

Ewa Wojciechowska*

Uniwersytet Jagielloński

**OBRAZ NOWEJ HUTY
W NAJNOWSZEJ PROZIE FABULARNEJ:
KOBIETY, ROMANTYZM
I PRAGNIENIE NOWEGO POCZĄTKU**

W tekście podjęto próbę odpowiedzi na pytanie o to, czy we współczesnej prozie fikcjonalnej powstały nowe języki opisu Nowej Huty, przeciwstawiające się narracjom socrealistycznym. Analizie poddano trzy teksty: thriller Hanny Sokołowskiej *Kosa*, nowelę fantastyczną *Tajemna historia Nowej Huty* Jewgienija T. Olejniczaka oraz powieść Adama Miklasza *Ostatni mecz*, opowiadającą o kibicach Hutnika. Utwory rozpatrywano w perspektywie reprezentacji kobiecości (i przypisywania im kreatywnej siły), paradygmatu romantycznego, relacji między prywatnością a zbiorowością oraz przepisywania na nowo historii o powstaniu Nowej Huty. Omawiane teksty wskazują na kryzys poczucia wspólnoty, utratę zaufania w uniwersalne wartości oraz zwrot ku indywidualizmowi.

Słowa kluczowe: Nowa Huta, tożsamość zbiorowa, Sokołowska, Miklasz, Olejniczak

W POSZUKIWANIU AKTUALNYCH NARRACJI O NOWEJ HUCIE

Według Zdzisławy, rozmówczyni Renaty Radłowskiej (Radłowska 2008: 21–28), młodym junaczkom archeolożkom miał ukazywać się tajemniczy potwór, mężczyzna o czarnej jak ziemia skórze, z żółtymi oczami. Próbowano na różne sposoby wyjaśnić, kim miał on być: agentem obcego wywiadu (wrogiem), kosmitą (obcym), duchem mszczącym się za sprofanowanie wsi, które stały przed budową Huty (historią). Zdzisia z kolei wyobrażała go sobie jako mężczyznę ze swoich snów, materializację jej fantazji, ucieleśnienie ukrytych intymnych pragnień.

Mroczna głębia, ziemia przykrywająca widma, ślady dawnych gwałtów: oto jedna z najczęściej przywoływanych przy opisie Nowej Huty metafor. Obok niej stoją kolejne obrazy: nienaturalnie krzepkich kobiet pracy czy ogromnej przemocy stalinizmu. Ta topika jest dziś wciąż aktualna. Dlaczego? Spróbuję udzielić – z konieczności cząstkowej

* Adres do korespondencji: Ewa Wojciechowska, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego; e-mail: wojciechowska.ewka@gmail.com.

i fragmentarycznej – odpowiedzi na to pytanie, przyglądając się obrazowi Nowej Huty, jaki wyłania się z najnowszych narracji fabularnych autorstwa pisarzy identyfikujących się z tą dzielnicą i podejmujących bezpośrednio tematykę z nią związaną. Dzieła literackie potraktowane tu zostaną nie tylko jako samodzielne twory artystyczne, lecz także jako symptomy procesów społecznych, jako strategie konstruowania nowohuckiej tożsamości. Będą skłaniały do refleksji nad tym, czy literatura stanowi dziś dla nowohucian funkcjonalne narzędzie do określania własnej odrębności, czy pozwala się im identyfikować z miejscem, w którym mieszkają i/lub z którego pochodzą.

CIEŻAR HISTORII

Zanim przyjdzie nam szukać odpowiedzi na te pytania, należy usytuować je w kontekście historycznym i zdać sprawę z siły mitów, które towarzyszyły powstawaniu Nowej Huty. Wgląd w nie daje rozprawa Moniki Golonki-Czajkowskiej *Nowe miasto nowych ludzi. Mitologie nowohuckie*. Kluczowa jest w nich opowieść o gwałcie, jakim była budowa Nowej Huty dla Krakowa i podkrakowskich wsi. Wielki kompleks industrialny miał nie tylko stanowić karę, zesłaną przez Stalina na inteligencki Kraków, ale nabierał znaczenia metafizycznego: symbolizował aksjologicznie zły, moralnie upadły świat, rzeczywistość bez Boga, atakującą uporządkowany system wartości. Pisze Andrzej Lorek:

Jest więc Nowa Huta w swoim socrealistycznym kształcie miastem epoki, w której zło było jedną z kategorii moralnych związanych z podejmowaniem decyzji politycznych i gospodarczych, miastem szczególnym w naszej historii z racji swojej roli i znaczenia dla rozwoju gospodarczego kraju, a również dla Krakowa, który w konsekwencji realizacji kombinatu metalurgicznego uległ klęsce ekologicznej (Lorek 1997: 9).

Samo miasto, jego przestrzeń, ukazane zostaje jako naznaczone komunistycznym złem. To dlatego w nowohuckich mitologiach z taką częstotliwością pojawiają się wątki dzieciobójstwa, promiskuityzmu czy przestępczości, urastające do rangi miejskich legend i trwające niezależnie od faktów. Dlatego też komunizm nie przestaje definiować przestrzeni Nowej Huty, nieustannie postrzeganej przez pryzmat konfliktu między Czerwonym Babilonem a wiarą katolicką. Nagminnie znajdujemy w nowohuckich narracjach wątek antagonizmu między dwoma obrazami dzielnicy: „Nowa Huta jako miasto bez Boga/ komunistyczne/ złe vs. Nowa Huta jako miasto Boże/ chrześcijańskie/ dobre” (Golonka-Czajkowska 2013: 319).

Golonka-Czajkowska udowadnia, że ta retoryka wciąż obowiązuje. Powodów tego stanu rzeczy można znaleźć wiele: na pewno nie bez znaczenia jest polityka historyczna, prowadzona na wyższym, zewnętrznym wobec problemów samej dzielnicy, poziomie, ale warto zwrócić uwagę na fakt, że i sami artyści nowohuccy często odwołują się do przeszłości. Czy jest to próba krytycznego przepracowania trudnej, bolesnej historii czy ucieczka w bezpieczny kostium ustalonych znaczeń? Renata Radłowska w *Nowohuckiej telenoweli* poświęca wiele miejsca opowieściom pierwszych mieszkańców, którzy wspominają budowę Huty, i to właśnie one stanowią dla niej klucz do zrozumienia specyfiki tego miejsca i jego mieszkańców. Maciej Twaróg, znany aktywista na rzecz dzielnicy, także w swojej książce koncentruje się

na przeszłości, na wspomnianiu, rozliczeniu z dekadą Jaruzelskiego. Ironicznie z obrazami nowohuckiej przeszłości igra Sławomir Shuty, na przykład w *Cukrze w normie*, gdzie ukazuje wciąż dzielnicę proletariacką, otoczoną z zewnątrz kapitalizmem i amerykańskim snem, który do niej jakoś nie może trafić, przestrzeń, gdzie historia zatrzymała się, została zamknięta niczym w bursztynie. Podobnie będzie w przypadku omawianych tekstów.

Dlatego szczególnie aktualne staje się pytanie o to, czy możliwa jest inna narracja nowohucka: zorientowana na teraźniejszość, odpowiadająca obecnym potrzebom. Czy Nowohucianie mogą opowiedzieć o sobie, o miejscu, w którym żyją, bez konieczności wikłania się w przedawnione klisze? I w końcu: czy wobec tak silnych widm przeszłości możliwe są inne, afirmatywne narracje, budujące lokalną tożsamość? Możemy przecież spojrzeć na współczesną Nową Hutę przez pryzmat procesu gentryfikacji i zobaczyć, w jaki sposób przyciąga ona młodych ludzi, często związanych z branżami kreatywnymi, poszukujących przestrzeni o wyrazistym charakterze (zob. Gądecki 2012). Warto również przyjrzeć się innym formułom zarządzania nowohucką pamięcią, na przykład wizji muzeum rozproszonego (zob. Salwiński, Sibila 2008) czy nowatorskim, humorystycznym przedsięwzięciom turystycznym Crazy Guides. Innym jeszcze projektem jest wydana w sierpniu 2015 roku powieść fantastyczna *Dzielnica obiecana* Pawła Majki w ramach fandumu *Metro* Dmitrija Głuchowskiego. Jednak te koncepcje wciąż pozostają załączkami przyszłych opowieści czy strategii.

LITERATURA JAKO NARZĘDZIE KONSTRUOWANIA WSPÓLNOTY I MIASTA

Jak już wspomniano, materiałem niniejszych rozważań będą utwory fabularne, z założeniem, iż analiza nie będzie ograniczać się do rozpoznania natury literaturoznawczej, ale dotyczyć będzie literatury jako narzędzia budowania tożsamości zbiorowej, kanału komunikacji w obrębie wspólnoty.

Kiedy piszę o „tożsamości zbiorowej”, nie odwołuję się do esencjonalnego rozumienia tego pojęcia. Tożsamość nie jest stabilnym konstruktem, zespołem cech właściwych danej grupie z racji miejsca urodzenia. Wendy Griswold, odwołując się między innymi do rozpoznania Alberta Melucciego, opisuje ją w następujący sposób:

tożsamość zbiorowa nie jest ustalonym bytem, lecz procesem. Świadomie czy nie, trzeba pracować nad byciem kobietą, katolikiem albo Algierczykiem; jeżeli się tego nie robi, to te nazwy stają się tylko etykietami, które mają niewiele wspólnego z czymś zachowaniem (Griswold 2013: 143).

Stanowi ona zjawisko: dynamiczne i interaktywne, wytwarzane w wyniku rozmaitych działań podejmowanych przez członków grupy, zaś literatura (zarówno tworzona, jak i odbierana) może funkcjonować jako jej narzędzie.

Przyjęta tu perspektywa wypływa z przekonania o wyjątkowej roli literatury i pisarzy w obrębie miasta. Nie chodzi jedynie o deskrypcję zastanej rzeczywistości czy kronikarstwo, lecz o aktywne nadawanie znaczenia przestrzeni. Kawiarnie, salony, księgarnie, epizody znane z literatury sprawiają, że miasto staje się czymś więcej niż organizacją urbanistyczną.

Deborah L. Parsons kładzie nacisk na aktywne, kreatywne działanie twórcy: „Miejski pisarz nie jest jedynie postacią w mieście, on/ ona jest producentem miasta, [...] kimś, kto ukazuje wzajemną zależność tożsamości jaźni/ miasta” (cyt. za: Rewers 2010: 7). Na czym miałyby polegać ta rola? Na tym, komentuje Ewa Rewers, iż pisarz zdaje sprawę z niematerialnych czynników, które tworzą tkankę miasta: z mitów, fantazji, wspomnień, zdarzeń czy legend (Rewers 2010: 7).

Literatura jest narzędziem wspólnego budowania znaczeń w przestrzeni miejskiej, strategią komunikacyjną, sposobem artykułowania wartości. I jest w tym procesie stroną aktywną, zmieniającą organizację urbanistyczną. Ciekawym przykładem tego zjawiska była zamontowana przez Stefana Godlewskiego tablica na murze warszawskiej kamienicy przy Krakowskim Przedmieściu 4/6. Głosiła ona:

W tym miejscu stał dom, w którym mieszkał w latach 1878–79 STANISŁAW WOKULSKI – postać powołana do życia przez Bolesława Prusa w powieści *Lalka*. Uczestnik powstania 1863 roku, były zesłaniec syberyjski, były kupiec i obywatel M. St. Warszawy, filantrop i uczoney urodzony w R. 1832.

Analizując ten projekt, literaturoznawczyni Zofia Mitosek zauważa, że Godlewski traktuje Wokulskiego jak realną, żywą postać – prawdziwego mieszkańca Warszawy (Mitosek 2003: 58). Na tej tablicy zaciera się granica między literaturą a rzeczywistością: traktujemy fikcyjnego bohatera tak, jakby naprawdę żył, umieszczamy go w przestrzeni, wyznaczamy mu miejsce. Ale czy dla naszego postrzegania stolicy bohater Prusa nie jest istotną postacią, która współtworzy obraz miasta? Czyż nie tak samo realni (w sensie nie tyle statusu ontologicznego, ile siły oddziaływania) są bohaterowie *Poematu dla dorosłych* Ważyka, ludzka kasza, „wypchnięta nagle z mroków średniowiecza/ Masa wędrowna, Polska nieczłowiecza”? Przecież – jak wskazywałam powyżej – te fantazmaty¹ wciąż wyznaczają ramy, w jakich postrzega się Nową Hutę.

WYBÓR MATERIAŁU

Szczegółowej analizie zostaną poddane tu trzy teksty: *Kosa. Ballada kryminalna o nowej Hucie* Hanny Sokołowskiej, *Tajemna historia Nowej Huty* Jewgienija T. Olejniczaka oraz *Ostatni mecz* Adama Miklasza. Przekonanie o sile więzi między pisarzem a miastem, w którym i o którym pisze, skłoniło mnie do zestawienia ze sobą tekstów, które łączy jedno miejsce. Wybrane przykłady zdają się tego dowodzić, bowiem Nowa Huta jest w nich czymś więcej niż tematem czy motywem. Stanowi problem osobisty: wszyscy trzej autorzy deklarują swoje związki z dzielnicą. Ich dzieła oddziaływały i oddziałują lokalnie, stanowią

¹ Używając tego pojęcia, odwołuję się do Marii Janion, która rozumie je jako „[...] rozmaitego rodzaju wyobrażenia, obrazy, tematy emocjonalne, urojenia, przywidzenia, mistyfikacje, halucynacje, marzenia i iluzje. To, co – gdy jest rozważane w swym związku z rzeczywistością – bywa określane jako »falsywe«, »nierealne«, »zmyślane«, a co okazuje swą wartość w innym porządku: wewnętrznego, psychicznego życia fantazmatycznego. [...] Ale jednocześnie nie oznacza to bynajmniej, że fantazmat nie ma swojego wymiaru realnego, gdyż stwarza trwale konsekwencje w obrębie świadomości” [Janion 2006: 6].

element komunikacji w obrębie mieszkańców dzielnicy: odwołują się do wspólnych wspomnień, miejskich legend, postaci. Sporo tu kodów, mrugnięć okiem do czytelnika (kibice analizujący *Ostatni mecz* na forum Hutnika podawali nawet konkretne osoby, które mogły być pierwowzorami bohaterów, podkreślali, że odnajdują własne doświadczenia w materii powieści, spotkania wokół *Kosy* wywoływały lawinę nostalgii).

Dobór ten motywowany jest chęcią ukazania utworów stosunkowo nowych (wszystkie trzy zostały wydane w 2012 roku), a zarazem prezentujących odmienne tradycje gatunkowe: interesujące wydaje się zaobserwowanie odwołań do tych samych mitów, osadzonych za każdym razem w innej konwencji. Dlatego też, mimo fundamentalnych różnic między tekstami, niniejsza lektura będzie nastawiona na poszukiwanie miejsc, gdzie nieoczekiwanie się one ze sobą splatają: sympatyczny, nostalgiczny kryminał dla młodzieży, opowiadanie fantastyczne i nawiązująca do klimatu ulicy powieść o kibicach Hutnika.

NOWA HUTA JEST KOBIETĄ?

Socjalizm przyniósł nowe modele kobiecości: kobiety parające się pracami dotąd uznawanymi za męskie zaczęły być afirmowane, a siła stała się pozytywnym atrybutem. To niezwykła zmiana w tradycji, która długo tłumiała kobiecą energię i aktywność w przestrzeni publicznej. W „Sztandarze Ludu” z 1946 roku czytamy, że „[k]obiety w Polsce demokratycznej wyszły poza ścisłe ramy wyznaczone im przez naturę. Zrozumiały, że na tym nie kończą się obowiązki, i stanęły obok mężczyzny we wszystkich dziedzinach pracy, do przemysłu ciężkiego włącznie” (cyt. za: Mazur 2009: 510).

Znaczenia cywilizacyjnego skoku ku równouprawnieniu nie da się zlekceważyć (gwarantowała je konstytucja PRL z 1952 roku), ale jednocześnie musimy pamiętać, że zmiany w oficjalnym języku to tylko jeden aspekt zjawiska. Na obraz krzepkich traktorzystek nałożyły się istniejące klisze i fantazmaty, które nie przestały istnieć z dnia na dzień (trwają przecież do dziś) i dlatego wiele kobiet znalazło się w sytuacji szczególnej: w pracy oczekiwano od nich takich samych standardów jak od mężczyzn, zaś kiedy wracały do domu, musiały wykonywać obowiązki tradycyjnie przypisywane kobietom. Objęcie przez nie dotąd męskich ról także nie przeszło bez oporu. Jednak socjalizm to moment przełomu, jeśli chodzi o konstruowanie wizerunku kobiety i omawiane powieści ten stan rzeczy odzwierciedlają. Zacznijmy od *Tajemnej historii Nowej Huty*, gdzie jak w soczewce skupiają się lęki związane ze zmianami cywilizacyjnymi. Jednym z emblematów socjalizmu jest stereotypowo przedstawiona kobieta traktorzystka, nienaturalnie zmaskulinizowana, zbyt krzepka, nieatrakcyjna:

Trzeba bowiem zaznaczyć, że w ówczesnych czasach, topornych jeszcze i prowizorycznych, kobiety tak naprawdę niewiele różniły się od mężczyzn. Nawet ich imiona były pochodzenia męskiego: Czesława, Franciszka albo Władysława. W kombinezonach i ochronnych maskach wyglądały jak jakieś babotwory. Kiedy w niedzielę przebierały się w eleganckie sukienki, nie było dużo lepiej. Wciąż przeklinały jak mężczyźni, piły wódkę, uśmiechały się rzadko, bezzębnie, złoto lub srebrnie (Olejniczak 2012: 34).

W przytoczonym opisie dostrzec można klasyczne tropy lęku przed nadmierną emancypacją kobiet, odbieraną jako zjawisko przeciwne naturze². Pejoratywne określenie „bobotwór” nosi w sobie ślady dwóch słów: potoczego „babochłopa” oraz potwora. Oba odnoszą się do anomalii, a przypomnijmy, że sama kategoria potworności wiąże się z założeniem istnienia normy: tego, co regularne. Monstrum definiuje się przez nadmiar bądź niedostatek wobec założonego modelu (por. Wieczorkiewicz 2009: 95), coś może być potworne jedynie w relacji do innego zjawiska, nigdy samo w sobie. Na dialektyce modelu i deformacji oparty jest także mechanizm groteski, podstawowego środka estetycznego, jakim operuje Olejniczak³.

Stąd często w omawianym tekście – do czego przyjdzie nam jeszcze wrócić – pojawiają się metafory sztuczności, wtórności, zepsucia, degrengolady: zakładają one istnienie normy, której przedstawiony świat jest zniekształceniem. Dlatego też tak wiele w utworze Olejniczaka potworów, czyli tych „innych”, odmieńców, istot odrażających, które trzeba usunąć z pola widzenia. Jedne z nich ustanawia krytykowany przez autora system ideologiczny (spychający w cień tych, którzy nie chcą mu się podporządkować), inne zaś – być może nieświadomie – ustala narrator, dla którego odrażającym potworem jest właśnie spracowana kobieta pozbawiona tradycyjnych żeńskich atrybutów czy pracujący na budowie robotnicy.

Silna normatywna intencja da się dostrzec także w innych figurach kobiecych, nawiązujących do tradycyjnego imaginarium. Mamy więc w opowiadaniu piękną, uwodzającą Cygankę, która jest w obrębie wspólnoty – ukazywanej przez Olejniczaka jako jednolita masa, ludzka kasza (trop ten znamy dobrze z Ważyka) – obcą: manifestuje się to jej niezwykłą urodą, która wyzwała w niej potężne siły erotyczne. Piękna Cyganka uwodzi, niemal opętuje mężczyzn. Ten sam motyw magnetycznej urody reprezentuje na kartach Kosy Wioletta Pilc, także Cyganka. Dziewczyna opisywana jest często przez pryzmat jej ciała (piersi) i jego działanie („Zjawisko pojawia się na podwórku. Chłopaki na ławkach nieruchomieją. Stan zbiorowego oniemiaenia trwa trzydzieści sekund” (Sokołowska 2012: 50), Marianna wspomina, jak mężczyzna rozlewający wodę z saturatora nie mógł oderwać od Wioletty oczu, przez co nie umył dla niej szklanki). Piękna Cyganka hipnotyzuje i przez to jest niebezpieczna.

Drugą figurą kobiety-obcej jest czarownica: również, co ciekawe, obecna w obu tekstach. U Olejniczaka jest to Ała, która przybyła do Huty ze Związku Radzieckiego i zajmuje się wieszczeniem: kontaktuje się ze zmarłymi za pomocą starego radia Ural. Podobnie matka Wioletty Pilc z Kosy zajmuje się sporządzaniem tajemniczych mikstur z ziół. Obie uosabiają to, co zostało wygnane z socjalistycznego świata: magię, wiarę w zaświaty, w nieracjonalną rzeczywistość, to, co przekracza granicę materii; to, co wyparte z nowoczesnego, technicyzowanego świata. Ała jest nieudanym produktem systemu (według różnych wersji miała być kandydatką na kosmonautkę oraz przedmiotem eksperymentów), jego odpadkiem, błędem przy pracy. Podobną rolę – obcego, innego, tego, kto został wypchnięty przez system

² Jest to lęk podobny do tego, który odczuwał Zygmunt Krasiński wobec pomywaczki z Ferney, „kobiety emancypowanej”. Maria Janion pisze, że Krasiński „[w]yobraża sobie najpotworniejsze atrybuty nowej, rewolucyjnej kobiety: siłę i bezwzględność; zerwanie zasłony wstydu, które obnaży jej cechy fizyczne i moralne – atletycznego osiłka, odbierającego mężczyznom ich tradycyjne zajęcia, jak na przykład zabijanie czy filozofowanie” [Janion 2006: 21–22].

³ Szerzej na ten temat zob. Barasch 1971.

na margines – odgrywa garbaty syn przewodniczącego, który został zamknięty przez ojca w barze Pułapka niczym Minotaur.

Jednak o ile w proponowanym przez Olejniczaka obrazie widzimy jedynie echa znanych klisz, dopasowane do narracji nowohuckiej, o tyle Sokołowska proponuje już nową jakość. Zauważmy przede wszystkim, że *Kosa* jest powieścią napisaną przez kobietę, gdzie główne bohaterki są kobietami, w wielu miejscach odwołującą się – nierzadko z przymrużeniem oka – do kobiecego doświadczenia. To kobiety są tu najczęściej aktywne, stanowią motor akcji: mężczyznom przypada rola raczej biernych przedmiotów działań. Na początku Władysława Kos, szwarzcharakter powieści: trzyma w szachu całą dzielnicę. Zbiera pieczołowicie dowody, które umożliwiają jej szantażowanie mieszkańców, uwodzi, by zdobywać ważne dla niej informacje. Pragnie władzy i nie zawaha się przed niczym. Po drugiej stronie lokuje się Genowefa Dróżdź, przedsiębiorca księgowa, która próbuje spełnić swoje marzenie o wypełnieniu domu luksusowymi towarami i dobrym jedzeniem. Sen o pełnej lodówce i zapasie papieru toaletowego realizuje za pomocą skomplikowanej serii działań logistycznych, przekupstwa, handlu wymiennego, korzystnych znajomości. Tak jak Władysława Kos jest doskonałym wytworem systemu: dopasowała swoje zasady moralne do okoliczności i stara się ugrać tak dużo, jak jest to możliwe. Dochodzą do tego bohaterki pozytywne: sympatyczne siostry Knapp (wiecznie rozgadana Izabela oraz chłopczyca Marianna, które koniec końców rozwiązują zagadkę). Interesujące jest, że Sokołowska podejmuje tu temat erotyki: nastoletnia Marianna uprawia seks, co więcej, jest w stanie napisać o tym w swoim dzienniku.

KOBIECA SEKSUALNOŚĆ I KOBIECE PISANIE

Seksualność w *Kosie* jest sferą naturalną, normalną, właściwą nastoletniej dziewczynie. Rodzice Marianny wydają się nie mieć z tym problemu. Nie widzimy w bohaterce poczucia winy czy wyrzutów sumienia, patrzy na całą sprawę trzeźwo, potrafi określać swoje uczucia. Mamy tu do czynienia z bezpieczną, mieszczańską seksualnością: odbywającą się według reguł, za przyzwoleniem rodziców (co prawda, ojciec chłopaka Marianny, przyłapawszy młodych w sytuacji intymnej, wybucha gniewem, ale jego reakcja – szczególnie w zestawieniu z chłodną reakcją rodziców dziewczyny – wydaje się przesadzona i zbyt tradycyjna), pozbawioną niebezpieczeństw, wyzwoloną z ciemnych popędów, racjonalną. Ukoronowaniem tej racjonalnej seksualności będzie prostytutka siostr Chmurówien, które oddawały się obcokrajowcom za pożądane towary. Seks został ogołocony zarówno z wykładni religijnej (odium grzechu), jak i z piętna nieświadomości, zwierzęcości, instynktów. W tak niebezpiecznym świecie, jakim jest Nowa Huta z powieści Sokołowskiej, wydaje się oazą bezpieczeństwa.

Prawdziwa jednak moc kobiet Sokołowskiej nie tkwi w ich seksualności czy ciele. Tkwi w literaturze. Bowiem w kryminale tylko kobiety potrafią tworzyć opowieści. Ich narracje nie są prostym katalogiem, ale tworzą historię, wyjaśniają znaczenie poszczególnych wydarzeń, starają się nadać sens, ustalić relacje między zjawiskami. Marianna pisze pamiętnik. Belcia mówi – trudno przerwać jej oszałamiający słowotok. To historie snute przez Mariannę tworzą w końcu kościec sztuki Poldka. W tym kontekście jeszcze bardziej ironicznie brzmią słowa,

które wypowiada bohaterka na temat pisanego przez chłopaka dramatu: „Na pewno będzie dobrze, jak w akcji weźmie udział jakaś kobieta. Poza tym mamy równouprawnienie. Ale niech baby nie będzie na czele – Polacy tego nie lubią” (Sokołowska 2012: 99).

Podobną rolę kronikarki odgrywa w *Ostatnim meczu* Julka, fotografka. Postać ta koncentruje w sobie wiele mitów: przyciąga mężczyzn (zarówno zblazowanego studenta polonistyki Norberta, jak i Defensywnego Pomocnika), ale jednocześnie odmawia wpisania się w tradycyjne kobiece role. Jest odważna, wkracza w obszary zarezerwowane dla mężczyzn (świat piłki nożnej), a jednocześnie posiada dar tworzenia. Znajdujemy w niej też ów trop kobiecego szaleństwa: „Fajna dziewczyna, ale wariatka”, mówi o niej Defensywny Pomocnik (Miklasz 2012: 130). Życie Julki odróżnia się mocno od popularnego scenariusza kobiecej biografii, który dotyczy między innymi Iwony:

Żyjąc z Flakonem, znalazła się w bardzo szerokim gronie błogosławionych „matek Polek”, charakterystycznych dla naszego narodu silnych kobiet, które z braku wsparcia swych mężczyzn moźolnie dźwigają krzyż utrzymywania rodziny i prowadzenia domu. Zapracowane, zgorzkniałe i zmęczone życiem, starzejące się dwa razy szybciej, niż chciała biologia, mają jakąś nadprzyrodzoną siłę i dzień po dniu wygrywają kolejną bitwę z zasraną szarą rzeczywistością (Miklasz 2012: 25–26).

Julka nie musi (jeszcze?) zmagać się z takimi problemami. Może skupić się na tworzeniu.

Powróćmy jeszcze na chwilę do powieści Sokołowskiej. Dlaczego to kobiety potrafią pisać? Bowiem mężczyźni popadają w skrajności. Z jednej strony pisują suche, ściśle pragmatyczne notki (raporty, listy), ciągi wyliczeń, pozbawione emocjonalnego zabarwienia. Obsesyjny podglądacz Hieronim, obserwujący przez lornetkę życie dzielnicy, sporządza zapiski techniczne, jakby obserwował zwierzęta. Hierek nie potrafi składać zdań, pojedynczych informacji, cząstek w opowieść. Przywołajmy inny fragment męskiego pisania, surowy i brutalny komunikat dyrektora Petryny do dawnej kochanki:

Nigdy Ci nic nie obiecywałem i nie chcę się z Tobą wiązać, ani z nikim zresztą. Dobra z Ciebie baba i potrafisz męczyznę porządnie przyjąć, więc pewnie ktoś się znajdzie. A ja jeśli już, to rzeczywiście potrzebuję kogoś młodszego.

PS. Może Ci załatwić wczasy pracownicze w Szklarskiej Porębie (Sokołowska 2012: 142).

W odpowiedzi na zmysłowe opisy przyszej gościny, barokowe wyliczenia jedzenia, które produkowała Zenobia, dyrektor wysłał jej tak suchy list: to niemal obraźliwe!

Drugą skrajnością męskiego pisma jest idealizm i rozpoetyzowanie: zupełne oderwanie od rzeczywistości. Temu zjawisku poświęćmy nieco więcej miejsca.

NOWOHUCCY ROMANTYCY

Obrazy Nowej Huty są przepelnione idealistami: mężczyznami idealistami, którzy realizują paradygmat romantyczny. W *Tajemnej historii...* rolę tę odgrywają Władysław Cieślak (inżynier, ten sam, który zbudował bar-pułapkę dla garbatego syna przewodniczącego) i jego syn Wojtek, odpowiednicy – w zbyt może nachalnej alegorii – Dedala i Ikara. Mężczyźni

własnymi siłami budują samolot, który ma ich zabrać z PRL-u do Berlina, gdzie „ludzie uśmiechają się na ulicach, a w sklepach masz wszystko, co chcesz [...]” (Olejniczak 2012: 39).

Ostatni mecz w całości stanowi opowieść o walce w imię idei, o ostatnich resztkach prawdziwego romantyzmu. Powieść traktuje o czasach współczesnych, kiedy to wyzwolenie z tak sugestywnie opisywanych przez Olejniczaka okowów nie przemieniło Nowej Huty w idylliczną krainę. Przeciwnie: dyktat Materii (socjalizmu) został zastąpiony dyktatem pieniądza, przed którym tak samo należy się ugiąć.

Miklasz bazuje na prawdziwych wydarzeniach: heroicznym przedsięwzięciu kibiców Hutnika, którzy swoim zaangażowaniem uratowali ukochany, bankrutujący klub przez założenie stowarzyszenia. Drużyna musiała zmagać się z trudną sytuacją finansową: kolejne zarządy pogłębiały tylko problem, instrumentalnie traktując piłkarzy i kibiców.

Romantyk, przywołajmy definicję Marii Janion, to ten, kto z trudem daje się wpisać w logikę opozycji między „tu” i „tam”, kto nie jest nigdy tu: będąc tu, zawsze częściowo (myślami, marzeniami) jest gdzie indziej; kto myli znaki oznaczające „stąd” i „stamtąd” (zob. Janion 1991: 47). Kłopot romantyka polega w dużej mierze na poczuciu czasu: nie może on zrozumieć momentu historycznego, w którym żyje, i nieustannie śni o innej epoce: epoce „tam”, „gdzieś indziej”. Taką właśnie postacią jest Sebastian, doktor nauk i zagorzały kibic. Specyfikę tego bohatera możemy zobaczyć szczególnie wyraźnie, jeśli zestawimy go z innymi bohaterami.

Wobec pogarszającej się sytuacji klubu istnieją różne strategie: można próbować jednostkowych wykroczeń przeciw niepisanym prawom drużyny (i dlatego część zawodników, na czele z kapitanem, ma na swoim koncie pojedyncze sprzedane mecze. Pozyskane w ten sposób pieniądze pozwalały zaspokoić bieżące potrzeby i zapewnić klubowi płynność finansową). Inną opcję proponuje Artur, dawny przyjaciel Sebastiana, obecnie dziennikarz. Znajduje on sponsora, ale jego wkład będzie wiązał się z koniecznością pójścia na kompromisy i dostosowaniem meczów do standardów szerszej publiczności. Sprzedający mecze piłkarze czy oferujący sponsora Artur symbolizują nową erę futbolu: sportu dotkniętego działaniem kapitalizmu, co uderzyło przede wszystkim w najwierniejszych kibiców, którzy, choć pełni ideałów, stanowią mało atrakcyjną grupę konsumentów. Dla Sebastiana zapał i wierność drużynie to nieustannie wartości centralne, których nie wolno poświęcić na rzecz przyziemnych, doraźnych potrzeb, egzystencja drużyny to coś więcej niż „bycie tu”: w danych, konkretnych okolicznościach historycznych czy ekonomicznych. *Ostatni mecz* jest pomnikiem idealizmu: kibiców Hutnika ukazano jako romantyków, którzy być może trochę przeklinają, bywają agresywni, ale są ostatnim bastionem wartości w pożartym przez konsumpcję świecie. Sokołowska inaczej rozkłada akcenty.

Najbardziej karykaturalnym bohaterem romantycznym jest tu Poldek, młody aktor i dramaturg, który próbuje wpasować się w etos konspiracyjny: narzuca na siebie płaszcz Konrada i realizuje wszystkie stereotypy z repertuaru narodowowyzwoleńczego. Jego pisarstwo jest zaangażowane i ma inspirować bezpośrednio do powstania w Hucie. Rozwija w sobie paranoję (dzięki temu czuje się ważny jako obiekt podejrzeń Służby Bezpieczeństwa), uwielbia patos i cierpiętnictwo. Koniec końców jednak Poldek przegrywa na wielu frontach: nie tylko jest skompromitowany jako rewolucjonista (jego dramat zostaje przechwycony, zanim poeta zdąży go ukończyć), ale i jako artysta. Jakby nie było czytelnikom mało koturnowych

fragmentów jego utworu, młody autor wyznaje na przesłuchaniu, że znaczną część tekstu skompilował z wypowiedzi Marianny. Zabrakło mu kreacyjnej mocy, oryginalności: czy artysta – szczególnie w paradygmacie romantycznym – może odnieść większą klęskę? Na tym nie koniec: dramat jest materiałem dowodowym, który obciąża jego i kolegów. Wskutek niefortunnego zbiegu okoliczności ostatnie morderstwo ludzaco przypomina to opisane w jego dramacie – w końcu wzorował się nieświadomie na opowieściach Marianny, która cały czas mówiła o zniechęconej Kosie. Romantyczne ideały, pełne entuzjazmu wiersze okazują się więc nie tyle nieistotne, ile niebezpieczne. Poldek trafia do więzienia za zbrodnie, których nie popełnił.

MIESZCZANIE W SERCU ROBOTNICZEJ DZIELNICY, CZYLI PRYWATNE A POLITYCZNE

Idealizm kompromituje się na oczach czytelnika na wielu poziomach: jest nie tylko nienaturalny, komiczny, niezgrabny, ale także w istocie nieprawdziwy, wtórny, a na koniec wiedzie do poważnych negatywnych konsekwencji. Staje się tragifarsą. Tą tragifarsową logiką rządzi się również morderca: zagorzały antykomunista, który jawi się początkowo jako nieco zbyt surowy wobec syna listonosz, który ma jakieś znajomości w mięsnym, przez co cały czas nosi pachnące mięsem paczki. Ale potem ta groteskowa, śmieszna i straszna jednocześnie postać okazuje się zbrodniarzem. I, co kluczowe, zbrodniarzem motywowanym wiarą w idee.

A więc wszystko, co Wilk robił, to był jakiś rodzaj okrutnego idealizmu. Wydanie zbrodniczopatologiczne, ale jednak działalność antyustrojowa. Motywację miał w końcu inną niż typowy gwałciciel czy gangster. To jest człowiek idei, jakiejś kompletnie szalonej i niepojętej, ale jednak idei! (Sokołowska 2012: 220).

Wilk jako zbrodniarz staje się symetryczny wobec Kosy, która do wyrządzenia zła miała dokładnie odwrotną motywację: oportunizm, chciwość i egoizm. Źródłem zła jest w *Kosie* podążanie do ekstremum, każda forma nadmiernej identyfikacji z ideologią, niezależnie od tego, jaka ta ideologia miałaby być. Przytoczę jeszcze jeden fragment:

[...] dobro nie jest najlepszą metodą zwalczania zła. Najlepszym sposobem jest również zło. Ludzie zbyt wielką wagę przykładają do dobra. To oczywiste – chce się wierzyć w takie ideały. Tymczasem najlepiej wychowane dzieci dorastają w trudnych czasach, a niegrzeczni lekarze okazują się często najlepszymi specjalistami. [...] Zło jest najskuteczniej zwyciężane przez zło, bo tylko ono może wnikać w potrzebne do walki mechanizmy. Tylko ono zna swoje własne, pokrętne zasady i potrafi widzieć dalej niż ograniczone zbytnią szlachetnością dobro. Piszę to wszystko, bo myślę, o Kosie. Jej szantaż, wyłudzenia, jej wszystkie najmniej odpowiednie w świecie romanse doprowadziły w rezultacie do złapania mordercy (Sokołowska 2012: 227).

Zakładany tu podział na dwa światy: dobra i zła nakłada się na opozycję prywatne – polityczne. Złe jest to, co zaangażowane, co nazbyt wspólnotowe, co nakazuje przedłożyć nad pojedynczego człowieka i jego potrzeby większe, często abstrakcyjne idee. Dobro to świat umiarkowanych mieszczańskich wartości, świat, który umyka wielkim narracjom. Należy

uprawiać własny ogródek, zdają się mówić bohaterowie *Kosy*, bo tyle nam pozostaje. Nie możemy pokonać zła, bo aby je wypenić, należy zacząć działać według jego zasad. Dwa typy zła, działające niejako w przeciwnych kierunkach (w dwóch opozycyjnych intencjach) mogą znieść siebie nawzajem, ale nie dzieje się to w wyniku interwencji heterogenicznego wobec nich żywiołu dobra. Dobrym ludziom pozostaje się chronić: opancerzyć w prywatnym świecie, który kieruje się logiką zdrowego rozsądku. Belcia śpiewa z podpitymi Grekami *Międzynarodówkę* na placu Centralnym, Marianna przyjmuje jednocześnie zaloty od konspiratora i od syna wysoko postawionego członka Partii. Polityka nie ma dla nich znaczenia. Belcia prosi swojego chłopaka milicjanta, by nie podjeżdżał przy jej znajomych służbowym wozem. Marianna nieustannie kwestionuje wielkie narracje czy mocne identyfikacje, które proponują jej inni: jest równie krytyczna w szkole (kiedy wywołuje popłoch swoją interpretacją *Elegii o śmierci Ludwika Waryńskiego*), jak i w środowisku artystów-opozycjonistów, gdzie zarzuca Poldkowi snobizm. Marianna wierzy, że znalazła miejsce poza ideologiami, miejsce wolne od polityki.

Pragnienie wyswobodzenia się od polityki łączy zresztą ze sobą wszystkie omawiane teksty. U Olejniczaka widać silną potrzebę demaskowania kłamstw. Zakreślona tu zostaje – może nieco zbyt grubą kreską – opozycja między oficjalnym językiem propagandy a ukrytą pod nim prawdą. Przyjrzyjmy się fragmentowi opisu robotników:

Szczerze powiedziawszy, nie rozpoznawali samych siebie, kiedy patrzyli na swoje wizerunki w gazetach albo Kronice Filmowej. Tam byli bowiem nieodmiennie promienni, uśmiechnięci i dziarscy jak młodzi bogowie. W rzeczywistości wyglądali zgoła inaczej: uwięzieni w identycznych bezkształtnych waciakach, z ciemnymi twarzami o niskich czołach, o oczach ukrytych pod potężnymi łukami brwiowymi, bulwiastonosi, ze zbrązowiałymi od tytoniu zębami, sprawiali wrażenie niezgrabnych glinianych automatów, potrafiących zrozumieć nie więcej niż kilka prostych poleceń na placu budowy (Olejniczak 2012: 33).

Ów ideologiczny kostium jest tu podwójny: pierwszą warstwę stanowi obraz medialny, wykreowany sztucznie za pomocą sztuczek redaktorów i montażystów, drugą – wymóg pracy. Bohaterowie są „uwięzieni” w wykonywanej pracy robotników, która przekształca ich w bezmyślne maszyny. Narrator przygląda się im niczym dzikim zwierzętom, przedstawicielom innego gatunku: wnikliwie opisuje ich fizjonomię, a z tej deskrypcji wyłania się wizerunek szpetny. Robotnicy są niezgrabni, niekształtni, ich twarze mają prymitywny wyraz. To przymus pracy na budowie uczynił z nich nieludzkie automaty, zniewolone zwierzęta. Celem pracy Olejniczka jest zerwać te wszystkie maski i odsłonić to, co pod spodem: nagę, okrutną przemoc systemu oraz deprawację ludzi, którzy padli jego ofiarą.

Problem napięcia między prywatnym a politycznym staje się również tematem *Ostatniego meczu*: osią konfliktu, dzielącą bohaterów na dobrych i złych, jest stosunek do polityki. Schwarzarakterami są tu władze klubu: karierowicze z przeszłej epoki, którzy próbują utrzymać się przy stanowiskach. Miklasz starannie oddziela tu autentycznych kibiców, niedoskonałych, ale pełnych pasji, od zakłamanych urzędników. To właśnie opozycja między autentycznym a fałszywym, przekładająca się na opozycję prywatne – polityczne ustanawia przyjętą tu perspektywę. I tak jak w poprzednich powieściach „polityczne” czy „ideologiczne” oznacza „(post)socjalistyczne”: przecież zarząd klubu, który prowadzi Hutnika do upadku,

złożony jest właśnie z byłych beneficjentów systemu, na których czele stoi Prezes Kloc. Politycy chodzą w garniturach, mówią ugładzonym językiem i nie mają pojęcia o piłce: boją się emocji kibiców, ich energii, dystansują się od nich także z powodu różnic ekonomicznych. Zaś wyidealizowani kibice Miklasza działają zgodnie ze swoimi przekonaniem. I dlatego też wymierzają sprawiedliwość:

Ubrany w zwykłą ortalionową kurtkę, czapczkę bejsbolową z napisem „Suzuki” i białe buty firmy „Fifa” Pasza wpadł wraz z Ruchanem i jeszcze kilkoma innymi małolatami w tę rewiew mody równie szybko, co niespodziewanie.

– Dawaj, kurwo, szalik! – wrzasnął do lekko zszokowanego wiceprezesa banku i zdenerwowany brakiem konkretnej reakcji wyrwał mu atrybut kibica i ukarał niesubordynację pożegnaniem nowohuckim liściem w schłodzoną perfumami Pierre Cardin twarz. Podobną czynność wykonał Pasza wobec siedzącego obok wiceprezesa dawnego niemieckiego tenisisty, który osiadł w Monako ze względu na niskie podatki. Kasowali osobę po osobie, rząd po rządzie. Kolejne ofiary były jednak bardziej karne i, widząc, w czym rzecz, oddawały pokornie szaliki, dorzucając jeszcze, od czasu do czasu, jakieś kilka dolarów (Miklasz 2012: 21–22).

Tak więc we wszystkich trzech tekstach znajdujemy ukrytą podobną fantazję: o świecie bez polityki, bez ideologii, świecie prywatnego, małego, mieszczańskiego dobra i wyzwoleniu z pozostałości poprzedniego systemu. To pragnienie apolityczności jest także ważnym symptomem, który pozwala dostrzec drugie dno narracji: ich mityczną strukturę.

STWORZYĆ WŁASNY MIT ZAŁOŻYCIELSKI, CZYLI O TYM, CO PIERWOTNE

W omawianych tu tekstach niemal obsesyjnie powraca motyw początku, tego, co źródłowe. Otwarcie mityczną formę nadaje swojej prozie Olejniczak: autor już samym tytułem sugeruje, że pragnie nam opowiedzieć historię nieoficjalną, prawdziwą. To, co powszechnie znane, to jedynie parawan zasłaniający istotę rzeczy.

Aby mocniej zaakcentować mitologiczną stylizację, pisarz ucieka się do wielu zabiegów: odwołań do podań (zwracaliśmy już uwagę na nowohuckich Dedala i Ikara), użycie wyrazów zaczynających się wielką literą (Materia, Robotnicze Miasto, Nowa Era), korzystanie ze słownika religijnego („prorocy”) czy zaplecza religijnych wyobrażeń. Recenzenci traktowali te strategie jako gorzką satyrę na komunizm, choć zauważali, że „taka krytyka komunizmu przypomina dziś nieco kopanie leżącego, zwłaszcza że trudno z tego tekstu wydestylować jakieś uniwersalne treści” (Rotter 2012). Wypada się zgodzić z cytowanym spostrzeżeniem o nieoryginalności takiej formuły opisywania PRL-u. Odwołuje się ona do groteski i absurdu, znanych z najbardziej klasycznych i najbardziej rozpowszechnionych w wyobraźni zbiorowej wyobrażeń, które ukształtowały między innymi filmy Stanisława Barei czy Juliusza Machulskiego (opowiadanie Olejniczaka oparte jest podobnie jak *Seksmisja* na fantastycznej alegorii, aczkolwiek poczucie humoru pisarza jest dużo bardziej gorzkie). Być może jednak stawka tego tekstu jest nieco inna: nie chodzi o rozliczenie z socjalizmem, ale o powrót do źródła,

do początków Nowej Huty, o przeciwstawienie wszystkim oficjalnym narracjom własnej, intymnej opowieści.

Właśnie z tego powodu tak istotna jest tu opozycja powierzchni i głębi⁴: w narracji Olejniczaka pod nowohucką ziemią kryją się zjawiska pierwotniejsze od socjalizmu bądź od niego ważniejsze, bo bardziej autentyczne. To w ziemi skrywało się radio Ural, to w piwnicach ludzie mogą być naprawdę sobą. Podobnie, choć już bez fantastycznego kostiumu, dzieje się w *Kosie*, gdzie nieustannie wyczuwalne jest to napięcie: między prywatnym a oficjalnym, przy założeniu, że to, co oficjalne, jest zawsze zakłamane i fałszywe, zewnętrzne, narzucone, natomiast to, co prywatne, jest prawdziwe i autentyczne. Zwróćmy uwagę na funkcję, jaką w obrębie utworu pełnią retrospekcje: czytelnik, aby zrozumieć to, co dzieje się teraz, musi nieustannie zaglądać w przeszłość, co więcej, musi zapoznać się z dokumentami tajnymi, skrywanymi, które zmieniają właścicieli w podejrzanych okolicznościach. I tak możemy na przykład pojąć naturę relacji między Władysławą Kos, demoniczną nauczycielką, a Maurycym Knappem, profesorem Uniwersytetu Jagiellońskiego, ojcem Marianny, dzięki dokumentom, które ta pierwsza przechowuje w sejfie, by wykorzystać je do szantażu. Przechwytuje je młodociany kochanek nauczycielki i przytacza w liście do swojego kolegi. Figura przechwyconego, podejrzanego ukradkiem dokumentu jest jednym z kluczowych zabiegów w powieści: zaglądamy do listu rekomendującego Kosę do PZPR, do trzymanyh w szufladzie prac plastycznych Uli Stokłosy, do ukrywanego w zakopanym słoiku poematu młodego rewolucjonisty, do tajników zapisków Genowefy, która spisuje rejestr zakupywanych produktów.

Przez to i sam czytelnik staje się podglądaczem: tak jak bohaterowie kryminału próbuje zbierać poszlaki w tysiącu rozmaitych spraw. W *Kosie* toczy się jednocześnie wiele śledztw: nie tylko w sprawie morderstw czy zaginionych klejnotów rodzinnych, ale także wokół pozyskiwania towarów luksusowych, prezerwatyw pod blokiem czy ekscentrycznego mężczyzny, który przechadza się z laską po osiedlach. Sokołowska przedstawia nam Hutę, w której wszystko jest zagadką i wszystko staje się przedmiotem większego czy mniejszego śledztwa, a jednocześnie poszlaki i dowody w tych wszystkich sprawach wylaniają się z przeszłości w niekontrolowany sposób, niczym widma. Na tym przecież polega siła głównej negatywnej bohaterki powieści, Kosy: posiada ona wiedzę o przeszłości. Czytelnik detektyw, czytelnik podglądacz musi nieustannie się cofać, by poznać prawdę.

Gest powrotu do początku i ustanowienia własnej opowieści założycielskiej może być szczególnie istotny w kontekście przywoływanego powyżej fantazmatu Nowej Huty jako gwałtu, obcego, bezbożnego żywiołu, który zostaje nasłany z zewnątrz. Wydaje się więc, że stworzenie własnej narracji założycielskiej stanowi konieczny etap konstituowania się zbiorowej tożsamości: nie może być ona ufundowana na rozpoznaniu, że źródłem wspólnoty jest opresja, zewnętrzna zła siła, która stworzyła to miejsce: aby przetrwać bez poczucia schizofrenicznego konfliktu, aby móc identyfikować się z tym miejscem, mieszkańcy Nowej Huty potrzebują innych narracji.

⁴ Trop myślenia o Nowej Hucie w kategoriach dychotomii powierzchni i głębi jest dość powszechny i znajduje wyraz w wielu narracjach, zarówno fikcyjnych (przywołajmy powieść *Nowe zakłady nowego człowieka* Juliana Strachoty, gdzie w bunkrach pod Nową Hutą znajdują się tajne laboratoria), jak i reportażowych (we wspomianej już *Nowohuckiej telenoweli* Radłowskiej).

Kosa, choć nie jest to w ogóle związane z fabułą, zaczyna się od artykułu prasowego ze stycznia 1949 roku, opisującego decyzję o budowie Huty. W nim mieszkańcy wsi Mogiła opowiadają (zgodnie z wymaganą linią ideologiczną) o korzyściach, jakie tym terenom przyniosły planowane zmiany. Wyliczenie kończy się bardzo przerysowanym fragmentem:

Tak, to wszystko jest możliwe dzięki ofiarnej pracy radzieckich specjalistów, którzy wesprą naszych budowniczych swoją wiedzą i doświadczeniem. Niewzruszona przyjaźń bratnich narodów, Związku Radzieckiego i naszej Ludowej Ojczyzny, raz jeszcze wydała owoc, którym szczycić się będzie każdy Polak. Nowa Huta stanie się niezniszczalnym pomnikiem siły, nowoczesności i potęgi myśli socjalistycznej! (Sokołowska 2012: 9).

Sokołowska od razu zderza tę opowieść z radykalnie odmiennymi językami: najpierw z kolejnym fikcyjnym gazetowym artykułem z roku 1977, mówiącym o morderstwie, potem zaś z pamiętnikiem głównej bohaterki. Jednak wprowadzający, pierwszy fragment, mówiący o założeniu Huty, z punktu widzenia rozwoju akcji jest zupełnie zbędny. Potrzebny jest do wywołania z przeszłości obrazu powstania Huty: tak jakby nie dało się o tej przestrzeni opowiadać, nie ustalając na początku momentu źródła. Zabieg tu zastosowany polega na zdystansowaniu się od propagandy: podawane przez prasę uzasadnienia są wykpione, a Sokołowska przeciwstawia im własną, prywatną opowieść, jednak dla jej rozwinięcia konieczny jest ów kontrast, przeciwwaga.

Zakończenie *Kosy* jest ponownie niezwiązane bezpośrednio z jej fabułą: to modlitwa Genowefy Dróżdź w kościele Arka Pana w dniu jego konsekracji. Tak więc akcja powieści rozgrywa się symbolicznie między decyzją o budowie Huty a konsekracją Arki Pana, ale także między politycznym a prywatnym. Informacja o budowie Huty przekazana została czytelnikom w formie komunikatu prasowego, pełnego nowomowy i karykaturalnie sztucznego, nieprawdziwego. Z kolei konsekrację Arki Pana ukazano w intymnej, choć komicznej, modlitwie Genowefy Dróżdź. Mamy tu więc ślady opozycji, przywoływanej przeze mnie we wstępie: między Nową Hutą – miastem socjalistycznym, miastem zła i chaosu, a Nową Hutą – miejscem bożym, dobrym.

W *Kosie*, pozornie błażej powieści o popularnym charakterze (o czym świadczy wybór gatunkowy, ale także satyryczny ton czy obsadzenie w głównej roli młodych bohaterów, co nawiązuje do pozytywnych, przyjemnych tekstów klasyków literatury dla młodzieży, Małgorzaty Musierowicz czy Edmunda Niziurskiego), znajdujemy tropy języka narracji założycielskiej, historii o powstaniu Nowej Huty. Świadczy o tym właśnie ta naddatkowa kłamra, która czyni z tej historii coś więcej, niż tylko kryminalno-obyczajowy, sentymentalny portret minionej epoki. Dzielnica to przestrzeń walki żywiołów: publicznego i prywatnego, opowiada Sokołowska.

Również bezpretensjonalna opowieść Miklasza nosi ów mitologiczny ciężar, szczególnie jeśli dostrzeżemy, że rządzi się ona podobnym przeciwstawieniem, z tym że kluczową kategorią jest tu autentyczność i wierność. Kibice Hutnika są opisywani właśnie przez pryzmat takich jakości: są naturalni, czasem zbyt naiwni, zbyt ufni, zbyt impulsywni, ale zbrodnią w tym świecie nie jest popełniony błąd, ale kłamstwo czy hipokryzja. Alkoholik Flakon, który zaniedbuje żonę i dzieci, jest ukazany w bardziej pozytywny sposób niż Artur, który pracuje

jako dziennikarz i proponuje zmiany, które dopasują Hutnika do nowej, kapitalistycznej rzeczywistości.

Kibice ukazywani są w kategoriach właśnie autentyczności i pierwotności, zdają się niezepsuci otaczającą ich powszechną komercjalizacją egzystencji, koncentrują się wokół wspólnych, jasnych wartości. Żyją niczym wspólnota plemienna: w *Ostatnim meczu* znajdziemy wiele stylizacji na język mówiony, książka zaczyna się od słów „Napierdała”, a w dalszych jej częściach bohaterowie także nie krepują się normami językowymi czy *savoir-vivre*'em. To właśnie język odróżnia ich od innych: kibice stanowią zamkniętą strukturę, która przypomina zhierarchizowane plemię, gdzie jest miejsce zarówno na starszyznę, jak i młodszych członków. Ich podstawową formą komunikacji są legendy, a więc formuły kojarzące się z początkowymi etapami rozwoju komunikacji literackiej. Młodszy proszą nieustannie starszych, by ci opowiadali im historie z przeszłości, historie, które są już wszystkim znane, niemniej kibice chcą ich słuchać na nowo. Zaliczają się do nich anegdota o Brajanie Cholewie, amerykańskim piłkarzu grającym ongiś w drużynie (myślał, że plac Centralny to słynny krakowski Rynek), czy mecz Hutnika z drużyną z Monako. Tak jak legendy, te opowieści można powtarzać bez końca i nie szkodzi, że słuchacze dobrze je znają: ważniejsza od funkcji informacyjnej jest jej rola wspólnototwórcza.

Julka, która kataloguje życie dzielnicy, także uważa za najistotniejsze to, co zdaje się autentyczne i pierwotne. Ciekawia ją dlatego graffiti, wulgaryzmy, ale też brud, bieda czy smutek. Tak, jakby to, co zaniedbane, nieestetyczne, niedopasowane do współczesnych wymogów świata ciągłej reklamy, nosiło w sobie jakieś *residua* prawdy. Jednak czym ta prawda, prawda kibiców i odrapanych ścian miałyby być i czy mogłaby Nową Hutę wyzwolić?

CZY MOŻLIWA JEST NOWA NOWA HUTA?

Omówione narracje są świadectwem potrzeby wracania do początku, konfrontowania się z momentem powstania Nowej Huty. Aby oswoić tę przestrzeń, konieczne jest przepisanie samego aktu założenia, umieszczenie go w innych ramach, naznaczenie osobistym piętnem. U Sokołowskiej i Olejniczaka mamy do czynienia z mocnym ironicznym dystansem wobec oficjalnego języka: próbują oni zastąpić obraz Nowej Huty – idealnego miasta socjalistycznego własnym, intymnym wizerunkiem, w którym jest dystans do urzędowego języka i politycznej ideologii. Nie chodzi o to, by przeszłości zaprzeczyć, ale o to, by ją przekształcić, ukazać jej inną twarz, stworzyć własną kontropowieść. Jednak czy faktycznie jest ona tak rewizyjna?

Autorzy grają przecież wciąż na tej samej opozycji, na przeciwstawieniu komunistycznego zła i nieideologicznego dobra, opresji systemu i dobra jednostek. Innymi słowy, nie zostaje podważona sama oś, na której wspiera się konwencjonalny, stereotypowy obraz Nowej Huty. Niesie to za sobą dużą wartość komunikacyjną: odwoływanie się do powszechnie znanego kodu, dzielonego powszechnie sentymentu, odczucia nostalgii. Ale jednocześnie Sokołowska proponuje też inny obraz: Nową Hutę kobiet.

Projekt Miklasza wydaje się z kolei bardziej subwersyjny: autor wybiera jako przedmiot swojego tekstu kibiców, grupę kojarzącą się z agresją, przemocą, współtworzącą negatywny

stereotyp Nowej Huty, i pokazuje – nieco idealistycznie – wartości, które nią kierują. W tym sensie Miklasz idzie w dokładnie przeciwnym kierunku niż Sokołowska: buntuje się wobec mieszczańskiego świata, wobec indywidualizmu i wskazuje na wartość, jaka tkwi we wspólnocie.

Łączy omawiane utwory głęboka nieufność wobec instytucji i wielkiej polityki: bohaterowie albo unikają wszelkiego zaangażowania, poszukując apolitycznej, aideoologicznej utopii, albo zrzeczają się poza strukturami państwowymi, we własne organizacje. I powracające wciąż tematy romantyczne: idealizm, pragnienie dotarcia do źródła, do tego, co pierwotne, zawieszenie między tam i tu, między przeszłością a teraźniejszością, między utrwalonymi obrazami i językami. I, *last but not least*, wiara w duchy i widma.

Powróćmy jednak do pytań z początku: czy literatura może stanowić dziś dla mieszkańców Nowej Huty funkcjonalne narzędzie do określania własnej odrębności? Na pewno pozwala zdiagnozować wspólne problemy oraz integruje przez odwoływanie się do wspólnych kodów. Jednak na silną, afirmatywną i nową nowohucką narrację przyjdzie nam jeszcze poczekać.

BIBLIOGRAFIA

- Barasch, Frances K. 1971. *The Grottesque: A Study in Meaning*, The Hague, Paris: Mouton.
- Dunin-Wąsowicz, Paweł. 2013. *Miasto obok Krakowa*, w: tegoż, *Fantastyczny Kraków*, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, s. 143–159.
- Gądecki, Jacek. 2012. *Gentryfikacja starej części Nowej Huty?*, Warszawa: IFiS PAN.
- Griswold, Wendy. 2013. *Socjologia kultury. Kultury i społeczeństwa w zmieniającym się świecie*, tłum. P. Tomanek, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Janion, Maria. 2006. *Kobiety i duch inności*, Warszawa: Sic!
- Janion, Maria. 1991. *Projekt krytyki fantazmatycznej*, Warszawa: Wydawnictwo PEN.
- Lorek, Andrzej. 1997. *Nowa Huta – miasto epoki socrealizmu na tle teorii i praktyki urbanistycznej w Europie środkowo-wschodniej w latach 1946–1956*, w: *Dziedzictwo kulturowe Nowej Huty w rozwoju obszaru strategicznego Kraków–Wschód*. Materiały konferencyjne, 13–15 marca 1997, Kraków, s. 95–101.
- Mazur, Mariusz. 2009. *O człowieku tendencyjnym... Obraz nowego człowieka w propagandzie komunistycznej w okresie Polski Ludowej i PRL 1944–1956*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Miklasz, Adam. 2012. *Ostatni mecz*, Kraków: Wydawnictwo Skrzat.
- Mitosek, Zofia. 2003. „Lalka” – epizod czy nazwa? w: tejże, *Poznanie (w) powieści: od Balzaka do Masłowskiej*, Kraków: Universitas, s. 57–67.
- Olejniczak, Jewgienij T. 2012. *Tajemna historia Nowej Huty*, „Nowa Fantastyka” 8: 33–40.
- Radłowska, Renata. 2008. *Nowohucka telenowela*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Rewers, Ewa. 2010. *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Kraków: Universitas.
- Rotter, Adam Ł. 2012. *Nowa Fantastyka 08–09/2012 – omówienie numeru*, <http://katedra.nast.pl/artukul/6247/Nowa-Fantastyka-08-09/2012-omowienie-numeru/> [30.11.2015].

- Salwiński, Jacek i Leszek J. Sibila. 2008. *Nowa Huta – przeszłość i wizja. Studium muzeum rozproszonego*, Kraków: Muzeum Historyczne Miasta Krakowa.
- Sokołowska, Hanna. 2012. *Kosa, czyli ballada kryminalna o Nowej Hucie*, Kraków: Wydawnictwo Różnica.
- Sowa, Kazimierz Z. 1999. *Nowa Huta – przypadek powojennej industrializacji*, w: Marian Malikowski i Sławomir Solecki (red.), *Socjologia miasta. Wybór tekstów*, Rzeszów: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, s. 290–301.
- Wieczorkiewicz, Anna. 2009. *Monstrarium*, Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz terytoria.

REPRESENTATION OF NOWA HUTA IN THE CONTEMPORARY FABULAR PROSE: FEMINITY, ROMANTICISM AND THE NEW BEGINNING

The text undertakes an analysis of representation of Nowa Huta in contemporary fiction, in attempt to discover whether a new ways of description have been invented (in the context of strong and influential myths dating back do 1950's). It focuses on three texts: Hanna Sokołowska's thriller *Kosa*, Jewgienij T. Olejniczak's fantasy novella *Tajemna historia Nowej Huty* and Adam Miklasz's *Ostatni mecz*, a story of Nowa Huta football team and its fans. A couple of common problems in the discussed texts are observed and examined, such as: representation of feminity (attribution of creative force to women), romantic paradigm, relation between private and public and rewriting of Nowa Huta genesis.

What seems to be a major problem is crisis of community, distrust of common values and shift towards individualism (in Miklasz's book the case is more complicated).

Keywords: Nowa Huta, collective identity, Sokołowska, Miklasz, Olejniczak