

P. Marecki

## KWADRATURA KOŁA. O TWÓRCZOŚCI STANISŁAWA CZYCZA W PERSPEKTYWIE KULTUROZNAWCZEJ

### 1. Poza wszelkimi układami

Stanisław Czycz (1929-1996) to autor, który świadomie i konsekwentnie pozostawał na obrzeżach życia literackiego. Zaryzykować można tezę, że w okresie PRL-u był najbardziej rozpoznawalną ikoną nieangażowania się i braku chęci wikłania się w jakiegokolwiek układy, chociaż wcale o ten status nie zabiegał. Ze świadectw osób, które go znały, wynika, że właściwie o nic nie zabiegał. Nie dziwią zatem określenia, jakich niejednokrotnie w stosunku do twórcy *Anda* używano: „wszelka osobność”, „odludek, *outsider*, samotnik”, „postać drugiego planu”, „nieudacznik”, „popapraniec”. Sam Czycz mówił o swojej postawie: „[...] bo jakieś tendencje, jakieś kierunki i, założmy, że ja mieściłbym się w którymś z tych co aktualnie były uważane za jakieś Najwyższe i Odkrywcze i Nowe nie miały dla mnie znaczenia żadnego, myślę, że zawsze nie mają znaczenia lub mają małe, dla każdego [...], dla każdego oczywiście z tych, którzy nie starają się za wszelką cenę Dołączać, Nadażać, a jeszcze, gdyby się udało, Wyprzedzać, czyli dla tych, co jedyny wzór czy tendencję, czy jak to jeszcze nazwać, mają lub starają się znaleźć wyłącznie w sobie, i może nawet lepiej, gdy to jest dość dalekie od aktualnie cenionej czy wielbionej tendencji [...]”<sup>1</sup>.

Ten autokomentarz potwierdzają zarówno znawcy twórczości Czycza, jak i liczni fani, wyznawcy pisarza. Poeta i prozaik Marcin Świetlicki pisał: „Jak czytałem tę prozę, to wydawało mi się, że jest do bólu prawdziwa, że tam nie ma żadnego oszustwa. [...] Nie myślę, żeby Czycz był jakiś skandalizujący. Pisał po prostu prawdę, a czy prawda może być skandalem? Był niezgodny z duchem czasu po prostu. Jak była, powiedzmy, jakaś tam gomulkowszczyzna, to on nie pisał ani jak zwolennicy gomulkowszczyzny, ani jak przeciwnicy gomulkowszczyzny. Jak była

<sup>1</sup> S. Czycz, *Samo już to*, „Poezja” 1976, nr 7/8, s. 84.

gierkowszczyzna, to nie pisał ani jak zwolennicy, ani jak przeciwnicy gielkowszczyzny<sup>2</sup>.

A krytyk Tomasz Burek dodawał: „Otóż bowiem z niepowodzenia i niespełnienia, z porażki wyższych aspiracji, z przemożnego fiaska, z losu koślawego uczynił ten pisarz źródło swego natchnienia<sup>3</sup>”.

Z opowieści znajomych Czycza wyłania się postać człowieka, który w stosunku do wszystkich zachowywał dystans. Powtarza się także opinia o artyście zamkniętym, hermetycznym, trzymającym się z dala, który nikogo do siebie nie dopuszczał. Jak napisał Andrzej Titkow, czuło się ulgę, kiedy opuszczało się jego mieszkanie<sup>4</sup>. Charakterystyczne są świadectwa dwóch artystów młodego pokolenia, ceniących twórczość Czycza, którzy chcieli nawiązać kontakt z pisarzem. Marcin Świetlicki zapytany przez dziennikarkę wprost, czy śledził Czycza, odpowiada: „Pamiętam taki moment, że siedział na jakiejś ławce na Plantach. To ja specjalnie usiadłem na jakiejś zdecydowanie odległej ławce i tak sobie obserwowałem. [...] Często spotykałem go na ulicy, uważnie obserwując, i był taki moment, że mieszkałem bardzo niedaleko i wtedy go widywałem, w jakichś sklepach, w jakichś innych miejscach, w różnych porach dnia<sup>5</sup>. Wtórzuje mu Adam Wiedemann: „Czytałem te wiersze na opak, ważniejsze od nich było zresztą (dla mnie) zamieszczone wraz z nimi zdjęcie autora, z którym go sobie w myślach porównywałem i widział mi się w tym porównaniu jakiś niezbyt żywy, strudzony śmiertelnie, czy może raczej: zmarnowany. Także w porównaniu z innymi pisarzami, zjeżdżającymi do Krakowa w swoich emigranckich gloriach, jakby – myślałem sobie – to, co ich napępniało animuszem, to jego przygniotło. On w swoim szarym (albo beżowym?) płaszczu i z nieodłączną siatką na zakupy [...]”<sup>6</sup>.

Obydwaj autorzy we wspomnieniach w pierwszej kolejności przywołują postać niesamowitego i wyjątkowego Czycza. Wybierają obserwowanie, tropienie, chodzenie po śladach. Niejednokrotnie krytycy nazwą autora *Anda* pisarzem kultowym, zwłaszcza dla odbiorcy młodego pokolenia. Stał się takim już za życia i ta pozycja potwierdziła się po jego śmierci. Dobrze obrazuje to scena, którą twórca przybliżył Krzysztofowi Lisowskiemu w wywiadzie-rzecz: „[...] raz jadąc pociągiem... jechałem z Krakowa do tych moich Krzeszowic [...] siedzieli tam jacyś młodzi, dziewczyna i dwóch chłopaków, jacyś studenci, i... nie wiem czy mi uwierzysz... rozmawiali o mnie... nie tym stojącym nad nimi, ale tym, wiesz... poczułem się... no poczułem się przede wszystkim głupio... [...] oni to byli państwo... ubrani porządnie, czyści, zadbani... ja przy nich jak psubrat... kieszeń mi się u spodni rozrywała, i strzępiły nogawki, i przy koszuli kołnierzyk... no przecież widywałeś mnie jak chodzę [...] i na trzęsących się nogach, i u ramienia miałem uwieszoną podobnie

<sup>2</sup> *Samotny Czycz. Z Krzysztofem Lisowskim i Marcinem Świetlickim rozmawiała Monika Bartkiewicz*, „Życie” 1997, nr 283, s. 10.

<sup>3</sup> T. Burek, *Ostatni krzyk tamtej młodości. Stanisław Czycz*, [w:] *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Następne pokolenie*, red. A. Brodzka, L. Burska, Warszawa 1995, s. 34.

<sup>4</sup> Por. A. Titkow, *Kartki z dziennika (inne stulecie)*, „Kino” 2004, nr 4, s. 63.

<sup>5</sup> *Samotny Czycz...*, s. 10.

<sup>6</sup> A. Wiedemann, *Czy Czycz Pani czyta, czy Czycz Pani zna? ...*, „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 30, s. 9.

podartą i rozdziawioną parcianą torbę, w której bochenek chleba i dziesięć paczek papierosów marki sport... wymęczony i błady...<sup>7</sup>.

Wyjątkowy był także status Czcza, jeśli chodzi o odbiór jego dzieła. Wprawdzie już za jego życia pisali i sprzeczali się o niego najważniejsi krytycy i pisarze wielu pokoleń (m.in. Kazimierz Wyka, Jerzy Kwiatkowski, Ludwik Flaszen, Michał Głowiński, Jacek Trznadel, Helena Zaworska, Jerzy Stempowski, Stanisław Barańczak, Bohdan Drozdowski, Tadeusz Komendant, Henryk Bereza, Jarosław Iwaszkiewicz, Tomasz Burek czy Hanna Gosk), ale i tak pozostało wrażenie, że był autorem niedocenionym, nieprzeczytanym, marginalizowanym. Nie przez przypadek pozostaje on zwycięzcą wszelkich plebiscytów na najbardziej niesłusznie zapomnianego twórcę. Wspomina Bogdan Rudnicki: „Mówiło się: «Trzeba mu poświęcić cały numer, cały dodatek», ale zawsze było coś pilniejszego. Mówiło się – prywatnie – «to absolutnie genialna powieść», ale nie widziało się potrzeby zamieszczania z niej recenzji»<sup>8</sup>.

I znów właśnie osobnością Czcza da się tłumaczyć wyjątkowy odbiór jego dzieł. Dlatego opowieść o twórczości autora *Anda* zacznę od zacytowania kilku charakterystycznych zdań z obszernych nekrologów, jakie się po jego śmierci pojawiły. Nagle, po niespodziewanym zgonie Czcza 29 czerwca 1996 roku, wiele osób przypomniało sobie, że odszedł ktoś wielki. Pisarz nigdy nie zabiegał o swoje miejsce w kulturze, a nawet – odwołując się do opinii Tomasza Burka – wiele zrobił, by o nim zapomniano<sup>9</sup>. Może się to wydawać paradoksalne, ale umierając, przypomniał wielu czytelnikom i krytykom, że w ogóle żył i tworzył.

Wspominają Czcza w nekrologach: „Pisał, czytał, ze znanstwem słuchał muzyki. Sam robił zakupy i gotował. Znał się na elektryczności. Podejmował się napraw, przeróbek, rekonstrukcji. Ogromnie skupiony na wykonywanej czynności, w chwilę później potrafił dla niej stracić całe zainteresowanie. [...] Ideał krzepkiego chłopca, któremu w głębi duszy nie przestał hołdować, kłócił się z jego szczupłą, charakterystyczną sylwetką»<sup>10</sup>.

„Całe życie żył i tworzył poza układami, jak samotnik. [...] Przybierał często taką bladeńsko-cyniczną postawę wobec życia i literatury, ale równocześnie był człowiekiem bardzo wrażliwym, by nie powiedzieć nadwrażliwym»<sup>11</sup>.

„Nie zależało mu prawie na niczym, na żadnej życiowej stabilizacji, na literackim uznaniu, nawet na zdrowiu. Podobnie jak jego jedyny bliski przyjaciel Andrzej Bursa popełniał samobójstwo na raty, wyniszczając się bez opamiętania. Miał talent pisarski oraz wrażliwość wspiania i zabijającą»<sup>12</sup>.

„Niestety, wiele wcześniejszych lat jego życia to ustawiczne zmaganie się z chorobą (właściwie z całym «stadem» dręczących go chorób). Choroba była piętnem drugiej połowy jego życia, cieniem, który tragicznie kładł się na codzienności i jego pracy. Z tym cieniem zmagał się doprawdy heroicznie (trudnym był przede

<sup>7</sup> Stanisław Czcza, *Mistrz Cierpienia*, red. K. Lisowski, Kraków 1997, s. 42-43.

<sup>8</sup> B. Rudnicki, *All i Jol. Wszystko i Czcza*, [w:] *Stanisław Czcza. Mistrz...*, s. 260.

<sup>9</sup> T. Burek, *op. cit.*, s. 32.

<sup>10</sup> W. Żyszkiewicz, *Czcza*, „Nowiny” 1996, 5-7 lipca, s. 20.

<sup>11</sup> K. Targosz, *Staszek*, „Magazyn Krzeszowski” 1997, nr 129, str. 10.

<sup>12</sup> H. Zaworska, *Umrzeć ze śmiechu*, „Gazeta Wyborcza” 1996, nr 159, s.15.

wszystkim sam dla siebie). Jak najdalszy od koniunktury, środowiskowych układów. Wiele wymagał, wysoko ustawiał cele, ku którym podążał. Nagradzany, w latach 60. i 70. uznawany za jedną z najwybitniejszych indywidualności polskiej literatury. Był postacią drugiego planu. Człowiekiem zachowującym dystans, odrębność, swego rodzaju kameralność. Nie dbał i nie zabiegał o rozgłos<sup>13</sup>.

„Być może jedyny prawdziwy bohater swojego pisarstwa. A na pewno autor najbardziej – ze znanych mi – konsekwentnego, nieprzejednanego i wręcz bezlitosnego wobec siebie samego – życia. Nie potrafię oddzielić jego pisania od niego samego, od jego mówienia, jego głosu<sup>14</sup>.”

„Był wybitnym pisarzem i nieprzeciętną osobowością. Wielu krytyków uważa go za jednego z najwybitniejszych pisarzy XX wieku. Jednocześnie jednak był zupełnie nieznan. Odsunął się od życia literackiego, nie zależało mu ani na karierze, ani na rozgłosie. Wręcz przeciwnie, ograniczał listę znajomych i przyjaciół. Nazywany odludkiem, outsiderem, samotnikiem z Krupniczej<sup>15</sup>.”

„On był zawsze bardzo blisko wszelkich językowych skażeń, był pilnym słuchaczem wszelkich językowych fałszów, kronikarzem językowych mistyfikacji, językowego kabotyństwa, językowej błazenady. I choć pilnie to wszystko spisywał, choć bardzo wprawnie czynił z tego wszystkiego surowiec swojej absolutnie osobnej prozy, czynił to wszystko z tym rodzajem dystansu, który, jeśli się nie mylę, jest dystansem prawdziwie epickim<sup>16</sup>.”

## 2. Trzy debiuty

Czyż był pisarzem, który całą swoją twórczość poświęcił Wielkiej Sprawie – zmaganiom z konwencją i ontologią literatury. Wypada zatem już na samym początku zadać pytanie, jaki był jego stosunek do literatury. Wspomniano już, iż twórca konsekwentnie trzymał się marginesów życia literackiego i pozostawał zawsze poza wszelkimi układami. Tę postawę da się zaobserwować już w jego mocnym wejściu do literatury. Zdarzenie, które zostanie omówione, najlepiej uzmysławia, że późniejszy autor *Anda* – głośnego opowiadania o literatach doby odwilży – sam od początku był kimś „spoza”.

Stanisław Czyż miał trzy wejścia do literatury, z których najgłośniejsze było z pewnością pierwsze. W 1954 roku przedstawił członkom Związku Literatów Polskich w Krakowie zbiór wierszy z prośbą o ich wydrukowanie i przyjęcie go do Koła Młodych. Warto podkreślić, że dwudziestopięcioletni wówczas autor nie miał wcześniej żadnego kontaktu z literaturą. Przyszły twórca *Anda*, urodzony i wychowany w Krzeszowicach, wykształcony w technikum elektrycznym, pracownik fizyczny kamieniołomów, miał do czynienia z urządzeniami elektrycznymi, motocyklami, powojennymi niewypałami, ale nie z pisarstwem. Wspominał, że kiedy

<sup>13</sup> L. Długosz, [nekrolog] „Rzeczpospolita” 1996, nr 156, s. 12.

<sup>14</sup> B. Maj, *Staszek*, „Gazeta Wyborcza”, „Gazeta w Krakowie” 1996, nr 162, s. 5.

<sup>15</sup> *Samotny Czyż...*, s. 10.

<sup>16</sup> J. Piłch, „Chciałem po prostu”, [w:] *Stanisław Czyż. Mistrz...*, s. 260 [Pierwodruk] „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 50, s. 16.

poprosił w kiosku o pismo, gdzie drukuje się wiersze, był szczerze zdziwiony, że takie w ogóle istnieje. Z niego przepisał adres krakowskiej instytucji, w której zaprezentował teksty.

Oto on, „prawie parobek” – jak napisze w *Andzie* – przybywa z małej miejscowości ze znalezionymi na strychu kolegi wierszami, które przedstawia jako swoje. Komisja rekrutacyjna prędko rozpoznaje podstęp adepta – przyniesione wiersze okazują się tekstami zakazanego wówczas w kraju Czesława Miłosza. Zdarzenie to zostało skomentowane przez wiele osobistości na różne sposoby: jako manifestacja polityczna (autor przedstawił wiersze dysydenta), efekt świetnego rozeznania młodego twórcy w literaturze, wreszcie jako gest cyniczny, próbę przemyślanej kreacji legendy pisarza–abnegata jeszcze przed debiutem.

Wspomina to wydarzenie Wisława Szymborska, związana wówczas z opiekunem Koła Młodych – Adamem Włodkiem: „Ktoś [...] przysłał wiersze Miłosza i trochę swoich, ale to znaczy, że jest to chłopak, który czyta innych, niekoniecznie rówieśników. Że chłopak czyta i wie, co dobre. I dlatego, chcąc się najlepiej zaprezentować, wysłał wiersze Miłosza. I właściwie Staszek został na tej podstawie przyjęty, bo wykazał gust i czytanie”<sup>17</sup>.

Sam Czesław Miłosz w zbiorowym tomie wspomnień o Czyczu opowie, że autor tego „numeru” wysłał do niego list, który polski noblista starał się odtworzyć w ten sposób: „Jako nastolatek zupełnie nie interesowałem się wierszami i nawet nie wiedziałem, co to takiego poezja. Najbardziej interesowały mnie motocykle, ale to była niemiecka okupacja i co mogliśmy robić z moim kolegą w Krzeszowicach, to tylko składać motocykl z części u niego na strychu. Tam na tym strychu odkryliśmy raz walizkę, którą jego ojciec, kolejarz, znalazł był w pustym krakowskim pociągu po którejś wielkiej łapance do Oświęcimia. Otworzyliśmy walizkę, a tam były akcesoria wędrownego magika, cylindry, laseczki, także afisz magika, Kapitana Nemo. A również rulon przepisanych na maszynie wierszy, *Głosy biednych ludzi*. Przeczytałem te wiersze i przeżyłem wstrząs. Pierwsza poezja w moim życiu i przekonała mnie do poezji. Wtedy zacząłem pisać wiersze. A po wojnie, że nie byłem pewien moich własnych wierszy, a chciałem być przyjęty do Związku Literatów, wymieszalem znalezione wiersze z moimi i przedstawiłem. Nie wiedziałem, kto był ich autorem. W Związku mnie wezwali i powiedzieli, że przecież to wiersze Miłosza. Przyznałem się do podstępu. O poezji Pana wtedy dopiero usłyszałem”<sup>18</sup>.

„Afera” z Miłoszem będzie także otwierała opowiadanie *And*: „Gdy ten numer przejdzie sprawdzę jaki ma smak cała ta sława (musiałem ją widzieć z niczym więcej jak wydrukowanie mojego nazwiska i gdziekolwiek i przy czymkolwiek, nie ja jeden), myślałem że autor tych wierszy nie ma kopii tych maszynopisów albo że nie żyje – z Oświęcimia przecież mało kto wracał, kolega mówił że jego ojciec znalazł tę walizkę w oświęcimskim potransportowym pociągu – ze względu i na tę moją logikę numer nie był świetny jak mógł go widzieć *And*, czystego blasku nabrał ten numer od świetlistych, więc nie widziałem ich źle, powiedzieli mi „cynizm”, cynizm

<sup>17</sup> On był do końca cyganem. Rozmowa z Wisławą Szymborską, [w:] Stanisław Czycz. *Mistrz...*, s. 212-213.

<sup>18</sup> Stanisław Czycz. Rozmowa z Czesławem Miłoszem, [w:] Stanisław Czycz. *Mistrz...*, s. 216.

mi się podobał, był zawsze gdy czytałem coś czy słyszałem rozmowy namiętnie potępiany<sup>19</sup>.

Podstępą próbę Czycza, by wejść do literatury na krakowskich salonach, komentowano jako *curiosum* (pisarz przyznał się, że wówczas nie wiedział, co znaczy to słowo). Fortel z wierszami Miłosza uzmysłowił krakowskiemu światkowi literackiemu, że oto w jego obrębie pojawiła się postać, która trafiła do niego z zupełnie innej opowieści, z pracy w krzeszowickich kamieniołomach, z rodziny nieinteligenckiej<sup>20</sup>, kompletnie bez przygotowania literackiego. Czycz przyznawał, że odnaleziona na strychu wiersze Miłosza początkowo traktował jak magiczne zaklęcia. Jak się później okaże, artysta ten programowo zmagął się będzie z „niemożliwościami” literatury, wszystkim tym, co „utrudnia” i komplikuje pisanie i myślenie o literaturze. „Świat Czycza nie wywodzi się z literatury [...], ani też nie chce on uciec w literaturę [...]”<sup>21</sup> – napisze Krzysztof Gąsiorowski. To rozpoznanie krytyka potwierdzi Czycz w ankiecie „Nowej Kultury”: „Jeśli idzie o, wspomniane w pytaniach, głosy w tej sprawie, z przykrością stwierdzam – nie znam, nie czytałem; nie śledzę, nie tkwię w sprawach czysto literackich”<sup>22</sup>.

Dzięki „sprawie z Miłoszem” Czyczem zaczyna interesować się Andrzej Bursa, który wkrótce doprowadzi do ponownego „wejścia” w świat literatury krzeszowickiego twórcy. Wbrew powszechnie przyjętym rozpoznaniom historyków literatury faktyczny debiut Czycza nie odbył się w *Prapremierze Pięciu Poetów* w „Życiu Literackim”. Jeśli dokładnie sprawdzić publikacje w czasopismach, Czycz debiutował na łamach dodatku literackiego do „Dziennika Polskiego”, zatytułowanego „Od A do Z”<sup>23</sup>. Ten fakt można by, ze względu na rozgłos „kolejnego” debiutu, pominąć, gdyby nie jeden szczegół. Otóż redaktorem i osobą przedstawiającą Czycza, wprowadzającą go w świat literatury, był sam Andrzej Bursa, późniejszy przyjaciel i główny bohater najsynniejszego i najszerzej komentowanego jego opowiadania – *Anda*. Jedyny człowiek – potwierdzą to wszyscy, którzy ich znali – wobec którego pisarz się nie dystansował. Rekomendacja Bursy była krótka: „Nie tylko notujemy sukcesy «starych wyjadaczy». Ostatnio pojawił się w kole młodych z wierszami pracownik Kamieniołomów w Krzeszowicach Stanisław Czycz, którego wiersze zamieszczamy również – niech mówią same za siebie”<sup>24</sup>.

Z tego zdarzenia wynika jeden wniosek: Bursa pomógł Czyczowi w debiucie. Jest to istotne, ponieważ losy tych dwóch twórców zostaną od tego momentu zespolone, splątane. Literatura zacznie przenikać w ich życie i na odwrót. Pisane im będzie przeżyć najbardziej szaloną przyjaźń literacką w historii polskiej literatury, która stanie się kanwą opowiadania. Bursa napisze recenzję z tomu *Tła* (1957) Czycza, zaś Czycz już za dwa lata będzie drukował w „Życiu Literackim” nekrolog po

<sup>19</sup> S. Czycz, *And*, [w:] iden, *Ajol*, Kraków 1967, s. 9.

<sup>20</sup> Ojciec Czycza pisał i drukował wiersze, taką informację podali brat pisarza Władysław Czycz (rozmowa niepublikowana) oraz Barbara Sommer-Czycz w rozmowie *Nigdy się nie rozstaliśmy*, [w:] *Stanisław Czycz. Mistrz...*, s. 155-156.

<sup>21</sup> K. Gąsiorowski, *W belkocie i rzeźbach ciemna*, „Poezja” 1980, nr 7, s. 9.

<sup>22</sup> S. Czycz, *Pisarze o temacie współczesnym*, „Nowa Kultura” 1961, nr 50, s. 5.

<sup>23</sup> Ukazały się tam dwa wiersze Czycza: *Było* i *Elegia*. Zob. „Od A do Z” 1955, nr 12, str. 3.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 3.

śmierci przyjaciela<sup>25</sup>, w 1961 roku opublikuje wspomnianego *Anda*<sup>26</sup>, a w ostatnich latach życia pracować będzie nad prozaicznym utworem zatytułowanym *Bursa*<sup>27</sup>.

Za sprawą pierwszego debiutu zaczęto o Czyczu–cyniku dyskutować na krakowskich salonach literackich; zabiegiem z Miłozsem zyskał tyle, że z pewnością nie mylono jego nazwiska. Dzięki debiutowi drugiemu, istotnemu dla historyka literatury i szperacza, wiemy, że Czycza do literatury wprowadził Bursa. Autorem poważanym i komentowanym uczyniła jednak Czycza dopiero publikacja w zorganizowanej przez „Życie Literackie”<sup>28</sup> *Prapremierze Pięciu Poetów*, która do dzisiaj bezspornie uważana jest za jedno z najważniejszych wydarzeń w polskiej literaturze powojennej. Obok Czycza debiutowali wówczas Zbigniew Herbert, Miron Białoszewski, Bohdan Drozdowski oraz Jerzy Harasymowicz. O znaczeniu tego wydarzenia pisze historyk literatury Tadeusz Drewnowski: „Nigdy tak uroczyście młodych nie pasowano na pisarzy. Zawsze wejście młodych było zamachem, szturmem. Wskutek załamania się realizmu socjalistycznego i powstałej po nim pustki, wskutek złego sumienia starych – sami ustępowali oni miejsca młodym”<sup>29</sup>.

Z kolei kierująca wówczas działem poezji w „Życiu Literackim” Wisława Szymborska wspomina to wydanie: „Nie mogę przypisywać sobie jakiejś specjalnej chwały. To był pomysł Sandauera. Z tym przyszedł do redakcji, że trzeba ich pokazać, to coś ważnego, wstępujące pokolenie. Oczywiście autorzy różnili się wiekiem, ale nazwijmy ich pokoleniem popaździernikowym. Mój udział był tylko taki, że się bardzo z tego ucieszyłam i układałam te wiersze. [...] Publikacja wywołała środowiskowy wstrząs, długo i dużo się o tym mówiło”<sup>30</sup>.

Rangę *Prapremiery*... w pięćdziesiątą rocznicę podsumuje jeden z biorących w niej udział poetów, Bohdan Drozdowski: „Druk u Machejka czynił z poetów od razu światowych! Echa *Prapremiery*... dotarły bowiem do Paryża i Londynu, do Monachium i Pragi, do Sztokholmu i Moskwy, do Amsterdamu i Oksfordu, do Helzinek, Madrytu, Budapesztu, Belgradu etc.”<sup>31</sup>.

*Prapremiera Pięciu Poetów* to było – jak pisze się w podręcznikach do historii literatury – „rozbiecie nad Polską bani z młodą poezją”<sup>32</sup>. Debiutujących twórców wprowadzali na salony literackie najbardziej uznani krytycy: Artur Sandauer, Jan Błoński, Kazimierz Wyka, Julian Przyboś, Ludwik Flaszen. Ten ostatni w nocie rekomendującej wiersze Czycza pisał: „W obrazowych strugach, stanowiących jakby bezpośrednio, uczuciowe, preintelektualne odruchy na świat, skraplają się dopiero znaczenia. Z atmosfery, z magmy wrażeń wyłania się dopiero sąd o świecie, zawarty nie w biernym uleganiu ich fali, lecz w świadomym ich konstruowaniu. Sporo zapewne czasu upłynie, zanim młody poeta myśleć będzie nie tylko skórą. Drukowane

<sup>25</sup> S. Czycz, [nekrolog Andrzeja Bursy], „Życie Literackie” 1957, nr 47, s. 9.

<sup>26</sup> S. Czycz, *And*, „Twórczość” 1963, nr 3.

<sup>27</sup> Zamieszczona w tomie *Stanisław Czycz. Mistrz...*, s. 87-126.

<sup>28</sup> Czycz opublikował tam dwa wiersze: *Gdybym żył w roku 1883*, *Szczur*. Zob. „Życie Literackie” 1955, nr 51, s. 5.

<sup>29</sup> T. Drewnowski, *Próba scalenia. Obiegi – wzorce – style. Literatura polska 1944-1989*, Warszawa 1997, s. 169.

<sup>30</sup> *On był do końca...*, s. 213.

<sup>31</sup> B. Drozdowski, „*Kącik debiutów*” (po pięćdziesięciu latach), „Akcent” 2006, nr 1, s. 68.

<sup>32</sup> T. Drewnowski, *op. cit.*, s. 169.

poniżej wiersze stanowią świadectwo powoli dokonywającej się krystalizacji. Ale wrażeniowość owa nie jest wrażeniowością kameralną, zmysłową reakcją na barwy i głosy widzialnego świata. To reakcja człowieka uczulonego na wielkie sprawy czasu, który wydał faszyzm i Hiroszimę. Opętanie okrucieństwem czasu powołuje do życia groźne, brutalne – często zbyt jaskrawe w swej brutalności – wizje młodego poety. Nie jest mu obce coś w rodzaju katastrofizmu. Nie tyle biały gołąb patronuje jego wierszom antywojennym, ile rozrywane metalem ciała ludzkie. Ale czyż groza wojny, lęk przed nią i gorycz nie są argumentem na rzecz pokoju? Gorycz moralna leży u dna tych wierszy. Ja, który patrzyłem na niszczenie wartości – zdaje się mówić poeta – nie jestem pewien, czy sam już w nie nie wątpię. Jestem wewnętrznie nadwichnięty. I dlatego ja sam – jako produkt czasu – staję się jego dokumentem, świadczącym przeciw zagładzie. Stanowisko nieobce pokoleniu Borowskiego i Różewicza. Że zaś odzywa się ono w głosie najmłodszego, wstępującego dopiero w literaturę – to tylko dowód na nieustającą ciągle – niestety – żywotność moralnych niepokojów naszej niełatwej epoki. I cenny jest w wierszach Czycza właśnie ów moralny niepokój<sup>33</sup>.

Niekwestionowana wielkość Czycza polegała na tym, że był twórcą, którego nie dało się jednoznacznie opisać i przykleić mu jednej etykiety. Tym, co broni dzieła autora *Anda*, pozostaje możliwość czytania go na wielu poziomach, wynajdywania niezliczonych wręcz kontekstów, badania jego utworów za pomocą wielu narzędzi. Jeśli więc jedni krytycy chcieli w nim widzieć poetę przeklętego, kaskadera literatury polskiej (stawiano go w jednym szeregu z Bursą, Hłaską, Wojaczkim), to jak w tym obrazie mieścić się miało pisanie przez długie lata pogodnych (śmiesznych do dzisiaj!) felietonów do jednego z najpoczytniejszych peerelowskich tygodników (cykl „Fotografia jest sztuką trudną” drukowany w „Przekroju”, za który Czycza uwielbiały masy, o czym świadczy ilość nadsyłanych do redakcji listów). Pisał bardzo niewiele, drukował bardzo rzadko, za to każdy jego utwór, pomimo że sprawia wrażenie wciąż tej samej, jednej opowieści, stanowi zupełnie inny świat. Już formy gatunkowe trudno zdefiniować: „poezjoproza”, „prozodramat”, „samoswoja kształtka”, „literacko przeciwliteracki twór” – jak starali się je nazwać krytycy.

### 3. Echo katastroficzne, ekspresjonistyczne, nadrealne (*tła i berenais*)

Czycz debiutował jako poeta, w najbliższych latach po premierze wydał dwa zbiory wierszy<sup>34</sup> i w wielu wypowiedziach podkreślał, że uważa się przede wszystkim za twórcę w tej dziedzinie. Jak wspomniano wcześniej, istnieją jednak poważne problemy z zaklasyfikowaniem jego utworów do określonego rodzaju literackiego. O ile *Prapremiera...* w „Życiu Literackim” uczyniła go pisarzem poważnym, z którym należy się liczyć, o tyle tom *Tła* (a także późniejszy *And*) spowodował, że Czycza uznano za twórcę pokoleniowego, głównego wyraziciela katastrofizmu epoki atomowej. Tak nazwali go ważni wówczas krytycy poezji: Kazimierz Wyka i Jerzy Kwiatkowski. I chociaż o debiutanckim tomie wierszy wypowiadało się wielu autorów, to ich

<sup>33</sup> L. Flaszen, *Stanisław Czycz*, „Życie Literackie” 1955, nr 51, s. 5.

<sup>34</sup> S. Czycz, *Tła*, Kraków 1957; idem, *Berenais*, Warszawa 1960.



głosy – jeśli idzie o recepcję poezji Czysty – pozostają najważniejsze. Wbrew temu, co sam pisarz powie wiele lat później o swoim stosunku do pokolenia '56, został on jednym z najbardziej rozpoznawanych autorów doby tzw. odwilży, czyli literatury popaździernikowej. „Brakło mi już czasu i miejsca na mówienie o sprawach tych jakichś pokoleniowych – tu przy okazji wyrażam (niestety, trochę może cynicznie) mój stosunek do tych spraw – w tym i (poważnie i ze skupieniem formułowanych) programów – ale myślę, że naprawdę jest dla mnie obojętne miejsce w pokoleniach, czyli, że mógłbym być wśród urodzonych trzydzieści lat wcześniej, jak i później, tu czy tam, problemy (te jakieś twórcze) miałbym chyba te same”<sup>35</sup>.

Kazimierz Wyka (twórca kategorii „pokolenia literackiego” w polskim literaturoznawstwie) z pewnością rozpoznał generacyjnych w wierszach Czysty nie rzucił na wiatr. Pisał o tomie *Tła*, że to „przede wszystkim zbiorek załączników do ankiety personalnej pokolenia”<sup>36</sup>. W ustach ówczesnej wyroczeni krytycznej była to intuicja, do której musieli się odnieść wszyscy inni komentatorzy zbioru. W szkicu *Echo katastroficzne*, poświęconym liryce autora *Anda*, zaproponował Wyka lekturę socjologiczną tych wierszy. Właściwie cały ten – dzisiaj już klasyczny – tekst jest próbą lektury poezji krzeszowickiego pisarza jako załączników do kwestionariusza nowej generacji. O jakim pokoleniu pisze Wyka? „Na początku przerażenie wojną, rok 1939 na wstępie ankiety. Lecz u tych młodszych przerażenie spadające na tak wczesne lata, na tak młodą i chłonną pamięć, że niczym u dzieci nieświadomych jeszcze faktu śmierci, a zaznajomanych jej pierwszego odkrycia wśród najbliższych – staje się czymś, co jako kompleks zapada we wrażliwość moralną i pierwsze pytania filozoficzne”<sup>37</sup>.

Pokolenie Czysty to „roczniki młodsze od Różewicza”, które tym różnią się od Kolumbów (a przynajmniej tej części, która przetrwała II wojnę światową), że nie pamiętają horroru wojny i tego, iż po przerażeniu na ogół następuje doświadczenie aktywności, jak na przykład Ruch Oporu, partyzantka. Wyka pisze o generacji, która będąc jeszcze dziećmi podczas wojny, nie wie, że granat może zabić wroga. „[Młodsze roczniki – przyp. P.M.] [...] przyszły do gotowego Oświęcimia. Do Oświęcimia pustego, do muzeum, które się zwiedza i w krzakach wódkę pije lub zgoła się parzy”<sup>38</sup>.

To jeden z elementów, który odróżniać będzie echo katastroficzne u Różewicza i u Czysty. Kolejnym załącznikiem miał być udział w budowaniu Polski Ludowej. Roczniki starsze w okresie socrealizmu robiły już literaturę, budowały przyszłość, wytwarzały możliwości. Roczniki Czysty siedziały wówczas w szkole i liczyły na perspektywę rozwoju. Niestety – według Wyki – rozczarowanie przyszło bardzo szybko. Co działo się dalej? Nadeszło zagrożenie atomowe i zimna wojna, „rozłupanie świata na dwie połowy”. Było to przerażające zwłaszcza dla pokolenia, które, wchodząc w dorosłość, spotkało się z perspektywą nowej wojny (prowadzonej już innymi metodami), mając w pamięci dziecka już jedną wojnę przeżyta. „Zagrożenie atomowe, zimna wojna, rozłupanie globu przyszły dla opisywanych roczników

<sup>35</sup> S. Czysty, *Samo już to*, s. 84.

<sup>36</sup> K. Wyka, *Echo katastroficzne*, [w:] idem, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959, s. 287.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 287.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 288.

w takim momencie ich osobistych życiorysów, że daje to dalszy składnik różny od pokolenia tuż powojennego. Owo zagrożenie stało się prymarnym doświadczeniem myślowym, immanentnym doświadczeniem politycznym. Ich następców ogarnęła ponowna groza...<sup>39</sup>. W efekcie Wyka wróży pokoleniu Czycza psychikę kombatancą, ale takich kombatantów, którzy nie uczestniczyli w walce. Psychika osobników zawiedzionych, zdemobilizowanych, przechowujących w sobie mętlik niechęci i mieszaninę troskliwie podtrzymywanych jadów.

Do kategorii pokoleniowości poezji Czycza odniósł się także Jerzy Kwiatkowski, który potwierdzał rozpoznania Wyki: „Poezję Stanisława Czycza zrodziły obsesje. Zamierzchły, dziecięcy lęk przed wojną. Szok, jakim dla przewrażliwionej psychiki stało się zetknięcie z brutalnością współczesnego obyczaju. Atomowa Apokalipsa. Przerażenie – i fascynacja. Czycz jest poetą, który chce wziąć na siebie cały ciężar koszmarnych, dezorganizujących przeżyć pokolenia. Jego poezja jest tu wypowiedzią tym bardziej reprezentatywną i autentyczną, że daleką od pełni świadomości intelektualnej. Tym bardziej wstrząsającą, że działa na prawach selekcji”<sup>40</sup>.

Określenie „atomowa Apokalipsa” użyte przez Kwiatkowskiego stanie się najczęściej przywoływaną etykietą na opis doświadczenia wczesnej literatury Czycza. Obaj krytycy zgadzali się co do generacyjnej reprezentatywności tych wierszy, Kwiatkowski zaproponował jednak lekturę estetyczną. Punktem wyjścia stało się dla niego stwierdzenie, że *Tła* to „więcej niż przeciętny debiut”. W swoim komentarzu starał się tej tezy bronić, wskazując na zapożyczenia Czycza od surrealistów. Według krakowskiego krytyka, Czycz bardzo twórczo nawiązywał do poetyki przedwojennego Miłosza i Czechowicza oraz powojennego Różewicza, przekształcając je i transponując jako twórca współczesnej Apokalipsy atomowej. Pisał Kwiatkowski o estetyce Czycza: „Współczesność załamuje się tu w szeregu luster ustawionych ze świadomością artystyczną. Jest zorganizowana i przekształcona według praw, które pozwalają widzieć w tym tomiku coś więcej niż dokument czasu. Punkt wyjścia dla poezji Czycza stanowi bowiem reportaż poetycki. [...] Rozgrywa się ona bowiem między poetyką naturalistycznego reportażu a poetyką odległych skojarzeń. Pierwsza wywodzi się z Różewicza, druga – prowadzi do surrealizmu”<sup>41</sup>.

Te dwa głosy ówczesnych krytycznych wyroczeni uzupełnia komentarz Bursy, jeden z nielicznych jego tekstów krytycznych. Zważywszy na rolę, jaką w historii literatury odegrała przyjaźń dwóch poetów przeklętych, warto zacytować autora *Ogrodu Luizy*, bo jego opinie trafiają w sedno tomowi Czycza. „*Tła* są książką z autentyczną obsesją wojny, wojny groźnej i okrutnej, a jednocześnie pięknej i imponującej. Przerażenie poety idzie tu w parze z podziwem. Nienawidząc wojny, zdając sobie sprawę ze swojej sytuacji «barana», któremu donoszą o próbach najnowocześniejszych narzędzi rzeźniczych... [...] Czycz szczególnie ukochał atmosferę rozleniwiającego, letniego popołudnia, gdyż w jej zwolnionym tempie najwyraźniej odczuwa się obecność drzemającej dynamiki zniszczenia. Wojna będąca obsesją wierszy Czycza to wojna nowoczesna, przekształcająca miasta i krajobrazy już nie

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 290.

<sup>40</sup> J. Kwiatkowski, *Od Różewicza do surrealizmu*, „Twórczość” 1958, nr 4, s. 117.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 117-118.

w ruiny, lecz w nieznanne, przerażające obszary<sup>42</sup>. Bursa porównywał trafnie cykl *Portrety słów* z wierszami Rimbauda, tylko – jak pisał autor *Zabicia ciotki* – „ten Rimbaud widział naloty i czytał o próbach atomowych<sup>43</sup>”.

Trzy lata później Czycz wydaje tom *Berenais*, który spotyka się z równie głośnym przyjęciem i, podobnie jak *Tła*, angażuje pióra wybitnych krytyków. Michał Głowiński dostrzegł wprawdzie obecne już we wcześniejszym tomie echa surrealistycznego i katastrofizmu, ale na przykładzie *Berenais* wieszczyl powrót ekspresjonizmu. Pisał: „Bardziej istotny od konstrukcji jest zawsze żywiołowy, mało kontrolowany obraz, a od wyglądu całości – ten czy inny epizod «sam w sobie». Pojawiająca się na początku hiperbola przypomina także ekspresjonistów, którzy, by powiedzieć, że dwa razy dwa jest cztery, angażowali kosmos. [...] Świat w jego poetyckim ujęciu jest projekcją osobowości bohatera, jego przemiany – przemianami samego bohatera. Jego stawanie się – krystalizuje się on niejako na oczach czytelnika – stawaniem się tego bohatera, który dopiero jakby kształtuje się z mgły, wyłania się z setek różnorodnych możliwości, by przybrać konkretną, choć zdeindywidualizowaną postać. [...] Metoda ekspresjonistyczna jest zwykle chaosem, kompozycja, którą proponuje, może polegać na dezorganizacji. Tym różni się kracjonizm ekspresjonistyczny od awangardowego, którym uchwytnie są zawsze zasady, według jakich skonstruowany jest obraz<sup>44</sup>”.

Czycz był na tyle gorącym tematem sporów czołowych krytyków, że Głowińskiemu odpowiedział Jacek Trznadel. W szkicu *Na przykład Czycz* pisał: „Jest to chwilami poezja nie tyle miłosna, ile somatyczna, odwołująca się do najprostszych doświadczeń, odruchów. Biologia w wymiarze filozoficznym, miłość, śmierć. Ciało ludzkie opisane w grze przenośni, metafor, lub ukazane w mowie prostej i «dotykającej». Taniec śmierci, gruchot szkieletów i uroda życia. Katastrofa (daleki oddech historii) i chęć tworzenia. Prostota stojąca na granicy wyrafinowania<sup>45</sup>”.

Właściwie można by pominąć powyższe głosy, dowodząc, że żaden z nich nie zbliżył się nawet do istoty Czyczowego pojmowania literatury, i zamknąć stwierdzeniem, że krytycy, pisząc o katastrofizmach, surrealizmach, ekspresjonizmach, otarli się jedynie o próbę właściwego rozpoznania dzieła tego twórcy. Głosy te zostały jednak przywołane nie bez powodu. W projekcie literackim Czycza, który ujmował myślenie o literaturze nie w kategoriach pojedynczego prądu, kierunku, epoki, pokolenia, ale w kategoriach totalnych, całościowych, takie i wiele innych odczytań (które z braku miejsca nie zostaną tutaj wspomniane) wydają się uprawomocnione. Bronią one postawionej na początku tezy o wielokontekstowości jego dzieła, która wyrasta z totalnego pojmowania literatury.

Rozpoznanie to oznacza mniej więcej tyle, że zmaganie się z Wielką Sprawą Literatury, które Czycz realizował na rozmaitych płaszczyznach, w wielu gatunkach i rodzajach literackich, nie zamyka odczytań pojedynczych, zawężonych np. do kategorii pokolenia czy literackiego prądu. Świadczy także o tym, jak nieszablony i konsekwentnym pisarzem był Czycz od samego początku swojej twórczości.

<sup>42</sup> A. Bursa, *Obsesja zagłady*, „Kierunki” 1957, nr 42, s. 10.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> M. Głowiński, *Czy neoekspresjonizm?*, „Twórczość” 1960, nr 11, s. 129-130.

<sup>45</sup> J. Trznadel, *Na przykład Czycz*, „Nowa Kultura”, 1961, nr 4, s. 2.

#### 4. Oddać złożoność świata (wstęp do polifonii)

Według terminologii Barthesa, zawartej w *S/Z*, książki dzielą się na te do czytania, przezroczyste, niekryjące w sobie żadnych tajemnic, i te do pisania, zachęcające do stworzenia ich na nowo, których lektura powinna stać się bodźcem do prywatnej inwencji. Jeśli spojrzeć na utwory Czyczka w sposób, w jaki czytali je Kwiatkowski, Wyka, Głowiński, Trznadel, zastosować można pierwszą z kategorii stworzonych przez francuskiego uczonego. Natomiast utwory już omówione i te, którym zostaną poświęcone dalsze rozważania tego rozdziału: *Ajol* (1967), *Pawana* (1977) i *Nie wierz nikomu* (1987), oraz dzieła, o których będzie jeszcze mowa później, m.in. cykl *Słowa do napisu na zegarze słonecznym* (fragment tomu *Berenais*) i poemat *Arw* (niewydrukowany w całości), posługując się terminologią autora *Przyjemności tekstu*, traktować należy jako teksty do napisania. Co więcej czytelnik będzie je tworzył na nowo, prze-pisywał na wielu poziomach. Autor *S/Z* wyjaśnia: „Dlaczego *pisalne* jest dla nas wartością? Ponieważ w pracy literackiej (literaturze jako pracy) chodzi o to, by z czytelnika uczynić [...] wytwórcę tekstu. [...] Naprzeciw tekstu pisalnego zostaje ustanowiona jego kontrwartość, wartość negatywna, reaktywna – to, co można przeczytać, a czego nie można napisać: *czytelne*”<sup>46</sup>.

Jako wstęp do rozważań o najbardziej autorskich tekstach Czyczka<sup>47</sup>, jako swoistą *ars poetica* potraktujemy krótką wypowiedź pisarza z rozmowy z Janem Marxem: „[...] w chwilach odrętwienia, [...], gdy robić nic nie potrafiłem, rysowałem sobie kółka i te różne kombinacje z nimi, tak dla zajęcia się czymś, dla jakby zabawy, ale też z tą głupią iskierką nadziei, że rozwiążę problem kwadratury koła. Trochę matematykę znam, bo chodziłem do liceum elektrycznego i tam mieliśmy rachunek różniczkowy i całkowy, też symboliczny i coś z tensorowego”<sup>48</sup>.

Niemożność rozwikłania kwadratury koła, wykorzystana jako metafora, to klucz do zrozumienia twórczości Czyczka i jego pojmowania literatury. Obsesja, która zrodzi wszystkie kolejne dzieła krakowsko-krzeszowickiego pisarza. Świadomość braku szans na zrównanie literatury z życiem i jednocześnie – pragnienie tworzenia sztuki, która odda w pełni jednostkowość podmiotu, czyli takiej literatury, którą Czycz będzie chciał wyrwać z instytucji, a umieścić w idiomatyczności. Podczas gdy uznani krytycy chrzčili autora tomu *Tła* pierwszym neokatastrofistą, neosurrealistą i neokrespresjonistą polskiej literatury powojennej oraz pasowali go na głównego twórcę pokolenia '56, Czycz mierzył się z nową wizją i formą literatury. Pisał w *Ajolu*: „Bo chcę ci powiedzieć moje: sprawa pisania bardzo prosto, przykładowo jeżeli droga, to nie dokąd, a którędy”<sup>49</sup>.

Projekt nowego wyrażania i nowej literatury sformułuje w przywoływanej już rozmowie z Janem Marxem: „Przyzwyczajeni jakby byliśmy – w dużej mierze przez literaturę – do tego, że gdy ktoś coś przeżywa lub o czymś myśli, to jest w nim tylko to jedno przeżywane czy myślane w danej chwili. Przeżywa, powiedzmy, tragedię niezakłóconą równoczesnym w nim np. chichotem. Tak się może i zdarza, nawet

<sup>46</sup> R. Barthes, *S/Z*, tłum. M.P. Markowski, M. Gołębiowska, Warszawa 1999, s. 38.

<sup>47</sup> On sam nazywał je po prostu „moje”, por. *Stanisław Czycz. Mistrz...*, s. 24-26.

<sup>48</sup> J. Marx, *Rozmowa ze Stanisławem Czyczem*, „Poezja” 1980, nr 7, s. 20.

<sup>49</sup> S. Czycz, *Ajol*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967, s. 212.

zdarza na pewno, nieraz przecież chyba i mnie, ale na ogół jest inaczej. Prześladowało mnie to od dawna. I te zmagania najpierw z odpychaniem tych jakby zakłóceń, dość daremne, a potem z próbami uchwycenia ich, uchwycenia wszystkiego, co jest we mnie w danej chwili lub w pewnych wypadkach, w godzinie, dniu. Takie prostsze uchwycenia były już w pewnych wierszach mojego debiutanckiego tomiku<sup>50</sup>.

Polifoniczność dzieła stanowiła obsesję Czycza, jego priorytetowy pomysł na mierzenie się z niemożliwościami literatury, poprzez które miała się realizować twórczość nowego typu, niekonwencjonalna, pojedyncza, nielinearna. Jednocześnie projekt niemożliwy, z góry skazany na klęskę, ale pamiętajmy główne założenie: „jeżeli droga, to nie dokąd, a którędy”.

Wspomniano, że Czycz wszedł do literatury bez żadnego przygotowania; a historia z wierszami Miłosza jest najlepszym dowodem na to, że w dość późnym okresie życia zetknął się także z konwencjonalnością literatury. Kiedy pierwszy raz, na strychu kolegi, wpadły mu w ręce owe wiersze, myślał o nich jak o zakłęciach i przypisywał im zdolności magiczne. Można zaryzykować twierdzenie, iż autor *Anda* zakładał, że literatura może oddać skomplikowany proces rzeczywistości i myślenia, które z natury – wiedział o tym Czycz – pozostają polifoniczne i nielinearne. Późniejszy student Akademii Sztuk Pięknych pojmował literaturę także obrazowo. Wyповідаjąc się o sugestywności poezji Miłosza i Rilkego, pisał: „[...] olśniewająca była dla mnie ich wyrazistość. Niezwykła. Słowa jakby dotykalne i jakby widzialne. Napisane tam słowo «drzewo» staje jak prawdziwe drzewo, «skała» momentalnie jest wzniesiona jak skała, «światło» świeci... [...] Staje tam momentalnie wszystko nie jak napisane, lecz wyrzeźbione. Nie, nie wyrzeźbione, bo to już coś z atrapy, w tym porównaniu jakieś tylko przybliżenie... I nie mówię o samych obrazach zmysłowych, zresztą tak niezwykle wyrazistych, czy – jeszcze dalej – metaforach, lecz o treściach wyrażanych nimi, i nie tylko nimi, też zwykłym językiem pojęciowym i w mówieniu nawet tak zwyczajnym [...]”<sup>51</sup>.

Przygoda z polifonicznością literatury zaczyna się w tomiku *Tła*, w którym znalazł się utwór *Adieu*, prawdopodobnie pierwszy symultaniczny tekst Czycza. Nie uciekł on uwadze krytyków, pisał o nim Jerzy Kwiatkowski: „Jego druga część – sen o lotniku mającym zrzucić bombę atomową. Część ta opiera się na dwu zasadach estetycznych: na konstruktywnej zasadzie narastającego napięcia i na dezintegracyjnej zasadzie relacjonowania strumienia świadomości. Pierwsza z nich w większym stopniu przesądza o sile wyrazu wiersza: ów refren malejących cyfr, które oznaczają zbliżanie się chwili wykonania rozkazu, działa ze skutecznością efektu niezawodnego. Efekt to jednak w końcu nieobcy powieści sensacyjnej. Aby pogłębić jego działanie estetyczne, konieczne jest współgranie innej zasady wiersza. I oto, jakby powiedzieli czujni pseudoklasycy współczesności: bełkot – próba oddania wszystkich treści skojarzeniowych, które przebiegają przez mózg owego śnionego pilota w czasie ostatnich chwil przed – przed czym? Nie, nie tylko przed zrzuceniem bomby – może po prostu przed końcem świata. W tym kierunku pozwala rozwijać

<sup>50</sup> J. Marx, *op. cit.*, s. 17.

<sup>51</sup> J. Marx, *op. cit.*, s. 22.

się interpretacji wiersza zbiorczy, interjednostkowy charakter występujących w nim obrazów, jego wielojęzyczność, obsesyjno-katastroficzny ton całego tomu<sup>52</sup>.

Rozeznany w najnowszej fizyce<sup>53</sup> i muzyce, od początku swojej drogi twórczej szukał formy właściwej do opisu zatamizowanej rzeczywistości. W wierszu *Adieu* próbował jeszcze środkami dość konwencjonalnymi uchwycić jednoczesność i symultaniczność zdarzeń. W kolejnych tekstach poetyckich i prozatorskich poszedł zdecydowanie dalej.

### 5. Wielka sprawa literatury (*Ajol*)

Z pewnością przynajmniej w pierwszej książce prozatorskiej Czycza ponad to, co autor mówi, jaka jest treść jego utworu, wysuwa się pytanie, jak to robi. Nie bez powodu *Ajol* nazwany zostanie największym eksperymentem w polskiej literaturze powojennej i właściwie skaże jego twórcę na banicję ze świata literatury jako hermetycznego, niezrozumiałego dziwaka–eksperymentatora. Głównym powodem pozostaje fakt, że – jak napisze Janina Katz – Czycz pisze tekst wnoszący do naszej literatury bohatera żyjącego bez pomocy fabuły<sup>54</sup>.

Złożony z czterech części<sup>55</sup> *Ajol* to manifest nowego projektu literackiego Czycza, fundament, na którym będzie budowana dalsza jego twórczość. Dzieło radykalne językowo i formalnie, a przez to – prawie niezrozumiałe. Utwór programowo nieczysty i hybrydyczny, który wykorzystuje wiele stylów, gatunków, konwencji. Przez polskich krytyków książka ta rozpatrywana była jako nowatorska, przede wszystkim ze względu na wykorzystaną przez Czycza technikę strumienia świadomości. Według komentatorów miał to być rodzimy *Ulisses*<sup>56</sup>. Takie rozpoznanie stanowi jednak duże uproszczenie *Ajola*. Czycz jako jeden z pierwszych twórców wprowadził tę technikę do literatury polskiej, ale używał jej, uznając strumień świadomości za kolejną literacką konwencję, a nie jej przełamanie. Pod tym względem jego projekt był bardziej radykalny.

Henryk Bereza wskazuje, że u krzeszowickiego twórcy obok próby zapisu myśli (strumienia świadomości) konstruowane są także inne języki: język, jakim się mówi (*And*), a nawet pisze (część zatytułowana *Listy*). Czycz tworzy swoją własną, idiomatyczną mowę, która nie podporządkowuje się gramatyczno-logicznym prawidłom, co więcej – zwraca się przeciw obowiązującym powszechnie regułom. Można powiedzieć, że to nie tyle język literacki, co swoisty kod, na który składają się zbitki słów powiązane w *quasi*-zdania regułami znanymi jedynie autorowi. Właściwie cała książka opiera się na tak daleko posuniętej autonomii językowej, że odbiorca skazany zostaje nie tyle na czytanie, ile na konieczność rozszyfrowywania owych reguł. Nic więc dziwnego, że koronnym argumentem krytyków przeciwko Czyczowi stało

<sup>52</sup> J. Kwiatkowski, *op. cit.*, s. 120.

<sup>53</sup> Czycz niejednokrotnie, choć z wielką pokorą, podkreślał, że „studiował” fizykę w Technikum Elektrycznym w Krakowie u profesorów z Akademii Górniczo-Hutniczej.

<sup>54</sup> Por. J. Katz, *O Ajolu – nieobiektywnie*, „Miesięcznik Literacki” 1968, nr 4, s. 112.

<sup>55</sup> Na *Ajola* składają się: *And*, *Ajil*, *Listy*, *Laor*.

<sup>56</sup> Czycz przyznawał się, że pisząc w połowie lat 50. *Ajila*, gdzie występuje strumień świadomości, nie znał dzieła Joyce’a.

się wskazywanie na brak podstawowej komunikacji z czytelnikiem w tym „literacko przeciw-literackim tworze”<sup>57</sup>. Po opublikowaniu *Ajola* Czycz znalazł niewielu zwolenników. Jednak Henryk Bereza, tłumacząc sensowność użycia nowego języka, bronił autora przed zarzutami niepotrzebnej ekstrawagancji: „W jego prozie niemal nie ma w ogóle zdań, które odpowiadałyby gramatyczno-logicznym wymogom poprawności językowej. Jego ekstrawagancja miałaby polegać na tym, że z niepoprawności językowej zrobił konsekwentnie go obowiązującą zasadę? Byłaby to zasada wręcz bezsensowna. [...] To i dziesiątki innych oznak świadczą o zjawisku rozpadu tradycyjnego języka literackiego, które jest zjawiskiem najcharakterystyczniejszym dla całej literatury światowej. Prawidła gramatyczno-logiczne są jedynie ostatnim bastionem obrony tradycyjnego języka literackiego [...]. W powszechnej praktyce językowej odchodzimy coraz bardziej od tradycyjnego wzorca językowego i tego procesu nikt i nic nie jest w stanie zahamować. Żywy język mówiony, a często także pisany (u tych, którzy nie znają konwencji języka literackiego lub ją lekceważą) nie mieści się w granicach tradycyjnych rygorów językowych”<sup>58</sup>.

Po *Ajolu* Czycza uznano za pisarza, który poddaje język i składnię „najwymyślniejszym torturom”, zmusza je do „akrobatycznych skoków”<sup>59</sup>: „Stąd również formy nieregularne tego utworu, oscylujące między nadmiarem, rozrzutnością, wielomównością, ekspansywnością, bezkształtem, a posuniętą do granic niemoty asceetycznością i morderczą dyscypliną słowa”<sup>60</sup>.

Już w *Ajolu*, będącym najbardziej hermetyczną książką Czycza, autor realizuje strategię, którą powtórzy także w innych książkach. Projekt nowej literatury przetestuje nie tylko w najtrudniejszych i najmniej zrozumiałych tekstach, jak *Ajol* (którego do końca życia uważał za manifest swojego pisarstwa), ale także w utworach, które – choć skomplikowane – stają się popularne i szeroko czytane, jak *And*, nazywany dziełem pokoleniowym, najbardziej przenikliwym tekstem o generacji ’56. Patrząc na realizację Czycza z punktu widzenia historyka literatury polskiej, jeśli obowiązującą przed przełomem październikowym normę socrealistyczną można było zaatakować projektem literackim biegunowo od niej różnym, był to właśnie projekt zaproponowany w *Ajolu* i konsekwentnie prowadzony w kolejnych dziełach.

Charakterystyczne dla zrozumienia nowej wizji literatury Czycza wydają się argumenty badaczy, próbujących wytłumaczyć immanentnie zawartą w tej literaturze obsesję braku porozumienia z czytelnikiem. W wypadku prozy Czycza nie działa bowiem tradycyjny schemat komunikacji – autor *Ajola* świadomie z nim zrywa. Pisze Helena Zaworska: „Są strony w *Ajolu*, których odbiór jest możliwy w istocie poprzez zgodę na niezrozumienie, poprzez poddanie się niewyrażalnej poetyckiej emanacji słów istniejących w sferze doznań nieprzekładalnych na adekwatny wobec nich komunikat językowy. [...] Pominięte tu bowiem zostały znane konwencje prozatorskie, a także i znane antykonwencje. Właściwie nie tyle pominięte, ile zlekce-

<sup>57</sup> Por. T. Burek, *op. cit.*

<sup>58</sup> H. Bereza, *Sposoby*, [w:] *idem, Prozaiczne początki*, Czytelnik, Warszawa 1971, s. 243-244.

<sup>59</sup> T. Burek, *op. cit.*, s. 32.

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 32.

ważone, dowolnie – z punktu widzenia samych konwencji – ze sobą przemieszane, bez troski o ich odrębne i często nawzajem sprzeczne reguły<sup>61</sup>.

Badacze próbują tłumaczyć to zjawisko następująco: Czycz (przypomnijmy: osobowość rozbita, katastroficzna) wychodzi z założenia, że świat jest chaosem; doświadczony wizją atomowej zagłady, rozeznany w najnowszej, poeinsteińskiej fizyce, pozostaje przekonany, że rzeczywistość ma wieloraką strukturę, a człowiek może ustanawiać samego siebie poprzez ciągle poszukiwanie jedności w nieogarnionej mnogości, napiętej uwagi w powszechnym rozpraszaniu. Nic więc dziwnego, iż świadomy tego autor pragnie postępować konsekwentnie wobec swojego postrzegania świata i zrealizować je w wizji artystycznej. Dla pisarza, który nie liczy na literackie laury, nie ma znaczenia, że taki punkt wyjścia stawia go na groźnej granicy pomiędzy możliwością wypowiedzi artystycznej, a jednocześnie niemożnością uprawiania konwencjonalnej sztuki, posługującej się słowem. I *Ajol* jest książką pisaną na tej granicy. Jak napisze Zaworska, w wierności językowej wobec koncepcji rozpadu czy raczej rozszczepienia świata nie sposób pójść dalej: „Czycz całą materią swojej prozy i całą świadomością protestuje przeciwko sztuce, która tworzy iluzję, która jest oszustwem, stwarzaniem pozornych rozbłysków, włączaniem rzeczywistości w ozdobne, obrzydliwe ramy, jest hipnozą, jest tresurą. Tak właśnie nazywa pisarzy, których traktuje z najwyższą pogardą: «światliści», «hypnotyzerzy», «treserzy»<sup>62</sup>.

Autor podejmuje się rzeczy niemożliwej: przekonanie, że „wszystko jest rozpadaniem” (jak to sam określa w swojej książce) realizuje w artystycznym przekazie. Za pomocą chaosu chce oddać chaos, za pomocą rozpadu – rozpad, za pomocą rozszczepienia projektu literackiego – wielorakość świata. Charakterystyczne, że Czycz nie widzi powodu, dla którego dzieło artystyczne miałoby się różnić od rzeczywistości, czyli – w jego rozumowaniu – być zorganizowane i harmonijne. Kiedy na ten projekt spojrzeć całościowo – jak napisze jeden z krytyków – wzrusza nie tyle dzieło, ile fakt, że Czycz się go podjął<sup>63</sup>.

Istotna wydaje się w tym projekcie także rola czytelnika. Czycz żąda od odbiorcy uwagi zdolnej przeciwstawić się atakującemu zewsząd rozproszeniu, uwagi pozwalającej odnajdować jedność w powszechnym rozpadaniu się wszystkiego na ogromną ilość segmentów. Dla autora organizującego swój idiomatyczny projekt literacki, oznacza to w konsekwencji skazanie się na brak zrozumienia: w końcu każdy z odbiorców jest także pojedynczy i indywidualność innego wyrażona poprzez metody spoza schematu okazuje się niekomunikowalna. Zgodnie z tym sposobem rozumowania projekt Czycza był skazany na klęskę już na etapie założeń.

Spróbujmy na koniec zrekonstruować nową wizję literatury. Twórca *Ajola*, zde gustowany chybnym odbiorem dzieła, pisał o tym do Heleny Zaworskiej w liście, który został udostępniony po jego śmierci i stanowi najważniejszy autorski komentarz. Z wielu rozproszonych w tym tekście uwag wyczytać można wizję wyrwaną z siodeł konwencji literatury. Tak miała być ona realizowana według samego Czycza: „Idzie o wyeliminowanie jakichkolwiek zabarwień intonacyjnych które nie-

<sup>61</sup> H. Zaworska, „...a wszystko jest rozpadanie”, [w:] eadem, *Spotkania...*, s. 192, 196.

<sup>62</sup> H. Zaworska, *Spotkania...*, s. 197-198.

<sup>63</sup> Por. *Ibidem*, s. 198.



raz są jakby narzucane czytającemu już samym znaczeniem poszczególnych słów, lub i ich układem, i przyzwyczajenie do pewnego toku zdań w dużym stopniu – jak mi się wydaje – powoduje tę trudność rozumienia czy i niezrozumiałość mojego tekstu [...] Najchętniej zamiast znaków [interpunkcyjnych – przyp. P.M.] użyłbym takich kresek, jak się stosuje przy cytowaniu wierszy o takich /

Dlatego to moje na przykład usuwanie słów co są jedynie dla kształtu formalnego jak jedynie literackiej (w tym gramatyczno-logicznej) gładkości bo jest w całym tym gładko-literackim śmieciarstwie łącznie z tak zwanym poprawnym znakowaniem dużo nielogiczności, tej zwyczajnej, a wobec logiczności zwyczajnej jest przecież mniej ważna ta jakaś gramatyczna.

Ja tu stale podkreślam, są te moje rzeczy bardziej jakby mówione niż pisane, inaczej formułując – jest to jakby zanotowane mówienie, i myślę że byłoby dużo jaśniejsze gdyby zamiast czytać, słuchać kogoś czytającego je.

Przepisując to do druku i trochę jeszcze poprawiając kontrolowałem poszczególne zdania jedynie pod tym kątem czy tak mógłbym powiedzieć, niekiedy i czy tak (takimi słowami) mógłbym pomyśleć, ale głównie miałem na uwadze mówienie, żywy język.

Rejestrowane są tam więc też stany narratora – bo nie dla jakiegoś kaprysu czy z powodu braku zdecydowania czy czegoś podobnego pisane jest tam raz tak a raz tak – lecz i w tych innych miejscach (stanach, mniej spokojnych) jest też dążność do niepodawania się temu chaosowi czy temu rozbiciu rozpadaniu jakieś takie zmaganie się z tym upór w kierunku opanowania tego.

Jestem przeciwnikiem jakichś dopiętych kompozycji, tych cacusiowatych układanek, chodzi takiemu durniowi jedynie o zmaistrowanie świetnie sztukopięknego utworu, pod te stare jak świat wzorce i prawidła i recepty (nawet gdy taki majster pisze przeciw nim, OBALA je, mówiąc cacusiowatym stylem myślenia tego durnia) pisze przecież też pod nie – pod to ich obalenie; tak, recepty i antyrecepty no i konwencje i antykonwencje w jednym stoją domu; obok konstrukcyjek<sup>64</sup>.

Spróbujmy zatem podsumować zawartą w cytowanym liście wizję literatury według Czczyca. Autor przede wszystkim chce wyeliminować interpunkcję (lub wprowadzić taką, jaka potrzebna jest do celów doraźnych), przy czym istotne wydaje się, że – w zależności od utworu – reguły z pewnością będą się zmieniać. Następnie postuluje wprowadzenie eliptycznej i anakolutowej składni, rwanego toku narracyjnego (można powiedzieć „potoku narracji”) oraz konstruowania opowieści na bazie asocjacyjnego postrzegania. Jeżeli następuje taka potrzeba, pojawić się może – immanentnie wpisany w projekt – zapis różnymi rodzajami czcionek. Wydaje się, że celowo w tym projekcie zlikwidowane zostały gramatyczne i logiczne związki między słowami, one nakładają się na siebie i przeplatają ze sobą jednocześnie kilka ciągów myślowych. Sam Czycz nazywa to techniką kontrapunktu (którą porównywano także z improwizacją jazzową<sup>65</sup>).

Efekty zastosowania tej techniki stanowią kompletny chaos i desemantyzacja języka. Skądinąd wiąże się to z zawartym w *Ajolu* przekonaniem, iż znaczenia nie są

<sup>64</sup> Eadem, *Niesamowity Czycz*, [w:] *Stanisław Czycz. Mistrz...*, s. 269-280. Autorka tekstu przedrukowała fragmenty listu Stanisława Czczyca z dnia 18 VI 1968, z którego pochodzą wybrane cytaty.

<sup>65</sup> J. Katz, *op. cit.*, s. 112.

właściwymi znaczeniami: istota jest wszak poza nimi lub obok nich. Przykładowo fabuła *quasi*-manifestu *Ajil* to relacjonowanie myśli, powstających w trakcie pisania w porządku takim, jak konkretny autor sądzi, że powstają, przerywane natręctwem przypadkowych wspomnień, będących pod ręką przedmiotów, uwikłaniem w cielesność. Tę wizję nowego projektu Henryk Bereza podsumowuje słowami: „Odpowiedź, która się narzuca, mogłaby brzmieć, że jest to język, jakiego w literaturze przynajmniej polskiej nigdy nie używano”<sup>66</sup>.

Czy jest to katastrofą? Z punktu widzenia komunikacji z czytelnikiem, czy też doraźnej sławy – poniekąd tak, jednak z perspektywy rozwoju literatury, próby oddania tego, jak postrzega się pluralistyczny rozszczępiony świat – wręcz przeciwnie<sup>67</sup>.

## 6. Pustynia błędowska i transgresja (*pawana*)

„Wszystko jest rozpadanie” – takie słowa padają w jednym z tekstów *Ajola*, zaś całą książkę kończy *Laor* – jeden z najbardziej fajerwerkowych, pirotechnicznych, przerysowanych utworów katastroficznych w literaturze polskiej. Fruwają lokomotywy, w powietrzu poruszają się czterej jeźdźcy Apokalipsy, zaś główny bohater, Laor, siedzi z rozwaloną głową, z mózgiem na zewnątrz i zakrywa otwartą czaszkę miednicą przed radioaktywnym deszczem. Cynicznie przy tym gra w karty. Leszek Bugajski w *Pozach prozy* pisał: „Trudno sobie wyobrazić, co może Czycz napisać po *Andzie*, jak przezwycięży tę generalną negację zawartą w jego pierwszej książce prozatorskiej. On sam także zyskał świadomość, że już debiutem zamknął sobie drogę dalszych literackich poszukiwań, że w chwili startu stanął na mecie”<sup>68</sup>.

Czycz pisał bardzo rzadko: *Ajola* od następnej powieści *Pawany* dzieli okres dziesięciu lat<sup>69</sup>. Jak pierwsza prozatorska książka Czycza stała się fundamentem, na którym wyrosnąć miała nowa literatura, tak *Pawanę* można nazwać literacką realizacją projektu zapoczątkowanego w *Ajolu*. Ten ostatni obywatel się bez fabuły, stałego bohatera, *Pawana* – przynajmniej w założeniu – miała być powieścią z bohaterem, fabułą oraz narratorem.

Akcję powieści umieszcza Czycz na Pustyni Błędowskiej, z całą świadomością, co to miejsce (pustynia) i jej nazwa (zaczepiona od miejscowości Błędów) konotuje. Trudno powiedzieć czy autor znał tekst o pustyni, który dzisiaj można znaleźć na internetowej stronie tej turystycznej atrakcji regionu: „Największa w Europie, Polską Saharą zwana. A kto by zlekceważył jej obszar, gdyż zbyt szeroka i długą się nie wydaje na oko, niech spróbuje parę kilometrów przespacerować się

<sup>66</sup> H. Bereza, *op. cit.*, 244.

<sup>67</sup> Wspominam zaledwie kilka najważniejszych odczytań *Ajola*, mając świadomość pomijania wielu analiz i interpretacji. Ciekawie z perspektywy psychoanalitycznej o twórczości Czycza pisał Jan Pieszczachowicz (J. Pieszczachowicz, *Psychopatologia outsidera*, „Współczesność” 1968, nr 2), pod kątem realizmu badał ją Stanisław Balbus (S. Balbus, *Mały nierealizm*, „Życie Literackie” 1967, nr 36).

<sup>68</sup> L. Bugajski, *Lot w gwiazdy*, [w:] idem, *Pozy prozy*, Warszawa 1986, s. 186-187.

<sup>69</sup> W latach 60. i 70. Czycz pisał tzw. opowiadania krzeszowickie, drukowane przede wszystkim w „Przekroju”, ale traktował je jako utwory „nie swoje”. Będzie o nich mowa w rozdziale trzecim niniejszej pracy.

po niej. A warto. Można przy odpowiedniej pogodzie być świadkiem mirażu – fatamorgany<sup>70</sup>.

Jednak nawet, jeśli ich nie znał, jeśli sam nie bywał na pustyni (co jest raczej mało prawdopodobne, ponieważ jego rodzinne Krzeszowice znajdują się zaledwie kilka kilometrów od polskiej Sahary), to z tych dwóch figur – błędzenia i fatamorgany – zbudował konstrukcyjny szkielet swojej powieści. To one, wraz z figurą tytułowego tańca, staną się naczelnym sposobem na wadzenie się z Wielką Sprawą w *Pawanie*.

Pawana to taniec dworski w metrum 2/4, pochodzenia włoskiego lub hiszpańskiego, charakteryzujący się powolnymi, uroczystymi ruchami, przypominającymi zachowanie pawia. Jego charakterystyczną cechą stanowi ruch wahadłowy: po kilku krokach wprzód następuje tyle samo kroków wstecz<sup>71</sup>. To taniec dostojny, ale w swym leniwym tempie i powtarzalności figur prawdziwie neurotyczny. W encyklopedycznej informacji o tańcu zawarto jeszcze jedną konstatację: jeśli autor pisze książkę o ruchu i za naczelną motyw wybierając pawanę, będzie to wskazówka, że jego bohaterowie wprawdzie mogą się poruszać, a nawet mieć obrany cel, ale z pewnością pojawią się trudności z jego osiągnięciem. Może z tego prostego powodu, że – podobnie jak tancerze pawany – będą tak naprawdę, pomimo wykonywania licznych kroków, stać w miejscu.

Załóżmy zatem, że powieść Czycza organizują dwa czynniki: ruch (w rytmie neurotycznego tańca) oraz zjawisko fatamorgany – błędzenia, mirażu. Prześledźmy jak autor realizuje pomysł na kilku poziomach powieści.

W planie najbardziej podstawowym, fabularnym (gdyby oczywiście ta powieść miała klasycznie pojętą fabułę) obserwujemy trójkę bohaterów (Gandhi, Mikado, Selavi), którzy idą: „Szliśmy i szliśmy.

Na pięć trzy, zamach nogą do przodu, podryg, bo druga się w tym czasie cofa w tył, podstawienie nogi, podryg, zamach, o czym myśli teraz Gandhi, o tańcu Beduinów? Takt na, na cztery czwarte, pawana, podrygi, pawi, czy na pięć czwarty? Na trzy piąte, albo Selavi, usiłuje sobie może przypomnieć jakiś podobny marsz<sup>72</sup>.

Ich cel stanowi przejście pustyni i dojście na „dziwy”, które – jak twierdzi jeden z bohaterów – czekają na nich za Pustynią Błędowską. Zatem idą, przy czym jest to bardzo specyficzny marsz:

- „– To my tu...
- Co?
- To ty spałeś, zdaje się?
- Kto?
- Ty, Selavi.
- Kiedy?
- Jakby zasnął, toby się przewrócił.
- Przed chwilą.
- Nie. Bo...

<sup>70</sup> Informacja ze strony: <http://www.chechlo.com.pl/?page=pustynia.html> [data dostępu: ???].

<sup>71</sup> Podobno spowodowane to było zbyt małą ilością miejsca w lokalach, gdzie tańczono pawanę. Por. <http://pl.wikipedia.org/wiki/Pawana> [data dostępu: ???].

<sup>72</sup> S. Czycz, *Pawana*, Kraków 1977, s. 5.

– Bo co?

– Bo... można iść nawet spory kawałek śpiąc. Mam to z wojska; czasem po ćwiczeniach, gdy wracaliśmy zmęczeni, to niejeden zasypiał, a maszerował.

– To my tu idziemy, męczymy się, oczy wypatrujemy, a ty sobie, Selavi, śpisz<sup>73</sup>.

Idą, śpiąc. Przeżywają swoje obsesje erotyczne, wypatrują na horyzoncie „dziwów”, ale te do końca powieści będą nieosiągalne, podobnie jak zwidy, omamy, zmory, fatamorgany, które im się w tym śnie-marszu zdają (czytelnik do końca nie ma pewności, czy akcja dzieje się na pustyni; przestrzeń rozciąga się jak w śnie, bohaterowie znajdują się także w Zakopanem, Warszawie, Krzeszowicach). Ich podstawowe działanie organizuje ruch, który okazuje się najważniejszym motywem na płaszczyźnie fabularnej powieści. Pisał o tym ruchu Jakub Momro: „Ciało Gandhiego, Mikady, Selawiego kruszy się nie pochwycone w żadne ramy, pogrążone w neurotycznym ruchu tańca wędnie i zostaje poddane prawom wszechwładnej na pustyni entropii. Umieranie jest jakby odwrotną stroną śmierci, o której nie wolno i nie za bardzo wiadomo, jak mówić. Tu mówi się dużo i cokolwiek bądź, tak by spróbować przełamać inercję i granicę obłądnego rytmu pawany. Przed bohaterami roztacza się perspektywa nie śmierci, ale zgonu, który paraliżuje każde działanie (np. wędrowkę po pustyni, chęć erotycznego zaspokojenia). Niemy zgon, mieszczący się już poza tym, co można napisać i tym, co można powiedzieć, jest mimowolnym punktem dojścia leniwie toczącego się świata *Pawany*; jest on punktem, do którego „się” dąży, bezwiednie, bez nadziei, tak jak to czynią bohaterowie prozy Czycza, podobni w swych poczynaniach do piachu, śpiącego się spod ich butów<sup>74</sup>.

*Pawana* napisana została językiem neurotycznym jak krok tytułowego tańca. Jego rytmiczna zasada organizuje tekst powieści na poziomie fabularnym, narracyjnym, graficznym i ideowym. Autor stwarza wrażenie, że to właśnie z powodu języka akcja powieści w ogóle się nie rozwija. Odwołując się do metafory tańca, można stwierdzić, że w trakcie powieści tancerze, zmęczeni neurotycznym krokiem, powoli zapominają o zasadach. W końcowej części utworu, gdy systematycznie rozpada się wszystko (bohaterowie, przestrzeń, narracja), rozsypuje się także język, który jeszcze na początku sprawiał wrażenie w miarę komunikatywnego. Przez kilkadziesiąt ostatnich stron narracja wygląda mniej więcej w taki sposób: „kolumny... czy... grupa drzew, brzoź?... tam daleko, na południo-wschodzie... bieleją, w powietrzu przejrzystym po deszczu i wichurze... i jest, jeszcze, gdy patrzyłem tam za siebie... stamtąd idziemy... i Sorrento tam gdzie gasło... kołującymi pusto... ja tam... idź, dalej, musi mieć jakąś współzależność koło i trójkąt..., wzbijał, czarny, padał na kołujące... jest tam dalej, jeszcze... zarys... pasma gór... na północ, łukiem... [...]”<sup>75</sup>.

Narracja w *Pawanie* staje się błędzeniem. Nie wiadomo, kto jest osobą mówiącą; początkowo ma się wrażenie, że narratorów jest trzech i każdy prowadzi swoją opowieść. W miarę jak „rozwija się” akcja i pogłębia neurotyczny rytm, a narracja ulega rozpadowi, sami bohaterowie nie wiedzą, który z nich prowadzi w da-

<sup>73</sup> *Ibidem*, s. 88-89.

<sup>74</sup> J. Momro, *Pawana – taniec pustyni, rozpad świata*, „Ha!art” 2001-2002, nr 9-10, s. 8.

<sup>75</sup> S. Czycz, *Pawana*, s. 172.

nej chwili opowieść; mylą się między sobą, przechwytyją swoje kwestie, nie są do końca pewni, która wypowiedź do kogo należy. Narracja błądzi jak bohaterowie powieści po pustyni. Ale w świecie przedstawionym Czycza wszystko zostało tak skonstruowane: człowiek nie jest w stanie klarownie i z sensem się wyrażać, jego percepcja wydaje się kaleka, rozszczępiona. W efekcie może ujrzeć fantomatyczny obraz, usłyszeć jakieś niewyraźne głosy, zapaść się w piaskach pustyni. Na dodatek – w równie istotnej w powieści warstwie graficznej – tak prowadzonej narracji towarzyszy rozrywające językową strukturę utworu szaleństwo notacji:

„– 6, co tak głupio pieprzysz?

– Kto?

– obydwaj.

– Co 6?

– a... bo tak jestem zmęczony, że mi się już przewracają litery, gdy mówię.

– Przewracają... Co się tobie, Gandhi?

– chciałem powiedzieć: e.

– E?

– przewróciło mi się na 6.

– A, to... Bo wszystko przez to, że zacząłeś mówić małymi literami... A co to ja...

– bo na duże nie mam już...

– I do kogo ty tak lekceważąco?... małymi literami?...

– bo już nie mam siły na duże... chyba że się zbiorę w sobie, jak przedtem selavi<sup>76</sup>.

Jeśli przyłożyć te organizujące powieść Czycza figury do poziomu idei utworu, rozpisać je na poziomie koncepcji Wielkiej Sprawy, okaże się, że autor konsekwentnie mówi o fatamorganie literatury, przeświadczony, że nie może ona – jako artystyczna i uwikłana w konwencję wypowiedź – dojść dalej niż trójka jego bohaterów. *Pawana* to przekroczenie tradycyjnie pojętej powieści z klasyczną fabułą i klasycznymi postaciami, wpisujące się w nurt powieści transgresyjnej.

Transgresja stanowi występki przeciw systemowi (przez „system” w tym kontekście należy rozumieć Literaturę, jej schemat, konwencję). Podobnie jak „system” był otwarciem się na wiedzę (próbę opisu, próbę wyrażenia), tak występki pozostaje otwarciem się na niewiedzę, na to, co inne. Lecz samo odczytywanie *Pawany* w opozycji do powstałych wcześniej tekstów literackich (tych klasycznie skrojonych, napisanych zgodnie z konwencją) zubaża powieść. Literatura transgresyjna zamyka się na dialektyczną binarność, każe, przynajmniej na czas lektury, uwolnić się od potocznego myślenia i poddać się inności tekstu. Z zamierzenia głównym bohaterem czyni język, który tutaj niczego nie domyka, niczego nie nazywa, który jest samym ruchem i stawia sobie za cel sforsować każde zamknięcie. W prozie Czycza najważniejsza okazuje się więc funkcja transgresji – przekraczania wszelkich reguł, o której Michel Foucault pisał: „Jest w niej coś z błyskawicy w środku nocy, która z głębin czasu umieszcza w gęstym i czarnym bycie to, co niweczy, oświetla byty owe od wewnątrz i na wskroś, zawdzięcza im żywą jasność, rozdzierającą i poskromioną

<sup>76</sup> *Ibidem*, s. 92.

jedyność, gubi się w przestrzeni, która naznacza swym zwierzchnictwem i wreszcie milknie nadawszy imię ciemności<sup>77</sup>.

Właśnie taką rolę ma odegrać powieść Czycz – „ma nadać imię ciemności”. Jak słusznie zauważa Momro: „Transgresja bowiem może mieć miejsce (może dojść do głosu) – wydaje się mówić Czycz – w momencie dopiero, kiedy zamilknie literatura, kiedy zakończy się «wędrowkę po krawędzi artystycznej wypowiedzi» i przekroczy kreskę «prawdy nie do wyrażenia w sztuce»<sup>78</sup>.

Konkluzja *Pawany* okazuje się przewrotna: żeby cokolwiek powiedzieć, w jakikolwiek sposób przełamać konwencję (Czycz próbuje tego dokonać wielokrotnie, ale błędzi), musi zamilknąć literatura, bo ta w swoją naturę ma wpisana konwencjonalność. Dopiero po jej zaniku można mówić o prawdziwym występku.

### 7. Socrealizm à rebours (*nie wierz nikomu*)

Czycz nie miał szczęścia do redakcji swoich książek. W wypadku *Nie wierz nikomu* życiowy pech, wiszące nad pisarzem fatum zostało spotęgowane do granic niemożliwości. Jak pisze Tomasz Burek, który powieść uważa za jedno z arcydzieł współczesnej prozy polskiej: „Ta książka, moim zdaniem absolutnie rewelacyjna, o której wspaniałościach, owszem, tu i ówdzie przebąkiwano, chociaż raczej nieśmiało, osobliwym zrządzeniem losu przyszła omalże nie w porę. Jak pokazuje data jej publikacji – została ogłoszona w przededniu ustrojowego trzęsienia ziemi w Polsce i w ogóle w naszej części Europy, a zarazem, co z literackiego punktu widzenia równie istotne, wtedy gdy dowodnie się okazało, że wszystkie najwybitniejsze powieści – summy tego pokolenia, do którego Czycz należy – zostały napisane i prawie bez wyjątku opublikowane<sup>79</sup>.”

Wydanie tej obrachunkowej z okresem PRL-u powieści przeszło bez echa także z tego powodu, że po 1989 roku, kiedy książka się ukazała, nie istniało zapotrzebowanie na literaturę zajmującą się roztrząsaniem problemów stalinizmu. Odbiorcy oczekiwali nowych dzieł i nowych tematów, stąd kariera twórców, którzy na fali przełomu zaistnieli na literackiej scenie.

Ze względu na kilkuletnie boje z cenzurą wydanie powieści *Nie wierz nikomu* trafiło w pustkę. Czycz twierdzi, że złożył maszynopis w Wydawnictwie Literackim w 1981 roku, ale ze względu na stan wojenny prace nad powieścią nie zostały podjęte od razu. Po jakimś czasie zapewniono go o decyzji wydania książki pod warunkiem usunięcia wszystkich wyraźnych akcentów antyradzieckich. „Zabrałem więc ten maszynopis do domu i usuwałem... coś tam... coś kamuflowałem, przepisywałem... i zaniósłem to... i znów musiałem zabierać, żeby usuwać... dyrektor ponaznaczał mi tam... osobiście... i jakieś nawet drobiazgi, głupstwa... długopisem, że się wymazać nie dało... to więc przepisywałem całe strony... kamuflowałem a nawet czasem dodawałem jeszcze dalsze takie... [...] Znów zaniósłem, znów mi

<sup>77</sup> M. Foucault, *Wstęp do transgresji*, [w:] *Osoby*, red. M. Janion, tłum. T. Komendant, Warszawa 1977, s. 310.

<sup>78</sup> J. Momro, *op. cit.*, s. 9.

<sup>79</sup> T. Burek, *op. cit.*, s. 33.

ponaznaczał... znów przepisywałem... to trwało ta zabawa, nie taka znów wesoła, denerwująca w końcu męcząca. Trwało to; i gdy tak po raz dziesiąty czy któryś przeglądałem i czytałem zaczęło mi się nie podobać. [...] Był może początek roku 83, poszedłem raz do Wydawnictwa, dowiedzieć się, co z tą książką... i ktoś pokazał mi plan wydawniczy czy zapowiedź... tam moja książka była na rok 86...<sup>80</sup>.

Powieść Czycza nie ukazała się jednak w 1986 roku. Według informacji zamieszczonej w stopce redakcyjnej została wydana rok później, ale – jeśli wierzyć autorowi – światło dzienne ujrzała dopiero w 1989 roku. Opóźnianie wydania musiało być tym cięższe dla pisarza, że właściwie cała książka powstała w ramach terapii, walki z depresją, na którą pacjent psychoterapii doktora Piotra Drozdowskiego cierpiał. Otwarcie się zresztą do tego przyznawał: „Zacząłem w ataku depresji, jako tę konieczność robienia czegoś, depresji nasilającej się, cofającej, gdy i leki, znów powracającej, były to lata 80-83.

Robić coś a tu wszystko nie jest wyłącznie zero lecz jest jeszcze odrażające wstrętne straszące przerażające, trzeba znaleźć w samym sobie oprawcę czy tresera który by to wystraszone znihilizowane depresją bydlę zmusił do roboty, czynności jakiegokolwiek.

Znam te jej powroty, oddalenie na krótko, kilka miesięcy, powrót na lata, wojna z nią nie do wygrania [...] z ogromną odrazą i równie ogromnym wysiłkiem psychicznym podnosiłem to bydlę z leżenia zaprzac do robienia czegoś<sup>81</sup>.

Zaczątkiem powieści stało się arkadyjskie opowiadanie *Nie wiem co ci powiedzieć* (zamieszczone w tomie pod tym samym tytułem) o idealnej miłości między młodym chłopcem, uczniem, a piękną Leną, która mieszka za lasem i do której bohater dojeżdża codziennie rowerem. Czycz w ramach terapii chciał poszerzyć tekst o tło Polski PRL-owskiej i stworzyć pełnowymiarową powieść. Sam jako robotnik w okresie stalinizmu miał ambicję pokazania w książce tej właśnie klasy społecznej: „Ale i druga sprawa; wiemy co się działo w Polsce w latach, gdy to pisałem. Robotnicy. Ich rola. Ich walka. Wiemy o co, i wiedzieliśmy już wtedy. Uznałem, że powinienem o nich... mój jakby obowiązek obywatelski... wiem, że śmiesznie to brzmi, zwłaszcza gdy mówię to ja, ale naprawdę tak było... A znałem środowisko robotnicze, pracowałem kiedyś z nimi, sam zresztą jako robotnik, w tym PRL-u... wszystko tam autobiograficzne do szczegółu i żadna postać nie zmyślona<sup>82</sup>.

Powieść pierwotnie składała się z dwóch części – *Bazy* i *Nadbudowy*, obie miały być krytycznym komentarzem do zaczerpniętej z marksizmu teorii rozwoju socjalizmu. Druga część, ze względu na opisany wyżej problem z wydaniem *Bazy*, ostatecznie nie została ukończona.

W pasji przelamywania wszelkich konwencji Czycz zamierzał zrealizować pomysł najbardziej – jak się wydaje – karkołomny: zmierzyć się ze schematem najbardziej skompromitowanego w Polsce gatunku: powieści produkcyjnej. Czytelnik jego wcześniejszej prozy mógł jedynie przeczuwać, jak skończy się spotkanie Czycza ze schematem literatury realistycznej, tendencyjnej, stawiającej na typowość, rozwój bohatera, ideologiczną poprawność i budujący wymiar. To zderzenie okazało

<sup>80</sup> Stanisław Czycz. *Mistrz...*, s. 29-31.

<sup>81</sup> *Ibidem*, s. 22.

<sup>82</sup> *Ibidem*, s. 29.

się jednak największą zaletą utworu, ponieważ dzięki niemu spotęgowany został koszmar Polski stalinowskiej.

Czycz, mimo że rozpoznawano go jako autora książek rozgrywających się w latach 50. (przede wszystkim dzięki *Andowi*), mentalne powroty w ten okres przeżywał koszmar. W polifonicznie zestrojonej powieści znajdują się fragmenty pozafabularne, gdzie autor pisze o tym, jak ciężko wracać w „tamte lata”, do czego nawiasem mówiąc namawia go Andrzej Wajda swoją propozycją dotyczącą scenariusza o Wróblewskim: „I gdy mi się nieraz, i też później jeszcze, i po latach, coś przypominało, podsuwało, mówiłem sobie i długo mówił będę: ja nie jestem tam, nie byłem tam nigdy naprawdę, nie chcę tam wracać... podsuwało coś z tamtego, i późniejszego, tłukło w głowie, jak szczur który by wpadł mi do pokoju, jak któryś z tych tam pod tamtym mostkiem w kanałowych ściekach... niech spłynie to z nimi... ścieknie...”

To nie moje,

A A.W. mi powie: pan musi w to wracać<sup>83</sup>.

Żeby opisać mechanizmy Czyczowego rozkładu powieści produkcyjnej<sup>84</sup> i uświadomić sobie, jak dalekie były postulaty zaproponowanego w 1949 roku na zjeździe ZLP w Szczecinie socrealizmu od założeń projektu Czycza z *Ajola*, należy przypomnieć kilka wyznaczników koronnego dla realizmu socjalistycznego gatunku. Przede wszystkim prawodawcy „podstawowej i jedynej metody twórczości artystycznej” przewidywali dla pisarzy i artystów wykonywanie społecznej roli „inżynierów dusz ludzkich” oraz status narzędzia w rękach partii komunistycznej. Według dalszych założeń powieść produkcyjna miała wyrażać przesłanie dydaktyczne, wyraźnie zarysowywać granicę między postaciami pozytywnymi i negatywnymi. Postulowano następujące tematy: walka klasowa, sojusz robotniczo-chłopski, historia ruchu robotniczego, opisy prostych robotników przy pracy, ujarzmianie przyrody przez człowieka itp. Rys znamieny „powieści produkcyjnej” stanowiło to, że jej akcja rozgrywać się miała w uspołecznionym zakładzie pracy (fabryce, stoczni, kopalni, spółdzielni produkcyjnej), a właściwy konflikt ogniskował się wokół przeszkód w procesie produkcyjnym i sposobów ich przezwyciężenia. Główny pozytywny bohater lub bohaterowie mieli dojrzewać i rozwijać się w procesie przemian. Poza tym literatura powinna posiadać sens informacyjny, miała też pozostać realistyczna, to znaczy mówić, że historia współczesna postępuje w jedynie słusznym kierunku, a wszystkie zjawiska ów postęp utrudniające są reakcyjne i godne potępienia. Wymagano również jednoznaczności, służebności wobec potrzeb mas, mówienia o klęsce wszelkiego rodzaju samotności, samodzielności i bezsensie ludzkich starań o niezależność. Awangardowe i eksperymentalne nurty w sztuce traktowano jak wynaturzenia, a ich autorów uznawano za „wrogów ludu”. Specjaliści od formatowania gatunku postulowali jako cechy strategiczne typowość i realizm, który nie mógł być jednak naśladownictwem, lecz kreacją – realistyczne (prawdziwe) pozostawało

<sup>83</sup> S. Czycz, *Nie wierz nikomu. Baza*, Kraków 1987, s. 152.

<sup>84</sup> Najśłynniejsze utwory tego nurtu powstały w latach 1948-52, m.in. *Fundamenty* (1950) J. Pytlakowskiego, *Numer 16 produkuje* (1950) J. Wilczka, *Węgiel* (1952) A. Ścibora-Rylskiego, *Traktory zdobędą wiosnę* (1950) W. Zalewskiego, *Na przykład Plewa* (1951) B. Hamery.



tylko to, co oficjalnie uznano za propagandowo istniejące<sup>85</sup>. Właściwie każdy z powyższych postulatów, punkt po punkcie, biegunowo nie pasował do konsekwentnie realizowanej postawy i twórczości Czycza.

Pomimo tego w *Nie wierz nikomu* pojawiają się wszystkie elementy powieści produkcyjnej: awans społeczny, przenosiny do większego miasta, zakład produkcyjny, robotnicy. Fabułę można streścić w następujący sposób: młody elektryk z Krzeszowic, świeżo po Technikum Elektrycznym, z Nakazem Pracy trafia do Bazy Remontowo-Produkcyjnej Krakowskich Zakładów Kamienia Budowlanego, która mieści się na ulicy Nadwiślańskiej 9 na Podgórzu. Zakład ów znajduje się w fazie absurdalnego rozwoju: nic w nim nie ma poza licznymi pracownikami (stosunek liczby kierowników do liczby pracowników fizycznych wynosił mniej więcej 1:1), którzy czas pracy spędzają, leżąc w wysokiej trawie lub kradnąc, co się jeszcze da ukraść w tym starym budynku. Inna sprawa, że ukraść nie ma już czego, ponieważ wszystko zostało albo zniszczone, albo rozkradzione. Jest natomiast przymus pracowania, tzw. Nakaz Pracy, są etaty, są listy obecności, ale nie ma pracy. Ta ciągle jest fikcją i do końca powieści pozostanie działaniem na niby. Główny bohater spędza długie dni na bezsensownym i bezowocnym jeżdżeniu po okolicach w poszukiwaniu części i śrub do maszyny, która – ze względu na brak surowców – i tak nie ma po co pracować.

Czyczowa baza to metafora budowania komunizmu w Polsce. Przewodnikiem i nauczycielem głównego bohatera zostaje inżynier Niechał, Don Kichot socjalizmu, idealista, który wierzy, że uda się załatwić jakieś narzędzia, surowce, żeby praca w końcu mogła ruszyć... Człowiek, który ma wizję i myśli w sposób utopijny.

Główny bohater, którego skonstruowano w oparciu o założenia powieści rozwojowych i – poniekąd – powieści produkcyjnych, po zindoktrynowanej nauce w szkole, naznaczony biedą, wojną oraz domem bez ojca, trafia pod przymusem do pracy. Nieliczne jasne miejsca w jego biografii to idealna miłość do Leny i wycieczki rowerem za las. W bazie w okresie apogeum polskiego stalinizmu, z popiersiami Wodza Narodów na każdym kroku, zgodnie ze schematem powieści produkcyjnych, powinien przeżyć swoją inicjację i młodość. Zamiast tego czytelnik obserwuje, jak postać rozsypuje się moralnie i emocjonalnie: „Że oddała mnie ode mnie jakim byłem i staję się kimś obcym mi... co byłoby może i ciekawe... odkrywanie w sobie kogoś nowego... nie liczyłem na takie niespodzianki...”<sup>86</sup>.

Najważniejsza dla niego miłość, która go napędzała, ulega – z powodu przymusu pracy – erozji, oddalają się wszelkie marzenia, wreszcie – zmienia się stosunek bohatera do pracy, którą powoli rozpoznaje jako wielkie szyderstwo i fikcję. Czycz na przykładzie protagonisty i innych „pracowników” bazy pokazuje mechanizmy rodzenia się marksistowskiej alienacji: „Ta właśnie alienacja – innymi słowy: oderwanie się ideologicznej i politycznej nadbudowy społeczeństwa od jego kulturowo-obyczajowego podłoża, od praktyki życiowej i gospodarczej, od «bazy», jak też drastyczne rozmijanie się świadomości „oświeconej” rządzących, którzy we własnym mniemaniu zawsze «lepiej wiedzą», z mentalnością rządzących, którzy

<sup>85</sup> Por. Z. Jarosiński, *Nadwiślański socrealizm*, Warszawa 1999; E. Możejko, *Realizm socjalistyczny: teoria, rozwój, upadek*, Kraków 2001.

<sup>86</sup> S. Czycz, *Nie wierz...*, 149

jakoby «nie nadążają za postępem», korząc się w duchu przed «potęgą ciemnoty», a wreszcie zerwanie najprostszych między jednymi i drugimi więzi: emocjonalnych, umysłowych, komunikacyjnych – wszystko to w rezultacie nadaje życiu społecznemu charakter nierealny, fantasmagoryczny, podobny do majaków chorej wyobraźni, śmieszny i straszny zarazem»<sup>87</sup>.

Jak zawsze w wypadku literatury Czycza, najważniejszym aspektem okazuje się nie bagaż intelektualny powieści, ale taki zapis świata „tamtych lat”, jaki jawi się w świadomości narratora-bohatera-autora, przepuszczony przez recepcję młodego, niesformatowanego przez ideologię człowieka. Ten chwyt uwidacznia się zwłaszcza w scenie, kiedy umiera Stalin. Protagonista Czycza kwituje to wydarzenie słowami: „Ale heca, umarł Stalin, Wódz i Nauczyciel i Natchnienie i Słońce Narodów [...]»<sup>88</sup>.

Śmierć przywódcy – punkt kulminacyjny tej powieści – nie pozostawia złudzeń co do wartości realistycznej literatury Czycza: „[...] umarł w marcu ale mnie się nie chce tej tu mojej historii ciągnąć aż do następnego roku i zostanie tu że umarł w październiku i kto wie czy przez to że mi się nie chce nie odkrywam przypadkowo prawdy bo wiadomo jak nam podają tak jak im się chce a prawda jest inna albo nagle w ogóle nie ma»<sup>89</sup>.

Opis pożegnania Stalina przez bazę, czyli lud robotniczy, nie spełnia także raczej budującej funkcji: „[...] staliśmy w szeregu jak na zbiórce harcerskiej, syreny zawyły, wyprostowaliśmy się trochę, chwila była bądź co bądź nastrojowa... wyły syreny w całym Krakowie jak wyły we wszystkich innych miastach i miasteczkach naszego kraju i we wszystkich krajach naszego socjalistycznego obozu a i gdzieś poza naszym obozem tak szedł przez cały świat ten potężny żałobny śpiew i ludzie stali w milczeniu i zasluchaniu i przeżywaniu tak jak my tu i rozbrzmiewały syreny nie tylko Krakowa lecz zdawało się że całego świata tak pogrążonego w żałobie i poprzez ten świat idący szloch usłyszałem nagle: „ – jednego skurwysyna mniej....

powiedział to cieśla... pógłosem... spode łba»<sup>90</sup>.

Do największej rozprawy z produkcyjniakiem musiało dojść na poziomie języka. Czycz, który do perfekcji opanował mowę różną od słownikowych standardów, mierzy się z papierową, propagandową i skostniałą nowomową. W efekcie kreuje język bliski ciału, wręcz biologiczny, aliteracki, wulgarny; wykorzystuje wszystko to, co skrywa się pod oficjalnymi hasłami, kpi z funkcji dydaktycznej.

W porównaniu z *Ajolem* i *Pawaną* narracja *Nie wierz nikomu* wydaje się prawie klasyczna. Wprawdzie rwie się, rozpada, pozostaje chaotyczna, autor miesza na różnych poziomach wątki fabularne, stosuje retardacje i antycypacje, eksperymentuje z linearnością, ale prowadzi fabułę w sposób w miarę czytelny i zrozumiały. Świadomie upraszcza i ogranicza szaleństwo narracji, aby odtworzyć jaźń zwykłego, szarego człowieka epoki stalinizmu. Obserwujemy zatem bohatera nastawionego przede wszystkim na biologiczne przetrwanie, który – niczym zwierze – percypuje i relacjonuje podstawowe bodźce z otaczającej go rzeczywistości. Żyjący w świecie

<sup>87</sup> T. Burek, *op. cit.*, s. 38.

<sup>88</sup> S. Czycz, *Nie wierz...*, 204.

<sup>89</sup> *Ibidem*, s. 204.

<sup>90</sup> *Ibidem*, s. 204-205.

zdominowanym przez nadbudowę ideologiczno-propagandową tamtych lat główny bohater nie zwraca na nią zupełnie uwagi, można powiedzieć, że podstawowa aktywność przedstawiciela ludu robotniczego (bazy) skupia się na czynnościach podstawowych: jedzeniu, wypoczynku, ubraniu, seksie. Bohater nie przejawia żadnego zainteresowania dla spraw wyższego rzędu, na każdym kroku postępuje pragmatycznie: kiedy wypada, deklaruje swoje członkostwo w organizacji partyjnej, kiedy nikt go o to nie pyta, nie interesuje się tym. Czyż sugeruje, że może wykreować autentycznego bohatera dopiero w momencie, kiedy radykalnie oderwie go od ideologicznych naleciałości tamtych lat. Tworzy więc nieoficjalną wersję stalinizmu, daleką od wyznaczników sformatowanego gatunku.