

WYŻSZA SZKOŁA PEDAGOGICZNA
im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Tadeusz Budrewicz

ZYGMUNT TRZISZKA
Plebej na rozdrożu

Kraków 1992
WYDAWNICTWO NAUKOWE WSP

145

ISSN 0239-6025

ZYGMUNT TRZISZKA
Plebej na rozdrożu

w Krakowie

ZYGMUNT TRZISZKA

Études Monographiques
de l'École Normale Supérieure
à Cracovie

1908-1910

Wydawnictwo Uniwersyteckiego Instytutu Pedagogicznego
Wrocław 1908-1910

Prace Monograficzne
Wyższej Szkoły Pedagogicznej
w Krakowie

Tom 145

Etudes Monographiques
de l'Ecole Normale Supérieure
à Cracovie

Fascicule 145

WYDAWNICTWO NAUKOWE
WYŻSZEJ SZKOŁY PEDAGOGICZNEJ

Tadeusz Budrewicz

ZYGMUNT TRZISZKA
Plebej na rozdrożu

Kraków 1992
WYDAWNICTWO NAUKOWE WSP

Recenzent:

Prof. dr hab. STANISŁAW BURKOT

BARBARA KIEDRZYCKA-SZATKO

(redaktor Wydawnictwa)

WYDAWNICTWO NAUKOWE WSP KRAKÓW, UL. KARMEŁICKA 41

Nakł. 200 egz. Ark. wyd. 10. Zam. 64-91. Cena zł 23000.-

„IDZIE DROGĄ TRZISZKA”

„Idzie drogą Trziszka, coś go w dołku ściska. Niesie ser na plecach do bab się zaleca. A Trziszka niebogi ma sobie trzy nogi. Dwie nogi kulawe, trzecią na zabawę...”¹ Taką żartobliwą przyśpiewkę ułożył Tadeusz Nowak. Trzeba przyznać, że autorowi *Takiego większego wesela* udało się podpatrzyć kilka charakterystycznych cech twórczości Zygmunta Trziszki, np. motyw chorego żołądka, słabowitych nóg. Istotniejsze jednak wydaje się to, iż Nowak w tej okolicznościowej improwizacji zaproponował pewien styl odbioru twórczości, który—parafrazując Mickiewicza — można ująć w hasło: ludowość niech się ludowością odciska. Kim jest Zygmunt Trziszka?

Jest pisarzem, krytykiem literackim, reporterem i publicystą, a był nauczycielem wiejskim, listonoszem, działaczem społeczno-kulturalnym i aktywistą Związku Młodzieży Wiejskiej. Typowa w Polsce Ludowej droga na Parnas chłopskiego syna, typowa zwłaszcza dla absolwenta wolnej wszechnicy pisarskiej, jaką był Korespondencyjny Klub Młodych Pisarzy. Rozpoznanie tej drogi pozwala na wgląd w duchowe zakamarki całej formacji socjologicznej, do której należy. Jest ono też konieczną dyrektywą, wyznaczającą metodę interpretacji tekstów Trziszki, ze względu na ich wpisanie w kontekst autobiograficzny.

„Nie wyobrażam sobie literatury — wyznaje autor — której głównym budulcem nie byłyby osobiste doświadczenia, wręcz los osobisty autora. Nie znaczy to jednak, że uprawiam swoisty pamiętnik. Jakże często jest to nawet po prostu zapis głosu świadomego i podświadomego. Przez cały czas pozostawałem jednak na służbie grupy, z którą się identyfikowałem, poprzez swój los wyrażałem doświadczenia zbiorowości.” I dalej: „Już na początku rojeń o pisarstwie powiedziałem sobie, że nie marzę o książkach, lecz o jednej, ciągłej, rozwijającej się równolegle z moim losem, która poszukuje miejsca na ziemi dla mnie i dla innych”.²

Od opowiadanie-obrazków z najbliższej okolicy w debiutanckim *Wielkim świniobiciu* do apokryficznej opowieści historycznej *Według Filipa* droga — zda się — daleka, ale w istocie jest to wciąż ciąg tej samej książki — życia. Kazimierz Wyka we wspomnieniu pośmiertnym o Wilhelmie Machu (jednym z literackich nauczycieli Trziszki) stwierdził, iż autor *Agnieszki córki Kolumba* „nie tyle nie napisał swojej najlepszej powieści, ile nie dał najlepszej redakcji swojej jedynej i pod różnymi tytułami publikowanej książki”.³ Trochę podobnie jest z Trziszką, choć tu mozaikowe przybliżenia losu i wizerunku psychicznego swojej grupy społecznej jest konsekwentną realizacją zamysłu twórczego.

Gdyby więc w ćwierćwiecze obecności Trziszki w literaturze polskiej przyszło ująć tę twórczość w jedną, syntetyczną formułę, można by chyba powiedzieć, że jest ona nieustanną weryfikacją prawdziwości tezy, którą przywołał w debiutanckim zbiorze opowiadań: „Mama mówiła, że jak kogo do dziadowskiej książki zapiszą, to już musi dziadygą zostać”.⁴ W tej iście Kawalcowej formule chłopskiego tragizmu zapisała się gorycz życiowej mądrości plebejuszy, zdobytej po wiekach nadziei i porażek. „Mojej mamie powiedziała to jej mama, a

jej jeszcze babka". Czy ta prawda wytrzymuje ciśnienie historii? Jaka jest dusza „przemienionego kołodzieja”, jak wygląda jego wejście do nowej kultury, ile dziada jest w panu, ile chłopca w robotniku? Jaka jest kondycja psychiczna plebejusza we współczesnej rzeczywistości polityczno-społecznej? Co zyskał, a co stracił? Ten rejestr pytań wynika w oczywisty sposób z pisarskiego rodowodu autora.

Nasamprzód jednak opiszemy osobę pisarza, zgodnie z poetyką portretu. Oto najkrótsza autoprezentacja: „Jak widać na załączonym obrazie — postury jestem słusznej, a Jerzy Putrament mówi o mnie: typowy nordyk”⁵. Warto się przyjrzeć fotografiom autora reprodukowanym w prasie i na obwolutach jego książek. U progu twórczości okładka poznaje nas z bardzo poważnym, skupionym młodzieńcem, który jakby dla udowodnienia swej dorosłości zapaścił właśnie brodę. Na etapie *Dopala się noc* pochmurnieje, oczy skryte za ciemnymi szklami okularów w grubej oprawie. Potem zmienia się kształt okularów (lżejsze, bardziej dopasowane do profilu), a oprócz brody pojawiają się wąsy. Uderza dbałość o to, by broda harmonizowała z owalem twarzy. W ostatnim dziesięcioleciu często głowa podparta jest ręką (prawą lub lewą), wzrok skierowany gdzieś w dal. Wreszcie w 1986 roku w „Tygodniku Kulturalnym” nr 17 pojawia się Trziszka roześmiany, jakby nie upozowany.

W felietonie *Egzegeza dla brodatych*⁶, humorystycznym traktaciku o filozofii brody, wyraził Trziszka pogląd, iż fakt jej noszenia jest znakiem postawy agresywnej i szyderczej wobec świata. Nie przypadkiem więc zwracamy uwagę na fotografię. Równocześnie, z wyraźną autoironią, pisał o brodzie jako symbolu dostojeństwa, wyniesienia ponad grupę. Mamy więc na tych fotografiach uważnego badacza, pochmurnego sędziego i zamyślonego myśliciela. Okulary naj-

prościej jest związać z obrazem intelektualisty, broda niby wskazuje na nonkonformistę, ale jest starannie przystrzyżona. Nonkonformista lekceważy modę — Trziszka zmienia fryzury zależnie od aktualnych wzorów. Z drugiej strony młodzieńczy garnitur i krawat zostały zastąpione przez sweter — symbol pogardy dla kultury ziemiańsko-mieszczańskiej.

Jest to więc swoisty obraz człowieka na rozdrożu, w tym samym stopniu negującego więzi społeczne i związany z nimi system nakazów i zakazów, w jakim się ich przestrzega. (Zaznaczmy, że pojęcia obrazu nie identyfikujemy tu bynajmniej z osobą pisarza; chodzi po prostu o pewną rolę społeczną wizerunku). Do takiego konterfektu obwołany książek Trziszki dorzucają skrót drogi życiowej, w której eksponuje się dzieciństwo na Ziemiach Odzyskanych, pracę zawodową na wsi, studia zaoczne i nagrody w konkursach literackich. Nim więc czytelnik rozpocznie lekturę, już wie, że spotyka się u samoukiem, z modelowym przykładem awansu społecznego, z *Marchołem na Parnasie*.⁷

Pod względem etnicznym, kulturowym i socjologicznym jest Trziszka mieszancem, można rzec: hybrydą. Urodził się 10 grudnia 1936 r w Węldziru-Wygodzie (dziś Szewczenkovo), podgórskiej osadzie w byłym województwie stanisławowskim. „Miejsce mego urodzenia — wspomina — było położone u stóp Kiczurki, na której śpiewano „Werchowyno maty moja”, więc wierchy mnie urodziły. Węldzisz-Wygoda miała dwie fabryki, Sylwinię i Destylację oraz sporo mniejszych zakładów. Ojciec, pochodzący z zamieszkałej w okolicy enklawy czeskiej, w 1932 roku ożenił się z moją matką, z domu Polańską. Mój dziad, a jej ojciec, dwa razy jeździł do Ameryki i w Bostonie wyrabiał drut.”⁸ W innym miejscu wyznaje: „Jeden dziad był górnik — robociarz, jedna babka — z domu Szymani, z domieszką krwi szlacheckiej.”⁹

Do krainy wczesnego dzieciństwa owego rusińsko-polsko-żydowskiego podnóża Kiczurki często wracał we wczesnej twórczości. Sporadycznie jednak uruchamiał złoża własnej pamięci, zwykle konstruował obraz ze wspomnień i opowiadań rodziny. Podkreślając „dziedziczenie” opisu przesuwiał ten świat w niepowrotną dal, uznawszy, że resentymenty przesiedleńców to i generacyjna prawidłowość i — często — zastępczy znak dla wyrażenia doraźnych konfliktów i niepokojów psychicznych. Za prawdziwą krainę dzieciństwa i młodości, swoją „ziemię pierwszą” uznaje okolicę pomiędzy Notecią w jej dolnym biegu a Puszczą Notecką.

Osiedlił się tam wraz z rodziną w 1945 roku, w wyniku akcji repatriacyjnej. Wieś Jastrzębnik, niegdyś Christopswalde, na Ziemi Lubuskiej wciąż na nowo zapładnia wyobraźnię pisarską Trziszki i z pewnością jest jedną z najdokładniej opisanych okolic we współczesnej prozie. To źródło natchnień użytkuje pisarz dwutorowo.

Po pierwsze — w zabudowaniu przestrzennym świata przedstawionego. Lokalizacji zdarzeń powieściowych służą nazwy własne, zarówno wiernie przeniesione, jak i modyfikowane. Jastrzębnik może więc być Jastrzębiem, Strzębnikiem; pobliski Goszczanów — Goszczem itd. Powtarzają się więc te same realia topograficzne: wieś wyciągnięta wzdłuż szlaku komunikacyjnego, z jednej strony ściana lasu sosnowego, zakończona piaszczystą skarpią, z drugiej strony torfowe, podmokłe łąki, bagna, kanał i koryto Wielkiej Wody. Odmiennie żywioty, dwa różne światy jakby przez przypadek połączone.

Po drugie — w analizie psychosocjologicznej bohaterów. Rzuciło w te strony ludzi z kresów i centralnej Polski. Taka dystynkcja może wystarcza historykowi, lecz folklorysta czy socjolog niewiele z nich korzysta. Poleszuk na tych mokradłach czuł się jak nad Prypecią, ale przyzwyczajony do czarno-

ziemiu Podolak nie umiał się odnaleźć. A byli i Wilniuchy, i Łemkowie, i na dodatek osadnicy z Poznańskiego. Ci od „tryzuba” i z kresowej samoobrony; byli rzymsko- i grekokatolicy... Wielki kocioł etniczno-kulturowy w jakby wyizolowanym świecie, w powiatowej głuszy. Wymarzony materiał dla epika — wystarczy widzieć i opisywać. No i słyszeć — słyszeć tę mowę przedziwną, mieszaną, w której poznańskiej nosowej samogłosce odpowiada kresowe „a” lub „u”, w której inaczej się wymawia „ł” w jednym domu, inaczej w drugim, w której wreszcie rodzinna polszczyzna mówiona kojarzy się z gazeto-telewizyjnym stylem wypowiedzi.

Ojciec Trziszki był rzemieślnikiem, lecz już w Węldzirzu wolał pracę w tartaku. Po wojnie również nie stał się gospodarzem na własnych hektarach — pracował w lesie, uprawiał niewielki ogród. Gdy przyciskała bieda — wspomina pisarz — „kazał nam żyto siać w tym ogródku i zbierać kłosa co do jednego. Całkiem nie po chłopsku, bo dla chłopca było naturalne, że część ziaren szła z powrotem do piachu, wyrastała, była przeorywana”.¹⁰ I ten motyw wraca w opowiadaniach autora *Przedmiotowego pejzażu* — motyw pracy — mordęgi, której się nienawidzi tak bardzo, że odium tej niechęci spada nawet na osoby kochane. Przeplata się on z tematem ucieczki ze wsi.

Tak się zaczyna awans. Dziecko wiejskie, robotniczo-chłopskie, jeśli było wystarczająco zdolne, wybierało wtedy (i jeszcze sporo lat później) liceum pedagogiczne. Nauczyciel był po prostu najbliższym wzorem inteligenta. Z perspektywy lat patrząc, trzeba przyznać, że ten typ zawodowego liceum jako jedyny chyba w powojennej Polsce operował jednolitym systemem wychowawczym i stworzył własny model absolwenta: energicznego, zaradnego w życiu oraz pełnego zapału do pracy społecznej na rzecz najbliższej okolicy. Sprzyjał temu

skład socjalny uczniów, a także wychowanie w internacie, które ułatwiało wpojenie przyszłym nauczycielom pożądanych wzorów postaw i wartości:

Liceum w Gorzowie, do którego uczęszczał Trziszka, podane było tym samym regułom pedagogicznym, jakie obowiązywały w innych szkołach w okresie tzw. błędów i wypaczeń. Cotygodniowa konfrontacja szkolnych ideałów z rzeczywistością rodzinnej wsi rodziła frustracje. „Každy powrót na sobotę czy niedzielę to było cierpienie, bo ten internat i ta szkoła kopały tym samym przepaść między mną a rodziną. Uczyli tam nowego języka, a to były nie tylko słowa, ale i jakieś inne widzenie, odczuwanie.”¹¹ Prorocy nowych czasów szczepili światopogląd laicki, ale ich losy uczyły też podejrzliwości wobec świata budowanego na hasłach i deklaracjach.

W 1955 r. przyszły pisarz zdaje maturę i rozpoczyna pracę nauczycielską we wsiach powiatów gorzowskiego. Ten etap życia znamy dokładnie dzięki pamiętnikarskiemu wspomnieniu *Wejście w świat*.¹² Nauczyciel w Ulimiu i Kłodawie to właśnie ów „nauczycielczak”, „za młody, za ładny”, podkreślający swą inteligenckość garniturem i teczką. Niektóre sformułowania pamiętnika są dosłownie powtarzane w opowiadaniach pisarza. Łóżko, pamiętające czasy Wilhelma, rower, kierownik szkoły zajęty bardziej uprawą własnej ziemi niż uczeniem, jego córeczka — donosicielka, to wszystko, co wygląda na groteskowy tylko obraz w twórczości Trziszki, ma wiele elementów realistycznych. „A to Polska właśnie”.

Równocześnie nie ustaje w pracy samokształceniowej. Posyła próbki literackie do „Nowej Wsi”. Podnosi kwalifikacje zawodowe w Studium Nauczycielskim (zaocznie w Zielonej Górze i stacjonarnie w Szczecinie). Zdobywa dyplom w 1959 r. i od razu zgłasza się do opolskiej Wyższej Szkoły Pedagogicznej, gdzie w trybie zaocznym studiuje polonistykę. Praca magister-

ska dotyczy wsi w nowelach Reymonta. To „wczytywanie się” w sposoby literackiego opisu chłopa należy traktować już jako pierwociny warsztatu pisarskiego. Nie przypadkiem w recenzji z debiutanckiego *Wielkiego świniobicia* Helena Zaworska zauważyła pewną wtórność literacką młodego autora.¹³

Nauczycielski okres w życiu Trziszki, zwłaszcza pobyt w podgorzowskiej Kłodawie, to czas socjologicznych i folklorystycznych studiów nad życiem wsi lubuskiej. Jest współpracownikiem Ośrodka Badań Opinii Publicznej, które wówczas przeprowadzało ankiety na takie np. tematy dotyczące problematyki wiejskiej: „Oszczędzanie, potrzeby społeczno-kulturalne, emigracja ze wsi, kontakty z miastem, rozrywki, czytelnictwo, tradycyjne formy kultury ludowej i obyczajowości, popyt na dobra kulturalno-społeczne i gospodarcze, najważniejsze potrzeby, zagadnienie redukcji z pracy, światopogląd, stosunek młodych do nauki i zawodu, przyrost naturalny”.¹⁴ Uważnie obserwuje prawidłowości i nieprawidłowości na wsi, a obserwacjom tym nadaje kształt korespondencji, które drukowały „Głos Nauczycielski” i „Nadodrze”.

Korespondencje pokazują pełnego społecznikowskiej pasji reformatora życia Polski opłotkowej. Dostrzega i upadek autorytetu księdza, i to, że młodzi marzą o motorach, zajmują go inicjatywy Lubuskiego Towarzystwa Kultury, kulturotwórcze funkcje bibliotek na wsi, niedostateczna baza materiałowa szkolnictwa i niepraktyczny rozkład jazdy autobusów PKS.

Kolejny szczebel awansu rozpoczyna rok 1962, kiedy przenosi się do wojewódzkiej Zielonej Góry¹⁵ jako kierownik miejscowego oddziału poznańskiej „Gazety Chłopskiej”. Rok później zostaje wybrany wiceprzewodniczącym Zarządu Wojewódzkiego Związku Młodzieży Wiejskiej. Funkcje te pełnił do 1966 r., kiedy to zaczął pracę publicysty w „Gazecie Zielonogórskiej”. Odtąd jego podstawowym do dziś zawodem jest

dziennikarstwo. Uprawia różne formy wypowiedzi prasowej, przy czym widać wyraźnie, iż w ciągu dwudziestu lat „dziennikarki” „przeorientował się” z reportera w krytyka literackiego, z opisywacza zewnętrznych realiów w duszoznawcę, socjologię wspomagał psychologią. Kilkakrotnie powracał do felietonistyki, lecz mimo naturalnych predyspozycji (dowcip, skłonność do paradoksów, oryginalny styl) nigdy nie wypełniał okienka felietonisty dłużej niż kilka miesięcy. W pewnym stopniu zadecydowała o tym jego ruchliwość życiowa, to, że nigdzie nie potrafił zadomowić się na stałe. W końcu 1969 r. pojawia się w stopce redakcyjnej warszawskiego „Tygodnika Kulturalnego”, ale po roku z niej znika. Potem przychodzi „Dziennik Ludowy” i „Zielony Sztandar”. Przy okazji jest członkiem zespołu redakcyjnego „Regionów” do roku 1975, kiedy to pismo jest biuletynem Korespondencyjnego Klubu Młodych Pisarzy. Pojawia się w bydgoskich „Faktach”, przez kilka lat (w 1976—1981) pracuje w „świeckich” „Argumentach”, wreszcie znów w „Tygodniku Kulturalnym”. Dodatkowo współredaguje „Miesięcznik Literacki”, w 1983 r. figuruje w składzie Rady Programowej „Okolic” (miesięcznik społeczno-literacki KKMP) — po roku już go tam nie ma. Niby już stateczny warszawiak, „paniaga” i „intyligent”, ale wciąż peregrynant w drodze po nowe doświadczenia, wciąż nie potrafiący się gdzieś zakorzenić.

Na dwie rzeczy warto zwrócić uwagę przy tej wyliczance tytułów. Oto przez cały czas utrzymuje Trziszka kontakt z prasą przeznaczoną dla czytelnika wiejskiego, częściej czytwaną w „terenie” niż w wielkomiejskich Klubach Prasy i Książki. Równocześnie zadziwia samoedukacyjna droga pisarza od przygodnego korespondenta terenowego do członka kolegów pism literackich, rozstrzygających o czyimś być czy nie być w literaturze, prowadzącego z Tadeuszem Nowakiem

rubrykę „Pod Pegazem” w „Tygodniku Kulturalnym” (1986) — małą poradnię dla adeptów pióra. Widać, że przemyślał własny program literacki, upewnił się co do jego sensu światopoglądowo-estetycznego i nośności społecznej. Krótko mówiąc: wyzwolił się z terminatora na mistrza i dziś zaczyna szkolić następców pochodzących z takich, jak jego, formacji społeczno-kulturowych.

Wszystkie te koleje życia, doświadczenia i przemyślenia zapisują się w Trziszkowej „książce — życiu”. Ten sam podstawowy wątek myślowy: plebej w świecie i świat w plebeju, zyskuje wciąż nowe ujęcia i przybliżenia. Wojewódzkie i stołeczne obserwacje pozwoliły mu na zdobycie dystansu poznawczo-emocjonalnego wobec generacji i grupy społecznej. Jeśli na początku drogi twórczej był jakby „folklorystą beletryzującym”, piszącym pod wpływem publicyzującego Juliana Kawalca, to po miejskiej edukacji przeszedł do obozu prześmiewczego, obozu Mariana Pilota i Edwarda Redlińskiego. Zachował jednak postawę swoistego autentysty, którego utwory uwierzytelnione są własnymi doświadczeniami życiowymi i biografią duchową. W tych kategoriach należy objaśniać *Romansoid* i *Happeniadę* (niewątpliwie najlepsze książki autora), a nawet *Stan skupienia* i *Wrastanie*, choć tu dochodzą dodatkowe uwikłania, o czym dalej.

W tym skrótowym opisie drogi życiowej pisarza stosowaliśmy proste przyporządkowanie socjologiczne: los autora to metafora duchowej biografii grupy społecznej. Jest to sytuacja człowieka wyobcowanego z historycznego podglebia plemienno-kulturowego, człowieka, który zdołał się wyzwolić z religii przodków, ale nie umie zakorzenić się w innej, który wciąż sprawdza, co jest Bogiem, a co cielcem, który nigdy do końca się nie wyalienuje, więc też nigdzie się na nowo nie zakorzeni.

Jest to, w innych okolicznościach, sytuacja Andrzeja Radka, Judyma i Cezarego Baryki w jedną osobę połączonych.

Nie przypadkiem napomykamy tu o Żeromskim, bo też i nie z przypadku wynika, iż kilka reportaży Trziszki nawiązuje w tytule do Judyma¹⁶. Autor *Przedwiośnia* był przecież wzorem ideowym osobowości pisarskiej dla członków KKMP.¹⁷ Tu przechodzimy do „akademii literackiej”, w jakiej pobierał nauki pisarskie. Wprawdzie często podkreśla on swe samouctwo (zarówno, gdy mówi o sobie i akcentuje np. studiowanie w systemie zaocznym, jak i wtedy, kiedy w tekście prozatorskim kreuje postać samorodnego artysty), lecz musimy pamiętać, iż było to samouctwo sterowane.

Trziszkę — pisarza, jak i wielu jemu podobnych, zrodził Związek Młodzieży Wiejskiej. W cytowanym wspomnieniu *Wejście w świat* pisał: „Ciekawe, że już od szóstej klasy chciałem być pisarzem. Zacząłem od rymów — potężny — mosiężny.”¹⁸ Jako nauczyciel słuchał audycji radiowych i wysyłał recenzje z nich do Biura Studiów i Oceny Programu. Na takich ludzi stawiało ZMW.

Internacką młodzież autora kształtował radykalnie socjalistyczny a arogancki wobec ruchu ludowego Związek Młodzieży Polskiej, monopolizując wychowanie w duchu tamtoczesnych „wytycznych”. W roku 1956, po krachu politycznym i organizacyjnym ZMP, na mocy porozumienia między Polską Zjednoczoną Partią Robotniczą a Zjednoczonym Stronnictwem Ludowym powstała koncepcja utworzenia środowiskowych organizacji młodzieżowych: Związku Młodzieży Socjalistycznej i Związku Młodzieży Wiejskiej. W tymczasowym statucie ZMW, utworzonego w 1957r., czytamy: „ZMW jest: samodzielną organizacją młodego pokolenia wsi. Związek spełnia rolę ośrodka ideowopolitycznego, oświatowego i orga-

nizacyjnego młodzieży wiejskiej i reprezentuje jej interesy wobec władz państwowych, organizacji politycznych, zawodowych i społecznych".¹⁹ W tym kształcie, a więc jako organizacja samodzielna, na którą członkowie partii i stronnictw politycznych mogli wpływać drogą osobistego uczestniczenia w pracy związku, ZMW przetrwał do roku 1973. Od tej daty jego losy to również dzieje Federacji Socjalistycznych Związków Młodzieży Polskiej.

W roku 1968 Zygmunta Trziszkę uhonorowano Złotą Odznaką ZMW, wtedy też stał się członkiem Związku Literatów Polskich. Te fakty niejako tłumaczą się wzajemnie przez KKMP. Już jesienią 1958 r. z inicjatywy Włodzimierza Łowickiego powstała idea utworzenia swoistej poradni literackiej dla zagubionych na prowincji młodych adeptów pióra. Choć pomysł ten wielu uznało za nierealny, mając w pamięci podobne inicjatywy z poprzednich lat, klub nie tylko powstał, ale okrzepł i wydał nadspodziewane owoce.²⁰ Wyszli zeń m.in. Leszek Bakula, Emil Biela, Dorota Chróścielewska, Tadeusz Chudy, Wojciech Czerniawski, Czesław Kuriata, Ryszard Milczewski-Bruno, Adolf Momot, Stanisław Neumert, Edmund Pietryk, Marian Pilot, Jerzy Pluta, Edward Redliński, Krystyna Sołonowicz, Maria Szypowska, Andrzej K. Waśkiewicz, Zygmunt Wójcik, Bogusław Żurakowski. To tylko część nazwisk. W piętnastolecie Klubu biobibliografia jego członków liczyła 180 autorów i około 400 książek.²¹

Na inauguracyjne spotkanie działaczy klubu w 1959 r. przybyło około 40 osób, po dwóch latach było ich już kilkuset.²² Program działania przypominał początkowo Poradnię Literacką przy ZLP. Utwory nadsyłane przez kandydatów na debiutantów oceniane były przez znanych pisarzy i krytyków, którzy listownie odpowiadali korespondentom klubu. Współpracowali z Korespondencyjnym Klubem Młodych (pierwotna

nazwa) m.in. Henryk Bereza, Zbigniew Bieńkowski, Ernest Bryll, Stanisław Czernik, Jan Maria Gisges, Mieczysław Jastrun, Artur Międzyrzecki, Wilhelm Mach, Antoni Olcha, Stanisław Piętaś, Julian Przyboś.

W pracy z członkami przyjęto zasadę, że „młody pisarz wtedy może w pełni i skutecznie szukać własnej drogi artystycznej, własnego wyrazu — w co ingerować nie wolno żadnym systemem nakazów i zakazów — jeśli osiągnie dużą samowiedzę społeczną, pozna istotę otaczającego go życia, które obserwuje, potrafi ogarnąć jego komplikacje i strukturę wewnętrzną swą wyobraźnią”.²³ Jest to deklaracja rodem z ZMW. Kolejne zjazdy KKMP modelowały jego strukturę organizacyjną i profil ideowy. Umacniały się ośrodki regionalne, odbywały ogólnopolskie seminaria i dyskusje w ośrodkach. Materiały do dyskusji (tezy i teksty referatów) powielano w formie biuletynu.²⁴ Prelegentami byli znani krytycy i naukowcy: Tomasz Burek, Jacek Łukasiewicz, Zdzisław Grzelak, Jacek Kajtoch, Bronisław Gołębiowski, Stefan Żółkiewski, Jerzy Kossak, Stefan Melkowski. Dyskutowano najczęściej o literaturze współczesnej, o problemach realizmu, zadaniach społecznych pisarza, stosunku do tradycji i kultury ludowej.

Choć „rodzicami chrzestnymi” Klubu były, obok Zarządu Głównego ZMW, redakcje „Nowej Wsi” i „Zarzewia”, stał się on rychło „rodzajem ZMW-owskiej agendy” (określenie Z. Trziszki²⁵). Jego działalność była częścią programu oświatowo-kulturalnego Związku, który chciał zeń uczynić ośrodek ruchu społeczno-literackiego, gdy niektórzy jego członkowie woleli w nim widzieć jedynie mecenasa, który ułatwia druk, ale nie wtrąca się do spraw ideowo-wychowawczych.²⁶ Rozbieżności narastały proporcjonalnie do zdobywania doświadczeń literackich²⁷ i aktualnych tendencji politycznych. Pewne jest w

każdym razie, że najciekawsze i najbardziej owocne było pierwsze dziesięciolecie Klubu.

Trziszka od początku istnienia KKMP był jego aktywnym działaczem. Doprowadził do założenia (25.06.1961 r.) oddziału Korespondencyjnego Klubu Młodych przy Zarządzie Powiatowym ZMW w Gorzowie (od 1962 przy ZW ZMW w Zielonej Górze) i został jego pierwszym przewodniczącym²⁸. Jednocześnie był członkiem Klubu Literackiego przy Lubuskim Towarzystwie Kultury, co pogłębiało w nim poczucie więzi uczuciowo-myślowych z regionem.

Ośrodkowi stawiał początkowo skromne cele: „KKMP zamierza ożywić kulturalne życie lubuskiej wsi przez organizowanie wieczorów poświęconych współczesnej literaturze.”²⁹ Prędko jednak nawiązano kontakty z innymi oddziałami, organizowano spotkania autorskie i seminaria dyskusyjne. Próba sił literackich były redagowane przez przewodniczącego ośrodka jednodniówki „Nadwarcie”³⁰. Młodzi pisarze weszli do lokalnej rozgłośni radiowej, ich utwory chętnie zamieszczało „Nadodrze”. Nastąpiło wyraźne ożywienie lubuskiego środowiska literackiego.

W ten sposób staje się rzeczą naturalną, iż u progu drogi twórczej wchodzi Trziszka w koleiny tzw. nurtu chłopskiego w prozie z jednej, a tematu zachodniego — z drugiej strony. Z początkiem lat sześćdziesiątych literatura lubuska wyraźnie się aktywizuje i zmienia tak cele, jak i wyraz artystyczny. Od początku obciążona była serwitutami ideowymi, jednocześnie wychowując społeczeństwo tam przybyłe w poczuciu patriotyzmu oraz stanowiąc polityczną wizytówkę tych ziem dla Europy Zachodniej. Towarzyszyła zatem odkryciom historyków i archeologów, poszukujących tu śladów polskości, oraz socjologów, którzy badali procesy adaptacji i integracji wśród przesiedleńców. Początkowy zapał dla prac popularyzator-

skich z historii ustąpił miejsca literackiej fikcji, opartej na wzmożonym zainteresowaniu pamiętnikarstwem.³¹ Warto przypomnieć tu ogłoszony przez „Gazetę Zielonogórską” konkurs na wspomnienia i pamiętniki pod hasłem „Mój dom nad Odrą” (1959), którego pokłosiem był wydany w 1961 r. tom złożony z najciekawszych prac.³² Zainteresowanie nim poświadczało zasadność lansowanej wówczas koncepcji wsparcia działań kulturowych na fundamencie przywiązania do regionu. Dla środowiska twórczego ważną rzeczą było utworzenie w 1957 r. Lubuskiego Towarzystwa Kultury i (1959) lokalnego pisma społeczno-kulturalnego „Nadodrze”.³³

Tak powstały warunki do imponującego rozwoju literatury na Ziemi Lubuskiej w latach sześćdziesiątych. Uaktywnia się grupa młodych, zdolnych twórców, którzy (nie obniżając wartości dokonań Eugeniusza Paukszty i Włodzimierza Korsaka) zdecydowali o jej wyglądzie. W prozie, bo tylko ona nas tu interesuje, liczyły się nazwiska Ireny Dowgielewicz, Tadeusza Jasińskiego, Tadeusza Kajana, Izabelli Koniusz, Janusza Koniusza, Gustawa A. Łapszyńskiego, Zenona Łukaszewicza, Zdzisława Morawskiego, Romualda Szury, Tamary Roszak-Janowskiej, Zbigniewa Ryndaka, Henryka Szylkina, Eugeniusza Wachowiaka i Andrzeja K. Waśkiewicza. Jak wielu spośród nich, Trziszkę po paru latach wchłonęło inne, większe miasto. Nie da się jednoznacznie określić przyczyny takich decyzji, można za to w pewien sposób przybliżyć się do ich wskazania, poprzez przypomnienie, iż nastąpiło to w okolicach przelomowego roku 1970, a także dzięki kilku nieco odmiennym objaśnieniom tego faktu, podanym w różnym czasie. Tak więc niedawno literacki współtowarzysz Trziszki z tamtych lat, Alfred Siatecki, wyznał: „W 1970 roku, jako pierwszy z jeszcze nielicznej czeredki pisarzy lubuskich, zdradził miasto, które go awansowało, tak jakby wierzył, że w zie-

lonogórkim klimacie rodzą się tylko winogrona".³⁴ Sam Trziszka w wywiadzie dla Katarzyny Meloch powiedział w roku 1970: „W małym mieście wszyscy wiedzą, że literat to prorok, a że proroków nie ma wśród swoich, więc to jakaś donkiszoteria. Opuściłem prowincję, żeby móc swobodnie pracować i nie gubić się w głupich utarczkach”.³⁵ Kilkanaście lat później twierdził, że „Człowiek z prowincji, na którym zatrzymała swój wzrok Centrala, jestznaczony. Nie przyjmie łaskawych względów ze strachu lub «miłości» do starego środowiska, to środowisko zdepcze go, zniszczy niby to edukując, ściągając go na powrót do swego poziomu. Może bym tam skapcaniał, obrósł grubym sadłem, które by tworzyło ciepłko, zacisze, ale i pozbawiało szans na wszelkie twórcze przeciągi [...] Szamotałem się — zostać czy pójść i dopiero jakiś zacny człowiek uświadomił mi, że nie mam wyboru. I poszedłem. I znalazłem się na rozdrożu, niby ciesząc się, że jestem pogrążony w niebycie, międzykulturowy”.³⁶

„Ilekróć rozmawiam z nim — pisze Siatecki — zawsze pyta mnie: — Co słyszać w Zielonej Górze? Jak Koniusz, Ryndak, Kaziów? Ale zaraz zwiesza głowę, milknie i po chwili wraca pamięcią do domu nadnoteckiego”.³⁷ Nim go opuścił, zapisał w swej twórczości specyfikę tematyczną literatów lubuskich — kontaminację nurtu zachodniego z nurtem wiejskim. „Ani tematyka osadnicza — twierdził Waśkiewicz — ani tym bardziej tematyka wiejska nie była odkryciem zielonogórskich prozaików. Stała się ona jednak — w swych bardzo indywidualnych kontynuacjach — czymś w rodzaju *differentia specifica* tej prozy.”³⁸ Wyrazem silnego poczucia więzi środowiskowych tej grupy były almanachy: *Podróż do zielonych wzgórz*, *Relacje* i *Zielone krajobrazy*,³⁹ we wszystkich zamieszczono opowiadania Trziszki, który w tych latach był jednym z najpopularniejszych twórców regionu.

To lokalne uznanie zawdzięczał tyleż ogłaszaniem w tygodnikach ogólnopolskich opowiadaniom, ile reportażom w „Nadodrzu”. Często miały one charakter na poły interwencyjny, gdy np. demaskował bezzasadne uprzedzenia kierownika PGR-u do absolwentek szkół rolniczych⁴⁰, głównie jednak dokumentowały przemiany w obyczajowości i kulturze wsi. Widziane z perspektywy lat stanowią przykład praktycznej realizacji programu ZMW. Pisał o klubo-kawiarniach i zabawach na wsi, notował przyczyny konfliktów wśród chłopów (od różnic etnicznych do generacyjnych), opisywał sylwetki zasłużonych patriotów Ziemi Lubuskiej. Ideowy związek z ruchem ludowym dokumentuje przygotowany wspólnie z Andrzejem Krzysztofem Waśkiewiczem tomik reportaży pt. *Dojrzwianie*.⁴¹ Praktyka reporterska wycisnęła silne piętno na jego technice literackiej. Szczególnie pierwsze tomy opowiadań sprawiają wrażenie, że ich autor nie wymyśla materiału zdarzeniowego, a jedynie go porządkuje, komentarz narratora — często pełen zdań oceniających i wnioskujących — również wskazuje na koligacje z wypowiedziami prasowymi.

Szukając formuły wspólnej dla wielu autorów, zrzeszonych w KKMP, Roch Sulima wskazywał na „świadomość przedliteracką”, której elementem jest m.in. postawa „widzę i opisuję”. Zauważył też, iż wzorcem dla estetycznych konstrukcji była u nich przyroda, że odnawiali oni mit ziemi, często eksponowali więzi rodzinne i pamięć pokoleń, nadto — że literatura była dla młodych twórców instrumentem działania ideowego, społecznego i kulturowego.⁴² Łatwo dostrzec podobne akcenty w pisarstwie Trziszki. KKMP dawał też okazję do poznania i zaprzyjaźnienia się z podobnie odczuwającymi świat innymi osobami. Jako krytyk literacki autor *Mego pisarza* najchętniej analizuje twórczość tzw. nurtu chłopskiego, na którego osiągnięcia — twierdzi — złożyły się, obok dokonań generacji

Tadeusza Nowaka i Wiesława Myśliwskiego, „książki autorów, którzy debiutowali w klubach literackich ZSMW”.⁴³

Ważnym ogniwem w pracy KKMP były konkursy literackie. Na pewno ośmielały do sięgnięcia po pióro, pozwalały przemyśleć jakiś problem, ułatwiały druk, gdy pokłosie takiego konkursu było publikowane. Dzięki temu nazwisko Trziszki dość często występuje w składankach opowiadań lub reportaży z lat sześćdziesiątch i siedemdziesiątch.⁴⁴ Trzeba jednak pamiętać i o tym, że instytucja konkursu literackiego jest podejrzewana o to, że proponuje autorom „natchnienie na zainówienie” organizatorów i jurorów. Z lektury *Informatora bibliotekarza i księgarza*, w którym co roku ogłasza się nazwiska laureatów najważniejszych konkursów, można wynotować sporo osób specjalizujących się w rozgrywkach „literackiej ekstraklasy”.

Regionalne i ogólnopolskie trofea zbierał Trziszka często, jako autor opowiadań i reportaży. Zdobył m.in.: I nagrodę na Festiwalu Artystycznym Ziemi Zachodnich i Północnych w Opolu (1964), II nagrodę za opowiadanie i wyróżnienie za reportaż w konkursie o tematyce związanej z XX-leciem władzy ludowej nad dolną Odrą (Zielona Góra 1965), II nagr. w konkursie z okazji XX-lecia Warmii i Mazur (1964), II nagr. o łódzkie „Czółenko tkackie” (1965), III nagr. w konkursie na opowiadanie (Bydgoszcz 1969), I na opowiadanie o tematyce współczesnej (Białystok 1970), II za „małe formy literackie” (Opole 1970), wyróżnienie w konkursie na nowelę filmową pt. „Młodzież polskiej wsi (1971), III nagr. w konkursie zamkniętym na powieść lub opowiadanie o tematyce wiejskiej (za *Już niedaleko*, 1977). Z pewnością najwyżej trzeba ocenić fakt przyznania mu w roku 1970 nagrody literackiej im. Stanisława Piętaka, którą ustanowiono w 1965 r. z inicjatywy KKMP,⁴⁵ za powieść *Romansoid*.

Ojcem chrzestnym Trziszkowego pisarstwa, jego stałym doradcą artystycznym i równocześnie „kontrolerem jakości”, jest Henryk Bereza. To on właśnie opiekował się grupą zielonogórskich pisarzy, wskazując im kierunek przyszłych dróg literackich. Autorowi *Happeniady* wyznaczył rolę *salfę made mana*, piszącego o sobie, o tym, czego doświadcza jako kulturalny *homo novus*, dokumentującego tekstami koleje swego samouctwa. Osoba Berezy zaważyła na Trziszce podwójnie; był nie tylko jego profesorem w zielonogórskiej „wszechnicy pisarskiej”, ale i współtwórcą „nurtu chłopskiego”. Autor *Korzeni plebejusza* przejmując od nauczyciela metodę analizy i wartościowania literatury, zwłaszcza jego i Stanisława Czernika teorię „ziemi rodzinnej” i „języka pierwszego” literatów, które odciskają trwałe piętno na ich utworach. W niejednym opowiadaniu komentarz narratora lub wypowiedź bohatera są „z ducha Berezy”. Odnosi się nawet wrażenie, jakby Trziszka pisał właśnie tak, aby udowodnić słuszność myślowych koncepcji twórcy *Związków naturalnych*.

Zdaniem Berezy, Trziszka nie ma talentu rasowego epika, siła jego pisarstwa leży w odbiciu języka, poświadczającego zmiany w kulturze. Tu musimy wnieść pewną poprawkę — autor *Przedmiotowego pejzażu* rzeczywiście nie „maluje piórem”, potrafi za to rysować; może nie jest uwrażliwiony na barwy, ale na pewno bystro dostrzega kontury. Ta cecha wyobraźni twórczej umożliwi mu pisanie scenariuszy filmowych. Realia filmowe zajmują sporo miejsca w *Happeniadzie*, w opowiadaniach z tomów *Przedmiotowy pejzaż* i *Z dołu w górę* oraz w powieści *Stan skupienia*. Do filmu i programu telewizyjnego nieraz nawiązywał w felietonach. Film interesuje go jako sposób pokazywania świata poprzez sztukę, jako warsztat artysty (na zasadzie operowania kamerą opisał np. wesele w *Stanie skupienia* i przybliżył sylwetkę Henryka Wor-

cella⁴⁶). Ze szczególną jednak pasją obserwuje środowisko filmowców, traktując je jako syntetyczny skrót tego, co w naszych czasach, demokratycznych przecie, robi z człowiekiem fakt należenia do elity, jak w takim człowieku rodzi się wewnętrzny mus ponawiania rytuałów i gestów dziś już historycznych, które izolują społecznie taką grupę i wywyższają ją nad inne. „Udawana prawdziwość — twierdzi — jest w tym fachu lepsza od autentycznej, tu trzeba grać siebie, a nie być sobą.”⁴⁷

Wróćmy jednak do Berezy. Doradza on Trziszce, aby nie pisał o innych dla innych, ale by towarzyszył pisarsko swoim bezpośrednio własnym doświadczeniom społeczno-egzystencjalnym, by był wiecznym samoukiem.

„Pośród swoich pisarskich rówieśników z roczników trzydziestych Trziszka jest stosunkowo skromnie wyedukowany formalnie, może to właśnie zmobilizowało go do samoedukacji, samoedukacja Trziszki daje imponujące rezultaty mimo niewątpliwego pomieszania z poplątaniem. Literacko nie stanowi to większego zagrożenia, a nawet wręcz przeciwnie. Trziszka pozostawia wszelkie ślady swojego kulturalnego *selfmademarıstwa*⁴⁸.”

Jeśli autor studiuje np. Pascala, to albo w artykule krytycznym, albo w powieści na pewno padnie to nazwisko. Maria Konopnicka w opowiadaniu *Chodzik* pokazała rezultaty chłopskiego samouctwa: imponującą erudycję i równie wielką bezradność w przystosowaniu jej do posiadanej już wiedzy o świecie — dla bohaterów Trziszki nie ma takiego problemu; stary górnik w *Wrastaniu* potrafi rozumować jak profesor filozofii i nie czuje żadnych kompleksów kulturowych. Samouctwo nie jest tu więc odrabianiem dystansu, ale sposobem życia.

Trziszka — pisze dalej Bereza — „Chłubi się literacko

swoim »selfmademaństwem« [...] dokumentuje w swoich najlepszych utworach drogę dzisiejszego, a więc wyjątkowego, *salfe made mana*, komuż bowiem w dzisiejszych czasach chce się »siebie robić« samemu, gdy można, rezygnując z wszelkiego wysiłku, dać »się zrobić« przez innych⁴⁹.

Dzięki temu mamy w jego utworach swoiste dokumenty autobiograficzne, przy czym autor ma pełną świadomość tworzenia dokumentów właśnie, jako stały czytelnik „Regionów” w ich kształcie od 1975 r. Redakcja kwartalnika zajmuje się publikowaniem i analizowaniem przejawów kultury ludu w jej fazie piśmiennej. To dzięki niej w ostatnich utworach Trziszki spotykamy zapiśniki i pamiętniki plebejuszy „obrobione” literacko przez autora, gdy u progu twórczości odwoływał się do motywów folklorystycznych, czyli kultury przedpiśmiennej. Poważną rolę w jego rozwoju twórczym należy więc przypisać również Rochowi Sulimie, a dalszym biegu Leopoldowi Buczkowskiemu, o czym później.

Ową dokumentalność należy jednak traktować z pewną podejrzliwością. Bereza zauważył, iż „Trziszka dla efektu śmieszności lub niezwykłości potrafi kłamać na potęgę, społeczność chłopska jego wiejskiej okolicy — tej samej przecież, co w wielu innych jego utworach — zmienia się akurat w to, w co Trziszka chce ją powieściowo zmienić; przy całej wiarygodności jest to społeczność trochę tak niewiarygodna jak sam Trziszka.”⁵⁰ Dlatego do analizy jego prozy nie wystarczają pojęcia używane przez autora *Związków naturalnych*. Konieczne jest wprowadzenie kategorii mitu autobiograficznego.

„Mit autobiograficzny — pisze Stanisław Jaworski — jest pewnym sposobem widzenia samego siebie, który pisarz pragnie narzucić swoim czytelnikom. Pozostaje on w relacji do wyobrażeń, dotyczących systemów wartości, a także miejsca i roli jednostki w życiu społecznym. Jest selekcją, selekcją ten-

dencyjną i upraszczającą, rządzącą się jednak zasadą prawdopodobieństwa; często zaś — konstrukcją, wspierającą się na rusztowaniu znanych spoza tekstów faktów. Jest autostylizacją, wyborem spośród istniejących w tradycji ról społecznych i biograficznych wzorców, wielością odbić własnego losu.”⁵¹

„Trziszka — twierdzi Siatecki — chociaż licencjonowany nauczyciel (absolwent opolskiej WSP) jest chłopem od stóp po koniuszki włosów. Jak chłop uparty i jak chłop pracowity, zachłanny, zadziorny, nieprzekupny. Jak chłop kocha przyrodę i jak chłop nienawidzi biurokratów.”⁵²

Zapewne. Ale też jest to chłop, który objaśnia kulturę ludu z Bachtinem w ręce. Jest to pisarz ironiczny; wie, że dziś „styl gagmański obowiązuje: zgrywa, poza, przebieraństwo...”⁵³

DOKUMENTACJE PROZĄ

Bereza dostrzega w pisarstwie Trziszki nurt przedmiotowy i podmiotowy. Tylko w tym drugim — jego zdaniem — autor *Happeniady* sprawdza się jako pisarz. Kiedy pisze „o innych dla innych”, wpada na mielizny popularnej beletrystyki. Kategorieczność tej formuły trochę krzywdzi autora i jest niewygodna przy interpretowaniu poszczególnych utworów. W niektórych tekstach owe nurty nie dają się oddzielić. Biegają raczej meandryczną, kapryśną linią — im dojrzalszy jest twórca, tym większy kłopot z materiałem, w którym jawna fikcyjność (np. groteska) ostentacyjnie wręcz splata się z autentyzmem osób, zdarzeń i przestrzeni.

Trzeba więc zaufać wyznaniu autora i oglądać wszystkie teksty jako model autobiograficzny, według porządku: świat dzieciństwa — podróż po innych terenach — powrót. Ryzyko uproszczeń nie jest większe niż to, które proponuje Bereza. Taki sposób postępowania pozwala na zestawienie obrazów tych samych światów oglądanych przez sam podmiot, ale w innym czasie, z innym bagażem życiowych doświadczeń i przemyśleń. Rozpoznamy w nim podmiot opisu, autora jednocześnie. Wreszcie, przyjmując w interpretacji porządek tekstu autobiografii, łączymy powieściopisarstwo Trziszki z jego krytyką literacką, która jest drugim skrzydłem twór-

czości, inną — obok pamięci — drogą łączącą go z wartościami świata dzieciństwa.

Trziszka pisze w okresie niestabilnym politycznie, gospodarczo i kulturowo. Wszystkie dziedziny życia, łącznie z moralnością, były w tym czasie w Polsce poddawane co parę lat różnym wstrząsom i operacjom. Raz rosła ona „w siłę a ludzie żyli dostatniej”, to znów przychodziło zwątpienie i frustracja. Wahania nastrojów społecznych i zakręty światopoglądowe to też dukt Trziszkowej epiki. Marzec 1968, grudzień 1970, czerwiec 1976, wreszcie sierpień 1980 i czas odnowy nie zapisały się w niej — jak np. u Romana Bratnego — w formie bezpośredniej, jako temat, lecz wyraźnie stymulowały jej temperaturę ideową. Przede wszystkim zaś decydowały o rodzaju fikcji, wahającej się między reporterską wiernością a groteską. W ślad za tym szły wahania (właściwie postępująca redukcja) motywacji działań postaci. Pierwsze utwory to wyraźny nacisk na uzależnienia socjologiczno-kulturowe, w *Drewnianym weselu* (1971) spotykamy psychologizm, później kreacje bohaterów tworzone są wyłącznie przez ich język (to etap zdziwienia abstrakcyjną siłą instytucji), a od końca lat siedemdziesiątych dominują plemienne tradycje czynów postaci.

Poza *Według Filipa* (1985) wszystkie powieści i opowiadania Trziszki dotyczą współczesności. Kontekst historyczny, jaki je zrodził, jest dla czytelników dostatecznie żywy i wyraźny. Nie ma chyba potrzeby objaśniać szczegółowo, że np. wydany w 1969 r. *Romansoid* powstał na fali młodzieżowej kontrkultury w Polsce i w Europie, która u nas przyniosła „przesilenie marcowe” i m.in. załamanie się mitu kombatanckiego, co z kolei zapisane jest w powieści *Dopala się noc* (1971). Ten kontekst jest dla autora istotny o tyle, o ile wyraźnie utrwalił się w jego świadomości jako członka pewnej wspólnoty. Dla niej nie tak

są ważne ruchy figur na politycznej szachownicy, jak jej samopoczucie i warunki życia spowodowane przez te ruchy. Ważniejsze są tu odwołania ideologiczne niż polityczne.

Wiemy już, że pisarstwo Trziszki uformowały kręgi kultury regionalnej. Wciąż jest im wierny. Wszystkie jego książki, z nielicznymi wyjątkami, drukowały Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza i Wydawnictwo Poznańskie. Więź z przestrzenią dzieciństwa i rodzimą klasą społeczną to podstawowe „przypisanie autora”, którego nie zdradza mimo upływu lat.

Sensowne pogrupowanie tej twórczości jest trudnym zadaniem, bo niektóre wątki wcześniejsze rozrastają się w samodzielne teksty, niektóre mają kilka redakcji pisanych w różnym czasie (zatem w innych konfiguracjach ideologicznych i światopoglądowych), są też kwestie, które sam autor ocenia autoironicznie. Dlatego w proponowanej tu analizie nieraz będziemy zmuszeni do porównawczego zestawienia tekstów. Nie unikniemy przez to powtórzeń, dzięki nim jednak można obserwować przemiany postaw autora.

Zasadniczą więc drogą interpretacji prozy artystycznej jest porządek historyczny, który musimy w kilku miejscach zakłócić dla uwypuklenia autobiograficznej triady. W opisie ziemi dzieciństwa dominuje tematyka osiedleńcza i chłopska. Tu włączamy *Wielkie świniobicie* (1965), *Żyłastą rękę ojca* (1967), *Dom nadodrzański* (1968), *Dopala się noc* (1970). W innej perspektywie czasowej ta problematyka powraca w *Już niedaleko* (1978), *Oczeretach* (1979), *Piaszczystej skarpie* (1981) i *Dać drapaka* (1983).

Dwa ostatnie tomy wyraźnie podsumowują własne pisarstwo i kierunki przemian w nadnoteckiej prowincji. Podobne składanki tematyczno-historyczne mamy w *Przedmiotowym pejzażu* (1975), *Dobrej nowinie* (1976) i *Z dołu w górę* (1977),

które rozpatrujemy wraz z *Romansoidem* (1969) i *Happeniadą* (1976) jako satyryczno-groteskowy obraz świata i plebeja w mieście.

Wreszcie *Wrastanie albo zapiśnik samouka* (1982) oraz *Stan skupienia* (1983) zdają się zapowiadać — wraz z *Według Filipa* nowy zivot w twórczości Zygmunta Trziszki. Tego porządku staramy się przestrzegać jako ogólnej wskazówki, niemniej nieraz trzeba go będzie zakłócić — tak np. *Drewniane wesele* z r. 1971 przywołamy w różnych kontekstach z uwagi na znaczny stopień autotematyzmu.

Sygnalizowaliśmy już, że Trziszka gra role wykluczające się: rządzącego i rządzonego, plebeja i inteligenta, samotnika i członka wspólnoty, kpiarza i moralisty. Podkreśla swoje trwanie przy prozie nurtu chłopskiego, ale przy okazji studiuje w różnych „szkołach” literacko-filozoficznych (Bereza, Gombrowicz, Buczkowski; to też należy do porządku triady). W swej twórczości godzi dwie zasadnicze dla współczesnej literatury postawy — biograficzną i dokumentarną. Kontekst nurtu chłopskiego nie jest tu bynajmniej wyłączny, ale stanowi podstawę odniesienia.

Szczegółowo omówimy tę sprawę omawiając jego krytykę literacką. Tu tylko sygnalizujemy własne stanowisko.¹ Nurt ów nie jest grupą literacką, jak sądził kiedyś autor *Korzeni plebejusza*.² Jest na pewno najciekawszym i najlepiej opisanym zjawiskiem w prozie powojennej, choć ustalenia krytyków nie są jeszcze jednoznaczne. Zdaniem Henryka Berezy dzięki wejściu do literatury pisarzy o chłopskiej genealogii dokonała się w niej rewolucja artystyczna, widoczna w odświeżonym języku narracji i obrazowaniu, wspartym na chłopskiej wyobraźni.

Refleksja krytyczna, z czasem coraz bardziej podejrzliwa wobec tej prozy, znacznie poszerza historyczno-kulturowy

kontekst nurtu. Tak więc Stanisław Burkot w *Marcholcie na Parnasie* dopisał dzieje chłopca, artykułującego poprzez literaturę swoją tożsamość. Andrzej Zawada w *Grze w ludowe* związał nurt z historycznym i współczesnym pojmowaniem ludowości. Na szerokim tle kulturoznawczym umieścił go Roch Sulima w książce *Literatura a dialog kultur*, a Kazimierz Nowosielski w *Ryzyku obecności* zdemaskował rzekomą biograficzną samorodność nurtu, wskazując na jego historyczno-literackie repetycje.

Wszystkie te prace notują symptomy wewnętrznych przemian tej prozy, tworzenie i rozbijanie mitu współczesnej wsi, wszystkie też wykazują, iż model twórczości Tadeusza Nowaka i Juliana Kawalca jest dla młodszej generacji modelem historycznym, nie do przyjęcia. Edward Redliński, Zdzisław Krupa czy Józef Łoziński mają inną optykę widzenia niż pisarze, zaliczani przez Berezę do drugiej generacji nurtu, tj. urodzonych w latach 1920–1940.

Trziszka wymyka się z ustaleń pokoleniowych, ciągle przeorientowuje swą twórczość, jakby chciał nadążyć i za przemianami społecznymi, i za postawami wobec tych przemian młodszych pisarzy. Formuła realistycznego „małego opisu” z lat sześćdziesiątych przechodzi w następnym dziesięcioleciu w drwinę, parodię, ta zaś w dialog tekstów jako próbę odnalezienia sensów scalających człowieka ze światem. Ale takie poszukiwanie wartości i technik literackich znamienne jest dla prozy polskiej w ogóle. Nurt chłopski jest więc dla nas bardziej narzędziem socjologiczno-kulturowym niż literaturoznawczym.

W poradniku biobibliograficznym Jakuba Zdzisława i Stefana Lichańskich *Pisarze nurtu wiejskiego we współczesnej prozie* można przeczytać znamiennej etykiety twórczości autora *Romansoidu*: „Trziszka jest pisarzem jednego tematu: osad-

nictwa na Ziemiach Zachodnich”.³ Dziś ten sąd już nie wystarcza, ale i w roku 1976, kiedy został sformułowany, był zbyt jednostronny. To przecież rok wydania *Happeniady*, która — według A. Zawady — znamionuje pojawienie się w literaturze „nowej plebejskości”.⁴

Nie jest ważne, gdzie konkretnie toczy się akcja utworu — na wsi podkrakowskiej czy lubuskiej. Istotny jest zarejestrowany przez pisarza obraz tej wsi, kondycja psychospołeczna jej mieszkańców. Trziszka należy do nurtu chłopskiego nie mimo, a dlatego, że korzeniami tkwi w gorzowskiej wsi. Ale na pewno jest to wieś inna niż ta, którą znamy z twórczości Nowaka i Kawalca. Koryfeusze nurtu chłopskiego wymusili na czytelnikach wiarę w istnienie chłopskiego, wiecznego azylu, który trwa mimo wojen w starożytnym kształcie rytuałów społecznych i wartości etycznych.

Telewizyjny film „W słońcu i w deszczu” według scenariusza Mariana Pilota posądzany był o kreacyjność. Zmyślanie zarzucano nawet Redlińskiemu. Komuś, kto się przyzwyczaił do wizji wsi jako universum natury i kultury, trudno jest przyjąć do wiadomości istnienie Państwowych Gospodarstw Rolnych, choć mamy *Sień Pilota* i *Tyranię ziemi* Andrzeja Turczyńskiego. Status społeczny pracownika PGR-u i jego świadomość klasowa niełatwe są do zdefiniowania.

Tworzy się tu jakaś nowa jakość, wyraziste są napięcia międzykulturowe. Czy np. podczas żniw taki pracownik śpiewa „Zachodźże słońeczko”, czy „Czerwony sztandar”? Trziszka pisze o sprawach świeżych, które z każdym dniem się zmieniają. Wieś na Ziemiach Zachodnich i Północnych to nowe zjawisko ekonomiczno-społeczne, bardziej podatne na przemiany cywilizacyjno-kulturowe, wyraźnie odbijające przemysłowo-rolny kształt współczesnej Polski. Wychowany na tych terenach autor widzi przemiany ludowości inaczej niż jego

rówieśnicy, którzy w rodzinnej chacie mogą znaleźć psychiczną przystań identyfikując się z kulturą przodków. On nie ma poczucia stabilności i ładu, nie może więc zdobyć się na taki komfort moralny, jaki umożliwił Kawalcowi stworzenie *Ukraść brata*.

W 1978 r. podczas Opolskich Dni Literatury Henryk Bereza sformułował tezę, iż „istotne znaczenie dla literatury ma ten świat zewnętrzny, który stał się światem wewnętrznym pisarza”, przeto musi on pielęgnować ten świat pierwszych doznań, odbieranych w pierwszym języku.⁵ Referent zapomniał wprawdzie o długiej tradycji humanistycznej, w której wyrażano podobne poglądy, niemniej sama teza jest sprawnym narzędziem analizy pisarstwa Trziszki.

1. Ziemia serdecznie znajoma

Za swoją ziemię pierwszą uważa Zygmunt Trziszka krainę nadnotecką, okolice Gorzowa. Ale nie można tu się ograniczyć do wyznaczników geograficznych. Ważniejsze są historyczno-kulturowe. Mamy tu przedziwny splot uwarunkowań etniczno-socjologiczno-ekonomicznych. Wrastaniu pisarza w tę ziemię i jej powojenne rysy kulturowe towarzyszyło poczucie wyzbywania się znaków identyfikacji z systemem wartości, jaki jego najbliższy krąg rodzinny przeniósł z kresów. Osiedliny na Ziemiach Odzyskanych to początek i koniec świata jednocześnie, jest to też pierwszy krąg międzykulturowy.

Akcja opowiadań autora *Happeniady* niemal wyłącznie toczy się na Ziemiach Zachodnich. Ten sam krajobraz, w większości te same osoby, podobne problemy językowe. Tylko wieś jest inna, ciągle nowe kwestie społeczne, inne postawy i przyczyny dramatów, inne też ludzkie radości. Gdyby ustawić książki

Trziszki według dat wydania, otrzymalibyśmy coś w rodzaju kroniki wiejskiej okolicy. Byłaby to osobliwa kronika, w której zapisane są zmiany na wsi, i zmiany w postawach opisującego. Do niektórych tematów autor wraca, rozwiązuje je na nowo, tworzy swoiste palimpsesty.

Już po debiutanckim zbiorze opowiadań *Wielkie świniobicie* krytyka zauważyła pisarza i już wtedy zaznaczyła się ambiwalencja ocen. Największe wątpliwości wywołał język, jakim mówili bohaterowie i narrator. Zaworska pisała, iż „byłaby to interesująca książeczka, gdyby można byłoby po prostu zrozumieć, co jest w niej napisane”. Zauważyła, że proza Trziszki „stała się dokumentem swoistego pomieszania języków”, ale równocześnie twierdziła: „To nie jest ani gwara, ani stylizacja, to po prostu trudno zrozumiały bełkot”.⁶ Z perspektywy dwudziestu lat widać, gdzie leżał błąd w jej rozumowaniu — zarzucała pisarzowi tradycjonalizm, nie widząc nowej koncepcji narratora, bazującego na niejednorodnościach socjologicznych, kulturowych, więc i językowych. W różnych wypowiedziach prasowych, zebranych potem w *Związkach naturalnych*, H. Bereza twierdził, iż u Trziszki „język zdecydowanie góruje nad anegdotą”⁷ i w nim właśnie kryje się ideologia utworu. Z entuzjazmem przywitał *Wielkie świniobicie* Stefan Melkowski. Podobnie jak Zaworska, zauważył w utworze nawiązanie do naturalizmu, co więcej, uznał, że literacko jest to niebezpieczne połączenie Rodziewiczówny ze współczesną wypowiedzią konkursową: jak mi się żyje nad Odrą. Ale uważał te koneksje za wartości szczęśliwie wykorzystane, a „wielki kociół” etniczno-kulturowy za bardzo trafnie opisany.⁸

W metaforze „wielkiego świniobicia” zawarł Trziszka czas pierwszych lat na Ziemiach Zachodnich, czas wrastania w nową ziemię, przystosowywania się do nowych sąsiadów i nowej kultury. Tytułowe opowiadanie traktuje o dylemacie

Krzysiaka, pochodzącego z Podola, którego córka — wbrew jego woli — wyszła za mąż za poznaniaka. Wprawdzie Krzysiak ma obiektywne racje co do wyklęcia córki — ojciec zięcia w bójce ugodził go nożem, ale „Wtedy od wódki wszystko poszło. Krzysiak w duszy wybaczył [...] Jemu krzywdę zapomniał, darował...”⁹, jednak zdaje sobie sprawę, że jego żal do córki gdzie indziej ma źródło. Zosia wychodzi za obcego. „Jak pobierają się swoi, to wesele jaśniejsze, orkiestra gra znane polki i walczyki, starostę, starościny wybierają, wszystkie obrządki stosują, jak za dziadów było, z pokrapianiem, solą i chlebem, a jak obcy przychodzi, to człowiek mniej śmiały, ostrożny, żeby nie wyśmiali.”¹⁰

Świniobicie to nie zwykłe zaszlachtowanie wieprzka, to dzień świąteczny dla całej wsi: komu właściciel kupy mięsa ofiaruje choć kawałek, tego uznaje za bliskiego. Kiedy osadnicy dopiero przybyli na tę ziemię, do obrzędu dopuszczali tylko najbliższą rodzinę — ich obyczaj niektórych razit — teraz obdziela się mięsem najbliższą okolicę, bo „Tyle czasu upłynęło, cała wieś jak jedna rodzina...”. Więc Krzysiak się przełamie, córce też na znak wybaczenia każe zanieść pojedynczy koszyk z mięsem.

W tym opowiadaniu streszcza się i plan tematyczny, i ideowy wczesnej twórczości Trziszki. Po dwudziestu latach wspólnego pobytu na wsi lubuskiej nastąpiła integracja kulturowa. Były dramaty, ale to dawno, zaraz po wojnie, kiedy Seczukowego syna rozerwała mina. Lecz on da radę chwastom wojny, wypali je ogniem i mocno ujmie cepigi pługa. Były właśnie sąsiedzko-etniczne, ale któż o nich pamięta? Mieśzane wesele to, owszem, „żadne wesele”, lecz tylko dla małego chłopca, który w tym dniu nic nie znaczy a przy tym ma żal, że uśmiercono jego ulubionego koguta. Jeszcze przyjezdni goście z obu stron nowej rodziny trochę powspominają dawne,

„czyste” obrzędy weselne, lecz to zwykle resentymenty młodości. Chłopiec nie musi jechać do kościoła, wie, jak wygląda ślubne widowisko — oto wytworzył się nowy, mieszany folklor (*Żadne wesele*). Pan młody żąda oczepin tylko dlatego, by mu się zwróciły koszta wódki. „Nasza wieś jest jak jedna rodzina.”¹¹ To ta nowa, lubuska wieś. „Najpierw wieś dziwnie się zwała. Już tego nie pamiętają, przydrożna tablica wpadła do rowu. Ktoś sobie przypomina, że było napisane na niej Christopswalde czy Guscht. Tyle czasu upłynęło od przewrócenia obcej tablicy”.

Zauważmy — to nie wieś jest obca, ale tablica, wieś jest „nasza”, wspólna. „I tak już wszyscy myśleli, że wieś to jedna rodzina, taka wielka wspólność, w której nie sposób nikogo poróżnić”.¹² Nieporozumienia wynikają na tle odmiennych kultur rodzinnych, ale to są typowe konflikty zastępcze. Sąsiedzi opuszczą chrzciny Krawczaka, bo nieopatrznie wyrzuczonego zięcia od dziadogów wyzwie, gdy on sam ma się za ziemianina. Manuško przyprowdzi do maminego domu „newistku-pyru”, której teściowa życie obrzydza, ale wszyscy wiedzą, że to zwykła zazdrość matczyna, ubrana w etniczny wizerunek poznanianki — niedojdy w oczach kresowiaczki. Synek dobry, królewicz, to dziewczuchy dzisiejsze paskudne kradną matce syneczka.

„—Kumo kochana, samam baba, ale... no, niech i na mnie będzie... ale powiem, że przez te dziurawki. Chłop nie polecł, nie, mój synek też by się za nią tak nie ciekł. Faj, takie gadanie, ale powiem, jakby nie dała... sam nie weźmie...”¹³

Mamy więc nowe we wsi — konflikt pokoleń. Młodzież myśli w inny sposób. Autorytet rodziców maleje.

„—Manušku, Manušku, bude doszcz, oj bude, jedźmy w pole.

—Tato, siano nie cukier, nie rozpuści się. Jutro z mamą

zwieziecie, ja mam w kościach tę meliorację, dosyć na dzisiaj.”¹⁴

Mira kocha Manuskę, chce mu urodzić dziecko. „W tym małym ciałku połączy się przecież krew z dwu różnych krańców świata”, ale nie zniesie wreszcie dokuczań teściowej i wróci do rodziców. Co więcej, ci ją do tego namawiają! Jak bardzo zmieniła się wieś. Niby „śmierć i żona od Boga naznaczona”, a tu stary Krawczak zięcia wypędza, bo córka skarży się, że mąż chrapie i beka przy stole.

Rejestruje więc Trziszka tak obraz integracji na Ziemiach Zachodnich, jak i zmiany współczesnego krajobrazu obyczajowego wsi polskiej. Ta sama tematyka dominuje i w *Żylastej ręce ojca*. Bereza zauważył w tym zbiorze odejście od rodzajowo-osadniczych opowiadań na rzecz własnej biografii autora.¹⁵ Sam autor w wypowiedzi dla „Nadodrza” wyznawał: „Drugi zbiór opowiadań jest kontynuacją pierwszego. I w tematyce, i w środkach wyrazu. Choć wydaje mi się, że są tam ślady moich nowszych przemyśleń”.¹⁶ Poświęćmy więc chwilę obserwacjom warsztatowym.

Widoczne jest podobieństwo kompozycyjne obu zbiorów opowiadań. Zaczynają się pewnym preludium historycznym — pierwsze utwory każdego tomu dzieją się w najodleglejszej czasowo przeszłości. Dalej idą naprzemiennie opowiadania z perspektywy narratora personalnego lub abstrakcyjnego, by na końcu zawrzeć coś w rodzaju jednocześnie podsumowania i otwarcia tematu w przyszłość. W obu zbiorach można dostrzec filiacje z gatunkami prasowymi. Wieńczące *Wielkie świniobicie*, opowiadanie *Dojrzewanie* jest swoistą przypowieścią publicystyczną, optymistyczną, zaangażowaną, napisaną jakby na zamówienie ideologiczne do czytanek szkolnych. *Żylasta ręka* kończy się opowieścią *Wschodzący dzień*, która w pewnym stopniu tłumaczyła motywy postępowania postaci w innych opowiadaniach i zapowiadała temat epiki osiedleńczej. Są w

tych zbiorze teksty (*Młocka u Łopienia, Podróż świąteczna*), które trudno w ogóle zakwalifikować jako gatunek epicki — ot, niby reportaż, niby proza „małego realizmu”. W tym zakresie nie widać większych różnic. Trzeba przy tym wiedzieć, iż niektóre opowiadania z *Żyłastej ręki* powstały wcześniej niż te ze *Świniobicia* oraz że druk całego zbioru długo „leżakował”. Jeśli więc są między nimi jakieś różnice, to tylko w niektórych utworach, dostrzec zaś je można w strategii narratora. Debiutancki zbiór preferował „zaangażowany obiektywizm”, nawet pierwszoosobowy narrator był jakby głosem chóralnym, głosem całej wsi. Do tego celu użył autora dziecka, które nie dostrzega wszystkiego, co ludzi dzieli, albo postawy starca, znajdującego zrozumienie dla historycznych przemian. Taka postawa poznawcza narratora ułatwiała Trziszce — w planie ideologii — akceptację rzeczywistości. Mamy więc modelową twórczość ze szkoły KKMP. Zdaniem Jacka Kajtocha młody pisarz „konsekwentnie i ambitnie zarysowuje zręby patriotycznego programu młodej generacji Ziemi Zachodnich, strzegącej spuścizny po ojcach i starszych braciach, żołnierzach i osadnikach”.¹⁷

W *Żyłastej ręce ojca* opis świata zawiera wyraźnie akcenty biograficzne, przede wszystkim jednak jest przeprowadzony z pozycji młodego człowieka, wchodzącego w dorosły świat, człowieka, który ma już za sobą pewne przykrości losowe. Zauważmy, że jest to inteligent ze wsi. Patrzy na świat swego dzieciństwa, na siebie z tych lat i na najbliższych z dystansem. Awans z plebeja na inteligenta traktuje jako rzecz oczywistą, gorszą go i dziwią postawy ojca, który jest anachroniczny i w sposobie gospodarowania, i w projektowaniu przyszłości dzieci. W *Wielkim świniobiciu* wieś wysyła dziecko do szkoły, bo jest to dla niego szansa na wypisanie się z bideuszowego rodu. W *Żyłastej ręce* pojawia się częsty późniejszy motyw

ucieczki do szkół, w którym odbija się zmiana mentalności wiejskiej. Surowy ojciec — Patriarcha stoi na straży tradycyjnego światopoglądu, litościwa matka chce osobistego szczęścia dziecka i łatwiejszego życia dla potomka, jako pewnego zadośćuczynienia za wiekowe krzywdy od losu. Te role w późniejszej twórczości będą się zmieniały, ale sens pozostaje taki sam — nakaz i zakaz opuszczania wsi wiąże się ze zmianą modelu uczuciowego życia w rodzinie, w zbiorowości.

Postawa autobiograficzna zdecydowanie dominuje w *Domu nadodrzańskim*, który pokazuje wrastanie w nową ziemię osadników. Biologicznemu i społecznemu dojrzewaniu narratora towarzyszy zmieniający się obraz najbliższego domu. Po raz pierwszy sięga Trziszka do najwcześniejszego dzieciństwa, do ułamkowych obrazów strachu przed „tryzubowcami” ukraińskimi. Dom rodzinny, tylekroć palony, bo drewniany, dom, który kojarzy się narratorowi z nieszczęściem, bólem, wyrzeczeniami i strachem, odradza się na Ziemi Zachodniej jako odporny na ogień murowaniec. Notuje autor różne postawy wobec nowej ziemi i nowych ludzi, pokazuje wielką, rodzinną solidarność wsi w obliczu nieszczęścia. Doznali biedy przybysze z kresów, dała się też wojna we znaki tubylcom. Ze wspólnych udręk losowych powstaje nowe społeczeństwo.

Już w *Żyłastej ręce* można zauważyć ton ironiczny, rodem z Gombrowicza (opowiadanie *Nowy nauczycielczak*). Są w nim zapisane osobiste przeżycia autora, co łatwo sprawdzić zestawiając ten utwór z pamiętnikarskim *Wejściem w świat*. Ten ton znajduje kontynuację w opowiadaniu *Za biurkiem*.¹⁸ Ironia maskuje tu próby wyparcia się wiejskiego rodowodu przez „inteligenciaka”, pokazuje jego hybrydyczność, atawizmy zachowań, kompleksy, wynikające z braku obycia w miejskiej kulturze.

„Myślisz, że zagraniczna koszula zakryje twoją chłopską pierś, zrobi ją do niepoznaki miastową, sztywny kołnierzyk nada twojej twarzy poloru mieszczaucha z dziada pradziada. [...] Wydało ci się, że zakasowałeś miastowe nasienie, bo znad biurka patrzą na petenta twoje miejskie oczy. Starannie, władczo układasz ręce. Ignac, ale ty zapomniałeś o swoich chłopskich nogach — pod elastycznymi skarpetami kryją się potliwe, chłopskie odnóża.”¹⁹

Ta drugoosobowa narracja wskazuje na wpływ Juliana Kawalca. Istotnie, w tych pierwszych książkach znajdujemy niejedno z twórczości autora *Tańczącego jastrzębia*, zwłaszcza publicystyczne moralizowanie (choćby w opowiadaniu *Ziemia znajoma w Wielkim świniobicu*) oraz podkreślenie historycznego zadośćuczynienia, jakie klasie chłopskiej przyniosła Polska Ludowa. Konsekwencje owego zadłużenia zbiegają się u Trziszki z oczekiwaniami, które stawiano przed KKMP; ideologia dominuje nad aspektem biopsychicznym człowieka, wręcz go ubezwłasnowolni.²⁰ Wypowiedź literacka jest tu nie raz ilustracją do tez publicystyki, punkt widzenia narratora — bywa — jest głosem uogólnionym, głosem statystycznych prawideł: „tak się zawsze mówiło i w gazetach pisali, że nie tylko Rybniaki, ale wszystkie te wieś przyjeziorne, to już jakby jedna wielka rodzina”.²¹

Ironia będzie się później u Trziszki stawała dominującą postawą oceny awansu społecznego. Na razie ustępuje miejsca wciąż przeważającemu patosowi. Pierwsze książki pisarza można podsumować głosem Jana Z. Brudnickiego. W recenzji *Zylastej ręki* dostrzegł dwa problemy: 1. „traktowanie wsi w perspektywie jej zanikającej odrębności kulturalnej”, 2. „wymodelowanie typu bohatera, stopniowo przechodzącego od swoistej podkultury do uniwersalnej kultury ogólnonarodowej”.²² Janina Preger wybitnej wartości pierwszych książek Trziszki dopatrywała się w efektownych rysach socjologicznych i etno-

graficznych zderzających się kultur. Jej zdaniem, autor pokazuje głównie rodziców i awans ich dzieci. „Z głębokim autentyzmem psychologicznym przedstawia ten nieuchronny proces wydobywania się folklorystycznych, barwionych powijaków na stopień wyzwolony już od patriarchalnych ograniczeń.”²³

Na podstawie takich opinii oczekiwać zaczęto od Trziszki dzieła, w którym zawarłby on tęsknoty krytyki za wielką epopeją osiedleńczą. Ale w obfitej ilościowo literaturze o temacie Ziemi Odzyskanych, poza *Ptasim gościńcem* i *Babim latem* Haliny Auderskiej, na dobrą sprawę nie mamy takiej epopei. Nie stworzył jej też Trziszka, choć *Dopala się noc* jest na pewno próbą epiki heroicznej. Wystarczy przejrzeć antologię *Zachodem poszły dzieje*, by odnieść wrażenie, iż temat osiedleńczy to w najlepszym wypadku — by użyć formuły Jerzego Pluty — „okruchy epopei”.²⁴

Skrawki osiedleńczej epopei rozrzucone są w kilku książkach Trziszki: *Dopala się noc*; *Przedmiotowy pejzaż*; *Dobra nowina*, nie licząc już wymienionych. Znajdziemy je nawet w *Romansoidzie*, choć nie są one tam głównym problemem. Dopiero z tak scalonej lektury widać ów rys epicki, pokazanie grupy społecznej w wielkiej chwili historycznego zakrętu dziejów. Jest kilka powodów, dla których autor nie usłuchał zachęt krytyków. Przede wszystkim nigdy dotąd nie chciał zmierzyć się z klasyczną formułą powieści. To, co on sam, a i recenzenci, określają mianem „powieść”, jest w istocie składanką opowiadań, różnie skomponowanych, o różnych punktach widzenia narratora i różnych płaszczyznach ocen. Trziszka nie wierzy w możliwość stworzenia powieści, utrzymanej na nie zmienionym dystansie czasowym i jednolitej pozycji narratora w świecie przedstawionym. Podkreślając autobiografizm, podkreśla też niegotowość, doraźność ocen.

Zdaniem Małgorzaty Czerwińskiej współczesna literatura polska to domena autobiografii, zarówno „ekstrawertywnej, gdzie przez pryzmat doświadczeń „ja” oglądamy świat, i introwertywnej, gdzie świat jest tylko źródłem impulsów do przeżyć rozgrywających się wewnątrz „ja”.²⁵ Odczytywanie tekstu autobiografii powinno się — jej zdaniem — dokonywać w porządku: dom dzieciństwa (to miara, przykładana później do różnych sytuacji życiowych), wyjście z domu, podróż (przejście z przestrzeni swojskiej w obcą), związek z miejscem na ziemi (poszukanie nowej więzi w miejsce zerwanej łączności z okolicą dzieciństwa).

Wybierając taką drogę opisu twórczości Trziszki nie możemy zapomnieć, że manifestowaniu „ja” odpowiada rezygnacja z przedmiotowego obiektywizmu epickiego. Wprawdzie S. Melkowski już w *Wielkim świniobiciu* odnalazł balladowy, epicki ton, ale ilekroć autor próbował roli aoidy, tylekroć wpadał w patos. Trybuna nie jest dobrym miejscem na opiewanie kresowej Troi i nadnoteckiego Lacjum. Podpowiadano mu drogę najprostszą (z drogi tej częściowo skorzystała Auderska) — bliski autobiografii pamiętnik. Tak np. Katarzyna Meloch przy okazji analizy pierwszych tomów prozy Trziszki obficie wypisuje fragmenty z *Pamiętników osadników Ziem Odzyskanych*,²⁶ traktując je jako substytut wyznań autora. Idzie więc w ślady Witolda Nawrockiego, który na IX Zjeździe Pisarzy Ziem Zachodnich i Północnych dowodził, iż pamiętniki to „wielka szansa dla literatury zachodniej, szansa odkrywania nowych procesów społecznych i nowych wartości moralnych i psychologicznych”.²⁷ Wśród tych, którzy te nowe wartości dostrzegają, wymieniał Z. Trziszkę.

Nawet jednak najbardziej wyrozumiałe oceny tematu zachodniego w prozie²⁸ nie mogą przesłonić faktu, że zamiast biografii pokolenia otrzymaliśmy wielokrotnie powielane matryce stereotypów fabularnych, dla których liczne zbiory

pamiętników stanowią nie tyle źródło, ile wyjaśnienie. Zresztą i prozę, i pamiętniki ogarnęła ta sama wysypka — dowód przeżytego zakażenia wirusem konkursowości. Autorzy wiedzą, jak i po co pisać, żeby ich prace wydrukowano, a przynajmniej, by ich wysiłek został nagrodzony.

Rejestracji i oceny tych stereotypów dokonaliśmy w innym miejscu.²⁹ Tu więc podkreślamy tylko, że Trziszka zdołał tę chorobę przejść dość łatwo, dzięki strategii narratora — dziecka, które równie naturalnie przyjmuje patos, co komizm. Uporczywie powraca tylko jeden zbanalizowany chwyt — miłość młodych i konflikt rodziców, którzy poróżnili się na tle różnic etnicznych. Trzeba jednak pamiętać, iż autorzy pamiętników również wracają do tego motywu, bo jest on wdzięczną figurą, służącą do pokazania skrótu integracji kulturowej.

Jedną z ciekawszych prac o temacie osadniczym jest na pewno *Dopala się noc* Trziszki. Mamy tu przegląd różnych postaw ludzkich w nowym świecie i różnych problemów adaptacji. W tej kronice pierwszych lat na wsi zachodniej autor pokazuje drogę, jaką przeszli ludzie, nim stali się godnymi miana „Homo Lubusiensis”. W 1967 r. Alicja Zatorybówna tak określiła to nowe zjawisko socjologiczne: „Homo Lubusiensis odznacza się metrykalnie dosłowną młodością. Przestrzeń geograficzną nad środkowym biegiem Odry uważa za swojski kawałek ziemi, na której spędził dzieciństwo. Jego życiowe aspiracje sięgają szeroko pojętej nowoczesności, a lokalny patriotyzm wyzwolił się z więzów ciasnego regionalizmu. Homo Lubusiensis jest ambitny, przedsiębiorczy, pełen wigoru, pozbawiony dzielnicowych przesądów i uprzedzeń, łatwo naginający się do sytuacji. Wysoko ceni wiedzę, nieco mniej racjonalną organizację pracy. Towarzyski, oszczędny bez przesady, nie uwiązany do przedmiotów: morgów i willi, umie w razie potrzeby podporządkować prywatne cele celom ogólnym, co

wydaje się najsympatyczniejszym elementem lubuskiego charakteru³⁰.

Łatwo spostrzec, że jest to po prostu obraz Polaka. I w tym rzecz, że z różnych „wizerunków etnicznych” wyrósł jeden, ogólnopolski. A przybyli tu z różnych stron ludzie o różnej przeszłości. Ci, którzy kiedyś dominowali, bo byli bogatsi czy starsi, teraz różnymi sposobami chcą odzyskać pozycję społeczną. Stary Bronisław — Patriarcha wraz z umiłowaną (aż dosłownie, do wspólnego polegiwania) córką wręcz znęcają się nad chorowitym Józefem. On zaś pozwala sobą pomiatać. Nie dostaje konia, będzie mozolił się z orką wołem; dorastającego syna, który mógłby ojcu pomóc w pracy, dziadek z ciotką skuszają wizją konika, dla nich będzie gazdować. Józef nie potrafi skorzystać z nowego świata. Może wziąć ziemi, ile chce i gospodarzyć, a zadowala się kawałkiem ogrodu i reperacją butów, co mu nie daje dochodu. Ale i Patriarcha się gubi, choć z innych przyczyn. W Józefie jest wielkie zdziwienie okropnością wojny, wyrozumiała litość dla ciemieńców, no i choroba. Bronisław to fałszywy prorok, traktujący tę ziemię jako obcą, jako etap na drodze, którą powróci do własnej ziemi. Fałszywym prorokiem jest też Adam Wilniuk. Nie uprawia ziemi, nie zakłada rodziny, nie wierzy w życie na obcym, w możliwość powtórnego rodzenia. Nie wszystkim uda się odrodzić do życia. Krowy kaleczą pyski na ostrej trawie, nizinne poznanianki rogami odganiają je od soczystych kęp. Huculska, niewielka klacz, siłą doprowadzona do ogiera, skona. Cóż się dziwić ludziom?

Ale (to już z *Romansoidu*) dla podglądających tę scenę chłopów wiejskich nie dramat nieprzystosowania istoty żywej do warunków się liczy, lecz tajemnica płodzenia. Młodzi szybko zapominają o wojennym głodzie. Podkarmieni, najedzeni do syta odbijają sobie stracone lata dzieciństwa. Początek osad-

niczych dni to i dla dorosłych wielkie żarcie. opychanie się chlebem, mięsem i mlekiem, jak przystało zwycięzcom, bo ta nowa ziemia to ich łup, i jak przystało ludziom sponiewieranym, którzy nie wiedzą, co będzie jutro — zostaną tu czy wrócą?

Są fałszywi, są i prawdziwi prorocy. Franta nie tylko bim-brem niewoli sąsiadów i wynosi się nad innych. Zdobywa konie, żonie każe siano grabić grabiarką, podsuwa mierniczym poczęstunek, a nawet córkę, żeby tylko jak najwięcej wpadło mu w ręce. Zaczynają się spory o ziemię, o znaczenie, zaczyna się wrastanie, co tak komentuje Adam Wilniuk: „niech się prażą, niech im z nosów pójdzie juszka. Otumanią się ludzie bijatyką o ziemię i będą ją kochać. Ziemię będą kochać i siebie kochać nienawidząc.[...] A i fałszywi prorocy upadną; plony ziemi zaczną pokazywać, co kto naprawdę wart i ile komu. Tylko ona, ziemia, to potrafi. Tutaj ratunek...”³¹

Sam nie umie się nagiąć do nowego, ale zna drogę i wskaże ją innym. Pozwala się zabić w bójce na zabawie, żeby wypaliło się w ludziach zło, żeby śmierć nabrała sensu. W tym przypadku sens jest podwójny — z Adamem odchodzi poczucie wojennej niemocy, „zwałaszania” i tymczasowości pobytu na tej ziemi. Oswajając ziemię do śmierci, oswajając ją do życia. Mamy podobne motywy w *Kapryśach Łazarza* Stanisława Grochowiaka i w *Babim lecie* Auderskiej. Ktoś niezidentyfikowany (więc jakby głos ogółu) nad zaszytym Adamem mówi: „ — Człowiek powinien umrzeć tam, gdzie się narodził. A Adam był z naszych stron, z kresów. Czy to ma być znak, że zaczniemy zostawać tutaj, w tej ziemi piaszczystej, a jednocześnie podmokłej!”³²

Pewnym dopełnieniem (bo chyba nie zwykłym przedłużeniem) *Dopala się noc* jest opowiadanie *Wierzbowa niedziela* ze zbioru *Przedmiotowy pejzaż*. Mamy w nim tę samą rodzinę

Józefa, ukazaną po śmierci Adama. Jej członkowie po kolei opowiadają każdy ze swego punktu widzenia przemianę duchową Józefa, po pogrzebie. Już się nie boi, że go z nowej ziemi wypędzą „Jak nie całkiem, to do miasta albo do kołchozu.”³³ Syna, zdeprawowanego przez ciotkę, która sama nie chce rodzić, więc kradnie siostrzeńca, ratuje od śmierci. Sam zaczyna gazdować i odnajduje następcę. Kolejne monologi postaci pokazują symboliczny akt rodzenia się nowego człowieka. „Dla Hucuła nie ma życia, jak na połoninie” przestaje mieć złowróżbny, tragiczny sens. Stary, umierający już bez strachu przed luterskim cmentarzem Patriarcha, prorokuje wnukowi: „ty się doczekasz »tobi tam umeraty, de rodyła maty«.”³⁴

W opowiadaniach Trziszki, pisanych w różnym czasie, powracają motywy osiedleńcze. Coraz częściej zjawiają się tylko na odległym planie jako część przestrzeni dzieciństwa. W *Romansoidzie* najstarsi mieszkańcy wsi przypominają sobie etap wędrówki. Okazuje się, że po latach mało kto rozumie motywy ludzkich zachowań. Mit nowej wsi tworzy się z połączenia kombatanckiego odwojowywania Ziemi Odzyskanej i rozpaczliwej ucieczki od „tryzuba”. Przeszłość to po prostu biblijna tułaczka ludu, zapędzonego do „domu niewoli”, który poprowadzono z powrotem do Izraela. Trudno się oprzeć wrażeniu, że jest to prawda częściowa tylko, choć uprawdopodobniona konwencją zastyszanych opowieści starszych i wrywkową pamięcią dziecka.

W recenzji drugiego i trzeciego zbioru opowiadań Trziszki Maciej Szybist zarzucił mu stosowanie uników — podniosła intencja tematu zastępuje wartości warsztatowe. O prawdzie przesiedleńców autor niewiele może powiedzieć, bo rezygnuje z jakiegoś porządku myślowego, którego potrzeby sformułowania nie odczuwa, gdyż zrobiła to zań historia, los. Epopeja

osiedleńcza pod jego piórem staje się sielanką. „W nowym krajobrazie konflikty nigdy nie wykraczają poza ramy optymistycznego spojrzenia w przyszłość”. Nawet zabójstwo osadnika przez dywersanta niemieckiego, nawet postać szabrownika jest — zdaniem zbyt surowego krytyka — dla Trziszki normą. „Normę tę utrzymuje w takich wypadkach autor przez wprowadzenie deklamatorskiego, pseudoklasycznego tonu składni i słownictwa, który jest tym przykrzejszy, że kłóci się z całością utrzymaną w stylu ludowej, barwionej rutynizmami gwary”.³⁵

Wyjaśniliśmy już w poprzednim rozdziale, iż pisarze lubuscy zdecydowanie opowiadali się za postawą zaangażowaną w kształtowaniu społecznych zachowań, wyjaśniliśmy też, że prawdę artystyczną stara się Trziszka zespolić z doświadczeniami własnej biografii społecznej. Szybist więc ma rację tylko w połowie, ale też nie można mu się dziwić — znał tylko pierwszą część „książki — życia” autora, a przy tym obserwował głównie wątek przesiedleńczy, gdy dla Trziszki ważniejsza była sprawa integracji kulturowej oraz awansu cywilizacyjnego wsi i społecznego jej mieszkańców. Odnotujmy jednak ważne spostrzeżenia Szybista, iż uwznioślająca stylistyka tych urywków epopei przenosi je w bezpieczny świat historycznego porządku, a bohaterom opowiadań odbiera podmiotowość, sprowadzając ich do roli członków chóru, śpiewających pieśń o wsi osiedleńczej, wsi uleczonej od wojennych ran.

Heroizm przesiedleńczy u Trziszki jest więc heroizmem stylu, a nie czynów. Zapewne w części wynika to z obciążenia tematu zachodniego serwitutami ideologicznymi, które w prozie autora *Domu nadodrzańskiego* wyrażają się inwazją publicystyki w narrację. Ale to tylko część prawdy; Szybist nie zwrócił uwagi na to, że Trziszka mógł bardzo łatwo uzupełnić obraz pierwszych dni nad Odrą o tanie schematy „bohater-

stwa na małym obszarze*. Można było pokazać osaczenie przez „wilkołaków”, jak to zrobiła Maria Klimas Błachutowa w *Dziewczynie z wieży Babel*, można było po raz nie wiadomo który powołać do życia samotnego bohatera, który walczy z bandą szabrowników, a więc stworzyć polski western na „Dzikim Zachodzie”. Przypomnijmy, iż takie terminy, jak Kanada i Zachód były wtedy w powszechnym obiegu — materialne i moralnie wyniszczone społeczeństwo szybko stworzyło mit rajy dla odważnych, przedsiębiorczych i...pozbawionych skrupułów „westmanów”. Godności i dobytek leżały na ulicy, kto i w jaki sposób korzystał z nich opisuje np. Krystyna Nepomucka w *Samotności niedoskonałej*. Wojciech Bajerowicz opowiada o człowieku, który jadąc na Ziemi Zachodnie zabiera ze sobą swój dobytek. Na miejscu milicjanci i prokurator rekwirują rzeczy, a gdy dowody własności są oczywiste, uczciwego człowieka posądzają o zaburzenia umysłowe:

„— Heniu, chodź no — krzyczeli ze śmiechem przez drzwi do kogoś, szykując dobry kawał — tu jest jeden, co swoje meble z centrali przywiózł! — I też kiwali głowami”.³⁶

Mógł więc — powtórzmy — Trziszka sięgać do obiegowych konstrukcji fabularnych, od których roi się w antologii *Zachodem poszły dzieje*, zwłaszcza że w latach sześćdziesiątach jeszcze nie było miejsca na humorystyczny dystans wobec tematu, na jaki zdobył się później Janusz Olczak (*Siwe skrzydła, Szyld pisany antykwą, Spacerzy pielgrzymów*). Mógł, więc dlaczego tego nie zrobił? Zacytujmy dwie wypowiedzi pisarza:

„Kto nie przyszedł pątniczej drogi, ten nie ma prawa obcierać gęby naszymi sprawami”.³⁷

„— Był to wyjątkowy obszar zgody narodowej: tam nie trzeba było dokonywać reformy rolnej. Nie było pokrzywdzo-

nych, wszyscy byli równi, wszyscy dostali ziemię. To jest temat na pióro Faulknera, a my płacimy serwituty na rzecz chwili, to może robić publicystyka, zaś literatura powinna się zająć legendą tej ziemi”.³⁸

Więc prawda biograficznego doświadczenia przeciw łatwym schematom oraz potwierdzenie wartości tej prawdy w legendzie. Ale i coś jeszcze — heroizm czynów zastąpił Trziszka heroizmem postaw. Wobec ziemi i wobec ludzi. Wielokrotnie w jego opowiadaniach powraca motyw ojca, schyłego w pół wskutek choroby, a mimo tego uprawiającego rolę i reperującego sąsiadom buty. Ale to nie zwykła czynność rzemieślnika, ojciec jest lekarzem butów — to misja wobec cierpiących. Leczenie i rodzenie symbolizują u autora *Wielkiego świniobicia* powrót do życia po pątnicznym szlaku. Pejoratywnie nacechowane jest słowo „zwałaszały”, od „wałach”; wałach to koń, który nie może wydać potomstwa, nie może się rozradzać. Na nowej ziemi, opuszczonej i zdziczałej bez opiekunów, rodliwość jest potrzebna jak powietrze. W *Królowej matce* Władysława Mielczarka przedmiotem zazdrości sąsiadek jest... kogut. Bez koguta będą wprawdzie jajka, ale nie będzie kurcząt. U Trziszki od istot żywych wymaga się w pierwszym rzędzie spełnienia funkcji biologicznych, od których odwykły w nie-normalnym czasie wojny. Chłop ze zwierzęciem domowym żyje w biocenozie, znamy ten motyw i z Bolesława Prusa, i z Reymonta. Bohaterowie *Domu nadodrzańskiego* dzięki koniom i krowom mogą wypełnić swoje ambicje społeczne, znaleźć sens codziennej pracy, usiłują też oswoić ziemię przez rozrodzenie na niej tego, co ich kiedyś otaczało. Dlatego Milko marzy o potomkach huculskiej kobyłki, a Dyl „dopóki będzie łąził po miedzach, szukał kęp prawdziwych i soczystych, aż Zaza powróci do urody pierwiastki, aż napęlnią się jej wymiona.

zakwitnie maść kolorem maków polnych i całe Przyodrze zapełni się krówkami świecącymi oczyszczonymi barwami, górskim pięknem białości i czerwieni”.³⁹

I wobec zwierząt, i wobec ziemi jest się niańką oraz lekarzem. W tej personifikacji widać splot myślenia naturalistycznego z mitycznym. Za naturalizmem przemawia też brutalizacja słownictwa „zwierzęce” określenia przy charakteryzowaniu osób i biologiczna motywacja kontaktów między mężczyzną a kobietą. Sporo przykładów mamy w *Dopala się noc*, gdzie życie płciowe to metafora inicjacji społecznej: młodzi zaczynają swą dorosłość razem z nową wspólnotą, dla starszych „kogucia ostroga” jest znakiem, że wspólnotę uznali za wielką rodzinę, dającą gwarancję bezpiecznego wychowania potomstwa. Świat wrócił do normy, nocne warty nie są potrzebne, skoro „Prawie w każdym domu znów zawitało życie, a z nim zapach kobiecego mleka i pieluch”.⁴⁰

Stosunki płciowe w mitach, niezależnie od tego, czy mają symboliczne, czy orgiastyczne rysy, są upostaciowaniem idei płodności. Znamy w kulturach pierwotnych zakaz aktu seksualnego, gdy wieś przenosi się na inne miejsce, a równocześnie nakaz takiego aktu natychmiast po przybyciu na nowe terytorium. Złączenie płciowe stwarza więź.⁴¹ W prozie Trziszki wieś osiedleńców to — jak mówiliśmy — Ziemia Obiecana. Nie zwykły zagon, warsztat pracy, ale żywa istota. Schorowana, pokryta wrzodami lejów po pociskach, zarażona jadem min (autor często posługuje się w takich wypadkach słownictwem medycznym), lecz czekająca na oracza, który ją zaślubi i przywróci jej płodność. Zleksykalizowane w potocznych użyciach a ufundowane na myśleniu mitycznym określenia „miłość do ziemi”, „ziemia rodzi” u Trziszki powracają do pierwotnego łożyska kulturowego. W opowiadaniu *Wilcze kły* (z *Domu nadodrzańskiego*) Jan Dubeń zostaje zamordowany

przez dywersantów niemieckich, w chwili gdy pokochał nową ziemię. Zwróćmy uwagę na język miłosny, jakim narrator oddaje uczuciowy stosunek chłopca do ziemi.

„Brał się do porządkowania obejścia. To już najlepszy przykład, że chałupę uznał za swoją, wpisał ją między własne miłości. Do wiosny daleko, ziemia jeszcze zmarznięta, zaskrudliła się w pancierz, nie pozwoli się okryć, nie chce żeby jej rozgrzebywano łono. Czyżby Dubeń podlizywał się do ziemi, do przypisanego obejścia? Co mu do głowy przyszło, żeby w porę podwiosny — bo jeszcze nawet nie przedwiośnia — połechtąć ziemię, podłazić do niej z szachrowaną miłością? Czasem można usłyszeć, że chłop sam sobie zaszкодził. Za wcześnie zaczął ją podmacywać w najczulsze miejsce, już chciał łapami miętosić, kiedy jeszcze obca i nie rozbudzona — czekała na głaskanie, a Dubeń już ją miętosił. Dała mu po pazurach. Nie każdy wierzył w taką przyczynę Dubeniowego nieszczęścia, ale skoro powiadają — nie ma śmierci bez przyczyny...”⁴²

„Miłość”, „łono”, „podlizywać się”, „podłechtywać”, „podmacywać”, „miętosić”, „głaskać”, „nie rozbudzona” — chłopski, naturalistyczny rytuał miłosny. Personifikacja ziemi to plan mitu. Łatwo spostrzec, że Trziszka ze wszystkich pór roku najbardziej upodobał sobie wiosnę, czas wielkanocny, gdy w naturze następuje ponowienie życia. Dubeń ginie od kuli, lecz głos wsi sprowadza ten fakt z wydarzenia historycznego do beczasowego świata kultury ludowej. Osadnik reperuje płot, więc wykracza poza system mitycznych zakazów, jakie regulowały m.in. wyobrażenia o związku między płodnością kobiety a płodnością ziemi.

„Wiara w macierzystą naturę ziemi — piszą Joanna i Ryszard Tomiccy — nie kończyła się bynajmniej w sferze uczuć, ale stanowiła dyrektywę postępowania ludzi. I tak na

przykład do określonego momentu roku obowiązywał zakaz orania; w czasie gdy była „brzuchata” (brzemienna), nie wolno było wbijać w ziemię pali, kołków itp.; wystrzegano się budowania płotów do pewnej daty w okresie wiosny”.⁴³ Świętem wiosny była dla ludności wiejskiej Wielkanoc, gdy w kosmosie następowało połączenie ziemi z zapładniającą wodą. W eposie osadniczej Trziszki pierwsza wiosna to identyfikacja mitu kalendarzowego (właściwego dla kultur agrarnych) i kosmogonicznego.

„Pachniało wiosną, starzy mawiają, że wiosna zawsze rodzi się przy wodzie. Zrozumiałe — poczęcie każdej wiosny musi przyjść przy rzeczce, bo taką panienkę trzeba wykąpać. Już wszyscy uwierzyli, że poczęcie wiosny przychodzi nad wodą. W Draganowej wsi narodziny poznać było najłatwiej, płód wiosny łomotał już własną siłą, może swoją żywotność czerpał z gleby przesiąkniętej ludzkim potem, łzami i krwią. [...] Istotnie, szła wiosną. Ale nie taka sobie zwyczajna pora roku, na którą corocznie przychodzi kolej. To szła wiosna życia, jakby narodziny ziemi, nieba i wszystkiego. Jezioro i Piaśnica szemrały o pękaniu lodów, nawet nie tych co skuwały wstęgą wody, ale całych okowów zniewolonej ziemi”.⁴⁴

Zaakcentowany tu cytacyjny sposób istnienia folkloru w utworze świadczy, że dla autora jest on i sposobem charakteryzowania mentalności bohaterów, i środkiem stylistycznym do wyrażania treści historycznych. Mityczny wszechczas łączy się z datą kalendarzową. Cytowaliśmy wypowiedź Trziszki, w której mówił o konieczności stworzenia legendy przesiedleńczej. W *Romansoidzie* jest rozdział *Mit o wsi rodzonej*.

Mit i legenda to według folklorystów co innego. Treść obu uważana jest za rzeczywistość. Ale w micie czas to daleka, a w legendzie niedawna przeszłość; miejscem legendy jest świat współczesny, miejscem mitu rozmaite światy — inne i dawne; legenda ma charakter ludzki — mit nieludzki.⁴⁵ Jednak granice między

nimi są elastyczne, łączy je też fragmentaryczna struktura, jakby potencjalność gatunkowa. Szukając pomocy w genealogii folklorystycznej, można by powiedzieć, iż autor tworzy jakieś kronikaty, wyjaśniające pierwsze dni na nowej ziemi. Mit jest tu tyleż uwzniośleniem, ile dokumentem umysłowości jej nowych właścicieli.

Podstawową cechą myślenia mitycznego jest antropomorfizacja przyrody.⁴⁶ Animizacyjny charakter wyobraźni Trziszki omówimy łącznie z językiem pisarza. Tu podkreślimy, że w stosunku do ziemi autor konsekwentnie wpisuje się w świadomość mityczną, przy pomocy której chce podkreślić ponadhistoryczną powinność człowieka, niemożność życia bez poczucia więzi. W *Uszance* podczas transportu dziadek, który za chlebem był kiedyś na Saksach, tak zachwala nową ziemię:

„Parszywe były Saksy, ale bez szkopów ziemia nad Odrą znowu odetchnie. Długo ją deptali, to teraz potrzebuje odetchnąć. Na bezpłodność nie choruje, nie. Dosypiesz trochę proszku, takiego nawozu i już burak, jak ludzka głowa, istna kadź. Buraczana tam ziemia, ale zwyczajna łakoci, skiba język wysadza, żeby jej proszku sypnąć. Jęzor wyrzuca, na sól czeka, na proszek, już taka jej natura.

Niewolnikiem tam byłem, teraz panem ją powitam, ona też z honorami mnie przyjmie. Zwyczajnie, to spotkanie starych znajomych, tyle czasu nie widzieliśmy się. A ona niewolnikiem mnie pamięta, to teraz powita hojniej. Dobra dla mnie była. Szkop gnał, zagonić chciał, ale ona, ziemia, nie pozwalała, brała w opiekę. Kiedy już siły odchodziły, wtedy wśród skrzydeł żyt można było odetchnąć. One zasłaniały, kryły przed świdrującymi ślepkami bauera. Szum niósł się w powietrzu i rękoma siła wracała.

Wojna po niej przeszła, rany zadała, to teraz ona na nas

czeka. Przyjedziemy, żeby ją uspokoić, pocieszyć, na wyschnięty język posypać soli, skropić wodą, zaspokoić pragnienie”.⁴⁷

Kropienie wodą ziemi to magiczny zabieg pobudzający płodność. Woda i sól to chrzest, przyjęcie do rodziny, uznanie za swego. Plan mityczny miesza się z realnym. Chłop jest Anteuszem, odzyskującym siły przez kontakt z ziemią, ale i niewolnikiem niemieckim. Po stronie historii stoi krzywda, po stronie mitu — miłość. Ziemia tu jest matką, opiekunką. Dlatego tak często mamy u Trziszki motyw pogrzebu, ściślej: lęku przed pochowaniem w nieznannej ziemi. Pogrzeb to powrót do łona matki, groby są znakiem pokrewieństwa z ziemią. Wiemy już, że ziemia to również kochanka. Uprawa jej należy do mężczyzn. Pierwsza orka pod okiem ojca to pasowanie na rycerza ziemi. Pokazaliśmy, jak śmierć od kuli wieś „oswaja” w myśleniu mitycznym (skrzywdzenie ziemi). Lecz ta sama śmierć ma inną, bardziej realnie — historyczną, wykładnię: Dubeń „Padł bezwładnie, ale zachował w sobie odruch żołnierza, jakby własną pierś chciał tym żytnim zagonom oszczędzić bólu, jakby bronił je przed stratowaniem”.⁴⁸

Ludowa wizja świata dzieli kosmos na żywioły męskie i żeńskie. Męski to niebo, wojna, koń, żeński — ziemia, płodność, woda etc. We wsi przesiedleńców bardzo częsty u Trziszki obraz orki wołem (znany również i z pamiętników, autentyczny) to znak czasu przejściowego.

Nie dziwny się, że Maniek czy Mundek nie chcą prowadzić zaprzęzonego do pług „byka krasego”. Wół jest „zwałaszaty”, niedoskonały, kaleki. Pasowanie na mężczyznę to orka koniem. Dojrzały gospodarz Cześń ucieka od rodziny pod pretekstem, że wstydzi się jeździć wołami. Żona to rozumie, proponuje mu, iż woły „to mogłaby być moja sprawa”. Kiedy bez nogi wraca do rodziny i — choć kaleka — bierze się do orki, wieś traktuje go jako niepełnowartościowego mężczyznę. Dopiero

gdy poradzi sobie z koniem, wpisze się między starszyznę i zyska miano zawołanego gospodarza. Wół, który nie jest jednoznacznie męski albo żeński, w osiadłej kulturze agrarnej nie ma miejsca. Niektórym przypomina czasy pańszczyźnianej sochy, jego wymiana na konia symbolizuje zatem pełną sprawność męską gospodarza i niezależność klasową chłopstwa. Ale wół to zwierzę betlejemskie. Skojarzony z motywem Ziemi Obiecanej symbol Betlejem to znak narodzin odkupiciela tej ziemi od zła, które uosabia diaboliczny wilkołak (nazwa własna — Wehrwolf — zastąpiona jest u Trziszki rzeczownikiem polyspolitym, ma on cechy groźnego zwierzęcia — kultura ludowa wojnę jako dzieło ludzi przetwarza w sprawkę demonów).

Przytaczamy tu przykłady z wczesnej twórczości pisarza, jednak świadomość powagi, jaką mit nadaje opisywanej rzeczywistości, towarzyszy autorowi stale, gdy idzie o epopeję przesiedleńczą. Opowiadania te bywały przedrukowywane w innych zbiorach, w sporo lat po napisaniu, więc w opinii twórcy ich sens światopoglądowy i estetyczna atrakcyjność zachowują moc pierwotną. W późniejszej twórczości odwołanie się do reguł mitycznych wykorzystywane jest jako figura myślenia opozycjami, widać to w *Oczeretach*; tu stały u Trziszki obraz wsi jako miejsca, gdzie się zetknęły woda i ogień, bagno i piaszczysty las, gdzie wieś i sąsiedni PGR mają kontrastowe nazwy: Smolary i Świniary to światy męskie i żeńskie. Pogodzenie tych światów, zlanie w jedną formę, nie da się załatwić dzięki „dobrej nowinie” z góry, a orędownik tej idei woźny-nauczyciel (więc osoba pośrednia) dostanie się do więzienia.

W latach sześćdziesiątych karierę w humanistyce zrobili koncepcje myślowe, odkrywające swoistą jednorodność i harmonię kultur, przynoszące wizję człowieka poza historią. W polskiej literaturze najciekawszą ich realizacją jest twórczość

Tadeusza Nowaka. Okazało się po czasie, że „język ptaków i traw” jego prozy stworzył wizję takiego ładu, który może wchłoniąć nawet najgorsze zło. W swoim stosunku do kultury ludowej Trziszka nieco się od niego różni. Dla Nowaka jest ona universum, organizującym całość ludzkiej psychocieleśności. Autor *Piaszczystej skarpy* patrzy na mit z pewnego dystansu, dostrzegając nie tyle mit, ile jego historycznie uwarunkowaną potrzebę, traktuje go instrumentalnie jako coś, co pozwala wierzyć ludziom w sens rzeczywistości, jaka jest. Jeśli Nowak uprawia literacką psychoanalizę społeczną, to Trziszka społeczną cybernetykę.

Do takiej postawy potrzebny jest dystans wobec rodzimej kultury. Biografia mu to umożliwia. „Od początku — wyznaje — wraz z repatriantami i osadnikami musiałem podejmować wysiłek scalający odmienne tradycje i wtedy urodził się we mnie dystans nawet do tego, co reprezentowała moja grupa repatriancka...”⁴⁹ Dlatego mamy w jego prozie szczególnie frapujący obraz adaptacji i integracji kulturowej. Ściśle mówiąc: interesuje go (w związku m.in. z wykazaniem uprzednio kierunkiem polityki kulturalnej ZMW) proces współczesnej neoregionizacji⁵⁰ jako efekt przemieszania ludności. Historyczną potrzebą stało się na Ziemiach Zachodnich zarówno gospodarcze, jak i kulturowe zunifikowanie zamieszkujących je ludzi, stworzenie społeczności, która poradzi sobie z techniką uprawy roli oraz zaakceptuje siebie jako zbiór przypadkowych układów etniczno-kulturowych. Do obserwowania procesu wrastania, integracji oddelegowano liczny zastęp sociologów, którzy stwierdzone przez siebie prawidłowości opisywali nie tylko w pracach specjalistycznych, lecz i w popularnych tygodnikach. Ich czytelnicy mogli się przejrzyć w lustrze wartościującym — nie przestając być zjawiskiem, integracja stała się ideą. Niejeden reportaż oraz

spora część prozy są radosnym raportem o skończonej fazie budowania nowego społeczeństwa. Na kartach prozy pojawił się młody (znający życie tylko z książek i opowieści) socjolog, daremnie szukający antagonistów regionalnych. Musi stwierdzić — w *Starcie* Leona Turkowskiego z obrażającym inteligencję naukowca żalem — iż „We wsi integracja zakończyła się ostatecznie”.⁵¹ Z tak łatwego pomysłu fabularnego Trziszka nie korzysta.

Na dwie cechy jego opisu integracji trzeba zwrócić uwagę: związek z reportażem i stosunek do folkloru. Autor *Hap-peniady* do swoich reportaży ma wyraźnie twórczy stosunek, traktuje je jak teksty literackie. Jeśli np. porównamy *Relację o ogniomistrzu Niewidziajle z Podróży do mojej Itaki* z jej pierwszą wersją („Nadodrze” 1966 nr 20), spostrzeżemy, iż jej twórca trochę ją odmienił. Niektóre słowa regionalne zastąpił powszechnym (np. „masność” ziemi przeszła w „tłustość”), wyrugował ze słów bohatera liryczny patos, ale przy okazji fragmenty pierwszoosobowego opowiadania Niewidziajły zmienił na narrację trzecioosobową. Swój własny tekst potraktował jako źródło literackie. Jeśli z kolei zestawimy *Kronikę pisaną miedzią* w obu wersjach, przedzielonych okresem dziesięciu lat,⁵² spostrzeżemy, że w pierwszej autor wiele wyrazów wyróżnił spacją, podkreślając ich cudzysłowowy charakter. Ważny był problem (społeczność wsi przeobrażonej w zakład wielkoprzemysłowy) i język, który ten problem dokumentował.

Między reportażem a opowiadaniem w wydaniu Trziszki nie ma istotnych różnic. Proza współczesna miesza ze sobą te gatunki tak dalece, że fikcjonalność przestała być tu wyróżnikiem literackości. Porównajmy dwa zdania otwierające tekst: „Wieś Jany, uderzająco podobna do innych”, „Wieś jest duża, ale brzydka, gęsto i nieregularnie zabudo-

wana". Jest to typowy opis reporterski — obserwacja z zewnątrz, zestawienie pojedynczego egzemplarza z obrazem typowym, zdania pojedyncze, rejestrujące, element oceny. Pierwszy cytat pochodzi z opowiadania Trziszki pt. *Młody*, drugi z reportażu Ludwika Staszyńskiego.⁵³ Przenikanie obu gatunków widać też w warstwie językowej. Otwierające *Wielkie świniobicie* opowiadanie ma tytuł *Plecami do wielkiej wody*.

Tą metafora pojawia się bardzo często przy lokalizacji przestrzennej akcji utworów — animizacja wsi jako żywej istoty, przycupniętej pod piaszczystą skarpią, gdy z drugiej strony jest Wielka Woda. *Kronikę pisaną miedzią* (pierwsza wersja) otwiera zdanie: „Ta wieś plecami oparta o Wielką Wodę nazywa się dźwięcznie Żukowice”. Wielka Woda to Odra, oprzeć się o nią plecami, to znaczy czuć się bezpiecznie, ufać jej. Ostatnie zdanie (druga wersja) też mogłoby się znaleźć w opowiadaniu: „Dojrzewa ziemia, rodząc miedziany kruszec”.

Reportaż przenika do opowiadań Trziszki i jako technika rejestracji realnej aktualności, i jako skłonność do uogólnień, do eliminowania zjawisk nietypowych. W opowieści *Wschodzący dzień* mamy na przykład przemieszanie fabuły z partiami komentującymi zmiany w obyczajowości wiejskiej. Jest to wyraźne spojrzenie z dystansu, gdy przy relacji działań bohaterów narrator „podgląda” ich z bliska. Niektóre fragmenty tego komentarza są wręcz rozszerzeniem wypowiedzi prasowych autora.⁵⁴

W pierwszych zbiorach opowiadań znajdujemy u Trziszki sporo materiału folklorystycznego. Obserwując drogę literackiej biografii autora, można stwierdzić pewną prawidłowość: oto obszerne cytaty tekstów folkloru (najczęściej pieśniowego) z czasem ustępują miejsca przywoływaniu przysłów i sentencji, które są dlań matecznikiem dzieciństwa. Powiedzieliśmy,

material, gdyż pisarz nie stylizuje na folklor, ale pokazuje jego rolę w procesie neoregionalizacji. Kultura ludowa ma dwie strony. Z jednej tożsamość cywilizacji i kultury, poczucie jedności, intymny związek człowieka ze światem pozaludzkim. To fascynuje, niektórym przesłania drugą stronę, po której jest „opór wobec wszelkiej zmiany, konserwatyzm i uwięzienie jednostki w świecie zbiorowych wyobrażeń, niemożliwość jej autonomizacji”.⁵⁵ Dla osoby tkwiącej w tradycyjnej wspólnocie wiejskiej nie istnieje możliwość oglądania i oceniania folkloru. Takiego samooglądu uczy ideologia narodowa. Świadomość etniczna jest prerefleksyjna, świadomość narodowa — refleksyjna. Przejście od jednej do drugiej może być bolesne: rodzą się nastroje eschatologiczne, mówi się o końcu świata, powstają sekty religijne. Jak się wydaje, Trziszka trafnie rozpoznał to zjawisko. Pierwszym dniom na nowym towarzyszą w jego prozie nastroje apokaliptyczne, pojawiają się reminiscencje biblijne, chłopci zmieniają się w proroków, niektórzy nie chcą pracować, czekając na powrót do normalnego świata. To grupa starców i osób „zwałaszających”.

Trzeba tu podkreślić, że pisarz pokazuje inny stosunek do folkloru różnych grup wiekowych. Najstarsi prezentują świadomość nieomal mityczną, choć i oni wskutek nagłego wyrwania się z tradycyjnej wspólnoty zdobywają się na refleksję wobec dotychczasowej wizji świata. Dziadek ze *Wschodzącego dnia* na widok wsi, w której piaskowa skarpa wylazi z bajora, myśli: „Tu ziemia chyba na żółtciu pływa?” To znany w Słowiańszczyźnie mit. Nowa wieś mu się nie podoba. Kartofle „szwabskie” są rzadkie, na Podolu były sypkie. Te śmierdzą stonką. Tam ziemia sama rodziła, tę trzeba zmuszać nawozami. „[...] u nas wszystko od Bozi pochodziło, a tu to ludzka babranina [...] U nas po kąpieli to jakbyś z Jordanu wyszedł: rzeźwy, swój, jak po chrzcie świętym.[...] mówili, że Pan Jezus

nie urodził się w Palestynie, tylko na Podolu. Boso mógł chodzić; ja za pługiem też boso chadzałem..."⁵⁶ Każda grupa etniczna cechuje się etnocentryzmem, tylko siebie uważa za ludzi, inni są barbarzyńcami. Opozycja „nasze” — „obce” to opozycja „boskie” — „ludzkie”.

Ale starzy nie mają już takiego, jak kiedyś, poszanowania. Ich autorytet nie wytrzymał próby czasu. Początki integracji to ożenek reprezentantów różnych kultur rodzimych. Wesele zawsze było w literaturze wdzięcznym motywem, bo można było zebrać różnych bohaterów oraz pokazać charaktery i obyczaje, wieś i miasto, starych i młodych. Trziszka, jak wspomnieliśmy, nie notuje dramatów mieszanych małżeństw. Heroizm Romea i Julii w literaturze o temacie zachodnim zawsze zostaje nagrodzony ślubną obrączką, choć nieraz — jak w *Grzesznikach* Henryka Panasa — towarzyszy mu przelew krwi. Dla Trziszki wesele jest okazją do pokazania integracji wsi przez skrót zapisu folkloru. Jest więc obok siebie pieśń weselna z jednej i z drugiej strony nowej rodziny.

„Na Heńki weselu zaczynali Rusnacy:
Za naszym chyzom kopa siena,
fcziera była diuka, gnez je ziena,
fcziera była diuka pod winoczkom,
gnez je newistoczka pod chustoczkom.
fcziera była diuka zaczesana,
a gnez je newistoczka zaczęplena.

A druhenki po swojemu:

Wstuzeczki jej odpinajum,
rozmarynek za piec ćpajum,
zawdzioli ji czepczyskuo
musi kochać to chłopisko."⁵⁷

Najwyraźniej autor chciał jak najwięcej zanotować, utrwalić. W pierwszej redakcji opowiadanie *Piórnice*⁵⁸ z *Domu nad-*

odrzańskie było znacznie krótsze, zostało potem uzupełnione o scenę, w której znalazło się kilka pieśni, śpiewanych przez zebrane na sąsiedzkich posiadach kobiety. Folklor się miesza, wreszcie ustępuje miejsca pieśniom i obyczajom ogólnonarodowym. Mamy tego przykład w *Hulają bez pamięci*, gdzie różne grupy etniczne najpierw śpiewają swoje pieśni regionalne, później wszystkich godzi „Głęboka studzienka”. „Włączyli się do chóru i starzy, i młodzi, studzienka połączyła wszystkie głosy. bąkliwe i zawodzące, i jolkające”.⁵⁹

Integracji sprzyjają wzory obyczajowo-kulturalne przenieszone z miasta. Na Ziemiach Odzyskanych ich przenikanie było wyjątkowo szybkie⁶⁰, bo i wzory kultur regionalnych nie stanowiły już silnej zapory, skoro można było w nich wybierać pożądane wartości. Sprzyjała też temu procesowi struktura ekonomiczno-społeczna nowej wsi: pojawienie się rolnika — dwuzawodowca.

W poczuciu pełnej integracji wyrastają dopiero dzieci. Ich folklor, wielokroć zapisywany przez Trziszkę (żarty, przysłowia, rymowanki), nie odwołuje się do „wizerunku etnicznego”. Świat dzieciństwa jest mieszany, lecz nie wywołuje poczucia niższości kulturowej.

Mimo to jego bohaterowie pozostają mieszkańcami. Psychologię takiego człowieka opisał w *Drewnianym weselu*. Zwykle jednak autor unika wypróbowanych w literaturze sposobów charakteryzowania postaci. Można nawet mówić o zamierzonej jednostronności w kreowaniu bohaterów, ograniczonej do języka. Napięcia uczuciowe, emocje i ważne konstatacje wyrażają oni w mowie dzieciństwa. Zestawienia różnych stylów mówienia pokazują szczeliny w osobowości mieszkańców. Trziszka rejestruje to, co widzi i słyszy, nie ufa psychoanalizie (choć postaci ojca i matki w dzieciństwie bohaterów zaświadczały wpływ Freuda), gdyż naocznie obserwował znaczenie

determinant społecznych. Osobowość człowieka z pogranicza różnych światów nigdy nie jest spójna. Pisarz dokumentuje tę tezę poprzez język postaci, w którym ważne jest to, kiedy mówią jakimś kodem „dla wtajemniczonych”, w jakich sytuacjach kamuflują swe pochodzenie, czy są dumni z języka rodzinnego, czy też się go wstydzą... To osobny i tak ważny problem, że poświęcimy mu specjalny rozdział.

Do tematu osadniczego autor powracał później jako do świata dzieciństwa, przeciwstawiając go miejskiej dorosłości. Pożegnaniem z tą problematyką są opowiadania z tomu *Piaszczysta skarpa* (1983). W drugiej połowie lat siedemdziesiątych (*Z dołu w górę*, *Już niedaleko*, *Oczerety*) motyw domu pod białą skarpą nie oznacza już heroicznego okresu przesiedleńczego. Autora interesują zmiany, jakie w mentalności wiejskiej wywołała nowa sytuacja prawna: zniesienie obowiązkowych dostaw, możliwość uzyskania renty za oddaną państwu ziemię, „farmeryzacja” gospodarki w miejsce dotychczasowej wielowytwórczości.

Atutem Trziszki był dotąd biograficzny dokumentaryzm. W tej grupie tekstów patrzy na wieś, której nie towarzyszy na co dzień. Mimo fabularnej atrakcyjności nie wszystkie przekonują w swym optymizmie. Np. w opowiadaniu *Jeszcze wyżej* (*Z dołu w górę*) na wsi panuje sielanka, którą dobrze znamy z czasów „propagandy sukcesu”. „Nowoczesność w domu i zagrodzie” na każdym kroku. Wzorowy rolnik jest sekretarzem Komitetu Gminnego do spraw rolnych. Indywidualni pomagają PGR-owi i odwrotnie. Nawet śmierć ojca wyjdzie bohaterowi na dobre, bo zabierze on samotną matkę do wsi, gdzie akurat ma atrakcyjną pracę, ożeni się z miłości (i bogatą) etc.

Ironia innych tekstów w tym zbiorze osłabia to wrażenie,

niemniej ton radosnej akceptacji nowego, jaki pojawia się u pisarza, brzmi fałszywie. Trziszka sprawdza stare wartości w nowych postawach. Omawialiśmy miłość do ziemi jako cechę, która umożliwiła wrośnięcie przesiedleńców w kulturę przemienionej Polski. Już wtedy pojawił się motyw opuszczenia wsi. Było w tym trochę z pozytywistycznego obrazu dziecka — odmienca, kiedy pokazywał postać nadwrażliwego chłopca, który nie umie nawet utopić kociąt, nie potrafi się odnaleźć w grupie rówieśników, kopiących piłkę, z samozaparciem maszeruje co dnia do szkoły, choć go „Harna Danula” nie książkowych mądrości chce nauczyć. Ten chłopiec nie mieści się we wsi, jego awans społeczny („nauczycielczak”) jest zrozumiały. Dalszy los tego inteligenciaka znamy z *Romansoidu*, *Happeniady* i *Przedmiotowego pejzażu*. A co z jego braćmi i przyjaciółmi, którzy pozostali? Jak wygląda miłość do ziemi Mańka,⁶¹ który rodzi się z ziemi, gdy go ojciec wyciąga z błota? Stary porządek wsi był regulowany przez porządek patriarchalny. Józef to Józefat, patriarcha. Ale dziś jego żona dość ma udręki z rolą, opuszcza męża i wyjeżdża do córki. Maniek na wsi się nudzi; choć (to program ZMW) zakłada klub – kawiarnię, nie ma się z kim ożenić ani nawet pogadać. Zostaje chłopem-robotnikiem, lecz to wciąż namiastka życia. Ucieczka Mańka ze wsi jest niby usprawiedliwiona poczuciem niepełnowartościowości i miłością do Renaty, ale pozostaje ojciec, który nie chce rzucić ziemi. Nie wiadomo, czy chłopiec bardziej żałuje ojca, czy pozostawionego w obcych rękach Kasztana, jednak już takie zestawienie pokazuje, jak daleko odeszła wieś od porządku patriarchalnego. Kocha się nie to, co się kochać musi z nakazu kodeksu etycznego, ale to, co się samemu stworzyło. Inaczej mówiąc, kocha się siebie w swoich wytworach. Stąd tak częsty u Trziszki motyw konia wyhodo-

wanego od źrebięcia i ułożonego przez siebie. Tęsknota do niego odzwierciela psychikę chłopca, który dziś jakby nie upodmiotawiał swojej pracy.

W opowiadaniu *Z góry na dół* i w *Oczeretach* spotykamy Januarego Bryndzę, który sprzedaje matczyną ziemię a za uzyskaną kwotę kupuje auto, by zaimponować otoczeniu. To już nie ojcowizna obrośła nakazami etycznymi, ale matkowiźna, którą traktuje się jak przedmiot, rzecz. Na chłopskiej moralności pojawiły się skazy. Wiejskie dziecko chce się zdystansować wobec swego dziedzictwa; awansowawszy — na plecach współplemieńców chce dojechać do szczytów. Wobec odszczepieńców Trziszka nie zna litości. „Towarzysz pierwszy” w *Stanie skupienia* rozbija się po pijanemu autem i dopiero wtedy „pójdzie po olej do głowy”, gdy mu tę głowę lekarze otworzą podczas operacji po wypadku. January Bryndza nie zaimponuje wsi, bo auto jest liche i zepsuje się — wjedzie więc pojazdem z kierownicą, ale ciągnąć go będą konie. W opowiadaniu *Wnerwiony* po przyjeżdżające z miasta autem dzieci ojciec wyjedzie wozem z tucznikami, a w powieści *Już niedaleko* tenże ojciec spojrzy na zmotoryzowane potomstwo z wysokości fury gnoju.

Trziszka z reporterskim pośpiechem, czego mu na plus nie zaliczamy, zapisuje przemiany współczesnej wsi, w której ziemia stała się po prostu środkiem produkcji. Odbija stan umysłów, zaabsorbowanych przypuszczalnymi zmianami polityki rolnej. W *Oczeretach* Bryndza w dyskusji ze starym Bosiackim oceniają, czy prawne wydziedziczenie po latach nieuprawiania osobistego ziemi jest sprawiedliwe. Syn Bosiackiego i Bryndza są po stronie sejmowych ustaw: ziemia jest środkiem produkcji i niezależnie od formy własności społeczeństwo ma prawo ingerować w sposób jej wykorzystania, bo to dobro ogólnona-

rodowe. Bosiacki na to: „Jak wam przychodzi do głowy coś takiego dzisiaj, to jutro z kooperatywą ziemną zaczniecie”.⁶² Po której stronie jest narrator nie wiemy, ale można coś wywnioskować z faktu, że stary chce skonstruować *perpetuum mobile*...

Pokazuje też autor wzorowe gospodarstwo Polańskiego (*Już niedaleko*) kierującego zespołem „rolno-rodzinnym”. Synowie po studiach rolniczych wraz z ojcem tworzą fabrykę mięsną, bo to nie zwykle obejście rolnika. Żeby uprawomocnić akceptację takiego modelu rolnictwa, narrator nie tylko sam je obejrzy, ale i wysłucha o nim audycji w radio. Oba przekazy są zbieżne, chłop tak się przeinaczył, że już nawet mówi jak redaktor „Rolniczego kwadransa”. Ta lukrowatość nie przekonuje. We wsi Trziszki nie widać pracy. Są przeliczenia ekonomiczne, uzasadniające racjonalne stanowisko nowego modelu gospodarowania, ale nie ma np. deszczu albo suszy. Nie ma nawet roślin. Są maszyny w kółku rolniczym, ale nie wiadomo, jakie konkretnie mają nazwy, do czego służą.

Trzeba złego doświadczyć, by wiedzieć co dobre. Trziszka pozwala swoim młodym bohaterom opuścić wieś na jakiś czas, wierząc w ich powrót. I wracają. W *Już niedaleko* ojciec już się przeprowadza do Domu Zasłużonego Rolnika, traktuje to jak klęskę życiową, ale ukochany syn zdecydowanie się objąć gospodarstwo. Podobnie w opowiadaniu *Skotowany*. Siedliskiem zła jest miasto, które wysysa z chłopca siły żywotne. Kto ulegnie mitowi wyższości kulturalnej mieszczaucha, staje się niewolnikiem świata rzekomych wartości. Uchronić się przed zejściem z wyzwolenca w niewolnika można poprzez manifestowanie swej plebejskości. Stach Puchała skończy Akademię Sztuk Pięknych rzeźbiąc postaci rodziców — chłopów i wraz z tą rzeźbą wróci na wieś. Podobny motyw splacenia długu

własnej klasie mamy w opowiadaniu *Rozpędzona (Piaszczysta skarpa)*. Nowe pokolenie młodzieży potrafi rozpoznać miraż mieszczańskiej kultury i zlekceważyć ją.

Cytowana już M. Czermińska środkowym ogniwem triady autobiografii czyni podróż. Jest to poznawanie cudzego świata. W krainie dzieciństwa Trziszki nieraz mieliśmy „małą podróż” — wyprawę do szkół. „Wielką podróżą” samokształceniową jest pobyt w mieście.

2. Mina i drwina

Zagadnienie awansu społecznego jest w polskiej literaturze tematem często opracowywanym. Przejściu od klasy uważanej za niższą do wyższej towarzyszyły stany frustracyjne i lękowe, które wynikały z przyjęcia kultury zdobywanej za coś lepszego. Ostap Bondarczuk, Stanisław Wokulski czy doktor Judym, a nawet Stefcia Rudecka z *Trędowatej*, wręcz irytują swoją uległością i pokorą. Potrafią zdobyć się na krytyczny ogląd niektórych wartości nowego, ale nie umieją zdyskwalifikować mitu Kopciuszka, swój awans traktują jako szczególną łaskę losu. Są lepsi od przedstawicieli „wyższych” sfer pod każdym niemal względem, lecz nigdy do końca w to nie uwierzą. I nie jest to jakaś indywidualna cecha charakteru — świadomość wyzwolenca będzie istniała dopóty, dopóki będą istniały krańcowo odległe warstwy społeczne. dopóki przepływ między nimi traktowany będzie jako ruch pionowy: w górę lub w dół. Każda grupa wytwarza pewne normy, które konsolidując ją równocześnie chronią przed rozmyciem z zewnątrz. Poczucie harmonii życia, istnienia w jakimś ładzie możliwe jest wtedy, gdy się te normy traktuje jako coś oczywistego, gdy się ich nie dostrzega. Każdy moment refleksji, spoj-

rzenie z zewnątrz na taką grupę, to zerwanie tożsamości z formą, poczucie nieidentyfikacji.

Paradoksem kultury współczesnej Polski jest między innymi podtrzymywanie historycznego — w warunkach społeczeństwa bezklasowego — mitu awansu społecznego. Używanie tego pojęcia sankcjonuje nierówności socjologiczne; słowo „awans” odnosi się do hierarchii wartości pionowych. Stosunek do tego pojęcia, zatem samookreślenie się wobec własnej grupy, jest inny u pisarzy różnych generacji. Świadomość pisarska Stanisława Piętaka, a nawet sporej części młodszych od niego literatów chłopskich, była sparaliżowana poczuciem niższości kulturalnej. Wyjście spoza klasy traktowali jako rodzaj duchowego posłannictwa — „awans” musieli przyjmować serio, bo swoich braci na wsi pozostawiali w warunkach nie zmienionych. Pisarze młodszy wychowali się w okolicznościach, w których awans przestał być czymś przypadkowym; nadto, przy rozpowszechniających się *mass mediach*, nie oznaczał on już postępu kulturalnego a tylko cywilizacyjny. Stąd u części pisarzy nurtu chłopskiego, wśród nich i u Trziszki, zjawia się postawa ironiczna, postawa drwiny wobec rzekomych sukcesów życiowych, jakie osiągnęli dzięki wypisaniu się z „dziadowskiego rodu”.

Badania socjologiczne wykazują, że młodzież wiejska w swoich aspiracjach życiowych wysokie miejsce przyznaje przeniesieniu się do środowiska miejskiego. Tak np. w ankiecie „Młodzi 1971” na pytanie „gdzie chciałbyś spędzić resztę życia?” tylko 44% spośród mieszkańców wsi i 4,5 — 5,5% zamieszkałych w miastach odpowiedziało, iż wybierze wieś.⁶³ Ciekawe, że ten proces rozłożony jest na etapy — większość ankietowanych nie marzy o wielkiej aglomeracji, lecz o małym miasteczku. Dopiero dzieciom przyznaje się możliwość zamieszkania w dużym mieście. Bohaterowie literaccy mają

większe ambicje. Nie jedyna to rozbieżność między światem prezentowanym przez nurt chłopski a realną rzeczywistością. Jeśli np. ustaliliby się listę zawodów, jakie wykonują postaci literackie w tej prozie, okazałoby się, iż najczęściej pojawia się dychotomiczny obraz starego rolnika i młodego przedstawiciela inteligencji twórczej. Badania socjologiczne wykazują zaś, że tak w opinii rodziców, jak młodzieży inteligencja twórcza ma odległe miejsce w hierarchii upragnionych zawodów; wyżej od niej klasyfikuje się nawet zawód górnik i hutnika, a więc pracowników fizycznych. Z pewnością więc ambicją tej prozy nie jest opis zjawisk typowych, ale eksploracja własnych, osobistych doświadczeń, które dają się metaforyzować nie tracąc gwarancji autentyzmu.

Nie jest to jednak cecha właściwa tylko tej prozie. Teoretycy literatury wykryli, iż faktura współczesnej powieści różni się od jej klasycznej formuły dziewiętnastowiecznej m.in. zwiększeniem obszaru zjawisk międzygatunkowych, ekspansją form dyskursywnych i zacieraniem się granicy między prawdą a fikcją. Żywiół autentyzmu pojawia się zawsze, gdy aktualne wyznaczniki literackości utworu dają się z góry przewidzieć, gdy się banalizują. W połowie lat sześćdziesiątych rozpoczęto w Polsce druk serii „Autentyki” — były to książki „z życia”, zapis amatorski lokujący się między pamiętnikiem a fikcją powieściową. Ciekawy życiorys różnił się od klasycznej autobiografii tym, że autorzy tych książek ograniczali swój autowizerunek do sfery profesjonalnej i społeczno-politycznej, eliminując z opisu wątek prywatności. Występując na rynku czytelniczym w szacie „dokumentu” poddane przecież były różnym mechanizmom autoselekcji. Jak pisze Jerzy Jastrzębski, „niezależnie od aktualnych koniunktur i mechanizmów sterowania ich zawartością, obraz rzeczywistości w „autentykach” ulega rozlicznym deformacjom, a prawda istotnym czę-

sto ograniczeni, ze względu na uwikłania środowiskowe autorów, przyjęte konwencje szczerości, autocenzurę itp.”⁶⁴ Mimo tych ograniczeń seria "Autentyki" dowiodła kryzysu fikcji i zapotrzebowania na „prawdę”. W literaturoznawstwie sytuacja ta doprowadziła do poszukiwania takiego sposobu odczytania utworu, który by nie rugował wpisanej w dzieło osoby autora, jego doświadczeń jako człowieka z krwi i kości. Jerzy Jastrzębski w szkicu poświęconym elementom autentyzmu w prozie najnowszej wykazuje, iż włączenie do utworu odbicia realnego, jednostkowego faktu z osobistych doświadczeń pisarza modeluje w istotny sposób narratora, budowę świata przedstawionego i odbiór społeczny dzieła.

„Utożsamienie, choćby częściowe, bohatera, narratora i autora dzieła rodzi nową sytuację. rzec by można, społeczną: skoro w utworze pojawiają się autentyczne fakty z życiorysu autora, autentyczni ludzie, czasem noszący nawet swoje własne nazwiska lub przejrzyste kryptonimy, to rzeczywistość utworu traci swą autonomię, zyskuje »ciąg dalszy« poza literaturą. Niektórzy bohaterowie utworu żyją w autentycznym świecie, pewne wydarzenia mają konsekwencje dalsze, o których autorowi książki nic nie było wiadomo, słowem, środowisko potencjalnych odbiorców dzieła wyrasta swobodnie ze środowiska bohaterów — trudno czasem wyznaczyć dokładną granicę między tymi, którzy są wewnątrz, a tymi, co na zewnątrz utworu. Obok ról nadawczych i odbiorczych, w które wchodzi tradycyjnie autor i jego czytelnicy, w literaturze operującej autentyką pojawiają się równoległe role partnerów, współuczestników. w które pisarz i odbiorcy wchodzi jako bohaterowie pewnego historycznego zdarzenia, opisanego następnie w książce. Narzuca to naturalną stratyfikację środowiska odbiorczego. w którym sąsiadują tacy, którzy nie mogą odnaleźć siebie w prezentowanym wizerunku zdarzeń.

tacy, którzy mieszczą się w niezróżnicowanym tle, dalej ci bezpośrednio scharakteryzowani, a wreszcie bliscy autora, którzy wtajemniczeni są najlepiej w rzeczywiste, niefikcyjne fakty będące kanwą opowieści”.⁶⁵

Piszący te słowa nie rości pretensji, by w opowiadaniach Trziszki wykrywać autentyczne postaci, autentyczne wydarzenia etc., by — jednym słowem — interpretację utworu zastąpić plotką towarzyską. Nie jest wszakże czymś nazbyt trudnym zestawienie pewnych faktów z życia pisarza, które są publiczną tajemnicą, bo sam o nich się wypowiadał czy to w wywiadach, czy w publicystyce literackiej, z ich odbiciami w jego prozie. W *Oczeretach* np. zupełnie na marginesie pojawia się motyw spotkania autorskiego Henryka Worcella. Tenże Worcell w *Panu z prowincji* wprowadza samego siebie jako drugoplanowego bohatera. Trop jest wyraźny. W wielu utworach Trziszki występuje Mundek, Zygmunt. Zygmunt — to kryptonim pisarza, odwołanie się do czytelniczej wiedzy o osobie autora, projekcja odbioru w kategoriach biograficznych. W *Drewnianym weselu* mamy postać krytyka, nazbyt surowego dla bohatera, którym jest nauczyciel wiejski, studiujący zaocznie, w dodatku próbujący sił na polu literackim. Że temu pisarzowi autor użyczył własnych przeżyć, to jasne, gdyż boli go m.in. to, iż krytyk nie chce zrozumieć sensu jego poszukiwań ekspresji językowej przez zbitki narzecza rusińskiego z polszczyzną literacką. Kim jest ten krytyk, wiemy z *Przedmiotowego pejzażu*: „Heniu B., przebacz mi, cierpię jak ta kuchta najgorsza na służbie w pańskim domu. Mogłem sobie być panem, Kasztanem jeździć, powietrzem oddychać. A tak widzisz. No, Heniuś, przebacz, durnieję do cna”.⁶⁶ Czytelnik nie wie wprawdzie, za co konkretnie narrator przeprasza jakiegoś Henia,

który w tym utworze nie występuje, ale Kasztana zna z innych dzieł pisarza, łatwo się zatem domyśli, iż chodzi tu o Henryka Berezę.

W *Stanie skupienia* fabuła oparta jest na przeżyciach i doświadczeniach losowych przedwcześnie zmarłego reżysera filmowego, Wojciecha Wiszniewskiego, co autor lojalnie przyznaje.⁶⁷ Stąd Łódź i matka-repasarka. Ale zdaniem Siateckiego „tak naprawdę to nie Łódź jest opisana, lecz nadgraniczne Lubsko”.⁶⁸ Bohater ma córkę, o której mówią, iż jest to skóra dosłownie zdarta z ojca. Identyczne słowa wypowiedział Jan Maria Gisges pod adresem córki... Trziszki.⁶⁹ Osoba bohatera okazuje się więc być zlepkiem kilku realnie istniejących ludzi. A trzeba do tego dodać, że wspomnienie o Stedzie (Edwardzie Stachurze) w tej powieści bardzo przypomina prace krytycznoliterackie o nim autora *Korzeni plebejusza*, że mamy tu nawet Ryszarda Milczewskiego-Bruno, przyjaciela Trziszki...

Przypomnijmy, nie chodzi o towarzyską plotkę, lecz o strategię pisarską, o postawę autobiograficzną i towarzyszące jej akcenty autentyzmu. Z tej pozycji opisany awans społeczny, nawet gdy w nim elementy fikcjonalne ilościowo przeważają nad autorską asercją, staje się przekazem wiarygodnym. Nadto — z wielokrotnia czytelnicze możliwości identyfikowania się z działaniami postaci i wyznawanymi przez nich wartościami. W nurcie chłopskim autobiografizm, nieraz zresztą stylizowany, pojawia się najczęściej w opisie przestrzeni dzieciństwa i drogi przechodzenia ze wsi do miasta.

Zauważono, że Trziszka tym się od nieco starszych i niektórych rówieśników pisarzy różni, iż awansu nie traktuje serio. Gdy się np. analizuje epikę Juliana Gałaja czy Kawalca, odnosi się wrażenie, jakby ci pisarze wciąż uzależniali pojęcie osoby chłopca od stanu społecznego, jakby ich bohaterowie nie

mieli świadomości sposobu bycia sobą, a więc nie mieli osobowości. Zapewne wyływa to z faktu przewagi motywacji ideologicznych nad biospołecznymi, traktowania bohatera jako ilustracji do założonej tezy. Tak Kawalec widmo kolektywizacji, jakie stało przed wsią, zastąpił widmem miasta — molocha pożerającego chłopskie dzieci, rozrastającego się przestrzennie kosztem świata zielonej i żywej natury. Miasto jako labirynt zła, czającego się w mroku kamienic, uzbrojonego w kastet i pijącego denaturat, miasto, w którym obok siebie istnieją izolowane wzajem podkultury i podsystemy etyczne, zjawia się w prozie powojennej jako replika na jednoznaczny, brygadowo-optimistyczny model świata w literaturze socrealistycznej. Do Marka Hłaski, Leopolda Tyrmanda czy Marka Nowakowskiego dołączył — w innej przecież konfiguracji ideowej — Kawalec.

Etosowi lumpa, jaki ci pisarze zaproponowali, przeciwstawił etos skrzywdzonego brata. Mimo pozornych różnic mamy tu istotne podobieństwo, mianowicie sytuację outsidera, człowieka, który swoje istnienie w świecie oparł na negacji poczucia więzi. Kontynuacje takiej postawy znajdziemy w młodej prozie lat siedemdziesiątych, np. u Juliana Kornhausera, Janusza Andermana, Andrzeja Pastuszka czy Stanisława Piskora. Ich bohaterowie w widzeniu świata prezentują postawę drwiny. Jest to jednak bolesna bardzo drwina, gdyż podejmując wędrówkę po życiu nie szukają potwierdzenia sensu outsiderstwa, ale jakichś stabilnych wartości. Wiwisekcji poddany jest świat i osoba bohatera, jest to więc definiowanie własnej osobowości.

W odchodzeniu od realizmu postulowanego, jaki obowiązywał w latach pięćdziesiątych, pomagał pisarzom ideał opisywania codzienności („mały realizm”), a także groteskowy kreacjonizm, z jakim spotykali się, w twórczości Witolda

Gombrowicza. Wszystkie tu zasygnalizowane zjawiska zapisały się w prozie Trziszki, ale z pewnością Gombrowicz wywarł nań wpływ największy i obok Mariana Pilota, Edwarda Redlińskiego i Józefa Łozińskiego jest autor *Romansoidu* celującym uczniem w szkole „mistrza Witolda”. Widać ten wpływ i w stylu, i w rozwiązaniach konstrukcyjnych, i w przemysleniach antropologicznych. To Gombrowicz pomógł nurtowi chłopskiemu odkryć „śmiechową podstawę” kultury ludowej, przy pomocy drwiny odnaleźć swoją osobowość. Autor *Ferdurke* nakazał ludowi nie tylko nie wstydzić się swej kulturalnej niedojrzałości, ale wręcz siłą swą w niej widzieć. Ośmieszył mit intelektualnej wyższości szlachecko-miejskiej kultury oraz mit moralnego i biologicznego zdrowia ludu.⁷⁰ Jana Kasprowicza potępił za poddanie się formie cudzej, inteligentkiej, gdy — jego zdaniem — powinien wystąpić jako mieszaniec: od góry pan, od dołu chłop. Trziszka znalazł u niego Gębę, Pupę, Formę, to wszystko, co dzieje się między człowiekiem a człowiekiem. We wczesnej twórczości interesował się głównie integracją, później zaczął obserwować interakcje.

Na tym pierwszym etapie awans rozpatrywał od strony zbiorowości, stąd powaga i patos. Już w *Żylastej ręce ojca* pojawiają się akcenty ironiczne dzięki wprowadzeniu personalnego narratora, który ten awans przenosi w wymiar bardziej indywidualny. Bohaterem *Nowego nauczycielczaka* jest młody, świeżo wypuszczony z konwiktu pedagogicznego nauczyciel. Pochodzi ze wsi i na wsi uczy, ale w mieście wydelekował się. nawiedził go „wzmorzony dermatografizm”. Teraz więc nawet niewinne uwagi przełożonych i uczniów odbiera jako przyprawianie mu na powrót „gęby” parobczaka, który „hepie” przy jedzeniu.

Nauczycielczak ponosi porażkę. Powiedziano mu „leć w górę, nauczycielu dusz”, ale on nie dorósł do dorosłości. Gubi

go niedojrzałość. Upadek mamy też w *Romansoidzie*, gdzie zawarł autor swoje, w parodystyczny sposób ocenione, doświadczenia okresu zielonogórskiego. Jej bohaterem jest Franek, były nauczyciel wiejski w Kłodzic (nazwa symboliczna, ale urobiona chyba od Kłodawy), który chce zakwitnąć na wojewódzkim bruku jako „pracownik redakcji pod wezwaniem «Gazetka Ścienna»”. Jest wystarczająco przebiegły i bezwzględny, aby wyjść ze wsi, z pogardą patrząc na współplemieńców, lecz w mieście zostaje „pośrednim informatorem”, celebry i gestów wiernopoddańczych pod maską równości nie umie wykonywać. Życie, które sobie wyobrażał jako powiększenie modelu szkoły (w pionie i w poziomie), przerasta jego możliwości. Chłopackość, niedorostłość to jego nieszczęście. Zaabsorbowany mankietami nie uklonił się na czas pryncypałowi. Chce wiejskimi juchciakami, które dotąd krowie placki deptały, oswoić miejski bruk. Liczy swoje atuty „pochodzeniowe” („Już tylko czekam, kiedy zaczną się licytacje, kto z nas najgorzej urodzony, snadź też najwyżej predestynowany”), tymczasem dowiaduje się, iż się „zatrzymał w rośnięciu”. Szkolne ideały upadły, próbuje więc znaleźć oparcie w szkolarskich zebraniach w knajpach. W analizie porażki dorabia sobie gębę na życzenie dawnego przyjaciela, Leona: „Oto moja porażka zapisana według prawideł socjologicznych. Trwa emancypacja, wsiowi opuszczają rogatki, proces wrastania w miasto, urbanizowania się jest w całości zwycięski, ale pojedyncze okazy ponoszą jednak klęskę”.⁷¹ A ponieważ i Leonowi „życie złamali powiatowcy”, tedy jako synowie marnotrawni wracają do Kłody, gdzie chcą znaleźć życiową przystań, oparcie we wsi rodzinnej. Swoją dorosłość udowadniają przebywaniem w knajpie. W rzeczywistości marzą o przyjęciu ich na powrót w szeregi chłopców, za których myślą inni. Tymczasem wieś się zmieniła, stare symbole autorytetów upadły.

Podtatusiali chłopcy dokonują — to zemsta na społeczeństwie — włamania do sklepu spółdzielczego. Kradną wódkę i cukier, symbole ich nieprzystosowania do świata.

Romansoid wywołał duże zainteresowanie krytyki. Nie wszyscy piszący dostrzegali, iż Trziszka celowo unika, za Gombrowiczem, przejrzystego zespolenia sfery prywatności ze sferą historii, że pisze parodię tekstów, w jakich mówiło się o awansie chłopskim, od gazetowego „wstępniaka” po powieści. Jerzy Z. Maciejewski miał mu za złe, że w opisie miejskiej klęski Franka zabrakło „tak poznawczej, jak i psychologicznej dociekliwości”,⁷² choć można to tłumaczyć zauważoną przez Michała Głowińskiego przy analizie *Pornografii* „pustą epickością”,⁷³ pewną zabawą konwencjami. Zdzisław J. Adamczyk uważał, że Franek jest zbyt nieokreślony: niby mędrzec, niby prostak, zaś obraz wsi jest u Trziszki nazbyt migawkowy.⁷⁴ Polemizował z nim Krzysztof Nowicki, twierdząc, że autor upomina się o prawo bohatera od tragizowania i klęski, skoro życie mu się rozbiło, gdy powierzono mu fałszywe role. Postać Franka jest dlań nobilitacją plebejusza, który — podobnie jak u M. Pilota — ma już inteligenckie kompleksy.⁷⁵

Na szerszym tle, wykraczającym poza nurt chłopski, umieścił *Romansoid* Bohdan Rogatko, zauważając znużenie i znużenie bohaterów młodej prozy; jeśli już o coś walczą, to załamują się i zostają outsiderami, a zamiast do dorosłości tęsknią do dzieciństwa. Trziszka stworzył krzywe zwierciadło swego pokolenia i pokazał: karierę za każdą cenę, tęsknotę za arkadyjskim dzieciństwem, obawę przed odpowiedzialnością i ekshibicjonistyczną samoanalizę.

Niewiara w możliwości swego pokolenia, szamotanie się między nihilizmem a kultem bohaterstwa (przypomnijmy, iż włamujący się do sklepu Franek z Leonem tłumaczą sobie, że to z ich strony heroizm) — oto diagnoza.⁷⁶ Trzeba tu dodać.

że autor oskarża też pokolenie ojców, które doprowadziło do tak łatwej instrumentacji młodzieży. Franek szuka mitu wsi — proponuje mu się tylko kombatancką przeszłość i legendę przesiedleńczą.

Karmienie dzieci samą historią, podpowiadanie opiekuńcze, prowadzi do buntu, nawet gdy jest on tak żałośnie śmieszny, jak ów w Kłodzie. Triszka obnaża zafalszowane pozy, miny, jakie się przyjmuje w kontakcie z drugim człowiekiem, a także język — pusty, oderwany od rzeczywistości, podtrzymujący grę pozorów. „Bajania” matki Franka zapisały mu się w pamięci jako „ćwierkanie ni to ptasie, ni niemowlęce” (aluzja do Tadeusza Nowaka?); w mieście niewolą go do innego języka. Jest to też wyłom światopoglądowy, lekcja drastycznie zrywająca skorupę frazesów, jakimi go karmiono w szkole. Oto scena rozmowy bohatera z „deputowanym”, którego nazywa się „jego obywatelskością”.

„Zaczęliśmy rozmowę o dogmatach rozpisanych na wersety »Gazetki Ściennej«”.

— Tak, było nie było, proces przebiega prawidłowo. Było nie było, z nauczyciela ludowego staniecie się informatorem organu naszego prasowego, zwanego umownie »Gazetką Ścienną«. Rola prasy wam znana?

— Tak — zająknąłem się — prasa informuje, napiętnuje...

— Kolejno, a! Napiętnuje to raz, przewodzi to dwa... także informuje, kiedy trzeba. Pozwólcie za mną...

Zerwałem się, żeby iść za nim, a tu trzeba było powtórzyć, chórem deklinować. W powiecie, znaczy, uczyli...? — Napiętnuje to raz... — mówiłem jak za panią matką.”⁷⁷

Złapany przez posterunkowego Franek wyznaje, że skoro nie rośnie na swoim miejscu, to jest mu wszystko jedno gdzie go posadzą. Plebej w międzykulturze. W mieście nie umie wyzwolić się z parobka, na wsi nie zrzuci miny „paniagi”, choć

matki nim dzieci straszą. Ironia taka właściwa jest i Pilotowi. Nie oni pierwsi poszli za Gombrowiczem,⁷⁸ lecz właśnie u nich ten wpływ okazał się najciekawszy i najbardziej konsekwentny. Kiedy np. Pilot w *Majdanie* pokazuje, jak się w synu chłopskim rodzi mentalność drobnomieszczańska, używa szeregu synonimów: „spłaszczony samoobronnie, łaszący się, układna boleściwa minka, gęba spieniona od przypochebnych słówek... podryg, umizg, kucanko, uniżonko, płask, pełzanko... czołganie tak wiernie pieskie”.⁷⁹

Podobnie u Trziszki: „I z ułożenia ciał, z mlaskań i poklepywań znać grę pozorów, wszyscyśmy jednacy, chłopcy... tylko oko błysnie i tu ulegle, i tam isierka poddańcza zaświeci wierzchem sos się leje braterski. Po barach klepanie, po kolanach macanka serdeczna, a nawet z dubeltówki i tudy, i siudy strzeli śmiała kanonada”.⁸⁰

Zdaniem Jana Z. Brudnickiego, Pilot i Trziszka, a obok nich Redliński, Łoziński i Dziekanowski (zauważmy, że według kryteriów Berezy należą oni do różnych pokoleń), „chcieliby wypłenić z psychiki chłopskiej korzenie poddaństwa i zależności, głęboko tam wrosnięte. Ekshibicjonizm pisarzy posuwa się bardzo daleko w odstanianiu i wyszydzaniu w mówionej chłopu podległości i niepełnowartościowości. Dlatego starają się ośmieszyć całą cywilizację, mechanizmy postępu i wykazać, że awans jest pozorny, a nawet może się wiązać z degradacją wewnętrzną i społeczną [...] Tonem przeważającym, który urasta do rozmiarów światopoglądu, jest w utworach tej grupy prozaików ironia. Jest ona wyraźnym przeciwstawieniem się klasycznemu realizmowi”.⁸¹

Proponujemy tu nieco inne odczytanie. Któż bowiem w mówił chłopu tę postawę niższości? Między innymi literatura. I ta sama literatura od kilkudziesięciu lat dopomaga mu w pozbyciu się kompleksu. Kiedyś się zabijano o miedze. teraz

— jak pisze Zygmunt Wójcik — ziemia to „miłość porzuciona”.⁸² Przy tak drastycznie zmienionej sytuacji egzystencjalnej chłopca szczególnie razi historyczny już sposób artykulacji ludowości, podtrzymywanie folklorystycznego sztafażu i pochlebianie wsi, że w niej to biją czyste, narodowe źródła. Z początkiem lat siedemdziesiątych Trziszka — to etap, na którym fotografie pokazują go jako sędziego i myśliciela — wchodzi w etap ludowości niefolklorystycznej, bezkompromisowej prawdy i groteski. Antropologia strukturalna, prace Levi-Straussa, Mircei Eliadego, a z drugiej strony psychoanaliza (głównie Carla Gustawa Junga) pobudzały poszukiwania sensu życia w jakimś ładzie. Rzeczywistość współczesnej cywilizacji, wizja powszechnego zinstytucjonalizowania, od tego ładu była bardzo odległa. Proza tych lat, zwłaszcza u Edwarda Stachury, proponuje — jak pisze Stanisław Burkot — mit „wielkiego trampa”⁸³, który nie przywiązuje się do miejsc ani przedmiotów, ucieka od mechanizmów kultury. Jest tu więc niewiara w proponowane wartości. Na tym tle wzorce ludowości romantycznej (lud wskaże drogę) i pozytywistycznej (lud trzeba w pierw oświecić) są jednakowo fałszywe, bowiem w równym stopniu odciągają uwagę od negatywnych zjawisk okresu „propagandy sukcesu”. Podtrzymywanie mitu awansu społecznego w sytuacji gdy np. Warszawa staje się miastem zamkniętym dla przybyszy, gdy ktoś dostaje wyższe płace tylko za to, że akurat ma szczęście mieszkać w rejonie uprzywilejowanym, jest w rękach aranżerów polityki kulturalnej kołysanką, mającą uspić rosnące poczucie zaniepokojenia tymi anomaliami. Bohater *Happeniady* mówi o tym zjawisku: biurko (awans) to opium dla ludu. Dlatego inaczej nie sforsuje stołecznych rogatek, jak tylko w biurku właśnie, ale też musi w nim nawet spać, a jedyna aktywność życiowa, jaka mu jest dostępna, to odpowiednie ustawienie tego biurka.

Obiektem ironii Trziszki staje się świat zinstytucjonalizowany i mechanizmy, urabiające świadomość społeczną. Produkują one seryjne etykiety, obrazki, wzorce, które dezautomatyzują człowieka, podsuwają mu retuszowane zdjęcia z gotową diagnozą ideologiczną. Oto w *Przedmiotowym pejzażu* były członek prowincjonalnego klubu amatorskiego chce się dostać „na posadę” do Urzędu Kinematograficznego. Ma wstępne rozpoznanie:

„Kierunek plebejski obowiązuje. Zakuwali wyobraźnię w okowy chłopskie. Wyobraźnię zawróciłem do źródła. Uduchowienie sięgało plebejskiego bruku”. Szybko jednak przekonuje się, iż „[...] oni bawią się wszystkim. Wszyscyutko na sprzedaż. Wybebeszenie. Dla dobra głównego, dla naszego ludu będziemy klecić obrazy. Mit wskrzeszać”.⁸⁴ W *Happeniadzie* z kolei mamy niemal Kafkowską wędrówkę po gmachu, będącym siedzibą instytucji, zajmującej się animowaniem folkloru i sterowaniem folklorystami terenowymi. Bohater jest „folklorystą beletryzującym”, bo wycisnął osobiste piętno na swoich pracach. Nie przyjmie więc go do zespołu ani doc. Folklorysta — Folkloryzujący, ani doc. Folklorysta — Amator. Wierzy iż „Folklor jest jeden jak Pan Bóg na niebie”, ale podobny pogląd mógłby mieć uznanie tylko u doc. Folklorysty — Autentysty, z którym nikt już się nie liczy. Z kultury ludu została więc tylko nazwa jako instrument sterowania terenem przez stolicę. Teorie docentów są aluzją do koncepcji folkloryzmu i twórczości amatorskiej, w których widziano przejawy współczesnej ludowości. Zdaniem A. Zawady ten wątek *Happeniady* „jest kpina z plebejskiego mesjanizmu, jako filozofii dorobionej kulturze ludowej przez plebejów — inteligentów z metropolitalnego ośrodka dyspozycyjnego”.⁸⁵

Ośmiesza więc autor tych, którzy mieli chłopu pomóc w zdefiniowaniu jego obecnej tożsamości i pozycji w społeczeń-

stwie. Bohater zgłasza się po poradę do socjoterapeuty: nie umiając znaleźć sensu w świecie, w jakim odmawia mu się dostępu do biurka, które zrobił jego ojciec, podejrzewa siebie o chorobę. Więż pokoleniowa, jaka łączy go z doc. Bonkiem, już się przestała liczyć. Psychoanaliza w jego wydaniu trochę przypomina samokrytykę z czasów socrealizmu. Rachunek z własnego życia, czyli — w rzeczywistości pozaliterackiej — pisanie pamiętników, ma leczyć neurozy społeczne. W opinii pracowników Polikliniki Powszechnej „Zdrowy człowiek szanuje normy społeczne”; celem leczenia jest, by „dobro ogólne było dobrem człowieka”. Ale wyleczonemu przez logoterapeutę chłopu, który wciąż nie wie, czy się mu nie zarzuci biologicznych (miast społecznych) motywacji i kułactwa, proponuje się powrót do głuszy!

Polska lat siedemdziesiątych, Polska hasel i plakatów sławiących naszą postępowość i nowoczesność, przepuszczona jest przez filtr ludowej groteski. Nobilitację śmiechu jako podłoża kultury ludowej, śmiechu, który klasom niższym pozwalał na względne przynajmniej uniezależnienie się od wartości, lansowanych przez warstwy rządzące, zawdzięczamy głównie pracom Michaiła Bachtina. W ich popularyzowaniu na polskim gruncie dużą rolę spełniły „Regiony”, z którymi Trziszka — jak wiemy — związany był i jako redaktor, i stały później czytelnik. Opowiadanie *Panny Ariadny, czyli najwyżej* (z tomu *Z dołu w górę*) pokazuje komiczną scenę przyjazdu do polskiej fabryki włókienniczej przedstawicieli włoskiej „Viscozy”. Na tę okoliczność pracownice zostają przebrane w gustowne stroje, otwiera się dla nich zakład kosmetyczny, górą latają helikoptery, dołem transparenty. Wielka feta nowoczesności — nawet rower, jako przeżytek techniki, zostaje zastąpiony meleksem. Tylko ukryty obiektyw zakładowego redaktora notuje tyle śmieszności w tej napuszonej powadze święta dogonienia

wielkiej cywilizacji. że dyrektor-menedżer — satrapa zostaje zdjęty ze stanowiska. Jest w tej scenie tyleż satyry na absurdy naszego czasu. ile dziękczynienia wobec ludowości. która pozwala na trzeźwy osąd świata: groteskowo rzecz wyolbrzymiając, sprowadza ją do właściwych porcji.

Spółeczeństwo lat siedemdziesiątych choruje na kompleks nowoczesności. Odlot samolotem do Stanów Zjednoczonych to wniebowstąpienie, tam można spełnić marzenie o białym mercedesie. „Ogrojec rozkoszy” pod gwiazdzistym sztandarem, „Wall Street, Manhattan, eden jeden wielki, niebo, raj człowieczy”.⁸⁶ Polska też się europeizuje — port lotniczy to „kościół, matka nasza”. Na kolana chamie, choć z magisterskimi papierami, przed „bryłą szklano-aluminową” klimatyzowaną! „Drewno dookoła jasne, wysoko garbowane, obnażające słoje pięknej symetrii, rozplątane drzewo; las syntetyczny między szkłem i aluminium. Wszystko powyżej średniej europejskiej”.⁸⁷ Docent Bonek pracuje w instytucji skomputeryzowanej — taśma perforowana

chroni go przed petentem, wyręczają go automaty. Ale zdumiony przybysz z prowincji widzi, że na dworcu lotniczym, „w tej bryle syntetycznej, w monstr lodowce, egzystują ptaszki”, zwykle wróble. Kościół nowoczesności więc, czy stodoła? A i taśma psychoanalityczna psuje się w miesiąc po uruchomieniu, zatem leczniczytaśmociaąg okazuje się być zwykłą manufakturą. Rzeczywistość materialna w połowie jest atrapą, ludzie w niej przebywający mają przyprawione „gęby”. Tylko dramat Niebieskookiej, która — mimo karetki pogotowia mającej kontakt niemal z całym kosmosem — poroni dziecko, jest autentyczny.

Happeniadę — jak wykazał Krzysztof Rutkowski⁸⁸ — można odczytać na kilka sposobów. Los Zygmunta, tułającego się z ciężarną żoną po Warszawie bez możliwości zameldowania,

które gwarantowałyby opiekę lekarską, jest literacką interwencją. Drugie odczytanie to alegoria sytuacji „przemienionego kołodzieja”. Wyznacznikami postaw ludzkich są konsumpcja i koniunktura. Chłop dostał się do urzędniczego biurka i tworzy mitologię niedobrego miasta, aby zniechęcić innych do starania się o toż biurko. *Happeniada* jest lamentem chłopskim na pany, wyrosłe z chłopów. I w tej powieści, i w *Przedmiotowym pejzażu*, i w *Stanie skupienia* mamy pokazane wielkie żarcie przy stołówkowym stole. To alegoria konsumpcyjnego życia. O miejsce przy bufecie, o kolejność podawania dań toczy się stała wojna — wygrywa ten, kto szybciej zwietrzy aktualną koniunkturę. Zygmuch — Eneasz, szukający domu i Chrystus, robiący z siebie ofiarę dla braci, raz jest człowiekiem zheppenizowanym, poddanym igraszce nieprzewidzianych zdarzeń, raz znów heppenerem, reżyserem tych zdarzeń, raz zbuntowanym plebejem, to znów znerwicowanym inteligentem. Parobek zmienia się w Miętusa, koło absurdu się kręci, a nad wszystkim widać wielką, Gombrowiczowską, Gębę i Pupę.

Ironicznie autor potraktował wszystko, nawet autobiografię. Części *Happeniady*, zatytułowane „Happening” i „Happener”, to przebróki „Happenera” i „Przedmiotowego pejzażu” z tomu *Przedmiotowy pejzaż*, wydanego na rok przed tą powieścią. W *Przedmiotowym pejzażu* bohater zostaje mianowany „naczelnym Gagmanem”, które to stanowisko sam sobie przecherna sztuką załatwił. Nazywa się on „magistrem Tezetem” — to jeden z pseudonimów pisarza. Tak zwierzchnicy opiniują jego scenariusz: „Dokumentarność — niczegowata. Pamiętniki osadników, młodzieży, której dom tam stoi. Wasza noweletka i epiczka. Kolejność zmienić”.⁸⁹ To czytelne aluzje do własnej drogi twórczej. W *Happeniadzie* w tym miejscu są znamienne przesunięcia: „Dokumentarność niczegowata. Grunt

to dziennik wasz. Wasza nowelka i epiczka. Kolejność zmienić — mówi Reżyser”. Dalej podobnie: „Średni plan przez Mańka, półamerykański przez Wilniuka” i odpowiednio: „Średni plan przez Marka, półamerykański przez Kryskę” — w pierwszym przypadku ta dokumentarność zapisana była w trzecioosobowej narracji o długim dystansie czasowym, iecz w drugim to na żywo prowadzony dziennik Zygmuca, jego intymne i dramatyczne przeżycia, które sprzeda dla fabryki snów. Wysztycha się i postawy komercjalizmu, i literackie konwencje autotematyzmu, których realizacją była m.in. powieść Trziszki *Drewniane wesele*.

Wiele łączy *Happeniadę z Konopielką*, a zwłaszcza z *Awansiem* Redlińskiego. Między innymi drwina ze sposobów artykułowania ludności, parodia stereotypów mówienia o historycznym awansie chłopstwa. Ale też to, że w obu wypadkach jest to groteska mocno realną prawdą podszyta. W *Awansie* jest scena, gdy zdesperowany Grzyb bije głową o ścianę sto- doły, nie umiając zdefiniować siebie w nowoczesnym Wydmuchowie:

„— Jezu, czy ja udaję, czy nie?... — zbierał głośno myśli. — Przedrzeźniam czy nie przedrzeźniam? [...] Kto ja? Kto ja w końcu, prostak czy mózgowiec? Mądry czy głupi? No, gadajta, ratunku, całkiem mi się we łbie pomieszało!”⁹⁰

Podobne rozchwianie świadomości przeżywa nasz „folklorysta beletryzujący”. Z przynależnością klasową poświadczoną w dowodzie osobistym łączy się możliwość zatrudnienia i zameldowania. A Zygmuch nie pasuje do odpowiednich rubryk. Jako etnolog pochodzenia „czysto chłopskiego z odcieniem robotniczym” sądzi, iż należy do „bezkolizyjnej resztówki”. Inaczej widzi to naczelnik Więckowski: „W naszym obecnym układzie reprezentujecie drobnomieszczactwo. Nie mam na myśli żadnej plugawości, bez etykiety obelżywej

mówię. Jest jak jest! Zawód: artysta folkloru. Rozumiecie, ten fach lokuje was między taksówkarzami, fryzjerami, bracią straganiarską”. Toteż w dokumenty wpisuje: „chłopo-robotnicze, deklasacja do szeregów drobnomieszczańskich, w typie grzechu pierworodnego. W zmacie nie poczęty, grzech pierworodny wtórny”⁹¹ Oto absurdalny finał awansu społecznego — w dokumentaliście folkloru siedzi mieszczanin i podjudza atawizmy chłopskie. Gombrowicz byłby dumny z tej sceny.

Jeszcze bardziej groteskowa jest sytuacja z *Już niedaleko*. Stary rolnik oddaje ziemię w zamian za „Arkę — Starkę”, czyli dom starców. Ma zamieszkać w byłej oficynie dworskiej. Jaki więc teraz ma status społeczny? Czy jest oficjalistą dworskim, czy rezydentem? Odpowiedzi szuka w encyklopedii. „Lepszej draki nie trzeba, jak by o tym powiedział uczony od pamiętników: chłopstwo tak się nam wyemancypowało, tak wysferzyło, że osiągnąwszy autonomię osobowości, jeszcze ją z naddatkiem przekroczyło, bo żeby ująć w słowa swoją sytuację, w encyklopedii szuka definicji”.⁹²

Świat, w którym tkwi i który opisuje Trziszka, nie poddaje się możliwościom przypasowań do znanych form kultury. Jest to międzykultura. Najpierw mieliśmy zlepianą kulturę neoregionalizmu, która rozbiła mit tradycyjnych wspólnot regionalnych. Teraz w osobie chłopca i inteligenta chłopskiego pochodzenia pryska mit solidarności klasowej, nie wytrzymującej ciśnienia cywilizacji zinstytucjonalizowanej. W sytuacji osobistego zagrożenia bohaterowie jego opowiadań zmieniają się w dzieci, skarżące się mamusi na niedobry świat. Rodzicielka przybywa z lagą, wymierza krzywdzielowi sprawiedliwość, ale chytry synalek już nie wróci pod patriarchalną władzę, zbiegnie, by nadal smakować zatruty owoc cywilizacji. Oceniając *Przedmiotowy pejzaż* Mieczysław Orski pisał: „Wieś z przestarzałym aparatem pojęć i obyczajów, kłótniami o mie-

dzę i gruszę, swoistym rozumieniem honoru, w swoim całym anachronizmie jest tragicomiczna. Tragiczny jest stary ojciec z białą brodą, z łagą w ręce, ścigający jedyne go syna po miastach w nadziei sprowadzenia go na zaniedbane rodzinne grunty; komiczny — widok tej gonitwy na wielkim placu budowy albo zatłoczonym peronie. Drugim biegunem tragicomizmu jest groteska. Ucieczka syna wiedzie tylko w śmieszniejszą krainę absurdu. Innej ewentualności nie ma”.⁹³

3. Powrót do zakorzenienia

Happeniada, ze względu na autentyczność niektórych wydarzeń, jest zapisem dokumentarnym i oddaje stan świadomości plebeja w dobie „krystalizowania się nowego wzoru uczestnictwa w życiu społecznym”.⁹⁴ W pewnym uproszczeniu można powiedzieć, iż z nią zamyka się etap spowiedzi dziecięcia klasy społecznej, a rozpoczyna się okres nauczania. Bohaterem prozy Trziszki jest najczęściej osobnik w wieku Chrystusowym, który zdaje sobie sprawę z tego, że skończył się dlań czas pobierania nauk i trzeba zrobić rachunek życiowy jako wstęp do w pełni odpowiedniego bytowania w świecie. Taka konstrukcja ułatwiła mu koneksje tematyczne i ideowe z młodą prozą lat siedemdziesiątych. W opowiadaniach z tomu *Dać drapaka* (1983) perseweruje motyw ucieczki od „miejsc ukochanych”. Wartością staje się sama podróż, ale też skutkiem tych ucieczek jest poczucie obcości, wyalienowania społecznego i kulturowego. Brak poczucia zakorzenienia, poszukiwanie Itaki, do której się jednak nie wróci, a co najwyżej przyjedzie w odwiedziny, rodzi uczucie jakiegoś niespełnienia, przynajmniej

częściowej porażki w życiu, nakazuje przyjrzeć się oraz ocenić zyski i straty awansu.

Bilans wypada ujemnie. Jego symbolem jest miasto. Już w pierwszym etapie twórczości (np. *Za biurkiem*) deprawuje ono chłopca. Później ten proces Trziszka widzi jeszcze ostrzej. W *Przedmiotowym pejzażu*, *Happeniadzie* czy *Stanie skupienia* pokazuje miasto jako abstrakcyjną instytucję, jakiś surrealistyczny czy Kafkowski labirynt zła, z którego nie ma wyjścia. Dziewiętnastowieczny motyw miasta u Balzaka czy Aleksandra Dumas odkrywał tajemnice nocnych zaułków, zaludnionych ludźmi o podwójnej biografii. Refleksy tego ujęcia spotykamy w *Pałacu i ruderze* Bolesława Prusa, który — wraz z Emilem Zolą — analizował wewnętrzny porządek życia miejskiego, porównując je do żywego organizmu zwierzęcego. Reymontowska *Ziemia obiecana* odkrywa w tym organizmie krwiożerczą bestię.

Jeszcze dla Marii Konopnickiej i Antoniego Sygietyńskiego miasto czyhało przede wszystkim na niedoświadczone kobiety. Kawalec czyni zeń molocha pożerającego żywą naturę i wychowanych w niej chłopów. Jego wizja jest zaprzeczeniem radosnych obrazków socrealistycznych, w których koleżeńska brygada budowała wspólny dom. Kto w tym domu naprawdę mieszka i na jakich warunkach pokazał Marek Nowakowski.

Ta bogata tradycja literacka pozwoliła Trziszce na pokazanie miasta jako metafory instytucji i znieprawienia etycznego. W *Już niedaleko* mamy epizod z parą staruszków wiejskich, których syn — naukowiec chce zostać parobkiem prezesa spółdzielni mieszkaniowej, aby zdobyć mieszkanie. Bacha ma obsesje seksualne, którymi chce zarazić niewinnego folklorystę. Synowie chłopscy w rękach „miastowych pind” zmieniają się w tresowane pieski. W świecie nastawień konsumpcyjnych lekceważy się elementarne normy moralne — tu człowiek jest

reifikowany, jest narzędziem do osiągnięcia czyichś satysfakcji (*Stan skupienia*).

Najbardziej podatna na zepsucie jest ta grupa, która jako pierwsza oderwała się od podłoża macierzystej kultury. Dla niej skok do nowego był najdłuższy: wychowana w starym świecie, nieco anachronicznym, ostro widziała różnice kultur. Rozmycie świadomości klasowej, negacja tradycyjnego etosu wspólnoty pracy były tu najsilniejsze. Wychodząc z kultury chłopskiej ludzie ci napotykali — jako jedyny wzorzec równie stabilnych wartości — kulturę mieszczańską. Awans z chłopca na robotnika nie miał tego znaczenia co przejście do warstw inteligencji. Stąd u Trziszki rzadko, właściwie tylko epizodycznie w *Oczeretach* i *Przedmiotowym pejzażu*, pojawia się postać robociarza rodem ze wsi. W *Happeniadzie* wspomina się o kimś takim, że przyniósł wstyd rodzinnym Jastrzębom. Inteligent — jak wiadomo — to w pierwszym rzędzie zdrajca klasy, która go wydała. Trziszka bada, jak daleko sięgają korzenie moralne tej zdrady. W *Stanie skupienia* pokazuje np. środowisko filmowców. Jest to grono „udawaczy”. Grają przed sobą innych ludzi, lepszych, bez wstydlivych wspomnień dzieciństwa ze świniami. Bez skrupułów wykorzystują zdolną młodzież filmową, gdyż cel życia dla nich to forsa i pozycja w środowisku, która też do forsy prowadzi. Tworzą kółka wzajemnej adoracji, by zaspokoić tęsknoty za znaczącą pozycją społeczną. Egzemplarz „Playboya” jest dowodem przynależności do tej elity, ponieważ chcą uchodzić za tak wyrafinowanych kulturalnie, że zaspokojenie seksualne mogą znaleźć tylko w dewiacjach.

Narrator — bohater *Stanu skupienia* też ulega zepsuciu: pozwala kobietom czynić z siebie „erotycznego robota”, godzi się z tym, iż dziadkowie będą wychowywać jego nieślubnego potomka. Jego brat, pracownik aparatu partyjnego, również

daje się wciągnąć w zabawę w wielki świat — poluje. Dla obu przychodzi czas opamiętania — symboliczne otwarcie głowy i kontakt z matką-repasarką przywróca ich normalnemu życiu. Teraz nasz bohater, uzbrojony w plebejski oręż śmiechu, z ironią patrzy na „Napoleonidów Kamerskich”. Powszechne zrównanie ludzi wytworzyło pustkę w systemie kulturowo-społecznym. Symbolem układu systemowego jest chata i pałac. Nie sposób dojrzeć siebie w chałupie, jeśli nie przejrzysz się w pałacowym lustrze. Nawiązuje tu autor do *Pałacu* Wiesława Myśliwskiego, ale i do Gombrowicza. W pałacu mieści się teraz ośrodek pracy twórczej filmowców, jednak nowi mieszkańcy, choć pod hetmańskimi portretami jadają, niczego po wielowiekowej kulturze nie dziedziczą. Zamiast sposobu na życie znaleźli sposób na modne ubieranie się. Ich zachowanie przy stole, pełne buty i chamskiej pewności nietykalności, ładząco przypomina arystokratę z przedwojennego awansu, czyli zwykłego sklepikarza, który kupił sobie tytuł, „Pozytywem” za to jest pokojówka, chłopska córka, nie ulegająca grze w nowoczesnych i szlachetnie urodzonych. Nie skuszą jej fałszywe błyskotki. W rozmowie z nią bohater gra Miętusa. W innej scenie, podczas spotkania z autentyczną arystokracją, chce być parobkiem. Okazuje się jednak, iż obie role nie były potrzebne. Krytyka dorobkiewiczów, strojących się w podpatrzone na filmach pióra „możnowładców”, jest taka sama i ze strony chłopca, i pana.

Obie klasy są przegrane, obie nie znajdują się na swoim miejscu. Walkę między chłopem a panem rozstrzygnął mieszczanin. On teraz puszy się i dyktuje wzorzec wartości: ultramaterialnych i antyspołecznych. W skrócie można je ująć w formułę: człowiek człowiekowi wrogiem, jeśli nie może być jego narzędziem.

Stan skupienia jest satyrą na dorobkiewiczów, którym prze-

ślониły świat błyskotki z mieszczańskich straganów. Odpustowe świecidełka wzięli za sygnety rodowe. Teraz muszą grać rolę zblazowanej arystokracji, lecz — paradoksalnie — grają je przed sobą tylko; chłop się nie liczy jako widz, bo sam może być aktorem, arystokracja nie oceni ich gry, gdyż nie istnieje. Powieść ta (niestety jak większość utworów Trziszki zbyt ostentacyjnie pokazująca, że literaturę można robić demonstrując swój warsztat pisarski i kwitując osobiste sympatie i animozje) jest próbą polemiki z Myśliwskim i Gombrowiczem. Może raczej: dyskusyjnym nawiązaniem, pokazaniem historycznej nieaktualności tych diagnoz, które opierały się na zasadzie koniecznej opozycji w strukturze społeczno-kulturowej. W poniższym cytacie, pełnym aluzji, zwróćmy uwagę na znaczącą wymianę ról bohaterów znanych powieści:

„Człeku, po co łomoczesz w odrzwia pałacu, co spodziewasz się tam zastać? Witoldo z Małoszyc łomotał w pałacowe drzwi z przeciwnej strony, żeby się z zakłętego pałacu wydobyć. Jak tylko wyszedł z pałacu, zaczął bratać się z Miętusem.

Możesz z Witoldem z Małoszyc spotykać się w pół drogi, pod pałacem weźmie cię za Miętusa i będziecie mogli się pobratać. Najpierw na jego prośbę dasz mu po gębie, a potem poprosisz o wzajemność...

Bratajmyż się w pół drogi na niczym gruncie, bo już wiemy, że wysokość chce zejść do niskości, a niskość dąży do wysokości”⁹⁵

Już niedaleko, Stan skupienia i Wrastanie albo zapiśnik samouka dowodzą, że w pisarstwie Trziszki nastąpił jakiś ideowy przełom. Ostaje się Gombrowicz, ale już tylko jako wzorzec stylu prześmiewczego. Humor pisarza nabiera nowych barw. Nie jest to pisanie dla śmiechu, ale poprzez śmiech. Zdarzało mu się nieraz tak wyczelować scenę komiczną, że tworzył humor absurdalny, a więc likwidujący wszelkie wartości, negujący pojęcie sensu świata. Teraz sięga po dowcip

satyryczny, w pewnym stopniu wraca do pisarskich pierwocin, gdy obraz literacki przesyca publicystyką. Podobne objawy spotkać można w twórczości Redlińskiego (artystycznie słabe, lecz „pryncypialne” ideowo dramaty); trochę inaczej ma się rzecz z Pilotem, który np. w opowieściach *Karzeł pierwszy, król tutejszy* oraz *Tam, gdzie much nie ma albo Brzydactwa* manifestacyjnie wręcz rezygnuje z łatwej opozycji: niedobre miasto — poczciwa wieś. Trziszka bierze chłopą w obronę. Widać to i w metaforyce: zawsze wieś jest antropomorfizowana, pokazana jako bezbronna, kulące się ze strachu stworzenie, bierne, wręcz inercyjne. Nawet gdy bohaterowi dokuży miotanie się po półdrożach sezonowego rolnika i robotnika, nie zdobędzie się sam na gest porzucenia rodzinnego zagonu, lecz zrobi to zań panna z miasta. Wystarczy pod tym kątem przejrzeć *Już niedaleko*, by stwierdzić, że narrator skłonny jest usprawiedliwić najgorsze nawet przecherstwo dziecka wiejskiego i obarczyć odpowiedzialnością za zło kogoś z zewnątrz. I w tej powieści, i w *Stanie skupienia* spotykamy się ze światem opowiedzianym przez personalnego narratora, a nadto ze zmiennym punktem widzenia opowiadacza: raz jest sprawozdawcą własnych przeżyć, raz obserwatorem siebie samego, to znów przywołuje czyjeś opinie, niemniej wszystkie opinie (oceny) zbiegają się w jednym — chłop został skrzywdzony. Krzywdzi go los, spółdzielnia mieszkaniowa, krzywdzi zwierzchnik i żona... Trzeba znać całą twórczość pisarza, różne losy tych samych bohaterów, by zorientować się w intencjach autora, bowiem kolejne książki przynoszą inną ocenę tych samych spraw, dokonaną z innego punktu widzenia.

Trziszka świadomie wchodzi w rolę takiego pisarza, który wymaga od czytelnika permanentnego z nim obcowania, śledzenia kolei twórczości i stałych odwołań do aktualnej sytuacji społeczno-kulturowej. Przy wszystkich doraźnych akcesach

do nowych technik pisarskich jedno nie ulega zakwestionowaniu, mianowicie stała orientacja na adresata. Mimo autobiograficzności, która przecież zakłada jakąś dozę egotyzmu, autor *Podróży do mojej Itaki* w swoim pisaniu ciągle zwraca uwagę na odbiorcę. Naczelną rolą społeczną adresata jest tożsamość postaw i przekonań z nadawcą opowieści, „bycie kimś podobnym” do niego przynajmniej w akcie lektury.

Z jednej strony jest to rola, o której wspominaliśmy przy referowaniu poglądów na autentyk Jerzego Jarzębskiego, z drugiej zaś sytuacja, opisana przez Reginę Lubas-Bartoszyńską i Rocha Sulimę, a więc wyobrażenie o drugim człowieku podczas spisywania relacji pamiętnikarskiej.⁹⁶ „Ktoś podobny do mnie” zna świat mój, problemy i realia. Ze względu na niego autor nigdy nie użyje epickiej rozlewności, operuje skrótem myślowym, hasłami wywoławczymi i aluzjami do wspólnie przeżytych doświadczeń. Jest to na pewno swoista rezygnacja z ambicji głębokiej i rozlewnej opisowości, ale też stymulowanie uwagi adresata, który — jako w pewien sposób należący do świata przedstawionego — może zweryfikować kształt autorskich wynurzeń. Nie jest zresztą wykluczone, iż Trziszce chodzi właśnie o to, aby zmusić adresata do Witkacowego „zdziwienia metafizycznego”, by — po prostu — ocknąć się z letargu myślowego współkompaniona w „losie wyzwolenca”. Ze względu na tego adresata postaci, napotkane na drodze życiowej Trziszkowych bohaterów, są pozbawione cech indywidualnych. Właściwie nie są to ludzie, ale znaki pozycji i ról społecznych: cerberka (sekretarka), Kobieta Miotlana, Kobieta Chuściana itp. Te znaki wystarczają, aby odbiorca przywołał z pamięci podobne obrazy i wespół z autorem rozpoczął krytyczną analizę siebie w „dookolnej” rzeczywistości. Jest to więc bohater-nazwą, adekwatny do świata powszechnej reifikacji człowieka. W *Piaszczystej skar-*

pie na przykład zamiast tradycyjnej charakterystyki bohatera mamy tytuły, wyjaśniające — w młodzieżowym języku — stan emocjonalny postaci: „Wnerwiony”, „Zdobyczy”, „Niecierpliwy”, „Rozpędzony”, „Rozpędzona”, „Skołowany”.

W swoim pisaniu zwraca się Trziszka w pierwszym rzędzie do inteligentów chłopskiego pochodzenia, których w obecnej Polsce jest „legion”. To na nich spoczywa obowiązek uprzymienia braciom ze wsi, jakie „pozytywy” i jakie „negatywy” łączą się z miejscem zakorzenienia. *Tańczący jastrząb* Kawalca był diagnozą ponurą, ale utrzymaną na takim dystansie narratora, że rodził pokusę zmierzenia się z pozycją opowiadacza w nadziei dostrzeżenia (więc i zneutralizowania) dydaktycznych intencji narratora. Nie odstraszał, nie pouczał, lecz mobilizował do działań podobnych, tym bardziej że ewentualny czytelnik tego poradnika dla wychodzących ze wsi miał w zanadru *Dwadzieścia batów* Jerzego Jasionowskiego.

Drugą postacią adresata, co jest znamienne dla pewnego okresu twórczości członków KKMP, jest zwierzchnik. Może nim być ktoś piastujący odpowiednie polityczne stanowisko albo zbiorowość wiejska, która ma prawo do opiniowania postępowania bohatera, skoro kiedyś wypromowała go na zdobywcę „nowych światów”. Bohater jest więc uzależniony od opinii cudzej, jego osobiste powodzenia lub klęski regulują samopoczucie innych. Świadomość tego uzależnienia nakazuje pisarzowi wybór postawy autobiograficznej jako jedynej możliwości absolutnie wiernego raportu o stanie integracji na Ziemiach Zachodnich oraz adaptacji w warunkach wielkomiejskich. Wyobrażenia adresata jako kogoś, kto ma patriarchalną władzę, decyduje o swoistym literackim interwencjonalizmie prozy nurtu chłopskiego. Poza autorami już tu wymienionymi możemy wspomnieć o Adolffie Momocie lub Zbigniewie Wójciku jako o pisarzach, u których — jak u Trziszki — zapi-

sała się w utworach świadomość tego, że są widziani i oceniani przez zbiorowość wiejską. Ona jest źródłem życiowej mądrości, ona ma prawo oceny, ona wreszcie może wpłynąć na bieg wydarzeń, dlatego do niej zwracają się z kłopotami, niepokojami oraz sukcesami. W zestawieniu z literaturą o temacie chłopskim sprzed wieku, a i z okresu międzywojennego, proza nurtu chłopskiego istnieje m.in. jako inny sposób funkcjonowania języka ludowego. Gwara jako rys osobowości i znak politycznej jedności chłopów ustępuje miejsca mitowi rezerwuaru, symbolowi trwania na przekór czasom bezustannej zmiany. Nie ulega wątpliwości, iż wynika to z zaobserwowanej koncepcji odbiorcy: przyznanie mu funkcji instancji, do której się odwołuje, każe szukać platformy wspólnego języka. Operowanie jednym kodem przywraca poczucie więzi, stwarza złudę zakorzenienia. Wydaje się, że dopiero w twórczości Łozińskiego i Krupy literatura polska doczekała się innej strategii nadawczo-odbiorczej. Trziszka jest zawieszony pomiędzy strategią kumpla i syna.

Na pewno jednak zrywa z ludowością „folklorystyczną”. Traktując swą powinność pisarza jako dokumentowanie na sobie samym efektu zderzenia tradycyjnej kultury chłopskiej z cywilizacją wielkomiejską, nie przeoczył pewnego zafałszowania, jakiego dopuściła się oficjalna kultura w dwudziestowiecznym wizerunku chłopca. Przy oczywistej odkrywczości tematycznej, przy nowatorstwie artystycznym, jakie zaproponowała „literatura nowych doświadczeń społecznych”,⁹⁷ trudno nie zauważyć, że z całą powagą restaurowała i naturalistyczną, biologiczną więź z ziemią, i romantyczny kostium chłopka, śpiewającego „hoc, od ranka”, który już Słowacki wykpiwał. Przebieranie się w ludowy strój, uszyty w Cepelii, uprawianie stylizowanej sztuki ludowej może — oczywiście — wyrażać coś więcej niż zwykły koniunkturalizm, niemniej oznacza fał-

szywą ideologię chłopca, który za ledwie wczoraj opuścił czworaki. Tymczasem, jak wiadomo, nawet na gruncie literaturoznawstwa (nie mówiąc o historii ruchu ludowego) jest jasne, iż „literatura chłopskiej samoświadomości społecznej” ma bogatą tradycję. Dowiódł tego niezbitcie Edward Chudziński w pracy *W kręgu kultury i literatury chłopskiej 1918—1939*,⁹⁸ a także Stanisław Burkot w monografii Stanisława Młodożeńca⁹⁹ i we wcześniejszych wystąpieniach.¹⁰⁰ Członkowie KKMP, nawiązując więc ze Stanisławem Piętakiem, z jego psychologizmem opartym na autobiografii, zbyt powierzchownie ustosunkowali się do ludowego radykalizmu ideowego dwudziestolecia. Ale za to krytycznie się odnieśli do politycznego rozmycia się samoświadomości klasowej, jaka kryła się w propozycjach estetycznych spod znaku „raz na ludowo”. Dyskusje na łamach „Nowego Wyrazu” i „Tygodnika Kulturalnego” w latach siedemdziesiątych dowiodły, iż czołowi pisarze nurtu chłopskiego nie godzą się na podtrzymywanie iluzji folkloru jako znaku ideowej ludowości. Pominąwszy pewien anachronizm cywilizacyjny (jego miarą może być powszechna elektryfikacja, a więc dostęp do radia i telewizji), trzeba mieć na uwadze to, że podobne propozycje sprowadzały ruch ludowy do roli raczkującego dziecka politycznego. Tymczasem to dziecko zdążyło już dawno urodzić klasę robotniczą, a miało też swoich premie-

Na łamach „Regionów” oraz w książkach *Dokument i literatura; Folklor i literatura; Literatura a dialog kultur* Roch Sulima dowiódł, iż nie jest tym samym folklor (anonimowa, ustna, przedpiśmienna faza twórczości ludowej), czym kultura ludowa artykułowana przy pomocy pisma. W ostatnim dziesięcioleciu opublikowano sporo różnego rodzaju dokumentów pisanych, głównie listów chłopskich, które pozwoliły na nawiązanie więzi z przeoczonym ogniwem kultury ludowej.

Wyraźnie odbiły się te koncepcje na twórczości Trziszki. Chodzi tu (w najogólniejszym zarysie o psychospołeczną kondycję chłopca, który odchodzi od wspólnoty tradycyjnej. W powojennej Polsce zmiana struktury zawodowo-społecznej zmieniła też etos chłopskiej pracy. Skok ze wsi do cywilizacji wielkomiejskiej nie był jednak zjawiskiem całkiem nowym w naszej kulturze. Postawy ludzkie i zachwianie się świata wartości można było obserwować „na żywo”, ale pełniejsze wnioski płyną z porównania tej sytuacji ze znanym od przynajmniej wieku i poświadczonym w dokumentach zjawiskiem wychodźstwa ze wsi i emigracją zarobkową. Szczególnego znaczenia nabrały więc prace socjologiczne Floriana Znanieckiego, który opisywał postawę polskiego chłopca w Ameryce. Trziszka poświęcił mu kilka artykułów prasowych, nadto w paru ostatnich powieściach (zwłaszcza w *Już niedaleko*) przywołał postać uczonego w „formie aluzji”, a przy tym w opowiadaniu *Skolowany* z tomu *Piaszczysta skarpa* zamieścił ułamek scenariusza dramatu, opartego na pracach Znanieckiego.

Świadczy to o tym, iż autor odchodzi od wzoru autobiograficznego w jego podstawowym znaczeniu i szuka zagubionego etosu plebeja tam, gdzie dotąd pisarze widzieli zamknięty świat historii. W *Już niedaleko* zestawia sytuację chłopca, uwolnionego od obowiązku pracy na roli, z pozycją rzymskiego wyzwolenca. Analogie są istotnie uderzające: pierwsze pokolenie „wyzwolonych”, ostro widzące różnice kulturowe między starym i nowym światem, jest tyleż butne, co pokorne, łatwo też poddaje się czarowi wartości pozornych, zewnętrznych. Zawieszony między wzorami etycznymi może uratować swą tożsamość, o ile zdoła nawiązać duchową więź z przeszłością swojej klasy. „Przemieniony kołodziej” współczesnej Polski nie może przeto odrywać się od najbliższej tradycji. Najbliższa — to nie ta w sukmanie wyśpiewująca obrzędowe

pieśni, ale świadoma swojej pozycji historycznej. Szczególnie od połowy lat siedemdziesiątych pojawia się w publicystyce Trziszki motyw odnajdywania siebie w losie innego. Tak też jest w jego powieściopisarstwie. Mechanizmem ułatwiającym tę identyfikację jest dokument, zaś sama identyfikacja dokonuje się już nie tylko (jak dotąd) w obrębie własnej grupy społecznej, lecz i w łonie klasy robotniczej, która przeżyła podobne rozterki świadomościowe.

Jeśli więc zostalibyśmy w obrębie kryteriów autobiografii, wyznaczonych przez Czermińską, musielibyśmy stwierdzić, że Trziszka w ostatnich pracach odchodzi od tego modelu, zamiast powrotu do dzieciństwa prywatnego proponuje wziernik w historię „wyzwoleńców”. Dowodem jest opowieść *Według Filipa*, ale już w powieściach *Wrastanie albo zapiśnik samouka* oraz w *Stanie skupienia* mamy taką właśnie propozycję myślową. Próbuje w nich autor eksperymentować, z tym że nie chodzi tu o modny w ostatnim ćwierćwieczu eksperyment formalny (to zrobił w *Drewnianym weselu*), lecz o odwzorowanie sposobu wypowiedzania się ludzi „czarnej roboty”. Łączy się tu wpływ koncepcji myślowych Rocha Sulimy z przemysłeniami Leopolda Buczkowskiego, z którym współautor *Wszystko jest dialogiem* spędził wiele czasu, nagrywając jego wypowiedzi na taśmę magnetofonową. Tak w planie ideowym, jak i estetycznym, mamy więc u Trziszki kult dokumentu. Na pewno poświadcza on historyczne trwanie, nie można jednak ukrywać, że koncepcja powieści jako dokumentu nie dorównuje ani powieściowej fikcji, ani wymowie ideowej samego dokumentu. Mieliśmy tego przykład na *Kordianie i chamie* Leona Kruczkowskiego.

Mimo tej przestrogi pisarz podjął się dość karkołomnego zadania — pokazania prawdy o losie robotnika, prawdy ideowej i artystycznej. Ideowa wspiera się na autobiografii,

artystyczna — na żywej mowie jako sposobie artykulacji tej ideowości. Założenie to wynika niewątpliwie z inspiracji myślowych Rocha Sulimy, choć autor już dawno twierdził, iż widzi daleko idące podobieństwa między pracą rolnika a górnika.¹⁰¹ Można stąd wnosić, że etap „prześmiewczy”, groteskowy, był dlań okresem sprawdzania w praktyce tradycyjnych wartości kultury ludowej, przeniesionych w inny świat. Ponieważ ten sprawdzian wypadł źle, zaczął szukać wzorów wartości, sprawdzonych historycznie, ukształtowanych wtedy, gdy chłop po raz pierwszy opuścił wieś, by się stać robotnikiem. O ile jednak „prześmiewczość” *Romansoidu* i *Happeniady* przysporzyła mu czytelników, o tyle wątek moralizującej publicystyki znamionuje obniżenie poziomu artystycznego powieści, czego jawnym dowodem jest milczenie krytyki literackiej w ostatnich latach.

Wobec tego stanu rzeczy zmuszeni jesteśmy wyręczyć recenzentów, którzy nie zadali sobie trudu szczegółowego przeanalizowania *Wrastania*. W tej opowieści odnaleźć można i prawdę, i mistyfikacje Trziszkowego pisarstwa. Fabuła dość zwyczajna: stary górnik opowiada o swoim życiu, a na tle tej opowieści grupa inteligentów szuka społecznego zakorzenienia i znajduje je w symbolicznym akcie „usynowienia” literata przez górnika-emeryta po wypróbowaniu przez mieszczaucha smaku pracy pod ziemią. Zestawiając ten utwór z reportażami Trziszki, drukowanymi w 1978 r. w „Argumentach” oraz ich przeróbkami z *Podróży do mojej Itaki*, można dostrzec, iż autor użyczył bohaterowi swoich własnych przeżyć. Edmund z *Wrastania* to po prostu Trziszka, zjeżdżający do szybu, by poznać warunki pracy górników. Było mu to potrzebne dla napisania zamówionej przez kopalnianych mecenasów powieści o górnikach. Jest więc w tej książce prawda, autentyk, ale i zmyślenie. Na okładce powieści mamy informację, iż jest to

„zapiśnik starego górnika Leopolda Noroby”; w *Podróżach do mojej Itaki* (a przedtem w „Argumentach”) pisarz przekonuje, że spisał opowiadania „starzyka” z Sośnicy, który nie chce ujawnić nazwiska. Podaje się przy tym, jakoby ów samorodny pisarz w 1947 r. wysłał swój pamiętnik na konkurs, ogłoszony przez Związek Zawodowy Górników. Istotnie, konkurs taki się odbył, informacje o nim zamieszczał „Górnik” od sierpnia 1947 do marca 1948 roku. Materiały zeń ogłoszono drukiem w książce *Życiorysy górników*,¹⁰² którą opracowano przy współudziale znanego socjologa Józefa Chałasińskiego. Ale nie ma w niej pamiętnika Leopolda Noroby!

To, co Trziszka rekomenduje jako zapiśnik starzyka-samouka, jest w istocie stylizacją, opartą na kilku wzorcach. Główny bohater, ojciec Poldo, sędziwy, ale dziarski górnik jest samoukiem. Szkół nie kończył, a pod koniec życia sztygarem został. Jest mądry mądrością przeżytych lat i przestudowanych książek; z nich najważniejsza to *Psalterz Dawidowy* Kochanowskiego, na którym uczył się czytać pod okiem matki.

„Starzyk, pogańskich psalmów wychowanek” dziwnie w tym momencie przypomina Trziszkowego „kuma w nurcie chłopskim”, Tadeusza Nowaka. Czytuje też Pascala, w czym podobny jest do samego autora, który od lat, zwłaszcza w wypowiedziach paraliterackich, często się odwołuje do tego filozofa. Identyfikacja bohatera z autorem widoczna jest też w innym źródle jego wiedzy, ukrytym pod pseudonimem Nowy Błażej. Można się domyśleć, iż chodzi tu o Antoniego Kępińskiego, zmarłego psychologa i filozofa, choć niektóre zdania mogą wskazywać i na Leopolda Buczkowskiego. Na pewno Buczkowskiemu zawdzięczamy to, że bohater uprawia „muzykę żywą”, zatapia się w niej traktując ją jako wyjście z „labiryntu na świecie [...] do duchowej wolności”. Z pewnością zaś własne myśli i niechęci towarzyszyły Trziszce, gdy

kazał bohaterowi czuć pogardę do tytułów naukowych, a zwłaszcza do docentów, którzy jakoby nie rozumieją, iż proletariusz może snuć refleksje o istocie „homo rozumusa”. „Akademikowstręt” autora jest powszechnie znany; tak w felietonach, jak i w krytyce literackiej pisarz nieraz dawał upust irytacji z powodu istnienia na świecie docentów. Towarzyszący powieściowemu Edmundowi literat to Jerzy Pluta, autor opowiadania *Pas* i teorii „gładko-chropawych zdań”, o jakich się wspomina w utworze.¹⁰³

Jak dotąd, jesteśmy więc w dobrze znanym kręgu autobiograficznym i on to każe podejrzliwie traktować zapewnienia o pamiętnikarskim autentyku, o nagrywaniu na magnetofon „mówionego zapisnika” górnika, zwłaszcza że nagrywający nie sprawdził, iż nazwy miejscowe w opowieści (gdy rzecz dotyczy okresu przedwojennego) nie potwierdzają weryzmu fikcji. Mamy więc autentyk retuszowany, co osłabia rangę proponowanych w powieści koncepcji ideowo-estetycznych. Jest ona pochwałą proletariackości jako postawy życiowej. Jej atrybutami są: pracowitość, energia, zaradność, poczucie godności, umiejętność radzenia sobie w życiu samemu, ale i brak egoizmu, ba, zdolność do poświęcenia się dla współtowarzyszy. Praca pod ziemią to swoista mistyka, odnawianie mitycznych postaw heroiczych. Temu etosowi towarzyszy niechęć do inteligenckich mięczaków, ludzi „białych rąk”, zajętych głównie szukaniem coraz to wyższych stołków pod własne siedzenie, co każe im być wrogiem brata swego i niewolnikiem świata wartości materialnych. Jest to dość powszechna w ostatnich latach teza, bardzo zresztą bliska koncepcjom romantycznym, m.in. Edwardowi Dembowskiemu i jego twierdzeniu o „dziarskości” ludu polskiego.

Proletariackość tak pojmowana łączy się z postawą nieufności wobec kultury oficjalnej, która znosi tradycyjne wartości

uformowane na bazie poczucia wspólnoty rodzinnej i zawodowej, wspólnoty losu. Miarą tej nieufności jest samouctwo, w którym autor widzi jedyny sposób zrationalizowania świata i siebie w tym świecie. Pozwala ono na życie w stałym styku z owymi tradycyjnymi wartościami, zabezpiecza przed poczuciem wykorzenienia, a więc egzystowania na marginesie wspólnoty. W logicznym związku z nim zostaje pochwała żywej mowy jako takiego sposobu artykulacji swych doznań i potrzeb, który nie zniekształca sensu. Mówienie cudzym językiem wprowadza bowiem do wypowiedzi element kłamstwa; szukanie synonimów w pierwszym i drugim języku człowieka osłabia ekspresywne, a zniekształca referencjalne znaczenie słowa. Nawiązuje się tu do koncepcji dialogu, jaką wyprowadzono w Polsce z myśli Bachtina.¹⁰⁴ W rozwiązaniach warsztatowych można dostrzec wpływ Leopolda Buczkowskiego. Już wprawdzie w *Drewnianym weselu* wypróbował autor technikę nowoczesnej powieści, ustawiając obok siebie monologi wewnętrzne głównych postaci i wprowadzając elementy automatyczności, ale tam przemieszanie zmyślenia demonstrowanego z konwencją fikcji prawdopodobnej dokonywało się w świecie psychiki, więc było możliwe do przyjęcia. We *Wrastaniu* pisarz nie tylko nie poprzestaje na kolażu tekstów, lecz — jak autor *Wertepów* — próbuje jakby gry fragmentów tekstualnych, choć przy tym znajduje dla nich ideę jednoczącą.

Cała opowieść koncentruje się wokół niegdyś napisanego pamiętnika. Raz się do treści tam zawartych wraca myślą z dzisiejszych pozycji, raz sam pamiętnik cytuje, to znów opowiada przyczyny, dla których temat ten się w opowieści pojawił. To plan przeszłości, który określa poglądy starzyka na postawy swego syna i na siebie. Plan zdarzeń współczesnych jest właściwie drugorzędny, dla byłego górnika i „nastańców” z miasta ważniejsze jest to, jak się kształtował etos proletariu-

sza, niż strajki sierpniowe, o których wspomina się jako o czymś marginesowym. U Buczkowskiego tekst jest zadaniem myślowym dla czytelnika — tu ideologia nie narusza spójności przekazu słownego, może z wyjątkiem początkowych partii, gdy czytelnik jeszcze nie rozpoznał konwencji narracji.

Jak wspomnieliśmy, ma to być autentyk, choć autor od razu burzy tę iluzję przez wprowadzenie do świata przedstawionego własnych motywów biograficznych. Czy reszta utworu nie jest, mimo to, autentyczna? Czy więc nie jest to coś, co mogłoby być wydane we wspomnianej serii „Autentyki”? Tu wracamy do zapowiedzianej stylizacji. Trziszka z całą pewnością znał wydane przez Bronisława Gołębiowskiego *Pamiętniki górników*,¹⁰⁵ w których m.in. cytuje się zdanie „Tam twoja Ojczyzna synu, gdzie się z komina kopci”. Zapewne ze względu na „klarowność ideową” wykorzystuje się je i we wstępie do *Życiorysów górników*. Pochodzi ono z życiorysu Jana Wartaka, gdzie jednak kontekst odbiera mu ów patos, jaki towarzyszy mu i w cytatach socjologów, i u Trziszki (tak we *Wrastaniu*, jak i w *Podróżach do mojej Itaki*). Oto wersja autentyczna: „Wrażenia na mnie kopalnia nie podziałała, dlatego, że jak-żem się urodził, to moja mama pokazała mi palcem i powiedziała: Tam...”¹⁰⁶ Tak mamy w przeróbce autora *Romansoidu*: „Kopalnia zaczarowała mnie już w najmłodszych latach. Pamiętam, że jak jeszcze byłem małym bajtlem, mama przez okno pokazywała mi palcem kopalnię i mówiła: synku, twoje miejsce jest tam, gdzie ten komin i szyb”.¹⁰⁷

Z tegoż pamiętnika Wartaka wybrał Trziszka zdanie o honorze górnika, który przejawiał się w tym, że na wracającemu z pracy czekała cała rodzina. Reszta jest niedokładnym wypisem z życiorysu Leopolda Boronia.¹⁰⁸ W powieści zarówno starzyk, jak i Edmund przekonują, iż wartość artystyczna tkwi w żywej mowie, w autentyku. Pamiętnik starzyka to właśnie takie mówione pisanie. Ale Boroń już po konkursie w 1947 r.

jeszcze uzupełnił i poprawił swój pamiętnik. Teraz został on poddany kolejnej obróbce. Nie zawsze szczęśliwie. Mamy np. we *Wrastaniu* takie zdanie: „Przy przewracaniu na zwale, kiedy obcapił drązek...”¹⁰⁹ U Boronia jest w tym miejscu „Ja obczapiłem”.¹¹⁰ W pierwszej wersji u Trziszki było: „odczepił”, w drugiej: „obczapił”.¹¹¹ Wystarczy zresztą porównać tę samą opowieść we *Wrastaniu* i w *Podróżach do Itaki*, by stwierdzić, iż mamy do czynienia nie z autentycznym pamiętnikiem, lecz z przeróbkami Boronia. Spore partie tekstu przepisane są bez zmian, inne retuszowane stylistycznie.

Te retusze niwelują nieraz wrażenie „żywej mowy”, jakie istotnie zawiera cytowany życiorys. Oto przykład: „Jak płynie rzeka Brynica, tak była stara granica, z byłej Kongresówki” (Boroń) „Tam, gdzie płynie rzeka Brynica, szła granica z naszą Kongresówką” (Trziszka). Zmiany sięgają jednak głębiej, poza warstwę estetyki. Trziszka mianowicie opuszcza te fragmenty biografii rzekomego Noroby, a faktycznego Boronia, które mącą krystaliczny wizerunek Polaka i proletariusza, trochę po prostu ułatwia bohaterowi życie. Pierwowzór powieściowego starzyka w okresie bezrobocia był przemysłowcem, za co parę razy siedział w więzieniu, a po opanowaniu Belgii przez Niemców został wywieziony do Westfalii, gdzie pracował w kopalni rudy. W wersji Trziszki tych faktów brak. Łatwo odgadnąć dlaczego.

Autor *Wrastania* dopisuje bohaterowi reakcje i postawy pożądane z dzisiejszego punktu widzenia, by utrwalić proletariacki etos. Czytamy w pamiętniku: „Po oswobodzeniu naszych terenów przez wojska rosyjskie, w pierwszych dniach przenoszę się do Katowic, by zacząć jakąś pracę, bo rządząmy my!” U Trziszki „Wracam do Polski, osiedlam się z synem w Topolnicy, by zacząć pracę. Rządząmy my, proletariusze...”¹¹²

Nie ma więc dialogu tekstów, jest stylizacja. Dialog odbywa

się poza środkiem przekazu, w umyśle pisarza. Tekst jest jednoznaczny ideowo. Podobnie należy ocenić dalsze mistyfikacje w tej opowieści. Mamy w niej opis zawału i akcji ratowniczej rozpisany na kilka głosów, które mówią to, co z ich pozycji mówiący mogli dostrzec i przeżyć. Jest więc relacja „z dołu” (wrażenia zasypanych) i z „góry”, ze sztabu ratunkowego. Medium pozostaje to samo — starzyk. Sam mówi o opowieści, iż jest to „rozpiska na głosy”. Można nawet wskazać tematyczne i stylistyczne źródło tej partii tekstu — jest nim reportaż Andrzeja Niedoby *79 godzin nocy*, na pewno znany Trziszce, bo jego autor publikował w „Tygodniku Kulturalnym”. By zresztą rozproszyć wątpliwości, odwołajmy się do fragmentu, w którym wszystkowiedzący, a w każdym razie mądrzejszy ponoć od docentów, starzyk opowiada o hodowaniu pszczół. Wiadomości te zaczerpnięte zostały z reportażu **Romualda Karasia *Do miodu!***, który wydrukowano w tym samym, co poprzedni, numerze „Ekspresu reporterów”.¹¹³

Nie ma więc nowego „Życiorysu własnego robotnika”, jest zaś — by użyć określenia R. Sulimy — życiorys ubezwłasnowolniony.¹¹⁴ Dokument staje się literaturą; zamiast spontaniczności i prywatności nadrzędna rola autora-kompilatora sprowadziła go do „upiększacza” rzeczywistości. Mimo zapewnień autora czytelnik nie wierzy w prawdziwość ojca Poldo, jak nie wierzył w bohatera *Już niedaleko*.¹¹⁵ Autentyczny „zapisnik” zbyt przypomina czytanekę o pięknym, trudnym i zaszczytnym zawodzie górnika. Ludowość w widzeniu świata ustąpiła miejsca publicystycznej postulatynośności.

Podobne założenia, mianowicie ilustratywność wobec koncepcji „ludowości pofolklorystycznej”, rozbiły logikę artystycznej struktury *Stanu skupienia*. Częściowo nawiązuje się tu do mitologii sagi robotniczego rodu, jaką znamy z *Sagi rodu* Stanisława R. Dobrowolskiego. Bohaterem jest inteligent o

proletariackim rodowodzie, który błąka się pośród etycznie znikczemniałych ludzi o podobnej genealogii, a gdy dostatecznie rozpozna ich miątkość, odnajduje stare zapiski i dokumenty dziada. Z nich dowie się o etosie prawdziwego proletariusza, utożsamia się z nim, a przez to przekaże czytelnikom budującą naukę światopoglądową. W dokumencie znajduje więc odpowiedź na pytanie: skąd przyszedł? Jak pisze Piotr Szewc: „Trziszce zależało na uwiarygodnieniu dyskursu powieściowego bohatera, choć wyraźnie dekomponuje to materię tekstu, sprawiając wrażenie sztucznie i niepotrzebnie wprowadzonego cytatu”.¹¹⁶

Wydaje się, iż pisarz w tych powieściach nie sprostał zadaniu, jakie sobie wyznaczył. Dialogowość istnieje w nich jedynie na powierzchni tekstu, który pozostaje jednym „ideologemem”. Jednak prace te są interesujące jako wyraz pewnego załamania się dominującej w nurcie chłopskim postawy autobiograficznej. Odbijają też kryzys światopoglądowy literatury polskiej w ostatnich latach. Gwałtowna potrzeba upewnienia się co do istnienia jakichś stabilnych wartości ma u Trziszki dwojakie źródła. Pierwszym jest rozbitcie tożsamości chłopsstwa, które parokroć opisywał, drugim — przełom sierpniowy, czy nawet okolice przełomu, kiedy sama rzeczywistość stwarzała takie scenariusze, jakich najtężsi beletryści i „gagmani” nie umieli wymyślić. W poszukiwaniu klucza filozoficznego autor studiuje Kępińskiego, Buczkowskiego i tych pisarzy, którzy opisując totalny rozkład świata, nie tracili wiary w istnienie jakiegoś sensu scalającego ludzkie myślenie i postawy.

W ostatnich latach często powtarza się w słowniku pisarza pojęcie zakorzenienia i utożsamienia się z kimś drugim, odnalezienia siebie w innym. Rzecz szczególna, że Trziszka tylko pozornie proponuje postawę aktywną — podjąć trud poszukiwania to, owszem, wykonać jakąś pracę, wysiłek. Ale ta

aktywność kończy się z chwilą odnalezienia wzorca życiowego, chodzi mu bowiem o dowód, iż możliwe jest potwierdzenie się w czyimś losie. Kategoria losu, a więc czegoś zewnętrznego i nadrzędnego wobec człowieka, nie jest sposobem na życie, które samemu się tworzy.

Może wskutek tego uzależnienia (pominąwszy opisywaną już szczególną podatność „wyzwoleńców” społecznych, wykożenionych, na przejmowanie obcych wartości) bohaterowie Trziszki często są pokazani jako ludzie bierni, dający się łatwo manipulować. Oni sami nie są twórcami zła, co najwyżej mimowolnymi roznośicielami. Zaburzenia w rytmie życia przychodzą z zewnątrz. Tak np. w opowiadaniu *Synu, gdzie twoje miejsce?* „Józko Zwarszawiąły-Sparszywiąły” przybywa do rodzinnej wsi, skąd uciekł przed narzuconą mu żoną. Przed gniewem ojca chroni się w willi, której właściciel w ramach posierpniowych rozliczeń siedzi w więzieniu. W rozmowie ojca bohatera z milicjantem i prominent, i syn marnotrawny jednak są oceniani:

„— Posadzili go za nic,»sierpniowcy« go oczernili. Nic nie ukradł!

— Mój, znaczy mamisynek, też przez tych sierpniowców skołowany!”¹¹⁷

Diagnoza, jak ta z czasów *Romansoidu*. Też oskarża niedoroślność młodych i nadmierną opiekuńczość ojców. Ale w ostatnich powieściach autor nie poprzestaje na satyrze. Próbuje wskazać, nawet — jak widzieliśmy — za cenę uproszczeń publicystycznych, jakiś sposób na życie. Idzie zatem ku przeszłości, w niej szuka wzorów postaw. To etap „dokumentu”, Znanieckiego, to *Wrastanie*, *Stan skupienia* i *Według Filipa*, w której — nawiązując do znanego apokryfu Henryka Panasa — badał podatność wyzwolenca na przyjmowanie nowych idei społecznych. Motyw Ewangelii jest tylko pretekstem fabular-

nym do obserwacji socjologiczno-historycznych. Niewątpliwie autor długo myślał nad tematem; jest on pokłosiem pracy w „Argumentach”, pewne zapowiedzi pojawiły się jeszcze w *Już niedaleko*, ale pisany jest niestarannie nawet pod względem stylistycznym, dlatego nie będziemy go szerzej omawiać. Już jednak wcześniej, najwyraźniej bodaj w *Piaszczystej skarpie*, pojawia się inne rozwiązanie, nie przekreślające zresztą „odnajdywania się w historii”, lecz nie tak pryncypialnie ideologicznie.

Chodzi o postawę, która za Pawluczukiem można nazwać „konfliktem samorealizacji”. Zdaniem autora *Żywiołu i formy* odróżnić należy pojęcie stylu życia („ustosunkowanie się do tego, iż się jest człowiekiem określonego społeczeństwa, klasy, grupy społecznej”) od sposobu życia („ustosunkowania się do faktu, że się jest człowiekiem jako takim, że jest się podmiotowością w świecie przedmiotowym, rządzącym się prawami przyczyny i skutku, gdzie wszystko jest ograniczone w przestrzeni i czasie”).¹¹⁸ Zachowując to rozgraniczenie można powiedzieć, że Trziszka zajmował się głównie analizą stylu życia, gdy pisał o „awansie” plebeja. W ostatnim dziesięcioleciu zainteresował się też sposobem życia. Pawluczuk twierdzi, iż w tym pojęciu należy zmieścić zatroskanie, świętowanie, upojenie, konflikt. Bycie w konflikcie jest naturalną potrzebą psychiczną człowieka, formą zakorzenienia w społeczeństwie, udziału w nim. W *Drewnianym weselu* można np., jak to zrobił Wojciech Żukrowski, widzieć dydaktyczną opowieść o tym, co o sobie powinna wiedzieć młoda para, żeby uniknąć wiecznych nieporozumień w małżeństwie.¹¹⁹ Można też dostrzec analizę konfliktów życiowej konieczności, opis teatralizacji zachowań społecznych w niedobranym małżeństwie. Głównie chodzi o legendę zdrady małżeńskiej, która doprowadza do kłótni i podporządkowuje sobie czyny i słowa człowieka.

Taki konflikt jest — by tak rzec — niezawiniony przez człowieka, wynika z jego wpisania w kulturę, w dialektykę ideologii kochającej żony i legendę żony, która zdradza. Jest jednak inny rodzaj konfliktu — samorealizacji. To potrzeba walki, przekraczanie danego człowiekowi sposobu bycia siłą własnej woli, wysiłkiem istnienia. Taką postawę prezentuje starzyk z *Wrastania*, reżyser ze *Stanu skupienia*, Józef z *Już niedaleko* i bodaj wszyscy bohaterowie *Piaszczystej skarpy*. Oni się na coś nie godzą, czegoś chcą, z czymś walczą i w ten sposób potwierdzają sens swego życia.

Charakterystyczne, iż większość postaci z utworów Trziszki podejmuje ów twórczy konflikt w przełomowym momencie końca młodości. Można w tym odczytać protest przeciw pewnemu modelowi dorosłości, takiemu mianowicie, który ogranicza aktywność ludzką do zabiegów o pomnożenie dorobku materialnego, gdyż z nim wiąże się przyjęcie postawy górowania nad innymi. Wspomnieliśmy, iż autor jest „cybernetykiem społecznym”, odbiera postaciom podmiotowość, psychologię, a zastępuje je znakiem roli socjologicznej (charakterystyczna antroponimia). Ten zabieg ułatwia mu obserwowanie tego, co w człowieku zmienia otworzenie się przed nim nowych możliwości życiowych. „Neutralny” przez całe życie Bojba z *Oczere-tów*, gdy zacznie być „rządzającym”, marzy o wybudowaniu drogi do wsi, którą nazwie się jego imieniem. January Bryndza jako kierownik kursu szkoły wieczorowej sfalszuje świadectwo. Możliwość sprawowania władzy, jaka się przed chłopami otworzyła w demokratycznych czasach, kusi ich do zabiegów o „nieśmiertelność doczesną”, o znaczenie społeczne. Wtedy jednak tak się wciągają w tę grę, że przestania im ona cały świat i sprzeniewierzają się interesom tych, którzy ich w szeregi tej władzy wydelegowali.

Nie ma zaś takich postaw w momencie budowania nowego.

Czar pracypionierskiej przywraca radość życia, niweluje zatroskanie. W działaniu spontanicznym, nawet tak zwariowanym, jak mamy to w opowiadaniu *Panny Ariadny* czy w większości *Piaszczystej skarpy*, potwierdza się wartość wspólnoty ludzkiej i sens pracy dla innych. Jest to więc, może pod wpływem Stachury, odejście od etosu trampa, szukanie zakorzenienia. Podobne wrażenie można odnieść z lektury powieści Janusza Olczaka, szczególnie z *Baśni o wielkim Marandzie* i *Jubileuszu Marandy*. Wielka podróż autobiograficzna, zdobywanie życiowych doświadczeń, kończy się w wieku Chrystusowym. Kompasem w tej drodze jest świadomość własnej genealogii, która uzbraja w probierz sprawdzania złego i dobrego. Nowy etap zaczyna się z chwilą odnalezienia siebie w losie zbiorowości. Jak dotąd, jest to najmniej ciekawa faza twórczości Trziszki, podobnie jak i całego nurtu chłopskiego. Bo też nurt ów wyczerpał tematyczną doniosłość własnej autobiografii, a chyba nie stworzył jeszcze „własnej fikcji”.¹²⁰

„STUGĘBNY BUKIET”

„Literatura — pisze Ezra Poud — to język naładowany znaczeniem.”¹ W prozie Trziszki „język służy nie tylko nazywaniu odmienności chłopskiego myślenia, lecz staje się niejako bohaterem utworu literackiego: jest podpatrywany, przedrzeźniany, określa swoje możliwości i ograniczenia”.² Wykazaliśmy w poprzednim rozdziale przemiany narracji, jej stopniowe odchodzenie od postawy „widzę i opisuję”, która charakteryzowała członków KKMP.³ Zwiększała się też kreatywność języka i ilość funkcji, pełnionych przez wykładniki stylizacji gwarowej. Z obliczeń Stanisława Dubisza wynika, iż na tle nurtu chłopskiego Trziszka prezentuje szczególnie bogate zróżnicowanie tych wykładników.⁴

Ale kontekst tradycyjnych metod stylizacji gwarowej jest dla autora tylko pomocniczym konstruktem. W jego tekstach język obciążony jest zadaniami, które zazwyczaj spoczywają na akcji i kreacji bohatera. Bez przyjęcia tej tezy interpretacja prozy Trziszki prowadzi do normatywizmu⁵ albo skrajnie subiektywnych odczytań. Tak np. Helena Zaworska oceniała *Wielkie świniobicie* jako trudno zrozumiałą „bełkot”⁶, zaś Stefan Melkowski jako „likwor przedziwny, przyprawiony znakomicie, prawdziwie poetyckim zapachem się odznaczający”.⁷

Melanż stylistyczny mógł razić w epice o motywacji reali-

stycznej (lata sześćdziesiąte), nie dziwił zaś na etapie parody-
styczno-groteskowym. Trziszka pokazuje drogę plebeja przez
różne podkultury. Każda wykształciła własny rytuał mowy,
który trzeba opanować, a zmiana przyzwyczajzeń językowych
jest trudniejsza niż wyrobienie sobie różnych innych nawy-
ków.⁸ W tym właśnie jest największa zasługa autora dla prozy
nurtu chłopskiego, że pokazał, jak się w człowieku zmienia
językowy obraz świata.

Nie można — naturalnie — przymknąć oczu na niepopraw-
ności stylistyczne, jakie mu się przytrafiły.⁹ Językoznawcy
zwracali już uwagę na pospolite błędy gramatyczne w pier-
wszych utworach.¹⁰ Niemniej w tym „śmietniku słów pozbie-
ranych z różnych kodów i różnych stron” trzeba widzieć —
jak dowiódł Erazm Kuźma — celowy zabieg, poprzez który
Trziszka dowodzi nieautentyczności kulturowej swoich boha-
terów.¹¹ Utwory autora *Romansoidu* cechuje „wielowarstwo-
wość języka”, uznana przez Mieczysława Karasia¹² za główną
zasadę tworzywa prozy powojennej. Wynika ona z wysokiego
stopnia opozycyjności „rodzinnej mowy” pisarza w stosunku
do polszczyzny literackiej.

Podłożem stylu Trziszki jest słowo kresowe. Jego innowacje
językowe biorą się stąd, że w „literackiej podróży przez życie”
słyszał różne języki, odległe od mowy domu rodzinnego.
Język kresów południowo-wschodnich, opisany w pracach
Marii Brzezinowej¹³ czy Zofii Kurzowej¹⁴, jest dla autora lustr-
trem, w którym odbijają się własności i wartości nowo przy-
swojonych wariantów mowy. Dobrze znając z autopsji proces
integracji trafnie zilustrował go literacko zwłaszcza w zakresie
słownictwa, o czym przekonują odpowiednie opracowania
językoznawców.¹⁵ Temat „wieży Babel” w powieści powojen-
nej nie jest dotąd należycie oświetlony.¹⁶ Na podstawie książki
Kurzowej *Elementy kresowe w języku powieści powojennej*¹⁷

można jednak zauważyć, iż dialekty kresowe¹⁸ wykorzystuje Trziszka inaczej niż pisarze, którzy swój idiolekt wykształcili na wschodnich rubieżach przedwojennej Polski.

Podstawowa różnica polega na tym, że opozycja: ogólnopolskie — dialektalne, naczelną dla Marii Kuncewiczowej, Juliana Strykowskiego i innych, a zatem opozycja „w pionie”, u autora *Wielkiego świniobicia* nabiera dodatkowych uwikłań „w poziomie” przez kontrast mowy kilku regionów. Inna jest funkcja stylizacji — w miejsce realizmu geograficznego mamy psychologiczny (nie wspominamy tu — co oczywiste — o akcydentalnych różnicach, związanych z odmienną tematyką utworów). Można zaryzykować twierdzenie, iż dla Trziszki wcale nie jest ważna rekonstrukcja języka kresów, ale zapis świadomości jego użytkowników w trakcie światopoglądowych reorientacji. Wprawdzie mowa kresów jest przedmiotem obserwacji i opisu, lecz nie towarzyszy im taka skala emocji, jaką np. widać w emigracyjnych powieściach Andrzeja Chciuka. Autor *Atlantydy* odprawia wręcz modły do języka dzieciństwa, chce w nim utrwalić świat utraconych wartości, upewnić siebie w poczuciu polskości. Dlatego pieczętowanie odbudowuje drohobycki „bałak” na wszystkich podsystemach. Postawa autora *Romansoidu* jest bardziej zrównoważona w nastawieniu badawczym i zdaje się godzić rolę kronikarza najbliższej okolicy z autobiografią.

Stylizacja językowa w jego wydaniu to generalnie splot stylizacji wybiórczej z deformacyjną¹⁹, przy czym początkowa faza twórczości cechuje się większą dbałością o autentyzm regionalnej odmiany języka. Nie podzielamy cytowanej opinii H. Zaworskiej — w *Wielkim świniobiciu* mamy i gwarę, i stylizację, by posłużyć się jej terminami. *Plecami do wielkiej wody* np. stosunkowo wiernie oddaje w niektórych przytoczeniach gwarę Poleszuków. Z zakresu fonetyki mamy tu akanie (bia-

łonosy), artykulację g jak h (pomahaje, duszehubka), u jak w (u nocy i u dzień), denazalizację samogłosek nosowych. Sporo jest regionalizmów leksykalnych (barabole, hat, kryha, wołoki, łuczenije), związanych z nazwami narzędzi i potraw, a także poleskiej onomastyki (Seczuk, Ściopa, Łohyn, Nastka), w której też zapisały się fonologiczne i morfologiczne cechy owego języka.

Na ogół jednak Trziszka, co słusznie wychwyciła krytyka, istotnie dość swobodnie miesza język Podolaków, Łemków, Wołynian czyniąc zeń jeśli nie „likwor wyborny”, to na pewno słowiański wolapik. W nim czuje się najpewniej. Zwykle nasycy kresowizmami i narrację, i przytoczenia. Podejmował próby opracowania tematu intergracji kulturowej w niemal literackiej polszczyźnie, lecz wtedy łatwo wpadał w patos (*Dopala się noc*), szczególnie wyraźny w początkowych akapitach opowiadań, gdy nadużywał powtórzeń leksykalnych (jak choćby wielokrotnie deklinowane „mężnie” na pierwszej stronie *Z dołu w górę*), co zwykle stwarza efekt retorycznej podniosłości.²⁰ Warto przy tej okazji wspomnieć, iż ilość i rozmieszczenie w tekstach elementów kresowych to sprawa, o której autor z pewnością wiele myślał, dochodząc do zaskakujących rozwiązań. Otóż w procesie tzw. derywacji stylistycznej, jak określa Jerzy Bartmiński wprowadzenie gwary do literatury, prawidłowością jest zaostrenie przez autorów kryteriów selekcji. Być może przez wzgląd na większą komunikatywność, w dojrzałej twórczości pisarze ograniczają zakres gwaryzmów, eliminują je też w przedrukach poprzednich wydań. Poprawki takie wprowadzali m.in. Wincenty Burek, Gustaw Morcinek czy Maria Wardasówna.²¹

Spróbujmy pójść drogą Bartmińskiego. *Opowieść Wschodzący dzień*, nad którą autor pracował kilka lat, zanim ostatecznie ukazała się w *Żyłastej ręce ojca*, była we fragmencie

ogłoszona w debiutanckim *Wielkim świniobiciu* jako *Ziemia znajoma*. Jeśli się zestawi odpowiednie partie tekstów, okaże się, iż wersja późniejsza prezentuje język bliższy literackiej polszczyźnie. W pierwszej jest „Władzunio”, w drugiej „Władziunio”, „Władzio” i „Właddek”; „briaheń” zastąpiła „braha”; bohater najpierw „traci się na łoszaku”, później „na koniu”, tej zmianie odpowiada jego charakterystyka — „babyn płekaneć” zmienił się w „dziadkowego ulubieńca”, którego w *Ziemi znajomej* irytowało uczone „bełkotliwe łęlanie”, a we *Wscho-dzącym dniu* „bełkotliwe gadanie”. Wyraźna więc selekcja gwary w zakresie fonetyki i słownictwa.

Ten sam odstęp czasowy dzieli *Oczerecy* i ich wcześniejszy fragment *Z góry w dół* (w: *Z dołu w górę*), ale napisano je w dziesięć lat po wyżej omówionych. Okazuje się, że mechanizm selekcji zaczął działać w odwrotną stronę. Oto kilka par językowych (w kolejności: forma wcześniejsza — późniejsza): „drzewo” — „potyrcze”, „żur” — „czyr”, „babska kiecka” — „babska dymka”, „ciebie dziwi” — „tobie dziwno”, „Serce nie sługa” — „Serdce nie rab”, „Spotkamy się pod zielonym gajem” — „Spitkamosia pid zełenym hajom”. Widać, iż późniejszy tekst dotyczy ściśle określonego „tu” geograficznego i społecznego, jest jędrniejszy, bardziej dosadny. Język bohaterów lepiej przystaje do ich świata, mającego charakter kulturowej enklawy. Oczywiście można mniemać, iż wcześniejsza wersja, obmyślana jako samoistne opowiadanie, wkomponowane w tomik o problematyce nie zamkniętej granicami regionalnymi, musiała mieć inną motywację stylistyczną. W powieści chodziło m.in. o zarysowanie osobliwości, specyfiki lokalnej wsi pozostającej jakby poza historią. Ale i tak zasadnicza operacja rozwijania tekstu jest w obu wypadkach ta sama, a mechanizm selekcji wygląda odmiennie. Dzięki temu pisarz wyostrza bariery psychologiczne, które utrudniają

bohaterom opowiedzenie się za nowym porządkiem społeczno-prawnym, któremu nie dowierzają, bo po prostu nie ufają niczemu, co narusza model kultury wschodniosłowiańskiej, w jakim wyrosli. Z drugiej strony, rysująca się w *Oczeretach* możliwość odzyskania własnej podmiotowości stwarza naturalną okazję do jej wypróbowania — powrót do języka kresów to jakby początek wyzwalań się spod narzuconych sztafp, odnajdywania własnego „ja”.

Trziszka, jak sugerowaliśmy, w celach stylizacyjnych postępuje się paradialektem, tworem sztucznym. Rzadko wykorzystuje morfologię i fonetykę, co jest pewnym zaskoczeniem na tle utworów innych pisarzy, wprowadzających stylizacją kresową (jak choćby T. Konwickiego, M. Wańkowicza czy H. Auderskiej), ale zgadza się z prawidłowościami, wykrytymi w języku prozy nurtu chłopskiego²². Ze słowotwórstwa rzuca się w oczy sufiks „-uk”, spotykany w nazwach osobowych (Stefaniuk, Kaniuk, Gospodarczuk, Seczuk). W zakresie fonetyki mamy częsty pełnógłos „oło”, używany konsekwentnie w wyrazach: mołodycia, mołocznicia, hołodryga; dźwięczne „h” (pod wpływem języków ruskich) wyraźnie słyszy się w słowach, które w odpowiednikach rdzennie polskich mają „g”: duszehubka, heroj, perohy. W tej grupie przykładów widać też ślad ukraińskiej dyspalatalizacji, jaka częsta jest w obcojęzycznych cytatach, podobnie jak „i” w miejsce historycznie długich „e” oraz „o”.²³ Silnie podkreślają one odmienności artykulacyjne między normą ogólnopolską a dialektem południowokresowym, gdyż cytaty te operują powszechnym i łatwo porównywalnym z rdzennie polskim słownictwem. Z innych zjawisk fonetycznych trzeba odnotować wygłosowe „ę”, „ą” realizowane jako „u” (maturu, magisterku), mieszanie „u” i „w” przed spółgłoską (u nocy i u dzień).²⁴

Sporo jest dialektyzmów słownikowych. Nieraz wyraźnie odczuwa się ich obce (np. ukraińskie czy niemieckie) pochodzenie. Na nich głównie spoczywa zadanie zbudowania obrazu pewnej unifikacji kultury wschodniosłowiańskiej. Charakterystyczne, iż większość tych wyrazów występuje tak na południowych, jak i na północnych kresach, ponadto częste są na wschodniej granicy Polski etnicznej. Dotyczy to takich form, jak bałabuch, barabola, budny, durnowaty, hrymac, kutia, hajcować, konierować, pampuch, fifak, bałakać, pełechaty, kaban, kacap.²⁵

Regionalizmy leksykalne dotyczą kilku grup znaczeniowych, z których najważniejsze to:

- rzeczowniki związane z kulturą materialną codzienną (bajura, hajcować, kaban, kutia, meszty, pampuch, hreczka, łoszak);
- nazwy stopni pokrewieństwa (dońka, newistka, pryjmak, bajstruk);
- elementy kultury prawosławnej (pop, ikonostas, wieńczanije, na pritwori, panichida, krestopokłony);
- liczna grupa czasowników, rzeczowników i przymiotników dotyczących zachowania się ludzi, najczęściej o zabarwieniu uczuciowo-ekspresywnym (fifak, haman, hołodryga, hepać, hłumić, hryć — głupiec, jojczec, kałamucić, konierować, na hal pal, paniaga, pełechaty, potyrcze, szałaputa, pidpanek, perekińczyk, hrymac, kałapućkać).

Fonetyka i słownictwo kresowe występują w różnym nasileniu, zależnie od tematyki utworów. Niemal we wszystkich za to mamy liczne frazeologizmy i przysłowia, do których odwołują się i narratorzy, i postaci literackie wtedy, gdy chcą dowieść własnej wartości, w stanach emocjonalnych oraz przy wypowiedzeniu jakichś prawd ponadhistorycznych. Różny jest w nich stopień zbliżenia do literackiej polszczyzny, od cytatu

obcojęzycznego („Na pered ne wrywajsia, na zadi ne ostawajsia, seredyny trymajsia”, „Mołoko i syпка bulba to moja ida, a kosyty, mołotyty to moja bida”) przez twory hybrydyczne (najlepsza spółka — czołownik i zinka”, „Kap ciebie posmarkało”, „Bodajby ciebie curacha, ty zołzo kochana”) do języka ogólnopolskiego z zastępczą — by tak rzec — wskazówką co do obcej proveniencji takich form („Zapomniał wół, jak cielęcim był — mówiłem językiem, który na kresach zasmakowało moje dzieciństwo [...] Ona próbowała powtórzyć dziwnie brzmiące sentencje.”²⁶) Ostatni przykład dowodzi, że w warstwie frazeologizmów następuje u Trziszki jakby splot kresowości z etnicznie polskim „interdialektem” chłopskim. Przystają one być znakiem osobliwości regionalnych, a służą do wyrażenia ludowego modelu świata. Przysłowia i potoczna metaforyka to wszak pewien kierunkowskaz światopoglądowy, zbiór jakichś prawd życiowych. O odwołaniu się do nich decydują najrozmaitsze okoliczności szczegółowe, jedna wszakże wydaje się być wspólna i dla postaci chłopskich, i dla wyawansowanych inteligentów: umysłowa i psychologiczna niepewność, konieczność działania nie poprzez pracę rąk, lecz w pojęciowym opanowaniu świata. Gotowy rezerwuar definicji i twierdzeń daje jakąś orientację kierunkującą, zwłaszcza że na różne okazje można zeń wybrać wskazówki wręcz odmienne. W zależności od sytuacji da się np. powiedzieć „Na kogo Pan Bóg, na tego i ludzie” albo „Na kogo ludzie, na tego i Pan Bóg” (*Oczereły*, s. 109) — sens ten sam, ale wykładnia inna. Zasadniczo więc frazeologia służy pisarzowi do zbudowania systemu ludowego poglądu na świat, stojącego ponad lokalnymi różnicami gramatycznymi; jeśli je odbudowuje, to raczej dla ich walorów ekspresywnych i estetycznych (melodia, rym).

Analizując styl Trziszki Marian Byblur pisał: „Zastugą Z.

Trziszki jako pisarza jest nie tylko podjęcie tematyki integracji społecznej po wojnie na ziemiach nadodrzańskich, lecz również powiększenie obszarów tworzywa literackiego, umiejętne włączenie już bez cudzysłowu do naszej złożonej lubuskiej codzienności owych poaustriackich besztajgierów, bambetli, geszeftów i nierychtyków, wschodniokresowych bałakań, zakirzonych durnowatych absztyfikantów i skapcianiątch starców. Lubuszanie — »wakuanci« w utworach Z. Trziszki huziali, guzdrali się, zajadali czyr z resztek kukurydzianej mąki, tłokno i kutię, a będąc w czeremere handryczyli się i urządzali szwicówkę. Uważny czytelnik prozy Z. Trziszki natrafi również na neologizmy (np. okryjwstyd, okryjbieda, milicjantowanie, fifacz, herdyk, obijanik, popufkować, hosanować, klabsdrzeć). Ich obecność jest ewidentnym dowodem zdolności lingwistycznych autora *Romansoidu*²⁷.

Trudno dziś przesądzać, czy owo mniemane poszerzenie „obszarów tworzywa literackiego” przedłuży żywotność jakiegoś słowa w społecznej praktyce, czy inni pisarze wejdą na te obszary. Współczesna proza, w której odnajdujemy stylizację kresową na większą skalę (np. Zbigniew Żakiewicz, Andrzej Turczyński, Mateusz Jantar, Karol J. Stryjski), raczej stara się trzymać granic jednego dialektu. Wolapik Trziszki wykorzystywany jest bodaj tylko przez niego. Użycia różnych słów, mających czysto polskie odpowiedniki, mogą — oczywiście — świadczyć o zwykłej chęci popisania się, jednak dają się bez trudu funkcjonalizować. Należy tylko pamiętać, że autor pseudonimuje rzeczywistość, że interesuje go nie co, ale jak nazwać. Proces znajdowania odpowiedniej nazwy wiąże się z różnymi emocjami, które podpowiadają jakieś słowo zapamiętane przy okazji szczególnego (pozytywnego lub negatywnego) napięcia. Tu jest źródło częstych u pisarza nagromadzeń synonimicznych, spotykanych w sytuacjach, gdy bohaterowie

są poddani silnym stymulacjom uczuciowym. Można wtedy zauważyć, iż gwałtownie poszukują jak największej ilości podobnych słów, jakby chcieli wyładować z siebie całą nagromadzoną złość czy żal (por. np. motyw butów w obrazie dzieciństwa, zdezelowanych i cuchnących butów, które ojciec narratora reperuje przybierając pozycję powodującą wzrost fizycznego cierpienia).

Częste cerkiewizmy wraz z pożyczkami ukraińskimi mają za zadanie wzmocnić różnice kultury wschodnio- i zachodnio-słowiańskiej, a tym samym wyostrzyć trudności procesu integracji. Fragmenty modlitw i leksyka związana z religijnymi obrzędami prawosławnymi, w mentalności repatriantów uwznioślają rodzimy język przenosząc go w sferę *sacrum*. Stąd wymianie pewnych elementów systemu językowego, nieodzownej przecież w nowym układzie warunków społeczno-kulturalnych, towarzyszy poczucie zdrady. Większość starszych wiekiem bohaterów opowiadań Trziszki ostro potępia perekińczyków.

Jak wspomnieliśmy, bardziej niż sam język, zajmuje autora sprawa świadomości językowej jego użytkowników. Wołapik jest — być może — cechą idiolektu samego Trziszki, a na pewno tych spośród kreowanych przezeń postaci, którym kazał się wychować na wsi lubuskiej, w otoczeniu różnych wzorów mówienia. Ich atrakcyjność jest odwrotnie proporcjonalna do wieku człowieka. Pisarz słusznie zaobserwował, że najstarsi użytkownicy danego dialektu najbardziej boczają się na reprezentantów innych grup etniczno-językowych. Język zajmuje ważne miejsce w tzw. wizerunku etnicznym jakiejś grupy. Ktoś inaczej mówiący wydaje się być śmieszny i gorszy. Obcy jest wręcz podejrzany o niepolskie pochodzenie. W *Dopala się noc* mamy scenę przyjazdu nowego transportu repatriantów. Z kształtów ich kapeluszy osiedleńcy z Doliny

wnioskują, że to „kacapy”, a jeśli „od Wilejki”, to najwyżej Polacy pomieszani z Białorusinami. Okazuje się, iż przybyli Poleszacy znad Prypeci. Autochtoni dziwią się przybyszom, ci zaś mają te same odczucia: „mówią o nich, że niby Polacy, a na pół po szwabsku szprechają i jakoś odmiennie.”²⁸ Szczególnie odległa od własnej mowy cecha języka „obcego” urasta do rangi znaku rozpoznawczego: „Zawsze jedni drugim dziwili się, że przyśpiew, że zaś, wymbarek...” Poznaniaków razila kresowa prozodia, „śpiwny” akcent — zabugowcy mieli powód do śmiechu słysząc powtarzane co parę wyrazów „zaś” i dyftongiczną artykulację samogłosek. Od takich cech urabiano nowe słowa (np. „jeny — kochanić”, czyli mówić dialektem wielkopolskim). Szczególne miejsce zdaniem Trziszki w tych różnicach należy się samogłoskom nosowym, których odmienna wymowa dzieliła mieszkańców na „ukających” i „ękających”.

Na odmienności dialektalne nałożyły się tu społeczne. Wygłosowa nosówka realizowana pod wpływem ruskim jako „u” odbierana była jako mowa niewykształconych warstw kresowych. Uświadomienie sobie zależności między językiem a pozycją społeczną osłabia rangę *sacrum*. Zaczyna się zwracać uwagę na to, jak mówią inni. Matka Manuśka potrafi już wymawiać „ę”, ale bez wewnętrznej kontroli m. mowolnie „sypie: — idu ja kapustu łamać... budu... budu”. Jeśli na poprawki syna przedrzeźnia „będę” na „gęgębęgę”, to tylko dlatego, że chce zaakcentować, iż przyszłej synowej tak bardzo nie cierpi, że nie dostosuje się do jej języka. Z matki Olka Muczaka, cieszącej się, iż syn „zdał maturu” i „robi magisterku”, pokpiwają ci, którzy już wyuczyli dzieci i podciągnęli się językowo do literackiej polszczyzny, choć „niejednemu przyszło na starość męczyć się „ękaniem” — maturęęę, maturęęę”.²⁹

Ten kontekst społeczny i wielorakie (pośrednie i bezpośrednie) oddziaływanie standardowej polszczyzny szkolnej i radiowej trzeba mieć na uwadze, gdyż osłabiają one poczucie sprawności lingwistycznej, przyśpieszają integrację oraz rozwijają świadomość językową. Te same efekty powoduje opanowanie cudzego dialektu, pozwala bowiem na jego tle wyraźniej zobaczyć swój, stanąć — by tak rzec — na zewnątrz swego świata. To już nie wyłapanie paru cech charakterystycznych, przy pomocy których określało się wizerunek obcego, ale osiągnięcie wysokiej kompetencji socjolingwistycznej, t.j. znajomości reguł języka jako kodu i reguł używania go w zależności od sytuacji społecznej.

Intencje towarzyszące decyzji o włączeniu „cudzego” kodu do własnego dialektu mogą być różne, zawsze jednak wiążą się z jakąś konkretną sytuacją społeczną i emocjonalnym nastawieniem do współuczestnika procesu komunikacji. Różny też może być stopień ujawnienia znajomości kodu — od biernej do czynnej. W *Oczeretach* jest scena, gdy młody Zymcio zostaje wysłany „z misją dobrej woli” do pracowników PGRu — ma ich namówić do wspólnego budowania drogi. Niełatwe to zadanie, bo mieszkańcy Świniar to Rusnacy (inny język), robotnicy państwowi (inne potrzeby i aspiracje niż chłopów indywidualnych), wreszcie są starsi wiekiem od agitatora. Pegeerowcy pod szopą piją spirytus.

„— A wy po fajrancie? — zapytał chłopak jak jaki kontroler.

— Nis pid chwist — zajechał go Huk znienacka, co zna-czytło, że nie trzeba pchać nosa pod chwost, czyli gdzie nie trzeba.

— Sam zapchaj — rezolutnie odpalił chłopak.

— Jak ty obeznany, co trzeba odpowiedzieć, to pij.”³⁰

Wypijają więc „butelkę pokoju” na początek owocnych obrad, przy czym owa interakcja jest możliwa dlatego, że Zymcio

wykazał właściwą kompetencję — zna język i wie jak go użyć, by uczestnicy dialogu stali na równorzędnych pozycjach.³¹

Częstym motywem w prozie osiedleńczej jest przedrzeźnianie cudzego dialektu. Wymaga ono dobrej znajomości sposobów mówienia, możliwe zaś jest przy założeniu, że obcy kod nie jest wyżej zhierarchizowany społecznie od własnego. Takie przedrzeźnianie, mimo komizmu, a może dzięki niemu, bo śmiech znosi wrogość i obniża rangę społeczną („oswaja” partnera), to ważny czynnik integracji. „Zdolności lingwistyczne” Trziszki, o których wspomniał Byblur, nie pozwoliły mu przeoczyć tego zjawiska, jak również faktu, iż takie parodiowanie nie jest celem samym w sobie, że towarzyszą mu określone nastawienia emocjonalne wobec konkretnej osoby, która realizuje dany wzorzec. Tak np. w *Wielkim świniobiciu* rozmawiają młodzi przed ślubem:

„— Co tyż twojo matkuo uody mnie žundo, jo žym myslou, nie muoge z takim starym žandarym, uona mnie muože zabić.

Manuško przedrzeźniał gadanie starego. Mira purpurowiała ze złości. Odplacała pięknym za nadobne.

— Boże, wspomnij, Boże, przypomnij do rajy ściatlaha, pokoju wiecznaha, za Manuškowu duszyczku — przedrzeźniała mowę Helki.³²

Sytuację tu przedstawioną motywuje psychologiczna niepewność młodych, obawa o reakcje rodziców na wiadomość o konieczności zatuszowania ślubem ciąży oraz świadomość niechęci, jaką głowy „zabugowskiej” i „pyrackiej” rodziny czują do obcoplemieńców. Przedrzeźnia się zresztą nie tylko bardzo odległe gramatycznie dialekty, ale i pokrewne. W *Domu pod białą skarpą* nieco urażony nazwaniem go „pacanem” i lekceważącym tonem rozmówcy bohater wyczuwa w nim Wilniuka i w intencji zemsty za doznane upokorzenie

przypomina sobie, jak jego dziadek parodiował taki dialekt: „Zachodź do mnie córku ścisnąć, dziękuję, postoję, ledwo co z kobyły złazłszy”.³³ (Chłopca śmieszy nieużywanie końcówek osobowych czasownika i nadmiar imiesłówów.)

Trziszka wyjątkowo tylko charakteryzuje swoich bohaterów inaczej, jak właśnie poprzez język.³⁴ Prawie nie używa np. opisu postaci, zastępując go nazwą własną, w której zawiera znak pozycji społecznej nosiciela i uczuciowy doń stosunek narratora lub protagonistów powieściowych. Wymaga to od czytelnika pewnej wyobraźni teatralnej, stworzenia obrazu danego aktu mowy, gdyż inaczej nie odbierze się w pełni zaprezentowanej interakcji. Tak zresztą postępuje wielu autorów opisujących integrację językową (H. Auderska, J. Olczak). Bowiem, jak piszą autorzy *Socjologii języka*, „Użycie języka nie następuje nigdy w społecznej próżni, wypowiedź pojawia się w określonym kontekście, który wpływa na dobór odpowiednich wyrażen językowych przez nadawcę oraz ostateczny sposób ich rozumienia przez odbiorcę”.³⁵

Stylizacja kresowa Trziszki nie jest ornamentem, nie da się też wyjaśnić znanymi w historii literatury ambicjami zarysowania kolorytu lokalnego, podkreślenia odrębności etnograficznych opisywanych ludzi czy zmanifestowania ludowej ideologii i estetyki. Jest organicznie wtopiona w świat przedstawiony, ba — jest tym światem. Mówiąc o języku swoich postaci i mówiąc ich językiem pisarz proponuje metodę na dotarcie do zakamarków ich dusz: do uprzedzeń, strachu, niepewności, które chowają we wstydlwym milczeniu albo zagadują głośno i buńczucznie, jakby nawet sobie chcieli udowodnić, że sprawują kontrolę nad swoim kawałkiem świata... A przecież potrzeba upewnienia się w czymkolwiek to najprostszy dowód na dotkliwy brak poczucia pewności. Możemy już w tym miejscu odejść od zagadnienia integracji na Ziemiach

Zachodnich i potraktować kresowość języka Trziszki jako po prostu mowę prowincji, skorupę plebejusza, którą przebija pisklą awansu społecznego.

Zmienia się język i wyostrza świadomość językowa nie tylko, jak to staraliśmy się opisać, wskutek geograficznych przesunięć granic danej wspólnoty językowej. Równie ważne jest przekroczenie jakiegoś terytorium kulturalno-społecznego, które wymaga od człowieka wyjścia poza dotychczasowy idiolekt, poszerzenia repertuaru językowego. Trziszka bada takie sytuacje, gdzie wymaga się znajomości różnych wariantów stylistycznych, gdzie akt mowy każe nałożyć maskę, aby zagrać rolę zgodnie z oczekiwaniami. Mamy np. we *Wschodzącym dniu* rozmowę przyjaciół z dzieciństwa. Jeden jest magistrem, drugi boryka się z ojcową gospodarką. Mogą ze sobą rozmawiać jak równy z równym, ale podejrzewają się o nieszczerłość. Władek kocha swego Kasztana, to wszyscy wiedzą, lecz wobec Olka jakby się wstydził tego uczucia, więc mówi o nim autoironicznie („ukocham Kasztana, zmienię mu pieluszki, dam smoczka i będę wolny”). Olek znów, gdy mu się wymknie inteligentnie „a propos”, szybko doda potoczne „podrywki” by nie sprawić wrażenia, że proponuje przyjacielowi kulturalne „równanie w górę”.

Interesujące z punktu widzenia socjostylistyki są opowiadania *Nowy nauczycielczak* i *Ucieczka*, opisujące pierwsze kroki młodego inteligenta, jego sytuację psychiczną w nowym i starym świecie. Jako nauczyciel nie oswoił się jeszcze z obowiązującym go wobec rodziców i dzieci rytuałem językowym. Popelnia błędy: kiedy kierowniczką szkoły rozmawia z prostą kobietą „z pozycji hierarchicznie równej posadzie plebana”, czym wytwarza zgodny z oczekiwaniami rozmówczyni dystans językowy, on wspomaga ją... chłopską mową. Gdy z kolei jest napastowany przez wioskową młodzież, zamiast odwołać się

do wariantu ekspresywno-wulgarnego użyje grzecznościowo-inteligenckiego. Niby zna wymagane rytuały językowe, ale nie umie ich właściwie zastosować. Jeszcze się w żadnym nie zdomowił naprawdę. Odwrotność tej sytuacji mamy w *Ucieczce*, gdzie bohater wraca po owych przeżyciach do domu. W drodze odświeża w pamięci język dzieciństwa, co ma mu ułatwić kontakt z matką, ale w praktyce i tu okazuje się być obcy. Mowa rodzinna przestała być kodem komunikacyjnym, jest teraz przedmiotem obserwacji („bardziej urzekają mnie te wszystkie językowe mecyje niż znaczenie gadaniny”). Nauczycielczak jest wyalienowany językowo; niepełny jest jego awans, jak i powrót do dzieciństwa. Obsesyjnie ćwiczy posługiwanie się różnymi wariantami mowy, przedrzeźnia je, ironizuje, bada nośność uczuciową, by wreszcie z rezygnacją przyznać, iż „słowa mumifikują się. Urodzone w głowie, walące się z niej strumieniami, już u samego wyjścia dworują między sobą, zaczynają się potykać. Jedno drugiemu podłoży nogę — wychodzą koślawe, poprzetręcane.”³⁶

Analiza sytuacji, w których zaproponowanie przez uczestnika dialogu danego wariantu stylu funkcjonalnego wywołuje odpowiedź w tymże tonie, choć oboje grają przed sobą, zajmuje sporo miejsca w *Drewnianym weselu*. Jest to studium psychologiczne o miłości i zazdrości, trudne do zrozumienia bez zwrócenia uwagi na to, jak bohaterzy przebierają w słowach, jak stylizują swoje dramaty i dopasowują język do scenariusza nieporozumień małżeńskich.

Utwór ten zaciekawia i dlatego, że zawarł w nim autor swoje credo pisarskie. Aluzje autobiograficzne³⁷ pozwalają traktować listy Ali do Krzysztofa jako autoocenę i obronę swojej metody stylizacji. Z nieliterackich wypowiedzi pisarza w tych latach można wnioskować, iż koło roku 1970 boleśnie przeżył zarzuty krytyki wobec języka swoich dzieł. Bronił się

przed opinią, że jest „ojcem chrzestnym szkoły, która zachłmęca polszczyznę barbaryzmami” i wyjaśniał, iż wprowadzając Nieliterackie słownictwo nie czyni zakusów na gramatyczną i logiczną budowę języka.³⁸ *Drewniane wesele* jest wręcz demonstracją możliwości wypowiedzenia się poza dialektem, udaną zresztą, skoro nawet Bereza (jako juror w konkursie, na którym zaprezentowano fragment powieści) nie rozpoznał stylu swego ucznia. Ustami Ali przyznaje pisarz, że istotnie tak silne zakorzenienie w „rusnactwie” zawęży krąg odbiorców [dodajmy tu, iż Trziszka nigdy dotąd nie wyszedł poza tolerancję wobec innych dialektów: przejął kilka słownikowych regionalizmów poznańskich i poleskich, ale poza tym nie wprowadzał cudzej gwary inaczej, jak na prawach wyrażen cudzysłowowych]. Wyjaśnił też, że styk dialektu z kolokwialną polszczyzną inteligenta wydobywa ironiczną ekspresywność słowa.

W pewnym stopniu na *Drewnianym weselu* kończy się ten okres twórczości pisarza, w którym „podstawową opozycję wewnętrzną buduje na planie język literacki — gwara”.³⁹ Gwara jako mowa dzieciństwa, więc najtrwalsza część idiolektu, pozostaje wszak źródłem, z którego czerpać będzie ekspresywizmy. Wyuczony język dyplomowanego polonisty przydatny mu jest do opisania świata oraz do przyjęcia postawy ironicznej; dla oddania emocji, subtelnego cieniowania nastroju i w retrospekcjach do przestrzeni dzieciństwa używa „pierwszej mowy”. Tylko ona nie zniekształca uczuć i odczuć, tylko te nie wycierają się, nie tracą barwy, nie kostnieją i nie oddzielają się od wypowiadającego je podmiotu. Uwolnione od kontekstu powieściowego rzeczywiście bywają mało komunikatywne, ale w tekście opalizują różnymi znaczeniami i emocjami. Uroda polskiej mowy wędnie, jeśli się

jej nie odnawia takimi choćby wyrażeniami: glamać, głaństwo, guzdawy, pofyrtany, gamajda, hurkot, głać, dziamoląć, kałafaćko, giergotać, drałować, wyfajniać, zgartywać, ramoleć, szalapota, kudkudakać, kłopnąć, głuchoć, drymbula. łupnąć, ciamcialamcia, pofuczeć, pozawodzić, podrymbać, brechać, bajdurzyć, mamlać, głymbać...

Poprzez zarysowanie sytuacji oddziaływania na jednostkę różnych wzorów języka, Trziszka bodaj czy nie wyraźniej niż inni pisarze nurtu chłopskiego [poza Pilotem i Redlińskim] upomina się o potrzebę odświeżenia literackiej polszczyzny. Charakterystyczne, że jego groteska omija wiejską społeczność językową, która — bez przybyszy — nie „zapotarajka” się ani nie „okimsztuszy”. Swoistemu unieruchomieniu w czasie jej zwyczajów nazewniczych (przedłużenie żywotności źródła) służą niektóre gwarowe formy słowotwórcze⁴⁰, częste zwłaszcza przy rzeczownikach własnych:

nazwiska żon — Bolowa, Kolcowa, Pajakowa, Paperkowa, Kaniowa, Kubasiowa, Łopieniowa, Potiukowa, a obok Potiuczka, Muczaczka, Komaszaczka, Parszoczka, Kuniczka, Kaczycha,
nazwiska dzieci — Irka Komaszaczki, Pietrek Potiuczki, Jaś Myśkowej, Jaś Łopieniowej, Justyninowy Olek,
nazwy obiektów — Michałowa gospodarka, Kunikowy ogród, Wojtkowy sad. Obok wymienionych, określenia takie, jak: zastodolna ścieżka czy zakanalska droga oraz zoonimia podkreślają językowy realizm w opisie wsi i sugerują wyjątkową trafność, dokładność i sugestywność nazwy. Łatwo się np. domyśleć, że innymi uczuciami darzy narrator Kaczychę [sufiks zgrubiający wyraża tu niechęć], innymi zaś Bolową; mniej poważnie brzmi Potiuczka niż Potiukowa; Irka Komaszaczki na pewno nie ma w domu prawa głosu.

a kognita Wisusa inaczej się traktuje, niż objadającą własny drób Kryszychę (kurę Krycha). Na takim tle opozycja język literacki — gwara ma sens jednoznacznie wartościujący.

Jednakże poszerzenie tematyki utworów o rzeczywistość wielkowiejską, penetrowanie zjawisk „awansu” w zderzeniu z kulturą mieszczańską i robotniczą z jednej strony, a mechanizmami powszechnej instytucjonalizacji z drugiej wykazało, że ta opozycja nie uniesie budowanych na niej znaczeń. Trziszka próbuje dodatkowych zestawień: język pisany — mówiony, potoczny — oficjalny, współczesny — historyczny. Wiązki tych układów i nałożone na nie treści porządkują się w dychotomię podstawową i najogólniejszą: swoje — obce. Ale to, co jest czyje, wcale nie jest jasne w tym czasie przejściowym, w zmieniających się formacjach kulturowych, w dramatycznych napięciach światopoglądu, jakie wywołuje próba zlokalizowania siebie w tym międzyczasie i międzykulturze.

Ten trop myślowy zawdzięcza autor Gombrowiczowi. Człowieka urabia Forma, a język jest przeciw jej esencją. Zainteresowanie językiem, które w utworach „przesiedleńczych” samorzutnie wynikało z realiów życia i z uzdolnień naśladowczych pisarza, na etapie autobiograficznej podróży staje się podstawą, na której istnieje świat przedstawiony. Pytania, jakie autor stawia, obraz rzeczywistości, który ma na nie odpowiedzieć, dotyczą głównie tego, o czym i w jaki sposób da się opowiedzieć, jak daleko sięga esencja Formy. Dzieli tu Trziszka niepokoję współczesnej literatury, która w poezji wykształciła nurt „lingwistyczny” (Miron Białoszewski, Stanisław Swen Czachorowski, Tymoteusz Karpowicz), a w prozie zerwała z prymatem logicznej struktury zdania pisanego (Marek Nowakowski, Ryszard Schubert, Stanisław Czycz)⁴¹. Nie jest to zresztą cecha tylko polskiej literatury.⁴² Ale autor *Romansoidu* nie szuka nowych znaczeń i nowej ekspresji w

rozbijaniu gramatyki. Eksperymenty takie przyniosły wprawdzie wiele pożytku (niejedno urobione np. przez Białoszewskiego słowo już się upowszechniło w języku inteligencji), niemniej kierowały się głównie wobec systemowości języka. Bliższe poczynaniom Trziszki są próby zestawienia różnych kodów semiotycznych na zasadzie kolażu (np. w *Ruchomym kraju* Stanisława Piskora), a zwłaszcza twórczość tzw. Nowej Fali w poezji, a zatem praktyki, które odwoływały się nie do języka jako systemu, ale do wypowiedzi i zapisanej w niej antropologicznej przestrzeni kulturowej.⁴³

Człowiek w prozie Trziszki dostosowuje się do różnych automatyzmów językowych, przeto nigdy nie jest autentyczny. Wewnętrzne reguły organizacji wypowiedzi rządzą się własnymi prawami, do których dopasowuje się osoba mówiąca. W tym sensie język podporządkowuje sobie człowieka, nie wyraża bowiem jego intencji inaczej, jak tylko poprzez przekłady na normy jakiegoś subkodu. Wszyscy np. bohaterowie *Happeniady* mówią sztucznymi językami. Wpasowują siebie w stylizację podobnych [ale przecież tylko podobnych] okoliczności. Właścicielka podwarszawskiej willi, wynajmująca pokój lokatorom bez prawa do meldunku, niebezpieczeństwo uosobione w postaci milicjanta wyraża w języku alarmu lotniczego: „Sierżant, kryj się! Sierżant na horyzoncie [...] Przechodzi, koma dwa, koma dwa... Wraca, kryj się!”. Rozzłoszczony na kobietę i na niedemokratyczne przepisy meldunkowe Zymuch krzyczy: „I còż to za nowe «Nur für«...” Uspokajając go Niebieskooka tłumaczy racje prawa językiem artykułów wstępnych w dziennikach — „Zrozum. linie podmiejskie obciążysz nadmiernie!”. Każdej z głównych postaci dane jest zmierzyć się z oceną jego sytuacji, wyrażoną w kilku kodach stylistycznych. Te diagnozy zniekształcają sens i oddzielają go od człowieka. Autor *Romansoidu*, tropem twórcy *Transatlantyku*,

a chyba i Stanisława Mrożka, sprawdza, jaka jest pozycja człowieka w imperium języka; dla tych eksperymentalnych badań przechodzi ze stylizacji realizacyjnej na manierystyczną.⁴⁴ Przedmiotem analizy jest „stugębny bukiet”, to, co po wojnie zrodziło się z przemieszanych odmian regionalnych języka, z wrośnięcia plebeja w literaturę piękną, ze slangu, z profesjonalnej, urzędowej i radiowo-telewizyjnej mowy polskiej. Obserwacje mają odpowiedzieć na trzy podstawowe pytania: czy nasz język wyraża uczucia? czy jest poetyczny? czy jest filozoficzny?

Na pytanie pierwsze odpowiedź brzmi: prawie nie. Prawie, bo mowa chłopów zwłaszcza dysponuje dużymi możliwościami słowotwórczymi, które można nagiąć do intencji nadawcy. Rzecz jednak charakterystyczna, iż dotyczy to bardziej zgrubień niż zdrobnień i spieszczeń. Uczucie miłości i tkliwości widać w wypowiedzi rodziców i dzieci. Kiedy się jednak zestawia tych połączonych uczuciem rodzinnym z innymi ludźmi, oczekującymi na wyrażenie emocji pozytywnych, widać, że nie są oni zdolni do objęcia „nowych” ról. To ciasna, egoistyczna miłość. Z jednej strony: synciu, syneczku, tatuniu, dońka (spieszczenie) — z drugiej: teścicha, teściowo — rowerze [z popularnej ongiś piosenki „Teściowo, ty stary rowerze...”], miastowe pindy, babskie beznasienie itp. Z *Drewnianego wesela, Oczere-tów, Już niedaleko* można wybrać bogaty rejestr słownikowy i słowotwórczy, w którym po stronie „swoje” (znane, rodzinne) będzie natłok pozytywnie nacechowanych elementów językowych, zaś po stronie „obce” — negatywnie. Jest w tym ślad dawnego, patriarchalnego wzoru rodziny, który wykształcił odpowiedni model wyrażania uczuć. W tym modelu trzeba kochać osoby związane więzami krwi i trzeba się kryć, a nawet wstydzic wyrażać inne uczucia. Nawet Zygmuch w

Happeniadzie, choć odszedł ze wsi, w gronie kolegów zachowuje się jak młokos, wręcz zwykły cham, pozwalając towarzyszom na niewybredne kpinki z kobiety, która ma być matką jego dziecka. Tzw. męska solidarność w grupie zmusza do przyjęcia stylu pogardliwego i obelżywego traktowania płci pięknej. Nie dowodzi to niedoskonałości uczuć, ale podporządkowania się obowiązującemu rytuałowi językowemu. Krzysztof jest równie autentyczny, gdy melodramatycznie wyjawia Mirze: „Zrozum, nie mógłbym bez ciebie żyć”, jak i wtedy, kiedy rozkoszuje się samoudręką słysząc, że ta „ciekła się” z kimś do lasu. Równie autentyczny, więc nieautentyczny. Tak samo stylizuje siebie współuczestnicząc w deprecjonowaniu obiektu miłości („świeża kozina”, „Fest: przy kości znaczy”, „tałatajstwo”, „cyganicha”, „Weź to ciele, bo mnie osra!”), jak i w romantycznych powtórkach wynoszenia jej na ołtarze. Zygmuć nie rozstaje się z Niebieskooką, ale o innym powie, że przybył razem z „samiczką”. Prawdziwy, bardziej uwiarygodniony opisanymi aktami mowy jest u Trziszki język pogardy, lekceważenia i niechęci. Znamienne, iż nigdy właściwie związane uczuciem pary nie rozmawiają ze sobą na ten temat. Dialogi Manuśka i Miry są pragmatyczne albo obrażają sprawę w żart, Wasyl i Nastka w *Oczeretach*, choć sprowadzają z Ameryki ciotkę dziewczyny, aby przełamać niechęć j e j o j c a d o n a - rzeczonego, w ogóle ze sobą nie rozmawiają. W języku chłopów nie ma miejsca na nazywanie uczuć, jeśli zaś bohaterowie uciekają się do języka literatury, brzmi on minoderyjnie i fałszywie. Przykładem — próbki monologów wewnętrznych we *Wschodzącym dniu* i *Drewnianym weselu* albo zastępowanie słownictwa uczuciowego określeniami charakteryzującymi biologię zwierząt czy stosunki własnościowo-prawne. Wstydzimy się uczuć, uciekamy od ich nazwania lub szukamy zastępczyni i wykrętnych określeń.

Czy język nasz jest poetyczny? Jest, jeśli się w nim dostęszy wewnętrzne zdialogizowanie. Estetyczny walor słownictwa i melodii frazy nie jest jakością samoistną, ale wymaga punktu odniesienia. Dla języka potocznego jest nim literacka, oficjalna polszczyzna. Na jej tle widać, że poezjotwórcze możliwości widzi Trziszka w interdialekcie poetyckim gwary [folklorze], który zachował podświadomie wyczuwaną przez ludzi więź z przyrodą. Poetyzmy w narracji jego pierwszych opowiadań zdarzają się dość często. Są one budowane na bazie liryzującej prozy młodopolskiej (np. „Od tamtego wieczoru zaczęła się zwyczajna jesień, pachnąca butwiejącymi liśćmi topoli, aż do zawrotów głowy odurzająca kroplistym szelestem mokrych liści, które usłały ścieżynę przy rzece”.⁴⁵ Tym samym ostro kontrastują z dialektyzowanymi przytoczeniami. W rzadkim, co prawda, opisie przyrody Trziszka używa metaforyki animizującej, ale — poza wskazanymi pierwocinami — nie korzysta z wzorów literackich, lecz folklorystycznych. Stale więc perseweruje obraz ziemi rodzinnej jako splechcia, „który w jednym końcu taplał się w bajurze, a w drugim kąpał się w piasku” pociągu repatrianckiego, który niczym mityczny smok połyka ludzi, a później wypluwa, lokomotywy — leniwego i zadumanego stworzenia oglądającego swe oblicze w lustrze wodnym... Rzeczy mają status istot żywych: młocarnia ma gardziel, motor musi odpocząć, bo się zasapał, piłkę kopie się w brzuch, amerykanka podczas składania gryzie rękę. Nie raz wręcz wyglądają i zachowują się jak ludzie — kanał ma betonowy kołnierz, woda wchodzi pod kołnierz kartoflom. Oryginalne i sugestywne są zwłaszcza opisy butów — „Umęczone dreptaniem po leśnych ścieżkach, objane sękami traciły zdrowie i urodę, zresztą nie byłem pewien, czy juchciaki są urodziwe: zaszkirowane nosy, wyciachane piętki nadawały im starczego zmęczenia. Twarz ojcowego buta zdawała się szep-

tać skargi, było to oblicze bezzębnej babiny, która ma dość codziennego ubierania się i rozbierania i chyba przez to sypia w ubraniu".⁴⁶ W takiej metaforyce zapisuje się wszechzwiązek człowieka, przyrody i rzeczy. Oddziaływanie na inne elementy świata nie jest bynajmniej przywilejem tylko ludzi, skoro np. „Samochodek całkiem stracił serce dla Januarego”. Można w takich obrazach dostrzec i reifikację człowieka, i deifikację przedmiotów. Są one wsparte na reliktach ludowego światopoglądu, Wykorzystuje je Trziszka, by odnaleźć humanistyczną treść otaczającego świata, potocznej metaforyce (pełnej wszak personifikacji) przywrócić jej „wygłos — pierwszy”. Czymże innym są np. rozważania o wyglądzie i duszy wiersz w *Oczeretach*, jeśli nie odnajdywaniem poetyckich znaczeń w określeniach, których mechanicznie, bez namysłu używamy?

Estetyczne walory zawiera też brzmienie mowy. Język Trziszki pełen jest słów o walorach dźwiękonaśladowczych [m.in. zawierających fonemy „h” i „r” reprezentowane chyba częściej niż w statystycznym rozkładzie w innych tekstach literackich]. Zwraca uwagę duża ilość czasowników onomatopeicznych oznaczających mówienie i głosy przyrody. Mamy np. informację, że „wilniaki śpiewają, lwowiaki jojkają, a ci z nad Prypeci zawodzą”; mówić to też: giergotać, bajdurzyć, brechać, zawodzić, pytlować, szprechać, mamrotać, bajtlować, bałakać, hepać, jojczyć itd.⁴⁷ Uważnie wsłuchawszy się w świat otaczający, można dosłyszeć *bzyczenie* albo *warszczenie* radia, które zagłusza *szczekanie* [wrogiej radiostacji], *brzęczenie* maszyny, co to niczym bąk czasem „warczy chorym rytmem”. Nieraz rozlega się „kałuchanie”, słyhać „bulgotanie plot”, *pitpilitanie* bądź *czyłczyrykanie* instrumentów muzycznych do wótru *kudkudakania* czy *pyrkotania*.

W obrębie fonostylistyki mamy sporo zjawisk językowych, które wiążą wyrazy w jakiś porządek rytmiczny, np. aliteracje

[niezbyt częste] i figury etymologiczne: „Karymi końmi ma być powożona kara karoca”, „Odsapnijmy, zanim posapiemy” [to propozycja stosunku płciowego!], „choć trzynastolatka, nosiła majtki trzydziestolatki”, „Zupa-maggi, ja przy niej jak magik”, „szedł po rozum do głowy, ale bez zrozumienia wracał”, „Człowiek za rozumny i bezrozumny w jednym domu stoją”, „był radny, a był całkiem bezradny”. Niewątpliwie pod wpływem języka folkloru powstały tak częste u pisarza paronomazje: *pyry — sknyry, bratku — gagatku, hałaj — bałaj, pyraku — duraku, Mira — pyra, łupu — cupu, Jaśko — mądraśko, Jaśko — głuptaśko, Miecio półbabie — półchłopie, Józko Zwarszawiały — Sparszywiały, dziedziczka — kierownicza, strzykówka — lokajówka, chłopczaków — pyraków, Sydor — pomidor, Franiu — baraniu, Mundzio — szmondzio, kobiecina — dewocina, kobiecina — starowina, rug — cug, cudności — różności*. O apozycjach będzie jeszcze mowa, tu odnotujmy, że owe humorystyczne zestawienia uwydatniają znaczenie przez wyrównanie sylabiczne członów i rym. Do walorów semantyczno-ekspresywnych, jakie w tych skrótowych określeniach istnieją, dołącza się czynnik efonii. Mówiony język potoczny, szczególnie gwarowy, obfituje w podobne formy, które łatwo wpadają w ucho, ale też czynnik współdziałczości jest w nich tak atrakcyjny, iż oscylują na niebezpiecznej granicy podporządkowania sobie funkcji referencyjnej języka. Dlatego u Trziszki służą do wyrażania uczuć negatywnych.

Słowem — kluczem twórczości autora *Romansoidu*, w którym zresztą widać wpływ Gombrowicza, jest czasownik „zrymować”, używany na określenie takich interakcji między ludźmi, które polegają na podjęciu bliźniaczych działań wobec siebie. Zrymować albo działać symetrycznie to i mówić w danej sytuacji tym samym wariantem stylistycznym, i np. [jak

w *Happeniadzie*] podejmować ten sam rytm czynności miłosnych. Wobec takiej rangi ideowej zjawiska rymu nie dziwi jego obecność w języku prozy Trziszki. Wnosi doń nadwyżkę stylistyczną — „zaokrągla” wypowiedź, upiększa, nadaje jej walor cudzystowu przez związek z językiem folkloru. Rymowanki i homoioteleuton mają wyraźnie stylizacyjny charakter, gdyż w prozie taki nadmiar organizacji warstwy brzmieniowej nie jest konieczny. Różny jest stopień ich jawności od może przypadkowych powtórzeń form fleksyjnych po wyrównane sylabicznie odcinki, związane współbrzmieniem rymu, np.

„orszaki'strojne i dostojne”,

„tom przerwał, tom zatamował”,

„Ich cienie były wydłużone do nieskończoności, ich kroki głośne do niemożliwości”,

„prawo uczenia (...) prawo jeżdżenia”,

„miłość oralna, analna i waginalna”,

„Sam grasz rolę Władka, swego amerykańskiego półdziadka?”,

„A może spirytusiku — próbują Januarego zbić z pantatyku”

„W imię ojca, co za trójca”,

„jak to zwykle bywa — kto ważniejszy ten się kiwa”,

„migania, tiki, w oczach fiki-miki”,

„Tak to się radujmy, pryncypała hosannujmy!”

„włos spod chustki rozwiany, ruchy kanciaste, krok rozgibany”,

„Mundziu, babula, idź po piłesię, Mundziula”.

Podstawą dla takich praktyk jest zazwyczaj przysłowie, choć mamy i stylizacje staropolskie, i transpozycje cytatów z literatury pięknej. Zauważmy, że mieszczą się w granicy dystychu, najprostszej formy wiersza. Podglebiem jest więc mechanizm porównania, zestawienia, szukania jakichś ekwiwalencji. Pokazuje się w nich — jak w folklorze — wewnętrzne zdialogizowanie samego języka oraz dialogiczność na pła-

szczyźnie tekstu poprzez ich cudzystwość.⁴⁸ W nicowaniu wierszem języka swojej prozy Trziszka nie wychodzi poza dystych, najczęstszy w języku potocznym przejaw formułczości. Taka struktura ma moc przenoszenia treści w obręb innych rzeczywistości, np. tonacji stylistycznej (humor), nadaje im też znaczenie niezależnych od człowieka prawd uniwersalnych. Tym samym intencje wypowiedzającego mają sankcję doktrynalną, a osoba mówiącego jest autorytetem. Kiedy Bojba w *Oczeretach*, nie chcąc dopuścić do ślubu Nastki z Wasylem, zamierza wysłać córkę do zaoceanicznej ciotki, ukuje dwuwiersz: „Lepsza dla niej Ameryka niż kawał ciubaryka”. Niepewny swej pozycji zawodowej i towarzyskiej Zygmuch również korzysta z rymowanek. Jeśli wypowiedź da się ująć w rytm parasantencji, znikają wewnętrzne wahania i wątpliwości. Formułczość to jakby etap podsumowania cząstkowych obserwacji. Wniosek wygląda na słuszny, bo się zmieścił w przewidzianym dlań schemacie.

Rymowanki Trziszki łączą doświadczenia jednostkowe z ogólnymi, własne z cudzymi, łączą też różne języki. Można więc je potraktować jako demonstrowanie dialektycznej natury mowy — sprzeczności i jedności [upoważniają do takiego wniosku rozsiane w tekstach aluzje do terminologii filozofii marksistowskiej]. Tę dialektykę widać też w łączeniu prozy i wiersza — to odświętność w codzienności, cudze w moim. Każdy człowiek, zdaniem pisarza, jest jeśli nie wieżą, to w każdym razie wieżyczką Babel.

Poetycka funkcja języka, wzmocniona metajęzykowym komentarzem, istnieje tak w narracji, jak i w przytoczeniach. W tej poetyzacji Trziszka nie idzie tak daleko, jak T. Nowak czy Ryszard Binkowski, którzy operują metaforą ludowej proweniencji rozsianą dość równomiernie w tekście. Rytm ich prozy opiera się na poetyce pieśni ludowej.⁴⁹ Twórca *Roman-*

soidu operacje przekształcania znaczeń przeprowadza tylko w narracji. W przytoczeniach oraz w mowie pozornie zależnej spotykamy innowacje brzemieniowe, których rodowód tkwi raczej w użytkowych wypowiedziach. Zwracają uwagę na lekceważoną zazwyczaj melodię mówienia oraz na automatyzmy językowe — atrakcyjne przez swą lapidarność i niebezpieczne przez możliwość ucieczki od trudu myślenia.

Podstawowym zagadnieniem dla Trziszki jest: czy nasz język jest filozoficzny? Czy można nim opisywać świat, w którym żyje wymieszany kulturowo człowiek i czy ów człowiek potrafi siebie zdefiniować w tym świecie? Zwracaliśmy już uwagę, iż w opisie wsi pogłębia się z czasem dążność do unikania konkretów i na to, że rodzimy język płynie u autora podspodnim nurtem uczuć, zaś dla wyrażenia treści intelektualnych pisarz ucieka się do kodu literacko-oficjalnego. Pierwsze utwory prezentowały dyskretną poetyckość i filozoficzność mowy chłopskiej, zapisane w języku ludowego światopoglądu. W późniejszych pozostało z nich trochę sentencji, przysłów i przypowieści. Na ogół jednak Trziszka dyskredytuje wartość chłopskiej mowy dla zapisu doświadczeń człowieka „wyawansowanego”, a nawet dla samego chłopa, który dziś nie jest już tym tradycyjnym „Wielkim nieznanym”, co to wierzy w Boga i przysłowia, zatem i nie rozmyśla nad sensem życia.

Bohaterowie *Już niedaleko*, *Oczeretów*, *Wrastania* czy *Stanu skupienia* [mamy na myśli postaci plebejuszy] często — gęsto filozofują. Zastanawiają się nad porządkiem społecznym, nad historiozofią i sensem istnienia. Monologom tym zwykle przysłuchują się inni, którzy dotąd nie odczuwali potrzeby weryfikowania znanych sobie pewników filozoficznych. Teraz zaczynają wierzyć w ich słuszność, bo usłyszeli je w języku codziennych obserwacji i doświadczeń. Ale motywem, który bohaterów pchnął do rozważań, nie była obserwacja świata,

lecz usłyszenie jakiegoś sądu o nim, wyrażonego w obcym języku. Może to być lektura prac z filozofii czy socjologii (*Wrastanie, Już niedaleko*), rozmowa z synem — naukowcem [Stefaniuk z *Oczeretów*] lub po prostu przestawanie z ludźmi wykształconymi. Dokonuje się wtedy przekład z jednego języka na inny. Koniecznym punktem odniesienia jest więc styl dyskursu naukowego. Zbiera się przesłanki, wyprowadza twierdzenia itp., a choć eliminuje się do minimum specjalistyczne słownictwo, zawsze pozostają sygnały z wzorcem takiego języka. Potoczne mówienie samo z siebie nie wysunuje nici rozważań abstrakcyjnych.

Właściwie filozofowanie bohaterów Trziszki zamyka się w przekładzie. Nie drążą oni zagadnień podstawowych, które by im kazały przemyśleć kwestie światopoglądu materialistycznego czy fideistycznego. Autor narzuca im kilka tematów z zakresu szkolnej „propedeutyki filozofii i nauki o społeczeństwie”, a ci uzasadniają ich słuszność językiem codziennej praktyki. Jest to wynajdywanie nowych słów do znanych treści. Stylistyczna derywacja ideologii tylko naskórkowo drąży rzeczywistość duchowych rozterek ludzi. Racjonalizowanie świata drogą przekładu brzmi u pisarza niezbyt przekonująco; w tym zabiegu widać nawiązanie do powieści tendencyjnej, gdyż wykładacze porządku ziemskiego rekrutują się z grona „sprawiedliwych” w utworze.

Nieporównanie ciekawszy jest Trziszka, kiedy pokazuje niegotowość języka do wyrażenia współczesnej rzeczywistości, jego płynność, pomieszanie odpowiadające hybrydycznemu statusowi powojennej Polski. Tak w tekstach literackich, jak w publicystyce często spotykamy połączenia oraz przekształcenia wyrazów i związków frazeologicznych. Z nowotworów językowych zwracają uwagę konstrukcje apozycyjne, charakterystyczne dla współczesnej polszczyzny.⁵⁰ Pojawiają się już w

débiutanckim tomie [np. *pyra* — *newistka*, *pęcherze* — *mechery*, *paniuška* — *inteligentka*, *drzewo* — *krzyżówka*, *porteczki* — *rukki*], prawdziwe zaś ich zatrzęsienie widać w dojrzałych utworach. Grupują się, najogólniej, w dwa kręgi:

a) rzeczywistość materialna — *zupka* — *regeneratka*, *tobolek* — *plecak*, *wierzba* — *baba*, *wierzba* — *wykrot*, *knajpka* — *barek*, *pokój* — *zimnica*, *bagażniki* — *uchwyty*, *katana* — *samoróbka*, *młyn* — *hotel*.

b) kwalifikatory społeczne — *Wojtek* — *władza*, *January* — *młokos*, *January* — *junior*, *January* — *wąsacz*, *stróż* — *człowiek*, *ludzie* — *oczy*, *ludzie* — *uszy*, *człowiek* — *dusza*, *człowiek* — *chmura gradowa*, *człowiek* — *chmura biała*, *nauczyciolo* — *woźny i woźno* — *nauczyciel*, *chłopo* — *nauczyciel*, *chłopo* — *drwal*, *chłop* — *drewnorubnyk*, *chłop* — *dyspozytor*, *dyspozytoro* — *chłop*, *gazda* — *mechanik*, *przodownik* — *gazda*, *chłop* — *meliorant*, *manipulanto* — *parobek*, *robotniko* — *fornal*.

W grupie tej znalazły się i złożenia; nie chodzi nam o dokładną kwalifikację lingwistyczną, lecz o zwrócenie uwagi na to, że Trziszka trafnie podpatrzył proces przechodzenia w języku konstrukcji apozycyjnych w złożenia. Podane przykłady cechują się zwężeniem znaczeniowym podstawy i nazywają rzeczywistość przejściową, „sklejaną” z różnych, nieraz dość odległych kultur.

Podobne zabiegi można spotkać u Józefa Łozińskiego, który lubuje się w złożeniach z interfiksem „o”, charakterystycznych dla kultury klasycystycznej XVIII w. Podobne, ale nie te same, bo Trziszka rzadko tworzy przymiotniki złożone, jak: *lubelsko-kmiece obyczaje*, *pioniersko-twórczy zaciąg*, *pioniersko-intelektualny*, *biurokratolubny*. Częste za to są neologizmy rzeczownikowe „spolszczające” obcojęzyczne zwroty, np. *gadanie hajlajfowe*, *kwizomania*, *maszyny mejdinpolandowe* i

takiegoż typu czasowniki: *hosannować*, *laudamusować*, *interwuiować*. Wynalazczość językowa autora *Romansoidu* ma na celu pokazanie niejednorodności naszej współczesnej kultury. Jest w niej *koniomil* i *złosiejca*, wnoszące odcień archaiczności, jest *kulturalnik* [pracownik kulturalno-oświatowy], zdarza się *sabotażnik* a nawet *działak* [od działacz]. Wpływy rosyjskie poświadczają *kołchoźnopropagatory*, dzięki którym zrodził się *czynspoł* (czyn społeczny) i *szkolwoz* [woźny szkolny]. Jakiś *podfajniacz*, którego cechuje duża *życioprzyczepność*, nie zapatrzy się w *międzyniebochmurze*, nie czeka, aż się zdarzy *cudzik*. Imponuje mu raczej *zaoceanoprzybyszka*, *monstr* — *maszyna* i *filozofia ażinsizmu*. Na ulicy widzi *dżinsiary*, a nawet kiedy chodzi *petenckim szlakiem*, spotyka *urzędniczki w wieku dzinsowym*.

Zamiast „po ludzku” *chłopomanić* i *plebeić*, jak to robi niejeden *wspólliterat*, czy zgoła *pismatoł*, Trziszka woli *chachmęcić*. Powiększy spece od kultury języka mogą się tym brzydzić, lecz on nie wierzy, iż pisarzowi współczesnemu dane jest jeszcze *inżynierstwo duszne*. Przedrzeźnia i parodiuje różne style, próbuje kalamburów, zestawia w konstrukcjach analitycznych słowa, które obok siebie nie występują. W tej karykaturze kultury wielojęzycznej ważną rolę odgrywa komizm, który jest sposobem zdystansowania się od krytykowanych zjawisk. Autor nie zawsze trzyma się postulatu umiaru; bywa, że prześmiewcze skojarzenia pojawiają się w nadmiarze, przez co osłabia się ich moc satyryczna, zdarzają mu się też (nawet w felietonach) niewyszukane „dowcipasy”, jak określenie kanapy „styl typu Lues XV”. Czytelnik nieraz może odnieść wrażenie, iż jest to wesołkowanie za wszelką cenę, że jedynym powodem, dla którego znalazła się w tekście jakaś anegdota lub zabawne skojarzenie, jest właśnie ów potencjał śmiechu.

Można je wprawdzie usprawiedliwić chęcią odzwierciedlenia sposobów współczesnego dowcipkowania, nie zmienia to jednak faktu, iż przydarzają mu się twory „wymęczone”. Trziszka jest po prostu nierówny — raz przypomina Adolfa Nowaczyńskiego i Gombrowicza, innym razem Olczaka, Joannę Chmielewską i niektórych pisarzy dla młodzieży, chcących zabawić czytelnika za wszelką cenę.

Humor twórcy *Happeniady* opiera się zasadniczo na dysproporcji stylów. Dzięki temu wzmacnia się groteskowa wizja świata i stylizowany charakter naszej kultury, pozlepianej z różnych elementów. Oto garść z bogatego złoza przykładów: tchnął we mnie propinację duchową; myśl nadwyrężyłem; profesja gównowoza; po co ja się dialektycznie turbuję; scalanie gruntów zwiastuję; Gomora i szlus; Boże uchowaj, fają jesteś, ciulem. Mamy tu archaizmy, słownictwo biblijne, polityczne i potoczne — te zbitki, wykoślawione i przerysowane jak w literaturze barokowej, dobrze ilustrują skład socjalny społeczeństwa, jego mentalność, aspiracje i fascynacje. Nie przypadkiem najciekawsze neologizmy oraz nadawanie nieoczekiwanego znaczenia w zestawieniu wyrazów dotyczy tych składników, które autor neguje lub które go irytują. Jego bohaterowie, podlegli Formie, mają zainstalowanych w umysłach „pilnowaczy językowych”, którzy z równą ochotą tłumią fonetyczne i leksykalne dialektyzmy, z jaką podlegają snobistycznym ciągotkom. Dostrzega pisarz „amerykańskie majtki na ludowych lędźwiach” ale i owo kucanko [to chyba zapożyczył od Pilota] przed każdą egzotyką, to uduchowienie płynące z otarcia się o Zachód [krawato, mankieto, elastiko skarpeto], to wynoszenie się ponad rozmówców — pospolitaków przez inkrustowanie wypowiedzi profesjonalizmami i maka-

ronizmami, a także gust drobnomieszczański (wucccik — zdrobnienie od WC, zafrędziona kanapa, tapczanik skoronkowany).

Wprawdzie Trziszka jest antyklerykalny, jak to można wnosić z częstego zastępowania słowa ksiądz określeniem klecha, labuś (a może tylko dystansuje się od katolicyzmu, używając obcego zwrotu: papa rimbiskij), wprawdzie swoim bohaterom każe dbać o nieśmiertelność doczesną, życie przedgrobne i wierzyć w doczesne piekło, ale właśnie Biblia jest dlań ważnym wzorcem stylistycznym.

Oto niektóre przykłady: *O, ucieczko zakłopotanych!*; *Hossanna na niskościach*; *A ja w duchu składam suplikacje, akty strzeliste szepce mi serce, pokochałem bliźniego swego jak samego siebie; czy brata dzisiaj dziesięć piwek zaprowadzi do edenu?*; *Podbiorę zachowanie na obraz ich wyobrażeń*; *Jam dla niego opoka* (tj. dla pijanego). Ponieważ styl biblijno-liturgiczny jest wysoki i wzniosły, użycie go w sytuacjach wymagających innego kodu [wulgarnego, potocznego] wprowadza do tekstów odcień ironiczny. Ściśle wiąże się z nim archaizowanie składni poprzez przestawny szyk zaimków dzierżawczych: *kula u nogi mojej; sobie, a może wnukom swoim; szafa moja sublokatorska*. Jest to cecha stylu psalterzowego i stanowi sygnał wzniosłości, przez co wyraziście kontrastuje z towarzyszącym jej niskim słownictwem. Nieraz odwołuje się pisarz do niezłożonych form przymiotnika (*Bom pozostawion*), które już w staropolszczyźnie były stylistycznie nacechowane. Zdarza się archaiczne słownictwo, przy pomocy którego bohaterowie nobilitują swoje miejsce na Ziemi. Jednak podstawą archaizacji jest składnia, stylizowana na oficjalną, kaznodziejsko-retoryczną polszczyznę XVII w.: „Tedy przywołał do siebie sekretarza Markusza i nakazał mu całe lokajstwo zebrać”, „Wolę go niż dziesięć tutejszych pisarków”, „Niegodziwi pryncy-

pałowie z pracy go wypędzili, papiery podrobione odebrali i jeszcze w jasyrze umieścili”. O ile leksyka dotyczy głównie sfery stosunków zwierzchności — podległości (służyć — pracować, lokajstwo, wezyr, jasyr, pryncypał, brat — należący do tego samego „zakonu” redakcyjnego, gdzie jest i brat pryncypał, brat deputowany, brat wezyr), o tyle składnia daje pisarzowi wzór retoryczny.

Ten wykwint oratorski rodem z najgorszej, napuszonej i niejasnej wymowy barokowej równie zniekształca i ukrywa sens wypowiedzi, co plątanie się w języku potocznym różnych powtórzeń i gestów fonicznych.⁵¹ Pierwsze spotykamy w monologach, drugie w dialogach. W dojrzałej twórczości Trziszki występują „nieliterackie” dialogi: urywane, operujące skrótami, aluzją, obliczone na domysł interlokutora. Mają one „filmowy” rodowód i są mało czytelne bez uwzględnienia pozajęzykowych czynników sytuacji nadawczo-odbiorczej. Iluzję mówioności⁵² stwarza autor przez niedopowiedzenia, pauzy i nadmiar zaimków: „Ale nie jeszcze, ten — tego”, „Może ja bym, tego”, „Yhy, ten, tego”, „Ja tu ciebie w te... tego”, „A jego, tego... tam nie było?”, „Bynajmniej, ten, tego”, „Samorząd ten — tego...”, „Tego... właśnie[...] Ten, tego... taka moja uroda... Po ojcu. Prawda, po ojcu”, „Otoż toż polimioż”, „Deputowany to, owo, z jego poręki ja będę robił to a to”, „Ten, tego, toj, wo, hm, trochu jego i trochu mojego”. Jako składniki dialogu takie repliki istnieją tylko po to, by mówiący zaznaczył swoją językową obecność⁵³, ale dobrze charakteryzującą sytuację zakłopotania i „szum informacyjny” podczas dobierania właściwego w danym momencie wariantu stylistycznego.

Znaczny stopień konwencjonalności mówienia, sztampowości i bez-myślenia — jak by powiedział Norwid — zawierają frazeologizmy, powszechne w języku potocznym. Modyfikując

różne klisze autor wprowadza element gry między świadomością odbiorcy, dla którego są one powszechne i jednoznaczne, a przedstawionym w utworze znaczeniem. Jest to częste zjawisko w poezji współczesnej oraz powszechny mechanizm dowcipu językowego. Przekształcenie idiomatyki w prozie Trziszki polega zwykle na wymianie składnika oraz aplikacji. Te zabiegi pokazują ułomność języka, jego wieloznaczność, znikomą komunikatywność, choć powstałe tą drogą nowe struktury mogą być funkcjonalne. Por. np.: szedł po rozum do głowy, ale bez zrozumienia wracał; Poszedłem czym prędzej do głowy po ostateczność; szkolarska miłość nie rdzewieje; ostatni wrzask mody; życie ponad stan umysłów; Woda na porządku dziennym, dziwka na nocnym. Tłem dla tych innowacji jest duża ilość wiernych przytoczeń frazeologizmów oraz przysłów i sentencji, które budują przejawiony obraz człowieka jako magazynu „fiszek” (częste wyrażenie pisarza) z gotowymi zwrotami.

Im dalej od początków twórczości, tym wyraźniejsze jest osadzenie utworów Trziszki w różnych relacjach pozatekstowych. Dialog wychodzi poza ramy języka i obejmuje sferę układów kompozycyjnych. Wzrasta ilość aluzji oraz transponowanych cytatów, a tym samym zmienia się osadzenie w tradycji literackiej: od cytatu z folkloru po cytat z Pascala. Obrazuje to drogę przechodzenia dziecka wiejskiego do bardziej „wysublimowanych” form kultury. W *Ucieczce* porównuje się kierownika szkoły do nauczyciela z *Antka* Prusa, w *Przedmiotowym pejzażu* belfer zostaje skojarzony z Pimką. Pierwsze utwory ustawiały przed odbiorcą barierę językową (kresowość), późniejsze — kulturową. Od poetyki wczesnych alamaczów KKMP dzieli *Happeniadę* kolosalna różnica świadomości (tak literackiej, jak i tej, która pozwala dostrzec złożoność świata i nie zabłądzić w nim).

Oto pierwszy akapit tej powieści: „Słońce było teraz bogiem. Nie miałem przed nim innych herosów. Wyznawczy układ organizował wszystko. Stawało się, co się miało stać. Już się nic nie odstanie. Kamień w wodę”. Nie ma tu zdania zrozumiałego bez odwołania się do Zenona Kosidowskiego, Konstantego I. Gałczyńskiego, do Dekalogu i do ludowych zwrotów przysłowiowych... I w tych relacjach międzytekstowych zapisała się, podobnie jak w uprzednio omawianych, charakterystyczna dychotomia — obok zapożyczeń z literatury mamy cytaty z popularnych piosenek radiowych. Przykłady z pierwszej grupy: „Mundzio czuje się tak, jakby stawał pierwsze kroki w chmurach” (M. Hłasko), „chmurnie — górna młodość zetempowska” (Mickiewicz), „sprawa zahaczająca o tajemnicę istnienia” (Witkacy), „Między nami było już wszystko” (Asnyk), „Taką większą improwizację” (Nowak, Mickiewicz). Druga grupa: „Oddasz mnie wiatrowi” (Ewa Bem: Sprzedaj mnie wiatrowi), „pomyślał, że »dziwny jest ten świat«” (Czesław Niemen), „Nie ma jak u mamy” (Wojciech Młynarski). Z pieśni, choć nie rozrywkowej, pochodzi też „dziś niczym, jutro wszystkim ja”, piosenka radiowa rozpowszechniła wiersz Szyborskiej, który u Trziszki przybrał formę „choć w życiu prawie nic dwa razy się nie zdarza”.

W *Oczeretach* pisał Trziszka, iż „pisarz prawdziwy to jest ten, przez którego przemawia głos społeczności. Musi się wsłuchać w ten głos...”⁵⁴ Jak widzieliśmy, „wsłuchał” się niemal dosłownie, zapisując w swych niby-dokumentach językowy obraz współczesnego społeczeństwa. Tyleż w nim „wsiowizny”, ile „synczyzny” (oba terminy występują w *Hap-peniadzie*)⁵⁵, tyleż przemienionego plebeja, ile zmartwychwstałego Sarmaty, tyleż piękności, ile stękań niejasnych, cytatów wzniosłych i konwersacji o niczym... Przez hipostazowanie językowe świata styl Trziszki należy do gawędy, przez obja-

wianie siebie jako autora — do autobiografii.⁵⁶ Można zarzucać autorowi lingwistyczny eskapizm, manieryczność, zasłanianie się językową tarczą przed problemami filozoficznymi spoza wykazanego tu kręgu. Można. Ale trzeba też przyznać, że jest to „język znaczeniem podszyty”.

„...KRYTYKÓW JEST WIELU, A TRZISZKA JEDEN”...

Spośród pisarzy nurtu chłopskiego Zygmunt Trziszka ma szczególnie silne poczucie przynależności grupowej, która objawia się w jego pracach krytycznoliterackich, a także w publicystyce, felietonistyce i różnych okazjnych wystąpieniach prasowych. Jest i twórcą, i popularyzatorem; obrońcą interesów zawodowych swoich kolegów i wykładaczem źródeł ich pisarskich natchnień. Oscylowanie między postawą artysty a eksperta od literatury oraz ujawnianiem osobistych gustów a prezentowaniem programu ideowo-estetycznego zespołu pisarzy daje w efekcie teksty o różnej stylistyce i temperaturze uczuciowej. Granice gatunkowe nakładają się na siebie — formy typowo dziennikarskie kojarzą się z technikami beletrystycznymi. wykład przerywany jest polemikami niekoniecznie związanymi z tematem. Nie ułatwia to nam zadania, tym bardziej, że autor nie objawił się jako krytyk z gotowym, wcześniej obmyślanym sposobem analizowania i kryteriami wartościowania literatury.

Przedstawiając się czytającej publiczności Trziszka podkreśla swoją odmiennność od powszechnego modelu osób, piszących o czyichś utworach. Jego przygoda z krytyką ma być czymś analogicznym do twórczości artystycznej *sensu*

stricto, rodzajem powołania. Nie mamy powodów wątpić w absolutną szczerość takiego wyznania, ale też — pamiętając choćby o jego fascynacji Gombrowiczem — nie możemy odrzucać przypuszczenia, iż jest to dalszy ciąg mitu autobiograficznego, projekt własnego wizerunku. Na uwagę dziennikarza, który chce go zaprezentować jako krytyka, Trziszka odpowiada najpierw: „Ale jako nietypowy krytyk...”¹ Ma zatem świadomość, że dokonał wyboru spośród repertuaru ról ekspertów literackich, świadomość kreowania siebie w tej roli. Dalej wyjaśnia, iż na drogę krytycznoliteracką wszedł z pobudek osobistych, gdy szukał ludzkiej wspólnoty i sensu świata. „Param się popularyzowaniem innych twórców, z którymi czuję się spowinowacony. Rozpocząłem więc pisanie szkiców bardziej biograficznych, niż krytycznoliterackich, żeby po prostu samemu sobie ich przybliżyć... Jest to taki wyjściowy psychologiczny element, że najpierw człowiek sobie chce przybliżyć, a poprzez siebie przybliżyć innym tę swoją działalność. Na tym polega właśnie moja działalność krytyczna. Myślę, że to może i wynikało z tego, że jestem rodzajem s a m o u k a [. . .] f o r m a l n e w y - kształcenie mnie nie zadowalało, że poprzez formalne wykształcenie nie uzyskałem odpowiedniej nie tyle wiedzy, ile odpowiedniej syntezy dla zrozumienia świata, i zdecydowało, że zacząłem właśnie poprzez sylwetki pisarskie, poprzez dociekanie o twórczości pisarzy kontynuować cykl *Mój pisarz*”.

Ale ta książka to wynik długoletniego terminowania w zawodzie krytyka.² Pierwsze recenzje i rozmowy z pisarzami ogłaszał jeszcze w „Gazecie Zielonogórskiej” w latach sześćdziesiątych. Z początkiem lat siedemdziesiątych coraz częściej występuje właśnie w roli krytyka w „Dzienniku Ludowym”, „Tygodniku Kulturalnym”, „Regionach” (jako biuletynie KKMP), potem w „Faktach” i „Argumentach” (od połowy tego dziesięciolecia) jest już etatowym recenzentem. Trziszka,

mówiący do publiczności literackiej „ja — krytyk”, autor *Mego pisarza*, *Podróży do mojej Itaki*, *Korzeni plebejusza* — książek, w których pokazuje swoją osobę jako doradca w sprawach literatury, a nie tylko pisarz, to i dojrzały twórca, i sprawdzony krytyk. Dlaczego jednak tak usilnie podkreśla moment swoich narodzin krytycznoliterackich, unieważniając długoletni żywot płodu czasopiśmienniczego? Wydaje się, iż mamy tu do czynienia ze świadomym przeobrażeniem się, kreacją, którą wywołują zarówno fakt biologicznego dojrzewania, jak i — może tylko podświadomie wyczuwane — potrzeby rynku czytelniczego. Nie przypadkiem przecież Trziszka jako autor książek krytycznoliterackich pojawił się w tym samym czasie, co Trziszka — twórca *Wrastania*, *Stanu skupienia* i *Według Filipa*. W tych powieściach mamy wszak inny świat, pisarstwo, w którym nie może on korzystać z dotychczas eksponowanego atutu biografii. Socjologia literatury wykryła, że generacje czytelnicze zmieniają się co 15 lat. Pisarzowi grozi wtedy kryzys zapomnienia. Co piętnaście lat wymieniają się ekipy „rządzące” życiem literackim, czasopismami, konkursami literackimi itp. Przychodzą wtedy nowe hierarchie wartości danej kultury.³

Wydaje się, iż bez odniesienia do socjologii literatury, a w każdym razie bez umieszczenia jej w polu skojarzeń, nie ma sensu analizowanie twórczości krytycznoliterackiej Trziszki. Dotychczasowe przynajmniej jego osiągnięcia w tej dziedzinie nie są aż tak znaczące, by można było o nich mówić inaczej, niż jako o pewnym kontekście przeobrażeń nurtu chłopskiego. To, co autor ma do powiedzenia o literaturze i aktualizowanych przez nią zjawiskach pozaliterackich, zatem i poglądy estetyczne, i pogląd na świat, poznaliśmy już z jego prozy. W *Drewnianym weselu* mamy w listach Ali program artystyczny pisarza, w *Oczeretach* uwagi o twórczości Henryka Worcella

pomagają bohaterom zrozumieć swoją sytuację egzystencjonalną, we *Wrastaniu* starzyk mówi tak, jak Trziszka objaśniający Buczkowskiego. Dlatego w tym przeglądzie chcemy zwrócić uwagę bardziej na osobę krytyka i jego warsztat niż na przedmiot dociekań analitycznych.

Kiedy się śledzi to, o czym i w jaki sposób pisał autor przez kilkanaście lat, widać wyraźnie efekty jego stykania się z różnymi koncepcjami myślowymi — jest to dokument lektur, zatem i dokument potrzeb lekturowych. Na prace psychologa Antoniego Kępińskiego trafia, gdy przeżywa światopoglądową dezorientację w wielkomiastowym getcie warszawskim. Powieści historyczne Teodora Parnickiego, książki religioznawcze Zenona Kosidowskiego i *Według Judasza* Henryka Panasa stają się przedmiotem jego zainteresowań, gdy pracuje w „świeckich” „Argumentach”, ale jest to też poszukiwanie postawy filozoficznej, zdolnej stawić czoła rynkowi ulotnych, krótko żyjących wartości. Do Jarosława Iwaszkiewicza i Stefana Gołębiowskiego, krzepkich na ciele i umyśle twórczym nestorów literatury, zwraca się widząc swoich rówieśników — pisarzy, którzy (jak Ryszard Milczewski-Bruno czy Edward Stachura) nie znaleźli w świecie podniet do dłuższego życia. Kiedyś niechętny Kawalcowi, zmienia doń stosunek, gdy w *Przepłyniesz rzekę* odnalazł problemy, które go zaprzętały przy analizowaniu etosu współczesnego robotnika. Wtedy też zaczyna pisać o nurcie robotniczym [proletariackim] w literaturze. Jak widać, jego twórczość krytycznoliteracka się zmienia zależnie od potrzeb duchowych [i zawodowych]. Zmienia się też poetyka, w jakiej pisze. Od krytyki „zawodowej”, sprawozdawczo-recenzyjnej i wywiadów przechodzi do form dłuższych, reportażowo-eseistycznych, coraz wyraźniej pokazując w nich samego siebie. Zwiększa się też kreacyjność: dość przypomnieć, jakim zmianom uległo słowo Józefa Ozgi

Michalskiego z wywiadu w roku 1973, przez późniejsze eseje, nim „zawłaszczone” przez język Trziszki dostało się do *Mojego pisarza*; dość zwrócić uwagę na poetykę scenariusza filmowego, w jakiej pokazał H. Worcella⁵ i T. Nowaka (w *Korzeniach plebejusza*), by dojść do wniosku, że autor świadomie wykracza poza konwencje krytyki zawodowej, że jako krytyk nie przestaje być literatem. Słowem — ma ambicje być krytykiem-twórcą.

Wśród wskazanych przez Stefana Żółkiewskiego funkcji społecznych, jakie te wypowiedzi pełnią, jedna szczególnie przystaje do pisarstwa Trziszki, mianowicie ta, która „jest narzędziem społecznej kontroli samej literatury i twórczych dążeń pisarzy, formułuje programy i utopie powinności pisarskich oraz — często instytucjonalnie uwarunkowane programy funkcji społecznych literatury”.⁶ Wynika to z silnego poczucia przynależności do kręgu pisarzy nurtu chłopskiego. Z zestawienia bibliografii prac krytycznych, ogłaszanych w czasopiśmie, z tymi, które złożyły się na książki *Mój pisarz*, *Podróże do mojej Itaki* i *Korzenie plebejusza*, widać, że do druków zwartych wybrał autor tylko niektóre sylwetki twórców. To w przeważającej większości postaci z „nurtu”. Nadto — bodaj każdej z nich Trziszka poświęcił uprzednio kilka prac. Sprawa „nurtu” odchodzi go najmocniej. Z tego zakorzeniania biorą się postawy profesjonalna i amatora, ideowca oraz estety, a także biografa i filozofa.

Chcemy tu wysunąć może ryzykowną tezę: problem nurtu nie tyle dotyczy samej literatury, ile instytucji pośredniczących w jej obiegu, głównie krytyki. Staraliśmy się już wcześniej zasugerować, że zapis świadomości społecznej, nadziei i obaw współczesnego Polaka jest w prozie Trziszki zbieżny z przekazami m.in. „młodej prozy” i innych twórców, których do nurtu nie zaliczano. Słowo peryferyjne przeciw literackości też

nie jest wyróżnikiem osobności na tyle oczywistym, by można było zapomnieć choćby o języku prozy Janusza Andermana czy Stanisława Piskora. Już w 1974 r. Zygmunt Ziątek domagał się wartościowania nowych książek nurtu nie na jego tylko tle, ale w obrębie najnowszych osiągnięć prozy.⁷ A jednak dotąd krytyka posługuje się względną skalą wartości (wewnątrz nurtu). Nie do pomyślenia jest dokumentna monografia tej prozy bez przywołania programu „rewolucji artystycznej” H. Berezy i nie można przy tej okazji nie zadać pytania: dlaczego ten nurt prawie nie istnieje w innych działach literatury?⁸

Dokładny i pozbawiony uprzedzeń opis tego zjawiska dziś nie jest możliwy. W przyszłości będzie musiał wyjść poza tematykę i styl oraz oprzeć się na socjologii literatury. Bo nurt to również opinia społeczna na jego temat, różne konteksty polityki kulturalnej, nie tylko kwestia artyzmu. Nie można zapominać o tym, że autorzy *Świata nie przedstawionego*⁹ kwestionowali głównie pozycję społeczną nurtu, że Stanisław Barańczak¹⁰, a później Krzysztof Dybciak¹¹ uznawali mówienie o tej „rewolucji” za zjawisko zastępcze. W takim opisie prace Trziszki będą szczególnie cenne jako próba analizy od środka, z pozycji uczestnika, a także jako świadectwo zachowań pozaliterackich, zmierzających do umocnienia wewnętrznej spójności i społecznej rangi „nurtu chłopskiego”. Czyni to między innymi przez rejestracje biograficzne, podkreślanie osobistych związków łączących go z „braćmi w nurcie” (jak mówi) oraz przez polemikę z wyznawcami innych kanonów literackości.

Sam autor nie tai, iż mówiąc o tej prozie trzeba mieć na uwadze jej uwikłania w bieżące życie literackie i konteksty ideologiczne. „Okolo roku 1960 — pisze — za sprawą różnie realizowanych form ludowładztwa zaczęła wykształcać się samodzielna grupa inteligencji, mającej społeczną genealogię chłopską. W miarę równy dostęp do wykształcenia, osłabienie

barier społecznych sprawiły, że inteligencja ludowa zaczęła przejawiać różne aspiracje w dziedzinie twórczości. Do środowisk twórczych ci ludzie przychodzili wraz ze swoim doświadczeniem społecznym, które mogli i chcieli wyrazić w swoim własnym języku [...] Na przeszkodzie stały jednak rozliczne kanony martwego języka literackiego, w ogóle konwencjonalnej kultury, które nie słabły mimo przemian społecznych w zakresie przysłowiowej bazy. Napór ludzi z „dołów społecznych” był jednak tak silny, że stopniowo następowały wyrwy.”¹²

Mamy więc nowy „najazd chłopów na Warszawę” albo — co Trziszka często przypomina — walkę romantyków z salonom stołecznym. Autor nieraz rzuca inwektywy przeciw rzekomemu urokowi i mocy opiniotwórczej warszawskiego Parnasu. Dokładnie nie wiadomo kto w nim gości („ponoć prawdziwy salon prosperuje już obecnie tylko u państwa B. i K”.¹³ — twierdzi), na pewno jednak ci, którzy nie przyjmują do wiadomości istnienia innych twórców, niż tych z lat pięćdziesiątych, krytycy literaccy o „manierach iblowca” i bodaj osoby, którym nie w smak są „jakieś typowo plebejskie nazwiska: Drzeżdżon, Trziszka, Pluta, Sulima, Zawada”.¹⁴ Oto niektóre opinie o tym świątku: „stróże dawnego salonu literackiego”, „strażnicy żywego parnasu”, „targowisko pustoty”, „targowisko środowisk literackich”, „samozwańczy Parnas”, „ktoś salonowy” (określenia z *Mojego pisarza*). Na sympozjum w Sandomierzu oburzał się pisarz na „braci — chłopów — literatów”, którzy nie przybyli na zjazd, więc się wyparli pokrewieństwa z nurtem, chcąc w pojedynkę przemknąć się na Parnas. Ujawnił wtedy, że „salon” się zestarzał i że atakuje go w imię dialogowości kultur, choć jednocześnie widzi konieczność jego przewietrzenia. Przypomnijmy, iż owo przewietrzanie zaczęło się — jego zdaniem — około roku 1960. Nie chcemy

bynajmniej ironizować na temat skuteczności dwudziestoletnich działań. Pytanie brzmi: czy chodziło o wymiecenie z parnasu „samozwańczych Cerberów spod znaku kołtuna”, czy o „nowy duch i formę nową” literatury? Przypomina się tu pytanie Stanisława Siekierskiego do KKMP: samokształcenie czy walka o druk?

W 1968 r. Bronisław Gołębiowski tak oceniał KKMP: „Powołanie do życia klubu jako pewien sprzeciw wobec monopolizacji literackiego życia przez warszawskie środowisko «uznanych twórców»”¹⁵. Przypomnijmy, iż uformowanie się nurtu chłopskiego jako pewnego stowarzyszenia ludzi o podobnej genealogii i wspólnych celach nie tylko literackich nastąpiło w latach 1968—1970. Przed ogólnopolską naradą pisarzy — członków ZSL zajmujących się problematyką wiejską, na łamach „Tygodnika Kulturalnego” w 1968 r. dyskutowano o randze, prawach i obowiązkach literata w społeczeństwie. Podstawą merytoryczną dysputy były artykuły Kazimierza Kozuba i Stanisława Adamczyka *Próba autentycznych wartości* oraz *Nurt odpowiedzialności*. Sformułowano w nich m.in. taką tezę: „Naszym zdaniem ten sejmik pisarzy związanych z wsią mógłby być bardzo ważnym momentem tworzenia określonej grupy ideowej pisarzy, umacniania środowiska literackiego poprzez jasno sprecyzowane pokrewieństwo wyboru, poprzez duchową więź i podobny sposób myślenia”¹⁶. Trziszka twierdził wtedy, iż działacz kulturalny „jest jednocześnie działaczem politycznym, szerzącym wartości ideowe”¹⁷, o nurcie zaś mówił jako o „grupie literackiej, posiadającej własny program społeczno-artystyczny”¹⁸, a także „zaplecze społeczne”. Jak widać, nie o samą estetykę tu szło. „Chrzcziny” nurtu chłopskiego w redakcji „Tygodnika Kulturalnego” (1970) można właściwie uznać również za bierzmowanie KKMP¹⁹.

Pracujący dotąd na własną odpowiedzialność twórcy otrzymali wsparcie organizacyjne [aktywny mecenat LSW] i platformę dla wspólnych obrad. Cykliczne sympozja pisarzy nurtu pozwalają im na ocenę osiągnięć artystycznych, zacieśnianie więzi koleżeńskich, wspólne ustosunkowanie się do tradycji. Przypomnijmy, że od 1968 r. istnieje Stowarzyszenie Twórców Ludowych i że wśród tzw. pisarzy-amatorów istnieją silne tendencje dośrodkowe, ciężenie ku pewnym ramom organizacyjnym²⁰. O ile kategoria „amatorstwa” (analogicznie do „rodowodu” w nurcie) tłumaczy sens poszukiwań ideowo-artystycznych w obrębie współczesnej ludowości, o tyle ich działania interwencyjne należą do zjawiska profesjonalnej literatury. Normalna w erze nowożytnej walka o rynek czytelnicy jako zabezpieczenie interesów materialnych pisarza bywa prowadzona z nadużyciem humanistycznego immunitetu ludowości. Aktualizacja opozycji: chłopskość — pańskość dotyczy również życia literackiego.

Przy tak wyraźnych ramach organizacyjnych [choć nie wszyscy pisarze nurtu chłopskiego w jednakowym stopniu im podlegają] artykulacja „ja” jest odbierana jako „my”. W wypowiedziach ich można dostrzec znaczącą dychotomię: równie silnie protestują przeciw etykietce „pisarz chłopski” (coś gorszego do określenia bezprzymiotnikowego), jak i podkreślają swoją chłopskość i zakorzenienie społeczne. „Salon warszawski” miał być lustrem w pałacu, w którym przejrzę się plebejusz. Z różnych dyskusji, jakie w latach siedemdziesiątych toczono zwłaszcza na łamach „Nowego Wyrazu” i „Tygodnika Kulturalnego”, można wnioskować, że pisarze ci mają żal, iż podczas tego przeglądania się asystuje im za małą ilość „kosmetyków — krytyków”. Jeśli pierwsze pokolenie (według Berezy) cierpiało na kompleks uległości kulturalnej,

to ci, którzy na Parnas weszli — jak pisze Trziszka — „redykiem członków ZMW”²¹, mają kompleks niedowartościowania na listach przebojów krytycznych.

Literaturze nurtu chłopskiego stale towarzyszyły porywające deklaracje i mitologizacje. Krytyka ją współtworzyła niemal dosłownie. Nadużywane przez nią kryteria socjologiczne i wartościowanie utworów wewnątrz samego nurtu nie sprzyjały samookreślanii twórców wobec innych wizji artystycznych. W autorskich wyznaniach mówiło się o źródłach twórczości, milczano o celach. Bliskość kategorii pisarza — amatora (genealogiczna i estetyczna) umożliwiała unik taktyczny, jaki stosowano przy dyskusjach o rzeczywistych nowatorstwach tej literatury.²² Literaci „nieufni” wobec kultury, w którą wchodzili, stawali się coraz bardziej „zaduflani”; etykieta zbiorowości, brzmiąca jak *vox populi*, ułatwiała im starania o rynek czytelnicy wypełniony inteligencją chłopskiego pochodzenia. Zarzucano wręcz, że „zbiorowa energia pisarzy nurtu chłopskiego, tak łatwo znajdująca ujście w atakach na «salon warszawski», jest źle używana — kieruje się ją mianowicie nie w stronę społeczeństwa, lecz w stronę «salonu» konkurencyjnego”.²³ Kostiumowi „krzywdzonej niższości”²⁴ towarzyszą apele partyotyczne²⁵. Wszystko to doprowadziło z końcem lat siedemdziesiątych do sytuacji, w której nowa generacja czytelników i krytyków odwróciła się od nurtu jako całości, choć pojedynczy autorzy (Stachura, Myśliwski) zdobyli popularność większą niż kiedykolwiek.

Wymienione tu uwikłania trzeba mieć na uwadze, by pisarstwa krytycznego Trziszki nie oceniać w kategoriach czystego profesjonalizmu. Zdaje się, iż — podobnie jak u Pilota jako autora *Matecznika* — mamy tu do czynienia z opisem siebie jako pisarza, siebie w roli wykonującego pracę twórczą. Znaczna część tych „literackich reakcji krytycznych” da się ująć w

formułę: o sytuacji pisarza polskiego pochodzenia peryferyjnego. Podstawą myślową jego koncepcji są kręgi wspólnoty, w jakiej się odnajduje jako twórca. Już z wyżej cytowanych fragmentów wypowiedzi Trziszki na temat nurtu można się było przekonać, że nie jest on zwykłym wykładaczem koncepcji Berezy. Nurt traktuje nie tylko jako pewien konstrukt teoretyczny, lecz rzeczywistość empiryczną. Wyraźniej niż autor *Związków naturalnych* podkreśla świadomość literacką jego członków, ostrzej akcentuje socjologiczne determinacje tej świadomości i jej bezpośrednią łączność z kategorią samorodności artystycznej. Bereza uczynił z literatury świat, przez który poznaje człowieka; jego aksjologia, zdaje się, jest budowana na bezwzględnej formule pisarstwa jako obowiązku duchowego doskonalenia się. Trziszka nie majoryzuje w takim stopniu uniwersum literatury, nie oddziela wartości estetycznych od życiowych.

Nie jest wykluczone, że autor *Mego pisarza* zaczął „robić siebie” jako krytyka, by rozliczyć się z wpływem, jaki na jego twórczość wywarł właśnie Bereza. W każdym razie już w pierwszych poważniejszych wystąpieniach prezentował on szersze, niż w *Związkach naturalnych*, rozumienie nurtu. Kategoria chłopskości była w nich pojęciem o dość krótkim żywocie, w najlepszym wypadku liczyła się od Władysława Orkana. W 1970 r., równocześnie z propozycją terminologiczną Berezy, Trziszka posługuje się pojęciem „plebejusz” obok określenia „nurt chłopski”. Zauważmy, iż dla autora *Takiego układu* „nurt plebejski” jest — jak pisze Sulima — „pojęciem raczej posiłkowym, przywoływanym dla ściślejszego określenia treści nurtu chłopskiego.”²⁶ W artykule *Synowskie brzemie* mamy charakterystyczną dla całej krytycznoliterackiej twórczości Trziszki próbę rozszerzenia formuły Berezy i jej korektę. Nowaka uważa za bliższego Piętałkowi niż drugiej generacji

nurtu. W tej ostatniej wyróżnia zaś trzy postawy wobec macierzystej klasy: Ernest Bryll to „plebejusz zacięty”, Marian Pilot — „plebejusz szyderca”, a Urszula Koziół prezentuje indyferentyzm jako syntezę dwu poprzednich. „Dla plebejskiego Brylla — pisze — chłopstwo jest rodzajem wyznawczego religianctwa. Takie chłopstwo wg Mariana Pilota często przeradza się w ochronną tarczę. Powiem więcej: w mimikę, w owe dorabianie porządnego urodzenia na wypadek, gdy przewiewna chwila dopomina się o prawe pochodzenie.”²⁷ Właśnie poprzez postawę wobec własnej klasy i kultury narodowej określa Ręglińskiego jako późnego wnuka Kawalca, którego już tylko śmieszą kompleksy uległości.

W tej wypowiedzi używa też określenia „nurt chłopski”, by za lat trzy stwierdzić: „Mam tu na myśli twórców nurtu wiejskiego, który niesłusznie został ograniczony do tak wąskiego określenia bowiem w rozumieniu obiegowym nurt ten kojarzony jest z wiejskością w historycznym rozumieniu. Z braku ścisiejszego stanowiska należałoby powiedzieć, że chodzi o twórczość o motywach prowincjonalnych, regionalnych, czy wręcz najogólniej plebejskich”.²⁸ Mimochodem i raczej niechętnie pojawia się tu kryterium tematyczne, przeciw któremu później ostro występuje. W języku krytycznym Trziszki widać niezdecydowanie nie tylko jego co do tego, jak się uporać z tym zjawiskiem. „Przede wszystkim nie wiemy, jak zjawisko nazywać”, wyznawał Andrzej Zawada²⁹ i trzeba przyznać, że wcale nie jest to błahy problem. Wprawdzie istnieje *consensus omnium* co do realnego istnienia nurtu, ale nie ma zgody co do postaw metodologicznych i kontekstów kulturowych, w jakich należy go rozpatrywać.

Przykładem owego niezdecydowania może być np. studium o Witoldzie Zalewskim. Dotyczy ono zresztą i nazwy, i oceny dokonań twórczych. W wersji z roku 1977 czytamy: „Tzw.

nurt wiejski, uznawany za najpłodniejszy we współczesnej literaturze polskiej denerwuje niejednego krytyka. Zaowocował...³⁰ Późniejsza o trzy lata przeróbka brzmi: „Nurt chłopski uznawany obecnie za najpłodniejszy zaowocował...”³¹. Pisząc o Ozdze Michalskim i jego koneksjach z folklorem oraz groteską ludową używa pojęcia „nurt ludowy”. Mamy więc uzasadnienie ideowo-artystyczne, jednocześnie w te same prace spotykamy charakterystyczną dlań postawę reklamowania osiągnięć zespołowych. Z wyznania autora *Oberka świętokrzyskiego* „cenię prozę Stachury”, pod piórem Trziszki powstaje najpierw „ceni prozę Stachury”, później — „Ceni prozę twórców należących do drugiej generacji nurtu chłopskiego”.³²

Z czasem autor coraz wyraźniej opowiada się za kategorią plebejskości, choć i tu uważa za niezbędne przypomnieć stosowne rozróżnienie Berezy ze stadium o Zdzisławie Krupie, jakkolwiek — jak wiemy — sam już wcześniej go używał. W *Takim układzie* chodzi o kryterium estetyczne, wyraźnie pomocnicze: „Plebejskość jest pod każdym względem uboższa niż chłopskość, jest można powiedzieć — brzydsza.”³³ Trziszka korzysta z prostej opozycji socjologicznej twierdząc, że „takie rozróżnienie jest bardzo istotne dla wprowadzenia podziału utworów na te, które inspirowała kultura robotnicza, i na te, które powstały z inspiracji kultury chłopskiej”.³⁴ Wbrew pozorom taki podział wcale nie jest tak płodny poznawczo, jak zdaje się on sądzić, gdy w *Moim pisarzu* dokładnie powtarza za Ozgą Michalskim, że socjalistyczna kultura narodowa będzie sumą historycznych doświadczeń dwu klas. Sprawa nie rozbija się o to, iż mamy tu konflikt stylów myślenia: „skierowanego w przyszłość i skierowanego w przeszłość”³⁵, lecz o niejasny status pojęcia „kultura robotnicza”. Zdaniem R. Su limy realnie istnieje kultura robotników, podczas gdy „kultura robotnicza to rodzaj postulatu humanistycznego, konstrukcja

ideologiczna i polityczna, która miałaby się sprawdzić w przyszłości".³⁶

Używając pojęcia plebej jako synonimu proletariusza Trziszka próbuje konstruować etos robociarski, zapisany w utworach „szkoły plebejsko-proletariackiej w polskiej literaturze”.³⁷ Jej prekursorem ma być Andrzej Twerdochlib, a kontynuatorami Zbigniew Ryndak, Zdzisław Krupa, Tadeusz Koziura i Tadeusz Siejak.³⁸ W innym miejscu dorzuca nazwiska „Ślązaków” — Albina Siekierskiego, Leona Wantułę, Tadeusza Kijonkę i Feliksa Netza.³⁹ „Wartość widzenia świata, drastyczność ich książek, a także ogląd literatury poprzez kryteria tematyczne sprawił, że przedstawiciele polskiej szkoły literatury proletariackiej nie są powszechnie znani”⁴⁰ twierdzi. Niezbyt jasne to tłumaczenie; wyraźniej za to określa wspomniany etos. „Jego [Twerdochliba] proletariacka plebejskość manifestuje się w robociarskim widzeniu świata, rodzaju humoru i ironii, w uznawaniu określonych wartości estetycznych, takich jak wierność sobie, nieprzekupność, posiadanie własnego zdania, poczucie godności proletariusza.”⁴¹ Chodzi więc nie o estetykę, a o etykę. Głównym jednak atutem plebeja są jego życiowe doświadczenia, kontakt z nie lakierowanym światem, który go uczy rozpoznawania wartości autentycznych i blichtru.⁴²

Chłopski i proletariacki plebej to samouk. Ponieważ widzi świat „z dołu”, może przy przekraczaniu granic macierzystej kultury opisać go trafniej niż inni. Trziszka wyraża tu pogląd, znany np. z prac Edwarda T. Halla, który twierdzi, iż takiego opisu nie można zrobić będąc wyłącznie wewnątrz lub na zewnątrz systemu kultury. W porównywaniu zaś dają się ujrzeć ukryte aksjomaty, dotyczące tego, „w czym przejawia się życie — jak jest wykorzystywane, widziane, analizowane, omawiane, opisywane i zmieniane”.⁴³ W felietonie *Scalenie*

kultur niejednorodnych pisze: „Człowiek, jak to się dawniej mówiło, z dołów społecznych, nie jest pewny swojej wartości i dlatego od swego otoczenia wiele się uczy. Ma do pokonania wiele barier. Ale nie w tym tkwi tajemnica plebejskiej mądrości.

Plebejusz polski musi dokonać w sobie scalenia kultur niejednorodnych⁴, zupełnie do siebie nie przystających i trud scalenia opłaca się, bo prowadzi do zdobycia nowych horyzontów. Ci plebeje to scalacze, oni włożyli więcej wysiłku, żeby pożenić chłopską filozofię z wielkoprzemysłową rzeczywistością naszych czasów”.⁴⁴

Ze względu na to scalenie, pokazane przez Kawalca w *Przeptyniesz rzekę*, Trziszka zmienił doń stosunek nawet w sprawie oceny stylu.⁴⁵ Gloryfikację samouctwa znamy już z powieści (zwłaszcza z *Wrastania... i Już niedaleko*). Tak samo, jako samouków i scalaczy kultur, traktuje autorów, o których pisze w swych książkach. Kawalec np. „należy do ludzi ciężko doświadczonych społecznie” — zamyka w swych pracach przeżycia wiejskie dziadka i matki, swoje jako pisarza-inteligenta oraz swych miejskich dzieci. Więcej zatem może powiedzieć o rodzinie niż naukowiec-socjolog. „Akademikowstręt” krytyka, nieraz zgryźliwie i zgoła niepotrzebnie manifestowany,⁴⁶ znajduje przeciwwagę w podkreślaniu samodzielnego wysiłku umysłowego pisarzy, ich żądy wiedzy i głębi przemyśleń. Przedstawiając Henryka Worcella zwraca uwagę na to, że pisarz poznał świat i duszę człowieka na sobie samym. Dzięki bogatemu życiorysowi, różnorodności ról społecznych, jakie pełnił, jego opisy są tak wielowarstwowe, jak literatura kreacyjna, ale legitymują się dodatkowym gwarantem autentyzmu. Nieustanna żądza poznania pcha tego kelnera z zawodu do zajmowania się metafizyką, nawet do studiowania *Rewolucji ekumenicznej*. Samouctwo rozumie krytyk bardzo szeroko jako samodzielny trud myślowy, zmierzający

do scalenia sensu własnego życia z sensem świata. Wymaga to rzutowania w przeszłość i uważnego analizowania teraźniejszości. Szansą na dojście plebeja do własnej „prawdy” stał się pamiętnik. Trziszka w analizowanych przez siebie utworach wciąż tropi ślady pamiętnikarskiego zapisu, szukając w nich początku zmierzenia się z Niepoznany. Samoukiem będzie więc Roman Turek, który po latach fizycznej pracy zadziwił miłośników literatury nadzwyczaj dojrzałą artystycznie powieścią — pamiętnikiem *Moja mama, ja i reszta*. Samoukiem jest Józef Kuropieska, analizujący w swych wspomnieniach mechanizmy zniewalania człowieka przez człowieka, jak też samoukami są Redliński, Janowicz czy Nowak, bo wciąż konfrontują swoją peryferyjną kulturę z wartościami ukształtowanymi przez inną tradycję. W ten sposób ta kategoria przestaje mieć wyraziste granice stosowności. Ostatecznie każdy człowiek, jeśli nie jest dotknięty stuprocentowym kretylizmem, przeżywając czas od kolebki do trumny na własny rachunek coś poznaje, z czymś się nie godzi, czegoś szuka...

Samouctwo w ujęciu Trziszki należy więc rozumieć jako postawę; postawę niepokorną wobec zastanych autorytetów i wartości. Taka właśnie postawa umożliwia Stefanowi Gołbiowskiemu, zmierzyć się z zadaniem przekładu Horacego. Symbol wielkiej literatury antycznej we współczesnym języku polskim, współodczuwanie świata mimo dystansu lat i rangi w literaturze europejskiej. Poznać siebie przez poznanie innych, poznać świat przez poznanie najbliższego otoczenia — oto zadanie samouka. Więc — scalić wartości niejednorodne, być plebejem (nisko) w widzeniu, a filozofem (wysoko) w rozumieniu rzeczywistości. Kategoria ta, nigdy właściwie przez krytyka jasno nie zdefiniowana, przekształca się i poszerza w miarę poszukiwania śladów autobiografii w literaturze odległej od prostej realizacji pamiętnikarskiej. Za każdym jednak

razem pojęcie to wartościuje omawiane zjawisko jako inklinację pozytywną, choćby autor nie był do końca przekonany, co jest istotą akurat tego samouka. Te wahania można zaobserwować w pracach o Buczkowskim. Jest zasługą Trziszki, chyba największą w jego pracy krytycznoliterackiej, że z twórczości tego pisarza zdjął odium dziwności dla udziwniania. Od połowy lat siedemdziesiątych przebywał blisko autora *Wertepów*, zapisywał na magnetofonie jego wyznania i autokomentarze, w licznych szkicach ogłaszanych w tygodnikach i miesięcznikach kulturalnych objaśniał, w jaki sposób w tych pozornie niespójnych tekstach zapisała się empiryczna rzeczywistość. Przybliżył twórczość, przybliżając twórcę. W tym przybliżaniu warto zauważyć zmiany postaw krytyka: początkowo jest reporterem kroniki towarzyskiej — przedstawia głośną postać w domu, prezentuje najbliższą rodzinę; później buduje obraz wielkiego samotnika — już bez rodziny, oko w oko ze współczesną filozofią sztuki, którą tenże pcha na nowe tory; nareszcie przychodzi etap komentarzy filozoficznych, historycznych i estetycznych, etap, na którym Buczkowski zostaje jako twórca objaśniony w sensie genezy i interpretacji utworów.⁴⁷

Odpowiednio do tych zmian nieco innego znaczenia nabiera pojęcie samouka. Mamy np. zarzuty wobec krytyków, który jakoby mieli za złe pisarzowi brak należytego wykształcenia. W roku 1976 odpowiada na nie Trziszka wyjaśniając, iż „Leopold Buczkowski samoukiem nie jest. Z zakresu grafiki zdobył dyplom w 1935 roku, a jako wolny słuchacz uczęszczał na wykłady Chwistka, Kleinera, Czekanowskiego...”⁴⁸ Dalej krytyk szczegółowo relacjonuje, gdzie i u kogo pobierał Buczkowski nauki, głównie jako plastyk. Z większości tych danych rezygnuje się w *Moim pisarzu*. gdzie cytowane wyżej zdanie brzmi: „Leopold Buczkowski sam nauczył się więcej niż nieje-

den docent". Zmienia się tu formalne kryterium samouctwa: najpierw samouk, ale tylko w literaturze, potem — samouk, bo poszukuje na własną rękę wiedzy w różnych dziedzinach, a we *Wszystko jest dialogiem* akcentuje się różniczne wpływy, jakie nań wywarło wiele osób. Wpływy partnerskie, a nie oparte na regule „mistrz — uczeń” (charakterystyczne jest np. pomniejszanie roli Fałata). Stale za to odwołuje się Trziszka do ludzi i sytuacji z okolic Nakwaszy, do zarobkowania przez późniejszego rewelatora powieści jako snycerza i członka kapeli, do zainteresowań najbliższym folklorem. To tu ukształtował się Buczkowski; dzięki zakorzenieniu w peryferyjnej kulturze jego twórczość jest zdialogizowana językowo i filozoficznie. *Sartos Resartus* Thomasa Carlyle'a, który tak głęboko wniknął w poglądy autora *Czarnego potoku*, prezentował tę samą krytykę kultury oficjalnej, przełamanie barier między sztuką a życiem praktycznym, ironiczne widzenie świata jako spadek po plebejskim rodowodzie.

Pojęcia ironii i paradoksu zajmują w poglądach estetycznych Trziszki ważne miejsce. Oba wspierają się na mechanizmie dialogu. Paradoks to sąd niezgodny z mocno ugruntowanymi przekonaniem, ironia — wypowiedź pozornie akceptująca. Istotą obu jest polemiczność wobec oczekiwanego sądu. Autor *Korzeni plebejusza* nieraz [uciekając od językowej sztampy] analizuje etymologię jakiegoś pojęcia. Tadeusza Nowaka np. nazywa „pogańskim prorokiem” wyjaśniając, iż „poganus” znaczyło kiedyś: pracujący na roli, a w okresie szerzenia się chrześcijaństwa było synonimem nie nawróconego. Ten wywód służy mu do interpretowania obrazowania Nowaka jako wyrazu pierwotnego kultu, oddawanego przyrodzie.⁴⁹ Warto więc przypomnieć, że paradoks to: nieoczekiwany, nieprawdopodobny, a ironia to przybieranie postawy ignorant, profana. Zalecając te pojęcia Trziszka ma na uwadze pożytki epi-

stemologiczne — odkryć prawdę to odrzucić zastane reguły i wciąż drwić z usankcjonowanych formuł poznania.⁵⁰

Naturalne niejako możliwości przyjęcia postawy ironicznej mają ludzie międzykulturowi. Trziszka dostrzega ją u Twerdochliba, Łozińskiego, Redlińskiego, Buczkowskiego, Nowaka, u wszystkich zgoła, którymi częściej się zajmuje. Wszyscy skazani są na dezintegrację psychiczną. Ironia daje im szansę ujrzenia siebie i świata z dystansu. Stąd płynie ich fascynacja Gombrowiczem — jak on polskości, tak oni przyglądają się chłopskości.⁵¹ To również forma samoobrony swojej psychofizyczności, narażonej na rozbitcie w świecie mozaikowych wartości, płynnych i niegotowych. Brak tego dystansu, oddanie siebie całego — nadwrażliwego przybysza w nowej kulturze — w kapłańską służbę odbudowy wysokich ideałów etycznych, był przyczyną tragedii Stachury i Milczewskiego-Bruna.⁵²

Przez paradoksalne pytania i ironiczne odpowiedzi przedrzeźnianie, niby — akceptację zapożyczonych sądów, słowem — przez dialog różnych tekstów kultury dochodzi się do wykrycia względności ocen i wartości. U Buczkowskiego widać ją w ciągłych zestawieniach pola widzenia różnych osób, połączonych jedną sytuacją. Autora nie poznajemy z bezpośrednich komentarzy — mówią odmiennie ukształtowani bohaterzy, którzy widzą jakąś sytuację, np. z pozycji kata lub ofiary, mówią inne języki, inne konwencje towarzyskie. Rzecz więc w tym, by nie poddać się rzekomo niewzruszonym opiniom, ale by je wciąż weryfikować. Tu widać przemianę poglądów Trziszki. Pierwsze jego powieści to zaufanie do mądrości historii i słuszności przemian politycznych. Potem obserwujemy załamanie się stabilnych niegdyś kryteriów wartości i groteskową autoterapię, by wreszcie — właśnie przez refleksję krytycznoliteracką — dojrzeć relatywizm poznawczy, a także względność aksjologiczną. Musimy tu przypomnieć, że

bardziej nas interesuje osoba krytyka niż przedmiot jego dociekań, gdyż autor powtarza za Gombrowiczem, iż przez lekturę bardziej chce pomóc sobie niż innym.

Takim źródłem pomocy jest, bliska ironii, kategoria groteski ludowej, którą krytyk przejmuje od Bachtina.⁵³ Jej istotą jest właśnie potrzeba stałego odnawiania, zmiany, uwzględniania względności reguł, na których zasadza się relacja: rządzący — rządzeni. W tych pojęciach objaśnia Trziszka zwłaszcza pisarstwo Ozgi Michalskiego. Tak w wierszach, jak i w prozie autora *Sowizdrzała świętokrzyskiego* odbija się światopogląd ludowy, widoczny w związkach z folklorem i w karnawałowym widzeniu świata jako wyzwaniu wobec kultury „wysokiej”. Współcześnie należy go rozumieć jako „antropocentryzm, który realizuje się poprzez afirmację człowieka i zawieszenie sztucznych hierarchii, i ukazywanie względności świata”.⁵⁴ Trziszka buduje obraz Michalskiego jako autentycznego plebeja, takiego jak bohaterowie jego powieści. Na dobrą sprawę jednak ogranicza się tylko do interpretacji *Sowizdrzała*, gdzie sprawdzają się formuły realizmu groteskowego: nieskrępowane widzenie człowieka, alogiczne sytuacje o motywacji wcale niebaśniowej, swoboda i jarmarczny humor. Takich wartości nie dopuszcza sformalizowana kultura, „której obce jest wszystko, co najbardziej ludzkie”.⁵⁵

Poszukiwania groteski w prozie nurtu chłopskiego bardzo zajmują Trziszkę. Jakkolwiek jednak zdarza mu się obserwować warstwę językowo-stylistyczną pod tym kątem (np. gdy wykazuje zniesienie opozycji góra — dół u Nowaka⁵⁶), na ogół groteskę rozumie bardziej jako strukturę światopoglądową niż estetyczną. Kiedy więc pisze o autorze *Prorocy już odchodzą*, to wskaże na figurę świata na opak, konkretność, laickość etc., a jednocześnie kategorycznie stwierdzi, że w *Proroku* (utworze późnym, 1977) „do prozy Nowaka wkroczyła grote-

ska", „Kategoria groteski ludowej jest nowym elementem w twórczości Nowaka”.⁵⁷ Tymczasem Sulima wykazuje jej istnienie już w pierwszych tomikach poety.⁵⁸ Dla Trziszki bowiem groteska łączy się z ironią, drwiną, skierowaną przeciw „rozmywaniu” światopoglądu plebejskiego. Centrum dyspozycyjnym tego „rozmywania” jest miasto. Tu widać, jak krytyk formułuje pewien program dla nurtu chłopskiego. Chwali Nowaka za pokazanie „nieautentyczności ludzi miasta” i wysuwa zastrzeżenia pod adresem Redlińskiego za to, że w *Awansie* pośrednio sugeruje, iż magister Grzyb to typowy „z chłopa pan”. Tymczasem zdeprawowała go „miejska oficjalna edukacja”, która go zmusiła do czucia się gorszym, zatem „nie jego trzeba winić, tylko system społeczny, który odarł go z potrzeby bycia sobą i tylko sobą”.⁵⁹

Wskazywanie powinności, jakie muszą wypełnić pisarze nurtu chłopskiego, to społeczna kontrola literatury. Zdaniem krytyka „wszyscy pisarze dysponujący chłopską genealogią najwięcej uwagi w swojej twórczości poświęcają sprawom możliwości udziału nowych klas w kulturze i szeroko rozumianym aktywom i pasywowm awansu społecznego. Pisarzom zajmującym się tymi sprawami można wróżyć sukcesy”.⁶⁰ Słowo „sukces” oznacza w języku Trziszki tak efekt artystyczny, jak poprawienie sytuacji materialnej przez zdobycie rynku wydawniczego. Ale zawód pisarza mniej go zajmuje niż powołanie. W jakimś sensie krytyk ogranicza teren możliwej dla plebejusza penetracji. Zapewne ma rację domyślając się, że niepowodzenia Redlińskiego w pracy nad *Bazarem* wynikały stąd, iż autor „nie rozumie abstrakcyjnej rzeczywistości wielkemiejskiej”. To rozpoznanie potwierdza poziom dramatów tego pisarza [choć właściwie nikomu z „nurtu” nie udało się stworzyć ciekawego utworu w tym rodzaju literackim; osiągnięcia Brylla i Myślińskiego są przeceniane — możliwe, że

przyczyną tej słabości jest wyeksploatowanie konwencji ludowej szopki przez literaturę młodopolską, podobnie liryka nie wnosi ani do języka, ani do sfery motywów niczego, co na tle tradycji literackiej byłoby istotnym novum]. Natomiast teza o Redlińskim jako o „dokumentaliście problematyki awansu społecznego” (w reportażach i twórczości literackiej), akcentowanie osobistych doświadczeń autora, ogranicza i usztywnia odczytanie jego prozy. Poza obrębem dociekań znajduje się np. dialog ze społecznymi i literackimi stereotypami.

Pisząc o nurcie chłopskim Trziszka jest tyleż współ-czujący (traktuje to jako rodzaj mistycyzmu⁶¹), co apodyktyczny. Zadaniem chłopca-literata jest wierność swemu „językowi pierwszemu” i dokumentowanie losów swej klasy. Człowiek nie tyle panuje nad językiem, co jest przezeń stwarzany, podlega jego władzy. Język pisany, rządzący się własną logiką, poddany regułom konwencji, nie ma możliwości kreacyjnych. Słowo peryferyjne, mówione potrafi wypowiedzieć stan ludzkiego ducha. Ten wywód myślowy, przejęty od Berezy, decyduje m.in. o tym, że w redagowanej wraz z T. Nowakiem rubryce „Pod Pegazem” z pewną nonszalancją wypowiada się o próbach pisania inaczej, jak „żywą mową”. Niezbyt też przekonuje jego dowód, iż Worcell, pokorny wobec literackiej polszczyzny, nie traci nic mimo tego zapośredniczenia, bo „znajduje się we władzy słowa pisanego”. Trziszka zresztą często przeprowadza jakieś dowodzenie w sposób niekonwencjonalny: poprzez odległe skojarzenia, skróty myślowe, nagłe łączenie różnych języków metodologicznych (np. marksizmu i psychoanalizy). Częściej sugeruje i wskazuje jakieś zjawisko, niż je nazywa, trudno więc się z nim nie zgodzić całkowicie, bo zawsze między nim a czytelnikiem może zaistnieć jakiś obszar porozumienia. Nawet wtedy, gdy tak wyjaśnia powody, dla których Roman Turek pisał na kłęczkach: „A pozycję tę

przyjął nie z nabożności do słowa pisanego, tylko z potrzeby. W prawdziwej pracy przyjmuje się przecież pozycję klęczącą”.⁶²

Przy wszystkich zastrzeżeniach, jakie można mieć do sformułowanych przezeń obligatoryjnych zasad tworzenia jako powrotu do słowa peryferyjnego [pisze np. o Sokracie Janowiczu: „Jak przystało na prawdziwego pisarza, Sokrat za żadne skarby świata nie chce zrezygnować z tego języka”. tj. etnicznego — w ten sposób taki Józef Conrad to pewnie mierzona, nie mówiąc o Klemensie Janickim i całej rzeszy dziewiętnastowiecznych twórców polsko-francuskich], trzeba przyznać, że jego analizy języka prozy są bardzo subtelne i trafne. U Romana Turka dostrzega składnię improwizowanej oracji, w *Siekierzadzie* Stachury wskazuje zderzenie się języka kresowego z różnie uformowaną mową autora (ten idiolekt wyrastał z francusko-kujawskiego dzieciństwa). Metodę badania warstwy językowej — szukanie autentyzmu, mówioności i dialogowości — dobrze charakteryzuje fragment, w którym Trziszka ocenia przełożony z białoruskiego tekst Janowicza. „Mamy tu do czynienia z mową etniczną przeglądającą się w lustrze języka innego — ogólnego. Takie słowa, jak zonka, baba, księżyc — szpicielek, flaszki, literek, samogon mają swoiście zabarwioną intonację, cechuje je silne wyczucie obecności odbiorcy. Dochodzi przez to do ostrego zdialogizowania mowy. Dialog ten zdeterminowany został społecznie. To różnosłowie, zmiennosłowie zapewnia też autorowi tego tekstu poczucie tożsamości kulturalnej”.⁶³

Uznaniem darzy twórców, dla których pisanie jest równoznaczne z życiem. Podkreśla tę postawę u Stachury, Milczewskiego i Buczkowskiego. Prawdę pisarską osiągnęli przez autentyzm językowy i osobisty stosunek do świata. Wielokrotnie podkreśla Trziszka ich (i innych) sprzeciw wobec „literatury literackiej”, a więc konwencjonalnej i nieszczerzej „Żywa

mowa" i wierność wartościom, wyniesionym z kultury rodzimjej, peryferyjnej, chronią przed poczuciem niższości. Nie chodzi tu tylko o nurt chłopski. Autor coraz częściej rzutuje doświadczenia nurtu na inne zderzenia systemów wartości, stąd zainteresowanie się Romanem Bratnym, a zwłaszcza Tałeuszem Borowskim. Ten ostatni, podobnie jak Milczewski-Bruno, nie wierzy w to, iż „świat nadaje się do uzdrowienia, że zdolny jest do odrodzenia się”. Odwrotnie — Worcell. Buczkowski, Gombrowicz, Witkacy i Stachura. Ci szukali możliwości paligenezy świata, choć widzieli absurd jego form tegoczesnych. Wszyscy też wąpili w poznawcze walory zastanych sposobów literackich diagnoz. „Pisarze pokrewni Buczkowskiemu, Gombrowiczowi, Worcellowi byli przeciwnikami literatury literackiej, bo uznali, że protokolarny zapis życia prześcignął wszystkie «formy estetyzujące». Gombrowicz dał początek tej nieliterackiej literaturze. Jego powieść była dziennikiem (*Trans — Atlantyk*), jego *Dzienniki* naśladowały fikcyjotwórstwo. Największy przeciwnik kultury książkowej Leopold Buczkowski potwierdza dokonania Gombrowicza jednoznacznym zdaniem: Ludzkość najlepiej odmalowuje siebie w dokumentach. Takimi «naśladowanymi» lub autentycznymi dokumentami są wszystkie stronicie prozy Worcella”.⁶⁴

Nowej literatury szuka więc w zapisach niefikcyjnych: w pamiętnikach, notatkach codziennych, w książkach naukowych Kępińskiego... Z tego założenia wychodzi, przedrukowując w *Moim pisarzu* i *Korzeniach plebejusza* fragmenty tekstów pisarzy, których omawia. Mają one pokazać wewnętrzną prawdę artystów, nie zapośredniczoną przez literackie konwencje. Sprzeciw wobec konwencji prowadzi go do pozytywnego wartościowania dokumentu i form awangardowych w prozie. W *Kohumbach* Bratnego dostrzega «ład reportażu i kroniki („To jakby stylizacyjne ujęcie dokumentu”⁶⁵), a także

zapis biografii autora. Pisząc o Witoldzie Zalewskim czy Teodorze Parnickim z uznaniem mówi o rozbiciu narracji wszechwiedzącej na wiele punktów widzenia, z których ocenia się różne zdarzenia. Taka metoda twórcza jest związana z postawą „pisarza — badacza” i sceptycyzmem poznawczym.⁶⁶

Uporządkowaliśmy więc centralne kategorie poglądów krytycznoliterackich Trziszki. Na ich podstawie ocenia on poszczególne utwory. W kręgu wartości czysto literackich stawia: kreacyjną wyobraźnię, reporterski pietyzm dla szczegółu, wielowarstwowość i wieloznaczność, różnorodność rejestrów stylistycznych, wynalazczość i bujność języka, zamierzoną niegotowość (otwartość) dzieła. Rzadko jednak używa określeń wyłącznie estetycznych; jego krytycznoliterackie „za” i „przeciw” uwikłane jest w światopoglądowy kontekst aksjologii. Wypiszmy z różnych tekstów najczęściej występujące.

Za: pierwszy świat natury; słowo żywe; słowo pierwsze; mówienie to filozofowanie; filozofowanie na własny rachunek; łagodny sceptycyzm poznawczy; absolutny nonkonformizm; paradoks i wieloznaczność; ustawianie obok siebie różnych dokumentów; widzenie rodem z filmu; postawa stoicko-sceptyczna — trzeba dostosować się do świata, skoro ten nie dostosowuje się do człowieka.

Przeciw: człowiek w stanie duchowego spoczynku; kanony kultury piśmienniczo-literackiej; jakiegokolwiek przymusy, w tym literackie; życie sybaryckie; patrzenie z góry na prowincję; zabieganie o publicity; tworzenie własnej legendy; schematyzm; przyziemna pragmatyczność i instrumentalne traktowanie własnego życia.

Jak widać, pod maską krytyka kryje się doradca filozoficzny.⁶⁷ Tu wracamy do charakterystycznej dla Trziszki antymonii w pojmowaniu roli i powinności literata. Omawiając prowadzoną przez siebie ankietę „Pisarze o sobie” konстато-

wał, iż niemożliwy jest dziś pisarz — inżynier dusz. Lepiej niż on poznaje i przewiduje świat naukowiec. Zatem pozostaje „poważny błazen, pisarz niedzielny”.⁶⁸ Świat, a więc dysponenci polityki wydawniczej i czytelnicy, nie potrzebuje nawiedzonych literatów, nie bardzo nawet godzi się na ich rolę jako sejsmografów społecznych. W jednym zdaniu pisze autor o nawiedzeniu i o fachu pisarza, o męce twórczej i sprawach płacowych.⁶⁹

Trziszka — krytyk to dialektyczna synteza twórcy i publicysty. Recenzent, który pobiera „wierszówki” w tygodnikach, przetrawia potem te teksty w jakościowo nowe formuły w książkach. Wywiad z pisarzem przekształca w badanie realiów i źródeł uczuciowych jego twórczości. Nad całym dorobkiem krytycznym autora może dać nadpis: pomieszanie z przekształcaniem. Szkolną formułę „życie i twórczość” zmieni na „życie to twórczość” i według niej skomponuje *Mego pisarza*, *Podróże do mojej Itaki* oraz *Korzenie plebejusza*, ale znów każda z tych książek inaczej spaja ukazane w nich sylwetki. Pierwsza akcentuje zadłużenie artystyczno-myślowne Trziszki u ojców literackich, druga poszukuje ładu filozoficznego w wierności wobec pierwszego świata pisarzy, trzecia zaś to łańcuch pokoleń plebejskiej świadomości.

Publicystyczne zacięcie i świadomość profesjonalizacji zawodu pisarza każe mu wytykać złą wolę wydawców i mecenasów, którzy np. film o Nowaku pokazują w TV o nieodpowiedniej porze, a powinni skierować go do kin jako krótki metraż. W roli interweniującego występuje często, wytykając lekceważenie potrzeb materialnych twórców i ich ludzkich potrzeb afiliacji. Charakterystyczne, że tę rolę pełni głównie wobec wychowanków KKMP, co świadczy o poczuciu więzi grupowej.⁷⁰ Sylwetka „chudego literata” ma przeciwwagę w formule „prawdziwego pisarza” (to ktoś natchniony, uducho-

wiony, mistyczny, posiadający dar wczuwania się w drugiego człowieka, filozofujący, szczerzy w odświeżaniu własnej biografii, podmiotowo traktujący świat, rodzaj wieszcz⁷¹). Taki pisarz musi być „znawcą wszechrzeczy”; powinien „żyć i filozofować” jednocześnie, zaś czytelnik ma „czytać, aby żyć”. Wyrazistość takiego programu funduje na wyostrzonym stosunku polemicznym wobec ewentualnych innych ról. Przy wykazanych już światopoglądowych uwikłaniach wewnętrznej polemiki w pracach Trziszki, trzeba jednak traktować ją i jako świadomy zabieg kreacyjny. Nosicielem zła, czyli tego, czego nie aprobeje autor, jest anonimowy krytyk literacki.⁷² Uosabia on bezduszną instytucję, biurokrację, konserwatyzm itd. To polonista, szkolarz, *homo academicus*, wręcz docent (w języku pisarza brzmi to jak obelga), stojący na straży dawnego salonu literackiego. Zauważmy — autor rzadko (wyjąwszy ostatnie prace o Buczkowskim) wymienia kogoś z nazwiska. Jest to zwykle anonimowy ktoś („ktoś złośliwy napisał”, „pewien licencjonowany krytyk”, „któryś z krytyków zauważył”, „ktoś złośliwy”, „krytyka zorientowana konwencjonalnie” etc.), nie mający zrozumienia dla mordęgi twórczej⁷³. Tu możemy zamknąć koło rozważań. Widać wyraźnie, jak odnawiają się formuły romantyczne. Polemika Trziszki to wyzwanie prowincji i młodej generacji przeciw „krytykom i recenzentom warszawskim”. Aluzje do Mickiewicza są dostatecznie częste, by nie mieć wątpliwości, iż autor wciela się w rolę poety romantycznego. Jest wygnańcem z „ojców mych ziemi”, wiecznym tułaczem po świecie pełnym obłudy i płaskiego materializmu życiowego. Twórczość to wyzwalenie się ducha z materii i „spowiedź dziecięcia wieku”. Romantyczna jest też koncepcja języka jako wyrażania i „cierpienie za miliony” tych, którzy mniej widzą i rozumieją. Ale mamy też podkreślanie „znaczenia różnic terytorialnych, etnograficznych i zwią-

zanej z nimi odrębności ekonomiczno-społecznych, politycznych i umysłowych stosunków dla naukowego badania dziejów literatury polskiej"⁷⁴, a więc elementy pozytywistyczne, do których należy też koncepcja powieści jako badania. Pisarzowi z nawiedzenia, romantykowi w programie twórczym, towarzyszy organicznik i społecznik: samouk w typie Prusa i polemista w rodzaju Świętochowskiego. Chłopski Wokulski w warszawskim salonie literackim. Literat i działacz polityczny. Rozdwojony. Plebej w międzykulturze.

Przypisy

„IDZIE DROGĄ TRZISZKA”

- ¹ Z. Trziszka, *Podróże do mojej Itaki*, Warszawa 1980, 193.
- ² Z. Trziszka, *Na służbie biografii*, [W:] *Rodowody*, oprac. J. Kajtoch i J. Skórnicki, Warszawa 1974, s. 405, 408.
- ³ K. Wyka, *Wędrując po tematach*, T. 2 *Puścizna*, Kraków 1971, s. 345 (podkr. autora).
- ⁴ Z. Trziszka, *Wielkie świniobicie*, Warszawa 1965, s. 191.
- ⁵ Z. Trziszka, *Głos w dyskusji*, [W:] *Wieś w tradycji i współczesności literackiej*, Warszawa 1980, s. 104.
- ⁶ Z. Trziszka, *Egzegeza dla brodatych*, „Tygodnik Kulturalny” 1970, nr 22, s. 12.
- ⁷ Przywołujemy tu formułę Stanisława Burkota, w jakiej zamknął opis literatury tworzonej przez reprezentantów klasy chłopskiej — zob. S. Burkot, *Marchońi na Parnasie. Szkice literackie*, Warszawa 1980.
- ⁸ Z. Trziszka, *Podróże...* op. cit., s. 8.
- ⁹ *Na stromiznach. Rozmowa z Zygmuntem Trziszką. Rozmawiała Janina Koźbiel*, „Tygodnik Kulturalny” 1985, nr 24, s. 5.
- ¹⁰ Tamże.
- ¹¹ Tamże.
- ¹² Z. Trziszka, *Wejście w świat*, [W:] *Mój dom nad Odrą*.

Drugi tom wspomnień i pamiętników, Zielona Góra 1965, s. 136—150.

¹³ H. Zaworska, *Wycieczka na polską wieżę Babel*, „Nowe Książki” 1965, nr 19, s. 884: „Debiut Trziszki zdumiewa właśnie swym tradycjonalizmem. O ludowych bohaterach pisze się z naturalistyczną wiernością w zachowywaniu rozdzajowych szczegółów i z abstrakcyjnym patosem, z podkreślaniami prostoty, a nawet brutalności oraz z melodramatyczną łezką”.

¹⁴ Z. Trziszka, *Za rogatkami Gorzowa*, „Nadodrze” 1961, nr 8, s. 3.

¹⁵ Wyjaśnienia wymagają pewne kwestie terminologiczne, dziś nie dla wszystkich jasne. Chodzi o nazwy: „zielonogórskie” i „Ziemia Lubuska”. W 1945 r. tereny byłego województwa zielonogórskiego (sprzed ostatniej reformy administracyjnej) podzielono między woj. dolnośląskie i podporządkowane wojewodzie poznańskiemu. W Gorzowie utworzono Ekspozyturę Urzędu Wojewódzkiego Poznańskiego. Tę część nazwano Ziemią Lubuską. Utworzone w 1950 r. województwo zielonogórskie miało się pierwotnie nazywać lubuskim. Zob. H. Szczegóła, *Zanim powstało zielonogórskie*, „Nadodrze” 1966, nr 4; *Z dziejów „województwa gorzowskiego”*, „Nadodrze” 1966, nr 7

¹⁶ Por. choćby: Z. Trziszka, *Tropami Judymów*, „Nadodrze” 1961, nr 2; *Tropami Judymów*, „Nadodrze” 1966, nr 7; *Judym spod wiatraków i Judym od Glogera*, [W:] *Podróże do mojej Itaki*, op. cit., s. 37—57.

¹⁷ Nigdy wprawdzie formalnie tego określenia nie używano, ale już w pierwszej jednodniówce Klubu („Próby Literackie” 1959) zamieszczono o nim szkic. Na taki wybór patrona z pewnością miały wpływ ideowo-artystyczne poglądy Bronisława Gołębiowskiego. Powoływał się on na Żeromskiego tak we własnej pracy badawczej (por. *Pamiętnikarstwo i litera-*

tura. *Szkice z socjologii kultury*, Warszawa 1973, s. 7—46), jak i w referatach, wygłaszanych na seminariach KKMP (zob. tezy do ref. *Pisarz a społeczeństwo*, [W:] *Korespondencyjny Klub Młodych Pisarzy przy Zarządzie Głównym ZMW*. Biuletyn nr 7, Warszawa, czerwiec 1968 oraz tekst pt. *Tło społeczne działalności pisarza*, [W:] *Korespondencyjny...* Biuletyn Organizacyjny nr 8, Warszawa, październik 1968). Oceniając wybór Żeromskiego na ideowego patrona ruchu KKMP, Gołębiowski twierdził: „Z perspektywy czasu tę próbę szukania wzoru można ocenić jako próbę przeciwdziałania procesom spychania literatury polskiej na tory nihilizmu ideowego i narodowego, a w konsekwencji na tory antysocjalistyczne i rewizjonistyczne” — zob. B. Gołębiowski, *Korespondencyjny Klub Młodych Pisarzy (1959 — 1969)*, [W:] *Almanach literacki Korespondencyjnego Klubu Młodych Pisarzy przy Związku Młodzieży Wiejskiej*, wstępami opatrzyli Bronisław Gołębiowski i Roch Sulima, Warszawa 1970, s. 23.

¹⁸ Z. Trziszka, *Wejście w świat*, op. cit., s. 149.

¹⁹ Cyt. za: E. Tomaszewski, *Związek Młodzieży Wiejskiej 1957 — 1976*, Warszawa 1985, s. 58

²⁰ Por. ten na temat kompetentne prace Jerzego Jastrzębskiego: *Wokół kultury i literatury ludowej 1939 — 1948*, Warszawa 1978 i *Czas relaksu. O literaturze masowej i jej okolicach*, Wrocław 1982.

²¹ B. Gołębiowski, *Próba twórczości i działania*, „Regiony” 1974, nr 5/27, s. 10.

²² B. Gołębiowski, *Korespondencyjny Klub Młodych Pisarzy*, „Kultura i Społeczeństwo” 1962, nr 1, s. 141 — 148. W różnych źródłach można spotkać odmienne dane liczbowe. E. Tomaszewski np. utrzymuje, iż w 1965 r. Klub miał 250 członków (Związek Młodzieży Wiejskiej, op. cit., s. 187), zaś w referacie sprawozdawczym na III Zjeździe KKMP. W tymże

1965 roku, Wł. Łowicki naliczył ich 900 (por. *Związek Młodzieży Wiejskiej. Zarząd Główny. Korespondencyjny Klub Młodych Pisarzy*. Biuletyn nr 1. Materiały z III Zjazdu KKMP, Warszawa 1965, s. 58). Zdaniem Gołębiowskiego po pierwszym roku działało w Klubie około 600 młodych ludzi, w opinii Łowickiego (a przecież obaj od początku pilotowali jego działalność) — 700. Przypomnijmy, że choć od początku istnienia KKMP prowadzono wśród jego uczestników badania ankietowe, nigdy nie sporządzono wyczerpującej rejestracji, co wobec płynności kadrowej ruchu jest całkiem zrozumiałe, nadto, że wchodzi w grę odmienne kategorie członka klubu oraz osoby utrzymujące z nim kontakt wyłącznie korespondencyjny, czasem przygodny.

²³ B. Gołębiowski, *Korespondencyjny Klub Młodych Pisarzy*, op. cit., s. 146.

²⁴ Biuletyn ten (parokrotnie już cytowany) zawierał też materiały i sprawozdania z prac Rady KKMP oraz ośrodków. Przekształcił się później w kwartalnik społeczno-literacki „Regiony”

²⁵ Z. Trziszka, *Gorzkie żale*, „Tygodnik Kulturalny” 1969, nr 23, s. 3 (przedruk [W:] *Pisarze o czytelnikach*, opr. S. Adamczyk, Łódź 1971, s. 193); toż (zmienione) pt. *Peregrynacje autorskie*, „Regiony” 1973, nr 4/26, s. 127 (podpisane: Edmund Tezet).

²⁶ Zob. Z. Grzelak, *Członkowie Korespondencyjnego Klubu Młodych Pisarzy o sobie*, [W:] *Korespondencyjny Klub...* Biuletyn nr 5, Warszawa, październik 1967, s. 15—43; tenże, *Członkowie KKMP o sobie*, „Z badań nad młodzieżą wiejską”, zes. VII, Warszawa 1968. Dodajmy, że przez całe lata publicystykę interesowały prawdziwe cele młodych: działalność kulturalna w regionie czy dostęp do druku? O pełną ideowość ruchu zabiegał zwłaszcza Gołębiowski, sekundował mu m.in. Trziszka (*Autentyczne zaangażowanie*, „Tygodnik Kulturalny” 1968, nr

22, s. 7). Różnorodnych deklaracji pojawiło się sporo zwłaszcza w 1968 r. Wymowny jest jednak cytat z artykułu Andrzeja Żmudy na dwudziestopięciolecie KKMP: „Cel Klubu był prosty: wzajemna konfrontacja literackich prób, fachowa pomoc i ocena z zewnątrz, samokształcenie”. — A. Żmuda, *Okoliczności*, „Okolice” 1984, nr 2, s. 7. Nie wspomina się tu o wkładzie KKMP w upowszechnianie czytelnictwa na wsi i innych formach aktywizacji kulturalnej środowiska. Wyważoną ocenę pewnej ewolucji postaw członków Klubu dał Stanisław Siekierski w art. *Samokształcenie czy walka o druk?*, „Tygodnik Kulturalny” 1981, nr 7.

²⁷ Najlepsze prace członków drukowano w biuletynowych „Próbach Literackich”, później w biuletynie organizacyjnym (i „Regionach”). Ponadto różne pisma ludowe poświęcały im witryny literackie, zwłaszcza „Głos Młodzieży Wiejskiej”. Z czasem zaczęto wydawać autorskie zeszyty plastyczno-poetyckie i regionalne jednodniówki, a także almanachy.

²⁸ Por. A. K. Waśkiewicz, *Lubuskie środowisko literackie? Informator*, Zielona Góra 1970.

²⁹ Z. Trziszka, *Emancypacja młodzieży*, „Nadodrze” 1962, nr 4, s. 3.

³⁰ Zdaniem A. K. Waśkiewicza (*Lubuskie środowisko...* s. 81) Trziszka debiutował jako autor opowiadań *Jesień* i *Smak pióra* [W:] „Nadwarcie. Jednodniówka KKMP. Dodatek literacki »Stilonu Gorzowskiego«”, Gorzów, grudzień 1961. Jak wynika z recenzji jednodniówki w „Nadodrzu”, nie wywołała ona szczególnie entuzjazmu nawet w „rodzinnym regionie”: „Na odpowiedź, co wyniknie z pracy grupy naszych gorzowskich kolegów, trzeba cierpliwie czekać. Bowiem dobrej literatury nie pisze się na bębnie”. — (R), *Jednodniówka „Nadwarcie”*, „Nadodrze” 1962, nr 3, s. 11.

³¹ Zob. A. K. Waśkiewicz, *Lubuskie środowisko*, op. cit.,

gdzie zamieszczono obszerną bibliografię. Godne uwagi są prace Wilhelma Szewczyka, *Literacka Ziemia Lubuska*, „Nadodrze” 1965, nr 6 i *Zielonogórskie środowisko literackie na tle rozwoju literackiego Nadodrza*, „Rocznik Lubuski”, T. V, Zielona Góra 1968, s. 30—39; Henryka Berezy, *Proza autorów lubuskich*, „Nadodrze” 1967, nr 2 oraz *Proza autorów zielonogórskich*, [W:] tegoż, *Prozaiczne początki*, Warszawa 1971, s. 269 — 299.

³² Drugi tom, opublikowany w 1965 r., przyniósł głównie prace ludzi młodych, którzy tutaj rozpoczęli naukę i pracę zawodową.

³³ Zob. A. Czarnowski, *Kształtowanie się środowisk twórczych województwa zielonogórskiego*, „Rocznik Lubuski” T. V, Zielona Góra 1968.

³⁴ A. Siatecki, *Skazany na wieczne rozstaje*, „Tygodnik Kulturalny” 1986, nr 17, s. 3.

³⁵ K. Meloch, *Przed książką o dniu wyjścia*, [W:] tejeż *Zaproszenie do kochania*, Lublin 1972, s. 322.

³⁶ *Na stromiznach*, op. cit., s. 5.

³⁷ A. Siatecki, op. cit.

³⁸ A. K. Waśkiewicz, *Postłowie* [do:] *Zielone krajobrazy. Antologia prozy pisarzy Ziemi Lubuskiej*, wybrał A. K. Waśkiewicz, Poznań 1975, s. 241.

³⁹ Wszystkie wydano w Poznaniu, kolejno w latach: 1964, 1970, 1975. Dwa pierwsze przygotował do druku H. Bereza, ostatni, opracowany przez Waśkiewicza, miał charakter bilansujący.

⁴⁰ Zob. Z. Trziszka i A. K. Waśkiewicz, *Nowa fala na wsi*, „Nadodrze” 1964, nr 1, s. 7.

⁴¹ J. Rybczyńska, Z. Trziszka, A. K. Waśkiewicz, *Dojrzwanie. Sylwetki zasłużonych działaczy ruchu ludowego na Ziemi Lubuskiej*. WK ZSL Zielona Góra 1965.

⁴² R. Sulima, *Na dziesięciolecie KKMP*, [W:] *Almanach literacki Korespondencyjnego Klubu...* op. cit., s. 26 — 40.

⁴³ Z. Trziszka, *Społeczny sens debiutu literackiego*, „Regiony” 1973, nr 4/26, s. 20.

⁴⁴ Zob. np. *Imię ziemi mojej*, Warszawa 1964; *Wiadukt. Almanach młodych*, Łódź 1967; *Konie w biegu podkuwane*, Warszawa 1968; *W dorzeczu Odry*, Warszawa 1970; *Ō chlebie myślę*, Warszawa 1970; *W stronę młodości. Antologia polskich opowiadań współczesnych*, Warszawa 1975.

⁴⁵ Fundatorami nagrody są ZMW, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza i redakcja „Tygodnika Kulturalnego”. Przyznaje się ją corocznie młodym twórcom w dziedzinie dramatu, poezji i prozy.

⁴⁶ Z. Trziszka, *Nieustający pamiętnikarz Tadeusz Kurtyka u pisarza Henryka Worcella*, „Tygodnik Kulturalny” 1970, nr 18.

⁴⁷ Z. Trziszka, *Gwiazda niesezonowa*, „Tygodnik Kulturalny” 1984, nr 6, s. 7.

⁴⁸ H. Bereza, *Taki układ*, Warszawa 1981, s. 324.

⁴⁹ Tamże, s. 325.

⁵⁰ Tamże, s. 326, 327.

⁵¹ S. Jaworski, *Mit autobiograficzny w poezji Emila Zegadłowicza*, [W:] *Szkice o twórczości Emila Zegadłowicza*, pod red. Z. Andresa, Rzeszów 1985, s. 28, 29.

⁵² A. Siatecki, *Skazany na wieczne rozstaje*, op. cit., s. 3.

⁵³ Z. Trziszka, *Gagman maestro*, „Argumenty” 1977, nr 6 s. 16.

DOKUMENTACJE PROZĄ

¹ Por. T. Budrewicz, *Co tam, panie, z ludowością?*, „Zdanie” 1984, nr 12, s. 62—64.

² Z. Trziszka, *Spółeczny sens debiutu...* op. cit., s. 16 — 22.

³ J. Z. Lichański, S. Lichański, *Pisarze nurtu wiejskiego we współczesnej literaturze*, Warszawa 1976, s. 109.

⁴ A. Zawada, *Gra w ludowe. Nurt chłopski w prozie współczesnej a kultura ludowa*, Warszawa 1983, s. 294.

⁵ H. Bereza, *Ziemia pisarza*, „Regiony” 1978, nr 1, s. 5.

⁶ H. Zaworska, op. cit., s. 884.

⁷ H. Bereza, *Związki naturalne*, Warszawa 1972, s. 257.

⁸ S. Melkowski, *Ballada o wielkim kotle*, „Nadodrze” 1966, nr 1, s. 8.

⁹ Z. Trziszka, *Wielkie świniobicie. Opowiadania*, Warszawa 1965, s. 103, 104.

¹⁰ Tamże, s. 104.

¹¹ Tamże, s. 106.

¹² Tamże, s. 107.

¹³ Tamże, s. 153.

¹⁴ Tamże, s. 149.

¹⁵ H. Bereza, *Związki naturalne*, op. cit., s. 258.

¹⁶ *W pracowniach lubuskich twórców*. Z. Trziszka, „Nadodrze” 1967, nr 10, s. 9.

¹⁷ J. Kajtoch, *Wieś w literaturze. Nobilitacja*, „Tygodnik Kulturalny” 1969, nr 13, s. 10.

¹⁸ Uprzednio drukowane w *Wiadukcie. Almanachu młodych*, Łódź 1967, s. 245 — 257.

¹⁹ Z. Trziszka, *Dom nadodrzański*, Łódź 1968, s. 200.

²⁰ Por. K. Nowosielski, *Ryzyko obecności. Doświadczenie biograficzne i powieść chłopska*, Warszawa 1983, s. 109 — 133; T. Budrewicz, *O stylu Juliana Kawalca*, [W:] *W kręgu twór-*

czości Juliana Kawalca, pod red. Z. Andresa i G. Ostasza, Rzeszów 1982, s. 133 — 151.

²¹ Z. Trziszka, *Wielkie świniobicie*, s. 110.

²² J. Z. Brudnicki, *Idą ludzie w rozproszeniu*, „Tygodnik Kulturalny” 1968, nr 11, s. 4.

²³ J. Preger, *Drugi tom prozy Trziszki*, „Nowe Książki” 1968, nr 7, s. 459.

²⁴ Por. J. Pluta, *Okruchy epopei. Proza Henryka Worcella*, Wrocław 1974.

²⁵ M. Czermińska, *Postawa autobiograficzna*, [W:] *Studia o narracji*, pod red. J. Błońskiego, S. Jaworskiego, J. Sławińskiego, Wrocław 1982, s. 229.

²⁶ *Pamiętniki osadników Ziem Odzyskanych*, oprac. Z. Dulczewski i A. Kwilecki, Poznań 1963.

²⁷ W. Nawrocki, *Dokument a literatura. Obraz literacki a obraz pamiętnikarski Ziem Zachodnich i Północnych*, [W:] *IX Zjazd Pisarzy Ziem Zachodnich i Północnych. Bydgoszcz — Toruń 26 — 29 V. 1966 r.* Poznań 1966, s. 63.

²⁸ Zob. Z. Hierowski, *Szkice krytyczne*, wstęp i wybór W. Nawrocki, Katowice 1975, s. 45 — 124.

²⁹ T. Budrewicz, *Poetyka „Ptasiego gościńca” i „Babiego lata” Haliny Auderskiej*, Wrocław 1986, rozdz. *W tyglu stereotypów*.

³⁰ A. Zatrzybówna, *Homo Lubusienis?*, „Nadodrze” 1967, nr 19, s. 1 (podkr. autorki).

³¹ Z. Trziszka, *Dopalu się noc*, Warszawa 1971, s. 122, 123.

³² Tamże, s. 220.

³³ Z. Trziszka, *Przedmiotowy pejzaż*, Warszawa 1975, s. 8.

³⁴ Tamże, s. 26.

³⁵ M. Szybist, *Szklany dom nad Odrą*, „Miesięcznik Literacki” 1969, nr 7, s. 140.

³⁶ W. Bajerowicz, *Śmierć taty*, [W:] *Wiejskie pejzaże. Repor-*

taże i opowiadania, wyboru dokonali W. Myśliwski i Z. Szmajś, Poznań 1975, s. 155.

³⁷ K. Me'loch, *Zaproszenie...* op. cit., s. 318 (Por. też Z. Trziszka, *Romansoid*, Warszawa 1973, s. 156: „Myli się każdy, kto nie przeszedł tej drogi razem z nami, nawet praw nie ma wtrącać swego fałszywego grosza. Zastrzeżyliśmy sobie, wara od naszej świętości”).

³⁸ K. Meloch, op. cit., s. 314.

³⁹ Z. Trziszka, *Dom nadodrzański*, Łódź 1968, s. 152.

⁴⁰ Z. Trziszka, *Dopala się noc*, s. 183.

⁴¹ R. Bastide, *Rzeczywistość płci u ludów pierwotnych*, [W:] *Natura, kultura, płęć. Historia, etnografia, socjologia, psychoanaliza, filozofia*, Tłum. K. Łopuska, Kraków 1969, s. 55 — 73.

⁴² Z. Trziszka, *Dom nadodrzański*, s. 195.

⁴³ J. i R. Tomiccyc, *Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka*, Warszawa 1975, s. 134—135.

⁴⁴ Z. Trziszka, *Dom nadodrzański*, s. 157, 158.

⁴⁵ W. Gusiew, *Estetyka folkloru*, przeł. T. Zielichowski, Wrocław 1974, s. 149.

⁴⁶ E. Mioletinski, *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, Warszawa 1981, s. 203.

⁴⁷ Z. Trziszka, *Dom nadodrzański*, s. 39, 40.

⁴⁸ Tamże, s. 191.

⁴⁹ Z. Trziszka, *Wypowiedź*, [W:] *Mówią pisarze Ziemi Lubuskiej*, „Współczesność” 1970, nr 9, s. 5.

⁵⁰ Por. J: Burszta, *Etnografia polska a Ziemie Zachodnie*, „Lud” T. LV: 1971, s. 27.

⁵¹ W. Pielecki, *Sami nie swoi*, [W:] *tegoż Każdy ma swój labirynt*, Warszawa 1973, s. 52.

⁵² Reportaż wyróżniony na konkursie „W dorzeczu Odry”. Pierwsza wersja w: *W dorzeczu Odry*, wstęp A. K. Wróblew-

ski, Warszawa 1970, s. 155—171, druga w *Podróżach do mojej Itaki*, s. 58 — 77.

⁵³ L. Staszyński, *Każdy chce mieć coś w swoim życiu*, [W:] tegoż *Sygnały*, Warszawa 1976, s. 127.

⁵⁴ Por. np. opis zabawy w *Żyłastej ręce ojca*, Poznań 1967, s. 161, 162 z art. *Zabawa na wsi*, „Nadodrże” 1964, nr 4, s. 14.

⁵⁵ W. Pawluczuk, *Perspektywy kultury ludowej*, „Regiony” 1975, nr 2, s. 52 i tegoż *Światopogląd jednostki w warunkach rozpadu społeczności tradycyjnej*, Warszawa 1972.

⁵⁶ Z. Trziszka, *Żyłasta ręka ojca*, s. 104, 105.

⁵⁷ Z. Trziszka, *Dom nadodrzański*, s. 136.

⁵⁸ Pod tytułem *Wieczorynki i piórnicze*, [W:] *Wiadukt*, op. cit., s. 235 — 245.

⁵⁹ Z. Trziszka, *Wielkie świniobicie*, s. 181.

⁶⁰ Por. K. Inczyk, *Adaptacja osadników z Bukowiny na Ziemiach Zachodnich*, „Rocznik Lubuski” T. VII, Zielona Góra 1971, s. 126.

⁶¹ Z opowiadania *Pierwsze koleiny (Przedmiotowy pejzaż)*. Opowiadanie to ma inną redakcję w *Piaszczystej skarpie* (Poznań 1981) — przedzielone jest na dwie części, związane następstwem czasu: *Ni tędy ni siędy* oraz *Kociokwik*.

⁶² Z. Trziszka, *Oczerecy*, Poznań 1979, s. 187.

⁶³ M. Kozakiewicz, *Bariery awansu poprzez wykształcenie*, Warszawa 1973, s. 46.

⁶⁴ J. Jastrzębski, *Czas relaksu*, op. cit., s. 171.

⁶⁵ J. Jarzębski, *Kariera autentyku*, [W:] *Studia o narracji*, op. cit., s. 221 (podkr. autora).

⁶⁶ Z. Trziszka, *Przedmiotowy pejzaż*, s. 68, 69.

⁶⁷ W rozmowie z J. Szczepańskim i M. Przedpełskim na temat filmu o „Wieczystym wrocie” L. Buczkowskiego — „Tygodnik Kulturalny” 1984, nr 1, s. 11.

- ⁶⁸ A. Siatecki, *Skazany na wieczne rozstaje*, op. cit., s. 3.
- ⁶⁹ Z. Trziszka, *Pasażerowie tego samego losu*, „Tygodnik Kulturalny” 1984, nr 2, s. 6.
- ⁷⁰ A. Zawada, *Gra w ludowe*, op. cit., s. 36.
- ⁷¹ Z. Trziszka, *Romansoid*, wyd. 2, Warszawa 1973, s. 101.
- ⁷² J. Z. Maciejewski, *Mity chłopackie*, „Miesięcznik Literacki” 1970 nr 3, s. 145.
- ⁷³ Zob. M. Głowiński, *Parodia konstruktywna (O „Pornografii” Gombrowicza)*, [W:] tegoż *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973, s. 292 — 300.
- ⁷⁴ Z. J. Adamczyk, *Pierwsza powieść Trziszki*, „Tygodnik Kulturalny” 1969, nr 41, s. 4.
- ⁷⁵ K. Nowicki, *Majdany*, „Tygodnik Kulturalny” 1969 nr 41, s. 4.
- ⁷⁶ B. Rogatko, *Portret pokolenia w młodej prozie*, „Miesięcznik Literacki” 1970, nr 3, s. 37 — 43.
- ⁷⁷ Z. Trziszka, *Romansoid*, s. 59.
- ⁷⁸ Por. np. uwagi o wpływie Gombrowicza na twórczość Wandy Karczewskiej w książce F. Fornalczyka *Znani i nieznani. Szkice*, Łódź 1974, s. 164, 165, 178.
- ⁷⁹ M. Pilot, *Majdan*, Warszawa 1969, s. 225
- ⁸⁰ Z. Trziszka, *Romansoid*, s. 89.
- ⁸¹ J. Z. Brudnicki, *Tęsknota do źródeł*, „Tygodnik Kulturalny” 1985, nr 10, s. 6.
- ⁸² We wstępie do wyboru podań o przejęcie ziemi na skarb państwa w zamian za emeryturę — „Regiony” 1976 nr 2, s. 5.
- ⁸³ S. Burkot, *Proza wojenna 1945 — 1980. Analizy i interpretacje*, Warszawa 1984, s. 85.
- ⁸⁴ Z. Trziszka, *Przedmiotowy pejzaż*, s. 67.
- ⁸⁵ A. Zawada, op. cit., s. 269.
- ⁸⁶ Z. Trziszka, *Happeniada*, Kraków 1976, s. 109.

- ⁸⁷ Tamże, s. 113.
- ⁸⁸ K. Rutkowski, *Technikolor a mądrość ludu*, „Regiony” 1977 nr 2, s. 175—178.
- ⁸⁹ Z. Trziszka, *Przedmiotowy pejzaż*, s. 67.
- ⁹⁰ E. Redliński, *Awans*, Warszawa 1973, s. 153. Na podwójny: groteskowo-autentyczny wydźwięk tej sceny zwraca uwagę S. Burkot w *Marchołcie...* s. 316.
- ⁹¹ Z. Trziszka, *Happeniada*, s. 23, 24.
- ⁹² Z. Trziszka, *Już niedaleko*, Warszawa 1978, s.44
- ⁹³ M. Orski, *Etos lumpa. Szkice literackie*, Wrocław 1978, s. 90.
- ⁹⁴ K. Rutkowski, op. cit., s. 177.
- ⁹⁵ Z. Trziszka, *Stan skupienia*, Warszawa 1983, s. 97, 98.
- ⁹⁶ Zob. R. Lubas-Bartoszyńska, *Style wypowiedzi pamiętnikarskich*, Kraków 1983; R. Sulima, *Adresat relacji pamiętnikarskiej a potoczne wyobrażenia o „drugim” człowieku*, [W:] *Problemy poetyki pragmatycznej*, pod red. E. Czaplejewicza, Warszawa 1977, s. 127 — 138.
- ⁹⁷ Zob. Z. Ziątek, *Literatura nowych doświadczeń społecznych*, „Regiony” 1976 nr 4, s. 42 — 56.
- ⁹⁸ E. Chudziński, *W kręgu kultury i literatury chłopskiej 1918 — 1939. Z dziejów chłopskiej prasy literackiej*, Warszawa 1985.
- ⁹⁹ S. Burkot, *Stanisław Młodożeniec. Rzecz o chłopskim futurystyce*, Warszawa 1985.
- ¹⁰⁰ Obok cytowanego *Marchołta* należy odnotować głos w dyskusji na seminarium sandomierskim *Wieś w tradycji...* op. cit., s. 91, 92 oraz — nawiązujące doń — wystąpienie Mieczysława Grada (tamże, s. 120).
- ¹⁰¹ Zob. K. Meloch, op. cit., s. 309.
- ¹⁰² *Życiorysy górników*, wstęp G. Morcinek, uwagi socjologiczne J. Chałasiński, oprac. M. Żywirska, Katowice 1949.

¹⁰³ Por. J. Pluta, „*Jedyna moja zdrada*” i *Pas*, [W:] *Rodowody*, op. cit., s. 347 — 358.

¹⁰⁴ Zob. *Dialog w literaturze*, pod red. E. Czaplejewicza i E. Kasperskiego, Warszawa 1978.

¹⁰⁵ *Pamiętniki górników*, wstęp i red. B. Gołębiowski, Katowice 1973.

¹⁰⁶ *Życiorysy górników*, op. cit., s. 309.

¹⁰⁷ Z. Trziszka, *Wrastanie albo zapiśnik samouka*, Warszawa 1982, s. 31, 32; *Podróże do mojej Itaki*, s. 105

¹⁰⁸ *Życiorysy górników*, s. 137 — 158.

¹⁰⁹ Z. Trziszka, *Wrastanie...*, s. 33

¹¹⁰ *Życiorysy górników*, s. 138.

¹¹¹ Por. „Argumenty” 1978, nr 49; *Podróże do mojej Itaki*, s. 107.

¹¹² *Życiorysy...* s. 158, Z. Trziszka, *Wrastanie...* s. 71.

¹¹³ Zob. A. Niedoba, *79 godzin nocy*, [W:] „Ekspres reporterów” T. III, Warszawa 1977, s. 3 — 46; R. Karaś, *Do miodu!*, [W:] tamże, s. 47 — 111.

¹¹⁴ R. Sulima, *Dokument i literatura*, Warszawa 1980, s. 166.

¹¹⁵ Por. dyskusję m.in. o *Już niedaleko* [W:] *Meandry nurtu wiejskiego. Redakcyja a rozmowa literacka*, „Nowe Książki”, 1978, nr 16, s. 1 — 7.

¹¹⁶ P. Szewc, *U źródeł duchowej tożsamości*, „Twórczość”, 1985, nr 1, s. 127.

¹¹⁷ Z. Trziszka, *Synu, gdzie twoje miejsce?*, „Tygodnik Kulturalny”, 1985, nr 39, s. 9.

¹¹⁸ W. Pawluczuk, *Scenariusze codzienności*, „Regiony”, 1979, nr 4, s. 114.

¹¹⁹ Zob. W. Żukrowski, *Zapasy zwane małżeństwem*, „Nowe Książki”, 1972, nr 3, s. 10, 11.

¹²⁰ Zob. R. Sulima, *Literatura a dialog kultur*, Warszawa 1982, s. 238.

„STUGĘBNY BUKIET”

¹ E. Pound, *ABC czytania* (fragment), przeł. K. Biskupski, „Teksty” 1981, nr 3, s. 167.

² S. Burkot, *Marchoń na Parnasie*, op. cit., s. 215.

³ R. Sulima, *Na dziesięciolecie...* op. cit., s. 26 — 40.

⁴ S. Dubisz, *Stylizacja gwarowa w polskiej prozie trzydziestolecia powojennego (Nurt ludowy w latach 1945—1975)*, Wrocław 1986.

⁵ Por. np. M. Szybist, l. c.

⁶ H. Zaworska, *Wycieczka...* op. cit., s. 884,

⁷ S. Melkowski, *Ballada o wielkim kotle*, op. cit., s. 8.

⁸ Por. Z. Bokszański, A. Piotrowski, M. Ziółkowski, *Socjologia języka*, Warszawa 1977, s. 95.

⁹ Jedną z bardziej rzucających się w oczy przywar języka Trziszki jest, zarówno w beletrystyce, jak i w publicystyce, nadużywanie zdań podrzędnych, rozpoczynających się od „że”.

¹⁰ A. Wilkoń, *Brońmy polszczyzny*, „Życie Literackie” 1968, nr 9, s. 10.

¹¹ E. Kuźma, *Od prawie reportażu do prawie baśni*, „Nurt” 1968, nr 7, s. 42.

¹² M. Karaś, *Polszczyzna w prozie debiutów powojennych*, [W:] *W kręgu literatury Polski Ludowej*, pod red. M. Stępnia, Kraków 1975, s. 212; tenże *O polskim języku artystycznym (1944—1974)* Kraków 1974, s. 13.

¹³ *Języki mniejszości narodowych w tekstach literackich i folklorystycznych. I. Południowokresowa polszczyzna Żydów*, Warszawa — Kraków 1979.

¹⁴ Z. Kurzowa, *Polszczyzna Lwowa i kresów południowo-wschodnich do 1939 roku*, Warszawa — Kraków 1983.

¹⁵ J. Węgier, *Integracja i dezintegracja języka na Pomorzu*

Zachodnim, Szczecin 1978; Z. Zagórski, *O badaniach integracji w zakresie świadomości językowej w kilku województwach zachodnich*, Wrocław 1982.

¹⁶ Rekonesansowy przegląd stylizacji kresowej we współczesnej prozie i szczegółowe analizy zawierają szkice T. Budrewicza, *Dziękuję, postoję, ledwo co z kobyły zlazłszy*, „Zdanie” 1984, nr 2, s. 35 – 38 oraz *Język a losy bohatera literackiego (Na przykładzie „Ptasiego gościńca” i „Babiego lata” Haliny Auderskiej)*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny z. 84. Prace Historycznoliterackie IX”. W kręgu literackiej stylizacji, pod red. B. Farena, WSP Kraków 1982, s. 83 – 98.

¹⁷ Z. Kurzowa, *Elementy kresowe w języku powieści powojennej*, Warszawa 1975.

¹⁸ Większość językoznawców używa terminu „dialekt”, jakkolwiek są zdania, iż jest to określenie nietrafne, bo nie ma uzasadnienia w odmiennościach etnicznych. Por. K. Dejna, *W sprawie dialektów kresowych*, „Język Polski” 1984, nr 1—2, s. 51 – 57; tenże, *Atlas polskich innowacji dialektalnych*, Warszawa — Łódź 1981.

¹⁹ Terminologia wg: A. Wilkoń, *O stylizacji językowej w literaturze*, „Ruch Literacki” 1974, nr 6, s. 365.

²⁰ Por. B. Witoszowa, *Rola powtórzeń w tekście literackim stylizowanym na tekst mówiony (na przykładzie monologu wypowiedzianego)*, [W:] *Język artystyczny*, T. 3, pod red. A. Wilkonia, Katowice 1985, s. 95 – 109.

²¹ Zob. J. Bartmiński, *O derywacji stylistycznej (na przykładzie poetyckiego interdialektu folkloru i „gwary” w literaturze)*, [W:] *Z zagadnień języka artystycznego*, pod red. J. Bubaka i A. Wilkonia, Warszawa — Kraków 1977, zwł. s. 97 – 101.

²² A. Wilkoń, *O języku pisarzy nurtu wiejskiego*, [W:] *W kręgu literatury Polski Ludowej*, op. cit., s. 242.

²³ Por. T. Lehr-Spławiński, P. Zwoliński, S. Hrabec, *Dzieje języka ukraińskiego w zarysie*, Warszawa 1956, s. 23.

²⁴ Z. Kurzowa, *Polszczyzna Lwowa...* s: 92, zauważa przy takiej okazji mieszanie funkcji przyimków „w” oraz „u”, co charakteryzowało mowę warstw niewykształconych.

²⁵ Szczegółowo geografię i pochodzenie tych wyrazów omawia Z. Kurzowa, *Polszczyzna Lwowa...* s. 280 – 307.

²⁶ Z. Trziszka, *Drewniane wesele*, Poznań 1971, s. 21.

²⁷ M. Byblur, *Tropem cudzoścylowu*, „Nadodrze” 1971, nr 8, s. 9.

²⁸ Z. Trziszka, *Wielkie świniobicie*, s. 42.

²⁹ Z. Trziszka, *Żyłasta ręka ojca*, s. 176.

³⁰ Z. Trziszka, *Oczerety*, s. 101, 102.

³¹ Inspiracje socjostylistyczne zawdzięczam pracy Krystyny Dziedziół-Zabierowskiej *O wykorzystaniu metody socjolingwistycznej do badań nad stylem utworów Marka Nowakowskiego*, [W:] *Studia i szkice o współczesnej polszczyźnie*, pod red. H. Wróbla, Katowice 1982, s. 42 – 48.

³² Z. Trziszka, *Wielkie świniobicie*, s. 156, 157

³³ Z. Trziszka, *Dać drapaka*, Poznań 1983, s. 56.

³⁴ Próby np. psychologii (wyjąwszy *Drewniane wesele*) poza idiolektem postaci przynoszą zresztą miłą efekty artystyczne — por. M. Orski, *Epopeja polskiego osadnictwa*, [W:] *tegoż Zmowa obojętnych i inne szkice*, Wrocław 1973, s. 105.

³⁵ Z. Bokszański, op. cit., s. 75.

³⁶ Z. Trziszka, *Żyłasta ręka ojca*, s. 62.

³⁷ Wymieńmy choćby: kresowy rodowód, dzieciństwo internackie, pracę nauczycielską, studia zaoczne i próby pisarskie głównego bohatera, który ponadto oblicza, iż w roku 2010 będzie miał 74 lata (a więc urodził się w 1936). Jest on też autorem opowiadania *Miłość udręki*, czyli... fragmentu *Drew-*

nianego wesela (drukowanego uprzednio w *Relacjach* jako dzieło Z. Trziszki).

³⁸ Z. Trziszka, *Autorskim szlakiem*, „Regiony” 1971, nr 9/17, s. 32.

³⁹ S. Burkot, *Marchoń na Parnasie*, s. 220.

⁴⁰ O archaizującej tendencji takich zabiegów pisze Wilkoń, *O języku pisarzy...* op. cit., s. 236.

⁴¹ Sporo analiz językoznawczych dotyczących stylizacji na język mówiony i nowych konwencji spójności tekstu można znaleźć w pracach zbiorowych *O języku literatury* i *Z zagadnień języka artystycznego* oraz w wydawanej przez Uniwersytet Śląski serii „Język artystyczny”.

⁴² Por. np. M. Szymoniuk, *Wykorzystanie elementów języka potocznego w literaturze rosyjskiej lat 1955 — 1978*, Katowice 1982.

⁴³ Odwołuję się do przymysłów Adolfa Szołtyska w jego książce *Język a przestrzeń kulturowa*, Katowice 1985.

⁴⁴ Zob. S. Dubisz, *Stylizacja językowa — próba definicji*, „Prace Filozoficzne” T. XXIX, Warszawa 1980, s. 191 — 216.

⁴⁵ Z. Trziszka, *Wielkie świniobicie*, s. 18.

⁴⁶ Z. Trziszka, *Żyłasta ręka ojca*, s. 6.

⁴⁷ Niektórych nie odnotowują słowniki. Por. M. Mączyński, *O czasownikach onomatopeicznych oznaczających mówienie*, „Język Polski” 1984, nr 1,2, s. 99 — 109.

⁴⁸ Por. T. Cieślukowska, *Problem cytatu w narracji*, [W:] *Z zagadnień języka artystycznego*, op. cit., s. 241—249; też, *Implikacje literackie we współczesnych utworach narracyjnych*, [W:] *Dialog w literaturze*, op. cit., s. 74 — 76.

⁴⁹ Zob. T. Budrewicz, *Z problemów stylizacji w prozie nurtu wiejskiego*, [W:] *O języku literatury*, pod red. J. Bubka i A. Wilkonia, Katowice 1981, s. 177 — 190.

⁵⁰ K. Kallas, *Grupy apozycyjne we współczesnym języku polskim*, Toruń 1980, s. 24 – 25.

⁵¹ J. Mayen, *O stylistyce utworów mówionych*, Wrocław 1972, s. 97 — 111.

⁵² Termin zapożyczony z art. Danuty Buli, *Iluzja mówioności w „Pannie Liliance” Ryszarda Schuberta*, „Język artystyczny” T. 3, op. cit., s. 110 — 122.

⁵³ Językoznawcy uznają je za niespójne — por. E. Boniecka, *Składnia pytania i odpowiedzi we współczesnej polszczyźnie mówionej*, [W:] *Studia językoznawcze. Streszczenia prac doktorskich. VI. Składnia i słownictwo*, pod red. W. Borysia, Wrocław 1980, s. 22—26. Jest to jednak parodia pewnej konwencji, stąd należy traktować je jako spójne — por. W. Bolecki, *Spójność tekstu (literackiego) jest konwencją*, [W:] *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1986, s. 172.

⁵⁴ Z. Trziszka, *Oczerety*, s. 310.

⁵⁵ Symboliczne znaczenie „synczyzny” omawia Ewa Widota, *Leksyka symboliczna w „Trans — Atlantyku” Witolda Gombrowicza*, „Ruch Literacki” 1975, nr 1, s. 3,4.

⁵⁶ Por. interesujące rozróżnienia stylu autobiografii („styl to człowiek”) od gawędy („styl to grupa”) w książce Ewy Sławkowej, *Trans — Atlantyki Witolda Gombrowicza. Studia nad językiem i stylem tekstu*, Katowice 1981, s. 131,132.

„...KRYTYKÓW JEST WIELU, A TRZISZKA JEDEN...”

¹ *Trziszkowatość, czyli rozmowa z Zygmuntem Trziszką z przypisami*, oprac. Marian Yoph-Żabiński, „Okolice” 1983, nr 1, 2, s. 58.

² Konieczność odróżniania zawodu i powołania pisarza uzasadnił Stefan Żółkiewski w książce *Kultura literacka (1918 — 1932)*, Wrocław 1973 s. 132, 133.

³ Por. S. Żółkiewski, *Pomysły do teorii produkcji literackiej*, [W:] tegoż *Kultura, socjologia, semiotyka literacka. Studia*, Warszawa 1979, s. 468—507.

⁴ Por. *Przygoda człowieka refleksyjnego (Rozmowa z Józefem Ozgą Michalskim)*. Rozmawiał: Zygmunt Trziszka, „Regiony” 1973, nr 4/26, s. 24 — 32; Z. Trziszka, *Przygoda człowieka refleksyjnego*, „Argumenty” 1976, nr 46, s. 6; tenże, *Człowiek familijny*, „Argumenty” 1978, nr 52, s. 6, 7; tenże, *Kultury ludowej śmiech wyzwajający*, [W:] *Mój pisarz*, Warszawa 1979, s. 216 — 241.

⁵ W art. *Nieustający pamiętnikarz Tadeusz Kurytyka z wizytą u pisarza Henryka Worcella*, „Tygodnik Kulturalny” 1970, nr 18, s. 3, 11 Trziszka cytuje fragmenty scenopisu J. Bajdora do filmu o pisarzu, później w *Moim pisarzu* opowieść o Worcellu, przetykaną reportażem i wywiadem, uzupełni opisem pola widzenia kamery, skierowanej na twórcę.

⁶ S. Żółkiewski, *Kultura, socjologia, semiotyka literacka*, op. cit., s. 549.

⁷ Z. Ziątek, *Nurt ludowy i przemiany prozy*, „Tygodnik Kulturalny” 1974, nr 15, 16.

⁸ Por. A. Zawada, *Gra w ludowe*, op. cit., s. 99.

⁹ J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974.

¹⁰ S. Barańczak, *Życie po trzydziście*, „Odra” 1975, nr 7/8 s. 36.

¹¹ K. Dybciak, *Programoburcy i programotwórcy ostatniego ćwierćwiecza*, [W:] *Badania nad krytyką literacką*. Seria druga, pod red. M. Głowińskiego i K. Dybciaka, Wrocław 1984, s. 143.

¹² Z. Trziszka, *Filozof świata literatury*, „Tygodnik Kulturalny” 1985, nr 45, s. 9.

¹³ Z. Trziszka, *Głos w dyskusji*, [W:] *Wieś w tradycji...* op. cit., s. 108.

¹⁴ Zob. „Argumenty” 1977, nr 27, s. 16.

¹⁵ B. Gołębiowski, *Tezy do referatu: Pisarz a społeczeństwo* [W:] *Korespondencyjny Klub...* Biuletyn nr 7, op. cit., s. 27.

¹⁶ Por. „Tygodnik Kulturalny” 1968, nr 18, s. 8. W dyskusji (nry 20 — 22) głos zabierali: E. Bryll, A. Gerłowski, J. Ozga Michalski, S. Skoneczny, E. Biela, J. Stompor, K. Palma, Z. Wójcik, J. Kawalec, J. Brzoza, S. Buczyński, J. Baranowicz, M. Kubicki, J. Brzostowska, H. Syska, B. Pietrak, W. Dunarowski, A. Sroga, Z. Trziszka — w tym zestawie mamy i „samorodnych pisarzy chłopskich”, i „nurtowców”, i KKMP-owców.

¹⁷ Z. Trziszka, *Autentyczne zaangażowanie*, „Tygodnik Kulturalny” 1968, nr 22, s. 7.

¹⁸ Z. Trziszka, *Społeczny sens debiutu literackiego*. op. cit., s. 20.

¹⁹ Por. zamieszczone tam artykuły: S. Adamczyk, *Rola rodowodu* (nr 10); H. Bereza, *Nurt chłopski w prozie* (nr 11), T. Burek, *Miejsce motywu wiejskiego w poezji współczesnej* (nr 12), B. Gołębiowski, *Bohater kręgu chłopskiego w prozie* (nr 13, 14), Z. Trziszka, *Synowskie brzemię* (nr 16).

²⁰ R. Sulima, *Folklor i literatura*, Warszawa 1976, zwł. s. 180 — 198; tenże, *Literatura a dialog kultur*, op. cit., s. 138 pisze:

„Bywają zresztą wypadki, że jedna i ta sama osoba występuje jako członek KKMP, STL oraz Klubu Robotników Piszących”.

²¹ Z. Trziszka, *Synowskie brzemie*, op. cit., s. 1.

²² Por. A. Zawada, *Gra w ludowe*, s. 98 — 103.

²³ A. Mencwel, *Na progu współczesności*, „Regiony” 1980, nr 1, s. 22.

²⁴ Por. zdanie Trziszki o Redlińskim: „Na własnej skórze plebejusza odczuł on, z jaką niechęcią przyjmuje się na Samozwańczym Parnasie ludzi nowych, prezentujących swój zgrzebny świat, mających odwagę mówić swoim prostym językiem”. — „Tygodnik Kulturalny” 1985, nr 45, s. 3.

²⁵ „Kogo nie interesuje dziś sytuacja twórcza Marka Nowakowskiego, Tadeusza Nowaka, Edwarda Stachury, Wiesława Myśliwskiego czy Mariana Pilota, temu najbliższa przyszłość polskiej literatury jest całkowicie obojętna.” — H. Bereza, *Koniec młodości literackiej*, cyt. wg: Z. Trziszka, *Mój pisarz*, s. 81.

²⁶ R. Sulima, *Krytyka heroiczna*, „Regiony” 1979, nr 1, s. 64. O Berezie jako krytyku por. też P. Kowalski, *Henryk Bereza: program rewolucji artystycznej*, „Regiony” 1983, nr 2, s. 85—96.

²⁷ „Tygodnik Kulturalny” 1970, nr 16, s. 9.

²⁸ Z. Trziszka, *Spółeczny sens debiutu...*, s. 20.

²⁹ A. Zawada, *Co wiemy, czego nie wiemy (Nurt ludowy w oczach współczesnej krytyki)*, „Regiony” 1976, nr 4, s. 57.

³⁰ Z. Trziszka, *Skomplikowane sploty współczesności*, „Argumenty” 1977, nr 4, s. 8.

³¹ Z. Trziszka, *Podróże do mojej Itaki*, s. 203.

³² Por. przyp. 4 niniejszego rozdziału, strony odpowiednio: 26, 6, 219.

³³ H. Bereza, *Taki układ*, Warszawa 1981, s. 366. Jak dalece wierzy Trziszka opiniom Berezy, niech świadczy poniższe

zestawienie. O Krupie pisze się w *Takim układzie* (s. 367): „W pisemnej formie jego narracji kryje się umowność nie więcej niż w myślanej narracji bohatera *Konopielki* Redlińskiego”. Z kolei Trziszka („Argumenty” 1977, nr 47, s. 9): „*Uczciwe używanie* różni od *Konopielki* szczególnie to, że w powieści autora szczecińskiego nie mamy do czynienia z monologiem wewnętrznym, czyli narracją w myślach, lecz opowiadaniem pisemnym, czyli czymś, co dzieje się w rzeczywistości”. Dla zabawy przytoczmy sąd samego Redlińskiego: „najwyższy wyczyn Kaziuka polega nie na tym, że wychodzi on z kosą, ale na tym, że pisze pamiętnik-książkę” („Tygodnik Kulturalny” 1974, nr 16). O pisowni Kaziuka jako cesze jego świadomości por. K. Nowosielski, *Ryzyko obecności*, op. cit., s. 218 — 223.

³⁴ Z. Trziszka, *Mój pisarz*, s. 29.

³⁵ M. Boni, *Robotnicy a tradycja narodowa*, „Regiony” 1979, nr 2, s. 76. Jest to skrót tezy Sulimy: „Cechą charakterystyczną poezji robotniczej jest fakt, że wizje, które tu się rodzą, mają lokalizację przede wszystkim przyszłościową (wizje równości, braterstwo itp.), gdy np. w tradycyjnym folklorze chłopskim miały one lokalizację przeszłościową (wizje utraconego raj, starych, dobrych czasów, złotego wieku)”. — Zob. R. Sulima, *Techne i ars, czyli w kręgu kultury robotniczej*, „Regiony” 1977, nr 1, s. 74 (podkr. autora).

³⁶ *Projekcje świata wspaniałego. Z dr. hab. Rochem Sulimą rozmawia Janina Koźbiel*, „Tygodnik Kulturalny” 1984, nr 47, s. 3.

³⁷ Por. np. „autorzy proletariackiego czy, lepiej powiedzieć, plebejskiego nurtu” (*Mój pisarz*, s. 90); „Określenie literatura związków naturalnych jest metaforą. Określenie to można by zastąpić pojęciem literatury chłopskiej a nawet ludowej, jeżeli pod terminem literatury ludowej rozumieć nurt plebejski

(robotniczy — proletariacki) i nurt chłopski.” — Z. Trziszka, *Literatura związków naturalnych*, „Argumenty” 1979, nr 38, s. 10.

³⁸ Z. Trziszka, *Niesezonowa gwiazda*, „Tygodnik Kulturalny” 1984, nr 6, s. 7.

³⁹ Z. Trziszka, *Podróże ...*, s. 98.

⁴⁰ Z. Trziszka, *Niesezonowa gwiazda*, l. c.

⁴¹ Tamże.

⁴² Wybacza mu się wtedy nawet skazy moralne. Bohater *Uczciwego używania* Krupy „Jak przystało na plebejusza, który z niejednego pieca jadł chleb (...) wie wszystko o bezwzględności egzystencjalnego bytowania i patrzy na świat cynicznie, nie przeszkadza mu to jednak głosić pochwałę świata”. — Z. Trziszka, *Młody po debiucie?*, „Argumenty” 1977, nr 47, s. 9.

⁴³ E. T. Hall, *Poza kulturą*, „Regiony” 1983, nr 2, s. 65.

⁴⁴ Z. Trziszka, *Scalanie kultur niejednorodnych*, „Argumenty” 1977, nr 12, s. 16.

⁴⁵ W 1970 r. (*Synowskie brzemie*Ń, op. cit., s. 9) twierdził, iż autor *Wezwania* „gubi możliwość chłopskiej ekspiacji kulturalnej w zbyt spiętrzonej retoryce”. Później dla „stylu litanijno-retorycznego” znalazł motywację w moralitecie ludowym. Por. *Juliana Kawalca opis rewolucji*, „Argumenty” 1977, nr 18, s. 8; *O pisarstwie Juliana Kawalca. Sprężynowy nóż czyli problem „czasu przejściowego”*, „Okolice” 1984, nr 1 — 4/13/, s.50; *Korzenie plebejusza*, Warszawa 1984, s. 138.

⁴⁶ Można w nim widzieć właściwe dla plebejusza aktualizowanie opozycji: niższe — wyższe. Jeśli Franio z *Romansoidu* tropił kułaka na „oślej łączce”, tak teraz jego twórca uprzykrza życie „inteligentowi z cenzusem”. Por. np. „Antoni hr Aleksandrowski, przepraszam, Antoni doc. Aleksandrowski (...)

Jestem za taką właśnie kolejnością. To by dawało poczucie, że nabyło się tzw. tytuł. Tytuł do sławy i salonów". — Z. Trziszka, *Docent nocnego chowu*, „Argumenty” 1977, nr 48, s. 16. Wprawdzie krytyk-publicysta nieraz odnawia język polityczny okresu ZMP, ale atakuje głównie znaki statusu społecznego „wyższej klasy”. „Co zatem kształtowało chłopskiego naczelnika inż. Edwarda Kamińskiego (specjalnie pomijam mgr jako tytuł inteligencki)...” — „Tygodnik Kulturalny” 1985, nr 36, s. 6. Pisząc o Michale Kaziowie (*Wyjście z mroku*, „Tygodnik Kulturalny” 1984, nr 14, s. 3) czy o Hieronimie Szczegole (*Zakorzenie*, „Tygodnik Kulturalny” 1985, nr 42, s. 9) z respektem traktuje ich tytuły naukowe, bo obaj przez genealogię i bliski kontakt z kulturą peryferyjną nie zerwali więzi z macierzystą klasą.

⁴⁷ Opieram się na analizie porównawczej przekształceń, jakim uległ tekst artykułu *Wielki samotnik*, „Argumenty” 1976, nr 15, s. 8, 9 w *Moim pisarzu* (s. 88 — 116) i w obszernym studium, stanowiącym część książki L. Buczkowskiego, *Wszystko jest dialogiem*, Warszawa 1984, s. 63 — 172. Te zmiany pokazują, jak Trziszka coraz więcej wiedział o pisarzu i coraz lepiej go rozumiał, jak strategia poszukującego prawdy przeszła w strategię objaśniającego. W pierwszej wersji np. mamy zapis, iż pisarz „posługując się założeniami wziętymi z geometrii wykreślnej, „próbuje mnie oświecić — w drugiej: „próbuje objaśnić swą metodę twórczą” (*Mój pisarz*, s. 95); albo: „W *Urodzie na czasie* na przykład doszukałem się...” i „...znajdują się” (tamże). Inny jest też stosunek do krytyków, piszących o Buczkowskim — najpierw lekceważący, później wyrażany z większym respektem. Na marginesie dodajmy, że Trziszka nieraz ogłaszał drukiem magnetofonowe zapisy opowieści pisarza — one także ulegają stylistycznym

przeróbkom. Dokumentacje Buczkowskiego są więc zarazem dokumentacją Trziszki jako krytyka i wydawcy.

⁴⁸ Z. Trziszka, *Wielki samotnik*, op. cit., s. 8.

⁴⁹ Z. Trziszka, *Pogański prorok*, „Argumenty” 1978 nr 39, s. 9.

⁵⁰ Por. Z. Trziszka, *Dialog międzytekstowy*, [W:] L. Buczkowski, *Wszystko jest dialogiem*, s. 161.

⁵¹ Z. Trziszka, *Korzenie plebejusza*, s. 312.

⁵² Por. Z. Trziszka, *Żyłowanie życia*, „Tygodnik Kulturalny” 1984, nr 25, s. 9; *Uciszał serce pieśniami*, „Tygodnik Kulturalny” 1984, nr 31, s. 9, 11; *Korzenie plebejusza*, s. 256 — 271.

⁵³ Korzysta tu z interpretacji E. Kasperskiego, *Zmierzch czy świt kultury ludowej?*, „Regiony” 1976, nr 2, s. 24 — 37. Koncepcja Bachtina, wykazująca odmienność form ustabilizowanych i spontanicznych, spotkała się ostatnio z podstawowym zastrzeżeniem — M. Głowiński stwierdził mianowicie, „że fikcja groteskowa, nawet gdy się ją ujmie jako przejaw opozycji wobec zinstytucjonalizowanych form fikcji, sama instytucjonalizacji podlega, nie jest więc za każdym razem czymś nowym”. Por. tegoż, *Cztery typy fikcji narracyjnej*, [W:] *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*, op. cit., s. 33.

⁵⁴ Z. Trziszka, *Mój pisarz*, s. 235.

⁵⁵ Tamże, s. 239. Takiemu ujęciu przytaknie później Jan Adam Borzęcki w art. *Plebejska prześmiewność*, „Tygodnik Kulturalny” 1985, nr 37, s. 4. Ale nurt „sowizdrzański” to tylko jedna strona tej twórczości, gdzie widać też nadmiar publicystyki oraz „zbyteczny ton patosu i podniosłej retoryki” — S. Burkot, *Marchońt na Parnasie*, s. 186.

⁵⁶ Z. Trziszka, *Podróże do mojej Itaki*, s. 196.

⁵⁷ Tamże, s. 199.

⁵⁸ R. Sulima, *Tadeusz Nowak, Zarys twórczości*, Warszawa 1986, rozdz. „Ja” dzieciństwa.

⁵⁹ Z. Trziszka, *Korzenie plebejusza*, s. 305.

⁶⁰ Tamże, s. 312.

⁶¹ O Buczkowskim pisze jako o mistyku, bo kieruje on swoim życiem, jakby czuł, że wcielił się w niego T. Carlyle (*Wszystko jest dialogiem*, s. 142). Kategoria identyfikacji (braterstwa, synostwa) to dla Trziszki imperatyw krytycznoliteracki i artystyczny. Powinowactwo duchowe akcentuje przy różnych okazjach. Ponieważ jednak takie formuły są bardziej deklaratywne niż empiryczne (por. choćby jego art. *Synowie ojca Rafała*, „Tygodnik Kulturalny” 1984, nr 17, s. 6, 9 — o Janie Goczołe, E. Stachurze i sobie jako „synach” Rafała Urbana, a później — poza pierwszym — Buczkowskiego), nie będziemy ich rozpatrywać.

⁶² Z. Trziszka, *Korzenie plebejusza*, s. 14.

⁶³ Tamże, s. 239. Obserwacje języka schodzą u niego na plan dalszy, choć mimochodem jakby dokonuje ciekawych spostrzeżeń, jak to, że Kosidowski „grzeszy brakiem wyczucia słowa” przy parafrazach biblijnych (*Gawędy biblijne*, „Argumenty” 1976, nr 47, s. 6), lub gdy zauważa u Łozińskiego zanik barier między językami podkultury a kodem radiowo-telewizyjnym (*Krytyczny los „Paroksyzmu”*, „Argumenty” 1977, nr 21, s. 14).

⁶⁴ Z. Trziszka, *Ucieczka przed niższością*, „Tygodnik Kulturalny” 1984, nr 38, s. 5.

⁶⁵ Z. Trziszka, *Romana Bratnego Kolumbowie rocznik 20*, „Argumenty” 1977, nr 31, s. 10.

⁶⁶ Z. Trziszka, *Znawca historycznych rewirów*, „Argumenty” 1977, nr 34, s. 9. „Znamy już przecież teorię relatywizmu moralnego, Einsteińską teorię względności, Heisenbergow-

ską teorię nieoznaczoności. Jakże w tej sytuacji tkwić przy anachronicznym, linearnym widzeniu rzeczywistości."

⁶⁷ Widać to zwłaszcza w szkicach o Henryku Panasie, bodaj najciekawszych — obok prac o Buczkowskim — w jego dorobku. Por. *Twórca niewiernego Judasza*, „Argumenty” 1976, nr 25, s. 8, 9; *Podróże do mojej Itaki*, s. 220 — 235.

⁶⁸ Z. Trziszka, *Błazen czy bohater?*, „Tygodnik Kulturalny” 1985, nr 21, s. 4.

⁶⁹ Z. Trziszka, *Drażliwe plemię literatów*, „Tygodnik Kulturalny” 1986, nr 7, s. 3.

⁷⁰ Por. szkice o Stanisławie Neumercie (*Świat mały czy duży*, „Tygodnik Kulturalny” 1984, nr 23, s. 9) i Stanisławie Czerniawskim (*W zaklętym kręgu niedoli*, „Tygodnik Kulturalny” 1985, nr 22, s. 3, 10).

⁷¹ Wypisujemy tu najczęstsze określenia, jakich używa w cytowanych książkach. Że formułuje tu program powinności pisarskich, świadczą używane przy nich słowa: *powinien* musi, jak przystało na...

⁷² Krytycy wg Trziszki dzielą się na prawdziwych (np. Bereza) i recenzentów (np. Żółciński). „Prawdziwy” to filozof świata literatury. Jan Marx przykładowo „nie ma nic wspólnego z prawdziwym krytykiem” (Z. Trziszka, *Czy znasz polską poezję?*, „Tygodnik Kulturalny” 1985, nr 8, s. 6). Inny podział dotyczy metod analizy — jest więc krytyka podmiotowa, gawędziarska, otwarta wobec dzieła (Stanisław Zieliński) oraz akademicka, strukturalistyczna, szatkująca je na różne -izmy. Por. Z. Trziszka, *Gawędziarz niezrównany*, „Argumenty” 1976, nr 24, s. 10.

⁷³ Patrz wspomnienie o Janie Marii Gisgesie (*Pasażerowie tego samego losu*, „Tygodnik Kulturalny” 1984, nr 2, s. 6). Miarą nieumiarkowania w tworzeniu etosu pisarza niech będzie

to zdanie: „Jeden z tych ludzi pióra, gdy zobaczył, jaka będzie to niewdzięczna praca to rękodzielo słowa — został papieżem”. — Z. Trziszka, *Drażliwe plemię literatów*, l. c.

⁷⁴ Tytuł referatu Bronisława Chlebowskiego na Zjeździe historycznoliterackim w Krakowie w 1984 r.

SPIS TREŚCI

I. WSTĘP

II. WYKŁADY

1. Wykład o literaturze...

2. Wykład o literaturze...

3. Wykład o literaturze...

4. Wykład o literaturze...

5. Wykład o literaturze...

6. Wykład o literaturze...

SPIS TREŚCI

„IDZIE DROGĄ TRZISZKA”, s. 5.

DOKUMENTACJE PROZĄ, s. 27.

1. Ziemia serdecznie znajoma, s. 33.

2. Mina i drwina, s. 66.

3. Powrót do zakorzenia, s. 85.

„STUGĘBNY BUKIET”, s. 109.

„...KRYTYKÓW JEST WIELU, A TRZISZKA JEDEN”..., s. 145.

PRZYPISY, s. 173.





