

Pojedinac i kolektiv u prozi Mareka Hlasko

Jambor, Sonja

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:711455>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-10**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za zapadnoslavenske jezike i književnost

Katedra za poljski jezik i književnost

Diplomski rad

Pojedinac i kolektiv u prozi Mareka Hłaska

Studentica: Sonja Jambor

Mentorica: dr. sc. Đurđica Čilić Škeljo

Zagreb, svibanj 2019. godina

Izjavljujem pod punom moralnom odgovornošću da sam diplomski rad *Pojedinac i kolektiv u prozi Mareka Hlaska* izradila potpuno samostalno uz stručno vodstvo mentorice dr. sc. Đurđice Čilić Škeljo. Svi podaci navedeni u radu su istiniti i prikupljeni u skladu s etičkim standardom struke. Rad je pisan u duhu dobre akademske prakse koja izričito podržava nepovredivost autorskog prava te ispravno citiranje i referenciranje radova drugih autora.

Sadržaj

1. Uvod.....	3
1.1. Pojmovi <i>individualno</i> i <i>kolektivno</i> , <i>homo privatus</i> i <i>homo instrumentalis</i>	4
2. Povijest socrealizma u PRL-u.....	8
2.1. Odnos prema piscu.....	9
2.2. Književnost u službi ideologije.....	10
2.3. Listopad 1956. i početak Jugovine.....	12
3. Jugovina i Hlasko.....	16
3.1. Buđenje pojedinca.....	16
3.2. Hlaskov lik i mehanizmi autokreacije.....	17
3.3. <i>Lijepi dvadesetogodišnjaci</i> i kreacija imidža.....	20
3.4. Kontekst vremena i mladost.....	21
4. Hlaskova prozna djela.....	23
4.1. Ideja tijela i romanse u <i>Osmom danu tjedna</i>	23
4.2. Bunt i gnjev pojedinca.....	25
4.3. Zbirka pripovijedaka <i>Prvi korak u oblacima</i>	29
4.4. Priča <i>Prvi korak u oblacima</i> i alijenirani pojedinci.....	31
4.5. <i>Sokolska baza</i> i <i>Sljedeći za raj</i> – prijelaz iz socrealizma u egzistencijalizam.....	34
5. Zaključak.....	38
6. Literatura.....	40
7. Sažetak.....	43

1. Uvod

Marek Hłasko jedan je od pisaca debitanta „generacije '56“ koji je, i nakon svoje smrti, ostavio dubok trag u poljskoj književnosti i kulturi.¹ Njegova popularnost rasla je sredinom 1950-ih godina, značajnih za Poljsku u okviru kraja staljinističkog terora i nadolazeće Jugovine, „naše male stabilizacije“, nakon koje se nastavila ideološka politika PRL-a. Mnogi književni povjesničari njegovu generaciju nazivaju „generacijom mladih i gnjevnih“, „generacijom '56“, a Hłasko, od svih buntovnika, jednog od najpoznatijih.² Iako je živio kratko, od 1934. god. do 1969. god., njegova je biografija poprilično zamršena. Djelomično je tako zahvaljujući kvazi autobiografiji *Lijepi dvadesetogodišnjaci* u kojoj kritičari iščitavaju Hłaskove „male laži“ i „velike mistifikacije“ kojih ćemo se u daljnjoj razradi dotaknuti.³ Za njegovog kratkog života pratile su ga brojne legende. U nekima je bio prikazivan kao problematični pijanac, slamatelj srca i bjegunac iz domovine, a u drugima je bio povrijeđeni, osjetljivi dječak koji je, unatoč svom nesnalaženju u svijetu, uvijek u njemu strastveno tražio istinu.⁴

Za ovaj rad nevažan je odgovor na pitanje koju od mnogih legendi stvarni Hłasko utjelovljuje, dali ženskarosa, vagabunda, poljskog Jamesa Deana, buntovnika koji je pobjegao iz zemlje koju nikad nije prežalio ili samo neshvaćenog pisca koji nije mogao izdržati okrutnosti poljskog socijalizma. Ono što nas zanima jest kako su se stvarale takve raskošne legende i mitovi o autoru i na koji je način sam Hłasko pridonosio njihovom procesu izgradnje. Usredotočit ćemo se na dio njegovog opusa koji je nastao u Poljskoj i na njegovu autobiografiju. Kroz odabrana djela, *Sokolska baza*, *Sljedeći za raj*, *Osmi dan tjedna*, *Prvi korak u oblacima* i *Lijepi dvadesetogodišnjaci*, dotaknut ćemo se Hłaskovog početnog vjerovanja u socijalističke ideje

¹ Rođen je 1934. god. u Varšavi, a zbog nedoličnog ponašanja izbačen je iz nekoliko škola. Radio je svakakve fizičke poslove, a od 16. godine radi kao vozač kamiona. 1952. god. postaje terenski dopisnik za *Trybuna Ludu*, a godine 1953. dobiva stipendiju poljskog Društva pisaca. 1954. god. debitira s pripovijetkom *Baza Sokolowska*, 1956. god. objavljena mu je zbirka pripovijedaka *Pierwszy krok w chmurach*, a iste godine i *Ósmy dzień tygodnia*. Godine 1958. odbijeni su mu rukopisi za dva djela, a nakon primanja nagrade Izdavača odlazi u Francusku na stipendiju. Iste godine u Parizu objavljena mu je zbirka pripovijedaka *Cmentarze. Następny do Raju*, zbog koje su mu poljske vlasti zabranile povratak u domovinu. 1958. god. ističe mu putovnica koju poljske vlasti odbijaju produžiti. Istovremeno zahtijevaju njegov povratak u Poljsku, ali on u Njemačkoj traži azil. U njega je navodno bio zaljubljen Jerzy Andrzejewski, a bio je i u vezi sa Agnieszkom Osieckom. Godine 1958. upoznaje Giedroycsa s kojim se prijateljuje, no Pariz mu ne odgovara te odlazi u Izrael i tamo piše (*Wszyscy byli odwrócenii*, 1964., *Brudne czyny*, 1965., *Nawrócony w Jaffie*, 1966., *Opowiem wam o Esther*, 1966), kasnije se ženi sa Sonjom Ziemann i odlaze u Njemačku. Nakon rastave živi i u SAD-u (*Piękny dwudziestoletni*, 1966, *Sowa, córka piekarza*, 1968) gdje upoznaje Romana Polanskog i Krzysztofa Komeda koji, nakon večere i zajedničkog pijanstva, pogiba pod nerazjašnjenim okolnostima. Nakon što dobije priliku za sudjelovanje na filmu i pisanje nove knjige, njegov život završava zbog konzumiranja prevelike količine tableta za spavanje.

² Jan Błoński, Stanisław Burkot, Zbigniew Jarosiński, Wojciech Wielopolski.

³ Paulina Potasińska *Kult, mit i kompleks. Figury autokreacji w twórczości Leopolda Tyrmanda, Marka Hłaski i Tadeusza Konwickiego* (2015.), str. 67.

⁴ S takvim se legendama i mitovima bavi Hłaskov rođak Andrzej Czyżewski u *Piękny dwudziestoletni. Biografia Marka Hłaski* (2012.).

do kasnijeg bunta i alternativne stvarnosti koju autor predstavlja. Analizirat ćemo likove koji žive svakodnevicu drugačiju od propagirane ideologije i njihove unutrašnje i međusobne sukobe. U proznim djelima, iščitavat ćemo opreke individualnog i kolektivnog identiteta u sustavu koji zanemaruje pojedinca, marginalizira individualno, a daje prednost kolektivnom.

Za početak, odredit ćemo značenje pojmova *individualno* i *kolektivno* u kontekstu socrealizma i Jugovine koja je potom uslijedila. Iako djela Mareka Hłaska ne pripadaju razdoblju socrealizma⁵, doktrini u književnosti koja je u Poljsku bila uvedena 1949. god., a koja je trajala do 1953. god., pa i koju godinu kasnije⁶, socrealizam i generacija '56 usko su povezani. Kratko prije događaja u listopadu 1956. god.⁷ čak se i preklapaju te ovaj rad donosi i pregled tog razdoblja. Osim vremenskog, faktor koji je povezivao pisce generacije '56 bila je sfera propitivanja i odbacivanja socrealističkih vrijednosti te pisanje u skladu sa suprotnim načelima.⁸ U radu će biti opisane ključne karakteristike socrealizma i Jugovine, kako bismo predstavili sliku i duh vremena u kojem je Hłasko odrastao, formirao se, u kojem je potom djelovao, a time možda i detektirali razloge zbog kojih je svoju matičnu sredinu i napustio.

1.1. Pojmovi *individualno* i *kolektivno*, *homo privatus* i *homo instrumentalis*

U antropološkom i filozofskom kontekstu, *individualni* ili osobni identiteti i *kolektivni* (socijalni identiteti) su u međusobnoj koegzistenciji; bez prvog identiteta nema drugog, bez osobnog identiteta nema nikakva socijalna identiteta, bez odredbe identiteta nekog kolektiviteta nema individua koje bi mogle pripadati tom kolektivitetu.⁹ Lino Veljak daje primjer sportskog kluba i navijačke zajednice tumačeći da, ako nema kluba i njemu pripadajuće navijačke zajednice, onda nema mogućnosti da se bilo koja individua definira ili doživi kao pripadnik/ca te zajednice i da svoj identitet izgradi na spomenutom pripadništvu. Ali i obrnuto; klub koji nema navijača ne može pretendirati na to da konstituira navijačku pripadnost vlastitom, kolektivnom identitetu, o čemu govori sljedeći autorov citat: „Dok nitko ne doživljava sebe kao pripadnika navijačke zajednice tog kluba – dotične zajednice nema; dok se nijedan sportaš ne

⁵ Osim pripovijetke *Sokolska baza* (1954.).

⁶ Zbigniew Jarosiński *Literatura lat 1945-1975* (1996.).

⁷ Dolazi do promjene u vrhu vlasti; doba staljinizma završava i vođom postaje Władysław Gomułka 24. listopada 1956. Njegov je dolazak donio nadu u liberalizaciju poljskog komunizma, no ona je kratko trajala.

⁸ Wojciech Wielopolski *Młoda proza polska przelomu 1956.* (1987.).

⁹ Lino Veljak „Metafizički temelji politika identiteta“ u *Identitet i kultura* (2014.), pri citiranju i parafraziranju oslanjam se na internetsku verziju članka pod nazivom „Metafizički temelji politika identiteta“ iz 2011. god. www.ffzg.unizg.hr/filoz/wp-content/uploads/2011/09/Identitet-i-kultura_Veljak.doc. (Zadnji put pogledano 1. 5. 2019.).

priključi nekom osnovanom klubu, taj klub ne može pretendirati na bilo kakav drugi status osim onog himeričnog“ (2011:2). U samoj definiciji sportskog kluba sadržana je pretpostavka da on nije jedini, nužno je postojanje drugoga ili drugih klubova.¹⁰ U kontekstu homologne apsolutizacije individualnog i kolektivnog identiteta Veljak piše: „Kao što nema Ja bez ne-Ja, tako se ni bilo koje Mi (uključujući u našem kontekstu posebno značajno homogeno metafizički utemeljeno Mi) ne može uspostaviti bez Drugoga i Drugih, bez onih koji ne spadaju među Nas, dakle onih koji pripadaju nama“ (2011:8). Ono što obilježava homogeniziranu masu i njen apsolutistički kolektivni identitet su gubitak individualnosti, autoritarnost, podvrgnutost vođi.¹¹

Kad je riječ o kategorijama *individualno* i *kolektivno*, odnosno pojedinac i društvo, u poljskoj književnosti Wojciech Wielopolski, pišući o literaturi nastaloj tijekom i poslije Jugovine koju uspoređuje sa socrealizmom, upotrebljava kategorije *homo privatus* vs. *homo instrumentalis*.¹² Načela socrealističke literature bila su u skladu s ideologijom tako da je književnost služila propagandnoj svrsi i bilo ju je nemoguće odvojiti od dominirajućeg sustava vrijednosti; dobro i zlo definirali su se u skladu s Doktrinom, a djela su se, zbog jednostavnog stila i crnog-bijelog prikaza likova, čitala pitko. Pisци generacije '56 odbacuju pisanje takve, lako konzumirajuće, književnosti. Ruše diskriminaciju vrijednosti izvan sfere ideologije te se povlače iz sustava koji zanemaruje privatnu sferu. Simbol te sfere je, mišljenjem Wielopolskog, lik „amebe“.¹³ U socrealizmu, takav je lik osuđivan i izrugivan, a u generaciji '56, on polako iz infantilnog lika odrasta u junaka (primjer je Michał Kosewski, lik u Hłaskovoj *Sokolskoj bazi*). Takav lik donosi svoja osobna iskustva, svoje viđenje svijeta koje je iznad načela i pravila ideologije.

U literaturi iz razdoblja od 1955. god. do 1958. god., nestaju načela socrealističke literature: nestaje agitacija, odnosno pridobivanje ljudi za neku akciju, cilj i ideju. Mladi ne žele pisati o zajednicama i kolektivima koji rade „za više dobro“, njih ponajprije zanima svidjeti se čitatelju. Zalaze u sfere periferije i marginalnosti; pišu o zločincima, prostitutkama, pijancima, odbijaju jednostavan i univerzalan stil pisanja i guraju čitatelja u dublje psihološke sfere likova (*homo privatus*).¹⁴ Odbacuju lik „pozitivnog junaka“, karakterističnog za socrealizam i ideološki instrumentaliziranog da propagira model uzornog građanina (*homo instrumentalis*).¹⁵ Mladi pisci konflikte prenose u privatnu sferu; umjesto sudjelovanja u klasnoj borbi, pojedinci se bore

¹⁰ Ibid:2.

¹¹ Ibid.

¹² Wojciech Tomasik „Młoda proza polska przełomu 1956“ u *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej* (1989.) [recenzja], str. 364.

¹³ Ibid:365.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

sa silama zlog svijeta. Pisci odbacuju i crno-bijeli fizički prikaz likova te tako dobro vežu uz ružnoću likova (Hłasko *Dwaj mężczyźni na drodze*), a muškarci uvijek bivaju žrtvama lijepih žena.¹⁶ Mjesta radnje više nisu nove tvornice i gradilišta koja označavaju novi početak, zamjenjuju ih predgrađa i periferije ili čak osobni svjetovi fantazija i sjećanja (Hłasko i njegovi likovi).¹⁷

Pojmove *individualno* i *kolektivno* kod Veljaka možemo ugrubo usporediti s *homo privatus* i *homo instrumentalis* u kontekstu Hłaskovih djela. Kako Veljak tvrdi: „Pojedina dimenzija individualnog identiteta uspostavlja se ne samo kao primarna, već kao jedina bitna, ona koja čini sve druge dimenzije i aspekte identiteta marginalnima, te supstancijalno identificira individuu s nekom odredbom kolektivnog identiteta. Pri tom, dakako, nije riječ o bilo kojim i bilo kakvim odredbama individualnog identiteta, niti o bilo kojim kolektivnim identitetima s kojima se individue u naznačenom procesu redukcije supstancijalno identificiraju, već gotov isključivo o etničkim/nacionalnim i vjerskim (tek ponekad i rasnim, a nerijetko i kulturalnim) dimenzijama individualnog identiteta i identiteta skupine“ (2011:6). U slučaju tipa *homo instrumentalis*, lik je idealizirani radnik ili član partije koji u svojem svjetonazoru i ponašanju podupire komunističke ideje.¹⁸ Njegova je primarna dimenzija identiteta ona politička, pripada kolektivu i bez njega ne postoji, on je samo alat kojim se širi ideologija. „Tako se konstituira homologan individualni identitet, koji se u potpunosti (bar normativno) mora podudarati s homolognim kolektivnim identitetom, a koji se u potpunosti uspostavlja upravo na temelju razgraničenja s drugim, drugačijim identitetom, s identitetom Drugih“ (2011:8).

U kategoriji *homo instrumentalis*, onaj bi Drugi bio klasni neprijatelj, kapitalist. To bi bio lik drugačijih uvjerenja koji služi ideologiji za negativan primjer špijuna ili sebičnog pojedinca kojemu je, umjesto kolektiva, stalo samo do osobnog dobitka.

Homo privatus je lik tragičnog pojedinca koji se sam bori s preprekama i približavajućim nevoljama.¹⁹ On odbacuje nametnuti sustav vrijednosti i odudara od homolognog kolektivnog identiteta. Takvim se pojedincima Hłasko bavi, a čak i u svojem propagandom djelu *Sokolska baza*, Michał Kosewski je izopćenik, lik „amebe“. Na početku pripovijetke, on je negativni junak, student, dakle pripadnik inteligencije koja je u socrealizmu izjednačivana s neprijateljem sustava. Hłasko piše o alijeniranim pojedincima koji, u svom odnosu prema drugima i svijetu,

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid:366.

¹⁸ Katarzyna Mulet „Proza Marka Hłaski pomiędzy marksizmem a egzystencjalizmem“ (2014.) str. 46.

¹⁹ Ibid:47.

otkrivaju sve maske propagirane utopije. Osim autorove društvene kritike, iz njegovih se djela mogu iščitati utjecaji filozofije egzistencijalizma i američke kulture, koje su u razdoblju Otapanja došle na poljska vrata.

2. Povijest socrealizma u PRL-u

Po uzoru na socijalistički realizam koji je vladao SSSR-om od 1934. god., na kongresu Društva poljskih pisaca u Szczecinu u siječnju 1949. god. prihvaćen je socrealistički model književnosti. Socrealizam, kao najviši oblik umjetnosti, nedugo je zatim prepoznat u likovnoj umjetnosti, kazalištu, arhitekturi, glazbi i filmu.²⁰ Ovaj se period često naziva i staljinistički period jer ga karakterizira stroga cenzura, provođenje terora i uništavanje opozicije pod čizmom Velikog vođe.²¹

Zbigniew Jarosiński piše kako je proklamacija socrealizma bila je jedna od dubokih promjena u kulturnom životu; partijski je aparat predvodio revoluciju, a imao je dvije zadaće: težio je potpunom podređivanju svih kulturnih djelatnosti državi i usađivanju vlastitog ideološkog uzora prema nauku marksizma-lenjinizma (klasna borba i diktatura proletarijata) u kulturu.²² Bio je to proces gradnje ideološke totalitarne države koja sebi želi podrediti život svih građana pomoću oruđa socrealističke doktrine. Glavne smjernice kulturnog programa napravljene odmah u poratnim godinama bile su: dostupnost kulture društvenoj klasi radnika i seljaka, obrazovanje nove inteligencije koja dolazi iz tih klasa i povezivanje umjetničkog stvaralaštva s elementarnim potrebama mase i idealima društvenog napretka. Otvarane su nove javne knjižnice, kina i centri kulture, radnici su išli u kazališta i susretali se s piscima, knjige su bile svima dostupne, a naklade su bile znatno veće nego prije rata (jedna knjiga koštala je otprilike koliko i kutija cigareta).

U kulturi se provodila politička selekcija; stvaralaštvo 1920-ih godina nije se nastavilo, štoviše, knjige iz tog doba bile su povučene iz knjižnica, koje su preplavili primjerci autora iz SSSR-a i knjige starih ruskih klasika (također samo selektirani primjerci). Književnost Zapada mogla se naći samo ako je imala veze s komunističkim pokretom, predratni časopisi više nisu izlazili te su pokretani novi.²³ Iako se stalno naglašavao kulturni napredak, to je u suštini bilo odgajanje novih građana podređenih ideologiji, pasivnih primatelja kulture lišenih ikakvih mogućnosti vlastitog izbora. Poezija nije bila bitno drugačija od članaka u novinama, a romani za starije i mlađe razlikovali su se samo u godinama glavnih junaka. Stanisław Burkot piše da se u periodu poratnih godina i uvođenja socrealističke doktrine nije samo uništavalo.²⁴ Nastale su brojne kulturne institucije poput izdavačkih kuća, kazališta, filharmonija, počele su raditi srednje škole

²⁰ Jarosiński 1996:42-45.

²¹ Burkot *Literatura polska w latach 1939-1999* (2002.). str. 54.

²² Jarosiński 1996:43.

²³ Ibid:44.

²⁴ Burkot 2002:59.

i fakulteti, a muzeji i knjižnice su obnavljali svoje uništene zbirke. Država je sebi podredila sve znanstvene, kulturne i obrazovne institucije, likvidirala su se privatna nakladništva i skoro sve privatne knjižare. Nastali su centralni komiteti za pitanje knjiga, kinematografije i kazališta. Predstave su detaljno bile nadgledane i korištene za širenje ideologije. Nakladništvima su distribuirane velike količine papira, materijala za tisak i novca za plaće, a cijelu svoju produkciju slali su državnom veletrgovcu. Nisu se morali brinuti hoće li se knjige prodati, a u zamjenu su imali odgovornost za sadržaj knjiga, koje su pritom više puta cenzurirane i popravljane.

2.1. Odnos prema piscu

Mnogi pisci tog doba objeručke su prihvatili socrealizam, a nekolicina je odlučila zauzeti stav „unutarnje emigracije“, što znači da nisu ništa objavljivali i nisu sudjelovali u kulturnom životu.²⁵ Na pisce, koji su prihvatili socrealizam, uvelike je utjecao politički pritisak koji je davao samo dvije opcije; ili pisac prihvaća socijalizam i društveni napredak ili je klasni neprijatelj. Socrealizam je obećavao obnovu i stvaranje novog, boljeg života. Pamćenje na rat i njegove katastrofe bile su u suprotnosti s novom revolucijom, koja se činila dinamičnom i okrenutom prema budućnosti. Također, socrealizam nije zahtijevao velike vještine niti kreativnost, tako da su oni ambiciozni i gorljivi bili nagrađeni. Takva vrsta nametnute i propagirane kulture nije donosila nikakve kreativne umjetničke izričaje.

1950. god. Društvo pisaca proglašeno je „kreativnim ideološkim centrom“, a pisci su podijeljeni na „kreativne sekcije“ (proze, poezije, satire). Provodile su se diskusije i kritike o djelima, a u suštini se radilo o autocenzuri kako bi pisanje postalo kolektivno i disciplinirano pod ideologijom. Pitanje literature bilo je predmetom interesa najviše partijske vlasti koja je smatrala, kako u procesu socijalističke transformacije, ona zauzima mjesto učenja novih vrijednosti. Vlast je očekivala kako će primjere vrijednih likova u literaturi slijediti mnogi radnici. Oni će, pomoću socrealističke književnosti, naučiti cijeniti dobrobiti socijalizma sudjelovati u političkim aktivnostima „za veće dobro“. U slučaju gospodarskih poteškoća, pisci su trebali pridonijeti poboljšavanju društvene atmosfere.²⁶

²⁵ Jarosiński 1996:48-49.

²⁶ Ibid:44-49.

Burkot piše kako su se pisci morali upoznavati s radnim mjestima i svakidašnjim životom radnika da bi mogli pisati „proizvodne romane“.²⁷ Najveće poniženje na što su pisci bili primorani bila je javna samokritika. Jerzy Andrzejewski svoje djelo *Popiół i diament* prozvao je „moralnom gluparijom“, a Tadeusz Borowski samog je sebe optužio da je prvu priču napisao pod utjecajem američke književnosti i priznao da bolje poznaje američku i englesku književnost od sovjetske.²⁸ Takav „lov na vještice“ uzrokovao je duboke frustracije umjetnika, pisaca, teatrologa, a neki su pisci, poput Czesława Miłosza, odlučili ostati na Zapadu.

2.2. Književnost u službi ideologije

Najveći trn u oku socrealizma bila je kultura razdoblja međuraća, njeni moderni elementi, avangardna poezija, komplicirane psihološke radnje u prozi, apstrakcija u likovnoj umjetnosti te aktualna umjetnost sa Zapada. Sve je to okarakterizirano kao dokaz dekadencije koja je zaposjela buržoasku kulturu.²⁹

Stanisław Burkot piše kako su rasprave o umjetnosti u razdoblju od 1945. god. do 1948.god. posljedica nepovjerenja u predratne ideale i konvencije, koji su se dokazali bespomoćnima pred ratnim razaranjima i kaosom. Takvo je opće stanje krize navelo na traženja novih ideala, upakiranih u društvenu pravednost, racionalizam i „novi humanizam“.³⁰ U diskusijama tih godina, pojam socrealizma nije bio spominjan; pisalo se o humanističkom realizmu, o novom realizmu, a taj povratak realizmu vezao se za nadu o izgradnji reda u svijetu. Burkot piše da diskusije i rasprave vezane za umjetnost tih godina nisu bile temelj za dolazak socrealizma već naprotiv; pokušavalo se oduprijeti takvim nametnutim konvencijama, a istovremeno se tražio drugi put prema društvenom i kulturnom razvoju. Prihvatanje doktrine bio je čisto politički čin.³¹ Socrealizam se predstavljao kao umjetnost suprotna predratnim konvencijama, umjetnost koja želi slijediti velike humanističke tradicije prošlosti, a uzor nalazi u realizmu koji pridonosi cjelokupnoj slici čovjeka i dubokoj analizi društvenog života. Svoje uporište traži u interpretacijama osnovnih ideja marksizma i njegovim opisima kapitalističkog društva, a sintagme poput „klasne borbe“ i „diktature proletarijata“ postaju dio socrealističke doktrine. Takva propagandna literature služila je samo interesima partije, a umjetnički pravci poput

²⁷ Burkot 2002:68.

²⁸ Ibid.

²⁹ Jarosiński 1996:48.

³⁰ Burkot 2002:56

³¹ Ibid.

avangarde bili su negativno okarakterizirani kao „buržoaska umjetnost“ i „umjetnost gnjilog imperijalizma“. Iako se socrealizam predstavljao kao književnost koja slijedi načela realizma, u praksi ta dva stila nisu imala ništa zajedničkoga. Socrealistička literature nije težila vjernom prikazivanju stvarnosti seljaka i radnika već idealiziranju društvenog napretka u skladu s doktrinom.³²

Jarosiński piše o tome kako je „proizvodni roman“ zauzeo glavno mjesto u socrealističkoj prozi. Predstavljao je sliku društvene stvarnosti stvorene putem kolektivnog napora i poticane projektima bolje budućnosti ostvarivane trudom sadašnjosti.³³ U proizvodnom je romanu bio kreiran lik „pozitivnog junaka“ kojemu su propagatori socrealizma pridavali značajnu pažnju, smatrajući ga glavnim likom literarne didaktike. U njemu su vidjeli utjelovljenje modela građanina kakvog treba nova epoha, lika koji rješava sve konflikte i probleme, koji treba čitatelju bit ujedno i blizak i uzor. Takav roman trebao je predstavljati sliku stvarnosti koja je u skladu s političkom propagandom. Radnja se, kao što smo već spomenuli, često odvijala na mjestima gdje su se odvijale obnove, gradile tvornice i rudnici, a prikazom par glavnih likova autori su htjeli ukazati kako je pravi junak zapravo kolektiv, odnosno cijela zajednica.³⁴ Opisivao se poslijeratni kaos. Mladi su ljudi tek počinjali učiti kako da budu radnici, a stariji su bili naučeni na to da radnike iskorištava kapitalistički sustav. Tada se pojavljuje pozitivni junak, mlad, neiskusni, ali energičan i pun ideala. Takav se lik ističe u svojem radnom okruženju, stječe saveznike, ostali ga radnici gledaju s divljenjem, a najveći problem u zajednici je skriveni klasni neprijatelj. Taj neprijatelj se nikad detaljno ne predstavlja, ne objašnjavaju se njegovi ideali niti motivi djelovanja. Uvijek je to strani agent ili predratni kapitalist koji se pokušava infiltrirati u zajednicu i sabotirati ju s par doušnika. U raspletu neprijatelji bivaju otkriveni i uhićeni, a zajednica postaje još povezanija. Takvi su romani bili namijenjeni seljacima i radnicima te se trudilo da budu lagani i čitljivi. Jarosiński piše kako se svaki roman takve vrste trudio držati određenih obrazaca kako bi ugodio državnom vrhu. Tako su uskoro svi romani iste tematike postali banalni, neuvjerljivi i naivni, a i sami su autori, zbog monotonije i nedostatka kreativnosti, vremenom gubili početni entuzijazam.³⁵

Osim o romanima o proizvodnji i tvornicama, pojavljivao se i roman o selu u kojem se često spominjalo predratno vrijeme u kontekstu seoske bijede i nedaća. Selo se prikazivalo kao civilizacijski zaostalo i rascijepano između borbe bogatih i siromašnih, tlačitelja i potlačenih.

³² Ibid:55.

³³ Jarosiński 1996:47.

³⁴ Ibid:51.

³⁵ Ibid:53.

Predratne reforme i seoska kultura su se u potpunosti ignorirali, a prikazivale su se slike novog, kolektiviziranog sela u kojem mladi momci pjevušeci hodaju novo sazidanim putevima prema svojim modernim, elektrificiranim kućama. U povijesnim romanima povijest se često reinterpreterala. U novoj koncepciji prošlosti postojale su dvije vrste povijesti; postojala je kapitalistička i buržoazijska, koja je prikazivala političke interese elita i druga, koja se bavila seljacima i radnicima koji su se pobunili protiv tlačenja. U toj su povijesti društveni konflikti bili glavna pokretačka sila, a mase ljudi, koji su težili oslobođenju i društvenoj ravnopravnosti, bili su prikazivani kao glavni junaci povijesti.³⁶

Izolacija emigrantske književnosti bila je jedna od ciljeva komunističke vlade.³⁷ Poslije 1949. god. svaki se kontakt s emigracijom smatrao izdajom. Burkot piše da, iako je vlada težila za izolacijom, do nje nikada u cjelini nije došlo. Emigrantski pisci su često prezentirali svoja djela na radiju, a kritičari i publicisti su diskutirali i o emigrantskoj i o nacionalnoj književnosti.³⁸ Błoński donosi kako je teror soćrealizma prekinuo razvoj literature u Poljskoj te da je literaturu 1950-ih godina spasila upravo emigracija.³⁹ U Poljskoj, vrijedni tekstovi su bili pisani „za ladicu“, ali oni su bili više diskurzivnog roda nego literarnog te autor navodi kako je „mašta bila ponižena čak više od intelekta“.⁴⁰ Pisci poljske emigracije nisu odbacili teme predraća te su tada nastala upravo najznačajnija poljska djela tog doba. Witold Gombrowicz je tada objavio *Trans-Atlantyk*, *Pornografiju*, *Czesław Miłosz Zasuznjeni um*, itd. Emigrantska književnost nije poznavala cenzuru ni politički pritisak. Njeni su problemi bili vezani uz tisak, nedostajalo je i finansijskih sredstava da se knjige mogu širiti, a iako je na Zapadu živjelo više milijuna Poljaka, malo ljudi se interesiralo za poljsku književnost.⁴¹

2.3. Listopad 1956. i Jugovina

Poslije Staljinove smrti 1953. god., raspada se sustav terora, a smrću poljskog komunističkog vođe Bolesława Bieruta 1956. god., kriza se produbljuje i poćinje „naša mala stabilizacija“.⁴² Još 1955. god. poćinju se događati društvene i političke promjene s kojima

³⁶ Ibid:54-55.

³⁷ Burkot 2002:66.

³⁸ Ibid:67.

³⁹ Błoński 1990:10.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Jarosiński:90-91.

⁴² Burkot 2002:117. Izraz „naša mala stabilizacija“ dolazi iz drame Taduesza Rózewicza *Świadkowie, albo nasza mala stabilizacja* 1964. Oznaćavao je društvene i političke svjetonazore koji su se oblikovali poslije 1956. god. i kojima se izražavao entuzijazam i nova nada u promjene kojima su prethodila listopadska događanja. Ton je bio

dolazi i kritika dotadašnje, staljinističke stvarnosti.⁴³ Počela su se pojavljivati djela koja se obračunavaju s ideologijom, tiskaju se djela pisaca koji su do tada ili šutjeli ili pisali „za ladicu“. Časopis „Po Prostu“ prekida s propagandističkom tematikom, a diljem Poljske nastaju studentski klubovi željni promjena. Društvo poljskih pisaca napušta ideje korištenja književnosti za ostvarivanje političkih ciljeva, ukida se preventivna cenzura, kontaktiraju se pisci u emigraciji i dopušta se objavljivanje njihove literature u Poljskoj. Literatura PRL-a i emigracije proglašavaju se neodvojivom cjelinom, a objavljuju se i djela zapadnih autora.⁴⁴

Burkot diskutira kako period socrealizma za sobom nije ostavio nikakva značajna djela, a najveća posljedica takve književnosti bio je narušeni dijalog s čitateljima. Ipak, događaji sredinom 1950-ih godina dokaz su da je doktrina socrealizma bila politička ideja, a ne umjetnička.⁴⁵ Sa socrealističkom doktrinom nitko se nije obračunavao već je ona podlegla samouništenju u trenucima kada su je političari i ideolozi prestali nametati. U polemikama i diskusijama burnih godina društvenih previranja, ona postaje sinonim za komunističko zatočeništvo.⁴⁶

Jarosiński piše kako se u publicistici 1956. god. nikada nisu preispitala sama načela ideologije. Većina autora naglašavala je svoju vjernost socijalističkim idealima i snažno vjerovanje u kulturni napredak. Nije se preispitivao socijalistički ustroj već nasilne mjere koje je provodio staljinistički sistem: politički teror, propagandu, ograničavanje slobode mišljenja i izražavanja te sjevladajuću birokraciju.⁴⁷ Nakon listopadskih događaja zavladao je optimizam da se socijalistički sustav može očistiti od staljinizma i da će inteligencija svojim kritičkim mišljenjem uspjeti doprijeti do šire mase. Demokratizacija je kratko trajala te je već u proljeću 1957. god. vraćena cenzura tiska. Ukidanje časopisa „Po prostu“ izazvalo je niz studentskih demonstracija koje su nasilno ugušene. Zatvarani su studentski klubovi, nekim časopisima onemogućeno je izlaženje zbog nedostatka financija i materijala, a obustavljeno je i izdavanje djela emigrantskih autora. Nova vlada pod Władysławom Gomułkom proglasila je ideje Listopada revizionizmom sustava koje predstavljaju opasnost i ugrozu. Rijetko je spominjala staljinističko vrijeme, a sjećanja na Listopad pokušavala je ugarati u zaborav.⁴⁸

pomalo ironičan; u svakidašnjeg govoru pojam „naša mala stabilizacija“ označavao je da se naizgled promijenilo sve, a jedva da se promijenilo išta.

⁴³ Jarosiński 1996:82.

⁴⁴ Ibid:83.

⁴⁵ Burkot 2002:71.

⁴⁶ Ibid:56.

⁴⁷ Jarosiński 1996:83.

⁴⁸ Ibid.84.

Kulturni život ipak je postao donekle odvojiv od politike i umjetničko stvaralaštvo prestalo je služiti isključivo političkoj propagandi. Tako je nova kulturna politika deklarirala kako se neće miješati u umjetnost, ali kako neće moći prihvaćati antisocijalističke ideje koje niječu postignuća sustava, zato što bi to, jednostavno, bila laž.⁴⁹ Centralni komiteti za izdavaštvo bili su likvidirani, a poljski čitatelj je imao na izbor literaturu Zapada, kao i poljsku literaturu 1920-ih godina koja je u godinama socrealizma bila demonizirana. Vlada je ipak u konačnici imala odlučujući glas. Knjige, filmovi i festivali koji su bili u skladu s političkom propagandom bili su favorizirani od strane vlasti i dobivali su veća novčana sredstva. Cenzura je djelovala u svim segmentima javnog života, od literature, tiska do studentskih predstava, a često su sami autori i urednici časopisa pribjegavali autocenzuri kako ne bi došlo do konflikta s vlastima. Usprkos kontroli koja nije djelovala samo na državnoj razini, događaji u Listopadu i sjećanja na njih nikada nisu bila ugušena. Pisci su se nerijetko opirali vlastima pozivajući se na Listopad, ali njihovo mišljenje nikad nije dolazilo do javnosti. Iako je sistem nalagao jednodušje i isticanje temeljnih vrijednosti socijalizma, u literaturi i kulturi ogledale su se promjene društvenog života i raznoliki čitateljski ukus publike.⁵⁰

Prema Błońskome, u listopadskim okolnostima pojavila su se dva značajna talenta: Sławomir Mrożek i Marek Hłasko.⁵¹ Mrożek je putem likova „prostaka“⁵² i „pametnjakovića“⁵³ razotkrivao i ismijavao stereotipe inteligencije i „običnih ljudi“, a Hłaskovo je postignuće kreacija novih, mladih i gnjevnih junaka, likova autsajdera. Jarosiński piše kako su mladi tog doba, pisci generacije '56 rođeni između 1930. god. i 1935. god, znali o staljinizmu iz škola, ali taj period u njihovom stvaralaštvu nije ostavio traga. Njihov bunt tako nije bio političke naravi već posljedica mladosti i odrastanja.⁵⁴ Nadalje, Błoński piše kako ti mladi ljudi nisu imali namjeru povlačiti se u prošlost, niti su htjeli pisati o vladi i društvenim promjenama te su se povlačili na margine društva.⁵⁵ Tako je nastala „proza s margina“⁵⁶, čije obilježje je povlačenje iz javne, društvene i kolektivne sfere, pisanje o lumpenproleterima, o klošarima. Osim marginalnih likova cigana, huligana, lualica, kriminalaca, čiji se bunt izrodio iz osjećaja odbačenosti, popularan je bio i lik umjetnika. On je simbolizirao čovjeka koji se ne želi

⁴⁹ Ibid:85.

⁵⁰ Ibid:90.

⁵¹ Błoński 1990:19.

⁵² Na poljskom jeziku *cham*.

⁵³ Ibid. *Mędrek*.

⁵⁴ Jarosiński 1996:128.

⁵⁵ Błoński 1990:21.

⁵⁶ Na poljskom jeziku *proza marginesu*.

podrediti hijerarhiji i društvenim institucijama. O takvim su likovima pisali Marek Hłasko, Marek Nowakowski, Stanisław Grochowiak, Miron Białoszewski, Edward Stachura itd.⁵⁷

Poslije listopadskih previranja, pisci su odbacili socrealizam i često se vraćali temama rata i okupacije. Htjeli su se odmaknuti od načela realizma i okrenuti se prema modernizmu, prema primjeru zapadne literature.⁵⁸ Neki su pisci koji su stvarali u razdoblju socrealizma počeli pisati kritike na račun tadašnje ideologije, htjeli su ukazati na konflikt načela socijalizma i staljinističkog sistema. Djela tog razdoblja ukazivala su na probleme vlade kao samovoljnog sistema, njene alijenacije od društvenih potreba. 1957. god. vraća se cenzura, pogotovo kad se radilo o prozi koja se pokušava kritički obračunati se sa staljinizmom.⁵⁹

Błoński razlaže kako socrealizam nije zauvijek u potpunosti nestao 1956. god., već da je samo poprimio drugu formu.⁶⁰ Poslije 1960. god. više se ne piše „pozitivna poezija“, ali je borba za roman i dalje trajala. Godina 1970-ih, agitativnu ulogu literature preuzeli su televizija i tv serijali napravljeni po prozi koja se mogla ekranizirati. Najbolji primjeri tog perioda su, po Błońskome, „policijski romani“ i „romani o direktorima“ u kojemu su bili prikazani ljudi koji su sudjelovali u izgradnji PRL-a i njene industrije.⁶¹ Prozu tih godina karakterizira potraga za identitetom, izgubljenim u socrealističkom periodu. Socrealistička doktrina bila je političko oruđe kojim je vlada htjela zavladata svim aspektima života i podrediti čovjeka gospodarskim idejama napretka. Težila je jednoličnom kolektivu i čovjeku tipa *homo oeconomicus* te je njena najveća prijetnja bila upravo raznolikost, što se ogledavalo u literaturi koju smo spominjali („proizvodni roman“).⁶²

Burkot piše kako je, usprkos represiji socrealističkog perioda, kultura 1920-ih godina i godina poraća pokazivala otpor i sposobnost preživljavanja, što se na kraju u godinama Jugovine i pokazalo.⁶³ Autor diskutira da, iako je termin „naša mala stabilizacija“ imao ironičan ton zbog neispunjenih očekivanja, u periodu listopadskih događanja stvoreni su čvrsti temelji za buduću opoziciju.⁶⁴ U kulturi, stabilizacija nije bila mala, a nade koje su se tada probudile, oživile su kraj.

⁵⁷ Błoński 1990:21-22.

⁵⁸ Jarosiński 1996:126.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Błoński 1990:10.

⁶¹ Ibid:12.

⁶² Ibid:18.

⁶³ Burkot 2002:62.

⁶⁴ Ibid:122.

3. Jugovina i Hłasko

Nakon povijesnog pregleda socrealizma i njegovog utjecaja na književnost i pisce, osvrnut ćemo se na dva događaja koja su simbolički označila početak Jugovine u Poljskoj. Dotaknut ćemo se analiza pojedinih autora koje se odnose na početke Hłaskovog djelovanja u ono doba, mehanizme autokreacije i kakav su utjecaj imali politički i društveni prevrati na njegov opus napisan u Poljskoj. U poglavlju o *Lijepim dvadesetogodišnjacima*, detaljnije ćemo se osvrnuti na načine kako je Hłasko stvarao mitove o sebi i kakav je utjecaj pop kultura imala na njegovo stvaralaštvo i kreaciju imidža.

3.1. Buđenje pojedinca

Iwona Kurz piše o dva događaja koja su prethodila Listopadu, a koja su bila od velike važnosti za društveno propitivanje i raspravu o privatnom i javnom životu.⁶⁵ U studenome 1953. god. objavljen je dnevnik učenice srednje škole koji je, u tadašnjem socrealističkom periodu, bio prvi primjer eksplicitno korištenog prvog lice jednine, glasa „ja“, što je bio znak otvaranja prema osobnom i individualnom izražavanju. *Dnevnik učenice* donio je uvid u privatnu sferu i omogućio pristup u svakodnevicu tinejdžerke koja je pisala o dekoraciji stana, slušanju albuma, odjeći i emocijama, ljepoti dječaka i fascinaciji špijunskom uniformom.⁶⁶ U dnevniku se miješao govor propagande, „tupi govor“⁶⁷ i jezik mladih, a u cijelom tekstu prevladava ton čežnje za šarenilom, različitošću, ljepotom života i fascinacija svijetom. Sljedeće godine, 1954., pojavljivala se sve češće „struja osobnog“⁶⁸, a u poeziji je dopušteno lirsko izražavanje „jer čak i ljubavna poezija može zrcaliti ideale.“⁶⁹ *Dnevnik* je tako simbolički označio početak Otapanja u Poljskoj upravo zbog naglašenog osobnog izražavanja u vlastito ime.⁷⁰

Osim *Dnevnika*, drugi primjer odnosa između individualnog i kolektivnog, odnosno buđenja pojedinca, jest *Festival Mladosti*. Festival je bio planiran kao propagandna proslava, ali je našao svoj izričaj udaljen od politike.⁷¹ Mišljenjem tadašnjih partijskih analitičara, festival se izmaknuo kontroli. Vlast je proslavu zamišljala kao primjer PRL razvoja, a ono što je izmaknulo

⁶⁵ Iwona Kurz „Niewywołany portret Marka Hłaski“ u *Twarze w Thumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955-1969* (2005.), str. 24.-73.

⁶⁶ Kurz 2005:28.

⁶⁷ Na poljskom jeziku *dretna mowa*.

⁶⁸ Ibid. *Nurt osobisty*.

⁶⁹ Kurz 2005:28.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ibid:35.

kontroli jest bila prisutnost živog, raznolikog mnoštva ljudi koji su bili sve, samo ne jednolična masa. Društveno tijelo, koje je bilo objekt festivala, rasipalo se na pojedince.⁷² Javni prostor, depersonaliziran portretima revolucionara i seljaka, osvojili su pojedinci koji su nosili šarene zastave bez ikakvog ideološkog sadržaja. Razgovaralo se sa strancima o poljskoj svakodnevnici, plesalo se, grlilo, ljubilo. Pokazivala se nova umjetnička estetika koja je umjetnicima priznavala pravo na pesimizam, na govor o gorkoj svakodnevnici. Modernost se identificirala sa suvremenošću i mladošću, pojavila se individualna, osobna perspektiva, a lirskim glasom „ja“ tražio se odmak od soerealizma. Festival je tako poprimio oblik ulične zabave, a javni je prostor postao mjesto u kojem ljudi mogu sudjelovati, u kojem mogu stvarati, a ne samo pasivno promatrati.⁷³

3.2. Hlaskov lik i mehanizmi autokreacije

Na početku uvoda, spominjali smo legende koje su pratile Hlaska, ne samo u Poljskoj već i na Zapadu.⁷⁴ Hlaskov rođak Andrzej Czyżewski naglašava kako su te legende posljedice njegovog kreiranja vlastitog imidža, tehnike autokreacije.⁷⁵ Jerzy Jastrzębski tvrdi kako razlozi Hlaskove slave leže u sadržaju njegovih priča i u razdoblju djelovanja, a baveći se njegovim imidžom, treba uzeti u obzir sadržaj njegovog stvaralaštva i autokreaciju te društveno-političke okolnosti.⁷⁶ Suvremeni književni kritičari tvrde kako Hlaskov imidž, zbog tadašnje politike i njegovih postupaka, nikada nije bio ustaljen i nepromjenjiv zato što u javnoj percepciji nije bilo samo jednog Hlaska. Za neke je bio radnik, za neke huligan, za druge umjetnik, buntovnik, pornograf. Njegov mehanizam autokreacije najvidljiviji je u *Lijepim dvadesetogodišnjacima*, za koje Czyżewski piše kako su „zamka za sve koji ju čitaju kao doslovnu autobiografiju pisca“.⁷⁷ Mnogi su spominjani pisci u toj knjizi, a čak i Hlaskova majka, negodovali kako ih je Hlasko prikazao u svojoj kvazi autobiografiji.⁷⁸ Paulina Potasińska zaključuje kako se *Lijepi dvadesetogodišnjaci* nalaze negdje između osobne ispovijesti i portreta Hlaskove generacije, a autorica u njoj vidi lažiranu književnu autobiografiju iz nekoliko razloga: Hlasko se nije potrudio vjerodostojno rekonstruirati vrijeme i mjesto svog rođenja, često govori u ime

⁷² Kurz 2005:36.

⁷³ Ibid:38.

⁷⁴ Zapadni tisak je Hlaska prozvao „komunističkim Jamesom Deanom“ nakon njegovog odlaska iz Poljske (Pyszny 2007 prema Mulet 2016:89).

⁷⁵ Andrzej Czyżewski *Piękny dwudziestoletni* (2012.) prema Kurz 2005:24.

⁷⁶ Jerzy Jastrzębski *Recepcja Marka Hlaski w krytyce literackiej i publicystyce lat 1956-1958* (1980.) prema Kurz 2005:25.

⁷⁷ Andrzej Czyżewski *Piękny dwudziestoletni* (2012.) prema Potasińska 2015:68.

⁷⁸ Stanisław Stabro *Legenda i Twórczość Marka Hlaski* (1985.), str. 38.

generacije pišući u prvom licu množine i sebe predstavlja kao buntovnika onog doba te realizira mitske priče o sebi bez kojih on ne postoji.⁷⁹ Njegov se imidž mijenjao kroz trač, legende, publicistiku i polemike, a njegova su djela postala sinonim novog jezika koji je odražavao tadašnje društvene promjene.⁸⁰ Jerzy Jarzębski diskutira da način komuniciranja Hłaskovih likova u pričama govori i o samome autoru. Hłasko je pisao domišljato i vješto, a jednako se tako javno izražavao govoreći o sebi.⁸¹

Na početku njegovog pojavljivanja u javnosti, najvažnija je bila činjenica što je bio obični, fizički radnik, vozač kamiona te se time upisao u konvencije „autentičnog radnika“ koji je još k tome talentiran za pisanje. U ulozi dopisnika za *Dookoła świata*, nastupao je kao zabrinuti i angažirani promatrač koji vjeruje da pomoću pisanja može promijeniti svijet.⁸² Dvije godine nakon svojeg društveno angažiranog prvijenca *Sokolska baza*, Hłasko je percipiran više kao huligan nego radnik. Njegova je slava rasla, ali je radnička aura izbljedjela – pojavile su se etikete da se radi o autoru bunta, protesta i glasu jedne generacije. Takve su predodžbe o njemu stvorene zbog priča da je bio redoviti posjetitelj varšavskih birtija, poistovjećivalo ga se njegovim likovima priča, a tome je pridonijela i njegova publicistika u kojoj je sve češće provocirao i pisao o opijanju i tučnjavama. Njegova zbirka pripovijedaka *Prvi korak u oblacima* objavljena je 1956. god., a priče iz zbirke objavljivanje su još prije u raznim časopisima. Bile su prihvaćene kao primjer individualnog i osobnog izražavanja i povratka metafore u književnost.⁸³ Njegov glas u pričama je bio jasan, vidljiv, dočim načela koja propisuje socrealizam drže da autorov glas i njegovo mišljenje nisu važni; najbitnije je bilo prenijeti poruku i moral skladan s doktrinom. Hłasko se tako odmaknuo od socrealističkih načela. Jerzy Jarzębski piše da je socrealizam naučio Hłaska kako smisao književnosti nije pisati istinu o stvarnosti već, koristeći vlastitu logiku, kreiranje nove stvarnosti.⁸⁴ S krajem Otapanja 1957. god., mijenja se i javna percepcija o Hłasku; početne pohvale o „autentičnosti“ njegovog pisanja zamjenjuju kritike za „pesimizam“ i „mitomaniju“.⁸⁵

Na Hłaskovo pisanje utjecalo je odrastanje u Poljskoj u kojoj je problem bio izlomljena stvarnost. Prvo ju je slomio rat, a poslije vlast i njena ideologija. Hłasko je bio premlad da bi sudjelovao u ratu, ali odrastao je u okupiranoj Poljskoj i sam doživio raspad poznatog mu

⁷⁹ Potasinska 2015:71.

⁸⁰ Kurz 2005:27.

⁸¹ Jerzy Jarzębski *Hłasko – retoryka grzechu i nawrócenia* (1984.) prema Kurz 2005:49.

⁸² Kurz 2005:29.

⁸³ Ibid:34.

⁸⁴ Jerzy Jarzębski *Hłasko – retoryka grzechu i nawrócenia* (1984.) prema Kurz 2005:49.

⁸⁵ Kurz 2005:55.

svijeta. Takva stvarnost koja je prvo doživjela kolaps, a onda ponovno bila izgrađena na temeljima lažne utopije, u Hłasku i ostalima njegove generacije, budila je prazninu.⁸⁶ Hłasko je u svojim dijelima prikazivao praznine u likovima koji se ne mogu pomiriti sa takvom izlomljenom stvarnošću. U takvom načinu pisanju inspirirao ga je Dostojevski, čije glavno obilježje literature je nemir i umijeće naracije, i struja egzistencijalizma koja je u Jugovini došla putem prijevoda Sartrea, Camusa, Kafke. Ta je struja utemeljenja na filozofiji Kierkegaarda i Heidegera te počiva na humanizmu, infinitizmu, tragediji i pesimizmu.⁸⁷ Zbog kritike stvarnosti i predstavljanja likova koji teže duhovnoj čistoći, ali putem bivaju poraženi, Hłaska se kontradiktorno vrednovalo. Stalno ga se poistovjećivalo s njegovim likovima, odnosno s njihovim poimanjem stvarnosti, što je bio utjecaj jezičnog gesta, kojeg smo već spominjali. Jan Błoński piše o „mitu različitosti“⁸⁸ i „mitu nesreće“ koje utjelovljuju tipovi mladih ljudi u Hłaskovim dijelima.⁸⁹ Ti su likovi mladi i nevini te se, tražeći fizičku i duševnu čistoću, žele razlikovat od sumornog i zlog svijeta u kojem se nalaze. Osim o mladima, Hłasko piše i o liku lumpenproletera, autsajdera koji je zarobljen u prošlosti, o čemu ćemo pisati u kasnijoj analizi pripovijetke *Prvi korak u oblacima*.

Događaji poput *Dnevnika učenice* i *Festivala mladosti* bili su dio procesa Otapanja i stabilizacije, a Hłasko je svojim pričama predstavljao stvarnost drugačiju od propagirane. Ulazio je u zatumljivanu sferu individualnosti te su se mnogi mladi ljudi mogli poistovjetiti s Hłaskom i likovima o kojima je pisao. U književnosti Jugovine, konstrukcija mladosti naglašena je kroz „crnu struju“ egzistencijalizma. Mladost, koja označava nedovršenost i nedefiniranost, u „crnoj struji“ postala je još neodređenija jer nema uzora u odraslosti i zrelosti. To se može iščitati u Hłaskovoj prozi jer su njegovi junaci u sličnoj poziciji; mladi prolaze kroz razočaranje, najvažniju inicijaciju, koje ih treba naučiti kakav je svijet u kojem žive. Odrasli ljudi u tome svijetu su naučeni na poraz jer su i sami, nekoć davno u mladosti, prošlu kroz istu inicijaciju. U takvom svijetu ne postoje uzori koji bi se mogli slijediti, postoje samo životna razočarenja koja će svi u jednom trenutku doživjeti. Jedini način kako sačuvati svoj identitet jest pobuniti se i težiti različitosti. Kurz piše kako se Hłaskovi likovi razlikuju od svoje generacije; alijenirani su, usamljeni, često nemaju rodbinskih veza ni vršnjaka.⁹⁰ Autorica tvrdi kako su likovi, prema tim karakteristikama, slični Hłasku koji sam nije pripadao ni u jednu

⁸⁶ Kurz 2005:53

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Na poljskom jeziku *mit odrębności*.

⁸⁹ Jan Błoński *Zmiana warty* (1961.) prema Kurz 2005:54.

⁹⁰ Kurz 2005:55

grupu, a često ga se svrstavalo u mnoge.⁹¹ Time autorica također poistovjećuje Hłaska s njegovim likovima i identificira njegovo poimanje stvarnosti s prikazom stvarnosti u njegovoj prozi.

3.3. Lijepi dvadesetogodišnjaci i kreacija imidža

Katarzyna Mulet Hłaskovu autobiografiju definira kao fikcionalni roman⁹² o njegovom životu. U knjizi prevladava filmska tematika i jezik te zbog toga ona više nalikuje na gotovi scenarij u kojem autor ima glavnu ulogu.⁹³ Takva Hłaskova „automitologija“ svjedoči o njegovoj fascinaciji zvijezdama pop kulture u kojima on pronalazi uzore ponašanja i izražavanja.⁹⁴ Slijedi idole masovne publike, poput Jamesa Deana, Marlona Branda i Humpheryja Bogarta, koji odgovaraju potrebama novog vremena; jednostavnosti, univerzalnosti i efektnosti.⁹⁵ U poljskom komunizmu, Amerika se činila poput raja, mjesta gdje vladaju sloboda i obilje, a doza američke kulture Hłaskovo je stvaralaštvo činila filmičnim. Hłasko ne samo da je bio inspiriran junacima zapadne kulture, već je i kopirao njihov retorički stil, zbog čega su ga kritičari optuživali za nedostatak originalnosti i iskrivljavanje stvarnosti.⁹⁶ Njegov stil pisanja je „govorni stil“⁹⁷ kojim on privlači čitatelje, a Hłasko je govorio kako on, prije svega, želi čitatelja zabaviti.⁹⁸ Svojim stilom uvelike je odudarao od ideala socrealističkih načela pisanja, zbog čega će se u njegov imidž upisati status vječnog buntovnika.⁹⁹

U *Lijepim dvadesetogodišnjacima*, Hłasko primjenjuje govor američkih zvijezda, a Bogartove je geste koristio čak i u intervjuima s novinarima. Mulet komentira da to ima nekoliko funkcija; filmski stil dijaloga sugerira kako pisac ne zalazi u sferu svog pravog života, već piše o „izmišljenoj stvarnosti“,¹⁰⁰ što znači da u tekstu istupa u autokreiranoj verziji samoga sebe.¹⁰¹ U *Lijepim dvadesetogodišnjacima*, Mulet iščitava kako je Hłasko uvjeren da su odnosi među ljudima neoriginalni i ponavljajući pa se shodno tome i u njegovom romanu miješaju fikcija i

⁹¹ Kurz 2005:55.

⁹² Na poljskom jeziku *fabularyzowana opowieść*.

⁹³ Katarzyna Mulet „Retoryka popkultury w *Pięknych dwudziestoletnich* Marka Hłaski“ u *Język w (pop)kultury w literaturze mediach i filmie* (2016.), str. 87.-96.

⁹⁴ Mulet 2016:87.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Ibid:88.

⁹⁷ Na poljskom jeziku *styl mówiony*.

⁹⁸ Mulet 2016:95.

⁹⁹ Ibid:89.

¹⁰⁰ Na poljskom jeziku *prawdziwe zmyślenie*. Marek Hłasko *Piekny dwudziestoletny* (1999.), str. 61.

¹⁰¹ Mulet 2016:90.

stvarnost, pravi ljudi i zvijezde filmova. Odnosi poznatih osoba i zvijezda tako služe za primjere razotkrivanja tajnih igri; pokazuju kako prirodno graditi dijalog služeći se glumačkim trikovima, a njihova površnost i banalnost služi Hłasku kao inspiracija za pisanje vlastitih dijaloga.¹⁰² Događaji i dijalozni puni su humora, čak i onda kad je posrijedi tragedija, što rađa grotesku pomoću koje autor povezuje elemente stvarnog života i filma.

Hłaskov roman pun je dijaloga koji su scenarijskog karaktera, a dijalozima i didaskalijama ističe filmski karakter svog djela. Koristi čak i filmske dijaloge, čime pokazuje svoje uvjerenje o pretvornosti svake ljudske riječi, ali i svoju ovisnost o idolima pop kulture.¹⁰³ Mulet ustvrđuje kako Hłasko tim mehanizmima autokreacije i stilom pisanja želi zabaviti čitatelja i umjesto klasične autobiografije, prilaže izmišljenu legendu koja se tek ponekad bazira na stvarnim činjenicama. Situacije u romanu ispričane su uličnim jezikom koji je za čitatelja lagan i razumljiv, a putem brutalnosti i vulgarnosti Hłasko pojačava retoričku ekspresiju, stilistiku koja se najčešće pojavljuje pri opisima kriminalaca.¹⁰⁴ Hłasko se služi retorikom pop kulture u autokreaciji ličnosti, pokazuje svoju fasciniranost filmovima i glumcima te oponaša razne likove i scene. Mulet tako zaključuje da je njegova autobiografija vrsta scene u kojoj su svi likovi, zapravo, sva lica pisca.¹⁰⁵

3.4. Kontekst vremena i mladost

U represivnim godinama socrealizma, očekivala se osobna žrtva u ime većeg dobra i kolektiva. U književnosti je pojedinac bio sveden na svoju radnu funkciju, a njegov pogled na svijet je bio određen ideologijom. Na primjerima *Dnevnika učenice* i *Festivala mladosti* možemo uočiti buđenje zatomljivane privatne sfere i potrebu za izražavanjem u vlastito ime. Mogli bismo reći da su to bile godine bunta protiv vlasti željne jednolične, poslušne i instrumentalizirane mase. Hłaskova slava leži u kontekstu vremena Otapanja; njegova su djela, jednim djelom, odraz tadašnjih promjena. Njegovi pobunjeni, izgubljeni i gnjevni likovi stajali su nasuprot optimističnim, plošnim i neuvjerljivim pozitivnim junacima. U Hłaskovoj gradnji imidža možemo iščitati želju za individualnošću i buntom čiji uzrok nije samo politika već i mladost. Uzimajući geste i jezik američkih pop idola i pišući pod utjecajem egzistencijalizma,

¹⁰² Ibid:90-91.

¹⁰³ Ibid:94.

¹⁰⁴ Ibid:95.

¹⁰⁵ Ibid.

Hłasko je kreirao svoj lik uklopljen u sliku o mladom buntovniku koji prikazuje surovu stvarnost PRL-a.

4. Hłaskova prozna djela

U sljedećim poglavljima, osvrnut ćemo se na odabrana prozna djela nastala u Poljskoj, a koja su važna za razumijevanje pojedinaca o kakvima Hłasko piše. U analizi *Osmog dana tjedna* naglasak će biti na odnosu Agnieszke i represivnog svijeta u kojem se glavni ženi lik pobunjuje. Dotaknut ćemo se analiza kritičara koji to djelo promatraju kroz prizmu Jugovine i ideja o ljudskom tijelu, ljubavi i seksualnosti. U odlomku o zbirci *Prvi korak u oblacima*, navest ćemo obilježja zbog kojih je ta zbirka postala važna u okolnostima listopadskih događanja i na koji je način Hłasko, i njegov tadašnji imidž, imao utjecaja na njenu popularnost. U analizi priče *Prvi korak u oblacima* istražiti ćemo višeslojnost i višeznačnost toga teksta te kakve metafore i alegorije o likovima i svijetu pojedini autori iščitavaju. Likovi djela *Sokolska Baza* i *Sljedeći za raj* poslužiti će nam za primjere *homo privatus* i *homo intrumentalis* te ćemo kroz njih vidjeti razlike u stvaralaštvu nastalom pod utjecajem socrealističke doktrine i filozofije egzistencijalizma.

4.1. Ideja tijela i romanse u *Osmom danu tjedna*

U studenome 1956. god. izlazi Hłaskova pripovijetka *Osmi dan tjedna* po kojoj su zajedno Hłasko i Alexandar Ford snimili istoimeni film. Hłasko je, prema tom filmu, izrazio svoje nezadovoljstvo; dok je on zamislio priču o djevojci, koja usred svega ružnoga, želi za sebe i svog dečka lijep ljubavni početak, Ford je snimio film o ljudima koji se nemaju gdje „povaliti“¹⁰⁶. U tome se, prema Kurz, može iščitati konflikt između mišljenja „mladih“ i „starih“.¹⁰⁷ Kurz diskutira o uzrocima tog konflikta; piše kako je socrealistički diskurs u umjetnosti pokušao redefinirati pojmove ljubavi i seksualnosti, koja se smatrala iracionalnom silom nemogućom kontrolirati. Socrealizam je težio neutralizirati opozicije koje počivaju na prirodnom/umjetnom, dječjem/odraslom, muškom/ženskom, a u pozadini vrijednosti, koje su definirale sretnu obitelj, bila je kontrola žudnji.¹⁰⁸ U promjenama u kontekstu Otapanja, seksualnost je viđena u skladu sa socrealističkim vrijednostima, dakle kao opasnost i sraz morala. Kurz to komentira kao posljedicu nove društvene promjene, u kojoj je opet nanovo trebalo prihvatiti „novo“ mišljenje. Poratna su vremena izmijenila viđenje tijela, spolnosti i obitelji u skladu s ideologijom, a Otapanje je donosilo novi pogled na stvarnost, koju mnogi još

¹⁰⁶ Marek Hłasko *Piekny dwudziestolemi* (1989.).

¹⁰⁷ Kurz 2005:55.

¹⁰⁸ Ibid:56-57

uvijek nisu mogli pojmiti.¹⁰⁹ Dopuštanje izražavanja osobne perspektive lišene društvene kritike, guralo je diskurs erotike i seksualnosti na marginu. Jan Błoński, u kontekstu mitova mladih generacija, spominje i „erotski mit“ uočavajući da je „ljubav zamijenila politiku“ te da se kroz erotiku mogu izraziti svi stavovi i izbori pojedinca.¹¹⁰

U Hłaskovom stvaralaštvu, ljubav je jedna od svetinja, a nesretna je romansa čest kostur fabula. Tadašnji su kritičari zbog toga Hłaska optuživali za banalnost i sentimentalnost, a Kurz piše kako je Hłasko gađao u emocije čitatelja. Pisanjem o emocijama i on je sam postao lik „nagrižene duše“.¹¹¹ Pišući o ljubavi, Hłasko jasno odjeljuje spolove. Opisom fizičkog izgleda sugerira se karakter lika; ljepota kod muškaraca znači njihovo poštenje, kod žena opasnost, a ružnoća tijela jednaka je ružnoći svijeta. Takav odnos uočavamo kod Agnieszke i njenog oca čiji se fizički izgled opisuje nezdravim, uništenim i bijednim. Hłaskov je odnos prema tijelu dvoznačan. U slučaju Piotra, tijelo „čistih“ junaka zrcali što su sve preživjeli, ti su likovi okrenuti ili prošlosti ili budućnosti, nikada ne žive u sadašnjosti i očekuju ljubav koja će ih spasiti od njih samih. Tijelo koje kopni i budi gađenje odražava razočaranje i priča priču o čistoj ljubavi koja se pretvorila u mržnju, a ružno tijelo zrcali ružnoću te preobrazbu karaktera. Preobrazbu, piše Kurz, možemo uočiti kod Agnieszke u trenutku kada ona odlučit prekinuti sa svojom čistoćom. Nakon spolnog odnosa počinje krvariti što razbjesni muškarca koji ju udara. Krvareći iz nosa odlazi kući i pri povratku, pere u kaljuži.

Romansa kod Hłaska služi za izražavanje stava prema svijetu, ona postaje metaforom za svaku ljudsku aktivnost. Iz perspektive muških junaka, žene utjelovljuju ideal muških težnji. Iz Hłaskove perspektive, njihova je sfera privatnog i javnog odijeljena.¹¹² Agnieszka je definirana samo kroz privatnu sferu, nju ne zanimaju Piotrove ispovijesti iz zatvora, ni razlozi Grzegorzovog opijanja, ona razmišlja o snu, što će čitati kako bi pobjegla od života i promatra ružnoću stvarnost.¹¹³ Traži od Piotra da nađe lijepo mjesto za početak njihove ljubavi dok je on zauzet svojim uspomnama i neosjetljiv na Agnieszkine osjećaje i nesvjestan da bi to njoj mogao biti prvi put. Agnieszka na kraju zaključuje kako su muškarci skloni idealizirati žene i u njih polagati sve nade u bolje sutra. Muškim likovima, Piotru i Grzegorzu, ljubav je protuotrov za zlo na svijetu, a žene su objekti, koji im trebaju vratiti vjeru u svijet; prema tome je njihov odnos prema ženama instrumentalan.¹¹⁴ Agnieszka spoznaje kako ljubav, za muškarce, dobiva

¹⁰⁹ Ibid:58.

¹¹⁰ Jan Błoński *Zmiana warty* (1961.) prema Kurz 2005:60.

¹¹¹ Kurz 2005:61.

¹¹² Ibid:67.

¹¹³ Ibid:68.

¹¹⁴ Ibid.

smisao samo kada svi ostali ideali propadnu, ali ne vjeruje da ona uopće može postojati u ovakvome svijetu.

Kurz utvrđuje kako se u Hłaskovoj mitologiji susreću geste filmskih junaka koje bude maštu mladima, ali i briga za svijet i njegove promijene koje se tiču raspoznavanja stvarnosti. U strukturu svojih djela unio je sliku očekivanja tadašnjeg vremena, gdje su se budile nade o promjenama. No, zbog izlomljene slike svijetu na granici socrealizma i Otapanja, Hłaskovo djelo bilo je optuženo za pornografiju. Godine 1957. novine su često pisale o Hłasku, uglavnom zbog filma *Osmi dan tjedna* u kojem je, još k tome, glumila njemačka glumica. Produkcija filma svjedočila je da Otapanje polako prestaje. Za Hłaska, ljubav je predstavljala cjelinu ljudskog iskustva, a za one koji su ga napadali, postojalo je ili ljubav ili seks.¹¹⁵ Politika o kojoj Hłasko piše u *Osmom dan u tjednu*, ne spominje se među kritikom, a Hłasko postaje mladi pisac koji predstavlja crnu sliku mlade generacije.¹¹⁶

4.2. Bunt i gnjev pojedinca

Anna Zawadzka nudi detaljniju analizu Agnieszke i svijeta u kojem živi.¹¹⁷ Hłasko opisuje brutalnu stvarnost junakinje kroz verbalnu agresiju i vulgarna dobacivanja muškaraca s kojima se ona svakodnevno nosi. Priča počinje dijalogom Agnieszke i Piotra o trenutku kada će oni konačno u miru moći imati prvi seksualni odnos. Kroz cijelu radnju, Agnieszka se što prije želi riješiti svog djevičanstva, a Zawadzka analizira kako će Agnieszku upravo ta defloracija lišiti njene slabosti.¹¹⁸ Agnieszka ima osjećaj da ju njeno djevičanstvo ugrožava, a vulgarne će riječi, i osjećaj straha koji s njima dolazi, nestati tek kada ona svoj problem „riješi“. U bijednoj i surovoj stvarnosti koja ju okružuje nema mjesta za nešto čisto poput djevičanstva, čega je Agnieszka svjesna. Zawadzka utvrđuje kako je motiv gubljenja djevičanstva ustvari metafora za kontrolu nevidljive vlade nad pojedincem, a Hłasko upravo putem ženskog iskustva takvu društvenu represiju i opisuje.¹¹⁹ Represija se manifestira u odnosima u obitelji, međuljudskim odnosima i ponavljajućim obrascima ponašanja. Agnieszka taj pritisak osjeća i on ju guši, a privatna sfera u kojoj se sve te točke represije dodiruju, jest upravo njeno djevičanstvo. Dobacivanje muškaraca Agnieszku uznemiruje, a vulgarnim joj riječima poručuju

¹¹⁵ Kurz 2005:70.

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ Anna Zawadzka „*Ósmy dzień tygodnia*“ (2012.).

¹¹⁸ Ibid:3.

¹¹⁹ Ibid:4.

kako je u njihovoj milosti i nemilosti. Drugi muškarci u njenom životu, poput njenog oca ili cimera, tretiraju žene na isti način; isključivo kao predmet užitka. Njen prvi put stoga ima ulogu amajlije protiv nasilja.¹²⁰

Agnieszka noćima ne spava i traži svojeg brata Grzegorza s kojim dijeli osjećaj nesigurnosti. Ona pokušava tu nesigurnosti i strah prevladati rješavanjem svojeg „stanja“, a on opijanjem. Zawadzka smatra kako je Grzegorz Hłaskov alter-ego, lik svjestan represije kojom je Agnieszka okružena, ali koji ne zna kako s time živjeti.¹²¹ U Grzegorzovom slučaju, simbolika gubitka djevičanstva znači prihvaćanje okrutnosti svijeta i sposobnost funkcioniranja u njemu. On se ne može pomiriti s takvim sustavom i zato, pomoću alkohola, pokušava otupiti. Zawadzka piše da pomoću Grzegorza, Hłasko poručuje kako se ne može živjeti i ujedno biti svjestan istine o životu, ili jedno, ili drugo.¹²² Hłasko kroz priče Agnieszke i Grzegorza prikazuje istu priču; kako preživljava čovjek svjestan pravila svijeta. Grzegorz je tu borbu sa svijetom izgubio, a Agnieszka se pokušava boriti gnjevom, koji ju štiti od uloge žrtve.¹²³

Taj se gnjev manifestira u njenom odnosu s Piotrom i članovima obitelji. Kao što smo već ranije spomenuli, njegov je odnos prema Agnieszki isključivo instrumentalan. Piotr je, kao i svi muški likovi u priči, narcis usmjeren samo na sebe i na svoju prošlost. On ni ne zna da je Agnieszka djeвица, a Agnieszka se, svjesna njegovog nedostatka empatije i zanimanja za nju, brani gnjevom kako ne bi upala u ulogu žrtve. Agnieszka pokazuje svoju ljutnju u razgovoru s Piotrom, frustrirana je jer ga mora ohrabrivati prije spolnog odnosa, a on priča samo o sebi i svojoj prošlosti o kojoj je čula već sto puta. Što su fizički bliži prvom putu, to su emocionalno dalji jedno od drugoga.¹²⁴ Agnieszki kao primjer žrtve služi majka koja joj stalno predbacuje da se „vucara s onim svojim“ te, kao i muškarci, dobacuje Agnieszki vulgarne riječi. Zawadzka analizira kako između majke i kćeri prevladava pasivno agresivan odnos u kojem majka, podsvjesno, Agnieszki želi usaditi osjećaj krivnje zbog njenog prvog puta koji označava ulazak u svijet rodnih uloga u kojem će Agnieszka postati baš kao i ona. Agnieszka oštro odgovara majci i bori se protiv te uloge koja joj je unaprijed dodijeljena.¹²⁵ Otac, koji joj je bliži od majke, doima se apatičnim, ali u trenutku kada izgubi kontrolu, jednako okrivljava i Agnieszku i suprugu za svoj monotoni i neuspjeli život.

¹²⁰ Ibid:1.

¹²¹ Ibid:5.

¹²² Ibid.

¹²³ Ibid:6.

¹²⁴ Ibid:7.

¹²⁵ Ibid:9.

Agnieszka i Piotr su daleko od intimnog para. Ona osjeća da Piotr, govoreći joj konstantno o svojoj prošlosti u zatvoru, želi da ga spasi tako što će spavati s njim. Njihov prvi put treba biti dokaz da ga ona zaista voli. U trenutku kada joj Piotr priznaje kako bi dao sve, pa čak i nju, da sazna tko ga je „cinkao“, Agnieszka shvaća kako se u njegovim izljevima osjećaja ne radi o njoj, već o njegovoj patnji koju ona treba zaliječiti. Piotra ne zanima što se događa u njenom životu, a Zawadzka analizira kako je on želi iskoristiti jednako kao i muškarci koji joj svakodnevno dobacuju. Agnieszka je za njega samo fantazija koju je stvorio u zatvoru i koja ga treba spasiti od njega samoga, objekt koji utjelovljuje njegovu očajnu potrebu za utjehom.¹²⁶

Agnieszka svoj „problem“ rješava tako da prihvaća ulogu „kurve“. Zawadzka donosi kako je, za Agnieszku, kurva osoba koja otkriva pravu istinu o muško-ženskim odnosima.¹²⁷ Za nju, jedina razlika između kurve i žena, koje imaju odnose s muškarcima, je ta da prve odustaju od teatralne igre koja skriva pravu istinu. Takvu sliku o životu Agnieszka stvara svojim promatranjem svijeta u kojem živi. Svi muškarci u njenoj stvarnosti žele samo jedno, a u slučaju da to ne dobiju, žene su te koje podliježu društvenoj kazni. Zbog takvog pogleda na svijet u kojem je za muškarce bitan samo seks Agnieszka, igrajući ulogu kurve, gubi svoje djevičanstvo. Nakon seksa s muškarcem kojeg je upoznala u baru, on postaje bijesan zbog toga što na plahti ostaje crvena mrlja, dokaz Agnieszkinog djevičanstva i laži kojom ga je zavarala. Zawadzka piše kako se Agnieszka poslužila oruđem patrijarhalne kulture ukravši mizoginijske alate pomoću kojih je stekla kontrolu nad svojom vlastitu situaciju, umjesto da sama bude njima kontrolirana.¹²⁸ Od tog trenutka Agnieszka može sudjelovati u životu bez straha da će ju netko povrijediti. Njena defloracija znači oslobođenje od krhkosti, ali način na koji je to učinila, po vlastitim uvjetima svjesna da iskorištava muškarca u baru, još je važniji. Sedam dana u tjednu Agnieszka svjedoči nasilju prema ženama, bilo ono verbalno ili fizičko. U tom nasilju sudjeluju njen otac, majka, dečko, cimer. Osmi dan u tjednu, smatra Zawadzka, bio bi dan koji se ne može dogoditi u Agnieszkinjoj stvarnosti, dan kada bi bila sigurna i potpuno slobodna, sa svojim dečkom u četiri zida zaštićena od svijeta nasilja i pravila, bez planova i uloga pomoću kojih mora bježati od vlastite sudbine.¹²⁹

U pripovijetci *Osmi dan u tjednu*, možemo odrediti Agnieszku kao lika koji predstavlja mladog i buntovnog pojedinca. Agnieszka se ne može pomiriti sa sredinom u kojoj živi te joj se suprotstavlja gnjevom. Njime demaskira kolektiv kojim je okružena, a koji čine njeni roditelji,

¹²⁶ Ibid:10.

¹²⁷ Ibid:11.

¹²⁸ Ibid:12.

¹²⁹ Ibid:17.

dečko, cimer, muškarci u kvartu, pa čak i brat. Svi joj oni nameću, svjesno ili ne, sustav vrijednosti kojem bi se trebala podrediti. U takvom sustavu, ona je fizički objekt koji može biti iskorišten u svakom trenutku. Muškarci, koji ju straše vulgarnim dobacivanjem, daju joj to do znanja svakodneвно. Doma, na mjestu u kojem bi se trebala osjećati sigurnom, njeni roditelji igraju uloge apatičnog oca i majke žrtve pripisujući joj krivnju za svoje neuspjele živote. Njena ju majka optužuje da se „skiče i radi tko zna što“ s Piotrom, svodeći Agnieszkin odnos s dečkom na seksualni, čime joj želi prouzrokovati osjećaj krivnje da radi nešto pogrešno. Njen se otac ponaša kao da ima razumijevanja za nju. On u svakom razgovoru s Agnieszkom spominje nedjelju kao dan kada će otići pecati i uspjeti, barem na jedan dan, pobjeći iz zamke monotonije. Agnieszka vidi njihovu prijetvornost, osjeća da je majčina briga zapravo predbacivanje, a očevo razumijevanje lažno. Zato im se i obraća povišenim tonom, neurotično i otresito. U cijeloj priči prevladava anksioznost upravo zbog tih dijaloga, koji govore o jednom, a zapravo znače nešto dublje, nešto mračnije i bolesnije.

Sličan je i njen odnos s Piotrom. Kada vode razgovor, on je taj koji priča, a ona sluša, cijelo vrijeme osjećajući da on nju zapravo ne vidi kao osobu kakva jest, već osobu koju on zamišlja da će ga spasiti. I Piotr igra ulogu, i to ulogu patnika, te kao i njeni roditelji, svaljuje krivnju za svoju bol na nju. Ne možda direktno kao majka i otac, ali govoreći joj koliko je bio nesretan u zatvoru i dajući joj do znanja da će ga spolni odnos s njom utješiti, indirektno na nju vrši pritisak za svoju sreću. Kada ga Agnieszka na njihovom predzadnjem susretu fizički napadne i moli da ju seksualno iskoristi, ona zahtijeva da konačno skinu maske i da prestanu svi ti razgovori o zatvoru, o nedjelji, o slobodnom stanu, o prošlosti koju Piotr ne može zaboraviti i o budućnosti koja ih neće spasiti. Kada mu slaže da je cijelo vrijeme imala nekoga, ruši njegove lažne ideale i samu sebe oslobađa od njih.

Njen je brat donekle sličan Piotru, on također stalno priča o svojoj prošlosti i o ženi u koju je još uvijek zaljubljen. No, njegova zaljubljenost u tu ženu jednako je sumnjiva kao i Piotrova ljubav prema Agnieszki. Ta se žena čini kao Grzegorzov izgovor za opijanje i odbijanje življenja u sadašnjosti. I njemu Agnieszka nudi rješenje, i to u obliku pištolja kojim bi Grzegorz trebao počiniti samoubojstvo. Putem tog čina, on više nikada neće misliti o ženi i o svom nesretnom životu te bi se, jednom zauvijek, riješio patnje koju osjeća. No Grzegorz odbija taj čin, što Agnieszka i očekuje. Govori mu kako je znala da on to neće učiniti i „da smo svi mi s tim našim pričicama naprosto komični“. Agnieszka parodira Piotrove i Grzegorzove boli, svodeći ih na patetiku. Zadnji primjer kojim Hłasko zapečaćuje odnos muškaraca prema ženi samo kao prema fantaziji jest Zawadzki i njegova zaručnica. Zawadzki cijelo vrijeme priča o

njoj i na kraju, kada ona konačno dođe, Agnieszka ju prepoznaje kao djevojku koja je spavala s Piotrovim cimerom. Situacija postaje tragikomična jer jedino Agnieszka zna što je istina, a što je samo iluzija.

Agnieszka se buntovi protiv nametnutih ideala o ženi koja treba spasiti ranjene muškarce, protiv roditelja koji krive jedni druge i svoju djecu, gnjevi se na egoistične muškarce i njihove slabosti, ali najviše se protivi vraćanju u prošlost i čežnji za budućnošću. Agnieszka ne želi provoditi vrijeme u sjećanjima na prošle događaje, u nadi o ljepšem sutra, ali je svjesna da umjesto slobode u sadašnjosti postoji samo represija nad pojedincem. Ta se represija manifestira u svim likovima, koji od nje žele pobjeći, ali paradoksalno, njome pokušavaju podrediti i druge. Time Hłasko ocrtava začarani krug života u kojem se njegovi likovi vrte. Čak i kada postanu svjesni mehanizma kako život funkcionira, njihov ih bunt vodi prema istim vrijednostima pred kojima pokušavaju pobjeći. „Usrana, prokleta sloboda“, jedne su od Agnieszkinih riječi. Provalom histeričnog smijeha nakon što se Grzegorz nije ubio, Agnieszka pokazuje da jedino što joj preostaje jest pretvoriti sebe i život u grotesku.

4.3. Zbirka pripovijedaka *Prvi korak u oblacima*

Zbirka *Prvi korak u oblacima* izašla je 1956. godine. Kurz piše kako se zbirku čitalo kao reakciju na promjene u kontekstu Otapanja, a Hłaska se nazivalo glasom generacije.¹³⁰ Kritičari su zbirku hvalili za odmak od socrealističke scheme, protest protiv brutalnosti u svijetu, bunt i zanimljivu kreaciju likova.¹³¹ S druge strane, Hłasko je bio kritiziran za pesimizam, nihilizam, monotono ponavljanje motiva „izgubljenih zabluda“, neravnopravno umijeće pisanja priča. Autorica Justyna Bucknall-Hołyńska piše o razlozima burnih reakcija koje su izazvane objavljivanjem zbirke te o fenomenu popularnosti Hłaskove proze.¹³²

Hłasko je bio junak književne legende¹³³ i 1950-ih godina, poljskim su društvom kružila brojna mišljenja i vjerovanja koja su se ticala njegove ličnosti. Ta je legenda, zahvaljujući samome Hłasku, bila kreirana pomoću mehanizama autokreacije o kojoj je u ovome radu već bila riječ. Još 1954. god., varšavskim umjetničkim krugovima i radničkim sredinama, kružile su priče o Hłasku koje su širili njegovi poznanici. Tako su njegovi tekstovi bili čitani i prije samog objavljivanja zbirke. U kontekstu Listopada, Hłasko se pojavio kao samouk književni

¹³⁰ Kurz 2005:47.

¹³¹ Justyna Bucknall-Hołyńska „Fenomen popularności „Opowiadań“ Marka Hłaski“ (2010.).

¹³² Ibid:157.

¹³³ M. Głowiński *Legenda literacka* (1998.) prema Bucknall-Hołyńska 2010:158.

„naturščik“ koji je istovremeno i pisao i obavljao teške fizičke poslove. Poslije objavljivanja zbirke, uz navedene legende postao je i buntovnik, glas generacije, posjetitelj raznih barova, huligan, ali i osamljenik i autsajder. Godina 1956. bila je vrhunac njegove popularnosti. To je bio period kada se nesiguran pisac i vozač kamiona oblikovao u poželjnog idola i priznatog umjetnika.¹³⁴ Svojom se posebnom, šarenom i originalnom osobnošću razlikovao od jednolične, sive i pasivne mase. Idealno se upisa u mit mladića koji je prebrodio sumorni socrealizam. Osim konteksta vremena, koji je Hłasku išao na ruku, pomogla mu je i književna moda u obličju europske i američke suvremene literature. Sama je zbirka, a i njen uspjeh, donijela niz reakcija protiv staljinizma.¹³⁵ Zbirka je bila uzor zbog autorovog opisivanja događaja s izražavanjem vlastitog „ja“, a višeslojnost likova i konflikata bili su u potpunosti oprečni s načelima socrealizma.

Priče u zbirci imaju neke zajedničke karakteristike koje su važne za njihovu strukturu. Silne emocije ljubavi, mržnje, straha i nade izražene su u dijalozima i komentarima naratora te one služe kao motivacija likovima. Druga važna karakteristika je odsutnost junaka u svijetu u kojem žive. Većina njih život vodi u svojim sjećanjima ili sanjarenjima, vraćaju se u događaje iz prošlosti ili provode vrijeme zamišljajući bolju budućnost, a kada se moraju suočiti sa stvarnim životom i stvarnim ljudima, doživljavaju poraz. U priči *Dom mojej matki* iščitavamo opoziciju između sanjarenja o vlastitoj, malenoj kući u predgrađu i preprekama u životu. U priči *Robotnicy* opisane su težnje, koje kad se na kraju ispune, ne donose očekivani osjećaj ispunjenja, a tu težnju simbolizira most koji radnici mukotrpno grade. Osim metafore koju predstavlja most, prisutan je i jezični sukob koji počiva na tome kako radnici govore o svojem poslu, a kako se o njemu govori na službenoj proslavi, važno je ono prešućeno i neizgovoreno. U *Listu* junak čeka na pošiljku koja mu treba promijeniti sudbinu, dječak iz *Okna* sanja o putovanju svijetom i avanturama, samo da sazna kako je svagdje isto. Lik vojnika u drugoj priči ne prestaje živjeti u ratnim vremenima, Kuba iz *Pettle* čuva uspomene na prvu ljubav, svi čekaju nedjelju, a što je ljepša djevojka, koja u Hłaskovim pričama uvijek obećava ljubav, to su gore njene laži.

Hłasko svojim pričama ulazi u privatnu sferu likova koju čine njihova neispunjenja maštanja o boljem sutra, suprotno od onoga kako to čini proizvodni roman u socrealizmu. Umjesto radosne zajednice, opisan je čovjek koji se borbi s vlastitim slabostima i obavezama. Njegovi su junaci daleko od pozitivnog junaka, oni ne pripadaju kolektivu u kojem svi imaju zajedničkog

¹³⁴ Bucknall-Hołyńska 2010:159.

¹³⁵ A. Kijowski „Życie to kiepska literatura“ (1986.) prema Bucknall-Hołyńska 2010:159.

neprijatelja. Njihovi najveći neprijatelji su oni sami jer ne znaju živjeti u stvarnosti koja je daleko od utopije. Osim pisanja o stvarnosti i likovima s kojima su se pojedinci mogli poistovjetiti, Hłasko je sudjelovao i u stvaranju svojeg vlastitog mita i legende. Kako se Jugovina približavala kraju, tako je legenda dobivala i drugu stranu. Nada poljske literature postao je „mali Marek“¹³⁶ i „primadona jednog političkog tjedna“¹³⁷, a Hłaskovo pisanje o „pravoj stvarnosti“ u javnoj percepciji više nije bilo ni originalno ni autentično.

4.4. Priča *Prvi korak u oblacima* i alijenirani pojedinci

Błoński je, osim mitova različitosti, nesreće i erotike, donio interpretaciju perspektive žrtve koju, kroz odnos sa vanjskim svijetom, uspostavlja junaci u prozi generacije '56.¹³⁸ U Hłaskovim djelima, česti su likovi djevojke i mladića koji se, po prvi puta, susreću sa nelijepim životnim okolnostima. Najčešće su posljedice takvog susreta razočaranje i gubitak mladenačkih zabluda jer, saznanjem da život uništava mladenačke snove, pojedinac postaje svjestan o nemogućnosti njihovog ispunjenja i okrutnostima odraslih.¹³⁹ Prema Galantu, Hłaskovo je stvaralaštvo odražavalo društvene težnje, dileme, nadu, strah i fantazije Listopada, a mladenačke zablude u njegovim pripovijetkama, bile su zablude u Hłaskovoj stvarnosti i okolini. Zbog toga su se čitatelji mogli poistovjetiti s likovima i njegov je bunt postao simbol tadašnjih promjena.¹⁴⁰ Galant sugerira da se Hłaskova priča ne iščitava samo kao opis patnje kojoj je uzrok vanjski svijet, već kao priča o nasilju, o tome kako se ono manifestira i otkud dolazi.¹⁴¹

U centru događanja imamo sudbinu dvoje mladih, napadnutih ljudi. Oni su utjelovljenje nevinosti, lišeni su prošlosti i za nas postoje samo u trenutku događaja. Čitatelj ih uvijek percipira kao fizički i duševno čiste, bez obzira što metafora „prvi korak u oblacima“ označava prvi seksualni odnos. Njihov susret prekidaju trojica „promatrača života“ koji im, u obliku nasilja, donose nesreću. Galant, prema Barbari Skargi, nasilje definira kao oruđe pobjede nad opasnostima, a te su opasnosti ili naše vlastite slabosti i strahovi, ili nerazumni Drugi koje treba

¹³⁶ Kurz 2005:72. Kritičar Teodor Toeplitz piše o filmu temeljenom na djelu „Sljedeći za raj“ i komentira Hłaskovo „nezrelo“ poimanje stvarnosti.

¹³⁷ Ibid:73. Kritičar Zbigniew Wasilewski upotrebljava taj opis nakon što je Hłasko dobio Nagradu Izdavača 1958. god.

¹³⁸ Jan Błoński *Mit odrębności* (1978.).

¹³⁹ Jan Galant „*Przemoc i obcości*, czyli Pierwszy krok w chmurach Marka Hłaski“ (2009.), str. 3.

¹⁴⁰ Ibid:2.

¹⁴¹ Ibid:3.

podrediti sebi.¹⁴² Strah je osnovni izvor nasilja, a cilj samog čina je vratiti red, degradirati drugu osobu, žrtvu spustiti na razinu ničega, nule. Nasilje bi trebalo dati osjećaj sigurnosti i slobode, a njegov je karakter dvoznačan: ono jest kreativno i destruktivno, ali i nužno.

U priči, trojica muškaraca Gienek, Maliszewski i Heniek, voajerski promatraju dvoje zaljubljenih mladih ljudi. Odlučuju naprasno iskočiti iz šikare i napasti mlade; djevojku verbalno izvrijeđaju, a mladića premlate. Razlozi napada mogu biti različiti. Prema Reneu Girardu, za napad su krive karakteristike ljubavnika, njihova je mana što su mladi i lijepi, nevini i iskreni, a te su osobine u tom svijetu anomalije.¹⁴³ Njihovo kažnjavanje znači vraćanje ravnoteže svijetu, što je paradoks, budući da su njihovi napadači i sami nekad u prošlosti doživjeli to isto. Tu se događa takozvani „kolektivni progon“¹⁴⁴ koji proizlazi ne zbog razlika, već zbog uvjerenje o neizbježnom nestajanju razlika. Čini se da ovakvo ujednačavanje proizlazi iz zavisti, a tiče se gubitka. Mladi imaju ono što trojici starijih muškaraca nedostaje i oni, pomoću nasilja kao alata, pokušaju povratiti red. Buktaj nasilja izrodio se zbog drugačijeg poimanja života mladih i starih, a nakon životne lekcije, mladi će naučiti pravu istinu o životu.

Vratimo se „objektivnim promatračima života“.¹⁴⁵ To su ljudi koji u predgrađima promatraju tuđe živote. Čeznu za neobičnim i uzbudljivim događajima koji su u suprotnosti s dosadnom i ispraznom egzistencijom. Za njih, stvarni život čine neočekivani događaji koji će moći biti teme tračeva. Takav promatrač je i lik Gienea, jednog od trojice junaka priče. U njegovom slučaju, osjećaj nesklada između stvarnog života i života negdje drugdje budi želju za nečim što bi mu uzdrimalo dosadnu svakodnevnicu. On je samo svjedok života kojeg promatra sa sigurne udaljenosti. Razlozi njegove pasivnosti mogu biti svakakvi; ili uživa u sigurnosti koju mu ona pruža ili se osjeća otuđeno. Život prolazi pored njega, a on ne sudjeluje jer se boji. Stabilnost veže za dosadu, ispraznost i zatvor, a pravu vrijednost vidi u promjeni i nepredvidljivosti. Promatrač sanjari o sudjelovanju u nesvakidašnjoj avanturi. S jedne strane, zbog nemogućnosti promjene vlastite sudbine doživljava osjećaj otuđenosti i pasivnosti, a s druge strane, sudjelovanje u životu vidi jedino kroz kontrolu i nametanje vlastite volje. Zbog toga poseže za nasiljem. Ispraznost vlastitog postojanja, čežnja za nekim događajima koji njemu nisu dostupni, motiviraju promatrača na djelovanje.¹⁴⁶ No, kada trojica protagonista putem nasilja izađu iz svoje svakodnevnice, shvaćaju da taj čin i nije poseban. Sjećaju se da su i oni sami u mladosti

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Ibid:4.

¹⁴⁴ Na poljskom jeziku *Prześadowanie kolektywne*.

¹⁴⁵ Ibid. *Obiektywni obserwatorzy życia*.

¹⁴⁶ Galant 2009:7.

bili žrtve takvog napada koji im je uništio mladenačke snove. Galant zaključuje da ih iz tog razloga na kraju priče počinje mučiti osjećaj uzaludne žrtve i beskorisnog, nepotrebnog čina.¹⁴⁷ Vraćaju se vlastitom životu u kojem se ništa nije promijenilo, u kojem dalje osjećaju prazninu vlastitog postojanja. Hłasko voli nedjelju kao metaforu za bijeg od života; lik Gieneka čeka nedjelju kao i Agnieszkin otac u *Osmom danu tjedna*.

Koji je to točno izvor osjećaja ništavnosti koji muči stanovnike predgrađa? Galant navodi da to dolazi zbog osjećaja otuđenosti i nepripadanja svijetu.¹⁴⁸ Otuđenje proizlazi iz nemoći lika da se uklopi, a posljedice su osjećaj udaljenosti od života i zatvaranje u sebe i svoje fantazije. Promatranje mladih ljubavnika samo je bijeg od stvarnosti i pokušaj da joj se nađe neka zamjena. Izvor tog nesklada je nejasna i represivna stvarnost koja im onemogućava da pronađu mjesto koje im pripada. U trenucima kada se događaju velike društvene promjene, kada nastaju nova pravila kako živjeti u kolektivnoj koegzistenciji, čovjek gubi stabilnost na koju je bio naučen i mora se snalaziti u novoj stvarnosti u kojoj su nestala sva prijašnja pravila, mora potpuno prihvatiti novi način razmišljanja. Zbog toga svijet postaje nerazumljiv i nejasan, a u poratnoj Poljskoj, teškoća pokušaja razumijevanja društvene stvarnosti išla je u korak s osjećajem nesklada između propagirane slike svijeta i svakodnevnice, što je izazivalo osjećaj apsurdna postojanja.

Galant se vraća Girardu koji naglašava kako do nasilja dolazi u kriznim situacijama kada dotadašnje društvene strukture prestaju postojati.¹⁴⁹ Kod Gieneka i njegovih partnera moguće je da je osjećaj otuđenosti posljedica „ujednačavanja“, jednim od osnovnih načela novog društvenog poretka temeljenog na marksizmu-lenjinizmu koji je težio uniformnosti i unifikaciji. Svi veliki pokušaji promjene i vraćanju starog poretka osuđeni su na propast. Životno iskustvo naučilo je junake da se ništa ne može promijeniti, a oni koji to ne znaju doživljavaju poraz, a ponekad i kaznu. Zbog toga stvarnost guši, a uloga objektivnog promatrača života se čini najboljom mogućom. Pojedinac se povlači iz sfere društvenih aktivnosti, a s druge strane, guši sve što nije u skladu s novim poretkom.¹⁵⁰

U kontekstu pojedinca i kolektiva, lik Gieneka dio je otuđenog kolektiva promatrača koji svojim oruđem žele neiskusne, nevine pojedince nasilno učiniti dio svoje zajednice. Taj čin djeluje paradoksalno, budući da sam Gienek pokušava probiti zidove tog kolektiva koji ga čini

¹⁴⁷ Ibid.

¹⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁹ Ibid:8.

¹⁵⁰ Ibid:9.

odsutnim i preplavljenim dosadom. No, on se prepušta toj monotonij svakodnevnici, ne razmišljajući o tome da sam promijeni njezina pravila, čime je automatski predodređen da izgubi i život provede u sanjarenju. Galant tvrdi kako problem nesklada nastaje zbog velikih društvenih promjena poput novog poretka kojeg svi trebaju prihvatiti, inače su osuđeni na propast. Hłasko ih, u svakom slučaju, sve osuđuje na propast, bili oni stariji muškarci koje su u prošlosti doživjeli nasilno suočavanje sa stvarnošću ili mladi ljubavnici koji će svoju nevinost izgubiti istim putem kao njihovi nasilnici. Pojedinaac koji je nekoć bio dio starog poretka, sada je primoran biti dio novog društva s novim pravilima u kojima se ne snalazi. Iz tog nesnalaženja dolazi osjećaj otuđenosti od svijeta i od drugih, dolazi dosada svakodnevnice i pokušaj bježanja iz nje putem sanjarenja. U želji za nesvakidašnjim, pronalazi žrtve koje ne znaju da je život zabluda i da čistoća ne postoji; kažnjavaju ih zbog njihove različitosti, individualnosti koja je u suprotnosti s njihovim uniformiranim kolektivom. Hłasko tako prikazuje likove koji su višeslojni i prepuni paradoksa, a filozofijom egzistencijalizma, „crnom strujom“, zapečaćuje njihovu sudbinu prema kojoj oni moraju od života doživjeti poraz.

4.5. Sokolska baza i Sljedeći za raj – prijelaz iz socrealizma u egzistencijalizam

Najbolji primjer za prijelaz između socrealizma i proze Otapanja u Hłaskovom stvaralaštvu su, kako tvrdi Katarzyna Mulet, njegova djela *Sokolska baza* iz 1954. god. i *Sljedeći za raj* iz 1957. god. U usporedbi tih dvaju djela se vide promjene literarnih načela od filozofije marksizma do egzistencijalizma.¹⁵¹ *Sokolska baza* ideološka je priča napisana po uzoru na obrazac literature Sovjetskog Saveza i u njoj se mogu uočiti Hłaskovi mladenački pogledi na komunistički svijet crno-bijelih vrijednosti. Kasnije, u pogovoru *Sljedeći za raj*, piše o *Bazi* kao najvećoj sramoti njegovog života¹⁵², a u toj mikro-priči možemo uočiti autorov odmak od pisanja u službi propagande.

U *Sokolskoj bazi*, lik sekretara partije ima ulogu simbola utopijske doktrine, a idealna transportna baza i zajedništvo vozača prezentiraju pravednost komunističkog režima.¹⁵³ Partija ima bitno značenje jer je sekretar određen svojim položajem i ispunjava propagandnu funkciju. Drug Szymaniak utjelovljuje sve vrijednosti i plemenitosti predstavljene kroz marksizam, a mladog Studenta preodgaja u profesionalnog radnika. Kada je Hłasko pisao *Sljedeći za raj*,

¹⁵¹ Mulet 2014:41.

¹⁵² Marek Hłasko *Następny do raju* (1957.), str. 462.

¹⁵³ Mulet 2014:42.

socrealizam je tek bio okončan, a Otapanje je već stupilo na snagu donoseći kulturnu revoluciju u okviru filozofije egzistencijalizma. U načelima te filozofije stoji pesimistični pogled na život i uvjerenje da ovaj svijet ugrožava čovjeka, da je njegovo postojanje krhko, a sloboda postoji samo na teret pojedinca. U djelu *Sljedeći za raj*, Hłasko preispituje svoj svjetonazor iz *Baze* i predstavlja totalitarnu vlast koja manipulira bivšim zatvorenicima vozačima da rade posao opasan po život. Sekretar u novom kontekstu, drug Zabawa, od „srca baze“ u prošloj priči, postaje „aparatačik“. Njegov je karakter anti-utopijski, a metodama prevare i ucjena uvjerava radnike da rade nesiguran posao.¹⁵⁴ U *Bazi*, posao je opisan kao izvor osobnog zadovoljstva i smisao života svakog čovjeka. Lik mladog vozača Michała Kosewskoga, odnosno Studenta, „amebe“, u priči treba proći edukaciju i prebroditi svoje slabosti kako bi na kraju postao profesionalac. Ta manifestacija „kulta posla“ predstavlja najviši cilj svakog vozača, a bazirana je na umijeću i snazi.¹⁵⁵ Student teži da bude prihvaćen u skladan kolektiv transportne baze, a za nekog je iskusnog vozača to potvrda njegove pozicije u zajednici.

U *Bazi* je prikazan veliki skup prigodom ujedinjenja radničkih partija na kojem radnici preuzimaju teške obveze. U tom činu Hłasko pokazuje doprinos svakog radnika u izgradnji Poljske, ali i osobno zadovoljstvo i priznanje koje će osoba koja izvrši posao zadobiti. Težak posao s lakoćom uspijeva obaviti stari, iskusni vozač. U djelu *Sljedeći za raj* posao je prikazan kao mukotrpno šljakanje grupe ljudi koji u njemu ne vide nikakav životni smisao, a još k tome je i opasan.¹⁵⁶ Lik sličan starom, iskusnom vozaču iz *Baze* je Warszawiak, vozač koji predstavlja životne težnje i snove ostalih likova, a to su povratak normalnom životu i promjene životnih okolnosti vezanih za posao. Iako se on najbolje od svih kolega nosi s opasnim situacijama, ne može pobjeći iz pakla kakav je za njega transportna baza. Umjesto pobjede nad vlastitim slabostima, kod njega pobjeđuje sklonost agresiji i životinjski instinkt koji mu pomaže preživjeti. Mulet komentira kako, prikazivanjem takvih dvaju sasvim suprotnih likova, Hłasko pomoću filozofije egzistencijalizma razgolićuje laži marksističke propagande.¹⁵⁷ U prikazu prvomajске proslave čak ni partijski dužnosnik nije u stanju obraniti ideološku propagandu, a svoj pesimizam skriva pod maskom službenog svjetonazora.

Mulet piše da su različiti junaci temeljna razlika između djela *Baze* i *Sljedeći za raj*; u prvoj priči javlja se *homo instrumentalis*, a u drugoj *homo privatus*.¹⁵⁸ *Homo instrumentalis* je tip

¹⁵⁴ Ibid:43.

¹⁵⁵ Ibid:44.

¹⁵⁶ Ibid:45.

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ Ibid:46.

radnika ili partijskog dužnosnika koji utjelovljuje sve vrednote marksističkih načela. Takav junak postoji samo u složnom kolektivu njemu sličnih pojedinaca i njihov je zajednički cilj održavanje sistema PRL-a. Njihov je posao ujedno i njihova životna škola u kojoj odrastaju u uzorite ljude i građane. U takvom crno-bijelom sustavu postoje samo pozitivni junaci koji svoj posao rade s ljubavlju i požrtvovanošću i negativni junaci poput mladog Studenta kojima posao ide nešto teže. Još cjenjeniji lik od iskusnog vozača je gorljivi komunist Kamiński, koji u kritičnom trenutku posla pogiba da bi drugi preživjeli te, za kolektiv, postaje simbol borbe u ime plemenitih vrijednosti.

U djelu *Sljedeći za raj* pojavljuje se *homo privatus*, tip lika suprotan od *homo instrumentalisa*. *Homo privatus* je u kontrastu naspram pozitivnog junaka koji želi pripadati kolektivu, to je izolirani pojedinac koji nosi snažan osjećaj osamljenosti i alijenacije od svijeta i drugih ljudi, a njegova promišljanja i dijela proizlaze iz kompliciranije psihološke konstrukcije.¹⁵⁹ On je individualni lik sklon buntu, osjetljiv na nepravdu komunističkog režima, ali ne gaji nikakve zablude o ljepšem sutra. Svjestan da je sam, brani samo vlastite interese, a ne one koji bi pridonijeli cijelom kolektivu. Dublju psihologiju likova nalazimo u karakteru Dzięwiątke, ubojici koji, u situaciji sličnoj onoj Kamińskog, bira spasiti tuđi život, a ne svoj. Mulet tvrdi, da Hłasko time želi pokazati kako čovjekova djela ne ovise o njegovim političkim svjetonazoru.¹⁶⁰ Warszawiak, koji je najveći protivnik partije, na prvomajskom vijeću ne uspijeva reći istinu o svom poslu te, zajedno s masom, ponavlja slogane i fraze o sretnom radu. Takvim konstrukcijama junaka i antijunaka, individualiziranog *homo privatusa* i kolektivnog *homo instrumentalisa* u *Bazi* i *Sljedećem za raj* Hłasko pokazuje različitu točku gledišta, ovisnu o svjetonazoru.

Mulet uočava da se, osim likovima, napisana djela razlikuju kroz mjesta radnji.¹⁶¹ U *Bazi*, transportna baza nalazi se u predgrađu Varšave, što označava perspektivu napretka u okružju glavnog grada. *Baza* je opisana kao ugodan i prijateljski prostor čiji je opis i odnos koji prema njoj imaju radnici, determiniran svjetonazorom PRL-a. Osim prostora, važnim pokazateljem socrealizma je i reakcija junaka na promjene godišnjih doba; jaki se radnici mogu nositi s oštrim vremenom, a slaba inteligencija, u ovom slučaju lik Studenta, jedva izdržava. Student, unatoč poteškoćama koje ima s fizičkim radom i teškim vremenskim uvjetima, na kraju uspijeva usred noći u snježnoj mećavi popraviti teški kvar automobila, što postaje trijumf vjere u ljudske

¹⁵⁹ Ibid:47.

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ Ibid:49.

sposobnosti.¹⁶² U djelu *Sljedećem za raj*, baza Drzewo nalazi se odsječena od svijeta. Grupa društvenih otpadnika u takvim uvjetima mora kamionima raznositi drveće, a prostor u kojem prebivaju je nesiguran i bijedan. Svi koji tu rade nemaju drugog izbora, nemaju nikakve perspektive niti nade da će biti bolje, čime već automatski padaju u zamku ropstva. U neprijateljskom okolišu, radnici se boje za život, a bijeda baze pokazuje ispraznost postojanja, čime, prema Mulet, Hłasko prikazuje vjerodostojniju sliku uvjeta u PRL-u.¹⁶³

Mulet spominje jezični kontekst pripovijetki; osnovna funkcija jezika u *Bazi* jest prenijeti marksističku filozofiju koja prožima cijeli svijet te priče.¹⁶⁴ Lik Kamińskog ima cilj entuzijastično uvjeriti Studenta da je ideja borbe osnovna zadaća svakog plemenitog čovjeka, pri čemu često koristi prvo lice množine sugerirajući da ne govori samo u svoje ime, već u ime cijelog kolektiva. Jezična forma je pojednostavljena, izražajna i jednoznačna, lišena stilskih figura i cilj joj je prenijeti optimističnu vjeru u snagu ljudskog rada.¹⁶⁵ U djelu *Sljedećem za raj* narator priča u trećem licu jednine čime se označava prijelaz od kolektivnog do individualnog izražavanja osobnih osjećaja i iskustva likova. Likovi ovdje snažno osjećaju dramatične trenutke, svjesni su svoje osamljenosti, a zbog straha i ugroženosti shvaćaju da im za spas ostaje jedino bunt.

Mulet zaključuje kako djelo *Sljedeći za raj* prikazuje sumornu stvarnost iskorištavanog i prevarenog društva, a kroz psovke, parodiju, vulgarnost i crni humor, likovi iskazuju svoj očaj.¹⁶⁶ Time Hłasko pokazuje relativizam vrijednosti režima i izruguje se novogovoru državnih službenika. Likovi u *Bazi* građeni su na stereotipima, radnici služe kao primjeri uzornih građana koji će sigurno pomoći u izgradnji boljeg svijeta, dok je inteligencija lijena i nesposobna. Hłasko pišući o radnicima optimistično potvrđuje njihovu ulogu u društvu određenom filozofijom marksizma, dok je njegovo polazište u djelu *Sljedeći za raj* egzistencijalizam i tragična borba pojedinaca osuđenih na slobodu. Negativni pogled na posao ne proizlazi samo iz obračunavanja s prošlim djelom, već i iz pesimistične perspektive filozofije koju je Hłasko iskoristio.¹⁶⁷ Dok *Baza* zastupa pozitivnu viziju posla i zajedništva te ima sretan kraj u kojem slabi Student postaje član kolektiva, *Sljedeći za raj* počiva na društvenim nejednakostima komunističkog režima i prevarenim ljudima, a ne na doktrinama.

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ Ibid:50.

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ Ibid:51.

¹⁶⁶ Ibid.

¹⁶⁷ Ibid:53.

5. Zaključak

Nakon ratnog kaosa, uslijedilo je poratno vrijeme socrealizma u kojem je književnost služila isključivo u propagandne svrhe širenja ideologije. Pojedinaac kao privatna osoba bio je zanemaren, njegove su se vrline i mane ravnale po načelima društvene korisnosti, a njegova najveća vrijednost mogla se ispuniti jedino kroz uspješni rad i stabilni kolektiv. Takav tip *homo instrumentalisa* postoji samo kao radnik u zajednici, određuje ga njegova politička funkcija širenja ideja i zajednički, klasni neprijatelj. Hłasko u *Sokolskoj bazi* daje primjere takvih crno-bijelih likova, čije su priče jednake socijalističkim parolama i u kojima nema mjesta ni za kakvu kritiku realnog društvenog stanja. U književnosti podređenoj ideologiji, pisac je samo njen alat koji nema pravo izraziti svoj glas niti unositi kreativne izričaje. U protivnome može biti proglašen državnim neprijateljem.

Preokret se događa u razdoblju Otapanja, gdje se glas pojedinca počinje boriti za više prostora u književnom i društvenom diskursu. Na primjerima *Festivala mladosti* i *Dnevnika učenice*, u radu su prikazani počeci društvenih promjena i povratak pisanju o privatnoj sferi. Hłasko se u tom kontekstu promjena dobro uklopio; nakon svog prvijenca *Sokolske baze* počinje pisati izvan načela socrealizma i pod utjecajem filozofije egzistencijalizma. Prikazom surove stvarnosti u kojoj žive likovi njegovih priča (Agnieszka, Gienek, Warszawiak) Hłasko kritizira društvenu realnost koja je daleko od propagirane utopije. Njegovi su likovi otuđeni, gnjevni pojedinci, a zajednička im je slična nesretna i neizbježna sudbina jer je ona jedina mogućnost u takvoj stvarnosti. Oni su unaprijed osuđeni na propast te je Hłasko, zbog takvog crnog pogleda na svijet u svom stvaralaštvu, često bio osuđivan za pesimizam, pogotovo pred kraj Otapanja.

U analizama njegovih djela možemo uočiti višeslojnost Hłaskovih likova i njihovu psihološku dubinu, što je u suštini suprotnosti od socrealizma gdje nema mjesta za kompliciraniju karakterizaciju junaka. Njegovi su junaci zapravo antijunaci, oni nemaju vjere u bolju budućnost, niti ih krasi ikakve vrline cjenjene u razdoblju proizvodnih romana i pozitivnih junaka. Takvi likovi *homo privatus* često su neprilagođeni sredini u kojoj žive, novoj epohi koja zahtijeva potpuno preoblikovanje društva u kojemu pojedinci trebaju odbaciti ono što ih čini individuama. Česte manifestacije takvih neprilagođenosti Hłasko prikazuje pomoću nasilja, gnjeva i bunta. Gnjev je u tom kontekstu način obrane pojedinca od represije državnog aparata koji na svakom koraku gleda, sluša i prati. Kolektiv u Hłaskovim djelima uvijek je mračan i represivan (osim u *Bazi*). Prisiljava pojedinca da mu se pokori, a pojedinac često živi u potpunoj apatiji, raskovan svakodnevnicom koja je uvijek razlomljena između propagande i stvarnosti.

Marek Hłasko je utjelovio želje za osobnim izričajima i buntovništvom spram još uvijek krute realnosti. Predodžbe o njegovoj personi mijenjale su se u skladu s kontekstom vremena, a što je kraj Otapanja bio bliži, mišljenje javnosti o Hłasku bilo je sve negativnije. U njegovoj literarnoj biografiji iščitavamo njegovo mišljenje o komunizmu i suvremenicima, ali i kreaciju vlastitog imidža. Hłasko priznaje kako gradi svoju „izmišljenu stvarnost“ pa tako i lik samog sebe. Svoj imidž stvara pod utjecajem američke pop kulture, govori kao Bogart, puši kao James Dean, a scenarijski dijalozi u knjizi identični su klišejima iz tadašnjih popularnih filmova. Govoreći o individualnim i kolektivnim identitetima, možemo vidjeti kako su oni potpuno neodvojivi, jedan bez drugoga ne postoje. Tako Hłasko, kao pojedinac i buntovnik, ne postoji bez socijalističkog svijeta, kojem nudi svoju alternativu stvarnost u skladu s filozofijom egzistencijalizma i pop kulturom.

6. Literatura

Bucknall-Hołyńska, Justyna. „Fenomen popularności „Opowiadań“ Marka Hłaski.“ U *Literatura czasów PRL-u o PRL-u*, red. M. Karwala, B. Serwatka, Kraków, 2010. Preuzeto s [:https://www.academia.edu/4124054/Fenomen_popularno%C5%9Bci_Opowiada%C5%84_Marka_H%C5%82aski](https://www.academia.edu/4124054/Fenomen_popularno%C5%9Bci_Opowiada%C5%84_Marka_H%C5%82aski)

Błoński, Jan. „Bezładnie rozważanie starego krytyka, który zastanawia się, jak napisałby historię prozy polskiej w latach istnienia Polski Ludowe.“ U *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, nr 1, 5-24, 1990. Preuzeto s: http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1990-t-n1/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1990-t-n1-s5-24/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1990-t-n1-s5-24.pdf

Burkot, Stanisław. *Literatura polska w latach 1939-1999*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Varšava, 2002.

Galant, Jan. „*Przemoc i obcość*, czyli Pierwszy krok w Chmurach Marka Hłaski.“ 2009. Preuzeto s: http://otnostrow.org.pl/wp-content/uploads/2016/08/2009_09_Galant.pdf

Hłasko, Marek. *Lijepi dvadesetogodišnjaci*. Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, 2012.

Hłasko, Marek. *Następny do raju*. Elf, Warszawa, 2002.

Hłasko, Marek. *Ósmy dzień tygodnia*. Elf, Warszawa, 2004.

Hłasko, Marek. *Pierwszy krok w chmurach*. U *Opowiadania*. Czytelnik, Warszawa, 1956.

Jarosiński, Zbigniew. *Literatura lat 1945-1975*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Varšava, 1996

Kurz, Iwona. „,,,,,nie ma ziemi dla zakochanych“. Niewywołany portret Marka Hłaski.“ U *Twarze w Tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955-1969*. Świat Literacki, 2005., str. 24-73. Preuzeto s:

<https://bon.edu.pl/katalog/lektura/twarze-w-tlumie-wizerunki-bohaterow-wyobrazni-zbiorowej-w-kulturze-polskiej-lat-19551969/>

Mulet, Katarzyna. „Proza Marka Hłaski pomiędzy marksizmem a egzystencjalizmem.“ U *Śląskie Studia Polonistyczne*, No. 5., 2014. Preuzeto s: <http://www.journals.us.edu.pl/index.php/SSP/article/view/3334>

Mulet, Katarzyna. „Retoryka popkultury w Pięknych dwudziestoletnich Marka Hłaski.“ U *Języki (pop)kultury w literaturze mediach i filmie*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2016., str. 87-96. Preuzeto s: http://repozytorium.uni.lodz.pl:8080/xmlui/bitstream/handle/11089/22633/9_87-96%20Mulet.pdf?sequence=5&isAllowed=y

Potasińska, Paulina. „Mity Marka Hłaski.“ U *Kult, mit i kompleks. Figury autokreacji w twórczości Leopolda Tyrmanda, Marka Hłaski i Tadeusza Konwickiego*. Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2015., str. 67-80. Preuzeto s: https://www.academia.edu/38142648/Kult_mit_i_kompleks._Figury_autokreacji_w_tw%C3%B3rczo%C5%9Bci_Leopolda_Tyrmanda_Marka_H%C5%82aski_i_Tadeusza_Konwickiego

Tomasik, Wojciech. „Młoda proza polska przełomu 1956.“, Wojciech Wielopolski, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1987: [recenzja]. U *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*, nr. 80/3, str.363-369. Preuzeto s: http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1989-t80-n3-s363-369/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1989-t80-n3-s363-369.pdf

Wielopolski, Wojciech. *Młoda proza polska przełomu 1956*. Wrocław, 1987.

Veljak, Lino. „Metafizički temelji politika identiteta.“ Preuzeto s:

www.ffzg.unizg.hr/filoz/wp-content/uploads/2011/09/Identitet-i-kultura_Veljak.doc

Zawadzka, Anna. „Ósmy dzień tygodnia.“ 2012. Preuzeto s:

https://www.academia.edu/35758653/%C3%93smy_dzie%C5%84_tygodnia

7. Sažetak

Pojedinac i kolektiv u prozi Mareka Hłaska

Nakon socrealističkog perioda književnosti, uslijedilo je razdoblje Jugovine. Sustav koji je nalagao crno – bijeli prikaz stvarnosti u kojoj postoje oni koji ga podržavaju ili oni koji su protiv, počeo je doživljavati krizu. Društveno političke promjene u listopadu 1956. god. najavljivale su prekid s represivnom ideologijom države, koja je sebi pokušala podrediti sve segmente javnog života. Zatomišljeni pojedinac počeo je nalaziti svoj glas u javnom prostoru. U takvim se okolnostima Marek Hłasko dobro uklopio; njegove priče o alijeniranim, pobunjenim likovima i surovosti života čitale su se kao demaskiranje laži propagirane utopije. Na Hłaskovo stvaralaštvo, osim događaja Jugovine i odbacivanje socrealističkih načela, utjecala je zapadna kultura i filozofija egzistencijalizma. Hłasko je postao glas jedne generacije koji je utjelovio osobne želje za različitosti i buntovništvom. Njegov se imidž s godinama mijenjao. Kako se Jugovina bližila kraju, tako je i mišljenje u javnosti o njemu postajalo sve negativnije. Cilj ovog rada bio je propitati odnos između pojedinca i kolektiva u prozi Mareka Hłaska. Fokus je na Hłaskovim djelima napisanim u Poljskoj kroz koja se analizira prijelaz autorovog početnog vjerovanja u socijalističke ideje do predstavljanja alternativne stvarnosti. Rad se dotiče njegove autobiografije iz koje se iščitavaju mehanizmi kreiranja vlastitog imidža i „izmišljene stvarnosti“. Kroz rad se pokazalo kako je Hłaskova djela nemoguće interpretirati bez konteksta vremena i poznavanja autorovog lika.

Ključne riječi: Marek Hłasko, pojedinac, kolektiv, socrealizam, Jugovina, Otapanje, autokreacija

An Individual and a Collective in the Prose of Marek Hłasko

The socrealistic period of literature was followed by the period of the Polish Thaw. That system, which imposed a „black and white“ view of reality in which there are those who support it and those who oppose it, began to experience the crisis. Socio-political changes in October 1956 announced a break-up with the repressive ideology of the state, which tried to subordinate all segments of public life to itself. A suppressed individual began to find his voice in the public space. Marek Hłasko fit in well in such circumstances. His stories of alienated, rebellious characters and the cruelty of life were interpreted as exposing the lies of propagated utopia. Apart from the events of the Polish Thaw and the rejection of socrealistic principles, Hłasko's creativity was influenced by Western culture and the philosophy of existentialism. Hłasko became the voice of a generation that embodied personal desires for diversity and rebellion.

Nonetheless, his image changed throughout the years. As the Polish Thaw was approaching to an end, the public opinion about him was becoming more and more negative. The aim of this thesis was to examine the relationship between the individual and the collective in the prose of Marek Hłasko. The focus was on his works written in Poland through which we analyse the transition from the author's initial belief in socialist ideas to the demonstration of an alternative reality. This thesis touches on his autobiography from which the mechanisms of creating his own image and the „true fabrication“ are being read. This thesis is showing that Hłasko's works can not be interpreted without the historical context and understanding the author's character.

Keywords: Marek Hłasko, individual, collective, social realism, Polish Thaw, Polish October, autocreation