

AGNIESZKA KARPOWICZ
Uniwersytet Warszawski*

Powiedziane — zasłyszane — zapisane. Przepisywanie „z życia” w literaturze polskiej lat siedemdziesiątych XX wieku

Said — heard — written down. Written “by life” in the polish literature of
the seventies of twentieth century

Abstract

The text is an attempt to answer the question why in the seventies of the twentieth century in Polish literature, many authors referred to the everyday language, sometimes even suggesting that their artistic works are integrally or partially record of complete spoken utterances or entire stories of so-called “ordinary people”. What questions did that reality put, since the answer was everyday spoken language, and the daily utterances have escalated to the level of literature? The combination of the three distinct, but different in meaning (Miron Białoszewski, Janusz Anderman, Ryszard Schubert) the uses of the technique of “rewriting” of literature and saving “living speech” shows the range of possibilities and meanings posed by this technique and at the same time it brings out its existential and cultural meanings.

* Zakład Antropologii Słowa
Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego
Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-325 Warszawa
e-mail: a.karpowicz@uw.edu.pl

Żeby robić literaturę, nie należy nigdy sięgać do literatury.
Trzeba ją robić z czegoś żywszego i innego, właśnie z życia.

(Białoszewski 2003: 10)

Powiedziane — zasłyszane

Przyjrzyjmy się od razu kilku dialogom z *Chamowa* (utwór powstał w latach 1975–1976) reprezentatywnym dla ich funkcji w twórczości Białoszewskiego. Pierwsza rozmowa ma miejsce na przystanku przy warszawskim Rondzie Wiatraczna, gdy ludzie czekają na autobus:

- Zawróci tu.
- Zawróci.
- Okrąży, zaraz będzie.
- Najpierw stanie. Musi stanąć.
- E, nie.
- Musi. O, stanął.
- Ma pan rację.
- Musi popić kawę zbożową. Co on jeszcze musi.

(Białoszewski 2009: 140)

W innym miejscu pojawia się też zapis wymiany zdań narratora ze sprzedawczynią w sklepie:

- Ładne kwiaty pan kupił.
- To nie kupione, to rwane
- A... rwane.

(Białoszewski 2009: 67)

Notowane są też rozmaite formy rozmów ze znajomymi:

- Co, pan pisze jeszcze wiecznym piórem?
- nie, to długopis
- ach, długopis
- [...]
- o, jakie ładne to w kapsulce
- to do siusiania
- na zielono? Wiem
- tak

(Białoszewski 2009: 105)

Od razu też porównajmy je ze sposobem zapisu ulicznych rozmów w *Zabawie w głuchy telefon* (1976) Janusza Andermana:

Mówię szczerze, zupełnie szczerze, no, przecież się znamy nie od dziś, serdecznie pana witam, bardzo przepraszam. [...] Dziękuję, nieźle. Co pan (pani) porabia? I w ogóle? [...] Kogo ja widzę! [...] Ile? Za ile? Na ile? Dobrego zdrowia! Szybkiego wyzdrowienia! Czy miałaby pani chwileczkę czasu? Dlaczego? Po co? Do kogo? Od kogo? Dla kogo? U kogo? [...] Czy mogę was (panią, pana) o coś zapytać? (Anderman 1976: 66–67)

W utworze Białoszewskiego kwestie dialogowe zostały wyodrębnione graficznie, podczas gdy słowa bohaterów Andermana zapisane są linearnie, w jednym ciągu, przez co zlewają się ze sobą, a w efekcie zatraceniu ulega granica podmiotów konkretnych wypowiedzi. Zapisane przez Andermana rozmowy formalnie nie przypominają też często dialogów odwołujących nas do zapisu interakcji jakichś osób, jak jest z kolei w przypadku dialogów z *Chamową*. Zapis sugeruje, że mamy tu do czynienia z niezwiązanymi ze sobą kwestiami, ograniczonym repertuarem bezosobowych i bezpodmiotowych pytań lub wypowiedzi, jak na przykład tych, które narrator słyszy podczas obserwowania ludzi w kawiarni:

- 50. Dowcip szwankuje.
- 1. A gdybyśmy się związali na długo... na zawsze...
- 30. O tym nigdy nie myślałam (em).
- [...]
- 31. Upilem się nie winem, lecz tobą.
- [...]
- 42. Pani jest dziś bardzo zdenerwowana.
- 48. Pijmy więc zdrowie naszej miłości.
- 8. Czy pan jest może szklarzem.
- Miasto było rozmowne. Jak zwykle o tej porze.

(Anderman 1976: 73–74)

Zwykle są to raczej dłuższe lub krótsze monologi (a nie dialogi), nawet wtedy, gdy domyślamy się, że w scenie bierze udział kilku rozmówców. W kolejce do kasy biletowej mówi na przykład kilku pasażerów oczekujących na pociąg, ale zdecydowanie nie rozmawiają oni ze sobą, ponieważ nie nakierowują wypowiedzi na partnera interakcji, a raczej licytują się na nieszczęścia:

- Ja walczyłem, kurdebalans.
- Ja mam żonę i dzieci, kurdebalans.
- Ja ze szpitala, kurdebalans.

(Anderman 1976: 7)

Struktura większości interakcji jest podobna do tej, w jaką narrator wchodzi przypadkowo w knajpie:

- Co proszę? – zapytał sąsiad. – Do mnie pan rozmawia?
- Nie, tak tam...

(Anderman 1976: 21)

Faktycznie wszystkie raporty słuchowe w *Zabawie w głuchy telefon* wydają się mówieniem sobie „tak tam...”, gdzieś w powietrze, bohaterowie nie zwracają się do siebie wzajemnie i w tym upatrywałabym podstawowej różnicy znaczeniowej na poziomie komunikacyjnym między wypowiedziami zapisywanymi przez Andermana i tymi, które Białoszewski zamieszcza w *Chamowie*, chociaż oczywiście i w tym ostatnim utworze wymiany zdań przypominają jakościowo *small-talki*, rozmowy nie przynoszące czytelnikom ani bohaterom jakiejś istotnej wiedzy ani informacji. W obu przypadkach mamy pozornie do czynienia z tym samym zabiegiem: słowa są potoczne, wiarygodne może wydawać się to, że zostały gdzieś zasłyszane, zapisane i przepisane w utworze literackim bez autorskiej ingerencji, ale zauważmy, że sens i znaczenia, jakie budowane są w obu utworach ze słów o podobnej, „życiowej” proveniencji, będą już zupełnie inne.

O ile rozmówki Białoszewskiego zachowują spójność na poziomie treści (temat wymiany zdań) i kontekstu (sytuacja, miejsce i czas, osoby mówiące), to Anderman celowo tę sytuacyjną ciągłość zaburza, zrywa. Poza sposobem zapisu wskazującym na odmienny stosunek do tych wypowiedzi obu autorów, różnica polega też na tym, że inne są funkcje i sensy tych wypowiedzi w codziennej komunikacji, w życiu społecznym. Twierdzę więc, że autorzy wydobywają dwie różne funkcje słów, chociaż formalnie wszystkie te wypowiedzi odsyłają do podobnego rejestru mowy: mowy potocznej związanej z życiem codziennym.

W *Chamowie* szczególną uwagę zwraca praktyka komunikacyjna, jaką jest wzajemne potakiwanie sobie. Co więcej, Białoszewski bez oporów zapisuje słowa właściwe komunikowaniu się w ten sposób, choć przecież wymiana zdań typu: „nie, to długopis”, „ach, to długopis”, polega na tym, że większość znaczeń nie tkwi w słowach, lecz w niewidocznym w tekście kontekście ich wypowiedzienia (Hall 1984). Dlatego też trudno tu mówić o jakiejś szczególnej roli tych wypowiedzi dla czytelnika *Chamowa*, co pozwala sądzić, że nie są one zapisywane jako nośniki jakiegokolwiek treści, informacji, lecz funkcji właśnie. Bohaterowie Mirona Białoszewskiego znajdujący się na przystanku autobusowym przy Rondzie Wiatraczna informują nas więc jedynie (albo aż) o tym, że zawiązują krótkotrwałą wspólnotę: potakują sobie, potwierdzają swoje przypuszczenia oparte na wspólnym doświadczeniu i wiedzy o tym, co zwyczajowe.

Wypowiedzi przepisane z życia codziennego są w istocie zapisem funkcji fatycznej, jaką pełnią one w rzeczywistości komunikacyjnej. Przypomnijmy w największym skrócie, że polega ona zasadniczo na mówieniu w celu podtrzymania kontaktu między rozmówcami. Służy więc ona zawiązywaniu i podtrzymywaniu interakcji, potwierdzaniu wspólnej wizji świata, a według zwolenników interakcjonistyczno-symbolicznej i rytualnej wizji komunikacji społecznej, ten sposób komunikowania się ma moc „wyrażania poczucia wspólnoty, ładu, trwałości”

(Rothenbuhler 2003: 154). Dzięki takim wymianom formuł: „Każdego poranka i każdego wieczora mamy do czynienia z tymi samymi wiadomościami. Powitania sąsiadów [...] nie zmieniają się. [...] To tak, jakby podstawowa informacja większości komunikacji brzmiała: nic się nie zmieniło” (Rothenbuhler 2003: 154). Zauważymy też, że mają one moc tworzenia struktury codzienności, tej samej sieci, która według Białoszewskiego trzyma nas we „władzy lokalności jak w podręcznej siatce, nie tamując mu przez wielkie oka reszty świata” (Białoszewski 2009: 324). Rozmówcy potakujący sobie, że pada deszcz lub autobus zawróci i zaraz podjedzie, jak ma to w zwyczaju. Przez te pozornie bezsensowne powtarzanie „aha”, „tak”, „ma pan rację” i potwierdzanie słów rozmówcy podtrzymują więc i nawiązują najbardziej pierwotne i podstawowe więzi (zob. Malinowski 2000), bez których niemożliwe jest istnienie w świecie społecznym: „zwykła, codzienna komunikacja — posiada skuteczność magiczną, symboliczną, konstytuującą rzeczywistość, skuteczność wszystkich poprawnie wykonanych rytuałów” (Rothenbuhler 2003: 155).

Z kolei w powieści Andermana mówiący są jak przezroczyste, bezcielesne instancje, słowa zdają się oderwane od konkretnych sytuacji i osób mówiących, zebrane przez pisarza glosy przypominają „serię płyt gramofonowych, które można odtwarzać zgodnie z własnymi intencjami” (Ortega y Gasset 1982: 627), co odsyła z kolei do wizji komunikacji społecznej jako mechanicznej, bezrefleksyjnej, determinującej jednostkę, która nie tyle stanowi podmiot swoich wypowiedzi, ile jest mówiona przez język. To komunikacja jednokierunkowa, bezzwrotna, na wzór aktu słuchania odtwarzanej płyty lub kasyety magnetofonowej. Jak widzieliśmy, wypowiedzi skierowane są zwykle tylko w jedną stronę, a od partnerów interakcji nie oczekuje się odpowiedzi. Zamiast dialogów czy rozmów mamy raczej do czynienia z wypowiedziami kolejnych osób do jakiegoś nieistniejącego w tekście „ty” lub najwyżej z wielością różnych głosów niekoniecznie skierowanych do rozmówcy faktycznie obecnego w kontekście, w jakim odbywa się akt komunikacji. Tytułowa rozmowa telefoniczna również kojarzy się z mówieniem do kogoś, kogo nie ma tu i teraz, a z perspektywy zewnętrznego obserwatora może wręcz przypominać mówienie w próżnię, wysyłanie słów w pustkę, niemal donikąd. Głuchy telefon z kolei oznacza tajemniczą, niepokojącą ciszę po podniesieniu słuchawki dzwoniącego aparatu i — co oczywiste — wiąże się znaczeniowo z podsluchiowaniem.

W dialogach potocznych Białoszewskiego komunikacja jest natomiast niezapśredniczona: wiemy, że dialogi wypowiedane są w relacji twarzą w twarz. Co znamienne, zachowują one logiczną, sytuacyjną ciągłość pozwalającą czytelnikowi na dość łatwą rekonstrukcję całego kontekstu rozmowy, podczas gdy dialogi Andermana wydobywają raczej bezsens mówienia czy też rozdzwięk komunikacyjny, ponieważ tak naprawdę albo każda z osób mówi o czymś innym, albo wszyscy mówią o tym samym, ale jakby obok siebie:

- Jakiś facet fika na serce. Daj mi płaszcz, bo strasznie zimno.
- Jadziu, zostaw, zaziębisz się, chorowałaś niedawno dosyć jeszcze.

(Anderman 1976: 11)

Reportaże słuchowe Andermana — analizowane pod względem ich specyfiki komunikacyjnej — to przede wszystkim zapis gatunków, takich jak paplanina, gawędzenie, zgryzota, a więc codzienne, językowe praktyki „ucieczki od” (Pawluczuk 1994: 200). Mówienie, podobnie jak wiedza potoczna, zamyka bohaterów w pocieszających złudzeniach, półprawdach i banalach, ale i pozwala przekroczyć to, co dane, zjednoczyć się z „transcendentalnym *ego*”

(Pawluczuk 1994: 200), choćby przez afirmatywną funkcję paplaniny: „Jeśli ktoś się do nas zwracał, to tylko dlatego, by się pozbyć kilku ciężących zdań” (Anderman 1976: 24). Podobnie jak zapisywanie potocznych fraz przez Białoszewskiego, tak rozmowy przytaczane przez Andermana są mniej ważne ze względu na to, co przekazują, a bardziej z uwagi na funkcję komunikacyjną, jaką pełnią w toku codzienności. W *Chamowie* nadrzędna byłaby funkcja fatyczna w rozumieniu antropologicznym (Malinowski 2000: 338–342), związana z codziennymi gatunkami, jakim są powitania czy *small-talki*, wszystkimi praktykami językowymi zawiązywania i podtrzymywania interakcji, a przez to — najbardziej podstawowych więzi społecznych.

W *Zabawie w głuchy telefon* gatunkiem takim byłoby natomiast zrzęczenie, narzekanie, wypowiedanie swoich zgryzot:

A może pan nie dożyjesz sześćdziesiątki? Czy to kto zauważy? Ludzie mają swoje sprawy. Zakopią, a przyjdzie drugi i jeszcze kwiaty z grobu zapieprzy. [...] Tak jest, ludzie się na świat nie proszą, to ich nikt nie zatrzymuje. A umierają teraz więcej, niż to bywało. Mówią, że nieboszczyków będą palić. Bo miejsca na cmentarz brak. Tfu, jak za Niemca. (Anderman 1976: 25)

Według Pawluczuka w codziennej komunikacji dzięki zrzęczeniu zyskujemy między innymi „zdystansowanie się wobec tych zgryzot i do pewnego stopnia — oczyszczenie się z nich” (Pawluczuk 1994: 200). Szara codzienność to siedlisko metafizycznego niepokoju i prób ucieczki od niego, ale także próba językowej obiektywizacji zgryzoty:

[...] brak w kioskach zyletek, brak w sklepach mięsa, woda zatruta, powietrze zatrute, grozi rak, grozi zawal, grozi wojna atomowa, ludzie w Boga nie wierzą, piją wódkę, kradną, leniwie pracują... Jest to sprawa moja i twoja; wierzę, iż stojąc w kolejce po mięso, denerwujesz się i przeklinasz tak jak i ja. Inni też. (Pawluczuk 1994: 198)

Ta powieściowa wspólnota wobec losu nie jest jednak oparta na afirmacji, lecz na negacji, wzajemnej niechęci, potwierdza się tu negatywną wizję świata i mikrokosmosu społecznego: „Jedno tylko powiem. To jedno powiem. Wielka prawda. Powiem, że człowiek człowiekowi wilkiem jest” (Anderman 1976: 85).

Dwie tak drobne różnice mogą więc stać się podstawą do zrozumienia całościowej wizji komunikacji, a przez to również uważnej diagnozy sytuacji społecznej, która jest przeciwieństwem z tematów obu książek. Z jednej strony, mamy przykład „obcowania językowego”, które wyraża tendencję ludzką „do gromadzenia się, do przebywania razem i znajdowania przyjemności we wzajemnym towarzystwie”, z „przełamaniem milczenia” i „wspólnotą słów” będącą pierwszym aktem „ustalania solidarnościowych więzi” (Malinowski 2000: 338). Z drugiej strony, dostajemy wizję mówienia, które funkcjonuje jako zwyczaj, norma, „ustalone opinie i slogany”, wizję społeczeństwa, które: „Posiada jedynie slogany i na nich się opiera jego istnienie”; „Działa jedynie mechaniczna presja wywierana na wszystkie jednostki, bezduszny przymus” (Ortega y Gasset 1982: 626).

Bardzo ważny jest tu także kontekst, w jakim obaj pisarze umiejscawiają swoje przepisane z życia rozmowy: to lata siedemdziesiąte XX wieku, duże miasto (Warszawa u Białoszewskiego, Kraków u Andermana); miejsca, w których mamy do czynienia z problemami Gierkowskiej modernizacji, awansu społecznego i rozregulowania relacji, a im właśnie obaj twórcy poświęcają w powieściach sporo miejsca. Białoszewski odnosi te procesy do architek-

tonicznych zmian w tkance miejskiej, takich jak budowanie nowych blokowisk, „przesiedlanie” ludzi z obrzeży i prowincji bliżej centrum, historycznej degradacji centrum właściwego. Oba teksty traktują po części o braku więzi społecznych, zachwianych relacjach, strukturach i hierarchiach społecznych, braku tożsamości miejsca przekładającej się na rozmytą tożsamość społeczną. Inne są jednak ich postawy wobec tych zjawisk, co widać już na poziomie sposobu zapisu żywych, ulicznych, przypadkowych dialogów. Białoszewski chwytą ulotne chwile zażywania się najbardziej pierwotnych interakcji, choćby w przystankowo-sklepowych, afirmatywnych wspólnotach, co oczywiście oznacza również, że realnie trwałych więzi brakuje. Anderman z kolei diagnozuje bardziej sam ich rozpad i ewentualnie rodzenie się tożsamości zbiorowej opartej na poczuciu krzywdy, niechęci wobec innych.

Widać też, że ten sam materiał artystyczny „znaleziony na ulicy” pozwala wyrażać zupełnie inny stosunek do rzeczywistości, już sam sposób zapisu mowy wskazuje na to, czy jest ona w utworze afirmowana, kontestowana, dekonstruowana i do jakiej diagnozy sytuacji społecznej jest wykorzystywana. Codziennosc językowa, twórczo „przepisywana” w literaturze w postaci niemal surowej ma bowiem swoje znaczenia w świecie społecznym, a te ostatnie współtworzą sens utworów artystycznych, w których została ona wykorzystana. Co znamienne, znaczenia te można wyczytać z kontekstu i funkcji aktu komunikacji, a nie z samego tekstu, zapisu słów czy treści rozmów, i być może jest to jedna z cech właściwych „literaturze przepisanej” jako takiej: operuje ona bardziej na kontekstach, z których wyrwano przepisane wypowiedzi, i w których je umieszczono, a także na funkcjach, jakie w obu tych kontekstach one pełnią.

Zasłyszane — zapisane

Anderman — w przeciwieństwie do Białoszewskiego — stosuje często zapis fonetyczny i w ten sposób wprowadza do druku porządek żywej mowy: „A krzysio w stanach siedzi z maćkiem. W czykago grają. W knajpie” (Anderman 1976: 52), „Kce pan zobaczyć? Nie widać calego. [...] A tego nie chciałem zagnieść, bom meter pszenicy wióz, tom pszenice zostawił na bazie” (Anderman 1976: 23). To kolejna kluczowa różnica, ponieważ zabieg ten wydobywa dystans i niezaangażowanie, brak zanurzenia osoby słuchającej i spisującej w świat tej mowy, a najbardziej spektakularnym przykładem takiego zapisu w polskiej literaturze lat siedemdziesiątych XX wieku jest *Panna Lilianka* (1979) Ryszarda Schuberta.

Zapis opowieści tytułowej bohaterki przypomina stenogram, raport spisany z wysłuchanej historii, Schubert wprowadza liczne myślneki, wielokropki, dokonuje translacji na zapis chrząknięć opowiadaczki, jej mlaśnieć, kaszlnięć. Buduje więc wrażenie dystansu do niej, uprzedmiotowienia jej głosu (a przez to również osoby opowiadającej), jego „mumifikacji” (Ong 1992) właściwej zapisowi, ale i rejestracji magnetofonowej, czego najbardziej wyrazistym przykładem mogą być szeroko dyskutowane problemy etnografii i antropologii związane ze stosunkiem badacza (słuchacza) do informatora (osoby mówiącej) w sytuacji wywiadu etnograficznego. Stenogram wprowadza również takie znaczenia jak: mechaniczność, taśmowość, odtwarzanie tego, co dane i gotowe, czyli nagrane na taśmę, zapośredniczenie głosu-ślądu człowieka przez medium. Na poziomie znaczeniowym calego utworu odpowiada to wizji języka, komunikacji jako systemu opresji, mechanizmów uprzedmiotawiających jednostkę. W powieści tej chodzi przecież między innymi o uwewnętrzniony przez język mechanizm opresji, przemocy, na jakiej oparte są stosunki bohaterki ze światem i ze sobą

wzajemnie, które skądinąd sama bohaterka-narratorka powiela i odtwarza, gdy ma ku temu sposobność, jakby nie istniały inne typy relacji międzyludzkich (zob. Karpowicz 2012).

Bardzo ważne jest to, w jaki sposób twórcy zapożyczający elementy oralne z codzienności, rozstrzygają kwestię zapisu tej mowy. W terminologii Ongowskiej wypowiedź zarejestrowana (stenoqram, taśma magnetofonowa, zapis) nie jest tożsama z pierwotną, żywą oralnością, dźwięk zostaje bowiem zapisany, zapośredniczony medialnie w przeciwieństwie do sytuacji, z jaką mamy do czynienia w przypadku oralności pierwotnej (Ong 1992). Rejestracja magnetofonowa, jak każda inna, pełni wobec mowy i głosu podobną funkcję, jak aparat fotograficzny dla oka: wzmacnia dystans i obcość między osobą słuchującą i wysłuchiwaną, osobą obserwowaną a obserwowaną. Jeśli chodzi o twórczość Białoszewskiego, magnetofon jest w niej wykorzystywany tak, że autor albo nagrywa swoje utwory, a następnie tworzy z nich teksty literackie, albo recytuje, wykonuje na magnetofon napisane wcześniej fragmenty. Nie używa on jednak mikrofonu do nagrywania innych ludzi, dźwięki otoczenia, w jakim znajduje się Białoszewski, trafiają na taśmy przypadkiem, a doznania i doświadczenia miejskie, także te związane z dźwiękami i mową, autor przekazuje do mikrofonu sam (zob. Ambroziak 2014). Jego ucho stanowiło bezpośredni, cielesny, relacyjny organ chwytający żywą mowę nie jako zatrzymany, przedmiot, lecz jako sieć efemerycznych relacji, chwilowych zawiązań interakcji między jednostką a światem. Ryszard Schubert postępuje dokładnie odwrotnie: sugeruje, że po prostu wysłuchał, spisał wiernie to, co usłyszał, prawdopodobnie też ułożył całą historię słuchając realnych rozmów, tyle że nie Ewy Zatońskiej, lecz pracownic poznańskich zakładów Cegielskiego. Anderman i Schubert przypominają lowców żywej mowy, odnoszących się także do nurtów związanych z „autentykiem” (Jarzębski 1984), dokumentem, reportażem, tekstem niefikcyjnym, ale jednak nieosobistym.

Nie ulega wątpliwości, że wszyscy trzej twórcy, zapisując w swoich utworach wypowiedzi oralne rozsadzają niejako ramy i ograniczenia medium właściwego literaturze i kojarzonego niewątpliwie z komunikacją oficjalną, na co zwracał już uwagę Jerzy Bartmiński. Badacz również postrzegał polskie lata siedemdziesiąte XX wieku jako okres, w którym pisarze najchętniej wybierali ten rodzaj artystycznej ekspresji. Na pewno też jego rozpoznania korespondują z promowanym przez Henryka Berezę nurtem literatury „żywej mowy” (Wiedemann i Czerniawski 2010; Wiedemann 2003). Bartmiński podejmował także problem agonistycznego aspektu zjawiska, rozpatrując opozycyjność słowa mówionego wobec piśmiennej, drukowanej tradycji literackiej opowieści, ale także wobec komunikacji oficjalnej, upatrywał w zainteresowaniu komunikacją ustną wyniku:

[...] kryzysu zaufania do przekazu dokonującego się za pośrednictwem druku, jako że jest to środek uykający kontroli odbiorcy, podatny na ukryte manipulacje instytucji pośredniczących sterujących procesami przekazu informacji, często nadużywany, zatem w odczuciu społecznym — mniej wiarygodny. [...] Mówienie bardziej niż pisanie jest autentycznym świadectwem postawy, wrażliwości, mentalności. (Bartmiński 1989: 3)

W tradycji prozatorskiej i krytycznoliterackiej istnieje nawyk utożsamiania „żywej mowy” czy żywiołu ustnego z autentycznością i szczerością. Trzeba jednak pamiętać, że przekonanie o tym, że gatunki familiarne, prywatne, kolokwialne lub codzienne, a zwłaszcza ustne, są gwarancją oddolności i autentyczności przekazu jest pewnym złudzeniem ludzi piśmiennych, a w kulturach oralnych — i nie tylko — również komunikacja ustna może mieć charakter oficjalny, czasem zafalszowany, autokreacyjny. Oralność nie jest więc oazą prawdziwości, auten-

tyczności, a co za tym idzie — prostą opozycją do tego, co jest oficjalnym kłamstwem, lecz jest kulturowo wyobrażana jako taka. Ponieważ żywioł ustny utożsamia się z codziennością, dochodzi do dalszych kontaminacji i uproszczeń, a sam język potoczny okazuje się ogólnym, funkcjonalnym aspektem abstrakcyjnej nadstruktury językowej, którą miałyby być „mówioność”. Czasem też potoczność werbalną określa się wprost jako przekaz ustny, spontaniczny o tematyce związanej z realiami życia codziennego. Mówi się o jego naturalności, bezpośredniej i nieoficjalnej oralności jako swobodzie komunikacyjnej, a także jej spontanicznej ekspresji w opozycji do oficjalnej piśmienności (Ruszkowski 2000; Skudrzykowa 1992; Anusiewicz 1992).

Wydaje się, że przyczyną takich utożsamień jest kontekstowość żywej mowy. Kod ograniczony, któremu odpowiada wysoki kontekst, kiedy to nie trzeba werbalizować zbyt wiele, ponieważ większość informacji istnieje w tym, co pozajęzykowe, wiąże się z sytuacją domową, zażyłą, poufałą (Bernstein 1980). Z tej przyczyny funkcja przekazu utrzymanego w tym kodzie staje się jego znaczeniem, a w konsekwencji komunikat zbudowany z pojedynczych słów, urwanych zdań, pojedynczych dźwięków, zlewających się i niewyraźnych strzępów wypowiedzeń, o zredukowanej potrzebie werbalizowania intencji, kojarzy się z bliskością, szczerością, familiarnością. Mówioność, która — jak widzieliśmy — w literaturze jest uzyskiwana formalnie, stylistycznie, gramatycznie i interpunkcyjnie, w ten sam sposób może być więc odbierana czy interpretowana właśnie w kategoriach prostej witalności, bezpośredniości łączącej człowieka z rodziną czy najbliższą społecznością lokalną. Poza tym te gatunki mowy dopuszczają — ze względu na bliskość komunikujących się osób — wulgaryzmy, przekleństwa, przekraczanie tabu i granic wstydu językowego, przy czym trzeba pamiętać, że również tu mamy do czynienia z różnymi rejestrami oralności: od starannego, wysokiego po swobodny, niski.

Autentyczność miałyby więc nieść w literaturze przede wszystkim gatunki ustne: familiarne, intymne i prywatne, potoczne, ale już różnica między sposobem użycia mowy ulicy na przykład przez pisarzy przełomu 1956 roku (Wielopolski 1987) a wykorzystaniem jej przez Andermana i Schuberta polega na tym, że pisarze debiutujący w latach siedemdziesiątych XX wieku grają klišą autentyczności, pokazują i dekonstruują uwewnętrzną sztuczność, nieautentyczność również tych najniższych pokładów językowości. Białoszewski natomiast poświadcza autentyczność dość klasycznie, za sprawą autobiograficznego intymizmu, przyjmując raczej rolę autoetnografa niż etnografa życia społecznego, który używa siebie jako narzędzia i medium poznania i opisanego rzeczywistości zamiast środków ją rejestrujących.

W powieściach Andermana i Schuberta zanurzenie się w sferę mowy potocznej i przepisanie tego, co zasłyszane i zapisane, nie służy już takim celom, lecz demaskuje pokłady zafalszowania i prostactwa obiegowej wiedzy społecznej, zachowań werbalnych odsłaniających wątpliwą moralność tak zwanych zwykłych ludzi, a przede wszystkim pozwala autorom rozdrapywać rany historycznej pamięci, wydobywać przemilczane punkty zapalne, a także dekonstruować coś, co można by nazwać mitem prostego człowieka, a przy okazji — mitem familiarności jako szczerości i autentyczności wartościowanych pozytywnie również w sensie moralnym. Schubert na przykład ośmiesza literaturę „autentyku”, „dokumentu” (Kirsch 1981: 54), pokazując wyobrażeniowe struktury narracyjne samej Ewy-opowiadaczki, która w oczach innych chce stać się Lilianką — postacią skleconą z wyobrażeń kultury popularnej, filmów, widzącą siebie tak, jak chciałaby, żeby widzieli ją inni, próżną, ale też autokreującą się narracyjnie, zwracającą uwagę na to, jak jest postrzegana. Pozorna oczywistość opozycji między sztuczną kreacją a autentycznym zapisem ulega tu podważeniu. Konwencja autentyku działa tu więc jak broń obosieczna, ponieważ podważa i literackość, i autentyczność.

We wszystkich tych literackich praktykach przepisywania literatury z życia mamy oczywiście do czynienia z antyliteraturą jako jedną z form antyszuki (Golaszewska 1984): sam materiał i sposób jego organizacji zostały zaczerpnięte z systemów pozaartystycznych, a nawet jeśli nie było tak w rzeczywistości, to autorzy na różne sposoby (wewnątrztekstowe i zewnątrztekstowe) sugerują, że ich literatura jest robiona z życia, „pisana przez życie” (Redliński 1982: 5), czego najbardziej ekstremalnym przykładem są *Niekiformy* wpisujące się w nurt pisarzy-„przepisywaczy” surowych, językowych fragmentów życia. Tu jednak nie chodzi mi o przepisywanie jakichkolwiek dokumentów, lecz „żywej mowy”, codziennych, ustnych rozmów, *small-talków*, codziennych pogawędek i czerpanie z potocznych rejestrów ludzkiej językowości jako tworzywa literackiego, a czasem wręcz przedstawiania takich wypowiedzi jako pełnoprawnych utworów literackich. Za znaczące uznaję nie tylko realne przepisywanie tej literatury z żywej mowy, lecz także samo sugerowanie (formalne w utworach i w wypowiedziach na temat własnej literatury) przez autorów tego, że ich dzieła zostały zmontowane w całości lub częściowo z realnych, zasłyszanych wypowiedzi „zwykłych ludzi”. Twierdzenie, że „anty-” oznacza tu zanegowanie tradycyjnego kanonu estetycznego uważam za rozpoznanie banalne i proponuję, aby na tę technikę spojrzeć nie tylko jako kpinę i szyderstwo z literatury.

W tej postawie „anty-” mieści się bowiem także antyestetyzm związany z antymimetycznością, dążeniem do chwytania elementów rzeczywistości takimi, jakimi są, zamiast ich artystycznego odwzorowywania:

Realistyczna może więc być także literatura groteskowa, paraboliczna, literatura szyderstwa i absurdu. Zagadnienie realizmu to nie jest bowiem zagadnienie *mimesis*. Kłamać o rzeczywistości może nawet fotografia, naturalistyczny opis, reportaż [...]. Wybór języka literatury to odpowiedź na pytanie stawiane przez rzeczywistość: zmienną, kapryśną, chaotyczną. Nie ma granic zmian świata, a więc i realizm ich mieć nie może. (Bauer 1986: 52)

Dlatego właśnie moje pytanie brzmi: czemu w latach siedemdziesiątych XX wieku wybór padal często na taki (a nie inny) język? Jakie pytania stawiała tamta rzeczywistość, skoro odpowiedzią stawał się potoczny język mówiony. I czy oznacza to coś ponadto, że „literatura się skończyła”, a pisarstwo nie ma sensu; że proza „rewolucji artystycznej”, do której zaliczano między innymi Schuberta mówi nam naprawdę tylko tyle, że „skoro świat jest chaosem, literatura może być belkotem” (Pawluczuk 1983: 183).

Zestawienie ze sobą trzech wyrazistych, choć różnych znaczeniowo, przypadków stosowania techniki „przepisywania” literatury z życia dzięki posłużeniu się „żywą mową”, ukazuje wachlarz możliwości i znaczeń, jakie niesie ta technika, jednocześnie wydobywając jej egzystencjalne i kulturowe sensory. Nie wydaje się bowiem, że schodzenie przez tych pisarzy w podobne, bo codzienne, mówione, potoczne, rejestry językowe, pozwala utożsamiać ze sobą ich teksty na poziomie znaczeniowym, chociaż intrygujący będzie na pewno fakt, że w latach siedemdziesiątych XX stulecia sięga się akurat po mówioną codzienność językową, tam poszukuje ożywczej siły dla języka literackiego, zupełnie inaczej niż w innych momentach historycznych, gdy na przykład sięgano po język prasy (montaże literackie z początków XX wieku) lub pokłady folkloru (literatura romantyczna). Wspólne jest na pewno to, że twórcy oddają — w pewnym sensie i w pewnym stopniu, różnym w poszczególnych realizacjach — głos „zwykłym ludziom”. Schubert sugeruje, że oddaje swojej bohaterce pełnię władzy nad powieścią, Anderman wmontowuje uliczne rozmowy w szcątkową narrację odautorską, a Białoszewski kieruje się zasadą, że będąc poetą, warto prezentować nieprzetworzone wręcz głosy znajomych, przypadkowych

przechodniów, zapisywać kwestie wypowiediane przez „babki klozetowe z poechem” (Białoszewski 1989: 282). Twórców łączy więc na najbardziej podstawowym poziomie posługiwanie się gatunkami potocznymi w toku literackiej narracji, a nawet sugerowanie, że są to wypowiedzi (czy też całe opowieści) znalezione gdzieś przypadkiem, zwykle w przestrzeni miejskiej, uchwycone na bieżąco, a następnie po prostu zapisane; że to, co autor przedstawia nam jako utwór literacki, jest w całości lub po części zasłyszane w tramwaju, poczekalni, na dworcu, na korytarzu w pociągu, w przychodni, zanotowane gdzieś w biegu po mieście, opowiedziane twórcy przez realną osobę, której słowa ten jedynie spisał albo nagrane na taśmę magnetofonową, a następnie wiernie przepisane i stanowiące w tej postaci utwór literacki. We wszystkich tych przypadkach nie chodzi przecież o artystyczne wykreowanie bohatera literackiego przy pomocy środków językowych, lecz o sugestię, że to właśnie żywy język autentycznej osoby, czasem wręcz przypadkowej, spotkanej na ulicy, sam może być uznany za sztukę literacką lub jej twórczość nie wymagającą większego lub żadnego przetworzenia. Warto więc zadać pytanie nie tylko o to, w jakim celu te głosy stały się materialem dzieła sztuki, lecz także o to, co mają nam one do powiedzenia?

Opowieść o drugiej wojnie światowej z perspektywy „zwykłej kobiety” mówiącej gwarą zupełnie nie pokrywa się przecież z dominującymi Narracjami Historycznymi i Wzniosłymi Historiami znanymi z podręczników i oficjalnych przemówień, zwłaszcza tych, które kojarzą nam się z okresem, w jakim pisarz tworzył. Opowieść Lilianki ma wiele cech właściwych wypowiedzi mówionej, charakteryzującej się właśnie odwoływaniem do kontekstu w trakcie mówienia oraz odnoszeniem się do konkretnego zamiast abstraktu (Ong 1992): „Świnia, wiesz? Ja dwadzieścia siedem lat, właśnie co rozkwitłam w biodrach się rozrosłam osiągnęłam pełnię — nie-e: świnia dziad... Hitler to był świnia-dziad!” (Schubert 1983: 91). Jednocześnie taka opowieść ma więc potencjał dekonstruujący uwzniośnione, heroiczne narracje patriotyczne. Z podobnym zjawiskiem mamy też do czynienia w wypowiedziach rejestrowanych przez Andermana w powieści *Zabawa w głuchy telefon*:

Pan nie uwierzy, że ja osiwałem, jak miałem trzydzieści pięć lat. Zaraz — do wojny brakowało dwa, potem jeszcze dwa — trzydzieści cztery.

Bylem na robotach — bombardowanie.

[...]

Panie, to było morderstwo...

To była ogromna rzecz...

Wolałbym umrzeć niż...

Drugi raz...

A po nalocie Staszek mnie nie poznał; ja się w lustrze zobaczyłem...

Osiwałem ze strachu, wierz mi pan?

(Anderman 1976: 30–31)

Zwykle też wydarzenia są automatycznie przedstawiane z niskiej, przyziemnej perspektywy odpowiadającej porządkowi życia codziennego, jak mycie czy jedzenie w warunkach wojennych: „Wicie co jak se przypomnę, w ty piwnicy, bez umycia w tym brudastwie na tych węglach, całe dwa tygodnie” (Schubert 1983: 131). Zauważmy na marginesie, że właśnie taka oddolna perspektywa stanowi o wyjątkowości *Pamiętnika z powstania warszawskiego*, w którym —

co w tym kontekście szczególnie ważne – również wykorzystuje technikę oralizacji. Okazuje się więc, że ten światopogląd jest zarówno wypadkową obranej perspektywy, jak i wyboru adekwatnego medium słowa, nieuchronnie pociągającego za sobą taki sposób widzenia. Ten przemyślany dobór sposobu mówienia do formy i poruszanych treści świadczy skądinąd o artystycznym zamyśle stojącym za tymi utworami. Z jakichś powodów takich historii nie można było po prostu napisać, opisać, ewentualnie przepisać z dzienników, gazet, pamiętników, lecz trzeba je było (o)powiedzieć. Tok żywej, rwanej, wysoko skontekstualizowanej mowy, sytuującej narrację bliżej ludzkich głosów, ciał, spraw i konkretów, odpowiada perspektywie, z jakiej opowiada się lub wspomina te zdarzenia, ale też tematyce tych narracji.

W ten sposób okazuje się, że mamy tu do czynienia z prozą przywracającą żywe doświadczenie literaturze, tekstom, i taka też byłaby między innymi rola tych zabiegów oralizacji. Żywe opowiadanie między innymi ze względu na swoje związki z codzienną, oddolną, jednostkową perspektywą znalazło się przecież w głównym nurcie narracji historycznej od momentu, w którym badanie przeszłości zwróciło się od wielkich wydarzeń politycznych do doświadczenia ludzkiego i potoczności. Zarówno *Pamiętnik...* Białoszewskiego, jak i *Panna Lilianka* są więc literackim odkryciem nowatorskiej formy i środka wyrazu dla pewnych doświadczeń historycznych. Zauważmy, że w obu przypadkach możemy mówić z jednej strony o przepisaniu — z pamięci, z taśmy, przepisaniu cudzej opowieści — z drugiej zaś strony, o jednoczesnym prekursorstwie, odkryciu nowej formy prozatorskiej i nowego sposobu opowiadania historii. Oba teksty są w jakiś sposób prekursorskie wobec metody historii mówionej (*oral history*) stawiającej w centrum przeżycia i pamięć jednostki traktowane jako nośnik pamięci zbiorowej i przekazywania innym własnych doświadczeń.

Początki nurtu *oral history*, rozumianego szeroko jako zbieranie opowiadań, ustnych świadectw i relacji, można sytuować w końcu XIX wieku, gdy antropologowie amerykańscy zaczęli rejestrować fonograficznie opowieści Indian, chociaż oczywiście ta metoda jest traktowana jako swoista na gruncie badań historycznych. Jednak opowiadanie jako metoda badawcza jest nieodłącznie związane z wywiadem etnograficznym, metodą pozwalającą traktować zbieranie opowiadań jako tworzenie historii oddolnej, oddawanie głosu jednostkom i grupom pomijanym przez Wielką Historię. Co znamienne, opowiedzenie własnych przeżyć i bycie wysłuchanym mają też przywracać ludziom godność, odebraną i brutalnie zniszczoną przez taran geopolitycznych dziejów. Praktyka opowiadania pełni tu więc także funkcję terapeutyczną (podobnie jak w praktykach psychoanalitycznych), ale nie ograniczoną do życia jednostki. Opowiadanie o własnej przeszłości staje się próbą przywracania własnej historii całym społecznościom i grupom, a warstwy zdominowane, marginalizowane, nieobecne w oficjalnym dyskursie mogą odzyskiwać w ten sposób własny głos, jednocześnie znajdując swoje miejsce w przestrzeni publicznej. Można więc założyć, że wszystkie te gorąco dziś dyskutowane tematy związane z odkrywaniem historii widzianej oczami „innych”, niewpisujących się we wznieśłe narracje bohaterские — kobiet, dzieci, cywilów — były w polskiej literaturze podejmowane na długo przed współczesnymi, gorącymi dyskusjami wokół *Róży* Wojciecha Smarzowskiego czy *Pokłosa* Władysława Pasikowskiego lub próbami genderowego opowiedzenia o doświadczeniach historycznych. Ta literatura z perspektywy czasu zdaje się też czułym sejsmografem tego, co w oficjalnym dyskursie tamtych lat nie istniało, tematów i wątków, dla których nie było miejsca w przestrzeni publicznej, a które wypłynęły w debacie publicznej około trzydzieści lat później.

W *Zabawie w głuchy telefon* najwyraźniejsze pod tym względem są wypowiedzi związane z pamięcią o zagładzie:

- No! Pojechaliśmy autobusem z jakąś inną grupą. Rocznicą była czy coś. Dali nam wieńce i jazda. Kierowca klął, że mu cały dzień zapieprzyli.
- Co ty?
- No i jak przyjechaliśmy, to były już inne delegacje z kwiatami, kolejki jak cholera. [...] Miejsce stracęń. Takie, wiesz, pomieszczenie, gdzie na kupy wszystko jest zsypywane, całe stopy różnych okularów, co im zabierali, do wyboru, do koloru, potem te zabawki różne, włosy ludzkie — [...]
- No i co tam, ha, baraki, ty sobie wyobraź, ilu oni tam ludzi dziennie wykańczali, [...] potem poszliśmy do knajpy na фула, bo było zimno, i trochę żeśmy się spruli, dziewczyny były z innej delegacji; w sumie sumarum to się opłacało, bo te kilka godzin z roboty urwane. [...]
- [...] Jak myśmy tam pojechali, to znaczy, że pamiętamy o tym, że oddajemy cześć, że, no, w każdym razie. (Anderman 1976: 10)

Lilianka z kolei w znaczący sposób używa określenia „żydowa”, nazywając tak znieawidzoną Niemkę:

Mąż, już jej mąż jak mąż, nawet był przystojny, ale ona??, jego baba?! — ymmm: no szkarada i maszkarą istna wiesz artycha ze spalonej sceny jak żydowa! [...] wogle szkoda gadać... [...] (Schubert 1983: 101).

Oczywiście wszystkie te przykłady wskazują na to, że autorzy odwołują się do pokładów mowy żywej, aby dokonać detabuizacji drażliwych tematów historycznych, czasem też mentalności „zwykłych ludzi”, pokazać uwewnętrznione — właśnie przez język — mechanizmy społeczne.

Widać wyraźnie, że w sytuacji deprywatyzacji, tłumienia — po Bachtinowsku rzecz ujmując — społecznej różnorodności, a co za tym idzie, społecznych tabu, nieprzepracowanych traum, braku sfery publicznej, która mogłaby językowo je obsłużyć, punktów zadrażnień wyrugowanych z komunikacji społecznej, literatura przejmowała tę rolę. W dyskusji publicznej tematy te zostały przecież podjęte dziesięciolecia później. Wynika z tego, że zamiast ujawniać, jak bardzo zbędna i nieprzydatna jest literatura i rola autora, pisarze ci dowodzą — co widać z perspektywy, po latach — jak bardzo jest ona niezbędna i ważna, nie służy drwinie z roli literatury pięknej, nie jest pastiszem artystycznej opowieści literackiej, lecz uzasadnieniem jej ogromnej roli i w logosferze, i w diagnozowaniu życia społecznego, radzeniu sobie z pamięcią zbiorową.

Wątek ten nie jest zresztą nowy, jeśli przypomnimy sobie Bachtinowską logikę rozwoju powieści wraz z ogromną rolą przypisywaną w niej błaznom i głupcom, których odpowiednikiem jest być może w jakimś sensie w literaturze (i nie tylko) lat siedemdziesiątych XX wieku „natorszczyk”, „nieprofesjonalista”, którego można potraktować jako maskę przywdziewaną przez autorów. Bachtin sugeruje przecież, że początkowo włączanie niskiej powszedniości do literackiej narracji wymagało maski, przyjęcia perspektywy osła, głupca, zwykłego, naiwnego prostaczka, dzięki czemu można było bezkarnie podsłuchiwać i podglądać życie osobiste, prywatne i w pewien sposób uczynić je publicznym (Bachtin 1982: 352), a jednocześnie przeprowadzać jego — czasem zjadliwą do bólu — krytykę społeczną, zwłaszcza wtedy, gdy w obrębie oficjalnych instytucji literatury (i nie tylko) z różnych powodów nie było na to przyzwolenia.

Bibliografia

- Ambroziak Natalia (2014), „*To tylko rodzaj czasu. Pleć czasu*”. *Białoszewskiego radio z babą* [w:] *Almanach antropologiczny IV. Twórczość słowna/Literatura*, pod. red. G. Godlewskiego, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodaka, Wydawnictwa UW, Warszawa.
- Anusiewicz Janusz (1982), *Potoczność jako sposób doświadczania świata i jako postawa wobec świata* [w:] *Język a Kultura*, pod red. J. Anusiewicza, F. Nieckuli, t. 5, *Wiedza o Kulturze*, Wrocław.
- Bachtin Michail (1982), *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści* [w:] *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Czytelnik, Warszawa.
- Bartmiński Jerzy (1989), *Opozycja ustności i literackości*, „Literatura Ludowa”, nr 1.
- Bauer Zbigniew (1986), *Dekada*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa.
- Bernstein Basil (1980), *Socjolingwistyka a społeczne problemy kształcenia*, przeł. K. Biskupski [w:] *Język i społeczeństwo*, pod red. M. Głowińskiego, Czytelnik, Warszawa.
- Białoszewski Miron (1989), *Raj* [w:] *Szumy, złyby, ciągi*, PIW, Warszawa.
- (2003), *Mówienie o pisaniu* [w:] *Wiersze. Wybór*, PIW, Warszawa.
- Gołaszewska Maria (1984), *Estetyka i antyestetyka*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Hall Edward T. (1984), *Poza kulturą*, przeł. E. Goździak, PWN, Warszawa.
- Jarzębski Jerzy (1984), *Kariera autentyku* [w:] *Powieść jako autokreacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Karpowicz Agnieszka (2012), *Proza życia. Mowa, pismo, literatura (Białoszewski, Stachura, Nowakowski, Anderman, Redliński, Schubert)*, Wydawnictwa UW, Warszawa.
- Kirsch Donat (1981), *Elaborat*, „Twórczość”, nr 9.
- Malinowski Bronisław (2000), *Problem znaczenia w językach pierwotnych*, przeł. J. Szymura [w:] *Dzieła*, t. 8, *Jednostka, społeczność, kultura*, pod red. naukową A. K. Palucha, PWN, Warszawa.
- Ong Walter J. (1992), *Oralność i piśmienność: słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Wydawnictwo KUL, Lublin.
- Ortea y Gasset José (1982), *Człowiek i ludzkie*, przeł. H. Woźniakowski [w:] *Bunt mas i inne pisma socjologiczne*, pod red. S. Cichowicza, PWN, Warszawa.
- Pawluczuk Andrzej W. (1983), *Rozbiory. Eseje o literaturze*, Biblioteka Więzi, Warszawa.
- Pawluczuk Włodzimierz (1994), *Potoczność i transcendencja. Intersubiektywność naszej codzienności*, Nomos, Kraków.
- Redliński Edward (1982), *Kawa na ławę* [w:] *Nikiiformy*, Czytelnik, Warszawa.
- Rothenbuhler Eric W. (2003), *Formy komunikacji rytualnej w codziennym życiu świeckim* [w:] *Komunikacja rytualna. Od rozmowy codziennej do ceremonii medialnej*, przeł. J. Barański, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Ruszkowski Marek (2000), *O stylu prozy polskiej XX wieku. Zbiór studiów*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego, Kielce.
- Skudrzykowa Aldona (1992), *Potoczność strategia uwiarygodnienia*, „Socjolingwistyka”, nr 12/13.
- Wiedemann Adam (2003), *Pożegnanie „żywej mowy”*, „Tygodnik Powszechny”, nr 25.
- Wiedemann Adam, Czerniawski Piotr (2010), *Końcówki. Henryk Berezga mówi*, Ha!art, Kraków.
- Wielopolski Wojciech (1987), *Młoda proza przełomu 1956*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.

Streszczenie

Tekst jest próbą odpowiedzi na pytanie, dlaczego w latach siedemdziesiątych XX wieku w literaturze polskiej wielu twórców odwoływało się do języka potocznego, czasem sugerując wręcz, że ich utwory artystyczne są w całościowym lub częściowym zapisem gotowych, zasłyszanych wypowiedzi lub całych opowieści tak zwanych zwykłych ludzi. Jakie pytania stawiała tamta rzeczywistość, skoro odpowiedzią na nie stawał się potoczny język mówiony, a codzienne wypowiedzi miały urastać do rangi literatury? Zestawienie ze sobą trzech wyrazistych, choć różnych znaczeniowo, przypadków (Miron Białoszewski, Janusz Anderman, Ryszard Schubert) stosowania techniki „przepisywania” literatury z życia i zapisywania „żywej mowy” ukazuje wachlarz możliwości i znaczeń, jakie niesie ta technika, jednocześnie wydobywa jej egzystencjalne i kulturowe sensy.

„żywa mowa”, autentyczność, anti-literatura, język potoczny