, Kraków 2010, s. XII.

¹⁴⁴ Szerzej zob. T. Scheff, *Goffman Unbound! A New Paradigm for Social Science*, London 2006, s. 19; *The Goffman Reader*, ed. by Ch. Lemert, A. Branaman, Oxford 2003, s. XXI.

Trzecie – opisywanie „zdarzeń społecznych”, które mogłyby posłużyć jako „soczewki”, przez które dostrzeże się „wielopoziomowy, wielowarstwowy, złożony świat ludzi i ich zbiorowości”¹⁴⁵.

W rezultacie „główne pytania socjologii są stawiane na nowo poprzez analizę pozornie mało ważnych, rutynowych przejawów życia codziennego”. Dzięki temu dostrzeżone mogą być „sprawy dotąd niedostrzegalne”¹⁴⁶. Na przykład czas (jego świadomość i postrzeganie), który także staje się ważnym tematem badawczym „trzeciej socjologii”, o czym Sztompka pisze w *Socjologii zmian społecznych*¹⁴⁷. I w tym wypadku literatura okazuje się użyteczna.

„Takie cele badawcze narzucają swoiste metody” – konkluduje Sztompka. A więc „podejście interdyscyplinarne, wychodzące nawet poza granice nauki”, sięganie do innych „dyscyplin nauk społecznych czy humanistyki, które tematem uczyniły życie codzienne”; poszukiwanie „w pozanaukowych dziedzinach dyskursu: literackiego, artystycznego, filmowego, publicystycznego”¹⁴⁸. Wśród historyków podobną metodę proponuje Marcin Kula¹⁴⁹.

Przykładów realizacji tego rodzaju zamysłów, przynajmniej w zachodniej socjologii, można by wskazać wiele. Jeden z nich to „teoria wstydu” Thomasa Scheffa, nawiązująca do badań Georga Simmela i Ervinga Goffmana¹⁵⁰. „Teorię wstydu” rozwijają w ostatnich latach wraz z Scheffem jego współpracownicy, jak np. Suzanne Retzinger. Jeden z najciekawszych wątków ich analiz to badania „wstydu w literaturze”. Scheff i Retzinger wiele uwagi poświęcili m.in. ukrytym motywom głównego bohatera *Cierpień młodego Wertera* Goethego¹⁵¹. Analiza ta posłużyła też jako przyczynek do szerszej refleksji na temat roli wstydu i gniewu w zachowaniach społeczeństw (szczególnie niemieckiego)¹⁵². Zagadnień tych – z pogranicza świata racjonalnego i emocjonalnego – nie da się badać, ignorując „pozanaukowe dziedziny dyskursu”.

Szczegółowe sugestie metodologiczne znajdziemy w *Socjologii wizualnej* Piotra Sztompki. Trawestując myśl tego socjologa, można by powiedzieć, że teksty literackie, tak jak fotografie, mogą „dostarczyć szczegółowych informacji” o społecznościach, o których wcześniej niewiele się wiedziało. Pojawiają się też

¹⁴⁵ *Socjologia codzienności...*, s. 30.

¹⁴⁶ *Ibidem*, s. 31, 47–48.

¹⁴⁷ P. Sztompka, *Socjologia zmian społecznych*, Kraków 2007, s. 58–59 i 60–61.

¹⁴⁸ *Socjologia codzienności...*, s. 48.

¹⁴⁹ Zob. np. „refleksje nad ewolucją dystansu między ludźmi w dziejach” – M. Kula, *Naród, historia i... dużo kłopotów*, Kraków 2011, s. 19–58.

¹⁵⁰ T. Scheff, *Goffman Unbound...*, s. VII. Zob. także G. Simmel, *Przyczynek do psychologii wstydu*, w: *Pisma socjologiczne...*, s. 164–173.

¹⁵¹ S. Retzinger, T. Scheff, *Emotions and Violence. Shame and Rage in Destructive Conflicts*, iUniverse 2002, s. 106–121.

¹⁵² J.H. Turner, J.E. Stets, *Socjologia emocji*, Warszawa 2009, s. 181–185.

podobne zagrożenia. Zarówno fotograf, jak i pisarz-realista „wybiera obiekt, kadruje – stawiając w centrum to, co istotne, a spychając na margines to, co nieistotne, ujmuje obiekt w ostrym czy nieostrym planie, nadaje obrazowi tonację, kontrast przez użycie filtrów i inne zabiegi techniczne”, wszystko to zaś „przebiega zgodnie z pewnymi zamiarami osobistymi i regułami kulturowymi”¹⁵³. Warto pamiętać o tych zastrzeżeniach, gdy przystąpi się do realizacji postulatów sformułowanych przez „socjologię codzienności”.

Uwzględniając zastrzeżenia, dostrzeżmy jednak korzyści. W swoim klasycznym eseju *O fotografii* Susan Sontag zwróciła uwagę, że fotografia ujawniła te obszary codzienności, które pozostawały raczej poza zainteresowaniem artystów czy badaczy, i to właśnie fotografia nakierowała na nie ich uwagę. Uchyliła „rąbka materialnej rzeczywistości”, której albo się nie dostrzega, albo nie potrafi (czy też nie chce) dostrzec. Fotografia zapoczątkowała, dowodzi Sontag, „apoteozę życia codziennego”. Nawet Émile Zola, ów „ideolog realizmu”, miał oświadczyć w 1901 r., iż „nie można stwierdzić, że się coś naprawdę zobaczyło, dopóki się tego nie sfotografowało”¹⁵⁴. Deklarację tę można odczytać nie tyle jako uznanie wyższości fotografa nad pisarzem, ile jako określenie zadań pisarza-realisty oraz fotografa jako komplementarnych. Tak też rozumiał intencje twórców „zmiany warty” Jan Błoński, wskazując na fotograficzność jako cechę ich obserwacji.

Tekst literacki – dla historyka czy socjologa – może okazać się nawet bogatszy poznawczo niż fotografia. Jest zmysłowy, nie daje się ująć w ramki, raczej przekracza granice poznawcze, niż je wyznacza. Tym skuteczniej dociera także do mrocznych, zaniedbanych obszarów rzeczywistości. Może okazać się pomostem między „racjonalnym” a „emocjonalnym”, między „oficjalnym” a „nieoficjalnym”, czy wreszcie między tym, co zaprotokołowane w raportach, a tym, co nieuchwytnie i ulotne.

Antropologia literacka, postmodernizm

W ostatnich latach zarysowuje się nowa dyscyplina na pograniczu antropologii i literaturoznawstwa, o której dowiemy się sporo z artykułu Henryka Markiewicza *O antropologii literackiej*¹⁵⁵. Nasuwa się też skojarzenie z określeniem przez Maksyma Gorkiego literatury jako „człekoznawstwa”.

Dyscyplinę tę reprezentują m.in. Fernando Poyatos (w Kanadzie), Doris Bachmann-Medick, Jürgen Schlaeger, Thomas Nipperdey (w Niemczech), Ewa

¹⁵³ P. Sztompka, *Socjologia wizualna...*, s. 47.

¹⁵⁴ S. Sontag, *O fotografii*, Kraków 2009, s. 97, 100. Zob. także B. von Brauchitsch, *Mala historia fotografii*, Warszawa 2004, s. 61–69.

¹⁵⁵ H. Markiewicz, *O antropologii literackiej – z umiarem*, w: *Jeszcze dopowiedzenia. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Kraków 2008, s. 193–206.

Kosowska (w Polsce). Markiewicz zastrzega, że „instytucjonalizacja antropologii literatury w Polsce wyprzedziła świadomość przedmiotu i metod jej dyscypliny”. Niemniej można wskazać główny kierunek zainteresowań: zbiorowe mentalności, zachowania, symbole, rytuały konstytuujące daną grupę społeczną (czy etniczną). To również „zjawiska, które stanowią o specyfice człowieka”, jak ludzka wyobraźnia, kreatywność, emocjonalność. Ryszard Nycz, czołowy reprezentant antropologii literackiej, redaktor naczelny pisma „Teksty Drugie”, podkreśla: „Literackie poznanie zawiera w części dla siebie specyficzną wiedzę, której zdobycie nie jest możliwe w inny sposób – jest to właśnie wiedza, którą udostępnia nam literatura – o tym, co wprost nieświadomione, tłumione, inaczej niż w *pośredni* literacki sposób nie dające się opisać, przedstawić czy opowiedzieć”. Markiewicz wydaje się ostrożniejszy: jakkolwiek „antropologiczne treści literatury mogą odkrywczo i sugestywnie wyprzedzać czy uzupełniać ustalenia nauki”, mogą też okazać się „z punktu widzenia poznawczego banalne, zniekształcone lub wręcz zafałszowane”. Dodaje zarazem: „Ale ryzyko to trzeba podejmować. W przeciwnym razie literaturoznawstwo traci z pola widzenia jedną z głównych racji, dla których literatura – z istoty swej przecież antropocentryczna – jest nam potrzebna”¹⁵⁶.

Antropologię literacką można powiązać z metodologią postmodernistyczną, współtworzoną m.in. przez takich badaczy, jak Julia Kristeva, Michel Foucault, Dominick La Capra, Umberto Eco. Sumując ich poglądy w rozprawce pt. *Historiograficzna metaopowieść: parodia i intertekstualność historii*, Linda Hutcheon konstataje, że metodolodzy postmodernizmu w istocie uznają, iż „zarówno rzeczywiste, jak wyobrażone światy poznajemy poprzez relację o nich, tzn. poprzez ich ślady, ich teksty”. Teksty zarówno dokumentalne, jak i literackie¹⁵⁷.

Przytoczę tu jeszcze jedną uwagę Bronisława Geremka, sformułowaną podczas debaty Instytucie Badań Literackich w 1978 r.: „Gdy przedmiotem badania są mechanizmy mentalne i zachowania zbiorowe, nie ma znaczenia, czy badamy zjawisko lub zdarzenie, które kiedyś autentycznie miało miejsce, czy też wytwory wyobraźni pisarskiej; zarówno autor, jak i przedstawiany przez niego bohater wpisują się w serię informacyjną, na podstawie której próbujemy odtworzyć sam mechanizm tworzenia wyobrażeń, *sui generis* matryce modelujące odczucia, wrażliwości, obrazy myślowe”¹⁵⁸.

¹⁵⁶ *Ibidem*, s. 195–196, 200–202, 206.

¹⁵⁷ L. Hutcheon przywołuje też pogląd amerykańskiego pisarza E. Doctorowa, że „nie istnieje wyraźna linia podziału między tekstami historii i literatury”, każdy z nich bowiem jest śladem przeszłości, dlatego warto, a nawet należy wykorzystywać jedno i drugie. L. Hutcheon, *Historiograficzna metaopowieść: parodia i intertekstualność historii*, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, oprac. R. Nycz, Kraków 1997, s. 395. Krytyczne spojrzenie na postmodernizm: A. Kołakowska, *Wojny kultur i inne wojny*, Warszawa 2010, s. 222.

¹⁵⁸ B. Geremek, *op.cit.*, s. 114–115.

Można by zatem zapytać, jaka jest rola historyków (badaczy)? Zygmunt Bauman w rozprawce *Prawodawcy i tłumacze* powiada, iż „coraz więcej przemawia za tym, że rolę tradycyjną (którą pełnili bądź do której aspirowali), wiernie oddawaną metaforą *prawodawców*, stopniowo zastępuje rola najbardziej uchwycona w metaforze *tłumaczy*”¹⁵⁹. Historyk staje się więc przewodnikiem („tłumaczem”), oprowadzającym czytelnika po różnych „tekstach” – w tym literackich – które układają się w opowieść o przeszłości. Zadaniem historyka byłoby więc układanie intertekstualnej mozaiki, bez dążenia do wypracowania ostatecznych wniosków.

Warto pójść dalej tym tropem. Susan Sontag przypomina paradoks Platona, do którego odnosił się również cytowany na wstępie Władysław Tatarkiewicz. Obraz jest o tyle prawdziwy, o ile przypomina coś rzeczywistego, lecz zarazem kłamliwy, bo jest tylko podobieństwem. (Notabene w miejsce „obrazu” można by podstawić „tekst literacki”). Odwrotnie fotografia (czy analiza naukowa); wydaje się nie interpretacją, lecz przedstawieniem fragmentu rzeczywistości. Ale to, co badacz czy fotograf ujawnia o jakimś wydarzeniu lub o jakiejś osobie, jest swego rodzaju wyborem. Wybór takiego czy innego oświetlenia (w wypadku fotografii), takiej czy innej definicji (w tekście naukowym) prowadzi do przyjęcia, a nawet narzucenia odbiorcy pewnych kryteriów widzenia postaci czy zdarzeń. Choć aparat fotograficzny, podobnie jak narzędzie badawcze naukowca, zdaje się „chwycić” rzeczywistość, to mimo wszystko fotografie, jak i prace naukowe, okazują się również interpretacjami świata¹⁶⁰. Jeśli zaś uznamy, że to, co nas otacza – książki, fotografie, czasopisma – to w istocie interpretacje świata (a nie jego fragmenty), nie widać powodu, dlaczego akurat teksty literackie miałyby zostać wyłączone z dyskursu¹⁶¹.

W tym kontekście należałoby prześledzić debatę wokół książki Artura Domosławskiego pt. *Kapusiński. Non-fiction*¹⁶². W samej książce szczególnie ciekawy wydaje się rozdział zatytułowany *Reporter poprawia rzeczywistość...*, poświęcony relacji między „fiction” a „non-fiction”. Domosławski przytacza tu opinie Marka Davida Dannera, niegdyś publicysty związanego m.in. z „New Yorkerem” i „The New York Timesem”, obecnie profesora dziennikarstwa w Berkley oraz Bard College. Wywody Dannera prowadzą do konkluzji, że nie istnieje coś takiego, jak „czysta faktografia”, podobnie, jak nie istnieje „czysta fikcja”. „Beletrystyka czerpie pełnymi garściami z życia, literatura faktu posługuje się artystycznymi środkami wyrazu. Autorzy obu gatunków używają tych samych technik literackich. Zawsze w centrum opowieści jest intryga, postać, symbol, wokół których opowieść zawiązuje się i toczy”. Czytając tekst literacki musimy zaufać

¹⁵⁹ Z. Bauman, *Prawodawcy i tłumacze*, w: *Postmodernizm...*, s. 279–280.

¹⁶⁰ S. Sontag, *op.cit.*, s. 10, 163

¹⁶¹ Zob. także T. Scheff, *Emotions, the Social Bond, and Human Reality. Part/Whole Analysis*, Cambridge 1997, s. 5.

¹⁶² Wybór tekstów: <http://wyborcza.pl/kapuscinski/0,104742.html>.

autorowi (przy czym możemy ustalać jego wiarygodność). W literaturze faktu też jednak różne pytania pozostają bez odpowiedzi¹⁶³. Literatura nie zastąpi suchej faktografii; może jednak sprawić, że faktografia ożyje, a przeszłość ukaże nam swoje barwy, smaki, zapachy.

Bo przecież nie o historię instytucji tu chodzi, lecz o historię ludzi; co ważne, w warunkach państwa totalitarnego. A także o zrozumienie tego, co dzieje się, gdy człowiek spotyka innego człowieka. Tutaj każda szczerą i miarodajną relacją, nie noszącą piętnej oficjalności, wydaje się cenna.

Wstęp do lektury tekstu literackiego

Twórczość Marka Nowakowskiego okazuje się szczególnie atrakcyjna z punktu widzenia historyka. Jan Błoński, spoglądając z perspektywy 25 lat na twórców „zmiany warty”, wskazywał, że to właśnie Nowakowski okazał się tym pisarzem, „który od opisywania postaci outsiderów potrafił przejść do szerszej panoramy społecznej”: „Tak to pomyślane, jakby zabłąkał się w społeczeństwie taki obserwator dziwny, taki *ścichapek*, i składał swoje obrazki... dosypywał. Jeszcze sportretuje tego, jeszcze tego. I tak na zasadzie dodawania rysuje się panorama społeczna, bardzo smutna zresztą”¹⁶⁴.

Istotne sugestie badawcze znajdziemy w pracach historyków literatury, pisanych po 1989 r., szczególnie w czterech tomach szkiców pt. *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej*. Zaznaczmy też, że składni utworów Nowakowskiego osobną książkę poświęciła Krystyna Zabierowska¹⁶⁵.

Zbigniew Jarosiński, jeden z autorów *Spornych postaci...*, patrząc na „pokolenie '56” z blisko czterdziestoletniej perspektywy, podkreśla, że wyróżniało je diagnozowanie „codziennej teraźniejszości życia”. Program ten konsekwentnie realizowało jednak niewielu pisarzy: Marek Hłasko, Marek Nowakowski, także Edward Stachura, o ile można go łączyć z „pokoleniem '56”. W ocenie Jarosińskiego wyjątkowość pisarstwa Marka Nowakowskiego polegała przede wszystkim na wypracowaniu oryginalnego stylu, opartego na mowie pozornie zależnej¹⁶⁶. „W swej konstrukcyjnej osnowie styl ten odbiegał zdecydowanie od literackiej tradycji” – ocenia Jarosiński. „W klasycznych powieściach dwudziestowiecznych mowa pozornie zależna była zawsze środkiem stylistycznego wzbogacania narracji, wprowadzała do niej dodatkowy rejestr emocjonalny

¹⁶³ A. Domosławski, *Kapuściński non-fiction*, Warszawa 2010, s. 423–424.

¹⁶⁴ J. Błoński, *Błoński przekorny. Dziennik. Wywiady*, oprac. M. Zaczyński, Kraków 2011, s. 265 (pierwodruk cytatu: „Kultura” 1981, nr 18). Zob. także *ibidem*, s. 325, 337, 432, 434. Późniejsza, bardziej krytyczna (choć przekorna) opinia J. Błońskiego o pokoleniu '56 – *ibidem*, s. 456.

¹⁶⁵ K. Zabierowska, *Składnia utworów Marka Nowakowskiego*, Katowice 1990.

¹⁶⁶ Zob. także P. Czapliński, *op.cit.*, s. 59.

i leksykalny”. W utworach Nowakowskiego posłużyła zaś „celowemu jej zobozowaniu, uprawomocniała struktury składniowe brzmiące chrapliwie lub niepoprawnie, otwierała drogę niewiele znaczącym kliszom mowy podwórkowej”. Metoda pisarska Nowakowskiego pozwoliła uchwycić perspektywę, w jakiej widzą życie jego bohaterowie – „nie tylko ich słownictwo, ale też kategorie pojęciowe, skale wartości, odruchy mentalne”. Umożliwiła wejście „w świat psychiki postaci nawet wówczas, gdy były one zbyt prymitywne, aby uprawiać jakąkolwiek aktywność refleksyjną”, a także dokonanie ich oglądu zewnętrznego – zdystansowanego, czasem ironicznego, pozwalającego dostrzec, jak bardzo ich psychika „urobiona jest przez środowiskowe obyczaje”¹⁶⁷.

Analizując kolejne etapy twórczości Nowakowskiego (poszerzanie pola obserwacji w latach siedemdziesiątych dokumentowanie stanu wojennego), Jarosiński podkreśla ciągłość metody pisarza. To „wierność wobec opisywanego życia” jakby powiedział sam Nowakowski¹⁶⁸. Inna rzecz, że odczytywanie twórczości pisarza z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wymagałoby nieco innych narzędzi badawczych niż w wypadku tekstów z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych.

Metodzie pisarskiej Nowakowskiego przyjrzyć się za chwilę uważniej na przykładzie opowiadania pt. *Benek Kwiciarz*. Wydaje się ono tu szczególnie ilustratywne. Z jednej strony można je odczytać jako przykład realizacji programu pokolenia '56. Z drugiej – stwarza szansę zobaczenia „teatru życia codziennego”.

Czas i miejsce akcji można precyzyjnie określić: to Włochy położone na peryferiach Warszawy, pod koniec lat pięćdziesiątych.

Włochy mają dość ciekawą historię¹⁶⁹. W 1795 r. właścicielem gruntów, na których powstanie miasteczko, został hrabia Antoni T. Mostowski, późniejszy minister spraw wewnętrznych Księstwa Warszawskiego i Królestwa Polskiego. Mostowski stworzył tu rezydencję wiejską z pałacem oraz parkiem (od 1842 r. w stylu angielskim). W 1844 r. osada została zakupiona przez rodzinę Koelichenów i pozostawała jej własnością do czasu parcelacji w 1928 r. Atrakcyjność włochofskich gruntów podnosiły złoża ładu, przydatne do wyrobu cegły. Stąd charakterystyczne i dzisiaj jeszcze w pejzażu Włoch glinianki. Budowa kolei warszawsko-wiedeńskiej w 1844 r., która przebiegała m.in. przez Włochy, zachęcała do otwierania warsztatów i (niewielkich) fabryk. Po parcelacji majątku Koelichenów w 1928 r. formować się zaczęło miasteczko z wyodrębnioną dzielnicą przemysłową, według projektu Franciszka Krzywdy-Polkowskiego

¹⁶⁷ Z. Jarosiński, *Układy Marka Nowakowskiego*, w: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Następne pokolenie*, red. L. Burska, Warszawa 1995, s. 132, 134.

¹⁶⁸ M. Nowakowski, *Karnawał i post...*, s. 16–17.

¹⁶⁹ Nazwa „Włochy” pochodzi z XV w., a wywodzi się prawdopodobnie od przydomka właściciela Jana zwanego Włochem. Szerzej o historii Włoch (również kolekcja zdjęć przedwojennych) zob. www.ud-wlochy.waw.pl/historia/mapa/08.htm.

i Henryka Kotyńskiego, nawiązującego do idei miasta-ogrodu¹⁷⁰. W 1938 r. Włochy liczyły już 19 561 mieszkańców, a jeszcze w 1924 r. było ich ledwie 731. Otrzymały prawa miejskie. W czasie II wojny światowej miasteczko – pod względem materialnym – nie ucierpiało nadmiernie. Sprawilo to, że właśnie tutaj od stycznia do kwietnia 1945 r., w kamienicy naprzeciwko stacji PKP, rezydował generał NKWD Iwan Sierow¹⁷¹. 5 maja 1951 r. Włochy przyłączono do Warszawy, ale do 1989 r. pozostawały one odizolowane od centrum stolicy polami uprawnymi i szlakami kolejowymi.

Charakterystyczne miejsca Włoch to wspomniany już dziewiętnastowieczny park wraz z pałacem Koelichenów; stacja PKP oraz funkcjonujący obok niej do 1971 r. przystanek WKD¹⁷²; przedwojenne zakłady „Era”, upaństwowione po wojnie i przemianowane na „Mera”; działający od 1928 r. klub sportowy „Przyszłość”; trzy szkoły, z których jedna powstała z inicjatywy Antoniego Nowakowskiego – ojca Marka; trzy kościoły, w tym ewangelicki ufundowany przez Koelichenów.

Akcja *Benka Kwiaciarza* rozgrywa się głównie w okolicach stacji PKP oraz przystanku WKD, parku, glinianek, obecnej ulicy Popularnej (wcześniej Kościuszki), kończącej się krzyżem przy drodze szczęśliwickiej.

Marek Nowakowski, urodzony we Włochach w 1935 r., syn tutejszych nauczycieli (matematyka i polonistki), wspomina: „W tak małym świecie jak Włochy byliśmy demokratyczną wspólnotą, choć chyba tak naprawdę to ja dążyłem do tego, aby tak było. To miejsce było dla mnie mikroświatem, wiele stamtąd wzięłem. [...] Interesowałem się całym światem, od dołu do góry, tyle że miałem większe możliwości poznawania dołu. Czuję, że *dół* to fundament, że to prawdziwa Polska, a *góra* jest tylko wykwitem”¹⁷³.

Chodzi przy tym o coś znacznie więcej niż ukazywanie społecznych nizin. „Wyrazisty koloryt lokalny, środowiskowy, świat nizinny, w którym ludzie ci są osadzeni, minimalizm ich fizjologicznych i emocjonalnych potrzeb, ich wreszcie

¹⁷⁰ Projekt miasta-ogrodu stworzył Ebenezer Howard w 1898 r. W okolicach Warszawy zaprojektowano trzy miejscowości nawiązujące do jego idei: Podkowę Leśną, Milanówek oraz starszą część Konstancina-Jeziorny. Przykładem mogą być także stare Jelonki, położone między (obecną) ulicą Człuchowską a placem Kasztelańskim.

¹⁷¹ Zob. Z. Błażyński, *Mówi Józef Światło. Za kulisami bezpieki i partii 1940–1955*, wstęp J. Nowak-Jeziorański, Londyn 1986, s. 60–61.

¹⁷² Trasa WKD prowadziła z Włoch ulicami Szczęśliwicką, Niemcewicza, Tarczyńską, na ulicę Nowogrodzką. Zob. M. Nowakowski, *Powidoki. Chłopcy z tamtych lat*, Warszawa 1995, s. 235–237.

¹⁷³ *Na własny rachunek. Z Markiem Nowakowskim rozmawia Katarzyna Kubisiowska*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 33, s. 32–33. Odnotujmy też dwa inne cytaty: „Wrosłem korzeniami w to miasteczko, dalekie przedmieście”, M. Nowakowski, *Robaki*, Warszawa 1968, s. 78; „Przyjazdy do Włoch bywały swoistym powrotem do źródeł. To jest mój fundament – myślałem [...]”, tenże, *Umarły czas*, w: *Tapeta i inne opowiadania*, Warszawa 1996, s. 219.

frustracje i alienacje, które dzielą z podobnymi sobie – czyż nie jest to definicją nowakowszczyzny?” – pyta Tomasz Burek. I przestrzega: „Wszystko to prawda, ale prawda dalece niepełna. Przechylając w tę stronę nadmiernie sztukę pisarską Nowakowskiego, spłaszcza się i sentymentalnie rozmywa zawarty w niej portret człowieka”¹⁷⁴.

CZEŚĆ II:

Czego dowiadujemy się z opowiadania *Benek Kwiciarz*?

Kamienica

Warto odsłaniać „warstwy” tekstu „rentgenowskim okiem”¹⁷⁵. Owe „warstwy” to: przestrzeń, postacie ludzi, obyczaje i zachowania, mentalność (światopogląd, sposób myślenia, wartości), język, czas.

Przestrzenią opowiadania jest przede wszystkim jednopiętrowa kamienica z sutenenami, o czym kilkakrotnie wspomina się w tekście (np. „kobiety z sutenen”¹⁷⁶).

Kamienica ma swoje specyficzne zapachy i dźwięki. Czytamy o „śmierdzącym zlewie na korytarzu”, później zaś o „stęchłym zaduchu sieni kamienicy”. Rozchodzą się tu zapachy posiłków, a także dymu tytoniowego (skoro chyba wszyscy mężczyźni mieszkający w kamienicy palą) oraz przetrawionego alkoholu.

Nie jest tu cicho. „Trzeszczą” schody, korytarz wypełnia się „hałasem”, dobiegają także odgłosy pracujących rzemieślników, jak „monotonne terkotanie Singera” z pracowni krawca Skarbeńka¹⁷⁷. Mieszkańcy przemieszczają się ze swoich mieszkań na podwórze i z powrotem, a każde intrygujące zdarzenie sprawia, że schody jeszcze mocniej skrzypią. Cisza zalega dopiero wtedy, gdy kamienica zasypia, choć raczej nie usypia całkiem, gdyż niektórzy rozpoczynają wówczas nocne życie.

O wnętrzach kamienicy nie dowiemy się z tego przynajmniej opowiadania nazbyt wiele. Nieco uwagi pisarz poświęcił mieszkaniu tytułowego bohatera. Przeważają tu przedmioty codziennego użytku, jak kubeł z zimną wodą czy garnek, ale wśród nich można też zauważyć rozmaite pamiątki i ozdoby. Nad łóżkiem Benka wisi oszklony „święty obrazek”, który Benkowi służy także jako lustro („obejrzał twarz w szkle świętego obrazka nad łóżkiem”). Nad kilimkiem wisi zaś „oprawiona w złoczone ramki fotografia ponurego mężczyzny z szeroko

¹⁷⁴ T. Burek, *Nietykalne sentymenty*, Warszawa 2011, s. 187.

¹⁷⁵ U. Eco, *Pomiędzy autorem i tekstem*, w: *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, tłum. T. Bieroń, Kraków 2008, s. 94.

¹⁷⁶ Wszystkie cytaty z opowiadania *Benek Kwiciarz* za wydaniem: M. Nowakowski, *Benek Kwiciarz*, w: *Od Benka Kwiciarza do Księcia Nocy. Opowiadania wybrane*, Kraków 1995, s. 51–85.

¹⁷⁷ Zob. także M. Nowakowski, *Robaki...*, s. 78.

rozsiadłym nad wargą wąsem” – ojca Benka. Opodal łóżka Benka stoi stół, nakrywany przez matkę do posiłku obrusem, składanym potem w „równy prostokąt”. Matka Benka troszczy się także o jego łóżko, ścieli je, a potem, przyozdabia je poduszką, którą wcześniej wyklepuje. Dzięki tym zabiegom pokój Benka sprawia wrażenie ubożego, acz przytulnego.

Możemy też rozejrzeć się po mieszkaniu Andrzeja Magistra, kolegi Benka. Magister mieszka w solidniejszej kamienicy, przy innej ulicy, jego mieszkanie sprawia wrażenie zamożnego, drzwi zabezpiecza łańcuch. Przede wszystkim jest to mieszkanie o kilku oddzielnych pomieszczeniach: z korytarzem, kuchnią, pokojem. Znajdujemy wzmianki o lakierowanych drzwiach pokoju, błyszczącej i śliskiej posadzce, tapczanie, stoliku, obrazach w złożonych ramach, także o radiu z klawiszami do przełączania zakresu fal. Mieszkanie Andrzeja Magistra kontrastuje z klitkami w kamienicy Benka, sam zaś Magister odgrywa rolę wielkomięskiego playboya.

Granicą kamienicy jest brama, niestrzeżona przez stróża. W bramie się „wystaje” i obserwuje – zarówno ulicę, jak i podwórze kamienicy. O „tej nowej z przeciwka” czytamy, że „wystawała w bramie”. Inna lokatorka, Wasiakowa, chowa się w bramie, gdy czuje się zagrożona. W bramie spotykają się mieszkańcy w kamienicy mężczyźni. Gdy Nawiślak przychodzi do Benka, najpierw gwizdże „przerażliwie” pod jego oknem (jeszcze jeden dźwięk charakterystyczny dla tego miejsca), a potem pociąga Benka „przed bramę”. Innym razem Benek naradza się z kolegami w bramie. Brama, choć otwarta, pozostaje granicą między ulicą a kamienicą, swoistą linią demarkacyjną, której postronni raczej nie przekraczają.

Brama prowadzi na podwórze na tyłach kamienicy. W cieplejsze dni tu właśnie toczy się życie mieszkańców (np. „Kwiaciarz zjadł obiad i wyszedł przed kamienicę”). Niemal nieprzerwanie ktoś obserwuje podwórze – choćby przez uchylone okno. Czytamy o kobietach wyglądających przez okno i kwitujących śmiechem wydarzenia na podwórzu, a później o Benku, który przez okno właśnie nasłuchuje rozmowy swojej matki z sąsiadką Wasiakową. Podwórze jest miejscem porachunków i bójek. W takim wypadku niez zaangażowani mieszkańcy przeobrażają się w swoisty sąd ludowy. Pewnego ranka Benka podrywa „przenikliwy wrzask”, rozlegający się na „na podwórzu kamienicy”. „To Rudy ze swoją” – objaśnia ze spokojem matka Benka, lecz Benek i tak zbiega na dół, gdzie zgromadził się już tłumek mieszkańców. Interweniuje pewien przechodzień, ale najpierw okładana razami żona Rudego, a potem reszta mieszkańców nieoczekiwanie zgodnie odpędza intruza wyzwiskami i docinkami. Na koniec zaś furman Satynowski uspokaja Rudego: „Rudziuniu... starczy”. Na podwórzu Stasiek Marynarz wymierza sprawiedliwość Zanorzykowi, który wziął od niego pieniądze na zakup „modnych spodni” w Warszawie, ale po kilku dniach wrócił „zaprawiony porządnie” – bez spodni. Marynarz ściga Zanorzyka z brzytwą

w dłoni. Najpierw „z bramy” wygląda Wasiakowa i „cienko” wrzeszczy. Potem wysypują się mężczyźni. Moderatorem i tym razem okazuje się furman Satynowski: „Opanuj się! Opanuj... jak pragnę Boga!”. Do Marynarza, który właśnie wyszedł z więzienia, dociera wreszcie argument, że za recydywę byłby „duży wyrok”. W roli sędziego (spontanicznie) występuje Benek Kwiciarz, który orzeka, że Zanzorzyk „forsę odda. Musi oddać”. Działa tu więc niepisany kodeks honorowy. Postępek Zanzorzyka to „paskudna, frajerska sprawa”. Mieszkańcy kamienicy niejednokrotnie pełnią funkcję opinii publicznej – obserwującej i komentującej („wyległa cała kamienica”).

Na podwórzu znajduje się też kilka miejsc szczególnych: ławka, trzepak, śmietnik. Na ławce zdarza się przysiąść Benkowi¹⁷⁸. Najczęściej na ławce przesiadują kobiety, zwierając się i plotkując. Tutaj właśnie „ta nowa z przeciwka” opowiada Maryśce, jak ciężko żyć po śmierci męża, ta zaś opowiada o pewnym nagle zmarłym mydlarzu. Dwuznacznym miejscem okazuje się trzepak. Widzimy, jak Rudy wyręcza swoją żonę w trzepaniu kołdry („Machał wściekle. Wzbijał kurz”). Wcześniej jednak tutaj właśnie „tak ją tego... wychowawczo” szarpał i kopał „parę razy”, gdy kobieta właśnie za trzepakiem usiłowała się skryć przed mężowskim gniewem. Zwraca uwagę śmietnik. Spotykają się tu czasem kobiety, wynoszące śmieci. Śmietnik służy za kryjówkę Zanzorzykowi, gdy ucieka przed rozwścieczonym Staśkiem Marynarzem. Przy śmietniku bawią się dzieci, stąd obrzucają wyzwiskami „tę nową z przeciwka”, a „chłopak furmanów” włazi nawet „na klapę śmietnika” (co pozwala sobie wyobrazić ów śmietnik; był to zapewne blaszany pojemnik z uchylaną klapą).

Podwórza strzeże pies – pies kamieniczny – którym wszyscy po trochu się opiekują. Pies wabi się „Dziadek”, jest stary i wyliniały. Obszczekuje obcych, a gdy ulica pustoszeje, „uwala się pod akacją”. Stosunek mieszkańców kamienicy i do psa Dziadka, i do innych zwierząt wydaje się ambiwalentny. Benek okrutnie zabawia się z psem: „cicho, wysoko unosząc nogi” zachodzi psa od tyłu i przydeptuje mu ogon, kundel skowyczy i ucieka „szorując brzuchem o ziemię” – ku uciesze Benka („złapał bieg”). Czułości nie szczędzi Dziadkowi natomiast „ta nowa z przeciwka”. Pochyla się nad psem i gładzi go „po skołtunionych, pełnych łopianowych rzepów kudłach”, Dziadek zaś odpowiada zmrużeniem „czerwonych oczu”, przesuwa „po ziemi grubym ogonem”.

Nawiasem mówiąc, dwuznaczne okazuje się określenie „psi syn” – zawiera się w nim pogarda, ale niekiedy i współczucie. „Wyrok z tego duży, a i żal psiego syna” – komentuje jeden z Jelonkoszczaków porachunki Staśka Marynarza z Zanzorzykiem.

Na pewno wysoką pozycję w zwierzęcej hierarchii zajmują gołębie. Akurat wśród mieszkańców kamienicy Benka nie spotykamy gołębiarza (choć i tu

¹⁷⁸ „Kwiciarz złożył na ramieniu marynarkę i usiadł na ławce”.

gwizdże się „po gołębiarsku”). Obserwujemy za to kasjera Zygmunta wychylającego się z okienka budki kolejki WKD-owskiej i drobiącego chleb gołębim.

W okolicach kamienicy

Bohaterowie Nowakowskiego poruszają się mniej więcej w promieniu kilometra od swojej kamienicy, położonej naprzeciwko przystanku kolejki WKD (czyli w centrum Włoch). Zdarza się, że wyruszają do Warszawy – jakkolwiek oddalonej zaledwie o dwadzieścia parę minut jazdy kolejką, to jednak (psychologicznie) dość odległej i tajemniczej.

W epoce *Benka Kwiciarza* przestrzeń ta ma wyraźnie zarysowane granice, które wyznaczają: glinianki (z jednej strony między dzisiejszymi ulicami Obrońców Pokoju a Rybnicką na Nowych Włochach, z drugiej – między Cietrzewia a Krańcówą na Starych Włochach), krzyż „przy szczęślewickiej drodze” (dzisiaj przy ruchliwym rondzie Dudajewa) oraz forty włochowskie (obecnie w części zajęte przez cmentarz).

Kolorytu Włochom nadają zwłaszcza „glinki”, otoczone zaroślami i drzewami. Niewiele wokół nich znajduje się domów, pozostają miejscami odosobnionymi. Nad gliniankami spotykają się mężczyźni umówieni na wypitkę, schronienia szukają pary, niemal nieprzerwanie przesiadują tu jacyś wędkarze. Również Benek właśnie tutaj spędza wolne chwile („odgarnął trzciny, rozłożył marynarkę”).

Od strony wschodniej i południowo-wschodniej ówczesne Włochy otaczają pola uprawne oraz ugory. Od Ursusa Włochy były (i są) oddzielone torowiskami. Przestrzeń między Dworcem Zachodnim a Włochami była niemal niezamieszкана.

Od Dworca Zachodniego, poprzez Włochy, dalej w stronę Pruszkowa biegnie linia kolejowa, dzieląca Włochy na dwie części; komunikację między obiema częściami miasteczka zapewniał jedynie przejazd (opodal kamienicy Benka Kwiciarza)¹⁷⁹. Stacja PKP, usytuowany tuż obok przystanek kolejki WKD oraz budka dróżnika to znaki orientacyjne w przestrzeni Włoch.

Na stacji PKP odnajduje się znajomych – a pamiętajmy, że mowa tu o czasach, w których łączność telefoniczna to przywilej nielicznych – umawia na piwo, obserwuje przyjezdnych: „Benek Kwiciarz spotkał Todka na stacji. Wypili po piwie i oparli się o barierkę. Ludzie długim korowodem schodzili z peronu”. Z kolei w budce kolejki WKD pracuje znajomy „kasjer Zygmunt”. Do Warszawy jeździ się przede wszystkim kolejką WKD, która ma przystanek końcowy na ul. Nowogrodzkiej, rzadziej zaś pociągiem podmiejskim. „Na przystanku z łoskotem przyhamowała niebiesko-żółta kolejka”. Kursowały wówczas jeszcze wagony z otwieranymi ręcznie drzwiami, w cieplejsze dni często uchylonymi.

¹⁷⁹ W latach siedemdziesiątych XX w. pod przejazdem wykopany zostanie tunel.

Niektórzy przysiadali wówczas na schodkach, co oczywiście groziło wypadkiem. W taki właśnie sposób ginie Benek Kwiaciarz: „Wracał z miasta zaprawiony porządnie. Zasnął na schodkach i wypadł” (jak tłumaczy konduktor).

Na ulicach nie ma wielkiego ruchu. Atmosfera Włoch wydaje się wręcz senna. Tym bardziej przykuwają uwagę przechodniów samochody, zwłaszcza ciężarówki. Benek i Todek obserwują je spod budki z piwem na stacji PKP: „Główną ulicą przejechały trzy błyszczące lakierem stary. Pędziły hałaśliwie. Odprowadzili je wzrokiem do zakrętu. – Nowe – rzekł Kwiaciarz. – Nie dotarte. – Możliwe wozy – przytaknął Todek”. Poza tym widuje się przeważnie zaprzęgi. Na przykład: „zastrachany węglarski koń wierzgnął nogami, zatrzeszczał dyszel, z wozu czarną strużką sypał się miał”. Ów „węglarski koń” należy do zamieszkałego w kamienicy Benka furmana Satynowskiego. Todek, znajomy Benka, udaje znawcę koni, określając „chabetę” jako „wsiową”.

Wspomina się w opowiadaniu o kilku sklepach. Zwraca uwagę sklep monopolowy, ulokowany „za stacją”. Sprzedawcy to na ogół znajomi, o których mówi się poufale. Bo butelkę wina i paczkę herbatników zachodzi się „do Piegowatej Jadźki”. Sklepem rzeźniczym, opodał glinianek, kieruje stary Sieradzan, niegdyś kolega ojca Benka. Zatrudnia się tu Czarna Ninka, którą Benek wkrótce zaczyna adorować. Obserwuje ukradkiem przez szybę sklepową, jak dziewczyna rozwiesza kiełbasę „na białych, kafłowych ścianach” („czerwoną tłustą kiełbasę”, jak czytamy nieco dalej). Innym razem przychodzi do sklepu, gdy już zamykają: „Sieradzan rozsunął kraty, w poprzek nałożył żelazną sztabę”.

Sam Benek – jak wskazuje jego przezwisko – pracuje w kwiaciarni, położonej „za komisariatem”. „Był to nieduży, wpadnięty w ziemię, murowany budynek. Za płotem rozpościerały się równe, jakby wyznaczone linią, kwiatowe zagony, dalej pobłyskiwały inspekty”. Kwiaciarnię łatwo dostrzec dzięki „dużemu czerwonemu szyldowi”, który wręcz „bił w oczy”. Z bliska zaś „odczytywało się przekrzywione nieco litery napisu: *Specjalność – wiązanki ślubne i wieńce*”. Szef i Benek dbają o wystawę. „Szef przypatrywał się wystawie. – Same paki. – Był zadowolony. – Dobrze wygląda”. Poza tym przesiadują w oczekiwaniu na klientów, rozmawiają o kobietach, a zdarza się, że pokrzepiają się „ćwiartką”.

Wyróżnia się pomalowany na zielono kiosk piwny, wokół którego piętrzą się beczki po piwie. Zwłaszcza dla mężczyzn stanowi on ważny znak orientacyjny, tym bardziej że znajduje się on przy stacji PKP. Coraz to więc czytamy: „Poszedł do kiosku” albo „Benek dużymi krokami mijał kiosk z piwem”. Przy kiosku gromadzą się „grupki mężczyzn”. Piwo zamawia się przez małe okienko, płacąc wygrzebanymi z kieszeni drobnymi, pije się z kufli, zdmuchując wcześniej pianę, lub wprost z butelki („odginając najmniejszy palec ujmowali w dłoń porterowe butelki”). Prowadzi się tu męskie rozmowy, w których powracają wspomnienia różnych pijatyk (przykładem dialog Benka z Todkiem). Piwo to zresztą specyficzny trunek. Służy za napój chłodzący („Gorąc. Benek rozluźnił kołnierzyk,

zapragnął napić się piwa”). Przeważnie okazuje się jednak przystawką do poważniejszej wypitki. Todek, kolega Benka, popijając z nim piwo przy kiosku wskazuje w pewnej chwili na zamroczonego już węglarza: „Dojrzewa [...]. – Tak jak ja wczoraj. W tym samym miejscu. Całą noc. Cholernie zimno. – Wzdrygnął się. – Też od piwa początek”. Piwo służy więc jako swoisty doprawiacz – jak owemu węglarzowi, który zajechał furmanką pod kiosk już całkiem pijany. Ci którzy trzeźwieją przy kiosku, mogą liczyć na solidarność pijących (zwłaszcza jeśli są znajomymi). Gdy pod kiosk zachodzi „Władek milicjant”, i to „służbowo, z paskiem pod brodą”, wywołuje „przy kiosku” wyraźne „ożywienie”, mężczyźni ujmują „pod pachy obwisającego węglarza” i układają go „między beczkami”, obmawiając przy tym milicjanta: „ten Władek to wielki nygus, wielki”, Benek zaś spluwa z pogardą. Wreszcie przy kiosku z piwem można umówić się na większą pijatykę. Todek oznajmia więc: „Mam dziesięć. Ty dziesięć i flakon. Taki już jestem [...]. Jedna ćwierć, druga i abarotno”. Stąd właśnie idzie się do położonego opodal „monopolowego”. A potem nad gliniarki czy pomiędzy „łopiany”, gdzie można wyszykować prowizoryczny „stoliczek” ze znalezionych cegieł.

Przy kiosku z piwem marzy się niekiedy o pójściu do prawdziwej knajpy. Todek zwraca się w pewnej chwili do Benka: „A za te ładne parę złotych, co miałem [...] można by w porządnej knajpie z muzyką. Jakaś laleczka... Warto by mądrzej [...]”. „Warto” – przyznaje Benek, „ale jak?”. Ciekawszych lokali poszukuje się w Warszawie, tu, we Włochach, uwagę przyciąga jedynie bar „Zdrój”. Do „Zdroju” zachodzi się raczej z okazji szczególnych: po wypłacie, w celu omówienia interesów, dla uczczenia jakiegoś wydarzenia. Tutaj właśnie zbierają się znajomi po pogrzebie Benka. To skromny lokal, zważywszy, że mimochodem wspomina się o panującym tu półmroku rozpraszanym jedynie przez „trochę dziennego światła”, sączącego się „przez zabite dyktą okno”. Do bywalców należy pijak „Wujcio”, drzemiący „nad pustą ćwiartką”. W „Zdroju” obowiązują inne zasady niż pod kioskiem piwnym. Lokal podzielony jest na dwie izby. Siedzącym przy stolikach służy „kelnerka Basia”. Zamawia się nie tylko alkohol, ale i zakąski, np. śledziowe sałatki, choć i tu za popitkę do wódki służy piwo („Basia, kelnerka, przyniosła wódkę, śledziowe sałatki i piwo”). Przestrzega się podziału na alkohole męskie i damskie. Mężczyźni piją czystą wódkę. Kobiety (jak Czarna Ninka) – wódkę kolorową, np. „ratafię”. W towarzystwie męsko-damskim „rozprawia się głośno”, flirtuje się, wznosi toasty. Na harmonii przygrywa „kulawy harmonista”, który na życzenie Todka gra *Hankę*, „smutną pieśń o miłości”: „*Hanko, twe ciało słodko przeży się, wygina... Hanko, niechaj przeminie ból i gniew*”. Przeważnie spotkania w „Zdroju” kończą się jednak pijaństwem, a późnym wieczorem „kelner Racyjka” wyrzuca „zalanych gości” na schodki, ujmując ich wcześniej „mocno za kołnierze”, nie bacząc przy tym na przekleństwa.

Postacie. Ich cechy charakterystyczne

Przeważają tu ludzie, którzy na ogół pozostawiają po sobie niewiele pamiątek czy wspomnień. W *Benku Kwiaciarzu* – obok tytułowego bohatera – spotykamy m.in. Olka Nawiślaka, krawca Skarbeńkę, furmana Satynowskiego, Staśka Marynarza, Czeška Rekina, Wasiakową, Maryškę z sutereny, Rudego i jego żonę, rzeźnika Sieradzana, fryzjera Zygmunta, Andrzeja Magistra...

Wbrew pozorom nie jest to jednorodne środowisko. Znajdujemy tu kilku fachowców – jak krawiec Skarbeńko czy fryzjer Zygmunt. Sklepiarzy reprezentują rzeźnik Sieradzan, także Benek Kwiaciarz. Przeważa grupa prostych pracowników – jak furman Satynowski. Spotykamy kilku kombinatorów, czerpiących dochody z niejasnych źródeł – jak Czesiek Rekin, Brzydal (określani jako „ci z bazaru”), Andrzej Magister czy Zanorzyk. Pojawiają się też drobni przestępcy, np. Stasiek Marynarz. Co ich łączy? Z pewnością wspólna kamienica (lub wspólna ulica), niemożność, spotkania przy wódce i papierosach, chyba też poczucie pewnej solidarności środowiskowej, a także wspomnienia wspólnych przygód w dzieciństwie.

Od razu trzeba zastrzec: Nowakowski, pisarz o wyczulonym słuchu, raczej markuje język swoich bohaterów, niż go dosłownie przytacza – za pomocą składni, przywołań poszczególnych słów, akcentowania ich zniekształceń, cytowania pojedynczych wulgaryzmów. Stosuje opisaną wcześniej „mowę pozornie zależną”.

Słysz się tu różne epitety. Do pozytywnych można by zaliczyć takie określenia jak: „wielki kozak”, „mający fart”. Szczególny komplement to „artycha”, odnoszony np. do kobiety, która urodą przypomina znaną aktorkę. Częściej zdarzają się epitety negatywne, czy pejoratywne, jak np. „frajer”, nabierające zresztą różnych znaczeń w zależności od kontekstu. Nacechowane niechęcią jest słowo „nygus”. Niektóre epitety, pozornie pejoratywne, mają odcień bardziej ironiczny niż obraźliwy. Szef Benka niecierpliwie wyczekując na jego powrót z „ćwiartką” nazywa go „wywłoką”, choć można przypuszczać, że w innej sytuacji epitet ten brzmiałby jednak obraźliwie.

Bohaterowie Nowakowskiego nie szczędzą także przytyków. Sporo ich słyszemy podczas porachunków Rudego i jego żony na podwórku kamienicy. „Zbyt-nik” – nie bez satysfakcji komentuje poczynania Rudego furman Satynowski. „Łobuzisko” – „gniewnie” na to „syczy” Maryśka. Furman odcina się jej, z wulgarnie erotycznym podtekstem: „Łobuz to nosi na wierzchu”. Gdy zaś interweniuje przechodzeń z przystanku WKD, słyszy (m.in.) okrzyki „pilnuj swojej kochanicy”, „żeby ją czasem słoń...”, co skłania go do wycofania się „za plecy ludzi”. Bywa, że w przypływie gniewu nawet znajomi z kamienicy obrzucają się wulgarnymi inwektywami. „Paskudne kurwiszcze” – mamrocze Benek pod adresem Maryški „z sutereny”. To zresztą sygnał, że sąsiedzki egalitaryzm niekiedy zaledwie skrywa niewyrażane wprost napięcia, zawiści, niechęci.

Ceni się tu różne przymioty: zaradność, przebojowość, brawurę, cwaniactwo – ale nie tylko. Rzeźnik Sieradzan, rekomendując Benkowi Czarną Ninę, podkreśla, że „na robocie się zna”. Podobnie przedstawia później Nince przymioty Benka: „umie zarobić”, poza tym to „chłopak stąd”, co więcej wysoki (czyli przystojny). Można odnieść wrażenie, że właśnie zaradność, pracowitość oraz bycie „stąd” to cechy oceniane najwyżej, choć owa „pracowitość” w praktyce różnie się przejawia.

Bycie „stąd” wiąże się także z opozycją: miejski – wiejski. Włochy to miasteczko położone na pograniczu miasta i wsi. Wokół wspomnianego w opowiadaniu krzyża przy drodze szczęśliwickiej rozpościerały się wówczas pola uprawne (głównie z warzywami). Bohaterowie Nowakowskiego postrzegają się jako miastowi, mają też poczucie odrębności (w 1938 r. Włochy otrzymały jednak oficjalnie prawa miejskie). Określenia „miasto” używa się jednak głównie w odniesieniu do Warszawy, np.: „jedną taką z miasta sprowadził”; „dziewczyna z miasta”; „pojechał do miasta”; „do miasta skoczyć”; „wracał z miasta”. Bodajże raz słowo „miasto” odnosi się do Włoch – i to w specyficznym kontekście: „W sezonie do roboty w polu przyjechało tych dziewczyn chyba ze czterdzieści. Czasem w świąteczne dni wychodziły na miasto gromadkami, po cztery, pięć”. „Na miasto” – czyli na spacer po Włochach. Z tej właśnie okazji zamierza zresztą skorzystać Nawiślak, który zachęca Benka: „Tylko trzeba ostro. Koniecznie ostro. Takie wsiowe inaczej nie uważają. A dobre. Najlepsze”. Innymi słowy – prawdziwym miastem pozostaje tu Warszawa, wobec której odczuwa się respekt (choć w tym czasie Włochy były już dzielnicą stolicy), ale wyraźnie zaznacza się też poczucie odmienności (wyższości?) wobec mieszkańców wsi. Do przybyszy ze wsi odnosi się raczej z lekceważeniem. Przymiotnik „wsiowy” („wsiowa” chabeta, „wsiowe” dziewczyny) nabiera negatywnych konotacji. Dystans ten nie jest na tyle duży, by właśnie wśród „wsiowych” dziewczyn nie szukać przygód erotycznych. W opowiadaniu nie pojawia się przymiotnik „małomiasteczkowy” – ale pasowałby chyba on do określenia mentalności bohaterów Nowakowskiego.

Kamienica *Benka Kwiaciarza* to świat ludzi dorosłych. Dzieci pojawiają się raczej w tle wydarzeń (np. „dzieci piszcząc skryły się po kątach”). Niekiedy przypominają anonimowy chórek, komentujący zachowania dorosłych. Okazują się przy tym bezlitosne, jeśli wyczują ich słabość: „Ta nowa z przeciwka nie mogła się uspokoić po stracie swojego chłopca. Wystawała w bramie, spacerowała po podwórku wzdłuż ścian, dzieci sypały na nią piachem”. „Nowej z przeciwka” nie szczędzą także docinków i wyzwisk, natychmiast podchwytując przy tym zasłyszane od dorosłych wulgarności: „Za śmietnikiem stłumiony pisk. Dzieci ostrożnie wysunęły głowy. – Pan Wincenty w pręcie cięty! – wrzasnęły zgodnie. [...] *Spodobalo im się... spodobalo* – ucieszył się Kwiaciarz”. Dominującą pozycję wśród dzieci zyskują te, które potrafią wykazać się brawurą – jak „chłopak furmanów”, prawdopodobnie prowadzący zaczepki. Dzieci te mają niewiele zabawek, rozrywką okazują się więc nadzwyczajne zdarzenia na podwórzu

kamienicy, jak przyjazd samochodu-karawanu po zmarłego męża „nowej z przeciwka”. Gromadzą się wokół pojazdu i zaaferowane oglądają go z bliska, „ostrożnie” obmacując koła. Zarazem dzieci z kamienicy mają wiele swobody. Kręcą się po podwórzu, wyglądają na ulicę.

Osobno należałoby powiedzieć o relacjach mężczyzn i kobiet (do czego jeszcze wrócimy). Nie trudno tu dostrzec odrębność świata męskiego i kobiecego, z których każdy ma „swoje” sprawy i zainteresowania. Mężczyźni sprawiają wrażenie władców swoich kobiet. Dość wspomnieć o Rudym, tłukącym swoją żonę („wychowawczo”) przy trzepaku. Warto jednak nie przeoczyć także późniejszej sceny w opowiadaniu: Rudy, brutalny osiłek, wyręcza żonę w trzepaniu kołdry (na tym samym trzepaku), ta zaś obserwuje jego poczynania. Nie licząc mężczyzn pracujących na miejscu, jak krawiec Skarbenko, na co dzień w kamienicy przebywają głównie kobiety („baby rozeszły się do mieszkań”), mężczyźni ruszają zaś w „teren”. To ich przede wszystkim widuje się nad gliniankami, na stacji PKP, przy kiosku piwnym.

Postacią szczególną pośród „ludzi kamienicy” jest matka. W tym wypadku – matka Benka. Jedną z zasad porządkujących życie kamienicy wydaje się szacunek dla macierzyństwa. Kobiecie-matce przysługują pewne prawa i przywileje. Nasuwa się zresztą pytanie: czy warunkiem szacunku dla kobiety w tej społeczności jest właśnie bycie matką? Nawiślakowa, matka Benka, wydaje się zdominowana przez syna (chyba jedynaka). Usługuje synowi przy posiłkach, nie nazbyt zresztą skomplikowanych, skoro wspomina się o tym, że „podsunęła mu garnek z zsiadłym mlekiem”. Niewiele mówi. Cierpliwie i pokornie znosi jego kapryśne wybuchy gniewu. Oto opis pewnego poranka: „rozgarnął włosy, obejrzał w lusterku wierzch głowy, wreszcie odrzucił je w kąt. Rozleciało się z hałasem. Matka pozbierała ułamki szkła, próbowała złożyć i przylepić na deskę. Nie mogła. Nic nie powiedziała. Kwiciarz zjadł obiad i wyszedł przed kamienicę”. Zarazem matka sprawuje nad Benkiem dyskretną kuratelę. Nie pozwala Benkowi wylegiwać się nadmiernie w łóżku („Wstawaj! Późno!”). Krytykuje jego opieślizłość, spogląda „z wyrzutem” („Marudzisz”). W niedzielę wypycha go z domu: „Mógłbyś wyjść – matka utkwiała w nim surowe spojrzenie – a nie tak sterczeć jak...”. Bezwzględna pozostaje w sprawach wypłaty: „Pijanico – jej głos zabrzmiał surowo. Gdy wychodził, chrząknęła znacząco. – Dziś sobota. – Pogroziła pięścią. – Sobota! Pamiętaj! – Myślała o wypłacie”. Relację między synem a matką cechuje raczej szacunek niż uczuciowość. Benek bywa ordynarny, ale i pokorny. Słucha napomnień matki. Umawiając się z Todkiem na „ćwiartkę”, baczy, by nie przepić całej wypłaty. Zdarza mu się, choć raczej oschle, zwierzać matce: „Do miasta skoczę – krzyknął już z dołu – kupić jakiś ciuch. Bo stare już wszystko... Matka na progu pokiwała głową”.

Matka również nie okazuje nadmiernej emocjonalności. Budząc Benka „szarpie” go za rękę. Jej głos brzmi „surowo”. „Chrząka znacząco”. Spogląda

„z wyrzutem”. Kieruje „surowe spojrzenie”. Jej słowa brzmią jak „mruknięcie”. Raz tylko jej głos brzmi „miętko”: gdy – otworzywszy okno – porównuje fotografię nieżyjącego męża z sylwetką Benka, akurat mijającego kiosk z piwem. „Podobny – szepnęła. Jej stary tak samo chodził zawsze. I tak samo trudno go było zbudzić po wódce. – Pijusy – powiedziała miętko. Zdjęła ze stołu obrus, wytrzeпаła nad zlewem i złożyła w równy prostokąt”. Innym jednak razem spogląda przez okno na samodzielną kraciastą czapkę syna, po czym zatrząskuje lufcik. Być może tak oto wyraża tęsknotę za własnym życiem, niezależnym od dorosłego syna. To jednak samotność wydaje się przeznaczeniem starzejącej się kobiety, opuszczonej przez mężczyzn. Śmierć syna Nawiślakowa przyjmie jako dopełnienie losu. Przeciska się przez tłum, otaczający zwłoki leżące przy torowisku, stoi „z nisko opuszczoną głową”, „dziwacznie” wysuwa rękę, potem unosi głowę, wreszcie zostaje przez sąsiadkę Wasiakową odprowadzona z powrotem do kamienicy. Nie ma tu łez, nadmiernej egzaltacji, manifestacji uczuć – podobnie jak i za życia syna.

Wygląd

Wyróżniają tych ludzi cechy szczególne. To dzięki nim zyskują przydomki. Wędkarz Borek zwany jest „ospowatym”. Szef Benka ma „fajowaty” nos, do tego bliźnię na policzku. Andrzej Magister, lokalny playboy, odznacza się niskim wzrostem, nabrzmiąłą twarzą i wypukłym brzuchem. Harmonista z baru „Zdrój” określany jest jako „kulawy”.

Bohaterowie Nowakowskiego porównują się – co zwraca uwagę – do Żydów, Cyganów i Murzynów, postrzeganych jako postacie o wyrazistych i specyficznych cechach. O Nawiślaku, kuzynie Benka, mawia się, że „też był czarny, ale nie taki żydowaty jak Benek”. (Z tego powodu Olek Nawiślak woła do Benka poufale: „Żydu! Żydu!”). W barze „Zdrój” temu samemu Nawiślakowi oczy błyskają „cygańsko”, gdy gładzi dłoń Czarnej Ninki. Z kolei Maryśka pochylając się nad zmarłym Benkiem ocenia: „Przystojny był. – Taki murzynowaty, żydowaty, trochę jakby Mulat...”

Z opowiadania Nowakowskiego wiele dowiemy się o modzie – z pewnością innej niż ta sugerowana przez ówczesne pisma poradnikowe (jak „Przyjaciółka”). Najwięcej informacji znajdziemy o ubraniach Benka Kwaciara. Na jego strój codzienny składają się spodnie (garniturowe) z paskiem („dłonie wsunął za pasek”), koszula, marynarka, kraciasta czapka samodzielną, co ważne, usztywniana papierem (wepchnął w czapkę wyłazące papiery, nacisnął ją na głowę”). Czapkę tę nosi lekko „przekrzywioną”. Chyba nie rozstaje się ze swoją marynarką, niezależnie od pogody. W słoneczną niedzielę wychodzi przed kamienicę „narzuciwszy na ramiona marynarkę”, potem przysiadła na podwórzowej ławce,

składając „na ramieniu marynarkę” i rozluźniając koszulę. Innym razem, ubrany w marynarkę, wyrusza nad glinianki, by obserwować z ukrycia Czarną Ninkę. Kryje się w trzinach, gdzie rozkłada marynarkę. Benek troszczy się o swoje ubranie (choć niezbyt konsekwentnie). Zdarza się, że „w świetle latarni z budowy” ogląda „dokładnie” swoje ubranie, wygładza koszulę i „chusteczką” przeciera buty, co zarazem wskazuje na to, że elementem wyposażenia jego garderoby jest także owa chusteczka.

Za elegancki strój uchodzi tu kompletny garnitur. Dlatego Benek z zazdrością spogląda na stryjecznego brata Olka Nawiślaka: „Przystojniak. Wygolony. W garniturku”. Sam także posiada strój „święteczny”. Składają się nań: „tenisowy garnitur”, krawat, „wiśniowe buty z potrójnym szyciem”, przekrzywiona czapka samodziałowa. Przed wyjazdem do Warszawy, ubrany w ten strój, Benek przegląda się w lustrze. Nie jest zadowolony, skoro „do miasta” wyrusza głównie po to, by „kupić jakiś ciuch”, „bo stare już wszystko”. W tym właśnie stroju, wracając z Warszawy nietrzeźwy, zresztą z „paczką” w garści, wypada z kolejki WKD i ginie na miejscu. Gdy leży obok torowiska, widać z daleka jego „święteczne, z potrójnym szyciem, buty”.

O strojach innych osób wspomina się mimochodem – tym bardziej warto nie przeoczyć szczegółów, jak choćby zawiązywane „troki kalesonów” szefa Benka (nb. jedna z nielicznych wzmianek w opowiadaniu o bieliznie). Krawiec Skarbenko dodaje sobie powagi kapeluszem, który, jak czytamy, „starannie” wyklepuje; „uchyla” go na powitanie. Nawiślak, amator przygód erotycznych, nadaje swojemu strojowi cechy bikiniarskie – nosi kolorowe skarpetki („Nawiślak podciągnął nogawki, odsłonił kolorowe w paski skarpetki”). Todek podkreśla swój zawiądycki wygląd podniesionym kołnierzem (prawdopodobnie) marynarki; osłania się nim też przed nocnym chłodem. „Mały człowieczek”, włóczęga, który w nocy zaczepia Benka i Todka, ma „naciągniętą na oczy cyklistówkę”. Wyglądu playboyowego Andrzeja Magistra dopełniają: „pizama” (w której wita w progu swego mieszkania Benka) oraz „rozdeptane bambosze”, zsuwające się ze stóp. Chwilę później, ubrany już wyjściowo Magister, gładzi „krawat w szafirowe paski”.

Zakupy stroju to wydarzenie odświętne, ale niełatwo o nabycie modnego ubrania. Przypomnę „paskudną, frajerską sprawę”, która staje się przyczyną zajścia między Marynarzem a Zanzorzykiem. Otóż Marynarz „dał Zanzorzykowi sześć stów na spodnie”, po które miał pojechać „do miasta”, gdzie znał „metę na piękne, modne spodnie”. Zwraca tu uwagę określenie: meta na modne spodnie. Spodni takich nie kupuje się w zwykłym sklepie. Cena („sześć stów”) wydaje się zresztą słona, zważywszy że około 1960 r. przeciętna pensja wynosiła 1500 zł. Tym bardziej więc Nawiślak wyróżnia się swoim „garniturkiem”, Benek – „wiśniowymi butami z potrójnym szyciem”, a Todek – błyszczącymi butami.

Osobno trzeba by powiedzieć o strojach kobiet. Te powszednie wydają się mało wyszukane. Dziewczyny ze wsi pracujące sezonowo w polu pojawiają się

w prostych sukienkach. Raczej nie dbają o strój kobiety z kamienicy Benka. „Maryśka z sutereny” wychodzi przed kamienicę w szlafroku¹⁸⁰, a gdy siada na schodkach widać jej „suche nogi z ciemnymi śladami po wrzodach”. Innym razem widać ją siedzącą na ławce w zwykłej sukience. Żona Rudego nosi bluzkę zapinaną na guziki. Kobiety przeobrażają się w dni świąteczne. Matka Benka ubiera się „niedzielnie” w „ciemną, trochę zapyłoną sukienkę”. Czarna Ninka w dniu pogrzebu Benka zakłada sukienkę z wycięciem („wpatrzył się w karczek dziewczyny, widoczny w wycięciu sukienki”). Warto zaznaczyć, że nie spotyka się tu kobiet (dziewczyn) ubranych w spodnie. Za strój przypisany kobietom uchodzą sukienki i spódnice.

Przeważają zarazem stroje ubogie, wielokrotnie naprawiane. Przez chwilę możemy się przypatrzeć pracy krawca Skarbenki: „Na desce rozłożył granatowe z trójkątną łatą na tyle spodnie. Przesunął żelazkiem”.

Uczesania też nie wydają się wyszukane. Dbą się jednak o to, by odpowiadały one przynajmniej wyobrażeniom o obowiązującej modzie. Spośród mężczyzn najbardziej troszczy się o fryzurę Todek: „starannie” przczesuje swoje włosy i układa z nich „na tyle głowy dwa śmieszne skrzydełka”. Innym razem Todek czesze swoje „rzadkie” włosy grzebieniem. Nie myje ich zapewne nazbyt często, skoro sprawiają wrażenie, jak gdyby były „mokre”. Również włosy Andrzeja Magistra „błyszcza”. Benek zaś przed wyjściem z domu jedynie rozgarnia włosy i ogląda w lusterku „wierzch głowy”. I tak przeważnie zakłada czapkę samodziałową.

Dziewczyny ze wsi na ogół mają włosy „jasne”, „połamane korbówkami”. Najwięcej dowiadujemy się o fryzurze Czarnej Ninki. Ma ona zwyczaj przeczesywać włosy i „palcem” rozdzielać „nad czołem rzadką, śmieszoną grzywkę”. „Pasemko czarnych, falistych włosów”, opadających na wycięcie sukienki Ninki, przyciąga wzrok mężczyzn.

Kamienica Benka nie jest miejscem higienicznym, skoro już w pierwszych zdaniach opowiadania czytamy o „śmierzącym zlewie na korytarzu”. Niewiele wspomina się o codziennym myciu. Rankiem Benek zanurza twarz „w kuble” z „zimną wodą”, co służy chyba bardziej trzeźwieniu niż higienie. Przynajmniej do jednej czynności higienicznej mężczyźni opisywani przez Nowakowskiego przywiązują szczególną wagę: to golenie. Motyw golenia powraca wielokrotnie – jako symbol męskiej urody, elegancji, szyku. O Nawiślaku, pozującym na przystojniaka, czytamy więc, że „golił się zawsze starannie”. Innym razem obserwujemy jak Nawiślak „uważnie” przesuwa „dłonią po wygolonym policzku”. Również Benek troszczy się o golenie, choć nie zawsze zdąża. Najdłużej goli się w niedzielny poranek: „dokładnie” namydla twarz za pomocą pędzla, następnie tnie zarost maszynką (na żyłki) „miętko, bez zacinania”, na koniec wydyma „czyste policzki”. Kobiety zwracają uwagę na zarost mężczyzn, przynajmniej

¹⁸⁰ Szlafrok pełni też funkcję stroju zalotnego. „Uniosła się na łokciach, szlafrok odkrył nogi”.

Czarna Ninka: „Ale zarost to masz – powiedziała z podziwem. Poglądziła po brodzie. – Twardy. [...] – Szybko rośnie – rzekł mrukliwie. – A nie zawsze jest czas ogolić się. – Pewnie – przytaknęła Ninka”. Innym razem przypatruje mu się „uważnie” i chyba krytycznie: „ostry profil, szczęki zarastały gęstą, czarną szczecina”. Benek wie, że owa czarna szczecina nie dodaje mu uroku. Stara się więc nadążyć z goleniem, co więcej, usuwa także nadmiar owłosienia z dłoni: „ścinał włoski na przegubie dłoni”.

„Starannie wygoloną skórą” wyróżnia się również przechodzeń, prawdopodobnie urzędnik, który, wysiadłszy z kolejki WKD, próbuje interweniować podczas scysji między Rudym i jego „kobitą”.

Zachowania, gesty, rytuały

Znajdujemy tu opisy zachowań, jakich niewiele spotkamy w innych typach źródeł. Ludzie opisywani przez Nowakowskiego posługują się bowiem również językiem „pozawerbalnym”. Swoje myśli, odczucia, nastroje wyrażają za pomocą gestów.

Wyrażaniu emocji służą splunięcia, które – jak się okazuje – mają różne znaczenia. Wasiakowa spluwaniem reaguje na sprośne uwagi furmana Satynowskiego: „Bardzo byli ze sobą, nieboszczyk i ona! – zarechotał furman Satynowski. – Bardzo! – Zmrużył znacząco oko. – Przestałbyś! – wrzasnęła jego kobieta. Wasiakowa splunęła kilkakrotnie”. Benek splunięciem wyraża obrzydzenie: „Splunął, czuł jeszcze ten trupi zapach po nieboszczyku”. Szef Benka spluwa, okazując zniechęcenie i rezygnację: „splunął, przygarbił się i zdeptał papierosa. – Nie smakuje – mruknął”. Benek pluje też w geście pogardy: „Ten Władek to wieki nygus, wielki. – Kwiaciarz splunął z pogardą”. Zaczepieni przez włóczęgę w cyklistówce Benek i Todek jego splunięcia traktują jako zaczepkę i obrazę: „Tylko bez plucia”. Innym razem Benek spluwa, by okazać lekceważenie Andrzejowi Magistrowi: zniechęcony jego żartami, chwytą go najpierw za krawat, a następnie – gdy Magister „prycha śmiesznie” – spluwa: „Ciebie i tę twoją szmatę...”. W tym wypadku splunięcie ma także wyrażać pewność siebie. Plują przeważnie mężczyźni, ale kobietom – jak choćby Wasiakowej – też to się czasem zdarza.

Komunikacji pozawerbalnej służą dźwięki i towarzyszące im ruchy. Urodę kobiet komentuje się za pomocą znaczących cmoknięć, np.: „Dobra. Zobacz, jaka fajna. – Sieradzan cmoknął i wskazał na sklep”. Po chwili, dla wzmocnienia efektu, Sieradzan „klepie się po udach” i „natrętnie” przechyla do Kwaciara. Z kolei Nawiślak klepie po udzie jedną z „wsiowych” dziewczyn, co służy skróceniu dystansu i pozyskaniu jej względów. Porozumiewawczym gestem jest „zatarcie dłoni” – sygnalizujące wspólnotę interesów czy obopólne korzyści. Podobnie jak „przymrużenie” oka, czemu mogą towarzyszyć gesty oraz dźwięki.

Wielorakie znaczenie ma „gwizdanie”. Bywa sygnałem alarmowym, wezwaniem na spotkanie, zwróceniem uwagi, ale też koleżeńskim gestem akcentującym solidarność. W jednej ze scen Benek przypatruje się Rudemu i myśli: „Ten Rudy to nawet nieźle ze swoją” – po czym gwizdże „po gołębiarsku na palcach”. Na co Rudy ogląda się i grozi mu „z uśmiechem”. W cenie jest umiejętność głośnego gwizdania, z czego słynie m.in. Nawisłak, potrafiący gwizdnąć „przeraźliwie”.

Do najważniejszych codziennych rytuałów należy palenie papierosów. Palą niemal wszyscy mężczyźni; akurat w tym opowiadaniu nie spotyka się natomiast palących kobiet (choć w innych utworach pisarza bywa inaczej). Papierosy wyznaczają pozycję społeczną. Czesiek Rekin, człowiek „z bazaru”, pali wyłącznie „amerykany”, a wyciąga je z kieszeni gestem przypominającym sięganie po westernowego colta. Bywa, że Rekin wręcz napawa się dymem swoich „amerykanów” („wonna dym przyjemnie ogarnął nozdrza, wzbijał się delikatną, niebieskawą chmurką”). Benek natomiast pali najtańsze „sporty”, podobnie jak większość jego znajomych. Także podczas przechadzki z Czarną Ninką może zaoferować co najwyżej „sporty” („otworzył pudełko sportów, ale nie zapaliwszy, położył na ławce”). Częstowanie papierosami to wysoko ceniony gest. Czesiek Rekin wzbudza szacunek nie tylko tym, że sam pali „amerykany”, lecz również tym, iż nie żałuje ich kolegom. Chętnie częstuje Benka, okazując mu w ten sposób życzliwość: „Rekin zmrugał przyjaźnie oczy. – Zapalisz? – Wyciągnął amerykańki”. Po pogrzebie Benka pokrzepia „amerykanami” siebie i kolegów: „Lubiłem go – Czesiek Rekin wyciągnął amerykańki. Zapalili i poszli gromadką”. Papierosowy poczęstunek służy także pojednaniu czy rozejmowi. Udobruchany nieco Stasiek Marynarz, po bójkę z Zanorzykiem, zawraca się do Rekina z prośbą „daj zajarzyć”, a ten „uprzejmie” podsuwa mu paczkę. Prośba o papierosa to jednak także wyraz uległości, uznania wyższości tego, kto nie musi się troszczyć o tytoniowe zapasy. Tak właśnie można chyba odczytać dialog między Benkiem a Magistrem: „Przesunął dłonią po twarzy. Przeszukał kieszenie. Nie znalazł papierosa. [...] – Papierosa – bąknął Kwiciarz. Magister poczęstował”. O pozycji towarzyskiej, a także o samopoczuciu wiele mówi sposób palenia. Czesiek Rekin czuje się pewnie. Z „pobłażliwą pogardą” obserwuje porachunki Rudego i jego żony, przesuwa papierosa „językiem” w „kącik ust”, nie bacząc na to, że „siny wałeczek popiołu” osypuje mu klapę marynarki. Benek zaś nierzadko pali nerwowo, co zdradza jego zagubienie, maskowane niekiedy agresywnością, czy wulgarnością. Na przykład podczas rozmowy z Cześkiem Rekinem uśmiecha się „nijako” i wdeptuje w ziemię niedopałek. Palenie zdaje się też koić nerwy. Częstując Staśka Marynarza, Czesiek Rekin dodaje zachęcająco: „Pal [...]. To pomaga”. Zdarzają się sytuacje, kiedy papieros nie smakuje. Zły nastrój Benka objawia się tym, że zdusza „o ścianę” papierosa, dym nie smakuje w „gorące, duszne popołudnie”. Podobnie demonstruje nienajlepszy humor szef Benka: spluwa, przygarbia się, zdeptuje papierosa, wymrukuje: „Nie smakuje”. Papierosy

szczególnie natomiast smakują podczas przyjaznej pogawędki. Wzmacniają także działanie wspólnie pitego alkoholu. Humor poprawia się szefowi Benka, gdy ten przynosi „ćwiartkę i kawałek kiszki na zagrychę”. „Dobre – powiedział – pomaga... Wypij od razu, no, trach – radził Benkowi. Łapczywie palił papierosa. – I dym już smakuje – ucieszył się”. Papierosy i alkohol podsycają namiętność, o czym świadczy przebieg swoistej stypy po śmierci Benka w „Zdroju”: „Pochlali już wszyscy porządnie. Nawiślak ocierał spoconą twarz, chciwie palił papierosy i mówił do Ninki nieustannie”. Palenie bywa po prostu rekreacją, niekiedy jedyną dostępną. W niedzielny poranek Benek wychodzi przed swoją kamienicę – i nie wiedząc, co dalej robić, zapala papierosa.

Alkohol jako spoiwo

Spoiwem męskiej społeczności *Benka Kwiciarza* jest alkohol. Piciu towarzyszą różnorodne rytuały. Z alkoholem wiąże się także specyficzny język, np. „zrobić flaszkę”. Alkohol służy rozrywce, okazuje się też walutą.

Alkohol umacnia koleżeńską solidarność. Ilość wypitego wspólnie alkoholu bywa wskaźnikiem zażyłości. „My przecież niejedną już wódkę razem” – przypomina Andrzej Magister Benkowi. Mężczyźni właściwie w każdej chwili gotowi są do wypitki. „Ćwiarteczka? – uchylił kapelusza. – Ćwiarteczka akurat na zaprawkę?” – dopytuje krawiec Skarbenko Benka. „Na ten flakon zawsze mam” – oznajmia znacząco Nawiślak. Mile widziana jest alkoholowa spółka: „[Todek] wyciągnął garść z banknotem. – Mam dziesięć. Ty dziesięć i flakon”. Alkohol wzmacnia zażyłość Benka z jego szefem w kwiaciarni: „Masz – wetknął Benkowi dwudziestozłotowy banknot – skocz. Przynieś... cwaniaczku. Umiesz postarać się o ćwiartkę?”. Ważną cechą jest „mocna głowa”. Wyróżnia się nią Nawiślak, czego nie można powiedzieć o Benku: „Masz słabą głowę, zaprawiłeś za dużo” – ocenia kuzyna Nawiślak.

Alkohol pije się najczęściej prosto z butelki – niekiedy ze wspólnej butelki, co dodatkowo wzmacnia poczucie wspólnoty. Gdy posłany przez szefa Benek wraca z butelką, obaj pociągają z niej „po zdrowym łyku”. U Andrzeja Magistra Benek wychyla „wódkę z butelki”, a potem „wierzchem dłoni” ociera usta. W szczególnych okolicznościach prosto z butelek piją mężczyźni i kobiety. Zdarza się tak, gdy Nawiślak i Benek wyruszają w poszukiwaniu przygód erotycznych wśród „wsiowych” dziewczyn, które mają akurat wolne. Piją razem, ale nie wódkę, lecz wino. Nawiślak wybija „o ziemię korek z butelki”, dziewczyny najpierw wzbraniają się, wreszcie „starsza” pociąga „niezły łyk”, za co zostaje zresztą nagrodzona komplementem: „nieźle ciągniesz”. Gestem na rzecz dziewczyn jest też poczęstunek herbatnikami. Wspólne picie mężczyzn i kobiet zdarza się jednak rzadko, chyba że w knajpie „Zdrój”, co – z punktu widzenia kobiet

– oznacza naśladowanie wielkowiejskiego sznytu (przykładem – Czarna Ninka). Kobiety raczej odmawiają picia czystej wódki, która postrzegana jest jako trunek męski.

Mężczyznom alkohol służy jako narzędzie zniewalania kobiet. Kobiety poniekąd zdają sobie z tego sprawę i z tego też względu unikają czystej wódki. Bohaterowie Nowakowskiego okazują się tu bezwzględni. Andrzej Magister kusi Benka: „I ty, Beniu, możesz z nią... Bardzo lubi to wszystko. Już po wódce”. W zdobywaniu kobiet za pomocą alkoholu specjalizuje się Nawiślak: „Ja bym wziął ją na gorzałkę, potem podlał winkiem, i poszłoby już łatwo” – przechwala w towarzystwie kolegów stojących w bramie kamienicy Benka. Później w knajpie „Zdrój” łąpczywie spogląda na Czarną Ninkę, rozmarzając się: „Aby podlać jej trochę gorzały – a później...”

Alkohol służy jako waluta i zapłata. „Za gorzałkę” Nawiślak chce wynająć pokój („metę”) od kumpla, gdzie mógłby się spotkać z kobietami. Jeden z Jelonkoszczaków, zamawiając u Benka wiązankę ślubną, zastrzega, że powinna być piękna i aby nakłonić Kwiciarza do większego zaangażowania, zapowiada „radośnie” postawienie „większej wódki”. Sieradzan żartobliwie domaga się od Benka „ćwiartki” za to, że poznał go – „zblatował” – z Czarną Ninką. Na alkohol przelicza się wartość pieniędzy. W pewnym momencie Benek podlicza posiadane „dwuzłotówki” i ocenia, czy starczyłoby „na setę”.

Pije się po prostu dla doznań alkoholowych. Po wypiciu z szefem „ćwiartki” Benek zsuwa dwie skrzynki i siada „wygodnie”. „Zrobiło mu się ciepło w żołądku i głowa przestała boleć. Muchy szeleściły na szybach, z kranu kropelkami sączyła się woda. Ziewali raz po raz”. Tego rodzaju błogostan wysoko się tu ceni.

Zdolność do picia bywa postrzegana jako miara dobrego zdrowia. Maryśka wspominając w rozmowie z „tą nową z przeciwka” zmarłego mydlarza podkreśla: „Zdrowy był, wypić lubiał, pożartować, i zjeść mógł”. Kobiety zdają się wręcz postrzegać picie alkoholu jako naturalną cechę (zdrowego) mężczyzny. Dlatego właśnie matka Benka, porównując syna ze swoim mężem na zdjęciu, komentuje „miętko”: „pijusy”.

Alkohol postrzega się też jako usprawiedliwienie nietypowych, czy kontrowersyjnych zachowań. Nienaturalne zachowanie (nienaturalne – wedle tutejszej miary) osób trzeźwych ocenia się natomiast surowo. „Jakiś dziwny, bo i wódki nie było czuć” – komentuje Benek nocne spotkanie z tajemniczym włóczęgą w cyklistówce.

Zarazem bohaterom Nowakowskiego zdarzają się przyпіływy samoświadomości. Gdy Benek, w stanie nietrzeźwym, wypada z kolejki WKD i ginie na miejscu, zgromadzeni nad jego zwłokami sąsiedzi dokonują krytyki i samokrytyki. „Za dużo zaprawiał” – orzeka fryzjer Zygmunt. Przyłącza się do niego nie stroniący od wypitki krawiec Skarbenko i przytakuje: „za dużo, za dużo” – rzucając przy tym „niespokojne spojrzenie na trupa”.

Pijani wpisują się w społeczny pejzaż. Przy kiosku z piwem „dojrzewa” węglarz. W knajpie „Zdrój” przesiaduje pijany „Wujcio”. Furman z Marynarzem brutalnie wypychają go zresztą za drzwi, by zrobić miejsce dla towarzystwa przybyłego z pogrzebu Benka. Od solidarności do pogardy prowadzi więc niedaleka droga. Być może jest i tak, że solidarność okazuje się pijanym, ale nałogowym alkoholikom – już tylko wzgardę.

Alkohol kupuje się w sklepie monopolowym za stacją PKP, ale także w melinach. Tutaj właśnie dokonują zakupów Benek z Nawiślakiem: „Na prawo, za ceglastą drogą, była budowa. Tam w stróżówce u kolejarzkiego emeryta Paciorka zawsze można dostać flaszkę”. Nawiślak budzi Paciorka bębnieniem w szybę. Paciorek przetarłszy oczy szpera „w kącie budy” i wyciąga butelki: „Pijta”, „zaprawiajta” – zachęca, nakładając okulary i przeliczając „papierki”, narzekając przy tym: „Porwane – trzeba podkleić”. Wreszcie zatrzaskuje drzwi.

Napięcie erotyczne, kobiety, uczucia

Napięcie erotyczne nie słabnie od pierwszego do ostatniego akapitu opowiadania; w podteksty erotyczne obfituje też język bohaterów Nowakowskiego (aluzyje nierzadko odnoszą się wprost do wydolności seksualnej). Język ten podchwytują dzieci.

Trzeba jednak zaznaczyć: patrzymy przeważnie z perspektywy Benka Kwiciarza i jego kolegów. Poznajemy więc przede wszystkim sferę uczuć, odczuć, doznań mężczyzn; o emocjonalności i wrażliwości kobiet (kobiet z kamienicy – powiedzmy umownie) dowiadujemy się niewiele. Mamy więc do czynienia ze „światem” zdominowanym przez męską uczuciowość i pożądlivość. Inna jego cecha to rozgraniczenie na kręgi towarzyskie „męskie” (jak kiosk z piwem) i „kobiece” (stąd określenia: „kobiety z podwórza”; „kilka dziewczyn szło spacerkiem”).

Zarazem *Benek Kwiciarz* to historia sublimacji uczucia: odkrywanie miłości innej niż tylko zaspokojenie seksualne (Benek i Czarna Ninka).

Komentowanie urody i walorów seksualnych kobiet to stałe zajęcie mężczyzn. Posługują się przy tym specyficznym kodem, w którym pozornie proste określenia bywają jednak znacząco niuansowane, także za pomocą gestów, znaczących spojrzeń, czy dźwięków w rodzaju cmoknięć. Najczęściej omawia się urodę Czarnej Ninki. Gdy Benek pierwszy raz widzi Ninkę w sklepie rzeźniczym, ocenia: „niczegowata, tylko jakby dumna jakaś”, po chwili wzmacnia tę ocenę: „porządnie niczegowata”. „Niezła” – dorzuca z „chytrym uśmiechem” rzeźnik Sieradzan. „Możliwa” – przytakuje mu Benek. „Fajna” – „cmoka” Sieradzan. Kolejne komplementy pod adresem Czarnej Ninki pojawiają się podczas męskiej narady w bramie kamienicy Benka. „Niekiepska sztuka” – komentuje Nawiślak. Marsz-

czy czoło, przymyka oczy i powtarza rozmyślnie: „niekiepska”. „Możliwa” – nieco wymijająco dodaje Benek, obawiając się ujawnić swoje uczucia względem Ninki. Puentuje Stasiek Marynarz: „gites, gites, pakulszczanka. [...] Widzieliśmy”.

Jakie walory urody ceni się szczególnie? Dosadnie mówi o nich Nawiślak – w odniesieniu do Ninki: „mój gust, czarne piórka, dobra w zadku”. Zwraca się uwagę na nogi. Benek podpatruje żonę Rudego, która trzepie kołdrę na trzepaku, pochyla się, a wiatr unosi jej sukienkę, odsłaniając nogi. „Niezła” – ocenia krótko. Nie ceni się natomiast nadmiernej chudości. Benek tak oto rozważa urodę żony swojego szefa: „Ani ładna. Chuda. I taka bladź!”. Dostrzega się też swoistą korelację między urodą a charakterem czy temperamentem. „Chudość” kojarzona jest raczej z negatywnymi cechami charakteru. Ceni się brunetki, postrzegane jako obdarzone żywszym temperamentem (stąd pochwała „czarnych piórek” Ninki). Nie ma chyba wyższej oceny kobiecej urody niż przyrównanie do aktorki filmowej. W takim przypadku pojawia się znaczące słowo: „artycha”. „*Jakby z filmu* – pomyślał Kwiciarz. Podobną twarz widział już na okładce tygodnika. Dużo włosów na ramionach. Tam na okładce też. – *Artycha*”. Na taki przydomek mogą zasłużyć przede wszystkim dziewczyny „z miasta” (czyli z Warszawy). Na przeciwległym biegunie znajdują się dziewczyny „wsiowe”, przyrównywane do rzepy („sama rzepa”), niby przeznaczonej do pospiesznego schrupania przez wygłodniałych mężczyzn.

Za najbardziej pociągającą rozrywkę uchodzi „balecisko” – niezobowiązujące męsko-damskie spotkanie w jakimś ustronnym miejscu. Prostą definicję „baleciska” podaje Nawiślak: „chata”, „sztuki jakieś dobrać”. O kobietach spotykanych podczas takich przygód mówi się językiem handlu, polowań, czy konsumpcji: „dobry towarek”, „sztuki”, „sama rzepa”. Z braku wolnej „chaty” pozostają odludne zarośla wokół włoszkowskich fortów. Tutaj właśnie wyprawiają się Benek i Nawiślak na schadzkę z „wsiowymi” dziewczynami. Cel wyprawy określony zostaje prosto: wspólna wypitka taniego wina, krótkie sam na sam w krzakach, pożegnanie – do bliżej nieokreślonej kolejnej schadzki.

Mężczyźni mają swoje sposoby, by zachęcić (lub zmusić) kobiety do uległości. Nie nazbyt skomplikowane. Nawiślak radzi Benkowi, by pozyskiwał „chamki” (dziewczyny ze wsi) jakąś obietnicą. „Powiedziałem, że będziem chodzić razem, to, śmo, owo... A potem już mogłem, co chciałem” – przechwala się. Benek wykazuje jednak mniej talentu podczas wyprawy na forty: „Zrobiłem ją siłowym numerem. Po krzyżu dołożyłem i pęka”. Krzywi się na to Nawiślak: „Siłowy. To nie ma przyjemności. Najlepiej sposobem”. W odwodzie pozostaje alkohol: „wziąć na gorzałkę”, „podlać winkiem” – to metody nie tylko Nawiślaka. Inaczej jednak myśli się o dziewczynach „z miasta”, które dla większości mężczyzn z kręgu Benka Kwiciarza wydają się raczej niedostępne. Z tym większym podziwem i zazdrością spogląda się na Andrzeja Magistra, którego stać na

to, by sprowadzać „laluńki z miasta”. Docenia się też jego szczególne „podejście” do kobiet, które sprawia, jak komentuje Todek, że „forsy dużo nie wyda” i „żadna go nie rozpruje”, choć „wcale nie taki przystojniak”, ma po prostu „fart”.

Benek zmienia się, gdy spotyka Ninę. Po pierwszej próbie („najlepiej od razu”) staje się nieśmiały („jak chcesz – powtórzył niewyraźnie – to mozem chodzić ze sobą”), wreszcie dochodzi do wniosku: „Na razie – wcale nie będę na to leciał...” Wyrusza do „miasta” po lepsze ubranie – co kończy się jednak tragicznie.

Plany erotyczne mogą się skończyć co najwyżej opłaceniem prostytutek. W opowiadaniu wspomina się o nich raz tylko (bez użycia tego terminu). Benek opowiada rozochoconemu Nawiślakowi o „znajomoszczance”, która „lubi tę robotę”; ma też młodszą siostrę. Wyprawa kończy się fiaskiem. „Znajomoszczanka” kogoś właśnie przyjmuje; „ma frajera”, jak ocenia Benek. Wyzywa nawet Benka („Kurewski syn! Do matki z dzieckiem! Kurewski syn!”), a osobnik określony mianem „fajera” uderza Benka czymś ciężkim w głowę. „Nie mam farty” – żali się potem Benek.

Istnieje też szczególna kategoria dziewczyn, określanych jako „laluńki”, czy „laleczki”. Tak nazywa się dziewczyny „z miasta”, „sprowadzane” przez Andrzeja Magistra. Odznaczają się one urodą, samodzielnością, prowokującym stylem bycia (i każdą z tych cech zdają się różnić od dziewczyn „stad”). Dziewczyny te poszukują przygód, stają się na jakiś czas utrzymankami swoich towarzyszy. Taką „laluńkę” Benek spotyka w mieszkaniu Magistra: „Dziewczyna z miasta leżała na tapczanie. Zauważył jej palce, lekko uderzające w klawisze radia. [...] Skłonił się niezgrabnie. Dziewczyna poruszyła dłonią”. To o niej właśnie Benek myśli, że wygląda „jakby z filmu”.

Zwracałem już uwagę, że niektórzy mężczyźni pozują na władców swoich kobiet. Co więcej, zdają się przekonani, że ich przywilejem jest spędzanie czasu niezależnie od rodziny, z dala od „swojej” kobiety, wspólnie z „kumplami”. „Trzeba umieć babę wychować” – przekonuje Nawiślak Benka. Podczas męskiej narady w bramie Nawiślak rozwija swoją teorię: „Każdą trzeba szybko załatwić. Ja też swoją od razu. Tak najlepiej. I jaka z niej teraz kobita. Nie skacze. Szanuje”. Zgadza się z Nawiślakiem furman Satynowski: „Tylko tak”. Benek zdaje się wówczas już mniej pewny (myśli bowiem o Ninie): „Można”. Opuszcza kolegów, ale słyszy jeszcze na odchodne głos kuzyna: „Trzeba od razu – bo niby z tobą chodzi, a z innym... takie one są”. Rozlega się „chichoczący śmiech”.

W praktyce mężczyźni okazują się jednak mniej władczy – jak choćby zakochany Benek. Rozmyślając o Nawiślaku, zaczyna z niego szydzić: „Wielki spec. A swoją kobitę ma brzydką... Przecież lepiej nie brać się do baby nachalnie, tylko poczekać...” Uśmiecha się „miętko”: „A później będzie tego jako miodu...”

Uczucia różnie się tu objawia. Zaciekawienie wzbudza „ta nowa z przeciwnika”, niepokodzona ze śmiercią męża. „Ho, ho – dziwiono się na podwórzu. – Musieli

być bardzo ze sobą”. Furman Satynowski mruży „znaczaco” oko i „rechocze”: „Bardzo byli ze sobą, nieboszczyk i ona!”. Swoje domysły ma Maryśka, która orzeka wreszcie: „To był kochanek. – Tylko kochanka się tak pamięta”. „Dziwacznie”, jakby z żalem i zawiścią „kurczy” przy tym wargi. Przesadna tkliwość budzi jednak zdziwienie – jak w przypadku „tej nowej z przeciwka”. Niewiele czasu mija od śmierci jej męża, gdy krawiec Skarbeńko zaczyna się pokpiwać: „Dziwna jakaś. Wzdycha! Jakby coś z tego – wskazującym palcem stuknął w czoło. – Był chłop. Nie ma chłop”.

O uczuciach chętnie się plotkuje, a niewiele może umknąć uwadze czujnych obserwatorów z kamienicy. Dostrzega się więc, że fryzjer Zygmunt na „tę nową” „porządnie leci”. Określenia „lecieć na kogoś” używa się zresztą często w opisie zaangażowania emocjonalnego. Fryzjer Zygmunt okazuje swoje zainteresowanie „tej nowej” komplementami. Gdy mieszkańcy kamienicy gromadzą się wokół zwłok Benka przy torach, fryzjer „miękkim” głosem ocenia: „bardzo pani współczująca”, wysuwa „przymilnie szczękę”, „obciąża marynarkę”, przysuwa się do „tej nowej” jeszcze bliżej, wywołując wreszcie na jej twarzy „blady” uśmiech. Ewoluuje uczucie Benka: od nachalności po dyskrecję i szacunek. Ninka zaś swoje zaciekawienie Benkiem objawia m.in. „ładnym, zalotnym uśmiechem”. Zwraca zarazem uwagę redukcją rytuałów i reguł, określających kontakty osób zainteresowanych sobą. Obustronna namiętność prowadzi albo do szybkiego zaspokojenia, albo obopólnej zgody na „chodzenie” ze sobą.

Plany małżeńskie traktuje się jednak – wbrew teoriom Nawiślaka – poważnie. Jelonkowszczyk z kamienicy Benka zamawia u niego „piękną” ślubną wiązanekę („bo rozumiesz, niech wiedzą”). Benek wywiązuje się z zadania („ładnie wychodzi”, chwali go szef) – jak gdyby tę wiązanekę szykował z myślą o sobie i Nince. Wśród mężczyzn wierność małżeńska nie wydaje się szczególnie poważaną wartością, ale narusza się ją bardziej w przechwałkach niż czynach, z wyjątkiem może Nawiślaka, z którego pokpiwa jednakże Benek.

Samotność, rozumiana jako „starokawalerstwo” i „staropanieństwo”, postrzegana tu jest jako stan nienormalny. „Tobie też przydałaby się baba” – orzeka w pewnej chwili szef Benka. Kwiaciarz przypomina szefowi jego własne kłopoty: „Ta pańska przecież łachudrowata porządnie była”. Ale szef patrzy już z perspektywy doświadczonego seniora, popada w zadumę: „Łachudrowata, nie łachudrowata. – To nic”. Krawiec Skarbeńko i jego żona kibicują fryzjerowi Zygmuntowi, zabiegającemu o względy „tej nowej z przeciwka”, która, ich zdaniem, „powinna od początku się urządzić”. Tym bardziej że nie posiada dzieci (a w każdym razie nie wspomina się o nich). Można powiedzieć nawet więcej: kamienica zaczyna wręcz swatać fryzjera i „tę nową”.

Samotność przystoi natomiast wdowie-matce. Tej roli społecznej przysługuje szacunek otoczenia.

Czas, przemijanie, śmierć, metafizyka

Dominantą czasu w świecie bohaterów Nowakowskiego jest terażniejszość. Rytm tego czasu to powtarzalność – sytuacji, zdarzeń, wrażeń, opinii, rozmów. Poza tę terażniejszość wykraczają co najwyżej nieliczne pamiątki, jak np. „oprawiona w złoczone ramki fotografia” nad kilimkiem w pokoju Benka.

A jak mierzy się czas? Bodajże żadna z postaci, przynajmniej w tym opowiadaniu, nie spogląda na zegarek. Czas odmierzają pociągi i kolejka WKD, regularnie przemierzające tutejsze linie kolejowe. Wskaźnikiem upływu czasu jest też dzień wypłaty – w przypadku Benka przypadający w sobotę co dwa tygodnie. Portmonek przypomina tu klepsydrę, z której znikają banknoty i monety – aż do kolejnej wypłaty. („Pusty jestem... – mruknął Benek. – Przed wypłatą... ani fenyga”).

Ten czas ma swoje cezury. Na co dzień najwyraźniejszą z nich pozostaje fajrant. Wspomina się o zabawach tanecznych w parku („przy płocie widać było drewnianą podłogę i podwyższenie dla orkiestry”), „ostatnio” jednak rzadkich, „bo rozrabiają”. Wreszcie niedziela, z którą nie zawsze wiadomo, co zrobić. Podobnie zresztą jak z czasem po fajrancie: „Wrócił dziś Kwaciarczyk wcześniej z roboty. Na podwórzu kamienicy nie było nikogo”. Wolne chwile (po fajrancie i w niedzielę) mijają zazwyczaj podobnie – przynajmniej jeśli chodzi o mężczyzn: pogawędki przy kiosku z piwem lub w bramie, przygody (lub anegdoty) erotyczne, picie alkoholu, spacerowanie nad gliniankami, niekiedy wędkowanie.

Dominanta terażniejszości zdaje się prowadzić do fatalizmu. Zwraca uwagę używanie przez bohaterów Nowakowskiego określenia „zrobiło się”. Przykładem – opowieść Maryśki o mydlarzu, który odznaczał się zdrowiem („wypić lubiał”) – „i zrobiło mu się coś w środku”. Owo „zrobiło się” to przejaw działania jakiejś anonimowej siły, niepojętych praw natury, ukrytych mechanizmów tego świata, które kierują ludzkimi losami niezależnie od ich woli. Warto też odnotować inne znamienne zwroty: „Takie to życie”; „Taki był zdrow. Taki... I nie ma go już”; „Pewnie rak. Wszystko rak”; „Był chłop. Nie ma chłop”; „Zasnął na schodkach i wypadł”. Niechętnie tu się powraca do tego, co było i raczej unika rozważań o przyszłości. Myślenie bohaterów Nowakowskiego zdaje się wyznaczać „tu i teraz”, choć tematem osobnej analizy można by uczynić pytanie, czy nastawienie do przemijania to wyraz bezradności, czy postawy metafizycznej.

Opowiadanie Nowakowskiego rozpoczyna się sceną śmierci męża „tej nowej”, kończy – śmiertelnym wypadkiem Benka. Obie te śmierci wydają się jednak zaledwie epizodami, które na krótko zaburzają czas terażniejszy – trochę tak, jak ciśnięty kamień narusza na chwilę powierzchnię zastałego stawu.

Ale śmierć to okazja do odnowienia pewnych rytuałów. Owe rytuały – dziedzione z pokolenia na pokolenie – to zarazem ślady tradycji, kultury, zwyczajów, wykraczających poza codzienne przyzwyczajenia mieszkańców kamienicy. Opowiadanie Nowakowskiego pozwala na rekonstrukcję obyczaju pogrzebo-

wego. Oto jego chronologia. „Chłop” „tej nowej z przeciwka” umiera „nagle”. Zjawiają się zaalarmowani sąsiedzi. Krawiec Skarbeńko orzeka krótko: „Wykitował! Musowo, że wykitował”. Odbywa się badanie przy użyciu latarki, które nie pozostawia złudzeń. „Ta nowa” w milczeniu naciąga „koldrę na głowę nieboszczyka”. Widać, jak porusza przy tym „bardzo leciutko” ustami. Wezwane zostają „najęte baby”, które przystąpią do obmycia nieboszczyka. Wreszcie „ludzie” rozchodzą się „ociężale”, kamienica „zasypia”. Następnego dnia podjeżdża samochód-karawan, o „kaszlącym” silniku, „zalatujący” benzyną. Z samochodu wysiadają „tragarze”, którzy, „przeskakując po trzy schodki”, wbiegają do mieszkania „tej nowej” i niezwłocznie układają przygotowaną już trumnę ze zmarłym „na pasach”. Podczas znoszenia po schodach trumny, ozdobionej „żałobną blachą”, rozchodzi się „ostrzy trupi smród”. Tu i ówdzie słychać szepty sąsiadów: „Młody był chłop. I jak wyglądał... Samo zdrowie”. Widać stroje żałobne, Wasiakowa założyła nawet „czarną, trochę wytartą na przodzie, aksamitną sukienkę”. Tragarze ustawiają trumnę w samochodzie, a następnie siadają po jej bokach, „szeroko rozstawiwszy nogi”. „Wóz-karawan” wyjeżdża z podwórza, odprowadzany przez zaintrygowane nim kamieniczne dzieci oraz psa. Kieruje się chyba „na warszawski cmentarz”, gdzie, jak komentuje głośno Wasiakowa, „ta nowa” i jej mąż mają „swoją parcelę”. W kamienicy unosi się jeszcze przez jakiś czas „trupi zapach po nieboszczyku”. Krawiec Skarbeńko zaczyna się rozglądać za chętnym do wypicia „ćwiarteczki” „na zaprawkę”. Benek idzie do kiosku z piwem. Czas odzyskuje swój zwyczajny rytm.

Podobnie po śmierci Benka. Nad zwłokami leżącymi przy torach gromadzą się mieszkańcy kamienicy. Ktoś krótko orzeka tożsamość denata: „jego buty”. Konduktor przekazuje matce Benka „zawiniątko” z „ciuchami” kupionymi w „mieście”. Matka stoi „z nisko opuszczoną głową”, milczy. Pozostali spoglądają na nią „ciekawie”. Ustają na moment szepty. Nadjeżdżają na motocyklu milicjanci, którym konduktor, gestykulując „z ożywieniem”, relacjonuje przebieg zdarzeń. Matka Benka „dziwacznie” wysuwa rękę, trzyma ją „nieruchomo przed sobą”. Kobiety wzdychają „znacząco”. Wreszcie wkracza Wasiakowa, trąca lekko matkę Benka w plecy, mówi „grubym głosem”: „No, no, Nawiślakowa. Starczy już. Trzeba przygotować wszystko – oporządzić go jakoś, Panie, świec nad jego duszą...” Matka Benka unosi głowę, ukazując małą pomarszczoną twarz o „bardzo cienkich ustach”. Wasiakowa bierze ją mocno pod rękę, przechodzą obie między ludźmi, którzy się za nimi oglądają. „Ta nowa” – doświadczona niedawną śmiercią „swojego chłopca” – „zakrywa oczy” zmarłemu, szepcząc: „taki młody”. „Za dużo zaprawiał” – komentuje fryzjer Zygmunt, który korzysta z okazji, by wznowić zaloty do „tej nowej”. Po pogrzebie Benka jego kuzyn, Olek Nawiślak, zaprasza „wszystkich” znajomych do knajpy „Zdrój”, gdzie pamięć po zmarłym, wśród oparów tytoniu i alkoholu, szybko się ulatnia; Czarna Ninka i Todek zaczynają wpatrywać się w siebie, Nawiślak uznaje kapitulanko, że „widać ona lubi

bykowatych”. Harmonista przygrywa *Hankę*. Nawiślak wznosi toast: „pijmy”. Powracają znane już gesty, dialogi, sytuacje.

Dominanta terażniejszości nie oznacza jednak, by świat opisywany przez Nowakowskiego pozbawiony był wymiaru metafizycznego. Ślady religijności dostrzegamy w języku bohaterów Nowakowskiego. „Opanuj... jak pragnę Boga!” – mówi furman. „Jak pragnę Boga” – wzmacnia swoją relację „najmłodszy z Jelonszczaków”. „Panie, świeć nad jego duszą...” – odprawia krótkie egzekwie nad zwłokami Benka Wasiakowa. Odnajdujemy też znaki religii w obyczajach. Na widok trumny z mężem „tej nowej” „któraś z kobiet” żegna się „zręcznie” znakiem krzyża. Nad łóżkiem Benka wisi oszklony „święty obrazek”. Granicę wschodnią Włoch wyznacza „krzyż przy szczęśliwickiej drodze”. Niedziela to dzień postrzegany jako „święteczny”. W niedzielny poranek Benek nasłuchuje przez lufcik „śmiechy, skrzyp butów” ludzi podążających „grupkami” do kościoła. Słyszy też „mruknięcie” matki: „Mógłbyś wyjść. Do kościoła albo gdzie”. „Można” – odpowiada Benek.

Owe „albo gdzie” i „można” to zarazem przejawy dominującego tu czasu terażniejszego, pogodzenia z losem (można zrobić tak, można inaczej), przystosowania do „tu i teraz”.

Uwagi na koniec

Świat *Benka Kwiciarza* wydawać się może nieprzystępny; pokazany „od środka” okazuje się jednak wart rozszyfrowania – także za pomocą metodologii *Socjologii codzienności*. To świat ludzi, których trudno dziś zrozumieć, zaakceptować – i wobec których łatwo przyjąć postawę wyższości. Opowiadanie Marka Nowakowskiego pozwala zobaczyć ten świat jako pewną „całość” (przestrzeń, czas, ludzie, obyczaje, język). To zarazem świat z władzą partyjno-państwową niemal nieobecną; co najwyżej pojawia się „Władek milicjant” – trochę znajomy, trochę wróg. Władzą zdaje się tu niepisany kodeks, określający reguły, jakich nie powinno się naruszać. Na swój sposób to jest „świat ludzi”, a nie „świat instytucji”, przyjmując późniejsze kategorie socjologa Stefana Nowaka¹⁸¹.

Historyk zyskuje tu szansę zobaczenia powszedniego życia przedmieścia z innej perspektywy niż – w i tak nielicznych – raportach, z których przeważnie wyłania się (jeśli w ogóle) uogólniony i uproszczony obraz półświatka, patologii, alkoholizmu, „chorób społecznych”. Opowiadanie Nowakowskiego to świadectwo bogate w informacje o mentalności, zachowaniach, detalach przestrzeni, a nawet o rytmie czasu – wskrzeszające te barwy, dźwięki i zapachy przeszłości,

¹⁸¹ S. Nowak, *System wartości społeczeństwa polskiego*, w: *O Polsce i Polakach. Pisma rozproszone 1958–1989*, Warszawa 2009, s. 142.

które uległy już niemal zapomnieniu, i po których nie pozostało wiele śladów. To także szansa przekroczenia granicy mentalnej – widocznej w źródłach urzędowych, a nawet w badaniach socjologicznych – oddzielającej czytelnika (badacza) od peryferyjnego mikroświata.

Do rozstrzygnięcia pozostaje, jak się wydaje, nie tyle kwestia użyteczności literatury jako potencjalnego świadectwa historycznego, ile raczej pytanie o to, jakie tematy, motywy, wątki historyk może (czy powinien) wydobywać z tekstów literackich – i w jakich sytuacjach badawczych literatura może okazać się wręcz niezastąpionym zbiorem informacji.

Opowiadanie *Benek Kwiaciarz* ujawnia „fakty zaniedbywane i ignorowane”, do których badania wzywał Florian Znaniecki. Z niewielu innych przekazów dowiemy się tak dużo o zachowaniach, obyczajach, emocjach, gestach, rytuałach, symbolach, a więc – jak powiedziałby Erving Goffman – o „spektaklach społecznych” końca lat pięćdziesiątych, jak właśnie z zaprezentowanego tu pokrótce tekstu literackiego.

Lektura utworu skłania też do wniosku, że badanie przez historyka literatury nie musi oznaczać jedynie opisywania relacji między literatami a władzą¹⁸².

Literary Text as Historical Source. On the Example of Marek Nowakowski's Short Story *Benek Kwiaciarz* (Abstract)

The article is an attempt to answer the question about the importance of literary text in historical research. The starting point is the thesis formulated as early as in 1934 by the Polish sociologist, Florian Znaniecki, that “a number of sociological problems has been already brought up and many will be brought up by literary works”, since it is a literature that often notices “facts which are neglected and ignored by the theoretician following his doctrine”. The author of the present article argues that the questions posed by Znaniecki, and at present taken up by “everyday life sociology”, are worth to be referred also to the recent history of Poland. The article discusses such issues as: the relation between “art” and “truth”, “realism” in literature, the significance of 1956 in the history of Polish literature, debates of historians about the use of literary texts as historical source, methodological proposals of Georg Simmel, Erving Goffman, Piotr Sztompka, new research schools (such as literary anthropology). The second part of the article present an analysis of the short story by Marek Nowakowski entitled *Benek Kwiaciarz* (*Benek the Flower Peddler*). The article concludes with the thesis that the writings of Marek Nowakowski, one of the most important writers of the so-called '56 generation could turn out to be of special relevance to the realisation of research postulates put forward once by Florian Znaniecki and now by “everyday life sociology”.

¹⁸² Zob. K. Rokicki, *Środowiska literackie lat 50. i 60. XX w. w materiałach PZPR, ZLP, administracji państwowej i MSW. Porównanie, w: Artyści władzy..., s. 50.*