

WOJCIECH KAJTOCH

O prozie Konrada Strzelewicza

Rówieśnik Stanisława Grochowiaka, Władysława Terleckiego, Aleksandra Minkowskiego, Michała Głowińskiego, Jerzego Gro-towskiego i innych pisarzy, poetów, krytyków, ludzi sztuki, którzy zwartą, nieco hałaśliwą grupą wchodzili w życie literackie, naukowe, artystyczne kraju w drugiej połowie lat pięćdziesiątych – wy-dając ze sporym opóźnieniem (bo w 1968 roku) pierwszy zbiór opowiadań pt. *Kibic* – tak przedstawiany był na skrzydelku obwoluty:

„Pochodzi z Poznańskiego. Był ochotnikiem w brygadach Służby Polsce w Nowej Hucie, pracował jako robotnik w Bydgoszczy, chodził do szkoły średniej w Toruniu, maturę zdawał w Łodzi. W roku 1960 ukończył studia filologiczne na Uniwersytecie Jagiellońskim. (...) Mieszka w Nowej Hucie. Debiutował w prasie w roku 1964 opowiadaniem pt. *Podsumowanie*.”

Innymi słowy nie napisano:

– że nie zajął się twórczością Strzelewicza w *Zmianie warty* Jan Błoński;

– że nie zakładał Strzelewicz *Współczesności* i nie miał okazji wyklócać się w tym tygodniku o Grochowiakowy manifest: *Karabele zostawmy na strychu*;

– brak też informacji, że nie zatrudniono go w IBL ani nie tworzył „kultury studenckiej”.

Ominęły pisarza korzyści grupowego startu.

Następne jego pozycje także spotkały się z umiarkowanym za-
interesowaniem krytyki (były to powieści: *Rejestracje* i *Czas przy-
szły, czas przeszły* wydane w 1972 roku, opowiadania i jednoaktówki –
centony ze zbioru *Koce Kwakutłów* z 1974 r.¹ I nie dziwnego! –
wszak ogłaszano już słynny później konkurs „Czytelnika” na „młodą
prozę”, drukował się *Świat nie przedstawiony* Juliana Kornhause-
ra i Adama Zagajewskiego. Mówiono o następnym przełomie –
tymczasem książki Strzelewicza (zwłaszcza szczególnie w tej gru-
pie interesujące *Rejestracje*) odwoływały się do odmiennego niż

w przypadku debiutantów ówczesnych – kręgu artystycznych zagadnień.

Po ośmioletniej przerwie pisarz znów wydaje książki; zbiór bardzo oryginalnych, ciekawych opowiadań; *Krzywe zwierciadła* (1983) oraz wstrząsający i stanowiący w naszym piśmarstwie novum *Zapís. Opowieść Aleksandra Kulisiewiczza*. Ukazują się dalsze pozycje: antologia *Polskie wiersze obozowe i więzienné 1939–1945 w archiwum Aleksandra Kulisiewiczza*, proza dla młodzieży. Później ukazują się dalsze pozycje, w tym podobna *Zapísowi...* – *Prosto w oczy* oraz powieść współczesna *Z taśmy*.

Sądę, że po pechowym starcie, długich latach nie przynoszącej błyskotliwego sukcesu pracy literackiej stosunkowo wszak niedawne lata osiemdziesiąte stanowiły dla Konrada Strzelewicza „czas zbierania”. Moment więc dziś sposobny dla pierwszych podsumowań.

W dotychczasowej twórczości pisarza wyróżniam parę kręgów zainteresowań. Rozpoczął pod znakami powrotu w świat dzieciństwa oraz „młodej prozy” – jak ją na przelomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych rozumiano (tzn. jako „mały realizm” z jednej lub narracyjny eksperyment – z drugiej strony). Skłonił się następnie ku szczególnej fantastyce, równocześnie tworząc coś w rodzaju literackiego odpowiednika hiperrealizmu.

Konrad Strzelewicz jest rodem ze Żnina i ta zapewne miejscowość (wpierw bezimienna, później jako Żwawno) jest miejscem akcji trzyarkuszowego opowiadania *Pilch*, ze zbioru *Kibic* – bezpretensjonalnej opowieści o wojennym i powojennym dzieciństwie, zabawach w rówieśnym gronie, inicjacji. Strzelewicza zainteresował zwłaszcza problem autorytetu i przywództwa w grupie. Tytułowy *Pilch* – chłopiec o niezwyklej osobowości – fascynuje, zniewala podziwiającego go kolegę – narratora. Rozbudowaną wersję tegoż zagadnienia przynosiła powieść *Czas przeszły, czas przyszły*. Utwór ten formalnie miał być dziennikiem leśniczego dobiegającego czterdziestki. „Jak buchalter, któremu coś tam nie zgadza się w bilansie, musi przejrzeć wszystkie zaksięgowane pozycje, aby wytropić złą”² podsumowuje on swoje życie, relacjonuje jego najważniejsze – jak sądzi – momenty. Jego terażniejsze bytowanie jest ustabilizowane, szczęśliwe (i nudne). Mieszka w lasach u boku pięknej żony, interesuje się archeologią, czyta... Ale wie, że w jego życiu zmieni się już zapewne niewiele, minął czas młodości. Myśli o niej jako o zjawisku psychosocjologicznym (wspominając wycieczkę do Paryża w gorącym okresie rewolty 1968 roku), opisuje też swoje młode lata. Na bohatera tego wątku po raz drugi wyrasta przywódca koleżeńskiej grupy; lecz teraz już nie

chodzi tylko o zabawy – zabawa przeradza się w konspirację. „Drugi Pilch” – Wojciech Świt – zabija niemieckich policjantów, co kończy się (pod sam koniec wojny!) rozpętaniem przez okupantów terroru w miasteczku. Problematykę młodzieńczych przyjaźni Strzelewicz wzbogacił o zagadnienie odpowiedzialności jednostki przed zbiorowością.

Jeśli nie liczyć jeszcze jednego opowiadania (*Luneta Keplerońska z Koców...*) Strzelewicz nie kontynuował dalej tego wątku, uznając najprawdopodobniej tematykę za wyczerpaną. Choć może w tym, co napisał dla młodzieży i w paru epizodach powieści *Z taśmy* zaowocowały tamtejsze doświadczenia.

Równym wyżej opisanemu „objętością” (powieść, trzy – cztery opowiadania), lecz ważkim epizodem drogi twórczej autora *Zapisu...* była jego pokoleniowa „młoda proza”, z rodzaju tej, którą w generacji Strzelewicza uprawiali; Brycht, Nowakowski, Leja, Patkowski, Kabac, Stanuch i inni, tak zwani wtedy „hłaskoidzi”. Podobnie jak dzisiejsza, przeciwstawiała się owa młodość światu ludzi dorosłych, buntowała się przeciw nieuniknionemu w dojrzałym życiu przyjęciu określonych społecznie „reguł gry”. Jednak w odróżnieniu od „młodych” pisarzy lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, ich poprzednicy sprzed ćwierćwiecza skupiali się również na snuciu najczarniejszych przewidywań co do losów zagrożonej wojną a atomową ludzkości i polemizowali z wzorcem bohatera literatury, na której – jako uczniowie i studenci – się wychowali, tzn. socrealizmu. W opozycji do propagowanych przez ów kierunek typów postaci wzorowych pracowników – śmiałych, zdecydowanych (i nieskomplikowanych), „młodzież literacka” kreowała i poddawała psychologicznej wiwisekcji osoby zdecydowanie neurasteniczne, ludzi z marginesu, nieudaczników życiowych itd.

Strzelewicz także ma w swoim dorobku opowiadanie (tytułowy *Kibic*) rozpoczynające się jak powieść produkcyjna. Oto na budowę przyjeżdża młody człowiek. W pierwszym dniu pracy poznaje dziewczynę i wchodzi w konflikt z chcącym ją „skrzywdzić” brygadzystą (o nieszczególnie również moralności pracowniczej). Teraz, wedle socrealistycznego wzorca, winna rozwinąć się rywalizacja zakończona na obu, produkcyjnym i uczuciowym, polach zwycięstwem „rzecznika postępu”. Jednak, w ramach „antysocrealistycznej” literackiej polemiki, młodzieniec zwolni się bez specjalnego powodu. Spotykamy go jeszcze (w innym utworze) poszukującego niekrepującego zajęcia i mówiącego do siebie: „przez pewien czas myślałeś również, że proste i uczciwe wypełnianie obowiązków jest, być może, rozwiązaniem, lecz dostrzegłeś w tym motyw nienawistnej ci rezygnacji...”³. W *Kocach...* pojawi się także charakterystyczny „młody pisarz”.

Utwory te, dziesięć lat opóźnione, nie mogły już odegrać roli w kształtowaniu wzorca pokoleniowej prozy – zresztą i tak zginęłyby zapewne w powodzi podobnych. Sporą szansę zyskania rozgłosu mogły mieć natomiast *Rejestracje*, którym niestety przyszło niezasłużenie „przeleżeć się” w wydawnictwie i w rezultacie zamknęły jedynie pewien rozdział młodości „popaździernikowego” pokolenia, tudzież mody na skrajny eksperyment prozatorski.

Kształt *Rejestracji* w istocie był niezwykły: łączyły narrację w drugiej osobie (słynne „vous”) z retoryką Camusowskiego „monologu wypowiedzianego” oraz układem czasowym i semantyką powieści „strumienia świadomości”. Dodajmy, że tekst nie zawierał wielkich liter, był „długim zdaniem”. Tak pomyślany utwór miał być zapisem myśli włączającego się (bodaj w czasie jednego dnia – jak w *Ulyssesse*) po Krakowie bohatera, rozwijającym się wedle praw kojarzenia i raz po raz nawracającym do pewnych wyjściowych momentów („kompozycja ronda”). W sumie powieść stanowiła nieomal antologię narracyjnych chwytów, którymi zachłyśnięto się u nas po 1956 roku na tle zachwyty antypowieścią francuską – antologię częściowo (i świadomie) parodystyczną.

Kształtowi bowiem towarzyszyła stosowna treść: bohater będący „podniesieniem do potęgi” postaci zbłąkanych, nie godzących się z życiem inteligentów, znamienych dla „czarnej” literatury tworzonej przez rówieśników Strzelewicza. *Rejestracje* wyolbrzymiły – a przez to uczyniły żalonym – typ zgodny z mitem „młodych gniewnych”. Przytoczę charakterystykę Stanisława Stabryły:

„Bohater tej książki jest absolutnie nijaki, nie ma w nim ani ambicji, ani nadziei. Jest tworem niedokształconym, bez twarzy, bez cech indywidualnych, które stara się zastąpić pretensjonalnym gestem, czczą pozą. Zdolny jest tylko do biernego protestu, w którym wyraża się ogrom jego bezsilności: do leżenia na bruku ulicznym, do spędzania nocy w wilgotnych piwnicach lub rowach. Nikomu nie zazdrości, niczego nie pragnie, z wyjątkiem najprymitywniejszych, czysto fizjologicznych doznań i przyjemności; jałowość intelektualna znakomicie harmonizuje w nim z całkowitą pustką emocjonalną. Pod względem zawodowym jest zerem, niedowarzoną naukowcem, któremu zabrakło ambicji i woli, a może po prostu ochoty, aby kimś zostać, aby cokolwiek osiągnąć...”⁴

Stabryła skłonny był brać utwór i bohatera serio – wśród innych recenzentów⁵ przeważało zdanie, że mają do czynienia z pastiszem lub karykaturą.

Dzisiaj wydaje się, że rację miały oba obozy. Z jednej strony bowiem – tylko jako groteskę potraktować można moment, w którym „osobowość” przeżywa swój Camusowski „upadek” w wykopie pod kanalizację, gdzie się jej wpadło. Przemawia, tam:

„jak długo spałeś i ktoś cię zbudził czyje skrzydło musnęło twoją twarz czyj oddech poczułeś czego się zlekąłeś duszyczko-wędrowniczko czego się strwożyłaś i dlaczego drżysz”⁶

i tak szuka ratunku:

„na pomoc powiedziałeś szeptem układając się do snu wyciągając nogi gdzieś przebywaś wróć i każ mi wyjść z tej jamy nim mnie zasypią i przyklepią.”⁷

Z drugiej strony jednak bohater ten posiadał całkowicie realny, charakterystyczny dla generacji Strzelewicza życiorys:

„czterdzieści groszy od sztuki taka była norma w twoich czasach gdyś w waciaku i butach gumowych zajeżdżał na place budowy; chcieli zarabiać, wszyscy chcieli zarabiać, pelen Marksa słuchałeś ze zdumieniem”⁸.

Rejestracje między innymi dlatego zasługują dziś na wysokie – moim zdaniem – miano punktu dojścia, zamknięcia pewnego rozdziału problematyki pokoleniowej, ponieważ zawarły w sobie także przestrożę Strzelewicza mówiącego rówieśnikom, czym się kończy niedojrzałość za długa. Zwłaszcza, gdy było się już raz autentycznie młodym, choć trochę inaczej – a młodość dzisiejsza jest powtórną i wtórną.

Ale książki Strzelewicza z przełomu sześćdziesiątych i siedemdziesiątych lat przyniosły – oprócz „pokoleniowej” i „wspomnieniowej” prozy oraz kilku jeszcze różnorodnych prób (groteski Gombrowiczowskie, króciutkie nowelki z dziedziny absurdu itd.) – garść opowiadań w takim oto rodzaju: włóczęga żyje w jednej budzie z psem; podczas wspólnego holowania łodzi między staruszką-przewoźnikiem a pomagającym mu narratorem dochodzi do szczególnej rywalizacji; niedzielny malarz latami tworzy autoportret (*Współżycie z psem, Zmagania, Autoportret o czerwonych oczach*). Sytuacje takie niby mogłyby się zdarzyć. Niby, że posługiwano się w tych opowiadaniach realistyczną motywacją i realistycznymi a nawet „małorealistycznymi” metodami opisu, lecz jego dokładność, niezwykle nagromadzenie szczegółu wywarzało nową jakość, wchodziło w konflikt z zasadą prawdopodobieństwa. W rezultacie czytelnik czuł się zmuszony traktować utwór arealistycznie, w kategoriach symbolu.

Można, owszem, mieszkać w psiej budzie – ale niepodobna, by dojść mogło do psychomachii przygarniętego i głównego lokatora. Zgoda, że można dość długo malować obraz. Przeprowadzanie jednak przy okazji dokładnych, historycznych, filozoficznych a nawet chemicznych studiów – wydaje się nieco dziwne.

Wpólsymboliczne – półgroteskowe wyolbrzymianie rzeczywistości, nadanie jej na pół fantastycznego charakteru było w tych opowiadaniach zabiegiem świadomym. I – mówiąc nieco metaforycznie – miało jak gdyby cechy wykorzystywania z pożytkiem ujawniających się we wcześniejszej prozie Strzelewicza – słabości. Twórczość realistyczna (nie myślę o dziewiętnastowiecznej konwencji a o podstawowej zasadzie odbijania rzeczywistości „obiektywnie do siebie podobnej”) w tamtych latach często mu po prostu nie wychodziła. Po pierwsze operował ograniczoną liczbą realiów – w utworach pojawiały się te same drugoplanowe postacie, nazwiska, szczegóły; wspomniałem już o dwukrotnym ujęciu pokrewnej problematyki. Z drugiej zaś strony, nawet tam gdzie nie powinien – jakoś grzeszył przeciw prawdopodobieństwu. Na przykład: przekonującą w swym autentyzmie historię opatrując nie pasującą do niej pointą. *Pilch* kończy się tak:

To hrabina, która niczego we mnie nie mogła się dopatrzeć i Pilch, który o niebo mnie przerastał, sprawili, że nie lubię siebie, a czasami wręcz nienawidzę (...) Myślami biegnę w tamte czasy i z łatwością znajduję moc obciążających faktów (...) Coraz częściej mi się to zdarza, coraz częściej spluwam krocząc swoim śladem⁹.

Cóż, o ile opisane w opowiadaniu przygody są prawdopodobne, to trudno uwierzyć w tak wielkie (a sobie uświadamiane) znaczenie przeżyte dzieciństwa w życiu człowieka dorosłego. Że zaś cytowana deklaracja stanowiła motywację aktu opowiadania i konstrukcyjną ramę – pojawiła się na utworze arealistyczna rysa. Innymi słowy – końcówka sprawia wrażenie, jakby Strzelewicz nie był zbyt pewny, jak ostatecznie spointować nagromadzony przez siebie życiowy szczegół, lub nie mógł wymyślić „na zakończenie” jakiegoś faktu fikcyjnego równego prawdopodobieństwem poprzednim wydarzeniom fabuły, widocznie zaczerpniętym z rzeczywistości (?).

To, że Strzelewicz zaczął pisać albo prozę jawnie kreacyjną, fantastyczną, pastiszową, albo rzeczy (przynajmniej na pierwszy rzut oka) skrajnie dokumentarne – mogłoby świadczyć o tym, że w swojej twórczości postanowił rozgraniczyć – na ile to możliwe – ostro – dwa pierwiastki: materiału i konstrukcji, autentyczności i fikcji, anegdoty i jawnego zmyślenia, więc te pierwiastki, harmonijną koegzystencję których uważa się za istotny warunek realizmu. Ba! Podobny zabieg często się spotyka i nie daje dobrych rezultatów (i dokumentaryzm i kreacjonizm nie są najwyższej cenie w hierarchii literackich konwencji) – a jednak Strzelewicz wymknął się tu schematom i po młodzieńczych doświadczeniach napisał co najmniej dwie wyróżniające się książki. W jaki sposób?

Od dokładnego opisywania *Zapisu* czuję się zwolniony, jako że streszczenie tego, co w szeregu monologów wspominał „zapisowy” Aleksander Kulisiewicz na temat obozowych przeżyć, co mówił o obozowej pieśni, poezji i jej dzisiejszej recepcji – na nic się nam tu nie przyda. Odpowiedź na zadane wyżej pytanie rozpocznę od wyjaśnienia pewnej wątpliwości, z którą nie mogli sobie poradzić niektórzy (aczkolwiek nie wszyscy) recenzenci¹⁰:

Otóż autorstwo *Zapisu*. *Opowieści Aleksandra Kulisiewicza* z całą pewnością przynależy Konradowi Strzelewiczowi, a nie Aleksandrowi Kulisiewiczowi i jest to książka nie dziennikarska, a tak samo artystyczna jak tradycyjne powieści – choć metoda jej napisania zajmuje pośród technik artystycznych miejsce skrajne.

Rzecz co prawda nawiązuje do pewnych gatunków dziennikarskich w rodzaju rozszerzonego wywiadu (typu: „rozmowy z...”), zważmy jednak, że autor starannie usunął wszelkie ślady kierowania przez siebie rozmową, ślady pytań, które do „barda kacetów” kierował – a zatem kształt książki nie tworzył się mechanicznie, „sam”. Następnie zdajmy sobie sprawę, iż *Opowieść Aleksandra Kulisiewicza* jedynie dlatego brzmięć mogła w naszych umysłach tak autentycznie, ponieważ prezentowane w niej: osobowość i wypowiedź Kulisiewicza – narratora są takie (tzn. mają taką strukturę) jakie za autentyczne zwykliśmy uważać, są zgodne z określoną konwencją. *Zapisowy* Kulisiewicz monologuje tak jak literaccy bohaterowie, tj. podług zasad kojarzenia, uparcie czy też obsesyjnie powracając do określonych tematów, motywów. – Ciekawym doradzam porównanie kompozycji *Zapisu* i *Rejestracji*. Na koniec dodam argument mniejszej wagi: dla każdego, kto kiedykolwiek zetknął się z magnetofonowym zapisem ludzkiej mowy nie ulega wątpliwości, że precyzyjne a mechaniczne przeniesienie jej na papier byłoby możliwe tylko w wypadku wydatnego pomnożenia istniejących reguł zapisu.

Tajemnica artystyczna *Zapisu*.. kryje się więc nie w tym, że jest on autentkiem, lecz w tym – że sprawia wrażenie autentyku, jak autentyk wygląda. Jest iluzją iluzji. Jego dokumentarność nie jest „naturalna”, lecz wynika z artystycznego kunsztu – dlatego to dobra książka.

Konstatując: uważam *Zapis*... za rzecz we współczesnej literaturze polskiej nową. Jej parantele znaleźlibyśmy najprędzej w kierunkach plastycznych, tj. w amerykańskim hiperrealizmie lat siedemdziesiątych, który podobnie, za pomocą wysoce intelektualnych i konceptualnych środków dążył do uzyskania w swych dziełach właśnie iluzji iluzji rzeczywistości¹¹, (tylko nie przez naśladowanie zapisu magnetofonowego, a fotografii – m.in. w pracach Duane Hansona, Johna Baita, Roberta Bechtlego itd.).

Nic dziwnego, że chcąc powtórnie wykorzystać wynalezioną metodę Strzelewicz „poszedł za ciosem” i w rok po *Zapisie* opublikował podobną do niego pod względem artystycznym opowieść *Prosto w oczy*, poświęconą przewodniczącemu Rady Narodowej miasta Krakowa w latach pięćdziesiątych, Marcinowi Waligórze. Natomiast wszelkie cechy literackiej polemiki, jak również swoistego podsumowania realistycznego wątku twórczości – miała następna i jak na razie ostatnia duża powieść: *Z taśmy*.

To być może tylko przypuszczenie, ale mogły Strzelewicza zniecierpliwzić głosy nie widzące w nim autora *Zapisu...* i jako jedyny problem zaistniały przy pisaniu tego dzieła wymieniające np. brak w wyposażeniu polskiego dziennikarza specjalnej przystawki do magnetofonu, umożliwiającej przesuwanie taśmy za pomocą nożnego pedału tak, aby słuchając zapisu, cały czas można było obiema rękami pisać na maszynie.¹² Że zaś najlepszym sposobem ujawnienia literackości danego zjawiska jest wskazanie na jego fikcjonalność – *Z taśmy* (tytuł to znaczący) zawiera monolog podobny swym kształtem do tych z *Zapisu...* i *Prosto w oczy* – ale wygłaszany przez postać zmyśloną: osiemdziesięcioletniego starca na szpitalnym łóżu, który opowiada swoje dzieje komuś nagrywającemu rzecz całą na magnetofonową taśmę. Historia dotyczy przede wszystkim walk w czasie Powstania Wielkopolskiego, ale bohater brał udział w wojnach 1920 i 1939 roku, a ponadto odzywają się w relacji reminiscencje tak okresu dzieciństwa, jak i lat powojennych. Tok opowiadania jest poszarpany, częstokroć pełen dygresji, niekiedy kierujący się nie tyle koniecznością zbudowania logicznego wykładu, co porządkiem tematycznych skojarzeń.

Natomiast tendencją do podsumowania uwidacznia w tej powieści obecność drugiego bohatera. Monolog byłego powstańca przerywany jest innym, tym razem wewnętrznym monologiem – dokonującego zapisu dziennikarza (?). Dla łatwego rozróżnienia kto mówi (oba strumienie słów przeplatają się i mieszają) Strzelewicz w tym drugim monologu zastosował – jak kiedyś *Rejestracjach* – drugą osobę gramatyczną. Podobieństwo obu powieści tkwi zresztą nie tylko w cechach formalnych.

Słuchacz dokonujący zapisu – bardzo w swoim myśleniu bohatera *Rejestracji* przypomina. Tak samo jak i on skłonny jest do introspekcji, nieżnośnej retoryki i blagi; ciągle popisując się erudycją z najrozmaitszych dziedzin każe upatrywać w nim inteligenta. Natomiast powierzchowność tej erudycji, monotonna seksualny kierunek skojarzeń, wielosłowie i brak odnośników do jakichś mniej banalnych przeżyć – mówią o nieautentyzmie myślenia i postępowania.

Między dwoma bohaterami *Z taśmy* zachodzi więc olbrzymia różnica: bogactwo życiorysu zostało skonstrastowane z życiem pełnym

pozorów, męstwo człowieka czynu – z fantazjami dandysa, patriotyzm – z wielosłowieciem, pełnia prostej osobowości – z wewnętrzną pustką. Zupełnie tak jakby zmodyfikowany (jeśli chodzi o biograficzne szczegóły) narrator któregoś z dwu dokumentarnych opowieści zetknął się z bohaterem *Rejestracji* (a nawet – co specjalnie zaznaczono w tekście – z narratorami-bohaterami wcześniejszych opowiadań: *Współżycie z psem* i *Podglądanie palacza*). Nietrudno domyślić się, kto z tej konfrontacji wychodzi – w oczach czytelnika – zwyciężcą.

•

Pierwiastek kreacyjno-fantastyczny w twórczości Strzelewicza z lat osiemdziesiątych wyeksponowały szczególnie opowiadania zbioru *Krzywe zwierciadła*. W przeciwieństwie do *Zapisu...* nie omówiono ich tak szeroko jak na to zasługiwały (w 1982 roku większość polskich krytyków mało zajmowała się literaturą) – powinienem zatem opisać je nieco szerzej (na dobrą sprawę ich analiza wymagałaby osobnego szkicu). Na dodatek zbiór reprezentował tego typu wartości, przed którymi krytyk staje zwykle bezradny i najwyższej określa je ogólnymi terminami oddającymi tyleż stan rzeczy – co i subiektywne wrażenia. Nieliczne (choć entuzjastyczne) recenzje mówiły o „opanowaniu krótkiej formy w sposób zaiste perfekcyjny”, „rzadkim darze stwarzania za pomocą paru słów – całych światów”, „idealnym słuchu językowym”, „talencie na miarę Bierce'a czy Maupassanta”, „dużej kulturze literackiej”¹³ – czyli i dużo i mało. Na pewno to, że opowiadania owe ukazały artystycznie dojrzałą i niezwykłą w naszej nowelistyce osobowość twórczą.

Ja osobiście, ponieważ sens krytyki upatruję w racjonalizacji subiektywnych wrażeń, spróbuję skupić się na fundamentalnym pytaniu o istotę specyfiki tych utworów.

Jeśli nie liczyć czterech przedruków z *Koców...*, zbiór zawierał 16 różnorodnych utworów. Wyjąwszy już całkiem udaną, konsekwentnie, wręcz drapieżnie realistyczną – a równocześnie zjadliwe satyryczną – nowelę *Dziecko w pionie kanalizacyjnym* oraz posługujące się formą apokryfu *Błękitne myśli*, *Memoriał*, *Petertille* (o których rzecz można, że stanowią studia osobowości nienormalnych lub prymitywnych oraz, że w celach satyrycznych zastosowano w nich chwyt obserwowania tzw. „naszych czasów” oczyma takich ludzi) miały te opowiadania dwojakiego rodzaju charakter zależnie od – że się tak wyrażę – stopnia natężenia fantastyczności w ich świecie.

Rodzaj pierwszy to te, które nawiązywały do poprzednich doświadczeń, starały się być sztuką zmierzającą w kierunku budowania:

„(...) pozornie prawdziwych obrazów, które wprowadzie indywidualizowałyby odbicia zgodnie z poczuciem ludzkiego realizmu, ale jednocześnie nasyciły je karykaturą oraz swoistą treścią i interpretacją nadrzędną, zawsze obecną i przy odpowiedniej zręczności możliwą do wykazania w każdym przypadku”¹⁴,

sztuką dokonywania w niby-realistycznym obrazie nieuchwytnego ale znaczącego retuszu, deformacji. Dawało oto podobny jak we *Współżyciu z psem*, lecz precyzyjniej przewidziany i wyliczony, bardziej świadomie i nierównie subtelniej osiągnięty skutek.

Metodę konstruowania tych utworów najlepiej wyłożyć na przykładzie krótkich *Manipulantów*.

Oto w biurowcu szanującej się (i typowo peerelowsko-socjalistycznej) firmy zlikwidowano kotłownię i do pustego pomieszczenia wprowadziła się agenda spółdzielni „Wspólnota”. Trudno o banalniejszą nazwę i wydarzenie. Jednak stopniowo nadbudowuje się nad nim wielopiętrowy gmach deformacji.

W porównaniu z nadętym i sztywnym stosunkiem do pracy, ogólnie wówczas panującym w Polsce (a w biurowcu z tego opowiadania – szczególnie), „manipulantów” ze „Wspólnoty” cechuje duch twórczości. Jeśli na tym „piętrze sensów” się zatrzymać – otrzymujemy epizod mogący się znaleźć w zwykłym „opowiadaniu z tezą”. W świat utworu wkracza jednak element fantastyczny. Przyglądnijmy się bliżej działalności *Manipulantów*:

„Zachodzę tam kiedyś” – powiada narrator, „poważny urzędnik” – „i widzę jak dwaj faceci medytują nad trzema końcówkami przewodu pod napięciem. Potrzebowali zera, ale jak tu je znaleźć?”

– Po kolorze – mówię.

– Ba – odpowiedział mi jeden – tacy mądrzy to my też jesteśmy, ale z drugiej strony, w gnieździe ktoś wszystko pomechlał, poprzelażał i w niczym się nie można teraz połapać.

Koniec końców stanęło na tym, że jeden podjął się dotknąć przewodu palcem. A nuż trafi na zero.

– Niech pan tego nie robi – powiedziałem – ryzykuje pan życie.

– E tam – odparł. – Nic mi nie będzie.

Dotknął przewodu i poleciał na przeciwległą ścianę. Drugi przywołał kolegę i odnieśli tego, który oberwał, do ambulatorium. Po chwili, gdy wrócili, zabrali się we dwóch do roboty.

– Nie wie pan, którego drutu on dotykał? – zostałem nagabnięty.

Niestety stałem z boku, nie widziałem. A zatem poświęcenie tamtego na nic się zdało, trzeba było robotę zaczynać od nowa. No i drugi facet poleciał na ścianę, ale ten przynajmniej o własnych siłach, ślaniając się, poszedł do ambulatorium. Natomiast ten, który został, zapamiętał przynajmniej końcówkę, która „kopnęła” kolegę, do wyboru miał więc już tylko dwie.

– Która będzie zerem? – zadał sobie pytanie i zadumał się głęboko, choć krótko. Nie miał szczęścia, trafił na fazę i jako trzeci poleciał na ścianę. Tego to już sam musiałem zanieść do ambulatorium.”

A kiedy narrator powracał już po załatwieniu sprawy – zajął jeszcze raz do warsztatu, i co?

„Oto wszyscy byli już w komplecie na miejscu i oczywiście już nie pamiętali, które końcówki porażają prądem, więc poszukiwanie zera rozpoczęli na nowo, eksperymentalnie.

- Kopnie – nie kopnie, kopnie – nie kopnie – wróżył sobie grubas upatrując zero.
- Kopnęło.”¹⁵

Podobne momenty, gdyby brać je serio, musiałyby zmienić znaczący się uprzednio kierunek tezy. Opowiadanie byłoby wybitnie „prosocjalistyczne”. Ale że na serio nikt tego epizodu by nie wziął – efekt jego zaistnienia w fabule opowiadania musi być inny. Na pierwotny, podobny tendencyjnemu schemat kompozycyjny nakłada się „piętro” następne: schemat fantastyczno-groteskowy. Rychło nakłada się kolejne: satyry opartej na chwycie autokompromitacji bohatera, bo narrator nie jest wiarygodny, posługuje się wytartymi kalkami biurokratyczno-propagandowego żargonu. A jakby nie dość było potrójnej genologicznej soczewki, przez którą czytelnik obserwuje świat przedstawiony, całość zyska jeszcze charakter alegorii (powiedzmy, że mówiącej o losach inicjatywy i spontaniczności w „realnym socjalizmie”), gdyż historię manipulantów zakończy zalanie ich przez – dosłownie! – wielki potok g...a. Sama końcówka utworu zresztą wskazuje na następne, już piąte dno.

Z omówionego powyżej wyciągam następujący wniosek:

Jeśliby przyjąć za jedną z nowszych teorii literackiej fantastyki, że polega ona nie na wprowadzeniu w świat utworu motywów powszechnie uznanych za fantastyczne, lecz na kreowaniu świata bez jednoczesnego wskazania na jednoznaczny klucz do tegoż świata interpretacji – musimy zgodzić się, że opowiadanie Strzelewicza jest jednym z nielicznych u nas przykładów autentycznej „fantastyki czystej”.

I rzecz następną: jeśliby przyjąć, że pierwszym niezbędnym warunkiem napisania wartościowej literatury kreacyjistyczno-alegorycznej jest takie tworzenie „świata przedstawionego” utworów, aby nie tylko „świecił on światłem odbitym” ukrytych pod nim problemów, ale też miał autonomię, był pełny – a drugim warunkiem: dbałość o to, by utwór obrazował myśl konkretną, dobrze osadzoną w pozaliterackiej rzeczywistości – to przyjąć należy, że omówione opowiadanie (i jeszcze parę innych: *Krzywe zwierciadła*, *Parch marmuru*, *Pampidolium*) do literatury takiej należy. Podstawowa słabość kreacjonizmu (tzn. przewijającego się przez literaturę powojennego pięćdziesięciolecia nurtu, techniki literackiej czy kierunku, który chce wypowiadać się na bieżące tematy społeczne i polityczne lub inne za pomocą mniej lub

bardziej fantastycznych metafor) polega zwykle na tym, że sens danego utworu sprowadza się jedynie do sensów zobrazowanej w nim, a przy tym niezbyt wyrazistej – tezy. Świat jego nie jest na tyle bogaty i szczegółowy, by sam z siebie zainteresował czytelnika. Opowiadaniom Strzelewicza to niebezpieczeństwo w ogóle grozić nie może. Nie operują jawnie wykoncypowanym i konwencjonalnym fantastycznym motywem, który odsyła do rzeczywistości tylko na mocy sensu arbitralnie mu przydatnego. Fantastyka autora *Manipulantów* wypływa raczej ze zderzenia elementów, które „same z siebie” naśladują świat i mają nie tylko sensy wynikłe z funkcji sprawowanych przez nie w świecie utworu, ale też i sensy autonomiczne.

Z zalet swojej metody kreacionistycznej Strzelewicz zdaje sobie sprawę i zapewne dlatego zawarte w tomie opowiadania drugiego rodzaju, tego bardziej „nasyconego fantastyką”, które nawiązywały do klasycznych tradycji fantastyki (więc operowały elementem fantastycznym czysto konwencjonalnym) pozbawione zostały satyrycznych lub innych odniesień do „naszego świata”. Mam na myśli np.: *Diabelski trójkąt*, *Twarz w zwierciadle*, *Ręka Fatmy*. Ich kunszt jest bardziej literackiej i erudycyjnej natury. Przyznam, że lubię dziewiętnastowieczne i późniejsze „opowieści z dreszczykiem” i bawiłem się nieźle zauważając w wymienionych tu historiach sporo elementów pastiszu czy literackich aluzji. Jedynie w *Niesamowitej historii* zaopatrzył Strzelewicz dziewiętnastowieczny schemat kompozycyjny w satyryczną, aktualną tezę.

Sześć lat minęło od rewolucji na naszym wydawniczym rynku, która usunęła praktycznie polską prozę współczesną (a tym bardziej eksperymentalno-artystyczne jej odmiany) z wydawnictw i księgarni. I tyleż lat mija od ukazania się ostatniej książki Konrada Strzelewicza. W dalszym ciągu pozwalam sobie jednak na luksus optymizmu. Między innymi dlatego wyciągam teraz „z szuflady” ów już prawie dziesięcioletni szkic i nadal pozostawiam bez zakończenia.

Kwiecień 1985, luty 1995

Przypisy:

¹ Konrad Strzelewicz jest w tej chwili autorem następujących pozycji: *Kibic*, Warszawa 1968, wyd. Iskry; *Czas przeszły, czas przyszły*, Warszawa 1972, wyd. Iskry; *Rejestracje*, Kraków 1972, Wydawnictwo Literackie; *Koce Kwakutłów*, Kraków 1972, Wydawnictwo Literackie;