

Małgorzata Tarnowska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

malgorzata.tarnowska@amu.edu.pl

ORCID: 0000-0003-0067-5721

„Byłe dostatniej, byłe nowocześniej”. Dylematy PRL-owskiej modernizacji i samofolkloryzacji w powieści Edwarda Redlińskiego *Awans*

“Prosperity and Modernity Now!”
Self-Folklorization Dilemmas
in Edward Redlinski’s Novel *Awans*

DOI: 10.12775/LL.3.2023.007 | CC BY-ND 4.0

ABSTRACT: The aim of the article is to consider the emancipatory dimension of self-folklorization – a category proposed by Ewa Klekot to define a strategy of regaining voice by subordinate subjects, understood as an important element of the processes of modernity. The material for the analysis of socio-cultural processes of the post-war period using this category consists in Edward Redliński’s novel *Awans* (Advancement, 1973), presenting the dilemmas of self-folklorization of inhabitants of a fictional socialist village in the context of post-war modernization processes. The analysis of this novel allows us to ask questions – firstly, about the emancipatory dimension of self-folklorization, and secondly, about the connections between Redliński’s work and social changes in the Polish People’s Republic in the second half of the twentieth century.

KEYWORDS: peasantry, people’s history of Poland, social advancement, modernity, grotesque, Edward Redliński

Folklorystyka i samofolklorystyka

„Samofolklorystyka jest [...] wypowiedzią sformułowaną w języku kolonizatora przez skolonizowanego, który nie widzi możliwości realnej zmiany swojej sytuacji, lecz chce ją zmienić symbolicznie” – pisze antropolożka Ewa Klekot o zaproponowanym przez siebie pojęciu, inspirowanym teorią samokolonizacji, stworzoną przez bułgarskiego historyka Alexandra Kiosseva do opisu procesów konstruowania nowoczesnych narodów – a konkretnie bułgarskiego – w Europie Środkowej (Klekot 2014: 98)¹. Podobnie jak w przypadku samokolonizacji, dokonywanej przez historyczne społeczeństwa znajdujące się w strefach wpływów kolonialnych imperiów, opisywany przez Klekot mechanizm samofolklorystyki opiera się – jak wyjaśnia badaczka – na internalizacji przez przedstawicieli peryferii (w tym wypadku – mieszkańców wsi na ziemiach polskich, głównie w ciągu XIX w.) systemu wartości narzuconego przez centrum polityczne lub symboliczne (tu: elity symboliczne na XIX-wiecznych ziemiach polskich, czyli – mówiąc w uproszczeniu – warstwę szlachecko-ziemiańską i inteligencję). Tak rozumiana kategoria samofolklorystyki, podobnie jak samokolonizacja, może więc być uznana za pokrewną pojęciu postkolonialnej mimikry; zasadnicza różnica polega jednak na tym, że zakorzenia ona opisywane zjawisko w procesach konstruowania wyobrażenia o konkretnej grupie społecznej: mieszkańcach wsi, którzy w tym procesie quasi-kolonialnej transfiguracji stają się nowoczesnym *ludem*. Jak to wygląda w praktyce, Klekot pokazuje, przywołując opisy etnograficzne sporządzone przez polskich ludoznawców w epoce powstań narodowych. Gdy je czytamy, widzimy, jak *lud* w owych narracjach ludoznawczych zostaje skonstruowany jako depozytariusz nowo wynalezionej narodowej tożsamości, a zarazem, paradoksalnie, egzotyczny dziki, o nieujarzmionym umyśle i nieprzewidywalnym stylu bycia. „Analizując sporządzone przez ludoznawców opisy, dostrzeżemy w nich te same mechanizmy egzotykcji, które dziewiętnastowieczni antropolodzy stosowali w opisach kolonialnych »dzikich«, tyle tylko że Inny ludoznawców nie był od badacza odległy geograficznie, lecz społecznie” – wyjaśnia badaczka (Klekot 2016b: 146). Autorka nie tylko więc wpisuje się w krytyczną tradycję refleksji nad kulturowymi wizerunkami chłopów, zapoczątkowaną m.in. odczytaniem dzieł Oskara Kolberga przez Ludwika Stommę (1986), a współcześnie kontynuowaną np. przez krytyczne nurty etnografii i kulturoznawstwa (Rakowski 2016) czy socjologii (Bukraba-Rylska 2013), lecz także wiąże je na poziomie dyskursywnym z teorią postkolonialną. „Lud to pańska wizja mieszkańców wsi” – konkluduje badaczka gdzie indziej (Klekot 2016a: 52). Stawką tego porównania nie jest jednak, jak powiedziano, powtórzenie stwierdzenia o postkolonialnej naturze relacji pańszczyźnianych na ziemiach polskich – rozwiniętego m.in. przez Jana Sowę w *Fantomowym ciele króla* (Sowa 2011) i przypomnianego np.

1 Teoria samokolonizacji została najszerzej przedstawiona przez Alexandra Kiosseva w książce, która ukazała się po bułgarsku w 1998 r. W Polsce dostępne są fragmenty przekładu (Kiossev 2000), z kolei Jan Sowa w *Fantomowym ciele króla* korzysta z przekładu angielskiego (Kiossev 1999; Sowa 2011).

przez Kacpra Pobłockiego w *Chamstwie* (Pobłocki 2021). Cel jest inny: przeniesienie uwagi ze strategii ujarzmania Innych (w tym wypadku – mieszkańców wsi), podejmowanych przez elity symboliczne, na strategię oporu wynajdywane przez podporządkowanych, skonfrontowanych z groźbą kolonizacji narzuconej przemocą i z zewnątrz. Z namysłu nad tymi strategiami wynika konkluzja o przewrotnie emancypacyjnym charakterze samofolkloryzacji: może ona być – jak pisze badaczka – „ratunkiem przed kolonialną degradacją i sposobem na zachowanie godności – choćby tylko odgrywanej” (Klekot 2014: 98). Samofolkloryzacja może być zatem potraktowana jako zespół praktyk podejmowanych przez podporządkowanych Innych i opartych na performowaniu swojej Inności, którego stawką jest ocalenie części kulturowego ja przed jego przemocowym wchłonięciem przez kategorię l u d u.

Tak zdefiniowaną kategorię samofolkloryzacji określają napięcia między dwiema skrajnościami: z jednej strony podporządkowaniem, z drugiej – ruchem ku emancypacji. W tym sensie może ona stanowić nie tyle rewers, ile zaprzeczenie folkloryzmu, rozumianego jako forma będąca nośnikiem ideologii narodowych. Okazuje się ona również praktycznym narzędziem interpretacyjnym, umożliwiającym analizę współczesnych, XX- i XXI-wiecznych zjawisk kulturowych, np. rosnącej w ciągu XX stulecia popularności sztuki ludowej w kręgach zarówno międzywojennej, jak i socjalistycznej „nowej inteligencji”². Klekot opisuje ją następująco:

Ze względu na udział ludu w konstruowaniu ideologii narodowej sztuka ludowa dostarczała całego zestawu form i obiektów, które miały konotować tożsamość narodową zarówno pod postacią stylów sztuki wysokiej, jak styl zakopiański czy styl narodowy Wystawy Paryskiej z 1925 roku, jak i w sfolkloryzowanym wariacie PRL-u, który na plakatach Orbisu reklamował się jako „Polska – kraj folkloru” (Klekot 2016b: 97).

W przywołanym cytacie badaczka nie tylko rozciąga wpływ folkloryzmu na kolejne stulecie, ale też wskazuje na nieodłączny dla niego element samoidentyfikacyjny. Przy okazji zwraca uwagę, że nawet w okresie PRL-u władze wykorzystywały folkloryzację jako jeden z kluczowych elementów swojej polityki tożsamościowej, kierując się podobnymi zamierzeniami co XIX-wieczni ideolodzy kultury narodowej. Trudno jednak w pełni zgodzić się ze stwierdzeniem, że PRL-owski folklorizm (przejawiający się m.in. we wspomnianym konstruowaniu wizerunku Polski jako kraju folkloru, por. Kordjak 2016) nie może być interesującym obiektem badań nad samofolkloryzacją, gdyż mimo że powojenna polityka tożsamościowa Polski Ludowej w obszarze folkloryzacji miała źródła jeszcze międzywojenne i podobnie jak wcześniejsze działania folkloryzacyjne służyła petryfikacji nierówności społecznych, to powojenne przemiany społeczne znacząco ukształtowały specyfikę polityki w tym obszarze, a przez to

2 Posługuję się pojęciem nowej inteligencji w rozumieniu Hanny Palskiej (1994).

również dylematy i strategie podejmowane przez tych, którzy mieli stać się socjalistycznym ludem. Kwestię powojennej samofolkloryzacji przede wszystkim warto rozpatrywać w kontekstach nowych znaczeń, jakie nadają jej powojenne dyslokacje społeczne i procesy kształtujące podstawowe wymiary chłopskiej tożsamości: wojna, zagłada, migracje, powszechna alfabetyzacja, zmiana schematu dostępu do edukacji czy wzmocnienie roli Kościoła (Litwinowicz-Drożdździel 2021). Dodać do tego należy procesy zachodzące zwłaszcza w ostatnich dwóch dekadach istnienia socjalistycznej Polski: „kres kultury chłopskiej”, jak określił go Wiesław Myśliwski (2018: 311–323), czy jak pisał Jerzy Franczak, „czas zaniku tradycyjnej kultury wiejskiej oraz jej wtórnej folkloryzacji, a także czas uświadamiania sobie tej straty i ustalania pewnych wzorców reagowania na nią” (Franczak 2015: 94; por. Kuncewicz 1979: 205).

Biorąc pod uwagę zarysowane powyżej kręgi problemowe, w niniejszym artykule podejmuję rozważania nad znaczeniami, jakie nadawał samofolkloryzacji kontekst polityki folklorizmu w socjalistycznej Polsce. Jako materiał do analizy wybieram krótką powieść Edwarda Redlińskiego *Awans* – powstała w 1973 r., a zatem w momencie kryzysu tożsamości zarówno wsi (wybiórczo zmodernizowanej zgodnie z założeniami socjalistycznej gospodarki), jak i literatury (w której powoli kończy się tzw. nurt chłopski w prozie). Przyglądając się fabule tego utworu, wprost podejmującego – w charakterystycznej dla Redlińskiego formie groteski – problem zjawiska opisanego później jako samofolkloryzacja, podczas lektury poszukiwać będę odpowiedzi na pytanie o to, po pierwsze, w jaki sposób przedstawiony jest w *Awansie* mechanizm samofolkloryzacji w powiązaniu z problematyką awansu społecznego, a po drugie – na ile groteskowe ujęcie awansu w powieści Redlińskiego jest uniwersalnym pastiszem, na ile zaś może stanowić diagnozę kultury współczesnej pozwalającą lepiej zrozumieć powojenne przemiany chłopskości.

Wydmuchowo – polskie jądro ciemności

Powieść Edwarda Redlińskiego *Awans* ukazała się równocześnie z drugą powieścią tego samego autora, *Konopielką* – historią fikcyjnej wsi Taplary na Podlasiu, która pod wpływem przyjazdu nauczycielki z miasta zostaje w bolesny sposób skonfrontowana z dylematami nowoczesności (Nowosielski 1983). Wydany osobno *Awans* wykorzystuje podobne wątki (napiecia między modernizacją i tradycją), schematy fabularne (niespodziewana wizyta przedstawiciela socjalistycznej „nowej inteligencji” zaburzająca uporządkowane życie wsi) i poetykę (połączenie konwencji groteskowej z gwarową stylizacją językową), co skłaniało wielu badaczy do analizy obydwu utworów w kategoriach dylogii (Bereza 1978; Kuncewicz 1979; Franczak 2015). Oprócz wspomnianych zbieżności badacze podkreślali przede wszystkim współczesną tematykę powieści: zarówno *Konopielka*, jak i *Awans* poddają namysłowi przemiany społeczne wsi w powojennej Polsce. Dariusz Kulesza zauważał np., że: „Obie te powieści pokazują mechanizm ewolucji, mechanizm historycznych zmian, jakich nasza wieś doświadczyła w latach Polski Ludowej” (Kulesza 2012: 404). Piotr Kuncewicz

zaś – w emocjonalnym tonie, który można uznać są symptomatyczny dla epoki – następująco podsumowywał łączące je podobieństwa:

Zarówno w *Awansie*, jak i w *Konopielce* mamy wieś, jaka już chyba nigdzie w Polsce w rzeczywistości nie istnieje, ciemną, głupią, świata ani techniki nieświadomą. I ta wieś przechodzi proces przeobrażeń, niby słusznych, a przecież w ostatecznym wyniku idiotycznych (Kuncewicz 1979: 204).

Przytoczone powyżej dwie skrajnie odmienne opinie (z jednej strony zauważające społeczną wrażliwość autora *Awansu*, z drugiej – lekceważenie rzeczywistości społecznej) dobrze obrazują niewielką wartość poznawczą wynikającą z lektury tej powieści (czy też *Konopielki*) jako utworu realistycznie ukazującego przemiany polskiej wsi w okresie socjalizmu. Nie oznacza to jednak, że karykaturalny tryb przedstawienia rzeczywistości w obu powieściach wyklucza ich lekturę jako utworów interwencyjnych, diagnozujących współczesność. Wnikliwie pisał o tym Henryk Bereza w tekście *Nieparodia*, podkreślając, że w twórczości Redlińskiego z początku lat 70. groteska jest nośnikiem poważnych diagnoz społecznych (Bereza 1989: 506).

Stwierdzenie Berezy o „nieparodyjności” pisarstwa autora *Listów z Rabarbaru* można odnieść zarówno do *Konopielki*, jak i do *Awansu*, jednak pomimo wspomnianych podobieństw oba utwory dzielą znaczące różnice, dlatego w niniejszym artykule traktuję *Awans* jako osobną całość. Za decyzją o rozdzielności obu tekstów przemawia przede wszystkim odrębna konstrukcja powieściowych bohaterów, która przekłada się na epistemologiczny wymiar świata przedstawionego: o ile Kaziuk z *Konopielki* jest bohaterem podejrzliwym wobec otaczającej go rzeczywistości, przeżywającym biograficzną przygodę – jak pisał Kazimierz Nowosielski (1983: 234–235) – o tyle główny bohater *Awansu* i zarazem narrator, Maniús/Marian Grzyb, jest w y s f e r z o n y m plebejuszem, który dostąpił awansu w powojennej Polsce. Grzyb, powróciwszy do rodzinnej podlaskiej wsi Wydmuchowo, traktuje dawnych sąsiadów, a nawet rodzinę, z perspektywy „nowego inteligenta”, co ma dla konstrukcji utworu doniosłe konsekwencje: jak już wspomniano, głównym i właściwie jedynym wątkiem *Awansu* jest powrót Maniusia/Mariana Grzyba, wykształconego w mieście do stopnia magistra, w rodzinne strony, gdzie ma objąć posadę nauczyciela. Inaczej jednak niż w *Konopielce*, przyjazd Grzyba nie uruchamia sekwencji doskonale rozpisanych tragikomicznych sytuacji, pokazujących zderzenie przednowoczesnego światopoglądu mieszkańców Taplar i światopoglądu nowoczesnego w wydaniu socjalistycznym.

Konstrukcja zarówno fabuły, jak i bohaterów *Awansu* jest znacznie bardziej liniowa; kolejne etapy modernizacji Wydmuchowa, podjętej z inicjatywy Mariana Grzyba i jego ekipy przysłanej z miasta, konsekwentnie prowadzą do finału obnażającego fasadowość i absurd świata, którego rzecznikami są modernizatorzy. Zanim to się wydarzy, jako czytelnicy towarzyszymy Maniusio-

wi/Marianowi z Wydmuchowa na kolejnych etapach odkrywania podlaskiego dzikiego łądu. Sposób konstruowania świata przedstawionego na zasadzie zderzenia różnic kulturowych wykorzystuje schematy fabularne powieści postkolonialnej, które m.in. opisała w klasycznej pracy o pisarstwie podróżniczym Mary Louise Pratt (2011). W *Awansie* odnajdujemy liczne przykłady tej gry z gatunkiem powieści podróżniczej, dramatyzującej przybycie mężczyzny pioniera na nieznany łąd i konstruującej intrygę poprzez egzotyzację Innego. Przykładów takich zabiegów odnajdujemy w powieści wiele: oto już w pierwszych, otwierających słowach tekstu narracja zachęca nas do spojrzenia na rozciągający się krajobraz okiem imperialnego kolonizatora zdobywającego nieodkryty łąd. „Szpalerem sitowia i prawdopodobnie tataraków posuwał się w górę rzeki kajak pneumatyczny marki »Rekin«. Dzięki pracy ramion podróżny podążał do celu niezbyt prędko, za to konsekwentnie, wiosło pluskało to z lewa, to z prawa” – tymi słowami rozpoczyna się pierwszy rozdział powieści, zatytułowany *Wśród dzikich* (Redliński 1973: 5). W powieści ten popularny, oswojony schemat natychmiast jednak zostaje podważony, a wszechwiedza trzecioosobowego narratora i założenie o jego dominacji nad otoczeniem – zakwestionowane:

Ten wędrowiec wszakże lustrował przyrodę okiem suchym, obojętnym, nieomal cynicznym. Pora wyjawić, dlaczego nie przeżywał piękna, kim był. Niestety, o mnie tu mowa... to ja, ja płynąłem, wędrowałem pneumatycznym kajakiem marki „Rekin”... (Redliński 1973: 5).

Z do by w c ą okazuje się przedstawiciel nowej socjalistycznej inteligencji Maniusz Grzyb, tropikalną *terra incognita* – PRL-owska wieś Wydmuchowo, a obcymi – jej mieszkańcy, wśród których znajdują się również rodzice Maniusia/Mariana, całkowicie zaskoczeni jego klasową metamorfozą. Następuje jednak prezentacja mieszkańców rodzinnej wsi przez niczym niezrażonego narratora, świetnie ogrywająca schematy znane z dyskursów już nie tyle kolonizatorskich, ile ludoznawczych:

Bo i z czego żyją tu ludzie, na tej wydmie wśród mokrych lasów, z dala od świata? Z lasu i z rzeki, grzybami, jagodami, rybami. Co czwartek noszą mizerne efekty swego zbieractwa na targ w powiatowym miasteczku, a przecież zanieść, nie znaczy jeszcze sprzedać. Skąd więc mają brać grosiwo na naftę, zapalki, cukier, na gwoździe, lemieszce, na podatki wreszcie? [...] Jeszcze najlepiej temu się udało, kogo za młodu drzewo skutecznie przygniotło, kogo woda litościwie wciągnęła w swe wiry bezpowrotnie, kogo wreszcie zwierz jaki grubszy, mimowolny altruista, zjadł lub chociaż rozszarpał (Redliński 1973: 15).

Zarówno karykaturalny sposób postrzegania wsi przez Maniusia/Mariana, zabarwiony ludoznawczą protekcyjnością i postpozytywistycznym dydaktyzmem, jak i sposób, w jaki narrator traktuje swoich dawnych sąsiadów, w tym

rodziców, pozostaje głównym źródłem komizmu niemal do końca powieści: sam reprezentując „nową inteligencję”, nieudolnie próbuje utrzymać dystans klasowy do niedawnych jeszcze krajan, chociaż ci bez problemu rozpoznają w nim człowieka takiego samego jak oni. Maniś konsekwentnie pozostaje tym niezrażony, a nieufność chłopów przypisuje ich ignorancji wobec nowego porządku. Niezmiennie odziany w koszulę i krawat, przemierza scenerię Wydmuchowa, nakazawszy własnym rodzicom tytułować się „magistrem Grzybem” i przyjąć od niego czynsz za wynajem własnego dzieciennego pokoju; w ramach organizacji wiejskiej szkoły prowadzi dla dzieci lekcje terenowe, podczas których uczy je identyfikować „postęp” i „zacofanie”, a swoją dawną sympatię Malwinę uczy platonicznej, poetyckiej miłości pozbawionej „zwierzęcego” pożądania. Stara się również złamać wioskową wiedźmę Horpynę, demystyfikując – zresztą bez większych rezultatów – uprawianą przez nią magię i szerzone przez nią zabobony, i zwalcza małżeństwo Zakałów, którzy uparcie stawiają opór modernizacji. Wreszcie – co z czasem staje się głównym wątkiem powieści – organizuje budowę nie tylko wiejskiej szkoły, ale i luksusowego hotelu w Wydmuchowie, będącego w finałowych rozdziałach scenerią ostatecznego sprawdzianu realizacji przeprowadzonej modernizacji wsi.

„Przejrzałem się na koniec: bródka, wąs, myślące oczy, inteligentny uśmiech, zęby białe, ubytki uzupełnione – dłonie same mi się zatarły, oznaka dobrego samopoczucia, gwarancja powodzenia” (Redliński 1973: 16) – czytamy w autocharakterystyce Maniusia/Mariana, oczywiście zupełnie ślepego na fałsz tego powierzchownego, stereotypowego wizerunku „nowego inteligenta”; typu osobowego będącego wytworem swoich czasów, kiedy to, jak pisał Przemysław Czapliński, „pękało klasowe decorum, zaczynał się czas wielkiego wojennego pastiszu”, a „[w] ramach stylizatorskiego pościgu chłopci i robotnicy naśladowali inteligencję, inteligencja – przedwojenne mieszczaństwo, a mieszczaństwo – ziemian” (Czapliński 2011: 63). Pewność siebie Mariana, oparta na przekonaniu o wyższości nad dawnymi sąsiadami, wynikającej z awansu społecznego, zostaje zderzona z oczywistą niepełnością tegoż. Konstrukcja głównego bohatera w uproszczonej formie przedstawia rozczarowujące rezultaty podążania przez awansujących chłopów ścieżką „pożądliwości mimetycznej” i stopniowo ją dekonstruuje – idąc zresztą drogą wytyczoną przez Sławomira Mrożka w dramacie *Zabawa*, również obnażającym próżnię symboliczną, w jakiej znaleźli się zwycięzcy owego stylizatorskiego pościgu (Czapliński 2011: 63). Kolejne działania podejmowane przez Maniusia w komicznej formie obnażają absurd oświeceniowych idei natury i pozytywistycznych projektów dydaktyzmu dla ludu. Wydmuszanie niełatwo poddają się zabiegom modernizatorów (w toku powieściowej fabuły wieś odwiedzają, oprócz Maniusia, różnoracy miernicy, urzędnicy i budownicy), ale ich opór, otwarcie wyrażany i pozbawiony uległości, zaburza także hierarchię opartą na przekonaniu o wyższości rozumu nad naturą i miasta nad wsią. Przykładem potwierdzającym regułę jest rodzina Zakałów, która jako jedyna z uporem opiera się modernizacyjnym staraniom Mariana. Na przekór dydaktycznym poetykom obrazowania chłopskiego uporu (do czego Re-

dliński nawiązuje, jak się zdaje, nadając im nazwisko skazujące ich na niemożność wydobywania się z własnego zaciętrzewienia) ich opór nie tylko nie zostaje złamany, a bohaterowie nie ponoszą kary, więcej nawet – dzieje się wręcz przeciwnie: społeczni Zakałowicze ostatecznie korzystają na własnym z a c o f a n i u.

Przywołane wymiary świata przedstawionego *Awansu* stopniowo przygotowują grunt pod finał powieści, który – zgodnie z poetyką groteski – obraca wyrażoną w tytule ideę w swoje przeciwieństwo: utwór kończy się przyjazdem do Wydmuchowa wielkowiejskich turystów, mających ocenić „postęp”, jaki dokonał się we wsi w wyniku starań Maniusia/Mariana, miejskiej ekipy budowlanej i innych mieszkańców wsi. Sceny powieści ukazujące przyjazd pierwszego turnusu w nowej rzeczywistości są powtórzeniem – w zmienionej formie – początkowej sceny powieściowej, ukazującej Mariana przedzierającego się przez nadwodne chaszczki, żeby odkryć Wydmuchowo. W momencie przyjazdu pierwszych turystów ponownie – jednak już z perspektywy tubylców – obserwujemy, jak do zmodernizowanej wsi napływają letnicy, mieszkańcy miasta, jednak zastają całkowicie inny widok niż Manius/Marian pionier: na brzegu radośnie witają ich jędrni, dobrze odżywieni, eleganccy wydmuszanie, upodobnieni do nich tak bardzo, że „kto by ich nie znał, łącznie wziąłby wszystkich za letników”. Nie tylko więc udana mimikra, ale też nowo nabyte cechy, takie jak innowacyjność i przedsiębiorczość, upodabniają personel hotelowy z Nowego Wydmuchowa do mieszkańców miasta:

I Gręboś, i Lipkowie, i Pęczak, i Graby, i Bartosze – wszyscy wyszlachetniali podobnie, prezentowali się szykownie: kto miał w domu gazetę, był z gazetą, kto parasolkę, z parasolką, kto książkę, z książką, a kto teczkę, z teczką – byle dostatniej, byle nowocześniej (Redliński 1973: 107).

Stosując mechanizm mimikry, mieszkańcy Nowego Wydmuchowa stają się tacy, jakimi chce ich widzieć kultura dominująca, a nawet – czego nie przewidzieli projektanci nowej hierarchii społecznej z miasta – stają się nimi dogłębnie, odnajdując w sobie pokłady innowacyjności: awans społeczny faktycznie się dokonał, a Wydmuchowo z z a c o f a n e j wsi stało się luksusowym kurortem. Jednak o czym boleśnie przypomina Redliński, stawką modernizacji wsi nie jest awans i poprawa warunków życia. Przekonujemy się o tym szybko, gdy pierwszy turnus przyjezdnych turystów z Warszawy na widok nowoczesnych wydmuszan patrzy po sobie nerwowo, nie mogąc się odnaleźć w tej nowej dla siebie sytuacji ani przejrzeć się w „chłopskiej gębie”. Co więcej, jeden z podstawowych przywilejów mieszkańców miasta, polegający na prawie do bezceremonialnego patrzenia i podglądania chłopskiego życia, zostaje przez wydmuszan przechwycony: oto teraz oni, personel Nowego Wydmuchowa, rozparci na szczycie wydmy w drewnianych fotelach pod pasiastymi parasolami, „sycą oczy widokiem letników i letniska” (Redliński 1973: 110). Na samym patrzeniu zresztą się nie kończy, bo sytuacja pogarsza się jeszcze, gdy mieszkańcy Wydmuchowa przystępują do rozmowy z letnikami, rozczarowanymi zmienionym krajobra-

zem: „gdzie są wasze krowy? Świnie? Konie? Gdzie pługi? Wozy? Przecież, na Boga, tu nic nie ma!” – dopytuje rozczarowany turysta (Redliński 1973: 116). Tę diagnozę wizerunku wsi jako miejsca przednowoczesnej hodowli niuansuje wizja zaczerpnięta z pism socjologicznych, w której „duszę rolnika determinuje przywiązanie do ziemi”, czego potwierdzenia ze strony wydmuszanej natarczywie domaga się inna turystka (Redliński 1973: 116). Spłoszeni abstrakcyjnym monologiem ojca Mariana na temat ruchów narodowowyzwoleńczych w Afryce i pochodzenia bab kamiennych na Wyspach Wielkanocnych, wycofują się i uciekają do hotelu, by uniknąć niezręcznej sytuacji. Ostatecznie znajdują azyl i gościnę u wspomnianego wcześniej Zakały – jedyne gościa – chłopca, jaki wraz z rodziną stawiał opór postępowi, a teraz smaży dla letników przypalone placki ziemniaczane, które ci pochłaniają „w niedbałych pozycjach, porozwalani jak Buszmeni” (Redliński 1973: 129). Widząc miejskich inteligentów skaczących po drzewach, chłopcy orientują się, że bawią się oni w dziki lud. „Czyżby kres cywilizacji?” – zastanawia się ojciec Manusia.

Bo po co jedzie biedny sterroryzowany miastem mieszczuch do chłopca na lato? A po to, żeby poczuć się trochę i panem, i światowcem, i uczonym, i technokratą. Bo w mieście, wśród równych sobie, nie może odnaleźć poczucia swojej wartości czy ważności (Redliński 1973: 134).

Tymi słowami zostaje sformułowana w *Awansie* zwięzła diagnoza symbolicznej próżni, w jakiej znajdują się przedstawiciele socjalistycznej „nowej inteligencji”. Niepełną transformację społeczną opisaną w dramacie Mrożka przez pryzmat opowieści o chłopach, którzy „ugrzeźli na przedpolu emancypacji” (Czapliński 2011: 69), *Awans* przedstawia, pokazując awansowanych z miasta w szerszej perspektywie:

Prawdopodobnie mamy do czynienia z synami i córkami tych, co przed lata masowo przeżyli awans społeczny, a też śnią nocami o swoich dziadkach i babkach, ubogich, ale szczęśliwych (Redliński 1973: 134).

Tożsamość powojennych „nowych inteligentów” – mówi Redliński – nie tyle więc opiera się na internalizacji klasowego wstydu, ile ma głębsze źródła w chłopomańskich tęsknotach za idylliczną wsią, gdzie z dala od wścibskich spojrzeń innych mieszczuchów można się wyżyć, skacząc po drzewach i leżąc jak Buszmeni.

Kompromitacja miejskich turystów pokazana na przykładzie pierwszego turnusu nie jest ostatecznym zakończeniem historii awansu społecznego Wydmuchowa. Redliński decyduje się bowiem dopisać aneks: oto pierwszy turnus, który zjechał do Nowego Wydmuchowa, odjeżdża niepyszny, dlatego analitycznie już myślący wydmuszanie naradzają się w sprawie dalszego postępowania. Po analizie – jak nazwalibyśmy ją dzisiaj – strategicznej dochodzą do wniosku o konieczności powrotu do prymitywu. Ich emancypacja może się jednak do-

konać tylko na warunkach reprezentantów władzy symbolicznej, a powrót do stanu natury nie jest już możliwy, dlatego mieszkańcy Wydmuchowa sięgają po fortel: postanawiają odgrywać dzikusów przed przyjezdnymi, zachowując w ukryciu nowe zwyczaje i kultuwując je w tajemnicy przed krytycznym okiem letników. Wzmocnieni tym postanowieniem, po odjeździe „nieudanego” pierwszego turnusu, a przed przyjazdem kolejnego wydmuszanie gorączkowo przywracają więc wieś do stanu sprzed modernizacji: zrywają eternit i usuwają elektryczność, pralki, a w zamian wyciągają stare, niepotrzebne już sprzęty, które mają odgrywać wyposażenie ich domu. W rezultacie powstaje skansen, chociaż jego fasadowość pozostaje przed turystami skrzętnie ukryta. Dokonuje się samofolkloryzacja; iluzja jest prawdziwa do tego stopnia, że aby zwieńczyć swoje wysiłki, mieszkańcy Wydmuchowa inscenizują dla miejskich „nowych inteligentów” wesele Mariana i Malwiny – scenę znaną im przede wszystkim jako literacki topos. Ironiczny wymiar tego wydarzenia podkreśla opis zaślubin nasycony intertekstualnymi odniesieniami do etnograficznych, literackich i popularnych wizerunków chłopskiej obyczajowości. Negatywnym przedstawicielem etnografów jest przy tym Oskar Kolberg: „Wprawdzie z braku koni do ślubu jeździliśmy autokarem, ale potem daliśmy taki pokaz obyczaju, że pewno dziadzio Kolberg rozplakał się w grobie ze szczęścia, ech, naiwny” – drwią wydmuszanie (Redliński 1973: 150). Niewybredny przytyk wobec ojca założyciela polskiej etnografii, tutaj pojawiającego się jako *pars pro toto* całej formacji ludoznawczej, sąsiaduje z odniesieniami do polskiej kultury socrealistycznej – znad pół dobywa się m.in. pieśń *Cyraneczka*, spopularyzowana w filmie *Przygoda na Mariensztacie*, przedstawiającym drogę emancypacji społecznej chłopskiej dziewczyny. W ten sposób wskazana zostaje w *Awansie* ciągłość symbolicznego zawłaszczenia chłopskiej tożsamości na polu nauki, literatury i sztuki, a zarazem w czasach przed- i powojennych, socjalistycznych. Potwierdzenie znajduje diagnoza, że „PRL-owski folklorizm hierarchię miasto/wieś spetryfikował i podtrzymał, utwierdzając społeczną funkcję ludowości jako parawanu skrywającego społeczne (także etniczne) nierówności pod postacią malowniczego zróżnicowania” (Klekot 2014: 94). Był on zatem czasem kontynuacji hegemonii ideologicznej utrzymującej mieszkańców wsi w pozycji podporządkowania i rozpoznanie to pozostaje jedną z najważniejszych konkluzji z lektury *Awansu*.

Czy da się uciec z Wydmuchowa?

W zakończeniu powieści ojciec Mariana – starszy już chłop, z racji wieku przywiązany do tradycyjnego etosu pracy, początkowo niechętny zmianom wprowadzanym przez syna i tym bardziej niechętny ich zrozumieniu, a w miarę cywilizacyjnego postępu na wsi odkrywający w sobie duszę wynalazcy – przeżywszy to wszystko, popada w zwątpienie:

– Jezu, czy ja udaję, czy nie...? – zbierał głośno myśli. – Przedrzeźniam czy nie przedrzeźniam? O Boże, już nie wiem! Gram ja czy nie... jak to jest naprawdę... Marian! – rzekł z paniką w głosie. – Mów! (Redliński 1973: 153).

Z pozoru dość banalny moment podania w wątpliwość własnej tożsamości w kontekście całej fabuły *Awansu* ukazuje prawdziwy dramatyzm położenia chłopów – i wszelkich podmiotów podporządkowanych – którzy zdecydowali się poddać samofolkloryzacji dla ocalenia swojej tożsamości kulturowej. Ojciec stawia bowiem kluczowe pytanie o emancytoryjny charakter strategii samofolkloryzacyjnej. Inaczej niż w przypadku południowoafrykańskich Buszmenów – których performanse prezentowane zamożnym turystom Ewa Klekot przywołuje jako przykład na emancytoryjny potencjał samofolkloryzacji (gdyż odgrywanie czynności wykonywanych przez przodków pozwala im podtrzymać własną tożsamość kulturową) – Redliński pokazuje samofolkloryzację przede wszystkim jako źródło dylematu tożsamościowego.

Fiasko awansu społecznego jest decydujące dla odczytania powieści w kluczu postkolonialnym. Interpretowany z tej perspektywy utwór, świadomie aranżujący schematy znane z powieści kolonialnej, objawia się jako próba analizy dynamiki kształtowania się relacji władzy i podporządkowania na terenie doświadczającym narzuconej z zewnątrz przebudowy symbolicznej. W jednej z ostatnich scen *Awansu* Marian i Malwina spontanicznie odgrywają przed spacerowiczami scenę seksu na ziemi – „pieprzny ludek przedindustrialny” (Redliński 1973: 154). Gdy po rozejściu się gapiów ojciec ponagla ich do zakończenia tego performansu, historia się domyka. Zakończenie pozostaje jednak otwarte: wydaje się, że ojciec akceptuje samofolkloryzacyjną regułę funkcjonowania Wydmuchowa, ale ze świadomością głębokiej nieracjonalności tego rozwiązania.

W tym kontekście kluczowe wydaje się pytanie o to, na ile samofolkloryzacja, uznana przez Ewę Klekot za strategię o potencjale emancytoryjnym, jest w świetle *Awansu* formą podporządkowania, a na ile próbą odzyskania sprawczości. Klekot wydaje się optować za tą drugą wersją, gdy pisze w przywołanym wcześniej cytacie o samofolkloryzacji jako próbie symbolicznego samouwłaszczenia tych, którzy sami nie mogą przemówić (Klekot 2014: 98). W kontekście otwartego zakończenia utworu można dodać, że samofolkloryzację należałoby postrzegać raczej w kategoriach taktyki otwartej na nieprzewidywalne rezultaty niż jako domknięty proces. „Nigdy nie da się uciec z Taplar!” – pisał o późnej twórczości Redlińskiego antropolog Wojciech Burszta, dostrzegając w nich zasadniczą niezmienną świat przedstawionego i bohaterów, którzy zawsze noszą „piętno nieprzezwyrodnalnej prowincjonalności” (Burszta 2001: 132). Jeśliby natomiast uznać *Awans* za próbę ukazania dylematów tożsamościowych powojennego polskiego społeczeństwa, doświadczonego nieudany eksperymentem edukacyjnym okresu stalinowskiego, to wydaje się, że – podobnie jak w wydanym w 1970 r. *Pałacu* Wiesława Myśliwskiego, który kończy się, mówiąc w wielkim uproszczeniu, śmiercią chłopca u progu awansu społecznego – również w tym wypadku mamy do czynienia z podobną diagnozą. Sięgnięcie przez Redlińskiego po poetykę groteski pozwala obnażyć i wyśmiać pustkę stojącą za forsowanym przez władzę modelem kultury „nowej inteligencji”, w rzeczywistości opartym na budowaniu sztucznych dystansów klasowych i nieuzasadnionym przekonaniu o własnej wyższości.

Podsumowanie

Przywołane wyżej rozpoznania stanowią, jak sądzę, podstawowy kontekst interpretacyjny powieści *Awans*. Tak rozpatrywana, powieść Redlińskiego mimochodem kreśli niezrealizowany scenariusz historii alternatywnej, co staje się pretekstem do obnażenia fasadowości projektów modernizacyjnych opartych na przekonaniu o konieczności ucywilizowania chłopca, a także do opowiedzenia – jak pisał Kulesza – niewątpliwego dramatu zmian zakamuflowanego przez cepeliowski festyn (Kulesza 2012: 404–405). *Awans* pokazuje jednak nie tylko dramat i festyn, ale też moment pozytywnej, faktycznej zmiany: ten, kiedy dzięki poprawie warunków życia mieszkańcy wsi rzeczywiście przejmują sprawczość nad swoim losem i wyzwalają w sobie potencjał wynalazczości, kreatywności i ducha samoorganizacji – te wartości, które tradycyjnie łączone są z nowoczesnością, ale jak dowodzi Izabella Bukraba-Rylska, są przecież również cechami „człowieka ziemi” (Bukraba-Rylska 2013). Myślę, że taka konkluzja umyka w interpretacjach *Konopielki*, której otwarte zakończenie również jako niedopowiedzianą pozostawia kwestię tego, czy kultura chłopska w Polsce jest w stanie dalej trwać – jak pisał Henryk Bereza – „na prawach rezerwatu”. Niewątpliwie jednak, mimo że powieść unika jednoznacznej odpowiedzi, to poprzez historię awansu Wydmuchowa pokazuje godnościową stawkę samofolkloryzacji i związane z nią koszty. W ten sposób Redliński nie tylko diagnozuje polityczny wymiar strategii stosowanych przez grupy podporządkowanych, ale też dowodzi, że dylematy tożsamościowe związane z awansem społecznym w Polsce Ludowej i niemożliwością jego pełnego przeprowadzenia nie zostały przez literaturę polską zignorowane. Co więcej, zagadnienia te podjęto w sposób rezonujący z całkiem współczesnymi rozważaniami o naturze relacji władzy i podporządkowania.

BIBLIOGRAFIA

- Bereza, H. (1989). Nieparodia. W: H. Bereza, *Sposób myślenia 1. O prozie polskiej* (s. 503–506). Czytelnik.
- Bukraba-Rylska, I. (2013). *Socjologia wsi polskiej*. Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Burszta, W. (2001). Z Taplar na Brooklyn i z powrotem. W: W. Burszta, *Asteriks w Disneylandzie* (s. 132–137). Wydawnictwo Poznańskie.
- Czapliński, P. (2011). *Resztki nowoczesności. Dwa studia o literaturze i życiu*. Wydawnictwo Literackie.
- Franczak, J. (2015). Śmierć kultury chłopskiej. Scenariusze żałobne Edwarda Redlińskiego. W: T. Kunz, A. Łebkowska, R. Nycz, M. Popiel (red.), *Widnokreśli literatury – wielogłosy krytyki. Prace ofiarowane profesor Teresie Walas* (s. 349–362). Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kiosew, A. (2000). Uwagi o samokolonizujących się kulturach (przeł. E. Solak). *Dekada Literacka*, 9/10, 14–15.
- Kiossev, A. (1999). Notes on Self-Colonizing Cultures. In I. Znepolski, K. Tchervenkova, A. Kiossev (eds.), *Rethinking Transition* (p. 361–368). Moderna Museet Sweden.
- Klekot, E. (2014). Samofolkloryzacja. Współczesna sztuka ludowa z perspektywy krytyki postkolonialnej. *Kultura Współczesna*, 1, 86–99.

- Klekot, E. (2016a). Pany, folklor i lud. W: W. Szymański, M. Ujma (red.), *Pany chłopcy, chłopcy pany* (s. 52–61). Galeria Sztuki Współczesnej BWA Sokół.
- Klekot, E. (2016b). Trwałe obrazy rzeczy ludowych. W: J. Kordjak (red.), *Polska – kraj folkloru?* (s. 54–65). Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki.
- Kordjak, J. (red.) (2016). *Polska – kraj folkloru?*. Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki.
- Kulesza, D. (2012). Poza granicami literatury. Historia świata według Edwarda Redlińskiego. W: J. Bielska-Krawczyk, K. Ćwikliński, S. Kołos (red.), *Spotkania w przestrzeni idei – słów – obrazów. Księga pamiątkowa dedykowana prof. dr hab. Zofii Mocarskiej-Tycowej* (s. 397–414). Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Kuncewicz, P. (1979). Awans. W: P. Kuncewicz, *W poszukiwaniu niecodziennosci* (s. 204–211). RSW Prasa–Książka–Ruch.
- Litwinowicz-Drożdziel, M. (2021). Wielogłosy. O ludowych historiach. *Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej*, 31. <https://doi.org/10.36854/widok/2021.31.2462>
- Myśliwski, W. (2018). Kres kultury chłopskiej. W: J. Olejniczak (red.), *Myśl Myśliwskiego. Studia i eseje* (s. 313–323). Uniwersytet Śląski.
- Nowosielski, K. (1983). Ludowy i ludzki widnokrąg. W: K. Nowosielski, *Ryzyko obecności* (s. 213–242). Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Palska, H. (1994). *Nowa inteligencja w Polsce Ludowej. Świat przedstawień i elementy rzeczywistości*. Wydawnictwo IFiS.
- Pobłocki, K. (2021). *Chamstwo*. Wydawnictwo Czarne.
- Pratt, M. L. (2011). *Imperialne spojrzenie. Pisarstwo podróżnicze a transkultuacja*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Rakowski, T. (2016). Sztuka w przestrzeniach wiejskich i eksperymenty etnograficzne. Pożegnanie kultury zawstydzenia. Jednocześnie, zwrot ku sobie, protosocjologia. *Teksty Drugie*, 4, 66–87.
- Redliński, E. (1973). *Awans*. Czytelnik.
- Stomma, L. (1986). *Antropologia historii wsi polskiej XIX w.* Instytut Wydawniczy PAX.
- Sowa, J. (2011). *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.