

Poetyka karnawału w “Dzienniku 1954” Leopolda Tyrmanda

Marcin Kowalczyk

MARCIN KOWALCZYK
(Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz)

POETYKA KARNAWAŁU W „DZIENNIKU 1954” LEOPOLDA TYRMANDA

Dlaczego karnawalizacja?

W niniejszym tekście chciałbym przyjrzeć się warstwie świata przedstawionego w *Dzienniku 1954* Leopolda Tyrmanda, by wykazać, iż rzeczywistość PRL-u wykreowana na kartach utworu to przestrzeń skarnawalizowana¹. Teza ta wymaga wszakże pewnego dopowiedzenia. O karnawalizacji możemy bowiem mówić wyłącznie w kontekście tego, co niekarnawałowe. Stąd tak ważne jest rozróżnienie karnawału od kultury oficjalnej. W niniejszym tekście sferą karnawału będzie wykreowana przez Tyrmanda rzeczywistość PRL-u, a sferą kultury oficjalnej reprezentować będą teksty socrealistyczne. Otrzymamy zatem następującą opozycję: PRL w *Dzienniku 1954* – PRL w literaturze socrealistycznej. Opozycja ta świetnie wpisuje się w schemat relacji między karnawałem a kulturą oficjalną. Dopiero w takiej relacji powstaje miejsce dla karnawalizacji. W diariuszu Tyrmanda pewne elementy kultury oficjalnej zostały skarnawalizowane, czyli przetworzone zgodnie z zasadami poetyki karnawału. Kluczową kategorią obrazowania stał się nie oficjalny socrealizm, lecz – podobnie jak u Rabelais’go – groteska, która jest literackim wykładnikiem karnawału.

Na marginesie mojego wywodu spróbuję także odpowiedzieć na ważne pytanie, które przy okazji badań nad teorią karnawalizacji bywa pomijane, a mianowicie

¹ Korzystam tu z teorii karnawalizacji M. Bachtina wyłożonej w dwóch pracach: *Problemy poetyki Dostojewskiego* (Przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970) oraz *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu* (Przeł. A. A. Gorenio wie, Oprac., wstęp, komentarze i weryfikacja przekładu S. Bałbus, Kraków 1975). Oczywiście, w niniejszym tekście nie sposób zamieścić nawet zarysu Bachtinowskiej koncepcji i odnieść się do formułowanych przeciwko niej zarzutów. Problem karnawału i karnawalizacji analizowali m.in.: Z. Taranienko, *Filozofia karnawału*. „Literatura na Świecie” 1973, nr 6. – K. Mętrak, *Bachtin a Rabelais*. „Twórczość” 1976, nr 7. – W. Bolecki, *Język, polifonia, karnawał*. „Teksty” 1977, nr 3. – S. Awierincew, *Bachtin, śmiech i kultura chrześcijańska*. Przeł. R. Mazurkiewicz. „Znak” 1994, nr 9. – *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*. Red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska. Toruń 2000. – R. Kasimov, *Poetyka karnawału i obrzędów przejścia*. Przeł. B. Chmielewska. „Konteksty” 2001, nr 3/4. – W. Wojtowicz, *O Michale Bachtinie, ludowej kulturze śmiechu i...* „Stylistyka” 2001, nr 10. – M. Mrugalski, P. Pietrzak, *Spory o Bachtinowską koncepcję karnawału*. „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 4. – W. Dudzik, *Karnawały w kulturze*. Warszawa 2005.

cie: jaka jest funkcja kategorii karnawału w danym dziele literackim? Występowanie w utworze śladów „ludowej kultury śmiechu” powinno być bowiem rozpoznawane dwustopniowo. Po wskazaniu form skarnawalizowanych należy jeszcze określić ich funkcję. Tylko wtedy analiza będzie pełna. Inaczej badacz wpadnie w rodzaj pułapki metodologicznej, gdyż formy karnawałowe są tak zróżnicowane, iż pozornie można je odnaleźć niemal w każdym tekście prozatorskim. Najczęściej jednak formy te cechuje semantyczna pustka – wykazują tylko przypadkowe podobieństwo do pewnych literackich realizacji „ludowej kultury śmiechu”. Dlatego też kategorią tą należy posługiwać się szczególnie rozważnie, gdyż łatwo tu o nadinterpretację.

Zanim omówię zasady rządzące światem przedstawionym w *Dzienniku*, chciałbym nakreślić perspektywę, z jakiej diarysta konstruował ów świat. Stał bowiem nieco na uboczu, nie uczestniczył w oficjalnym życiu literackim:

Nikt nie chce ode mnie scenariuszy, nie błyszczę, nie bywam, nie mam rangi, nie stoję na szczęblu. Po prostu nie ma mnie².

Odrzucenie Tyrmanda było nie tylko odrzuceniem ideologicznym. Bezkompromisowa postawa wobec reżimu plasowała go z dala od jakichkolwiek wpływowych kręgów. Dodać jednak należy, iż Tyrmand wcale nie chciał stać z boku. Próbował pisać, działać, lecz poza socrealizmem było to prawie niemożliwe. Stąd powyższa konstatacja: „nie ma mnie”. Nie ulega wątpliwości, że autor *Filipa* był w cieniu, niezaangażowany w główny nurt życia kulturalnego, i z tej właśnie perspektywy spoglądał na Warszawę lat pięćdziesiątych. Ludzie z jego środowiska znajdowali się w pewnym oddaleniu, najczęściej uwikłani w taką czy inną współpracę z aparatem komunistycznym. Odrzucony Tyrmand, chcąc nie chcąc, patrzył na to wszystko z zupełnie innego punktu. Czy jednak z tak odległej perspektywy udało mu się przedstawić prawdziwą rzeczywistość lat pięćdziesiątych? Jest to sprawa dyskusyjna. Autor *Złego* doskonale o tym wiedział:

Co jest w tym dzienniku autentyczne? Ponure pytanie. Fakt, że autentyczność zapisu jest z reguły bardziej jeszcze ugniatalna od prawdy, to banał, wszyscy o tym wiemy. Nikomu w dziejach pamiętników, dzienników, autobiograficznych podsumowań i wynurzeń nie udało się ustrzec przed tym wstydliwym mankamentem. Autentyczność jest miękka, daje się lepić jak plastelina, co bynajmniej nie wyklucza prawdy ani pogoni za nią, ani obowiązku jej przestrzegania. Decyduje wierność zasadniczym założeniom, a nie szminka stylu, która nieuchronnie ciut zacięra, a ciut wzbogaca. [s. 140–141]

Cytat ten mówi bardzo dużo o Tyrmandowskim podejściu do prawdy, a tym samym o właściwościach dziennika jako gatunku. Stąd też moje stanowisko: nie zamierzam szukać w dziele Tyrmanda prawdy jednostkowej, tropić każdego wy-

² L. Tyrmand, *Dziennik 1954*. Londyn 1993, s. 242. Dalej odsyłam do tej edycji podając w nawiasach stronie. Korzystam tu z wydania londyńskiego, mimo iż w r. 1995 ukazała się „wersja oryginalna” *Dziennika 1954* opracowana przez H. Dąską na podstawie rękopisu Tyrmanda. Tekst wydania londyńskiego nie jest całkowicie zgodny z ową wersją. Począwszy bowiem od r. 1973 Tyrmand przez wiele miesięcy przygotowywał dziennik do druku. Poprawki te nie zmieniły charakteru utworu w ogólnych jego zarysach, niemniej jednak były znaczące i nie ograniczyły się do ingerencji w warstwę stylistyczną. Tyrmand usunął z tekstu wszystko, co mogło świadczyć o jego niepewności ideologicznej i stosunku do komunizmu w 1954 roku. Zmiany te szczegółowo analizuje H. Dąska (*Dziennik 1954 – wstęp*. W: L. Tyrmand, *Dziennik 1954. Wersja oryginalna*. Warszawa 1995; *Tyrmand – wersja oryginalna*. „Gazeta Wyborcza” 1995, nry 15–17).

darzenia i każdego nazwiska, udowadniając, iż autor *Złego* coś przekreślił lub w ogóle minął się z faktami. Subiektywizm wpisany jest w formę gatunkową dziennika i bezwzględne żądanie, by diarysta pisał „całą prawdę”, jest nieporozumieniem. Wszak sam autor nie znał owej „prawdy”. Przedstawił jedynie pewien wycinek rzeczywistości w trakcie jej „stawania się”. Zresztą o jaką prawdę miałyby tu chodzić? Rozmówcy Mariusza Urbanka często zarzucają Tyrmandowi fałszowanie rzeczywistości³. Z kolei Krzysztof Kąkolewski, broniąc pisarza, nazywa te wspomnienia „odrażającymi”⁴. Na problem z „prawdą” Tyrmanda zwraca uwagę Joanna Siedlecka, relacjonując rozmowę z Barbarą Hoff – była żoną pisarza:

Miał [Tyrmand] – wielu przyjaciół, znajomych. [...] Dziś, gdy nie żyje, dokładają mu często ci sami ludzie. Nie dziwi się [Barbara Hoff] kolegom po piórze, to po prostu zawiść wobec autora autentycznie popularnego i czytanego. Przykre jednak, gdy robią to na przykład jazzmeni, którzy kiedyś przed nim klęczeli, uważali za swego *guru*. Czy to odwet za *Dziennik*? Za jego nonkonformizm, odwagę i niezależność?⁵

Nie jestem historykiem ani biografem Leopolda Tyrmanda, spór o „prawdę” w *Dzienniku 1954*, a tym bardziej o nie wyjaśnione kwestie w biografii pisarza, nie dotyczy omawianego przeze mnie problemu. Z punktu widzenia teorii karnawalizacji nie jest ważne, czy YMCA rzeczywiście była samotną fortecą, w której diarysta bronił się przed komunizmem, w wolnych chwilach przyjmując w swym małym pokoju rzesze studentek ASP. Interesuje mnie jedynie ogólny obraz Polski lat stalinizmu. I w tym właśnie tkwi wartość *Dziennika 1954*, z czym zresztą zgadza się przeważająca część badaczy twórczości Tyrmanda. Pewne mechanizmy ustroju diarysta zrekonstruował w sposób niezwykle trafny, antycypując większość późniejszych sądów na temat epoki. Twierdzenie to chciałbym rozszerzyć o hipotezę, iż świat przedstawiony ma wiele cech karnawałowego święta i dzięki temu właśnie możemy odczuć tak charakterystyczny klimat lat pięćdziesiątych.

Truizmem będzie konstatacja, iż pewne elementy ówczesnego życia społecznego, dające świadectwo działań władzy, ocierały się o absurd i groteskę. W literaturze świetnie oddaje to choćby Mroźek⁶. Jednakże echa tych absurdów dostrzec można także w pracach historyków nie mających bynajmniej wiele wspólnego z literaturą⁷. U Tyrmanda wszakże ów aspekt wiąże się bezpośrednio z „ludową kulturą śmiechu” i groteskowym przetworzeniem dokonany na ob-

³ Zob. M. Urbanek, *Zły Tyrmand*. Warszawa 1992.

⁴ K. Kąkolewski, *W obronie Tyrmanda*. „Tygodnik Solidarność” 1993, nr 51/52, s. 8.

⁵ J. Siedlecka, *Wypominki*. Warszawa 1996, s. 21–22.

⁶ Z wczesnych opowiadań S. Mroźka szczególnie ciekawy jest *Proces* („Życie Literackie” 1955, nr 42), w którym autor prezentuje środowisko literackie na wzór dobrze zorganizowanej jednostki wojskowej – każdy twórca ma określony stopień decydujący o wartości dzieła. Stąd pisarz-generał zawsze będzie lepszy od pisarza-szeregowca. Mroźek świetnie uchwycił absurdalny sposób funkcjonowania ZLP.

⁷ Zob. B. Brzostek, *Robotnicy Warszawy. Konflikty codzienne (1950–1954)*. Warszawa 2002. Autor, posługując się materiałem źródłowym, przedstawia wiele sytuacji, z których każda z powodzeniem mogłaby stanowić fragment Tyrmandowskiego *Dziennika*. Oto dwa przykłady: „W Hucie Szkła na Pradze Śródmieście referat *Państwo a Kościół* był nieprzygotowany, wygłoszony w sposób nudny. Nastroj na zebraniu był wyraźnie bagatelizujący temat. Kobiety rozmawiały głośno. Jedna z towarzyszek miała w koszu kury i koguta, które w czasie referatu z głośnym gdakaniem wyleciały z koszyka, wywołując hałas i śmiech” (s. 100), „około godz. 9.45 tramwaj linii 24 z bocznym numerem 636 został w Al. Jerozolimskich przy Chałubińskiego między przystankami

szarze dotychczas zarezerwowanym dla tekstów kultury oficjalnej. *Dziennik* bowiem miał być dla autora rodzajem *katharsis*, prywatnym polem bitwy z ustrojem, gdzie walka odbywała się na zasadach dyktowanych przez pisarza⁸. Dlatego też swoistym mechanizmem obronnym diarysty było uczynienie ze stalinizmu „wesołego strasydła”. Był to zabieg, który w czasie karnawału występował niezwykle często. Chodzi mianowicie o sprowadzanie na plan „dołu” materialno-cieleśnego tego, co straszne i niezrozumiałe, by tym samym przybliżyć to człowiekowi. Tak działo się np. w przypadku średniowiecznych przedstawień śmierci. Ponadto ukazanie groteskowych aspektów zjawisk budzących strach, z jednoczesnym ich ośmieszeniem i parodią, wiązało się z oczywistym zmniejszeniem napięcia lęku i swoistym oczyszczeniem. Analogiczny mechanizm kreacji niektórych elementów świata przedstawionego zaobserwować można w *Dzienniku 1954*.

Tyrmandowski diariusz jest świadectwem postawy człowieka wobec komunizmu. Autor, opisując w nim swe prywatne zmagania, starał się jednocześnie uchwycić specyfikę tej bezprecedensowej formacji ustrojowej. Stworzył więc świat, który pozornie funkcjonował dokładnie według zasad tegoż ustroju, a w rzeczywistości był światem przekształconym wedle praw karnawału. Dzięki temu jeszcze wyraźniej zaakcentowana została jego groteskowość. Nie jest to, rzecz jasna, kompletny obraz Polski doby stalinizmu, zresztą dzieło w ogóle nie pretenduje do miana monografii ustroju. Nic zatem dziwnego, iż wiele z ówczesnych wydarzeń historycznych nie pojawia się na kartach dziennika. Wyczerpująco wyjaśnia to sam Tyrmand:

Ja piszę ten dziennik dla XXI stulecia, ktoś, kto będzie go wtedy czytał, pozbiera okruchy dowodów i dostrzeże całkowanie, zebraną z klocków rekonstrukcję [...]: męczę się nad częścią, bo wierzę w jej miejsce i przydatność w zbiorowym wysiłku wielu takich jak ja. [s. 303]

Diarysta wie doskonale, że przedstawia subiektywny fragment rzeczywistości, który wszakże posiada pewną wartość dokumentarną, jest świadectwem „z pierwszej ręki”. Jednak obrazowi komunizmu konstruowanemu na kartach diariusza często daleko do obiektywizmu i realizmu. Pisarz posługuje się ironią, pamfletem, parodią, a przede wszystkim groteską, co wiąże jego utwór bezpośrednio z poetyką karnawału. Jest to wszelako wybór świadomy. Niemal 30 lat później Tyrmand stwierdzi: „Komunizm jest zjawiskiem, wobec którego obiektywizm jako metoda wyjaśniająca jest śmieszny w swej nieporadności”⁹. Cytat ten pochodzi z innego, chyba najbardziej antykomunistycznego dzieła pisarza – *Cywilizacji komunizmu*. Autor *Złego* uważa, iż jedynie pamflet jest prawidłową metodą, za której pomocą można ten ustrój wyjaśnić. Tworząc dziennik, musiał żywić przekonanie podobne. Nie twierdzą, oczywiście, iż *Dziennik* jest pamfletem. Tyrmand jednak odchodzi od obiektywizmu w stronę karnawału i groteski, choć niekiedy

zatrzymany przez motorowego. Motorniczy opuścił wagon i udał się w poszukiwaniu mięsa, co wywołało powszechne oburzenie pasażerów. Po pewnym czasie wrócił i pojechał dalej, zatrzymując się powtórnie w pobliżu ul. Poznańskiej, i wysiadł, ażeby zobaczyć, czy w drugim sklepie jest mięso” (s. 157).

⁸ Tyrmand wielokrotnie wspomina o roli, jaką w jego życiu odgrywał dziennik: „Ten dziennik jest namiastką twórczości” (s. 36), „Ja wiem, że ten dziennik to nie twórczość. Ale daje jakieś ułomne, niepełne satysfakcje, jakieś grzebanie w nieprzewidywanym – jeśli pomyśleć, co może się z nim jeszcze stać” (s. 107).

⁹ L. Tyrmand, *Cywilizacja komunizmu*. Londyn 1992, s. 9. Wyd. 1: 1972.

pamfletowość¹⁰ wykorzystuje. Źródłem Tyrmandowskiej karnawalizacji jest przesądzenie, iż o ustroju nie da się mówić obiektywnie:

Czy można obiektywnie wyjaśnić system prawny, w którym oskarżyciel ma zawsze rację? Czy można obiektywnie rozprawić o psychologii, której kamieniem węgielnym jest pojęcie świadomości klasowej, co w praktyce znaczy, że jeśli ktoś kazał kogoś rozstrzelać bez sądu, to wykazał instynkt klasowy? Czy można obiektywnie opisać instytucję policji politycznej, której racją istnienia jest stwarzanie przestępców, o ile ich nie ma w istniejącej rzeczywistości?¹¹

Koncepcja takiego właśnie pisania o komunizmie, mimo iż sformułowana w roku 1972, konsekwentnie realizowana była we wcześniejszych utworach autora. Początkiem tego jest *Dziennik 1954*. Zatem przekonanie o bezużyteczności obiektywizmu i realizmu zaprowadziło Tyrmandę wprost do karnawału i groteski. Przypomnę, iż groteska jest jednym z ważnych elementów dzieła skarnawalizowanego. Karnawalizacja jednak, jak zauważa Anna Skubaczewska-Pniewska, to pojęcie szersze, mieszczące w sobie groteskę¹². Wspominam o tym, gdyż w *Dzienniku 1954* szczególnie dominuje jeden z elementów karnawalizacji – właśnie groteskowe przetworzenie rzeczywistości, i to ono będzie przedmiotem mojego zainteresowania. Nie sposób omówić tu wyczerpująco relacji między groteską a karnawałem. Warto wszakże uściślić Bachtinowskie rozumienie groteski¹³. Pisze Bachtin:

Groteska jednak uwalnia od wszystkich tych form nieludzkiej konieczności, która przenika panujące wyobrażenia o świecie. Groteska detronizuje ową konieczność, ukazując jej względność i ograniczoność. [...] Pierwiastek śmiechu oraz światopogląd karnawałowy, leżące u podstaw groteski, rozbijają ograniczoną powagę i wszelkie roszczenia do znaczeń ponadczasowych, likwidują bezwarunkowość wyobrażeń konieczności, wyzwalają ludzką świadomość, myśli i wyobraźnię stwarzając inne, nowe możliwości¹⁴.

W dalszej części tekstu będę rozumiał groteskę w takim właśnie, Bachtinowskim ujęciu. Chciałbym jednak wprowadzić pewną modyfikację. Otóż groteska w ujęciu Bachtina całkowicie niweluje lęk przed tym, co groźne i straszne. Ma zatem wymiar jednoznacznie pozytywny. W swej analizie przychyliam się raczej do koncepcji Arona Guriewicza. Ten bowiem, polemizując z Bachtinem, stwierdza, iż groteska nie likwiduje zupełnie elementów strachu, lecz odkrywa i ekspozuje pierwiastek komiczny danego zjawiska¹⁵. Wynika z tego, iż przetworzenie groteskowe, zgodne z prawami karnawału, wcale nie ma wyraźnie pozytywnego

¹⁰ Zob. K. Maciąg, *Elementy pamfletowe w „Dzienniku 1954” Leopolda Tyrmandy*. „Zeszyty Naukowe WSP Rzeszów”, Historia Literatury, 1994, z. 2. – M. Morski, *Pomiędzy pamfletem a paszkwilem*. „Dziś” 1991, nr 8.

¹¹ Tyrmand, *Cywilizacja komunizmu*, s. 9.

¹² A. Skubaczewska-Pniewska, *Groteska i parodia w świetle teorii karnawalizacji*. W zb.: *Teoria karnawalizacji*.

¹³ W niniejszym tekście ograniczam się jedynie do wskazania pewnych elementów Bachtinowskiej groteski. Wszak sam termin „groteska” wciąż jest przedmiotem sporów naukowych, powstają nowe ujęcia zagadnienia, nowe definicje, których nie sposób tutaj omówić. Skubaczewska-Pniewska w cytowanym już tekście analizuje propozycje Bachtina na tle całej teorii karnawalizacji oraz innych ujęć groteski.

¹⁴ Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’go [...]*, s. 115.

¹⁵ A. Guriewicz, *Problemy średniowiecznej kultury ludowej*. Przeł. Z. Dobrzyński. Warszawa 1987, s. 277. Na polemikę tę zwraca uwagę M. Sznajderman (*Błazen. Maski i metafory*. Gdańsk 2000, s. 137).

znaczenia. Uważam, iż tak właśnie jest w przypadku *Dziennika 1954*. Tyrmand przekształca pewne elementy kultury oficjalnej, pozbawia je składnika grozy, lecz nigdy nie zyskują one wymiaru pozytywnego.

Groteskowe obrazowanie, które wiąże się z poetyką karnawału¹⁶, można sprowadzić do kilku fundamentalnych założeń. Przypomnę wypowiedź Stanisława Balbusa, świetnie syntetyzującą myśl Bachtina:

Cechy „poetyki karnawału” (ahierarchiczność, familiarność kontaktów międzyludzkich, odwracanie i parodiowanie usankcjonowanych społecznie wartości, profanacje, mezalianse, ambiwalencje znaczeń, nastawienie na momenty zmiany, sytuacje kryzysowe itd.) stanowią niejako archeologiczny wykładnik późniejszych sytuacji literackich, których karnawał był prądem i które się od tego prądu oderwały, modyfikując swoje pierwotne sensy w trakcie ewolucji historycznej¹⁷.

Wiele z tych elementów znaleźć można w prozie Tyrmanda. Oczywiście, występują one w różnym natężeniu i niejednokrotnie nie są tak wyraziste jak choćby u Rabelais’go. Służą wszakże innemu celowi – przybliżeniu mechanizmów funkcjonowania ustroju komunistycznego. Karnawał więc staje się tylko narzędziem, nie da się zrekonstruować „ludowej kultury śmiechu” na podstawie diariusza. Utwór zawiera jedynie pewne użyteczne dla autora elementy skarnawalizowane. To właśnie dzięki nim diarysta neutralizuje niektóre cechy ustroju, czyniąc zeń „wesołe straszdyło”. W *Dzienniku* zarysowuje się także wyraźna opozycja: karnawał (Tyrmanda) – kultura oficjalna. Ten aspekt tekstu wpisuje się w tradycję powojennego dowcipu politycznego. Dowcip jako manifestacja nieskrępowanego „ludowego śmiechu” stawał się orężem tych, którzy nie mogli walczyć z ustrojem inaczej – czyli większości społeczeństwa. To właśnie spontanicznie tworzone dowcipy opisywały „na gorąco” rzeczywistość PRL-u, często czyniąc z niej „wesołe straszdyło”¹⁸. Jednym z najważniejszych składników tego gatunku była, podobnie jak w *Dzienniku 1954*, groteska. Tam gdzie zawodził obiektywizm diagnozy, sytuację wyjaśniał „ludowy śmiech”:

Ograniczenia wolności, nieudolne rządy partii komunistycznej nazwanej dla niepoznaki „władzą ludową”, marnotrawna gospodarka i wszechobecny bałagan sprawiły, iż dowcipów było więcej niż pod okupacją niemiecką. [...] Była w tym pewna prawidłowość: im gorzej, tym więcej pojawiało się kawałów¹⁹.

Pewne fragmenty *Dziennika 1954* łączą się z dowcipami, które są manifestacją „ludowej kultury śmiechu”. Tyrmand cytuje i przetwarza krążące po Warszawie dowcipy, jego pisarskie ucho jest niezwykle wyczulone na „głos” stolicy.

Zanim przejdę do szczegółowego omówienia elementów groteski w Tyrmandowskim diariuszu, pozwolę sobie na pewną dygresję. Otóż relacje kultury oficjalnej i karnawału były złożone. Ta pierwsza bowiem niejako przyzwalała na istnienie karnawałowego święta. Z kolei święto to w pewien sposób sankcjonowało

¹⁶ Czasami groteskę nazywa Bachtin „poetyką karnawału” (*Twórczość Franciszka Rabelais’go* [...], s. 43).

¹⁷ S. Balbus, *Propozycje metodologiczne M. Bachtina*. Wstęp w: Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’go* [...], s. 15.

¹⁸ Zob. *Dowcip surowo wzbронiony. Antologia polskiego dowcipu politycznego*. Red. V. Sygula-Gregorowicz, M. Waloch. T. 1. Toruń 1990; t. 2: 1991.

¹⁹ *Do łaskawego czytelnika*. W zb.: *Kawały, czyli anegdoty polityczne z PRL i nie tylko*. Red. Facet. Warszawa 2005, s. 10.

istnienie kultury oficjalnej jako jedyne go prawodawcy. Relacja Tyrmand–komunizm budowana jest z reguły na takim samym schemacie. Wszak autor *Złego*, zdeklarowany opozycjonista, nie podlegał szczególnym represjom. Nie mógł tylko drukować, co wiązało się z brakiem możliwości zarobkowania i było prywatną tragedią pisarza. Jego działalność opozycyjna, jakkolwiek czasami spektakularna, nie wyrządzała wielkiej szkody ustrojowi. Tyrmand doskonale o tym wiedział, czemu dawał wyraz na kartach dziennika:

Ja wiem o Ochabie, ale co on wie o mnie? Ja pyskuję, że go zwalczam poprzez odmowę partycypacji, przez protest, przez poświęcenie życia dla prawd noszonych w sobie, przez pogardę dla lukratywnych zakłamań. Ochab chyba umarłby ze śmiechu, gdyby mu o tym powiedziano. Byłby to jedyny efekt mej walki. [s. 98]

Postawa diarysty nie przynosiła żadnych doraźnych korzyści. Nie miał on wcale poczucia, że jego postępowanie jest czymś znaczącym. Działając jednak nawet w tak wąskim zakresie, tworzył rodzaj karnawału, który był odpowiedzią na represje ustroju. Wiedział też, iż charakter jego aktywności opozycyjnej paradoksalnie sankcjonuje pewne aspekty kultury oficjalnej. Po jednej z wizyt u Koźniewskich konstatował:

Rozumiałem i czułem, jak strasznie jestem ważny dla Koźniewskich: potwierdzam ich najukochańsze pozytywy, najczulsze słuszności. Tyrmand nie aresztowany ani nie umarł z głodu, czyli nie jest źle! Jest dobrze, błogo, humanitarnie i w drodze do najszczytniejszych ideałów polsko-ogólnoludzkich. [s. 121]

Diarysta zauważa, iż brak drastycznych represji ze strony władz jest dla Koźniewskich dowodem na rzeczywistość wolność i liberalizm ustroju. Drobnie szykany w tym przypadku właściwie nie dla jego rozmówców nie znaczą. Tym samym osoba wolnego Tyrmanda-dysydenta sankcjonuje głoszony przez komunistów postulat wolności słowa i jednostki. Tutaj jednakże ujawnia się element karnawalizacji. Diarysta bowiem może być uznany za niewinnego tylko w rzeczywistym świecie oficjalnych wartości. W świecie groteskowo przetworzonym wina Tyrmanda jest oczywista i nie podlega dyskusji. Sam pisarz zdaje sobie sprawę, iż sytuacja ta jest swoistym odwróceniem. W dalszej części wywodu stwierdza:

Do głowy im nie przyjdzie, że niewinny i nie aresztowany facet to normalność, a nie objawienie cudów ideologii. Że wystarczające odżywianie nie jest dowodem braku prześladowań. [...] Jak oni do tego doszli? [s. 121]

Konstatację Koźniewskich należy traktować jako głos kultury oficjalnej, gdyż tak traktuje ją Tyrmand. Pisarz mówi tutaj o nowej koncepcji dobra i zła. Postępowanie Tyrmanda potwierdza pewne odwrócenie zasad. Mimo iż jest on zdeklarowanym antykomunistą, wpisuje się w odwrócony, karnawałowy schemat. Dla Koźniewskich staje się też integralną częścią systemu. Jego postawa mimowolnie sankcjonuje panujące w nim prawa.

Podczas jednej z rozmów Kisiel, w niczym nie umniejszając heroicznej postawy przyjaciela, ostrzega: „Skacz, jak możesz, ale uważaj, jak skaczesz, bo wiesz, że skaczesz z cudzej łaski i cudzego przyzwolenia...” (s. 103). Postać diarysty jest nierozzerwalnie związana z ustrojem, dopełnia go swym karnawałowym aspektem. Tyrmand bowiem działa na granicy między karnawałem a kulturą oficjalną. Jego postawa ma wiele wspólnego z figurą błazna, który przenosi karnawał w czas po-

zakarnawałowy. Opozycyjność w tym przypadku sankcjonuje pewne elementy ustroju, znaczy to, iż bez przyzwolenia krytykowanego systemu krytyka byłaby niemożliwa. Oczywiście, w przypadku Tyrmanda krytyka ta ma zasięg ograniczony, ale o to przecież chodzi. Dzięki temu inni ludzie, myślący podobnie jak Koźniewscy, widzą w tej postawie dowód na zdrowie systemu. Tyrmand więc, jako reprezentant opozycji, doskonale wpisuje się w złożony schemat relacji między karnawalem a kulturą oficjalną. Ujawnia się tu także pewna właściwość obrzędów „ludowej kultury śmiechu”, a mianowicie brak podziału na widzów i aktorów. Tyrmand chciałby być tylko widzem i kronikarzem, lecz świat karnawału wciąga go w orbitę swego oddziaływania.

Zwrócenie uwagi na tę sytuację wydaje się dobrym wstępem do szczegółowej analizy związków *Dziennika 1954* z poetyką karnawału.

PRL jako karnawałowy „świat na opak”

Wychodząc od aspektów najogólniejszych, stwierdzić można, iż rzeczywistość roku 1954 przedstawiona na kartach Tyrmandowskiego diariusza nosi cechy groteskowego przetworzenia, którego fundament stanowi wieczna niegotowość. Obowiązujący ustrój nie jest formacją skończoną, wciąż ewoluuje. Wszelkie przeobrażenia stanowią jego siłę napędową. Jednocześnie widoczny jest nieustanny moment zmiany, który łączy się z sytuacją kryzysową. Immanentną cechą świata przedstawionego jest karnawałowe napięcie i nieustanna gotowość do dalszych przekształceń. Symboliczna śmierć i odrodzenie, tak ważne dla Bachtinowskiego rozumienia groteski, to zjawiska powszechnie. Wieczną niegotowość ustroju Tyrmand ukazał przez pryzmat historii gmachu YMCA, w którym od kilku lat mieszkał. Dzieje budynku związane są z licznymi prześladowaniami i mnóstwem drobnych szykan, jakich od roku 1950 władza nie szczędziła lokatorom. W ten sposób chciała ona zmusić ich do wyprowadzki, by bez przeszkód przejąć budynek. Na marginesie tych wydarzeń można zaobserwować charakterystyczną dla ustroju niegotowość:

na miejsce tych, co uciekli, wprowadzali się notable i ważniacy z prześladowających nas organizacji; w międzyczasie organizacje, jak to w komunizmie, ulegały nieustannym przeróbkom, czystkom, likwidacjom i wczorajsi dygnitarze w mgnieniu oka przetwarzali się w napiętnowanych odchyleńców, sabotażystów, trockistów, Bóg wie co, czyli przez noc z prześladowających stawali się prześladowanymi, solidaryzującymi się z nami bojownikami o prawa umęczonych lokatorów, pełnymi wigoru i moralnego oburzenia. [s. 51]

W wykreowanej przez Tyrmanda groteskowej rzeczywistości losy ustroju sprowadzone zostają do historii budynku. Panuje tu ciągły ruch. Ci, którzy teraz są „na górze”, szybko mogą zostać zdetronizowani i znaleźć się na dole. Wciąż niegotowy ustrój ewoluuje, nieustannie znajdując w swym łonie elementy niepożądane. Niepewność i niestałość świata przedstawionego wynikała z niegotowości, mającej niebagatelne konsekwencje dla życia jednostki. Podobnie było w karnawale. Uczestnik, za sprawą karnawałowego żywiołu, w każdej chwili mógł znaleźć się „na dole”. Stałym elementem była detronizacja króla-błazna. Tutaj brak tak spektakularnego elementu. Widać wszakże ów żywioł zmienności, powodujący, iż w świecie tym nikt nie ma miejsca przypisanego na stałe. Wszystko jest względne – tak zachowania, jak i poglądy. Charakterystyczna dla ustroju jest ciągła prze-

miana i niezliczone reinterpretacje mglistych założeń komunizmu²⁰, prowadzące w konsekwencji do niemal cyklicznego uznawania niedawnych zwolenników za wrogów. Jednostka uwikłana w taką niejasną rzeczywistość musiała czuć się zagubiona. Nie było tu bowiem nadrzędnej prawdy – diarysta przedstawia nam świat względności, który dla niego może mieć wymiar humorystyczny, ponieważ patrząc z odpowiedniego dystansu, jest w stanie wytknąć wszystkie niekonsekwencje i absurdy fundowane przez ustrój. Podobną funkcję pełnił dowcip polityczny.

Inaczej wszakże jest w przypadku tych, którzy są w system uwikłani i brak im odpowiedniego dystansu. Przykładem sytuacji, kiedy zmienność i permanentny „moment kryzysu” wpływa na życie jednostki, może być opis próby nakręcenia filmu przez zdolnego reżysera, Jerzego Zarzyckiego. Otóż Zarzycki miał przenieść na ekran dobry scenariusz Miłosza i Andrzejewskiego. Zabrał się do pracy, która ze względu na omawianą zmienność świata przedstawionego trwała trzy lata i, mimo talentu reżysera, zaowocowała dziełem raczej słabym. Tyrmand pisze, dlaczego tak właśnie się stało:

Początkowo *Robinson warszawski* miał być wizją samotności człowieka i człowieczeństwa w beznamiętnej ruin opuszczonej przez ludzi, po Powstaniu, Warszawy. W międzyczasie jednak powstał cheder socrealizmu i Zarzycki musiał „dokręcać”. Najprzód nieodzowna okazała się postać szlachetnego oficera radzieckiego, której brak było w oryginalnym scenariuszu; wkrótce potem potrzebny był „dobry” Niemiec, bo właśnie powstała NRD; potem zauważono nieobecność bojowców Armii Ludowej, a potem uznano, że musi być i „wyzwolenie” z rąk lubelskiego rządu, i tak dalej, i dalej, i bez końca. [s. 153]

We fragmencie tym występują charakterystyczne dla groteski elementy: wyolbrzymienie, przesada, karykatura. Reżyser nie nadążał za ewolucją świata, który chciał utrwalić w swym dziele. Nic dziwnego, wszak rzeczywistość, co bezbłędnie uchwycił Tyrmand, wciąż się zmieniała, a przeobrażenia te nie miały końca. Zatem film Zarzyckiego nie mógł być dziełem kompletnym i skończonym. Podobnie uchwycenie groteskowej rzeczywistości w trakcie jej przemian byłoby niemożliwe. Można ją opisywać jedynie z pewnej perspektywy, wtedy gdy przekształcenia te już się zakończyły. Wówczas dopiero istnieje szansa, iż opis nadąży za zmiennością. Diarysta nie używa tutaj słowa „groteska”, jednakże mechanizm jest czytelny. Tylko w rzeczywistości groteskowo przetworzonej realizacja filmu Zarzyckiego nie mogła się zakończyć. Mówiąc inaczej, reżyser był zawsze za karnawałowym korowodem reprezentującym żywioł zmienności i bezskutecznie próbował go dogonić.

Mimo iż problem niegotowości sygnalizowany jest w dzienniku na marginesie, to on właśnie kształtuje podstawowe prawa rządzące światem przedstawionym. Leży bowiem u podstaw innych zmienności. Powoduje też widoczną relatywizację wszelkich wartości. Przystaje istnieć prawda obiektywna – jest tylko prawda chwili. Zmienność groteskowego świata w *Dzienniku*, podobnie jak w karnawale, często bywa irracjonalna i trudno uchwycić jej przyczyny oraz fazy, a co za tym idzie, nie można przewidzieć jej kierunku. Tyrmand kreśli rzeczywistość lat pięć-

²⁰ Zob. E. M o z e j k o, *Realizm socjalistyczny. Teoria, rozwój, upadek*. Kraków 2001, s. 240–254. Autor analizuje różne wersje doktryny sformułowanej przez jej prawodawców, zwracając uwagę na nieścisłości i niedopowiedzenia.

dziesiątych jako wciąż niegotową, „stającą się”. Stąd też wszystko wokół niego jest nietrwałe i niepewne. Trudno cokolwiek planować, komukolwiek ufać, wszak pochodną niestałości ustroju jest niestałość ludzkich postaw i charakterów. Nie ma w tym jednak nic dziwnego, postępowanie według jakichkolwiek określonych zasad było niemożliwe, gdyż takie nie istniały. Podobny mechanizm rodził różne absurdy ustroju. „Świat na opak” nie tylko bowiem zmieniał *modus* stosunków międzyludzkich, modyfikował także dotychczasową przynależność do określonych grup społecznych i zawodowych. Ludzie byli zmuszeni do postępowania według zasady „na opak”:

Fauna i flora komunizmu polega na odwróceniu zasady normalności, w której co silniejsze i zdolniejsze dąży wzwyż, do ujawnienia się, do osiągnięcia. W komunizmie zdolniejszy i silniejszy, o ile nie chce ulec nowej wierze albo po prostu nie chce mieć z nią nic wspólnego, chowa się, idzie w dół, szuka zacisznego kąta, koncentruje swą inteligencję i przedsiębiorczość na znalezieniu sobie najwygodniejszego odosobnienia, z dala od twórczych nurtów życia. [s. 366]

Groteska dotykała niemal każdej sfery działalności ludzkiej. Człowiek inteligentny i wykształcony, który z różnych przyczyn nie chciał wejść w przestrzeń oddziaływania kultury oficjalnej, wkraczał w skarnawalizowaną rzeczywistość, gdzie obowiązywała zasada: „im lepiej, tym gorzej”. Wszystkie talenty musiał zatem spożytkować na ukrywanie swej prawdziwej wartości dla ustroju. Ten aspekt „świata na opak” jest przytłaczający. Dla jednostki takiej jak diarysta, który dorastał przecież przed wojną, świat ów jest nie do zaakceptowania. Jednak nie można było nic zrobić. Oto negatywna cecha groteskowo przetworzonej rzeczywistości PRL-u.

W *Dzienniku 1954* pisarz przekształca rzeczywistość lat pięćdziesiątych w oparciu o określony wzorzec. Konstruuje zatem groteskowe odbicie kultury oficjalnej, której istnienie w tym przypadku proces ten warunkuje. Dzięki temu kultura oficjalna zostaje ośmieszona, pozbawiona swej „pierwotnej grozy”. Dzieje się tak przez liczne detronizacje. Detronizacja polegała bowiem na sprowadzaniu uznanych dotąd wartości na plan „dołu”, często łączyła się także z desakralizacją. Jak wiadomo, komunizm niezwykle silnie rozwinął sferę własnego *sacrum*. Sposób karnawalizacji tej sfery zaliczyć można do jednej z Bachtinowskich kategorii, którą jest profanacja. Widowisko karnawałowe charakteryzuje się niezliczoną ilością pomniejszych, bluźnierstw, wykpiwaniem przedmiotów i tekstów związanych z religią. Podkreślić należy, iż parodiowane obrzędy pozbawione są dogmatycznej i magicznej mocy: nie ma w nich prośby czy dziękczynienia. Bachtin zaznacza, iż kategoria ta, podobnie zresztą jak pozostałe, jest odbiciem ludzkich myśli o swobodzie i równości, które od wielu wieków nurtują cywilizację europejską. U Tyrmanda aspekt ten ujawnia się szczególnie wyraźnie, jeśli weźmiemy pod uwagę wszechobecną atmosferę zniewolenia, która była efektem ubocznym recepcji kultury oficjalnej.

Profanacje w diariuszu są niezwykle wyraziste, gdyż przedmiotem wielu analiz pisarza jest Warszawa – święte miejsce socjalizmu. Otrzymujemy zatem groteskowy obraz stolicy, który jest przetworzeniem obrazu socrealistycznego. By lepiej pokazać opozycję: kultura oficjalna – karnawał, chciałbym naszkicować obraz miasta stołecznego, który wyłania się z ówczesnych utworów pisanych zgodnie

z założeniami socrealizmu. W tym celu posłużę się kilkoma cytataми z tekstów uznawanych w latach pięćdziesiątych za dzieła o wysokich walorach artystycznych i ideowych. Dopiero na tym tle Tyrmandowskie przetworzenie ukaże swą jaskrawość.

Warszawa w twórczości socrealistycznej jawi się jako centrum nowych, pozytywnych przemian, niedościgniony wzór, gdzie ideały socjalizmu są wdrażane w życie najlepiej. To tutaj przecież ma swą siedzibę Komitet Centralny PZPR, gdzie zapadają najważniejsze dla kraju decyzje. Tutaj także podejmuje się tak istotny w latach powojennych trud odbudowy. Zadaniem literatury było kreowanie takiego właśnie obrazu Warszawy.

Poszczególne utwory były dla czytelników rodzajami przewodników po odbudowującym się mieście. Oczywiście, mam tu na myśli przewodniki ideologiczne. Zatem czytając socrealistyczne utwory dotyczące miasta stołecznego, odbiorca poznawał jego wymiar symboliczny. Uczył się, w jaki sposób „czytać” nowo powstałe gmachy, lepiej rozumiał to, co się wokół niego działo. Na tę właściwość ówczesnych tekstów zwraca uwagę Wojciech Tomasik:

architektura stalinowska „mówi” literaturą; założenia *architecture parlante* realizowane są wspólnym wysiłkiem projektantów socjalistycznych miast i ludzi pióra. Jedni drugim są tak samo potrzebni: forma architektoniczna zawdzięcza ideowe treści przekazom słownym; realizm socjalistyczny sprzęga działania architekta i inżyniera z aktywnością pisarską²¹.

Literatura staje się nośnikiem treści będących manifestacją kultury oficjalnej. W przypadku kreowania obrazu Warszawy proces ten widać wyjątkowo wyraźnie. Ujęcie socrealistyczne tworzy zatem podstawę dla Tyrmandowskiej groteski. Groteskowość ta będzie szczególnie wydatna w sytuacji kreowania obrazu miasta stołecznego, które prócz tego, iż było miejscem swoistego kultu, stanowiło także wzór miasta „dźwigającego się z gruzów”. Na ten aspekt wyidealizowanego obrazu stolicy zwraca uwagę Tomasik, pisząc o dziesiątkach utworów przedstawiających „rosnącą Warszawę”. W tym kontekście miasto stołeczne staje się rodzajem socjalistycznej Arkadii – ogrodem z „lasami” dźwigów, „rosnącymi” murami, ziemią „kwitnącą” czerwienią domów²². Idealizacja taka tworzy logiczną przestrzeń dla karnawalizacji i związanych z nią pomniejszeń. Najpierw jednak warto przyrzeć się kilku przykładom z kręgu kultury oficjalnej.

O stolicy jako o miejscu socrealistycznego kultu pisał Kazimierz Brandys w swej powieści *Obywatele*, uznanej przez krytykę socrealistyczną za arcydzieło²³. Jeden z bohaterów, przyjeżdżający do stolicy, czuje się przytłoczony i oszołomiony:

W Warszawie zobaczył własnymi oczami wiele rzeczy, o których dotąd tylko wiedział. Czytał przecież, a nawet sam nieraz pisał był o odbudowie i wielkich przemianach, zdając sobie zresztą sprawę, że bierze w nich udział jako syn klasy robotniczej miasta P., która wywłaszczyła i ujęła przemysł burżuazyjny w swoje ręce. Ale tutaj, w Warszawie, wszystko to ujrzał

²¹ W. T o m a s i k, *Czy architektura może zastąpić literaturę? O propagandzie monumentalnej*. W: *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*. Wrocław 1999, s. 53.

²² *Ibidem*, s. 57.

²³ Zob. M. G ł o w i ń s k i, *Powieść na miarę naszych czasów*. W: *Rytuał i demagogia. Trzynastu szkieł o sztuce zdegradowanej*. Warszawa 1992.

podniesione do niezmierniej wysokości, w najwyższym skupieniu nagromadzonych sił – jakby promieniujących mocnym, żarliwym blaskiem na całą ziemię, na wszelkich ludzi, na przyszłość i przeszłość²⁴.

Paweł Czyż, pochodzący z miasta P., które może być dowolnym miastem na mapie Polski, z niemal religijną czcią spogląda na rzeczy, o których dotąd tylko słyszał lub je sobie wyobrażał. Oczywiście, w mieście P. również trwa „budowanie nowej rzeczywistości”, zapewne działa tam organizacja partyjna, jednak to dopiero w Warszawie marzenia o socjalizmie zdają się w oczach Pawła urzeczywistniać. Podobnie jest w *Węglu* Aleksandra Ścibora-Rylskiego. Jeden z bohaterów stwierdza: „Stąd [tj. ze Śląska] daleko i do Warszawy, i do socjalizmu”²⁵. Nazwa stolicy i termin „socjalizm” nabierają tutaj znaczenia niemal synonimicznego. Mówiący widzi wokół siebie piętrzące się problemy, których rozwiązanie zdaje się być ponad jego siły (trudności z wykonaniem planu, kłopoty z załogą). Zdanie to zabarwione jest nutą goryczy, gdyż wypowiada je bohater negatywny – inżynier Prosty. Nawet on jednak uświadamia sobie, iż jest w kraju miejsce, w którym podobne problemy udało się przezwyciężyć, miasto, z którego w chwili krytycznej nadejdzie pomoc. Z kolei Andrzej Uriaszewicz, bohater *Ucztę Baltazara* Tadeusza Brezy, przebywając w różnych częściach kraju jest świadkiem głębokich przemian. Jednakże zdaje sobie sprawę, iż na siłę tych przemian pośredni wpływ ma Warszawa – przykład organizacji socjalistycznego porządku. To tam na budowy wprowadza się nowe metody pracy (np. trójki murarskie), tam również jest wielu przodowników – socjalistycznych herosów, których niewiarygodne wyczyny inspirują robotników z całego kraju. Warszawa powieści produkcyjnych emanuje jakąś tajemniczą siłą, a widziana z perspektywy dalekich zakątków Polski, nabiera charakteru wręcz mitycznego. I to nie tylko dlatego, iż stosowana tutaj najnowocześniejsza technika wysuwa ją na czoło odbudowujących się miast. Bohater Brandysa „chodził ulicami, przez które niegdyś Dzierżyński prowadził robotnicze manifestacje; zwiedził miejsce, gdzie zginął powstańczy sztab Armii Ludowej [...]”²⁶. Dla komunisty stolica jest nie tylko wzorem, lecz również przedmiotem swoistego kultu. To w stolicy przecież rozegrały się tak ważne dla młodego, „ludowego” państwa wydarzenia. Tomasiak określa miasto stołeczne jako „centrum polskiej przestrzeni symbolicznej”²⁷.

Taki właśnie obraz Warszawy lansowany był przez kulturę oficjalną. Tyrmand natomiast profanuje miejsce socjalistycznego kultu, obniżając na plan „dołu” symbole i wartości będące wyznacznikami tego kultu. Na marginesie podkreślę jeszcze raz, iż modeli świata przedstawionego nie rozpatrzę tu w oparciu o rzeczywistość pozaliteracką. Tak jak kultura oficjalna istniała w tekstach i na podstawie tychże jest rekonstruowana, tak karnawalizacja jest również tekstowa i nie należy utożsamiać jej z rzeczywistością pozaliteracką²⁸. W niniejszym artykule dokonu-

²⁴ K. Brandys, *Obywatele*. Warszawa 1954, s. 64.

²⁵ A. Ścibor-Rylski, *Węgiel*. Warszawa 1950, s. 30.

²⁶ Brandys, *op. cit.*, s. 64.

²⁷ W. Tomasiak, *Cmentarz i ogród. O dekompozycji symbolicznej przestrzeni Warszawy*. W: *Inżynieria dusz*.

²⁸ Zob. Z. Jarosiński, „*Obywatele*” – *falszywe arcydzieło*. W: *Nadwiślański socrealizm*. Warszawa 1999. Autor wykazuje, iż topografia Warszawy w *Obywatelach* jest głęboko zafalszowana.

ję po prostu porównania socrealistycznego obrazu Warszawy z jego groteskową wersją w *Dzienniku 1954*.

Warszawa w diariuszu rzeczywiście nosi ślady różnorodnych działań ustroju. Większość z tych działań autor uważa jednak za skrajnie negatywne. Dlatego też w *Dzienniku* często występuje groteskowe ujęcie miejsc symbolicznych z punktu widzenia socjalizmu. Zacznijmy od analizy sposobu przedstawienia jednego z najbardziej charakterystycznych symboli – Pałacu Kultury i Nauki²⁹. Stwierdza Tyrmand:

Prasa ocieka lojem służalstwa, pisząc o „wspaniałym darze Związku Radzieckiego dla Warszawy”, nikomu niepotrzebnym drapaczu chmur. Gdyby chcieli naprawdę coś darować, przysłaliby kilkaset wagonów tramwajowych. Lecz ich celem jest zaznaczać się, nie obdarzać, w tym celu drapacz chmur jest jak ułał. [s. 173–174]

Tyrmand trafnie rozpoznaje funkcję Pałacu Kultury. „Drapacz chmur” ma umożliwić oderwanie od kwestii przyziemnych. Za sprawą tej budowli twórcy kultury oficjalnej, której Pałac jest znakiem, przenoszą obserwatora w podniebną sferę „ducha”. Jest to pokrewne wertykalizmowi średniowiecza: im dalej od ziemi, tym bliżej doskonałości. Nie może zatem dziwić wysokość budowli. Diarysta natomiast nie docenia wartości podarunku. Dla niego liczyłyby się bardziej wagony tramwajowe, które przecież są znakiem sfery przyziemnej, wiążą się z cielesnością i codziennymi, błahymi potrzebami człowieka. Stawianie sfery przyziemnej nad sferą duchową symbolicznie degradowuje Pałac Kultury. Oto inny fragment:

Groza socrealizmu zmaterializowała się w samym środku miasta jak kwitnąca narośl na nosie pijaka. A teraz wokół ruskiego architektonicznego rozpasania projektuje się polski jarmark socrealistycznej wyobraźni. [s. 221]

Diarysta dostrzega symboliczny wymiar Pałacu Kultury, jednak interpretuje go „na opak”. „Wspaniały dar ZSRR dla stolicy” jest dla niego symbolem nie „bratniej” pomocy, lecz zniewolenia. Jawi mu się jako górujący nad miastem złowrogi znak radzieckiej dominacji. Symbolika wymiaru w tym przypadku także ulega odwróceniu. Wielkość nie wywołuje dodatnich konotacji, nie jest znakiem hojności, lecz staje się wprost proporcjonalna do chęci dominacji. Tyrmand odwraca efekt, jaki miał być osiągnięty przez „propagandę monumentalną”. Abstrahując od artystycznego wymiaru budowli (tu pisarz również jest niezwykle krytyczny), zauważyć należy, iż osią karnawalizacji staje się detronizacja symbolu przyjaźni do rangi znaku zniewolenia. Ważny jest także aspekt topograficzny: budowla stoi w samym środku miasta. W punkcie centralnym stolicy objawia się to, co tkwi u podstaw ustroju, czyli zależność od Związku Radzieckiego. Diarysta profanuje socrealistyczny symbol i podkreśla jego nieprzydatność, silnie akcentując opozycję: zaznaczać–obdarzać. Dar ów miał być przecież swoistym uświęceniem nowej drogi obranej przez młode państwo ludowe. Tymczasem słowo „zaznaczać” sugeruje zupełnie inny cel, który przyświecał darczyńcom. Warto zwrócić też uwagę na wyraźnie pomniejszającą metaforę „narośl na nosie pijaka”. Sugeruje ona jednoznacznie niemoc połączoną z brakiem wpływu na decyzję o ewentualnym odrzuceniu podarunku. Wiąże się także z przyziemną sferą „cielesności” i „materii”, co

²⁹ O znaczeniu Pałacu dla kultury oficjalnej pisze K. Rokicki (*Kłopotliwy dar: Pałac Kultury i Nauki*. W zb.: *Zbudować Warszawę piękną... O nowy krajobraz stolicy (1944–1956)*. Red. J. Kochanowski, T. Markiewicz, K. Rokicki. Warszawa 2003).

odziera budowlę z socrealistycznego mistycyzmu. Zdetronizowany Pałac Kultury w groteskowym świecie diariusza staje się symbolem zniewolenia i wszechobecności dyktatury radzieckiej w Polsce. Lud zresztą nadał mu wiele mówiące określenie – „Pekin”, pochodzące od nazwy przedwojennej czynszówki, w której mieściły się domy rozpusty (s. 221). Ponadto wrażenie „dołu” uzyskuje autor, łącząc ze sobą rzeczowniki-klucze: groza, rozpasanie, jarmark. Dwa ostatnie nawiązują do groteskowej przesady, natomiast nazwanie gmachu zmateriaлизованą „grozą socrealizmu” wprowadza nastrój swoistej frenezji. Wszystkie te elementy odzieraają budowlę z jej pierwotnej symboliki. Wydaje się też, iż tekst Tyrmanda wpisuje się w proces stopniowej desakralizacji Pałacu Kultury³⁰. Świetnie współbrzmi także z opowiadanymi o Pałacu dowcipami: „Skąd w Warszawie jest najpiękniejszy widok? Z Pałacu Kultury. Czemu? Bo nie widać Pałacu Kultury”, „Jaka jest różnica między Wieżą Eiffla a Pałacem Kultury? Jak między *Soir de Paris* a *pissoir de Varsovie*”. Dowcipów takich powstało wówczas wiele, tekst *Dziennika* zatem wpisuje się także w nieoficjalny głos „ludowej kultury śmiechu”.

Warszawa jako centrum socjalizmu miała być przykładem wzorowego placu odbudowy. Znane hasło: „odbudujemy miasto, by było piękniejsze niż we wspomnieniach”, powtarza się wielokrotnie w filmach tamtego okresu traktujących o problemach współczesności³¹. U Tyrmanda wszakże etos odbudowy konsekwentnie sprowadzony zostaje na plan „dołu”. Wyraźnie kontrastuje to z oficjalnym obrazem odbudowującego się miasta. Dumę socjalistycznej Warszawy, Marszałkowską Dzielnicę Mieszkaniową, przedstawia Tyrmand w następujący sposób: „kamienny tort, pokryty balkonami z głazów, obwieszony szesnastometrowymi słupami kolumn, pomiędzy monumentalnością kapiteli wietrząca się pościel i pomordowane na niedzielny obiad kury” (s. 225). Diarzysta demitologizuje to ważne dla kultury oficjalnej miejsce. Wprowadza charakterystyczne, groteskowe zestawienia: „kamienny tort, pokryty balkonami z głazów”, „pomordowane na niedzielny obiad kury”. Ponadto monumentalność i patos posiadające wymiar ideologiczny łączą się z przyziemnymi aspektami życia: jedzeniem i spaniem. Naruszona zostaje w ten sposób zasada socrealistycznego *decorum*, a obraz zostaje przeniesiony w sferę groteski. Parodystyczną wymowę fragmentu wieńczy przymiotnik „pomordowane”, przewrotnie podkreślający „cielesność” i rzekomą doniosłość wszystkiego, co dzieje się w obrębie MDM.

Dla kultury oficjalnej MDM stanowiła miejsce szczególne, o czym Tyrmand wiedział doskonale. Miejsce to bowiem, prócz walorów użytkowych i estetycznych, miało wymiar symboliczny. Wojciech Włodarczyk pisze, iż urbanistyczny kształt MDM to wynik postulatów ideowych, a dzielnica musiała spełniać kilka istotnych, z punktu widzenia ideologii, warunków. Najważniejsza była przestrzeń – chodziło o pomieszczenie masowych manifestacji. Równie ważne było zachowanie równowagi między cechami formacji śródmiejskiej a dzielnicą robotni-

³⁰ Na tę stopniową desakralizację, prowadzącą do ujęć najbardziej jaskrawych – w *Małej apokalipsie* T. Konwickiego i *Rozmowach kontrolowanych* S. Chęcińskiego – zwraca uwagę W. Tomasiak (*Między trasą W-Z a Pałacem Kultury. O dwóch fazach polskiej kultury stalinowskiej*. W: *Inżynieria dusz*).

³¹ Zob. P. Zwierzchowski, *Szeroka droga – socrealistyczny zapis kultury*. W: *Pęknięty monolit. Konteksty polskiego kina socrealistycznego*. Bydgoszcz 2005.

czą³². Budowa ta nabierała znaczenia szczególnego także ze względu na to, iż miała być pierwszą w pełni socrealistyczną inwestycją. Władza w oficjalnych tekstach często podkreślała jej symboliczny wymiar – do roku 1954 ukazało się kilkadziesiąt artykułów traktujących o nowym przedsięwzięciu. Oficjalny obraz MDM zostaje jednak w diariuszu groteskowo przetworzony:

komuniści postanowili zreorganizować zabudowę w imię przestrzeni użytkowej dla pseudorewolucyjnych, w gruncie rzeczy wiernopoddańczych manifestacji pierwszomajowych, październikowych. Czyli w miejsce dla imponujących i obezwładniających pochodów, otoczone mieszkaniowymi ulami, skąd komunistyczne termity machać będą chusteczkami przewalającym się pod ich termitierami tłumom i transparentom. [s. 225]

Podobnie jak w przypadku Pałacu Kultury wprowadza tu Tyrmand element detronizacji. Masowe manifestacje, które były przecież częścią ustroju, zostały potraktowane w sposób wyraźnie pomniejszający. Wszak kultura oficjalna zakładała pewną sytuację modelową: MDM to doskonała przestrzeń do ulokowania mas społecznych wyrażających swe poparcie dla władzy – zgromadzenie wierznych w miejscu o cechach sakralnych. Tyrmand jednak nie tylko przekreśla symboliczny wymiar miejsca, ale także relatywizuje samą ideę manifestacji i poparcia dla niej. Sformułowanie „komunistyczne termity” niewątpliwie sugeruje masowość, rozumianą wszakże jako stadny instynkt, co odziera rytuał z aspektu rzeczywistego, mistycznego przeżycia. Fragment wieńczy aliteracja reifikująca: „termitierami tłumom i transparentom”, potęgująca kreację Tyrmandowskiego „dołu”. Wizja pierwszomajowego pochodu jest zatem wizją groteskową. Nie ludzie pośród domów, lecz termity i ule – oto obraz skarnawalizowanego święta. Tak jak w średniowiecznym karnawale osioł ubrany w insygnia biskupie wpuszczany bywał do kościołów, tak tutaj, jak na komendę, ludzie utożsamiani z bezmyślnymi owadami oddają mechaniczny hołd uczestnikom pozbawionego sensu rytuału, który obserwują ze swych uli. Nie ma tu mowy o „uświadomionym proletariacie” i przeżywaniu oficjalnej uroczystości w sposób, w jaki przedstawia to Brandys w *Obywatelach*:

Nie musieli teraz wybijać kroku [idący w pochodzie], pochwycił ich mosiężny rytm kilku orkiestr; zwarli się mocniej. Szli wyprężeni, z zapartym oddechem, w grzmocie braw i okrzyków. Pierwsza trybuna: niska, odkryta; sygnęły się z niej kwiaty. Ludzie o skośnych oczach śmieją się, klaszcząc małymi dłońmi ponad głowę. Delegaci z pola walki... – Ma-o-Tse! Kim-Ir-sen!... – Mignęły berety francuskich dziennikarzy. – Po-kój! Po-kój! Po-kój! – Roje gołębi wysoko ponad flagami. Znowu kwiaty... – Niech żyją! Proporczyki w czyichś rękach, jakieś dziecko uniesione w górę³³.

Wróćmy jednak do Tyrmanda. Otóż symbolika domu-ula również pomniejsza walor MDM jako idealnego miejsca mieszkalnego, łączy się bowiem z dużym skupiskiem ludzi podlegających ścisłym rygorom. Tyrmand, posługując się groteską, niszczy ideologiczne fundamenty socrealistycznej architektury. O najważniejszych z nich pisze Tomasik: „harmonia, symetria, ład i stabilność, jednym słowem

³² Zob. W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*. Paryż 1986. W rozdziale poświęconym Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej autor przedstawia proces powstania inwestycji, pierwotne plany i ich zmiany. Analizuje wpływ polityki na ostateczny kształt urbanistyczny MDM.

³³ Brandys, *op. cit.*, s. 408.

– pełnia, jaką osiąga się, żyjąc w szczęśliwym społeczeństwie”³⁴. Tyrmandowska wizja nie realizuje żadnego z tych postulatów.

Posłużyłem się dwoma przykładami, w których Warszawa zostaje w groteskowy sposób zdesakralizowana. Ale groteskowe przetworzenie dotyczy nie tylko poszczególnych części miasta, łączących się z całym socrealistycznym *sacrum*. Dla diarysty, podobnie jak dla bohaterów powieści produkcyjnych, stolica jest rzeczywiście miejscem „tryumfu” komunizmu. W *Dzienniku* jest to jednak znowu tryumf przetworzony.

Przeglądałem u Bogny stare numery „Asa”, trzeciorzędnego magazynu ilustrowanego sprzed wojny. Bogna je zbiera. Ze zdjęć uderza dawno zapomniana czystość miast – Warszawy, Poznania, Krakowa. Ciekawe, jak brud fizyczny stał się, w oczach mojego pokolenia, symbolem komunizmu. [s. 88]

Zrównanie komunizmu z brudem znaczy na kilku płaszczyznach. Gorka konstatacja narratora dotyczy może sfery dosłownej (Warszawa jako miasto „fizycznie” brudne), lecz także być nośnikiem metafory, której zapowiedzi spotykamy w *Dzienniku* wielokrotnie. Komunizm zatem to również swego rodzaju „brudna”, a więc fałszywa ideologia. Widok Warszawy, gdzie na każdym kroku spotkać można wyraźnie eksponowane elementy nowej wiary, wywołuje konotacje jednoznacznie negatywne. Używając języka karnawału, rzecz można, iż po prostu odwrotne do zamierzonych przez kulturę oficjalną. Dlatego też odwróceniu ulega percepcja znaków „propagandy monumentalnej”. Ma tu miejsce, by posłużyć się terminem Tomasika, perswazja nieskuteczna³⁵. Widok wszelkich przejawów socrealizmu prowadzi diarystę do refleksji nad „brudnym” komunizmem, zamiast wzbudzać podziw dla kultury oficjalnej, prowokuje do jej negacji. Wspomnieć należy, iż początek roku 1954 to ważny okres dla ustroju. Odbył się wówczas II zjazd PZPR. Obraz rzeczywistości proponowany przez Tyrmanda nabiera cech oczywistego odwrócenia w zestawieniu z artykułem *Czas zwycięskich przemian*, który ów zjazd podsumowywał³⁶. Pewne fragmenty diariusza zdają się wyraźnym groteskowym przetworzeniem takich właśnie tekstów, kreślących oficjalny obraz ustroju.

Podobny mechanizm leżał u podstaw karnawału opisywanego przez Bachtina – karnawalizacja zawsze warunkowana była przez określone elementy kultury oficjalnej. W dobie stalinizmu jednym z takich elementów, konsekwentnie przez ową kulturę pielęgnowanym, był etos budowy. Szczególnie widoczne jest to w powieściach produkcyjnych, których akcja rozgrywa się właśnie na budowie (*Obywatele*, *Przy budowie*, *Piątka z ulicy Barskiej*). Oczywiście, Warszawa lat pięćdziesiątych była intensywnie odbudowywana, co jest faktem bezspornym. Jednak po lekturze tekstów socrealistycznych czytelnik ma wrażenie, iż budowano dosłownie wszędzie.

Charakterystyczną cechą krajobrazu niemal wszystkich powieści produkcyjnych jest bliskość budowy. Właściwie dokądkolwiek bohater by poszedł, zawsze natrafić musi na prace budowlane prowadzone na małą, średnią lub gigantyczną

³⁴ Tomasiak, *Cmentarz i ogród*, s. 116.

³⁵ W. Tomasiak, *Perswazja nieskuteczna*. W: *Polska powieść tendencyjna 1949–1955. Problemy perswazji literackiej*. Wrocław 1988.

³⁶ *Czas zwycięskich przemian*. „Nowa Kultura” 1954, nr 12.

skalę. Nieważne jest tutaj rzeczywiste miejsce akcji, gdyż powieści socrealistyczne stwarzają wrażenie, iż prace te trwają nieustannie, w każdym zakątku Polski. Bohaterowie podchodzący do okien w różnych częściach kraju dostrzegają dokładnie to samo: „Zamyślił się na chwilę. Za oknem zbrojarze na długich i ciężkich stołach wyginali pręty żelaza”³⁷. Fragment pochodzi z powieści *Przy budowie* Tadeusza Konwickiego, której akcja rozgrywa się w bliżej nie określonych Łużyczkach (pewne przesłanki pozwalają sytuować je w okolicach Nowej Huty). Na Śląsku natomiast bohater *Węgla*, Zabielski, miał podobne przeżycia: „widział w obramowaniu okna twardą masę cechowni, cienkie, jak z badyli rusztowanie wyciągu z dwoma kręcącymi się kołami i stalowy korpus sortowni niknący za nadszybiem”³⁸. Podobne widoki towarzyszą postaciom wszędzie. Nauczyciel Morawiecki z *Obywateli* Brandysa przystanął przy oknie, przechadzając się po szkolnej bibliotece. Oto co tam zobaczył:

Morawiecki przypatrywał się niskim, mocnym zrębom ścian konstrukcyjnych, podciągniętych zaledwie pod pierwszą kondygnację i pieczołowicie obetkanych ciasnym ostrokołem pali, nad którym wznosiły się cztery wysokie klatki szybów dźwigowych³⁹.

Widok za oknem pełnił w powieściach produkcyjnych ważną funkcję. Bohater bowiem spoglądał w okno najczęściej w chwilach zamyślenia czy rozterki. Obraz, który ukazywał się jego oczom, przynosił pewien rodzaj ukojenia, praca i budowa wywoływały jednoznacznie pozytywne emocje i poczucie jedności z pracującymi. Budowanie było aktem doniosłym, wieloznaczny czasownik „budować” stał się symbolem nowych czasów. Obraz za oknem, jako swego rodzaju „obraz w obrazie”, to „widok przyszłości”: prezentuje jedność i harmonię ludzi skupionych na wspólnym akcie tworzenia.

W *Dzienniku 1954* trud odbudowy zostaje całkowicie odarty ze swego pozytywnego wymiaru. Plany architektoniczne okazują się pozbawione sensu i logiki. Służą celom politycznym, a nie pragmatycznym⁴⁰:

na Muranowie, pomyślanym jako architektura osiedlowa, zaczęto „uszlachetniać”, przylepiać gzymsy, fryzy, kapitele jak brody, brwi i wąsy Nabuchodonozora w małomiasteczkowym teatrze. Po czym wtoczył się walec socrealizmu, polityka wkroczyła z całą mocą w plany śródmieścia. Pogrzebano nowoczesną urbanistykę z jej podstawowymi koncepcjami centrum *banlieue* czy corbusierowskiego wertykalizmu [...]. [s. 224]

Diarysta wypowiada się na ten temat z dużą swobodą, wszak przed wojną rozpoczął studia na wydziale architektury w Paryżu, posiada zatem potrzebną wiedzę. Wypowiedź ta degradowała jedną z podstawowych wartości socjalistycznej kultury – plan odbudowy. Należy pamiętać, iż architektura była modelem sztuki socrealizmu. Budowle stawały się znakami kultury oficjalnej. Natomiast dla Tyrmanda odbudowa nie jest początkiem czegoś nowego, lepszego. Po lekturze diariusza można mieć wrażenie, iż jest to nie odrodzenie, lecz swoisty pogrzeb Warszawy. Odbudowa zostaje sprowadzona na plan „dołu”. Brak tutaj radosnego entuzjazmu związanego z nowymi perspektywami oraz toposu „miasta dźwigającego się

³⁷ T. Konwicki, *Przy budowie*. Warszawa 1954, s. 15. Wyd. 1: 1950.

³⁸ Ścibor-Rylski, *op. cit.*, s. 18.

³⁹ Brandys, *op. cit.*, s. 243.

⁴⁰ O symbolicznym wymiarze takich inwestycji pisze Tomasiak (*Między trasą W-Z a Pałacem Kultury*).

na nogi”. Socrealizm nie jest czynnikiem odnawiającym, tylko groteskowym walcem, który niszczy wszystko, co napotka na swej drodze. Odwrócenie wydaje się oczywiste, jako że wnioski Tyrmanda są biegunowo odległe od tych sankcjonowanych przez kulturę oficjalną. Na początku roku 1954 jeden z dziennikarzy „Nowych Dróg” entuzjastycznie zapewniał:

Nasi architekci dowiedli niejednokrotnie, że są przygotowani do rozwiązywania najtrudniejszych zadań urbanistycznych i architektonicznych. Obok czołowych architektów starszej generacji dojrzejwią młode siły, które już dzisiaj z powodzeniem pracują nad projektami całych miast i nowych dzielnic miejskich⁴¹.

Mamy zatem wyraźny kontrast pomiędzy „pogrzebem nowoczesnej urbanistyki” w diariuszu a wspaniałymi projektami realizowanymi przez architektów, zawartymi w świadectwach socrealistycznych. Są to dwa wzajemnie dopełniające się bieguny – kultura oficjalna i karnawał.

Fiasko odbudowy nie tkwiło wszakże wyłącznie w wadliwych, socrealistycznych planach. Przecież tuż po wojnie, kiedy brakowało mieszkań, estetyka zabudowy była sprawą mniej ważną – liczył się przede wszystkim solidny dach nad głową. Warto przyjrzeć się jeszcze jednemu fragmentowi diariusza, który karnawalizuje odbudowę poprzez pozbawienie jej pozytywnego aspektu trwałości i użyteczności:

W swoim czasie, gdy komuniści zaczęli budować tak zwane szybkościowce, krążył dowcip kończący się słowami: „Gotowe! Zrobione! Szlus! Felek, trzymaj sufit, ja lecę po wypłatę...” Po czym dowiedzieliśmy się o drzwiach, które nie mają prawa pozostać w zawiasach po zatrzasknięciu, o pagórkowatych podłogach, po których się nie chodzi, lecz wspina, o ścianie zawałającej się wraz z wbiciem gwoźdźcia, o windach, co ani razu nie uniosły się w górę, o instalacji sanitarnej, która za jednym pociągnięciem rączki zrywa kanalizację całej kamienicy [...]. [s. 265]

Fragment poprzedni dotyczył ogólnej analizy samej idei odbudowy, tutaj natomiast mamy do czynienia ze szczegółami. Diarysta nie utożsamia budowy z wzorowym współdziałaniem, nie widzi w robotnikach kolektywu pracującego, by polepszyć los innych ludzi. Podkreślona zostaje tymczasowość i nietrwałość tego, co zostało wybudowane. Rzeczywistość wykreowana przez diarystę nie ma wywoływać, tak jak w przypadku powieści produkcyjnych, żadnych pozytywnych emocji. W opisie uderza groteskowy absurd: drzwi, które się nie zamykają, winda, która nie jeździ, itd. Jest on elementem karnawałowego „świata na opak”. W przestrzeni kultury oficjalnej budowa miała wprowadzać w życie bohaterów stabilizację i sprawiać wrażenie, iż wszystko jest na dobrej drodze. Z widoku budowy czerpali oni inspirację, stanowiła też pewien stały układ odniesienia dla tych, którzy się wahali. Była wzorem organizacji i skuteczności. W diariuszu natomiast po raz kolejny eksponowana jest niegotowość ustroju, która objawia się w określonych wytworach pozbawionych swego symbolicznego wymiaru. Za sprawą lektury dziennika czytelnik przeniesie się w świat karnawałowych ekscentryczności. W cytowanym fragmencie widać także Tyrmandowską fabularyzację dowcipu. To właśnie dowcip staje się punktem wyjścia do analizy socjalistycznego budownictwa.

⁴¹ J. Goryński, *O właściwy kierunek postępu technicznego*, „Nowe Drogi” 1954, nr 6.

Relacja między *Dziennikiem* a rzeczywistością kreowaną przez teksty socrealistyczne wpisuje się w schemat: karnawał – kultura oficjalna. Literackim wykładnikiem tej relacji staje się kategoria groteski, za której pomocą Tyrmand przetwarza elementy kultury oficjalnej. Podkreślam to po raz kolejny, zagadnienie jest niezwykle ważne, ponieważ w przypadku utworu Tyrmanda pozwala zdiagnozować właśnie karnawalizację, a nie tylko parodię czy pamflet. „Ludowa kultura śmiechu” była z założenia opozycyjna wobec kultury oficjalnej, jednak właściwego sensu nabierała dopiero w owej opozycyjnej relacji. O stosunku karnawału do kultury oficjalnej pisze Włodzimierz Bolecki, wskazując, iż zachodzi między nimi relacja rozłączności⁴². Dziennik Tyrmanda, podobnie jak niegdyś „ludowa kultura śmiechu”, sytuuje się całkowicie poza oficjalnym obiegiem informacji. Nie stanowi on jednak „resztek” kultury oficjalnej, lecz zupełnie inny wymiar swoistego pojmowania rzeczywistości. Wszak *Dziennik* ukazuje inną, groteskową wizję ustroju, czego pochodną są wszelkie demaskacje i desakralizacje. Niemniej, mimo rozłączności, oba systemy wzajemnie się przenikają, toteż granica między nimi jest płynna. Tyrmandowski dziennik nie mógłby istnieć bez socrealizmu i komunizmu. Autor *Złego* postępuje dokładnie w sposób opisywany przez Boleckiego – tak jak „ludowa kultura śmiechu” zawsze broniła swej autonomii, tak i on w dzienniku broni niezależnej pozycji, groteskowo przetwarzając, a nawet niszcząc pewne formy kultury oficjalnej. Z kolei kultura niszczona i przekształcana – w kontekście karnawału jawi się jako system narzucony siłą, włączający pojmowanie świata w konkretne ramy. Ramy te dla socrealizmu określone zostały wyraźnie i tutaj przedstawiłem zaledwie ich zarys. Myślę jednak, iż nawet taki pobieżny ogląd rzeczywistości konstruowanej przez kulturę oficjalną wystarczy, by na tym tle rozpoznać Tyrmandowską groteskę.

Dochodzimy do ostatniej części wywodu, a mianowicie do funkcji karnawalizacji, czyli w tym przypadku – groteskowego przetworzenia. Wszak karnawał bez swego oczyszczającego wymiaru miałby jedynie funkcję negatywną. Nie wnosiłby nic poza destrukcją, zatem nie byłby to już karnawał w sensie bachtinowskim. Stanowiłby wyłącznie zbiór określonych znaków, całkowicie pozbawionych swej pierwotnej semantyki. W przypadku *Dziennika 1954* mamy do czynienia z karnawalizacją rzeczywistą. Dla autora *Złego* tekst ten stanowił pewnego rodzaju *katharsis*, był rodzajem zastępczej twórczości i jedyną trybuną polemiki z ustrojem.

Krzysztof Mętrak dowodzi, iż karnawał dawał wolność, ucieczkę od alienacji, desakralizował świat i wyzwalał spod religijnych i metafizycznych patronatów⁴³. W tym kontekście nie można traktować karnawału jako święta wynikającego jedynie ze społecznych i biologicznych uwarunkowań, takich jak przerwa w pracy czy potrzeba odpoczynku. Miało ono znacznie głębszy sens, w pewien sposób, jak zauważa Mętrak, terapeutyczny⁴⁴. Taką samą rolę w życiu Tyrmanda pełnił *Dziennik*. Chciałbym podkreślić, jak ważny jest aspekt terapeutyczny w analizie karnawalizacji w ogóle. Wydaje się bowiem, iż nie można mówić o rzeczywistym karnawale, jeśli rozpatrujemy zjawisko pozbawione elementu „przeżycia”.

⁴² W. Bolecki, *Język, polifonia, karnawał*. „Teksty” 1977, nr 3.

⁴³ K. Mętrak, *Bachtin a Rabelais*. „Twórczość” 1976, nr 7.

⁴⁴ *Ibidem*.

POETICS OF CARNIVAL IN LEOPOLD TYRMAND'S "DIARY 1954"

The present article is an attempt to interpret Tyrmand's *Diary 1954* with the use of Mikhail Bakhtin's carnivalisation theory. The relationship between *Diary* and the reality created by social-realist texts can be put into the scheme carnival – the official culture. The literary exponent of this relationship is the grotesque, with which Tyrmand transforms the elements of the official culture. In a totalitarian country, an open criticism of the system was impossible, thus only in his *Diary* could Tyrmand deride with impunity the communism and the ruling party. He did that through the carnivalisation of the world presented, which related to profaning and degrading of the social-realistic *sacrum*. Diary writing was also linked with a *katharsis* that Tyrmand experienced due to the carnivalistic laugh. The theory of carnivalisation makes it possible to delineate the so far unknown elements of Tyrmand's prose.