

MARKA HŁASKI GRY Z POPKULTURĄ

TOMASZ KUNZ

Uniwersytet Jagielloński
Jagiellonian University
tomasz.kunz@uj.edu.pl
ORCID 0000-0003-0037-5470

Fenomen pisarstwa Marka Hłaski pełen jest jaskrawych wewnętrznych sprzeczności, które – z trudem poddając się uzgodnieniu – powodują polaryzację krytycznoliterackich sądów na temat jego twórczości. „Jedni mianują go cynikiem i obrazoburcą, drudzy – moralistą; jedni widzą w nim naśladowcę Dostojewskiego, inni – bezwstydnego grafomana, odpisującego od komercyjnych wyrobników literackich z Zachodu; dla jednych wreszcie jego czarny pesymizm będzie znamieniem autentycznej tragedii, dla innych – pozą kabotyńską¹. Nie sprzyja to poszukiwaniu dróg wyjścia z impasu, w jakim od dawna znajduje się krytyczna recepcja twórczości Hłaski, zadowolająca się często powtarzaniem obiegowych opinii lub zainteresowana raczej życiem niż literackim dorobkiem autora *Brudnych czynów*. Nieliczne próby mediacji między skrajnymi stanowiskami nie znajdują z reguły swojej kontynuacji.

Na początku lat 80. ubiegłego wieku Jerzy Jarzębski konstatował z żalem, że Hłasko nie ma „zbytniego szczęścia do krytyki”² i tę pesymistyczną diagnozę cztery dekady później należałoby chyba podtrzymać mimo okazałej bibliografii przedmiotowej, jaka od tamtego czasu narosła. Próby odświeżenia kanonicznych odczytań jego prozy w ostatnim czterdziestoleciu należą do rzadkości³. Autor *Następnego do rajy* uchodzi wciąż – zarówno w oczach

¹ J. Jarzębski, *Hłasko – retoryka grzechu i nawrócenia*, w: idem, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 323.

² Ibidem, s. 276. Justyna Sobolewska miała rację, pisząc przy okazji publikacji *Wilka*, że „pozostała po Hłasce tak naprawdę tylko [...] biograficzna legenda. Przez tyle lat nikt nie zaglądał do maszynopisów, a przecież powstawały kolejne książki o Hłasce. No właśnie, o nim, ale nie o jego książkach. Liczyły się jego romanse, zagadka śmierci. Listy miłosne Hłaski okazały się ważniejsze od jego opowiadań” (J. Sobolewska, *Głód i słuch*, „Polityka” 2015, nr 38, s. 80).

³ Nie ma tu miejsca na szczegółowe dowodzenie tej tezy, choć zdaję sobie sprawę, że jej proklamacyjny charakter może budzić nieufność. W recepcji twórczości Hłaski po roku

swoich apologetów, jak i krytyków – przede wszystkim za pisarza realistycznego. „A ściślej – za reprezentanta pewnego specyficznego gatunku realizmu literackiego: pisarza obdarzonego [...] słuchem na »rzeczywistość« – jej naturalną dramaturgię, język, szczególnie obyczajowy”³. Uważam, podobnie jak Piotr Bratkowski, którego słowa przywołałem, i jak cytowany wcześniej Jerzy Jarzębski, że traktowanie Hłaski jako twórcy zainteresowanego werystycznym odzwierciedlaniem w prozie obyczajowego konkretnego i utrwalaniem realistycznych obrazów życia – najpierw w powojennej Polsce, a następnie w Izraelu i Stanach Zjednoczonych lat 60. ubiegłego wieku – jest nieporozumieniem, które obok legendy biograficznej zaważyło w największym stopniu na złej recepcji jego twórczości. Hłasko czytany według tego realistycznego klucza pozostaje przede wszystkim autorem *Pierwszego kroku w chmurach*, pisarzem, którego w podręcznikach historii polskiej literatury powojennej

1989 nie nastąpił jednak żaden zauważalny przełom i choć ukazało się kilka interesujących i ważnych pozycji książkowych, to dotyczyły one przede wszystkim biografii autora *Pierwszego kroku w chmurach*. Wymieńmy tu tylko trzy pozycje: Piotra Wasilewskiego *Śladami Marka Hłaski* (Kraków 1994), Barbary Stanisławczyk *Miłosne gry Marka Hłaski* (wyd. I Warszawa 1998) czy wreszcie Andrzeja Czyżewskiego *Piękny dwudziestolecie. Biografia Marka Hłaski* (wyd. I Warszawa 2000). Nie dokonały zwrotu w recepcji prozy Hłaski, bo nie z taką intencją były pisane – ani rzetelna, lecz objętościowo szczupła, popularyzatorska monografia autorstwa Jana Galanta (J. Galant, *Marek Hłasko*, Poznań 1996), ani oryginalna, eseistyczna praca Piotra Weisera poświęcona izraelskim opowiadaniom i powieściom Hłaski (P. Weiser, *Izrael Hłaski. „To nie ja wymyśliłem ten kraj...”*, Kraków 2015). Rekapitulację dotychczasowego stanu wiedzy na temat pisarstwa autora *Pięknych dwudziestolecia* i głównych nurtów jego recepcji przyniósł napisany przez Joannę Pyszny wstęp do edycji *Pierwszego kroku w chmurach* i *Następnego do raj* w serii Biblioteki Narodowej (J. Pyszny, *Wstęp*, w: M. Hłasko, *Pierwszy krok w chmurach. Następny do raj*, oprac. J. Pyszny, Wrocław 1999). Ciekawą propozycję nowego odczytania twórczości izraelskiej Hłaski jako jednoczesnego pastiszu powieści modernistycznej i literatury popularnej zaproponował Stanisław Wójtowicz w artykule *Pozory dramatyzmu. Sztuczność u Marka Hłaski* opublikowanym w tomie zbiorowym pt. *PRL – świat (nie)przedstawiony* (red. A. Czyżak, J. Galant, M. Jaworski, Poznań 2010, s. 67–76). Oryginalne pomysły Wójtowicza nie znalazły jednak rozwinięcia w postaci obszerniejszej analizy. Na uwagę zasługuje też bez wątpienia tom zbiorowy pt. *„Sto metrów asfaltu”*. *Warszawa Marka Hłaski* (red. A. Karpowicz et al, Warszawa 2016) poświęcony warszawskiemu kontekstom (głównie topograficznym) w twórczości autora *Cmentarzy*. Więcej informacji na temat artykułów krytycznych i prac naukowych poświęconych Hłasce publikowanych w ostatniej dekadzie XX wieku i pierwszej dekadzie XXI wieku można znaleźć w: K. Sowińska, *Recepcja Marka Hłaski po 1989 roku*, „Kwartalnik Opolski” 2010, nr 4.

⁴ P. Bratkowski, *Ameryka...*, „Literatura” 1984, nr 2, s. 59.

umieszcza się obok innych twórców „odwilżowych”, odkłamujących rzeczywistość zafałszowaną przez socrealistyczny schematyzm. Jest to o tyle ciekawe, że ów rzekomy realizm Hłaski kwestionowali z różnych pozycji i na podstawie różnych przesłanek w latach 80., które były dekadą renesansu popularności autora *Pięknych dwudziestoletnich* i czasem jego wzmożonej, najbardziej twórczej recepcji krytycznej⁵, zarówno zdeklarowani wielbiciele jego prozy, np. Piotr Bratkowski, jak i jej zagorzali krytycy, np. Stanisław Stabro. Z perspektywy czasu wydaje się, że najbardziej obiecujący, ale niepodjęty przez krytykę, trop interpretacyjny wytyczył wówczas w tekście zatytułowanym *Hłasko – retoryka grzechu i nawrócenia* Jarzębski, który nie zaliczał się do żadnego ze zwaśnionych krytycznoliterackich obozów. Tym właśnie tropem chciałbym podążać w swoich rozważaniach.

Główną tezę eseju Jarzębskiego jest przekonanie, że „proste kryteria »realizmu« nie przystają do oceny pisarstwa Hłaski”⁶, istotę jego twórczości stanowi bowiem poszukiwanie własnej, oryginalnej formy literackiej, a nie pragnienie możliwie wiernego odzwierciedlenia rzeczywistości. „Nie przypuszczam – pisał Jarzębski – aby siłę pisarstwa Hłaski można było wymierzyć, zestawiając je ze światem *in crudo*”⁷. Punkt odniesienia dla autora *Pięknych dwudziestoletnich* stanowiła od samego początku nie tyle rzeczywistość, ile jej literacko czy też – szerzej rzecz ujmując – artystycznie przetworzony obraz,

⁵ Przede wszystkim za sprawą pierwszego krajowego wydania przez PIW w 1983 roku ostatniej amerykańskiej powieści Hłaski *Palcie ryż każdego dnia*, a następnie jego opowiadań i powieści emigracyjnych, które znalazły się w opublikowanych w 1985 roku przez Czytelnika czterotomowych *Utworach wybranych*. W 1988 roku w wydawnictwie Alfa ukazała się ocenzone wersja *Pięknych dwudziestoletnich*, a rok później – pod jedną okładką – przez to samo wydawnictwo zostały opublikowane pierwsze oficjalne krajowe edycje powieści *Sowa, córka piekarza* oraz opowiadania *Nawrócony w Jaffie*. W pierwszej połowie lat 80. ukazały się także pionierskie krytyczne opracowania twórczości autora *Brudnych czynów*: monografia Bogdana Rudnickiego *Marek Hłasko* (1983) w PIW-owskiej serii „Współczesne portrety pisarzy polskich”, będąca w owym czasie sensacją wydawniczą, oraz broszurowa *Legenda i twórczość Marka Hłaski* (1985) autorstwa Stanisława Stabry w popularnej serii „Nauka dla wszystkich” Wydawnictwa Ossolineum. Lata 1983–1985 były bez wątpienia najciekawszym i najbardziej obiecującym okresem drugiej, pośmiertnej fazy recepcji twórczości Hłaski. Wiele pomysłów i tropów interpretacyjnych zawartych w książce Rudnickiego zasługiwało bez wątpienia na rozwinięcie i kontynuację, równie wiele wątków z opracowania Stabry mogło i powinno było stać się przedmiotem krytycznej polemiki. Nie pora dociekać tu, dlaczego tak się nie stało.

⁶ J. Jarzębski, *Hłasko...*, op. cit., s. 281.

⁷ Ibidem.

w którym zasadniczą rolę odgrywała retoryczna skuteczność, obliczona na nawiązanie silnej emocjonalnej więzi z odbiorcą. To wobec tego obrazu sytuował Hłasko swoją prozę, mimo że w potocznej opinii uchodził zwykle za realistę naturzszczyka czulego na mowę ulicy, obyczajowy konkret i rodzajowy szczegół. W istocie jednak zdawał sobie sprawę, choć zapewne w sposób nie do końca uświadomiony, że „»prawda« literatury rodzi się nie pomiędzy rzeczywistością a tekstem, lecz niejako pomiędzy tekstami (konwencjami)”⁸.

Chętnie korzystał z gotowych wzorców fabularnych i kompozycyjnych, choć w pierwszym okresie swojej twórczości czynił to jeszcze często w niezbyt wyrafinowany sposób, dokonując dość mechanicznego odwrócenia czy też przekształcenia socrealistycznego schematu. Sporo prawdy kryje się w zarzutach formułowanych m.in. przez przywołanego wcześniej Stabre, który nazywał Hłaskę „socrealistą a rebours”⁹, wskazując na uzależnienie nie tylko wielu opowiadań z *Pierwszego kroku w chmurach*, ale także późniejszych utworów, takich jak *Ósmy dzień tygodnia czy Następny do rajy* od „socrealistycznej doktryny”, której obowiązujące optymistyczne tezy młody pisarz obracał w ich posępne przeciwieństwo¹⁰. Jarzębski twierdził jednak, że Hłasko wyciągnął zupełnie inną lekcję z lektury socrealistycznych produkcyjniaków: „Socrealizm nauczył go jednej rzeczy – że literatura nie jest po to, by mówić prawdę o rzeczywistości bądź przynajmniej z trudem, mozolnie ku niej się przedzierać, ale po to, by tę rzeczywistość lepić na własną modłę, przy użyciu swoistej, czysto wewnętrznej, konwencjonalnej logiki i konstrukcyjnych

⁸ Ibidem, s. 290. Stanisław Wójtowicz zauważa jednak, że międzytekstowe odniesienia u Hłaski „umiejscowione są niejako wewnątrz konwencji »realistycznej«”, co sprawia, że pisarz „nigdy nie przechodzi jednoznacznie na stronę groteski czy radykalnej tekstualności” (S. Wójtowicz, *Pozory...*, op. cit., s. 69). Rama konstrukcyjna jego prozy pozostaje realistyczna, dzięki czemu „intertekstualność nie powoduje [...] dezintegracji formy powieściowej, a przede wszystkim dezintegracji samej opowieści” (ibidem).

⁹ S. Stabro, *Legenda i twórczość Marka Hłaski*, Wrocław 1985, s. 23.

¹⁰ O *Ósmym dniu tygodnia* Stabro pisze, że był „typowym przykładem tendencyjnej literatury z tezą, tak dobrze znanej w latach pięćdziesiątych. Hłasko, posługując się tym mechanizmem [...] odwrócił tylko o 180 stopni jedną z obowiązujących optymistycznych tez tej estetyki” (ibidem, s. 49). Sam pisarz zresztą w *Pięknych dwudziestoletnich* z właściwą dla tej książki ironiczną przekorą wskazywał na socrealistyczne źródła swojej prozy, wspominając: „W tym czasie przepisałem książkę Rybakowa pod tytułem *Kierowcy*, podpisałem ją moim nazwiskiem i zaniósłem do Związku Literatów” (M. Hłasko, *Piękni dwudziestoletni*, Warszawa 1988, s. 23). Chodziło o niewydaną za życia Hłaski powieść zatytułowaną *Sonata marymoncka*.

prawideł¹¹. Stabro zlekceważył tę szczególną właściwość pisarstwa Hłaski, która wyróżniała je na tle ówczesnej polskiej prozy i której źródła okazywały się – jak na owe czasy – nie tak znów oczywiste. A tkwiły one przede wszystkim w kinie popularnym i literaturze brukowej oraz wykorzystywanych przez nie strategiach językowych, fabularnych i kompozycyjnych. To one odpowiadały za rzucający się dziś tak wyraźnie w oczy rozdźwięk między realistycznym, surowym tworzywem fabularnym wczesnej prozy autora *Cmentarzy* a sposobami jego literackiego przedstawienia, których podstawowym celem było stworzenie efektownej kreacji literackiej, „świata imitującego rzeczywistość zewnętrzną, lecz jednocześnie funkcjonalizującego ją literacko¹². Rozdźwięk ten dobrze oddawała słynna oksymoroniczna formuła Hłaski – „prawdziwe zmyślenie” – starająca się uzgodnić niemożliwe do pogodzenia w modelu tradycyjnej prozy realistycznej dążenie do ukazywania nieupiększonej, „nagiej prawdy” z retorycznie przestylizowaną – zwłaszcza na poziomie dialogów postaci – kreacją świata przedstawionego, w ramach której mowa miała nie tyle przylegać do rzeczywistości, ile stanowić pewien wyrazisty gest językowy nobilitujący mówiącego poprzez swoją zgrabność, efektowność, cwaniacki fason. „Szablony tego poniekąd »rytualnego« języka – zauważał Jarzębski – pochodzą z kina, z brukowej powieści, z gazety”, a bohaterowie Hłaski używają mowy przede wszystkim „do modelowania ludzi, samych siebie; z pomocą językowych gestów wchodzą w role – heroiczne lub sentymentalne, sakralizują rzeczywistość, która nie dorasta do ich marzeń¹³. Zadaniem literatury miało być zatem uwznioślenie pospolitej rzeczywistości, wprowadzenie do niej elementów zdolnych nadać opisywanym w prozie losom ludzkim przynajmniej pozory wzniosłości i tragizmu.

Rozejście się dróg języka i rzeczywistości sprawia jednak, że retoryczne tyrały bohaterów Hłaski, w których balansują oni z reguły w sposób dość karkołomny między knajackim cynizmem a uczuciowym patosem¹⁴, trafiają w pustkę, a istotą przeżywanego przez nich dramatu staje się *de facto*

¹¹ J. Jarzębski, *Hłasko...*, op. cit., s. 280.

¹² P. Bratkowski, *Ameryka...*, op. cit., s. 59.

¹³ J. Jarzębski, *Hłasko...*, op. cit., s. 293–294.

¹⁴ Kobieta u Hłaski jest na przemian „dziwką” albo „świętą” (to zresztą dwa mizoginiistyczne, komplementarne stereotypy kobiecości (zob. D.D. Gilmore, *Mizoginia, czyli męska choroba*, przeł. J. Margański, Kraków 2003)), a idealizowana męska przyjaźń opiera się zwykle na relacji przemocowej, opisywanej z wystudiowaną, chłodną manierą.

niemożność jego wypowiedzenia, brak języka, za pomocą którego mogliby dać bezpośredni wyraz swoim doświadczeniom oraz opisać otaczający ich świat. Nie tylko bowiem, zdaniem Hłaski, zużyły się tradycyjne formy literackiej ekspresji właściwe dla prozy wysokoartystycznej, ale coś złego przytrafiło się także samej rzeczywistości, która – jak utrzymywał pisarz – z jednej strony stała się tandetna (w wymiarze codziennym, w społecznej mikroskali), a z drugiej – nierzeczywista i nieprzedstawialna (w wymiarze historycznym, w społecznej makroskali), nie mieszcząc się w porządku ludzkiego doświadczenia, a tym samym nie znajdując dla siebie wiarygodnej formy wyrazu. Szczególnie widoczne stawało się to w przypadku twórczości emigracyjnej pisanej przez przybyszów zza żelaznej kurtyny. „Absolutna bezradność pisarzy piszących o totalizmie polega na tym, iż prawd przez nich napisanych nikt nie jest w stanie przyjąć” – stwierdzał Hłasko w *Pięknych dwudziestoltnich*¹⁵.

Bohaterowie Hłaski, nie znajdując własnego języka, skazani są na nieustanne kopiowanie i naśladowanie. Mówią nie swoimi słowami, stylizowanymi głosami i cierpią z powodu nieautentyczności, choć nie rozumieją w pełni faktycznych przyczyn swojego cierpienia, które – nieuświadomione – tym skuteczniej popycha ich na skraj desperacji. Ich autentyczne dramaty, kiedy tylko usiłują o nich opowiedzieć, zamieniają się w banał i szmirę, i to niezależnie od tego, czy opowiadając o nich, starają się naśladować Kena Mayarda czy Mikołaja Stawrogina. Ta druga możliwość także natychmiast przeradza się w żalną parodię. W tandetnej rzeczywistości – twierdzi Hłasko – nie ma bowiem miejsca na wielkie gesty i tragicznych bohaterów. W manierycznym, sentymentalnym stylu mówi o tym Grzegorz w *Ósmym dniu tygodnia*:

To wiek dwudziesty, Agnieszka: Izolda mieszka w burdelu, a Tristan pije z su terenami na rogu. Ludzie mają dziś mało czasu na wielkie uczucia; zrywają się rano, chłepczą swoje zupki w barach mlecznych, tłoczą się w tramwajach, kupują

¹⁵ M. Hłasko, *Piękni dwudziestoltni*, op. cit, s. 122. „Nie stworzymy [...] nigdy literatury tragicznej – pisał Hłasko – gdyż nikt i nigdy nie uwierzy nam w to, co przeszliśmy. Doświadczenie jest nieprzekazywalne; ludzi Paryża czy też ludzi Mediolanu marzących o komunizmie moglibyśmy przekonać o nędzy tego przedsięwzięcia tylko wtedy, gdyby na ulicach Paryża czy Mediolanu pojawiły się sowieckie czołgi” (ibidem, 131). Jedynym wyjściem okazuje się zatem groteska i ironia: „możemy śmiać się z własnej niemocy” (ibidem, 131). Uciekamy „w świat groteski i śmiechu”, kierując się „niewiarą w to, czego było się świadkiem i niewiarą w to, iż inni ludzie będą w stanie dać wiarę naszemu życiu” (ibidem, 132).

w domach towarowych tandetne meble na raty, klóć się z konduktorami o pięć groszy i tak dalej¹⁶.

Sytuacja ulegnie zmianie dopiero wówczas, gdy bohaterowie Hłaski zyskają świadomość własnej językowej nieautentyczności, wykorzystując ją następnie – jak to ma miejsce choćby w *Drugim zabiciu psa* czy w *Sowie, córce piekarza* – do teatralizowania własnego życia, oraz gdy – jak w *Pięknych dwudziestoletnich* – bohaterem literackim i podmiotem językowej autokreacyjnej gry uczyni Hłasko samego siebie. To właśnie w *Pięknych dwudziestoletnich* pisarz po raz pierwszy w sposób tak jawny i ostentacyjny wskaże na źródła swojej twórczości, odwołując się do sprawdzonych schematów zachodniej popkultury i czerpiąc pełnymi garściami z jej zasobów, „obejmujących zarówno dialogi kreskówkowych postaci, jak i rozmowy filmowych gangsterów”¹⁷. W *Pięknych dwudziestoletnich* Hłasko nie tyle opowiada o swoim życiu w Polsce i na emigracji, ile odsłania reguły swojej pisarskiej strategii, co czyni z tej książki przede wszystkim utwór o charakterze metaliterackim i autotematycznym (literaturę o literaturze, opowieść o zasadach tworzenia opowieści). Rzekomą autobiografię przekształca w opowieść o sposobach literackiej autokreacji, ekstrapolując na swoje wczesne, pisane jeszcze w Polsce utwory samoświadomość twórczą, którą zyskał dopiero podczas pobytu na emigracji, gdzie zetknął się z zachodnim przemysłem kulturowym i popkulturą w jej masowym, komercyjnym wydaniu.

Tym, co wyróżnia *Pięknych dwudziestoletnich* – oprócz tego, że bohaterem utworu uczynił Hłasko samego siebie – jest także nieobecna we wcześniejszych utworach – a w każdym razie nieobecna na taką skalę – (auto)ironia. Pisarz po raz pierwszy naprawdę bawi się przywoływanymi przez siebie konwencjami, choć jednocześnie ulega ich zniewalającemu czarowi. Opowiedziana w książce anegdota o wymianie w warszawskim antykwariacie na Chłodnej dzieł zebranych Stefana Żeromskiego na zbiór zeszytów z opowiadaniem o Lordzie Listerze ma oczywiście znaczenie symboliczne i służy zbudowaniu swoistej mitologii własnej twórczości – dopełniającej mitologię biografii – poprzez

¹⁶ M. Hłasko, *Ósmy dzień tygodnia*, w: idem, *Utwory wybrane*, t. 2, wstęp L. Kurpiewski, wybór M. Komar, L. Kurpiewski, Warszawa 1985, s. 24.

¹⁷ K. Mulet, *Retoryka popkultury w „Pięknym dwudziestoletnich” Marka Hłaski*, w: *Języki (pop)kultury w literaturze, mediach i filmie*, red. M. Kocot, K. Szafraniec, Łódź 2025, s. 89.

provokacyjne wskazanie zarówno odrzuconego, jak i wybranego artystycznego wzorca.

Ten autobiograficzny czy też autokreacyjny zwrot w twórczości autora *Brudnych czynów* okazuje się istotny także dlatego, że Hłasko staje się bezpośrednim uczestnikiem podjętej przez siebie literackiej gry z popkulturowymi konwencjami: występuje odtąd nie tylko w roli jej pomysłodawcy i reżysera, ale także bohatera. Jeśli jednak „ulepiony podług trzeciorzędnych literackich wzorów mitologiczny autoportret autora”¹⁸ okazuje się w jakimś stopniu poruszający, to nie ze względu na swoją popkulturową kolażową naturę, ale z uwagi na rażący dysonans, jaki zachodzi między lekkim, iskrzącym się bon motami, miejscami naprawdę zabawnym i błyskotliwym stylem narracji (pełnej notabene charakterystycznej dla literatury pulpowej błędów językowych i niechlujności stylistycznej) a faktycznym położeniem, w jakim po opuszczeniu kraju znalazł się Hłasko jako twórca i jako człowiek. W *Pięknych dwudziestoletnich* pisarz po raz pierwszy tak jednoznacznie obsadza samego siebie w roli losera, ulubionego bohatera swojej prozy, choć czyni to z ironią i przymrużeniem oka, przywołując jako najbliższy obiekt identyfikacji bohatera Disneyowskich kreskówek: psa Goofy’ego. Z podobną autostylizacją mamy do czynienia w *Listach z Ameryki*, które uznać można za swoistą kontynuację *Pięknych dwudziestoletnich*¹⁹. W tym przypadku efekt okazuje się jeszcze silniejszy ze względu na kontrast między zabawnym stylem opowieści a galerią postaci, które należą – podobnie jak sam autor, opisujący swój pobyt w Centralnym Więzieniu w Los Angeles oraz pracę w magazynie z komiksami – do kategorii życiowych nieudaczników, ludzi skrachowanych, nieustannie poniżanych i upokarzanych. Hłasko, jak zauważa Roman Koropeczyj, w konwencji satyrycznego obrazka rodzajowego pokazuje – znany nam już z jego wcześniejszej, krajowej twórczości – „rozdźwięk między marzeniami a rzeczywistością”²⁰, podtrzymywany tym razem nie przez zakłamany język partyjnej propagandy i fałsz socrealistycznej sztuki, ale przez zachodnią popkulturę i amerykański przemysł rozrywkowy.

¹⁸ J. Jarzębski, ibidem, s. 322. O „mityzacji” jako strategii autokreacyjnej w *Pięknych dwudziestoletnich* zob. P. Potasińska, *Kult, mit i kompleks. Figury autokreacji w twórczości Leopolda Tyrmanda, Marka Hłaski i Tadeusza Konwickiego*, Warszawa 2015, s. 85–101.

¹⁹ Zob. T. Stankiewicz-Podhorecka, *Listy Marka Hłaski*, Warszawa 1994, s. 35.

²⁰ R. Koropeczyj, *Marka Hłaski „Listy z Ameryki”*, przeł. T. Kunz, w: *Życie w przekładzie*, red. H. Stephan, Kraków 2001, s. 160.

Autor *Listów z Ameryki* był bez wątpienia pierwszym polskim pisarzem, który w tak istotnym stopniu korzystał z popkulturowych motywów, obrazów i schematów fabularnych. Dlaczego zatem nie stał się pierwszym polskim pisarzem postmodernistycznym *avant la lettre*²¹, choć po wyjeździe z Polski miał chyba taką szansę? Otóż na przeszkodzie stanął, jak sądzę, brak konsekwencji w utrzymywaniu dystansu wobec intertekstualnych zapożyczeń, nostalgia za utraconym światem niewzruszonych wartości, prostych prawd, czytelnych hierarchii i autentycznego języka. Pierwszoosobowy narrator *Drugiego zabicia psa* balansuje między pozbawioną jakichkolwiek oznak stylistycznego dystansu *self-pity* i melodramatyczną uczuciowością, gdy leżąc obok swojej amerykańskiej kochanki, monologuje w duchu:

Powiniem jej powiedzieć [...], że moje doświadczenie życiowe nie pasuje do żadnego innego; i że nigdy w życiu na nic mi się nie przyda, tak jak i ja sam na nic nie przydam się nikomu; i że nigdy nie uda mi się uczynić czegoś dobrego i wartościowego dla innych ludzi, bo nikt mi nigdy nie uwierzy w to, co miałbym do powiedzenia. I to by była prawda. Ale nie powiedziałem nic. Leżałem obok niej i ciepło jej ciała ogarniało mnie i usypiało; i to było to, o czym chciałem teraz jedynie myśleć i co chciałem czuć²².

We fragmencie tym, podobnie jak w wielu innych zbliżonych do niego fragmentach, które bez trudu możemy odnaleźć w twórczości Hłaski, nie sposób doszukać się elementów pastiszu. Napuszona sztuczność tego monologu nie jest intertekstualnym efektem wynikającym ze świadomego naśladowania melodramatycznych szablonów językowych, ale próbą wyrażenia własnej intymnej prawdy za pomocą niewłasnego języka, wobec którego narrator nie potrafi się zdystansować.

Hłasko nie chciał się wyrzec ani tęsknoty za tragizmem, ani wiary w istnienie rzeczywistości, do której kluczem byłby pozbawiony sztuczności język, a nie znajdując takiego języka, popadał w patetyczne jeremiady i zastęgał w nie mniej patetycznych gestach. Jego ironia podszyta była zbyt wielką

²¹ Innego zdania jest Wójtowicz, który podsumowując swoją analizę pastiszowych re-deskrypcji dyskursu literatury modernistycznej i literatury popularnej w późnej twórczości autora *Brudnych czynów*, stwierdza, że „Marek Hłasko to jeden z naszych najlepszych pisarzy postmodernistycznych” (S. Wójtowicz, *Pozory dramatyzmu...*, op. cit., s. 76).

²² M. Hłasko, *Drugie zabicie psa*, w: idem, *Utwory wybrane*, t. 3, wstęp L. Kurpiewski, wybór M. Komar, L. Kurpiewski, Warszawa 1985, s. 565–566.

dozą rozżalenia i resentymentu zawiedzionego i naiwnego w swoim rozczarowaniu idealisty. Nie zamierzał także wyrzekać się pretensji do owej głębszej formy realizmu, opierającej się na zgodności literackiej reprezentacji z ukrytą – społeczną, historyczną czy psychologiczną – prawdą o opisywanej rzeczywistości, która z fikcyjnych, często psychologicznie oraz kompozycyjnie niewiarygodnych elementów tworzyłaby nie tylko lokalną czy osobistą, ale także uniwersalną prawdę, znajdującą zarazem ostateczną porękę w „prywatnym doświadczeniu”, mającym dla Hłaski status niekwestionowanej, ale też artystycznie nieprzekazywalnej prawdy.

Jan Tomkowski w tekście zatytułowanym *Marek Hłasko jako bajkopisarz* przedstawiał Hłaskę jako autora „popsutych” bajek. „Każda z bajek opowiedzianych przez Marka Hłaskę – pisał – jest bajką niemożliwą, a mówiąc dokładniej popsutą (jak psują się nakręcane samochodziki, pluszowe misie i konie na biegunach)”²³. Tomkowski, o ile dobrze go rozumiem, zdaje się twierdzić, że autor *Pięknych dwudziestoletnich* wykorzystywał w swoich utworach konwencję bajkową (czy może raczej baśniową), by za jej pomocą opowiedzieć o otaczającym świecie w sposób atrakcyjny i zajmujący – zawsze bowiem chodziło przede wszystkim o retoryczne uwiedzenie czytelnika lub chociażby nawiązanie z nim silnej, emocjonalnej więzi. Bajki opowiadane przez Hłaskę były jednak okrutne i cyniczne, a ich puenty mało budujące. Brutalna rzeczywistość bezlitośnie weryfikowała bajkowe fabularne schematy i naiwne marzenia (np. o czystej, romantycznej miłości). „Tematem nowel takich, jak *Pierwszy krok w chmurach*, *Śliczna dziewczyna*, *Amor nie przyszedł dziś wieczorem*, nawet krótkiej powieści *Ósmy dzień tygodnia* nie jest miłość, lecz bajka o miłości” – stwierdzał krytyk²⁴. To słuszna uwaga, potwierdzająca tezę Jarzębskiego, że w swojej prozie Hłasko naśladuje nie tyle rzeczywistość, ile sposoby opowiadania o rzeczywistości. Problem jednak w tym, że zamiast pokazywać niewydolność tradycyjnych form przedstawiania za pomocą narzędzi i technik czysto literackich (groteski, parodii, pastiszu, *mimesis* krytycznej), Hłasko próbował dokonać kompromitacji czy też, jak powiedzieliby formaliści rosyjscy, dekanonizacji tych form, konfrontując naśladowaną przez siebie konwencję – bajki, baśni, mitu, popkulturowej

²³ J. Tomkowski, *Marek Hłasko jako bajkopisarz*, w: *Sporne postacie polskiej literatury współczesnej. Następne pokolenie*, red. A. Brodzka, L. Burska, Warszawa 1995, s. 16.

²⁴ *Ibidem*, s. 10.

opowieści heroicznej – z rzeczywistością. Wypróbowywał dostępne wzorce narracyjne nie po to zatem, by je zdekonstruować albo odnowić, ale po to, żeby skonstatować ich niezgodność z tym, co przynosiło życie. W rezultacie dowiadujemy się, że rzeczywistość nie dorasta do naszych wyobrażeń na jej temat, że brutalnie obnaża „piękne wmówienia” i wczorajszych idealistów przemienia w cyników i nihilistów, co nie jest wnioskiem szczególnie oryginalnym. „Przeznaczeniem świata jest [...] zniszczenie ulotnej materii bajkowej”²⁵. „Psuństwo należy [...] do naturalnego porządku świata, być może stanowi nawet jego istotę”²⁶. Takie morały, wysnute z lektury Hłaskowych antybaśni, potwierdzałyby tezę o sentymentalnym charakterze jego utworów, które w stan oskarżenia stawiają nie tyle formę literacką, ile świat odzierający nas z marzeń i pozbawiający niewinności. Hłasko byłby w takim ujęciu zawiedzionym idealistą lamentującym nad utratą ideałów i upadkiem wartości, tęskniącym za ponownym „zaczarowaniem” świata. Byłby twórcą rozdartym między autentyczną fascynacją popkulturowymi mechanizmami tworzenia takich zaczarowanych, fikcyjnych światów i wewnętrzną potrzebą demaskowania fałszu oraz tandetności tych mechanizmów, motywowaną jednak nie estetycznie, tj. niechęcią do literackiej tandety i artystycznej szmiry – te bowiem niezmiennie budziły jego fascynację – ale etycznie, tj. pełną goryczy dziecięcą niezgodą na świat, który nie spełnia naszych oczekiwań.

Przyczyny, dla których Hłasko nie stał się w latach 60. pierwszym polskim pisarzem postmodernistycznym, widać wyraźniej, kiedy zestawia się *Pięknych dwudziestoletnich* z napisaną blisko czterdzieści lat później quasi-autobiografią Janusza Głowackiego *Z głowy*. Nie ma tu miejsca na rozwijanie tego wątku, ale szczegółowa porównawcza lektura obu tekstów z pewnością mogłaby stać się tematem osobnych rozważań. Wspomnę więc tylko, że właśnie *Z głowy*, pozbawione całkowicie artystycznie zgubnego tonu resentymentu, realizuje – ponieważ i w pastiszowej formie – szansę, przed którą stanął Hłasko, pisząc *Pięknych dwudziestoletnich*. Głowacki dokonuje swoistego przepisania utworu swojego poprzednika, z pełną swobodą korzystając z możliwości, jakie po doświadczeniu literackiego i filmowego postmodernizmu oferuje popkultura, zachęcająca do nieobciążonej „wzniosłymi tęsknotami” swobodnej gry literackimi konwencjami. Jako pisarz, który w odróżnieniu od Hłaski odniósł

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem.

w Ameryce sukces literacki, używając umiejętnie i z artystycznym wyczuciem klasycznych fabuł i tworząc ich współczesne, popularne, lecz niepozbawione intelektualnych ambicji wersje, może sobie na taki luksus pozwolić. Za wykreowanym przez niego wizerunkiem nie skrywa się bowiem znękana twarz zawiedzionego i rozgoryczonego twórcy. Głowacki wie doskonale, że „parodia i groteska nie dopuszczają do głosu uczucia”²⁷. Na taki dystans, wynikający także ze zdrowego sceptycyzmu wobec wygórowanych roszczeń literatury do ukazywania wewnętrznej „autorskiej prawdy”, nie stać było jeszcze Hłaski, choć zbliżył się do niego w *Pięknych dwudziestoletnich* i w *Listach z Ameryki*.

Fredric Jameson, analizując różnicę między parodią jako formą typową dla kultury nowoczesnej a pastiszem jako formą charakterystyczną dla kultury postmodernistycznej, pisał, że parodystycznym stylizacjom przyświecało wciąż jeszcze przekonanie (lub choćby tylko nadzieja), iż obok niewłasnego, zapożyczonego języka, którego sztuczność eksponuje się i obnaża, istnieje gdzieś – ukryty, ale osiągalny za cenę twórczego wysiłku – język autentyczny, pozwalający mówić we własnym imieniu i wypowiadać własną prawdę o rzeczywistości. Parodia miała zatem swój wyobrażony punkt odniesienia poza parodiowanym światem sztucznych konwencji i fałszywych wartości. Tymczasem pastisz, tak charakterystyczny dla ponowoczesnej popkultury, byłby już formą całkowicie deziluzyjną, pozbawioną wiary w istnienie jakiegokolwiek zewnątrz, wolną od wszelkiej nostalgii manifestacją czystej gry, połączoną z pogodną akceptacją utraty możliwości indywidualnego wyrazu oraz rozejścia się świata słów i świata rzeczy²⁸. *Piękni dwudziestoletni* i *Listy z Ameryki* należałyby wciąż jeszcze do porządku późnomodernistycznej parodii. *Z głowy* należałoby już do porządku postmodernistycznego pastiszu.

„Goofy stał się dla mnie obok Mikołaja Stawrogina ulubioną postacią”²⁹ – pisał Hłasko w *Pięknych dwudziestoletnich*. I taka jest właśnie skala rozpiętości artystycznych konwencji oraz wewnętrznych sprzeczności tej prozy, z którą autor *Brudnych czynów* nie potrafił sobie poradzić. Podjął jednak jako pierwszy w polskiej literaturze próbę ich przewyciężenia, sięgając w tym celu

²⁷ J. Głowacki, *Z głowy*, Warszawa 2018, s. 286.

²⁸ F. Jameson, *Postmodernizm albo kulturowa logika późnego kapitalizmu*, przeł. K. Malita, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1988, nr 4, s. 73. Zob. też F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czapliński, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybór, oprac. i przedm. R. Nycz, Kraków 1997, s. 193–197.

²⁹ M. Hłasko, *Piękni dwudziestoletni*, op. cit., s. 63.

po schematy i konwencje zaczerpnięte z kultury popularnej. Artystyczne i intelektualne konsekwencje tej decyzji czekają wciąż jeszcze na rzetelną i nieuprzedzoną analizę³⁰.

Bibliografia

- Bratkowski Piotr, *Ameryka...*, „Literatura” 1984, nr 2.
- Czyżewski Andrzej, *Piękny dwudziestolecie. Biografia Marka Hłaski*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000.
- Galant Jan, *Marek Hłasko*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1996.
- Gilmore David D., *Mizoginia, czyli męska choroba*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.
- Głowacki Janusz, *Z głowy*, W.A.B., Warszawa 2018.
- Jameson Fredric, *Postmodernizm albo kulturowa logika późnego kapitalizmu*, przeł. K. Malita, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1988, nr 4.
- Jameson Fredric, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czaplinski, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybór, oprac. i przedm. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997.
- Hłasko Marek, *Drugie zabicie psa*, w: idem, *Utwory wybrane*, t. 3, wstęp L. Kurpiewski, wybór M. Komar, L. Kurpiewski, Czytelnik, Warszawa 1985.
- Hłasko Marek, *Ósmy dzień tygodnia*, w: idem, *Utwory wybrane*, t. 2, wstęp L. Kurpiewski, wybór M. Komar, L. Kurpiewski, Czytelnik, Warszawa 1985.
- Hłasko Marek, *Piękni dwudziestolecie*, Alfa, Warszawa 1988.
- Jarzębski Jerzy, *Hłasko – retoryka grzechu i nawrócenia*, w: idem, *Powieść jako autokreacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.
- Karpowicz Agnieszka, Kubkowski Piotr, Pessel Włodzimierz K., Piotrowski Igor (red.), *Sto metrów asfaltu*. Warszawa Marka Hłaski, Lampa i Iskra Boża (UW), Warszawa 2016.
- Koropeczyj Roman, *Marka Hłaski „Listy z Ameryki”*, przeł. T. Kunz, w: *Życie w przekładzie*, red. H. Stephan, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.

³⁰ Raz jeszcze zacytujmy Wójtowicza, który wskazuje przenikliwość, że „późna twórczość Hłaski [...] to hybrydyczny pastisz powieści modernistycznej i literatury popularnej” (S. Wójtowicz, *Pozory dramatyzmu...*, op. cit., s. 69). Hłasko, który upiera się przy przekonaniu, „że musi istnieć jakaś druga płaszczyzna, na której rzeczywistość znajduje uzasadnienie” (ibidem, s. 72), stwierdzając klęskę modernistycznych technik przedstawiania, sięga po schematy i konwencje popkulturowe, które mają pomóc w ponownym zaczarowaniu świata, zamiast tego jednak obnażają sztuczność naszych zachowań językowych. „Hłasko wyraźnie rozkoszuje się [...] sztucznością kultury popularnej, smakuje jej schematy, bada stylistyczne niuansy, a równocześnie pokazuje, jak kicz literatury popularnej bliski jest kiczowi modernizmu” (ibidem, s. 74). Nie potrafiąc jednak pogodzić się z epistemologicznymi konsekwencjami swojego odkrycia, nieustannie podejmuje „próby przebicia się przez powierzchnię kultury na tamtą stronę dyskursu” (ibidem, s. 70) ku prawdzie jednostkowego doświadczenia, a tracąc dystans do parodiowanych przez siebie języków, popada w mimowolną autoparodię.

- Mulet Katarzyna, *Retoryka popkultury w „Pięknych dwudziestoletnich” Marka Hłaski, w: Języki (pop)kultury w literaturze, mediach i filmie*, red. M. Kocot, K. Szafranec, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2025.
- Potaśńska Paulina, *Kult, mit i kompleks. Figury autokreacji w twórczości Leopolda Tyrmanda, Marka Hłaski i Tadeusza Konwickiego*, Wydział Polonistyki UW, Warszawa 2015.
- Pyszny Joanna, *Wstęp*, w: M. Hłasko, *Pierwszy krok w chmurach. Następny do raj*, oprac. J. Pyszny, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1999.
- Rudnicki Bogdan, *Marek Hłasko*, PIW, Warszawa 1983.
- Sobolewska Justyna, *Głód i słuch*, „Polityka” 2015, nr 38.
- Sowińska Kamila, *Recepcja Marka Hłaski po 1989 roku*, „Kwartalnik Opolski” 2010, nr 4.
- Stabro Stanisław, *Legenda i twórczość Marka Hłaski*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1985.
- Stanisławczyk Barbara, *Miłosne gry Marka Hłaski*, Dom Wydawniczy Rebis, Warszawa 1998.
- Stankiewicz-Podhorecka Temida, *Listy Marka Hłaski*, Ypsilon, Warszawa 1994.
- Tomkowski Jan, *Marek Hłasko jako bajkopisarz*, w: *Sporne postacie polskiej literatury współczesnej. Następne pokolenie*, red. A. Brodzka, L. Burska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1995.
- Wasilewski Piotr, *Śladami Marka Hłaski*, Oficyna Wydawnicza Parol, Kraków 1994.
- Weiser Piotr, *Izrael Hłaski. „To nie ja wymyśliłem ten kraj...”*, Universitas, Kraków 2015.
- Wójtowicz Stanisław, *Pozory dramatyzmu. Sztuczność u Marka Hłaski*, w: *PRL – świat (nie) przedstawiony*, red. A. Czyżak, J. Galant, M. Jaworski, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2010.

Marek Hłasko's Games with Pop Culture

Marek Hłasko was the first Polish writer who so consciously and on such a large scale referred in his work to motifs, plot patterns and conventions taken from popular culture, primarily from cinema and cheap pulp fiction. These borrowings, which gained particular importance in his quasi-autobiographical works – *Piękni dwudziestoletni* (en. *Beautiful Twentysomethings*) and *Listy z Ameryki* (en. *Letters from America*) – could have made him the first Polish postmodernist writer. However, Hłasko lacked distance to the conventions he imitated in his stories and instead of using them to expose the artificiality of his characters' linguistic behaviors, he tried to use them to re-enchant the world or express the truth of his own inner experience, falling into the trap of sentimentalism often masked by ostentatious cynicism.

Keywords: Marek Hłasko, pop culture, intertextuality, stylization, postmodernity

Słowa kluczowe: Marek Hłasko, popkultura, intertekstualność, stylizacja, postmodernizm

Data przesłania tekstu: 5.05.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 19.07.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 31.07.2024