

teksty

DRUGIE

MŁODZI NA POMNIK

z treści:

Jerzy Jarzębski

Trzecia epoka (o prozie lat dziewięćdziesiątych)

Bogumiła Kaniewska

Metatekstowy sposób bycia

Lidia Burska

Sprawy męskie i nie

Pisarze o sobie: *Izabela Filipiak, Aleksander Jurewicz,*

Krzysztof Koehler, Andrzej Stasiuk

Tadeusz Komendant

Związki nienaturalne

5

(41) 1996

Redaguje Kolegium:

Włodzimierz Bolecki, Tomasz Burek,
Jerzy Jarzębski, Zdzisław Łapiński,
Anna Nasilowska (zastępca redaktora naczelnego),
Ryszard Nycz (redaktor naczelny)

Sekretariat redakcji:

Jacek Kopciński,
Joanna Luczyńska (sekretarz redakcji)

Stale współpracują:

Edward Balcerzan, Stanisław Barańczak,
Jan Błoński, Michał Głowiński,
Czesław Hernas, Janusz Sławiński

Adres redakcji:

00-330 Warszawa, Nowy Świat 72,
Pałac Staszica, pokój 128,
tel. 26 52 31, w. 101

teksty

DRUGIE

5
1996

Dwumiesięcznik
Instytutu
Badań
Literackich
PAN

TEORIA LITERATURY KRYTYKA INTERPRETACJA

Młodzi na pomnik

Po 1989 roku wszystko miało być inaczej i lepiej. Także w literaturze. Zniknęła cenzura, pisarze wreszcie mogli mówić pełnym głosem. Najbardziej liczone na tych, którzy nie zdążyli przywyknąć do jego ściszenia — na debiutantów. Z nadzieją wyglądano przełomu, ale szybko okazało się, że to — niestety — nie to. Debiutanci nie dorosli, nie dojrzeli, a na dodatek odnieśli komercyjny sukces, nawet pokazali się w telewizji — co przecież pisarzom nie przystoi.

Najgorsze jednak, że nie rozpoznali swojego zadania, które, jak można wnioskować z wypowiedzi poważnych krytyków, miało być dziecinnie proste: kontynuacja literatury PRL-u poprzez jej wyraziście zaprzeczenie... Od młodych oczekiwano mianowicie przełomu, ale takiego, który wskazywałby na ciągłość; zerwania, ale takiego, które nawiązywałoby do szlachetnych usiłowań poprzedników. Chodziło, z grubsza biorąc, o to, by na nowo, ale z poczuciem współludzestnictwa dokonać tego, czego pisarze poprzednich pokoleń uczynić nie zdołali (choć z pewnością chcieli i umieli): przedstawić całą prawdę o Polsce komunistycznej.

Ale młodzi nie dopisali, a raczej napisali coś zupełnie innego niż się po nich spodziewano, (roz)rachunki z historią i własnym sumieniem pozostawiając tym, którzy bardziej tego potrzebowali. Nie po-

wstała więc ani nowa, prawdziwa „Miazga”, ani nawet nowa „Nierzeczywistość”... Próby rozstrzygnięcia moralnych problemów inteligencji uwikłanej w komunizm młodzi pisarze, np. ci związani ze środowiskiem „brulionu” czy „Czasu Kultury”, już wcześniej uznali za bezsensowne. W przekonaniu tym utwierdzili ich po roku 1989 młodzi krytycy, coraz śmielej podważając w swoich literackich re-manentach do tej pory niepodważalne autorytety takich pisarzy, jak Jerzy Andrzejewski czy Kazimierz Brandys (nie wspominając już o Adamie Michniku). Ta szczeniacka postawa mocno zaniepokoiła poważnych krytyków, którzy właśnie na lekturze tych autorów kształtowali swoją niezależność. Zgorszeni nieodpowiedzialnością młodych, zarzucali im początkowo silenie się na oryginalność, jednak wkrótce zmienili taktkę, wytykając im właśnie nieoryginalność, wtórność, zapatrzenie w dawne wzory. To zbuntowane i nowe, wcale nie takie nowe, mówili, wszystko już było, Stasiuk to tylko gorszy Stachura, a Tokarczuk to taki podrabiany Kuśniewicz w spódnicy... Młodzi nie spełnili więc oczekiwań, ale to właśnie — paradoksalnie — stało się ich atutem; nie realizowali „programu” młodej literatury sformułowanego przez starych krytyków, ale czy jakkolwiek przełom nastąpił pod dyktando? Przełom, tak jak go rozumiemy, polega na zawroźdzeniu oczekiwań, stawianiu krytyki w sytuacji niewygodnej, kiedy właśnie „nie wiadomo, o co im, młodym, chodzi”. W ten sposób odrodził się — po raz kolejny — konflikt „młodzi — starzy”. Młodzi krytycy weszli w swoją rolę, lansując młodą literaturę i potwierdzając poznawczą wartość politycznej cezury roku 1989, co zresztą leżało w ich interesie — bez tej granicy dużo trudniej byłoby mówić o nowej literaturze. Trzeba jednak przyznać, że sami pisarze chętnie przystali na taki podział; chcieli być inni i to tak dalece, że w istocie nie interesowała ich rzeczywista polemika z przeszłością (pomijając przygodne utarczki). Ich literatura nigdy nie starała się pasożytować na poprzednikach, nawet w tak obłaskawionych formach, jak stylizacja i parodia. I choć z pewnością łatwo w niej wskazać nawroty i kontynuacje, dzieło młodych zasadniczo różni się od dokonań pisarzy wcześniejszej generacji.

Właściwie cała literatura przed 1989 rokiem była przesycona świa-

domością wyczerpania, zapoczątkowaną w latach sześćdziesiątych przez znany szkic Johna Bartha, przekonaniem, że nie można już pisać: „markiza wyszła z domu o piątej”. „Żadnych marzeń” — tak brzmiał tytuł książki Tomasza Burka ogłoszonej w 1987 roku, w której rozwiewał on nadzieje, że pod koniec XX wieku mogą powstać „dobrze zrobione” powieści. Otóż na tego typu diagnozy młodzi zareagowali „absolutną amnezją”, w czym kryje się być może ich największa oryginalność.

Oni rzeczywiście sprawiają wrażenie, jakby urodzili się dzisiaj (z czego starsi krytycy czynili im niejednokrotnie zarzut), „naiwnie” zanurzając się w nadal kuszący świat literackości. Z jednej strony porządnie opowiadają historie — jak Andrzej Stasiuk w „Murach Hebronu” czy „Białym kruku”, z drugiej zaś, jak Natasza Goerke, z upodobaniem układają chaotyczne ciągi literackich „fractali”. Mówienie przestało być dla nich problemem; nie muszą już, jak Andrzejewski w „Miazdze”, po piętnastu stronach fabuły na kolejnych trzydziestu tłumaczyć się z jej słabości...

Nie próbują też za pomocą autokomentarzy, manifestów i programowych dyskusji projektować odbioru własnych dzieł, o czym przekonaliśmy się wysyłając kilkunastu autorom ankietę, z zachętą do zwierzeń na temat własnej twórczości. Otrzymaliśmy tylko cztery zwięzłe odpowiedzi. Podczas gdy postmodernistyczny (?) Tadeusz Konwicki poświęca kolejną powieść niemożliwości pisania powieści, Andrzej Stasiuk tak formułuje swój literacki manifest: „Pisać, skreślać, myśleć, patrzeć, słuchać, pisać i skreślać, skreślać, skreślać... A poza tym, niezależnie od sytuacji, dobrze jest się napić”. Być może właśnie na tym polega fenomen popularności młodych: piszą, są czytani, a ich książki sprzedają się w wysokich nakładach.

Po prostu: dla nich „świadomość wyczerpania”, końca literatury, która zjada własny ogon i może już tylko produkować suplementy, auto-meta-interpretacje, nie jest godna kultywowania bądź przewycięzania. Słowem — nie jest żadną wartością.

Łączy tych pisarzy — najogólniej mówiąc — zaufanie do literatury, wszystko inne ich dzieli. Twórczość młodych jest wielokształtna i tematycznie zróżnicowana; po 1989 roku krytyka odkryła w niej nurty

wcześniej nie istniejące, jak choćby feminizm. „Przełomowa” data okazała się więc rzeczywistą cezurą, niezbędną dla wyakcentowania zjawisk nowych i oryginalnych.

Warto jednak pamiętać, że w końcu wszystkie cezury są umowne i arbitralne. Ta, o której mówimy, spełniła już swoją rolę ochronnej bariery, odgradzającej „nowe” od „starego”. Młodzi dorośli, niedawni debiutanci opublikowali kolejne książki. Co ważniejsze — zostali wreszcie oswojeni, zyskując nawet wspólne miano: „literatura urodzona po 1960”. Skończył się proces formowania pokoleniowej tożsamości, można więc bez emocji doraźnych sporów krytycznoliterackich zacząć konfrontować dorobek „pokolenia brulionu” z dokonaniami ich poprzedników. Badany przez literaturoznawców, traci on wprawdzie posmak wyjątkowości, ale w zamian zyskuje miejsce w podręczniku historii literatury. Ten nieuchronny awans młodych pisarzy nie musi jednak być końcem dobrej (lekturowej) zabawy, jaką nam zgotowali. Dopiero teraz, gdy zastygają w pomnik, można ich do woli dekonstruować, reinterpreterować, wywracać na nice, strącać z cokołów i na powrót tam umieszczać. Zapraszamy.

Jacek Kopciński
Adam Makowski

Szkice

Jerzy Jarzębski

Trzecia epoka (o prozie lat dziewięćdziesiątych)

Wykrywanie w literaturze „stylu epoki”, dominującego tonu czy struktury nie znosi u krytyka zbytnej skrupulatności. Jeśli zechce pracowicie opisać i uwzględnić „wszystko”, rychło dojdzie do wniosku, że literatura zawsze była taka sama, tzn. zawsze zawierała mniejszą lub większą ilość dzienników intymnych, powieści przygodowych, politycznych, społecznych, traktatów duszoznawczych, beletryzowanej historii itd. Krytyk chcący ów ton dominujący rozpoznać musi więc zmrużyć oczy i w zmętnieniu wszystkich kształtów uchwycić barwy narzucające się z największą siłą — lub zgoła odwrócić się od literatury i posłuchać dyskusji na jej temat, zawierzyć czytelnikom z tamtych czasów i uznać, że to oni — wraz z pisarzami i krytyką — decydowali o hierarchii literackich zdarzeń, a tym samym o kształcie ogólnym epoki.

Powyższe zastrzeżenie jest konieczne, bowiem próbując określić kształt polskiej prozy powojennej, muszę nieuchronnie dokonać pewnych nader arbitralnych rozstrzygnięć, którym krytyk — „wszystkoista” natychmiast zaprzeczy, zarzucając mnie gradem kontrprzykładów. Mimo to sądzę, że próba takiego rozpoznania warta jest zachodu, tzn. że zmiana dominanty, jaka zachodzi w literaturze po wojnie — aż po lata dziewięćdziesiąte — jest znacząca i ważna, a co

więcej — że bez świadomości, co się zmienia, nie zrozumiemy odrębności najnowszych zjawisk w prozie.

Ukrytym, ale potężnym bohaterem prozy w okresie tuż powojennym był czas. Nie tylko w ten sposób, że wchodził w jej strukturę na wszystkich poziomach — jako czas gramatyczny, czas narracji, czas zdarzeń powieściowych i historii, na której tle one występowały, ale także — jako pewna makrostruktura, swoiste *metrum*, które nadawało sens takim lub innym uporządkowaniom materiału fabuły. Sposób istnienia w czasie to jeden z najważniejszych wyróżników prozy powieściowej, związany silnie ze światopoglądem ludzi epoki, z ich samopoczuciem w bieżącej chwili historycznej, stosunkiem do tradycji i do przyszłości. Przewroty polityczne wpływają nader często na ów czas zaklęty w literaturze, powodując, że nagle zaczyna on — w subiektywnym odczuciu pisarzy i czytelników — biec szybciej, albo zwalnia lub zatrzymuje się, a czasem znów zamyka się w kręgu mitologicznych „wiecznych powrotów”.

Spojrzenie na prozę polską po II wojnie światowej ujawnia, moim zdaniem, trzy takie istotne zwroty w odczuwaniu czasu, które wpłynęły na sposób widzenia świata i organizacji fabuł. Pierwszy miał miejsce w latach czterdziestych, kiedy nad widzeniem świata zaciążyła — tak trafnie przez Miłosza dostrzeżona — *historicité*, tzn. odbieranie zdarzeń bieżących *sub specie* dziejowych procesów o określonym (przez ideologów) kierunku. Taka wizja historii — jako ciągu zdarzeń nakierowanych na jakiś spodziewany cel — jeśli nawet nie była przez poszczególnych pisarzy aprobowana — stanowiła przynajmniej (potężnie rozbudowany) ideowy kontekst, obok którego nie można było przejść obojętnie. Fabuły powieściowe umieszczane więc były z reguły „na tle historii”: wszystkie te opowieści o wojnie, tułaczce, potem o odbudowie kraju i wychowaniu nowego, socjalistycznego, człowieka, bez historii nie umiały się obyć, w niej szukały wyższego sensu zdarzeń i ich uogólnienia. Nie tylko zresztą wyznawcy realizmu socjalistycznego, ale również nie-marksieści, pisarze z kręgów zdecydowanie katolickich (Gołubiew, Malewska, Parnicki, Dobraczyński *etc.*), chętnie wydawali wówczas powieści historyczne, próbując zaplanować (przynajmniej intelektualnie) nad porządkiem dziejów i logiką rozwoju społeczeństw, dowieść, że wizja marksistowska owego porządku nie jest jedyną z możliwych. Nawet analizy psychologiczne pisano niejako w domyślnej obecności historycznych kontekstów i ze

względu na nie: po prostu to był jedyny wielki temat jednoczący całą generację, nadający sens pracy pisarza.

Drugi istotny przełom miał miejsce w Polsce w latach sześćdziesiątych. Nie, nie w październiku 1956! Wówczas pisarze odrzucili tylko marksistowski schemat porządku dziejów, pozostali jednak jeszcze na pewien czas w obieży historycyzmu — tyle że inaczej pojmowanego. Świadczą o tym dobrze pisane wówczas powieści Andrzejewskiego, w których na miejsce marksistowskich „praw dziejowego rozwoju” pojawiają się inne, funkcjonujące ponadczasowo, prawidła — takie np., które rządzą narodzinami, rozwojem i degeneracją wielkich społecznych idei. Świadczą też liczne powieści Konwickiego, Mackiewicza, Strykowskiego, Szczepańskiego, Brandysa, Tyrmanda, Hłaski, Szczypiorskiego, czy nawet Bratnego i Putramenta itd. — wszystkie te, jednym słowem utwory, które są reinterpretacją historii, w których można tropić owej historii ironię bądź paradoksalność, w których jednak ona wciąż jest *magistra vitae* — najwyższą instancją decydującą o porządku świata i literatury.

W latach sześćdziesiątych wiara w historię jako dostarczycielkę sensu i ładu egzystencji przechodzi w Polsce zasadniczy kryzys. Miejsce historii jako porządku obiektywnego, niezależnego od losów jednostki, zajmuje właśnie jednostkowa biografia, przebieg zdarzeń jednego życia, które pisarz obserwuje, bada, usiłując odnaleźć w nim rudymenty sensu. Potężna fala prozy intymistycznej (dzienników, pamiętników, wspomnień, rozmów, powieści w formie dziennika, beletryzowanych zapisów zdarzeń rzeczywistych, jaka zalewa wówczas literaturę polską, daje dużo do myślenia. Andrzejewski, Białoszewski, Brandys, Gomolicki, Herling-Grudziński, Konwicki, Kuśniewicz, Nowakowski, Rymkiewicz, Stojowski, Szczepański, Żakiewicz, Paźniewski, Musiał, Anderman — wszyscy, zapatrzeni w przykład płynący z Gombrowiczowskiego *Dziennika*, piszą teksty autobiograficzne lub *quasi*-autobiograficzne, próbując tym razem nie tyle własne życie wpisywać w porządek dziejów, ile z niego właśnie wyczytać jakiś osobisty, prywatny sens, który można by następnie przeciwstawić chaosowi i bezsensowi świata. Ten filozoficzny *bricolage* przybierać może formy groteskowo-komiczne — jak czasem u Białoszewskiego — albo głęboko tragiczne — jak w *Miazdze* Andrzejewskiego, gdzie zdarzenia historyczne, jako domena realizacji ideałów, wykoleją się i wiodą ku degeneracji społeczeństwa, a wraz z tym rozpada się fabuła plano-

wanej powieści, pozostawiając po sobie — jako jedyny ślad niewątpliwy — dziennik pisarza, będący zapisem jego osobistej klęski.

Czas historyczny jako „wielkie *metrum*”, w które wpisywały się czasy fabularnych zdarzeń i prywatne czasy poszczególnych biografii, uległ zatem od lat sześćdziesiątych destrukcji, przestał nadawać zwierchni porządek wszelkim opowieściom. Na jego miejsce pojawił się **czas autora** — jego osobiste losy, jednostkowa biografia — jako kręgosłup i racja istnienia najciekawszych tekstów prozą. To Gombrowicz uczył tamtą generację twórców, w jaki sposób rozpad form i sensów konstytuujących świat leczyć rozbudową i wzmacnianiem osoby. Kuśniewicz znów pokazywał, jak biografia autora może stać się osią i punktem odniesienia jego fikcyjnych fabuł.

Stan wojenny nie przyniósł w domenę prozy powieściowej jakichś istotnych zmian: kataklizmy zachodzące na planie społecznym sprzyjają zazwyczaj spotęgowaniu znaczenia życia prywatnego — także jako tematu literackiego. Obok kariery robi zazwyczaj zapis faktyczny dokonywany z perspektywy osobistej autora — czyli to wszystko, co stanowiło i dotychczas dominantę literackiej twórczości. Lata osiemdziesiąte nie otworzyły więc przed prozą jakichś nowych perspektyw.

Przełom polityczny roku 1989 nie zapowiadał z początku żadnych rewolucyjnych zmian w sztuce opowieści. Krytyka zareagowała nań wprawdzie zalewem podsumowań, do czego skłaniała sytuacja kraju, który ponownie odzyskał niezawisłość po półwiekowej przerwie, ale w tych artykułach „zamykających” dawną epokę i „inicjujących” nową więcej było zapewne *wishful thinking* niż odczucia rzeczywistej zmiany. Tymczasem już po kilku latach okazało się, że ci, którzy wrócili przewrót, nie mylili się wcale. W siedem lat po przejęciu w Polsce władzy przez demokratyczną opozycję można już powiedzieć, że z literatury PRL pozostały mało istotne resztki. Piszą jeszcze — i odgrywają sporą rolę — nieliczni najwybitniejsi twórcy z poprzedniej epoki, brak natomiast kontynuacji tamtej literatury w postaci jakichś zjawisk o szerszym społecznym zasięgu, nader wątpliwa jest kontynuacja instytucjonalna i środowiskowa (w postaci m.in. nielicznych redakcji czasopism, które przetrwały, i związanych z nimi kręgów pisarskich). Na to miejsce zrodziła się nowa literatura, nowa krytyka i nowe instytucje literackie, tworząc sytuację o rysach na tyle wyrazistych, że warto opisać ją, poczynawszy od socjologiczno-organizacyjnych podstaw. Zapaść literatury poprzedników na czym polegała? Nie tylko na ban-

kructwie systemu politycznego, który ją wspierał. Ostatecznie pisarzy popierających komunistyczną władzę było w ostatnich latach jej panowania załośnie mało. Zapasć owa miała inny jeszcze, strukturalny wyraz. Polegała na kryzysie centralistycznego modelu kultury — z jednym związkiem literatów, dominacją centralnych, wydawanych w Warszawie czasopism i wydawnictw, jednolitym systemem kolportażu książki i wreszcie względnie jednolitą hierarchią autorytetów krytycznych. Dlaczego tak się stało? Kryzys centrum, o którym mówił kiedyś Janusz Sławiński, przesądzony był w chwili, gdy poczęły się rozwijać wydawnictwa podziemne. Drugi obieg z konieczności nie znosi centralizacji — jako ruch w sferze kultury i literatury organizuje się wokół małych, lokalnych grup wytwarzających bliskie więzi wewnętrzne i lokalne hierarchie, ale stosunkowo słabo (z konspiracyjnych względów) rozwija „makrostruktury”. W efekcie młoda kultura polska, która w 1989 r. wyszła z podziemia, okazała się czymś zupełnie różnym od tej, która dotąd istniała oficjalnie. Powstały setki małych wydawnictw, czasopism literackich, prowincjonalnych inicjatyw, które nie chciały koniecznie „awansować”, przenosząc się do stolicy. Zbiegło się to z kryzysem dawnych autorytetów literackich i krytycznych: prominenci dotychczasowej kultury w taki lub inny sposób zaangażowani byli w życie oficjalne i tym samym — w jakąś formę ugody z władzą. Nawet opozycjonistom zarzucano często „ustatecznienie” buntu, wpisanie go w polityczną rzeczywistość. Wszyscy natomiast cierpieli na rodzaj politycznej monomanii, a do tego niechętnie przyjmowali do wiadomości zmiany w hierarchiach i awans literackiej młodzieży (działo się tak na skutek spowodowanego przez cenzurę w początkach lat siedemdziesiątych zamknięcia ust pokoleniu poetyckiej „Nowej Fali”, co na przeszło dekadę zahamowało dyskusje międzypokoleniowe i pojawianie się nowych generacji twórców).

Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych nowe życie literackie rozwijało się zatem z dala od stolicy i w opozycji do *establishmentu* — w Poznaniu, Lublinie, Gdańsku, Olsztynie, Rzeszowie, Szczecinie, Bydgoszczy — a także w zupełnie małych miejscowościach — jak owa Krasnogruda nad wschodnią granicą, gdzie rozwija się transgraniczną współpracę między narodami tej części Europy. Czy jednak sprzeciw nowego pokolenia wobec „literatury oficjalnej”, tworzonej przez poprzedników oznaczał po prostu ostry, bezkompromisowy antykomunizm? Niekoniecznie — a przynajmniej nie przede wszystkim. Antykomunizm okazał się dla generacji wstępującej do li-

teratury na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych tylko jedną z wielu postaw kontestatorskich, które młodzi kierowali przeciwko zjawiskom politycznym, kulturowym i artystycznym poprzednich dziesięcioleci. Istotne jest chyba przede wszystkim to, że koniec lat osiemdziesiątych i pojawienie się „pokolenia «brulionu»” oznaczało odbudowę w literaturze postawy pokoleniowej — poczucia pokoleniowej tożsamości, którą w poprzednich 10–12 latach zastępowała identyfikacja polityczna. Kontestacja i prowokacja obracała się w „brulionie” i innych czasopismach tej generacji („Tygodnik Literacki”, „Czas Kultury”, „Kresy”, „Fa-art”, „Fraza”, „Nowy Nurt” i wiele innych) nie tyle przeciw jakiejś politycznej orientacji, ale przeciw całemu stylowi uprawiania polityki i wprowadzania jej do literatury, jaki stworzyli poprzednicy. Atakowano więc — obok zaprzędania się władzy i serwilizmu — także pewien typ zadufania, jaki pojawiał się u starszych pisarzy-opozycjonistów — przekonanych, że obrona „etosu” i (politycznie) słusznej sprawy nadaje im szczególną sakrę i dożywotni „rząd dusz” narodu. Sprzeciw wobec „literatury etosu” zaowocował różnego typu obyczajowymi prowokacjami, przy czym łamano nie tylko *tabu* erotyczne czy estetyczne (co dość zwyczajne), ale też *tabu* polityczne — naruszając zdecydowanie obowiązującą *political correctness* (trzeba tu wspomnieć ataki na różnych prominentnych działaczy opozycji politycznej, ale także przedruk (w „brulionie”) tekstów tak skandalicznych, jak antysemickie diatryby Céline'a). Zamieszczenie owych tekstów — celowo bez dys-tansującego się od nich komentarza redakcji — nie miało w żadnej mierze charakteru deklaracji politycznej. Raczej przeciwnie: redaktorzy „brulionu” chcieli zamanifestować swoją niezależność od drukowanych przez siebie opinii i niepodległość wobec wymogów ideowej poprawności.

Kontestacja stanu dotychczasowego literatury polegała jednak nie tylko na prowokacji: młodzi pisarze atakowali innego jeszcze typu zadowolenie z siebie, jakie pojawiało się u „starszych braci” — to mianowicie, które wiązało się z przeświadczeniem, że właściwe temu zakątkowi Europy przekłète (polityczne) problemy są najważniejszą czy zgoła jedyną istotną sprawą świata. Wiara w to rozgrzeszała poprzedników z pewnego typu ignorancji — nieznajomości lub lekceważenia dla nowych kierunków w sztuce, mód intelektualnych, sposobów widzenia i oceny świata. Młodzi zatem demonstracyjnie nawiązali wspólnotę z innymi młodymi — z odległych krajów czy kontynentów — dogadując się z nimi na gruncie wspólnej fascynacji

postmodernizmem, feminizmem, sztuką multimedialną, różnymi wersjami twórczości kontestującej oficjalny porządek (jak *graffiti*, ale też pornografia, wizje narkotyczne itd.).

Walka o złamanie rozlicznych *tabu* nie jest jednak żadnym programem pozytywnym. Takiego programu — wspólnego dla większej grupy twórców — generacja „brulionu” nigdy się nie dorobiła, i nic dziwnego, bo jej prozę charakteryzuje właśnie niezmierna różnorodność: poetyki, tematyki, stylistyki, stosunku do tradycji. Spróbujmy więc najpierw opisać tę różnorodność, by następnie pokusić się, mimo wszystko, o jakąś próbę syntezy.

Język i styl. Zacznijmy od charakterystyki językowo-stylistycznej, bo w tej sferze istnieje w nowej prozie znaczna polaryzacja i różnorodność. I tak ogromna jest rozpiętość pomiędzy demonstracyjnie konserwatywną i tradycyjną narracją powieści Marka Jastrzębca-Mossakowskiego (*Ślady na piasku*) a rozpasaniem słownym *Narogów i patrochów* Jakuba Szapera (Bulandy), który stworzył na użytek swego utworu język sztuczny, groteskowy, skomponowany ze spiętrzonych stylizacji literackich. Z innej zupełnie językowej parafii pochodzi Beckettowska, ascetyczna, sucha jak metronom, ale nadzwyczaj precyzyjna proza Krzysztofa Myszkowskiego (*Pasja według świętego Jana, Kozi róg*) czy Marka Kędzierskiego (*Bezludzie*), z jeszcze innej — nabrzmiałe anegdotą i fajerwerkami właściwymi narracji mówionej książki Jerzego Pilcha (*Spis cudzołożnic, Inne rozkosze, Monolog z lisiej jamy*) i Janusza Rudnickiego (*Cholerny świat*). Są wśród powieści wydawanych ostatnio utwory operujące stylizacją na język i świadomość naiwną, dziecinną (*Lida i Pan Bóg nie słyszy głuchych* Aleksandra Jurewicza oraz *Panna Nikt* Tomka Tryzny), są też stylizacje na pełen wulgaryzmów język środowiskowy (*Mury Hebronu i Biały kruk* Andrzeja Stasiuka, *Chłopaki nie płaczą* Krzysztofa Vargi); są narracje ujmujące prostotą i językiem „sprawozdawczym” — jak te Olgi Tokarczuk (*Podróż ludzi Księgi, E.E., Prawiek i inne czasy*), są opowieści zwiłkane, eliptyczne, operujące stylem nieprzezroczystym (jak *Szweden-kruter* Zbigniewa Kruszyńskiego czy *Tarot paryski i Kabaret metafizyczny* Manueli Gretkowskiej, są też — na koniec — montaż lub zgoła kolaże niejednorodnych, kontrapunktowych opowieści o kontrastowej stylistyce — jak *Absolutna amnezja* Izabeli Filipiak, *Uczty i głody* Zyty Rudzkiej czy *Antologia twórczości postnatalnej*. D.G. J. Ł.O. S.W. Cezarego K. Kędera i *Księga zaklęć* Andrzeja Tuziaka. Przypadkiem krańcowym jest prawdziwy poemat

prozą, jakim są *Sny i kamienie* Magdaleny Tulli, zawieszony pomiędzy stylizacją traktatową a zgęszczoną metaforyzacją.

To zestawienie pozbawione elementów wartościowania pokazuje jedynie rozpiętość stosowanych w prozie środków językowych i dowodzi, że brak w niej wyrazistego „stylu epoki”. Gust do naśladownictwa, stylizacji, parodii — a także wielość i różnorodność inspiracji każą naturalnie myśleć o wpływach postmodernizmu, co jest diagnozą tyleż oczywistą, co banalną.

Nie znalazłszy „stylu epoki” w języku (lub znalazłszy ich zbyt wiele), spróbujmy poszukać go na innych polach. Wydaje się bowiem, że odrębność prozy lat dziewięćdziesiątych wobec wcześniej obowiązujących stylów opowieści da się udowodnić.

Punkt widzenia. W czym imieniu ogląda się dziś świat w prozie? W literaturze intymistycznej lub z nią pokrewnej ów punkt widzenia pokrywał się niejako z punktem widzenia autora, który był głównym bohaterem swojej historii, a jednocześnie świadomością obserwującą fabularne zdarzenia i siebie samego w nich. W prozie ostatnich lat punkt widzenia sytuuje się częściej na zewnątrz głównego bohatera, którego postępowanie staje się niekiedy enigmą, ale zarazem zyskuje w ramach powieściowej fabuły wyraźniejsze „domknięcie”, narzucony przez kanony literackości całościowy sens.

Nie jest, rzecz jasna, tak, by pisarz odsuwał na bok własne, osobiste doświadczenie na rzecz wylęgłych w głowie koncepcji. Zmienił się jedynie tryb, w którym owe doświadczenia przesiąkają do literatury, tzn. zamiast zapisu bezpośredniego, „surowego materiału” autobiografii, trafiającego do opowieści już na etapie przedrefleksyjnym — jako przedmiot późniejszej interpretacji — zjawia się historia „porządnie skonstruowana”, o wyrazistszej puencie. Wokół takiej historii rozbudowuje się rzeczywistość przedstawiona o większym niż uprzednio stopniu uporządkowania, nie naśladowująca już chaotyczności właściwej światu potocznego doświadczenia. Procesy te zachodzą nawet w tych utworach, w których pojawia się postać będąca *porte parole* autora, co próbowałem już kiedyś przedstawić na przykładzie najnowszych książek Jerzego Pilcha, Juliana Kornhausera i Andrzeja Stasiuka. Otóż w książkach tych autorskie „ja” zostaje najpierw niejako „zre-konstruowane”, zmienione w „postać literacką” (jak w *Domu, śnie i grach dziecięcych* Kornhausera i *Innych rozkoszach* Pilcha), a następnie stopniowo zredukowane, przemienione w bezcielesny nieomal „punkt widzenia” i wreszcie usunięte poza obręb fabuły (jak

w *Opowieściach galicyjskich* Stasiuka). I jeśli nawet gdzieś tam owo „ja” autora pojawia się nadal w wyrazistej postaci (jak w *Cholerynym świecie* Rudnickiego czy w niektórych książkach, piszących prozą, kobiet — Nataszy Goerke, Anny Nasiłowskiej, Manueli Gretkowskiej) — to ogólnie autorska obecność staje się dziś w świecie utworu rzadsza niż poprzednio. A jeśli już autor objawi się w dziele, nie dręczy go z pewnością (ważne jeszcze dla Andrzejewskiego czy Konwickiego) pytanie, czy rytm jego prywatnego życia nie organizuje przypadkiem porządku bieżącej wokół historii.

Czas. Cóż się więc dzieje się z głównym *metrum* literackich opowieści? Przełom polityczny nie natchnął, jak się zdaje, twórców do opiewania dziejowych zmian. Żadnych też nie ma dzisiaj szerszych panoram politycznych epoki, żadnych prospektywnych wizji, co związane pewnie z ogólnym kryzysem historycyzmu, ale też z prywatnymi preferencjami autorów. Nikt dziś jakoś w literaturze nie czuje się budowniczym świata przyszłości. Cóż z kolei dzieje się z czasem prywatnym, czasem autobiografii? Ten jest bardziej obecny, choć zatracą wyraźnie funkcje, jakie miał w prozie poprzedniego okresu — kiedy organizował literackie fabuły, epatował czytelnika wiecznym niedokończeniem (bo wszak moja biografia i czas prywatny, póki piszę, nigdy się nie kończy i brak jej z konieczności wyrazistej *puenty*). Czas dzisiejszej prozy powrócił jak gdyby do literatury, stał się „czasem fabuły”, *metrum* wewnętrznym, organizującym strukturę utworu — nie próbującym objąć całości świata inaczej, jak za pośrednictwem instrumentu literaturze właściwego, a mianowicie mitu.

Mityzacja. Mit wchodzi do prozy najnowszej na bardzo dużą skalę i pod rozmaitymi postaciami, a czas mityczny zastępuje najczęściej czas historyczny. W taki mityczny, kolisty czas wpisują się najlepiej *Sny i kamienie* Magdaleny Tulli oraz *Podróż ludzi Księgi* i *Prawiek i inne czasy* Olgi Tokarczuk. W przestrzeń (wyznaczonej przez literackie nawiązania) mitologii wprowadza czasy schyłku komunizmu Jakub Szaper w *Narogach i patrochach*; mitologizacja czasów dzieciństwa i młodości pojawia się w *Krótkiej historii pewnego żartu* i *Hanemannie* Stefana Chwina, w *Białym kruku* Andrzeja Stasiuka, w *Absolutnej amnezji* Izabeli Filipiak, w *E.E.* Olgi Tokarczuk, w obydwu mikropowieściach Aleksandra Jurewicza, w *Domu, śnie i grach dziecięcych* Juliana Kornhausera, poniekąd też w powieściach Jerzego Pilcha, gdzie ściegiem łączącym różne czasy jest anegdota, wytwarzająca lokalną

„małą mitologię”. Z kolei w rzeczywistość oniryczno-baśniową wprowadza czytelnika Stasiuk w *Opowieściach galicyjskich* i Jarosław Gibas w *Gniazdach aniołów*.

Zakresy tych poszczególnych mitologii nakładają się na siebie i krzyżują, wytwarzając dość bogatą, wielowarstwową tkanę, w której sporą rolę odgrywają rytuały inicjacyjne (pierwsza miesiączka, od której złośliwi nazywali dzisiejszą prozę kobiecą „literaturą menstruacyjną”), mit męskiej przygody, mitologie związane z określonymi miejscowościami i krainami (Gdańsk, Gliwice, Warmia, Lida). Nie jest to już, jak się rzekło, ani czas historyczny, ani czas jednostkowej biografii, ale czas-wzorzec, czas-paradygmat, którego porządek zakorzeniony jest w „wiecznym teraz” mitu i nie zawsze musi mieć związek ze zdarzeniami zachodzącymi tu i teraz.

Fragmentacja. Tam, gdzie w grę wchodzi mit, oczekujemy pojawienia się opowieści o strukturze zamkniętej i uporządkowanej, porównywalnej z innymi mitologicznymi opowieściami. Tymczasem w prozie najnowszej mit „odwieczny” walczyć musi z produkowanymi masowo tandetnymi mitami kultury popularnej, obcujemy więc z nim często w postaci zdegradowanej, co może wpływać na rozpad narracji, podział opowieści na drobne fragmenty, które dopiero czytelnik ma sobie złożyć w całość. Tak jest w książkach Manuela Gretkowskiej, która treści metafizyczne rozpuszcza celowo i rozproszkuje pośród ich lichych imitacji lub bałaganiarskiej codzienności, tak też w *Antologii twórczości postnatalnej* Cezarego K. Kędera, rozpadającej się na bezlik różnorodnych tematycznie i stylistycznie fragmentów. Mit zdegradowany Stasiuka z *Opowieści galicyjskich* składa się i rekonstruuje z mniejszych opowieści, które początkowo zdają się być całkiem luźno ze sobą powiązane.

Niekiedy owa fragmentacja zdaje się wypływać z innych źródeł, a mianowicie z feministycznego gustu do nieciągłości widzenia, proteuszowej migotliwości obrazów i nastrojów, z niechęci do budowy dłuższych, logocentrycznych wywodów. Tak jest we *Fractalach* Natalzy Goerke, które lepiej niż inne utwory wpisują się w feministyczny porządek literatury, tak również w opowiadaniach Izabeli Filipiak z cyklu *Śmierć i spirala*.

Doświadczenie płci. Feminizm nie pojawił się w polskiej literaturze dopiero w latach dziewięćdziesiątych — przeciwnie, utwory zawierające rozliczne cechy pisarstwa feministycznego wydawano już znacz-

nie wcześniej — w ostatnich latach doszło jedynie do wykształcenia się samoświadomości tego ruchu, związanej z nim krytyki, do powstania feministycznych inicjatyw wydawniczych, numerów specjalnych czasopism feminizmowi poświęconych itd. Pionierkami tej literatury były w Polsce głównie pisarki, które spędziły dłuższy czas za granicą (Izabela Filipiak, Natasza Goerke, Manuela Gretkowska). Nie chcę przez to powiedzieć, że jest to bez reszty towar importowany, owoc fascynacji modą, raczej — że jest on wynikiem konfrontacji, doświadczenia obcości, które z jednej strony sprzyja osobowym transformacjom, przemianom etosu, wypróbowywaniu innych możliwości samorealizacji, a z drugiej strony wytrąca z rozmaitych przyzwyczajęń, które zdążyły utrwalić się tak dobrze, że udają fundamentalne „zasady bytu”. W ten sposób doświadczenie innych kultur uświadomiło pisarkom z Polski, że można żyć inaczej, zbuntować się przeciw pozycji, jaką wyznaczyło im społeczeństwo, że wreszcie — można odkryć własną swoistość i polubić ją. Niezbyt jeszcze wiele w polskim feminizmie prowokacji i rewindykacji — nie ma on tutaj charakteru ruchu rewolucyjnego, jest raczej próbą afirmacji kobiecego doświadczenia ciała (jak u Izabeli Filipiak czy Olgi Tokarczuk), propozycją innego sposobu widzenia świata, który jawi się nieciągly, paradoksalny, niedefinitywny — jak we *Fractalach* Nataszy Goerke czy w powieściach Gretkowskiej. Kontestacja zjawia się raczej w towarzyszącej ruchowi krytyce (*Two gospodyni domowej* Kingi Dunin), a także w dyskusjach, w których kobiety nie pozostają mężczyznom dłużne (literaturę mężczyzn ochrzcili ostatnio — w nawiązaniu do „prozy menstruacyjnej” — „prozą masturbacyjną”). Czy oznacza to w istocie przebudzenie płciowości jako *medium*, poprzez które doświadczamy świat? Literatura o wyraźnie męskim podejściu do rzeczywistości zaistniała także, choć może nie tak wyraziście jak feminizm. Zaliczyć można do niej z pewnością książki Jerzego Pilcha (*Spis cudzołóżnic, Inne rozkosze, Monolog z lisiej jamy*) czy Andrzeja Stasiuka (*Mury Hebronu, Biały krak*), a także *Bezludzie* Marka Kędzierskiego i *Pasję według świętego Jana* Krzysztofa Myszkowskiego, gdzie temat walki płci współgra z typowo męskim trybem duchowej samorealizacji. Co ciekawe, dwaj pierwsi pisarze, którzy w tym towarzystwie zdają się lepiej realizować męskie mity podboju i przygody, znacznie silniej poddani są świadomości nieuchronnej kompromitacji i klęski.

„Państwo literatury”. Gdzież jednak rozgrywają się te wszystkie historie mityczne, opowiadane przez prozaików najmłodszego pokole-

nia? W jaki sposób nacechowana jest **przestrzeń** tej literatury? Dla różnych okresów literackich istnieje odmienne w każdym przypadku miejsce typowe, na którym pisarze najchętniej umieszczają akcję swoich opowieści. Nie chodzi tu o jakiś specjalny, geograficznie określony obszar, ale o pewien typ relacji wiążący „przestrzeń literatury” z tym, co czytelnicy odbierają jako „przestrzeń codzienności”. O ile więc socrealiści umieszczali akcję utworów w jakichś typowych (rzekomo) fabrykach czy gospodarstwach rolnych, czyniąc ze swoich fabuł coś w rodzaju *exemplum*, o tyle pisarze dominującego w latach późniejszych nurtu autobiograficznego lokowali literackie zdarzenia najchętniej w przestrzeni codziennego doświadczenia swoich czytelników. Tam właśnie — w obszarze wspólnym, określonym geograficznie, rozpoznawalnym, spotykają się z czytelnikami bohaterowie *Miazgi* Andrzejewskiego, „łże-dzienników” Brandysa i Konwickiego, małych próz Mirona Białoszewskiego, opowieści Marka Nowakowskiego, Jerzego Pluty, Janusza Andermana, Józefa Łozińskiego, Juliana Kornhausera, Adama Zagajewskiego, Grzegorza Musiała *etc.* I choć nie ulega wątpliwości, że obok tych pisarzy istnieli w tamtym czasie także inni, którym bliższa była czysto literacka rzeczywistość kreacyjna (Marek Sołtysik, Donat Kirsch, Jan Drzeżdżon, Jarosław Markiewicz), to przecież liczy się w tym wypadku decyzja krytyki i czytelników, którzy znacznie większą dozą zainteresowania obdarzyli autentyzm od kreacji, tworząc tym samym pewien obraz literackiej epoki.

Cóż się dzieje z „państwem literatury” w latach dziewięćdziesiątych? Jak się wydaje, doszło do jego znaczącego przesunięcia — w kierunku peryferii społecznego doświadczenia bądź poza jego obręb. Państwo literatury leży teraz „gdzie indziej”: w dzikich okolicach Beskidu Niskiego (jak u Stasiuka), w dawnej Francji, dawnym (niemieckim) Wrocławiu lub w mitycznej okolicy wiejskiej w centralnej Polsce (jak u Olgi Tokarczuk), w Paryżu (jak u Gretkowskiej), w przedwojennych Prusach Wschodnich, a potem we Włoszech i Francji (jak u Jastrzębca-Mosakowskiego), we Francji lub nawet w imperium Aleksandra Macedońskiego po śmierci władcy (jak u Bronisława Wildsteina), we Włoszech (jak u Zyty Rudzkiej), w dziwnym domu grabarza, który zapewne zamieszkują upiory (jak u Jarosława Gibasa), czasem też w okolicach odległych na inny sposób, a ożywionych pamięcią lub wyobraźnią — jak u Anny Boleckiej, Aleksandra Jurewicz, Piotra Szewca, Pawła Huelle czy Stefana Chwina. Szczególnie w książkach tych ostatnich autorów ogromną rolę odgrywa *genius lo-*

ci, który opisywaną okolicę wyodrębnia z obszarów „zwykłości”, czyni ją miejscem zaczarowanym, siedliskiem tajemnicy, a przez to i żywym polem, na którym obradza począ. Nawet więc tam, gdzie autorzy miejscem zdarzeń czynią obszary dobrze przeciętnemu czytelnikowi znane — jak Warszawa, Kraków czy Łódź — dzieje się z nimi coś dziwnego: Magdalena Tulli zmienia swoją Warszawę w miasto-metaforę, odbiegając najdalej jak tylko się da od realizmu i fabularności, Jakub Szaper z kolei we współczesnym Krakowie lokuje akcję groteskowo-fantastyczną, wykluczając z góry wszelkie utożsamienia powieściowych sytuacji z rzeczywistością; na koniec Jurewicz niby to Łódź z lat chłopięcych opisuje — ale przecież owa Łódź znaczy coś tylko o tyle, o ile ustawia się w opozycji do ukochanej i utraconej białoruskiej Lidy z wczesnego dzieciństwa.

O co tu właściwie chodzi? Wygląda, iż przede wszystkim o oderwanie tego, co można by nazwać „doświadczeniem literackim”, od potoczności. Prozaicy lat dziewięćdziesiątych nie próbują już pokazywać nam świata „takiego, jaki znamy”, podretuszowując go jedynie — tu jaskrawszą farbą, tam znów ostentacyjną szarością — i odczytując zeń jakieś bardziej uniwersalne prawdy. Codziennosc *in crudo* przestała skrywać tajemnicę, zapraszać do odsłaniania jej wciąż na nowo. Na to miejsce pojawiła się na większą skalę literatura przestrzeni mitycznej. W formie najbardziej elementarnej realizuje się ten model w *Snach i kamieniach* Magdaleny Tulli — małym mitologicznym traktacie o przestrzeni miasta i walce chaosu z porządkiem. Przestrzeń własnego, wykreowanego z marzeń „państwa literatury” realizuje także Olga Tokarczuk w *Prawieku i innych czasach*. Najczęstszym modelem przeżywania przestrzeni jest jednak w tej prozie podróż: pielgrzymka do Świętego Świętych (jak w *Podróży ludzi Księgi*), wędrówka w poszukiwaniu utraconych wartości i młodzińczej wspólnoty (jak w *Białym kuku*), wygnanie z mitycznych okolic dzieciństwa (jak w powieściach Jurewicza), klasyczna podróż do europejskich źródeł kultury — połączona z erotyczną inicjacją homoseksualną (jak w *Śladach na piasku*), podróż wschodnia — do innego stylu myślenia i odczuwania (jak we *Fractalach*), przenosiny ze wsi do miasta — połączone z destrukcją tradycyjnych wartości (jak w *Pannie Nikt*), wreszcie rodzaj zawieszenia pomiędzy Tu a Tam — między prowincjonalnym Kędzierzynom a obcym Hamburgiem (jak w *Cholernym świecie*).

Najbardziej może jednak znacząca z punktu widzenia nowego przeżycia przestrzeni jest proza Stefana Chwina. *Krótką historią pewnego*

zartu i *Hanemann* zanurzone są przecież także w doświadczeniu historii, a opowiadają o dzieciństwie i młodości bohatera, którego wiele nici łączy z samym autorem. Jest to więc w proza wyrastająca z tradycji wszystkich trzech powojennych okresów, o których tu była mowa. A przecież w książkach Chwina — jak przyznaje sam autor — najważniejszy jest bodaj *genius loci*, co oznacza w tym przypadku apoteozę osiadłości, zakorzenienia w mieszczańskiej tradycji starego Gdańska. Historia widziana z tego punktu widzenia jest ważna głównie jako nawarstwienie kultury materialnej; odbiera się ją i rozumie za pośrednictwem nagromadzonych przedmiotów, domów, zorganizowanej przestrzeni. Podobnie proces wychowania i przygotowania do społecznego życia nabiera konkretności dzięki afirmacji materialnego otoczenia. Ono też podtrzymuje w tytułowym bohaterze *Hanemanna* osłabioną wolę istnienia, staje się pomostem między nim a nowymi, polskimi mieszkańcami jego miasta.

Literatura polska przez wszystkie lata wojenne i powojenne przywykła do szczególnej wizji przestrzeni, będącej jakże często przestrzenią wygnania, wydziedziczenia, przestrzenią obcą, wymagającą — w celu akceptacji — jakichś specjalnych zabiegów. Tak było w utworach Andrzejewskiego, Konwickiego, Hłaski, Marka Nowakowskiego, Andermana. W literaturze lat dziewięćdziesiątych obserwujemy proces odchodzenia od tego typu nacechowania przestrzeni ku jej afirmacji na powrót jako — po prostu — „miejsca akcji”, miejsca naznaczonego przez mit, ale już nie przez historię i wlokące się za nią zmory ani przez autobiograficzne plotkarstwo.

Proza lat dziewięćdziesiątych zerwała zatem widomie z polską tradycją polityki i związanych z nią „przeklętych problemów”. Jest to znaczące wyzwanie wobec tradycji, każącej w Polsce przywiązywać wagę tylko do takiej literatury, która próbuje podejmować problemy publiczne i działać w zastępstwie (zakazanych) instytucji życia społecznego, a przynajmniej bronić podstawowych wartości moralnych, interweniować w słusznych sprawach itd. Nowa proza zerwała też z „polskim idiomem”, z językiem symboli, używanym w niej nieledwie od setek lat, przekazywanym z pokolenia na pokolenie i służącym podtrzymaniu narodowej i kulturowej tożsamości. To odrzucenie języka tradycji sprawiło między innymi, że debiut pokolenia „brulionu” odbył się w aurze skandalu, a już do reszty rozjuszyła niektórych przedstawicieli starszej generacji twórców głośna kampania promocyjna w prasie, radiu i telewizji, która towarzyszyła pojawieniu się

pierwszych książek Manueli Gretkowskiej, Olgi Tokarczuk czy Andrzeja Stasiuka. A przecież kampania ta nie miała w sobie nic z aury płatnej reklamy. W istocie nowe pokolenie trafiło na literacki rynek w wyjątkowo sprzyjającym momencie, kiedy wszyscy go wyglądali i oczekiwali — nieco podobnie, jak generacja Skamandrytów po I wojnie światowej. Wraz z pokoleniem twórców startowała także duża grupa towarzyszących mu od początku krytyków (Jerzy Sosnowski, Przemysław Czapliński, Kinga Dunin, Krzysztof Uniłowski, Jarosław Klejnocki, Karol Maliszewski, Grażyna Borkowska, Marcin Piasecki, Krzysztof Varga i inni), wzniesając wokół ich utworów szerokie dyskusje, przygotowując audycje radiowe i telewizyjne, jednym słowem, promocję, jakiej nie miała chyba żadna inna wstępująca do literatury polskiej generacja. Dodatkowym impulsem debaty były zresztą przetaczające się przez wszystkie media spory o sens, zawartość i obecność w Polsce postmodernizmu. Co za tym idzie, rosnąca popularność wydawanych książek sprawiła, że niebawem zaczęli w młodych inwestować także wydawcy, dzięki czemu najpopularniejsze tomy nowej prozy (powieści Gretkowskiej, *Panna Nikt* Tryzny, *Hanemann* Chwina, *Spis cudzołożnic* Pilcha, *Biały kruka* Stasiuka) osiągnęły prędko kilka kolejnych wydań. Najlepszy to dowód, że historię literatury tworzą wszyscy razem: pisarze, krytyka, czytelnicy i właściciele oficyn. Bez tej współpracy nowe zjawiska literackie pozostałyby nieznane.

Czy jednak nowa proza to zjawisko tylko z dziedziny socjologii życia literackiego? Jest wśród twórców lat dziewięćdziesiątych kilka niezaprzeczalnych, rozwijających się stale talentów (Andrzej Stasiuk, Olga Tokarczuk), jest też kilku pisarzy nieco starszych, którzy mają w dorobku książki dużej klasy, takie jak *Hanemann*, *Inne rozkosze*, *Panna Nikt*, *Narogi i patrochy*. Są wreszcie takie olśniewające debiuty, jak *Sry i kamienie* Magdaleny Tulli, utwór o niezwyklej dojrzałości i oryginalności. Nadzieję budzi niezwykle różnorodność tej prozy, wielość stylistyk, tematów i dykcji. Jurorzy konkursów literackich wiedzą również, że za plecami liderów tłoczą się setki kandydatów na pisarzy. Pocięszający to paradoks — że w dobie rewolucji mediów i powszechnej pogoni za pieniądzem ta niepopłatna i staroświecka dyscyplina — pisarstwo — zyskała sobie tak nieoczekiwaną popularność.

Bogumiła Kaniewska

Metatekstowy sposób bycia

Humanistyka drugiej połowy XX wieku cierpi na chroniczny brak ufności we własne możliwości poznawcze. Kierunki poststrukturalistyczne, z dekonstrukcjonizmem na czele, głoszą bezużyteczność wielkich teorii, wyczerpanie metanarracji. Jednak po awangardowych eksperymentach żadna dziedzina sztuki, a więc i literatura, nie może powrócić do stanu „niewinności”, do istnienia poza świadomością rządzących nią reguł. W konsekwencji, jak twierdzi Anna Jamroziakowa, wielką metanarrację zastępuje refleksja „meta”, tworzona w sposób doraźny, odrębna dla każdej wypowiedzi twórczej, powstająca wraz z nią i tylko na jej użytek. „Akt twórczy byłby zatem fundowaniem reguł, jakie obiektywizują się na użytek każdego poszczególnego porządku artystycznego.”¹

Paradoksalnie, nieufność wobec wszelkiej teorii sprawia, że każdy tekst osadzony (czy odbierany) w świadomości postmodernistycznej, staje się tekstem „meta”, zyskując w ten sposób podwójny status ontologiczny: z jednej strony jest utworem literackim (sytuuje się zatem na poziomie fikcjonalności i kreacyjności); z drugiej — staje się literaturoznawczą refleksją (a tym samym wykracza poza własną fikcjonalność). W takim, podwójnym, wymiarze istnieją przecież dzie-

¹ A. Jamroziakowa *Postmodernizm jako kryzys metanarracji*, w: *Przemiany współczesnej praktyki artystycznej. Próby interpretacyjne*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Warszawa 1991, s. 55.

ła Umberto Eco, Italo Calvino czy Juliana Barnes. Czy świadomość tego podwójnego statusu towarzyszy także polskim pisarzom, twórcom lat dziewięćdziesiątych?

Sytuacja polskiej prozy jest odmienna niż literatur zachodnich, podobne zjawiska mają tu nieco inne znaczenie. Specyfika naszej literatury ostatnich dziesięcioleci polega na tym, że stworzony przez nią język, jej „literackość”, miała nieliteracki układ odniesienia. Dla pisarzy Zachodu tym podstawowym układem była (i jest) rzeczywistość kulturowa, szczególnie literacka; proza polska znajdowała się przez lata w orbicie „polityczności” — i nie myślę tu o społecznych uwarunkowaniach funkcjonowania sztuki. Miarą wielkości (a więc zainteresowania krytyki i sukcesu czytelniczego) był stopień i kierunek politycznego — czy szerzej: światopoglądowego — zaangażowania, niekoniecznie wyrażanego w sposób bezpośredni. Artyzm okazał się wartością zmienną, uzależnioną światopoglądowo, o czym świadczy *casus* Iwaszkiewicza czy Różewicza. Literackość została podporządkowana etyce, wyborowi „jedynie słusznej drogi” — przy czym drogi były dwie...

Bunt przeciw nadmiarowi „słusznych dróg” zaowocował obojętnością młodych pisarzy wobec tzw. problemów społecznych i skierował ich zainteresowania ku „czystej literackości” — sygnałem zwrotu stał się *Weiser Dawidek* Huellego, piękna opowieść o czasach dzieciństwa, które nawet w okresie politycznych przełomów może być przeżywane poza polityką; a równocześnie tekst o mechanizmach pamięci i procesie twórczego, bezradności słowa, literackich fascynacjach (Grass) i analogiach (Biblia). Olga Tokarczuk nazywa urodzonych w latach sześćdziesiątych (a więc nieco później niż Huelle) „pokoleniem bez historii”: „zjawiliśmy się, gdy wszystkie rzeczy ważne dla kraju, dla ludzi, zdążyły się już wydarzyć. Znaleźliśmy się trochę poza Historią”². Z własnego wyboru — należałoby dodać. Nowa polska proza pragnie sytuować się w orbicie literatury, sztuki, kultury (chętnie obcej), a nie politycznych rozgrywek czy nawet epokowych przemian ustrojowych. Tendencję tę eksponuje Manuela Gretkowska w *My zdies' emigranty* i *Tarocie paryskim*. Młodych bohaterów tych powieści, emigrantów z Europy Wschodniej, pasjonuje sztuka, gnoza, tarot, seks i własne, egzystencjalne problemy; samą autorkę interesuje demaskowanie literackości przez grę z formą i własną biografią oraz eksponowanie graficznego sposobu istnienia dzieła: w tekście pojawiają się rysunki czy zdania typu: „Upał był... (nie do opisania)”³. Rzeczywistość polityczna istnieje

² *Zdarzyło się i już...*, Z Olgą Tokarczuk rozmawia Mariusz Urbanek, „Polityka-Kultura” nr 43 (maj 1995), s. I.

³ M. Gretkowska *My zdies' emigranty*, Kraków 1991, s. 97.

tu na prawach kabaretu — oto, jak wygląda „manifestacja przeciwko Ceausescu” pod ambasadą rumuńską w Paryżu:

Pod ambasadą było kilku Polaków, wyróżniał się wśród nich starszy dostojny pan trzymający flagę polską, ozdobioną napisami Solidarność i KPN. Nie wiem dlaczego, od czasu do czasu postukiwał tą polską flagą o flagę rumuńską, radośnie pokrzykując: Polak — Węgier dwa bratanki! Obok Polaków stali Niebiescy Khmerowie z Kambodży, tłumaczący wszystkim chętnym, że nie mają nic wspólnego z Khmerami Czerwonymi, zwolennikami Pol-Pota.⁴

Odrzucając etyczne i polityczne zaangażowanie, polska proza własną lokalną drogą dotarła do postmodernistycznej świadomości „meta”.

Raymond Federman pisał:

przyszła powieść [...] stworzy taki sposób pisania, sposób wypowiedzi, którego forma będzie formą pytania, wciąż ponawiającego się pytania, co takiego robi powieść robiąc cokolwiek; będzie ustawiczną denuncjacją własnej kłamliwości, tego czym naprawdę jest: iluzją (fikcją), tak jak iluzją (fikcją) jest samo życie.⁵

Postulowany tu model powieści to nic innego, jak tylko powieść skoncentrowana wyłącznie na samej sobie, a raczej — jej teoretyczne założenia. W młodej polskiej prozie brak modelowych realizacji Federmanowskiej surfikcji (najbliższe temu wzorowi są małe prozy Nataszy Goerke), ale odnajdziemy w niej pełną świadomość własnej ontologii, która sprawia, że „pierwszą funkcją prozy będzie zdemaskowanie własnej fikcyjności, ukazanie metafory własnego fałszu, odrzucenie pozorów, jakoby przedstawiała ona rzeczywistość, prawdę, piękno.”⁶ Ta „pierwsza funkcja” realizowana jest w polskiej prozie dwiema drogami, tworząc dwie odmiany powieści: „meta” oraz „story”. Pierwszy typ nawiązuje do doświadczeń awangardy (tj. anglosaskiego modernizmu), sięga po wzory powieści antymimetycznej, afabularnej, hybrydycznej, autotematycznej. Nie fabuła, lecz narracja, sam fakt opowiadania spaja poszczególne (nierzadko odległe) fragmenty tekstu, a wspólnym i często jedynym tematem tych utworów jest opowieść o ich powstawaniu. Refleksja metatekstowa istnieje wówczas „na powierzchni” i niemożliwy jest odbiór utworu z pominięciem tej

⁴ Tamże, s. 13-14.

⁵ R. Federman *Surfikcja — cztery propozycje w formie wstępu*, przeł. J. Anders, w: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wybór, oprac. i wstęp Z. Lewicki, s. 428.

⁶ Tamże, s. 425.

warstwy. To przypadek Pilcha (z wyłączeniem ostatniego utworu, *Innych rozkoszy*), *Terminalu* Bieńczyka czy powieści Czakańskiego-Sporka. Wśród patronów tej odmiany znajdują się Italo Calvino (*Jeśli zimową nocą podróżny*) i Julian Barnes.

Inaczej dzieje się w przypadku powieści „story”, opierającej się na fabule, sięgającej po klasyczne, epickie wzory. Tak skonstruowany jest *Biały kruk* Stasiuka, *Podróż ludzi Księgi* oraz E.E. Tokarczuk, *Panna Nikt* Tryzny czy *Inne rozkosze* Pilcha. Tu metarefleksja jest albo całkowicie utajona, albo objawia się rzadziej i bardziej dyskretnie, zagłuszona przez rozwój akcji. Fabuła góruje nad narracją. Czytelnik może nie dostrzec warstwy „meta”, czy też ją zlekceważyć, i odebrać utwór na zasadzie mimetyczności. Nietrudno dostrzec zbieżność tej metody z powieściopisarstwem Umberto Eco, czy Vladimira Nabokova.

Powieść „meta”

W *Spisie cudzołożnic* Jerzego Pilcha jest scena, kiedy bohater (i narrator w jednej osobie) zjawia się w mieszkaniu Joli Łukasik, z zamiarem popełnienia zdrady małżeńskiej. Zaraz po wejściu rozgląda się uważnie, badając scenerię (choć może właściwsze byłoby tu słowo: scenografia), i stwierdza, „że nie wszystko jest w porządku”:

Moja znajomość literatury [podkr. B.K.] mówiła mi, że gdy wreszcie znajdę się na miejscu, ponad wszelką wątpliwość powinienem zetknąć się z następującymi elementami: po pierwsze, dyskretny półmrok uzyskany przez wygaszenie światła i zapalenie świec; po drugie, zapach kadzidełka; po trzecie, zmieniona pościel; po czwarte, co najmniej dwa świeże ręczniki w łazience; [...]

Tymczasem, jak powiadam, nie wszystko się zgadzało. Niektóre elementy, owszem, występowały w klasycznej postaci, innych jednak, choć rozglądałem się w sposób daleki od dyskrekcji, nie zauważyłem wcale.⁷

„Znajomość literatury” zastępuje Gustawowi własną świadomość. Każde zdarzenie, gest, słowo odbiera on poprzez literaturę i zamienia w cytaty. Jest całkowicie pozbawiony zdolności samodzielnego przeżywania świata, każde doznanie, uczucie, przekonanie traktuje jak tekst. Składa się z literackich matryc: romantycznej (w jej różnych odmianach), Gombrowiczowskiej, itd.

⁷ J. Pilch *Spis cudzołożnic*, Londyn 1993, s. 13.

Gdyby na tym się skończyło, *Spis cudzołożnic* byłby zabawną satyrą na polonistyczną niezdolność do życia poza tekstem, jednak — jak już wspominałam — w powieści typu „meta” fabuła istnieje przede wszystkim po to, by mogła zaistnieć narracja, a nad światem przedstawionym góruje fakt opowiadania o nim. Tak jest i w *Spisie cudzołożnic* — bohater powieści, Gustaw, jest jej narratorem, a pojawiające się w niej wątki: podróżniczy, romansowy i niepodległościowy (wszystkie potraktowane z przymrużeniem oka) składają się na utwór, którego autorem miałyby być właśnie Gustaw. Powieść — tak jak erotyczne przygody Gustawa i jego szwedzkiego gościa — pozostaje tylko w sferze projektów: „...wyobrażałem sobie, iż jestem początkującym pisarzem, gromadzącym emocje do napisania czegoś, co mogłoby nosić tytuł *Pieśń stręczyciela*. «Gustawa, w dniu, w którym z doktora nauk humanistycznych miał się przeistoczyć w alfonsa, obudził telefon» — tak brzmiałoby pierwsze zdanie tej bezlitosnej pod każdym względem książki.”⁸ Jednak wszystko, co się w niej dzieje, traktowane jest jako materiał powieściowy (sam bohater także). *Spis cudzołożnic* staje się w ten sposób zapisem literackiej świadomości, zaprzątniętej wyłącznie własną literackością. Pierwszoosobowy narrator gra, zgodnie z zasadami narracji pierwszoosobowej, dwie role: postaci i opowiadającego; rzecz w tym, że siebie (i jako bohatera, i jako narratora), traktuje na tych samych prawach, co cały „powieściowy materiał” — z ironicznym dystansem, mówiąc w trzeciej osobie („Gdy siedział, na przykład, w wannie nieuchronnie próbował sformułować wielką teorię siedzenia w wannie. Gdy telefonował do kobiety, z reguły nachodziła go wielka, choć przelotna ochota, by opisać, jak zachowuje się ciało i dusza mężczyzny telefonującego do kobiety.”⁹), czy jawnie dzieląc obie role: („Wysoko, nader wysoko unosiły się moje brwi i znów na chwilę przeistoczyłem się w postać literacką [„Gustaw zatrzymał się na sekundę”.])¹⁰. Ten wszechobecny dystans demaskuje Gustawa–bohatera oraz Gustawa–narratora jako elementy fikcji, ujawnia jego „papierowy” sposób istnienia. Już samo imię zdradza, że jest on (podobnie jak poszczególne wątki, motywy, style językowe) swoistym cytatem. Imię Gustaw jest znakiem bohatera Mickiewicza i Fredry, Miłosza i Różewicza — znakiem bohatera podlegającego przemianie, stającego się. Tyle że w przypadku *Spisu*

⁸ Tamże, s. 5.

⁹ Tamże, s. 25.

¹⁰ Tamże, s. 63.

cudzołożnic Gustaw wyłącznie „się staje”, zmienia, przemieszcza, a jego ruchliwość ograniczona jest... zakresem lektur.

Taka kreacja narratora pociąga za sobą kształt narracji, która staje się relacją *in statu nascendi*, powieścią w momencie jej powstawania (czy raczej: niemożności powstawania). Zasadą, która organizuje narratorską relację, jest brak selekcji materiału i pisarskie gadulstwo — w efekcie niktła fabuła zostaje przygnieciona wielokierunkowymi dygresjami. *Spis cudzołożnic* to powieść, która się staje, ale także powieść o procesie własnego powstawania, którym rządzi tendencja do zamykania każdego zdania w ramy literackich konwencji.

Zasady organizujące powieść Pilcha: pretekstowość fabuły, ironiczny dystans wobec bohatera i narratora oraz dygresyjność, stanowią zespół cech doskonale znanych ironii romantycznej, przede wszystkim zaś — poematowi dygresyjnemu¹¹. Tu — *nomen omen* — dygresja: w tomie *Postmodern Fiction in Europe and the Americas* wydanym w roku 1988 znalazł się artykuł Włodzimira Krysińskiego *Metafictional Structures in Slavic Literatures: Towards an Archeology of Metafiction*, w którym przygląda się on nurtowi metafikcyjnemu w literaturach słowiańskich, nurtowi charakterystycznemu, jego zdaniem, dla postmodernizmu, ale niezwykle dla tego kręgu kulturowego („They practice rather a cult of fact and irony with respect to any kind of ideological assumption.”¹²). Pierwsze omówione przez Krysińskiego utwory to... *Beniowski* i *Eugeniusz Oniegin*.

Podobny sposób kształtowania tekstu pojawia się w *Terminalu* Marka Bieńczyka — jest tu i wyraźnie zarysowany narrator-opowiadacz, i konstruktor tekstu, i ironiczny dystans wobec przedmiotu opowieści (a także samego siebie), i dygresyjny — choć bardziej spójny niż u Pilcha — tok opowiadania. *Terminal* opowiada o tym, jak powstaje powieść o wielkiej miłości. Ten (by użyć określenia Gretkowskiej) „harlequin dla intelektualistów” podejmuje grę z wzorcem romansu, ale tym, co rozwija się naprawdę, nie jest sam romans, lecz jego konstruowanie: to jak z niepozornej dziewczyny w wystrzępionym sweterku wyrasta heroina, jak zwykły ciąg nieporozumień i niedomówień

¹¹ Odniesieniom do poematu dygresyjnego za podstawę posłużyły ustalenia Włodzimierza Szturca, zawarte w jego pracy *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Wrocław 1992, s. 136 i nast. oraz *Osiem szkiców o ironii*, Kraków 1994, rozdz. VIII.

¹² „Uprawia się raczej kult faktu i ironii w odniesieniu do wszelkich postaw ideologicznych” — W. Krysiński *Metafictional Structures in Slavic Literatures: Towards an Archeology of Metafiction*, w: *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*, ed. T. D'haen, H. Bertens, Amsterdam - Antwerpen 1988, s. 81.

rozrasta się w dramat odrzucenia i odnalezienia. Nikła, niemal pozabawiona wydarzeń, fabuła rozwija się powoli, nieustannie opóźniana dygresyjnym tokiem opowieści — wśród dygresji zaś poczesne miejsce zajmuje narratorska zaduma nad własnym opowiadaniem, dialogi z czytelnikiem, gra z literaturą (przemowa jak z Gombrowicza) i biografią (cytat z *Nieśmiertelności* Kundery). *Terminal* żywi się narratorską relacją, wszystkie pozostałe elementy fikcji okryte są mgłą nieokreśloności (jak ma na imię główna bohaterka?), a narrator z uporem przekuwa miłosną przygodę dwojga stypendystów w Wielką Miłość, wciągając do swej gry czytelnika. Tylko on sam nie bierze udziału w tej grze: konwencja melodramatu zakłócona jest ironicznym dystansem, kulturowym bagażem i — wreszcie — świadomością konstruowania opowieści:

Wiem, że nadszedł moment, bym odpowiedział na pytanie, które dusicie w ustach, a co bardziej niecierpliwi i mniej elokwentni zapisali już na karteczkach. Niepotrzebnie, ja się wywiązuję z obietnic, trzymam rękę na pulsie mej przeszłości i na ekagie mej opowieści, każde przyspieszenie i krecha w górę będą odnotowane.¹³

Każde, najbliższe wydarzenie, opowiedziane w tej historii, obudowane jest komentarzem obdarzającym je swoistym, naddanym znaczeniem. Znaczenie rodzi się z faktu opowiadania — wydaje się, że powieścią Bieńczyka rządzi Leśmianowski wers „Romans śpiewam, bo śpiewam! Bo jestem śpiewakiem!”...

Dopiero w zakończeniu narratorskiej relacji, gdy romans dobiega już szczęśliwie końca — czyli nieszczęśliwego rozstania — ironiczny dystans ginie. Dlaczego? Gra jest zakończona, romans napisany — czytelnik nigdy się nie dowie, czy miłość była wielka i prawdziwa, dowiedział się w zamian, jak się romans pisze i jak destrukuje.

Identyczna, dygresyjna struktura narracji, odsłaniająca mechanizmy własnego powstawania, ujawniająca fikcyjność literackiej relacji występuje w debiutanckiej powieści Piotra Czakańskiego-Sporka *Pierrot i Arlekin*. O ile jednak Pilch ograniczał swoje dygresje do utrwalonego kulturowo literackiego uniwersum (od romantyzmu po Huellego), o tyle dygresyjność Czakańskiego pozbawiona jest wszelkich granic, pozbawiona jest także „fabularnego szkieletu”, osnowy, do której powracałby narracyjny wywód (jak to się dzieje u Bieńczyka). Jedyнным elementem spajającym tekst w całość jest rama czasowa (jedna noc) oraz wyraźnie zarysowana sytuacja pisania powieści (właśnie pi-

¹³ M. Bieńczyk *Terminal*, Warszawa 1994, s. 73.

sania!, bo w tekście pojawiają się i rysunki, i zróżnicowana czcionka, słowem — wyraźna świadomość graficznego sposobu istnienia tekstu). Narracja rozpoczyna się od zamysłu przedstawionego w formie cytatu z Vonneguta oraz zarysowania sytuacji narracyjnej:

Cóż, porządkowanie chaosu pozostawiamy innym. Potrzebne jest jeszcze chociażby najbardziej trywialne zdarzenie i maszyna do pisania przestuka niejedną noc.

Noc.

Siedzimy przed niemy telewizorem i staramy się przypomnieć sobie fragmenty filmów, reklam, książek, reportaży i wywiadów, i snów, i anegdot, cudzych rozmów może, na które skazywaaliśmy się tak często, za często.¹⁴

Tekst jest zapisem fabularnych i narracyjnych możliwości, z których żadna nie okazuje się tą właściwą. Narrator wędruje myślą po różnych miejscach, przywołuje najróżniejsze wzory — a jego wypowiedzią rządzi zasada negocjacji. Autor ustala przebieg poszczególnych zdarzeń, wygląd bohaterów itd. w trakcie pisania, dyskutując o kształcie utworu — z konwencją („i dobre byłoby dla opowiedzenia, by w tym miejscu biskup kazał żałować za popełnione grzechy, którymi obrażamy. Ale byłoby to zbyt trywialne [...]”¹⁵), z bohaterami („Skoro masz już krzesło, to powinieneś czym prędzej stanąć na nim, o, tak!”¹⁶), z czytelnikiem, wreszcie z samym tekstem („musimy jak najszybciej opowiedzieć o tym trubadurze, który najwyraźniej był niecierpliwy i — nie daj Boże! — by zechciał wyjść z katedry, zanim uda nam się o nim opowiedzieć, bo w takim zaduchu trudno będzie znaleźć inny pretekst do powiedzenia tego, o czym za chwilę, o już.”¹⁷). Tekst powstaje na przecięciu narratorskiej świadomości, załudnionej, czy właściwie zaśmieconej, wytworami kultury (od trubadura po kino czy sztukę Andy Warhola) oraz całego szeregu powinności, konieczności i możliwości. Kiedy się kończy, trzeba o tym po prostu powiadomić czytelnika: „to już na pewno koniec.”¹⁸

Pierrot i Arlekin jest linearną wędrówką po światach możliwych¹⁹, istniejących chwilowo i tylko na papierze, ustalających swoje sensy jedynie na moment. Fikcyjne rzeczywistości są tu nizane jak koraliki na

¹⁴ P. Czakański-Sporek *Pierrot i Arlekin*, Bielsko-Biała 1991, s. 6.

¹⁵ Tamże, s. 10.

¹⁶ Tamże, s. 17.

¹⁷ Tamże, s. 8.

¹⁸ Tamże, s. 135.

¹⁹ O światach możliwych pisze Anna Łebkowska w pracy *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*, Kraków 1991.

sznurek, wyprowadzając skrajne konsekwencje z faktu, iż jedynym sposobem istnienia literatury jest istnienie w czasie: każdy z przedstawionych fikcyjnych światów (wraz z jego scenerią, bohaterami, czytelnikiem i sensem) jawi się tylko przez chwilę, w momencie czytania, aktualizuje się i przepada. Tym, co istnieje w sposób ciągły, jest wyłącznie tekst.

Inaczej, choć także poprzez eksponowanie ontologii fikcji, demaskuje powieściowość Izabella Filipiak w *Absolutnej amnezji* — tu światy możliwe istnieją w sposób równoległy (czasem dosłownie, na jednej stronie). Pojawiają się zatem alternatywne wątki losów Marianny, uzupełnione przez paralelne wersje dziejów innych bohaterek (Izolda, Lisiak, Niepokalana, babka Aldona), z których każda staje się równocześnie możliwością i figurą przyszłości dziewczynki. „Między okładkami *Absolutnej amnezji* znajduję zatem trzy lub cztery nawet konkurencyjne opowieści”²⁰ — pisze recenzent „FA-artu”. Nie jest to jedyny sposób, w jaki *Absolutna amnezja* przypomina czytelnikowi o swoim literackim bycie — drugim jest wykorzystanie klasycznego już chwytu „tekstu w tekście”: Marianna pisze pamiętnik, polonistka Lisiak powieść *Absolutna amnezja*, pojawiają się fragmenty dramatyczne, parafrazy etc. Trzeba przy tym zauważyć, że twórczość Filipiak, podobnie jak opowiadania Nataszy Goerke (w swej znakomitej wielkości), sytuuje się na obszarze pośrednim między odmianą „meta” a „story”. Ich autorefleksyjność budowana jest i eksponowana nie przy pomocy narracji, lecz fabuły i języka (przypadek *Fractali*). O ile jednak w powieści „story” fabuła jest spójna i służy scaleniu opowieści, w tych utworach zaobserwować można zjawisko przeciwne: fabuła rozbija powieściową iluzję, wprowadza i łączy różne płaszczyzny bytu oraz różne sposoby motywowania zdarzeń: od realizmu po zasadę wszechogarniającego absurdu.

Inaczej wykorzystuje ten chwyt Czakański-Sporek w *Ostatniej amerykańskiej powieści*, utworze w całości opartym na grze z twórczością (*Ameryka*) i legendą Kafki oraz biografią Schulza. Powieść ta tworzy rodzaj zamkniętego obiegu literackiego, wyrasta na cudzym tekście, zachowując przy tym formę właśnie tekstu cudzego — rozpoczyna się *Przedmową* antykwariusza Markusa (*sic!*) Broda, po niej następuje zbiór listów Karla, bohatera Kafkowskiej *Ameryki*, do ojca (którego życiorys wykazuje zadziwiające zbieżności z losami Bruno Schulza); później dokumentacja medyczna wraz z pamiętnikiem chorego Karla

²⁰ D. Nowacki *Pismo lekarstwem na pamięć i inne tropy*, „FA-art” 1995 nr 3, s. 49.

i dramat *Powiększenie*; tekst zamyka zbiór przypisów autorstwa Markusa Broda. Przypisy te rozwiązują wszystkie intertekstualne odniesienia pojawiające się w tekście poza najbardziej zasadniczym — zależnością od powieści Franza Kafki.

Ostatnia amerykańska powieść staje się w ten sposób tekstem „meta”, komentarzem utworu i biografii innego pisarza, świadectwem lektury i interpretacją — bez znajomości dzieła Kafki tak poszczególne części, jak i całość utworu Czakańskiego traci swój sens. Dodajmy, że tego typu powieściowe reinterpretacje to nurt bardzo popularny w literaturach zachodnich, by wspomnieć choćby *Mesjasza ze Sztokholmu* Cynthii Ozick, utwór niedawno wydany w Polsce²¹.

Przyglądając się powieści typu „meta”, nietrudno zauważyć, że pojawiająca się tu przewaga narracji nad fabułą, osiągnąta jest na różne sposoby. Autorzy sięgają po takie chwytaki jak alternacje form osobowych (Pilch, Filipiak), wprowadzanie wątków równoległych (Czakański-Sporek, Filipiak), podporządkowanie narracji tokowi dygresyjnemu (Pilch, Bieńczyk), wprowadzanie „obcego” tekstu (Czakański-Sporek, Filipiak, Bieńczyk) oraz, co w tym kontekście wydaje się niemal oczywiste, eksponowanie sytuacji narracyjnej i procesu pisania (Pilch, Bieńczyk, Czakański-Sporek, w nieco mniejszym stopniu Filipiak).

Z tego, oczywiście niepełnego, przeglądu widać jednak, że powieść „meta” lat dziewięćdziesiątych ujawniając swoją samoświadomość, nie tworzy nowego metajęzyka, lecz posługuje się chwytami starymi, zadomowionymi już w literaturze. To nie poetyka się zmieniła. Zmieniła się świadomość uczestnictwa w literaturze.

Powieść „story”

Przemysław Czapliński pisze, że nowy etap rozwoju polskiej literatury jawi się jako seria powrotów, a ten dotyczący młodej prozy polega na nawrocie „tradycyjnych wzorców narracyjnych, sięganiu po znane, głośne, a niekiedy konwencjonalne i popularne formy gatunkowe powieści sensacyjnej, przygodowej, inicjacyjnej, psychologicznej”.²² Istotnie, obok powieści, która „pogodziła się” ze

²¹ Na popularność tego nurtu w literaturze anglojęzycznej zwróciła moją uwagę Ewa Kraskowska na Konferencji Zakładu Teorii i Historii Literatury XX wieku IFP UAM, która odbyła się w listopadzie 1995 r. w Olsztynie.

²² P. Czapliński *Pytania o przełom*, „Res Publica Nowa” 1996 nr 2, s. 38.

swoim fikcyjnym istnieniem, eksponując je, pojawia się silny nurt, który można nazwać nurtem odrodzenia fabuły. Odrzuciwszy społeczno-etyczne powinności (czy uwikłania), część nowej polskiej prozy zwróciła się ku fabule. Zwrot ten przyniósł utwory, jakich dawno już w naszej (tzw. ambitnej) literaturze nie było: powieści o klarownej, klasycznej i chronologicznie uporządkowanej fabule, spójnej kompozycji i wyrazistej puencie. Powieści akcji, których opowiedzenie czy przełożenie na język filmu nie rodzi żadnych trudności — „historie”. To m.in. *Podróż ludzi Księgi* i *E.E. Tokarczuk, Biały kruk* Stasiuka i *Panna Nikt* Tryzny.

Podróż ludzi Księgi to opowieść o niezwyklej wyprawie po tajemniczą Księgę, kryjącą najwyższą Prawdę. Rozgrywa się, a jakże!, w siedemnastowiecznej Francji, a opowiada ją wszechwiedzący, nieosobowy narrator, ze szczególną pieczołowitością relacjonujący genezę i przebieg podróży, którą — od samego początku — rządzi tak człowiek, jak ślepy los. Jest tu porzucenie i miłość, oczekiwanie i spełnienie, a nade wszystko: tajemnica i wtajemniczenie, bo wprawdzie wyprawa kończy się klęską, ale jej uczestnicy, nie zdobywając niczego, zdobywają wszystko... Tokarczuk uruchamia tu liczne skojarzenia fabularne — od błędnych rycerzy z Don Kichotem na czele po *Imię róży*. Druga powieść tej autorki, *E.E.*, umiejscowiona w realiach Wrocławia z początku wieku, również sięga po łatwo rozpoznawalne wzorce — eksploatuje wzorzec powieści inicjacyjnej (tytułowa bohaterka, Erna, przeżywa wtajemniczenie we własną, kobiecą naturę) oraz powieści-dyskusji, w której spierają się dwie równoprawne racje, naukowa i metafizyczna; przywołuje także — typową dla początku wieku — fascynację psychoanalizą.

Odmienna w nastroju i konstrukcji, bo pierwszoosobowa i jednoperspektywiczna, *Panna Nikt* Tomka Tryzny, korzysta z podobnych wzorów: jej bohaterka, kilkunastoletnia Marysia, przechodzi przez szereg „progów” dojrzałości, poczynawszy od fizycznego, po, niezwykle złożony, próg społeczny, który okazuje się także wtajemniczeniem w fałsz i upokorzenie. Pospieszne, poniekąd wymuszone (przeprowadzką do dużego miasta), dorastanie Marysi jest procesem uwikłanym w dwie racje: rację Kasi i rację Ewy. Przypomina to sytuację Hansa Castorpa z *Czarodziejskiej góry*, miotającego się pomiędzy Naphtą a Settembrinim. I tak, jak w powieści Manna, u Tryzny (a także u Tokarczuk) opowiedziana historia ma, poza dosłownym, metaforyczne znaczenia: „Polska to jakby dusza Marysi, neofitki wydanej na poku-

sę Kasi i Ewy” — mówi sam autor — „Napisałem książkę o duszy, na którą mają wpływ różne wartości i filozofie, która rozrywana jest przez różne siły, reprezentowane przez jej koleżanki: Kasię i Ewę. Czesław Miłosz napisał, że pierwsza reprezentuje zło Lucyfera, druga zło Ahrimana, pana na nicości.”²³ Można jednak każdą z tych książek odbierać poza poziomem metaforycznym, wyłącznie jak opowiedzianą historię, choć raczej jako kolejną wersję starej, dobrze już znanej opowieści.

W podobny sposób funkcjonuje *Biały kruk* Stasiuka — powieść sięgająca po konwencję powieści drogi. Absurdalna w swej istocie i tragiczna w przebiegu ucieczka przed nieistniejącym pościgiem buduje równocześnie sensacyjną fabułę, wzbogaconą retrospekcjami z dzieciństwa i egzystencjalną diagnozę pokolenia trzydziestolatków (podobno wbrew pisarskim intencjom²⁴). W powieści Stasiuka znaleźć można jednak pewien charakterystyczny rys: jego bohaterowie nie są prawdziwymi *easy riders* zachylającymi się wolnością i znajdującymi sens istnienia w przenoszeniu się z miejsca na miejsce. Ich „górska” wolność jest nie tylko chwilowa — jest wymuszona na nich przez Wasyła w imię dawnej, chłopięcej przyjaźni. Absurdalność tej sytuacji rodzi się z odwrócenia „naturalnego” porządku rzeczy — pierwsza jest konwencja (pościg — ucieczka; wartość męskiej przyjaźni) zrodzona z literackich i filmowych wzorców, a bohaterowie świadomie, choć niechętnie, podporządkowują się jej — o czym najlepiej świadczy scena napadu na wopistę:

A potem, już w pociągu, w środku nocy, na piętrze wagonu patrzyłem na twarz Kostka, a on uśmiechał się tylko, palił papierosy, znów się uśmiechał i znów palił i byłem pewien, że sam jest zdziwiony obrotem spraw, łatwością z jaką udało nam się przeskoczyć z wariactwa w paranoję. — Ktoś musiał to zrobić [podkr. B.K.] — powiedział w końcu. — Ktoś musiał i nie patrz tak na mnie.²⁵

To, co na poziomie fabuły jest „poszukiwaniem losu”, dla czytelnika staje się wypełnianiem westernowo-sensacyjnej konwencji, aż do finału, gdzie wypełnia się ona zadziwiająco prawdziwie i absurdalnie — tragicznie.

Powieść typu „story” stroni od refleksji na temat własnej fikcyjności

²³ *Zostanę dzieckiem*. Z Tomkiem Tryzną rozmawia Mariusz Urbanek, „Polityka-Kultura” nr 40 (luty 1995), s. VI.

²⁴ Por. J. Klejnocki *Pustelnik i komiwojażer*, „Polityka-Kultura” 1995 nr 7 (27 VII), s. V.

²⁵ A. Stasiuk *Biały kruk*, Poznań 1995, s. 68.

czy związków intertekstualnych, ujawnia je jednak w konstrukcji, która w wyraźny sposób czerpie z kanonu powieściowych fabuł. Własne prawdy (lecz nie Prawdę!), własny, wykreowany świat („Nie jest to tylko opisywanie tego, co było, ale kreowanie nowych rzeczywistości, nowego, własnego osobnego świata” — mówi Olga Tokarczuk²⁶) ubiera w wypróbowane, doskonale czytelne wzory — w ten sposób określa swój status i literacki sposób istnienia. Odsłania także wykorzystywaną przez siebie konwencję, jednak nie po to by z nią dyskutować. Pisarze korzystają z tradycji na sposób konsumpcyjny, używają tego, co dostępne nie po to, by prowadzić dialog z przeszłością, wzbogacać ją, czy poznawać; tradycja literacka jest jak *supermarket* — wszystko stoi na półkach, a my wybieramy to, co jest nam aktualnie potrzebne albo to, czemu nie potrafimy się oprzeć, bo jest ładne, smaczne czy też zabawne. Ten sam mechanizm funkcjonuje w powieści „meta”, która nie buduje nowych sposobów odsłaniania literackiego warsztatu, lecz sięga po te, które dawno już zostały wypróbowane, najwyżej mieszając ich elementy.

W stronę postmodernizmu

Refleksja nad literaturą obecna jest w prozie „od zawsze”, od starożytności²⁷. Towarzyszyła powieści osiemnastowiecznej, romantycznej, dwudziestowiecznym eksperymentom. Traktowanie utworu literackiego jako źródła refleksji nad jego właściwościami nie jest wynalazkiem postmodernistów czy dekonstrukcjonistów — wcześniej był Irzykowski, była francuska nowa powieść²⁸. Różnica polega na tym, że przed postmodernizmem metatekstowość była równoznaczna z demaskowaniem reguł wypowiedzi, obnażaniem jej konstrukcji, ukazywaniem tworzywa — słowem: pełniła funkcje poznawcze. Postmodernizm z nich rezygnuje — tu refleksja „meta” rozgrywa się na poziomie aktualności, gry (choć ograniczonymi już narzędziami) — nie jest to metoda poznania, lecz chwyt poetyki. Metatekstowość okazuje się tak samo znamieniem literackości jak fikcja (gdy wcześniej była jej przeciwstawiona), nie ma ambicji mówienia o powieści „w ogóle”, raczej przedstawia samą siebie w pełni swej

²⁶ *Zdarzyło się i już...*, s. I.

²⁷ Pisze o tym D. Danek w: *O polemice literackiej w powieści*, Warszawa 1972, rozdz. III *Wypowiedzi w dziele o dziele (w gatunkach narracyjnych)*.

²⁸ Por. M. Głowiński *Powieść jako metodologia powieści*, w: *Porządek, chaos, znaczenie*, Warszawa 1968.

aktualności, mówiąc o własnym miejscu w przestrzeni literackiego uniwersum. Tak pojęta refleksja metaliteracka wydaje się postmodernistyczną cechą młodej polskiej prozy.

Dwa, wyróżnione przeze mnie, typy powieści realizują tę funkcję odmiennie, odwołując się do różnych odmian epickiej tradycji i korzystając z innego repertuaru środków: powieść „meta” sięga po narracyjny eksperyment, powieść „story” — po fabularny schemat. Pozornie odmienne, posiadają jednak istotne cechy wspólne. Pierwszą z nich jest sposób, w jaki korzystają z powieściowej tradycji — sięgają do niej jak do zbioru gotowych chwytów, które można dowolnie łączyć, ale nie przetwarzają ich. Temu biernemu, odtwórczemu czerpaniu z języka literatury towarzyszy jego swoiste deprecjonowanie — to druga wspólna cecha obu odmian. Ekspozowane przez powieść „meta” zabiegi autotematyczne były dotąd wykorzystywane jako mechanizm samopoznania literatury (np. w polskiej prozie po 1956 roku stanowiły — jak dowodzi Bogusław Bakula²⁹ — artystyczną reakcję na ideologiczne nakazy socrealizmu). Tymczasem w literaturze najnowszej autorefleksja nie służy ukazywaniu Sztuki, nie prezentuje wielkich dylematów czy wielkich sprzeczności, lecz opowiada o powstawaniu pracy dyplomowej czy pechowym poszukiwaniu „panienki do towarzystwa”. Refleksja „meta” staje się obszarem gry, metodą zabawnego urozmaicania tekstu. To zjawisko związane jest z postmodernistycznym kryzysem wszelkiej teorii, twórcy stracili wiarę w możliwości poznawcze literatury, a epistemologiczny optymizm stał się albo przedmiotem parodii, albo — w najlepszym razie — zasobem chwytów. Nieco inaczej wygląda to w powieści „story” — na jej kształcie zaważyła opozycja kultury wysokiej i niskiej, elitarnej i masowej. Postmodernistyczne zrównanie tych dwóch obszarów tylko z pozoru jest „zrównaniem” — w istocie swej jest sprowadzeniem kształtu fabularnego powieści do łatwych, przewidywalnych — czasem tandetnych — schematów, do wzorców utrwalaonych przez kulturę popularną.

Okazuje się przy tym (to trzecia cecha wspólna), że „łatwość” tych utworów jest pozorna, gdyż w obu wypadkach opiera się na czytelniczkiej „przeszłości”, na języku wspólnym dla twórcy i odbiorcy. Bez kompetencji tego ostatniego poziom autorefleksji przestaje istnieć — powieść „meta” jest nieczytelna, powieść „story” — realizuje się tylko na poziomie fabuły.

²⁹ Tezę taką stawia B. Bakula w książce *Oblicza autotematyzmu*, Poznań 1991, por. s. 111 i nast.

Lidia Burska

Sprawy męskie i nie

Andrzej Stasiuk jest autorem tomiku *Wierszy miłosnych i nie* oraz trzech książek prozatorskich: *Murów Hebronu*, *Białego kruka* i *Opowieści galicyjskich*. W opinii krytyków, bardzo przychyl-nych jego twórczości, uchodzi za najbardziej męskiego pisarza i naj-
lepszego w naszej literaturze znawcę męskich spraw. Za męskie
sprawy zaś na ogół uważa się bunt, będący bezinteresownym działa-
niem i manifestacją wolności, niebezpieczne życie na krawędzi oraz
rozmaite egzystencjalne podróże do kresu po samowiedzę i samopo-
twierdzenie. Sprawy te ożywiały niegdyś literaturę, nierzadko łączyły
się z prowokacją i artystycznym ryzykiem. Z czasem jednak uległy ba-
nalizacji w popularnych (w kinie zwłaszcza) „mitologiach codzien-
nych”, by przywołać tu znane sformułowanie Rolanda Barthesa.
Twórczość Stasiuka, co dobrze o niej świadczy, mieści się gdzieś na
pograniczu — mierząc się z wielkimi i mocno już zmistyfikowanymi
tematami literatury, nie zapomina jednocześnie o tym, że powstaje
w otoczeniu pospolitym, gdzie chaotycznie mieszają się wartości. Bo-
haterowie *Białego kruka* z łatwością pokonują przestrzeń od kapitana
Klossa do Theloniousa Monka i od amerykańskich bluesów do balla-
dowych przygód czterech pancernych i psa, a „czarny chleb, czarna
kawa” świetnie im współbrzmi z „czarną literaturą” Franza Kafki

i francuskich egzystencjalistów. Na tych przykładach uczą się w każdym razie męskiego stylu bycia.

Styl ten — zarówno w wielkiej literaturze, jak w mitologiach codziennych — był wartością przede wszystkim estetyczną, rytuałem sztuki, nie zaś normą zachowań, choćby i wyjątkowych tylko. Lecz takie jego pochodzenie było przez pisarzy zacierane, niwelowana granica między sztuką a życiem — aby życie uczynić stylową autokreacją, desperackim gestem buntu. Gest ów miał być „rzeczywisty”, nie „literacki”, spełniany nie zaś opisywany. Toteż bohater *Białego kruka*, Kostek Górka — „pisarz, dla którego papier okazał się czymś zbyt lekkim i zbyt gładkim” — pogardliwie wyrzuca do Wisły setki zapisanych przez siebie kartek, aby „w Gdańsku pisarz Huelle mógł sobie to powylawiać, wysuszyć i coś z tym zrobić” (s.73). Kostek zaś wybiera „bezinteresowne działanie”, reżyseruje zdarzenie, aby przeżyć „na końcu świata dotknięcie losu” (s.68). Odwracając się od literatury jako sfery odległej od życia, zarazem pragnie przenieść w życie utrwalone w niej ładne style komponowania biografii.

Stasiuk lubi męskie gesty i facetów, którzy potrafią je ładnie spełniać. Często wydaje się, że bardziej fascynują go literackie rytuały buntu, ryzyka, podróży do kresu niż rzeczywiste treści poznania i samowiedzy osiągane w taki sposób. Na przykład *Opowieść jednej nocy* (*Mury Hebronu*) jest w równej mierze prowokacyjnym i szokującym świadectwem granicznego doświadczenia, co naśladownictwem stylu niezłomnej męskości znanej z książek i filmów. Nic nie ujmując życiu, które u Stasiuka niejednokrotnie obezwładnia prawdą nieznaną i niechcianą, pragnę jedynie zauważyć, że w *Murach Hebronu* zbyt łatwo się ono sprzedaje, powtarzając konwencjonalne literackie pozy.

Krytycy odkrywali rozmaite artystyczne patronaty w książkach Stasiuka. Najczęściej, oczywiście, wymieniano twórczość i legendę Marka Hłaski. Ale także Edwarda Stachury. I amerykańskiego beatnika, Jacka Kerouaca. Zwracano uwagę na tradycję ubiegłowiecznego naturalizmu i estetyzmu. Ale mówiono też wiele o Dostojewskim. Mówiono o Céline'ie. Wszystkie te sugestie są, jak sądzę, trafne. Każdy z tych patronatów można by oddzielnie prześledzić i z pożytkiem opisać. Ale zarazem wszystkie one, współobecne, rozsadzają tę twórczość, czynią ją wewnętrznie dysharmonijną, ciągle niezdecydowaną, niegotową. Fascynujące jednych, innych bulwersujące, kolejne utwory Stasiuka to wciąż próby, wciąż poszukiwanie samowiedzy i odpowiedzi dla niej form.

Wraz z estetyką Hłaski proza autora *Białego kruka* anektuje mit wyobcowanego herosa, twardziela, cechujący wcześniej powieści Céline'a, Camusa, Malraux, Hemingwaya, charakterystyczny też dla amerykańskiego „czarnego filmu”. Ton egzystencjalizmu wyraźnie, choć nieraz fałszywie lub banalnie, brzmiący w dziełach tych pisarzy lub w kinie nacechowany był ostrożnością poznawczą i emocjonalną, nieufnością i obawą, by nie dać się nabrać na sprawy wątpliwe i tak niemęskie jak wiara w cokolwiek trwałego, a zwłaszcza w odwieczną esencję porządkującą bieg zdarzeń czy ludzkie życie.

Razem z tradycją Dostojewskiego natomiast egzystencjalizm i sceptycyzm tamtej literatury i filmu zostaje w prozie Stasiuka otoczony aurą metafizyki oraz specyficznej — religijnej — wrażliwości na istnienie. Wrażliwość tę cechuje nostalgia wieczności i nie zawsze możliwa do spełnienia potrzeba wielkiego sensu.

Dwie wymienione tradycje, które zresztą wcale się nie wykluczają — to zarazem dwie walczące o dominację stylistyki. Zwracał na nie swego czasu uwagę Jan Błński, pisząc o symbiozie naturalizmu i estetyzmu w prozie Stasiuka. Naturalizm, twierdził krytyk, łączy się z szyderczą, sarkastyczno-drwiącą narracją i pojawia wówczas, gdy mowa o ludziach i banalnych sprawach codziennych. Estetyzm natomiast wiąże się ze skłonnością do metaforyki, patosu, liryzmu i kreuje obraz świata jako całości, z przypadków życia zaś konstruuje parabolę losu. Symboliczna konstrukcja losu odtwarza stary literacki schemat egzystencji odrzuconej, wyobcowanej (w *Murach Hebronu* i *Białym kruku*) lub, jak biblijna tęcza, staje się znakiem przymierza między pospolitym życiem pospolitych ludzi a przeczuwanym sensem nie całkiem z tego świata (w *Opowieściach galicyjskich*).

W *Murach Hebronu*, zafascynowanych literackim rytuałem buntu i wolności, biografia złodzieja ukazana jest jako symboliczne życie na krawędzi, los wyjątkowy, wyobcowany, osobny. Osobni są także bohaterowie *Białego kruka* — przerośnięci trzydziestoletni chłopcy, unikający rutynowych ról i obowiązków dorosłości, izolujący się od „głupiej, tandetnej normalności”, scementowani chłopięcą przyjaźnią i marzeniem o życiu, które byłoby wyzwaniem, ryzykiem, powtórzeniem pięknego mitu.

Zbieraliśmy się w kręgu, jak rycerze okrągłego stołu. [...] Nie mieliśmy króla Artura. [...] Lecz wydawało się nam, że jesteśmy wszyscy ulepieni z tego samego kruszca. Stąd ten krąg. Wszyscy chłopcy formują się w kręgi, jak Indianie, jak Zulusi [s.96].

Ta ekskluzywna osobność ma odpowiednią cenę — i męską rzeczą

jest ją zapłacić. „Ja jestem złodziej, ale płacę uczciwie, płacę wolnością, moim jedynym skarbem” — wyznaje bohater *Opowieści jednej nocy* (s. 89). W *Białym kruku* mówi się o ryzykownym, naruszającym normy „działaniu bezinteresownym” jako cenie za kreowanie i spełnienie losu (podobieństwa do *Biesów* czy *Braci Karamazow*, a także *Podróży do kresu nocy*, *Obcego* narzucają się z nieodpartą oczywistością).

Bezinteresowne działanie jest pięknym gestem, któremu Stasiuk — jak tylu pisarzy przed nim — daje się (do czasu) uwodzić. Lecz ulegając jego sugestywnej sile, degradowuje świat, przedstawia go jako więzienie, które jest wszędzie.

Opowieść jednej nocy kończy się aforyzmem: „Do więzienia idzie się tylko raz. Ten pierwszy. Potem już nie ma więzienia. Wolności też nie ma. Wszystko jest równo” (s. 120).

Gdyby myśl ta, będąca efektem granicznego doświadczenia, pokusiła się naprawdę o sprawdzenie jego wartości i ciężaru — wszystko byłoby w porządku. Ale *Mury Hebronu*, ulegające sugestii cudzych słów (relacji więźnia), są poniżej tej myśli, sprowadzają ją do znanego już literackiego truizmu z zadęciem głoszącego, że po obu stronach więziennego muru świat jest tak samo zdeprawowany. Na wolności wydaje się nawet bardziej niemoralny. Kim są bowiem „obywatelscy obywatele”? To rutyniarze codzienności, broniący „pełnego koryta” oraz „świętego spokoju”. To piszący akty oskarżenia bezkarni bandyci i złodzieje, chronieni przez przełożonych. „Mordercy są uczciwi. Dają życie za życie” — poucza świeżego penitencjariusza stary recydywista. Natomiast „zeszmaconym mordercą jest sędzia skazujący na krawat. Co go to kosztuje? Czym płaci? Bólem dupy na rozprawie” (s.89).

Ten cytat dowodzi tylko tego, że nawet mocna męska literatura bywa sentymentalna, gdy zamiast oczekiwanej prawdy — okrutnej, oczywiście, i bezlitosnej (bo tylko taką epatowali się niektórzy piszący o Stasiuku) — powtarza po prostu frazesy, wymęczone przez zbyt wielu użytkowników pióra.

Podobnie banalne uzasadnienie metafory świata-więzienia napotkamy w *Białym kruku*. Bohaterowie tej powieści źle znoszą ograniczone możliwości autokreacji. Wkurza ich to, że czekają na nich od dawna gotowe role społeczne i nudna, męcząca jednostajność czynności codziennych, od których trudno się uwolnić, bo każdy odlot od rutyny, każde święto chłopców zwykle profanuje jakaś żona.

„Normalne” społeczeństwo — zdegradowane i pomniejszone do roz-

miarów więzienia — jest zatem antywartością. To niemęski półświatek obłudy, oszustwa, stworzony przez słabe i strachem podszyte stado, które swój samoobronny instynkt ubrało w szatę praw, reguł etycznych, godności i urzędów. Przewagą zdobytą w ten sposób — bez wysiłku, walki, ryzyka, bez ceny — gardzi człowiek marginesu. Ten twardziel idący przez życie bez oporów i wzruszeń jak czołg, pozycję w świecie zawdzięcza wartościom wymiernym i sprawdzalnym: niezłomności charakteru, fizycznej sprawności i „kozactwu”. Jego hierarchię wartości i ocen wyznaczają proste normy postępowania oraz czysta matematyka wyrównywanych rachunków — tylko te bowiem przydatne są w życiu będącym nieustanną walką, nie znoszącym słabości.

Metafora świata-więzienia nie jest, jak widać, zbyt skomplikowana. Odbija się w niej strywalizowany nietzscheanizm, w którym miejsce nadczłowieka zajmuje spopularyzowany przez literaturę i kino wizerunek mocnego mężczyzny, samotnego twardziela. Proza Stasiuka nieoczekiwanie odsłania paradoksalne cechy tego wizerunku: sentymentalizm oraz kompensacyjną mitomanię bezsilnego, w gruncie rzeczy, silnego faceta.

Sentymentalna jest liryka chłopięcych marzeń oraz maniera tubylczych desperados, cechująca bohaterów *Białego kruka*. Sentymentalny jest finałowy fragment *Murów Hebronu* — imaginacyjna ucieczka z więziennej celi nie na wolność nawet, ale pod Hebron, wyznaczony niegdyś przez Żydów na azyl dla nieświadomych zbrodniarzy, a w książce Stasiuka będący symbolicznym schronieniem przed zemstą dla ludzi krzywdzonych i poniżanych, miejscem bezpieczeństwa i sprawiedliwego sądu. Sentymentalny jest wreszcie interwencyjny moralizm, streszczający się w banalnym przesłaniu: że domy poprawcze i więzienia to „piekło i ściek” w patologicznym społeczeństwie. Ta łatwa prawda w stylu gazetowych reportaży, podobnie jak liryczny ton rozgadanych wspomnień w *Białym kruku*, czy symboliczna ucieczka ze świata bardzo męskich doświadczeń dyskredytują literacki fason Stasiuka — fason takich przecież, co lubią milczeć i „nie płaczą po nocach w poduszkę”.

Sprzeczności i paradoksy nie są tylko prywatnym grzechem autora *Murów Hebronu*, przeciwnie są własnością całej literatury, będącej apologią męskich jakoby spraw — walki, ryzyka, życia i śmierci. Ile niewybrednych sentymentów znajdziemy u Hemingwaya, Hłaski! Ile ekshibicjonizmu i potrzeby kompensacji w prowokacyjnej *Podróży do kresu nocy* Céline'a! A Camus — oszczędny w słowach w *Obcym*, jak-

że niemiłosiernie gadatliwy staje się w *Upadku*, w *Człowieku zbuntowanym*! Niełatwo być mężczyzną konsekwentnym. Na szczęście.

Andrzej Stasiuk wszakże nie tylko bezwiednie, brakiem konsekwencji, dyskredytuje męski styl literatury. Jego twórczość, zwłaszcza *Biały kruk*, bywa też świadomie polemiczna, rozrachunkowa wobec estetycznej manieri poprzedników. Dawnej fascynacji towarzyszy więc dystans, który w końcu sprawia, że mit człowieka wyobcowanego, osobnego, człowieka zbuntowanego i wolnego rozpada się na kawałki. Już zresztą w debiutanckich *Murach Hebronu* podziw dla niezłomnych ludzi kłócił się z litością dla cweli i frajerów oraz współczuciem dla samych twardzieli, emocjonalnie okaleczonych, odmawiających sobie prawa do uczuć. Już tam więzienny świat na krawędzi, który miał stać się kwintesencją męskich rachunków z życiem, który miał odsłonić prawdę istnienia bez upiększeń — prostą i bezlitosną — w rzeczy samej objawiał się także jako świat innej obłudy, innej słabości i samoobronnych gestów. Stawał się rodzajem rzeczywistości zrekompensowanej, w której co prawda „człowiek człowieka nigdy pod obcas nie weźmie”, ale w której wolność także okazywała się tylko pułapką, iluzją. Tutaj bowiem „nie liczy się to co ci się podoba, ale to, co postanowią ludzie”, czyli przymusy zachowań, przymusy ról, jak w „normalnym” społeczeństwie. „Żeby nie być cwelem, trzeba dymać cweli. Żeby nie być frajerem, trzeba gnębić frajerów. A przynajmniej nie wolno bać się tych spraw” (s.103).

Stasiuk „tych spraw” się nie boi — i zapewne dlatego ma opinię najbardziej męskiego pisarza, nie cofającego się przed najbardziej szokującą prawdą. Ale też, ponieważ się nie boi, odkrywa w końcu i literacki fałsz szokujących prawd: zbyt łatwych, zbyt dla papieru lekkich, zbyt często wypowiedzianych z nieczystym sumieniem — *pour épater le bourgeois*. I może dlatego staje się w końcu demistyfikatorem mitu literackiego i niszczycielem złudzeń własnych.

Destrukcja dosięga nie tylko wizerunku więziennego życia na krawędzi, ale wyobrażenia świata w ogóle. Bohater-narrator *Białego kruka* odkrywa, że tak naprawdę krawędź niczego nie dzieli. Nie w tym sensie, że wszystko jest więzieniem czy „tandetną, głupią normalnością”. Ta grubo ciosana filozoficzna opoka Stasiuka zostaje poddana subtelniejszemu kształtowaniu literackiemu — najpierw w *Białym kruku*, a potem w *Opowieściach galicyjskich*.

Odbывая swoją podróż do kresu bohaterowie *Białego kruka* odkrywają, że „po drugiej stronie nic, zupełnie nic, tak jak w brzuchu pluszowego misia tylko trociny” (s.247). Żadnej istotnej prawdy, żad-

nego objawienia sensu. Trociny to śmieci, albo „wypełniacz”, który poprawia urodę rzeczy, dzięki któremu może działać iluzja. Co zatem z poszukiwanym sensem? Co z wolnością i innymi męskimi sprawami?

W *Białym kruku* prowadzone są konsekwentnie dwie równoległe podróże do końca. Pierwszą z nich odbywają Wasyl i Kostek, drugą — pozostali: Mały, Gąsior, bezimienny narrator. Kostek i Wasyl to wodzowie wyprawy-ucieczki, „sztab generalny paranoi”, ideologowie konsekwencji, fanatycy urzeczywistniania literackich idei czy raczej iluzji. W tym sensie można ich uważać za literackie repliki Raskolnikowa czy Iwana Karamazowa. Ale wydają się także dziećmi różnych innych ojców duchowych — bohaterów *Podróży do kresu nocy*, *Obcego*, *Drogi królewskiej*, dla których graniczne doświadczenie śmierci łączyło się z odkryciem absurdu egzystencji miałkiej, przypadkowej i bylejakiej oraz gestem odrzucenia jej i zastąpienia wyreżyserowaną biografią, wykreowanym losem. Wasyl, podobnie jak bohaterowie jego lektur, uważa, że „życie jest gównem i powinniśmy coś zrobić”. Kostek natomiast myśl tę wprowadza w czyn. Dokonuje bezinteresownego, „logicznego” zabójstwa WOPisty (a raczej zakłada, że tego dokonał), by zmusić przyjaciół do ucieczki, mającej się przeobrazić w podróż do kresu.

Ucieczka kończy się śmiercią obu wodzów. Konsekwentnie — gdyż obaj śmierć tę prowokowali, kokietowali, chcieli wyreżyserować według najlepszych literackich wzorów. I niekonsekwentnie — gdyż zginęli nieoczekiwanie, w sposób nie zaplanowany i właściwie już wbrew sobie, jak „w tragedii, będącej komedią i groteską”. Przygotowali wszakże i zostawili odpowiednią scenę dla trzech pozostałych desperados.

Ci jednak nie czuli się na niej dobrze. W przeciwieństwie do Wasyla i Kostka — kabotyńskich herosów, dobrych na wymyślonej scenie życia, ale w życiu samym „zawsze z przypadku, albo z braku lepszego zajęcia” — pozostali trzej właśnie na scenie byli „jak czysty przypadek: kawa, choroba, strach i pragnienie ciepła, suchych butów (...) i telewizora” (s.112). Żelazna logika podróży do kresu przekraczała ich wyobraźnię, zdolną akceptować tylko wolność praktyczną — ucieczkę od monotonnej egzystencji, stale powtarzającej te same czynności i zapowiadającej „wszystkie następne na wieki wieków”. Ale też podróż-ucieczka uświadomiła im to jak bardzo związani są z „normalnością”, jak bardzo nie chcą jej porzucać. Towarzyszące wędrówce przez góry sentymentalne reminiscencje młodości, liryczne

ewokacje spotkań, włóczęgi po mieście i nocnych wódek to wyraz nostalgii, tęsknoty do dawnych, nieodwołalnie zniszczonych, „papierowych dekoracji” chłopięcych marzeń.

Trzej ocaleni uciekinierzy, jak marnotrawni synowie, powracają do domu. Nie jest to wszakże symboliczny szczęśliwy finał. „Usiłowałem sobie przypomnieć jakąś historię, błahostkę z minionych lat, coś co mógłbym mieć ze sobą dla ulgi” — kończy opowieść narrator *Białego kruka* — „Ale moja pamięć była pusta, wiał przez nią wiatr i tam gdzie zaczynają się te wszystkie rzeczy, które należy mieć ze sobą i pamiętać, było białe, niespokojnie i zimno” (s.254).

Doświadczenie graniczne okazało się bowiem doświadczeniem pustki. Pękł chłopięcy krąg. „Poukładany świat” rodzinnych domów, odporny na szaleństwa, był niemożliwy do odzyskania. Zaś męskie wartości, takie jak egzystencja heroiczna, samotna, absurdałna oraz literatura, która je opiewała, wydały się pretensjonalne i zupełnie nie z tej bajki, którą przeżywali w Beskidach, w strachu, zmęczeniu, wzajemnej nieufności i ze źle skrywaną tęsknotą do „głupiej normalności”. Z doświadczenia pustki wyłaniał się mało zachęcający obraz życia:

ciała ludzi jak białe robaki wygrzebują się z dusznych, śmierdzących sarkofagów i drążą tunele za pomocą słabych żarówek, tunele do kuchni, sracza, czasami tylko o dwa kroki dalej, do krzesła z wczorajszą koszulą albo z kubkiem zimnej herbaty [s.75].

I tak zawsze.

Zdawało by się, że świadomość tego jest formą rezygnacji. I w pewnej mierze istotnie tak jest. Lecz zarazem to właśnie w *Białym kruku* — gdzie z grymasem pogardy po wielokroć wyszydzona i odrzucona została głupia jednostajna codzienność — pojawia się heretyckie niemal przypuszczenie, że męską rzeczą jest umieć ją znieść, umieć cierpliwie w niej trwać. „Ojciec Małego, ojciec Gąsiora, ojciec mój. Nie skarżyli się nigdy. Wkładali marynarki i wychodzili z domu. Codziennie wracali. Ani słowa skargi” (s.99).

Podobnie „twardzi, monotonna uparci” są też bohaterowie *Opowieści galicyjskich*. To już nie „kozacy”, lecz zwyczajni ludzie: bylejacy, brzydcy, prymitywni. Pracują, piją, biją, śpią; „wsłuchani w zachęcające pomrukiwania natury”, ulegają instynktom, zaś w każdą niedzielę idą do kościoła, aby „obmyć się z przewin” i znowu oddawać „ulubionym grzechom głównym”. Z dawnych męskich gestów pozostał im jedynie nawyk gromadzenia się w kręgu — w knajpie, nad butelką wódki.

Żyją w świecie, będącym kwintesencją pospolitości i brzydoty —

w ginącej cywilizacji PGR-ów. Uwolnieni dzięki niej od „uciążliwych nakazów moralności, religii i pamięci” — ci masowo reprodukowani herosi wolności absurdałnej wydają się przewrotną repliką stylowych twardzieli z wcześniejszych książek Stasiuka, ironiczną repliką wszystkich samotnych wyobcowanych buntowników z dawnych powieści i filmów, inspirowanych filozoficzną retoryką egzystencjalizmu.

Dla autora *Opowieści galicyjskich* są jednak przede wszystkim „nowym plemieniem” — emanacją nieprzejrzystego świata pomieszanych wartości, „ludem, do którego nie dotarła dobra nowina ani żaden Paweł apostoł” (s.11). Ten pospolity świat oraz zwyczajne i aż do bólu nijakie życie są tak uderzające, tak wyzywające, że nie dają się już nie zauważyć ani, jak w poprzednich książkach Stasiuka, zepchnąć na śmietnik z głupią normalnością. Przeciwnie, przykuwają uwagę pisarza, który dostrzega w nich już nie objaw egzystencjalnej tandety, lecz patetyczną „aureolę beznadziejności”, aureolę, która w chrześcijaństwie jest atrybutem świętych.

W pisarstwie Stasiuka jest to nowy ton, ale dający się rozpoznać już wcześniej, w *Murach Hebronu* — w szkicu postaci więziennego cwela Mańki czy w imaginacyjnej ucieczce do biblijnego miasta azylu. Możliwe, że cała dotychczasowa twórczość autora *Białego kruka*, konsekwentnie, choć bezwiednie, wśród rozproszonych idei filozoficznych i fascynacji literackich takiego właśnie tonu szukała. Trudno go określić jednym słowem, bo powiedzieć: współczucie, litość — to tyle, co odesłać do nadużytych stereotypów emocjonalnych, z którymi proza Stasiuka niewiele ma wspólnego.

Zatem, jeśli już litość — to nie wzruszanie się losem pojedynczych ludzi, lecz rodzaj porozumienia, zespolenia z całym ludzkim bytem, jakby powiedzieli chrześcijańscy metafizycy. Ten byt jest osobny, samoswój, wyodrębniony ze świata natury, która przecież wcale mu nie jest niechętna, tylko czasami zupełnie bezradna wobec spraw ludzkich. „W oddali Cergowa próbowała podtrzymać niebo, ale ciemność i tak spadała na świat” (s.40). Ta „ciemność” oznacza realistyczne nadciąganie zmierzchu i nocy, ale także — metaforycznie — wskazuje na rozpacz i szaleństwa, które ogarniają ludzi, czyniąc ich zbrodniarzami lub nieszczęśnikami.

Nietrudno w takim ujęciu rozpoznać literackie klimaty Dostojewskiego, litościwego obrońcy grzeszników — „biednych ludzi”, którymi są wszyscy bez wyjątku. A razem z Dostojewskim patronuje *Opowieściom* ewangeliczna nauka o pokucie, miłosierdziu i zbawieniu. „Dobra nowina”, do której stale i na różne sposoby nawiązuje

ostatnia książka Stasiuka, jest jedyną wartością jaką wnosi autor w przedstawiany świat duchowej pustki i absurdałnej (w skali masowej) egzystencji. Nie bez znaczenia jest fakt, że niemal równocześnie z publikacją *Opowieści* ukazała się wypowiedź Stasiuka o *Pierwszym człowieku* Camusa, w której autor tonem sarkazmu mówi o egzystencjalistach, usiłujących pomysłową ekwilibrystyką intelektualną wypełnić pusty świat po uśmierceniu Boga przez filozofów. „Heroizm samotnej, absurdałnej i odpowiedzialnej egzystencji okazuje się ułudą” — pisze autor *Białego kruka*. O książce Alberta Camus? O swoich książkach?

W kulminacyjnej scenie *Opowieści*, pokutujący duch Kościejnego-zabójcy, wspomagany przez Sierżanta, zgarnia wszystkich grzeszników i w sobotnie popołudnie — ten sakralny czas mężczyzn — wyprowadza ich z knajpy, jak z „domu niewoli” i wiedzie ku innemu sakrum. Przypomina to rzeczywiście biblijne wyjście.

Szurali nogami po podłodze, jak ślepcy macający drogę. Byli szarzy, spoceni i cisi. [...] Ci co mieli czapki, zasłaniaли nimi swoje przyrodzenia. [...] Obłoki pękały i światło o barwie miodu i krwi wypełniało zręby kościoła jak woda, jak fala potopu i Janek, i Babka, i Zalatywój, i skulony pod poźółtką klawiaturą Lewandowski, i Sierżant, i wszyscy na mgnienie stali się przejrzyści jak aniołowie albo jak własne najszybsze sny [s.95–96].

Ten obraz odcieleśnionych ludzi unoszących się w przestrzeni nie z tego świata — jak na płótnach Chagalla albo w chasydzkich (także galicyjskich!) opowieściach — jest krańcowym przeciwieństwem naturalizmu, witalnej siły i zmysłowości *Murów Hebronu* i *Białego kruka*. A może to nie przeciwieństwo, tylko pojednanie wszystkiego, gdy czas przestaje działać, „pozwała zaznać odpoczynku” i znosi wszelkie sprzeczności.

Nie warto nawet pytać: nadzieja to i wiara czy też kolejna iluzja, którą w następnej książce Stasiuk zniszczy. Należy ufać i czekać. Jego utwory bowiem (mam takie wrażenie) bardziej od niego samego wiedzą gdzie mają iść i po co. Ale to chyba bardzo dobrze...

Anna Nasitowska

Kto się boi dzikich?

Widmo młodej poezji zawisło nad polską literaturą. W niektórych budzi grozę, w innych — tylko niesmak, a jeszcze inni chętnie obłaskawiliby potwora. Co do tego bowiem, że samo zjawisko ma cechy demoniczne panuje zadziwiająca zgoda. Julian Kornhauser wybrał określenie „nowi dzicy” jako najbardziej przystające do nowej generacji. Konkurencyjna nazwa — to barbarzyńcy, zgodnie z tytułem jednej z generacyjnych antologii. Tom *Przyszli barbarzyńcy* z 1991 roku to jedna ze znaczących autoprezentacji pokolenia. Można też mówić o „pokoleniu «brulionu»”, co też jest samo w sobie znaczące — pismo „brulion” zasłużyło sobie bowiem na opinię czegoś mocno kontrowersyjnego. Ale jakby mogło być inaczej, skoro właśnie słowo „brulion” zostało wybrane na jego tytuł. Bruliony są brudne, a w każdym razie bywają pomazane, wypełnione zapiskami, a nie — skończonymi dziełami sztuki. Brulion to taki zeszyt, w którym pisze się to, co się chce, a nie — odrabia zadane lekcje. Można więc potraktować tytuł pisma jako ironiczny komentarz do „Zeszytów Literackich”, które raczej nie zaszokują czytelnika. Wiadomo z góry, czego się spodziewać, biorąc je do ręki. Jeśli pismo młodych urządza konkurs na „brulion poetycki” i „brulion prozatorski”, to z góry określa pewien kierunek poszukiwań. Dla historyka literatury pewne rzeczy są jasne od razu: trzeba odróż-

nić własny program, czyli autoprezentację grupy, od opinii o niej, formułowanej przez czytelników. W tym wypadku są one zgodne. Cóż stąd wynika? To, że „brulionowcy” osiągnęli swój cel. Chcieli, by uważano ich za dzikich i tak się stało.

Moment jest także znaczący, gdyż natrętne, dziennikarskie porównanie początków niepodległości z 1918 i 1989 roku narzuca się samo, wprost „wisi w powietrzu”. Niektórzy skłonni są wyciągać stąd wnioski optymistyczne. Na przykład Jan Błoński, krytyk o niewątpliwym autorytecie, w wywiadzie udzielonym Marcinowi Piaseckiemu wyraził się, że „gwałtowny wybuch poezji przypomina trochę lata po odzyskaniu niepodległości, czas «Skamandra»” („Gazeta o Książkach” z 13.09.1995). Dlaczego „trochę”? Bo nie do końca, bo są różnice... Ważniejsze niż to zastrzeżenie, pozornie tonujące opinię, wydaje mi się określenie „gwałtowny wybuch”, będące bardzo silnym podkreśleniem aprobaty dla samego zjawiska. I wiadomo co to znaczy, jeżeli jednocześnie pada porównanie ze „Skamandrem”: że zapowiada się coś więcej niż zwyczajna „zmiana warty”. Skamandryci to główny nurt poezji II Rzeczypospolitej, jej zasadniczy głos. Może awangarda miała rację, ale to „Skamander” stworzył język powszechnie akceptowany, czytelny nie tylko dla wąskiej grupy znawców. W rywalizacji różnych stylów poetyckich „Skamander” zajął miejsce najbardziej eksponowane. Nie sądzę, żeby Jan Błoński chciał bardzo rozwijać analogie między „Skamandrem” a „brulionem”. W istocie nie powiedział więcej, niż: oni są ważni, mogą stać się tak ważni jak Skamandryci. Ta analogia może kryć jednak w sobie coś więcej, wydaje się obiecująca i zarazem niepokojąca jako spojrzenie z pewną (może opacznie wybraną) perspektywą historyczną.

Jak się odciąć?

Obserwując opinie krytyczne o poetach „brulionu”, można odnieść wrażenie, że poczucie zerwania ciągłości przez tę grupę jest bardzo silne.

Skamander też z początku wydawał się grupą niezwykle wojowniczą. *Herostrates* Lechonia, *Czarna wiosna* Słonimskiego — to utwory, które dziś jeszcze mogą budzić emocje. Przekonałam się niedawno na własnej skórze, gdy w swojej książce historycznoliterackiej (*Trzydzieście lat 1914–1944*, w serii: „Mała historia literatury polskiej”) usiłowałam zamieścić cytaty z *Herostratesa*. Ponieważ fragment komentarza mówił właśnie o drastycznych momentach wystąpienia Skamandrytów, postanowiłam umieścić taki cytat:

Jeżeli gdzieś na Starym pokaże się Mieście
I utkwii w was Kiliński swe oczy zielone,
Zabijcie go! — A trupa zawlecćcie na stronę
I tylko wieść mi o tym radosną przynieście.

Wydawnictwo zaprotestowało. Po dyskusji, z *Herostratesa* ocalała zwrotka z propozycją zburzenia Łazienek królewskich. Nie wiem dlaczego, właściwie powinno być odwrotnie, przecież Kiliński już umarł, uśmiercić go więc nie można, za to w Łazienkach dałoby się jeszcze to i owo uszkodzić. Na dodatek ten Kiliński jest papierowy — wprost z wiersza Słowackiego. Ale widać, słowa te jeszcze dzisiaj brzmią bardzo mocno.

Była w tamtych czasach mowa również o barbarzyństwie. Pisał o tym Tuwim:

— Poezja — jest to, proszę panów skok,
Skok barbarzyńcy, który poczuł Boga.

Ten barbarzyńca czasem używał nawet tzw. brzydkich wyrazów, choć norma w tych sprawach była trochę inna. Ale i dziś czuje się w tym siłę, gdy poeci piszą o tłumie, pijanym i dzikim tłumie, gdy patriotyczny obrządek nazywają „pustą hecą”, albo gdy mowa o „śliskich, drżących łapach”, które miętoszą piersi kobiet.

Skamander — to byli nowi dzicy 1918 roku, przyjęci łaskawie przez publiczność, oklaskiwani i podziwiani. Ich bunt został zrozumiany od razu — jako głos oczyszczający atmosferę, zerwanie z ciężkimi kompleksami okresu, gdy literatura musiała przejmować na siebie szczególne zadania.

Robert Mielhorski w artykule zamieszczonym w 5 numerze „Odry” z 1996 roku kwestionował powracające wciąż porównywanie obu początków niepodległości, a nawet uważał, że jest ono szkodliwe.

Mówiąc o tych konsekwencjach mam na myśli przede wszystkim niedobry wpływ krytyki na psychikę młodych autorów. Ich oczekiwanie na pokolenie geniuszów, na generację co najmniej dorównującą spektakularnym sukcesom Skamandrytów w dwudziestolecie okazało się w jakimś stopniu demoralizujące. A trzeba pamiętać, że oczekiwanie to zostało zrazu przyjęte przez młodych jako bezbłędna diagnoza stanu faktycznego.

Bo też była to diagnoza — odpowiadam Mielhorskiemu — tyle że nie dokonań, a szans. Gdyby porównanie ze „Skamandrem” przeprowadzono nieco rzetelniej, od razu uświadomiono by sobie istotne różnice. Za szybko zaczęto myśleć o tym, że „Skamander” stał się rodzajem literackiego centrum, wykreował najsilniejszy styl poetycki

dwudziestolecia. Stało się tak, gdyż młodzi w momencie debiutu, gdy wszystko było jeszcze przed nimi, umieli celnie uderzyć. Ich bunt miał mocne podłoże.

„Skamander” zaatakował podstawowy język, jakim rozmawiano o sprawach narodowych — język romantycznej tradycji, traktowanej nie jako tradycja literacka, ale jako jeden ze stylów życia społecznego. W momencie odzyskania przez Polskę niepodległości była to sprawa kluczowa i to Skamandryci wykonali znaczący gest buntu. Był on bardzo potrzebny, choć wcale nie doprowadził do zerwania ciągłości. Tym bardziej, że sami Skamandryci zaczęli po język odrzucony sięgać coraz częściej i częściej, w miarę przejmowania na siebie obowiązków i odpowiedzialności wynikających z roli, jaka im przypadła. Kulminacja nastąpiła w latach II wojny, gdy nikt już nie wzywał do zburzenia Łazienek — wręcz przeciwnie, wszystkie widoki utraconej Warszawy spowiła nostalgiczna mgła.

Najwyraźniejszą manifestacją buntu przeciwko dotychczasowym wartościom jest wiersz Marcina Świetlickiego *Do Jana Polkowskiego*. Tu widać możliwy kierunek dyskusji i padające argumenty — trzeba nazwać po imieniu rzeczywistość i przestać kultywować smutne przypadłości poezji stanu wojennego z jej etycznym zadęciem, pryncypialnością, ułatwieniami. Wartości były dane, wiadome z góry, podległe dyktatowi zbiorowego obowiązku, podparte autorytetem religii, stosowanym na wyrost i przez to wątpliwym. Ale obiektem ataku jest Polkowski i nikt więcej — jeśli zapytamy na kogo jeszcze dałoby się rozszerzyć atak, okazuje się, że na Polkowskim sprawa się kończy. Duszna, paraliżująca myślowo atmosfera lat osiemdziesiątych zostaje sprowadzona do Polkowskiego, który ani nie był jej głównym twórcą, ani sztandarowym reprezentantem tego stylu myślenia, który już nie jest w stanie opisać świata. Dziś wydaje się, że dokonano pewnej podmiany, usiłując politykę sprowadzić do etyki, a tę zaś — wpisać zbyt łatwo w racje religii. „Biblia i koniecznie coś w jidisz” — jak szydzi Świetlicki, starczały za argument ostateczny i rozstrzygający. „Bóg, honor, ojczyzna”, przyprawione innym sosem stylistycznym załatwiały wszelkie wątpliwości.

Jeżeli w 1989 zacząć się miała nowa poezja — powinna ona szybko pozbyć się tamtych naleciałości, pokazać co stało się nieaktualne.

Młodzi poeci natychmiast wychwycili sprzyjającą koniunkturę dla postaw buntowniczych. Ale bunt właściwie się wyczerpał. Nie byli przygotowani na atak. Chętnie zrzuciliby z ramion płaszczy Konrada, niestety, zaplątali się w szatni, nie bardzo zdając sobie sprawę, jak

wygląda to, czego szukają i gdzie może wisieć. A może — przestraszyli się podobieństwa owego działania do prokuratorskiej togi i postanowili dać spokój autorytetom i narodowym świętym. Zadrżeli przed Kilińskim, Kilińskim z lat osiemdziesiątych. Za Kilińskiego wystarczył jednoosobowo Jan Polkowski.

Nie tak łatwo zostać buntownikiem, nie wystarczy wyjść i się zamachnąć. To powinno być czytelne i przynieść oczyszczenie. Na dodatek nie można z tym czekać: moment na bunt mija szybko i się nie powtarza. Kiedy w 1992 poeci „brulionu” spalili pod Pałacem Kultury własne wiersze, można się było spodziewać, że zaraz padną argumenty. Nie padły. Jesteśmy już kilka lat później i widzimy, że po kilku beładnych gestach pojawiło się czekanie na upragnioną rolę Skamandrytów, czyli zajęcie miejsca establishmentu kulturalnego. To spełniło się na naszych oczach — jako odyseja Pampersów w telewizji.

Nie znaczy to, że nie dostrzegam nowych wartości w młodej poezji. Dwudziesto- i trzydziestolatkom nie udało się skamandrycka sztuczka z 1918 roku: ustanowić cezurę, zerwać ciągłość, odciąć się umiejętnie, wyreżyserować swoimi tekstami wielki klaps historii. Robią wszystko, żeby ogłosić: to od nas zaczyna się historia literatury w niepodległej Polsce!

Dodajmy, że rzeczywistość polityczna w Polsce wcale im tego nie ułatwiała. Wiele zrobiono, żeby przejście rysowało się jako łagodna, pokojowa zmiana, pozbawiona oprawy w postaci gwałtownych gestów. Dla historyka literatury teza, że Skamandryci nie dokonali jakichś oszałamiających wynalazków poetyckich jest banalna. Operowali pewnym uproszczeniem dykcji poprzedników. Ich rolą było wpisanie buntowniczego głosu w chwilę historyczną, odrzucenie balastu przeszłości. Tak się „robi cezurę”. Wiedzą o tym dobrze młodzi poeci i prozaicy. Ich taktyka opiera się na kilku zasadach: przede wszystkim nie przyznawać się do jakichkolwiek związków z bezpośrednią przeszłością, udawać generację, która narodziła się wczoraj. Głęboka amnezja. Nawet jeśli bunt ma niezbyt mocne podstawy, to trzeba pokazać, że nowa literatura jest tylko grą między ludźmi, którzy urodzili się po magicznej dacie 1960 roku.

Nowa Nowa Fala

Jeśli powraca wciąż teza o „zerwaniu ciągłości” przez młodych gniewnych, to warto zapytać, jaki ze stylów poetyckich jest im najbliższy. W antologii *Macie swoich poetów* (trudno o bar-

dziej wyrazisty tytuł, a właściwie wezwanie: ach, uznajcie nas wreszcie!) na ostatniej stronie znalazł się pogładowy schemat, według którego młodą poezję można przypisać do kilku nurtów — jako o'haryzm, totart, neodada itd. W licznych omówieniach młodej poezji, pisanych przede wszystkim przez rówieśników przywoływane są najróżniejsze koligacje.

„Wydaje się, że duchowym przewodnikiem tej generacji (być może nawet «intuicyjnym» przewodnikiem) jest Adam Zagajewski ze swoją koncepcją sztuki samotnej” — pisze Jarosław Klejnocki we wstępie do pokoleniowej antologii *Po Wojaczku. Brulion i niezależni*. Kilka akapitów dalej powołuje się na „szkołę nowojorską”, wspominając o twórczości Franka O'Hary. Jeszcze trochę dalej wspomina klasycyzm i jego patronów — Herberta i Jarosława Marka Rymkiewicza. Daje to obraz niespójny, bo połączenie O'Hary z klasycyzmem to figura niemożliwa do wykonania.

Tak naprawdę mamy w nowej poezji kilka stylów. Nurt klasycyzujący i neobarokowy sięga w istocie do poezji polskiej lat sześćdziesiątych, przypomina jej osiągnięcia i niewiele ma wspólnego i z samą atmosferą buntu, i z akcjami „zlali mi się do środka”. Trudno nawet rozciągać na ten nurt pokoleniowe nazwy — jak nowi dzicy. Powiedzmy, że Klejnocki, Tkaczyszyn-Dycki, czy Koehler to wyjątkowo oswojeni dzicy, u których żadnego zerwania ciągłości nie da się zaobserwować. A jednak wręcz przeciwnie, widać wysiłek podjęcia wielu kulturowych nawiązań, wpisania się w tradycję dalszą i bliższą.

Drugi nurt — rzeczywiście buntowniczy — sygnalizują nazwiska Świetlickiego, Podsiadły, Barana. Niewiele ma wspólnego z klasycyzmem. Wydaje się, że stanowi jego zaprzeczenie — preferując codzienność, konwersacyjność posuniętą do cytowania tzw. „chamskich odzywek”. O'Hara, owszem, pasuje tu do jednych poetów lepiej (np. do Podsiadły), do innych gorzej.

Najpoważniejszy udział w kształtowaniu stylu tej części młodej poezji miała jednak Nowa Fala. Wydaje mi się to dotąd nie wypowiedzianą i ukrywaną prawdą, która powinna wreszcie skorygować pospiesznie głoszone opinie. Jednakże nie Zagajewski, w każdym razie nie Zagajewski jako autor *Solidarności i samotności* i emigracyjnych tomów wierszy, w których dominują błyski piękna i zdarzenia ze świata ustabilizowanego, sytego, a kontemplacyjna postawa poety wyparła całkowicie odruchy niezgody. Artysta celebrował bycie artystą, przynależność do kultury, swoje „ja”. Już sam tytuł rozważań Zagajewskiego nosi piętno lat osiemdziesiątych. *Solidarność* z innymi, wspólnota

i zaangażowanie polityczne, czy też *samotność* artysty, prawo do poszukiwań, a nawet pomyłek? Ani jedno, ani drugie — bo sam dylemat przykrojony został do myślowych mitów późnokomunistycznego okresu. My znaczy: solidarni, społeczeństwo opozycyjne wobec władzy, my — bo są i oni. To kanon obowiązków, w których nie do końca mieści się „ja” artysty.

Nowa Fala zapewne w ogóle nie istnieje już w takiej postaci, jaka bliska jest jako tradycja nowym dzikim. I może nigdy nie istniała — od początku uplątana w politykę, w rzeczywistość PRL-u. Jeśli jednak przejrzymy tomy młodych poetów, to teza o zerwaniu ciągłości nie wytrzymuje konfrontacji z tekstami. Tu motto z Barańczaka, tam — z Pawlaka...

Ukłony wobec starszych braci są nie tylko grzeczne. To nie kurtuazja przecież, gdy czytamy w wierszu Darka Foksa: „...mocno przepalony Głos Ameryki/ podarował nam głos Barańczaka...”.

W wierszu Krzysztofa Jaworskiego *Niebieskie oczy proletariatu* trudno doprawdy nie dopatrzeć się odwołania do *W fabrykach udajemy smutnych rewolucjonistów* Kornhausera. Wiersz Marcina Sendeckiego opatrzone mottem z Antoniego Pawlaka jest rodzajem przypisu do dwóch wersów autora *Książeczki wojskowej*. Jacek Podsiadło wybierając jako motto wiersza *Konfesata* fragment *Widokówki z innego świata* odwołuje się do Barańczaka jako poety, który poza polityczną realnością widzi coś jeszcze, jakiś niezdefiniowany ból, być może nieusuwalny. Tyle że o'haryzm brzmi znacznie lepiej i bardziej pasuje do strategii niż (proszę wybaczyć) barańczakizm.

W wierszach młodych poetów widać realia, które wprowadziła Nowa Fala: fabryka, robotnicy, ulica, na której deszcz zmywa plakaty wyborcze (obojętne jakiego ugrupowania), ruchome obrazy telewizji, kochankowie w przypadkowych wnętrzach, porażająca brzydota polskich miast. Tyle że nieufność nie została wpisana w schemat my-oni, a pojęta w sposób szerszy, bo obejmuje wszelkie struktury poza bezpośrednim doświadczeniem, wszelkie gotowe formuły, także odnoszące się do nowego porządku demokracji. Widać w poezji młodych stosowanie podobnych chwytów. Wiersze są często anaforycznymi ciągami, serią powtórzeń mnożonych po to, by wreszcie zabezpieczyć, czy zrobić efektowny unik. Lakoniczne zdania Krynickiego znalazły zdumiewająco wielu naśladowców. Interpunkcyjne i wersyfikacyjne wynalazki Nowej Fali weszły do normalnego zestawu środków — wiersz wolno zacząć od dwukropka, a skończyć — na przykład, myślnikiem.

czemu brak surm anielskich lub
innych odgłosów

— tak dzieli tekst na wersy Marcin Baran. Dlaczego tak? To oczywiście anarchizująca przerzutnia, wynalazek formalny Nowej Fali, świetnie opisany przez Marię Dłuską w książce *Próba teorii wiersza polskiego*. Taki wiersz chce być szokiem; przez swoją wersyfikację odwołuje się nie do spokojnej melodii języka, ale do krzyku.

Trudno pojąć, dlaczego Kornhauser dostrzega u młodych „nieprawdopodobnie głęboki autobiografizm”. Nie większy niż w jego pokoleniu i mniej znaczący niż w jego powieściach — bo mniej naznaczony zakrętami historii. Ale podobny — bo właśnie to, co prywatne, uważane jest za podstawowe i bardziej prawdziwe od tego, co publiczne, zaśmiecone szczątkami martwych ideologii.

My — mieszkańcy tego kraju

Najistotniejsze wydaje się jednak to, że młodzi poeci wciąż szukają jakiejś szerszej formuły obejmującej rzeczywistość społeczną, moment życia zbiorowego. Piszą wiersze pod tytułem *Polska* (może być *Akslop* Miłosza Biedrzyckiego, czy *Polska i Polska 2* Marcina Świetlickiego), poprzez swoją wrażliwość szukają wyrazu dla przeżyć, które nie tylko ich dotyczą. Taki wiersz jak *Tym razem obędzie się bez ofiar* Marcina Senddeckiego wyrasta wprost z doświadczeń Nowej Fali, z jej zdolnością kreowania jakiejś nieoficjalnej wspólnoty, łatwością mówienia „my”, przechodzenia z codzienności na poziom społecznych uogólnień. „Będzie święto, będziemy jeść/ ciastka” — pisze Senddecki pokazując podmiot zbiorowy, my — tłum, nie dający się zamknąć w żadnym oficjalnym podsumowaniu, tak samo jak kiedyś daleki od gazetowego uogólnienia, mało patetyczny, skłonny do postawy prześmiewczej. „My” pokoleniowe nie pojawia się w tych wierszach, „my” to mieszkańcy tego kraju, każdy zanurzony w swojej codzienności, jakoś przeciętny i jakoś samotny. Szokiem może być wyłącznie to, że przełom nastąpił, a niewiele się zmieniło, w każdym razie nie — diametralnie.

Język gazety, telewizji przestał być malowniczym obiektem ataku, choć nadal pozostała nieufność. Każde z oficjalnych mediów jest dla młodych poetów z założenia fałszywe i nie zasługuje na wiarę. Jeśli Świetlicki pisze „niczego o mnie nie ma w Konstytucji” — to zdanie takie można traktować jako dalszy ciąg sławetnej formuły Karaska,

poszukiwania *Prywatnej historii ludzkości*. I wiersz Świetlickiego *Le gusta este jardin?* tak formułuje opozycję: jest jeszcze coś, prawda chwili, czy nieusuwalny dramatyzm bycia. A zatem — tak jest zawsze. Dla Nowej Fali, wydawałoby się, ten spór miałby wyraźnie polityczne znaczenie i musielibyśmy pytać, no dobrze, ale w jakiej Konstytucji, czy chodzi o Konstytucję PRL? (pamiętajmy jednak, że nie ma nowej konstytucji i nie było w momencie pisania tego wiersza). A przecież i w wierszach nowofalowych nieufność sięgała często głębiej, dotyczyła wszelkich form oficjalnych, polegała na przekazywaniu „czegoś jeszcze”, egzystencjalnego bólu, rozchwiania, niejednoznaczności. „Jak boli/ Ciebie twój człowiek” — przytoczmy tu fragment z Barańczaka, ten właśnie, który cytuje Podsiadło.

Zbieżność postaw „nowych dzikich” z Nową Falą dotyczy podstawowych wartości, które przyświecają pisaniu wierszy. W końcu chodzi wciąż o *Świat nie przedstawiony* i nie przedstawiony język. Jeżeli polski język potoczny nasycony jest wulgaryzmami to poeta nie może uciec przed tym do ogrodu sztuki.

Cóż to za stajnia Augiasza!

zamiast:

Ale bajzel!

Naturalnie: można też
zamieszkać w katedrze
z maszynką elektryczną,
materacem w jakimś
kącie.

— tak brzmi wiersz *Specyficzna odmiana literatury dla młodzieży* z tomu Świetlickiego *Trzecia połowa* (1996). „Menele w wiklinach piją wino” — pisze Stasiuk. Dla mieszkańca katedry jest to pewnie straszne, że poeta używa słowa „menel”. Wiersze nowych dzikich w znaczącej części nie należą do gatunku utworów, które da się bez problemu czytać w kościele. A przecież w kościołach miało miejsce tak wiele wydarzeń literackich lat osiemdziesiątych. Powiedzmy: „NaGłos”, gazeta mówiona... A jednak nie sądzę, żeby atak młodych na Jana Polkowskiego mógł być rozszerzony na przykład na poezję Bronisława Maja. U Maja nie ma może szokującej, brutalnej potoczności, ale widać codzienność i zaufanie poety do tego właśnie, co z niej wyrasta. „Brulionowe” wiersze zdumiewająco bliskie są wierszom Ryszarda Holzera z tomu *Życiorys* (1982) czy Tomasza Jastruna

z *Promieni błędnego koła* (1980), pisanych przed paroksyzmem stanu wojennego.

Młodym podoba się pacyfizm, anarchizm i inne wartości kontestacji — po raz pierwszy wprowadzone przez Nową Falę. To, że *undergrund* przeobraził się w latach siedemdziesiątych w polityczną opozycję, a lata osiemdziesiąte wpisały to wszystko w schemat my — oni należy przypisać okolicznościom historycznym. Ale przecież wczesnych tekstów nowofalowych czy twórczości nieco młodszych kontynuatorów, jak Antoni Pawlak czy Ryszard Holzer, nie da się zamknąć do końca w politycznym schemacie. Schemat narzucała sytuacja, zresztą nie od razu i nigdy do końca. Świadomość, że poza krzykiem protestu potrzebne jest budowanie świata wewnętrznego, była dość powszechna. I, trzeba to przyznać, Podsiadło cytując Barańczaka potrafi dostrzec u niego to skomplikowanie. Nowa Nowa Fala usiłuje spojrzeć jeszcze raz na świat nie przedstawiony: brudne miasta, brak pomysłu na zrobienie czegoś epokowego, frustracja, fala chamstwa.

Czytając tekst Juliana Kornhausera *Nowi dzicy* (w jego książce *Międzyepoka*) miałam ochotę zapytać: dlaczego nieufni i zadufani zamienili się rolami? Ale to nie jest do końca tak. Ostatni tom Świetlickiego *Trzecia połowa* to obraz buntu mocno już ustatiecznionego. Wiele wierszy, bez których trudno byłoby wyobrazić sobie zbuntowanych, powstało jeszcze pod koniec PRL-u. Pokoleniowość jest mocno wątpliwa: urodzeni po 1960 roku to ludzie o bardzo różnych doświadczeniach i w różnym wieku. Style się powtarzają: jedni sięgają do lat sześćdziesiątych (klasycyzm, barok), inni — do siedemdziesiątych. Reżyseria wydarzenia pod tytułem: Przełom! — zawiodła w wielu punktach. A o żadnym zerwaniu ciągłości nie może być mowy.

Wiele z tego, co pisze się na temat młodej poezji, a pisze się sporo, to monotonne składanie obrazu wyłącznie przy użyciu faktów, które nastąpiły po domniemanym przełomie. I choć ciągle słyszeć narzekania, że przełom był niewystarczający, za mało głęboki i niewiele wniósł, to jednak mam wrażenie, że ujawniając całkiem pokażne wpływy nowofalowe, odkrywam Amerykę, która powinna dawno już być odkryta. Jakoś nie sięga się do lat PRL-u. Z niechęci? Z ukrytej potrzeby, żeby przełom jednak nastąpił? Bo przecież czytelnicy poezji mają dobrą pamięć. Zazwyczaj czytają książki...

Ponieważ zaakceptowano bez większych zastrzeżeń tezę o zerwaniu ciągłości, słynny wiersz Świetlickiego do Polkowskiego mógł stać się pokoleniowym manifestem, choć w 1988 roku był pisany raczej jako

połajanka wśród poetów wyrastających z podobnych tradycji. Jakby między urodzonymi przed i po 1960 roku rzeczywiście zarysowała się jakaś bardzo gruba kreska.

W przewrocie najbardziej przewrotny okazał się pomysł kontynuacji. Mistrzowie dali się sprowokować. Protestują. Więc jednak — udał się przewrót.

Grażyna Borkowska

**„Wyskrobać starą zaprawę
z pomnika polskiej literatury...”
O „młodej” prozie kobiecej**

1. Twórczość kobieca, literatura kobieca, proza kobieca to terminy, których prawomocność i sensowność podważa się przez pokazanie, iż pole wspólnoty wiążącej utwory poszczególnych pisarek jest nieskończenie węższe od dzielących je różnic, że substancjalna jedność literatury kobiecej nie opiera się na wyróżnialnych cechach stylistyczno-językowych, a ekshibicjonistyczny gest podmiotu mówiącego, który odsłania swą seksualność (piszę jako kobieta, piszę jako mężczyzna), nie stanowi dostatecznie mocnego argumentu na rzecz „kobiecości” czy „męskości”, ponieważ jest ściśle skonwencjonalizowany, podległy prawom gatunku: w poezji częsty, nie zwracający uwagi, w prozie — rzadki, rzadszy niż inne, równie wątpliwe, sygnały identyfikacji z konkretną płcią.

Zostawiam na boku polemikę z przytoczonymi sądami¹. Dzisiaj waż-

¹ O jednej sprawie muszę wszakże napisać: chodzi o artykuł wstępny pióra Włodzimierza Boleckiego *Wyznania feministy* (1), „Teksty Drugie” 1996 nr 1. Autor znalazł w moim wcześniej drukowanym artykule (*Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca*, „Teksty Drugie” 1995 nr 3–4) błąd drukarski, zawiniony całkowicie przez redakcję (zauważmy: jego własną redakcję), i na tym gwoździu zrobił zupełny, czyli uroczy pamflet na feminizm. Z takich łatwych okazji dżentelmen nie powinien korzystać.

niejszy od tych spostrzeżeń wydaje mi się fakt, że im dłużej myślę o kategorii literatury kobiecej, a szczególnie prozy kobiecej, gdzie trudniej niż w poezji liczyć na samoidentyfikację podmiotu, tym częściej dochodzę do wniosku, że sankcjonuje ją ostatecznie gest krytyka, a nie pisarza, i że rozstrzygających uzasadnień trzeba szukać w wypowiedziach metaliterackich, w przestrzeni zainteresowań współczesnej krytyki i teorii literatury. Kategoria literatury kobiecej jest nierozdzielnie związana z krytyką feministyczną, z narodzinami i rozwojem tej (stosunkowo) nowej dziedziny badań literackich.

I nie ma w tym nic dziwnego. Można powiedzieć z pewną dozą słuszności, że każda metodologia stwarza własny przedmiot refleksji, że każda inaczej wybiera z pola możliwości zarysowanych przez dzieło sztuki, inaczej rekonstruuje jego kształt i przypisywane mu znaczenia. Strukturalizm wykreował sobie właściwy obszar zainteresowań; i niejako dodatkowo, poprzez zagłębianie się w strukturę językową dzieła literackiego, ułatwił funkcjonowanie takich pojęć gatunkowych czy *quasi*-gatunkowych jak *nouveau roman* czy powieść autotematyczna: pojęć, które bez pewnego stopnia językowej wrażliwości i odpowiednich instrumentów lekturowych mogłyby się nie wyłonić z metaliterackiego niebytu.

Dla odmiany semiotyka ujmowała strukturę dzieła literackiego w terminach sytuacji komunikacyjnej, akcentując — nierównomierne zresztą — perspektywę nadania i odbioru, co pozwoliło z kolei uczynić przedmiotem odświeżającej analizy utwory klasyczne, wyposażone w wyrazistą fabułę i wyraziste postaci, by przypomnieć tu prace Barthesa o Balzaku, Greimasa o Maupassancie, Todorova o Boccacciu. Podobnie jest z krytyką feministyczną, która powołała do istnienia, potencjalnie obecną w literaturze, kategorię twórczości kobiecej, która nadała wielu rozproszonym utworom i konstelacjom pisarskim cechy kategoriałne, powtarzalne, składające się na kreowane i opisywane zjawisko. Kategoria literatury kobiecej, jak każda inna kategoria teoretyczna, podlega ocenie według kryteriów wewnętrznej spójności i przydatności. I nie może uchylić się od tej oceny. Ważną jednak sprawą, zupełnie elementarną i podstawową, jest to, że kategoria ta pojawia się m.in. w wyniku wewnętrznej ewolucji współczesnego literaturoznawstwa, i, szerzej, całej refleksji kulturoznawczej, że odpowiada zapotrzebowaniu na inne rozumienie, a też i inne kreowanie dzieła sztuki, akcentujące, jak pisał ostatnio Ryszard Nycz, jego (tj. dzieła) „stłumioną heterogeniczność, wpływ podmiotowych ograniczeń, konfliktów interesów i kulturowych (politycznych, społecznych, biolo-

gicznych) uwarunkowań”², a także, dodajmy, w wersji bliższej psychoanalizie niż krytyce różnic kulturowych, która głównie interesuje Nycza — związek ciała i tekstu, potencji erotycznej i artystycznej, itd. Sytuację krytyki feministycznej np. wobec strukturalizmu wyróżnia m.in. to, że jest ona znacznie bliższa sferze działań praktycznych, że budując swój wewnętrzny porządek pozostaje w najluźniejszym choćby związku z szerszym kontekstem społecznym czy obyczajowym, że tworząc kategorie teoretyczne nie zacierając swych sympatii, nie sili się na pozorny obiektywizm. Ale ogólny mechanizm jest zawsze podobny: to przekształcenia humanistyki, jej sposobów myślenia i procedur badawczych, pokazują nowe aspekty zachowań kulturowych, nowe zjawiska artystyczne, nowe sposoby lektury. W tym sensie kategorie krytyki feministycznej stały się w jakimś stopniu konieczne, odsłaniają — oczywiście w części — to, co dziś chcemy zobaczyć, to, co ma być odsłonięte, ale także, dodajmy uczciwie, milczą uparcie w wielu kwestiach — transcendencji, prawdy uniwersalnej i wiecznego piękna.

2. Dla opisu współczesnej prozy kobiecej, definiowanej luźno jako zbiór utworów kobiecego autorstwa, odwołujących się do kobiecych doświadczeń egzystencjalnych lub też przedstawiających sytuację kobiety w świecie, ważne jest przede wszystkim to, że istnieje grupa autorek, które świadomie kształtują swe pisarstwo poza myśleniem wspólnotowym, wyrosłym z kręgu doświadczeń typowych dla polskiej kultury, poza najbliższą tradycją literacką (co nie przeszkadza, rzecz jasna sięgać, bo inaczej nie można, do innych mniej oczywistych wzorów, np. prozy poetyckiej lub dzieł literatury zachodniej, głównie anglosaskiej). Autorki te prowokują publiczność drastycznością opisywanych sytuacji, czasami zaś skłaniają do myślenia. W każdym natomiast przypadku naruszają związek, w polskiej kulturze obligatoryjny i oczywisty, pomiędzy talentem, umiejętnością sprawnego, czy nawet bardzo sprawnego pisanego a obowiązkiem angażowania się w sprawy wagi absolutnej — transcendencję, Boga, historię, służbę społeczną, zagadnienia etyczne. W tym przypadku (Gretkowska, częściowo Filipiak, pozornie Goerke) ów talent jest manifestacyjnie zużywany na rzeczy drugorzędne, ludyczno-kabaretowe, perwersyjne, marginesowe, jeśli punktem wyjścia uczynić jakąś

² R. Nycz *Dziedziny zainteresowania współczesnej teorii literatury*. Referat wygłoszony na Zjeździe Polonistów, maj 1995 (praca w druku), maszynopis powielony, s. 12.

zdroworozsądkową hierarchię spraw i problemów. Ta ludyczność wyróżnia najmłodszą prozę, czyni z niej nieco inne zjawisko niż pisarskie próby i spełnienia autorek starszej generacji, Marii Nurowskiej, Anny Bojarskiej, Zyty Oryszyn, a nawet Krystyny Sakowicz, pisarek, które starały się za wszelką cenę, nawet za cenę tandetnego schematyzmu, melodramatyczności lub wielosłownia, połączyć indywidualną biografię z losem zbiorowości, dzieje rodzinne z dziejami historycznymi, przestrzeń oficjalną z przestrzenią życia prywatnego. W prozie najmłodszej opozycje te nie pojawiają się, a jeśli funkcjonują, to na prawach niewiele mówiącego marginesu.

Dla opisu „młodej” prozy ważne jest to, że współczesna krytyka literacka, także ta z kręgu feministycznego, choć nie wyłącznie, postrzega — chce postrzegać — literaturę jako przestrzeń oddaloną od uniwersaliów i momentów wiecznych, przesyconą konfliktami, uwarunkowaniami biograficznymi, społecznymi, biologicznymi, jako przestrzeń, by posłużyć się raz jeszcze określeniem Nycza, labilną, czy też w sensie dosłownym lub metaforycznym — graniczną (kresy, mniejszości), podporządkowaną doświadczeniom intymnym, jedno-razowym, egzotycznym, w której to co własne walczy o prawo do istnienia, buntuje się (nawet z młodzieńczą przesadą) przeciwko zastanym konwencjom i szuka własnej tożsamości.

Jak więc widać, ta współbieżność obu nurtów: literackiego, nastawionego na indywidualną i grupową egzotykę, oraz krytycznego, pogodzonego ze swą epizodycznością i fragmentarycznością, jest wyraźna, co w szczególnych przypadkach prowadzi do charakterystycznej wymiany ról. Niezłymi eseistkami, sprawnie władającymi krytycznym piórem, są prawie wszystkie pisarki młodego (młodszego) pokolenia: Gretkowska, Goerke, Filipiak, Tokarczuk. Tymczasem historyczki literatury i sztuki, zorientowane na wartości określane umownie jako feministyczne lub kobiece — rozszerzają swój warsztat pisarski i sięgają po prozę (Nasiłowska, Bolecka, Iwasiów, Kuryluk, Umińska, publikująca pod pseudonimem — Bożena Keff).

Oczywiście nie sposób nie zauważyć, że łączenie poszczególnych ról — pisarskich i krytycznych — jest w ogóle cechą współczesnego życia literackiego, że zaciera się granica pomiędzy wypowiedzią literacką i metajęzykową, że tak bodaj realizuje się jeden z mniej niepokojących przejawów postmodernizmu, że połączenie to dotyczy także piszących mężczyzn: Marcina Barana, Andrzeja Stasiuka, Jarosława Klejnockiego, Krzysztofa Vargi, Karola Maliszewskiego, Adama

Wiedemanna, czy z innej strony patrząc — Marka Bieńczyka i Tadeusza Komendanta, a nawet twórców starszego pokolenia (Jarosława Marka Rymkiewicza).

Trzeba jednak powiedzieć, że inaczej niż wymienione wyżej pisarki, autorzy ci podejmują czasami próby przekroczenia własnego horyzontu artystycznego, czasami (ci najodważniejsi i najciekawszy: Stasiuk, Baran, w przeciwieństwie do komercyjnie ostrożnych, a nawiasem mówiąc także jawnie mizogynicznych — Vargi czy Klejnockiego) wybierają wbrew sobie, wbrew własnym interesom pisarskim lub badawczym. Chwalą to, czego by nigdy sami nie napisali. W kręgu kobiecym raczej się tak nie dzieje. Tutaj pisanie, choć rozłożone na różne gatunki, przybiera formułę całkowicie integralną lub, jak kto woli, monotematyczną, samopotwierdzającą feministyczne tropy i rozpoznania.

3. Te uwagi wstępne wyznaczają pole szczegółowych badań w odniesieniu do najmłodszej prozy kobiecej. Można oczywiście dokonywać refleksji i uściśleń przy używając różnego typu narzędzi. Moje są stosunkowo płynne i nie zobowiązują do precyzji, ale chyba dość trafnie oddają ducha tej prozy, jej ponadjednostkowe artykulacje i wcielenia. Wszystkie napięcia rozgrywają się w trzech sferach emocjonalnych: dotyczą poczucia obcości (w świecie, w świecie polskim), poczucia inności (nietożsameso z obcością i związane z próbą tworzenia własnych mitologii) oraz paradoksalnego, choć subiektywnie całkiem zrozumiałego pomieszania tego, co własne i cudze, tego, co nowe i stare, znane i nieznane, autentyczne i odziorowane, naturalne i kulturowe, zdeterminowane i podlegające wolnemu wyborowi. Omówię pokrótce te punkty.

3.1. Wspomniana sfera obcości to punkt wyjścia, a także i punkt honoru, dla takich pisarek jak Gretkowska, Filipiak, Goerke. Debiutujące w warunkach „brulionowego” skandalu starały się podtrzymać tę atmosferę kontestacji i dystansu wobec oficjalnej kultury. Ułatwiała im to sytuacja emigrantek. A raczej „emigrantek”, pisanych w cudzysłowie. W sensie literalnym oczywiście emigrantkami nie były, jeśli iść np. za definicją Janusza Maciejewskiego, który przyjmuje, że emigrantem jest ten, kto wyjeżdża z własnego kraju, by uniknąć presji miejscowej władzy. Na pewno jednak wybrały świadomie życie poza krajem i w ich późniejszych poczynaniach, myślę tu o happenin-gach Izabeli Filipiak, a także o jej wypowiedziach prasowych i телеви-

zyjnych³, pojawiło się uczucie dumy, iż temu niewątpliwie trudnemu doświadczeniu samotności na obczyźnie lepiej lub gorzej sprostały — pracując, pisząc, nie spadając do roli emigrantów Mrożka — wyobcowanych, biernych, bezwolnych, definitywnie skończonych.

Związały swój los biograficzny i los swych bohaterów z wielkimi metropoliami — Paryżem, Nowym Jorkiem, z przestrzenią egzotycznych podróży, np. Nataszy Goerke do Tybetu, z przestrzenią, która zapewniając chwilową anonimowość, dawała równe szanse startu — swoim i obcym, zacierała różnice, prowokowała do nadzwyczajnej aktywności, podejmowanej w nadzwyczajnych okolicznościach lub — przeciwnie — zezwalała na zupełną bierność i całkowity luz (nie przypadkiem obie pisarki, Goerke i Filipiak, mówiły w swych opowiadaniach o faktycznej lub mitycznej podróży na Wschód, a więc w regiony takiej refleksji filozoficznej, która znosi konflikt pomiędzy biernością i aktywnością, działaniem i spoczynkiem).

Świetną ilustracją tych zmiennych stanów aktywności i wyłączenia jest pierwsza powieść Manueli Gretkowskiej *My zdies' emigranty*, przynosząca zapowiedź niemałego talentu i błyskotliwej inteligencji. Po wyjeździe do Paryża bohaterka Gretkowskiej podejmuje się wielu atrakcyjnych zajęć intelektualnych i towarzyskich, które zacierają w pamięci ostatnie migawki z życia w Polsce: strajki studenckie z roku 1988, manifestacje w Krakowie i w Nowej Hucie; zagłębia się w pracę badawczą, która odsłania przed nią zupełnie nowe rewiry wiedzy, i która ma posmak przygody intelektualnej. Wiąże się z poznawaniem Paryża, jego zaułków, bibliotek, rękopisów, ze smakowaniem nazw ulic i placów, potraw i barw, z poznawaniem wspaniałej, w jakimś sensie egzotycznej kultury, niezwykle bogatej, niezgłębionej, palimpsestowej, odsłaniającej pod tekstem głównym ukryty szyfr: rolę i miejsce kobiety w chrześcijaństwie, a więc także rolę i miejsce kobiety w nowożytnym świecie.

Te tematy, podejmowane na Zachodzie przez tzw. teologię feministyczną, nie były prezentowane nachalnie, przeciwnie, w powieści Gretkowskiej egzotyka wyłaniała się w sposób naturalny z fabularnych uwikłań bohaterki — ambitnej badaczki antropologii, pozwalając się ugłaskać, a autorka sprawiała wrażenie niewinnego i radosnego dziecka, które pobiegło do przodu, zwabione bogactwem i urodą świata. Dziewczęć, programowa niedorobłość Gretkowskiej z czasów pierwszej powieści stanowi element jej ówczesnej strategii literackiej,

³ Myślę tutaj przede wszystkim o opiniach, które znalazły się w biograficznym filmie E. Pytki-Chylarewskiej *Izabela Filipiak, czyli podwójna amnezja*.

którą można określić terminem: wyrafinowana niewinność, lub odwrotnie — niewinne wyrafinowanie. Gretkowska wsparła się autorytetem Czesława Miłosza, publikując w przedmowie jego pochlebną opinię o powieści, nawiasem mówiąc, mam wątpliwości, czy list jest autentyczny, a obok tego aktu uległości wobec Autorytetu zamieściła purnonsensowną dedykację: *mojej żonie*. Podobnie zachowuje się bohaterka jej powieści: z pozoru poddana akademickim rygorom faktycznie się z nich wyłamuje drobnymi aktami buntu i prowokacji (oto np. podczas egzaminu do Akademii Sztuk Pięknych maluje obraz krwią miesięczną i cieszy się z pochwał nieświadomych żartu? podstępny profesorów).

Później było już znacznie gorzej. Dziecko podrosło i zaczęło zdradzać upodobanie do dziwnych, brzydkich, najczęściej po prostu nudnych zabaw. Świat stawał się grą (jak w *Tarocie paryskim*) lub wodewilową sceną (jak w *Kabarecie metafizycznym*). Ten nowy Paryż nie tylko nie był wart mszy, ale nawet złamanego franka. Autorka nie tylko nie odśloniła celu nowych prowokacji (słynna łechtaczka, która stała się obiegowym motywem krytycznym ubiegłego sezonu), ale w ogóle zrezygnowała z sugerowania, że mają one jakiś powierzchniowy lub ukryty sens, że jest w nich jakikolwiek duch poza literą.

Inna, bardziej ciekawa i zagadkowa, jest droga pisarska Filipiak. Znowu jednak wydaje się, że dzieło pierwsze, zbiór opowiadań *Śmierć i spirala*, przerasta późniejsze dokonania. *Absolutna amnezja*, powieść duszna, ponura, stanowi miejscami świetną, miejscami niejasną próbę opisanego rytuałów inicjacyjnych, które wprowadzają bohaterkę w świat dorosłego życia i historii. W *Absolutnej amnezji* obraz jest niezwykle gęsty, zarysowany bardzo mocnymi kreskami; autorka wykorzystuje jakości estetyczne i narracyjne trudne do uzgodnienia: satyrę, groteskę i monolog wewnętrzny, narrację poetycką (hymniczną) i rodzaj pamfletu, fragmenty liryczne i dramatyczne. Trochę tak, jakby realizowała postulaty krytyki feministycznej, którą dostrzega w twórczości kobiecej, nie wiem, czy do końca słusznie, hybrydyczne pomieszanie form i estetyk.

Wszystkiego jest tu w absolutnym nadmiarze: stylistyk, wskazówek interpretacyjnych. Trzeba jednak przyznać, że ta częściowo tylko udana powieść, która na pewno nie przysporzy autorce wielu czytelników, stanowi niewstydlivą porażkę. Filipiak ma wybitną wyobraźnię językową, jak wirtuoz potrafi zagrać na nieprawdopodobnie szerokiej skali dźwięków. A jednocześnie zawodzi ją słuch językowy; jej problemem jest wewnętrzna ekspansywność, chaotyczny bieg myśli,

a może po prostu owo poczucie obcości, które odbiera wrażliwość na to, co stosowne i niestosowne, korzystne i niekorzystne. Dystans, z jakim odbiera świat, historyczny i estetyczny, powoduje, że wszystkie konwencje wydają się jej jednakowo przydatne, jednakowo dalekie i bliskie, funkcjonalne i niefunkcjonalne.

W *Śmierci i spirali* można także mówić o nadmiarze estetyk i motywów, ale tam to poczucie wielości stylistycznej i tematycznej (znów: boskość kobiety, samotność wobec żywiołów kultury i cywilizacji, doświadczenie erotyczne jako rodzaj poznania, miasto jako wyzwanie) rozkładało się na kilka odrębnych utworów, lepszych i gorszych. Najlepsze opowiadania Filipiak dotyczą problemu samopoznania, doświadczenia wewnętrznego, przeżyć metafizycznych. W obliczu Niewyraźnego autorka godzi się na niepełną ekspresyjność i estetyczne samoograniczenia, cichnie, mięknie. W utworze *Magiczne oko* obcość świata nie jest kulturowym gadżetem, ale przestrzenią metafizyki, której Filipiak, jako jedna z niewielu młodych pisarek, nie wyklucza ze swego świata i nie dewaluuje.

Dla Gretkowskiej świat jest kabaretową sceną, dla Filipiak przestrzenią psychicznych żywiołów, które nie podlegają oswojeniu, dla Goerke — kruchą filizanką, cenną i nieprzydatną, trwałą i łamliwą. We *Fractalach* Goerke bawi się tym dziwnym przedmiotem, zarysowuje paznokciem jego powierzchnię. Mini-utwory Goerke nie mówią o świecie, one ironicznie rekonstruują sam proces opowiadania o nim. I odwracają relacje epickie: przechodzimy nie od wydarzeń do słów, jak w starym eposie, ale od słów do rzeczywistości. Tyle wiemy, ile powiemy. Tak widzimy świat, jak potrafimy o nim mówić. Goerke rozbija więc te tradycyjne struktury narracyjne. Zwęża opowiadanie do dwóch słów: początek i koniec, nie bawiąc się w szczegóły, albo udoślawia metaforę, albo zmusza swych bohaterów, by zachowaniem potwierdzali sensowność nadanych im imion znaczących, lub przeciwnie, by wchodzili w konflikt z tym, co sugeruje nazwa własna:

Na łóżku, otulony kocykiem w tygryski, leżał Wolf. Wolf sprawiał wrażenie człowieka wrażliwego: oczy miał przepastne, tulił się do tygryska, w dłoni ścisnął długopis. Na stoliku przy łóżku leżały karmelki. Co ci jest, wilczku, spytał czule Wolf i pogłaskał się po policzku [s. 91].

Przy odwróconym porządku epickim, kiedy świat wyłania się z bytu językowego, to majstrowanie w słowach ma swoją wymowę. Autorka staje się demiurgiem. Eleganckim i wszechwładnym, choć to poczucie władzy podporządkowane jest generalnemu paradoksowi świata jako porcelanowej filizanki.

Natasza Goerke to Maria Pawlikowska współczesnej prozy. Łączy je nie tylko lapidarność, inteligencja, ale także poczucie znikomości istnienia (pisanie), które przegląda się w lustrze perwersyjnej elegancji, zawiesza się na pajęczych konstrukcjach grożących w każdej chwili katastrofą. W świecie Pawlikowskiej katastrofa miała charakter „obiektywny”; przybierała postać nieodwracalnego wydarzenia o konsekwencjach ważnych dla jednostki lub całej zbiorowości (starość, choroba, wojna). W konceptualnym świecie Nataszy Goerke źródłem zagrożenia lub niespodzianki jest przestrzeń międzysłowna, wynikająca z nieoczekiwanego zderzenia słów i towarzyszących im kontekstów. Ostatecznie więc wszystko zależy od autora, czyli dysponenta słów, który pisze tak lub tak, albo nie pisze wcale, ponieważ czasami brak mu wewnętrznej motywacji do podjęcia zabawy w literaturę.

Całkowita wolność tworzenia, rozumiana jako brak jakichkolwiek zobowiązań na rzecz świata rzeczywistego, przynosi nieoczekiwane poczucie nudy. We *Fractalach* Natasza Goerke dyskretnie ziewa. Jej samej formuła postmodernistycznego opowiadania najwyraźniej nie wystarcza. Myślę też, że pisarka wie, iż stoją przed nią dwie drogi: milczenie jako wyraz konceptualizmu doskonałego lub też próba pogodzenia żywiołu narracji z duchem postmodernistycznej ironii. Zapowiedzią pierwszej możliwości jest utwór *Opowiadania*, w którym pogubiły się „wszystkie kartki pomiędzy” (s. 36), w którym autorka ograniczyła się do kilku tytułowych haseł, tworząc rodzaj narracyjnej atrapy. Zapowiedzią drugiego rozwiązania jest otwierające tom opowiadanie *Inspiracja*, błyskotliwa i zabawna opowieść o pewnym epizodzie z wyprawy do Tybetu. Dopiero połączenie nieco abstrakcyjnej inteligencji ze zmysłem obserwacji i lapidarnością wypowiedzi daje właściwe wyobrażenie o talencie Nataszy Goerke.

3.2. Drugi wariant prozy kobiecej odwołuje się do poczucia inności, tj. wiąże się z próbą zbudowania odrębnej mitologii — rodzinnej, przestrzennej, indywidualnej, z próbą wypełnienia pustki, jaka panuje pomiędzy sakralnym a codziennym wymiarem świata, przeszłością i teraźniejszością, snem i jawą.

Próby porządku mitologicznego pojawiają się także w innym typie prozy, by przypomnieć tutaj przypadek Chwina czy Kornhausera, a także Komendanta. W prozie kobiecej to mitologizowanie, co paradoksalne, rzadziej odwołuje się do mitów rodzinnych, do przestrzeni poświadczonych w pamięci bliskich — matki, babki (na tym tle

swego rodzaju wyjątkiem, przechylonym w stronę bieguna męskiego, jest książka Anny Boleckiej *Biały kamień*).

W prozie kobiecej próby mitograficzne mają charakter konstrukcji bardziej uniwersalnych, artystycznie niezależnych, w których to, co kobiece artykułuje się poprzez *idiom* pierwotności czy dawności. Tak się dzieje w obu książkach Olgi Tokarczuk — w *E.E.*, gdzie mityczna przestrzeń dzieciństwa, widzianego nie jako proces, ale moment swoistego naznaczenia, konstytuuje i zamyka w sobie sens egzystencji. I w ostatniej powieści *Prawiek i inne czasy*, gdzie mitologia fundatorska, stwarzająca podstawy świata, wywodzi się z mitów matriarchalnych, z rytuałów płodności. Jedną z ciekawszych postaci powieściowych, Kłoska, to wiejska dziwka, matka–ziemia, Demeter, czarownica, znachorka. Ona rozumie świat, ale nie drogą intelektualnego poznania, lecz drogą doświadczenia życiowego i wewnętrznego. Jak pisze przewrotnie autorka:

Są dwa rodzaje nauki. Od zewnątrz i od wewnątrz. Ten pierwszy uznawany jest za najlepszy lub nawet jedyny. Toteż ludzie uczą się poprzez dalekie podróże, oglądanie, czytanie, uniwersytety, wykłady — uczą się dzięki temu, co wydarza się poza nimi. Człowiek jest istotą głupią, która musi się uczyć. Dokleja więc do siebie wiedzę, zbiera ją jak pszczoła i ma jej coraz więcej, użytkuje ją i przetwarza. Ale to w środku, co jest „głupie” i potrzebuje nauki, nie zmienia się. I Kłoska uczyła się poprzez przyswajanie porządku do środka. (...) Kłoska więc, poprzez branie w siebie cuchnących chłopów z Prawieku i okolic, stawiała się nimi, bywała spita tak jak oni, tak samo jak oni przestraszona wojną, tak samo jak oni podniecona. Mało tego, biorąc ich w siebie za gospodą w krzakach, Kłoska brała w siebie ich żony, ich dzieci, ich drewniane duszne i cuchnące domki wokół Chrabąszczowej Górki. Ponieważ brała w siebie całą wieś i każdy we wsi ból, i każdą nadzieję. Takie były uniwersytety Kłoski. Jej dyplomem stał się rosnący brzuch [s. 15, 16, cyt. według wydruku komputerowego].

Czas Prawieku to przede wszystkim czas kobiet, to ich kobiece zdolności decydują o życiu, o istnieniu świata, rytmiczny porządek artykułuje się poprzez ich ciała. To one obdarzone są wiedzą tajemną, która jest przeciwwagą dla intelektualnego bądź historycznego porządku świata (Nb. motyw „Kłoski” pojawia się w wielu powieściach pisanych przez kobiety, m.in. u Krystyny Kofty — *Ciało niczyje*, *Chwała czarownicom* — jest więc dość obiegowym chwytem kompozycyjnym, używanym dla zaznaczenia inności kobiecego myślenia czy kobiecej postawy wobec świata; chwytem nieoryginalnym, przejętym z prozy anglojęzycznej).

Inny rodzaj rzeczywistości mitycznej buduje Magdalena Tulli w książce *Sny i kamienie*. Pozornie jest to zupełnie inna mitologia niż ta, którą stworzyła Olga Tokarczuk. Prawiek leży pośród naturalnego krajobrazu, jest wsią o tradycyjnej strukturze relacji wewnętrznych.

Tulli pisze o mieście, o molochu, o labiryncie. Ale dla Tulli miasto jest naturą człowieka, miasto nie przedstawia sobą demona, pociągającego ofiarę w otchłań piekieł; jest powtórzeniem porządku naturalnego, drogą do tajemnicy i samopoznania. Miasto Tulli zaczyna się tam, gdzie kończy się mapa, oznacza wejście w labirynt, w boczną odnogę czasu.

W gruncie rzeczy więcej łączy Tulli z Tokarczuk niż z Filipiak czy Gretkowską jako pisarkami miasta. Tulli nie dzieli z nimi poczucia wyobcowania. Raczej próbuje oswajać z fenomenem podwójnego istnienia: w naturze i kulturze, na powierzchni i w środku, w świecie rzeczywistym i nierealnym, na jawie i we śnie.

Warto dodać, że rekonstruuąc *idiom* dawności czy pierwotności, Tokarczuk odwołuje się do klasycznej narracji powieściowej, restytuując prawa gatunku. Tymczasem Tulli szuka dla siebie własnej formy wyrazu, zawieszanej pomiędzy strukturą prozy poetyckiej, klasycznego opowiadania, reportażu, eseju, rozprawy filozoficznej.

Te różnice nie przesądzą o pewnym polu wspólnoty. W obu utworach krąży duch Schulza, najważniejszego autora dla bardzo wielu młodych pisarzy. Przy czym od razu wyjaśnijmy: Schulz funkcjonuje w tej prozie niekoniecznie jako wzór pisarskich spełnień. Jest raczej punktem pisarskich aspiracji. Czyniąc delikatne aluzje, kierujące uwagę krytyki w stronę autora *Sklepów cynamonowych* (Natasza Goerke jednemu z podrozdziałów swej książki daje tytuł *Sklepy prześcieradłowe*) autorzy sygnalizują, iż interesuje ich pisanie jako mityzacja rzeczywistości, że wybierają określony model literatury: pogranicze poezji, eseju i epiki, że działają w sferze osłabionej referencjalności.

3.3. Trzeci wariant prozy kobiecej wiąże się z przestrzenią paradoksu, ze sprzecznością pomiędzy tym, co w polu ekspresji pojmowane jest jako jednorazowe, wyjątkowe, osobiste, niepowtarzalne, intymne, tabuiczne, a tym, co skazane jest — na mocy postmodernistycznego układu — na nieuniknioną powtarzalność, na nieoryginalność, apodmiotowość. Jest to paradoks bardzo mocno wpisany we współczesny feminizm, w myślenie kategoriami *gender*.

Z jednej strony feminizm zachęca kobiety do ekspresji ich podmiotowości, z drugiej zaś, powstając w konstelacji poststrukturalistycznych i postmodernistycznych sporów o podmiot, utrudnia to zadanie⁴. W tej pierwszej perspektywie, indywidualno-biologicznej, faktyczność i oczywistość czystej ekspresji jest i osiągalna, i pożądana, w perspektywie kultury końca XX wieku — nie: ani jedno, ani drugie

nie jest możliwe. Intelktualne wyrafinowanie, które pomaga w przyswojeniu i zrozumieniu duchowej bazy feminizmu, bez względu na to, czy uznamy za tę bazę filozofię różnic kulturowych (jak Nycz) czy różne aspekty psychoanalizy postfreudowskiej (jak np. znakomita badaczka kanadyjska — Shoshana Felman), zamyka możliwość doskonałej, płynnej i nieograniczonej autoekspresji.

Ale z tych wahań i niejasności biorą się ciekawe pomysły, a nieraz także ciekawe książki. Istnieją najogólniej dwie strategie obejścia wspomnianego paradoksu: można zacierać podmiotowość literatury — tj. potrzebę i możliwość autoekspresji⁴. Tak robi Ewa Kuryluk w *Wieku 21* (książce napisanej po angielsku i przełożonej na polski przez Michała Kłobukowskiego przy współudziale autorki), gdzie cała czterystustronicowa historia pożądania rozpisana jest na różne głosy, różne postaci, różne epoki, a autorka stara się nie pokazywać swej twarzy i ciała, choć to jej głód miłości nakręca całą wielką machinę powieściowego działania.

Kuryluk pisze:

Literatura nie może być opowieścią o własnym ja, o tej jętce jednodniówce. Już nie. Dziś w głowie wyświetla się przeszła teraźniejszość — ten *Sprachfest* niedobitków. Świat rozlatuje się, a ja razem z nim, ale dalej rozmawiam z nieśmiertelnymi. To oni piszą moje teksty, dodając fragmenty do fragmentów. Cała moja rzeczywistość to fikcja. Jestem *Luftmensch*, lada chwila rozwieje się w powietrzu. [s. 146].

Można też inaczej, można zacierać kontekst kulturowy, kryjąc jego inspirujące, ale i kłopotliwe, bo obciążone różnymi zastrzeżeniami, wpływy. Tak robi Anna Nasiłowska w 40-stronicowej opowieści *Domino. Traktat o narodzinach*, przekonując w zakończeniu, że trudno byłoby jej znaleźć dla swej powieści bezpośrednie wzorce w literaturze, że pisze „od siebie”, wbrew tradycji przemilczania spraw macierzyńskich:

Pisanie tej książki rozpoczęłam tuż po urodzeniu mojej drugiej córki. Zwykle zajęcia zeszyły wtedy na drugi plan, a tekst, który zaczął się rozrastać, zadziwił mnie samą. Trudno byłoby dla niego wskazać bezpośrednie analogie w literaturze. Wydaje mi się, że książka ta dużo więcej zawdzięcza rozmowom, jakie toczyliśmy wówczas w domu, usiłując wytłumaczyć sobie sens wydarzeń, które wydawały się niezwykle — może dlatego, że tak często otacza je milczenie i wstyd. [s. 47].

Oczywiście takie analogie istnieją, nie tylko w samej literaturze, ale także, czy przede wszystkim, w krytyce feministycznej i stanowią dla autorki ważne źródło inspiracji. Ale wierzę, że Nasiłowska przez mo-

⁴ O rozbiciu podmiotu pisze m.in. L. Marcus w książce *Auto/biographical Discourses. Criticism. Theory. Practice*, Manchester–Nowy York 1994, s. 279 i następne.

ment o nich nie pamięta, ponieważ feministyczny kontekst, brany w całości, tzn. razem z postmodernistycznymi podejrzeniami, że integralny podmiot nie istnieje, podobnie jak kategoria indywidualnego doświadczenia, utrudniłby autorce realizację jej zamierzeń.

We współczesnym feminizmie tkwią dwie sprzeczne dyspozycje: przekonanie, że należy dawać wyraz tzw. doświadczeniu kobiecemu, oraz przeświadczenie, że pole ekspresji podmiotowej jest trudne i ograniczone, a granica pomiędzy moim „ja” a sferą ingerencji cudzych i kultury — niejasna i pogmatwana. Książka Nasiłowskiej podtrzymuje tę sprzeczność, co traktuję nie jako zarzut, lecz jako fakt. Narracja *Domina* jest wcale nieprosta, autorka odwołuje się do różnych wzorców mówienia i różnych, nieraz wyszukanych, form gatunkowych. Nie rezygnuje jednak z roli narratora naiwnego, ponieważ on właśnie daje największą gwarancję wiarygodności świadectwa.

I tę samą sprzeczność, nieco inaczej wyartykułowaną, odnaleźć można w książce Kuryluk. Przekonaniu o zatartej podmiotowości i zużyciu różnych wzorców gatunkowych towarzyszy jednak pragnienie opisu doświadczeń intymnych i stworzenia, choćby na zasadzie *bricolage'u*, nowej formy — odkrywczej i oryginalnej. W usta Josepha Conrada wkłada Kuryluk następującą deklarację:

Mojemu życiu potrzebny jest punkt ciężkości, próbuję więc wyskrobać starą zaprawę z pomnika polskiej literatury i wpuścić tam coś świeżego. Właśnie dlatego zajmę punkt obserwacyjny na dziobie okrętu i płynę pod wiatr, szykując się do regat zwanych życiem. [s. 121].

Obie autorki, bez względu na różne motywacje i uprzedzenia, próbują tego samego: wyskrobać starą zaprawę z pomnika polskiej literatury. Obie mają przed oczyma wzór dzieła doskonałego, odmieniającego rodzimą literaturę. Obie odzégnują się od znakomitych poprzedniczek: od młodej Nałkowskiej po Świrszczyńską. Obie ulegają szlachetnej iluzji bycia poza tradycją.

Wydaje się, że sprawa tradycji staje się istotnym problemem dla całego nurtu twórczości kobiecej. Jeśli bowiem te podszyte feministycznym duchem utwory chcą znaleźć swoje miejsce w polskiej literaturze, jeśli mają wchodzić w obieg myśli krytycznej, a nie tylko w pole zainteresowania fanów bądź przeciwników, muszą odstawiać choćby słabe i nieświadome, a może nawet nie chciane i mimowolne powinowactwa z innymi tekstami, muszą nabierać znaczenia jako fakt literacki, wyrastający z pracy nad językiem. Przypadek Manueli Gretkowskiej, która z pozycji liderki prozy feministycznej przesunęła się na margines, jest bardzo pouczający.

Roztrząsania i rozbiory

Nieepicki model prozy w literaturze najnowszej

Przedmiotem swego opisu chciałbym uczynić zjawisko literackie, zaznaczające swoje istnienie od schyłku lat 80., zjawisko, którego spełnienia nawiązują mimowiednie do tzw. rewolucji w prozie przełomu lat siedemdziesiątych–osiemdziesiątych, a świadomie do strategii tekstowych wypracowanych w okresie międzywojennym. Nurt ten opatrzyć można — dla zaznaczenia ciągłości historycznoliterackiej — nazwą „nieepicki model prozy”, co jest kontaminacją terminu „nieepickie powieści”, którym posłużył się Jan Walc w odniesieniu do Konwickiego¹, oraz terminu „poetycki model prozy”, którym Włodzimierz Bolecki określił jeden z dwu podstawowych modeli prozy dwudziestolecia międzywojennego. W zakończeniu swojej książki, poświęconej tekstom Witkacego, Schulza, Gombrowicza i Ciompy, Bolecki pisał:

[...] polska proza po r. 1939 obfituje w takie teksty narracyjne, w których płaszczyzny stylistyczna i semantyczna sprawiają nie mniej problemów, niż te, o jakich była tu mowa. Utwory Miłobędzkiego, Leopolda Buczkowskiego, Janusza Głowackiego, Józefa Łozińskiego, Ryszarda Schuberta czy Donata Kirscha poszerzają językowe możliwości narracji o coraz to nowsze obszary.²

Do tej listy dodać dziś można kolejne nazwiska — pisarzy należących

¹ Zob. J. Walc *Nieepickie powieści Tadeusza Konwickiego*, „Pamiętnik Literacki” 1975 z. 1.

² W. Bolecki *Poetycki model prozy w dwudziestolecu międzywojennym*, Wrocław 1982, s. 294.

do różnych pokoleń i stosujących różne strategie nieepickości w prozie. Są to: Jerzy Pilch (jako autor *Opowiadań twórcy pokątnej literatury erotycznej* oraz *Innych rozkoszy*), Magdalena Tulli, Aleksander Jurewicz, Natasza Goerke, Marek Bieńczyk, Jan Sobczak, Marek Sieprawski, Zyta Rudzka. Użyte wobec ich utworów określenie „nieepicki model prozy” ma sygnalizować — oprócz wspomnianej ciągłości — także podstawowe cechy tego modelu: poetyckość, czyli nadorganizację językową, opieranie semantyki wypowiedzi narracyjnej na interferencji małych i wielkich figur semantycznych³, a także otwartość na trzeci z rodzajów — dramatyczny. Wydaje się bowiem, że nowa proza polska zasymilowała nie tylko doświadczenia języka poetyckiego („lingwistów” przede wszystkim), i nie tylko wzorce poetyckie prozy (Witkacego, Schulza, Gombrowicza), lecz także „skrót” kabaretowe Gałczyńskiego, jak również techniki dialogowe i sceniczne współczesnego dramatu, zwłaszcza dramatu absurdu.

Innowacje nieepickie wyniknęły, jak sądzę, z nowego sposobu postawienia przez wspomnianych pisarzy pytania o literackość prozy. Samo pytanie o literackość pojmuję w sposób najprostszy z możliwych, a mianowicie jako przymus rozstrzygnięcia, co jest istotą prozy, czyli, tłumacząc rzecz na reguły komunikacji, co jest jej atutem, źródłem atrakcyjności, podstawą, na której można zbudować porozumienie z odbiorcą. Konieczność udzielenia sobie (w refleksji metaliterackiej) oraz czytelnikowi (w praktyce pisarskiej) odpowiedzi na to pytanie pojawiła się z dwóch powodów: po pierwsze, wyniknęła ona z sytuacji historycznoliterackiej, po drugie — z kontekstu historycznego. Sytuację historycznoliteracką tworzyło dziedzictwo zastane przez pisarzy w ósmej dekadzie, dziedzictwo podwójne i w obu wypadkach negowane: był to nurt antyfikcji oraz nurt estetyzmu, zwany również szkołą Berezy, czy rewolucją artystyczną w prozie. Dziedzictwo odrzucone, niechciane, schodzące z pierwszej linii społecznego zainteresowania, to dziedzictwo, które reprezentuje negatywny repertuar rozwiązań — zasób nieskutecznych środków komunikacji — i tym samym zmusza do poszukiwania nowych sposobów kontaktu z odbiorcą.

Cechy tamtej literatury, mieszczące się w rozmaitych nurtach antyfikcji, sprowadzić można, jak sądzę, do czterech: antyfabularności, protokolarności, etyczności i prezentyzmu; spośród tych cech dwie

³ Zob. J. Sławiński *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, w tegoż: *Dzieło — Język — Tradycja*, Warszawa 1977.

pierwsze dotyczą poetyki, dwie pozostałe — problemów prawomocności i strategii komunikacyjnej. Z parametrów tych wynikały preferencje dla niefabularnych technik kompozycyjnych (sylwa, *quasi*-dokumentarne notatniki i zapiski *etc.*)⁴ oraz dla „stylistik transparentnych”, czyli tekstów literackich tworzonych w ramach umowy „przejrzystego języka” („raporty”, „protokoły”). Konsekwencją etyzmu i prezentyzmu, dwóch filarów legitymizacyjnych literatury lat 1965–89⁵, było podporządkowanie sztuki kryteriom moralnym oraz swoiste uwięzienie literatury w teraźniejszości i w doraźnych kryteriach ważności, dalej jałowość poznawcza i niewydolność władzy sądszenia (zwłaszcza sądszenia społeczeństwa).

Dlatego rok 1989 był polskiej prozie niezbędny, ponieważ pozbawił ją dotychczasowych uzasadnień i tym samym stworzył sytuację korzystną dla przemiany. Prawdopodobnie nowa proza poradziłaby sobie bez owej cezury, bo pisarze debiutujący w drugiej połowie lat 80. zastali, z jednej strony, literaturę dojrzałą do parodii, z drugiej — żywe pola niespełnionych oczekiwań. Chcę przez to powiedzieć, iż proza polska obeszłaby się bez pomocy polityki, choć niewątpliwie odnowienie nie dokonałoby się ani tak szybko, ani z takim społecznym aplauzem. Za dowód na autonomię literatury względem polityki uznać można powstanie przed rokiem 1989 książek, które stanowią punkty orientacyjne dwu linii rozwojowych: to *Weiser Dawidek* Pawła Huelle z 1987 oraz *Opowiadania twórcy pokątnej literatury erotycznej* Jerzego Pilcha z roku 1988. W książkach tych uzupełniają się dwie podstawowe odpowiedzi nowej literatury na sytuację zastaną w prozie. Najprościej rzecz ujmując: na antyfabularność i protokolarność nowa proza zareagowała wzmożoną fabulacją i poetyckością. Takimi też określeniami chciałbym nazwać dwie najwyrazistsze, według mnie, tendencje w prozie po roku 1989: fabulacyjną i nieepicką.

Fabulatorzy

Fabulacyjny⁶ model prozy — reprezentowany przez Pawła Huelle, Tomka Tryznę, Olgę Tokarczuk, Izabellę Filipiak, Andrzeja Barta, Annę Bolecką, Andrzeja Stasiuka — wyraża się w re-

⁴ O zjawisku tym — zob.: R. Nycz *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984; J. Kandziora *Zmęczeniu fabułą. Narracje osobiste w prozie po 1976 roku*, Wrocław 1993.

⁵ O cezurze 1965 — zob. E. Balcerzan *Poezja polska w latach 1939–1965, cz. II: Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988, s. 102–5.

⁶ Termin „fabulacja” i „fabulatorzy” wchodzi w nieunikniony i nie do końca przeze mnie pożądaný — związek z rozważaniami Roberta Scholesa zawartymi w książce *The Fabulators*

aktualizacji znanych, poręcznych wzorców kompozycyjnych powieści, w wykorzystywaniu schematów prozy sensacyjnej i detektywistycznej, podróżniczej i historycznej jako struktury dającej oparcie (przede wszystkim) zróżnicowanym wariantom powieści inicjacyjnej. W prozie fabulatorów dostrzec można wyrazistą intrygę, ład kompozycyjny, dominację finalizmu, osiąganie spójności dzięki ciągłowi przyczynowo powiązanych wydarzeń, a szerzej — opieranie całości na wielkich figurach semantycznych: postaci, akcji, czasie, przestrzeni. Proza fabulatorów respektuje konwencjonalne wymogi powieściowego porozumienia: 1) semantyczną dwuplanowość (czyli rozdział narracji od świata przedstawionego), co zapewnia czytelnikowi możliwość elementarnej orientacji w strukturze utworu i przebiegu zdarzeń, autorowi zaś stwarza okazję do pomocy interpretacyjnej; 2) niezależność ontyczną świata przedstawionego od aktu opowiadania; 3) nakierowanie komunikacji na wielkie figury semantyczne.⁷

Za podstawowy rys fabulacji w nowej prozie uznać chyba można przetwarzanie realizmu — dążenie do narracyjnego ogarnięcia świata, chęć dochowania wierności „widzialnemu” przy równoczesnym unikaniu jednoznaczności. Niejednoznaczność polega tu zarówno na komplikowaniu obrazu świata, jak i tworzeniu złożonego modelu kompozycyjnego, w którym wzorce powieści popularnej stanowią szkielet dla fabuły poznawczej i równoległe do niej rozwijanych dygresji. Fabulacja tworzy się na przecięciu publicystyki niedydaktycznej, poetyki absurdu i parabolii, jest więc zarazem przywiązana do zdarzeniowości i zintelektualizowana, nieufna wobec rzeczywistości, ale pozbawiona dydaktyzmu, fabularnie samowystarczalna, ale i otwarta na eseistyczne wstawki, chętnie odwołująca się do tego, co wyjątkowe, ale zarazem skora do typizacji bohaterów. Zgodnie z formułą zaproponowaną przez Scholesa⁸ „nowoczesna fabulacja podobnie jak starożytne bajki Ezopa odchodzi od przedstawiania rzeczywistości i zajmuje się konkretnym życiem ludzkim dzięki ukie-

(w przekładzie Ignacego Sieradzkiego: *Fabulatorzy*, „Pamiętnik Literacki” 1972 z. 4). Przy szerokim i mało precyzyjnym potraktowaniu zjawiska „fabulacji” zaproponowanym przez Scholesa (proza fabulatorów powstaje na przecięciu trzech tradycji: czarnego humoru, satyry i alegorii), musiałbym zaliczyć do fabulatorów wszystkich pisarzy, którzy mają inklinacje realistyczne, zarazem nie chcą być satyrykami, choć nie rezygnują w zupełności z oddziaływania na czytelnika. W swoich rozważaniach przyjmuję dodatkowe kryterium fabulacji — opowieściowość, czyli dominację „historii” nad „dyskursem”.

⁷ O wyznacznikach tego modelu prozy — zob. W. Bolecki *Poetycki model prozy*, s. 6.

⁸ R. Scholes *Fabulatorzy*, s. 253.

runkowanej etycznie fantazji.” Powieści Jerzego Pilcha *Spis cudzołożnic*, *Panna Nikt* Tomka Tryzny, *Biały kruk* Andrzeja Stasiuka ukazują również, iż cechą charakterystyczną fabulacji jest wzbudzanie satysfakcji samą formą, eksponowanie walorów narracyjnych i kompozycyjnych (sprawności prowadzenia opowieści i spójności historii), urzeczanie opowieścią, łączenie kunsztu z ludyzmem⁹.

Nieepicki model prozy

Odmienny wariant prozy prezentują: Jerzy Pilch (*Opowiadania twórcy pokątnej literatury erotycznej*, 1988; *Inne rozkosze*, 1995); Magdalena Tulli (*Sny i kamienie*, 1995), Zyta Rudzka (*Białe klisze*, 1993; *Uczty i głody*, 1995), Natasza Goerke (*Fractale*, 1994), Marek Bieńczyk (*Terminal*, 1994), Aleksander Jurewicz (*Lida*, 1994; *Pan Bóg nie słyszy głuchych*, 1995), Marek Sieprawski (*Mokra zmiana*, 1995), Jan Sobczak (*Powieść i inne opowiadania*, 1995). Pisarze ci, stanowiący — podobnie jak fabulatorzy — przed pytaniem co stanowi o literackości prozy, odpowiadają — „wszystko”, co znaczy, że literackość, *differentiam specificam* prozy, źródło jej atrakcyjności, oś porozumienia z odbiorcą, praktykowany model spójności wypowiedzi literackiej¹⁰ tkwić może we wszystkich elementach prozy narracyjnej. Dlatego za najogólniejszą definicję opisywanego wariantu przyjąć można stwierdzenie, iż jest to model oparty na aktywizacji semantycznej każdego elementu tekstu — stąd chwytem podstawowym będzie przenoszenie reguł poetyckiej organizacji do prozy narracyjnej — umożliwiający wytrącanie najniższych poziomów organizacyjnych tekstu ze znaczeniowej służebności.

Zwiększonej gęstości tekstu odpowiada podwyższony poziom świadomości literackiej: teksty należące do tego modelu usiane są komentarzami metapoetyckimi, metatekstowymi czy nawet metaksiążkowymi. Owe komentarze spełniają przy tym dwojaką funkcję: nadają wszelkim formom charakter celowy i stają się dodatkowym wątkiem porozumienia. Utwierdzają więc odbiorcę w przekonaniu,

⁹ R. Scholes, s. 260: „Zmysł zabawy i troska o formę, właściwe współczesnym fabulatorom, w rezultacie przekształcającą w komedię materiał nadający się do satyry i protestu. (...) Odrzucają zwłaszcza tradycyjne przekonanie satyryka o skuteczności satyry jako narzędzia naprawy. Wyznają za to bardziej wyrafinowaną wiarę w humanizującą wartość śmiechu”.

¹⁰ O zagadnieniu spójności — zob. M. Indyk *Granice spójności narracji. Proza Leopolda Buczkowskiego*, Wrocław 1987; W. Bolecki *Spójność tekstu (literackiego) jest konwencją*, w tegoż: *Preteksty i teksty*, Warszawa 1991.

że słusznie postępuje, zwracając uwagę na semantyczne drobiny, ukierunkowują proces odbioru, uwrażliwiają recepcję, a zarazem wzbogacają samo porozumienie, zwiększają zakres interpretowalnego, zmuszając do poszukiwania całościowych formuł, które obejmą wątki autotematyczne. Niecypicy liczą się prawdopodobnie z niezrozumieniem lub niedoczytaniem i dlatego formuły metatekstowe wykorzystują w charakterze systemu wczesnego lub wstecznego ostrzegania.

Oto przykłady:

Mówiła wolno. Cedząc i oddzielając zdania.

Robiąc długie pauzy. [...]

Tak jakby delektowała się własną opowieścią. Budowaniem zdań, brzmieniem wyrazów, kaskadą akcentów.

[Z. Rudzka *Białe klisze*, Katowice 1993, s. 15].

Fabula pojawia się w książce w coraz to innym mundurze. Punkt kulminacyjny, zapowiadany cały czas przez śledztwo Jeshudy Buncrusa, nie następuje. Konstrukcja powieści, ta najbardziej widoczna, czyli rozdziały bez numeracji, sprawia amorficzne wrażenie.

[Jan Sobczak *Powieść i inne opowiadania*, Warszawa 1995, s. 5].

U Sobczaka niekiedy czytelnik „sam wybierał, które słowa czy zdania ma przeczytać” (s. 6), marzeniem jednej z postaci było „powiększyć przerwę między rozdziałami do takiego obłąkanego stopnia, aby rozpierać się od jednej okładki do drugiej” (s. 6); pijany bohater, detektyw Jeshuda Buncrus, „zaplątał się w fabule” (s. 7), a w całej książce „elementy literackie są w stanie surowym” (s. 7). „Nic nie jest pewne w tej książce, nawet akapit (...). Nic nie jest pewne w tej powieści” (s. 11).

System wczesnego ostrzegania przybiera zatem postać komentarza metatekstowego, o podwójnym układzie odniesienia: rzeczywistość przedstawioną oraz rzeczywistość przedstawiania. Z kolei system ostrzegania wstecznego występuje najczęściej pod postacią powtórzenia (wyrazu, związku frazeologicznego); w tkance tekstu umieszczone zostają powtarzające się elementy (stały epitet, słowo–klucz, symbol, metafora), które spajają lekturę, wytwarzając kręgi słowne, bądź tworząc samodzielne wątki stylistyczne.¹¹

Oprócz semantycznej i syntaktycznej funkcji oba systemy mają również swój aspekt pragmatyczny — nakierowane na odbiorcę, podle-

¹¹ Termin „kręgi słowne” utworzony przez Teresę Skubalankę (*O pojęciu kompozycji w stylistyce*) cytuję za: J. Sławiński *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, Wrocław 1965, s. 110.

gają sprawdzianowi komunikacyjnej skuteczności. Ich zadaniem jest tematykacja reguł „poetyckiego” stylu odbioru, spowolnienie lektury, nadanie czytaniu charakteru powrotnego.

W *Snach i kamieniach* Magdaleny Tulli *leitmotivy* leksykalne funkcjonują jak wskazówka powrotu do początku łańcucha słownego, dlatego najtrafniejsze wydaje się w ich przypadku mówienie o działaniu wstecznym. Podobnie działa system uprzedni. Przykładowo, Bohdan Zadura po przeczytaniu pierwszego zdania *Białych klisz* Zyty Rudzkiej, brzmiącego „Adam Kadman przeczuwał, że począł się w Rosji”, stwierdził:

jest ono zdaniem nowym. Aliteracje w imieniu i nazwisku bohatera „Adam Kadman” i w sekwencji „przeczuwał, że począł się” nie wyczerpują sprawy. To zdanie żyje nie tylko aliteracjami, ale i przesuwaniem się odcieni znaczeniowych [...]. [Całe pierwsze zdanie] równie dobrze mogłoby nie być początkiem powieści, a początkiem wiersza. [...] Jestem przekonany, że efektem [wersyfikacyjnej analizy powieści Rudzkiej] byłby swoisty algorytm czy partytura ukazująca całe muzyczne zorganizowanie *Białych klisz*¹².

Widoczna u Zadury hipersementyzacja układów brzmieniowych może budzić nieufność, nie wydaje się też, by hipoteza algorytmu była płodna, jednak styl odbioru, proponowany w przedmowie do *Białych klisz* jest absolutnie słuszny, ponieważ ma charakter odbiorczego ekwiwalentu stylu pisania. Bo komunikacja w tym modelu prozy zaczyna się już od mikroelementów, od poetyckich sposobów organizacji przekazu — czyli od poziomów najniższych: brzmieniowego i leksykalnego; metatekstowym wykładnikiem owego chwytu, co znamienne: umieszczonym na początku tekstu, jest zdanie z powieści Bieńczyka *Terminal*:

[...] nie ma co tu liczyć na sagę albo panoramę dziesięciu lat na stu stronach: ja działam odwrotnie, ja z igły robię widły, z jednej strony wieczność, każde słowo bierze udział w akcji.

[*Terminal*, s. 11; podkreślam ostatnią część zdania, aby zwrócić uwagę na zbieżność z cytowanym fragmentem powieści *Białe klisze*].

Oto pierwszy dowód świadomości tej szczególnej panliterackości: od poziomu brzmieniowo-leksykalnego, poprzez frazeologiczny, aż do składniowego — wszystkie biorą udział w akcji, co oznacza, że owo dzianie się ma tutaj charakter językowo-literacki, tworząc autonomizującą fabułę, która składa się ze zdarzeń słownych. W nieepickim modelu prozy kreacja świata i tekstu jest równoległa i opiera się na

¹² B. Zadura *Przedmowa* do: Z. Rudzka *Białe klisze*, Warszawa 1993.

tworzeniu ekwiwalencji między porządkiem reprezentowanym i porządkiem reprezentacji.

Na poziomie pierwszym chwytem najczęstszym są figury etymologiczne (w *Snach i kamieniach* pojawia się „przechowalnia dóbr, przypominająca księgę. Tort sąsiaduje w niej z torturą i jak ona ma czarny kolor farby drukarskiej”; s. 13), aliteracje („Mgła, mgła niczym powój pnie się puszystym powietrzem przez obszar ziemi, stanowiącej obecnie dzielnice miast, osiedla i wsie; nawleka na majestatyczny wzór wiosennej zieleni korale nadchodzącej tęczy”; W. Hryniewicz *Tęj rzeki nie przejdę*, Gdańsk 1992, s. 22) oraz całe zestawienia oparte na współbrzmieniach: („Uwięziony (...) popada w omdlenie, później w depresję, fiksację, kryzys nerwowy, katalepsję, katatonię z elementami kataru, furię i otępienie”; J. Sobczak *Powieść i inne opowiadania*, s. 11).

Piętro wyżej, na poziomie związków frazeologicznych i grup wyrazowych, rozpoczyna się — znowu posłużę się formułą metaliteracką pochodzącą z samego tekstu — „klasówka z metaforą” (N. Goerke, *Fractale*, s. 81) oraz, dodajmy, sprawdzian z porównań. Nie sposób zacytować nawet części tych figur, które pojawiają się wraz z operacjami stylistycznymi, jako że powieści omawianego modelu nie posługują się tropami jako ozdobnikami stylu, lecz jako narzędziami opisu świata przedstawionego i kompozycyjnymi uzasadnieniami rozwoju językowej fabuły.¹³ Ograniczę się tylko do kilku wniosków natury ogólnej. Otóż najciekawsze wydaje się, po pierwsze, wzajemne oddziaływanie na siebie porównania i metafora w tekstach. Współobecność obu tropów powoduje, że semantyce przybliżenia, cechującej porównanie, przeciwstawia się metafora, która nagle zyskuje charakter określenia adekwatnego i, co ważniejsze, sprawczego.¹⁴ Ma to również związek z dominacją metonimii (która staje się metaforą przeniesioną z nieistniejącej całości) i katachrez w stylistyce nieepickiego modelu prozy. Oprócz opozycji metafora — porównanie pojawia się też opozycja metafor i skamielin językowych, czyli wyrażen, zwrotów i fraz („nazwa chroni miasto przed rozpadem, ponieważ to ona ma właściwość zawierania w sobie wszystkiego, co było, a nie jest

¹³ D. Nowacki *Nataszy klasówka z metafory*, „Twórczość” 1994 nr 12: „(...) nawet nieco ryzykowne uprzywilejowanie metafory, na której zbudowane zostały w końcu liczne narracje zbioru, okazuje się produktywnie, a dla czytelników (...) zajmujące (np. *Parasol*, *Hodowla*, *Szuflada*)”.

¹⁴ W recenzji z *Białych klisz* Zyty Rudzkiej Tadeusz Komendant napisał: „Pozór istnienia tamtego świata wynika (...) z nazywania metaforami tego, czego nie umiemy nazwać prosto” (*Zastane*, „Twórczość” 1993 nr 9).

i czego nie pisze się w rejestr”, *Sny i kamienie*, s. 59; „Śnią ostatkiem sił, wybierając najgorsze wyjścia, jak tonący, którzy — wiadoma rzecz — chwytają się nawet brzytwy”, tamże, s. 65). Skomentowanie fraz zmierza w stronę udosłownienia; kompromitacja frazesu, która staje się efektem takiego zabiegu, dokonuje się za sprawą pozornej naiwności narracyjnej, czyli próby odzyskania znaczeń dosłownych i wykorzystania językowego banału jako pełnoprawnej jednostki opisu. Bez względu jednak na wydolność semantyczną frazy, po takiej operacji traci ona swoją przezroczystość, stając się kolejnym wykładnikiem działań tekstowych, przykładem (i wzorem) rozwijania narracji poprzez komentowanie słów służących tworzeniu świata. Z kolei metafora jako narzędzie opisu staje się wykładnikiem poetyckości prozy, ponieważ odbiera stylistyce *le mot juste*¹⁵ charakter wyłączności i adekwatności, po wtóre zaś problematyzuje status ontologiczny świata przedstawionego, zbliżając prozę do wytworu czysto słownego, a przez to antymimetycznego.

Na trop antymimetyzmu naprowadzają parodystyczne zabiegi rozwijania narracji w zgodzie z logiką języka, a nie logiką wydarzeń. Narracja jako pochodna poziomu frazeologicznego, napędzana przez słowa, ma charakter przypadkowy, absurdalny, nieprzewidywalny — następstwo zdarzeń podporządkowane jest bowiem zasadzie wynikania lingwistycznego:

Ześlizgując się na dół pomiędzy zabudowania, upackałem się zdrowo. Packi te rozdałem biedakom i zgłodniałym zwierzętom, nie mówiąc szlachetnie jak się nazywam i gdzie mieszkam.
[M. Sieprawski *Mokra zmiana*, s. 31]

Zabiorę tajemnicę do grobu, zagroził kiedyś Józef i poszedł na cmentarz. To tylko taka metafora, tłumaczył potem i, przydźwigawszy kamień z powrotem, nigdy już o nim nie wspomniał.
[N. Goerke *Fractale*, s. 64]

W książce Sobczaka *Powieść i inne opowiadania*, jedna z postaci: „wali prawdę prosto w oczy bez ogródek, aż nawet podsłuchiwanie i stojący za ogródkiem tajniacy zakładają ciemne okulary”. (s. 12)

W konsekwencji następuje znaczna autonomizacja poszczególnych zdań: każde z nich zyskuje status osobnego zadania — literackiej bądź lingwistycznej zagadki. Kolejną konsekwencją staje się nieprzewidywalność rozwoju akcji, która odbija się od słów w rozmaitych kierunkach, napędzana dwoma siłami: lingwizmem oraz autotematyzmem. W efe-

¹⁵ O narracji tworzonej wedle zasady *le mot juste* — zob. W. Bolecki *Poetycki model prozy*, zwł. rozdz. IV: *Język poetycki i proza: twórczość Brunona Schulza*.

kie rodzi się narracja skończenie niespójna i krańcowo „nieswoja” — narrator na każdym kroku, rozmaitymi rodzajami komentarza, podkreśla krytyczną, prześmiewczą postawę wobec konwencji literackich, z którymi ani on sam, ani jego narracja się nie identyfikują. Zarazem jednak całość tekstowa w tym wariancie nieepickiego modelu prozy przypomina męczącą pułapkę: oto narracja porusza się wyłącznie w obrębie istniejących konwencji, znanych sposobów literackiego mówienia tak, jakby nie istniała możliwość wyjścia poza mowę nie-swoją i szansa rozwinięcia mowy własnej. Implikuje to Witkacowskie postrzeganie sztuki jako zamkniętego, skończonego paradygmatu, w którym wszystko już zostało powiedziane, artyście pozostają więc wyłącznie do dyspozycji permutacje i kombinacje. Można to określić jako przymusowy artyficyalizm albo jako tworzenie iluzji nieprzezwyciężalnej sztuczności — niepodobieństwa wyjścia poza granice sztuki, która w całości jest skonwencjonalizowana. Jako komunikacyjna umowa „powieść totalna” zakłada tożsamą postawę u odbiorcy: chodzi o wywołanie i podtrzymanie w czytelniku efektu obcości wobec literatury, który można nazwać „efektem literackości”. Stopień nasycenia odwołaniami literackimi jest tutaj niezwykle wysoki, jednakże intertekstualia nie odgrywają roli dodatkowych wskazówek interpretacyjnych, lecz raczej pełnią funkcję dowodu skazania konwencjonalnością, swoistego zawirusowania literatury literackością. Wszelkie aluzje prowadzą do tego samego wniosku, że literatura zrobiona jest z literatury.¹⁶

W zakresie form podawczych nieepickiego modelu prozy następuje kilka wyrazistych przesunięć: opis staje się nośnikiem akcji, opowiadanie przybiera charakter ciągu zdarzeń słownych bądź zderzeń stylistycznych¹⁷, dialog zaś autonomizuje się względem akcji i służy (jako

¹⁶ M. Litwinowicz *Wyobraźnia działa* (recenzja z *Mokrej zmiany*), „*Twórczość*” 1995 nr 3: „Pierwszy odruch przy czytaniu to właśnie próby odgadywania zagadek. Pierwsze pytanie to pytanie nie o oryginalny autorski zamysł, lecz o pola odniesień, o podobieństwa do tego, co gdzieś już wcześniej zostało napisane”; D. Nowacki *Coraz trudniej kochać*, „*Twórczość*” 1995 nr 3: „(...) *Terminal* jest przede wszystkim o tym, jak nie można ominąć pułapki «już powiedzianego i przeczytanego», gdzie każde słowo odsyła do wcześniejszych użyć, nigdy zaś do tego, co ma być powiedziane. (...) To rzeczywistość, w której rozplenila się cudza mowa i wyobraźnia (...)”; A. Koss *Kolejne tango w Paryżu*, „*Kresy*” 1995 nr 23: „Książkę Marka Bieńczyka, zatytułowaną *Terminal*, można po prostu odczytać jako «sfabularyzowany podręcznik» derridiańskiego tekstualizmu. Cytaty, kryptocytaty, aluzje stanowią główny budulec tej powieści”.

¹⁷ D. Nowacki Kryterium wdzięku, „*Kresy*” 1995 nr 23: „(...) najważniejsze i najciekawsze zjawiska w prozie Pilcha zachodzą na poziomie stylistycznym. Fabuła — ta Innych rozkoszy, jak i wcześniejszych próz tego autora — bawi i miejscami nawet uwodzi, jednak prawdziwie koneserskich poruszeń dostarcza język narracji (operujący) zróżnicowanym repertuarem zabiegów stylistycznych”.

esej rozpisany na kwestie) przekazowi treści filozoficznych albo też (jako ciąg równoległych, mijających się wypowiedzi) unaocznieniu tych treści. W tym względzie nowa proza wchłania doświadczenia dramatu absurdu: wzorzec *Fractali* — pisze Borkowska — „istnieje i jest wyczuwalny — na gruncie poezji i awangardowego dramatu”¹⁸. Humor *Fractali* — pisze Kempny — humor „czarny, stoicki, stopniowo narastający” czasami jest „pokrewny groteskom Sławomira Mrożka, częściowo przypominający może opowiadania Donalda Bartheleme, czy chwytły Henri Michaux i francuskich surrealistów”¹⁹. Literatura jako produkt wyjściowy i ostateczny, zwracanie uwagi na wzajemne powiązanie między światem, który jest tekstem i tekstem, który jest wszystkim, powoduje najważniejszą konsekwencję dla nieepickiego modelu prozy, a także dla prawidłowości jej recepcji, a mianowicie problematyzację mimetyczności.

Wariant nazwany wcześniej „totalnym” (Sobczak, Sieprawski, Bieńczyk), polegający na niewybiórczym kwestionowaniu dowolnych językowych i literackich elementów narracji, ma charakter fikcji groteskowej, której zadaniem jest nie tyle budowa świata, ile właśnie destrukcja sposobów budowania tego obrazu w innych typach fikcji.²⁰ Ten typ reprezentacji, oparty na ustawicznym ekspozowaniu środków zapośredniczających ekspresję, należy do reprezentacji krytycznych²¹, a więc zorientowanych na przedstawianie, nie zaś — przedstawione. Potwierdzeniem antymimetyczności tego wariantu nieepickiego modelu prozy mogą być również metatekstowe dygresje:

Nic, co w sobie, nie odsyła poza siebie.

[*Terminal*, s. 139]

— pisze Bieńczyk, i dodaje w ramach retorycznego komentarza:

Czy dałem pełne świadectwo człowiekowi i światu? A kraby, moi druhowie, a ostrygi, druhowie mych druhów? A piasek wokół podeszwy, a oczywiste ciała meduz? Ścieżki dalekie, pieczary głębokie, kości złożone? I liście, i dłonie otwarte, i śniegi wieczne? [...] Wybaczcie i wy, trawy wysokie [...]. I ty, mój drogi czytelniku, w naszym nieskończonym świecie.

[*Terminal*, s. 106]

¹⁸ G. Borkowska *Natasza*, „gorąca polska ryba”, „Kresy” 1995 nr 21.

¹⁹ P. Kempny *Fractale*, czyli lekcja (kobiecego?) dystansu, „Kresy” 1995 nr 21.

²⁰ O przeciwstawieniu funkcji groteskowej fikcjom mimetycznej, mitycznej i parabolicznej — zob. M. Głowiński *Cztery typy fikcji narracyjnej*, w tegoż: *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992.

²¹ O reprezentacji krytycznej — zob. R. Nycz *Tęży o mimetyczności*, w tegoż: *Tekstowy świat*, s. 255.

Realizm, dawanie świadectwa, weryzm — to poetyki prześmiewane, odrzucane, jawnie bądź *implicite* przekreślane. Łatwość, z jaką Bieńczyk, a także Sieprawski czy Sobczak, przechodzą od bogactwa świata do bogactwa tekstów, od nieskończoności opisów do nieskończoności przypisów, dekonstruuje iluzję mimetyczności we wszelkich jej wariantach. W rezultacie świat przedstawiony i jego elementy nie mogą się ostatecznie bytowo ukonstytuować, słowo okazuje się ontycznie trwalsze od rzeczy:

[Pisanie] Dla Olgi to poszukiwanie silnych, żyjących słów dla opisan-
nia słabych, obumierających bohaterów. Ale nie wie, czy język się ubiera
w zdarzenia, czy też opowieść zrzuca język?

[Rudzka *Uczy i głody*, s. 77; podkr. – P.C.].

W tekście Sobczaka *Powieść i inne opowiadania* (s. 14) pojawia się informacja, że każde miejsce może „istnieć w dowolnej szerokości geograficznej, lecz nie istnieje poza sześciusetstronicową cegłą”. W *Lidzie* Jurewicza i późniejszej mini-prozie *Pan Bóg nie słyszy głuchych* temu samemu likwidowaniu iluzji przedstawiania czy rekonstruowania przeszłości służy akcentowanie wątpliwego charakteru wspomnień, podejrzewanych o to, że pochodzą z drugiej ręki, że są pożyczone: refleksja autotematyczna prowadzi do odkrycia potencjalnego fałszu, groźby pisania nie-swojego, jakiegoś odpisywania:

Już nic nie wiem. Może to wszystko nieprawda. Nic nie słyszałem. Niczego nie widziałem. Nic nie czułem. Wzięłem za swoją czyjaś pamięć. Spisuję czyjeś niewyraźne podszepty, które czasami dochodzą do mnie przed zaśnięciem, dopadają w środku życia, nie dają spokoju.

[*Pan Bóg nie słyszy głuchych*, s. 73]

Wątpliwości odbiorcze, związane z niejasnym statusem ontologicznym świata przedstawionego w nieepickim modelu prozy, jego bytowym nieukonstytuowaniem, zostały bardzo szybko rozstrzygnięte na niekorzyść reprezentacji i zakwalifikowane do antymimetyczności.²² Wydaje się jednak, że zamiast o antymimetyczności nieepickie-

²² D. Nowacki *Kryterium wdzięku*, „(...) rzeczywistym żywiołem [*Innych rozkoszy*] jest wdzięk stylu, uroda radosnej fabulacji, smak anegdoty uchylającej się właściwie od budowania obrazu świata, anegdoty ważnej jedynie jako gawędziarski akt mowy. (...) fabuła najnowszej powieści Pilcha czy też to, co nazywane bywa światem przedstawionym, nie ma właściwie innego kontekstu niż one same [tzn. inne rozkosze]; *Inne rozkosze* to igraszka sama w sobie (...)”]; D. Nowacki *Nataszy klasówka z metaforą*: „Goerke, jak miemam, wierzy w twórczą tajemnicę, adoruje rozchwianie i wieloznaczność sensów swojej prozy, a jej ambicją jest nie dać się przylapać na

go modelu prozy należy mówić o jego antyiluzyjności²³. Polega ona na ustawicznym zrywaniu umowy mimetycznej pojmowanej jako zdolność prozy do normalnej reprezentacji świata — bliskiej realizmowi i osadzonej w stylistyce transparencji. Antyiluzyjność wynika również — i to należy uznać za istotniejszy wyznacznik nieepickiego modelu prozy — z podkreślania niesamodzielności świata przedstawionego względem aktu narracji. Akcentowanie równoczesności narodzin przedstawianego i przedstawiającego realizuje się poprzez włączenie wszystkich elementów rzeczywistości w dwa, wzajemnie uzupełniające się porządki: *mimesis* świata i *mimesis* tekstu. Bohaterowie, zdarzenia, czas, przestrzeń odsyłają więc tyleż do jakiejś rzeczywistości, co do konwencji literackich reguł językowych, bądź zasad spójności o charakterze jednokrotnym. W efekcie świat przedstawiony w tej prozie — eksponującej akt mowy, podkreślającej własną literackość — cierpi na ontologiczną chwiejność, nieokreśloność, niestałość, bytowanie w sferze nominalistycznej²⁴. Mimo rozległych konsekwencji antyiluzyjności — niereferencyjność, dekonstrukcja kontekstu rzeczywistego, nieukonstytuowanie świata przedstawionego — nie musi ona oznaczać antimimetyczności. Oczywiście, w miejsce iluzji rzeczywistości wchodzi semiotyczność, antyfikację zastępuje metafikcja, ale owa metafikcja pokazuje świat z tekstów, i dlatego właśnie może stać się — paradoksalnie — narzędziem opisu i poznania rzeczywistości, a nawet

referencyjnej sprawozdawczości lub opisie. W konsekwencji dla czytelnika znaczy to tyle, co nie móc zbudować prostego ekwiwalentu dla zaproponowanej tu tekstowej rzeczywistości. Tak więc jedyną rzeczywistością tej prozy jest jej własna literackość (...); G. Borkowska *Natasza*, „gorąca polska ryba”: „(...) proza Goerke broni się przed materializacją jakichkolwiek sensów, pozostaje — przynajmniej na pierwszy rzut oka — czystą grą językowej wyobraźni”; P. Kempny „*Fractale*”, czyli lekcja (kobiecego?) dystansu: „(...) nic nie jest prawdziwe — wszystko staje się farsą (...). Świata i tak nie można już dzisiaj opisać realistycznie, życie trzeba przeżyć, a literaturę wymyśleć i zagmatwać, ubrać w — skądinąd coś zawsze przypominającą — zaskakującą formę”; N. Litwinowicz *Wyobraźnia działa*: „Najważniejsza [w *Mokrej zmianie* Sieprawskiego] jest osoba narratora. Nie opisuje on świata zastanego, tylko tworzy go w miarę jak posuwa się opowiadanie. (...) Rzeczy obdarzone są niepodległością”.

²³ Antyiluzyjność — obok przeciwstawiania się autotelicznemu wzorcowi awangardy — uznać można za jeden z wyznaczników literatury postmodernistycznej; zob. R. Nycz *Literatura postmodernistyczna a mimesis*, w tegoż: *Tekstowy świat*, s. 128.

²⁴ M. Zaleski *Kometa Magdaleny Tulli*, w książce: M. Tulli *Sny i kamienie*, Warszawa 1995, s. 93: „Tym, co uderza podczas lektury, jest swoisty nominalizm. Granice języka wydają się jedynymi granicami przedstawianego tu świata. (...) Wszystko istnieje przez słowa, powiada autorka, a dusza słowa jest nieuchwytna w różnicach znaczeń: każde znaczenie znajduje swoje przeciwnaczenie”.

krytycznym modelem rozbioru samej wiedzy o świecie, wiedzy mającej w znacznym stopniu charakter językowy.²⁵

Recepcja

Zbiorczo potraktowane cechy nieepickiego modelu prozy przedstawiają się zatem następująco: aktywizacja semantyczna poniżej zdaniowych poziomów językowych; wykorzystywanie figur stylistycznych (metafor, porównań) jako wiązań konstrukcyjnych tekstu, jako narzędzi opisu, opisu zaś jako głównego obszaru powieściowego dziania się; eksponowanie literackiego/językowego statusu świata przedstawionego, a zarazem traktowanie elementów tekstowych (takich jak koniec, początek, akapit, zdanie) jako samodzielnych bytów.²⁶ Dalej: szczątkowość fabuły, a w skrajnych przypadkach — niestreszczalność; dygresyjność wytwarzająca autonomiczny model wiązania tekstu wobec braku jednolitej akcji i wyrazistego porządku zdarzeń; traktowanie prozy jako prezentację możliwości narracyjnego mówienia, co oznacza rozumienie narracji jako następstwa cytatów struktur i ciągu przemian stylistycznych; stąd niejednolitość stylistyczna oraz ontyczna niejasność świata przedstawionego; wreszcie — hybrydyczność gatunkowa i rodzajowa²⁷ oraz antyiluzyjność: jeśli bowiem narracja, zachowując znaczną autonomię względem intrygi, eksponuje własną literackość, a opis raczej stwarza niż odtwarza przedmiot, to — w konsekwen-

²⁵ P. Waugh *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London 1984, s. 2–3: „Jeżeli nasza wiedza o świecie jest teraz pojmowana jako zapośredniczona przez język, to literacka fikcja (światy skonstruowane wyłącznie z języka) staje się użytecznym modelem do poznawania konstrukcji samej «rzeczywistości»” (cyt. za: R. Nycz *Literatura postmodernistyczna...*, s. 132).

²⁶ W prozie tej terminy ze świata literackości nabierają ontologicznej trwałości — stają się miejscami bytowania. Np. J. Sobczak (*Powieść i inne opowiadania*) lokalizuje swoich bohaterów w przestrzeniach tekstowych: „Na stronie pierwszej przebywali (...). Na ostatniej stronie koczowali” (s. 15).

²⁷ M. Zaleski *Kometa Magdaleny Tulli*: „Czym jest opowieść Magdaleny Tulli? (...) Ba! Łatwiej powiedzieć, czym nie jest. Nie jest prozą, choć autorka posługuje się tradycyjną narracją. Nie jest też poezją, choć mamy tu do czynienia z mową zmetaforyzowaną i z organizacją świata na sposób poetycki. Nie jest też esejem, choć autorka prowadzi *quasi*-filozoficzne rozważania. *Sny i kamienie* zaczynają się niczym opowieść mityczna albo traktat kosmogoniczny. Bo też opowieść Tulli jest literackim traktatem o losach gnostyckiej pokusy, o próbie stworzenia nowego wspaniałego świata, ustanowienia konkurencyjnego, doskonałego porządku istnienia”; A. Morawiec *Miasto jest snem*, „Fraza” 1996 nr 11–12: „*Sny i kamienie* są... No właśnie, jeśli powiem, że są prozą, to przyznam zarazem, że nią nie są, albo lepiej, że są przeciwprozą. I nie skłamię, rzeczywiście nie brak w utworze liryzmu”.

cji — słowo nie tyle zostaje zwolnione z funkcji mimetycznej, i nie tyle uchyla się od wszelkiej referencji, ile nabiera charakteru mimetyczności podwójonej albo zapośredniczonej.²⁸

Mimesis zapośredniczonego doświadczania świata została przez krytyków zinterpretowana jako antymimetyczność. To pierwszy paradoks recepcji. Paradoks drugi ma charakter historycznoliteracki. Otóż nieepicki model prozy został bardzo szybko rozpoznany i zaakceptowany²⁹ — ba!, więcej nawet, niektóre głosy krytyków świadczą o tym, że był wyczekiwany, że zatem nie miał zbyt wielu szans na sprawienie generalnej niespodzianki, i że nie tyle przekonał do siebie opornych, ile wypełnił puste miejsca w tęsknotach.³⁰

Rzec można, iż recenzenci, krytycy, badacze, interpretatorzy wiedzą co najmniej tyle co autorzy: rozpoznali wzorzec, wskazali na tradycje — Schulzowskie, Gombrowiczowskie, postmodernistyczne — i rozbili semantyczny ładunek, jaki w tej prozie tkwił. A złożoność owej zawartości wyraża się chyba w trojakich zakłóceniach powodowanych przez nieepicki model prozy. Po pierwsze, jest to zakłócenie kompozycyjne, ponieważ utwory te kwestionują pojęcie „warsztatowości”, dobrego pisania, spójności, całościowości. Po drugie, nieepicki model prozy wprowadza pomieszanie językowe, posługując się stylem nieprzezroczystym, nasyconym metaforą, zdaniem niekiedy zrytmizowanym, zasadą semantycznej aktywizacji najniższych poziomów organizacji tekstu i techniką „kręgów słownych”, co w sumie nadaje aktywności interpretacyjnej cech czytania poetyckiego. Po trzecie, nieepicki model prozy zakłóca postrzeganie fabularności jako przyczyny literackiego spotkania — ponieważ

²⁸ „Każdy szczegół odsyła tu do czegoś, co znane i zużyte, a egzystencja sprowadza się — jak w opowiadaniu *Gra w pyłki* — do kabotyńskiej i nie pozwalającej na oryginalność gry z formą” (P. Kempny „*Fractale*...”, s. 203).

²⁹ M. Orski (*A mury runęły*, Wrocław 1995) wielokrotnie wspomina o stosowaniu w prozie najnowszej „narzędzi poetyckich”, o szukaniu przez prozaików „narzędzi ekspresji w laboratorium nowoczesnej liryki”, o podporządkowaniu kreacji w prozie „prawom warsztatu nowoczesnej liryki” (s. 21). Formuły te odnosi do *Murów Hebronu* Stasiuka (s. 145; także s. 29: „(...) światopogląd i światobraz narratora *Murów Hebronu* wsparty jest przekonującą motywacją artystyczną, nasyoną silnie pierwiastkiem lirycznym...”), a ponadto do Szewca, Musiała, Huellego, Turczyńskiego, Myszkowskiego, Goerke, Tokarczuk (s. 16).

³⁰ P. Rodak *Kilka uwag*, „Kresy” 1995 nr 1 (odpowiedź na ankietę *Pejzaż po przełomie — ale nie po klęsce*): „Proza opowiadać nie musi, może się obyć bez fabuły i dialogów; może być grą z językiem, grą z czytelnikiem, grą autora z samym sobą”.

fabuła — albo nie może się w tych tekstach ukonstytuować, albo też nie wychodzi poza próg pretekstowości (np. *Inne rozkosze*).³¹ W sumie więc, nieepicki model problematyzuje prozę, unieważniając przede wszystkim konwencjonalne style czytania — nastawione na konsumpcję fabuły bądź na ogarnięcie globalnego sensu. Problematyzacja sięga nawet głębiej, ponieważ zakłócenie dotyczy wszystkich typów fikcji. Wspomniany paradoks historycznoliteracki polega zaś na tym, że krytycy entuzjastycznie powitali zakłócenie pierwsze (nieprzezroczystość języka), natomiast zakwestionowali drugie (warsztatowe)³² i trzecie — fabularne.³³ Wynika z tego, że w dwudziestoleciu norma powieściowa miała charakter stylistyczny, dziś natomiast ma charakter warsztatowy i fabularny.

Istnienie owych norm jest dla „nieepików” o tyle istotne, że powierzą oni swoim tekstom wcale rozległe zadania, których spełnieniu stanąć może na przeszkodzie zwłaszcza norma fabularna. Podstawowy konflikt dostrzegam między konwencjami odbioru prozy i najważniejszymi, jak sądzę, funkcjami nieepickiego modelu, a mianowicie zwielokrotnioną mimetycznością, jako zasadą określającą relację tekst–rzeczywistość, podmiotowością, jako projektowaną relacją między tekstem i autorem, oraz estetyczną wnikliwością, jako zakładaną postawą odbiorcy. Co do mimetyczności, powiedzieć należy, iż omawiany model, częściej niż iluzją przedstawiania posługujący się przedstawianiem iluzji, jest narażony na odczytania zbyt radykalnie antymimetyczne, w miejsce pożądaných odczytań antyiluzyjnych, gdy tymczasem proza ta ma swoje referencje w technikach reprezentacji pojmowanych jako formy organizowania doświadczeń. Co do podmiotowości można stwierdzić, że nieepicki model prozy ma służyć, zgodnie z intencjami autorów, zarówno demonstracji stylistycznej

³¹ D. Nowacki *Kryterium wdzięku*: „(...) praktykę tekstotwórczą Pilcha można by nazwać manifestacją językowej swobody, niecodzienną radością zapisu, która nieporównanie więcej tu znaczy niż erotyczno-familiarne motywy *Innych rozkoszy*, będące co najwyżej tematycznym *alibi*, dzięki któremu owa radość (miejmy nadzieję — wspólna dla autora — i jego czytelników) w ogóle jest możliwa”.

³² „To nie jest doskonałe wyrobiona proza poetycka” napisała M. Litwinowicz o *Mokrej zmianie* Sieprawskiego (*Wyobraźnia dzieła*). Silna norma rzemieślnicza zadecydowała też o wysokiej ocenie debiutu Magdaleny Tulli: „To, co uderza od razu przy lekturze tej książki, to absolutna techniczna doskonałość tego pisarstwa. Każde zdanie, każdy piękny opis (...) to arcydzieło” (K. Varga *Kamienne sny*, „Nowy Nurt” 1996 nr 9).

³³ „Sztuka opowiadania — nawet dzisiaj, w czasach postmodernizmu — wymaga odrobiny naiwności, wspólnotowego przymierza pomiędzy narratorem i słuchaczem, szczerkawo choćby zarysowanej historii” (G. Borkowska *Natasza*, „gorąca polska ryba”).

sprawności, jak i sygnalizowaniu własnej obcości wobec literatury³⁴, jak też uzyskaniu czy odzyskaniu indywidualnego oblicza w pojemnych gramatykach kultury. Wreszcie — projekt odbioru wyłaniający się z tych tekstów zakłada nie tyle dostrzeżenie mistrzostwa stylistycznego i gęstości poetyckiej, ile właśnie potraktowanie ich jako homologonów całości; rozwiązywanie i rozumienie tropów ma więc być dążeniem do opanowania wzoru całości, której korelatami są: zagubione „ja” autora, problematyczny, a przez to nie dający przedstawić się jednoznacznie świat, oraz epickość, nie skrywająca reguł swej kreacji, ale i nie rezygnująca z ukazania świata.

Przemysław Czapliński

Siostry — szkic o prozie (młodej) kobiet

Kiedy proza jest młoda? Sądząc po wypowiedziach krytycznych, decyduje o tym biologiczny zegar. Młodą prozę tworzą młodzi pisarze. Trudno mi się zgodzić z tą oczywistością, a raczej pogodzić. Rzecz w tym, że powoli, na własnych oczach przestanę się kwalifikować do grona młodych krytyków, a więc więz z własnym pokoleniem przesunie mnie do rozdziału „dojrzałość”, „kryzys wieku dojrzałego”, „starość” w konstruowanym na bieżąco podręczniku literatury współczesnej. Podręczniku ponowoczesnym, więc już uwolnionym z pęt okładki, dowództwa autora, cenzury redaktora. Podręczniku, jaki pisze się na bieżąco, w prasie literackiej, podejmującej z zadziwiającą konsekwencją temat owej biologicznie młodej literatury, nazywanej niekiedy także literaturą trzydziestolatków. Osobiście nie uważam trzeciej i czwartej dziesiątki życia za okres społecznej, emocjonalnej i twórczej młodości. Pierwszych prób literackich dokonuje się dużo wcześniej. I też, coraz częściej, wiodą one życie jawne, nader łatwo wyskakując z szuflad, a raczej zeszytów. Społecz-

³⁴ „Czy wyłania się z tego [tzn. z *Fractali*] w ogóle jakiś pomysł na literaturę? Wydaje się, że tak, że pisanie staje się wyrazem strategii życiowej samej autorki. A strategią tą ma być odrębność i przenikliwa paradoksalność spojrzenia, śmiech pokonujący śmieszność papierowego życia w kulturze i w ogóle, dystans i ironia jako maski, pod którymi kryją się uczucia, a może przede wszystkim strach przed banałem i wszystkim tym, co pretensjonalne, infantylne i zdeteterminowane. Bo jeżeli nie można uwolnić się od schematów, to trzeba je ośwoić i unieważnić” (P. Kempny „*Fractale*” czyli lekcja (kobiecego?) dystansu).

nie i emocjonalnie obywatel współczesnego świata powinien być w wieku trzydziestu lat raczej doświadczonym graczem, aktorem obsadzonym już w konkretnej roli, nie debiutantem lub aspirantem. Ostatecznie, jak głosi popularna anegdota (włączona do scenariusza serialu telewizyjnego *Matki, żony i kochanki*), od sekretarki wymaga się teraz, by znała trzy języki, miała wyższe wykształcenie, przynajmniej czteroletnią praktykę zawodową i najwyżej dwadzieścia cztery lata. A od intelektualisty, pisarza, krytyka?

Z drugiej strony, jeśli biologia i linearnie pojmowany życiorys twórcy nie dostarczają wcale wyraźnego kryterium, to kłopot sprawiają także pisarze debiutujący niespiesznie, publikujący książki poza pokoleniową wspólnotą, osobno, a w dodatku na osobny temat.

Z trzeciej strony, nie widzę nic dziwnego w owej, prawie masowej produkcji powieści: autorzy wrócili z emigracji, zrobili doktoraty, popracowali w warunkach wolnego rynku i — na przedwczesnej emeryturze — siedli do komputerów. Wcale nie żartuję. Równie modni jak piśmienne kobiety stali się ostatnio piszący poloniści (płci obu).

Z czwartej strony (lecz nie ostatniej) najbardziej chyba niepokoi mnie teza o „erze kobiet” w literaturze polskiej. Niepokoi, bo k i l k a szeroko omawianych, budzących skrajne emocje pozycji w ciągu ostatnich sezonów nie czyni zjawiska. A ściślej mówiąc, mówi o czymś zgoła odwrotnym niż mówią recenzenci: pisarz to w Polsce zawód tak męski, że pojawienie się kilku debiutów, kilkunastu nowych powieści uznanych pisarek¹, oraz (tu faktycznie urodzaj) kilkunastu tomików poetek upoważnia do stanowczej diagnozy i ostrzeżenia — kobiety przejęły pióro! Rozumiem, Manuela Gretkowska stanowi lepszy obiekt dla kamery filmowej niż, powiedzmy... (nie wymienię jednak żadnego pana), ale czytelnik powinien zachować czujność i sądzić po książkach, nie po ruszających się w telewizorze obrazkach.

Zajrzyjmy więc do osławionego *Parnasu bis*², zawieszając wcześniej wątpliwości co do sensu mówienia o pokoleniu trzydziestolatków jako zjawisku bio-literackim. Wymieniono w nim osiem nazwisk poe-

¹ Książki pokolenia trzydziestolatek omawiane i cytowane w szkicu: M. Gretkowska *My zdzie's emigranty*, wyd. 2, Warszawa 1995; *Tarot paryski*, Kraków 1993; *Kabaret metafizyczny*, Warszawa 1994. N. Goerke *Fractale*, Poznań 1994. Z. Rudzka *Ucztę i głody*, Warszawa 1995; *Białe klisze*, Warszawa 1991. O. Tokarczuk *Podróż ludzi Księgi*, Warszawa 1993; *E.E.*, Warszawa 1995. H. Kowalewska *Kapelusz z zielonymi jaszczurkami*, Warszawa 1995. I. Filipiak *Śmierć i spirala*, Wrocław 1992; *Absolutna amnezja*, Poznań 1995.

² *Parnas bis*, oprac. P. Dunin-Wąsowicz, K. Varga, Warszawa 1995.

tek, pięć prozaiczek, które pojawiają się także w haśle „feministyczna proza”³. Oczywiście, zapewne każdy czytelnik periodyków literacko-artystycznych mógłby tę listę uzupełnić (*Słownik* notuje autorów po debiucie książkowym), tymczasem jednak idzie mi nie o ilość. Trzyście kobiet urodzonych po 1960 trafiło do alternatywnego *Słownika Literatury Polskiej*. Wymieńmy prozaiczki: Izabela Filipiak, Natasza Goerke, Manuela Gretkowska, Zyta Rudzka, Olga Tokarczuk. W zadanym przedziale wieku nie znalazła się Magdalena Tulli. Autorzy *Słownika* pominęli także Hannę Kowalewską, urodzoną dokładnie w granicznym roku 1960.

Gdyby o datach zapomnieć, to w obrazie prozy lat ostatnich było kilka jeszcze głośnych zdarzeń wykreowanych przez kobiety: *Domino. Traktat o Narodzinach* Anny Nasiłowskiej, *Biały kamień* Anny Boleckiej. A także dwie premiery powieści tłumaczonych: *Wiek 21* Ewy Kuryluk, oraz — ostatnio i bardzo głośno — *Bo to jest w miłości najstraszniejsze* Nicole Müller⁴ (ta pokoleniowo „poprawna”). Wspominam akurat o tych książkach, bowiem każda z nich stanowi ilustrację odrębnego zjawiska, a także jest przykładem uprawianych współcześnie stylów krytycznej lektury. I tak: Bolecką dało się łatwo dopisać do istniejącego już schematu mitografizmu literackiego, Nasiłowską czytano w atmosferze skandalu, Kuryluk podejmowano jako wielką damę polskiej sztuki, wokół Müller (powieść jeszcze niedostępna w księgarniach „na terenie kraju”) wzniesiono barykadę autorytetu.

Listę kobiet obecnych można oczywiście wydłużać, ale można także zaryzykować postawienie tezy statystycznie przybliżonej: analogiczna lista piszących mężczyzn jest wciąż dłuższa. Także lista książek — arcydzieł sezonu. Do owych list dopisać by jeszcze trzeba proporcje między kobietami a mężczyznami współredagującymi pisma literackie. I odnotować, gwoili sprawiedliwości, wzrastające w tych pismach zainteresowanie tłumaczeniami utworów kobiet — przykładem dobrym wydaje mi się Yoko Tawada⁵, pisząca po niemiecku

³ Tamże, s. 28–29.

⁴ A. Nasiłowska *Domino. Traktat o narodzinach*, Warszawa 1995; A. Bolecka *Biały kamień*, Warszawa 1994; E. Kuryluk *Wiek 21*, tłum. M. Kłobukowski, Gdańsk 1995, N. Müller *Bo to jest w miłości najstraszniejsze*, Warszawa 1996.

Powieść Müller jeszcze nie dotarła (maj 1996) do księgarni na terenie kraju, ale już widzieliśmy w telewizji autorkę, rekomendowaną przez Marię Janion.

⁵ Np. Y. Tawada *Od mowy macierzystej do matki mownej*, tłum. A. Pańta, „FA-ART” nr 2; w zapowiedziach kwartalnika „Kresy”.

Japonka, emigrantka z pokolenia trzydziestolatków, której prozę spotykam w wielu miejscach.

Młoda proza, jako termin opisowy, przypomina inny, już dobrze oswojony: nowa proza. Otóż ta młoda bywa nowa. Debiut Zyty Rudzikiej *Białe klisze* ukazał się w zielonej serii Biblioteki Twórczości. Tak jak *Po bólu*⁶ Krystyny Sakowicz, autorki związanej z prozą nową, lecz nie z młodą (różnica sięgająca dziesięciolecia), opisującej jednak właśnie czas wspólnej naszej, siernieżnej przeszłości, z talentem i wyuczaniem szczegółu jakiego, gdy próbują ten czas oswoić, brakuje często „młodemu” trzydziestolatkowi. Henryk Bereza onieśmiela czytelnika wyciągającego podobne wnioski, pisząc we wstępie do powieści: „Może to być, zwłaszcza w naiwnej lekturze, świadectwo podłego czasu, przy czytaniu z wyobraźnią i wrażliwością doczytać się w tym można zbiorowego, mimowolnego i w gadaninie wyrażanego nieświadomie egzystencjalnego *de profundis*”⁷. Ośmielę się stwierdzić, że woła czytelnika może być naiwność, a — swoją drogą — trudniej w literaturze o bardziej poruszające świadectwa czasu niż egzystencjalne olśnienia, zyskane przez drażnienie języka. A pewnie, po prostu, drażnienia tego nie da się oddzielić od autentycznego przeżycia dookolnej rzeczywistości, choćbyśmy nią najbardziej, jako doraźną, gardzili. Więc, z poczciwymi kryteriami i naiwnością, uważam książkę Krystyny Sakowicz za bardzo ważną w konstelacji piszących kobiet i żałuję, że kalendarz wpisuje ją w inny niż na ten raz zadany rozdział naszego krytycznego podręcznika. Przy całym szacunku dla programowego eksperymentu z mową żywą, zauważyć trzeba, że Sakowicz zapisuje przede wszystkim szczegół, wypełniający konkretny czas i przestrzeń, grający w dramacie pojedynczej egzystencji. Cytryny, po które jedna z bohatererek nie staje w kolejce — finał powieści — są esencją doświadczenia ery pustych półek. Powiedziały mi też o psychice kobiety dużo więcej i bardziej mnie poruszyły niż trzy bestsellery Gretkowskiej. Sakowicz osiąga efekt realizmu w dwudziestowiecznym stylu, dalekiego od dziewiętnastowiecznych źródeł, lecz równie współgrającego z pokoleniowym i historycznym czasem teraźniejszym.

Jakie, czyje doświadczenie notują inne kobiety piszące?

Kłopot sprawia „feministyczność” owego doświadczenia, która mogłaby usprawiedliwić kategoryzacje według płci. Same autorki dość

⁶ K. Sakowicz *Po bólu*, Warszawa 1995.

⁷ H. Bereza *Badawczość*, w: K. Sakowicz, tamże, s. 11–12.

kapryśnie feminizują lub feminizmu pozbawiają swe wizerunki, zawsze jednak aktualne jest pytanie: czy będąc kobietą można nie być kobietą? I czy płeć uniwersalna, człowieczeństwo, jest jakimś meta-poziomem kobiecości, do którego koniecznie trzeba równać, by potwierdzić swą pozycję w literaturze? W dalszym ciągu szkicu spróbuję wskazać na kilka cech „kobiecych” prozy kobiet, sądzę jednak, że czas skończyć z lęklwym wycofywaniem się piszących i czytających z własnej płci. Skoro autorka nie jest autorem (z takimi dziwolągami językowymi już skończyliśmy) to także narrator bywa narratorką — o czym może przekonać się uczeń czytający obowiązkowe lektury — np. prozę Elizy Orzeszkowej. I bohaterka, na szczęście, przeważnie ma płeć odmienną od bohatera. O czytelniczce, z jej *gender*, proponuję również pamiętać. A że zachodzą w obrębie tych prostych bytów komplikacje, to tylko pożytek dla wieloznaczności, naczelnej kategorii kompetentnej lektury.

Dyskusje próbujące ustalić odpowiedź na pytanie o młodą prozę same w sobie stanowią materiał do literaturoznawczej analizy. I zapinować nad nimi równie trudno jak nad aktywnością literacką, bowiem podlegają prawu rozpraszania (same dążąc do maksymalnego syntetyzowania). Sięgnę więc tylko do ostatnich, najbardziej dla mnie inspirujących.

Syntezę z wyraźnym, krytycznym konceptem przedstawił Przemysław Czapliński w szkicu *Nowa proza: rytuały inicjacji*⁸. Podstawowym kryterium porządkującym jest dla Czaplińskiego wszechstronnie rozumiany rytuał inicjacji (debiutu, porozumienia z czytelnikiem, fabuły). Dzieli prozę Czapliński na dwa nurty, w różny sposób realizujące strategię wyjścia: mitobiografie i fabulacje. Pierwszy nurt zakłada porozumienie poprzez biografię pokoleniową, drugi — poprzez konwencję. Dla Czaplińskiego, autora pracy o manifestach literackich, zmasowany atak prozy inicjacyjnej jest substytutem wypowiedzi programowej; nową odmianą koniecznego w epokach poprzednich *i n i c j o w a n i a* dyskursywnego. Dziś, dopowiadam, zadanie meta-tekstowego porządkowania zostawia się krytykowi (instytucjonalizując jego rolę); pisarz (fabulator i mitografista), kreuje swój wizerunek metodami pozaliterackimi np. w mediach, korzystając też chętnie z prefabrykatów literackich, choć — paradoksalnie — skupia się na sobie, demonstrując osobność i wyjątkowość swego przeżywania tekstu — tekstu świata. Zachodzi tu więc pewna sprzeczność: pi-

⁸ P. Czapliński *Nowa proza: rytuały inicjacji*, „Kresy” 1996 nr 25.

sarze, pogodzeni z multiplikacją jako podstawowym rodzajem aktywności postmodernistycznej, zachowują modernistyczne przeświadczenie o swej roli.

Czapliński nie stosuje ścisłych ram pokoleniowych. Sięga po przykłady pisarzy różnych generacji (wymienia powieści H. Krall, Z. Oryszyn, P. Huelle), nie waha się też włączyć do analizy np. powieści A. Boleckiej. I tak, wśród mitobiografii wymienia (uwzględniam tylko odnotowane w szkicach utwory kobiet): *Biały kamień* A. Boleckiej; wśród fabulacji: *Leć do nieba* A. Boleckiej, *Kabaret metafizyczny* M. Gretkowskiej, *Podróż ludzi księgi* i *E.E. O. Tokarczuk*, *Absolutną amnezję* I. Filipiak.

Wyliczenie to zmodyfikowałabym, dodając jedną tylko uwagę: *Kabaret metafizyczny* jest fabulacją nietypową. Opowiada co prawda, i to linearnie, pewną historię (miłości, kabaretu, inicjacji właśnie), rozpadając się zarazem na szereg dygresji, osobnych mini-wykładów, niekoniecznie motywujących rozumianą tradycyjnie fabułę. Chyba że uznamy owe dygresje za pośrednią charakterystykę środowiska paryskiej cyganerii (cyganerii?), co stanowi wątek główny powieści.

Podobne wątpliwości nasuwają pozostałe utwory Gretkowskiej. *Quasi*-dziennik, jakim jest *My zdieś' emigranty*, rejestrujący „śledztwo” w sprawie Marii Magdaleny. *Tarot paryski*, szyfrujący fabułę zgodnie z symboliką tarota, na wzór *Pamiętnika znalezionej w Saragossie* Wacława Potockiego. Eklektyzm trzech utworów Gretkowskiej (gdy piszę ten tekst, poczta zajmuje się przesyłaniem mi do recenzji książki czwartej) czyni z nich prozę, dla której formuła fabulacji nie wydaje się dość pojemna. Brak dobrego terminu, może *per analogiam*, konwencjalizacje? Albo, co sugeruje sama autorka, kiczofabuły (bez podtekstu wartościującego):

Albo kicz, albo śmierć. Kicz jest przytulnym zakątkiem bezpieczeństwa. Wokół kiczu okrucieństwo, groza — prawdziwy obraz, dobry wiersz. Zobaczyć rzeczywistość, to zobaczyć okrucieństwo. Pokazać, co się zobaczyło, to już kicz, ale kim ja jestem. [*Kabaret metafizyczny*, s. 91]

Układanki Gretkowskiej sprawiają wrażenie śmietnika sensu, na którym dopiero czytelnik buduje fabułę. Czy też fabuła z trudem wybrzusza się spod *quasi*-encyklopedycznej *massa tabulette*. Najbardziej fabularną jest powieść *Tarot paryski*, bowiem oprócz „podskórnego” wykładu mowy kart, notuje rozmowy, prowadzone przez bohaterów w mieszkaniu — pracowni, knajpkach, na ulicach Paryża. Gretkowska, obeznana świetnie z konwencjami współczesnej humanistyki, realizuje w praktyce tezę o równoprawności wszelkich narra-

cji, miesza więc swobodnie dyskursy (np. wykład gnozy, egzegezę Biblii z zapisem potocznej wymiany myśli na temat menu). Można więc zastosować do jej prozy termin sylwa, z tym zastrzeżeniem, że Gretkowska wykorzystuje w obrębie jednego tekstu chwytły dość monotonne, prawdziwa sylwiczność dotyczyłaby więc jej twórczości potraktowanej jako jeden tekst.

Inicjacja, wróćmy do podstawowego wyróżnika, jest także ważnym problemem dla Ewy Kraskowskiej, która jednak wiąże ją jednoznacznie z płcią bohaterek: jej szkic nosi znamieny tytuł *W świetle pokwitających dziewcząt*⁹. Więc już nie inicjacja „pokolenia bez historii”, raczej Historia płci przemilczanej. Punktem wyjścia dla Kraskowskiej stało się zgrabne, złośliwe i przyjęte powszechnie określenie Krzysztofa Vargi — „proza menstruacyjna”. Co ważne, Kraskowska nie ogranicza się do zinterpretowania *Absolutnej amnezji* oraz *E.E.*, powieści napisanych przez kobiety. Omawia także *Pannę Nikt* T. Tryzny. Wniosek prosty: w opisie przez nią proponowanym liczy się płeć bohaterek, składnik konstrukcji fabularnej, nie zaś płeć autorki/autora. Inicjacja jest więc tematem powieści, nowym i atrakcyjnym poznawczo, penetrującym obszary psychiki kobiety wcześniej wstydliwie pomijane — podjętym przez autorów obu płci. Inaczej u Czaplińskiego (dla którego płeć autora nie jest kryterium, ale z innych powodów): uniwersalnym terminem opisowym, uwzględniającym wchodzenie pisarza w literaturę, które współgra z tematem powieści i — w łańcuchu logicznym — z odbiorem na ułatwionym pułapie znanego.

Podróż ludzi Księgi realizuje oświeceniowy motyw wchodzenia w poznanie, poprzez podróż i poszukiwanie Księgi, przepisu na świat. Jest to więc również powieść rozwojowa, czy inaczej inicjacyjna. Magdalena Tulli zaś, pozwólmy sobie i na taką tezę, opisuje eksplozję Miasta, jego wychylanie się z niebytu. Więc pojęcie inicjacji, różnie rozumianej, może „obsłużyć” wszystkie niemal opisywane w tym szkicu książki.

Najbardziej, wśród tych różnorodnych dojrzewania do świata (i dojrzewania świata) bulwersuje czytelnika dziewczęce pokwitanie.

Właśnie, o ile adolescencja, męskie dojrzewanie (często przez przelewanie cudzej krwi) ma w literaturze polskiej bogatą tradycję, o tyle moment pierwszego krwawienia miał dotąd metaforyczną „przyzwoitą” wykładnię w powieści dla panienek, *Godzinie pąsowej róży* Marii Krüger. Nie miejsce tu na powtarzanie dyskusji wokół tabu menstru-

⁹ E. Kraskowska *W świetle pokwitających dziewcząt*, „Arkusz”, kwiecień 1996.

acyjnego¹⁰; ciekawe jednak, że istnieją w literaturze znakomite opisy wypływu samczych płynów fizjologicznych (i nie oburzają), menstruacja natomiast budzi emocje niczym w średniowieczu. Kolor biały, jako symbol niewinności, podoba się krytykom dużo bardziej niż czerwony — może to już nie magiczna, a polityczna fobia... Na marginesie, Anais Nin, przyjaciółka Henry Millera, nazywa w swych dziennikach ulubiony męski motyw: „wytryskiem białej krwi”. Może więc zgodzimy się, że krew — biała czy czerwona — ów wypływający z ludzi obu płci strumień, ma prawo literackiego bytu — bez względu na organ, jaki go wydziela? Tę „demokratyzację” fizjologii przeprowadza ostentacyjnie i najkonsekwentniej Gretkowska (jej bohaterom sperma może zastępować kawior, a z krwią menstruacyjną, bywa, wypływają strzępy mózgu). Najciekawiej zrównuje męskie i damskie ciała — Zyta Rudzka.

Wojciech Borowicz zaproponował¹¹ podział młodej prozy na konceptualną i zmysłową (żywiolową). Konceptualne są: powieści Gretkowskiej, *Podróż ludzi Księgi* Tokarczuk i *Absolutna amnezja* Filipiak. Po stronie żywiołu umieszcza utwory mężczyzn, czyniąc wyjątek dla *Snów i kamieni* Magdaleny Tulli, która to książka jest „z żywiołu przyekierce”, parafrazując cytowane przez Borowicza zdanie Jana Błońskiego.

Paradoks, przy całej trafności tego podziału, polega na tym, że wszystkie (najbardziej wykoncypowane) utwory kobiet mają na celu opisanie cielesnego, duchowego i kulturowego żywiołu. Niektóre zaś, o czym powyżej, budują swe przemyślane konstrukcje z materii konwencji historycznie „żywiolowych” — np. zapisków intymnych. Ale podział Borowicza unieważnia przynajmniej szowinistyczną tezę o „menstruacyjności”, nadmiernej egzaltacji, czy „tworzeniu macicą” — argumentów często pojawiających się w dyskusjach o kobiecym pisaniu. Dariusz Nowacki¹² z kolei, proponuje by prześledzić zasady rozpraszania i skupiania, analizując prozę pod kątem filozofii fragmentu, nieciągłości, dyspersji oraz — przeciwnie — totalizacji fabuły. A także

¹⁰ Ostatnio ukazało się wiele książek rozwijających ten temat. Gdyby nie lęk przed wdzierającym się do mojego tekstu wszystkoizmem, omówiłabym także pewne koincydencje zachodzące na rynku czytelniczym między „prozą kobiet”, a tłumaczeniami bardzo różnorodnej, nie tylko feministycznej literatury kobiet dotyczącej. Patrz np. U. Ranke-Heinemann *Eunuchy do rajy. Kościół katolicki a seksualizm*, tłum. M. Zeller, Gdynia 1995, s. 25–31.

¹¹ W. Borowicz *Krytyk i gromada autorów albo Nic o wszystkim*, „Fraza” 1996 nr 11/12.

¹² D. Nowacki *Dziurawa siatka na motyle. Wokół prozy autorów urodzonych po 1960 roku*, „Fraza” 1996 nr 11/12.

— ludyczności i powagi, tradycyjnej mimetyczności i łamiącego ją autotematyzmu czy autoprezentacji. Te dwie zasady — skupiania i rozpraszania — mogą być uniwersalnymi kategoriami opisu każdej prozy, w każdej epoce.

Fragmentaryczność, chętnie eksponowana cecha fabuł współczesnych, miewa różne realizacje. Tak skrajne jak *Fractale* Nataszy Goerke, *Ucztę i głody* Zyty Rudzkiej, *Kabaret metafizyczny* Manueli Gretkowskiej. Segmentacja tekstu może być, powiedzmy, wielofunkcyjna i wieloznaczna. Trudno dopatrywać się u Goerke filozofii fragmentu¹³, idącej od romantyzmu aż do postmodernizmu.

Goerke konstruuje raczej powiastki, anegdoty, sięga więc zgoła do innej tradycji niż podszyte bólem wątplenie w możliwość stworzenia całości. *Fractale* opowiadają całości, małe, oparte na wnikliwych spostrzeżeniach, lecz domknięte mini-fabuły, wyprowadzone ze „łśnień” rzeczywistości, z puentą — czasem paradoksalną, lecz jednak puentą. Wbrew deklaracji zamykającej zbiorek, a wydrwionej przez Jana Szaketa w „FA-ARCIE”: „A tymczasem Natasza Goerke deklaruje «innej puenty nie będzie» (s. 188, ostatnie zdanie książki). No wielka szkoda, naprawdę. Że innej nie będzie, wiem od dawna, rad bym dowiedzieć się więcej¹⁴”. No więc, jeśli nawet nie ma we *Fractalach* jakiejś scalającej świat koncepcji, czy dekonstruującej rewelacji, to poszczególne opowiadanka są po bożemu jasne, spójne i spuentowane właśnie. Paradoks, zakończenie niespodziewane, było stosowane już przez pozytywistów równie często, jak zakończenie antycypowane sygnałami od początku utworu. Wielość puent to także cecha współczesnej *episteme*, wizja... całości. Całości w różnorodności. Nie scalonej, a rozsypanej. Przyjrzyjmy się tekstowi pierwszemu z brzegu: *Poza łękiem* — parodia wschodniej przypowieści, zderza mentalność Tenzinga i Sir Edmunda. Oto stacza się kamyk, ale obaj — zgodnie z przysłowiowymi cechami narodowymi — zachowują spokój. I puenta:

Kamyk przetoczył się z hukiem. Czego szukasz, spytał Tenzing, widząc, że Sir Edmund grzebie w śniegu. Porwało szczoteczki do zębów, mruknął Sir Edmund; a to pech, zmartwił się Tenzing i obaj wybuchnęli płaczem.

[*Fractale*, s. 18]

Ten swoisty dziennik podróży, zapiski z różnych okolic geografii,

¹³ Por. K. Bartoszyński *O fragmencie*, w: *Miedzy tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*. Studia pod red. J. Ziomka, J. Sławińskiego, W. Boleckiego, Warszawa 1992 s. 66–103.

¹⁴ J. Szaket *Inna puenta*, „FA-ART” 1994 nr 3.

konwencji i kultury, w jednym tylko kojarzy mi się z filozofią fragmentu — można jego zawartość traktować jako projekt większej całości, której nie warto, nie chce się dopisać. Bohaterka wewnętrzna tej prozy idzie przez świat rzucając nań okiem i utrwalając na kartce papieru co cenniejsze sploty przestrzeni, języka, przypadków, uczuć, spotkań. Porzucanych dla następnych, pozostających więc w ruchu, w życiorysowym i tekstowym szkicu.

Całkiem inną fragmentaryczność, uzasadnioną ontologicznie, demonstrować fabuła *Uczt i głodów* Zyty Rudzkiej¹⁵. Istnieją w tej powieści głęboko — jak w bycie — ukryte reguły scalające, są to powtórzenia losu, kolejne wcielenia, asynchroniczne współistnienia, które można wydobyć w migawkowych zapisach spojrzeń — na starą mozaikę, podlegającą erozji, jak oba, powieściowe światy — antyczny i współczesny. Mieczysław Orski trafnie widzi tu grę w dekoracjach, zmiennych i powtarzalnych. Lecz dekoracją ostateczną, naprawdę wspólną, jest Kosmos. Oto, przez akt miłosny, niebo „przychylone” jednej z bliźniaczych córek Echnatona zniża się, opada zagęszczonym powietrzem na czas i przestrzeń bohaterów zabłąkanych we współczesnym Rzymie.

Więc fragmentaryczność, jeśli uznać ją za jakiś porządkujący wyróżnik, nie ma wyraźnej, unifikującej teksty kobiet wykładni. Dodajmy do tego pobieżnego przeglądu fragmenty, z jakich buduje (spójną) przestrzeń współczesnej Warszawy Magdalena Tulli. I w końcu, meandryczną, poszarpaną, przeładowaną konceptami konstrukcję *Abso-lutnej amnezji*.

Fragmentaryczność nie oznacza tam segmentowania tekstu na wyraźne, oddzielone światłem wycinki. Przeciwnie, kłębowisko fabuły skłania czytelnika do wtórnego wyodrębniania z całości fragmentów i podjęcia próby uspoijnienia lektury. Dziejące się w tej powieści historie docierają do czytelnika z trudem, owinięte w półprzepuszczalny filtr języka i konwencji narracyjnych. Postaci nie są w pełni stabilne, scharakteryzowane ostatecznie: ich osobowości nie mają linearnego zarysu, konturu. Główna bohaterka, Marianna jest także różna, niestabilna, zmienna, co tłumaczyć można dojrzewaniem — lęk przed menstruacją stanowi jedną z symbolicznych scen końcowych powieści. Ale też owo dojrzewanie ma specyficzny charakter. Jest ucieczką przed dojrzewaniem, przed amnezją wiodącą do doro-

¹⁵ O związkach poetyki z płcią: A. Łebkowska *Czy „płeć” może uwieść poetykę?*, w: *Poetyka bez granic*. Studia pod red. W. Boleckiego i W. Tomasika, Warszawa 1995, s. 78–94.

słości. Izabela Filipiak szuka języka, którym można opowiedzieć niewyraźne, te stany których werbalizować prawie się nie da. Wracając do „fragmentaryczności” Marianny: jest ona różna także dlatego, że opowiada się ją z różnych punktów widzenia. Zaskakuje rozróżnieniem między „oficjalną wersją” Marianny, a jej autocharakterystyką zawartą w tekstach pamiętnika i wypracowań. Bo też autorstwo tych fragmentów jest niekonkretne. Przez Mariannę przezierają odzyskiwane sektory kobiecej pamięci — indywidualnej i zbiorowej. Marianna znajduje się w fazie poczwarki, może ulec każdej metamorfozie, za cenę zapomnienia — jak chcą dorośli; pamiętania — jak pragnęłyby dzieci i autorka.

W kontekście poetyki fragmentu przyjrzyć się należy także układowi typograficznemu powieści. Filipiak próbuje różnych form zapisu, w zależności od rozpoznania gatunkowego poszczególnych „strzępów”. Na przykład, zapisywanie „dwuszpaltowe”, uzasadnione zresztą za każdym razem dwutorowością, dwupodmiotowością narracji. Trafiają się także fragmenty „dramatyczne” i „poetyckie”. Trudno tu mówić o nowatorstwie, podobne zabawy znane są prozie od dawna, daleko im też do konsekwencji charakteryzującej powieść eksperymentalną lat sześćdziesiątych. Także zabawy postmodernistów z tekstem mają inny cel, bo podbudowany ideologią pisma. Rozbicie tradycyjnej formy powieściowej ma z pewnością sens, gdy mowa o poszukiwaniu modelu powieści kobiecej. Bo skoro gatunki są „męskie”, to trzeba je podjąć i wypróbować, by odrzucić¹⁶. Filipiak przyrzuca różne konwencje (związane z nimi stereotypy, mity, idiolekty, fabuły) do opowieści, którą prowadzi w imieniu bohaterek swej prozy. Pozycja fragmentu jest w literaturze kobiet szczególna, bowiem zamyka w poetyce — egzystencję. Ukryty, zakazany, zakamuflowany byt kobiecego pisma, unieruchamianego zestawem pożądanych fabuł — przede wszystkim romansu (lub antyromansu, będącego w istocie też romansem, np. w fabule sensacyjnej lub westernowej), wydobywa się na powierzchnię jako strzęp, próba, zapissek, tajemny znak, nieśmiało ujawniany intymny list. Lub — i to jest metoda Filipiak — jako przymiarka do repertuaru zastanych poetyk. Czy ich — jak u Gretkowskiej — ironiczne przetworzenie.

Fragment może jednak być, powtórzmy, „przy ekierce”, geometryczny, zrygoryzowany. Dopisuje się wówczas do przeświadczeń o istnie-

¹⁶ Por. M. Orski „Moduły” wśród dekoracji, „Nowe Książki” 1996 nr 3.

niu kodu, szyfru, sensu świata — u Tulli jest to sens konkretnej przestrzeni.

Mamy więc przykłady skrajnie różnych realizacji prozy kobiecej jako opowiadania w rytmie dyktowanym logiką pojedynczego, artystycznego przedsięwzięcia, odrzucającej gotowe schematy fabularne... pragmatycznie się nimi żywiącej... Tak, trudno tę rzekomo ewidentnie właściwą kobietom cechę poetyki jednoznacznie zasufladkować.

I w tym — nadzieja. Twórczość kobiet jest bardziej rozproszona, niejednoznaczna i różnorodna niż chcieliby krytycy z porządkującym nerwem.

Idźmy, mimo zastrzeżeń, ich tropem. Na drugim biegunie prozy trzydziestolatek plasują się tradycyjne opowieści, uporządkowane narracje, zajmujące historie. Jedni chwalą tę zdolność fabulacji, inni z niej drwią jako anachronicznej i — co gorsze — niezdolnej do wypowiedzenia jakiegokolwiek koncepcji epistemicznej. Interesujący mnie (bo pokoleniowo bliscy i omawianej prozie, i mnie samej) krytycy — „FA-ARTU” raczej nie gustują w opowieściach najsprawniejszej, tradycyjnej fabulatorki Olgi Tokarczuk:

Na koniec postanowiłem wziąć udział w nie ustającym konkursie na najkrótszą recenzję świata: dobra wiadomość — sądząc po fabule ostatniej książki, Olga Tokarczuk (autor wewnętrzny) nauczyła się mówić. A teraz zła wiadomość: niestety, niewiele ma do powiedzenia¹⁷.

Inni krytycy skłonni są docenić dyskretny urok, rytm tej prozy, znajomość realiów opisywanych, historycznych przestrzeni, głębię analizy psychologicznej¹⁸.

Na marginesie (marginesy, wiadomo, bywają najważniejsze): proza omawianych tu autorek nosi wyraźne piętno ich wykształcenia, mamy do czynienia ze swoistą specjalizacją „zawodową”. Tokarczuk, Tulli, Rudzka — psycholożki, Gretkowska — filozofka, Kowalewska — scenarzystka (to druga specjalność, bo absolwentka UMCS, z pewnością kierunku humanistycznego, zgaduję że polonistka, albo też psycholożka), Filipiak — absolwentka UG, uczestniczka seminarium M. Janion (to ważny fakt biograficzny, a dla wielu — zawód uprawiany do końca życia), Goerke — polonistka, orientalistka. Więc między polonistyką a psychologią. I między emigracją (Goerke, Gretkowska, Filipiak) a osiadłością (Kowalewska, Tokarczuk, Tulli). Prócz tego,

¹⁷ J. Szaket *Księga pamiątkowa*, „FA-ART” 1995 nr 2 (recenzja książki *Podróż ludzi Księgi*).

¹⁸ Np. Z. Bauer *Zapomniany język przeczuć*, „Nowe Książki” 1996 nr 3 (recenzja książki E.E.).

i Filipiak, i Goerke, i Gretkowska piszą życiem, dbają o niekonwencjonalne przedstawienia siebie samych. Rudzka jest gdzieś pomiędzy, bo skojarzona z Henrykiem Berezą, więc wpisana przez krytykę w oswojony od dawna układ — nie potrzebuje szukać dla siebie oficjalnego kostiumu, a nawet nie bardzo może to robić. Natomiast Tokarczuk, Tulli, a przede wszystkim Kowalewska — piszą, mniej zabiegając o publiczny *image*. Zawód — tekst — życie, w takim ciągu można także czytać młode pisarki, pamiętając o regułach rynkowej — tekstowej gry, która stała się jednym z warunków twórczości ponowoczesnej.

Jako osoba, bądź co bądź, czytająca zawodowo, wiem doskonale, że zrygoryzowana narracja wymaga talentu, samodyscypliny, cyzelatorstwa. Łatwiej napisać powieść eksperymentalną niż realistyczną. Szczególnie, że eksperymentatorstwo ma granice, dawno widoczne. Sądzę, że najbardziej uwiera mnie brak fabuł zanurzonych we współczesnych realiach; we współczesnych polskich realiach.

I tu konstelacja literatury trzydziestolatek ulega przegrupowaniu. Kobiecość, wierzę w to, jest ponadczasowa i uniwersalna, lecz związana z drobiazgami, przedmiotami, społecznymi fobiami właściwymi poszczególnym epokom. Więc Olga Tokarczuk opowiada mi o kobiecości, jej szczególnej, magicznej, pociągającej kondensacji jaką jest pokwitanie. Ale pisze zarazem powieść historyczną, dla literaturoznawcy zbyt bliską w dekoracjach obyczajowej prozie międzywojnia, także ekspresjonizmowi, z jego zachwytem nad orientem, ezoteryką, dziwnością. I, nie na końcu, medycyną oraz psychiatrią, zmierzającą ku erze Freuda.

Manuela Gretkowska dotyka problemu dla pokolenia trzydziestolateków kluczowego: emigracji już-nie-politycznej. Kraju nie rozumie, reemigrując na wakacje: „Nie czuję się jak turysta, o wiele gorzej: jak emigrant przyzwyczajający się do wszystkiego od nowa, próbujący się poczuć jak u siebie, bez skutku, bez ochoty” (*Tarot...*, s. 12). Jeszcze w *My zdies'!*... emigranci rozmawiają o sprawach Europy Wschodniej czy egzotycznych krajach Magrebu, z czasem bohaterka Gretkowskiej dojrzewa do zapominania o Polsce, obecnej tylko w szeleszczącym języku, którym można odgrodzić się od innych. Z emigracji dochodzi głos pierwszego zbioru prozy Filipiak (*Śmierć i spirala*); Zyty Rudzkiej (*Uczty i głody*), Nataszy Goerke (*Fractale*). Tokarczuk, o czym wyżej, wyprawia się w czas miniony (jak i Rudzka antycznym wątkiem powieści). Tulli opowiada archeologię miejskiej przestrzeni, w kodach bliskich filozofii M. Foucault, ale przede wszystkim w este-

tyce przenikającej do zbiorowej wyobraźni z żywych w naszej kulturze pokładów socrealistycznej gigantomachii. *Absolutna amnezja* sięga do „pokoleniowego” dzieciństwa. Więc współczesność to *Białe klisze*, *Kapelusz z zielonymi jaszczurkami* Hanny Kowalewskiej, kilka z *Fractali*. Więc — porządkujmy konsekwentnie: o polskim dniu dzisiejszym piszą (w wydanych całościach, bo teksty rozproszone modyfikują tę obserwację, zapowiadając — być może — powroty z literackiej emigracji) tylko Hanna Kowalewska i Zyta Rudzka. Tylko dla tych pisarek nasze „tu i teraz” stanowi podstawową materię fabularną. Oczywiście, emigracyjny to też polski, ale jest coś w tym opuszczaniu (dosłownym i mentalnym) realiów krajowej codzienności. Może bezradność? Albo przekonanie o większej, literackiej efektywności wypraw w odległe czasy i przestrzenie? Nawyk myślenia parabolicznego? Zbieg okoliczności, w tym i biograficznych?

Choć do znakomitych scen prozy Gretkowskiej należy właśnie epizod polski, tyle że ze studenckiej przeszłości (*My zie's...*, s. 82–85). Jedyną rzeczą należącą do stałego wyposażenia domu bohaterki jest pudełko ze szminkami. Oddały je studentki, dla malowania transparentów. Te, w 88 roku, symbole luksusu i zwycięskiej kobiecości, zdolnej poświęcić ostatnie pieniądze i niewspółmierny do celu czas, by mieć piękne usta.

Ale to już historia. Historia, wbrew popularnemu banałowi o „pokoleniu bez Historii”. Wyznam: najwięcej o powszechnym dniu dzisiejszym przeczytałam w lekturze szkolnej mojego syna, powieści Małgorzaty Musierowicz.

Więc pozostają dwie książki, skrajnie różne — i będące prawie idealną, biegunową egzemplifikacją tego, czym może być kobieca opowieść o ciele: zbiór opowiadań Kowalewskiej oraz ostatnia powieść Rudzkiej

Kobiecość i erotyzm w opowiadaniach Hanny Kowalewskiej mają najbardziej tradycyjny wymiar. Zapatrzenie w mężczyznę, z jednoczesną autoanalizą, czasem przybierające postać prawie wampiryzmu psychicznego — oto temat tych tekstów. Miłość, przyroda, brak porozumienia, głód bliskości. Przy uważniejszej lekturze dostrzeżemy jednak, że „kobiecość” — rozumiana jako wrażliwość, delikatność, może nawet naiwność — balansuje na granicy ostrego cięcia żyletki, co dosłownie zdarza się w opowiadaniu *Hotel „Nowa Praga”*. Kowalewska zmagала się, na przestrzeni lat (bo opowiadania pochodzą z lat blisko dziesięciu) z formą, widać jeszcze koncepty nadto wysilone, monotonne — np. chwyt narracyjny, powołujący „bęben pamię-

ci” do tekstowego bytu w *Drzewach paznokciowych*, jaszczurki co chwila coś przykrywające w świecie tytułowego opowiadania. Sporo motywów i metafor powracających — szklanka herbaty, krople deszczu na szybie, płkanie do środka — ale wyobraźnia autorki przywiązana jest do życiowego detalu, mając jednocześnie moc „drażenia w głąb”, otwierania przestrzeni. Choćby parą z herbaty czy kroplami deszczu.

Uczty i głody, w swoim wątku erotycznym, wydają mi się jedną z najlepszych powieści o miłości napisanych w ostatnich latach. Rudzka nie uczy się formy. I nie wycofuje przed mówieniem wprost, opisem aktu płciowego, który może stanowić o sensie egzystencji, jest jej najwyższym wcieleniem. Przeszłość, zauważył recenzent „Nowych Książek”¹⁹ ma koturnową wzniosłość, podczas gdy terażniejszość to bylejakość, domki z dykty, hangar, wrak samochodu. W przeszłości panuje ład, w terażniejszości — chaos. Przeszłość wiązała ludzi z przestrzenią czytelnym wzorem. Terażniejszość jest epoką wygnania, sztucznego snu, odrętwienia, przypadku.

W przeszłości ciało jest celebrowane, miłość podlega rytuałom. Dziś to mechaniczny stosunek, celowo perwersyjny, bolesny, odbyty dla higieny ciała — ze szkodą dla higieny ducha.

Rudzka sporo wie także o ciele mężczyzny, co obala jedną z tez o „kobiecości” tekstów kobiet, jakoby zanurzonych wyłącznie w biologii swych autorek. Podobnie zresztą jak Goerke, bawiąca się płcią, jej niejednoznacznością (np. znakomity *Powrót*).

Od miłości, od jej metafory w powieści Rudzkiej, wysnuć można jedną jeszcze nić interpretacji tekstów kobiet. Poza tym, że buduje tam ona kobiecą mitologię, która jednak wymagałaby odrębnego szkicu. Oto pasterz, kochanek tej z córek Echnatona, której nieobce jest zaspokojenie, robi dla niej to, co wydaje się możliwe tylko w języku:

Pragnęła również, by przez szczeliny w drewnianym dachu słońce kochało ją razem z pasterzem. By wchodziło w nią ciepłymi płomykami, parzyło owinięte na plecach mężczyzny ręce i nogi. [...]

Pasterz zerwał się z posłania i niespokojnie miotał się po domostwie z triumfującą męskością. Jęki córki Echnatona wydobywające się spod zwiniętego łuku jej pleców, rozpały go jeszcze bardziej. Chwycił leżący przy piecu pogrzebacz i przez otwór w dachu dźgnął nim niebiosą. Zakrzywiony koniec pręta zaczął się o nieboskłon. Niebo osunęło się, opadło tuż przy ziemi. Pasterz pochwylił córkę Echnatona.

Wypełniło się: przychylił jej nieba. [*Uczty i głody*, s. 121–122]

¹⁹ M. Orski „*Moduły*” wśród dekoracji.

Niezwykła inwencja, wrażliwość językowa, która na metaforze dawno zmienionej we frazeologizm buduje najpierw obraz, niejednoznaczny przecież, bo owo realne ściągnięcie w dół nieboskłonu to także figura erotycznego spełnienia; potem wypustki fabularne scalające psychikę wielu postaci (także Pan, inny z kochanków córki Echnatona c z u ł tamten moment), wreszcie opowieść o bycie, przenikającym przez czas i powtarzanym w kolejnych losach.

Koincydencje języka i obrazu, zachodzące poniekąd „na odwrót” — bo nie w poszukiwaniu słowa adekwatnego do obrazu, a w zapisywaniu obrazu powoływanego przez słowo, znaleźć możemy również u innych pisarek z pokolenia trzydziestolatek. Rzeczy rozrastają się od słowa — poucza o tym także historia Erny Eltzner, której nadwiedzenie bierze początek z opowiadania snów. Świat pochodzi od zmysłów — dopowiadają pisarki w innych miejscach, na przykład Gretkowska w tylekroć interpretowanej, jako genialna, scenie lizania obrazu Rembrandta (*Tarot paryski*, s. 5–7).

Osobnym, również rozpoznany przez krytyków, wątkiem prozy kobiet są zapożyczenia. I tu — podejrzliwa wobec własnej satysfakcji czytelnicznej — skojarzyłam Rudzką z *Zestawem do śmierci* S. Sontag. Kobiety znacznie rzadziej opisują męskie ciało, jego biologię, czucie, dynamikę niż ciało własne. I znacznie rzadziej niż mężczyźni kobiece. Zapewne dlatego zwróciłam uwagę na ten oto, wykładający zresztą powieściową filozofię płci, fragment *Uczt...*:

Wyczuwał dyndanie i obcieranie się prącia pomiędzy udami i był ciekaw, czy i on, ten biologiczny gwarant trwania rasy, też traci swą jedność, czy staje się dwoistością. Czy dochodząc do kresu plaży przepoczwarzy się w hermafrodytę, stworzenie cudowne, nie potrzebujące dopełnienia w nikim innym, będące całkowitą harmonią, zaprzeczeniem schizofrenicznej męskości i kobiecości świata nieustannie walczących i ulegających. [*Uczt...*, s. 145]

W finale *Zestawu do Śmierci*, Duduś, wykonujący przez 346 stron pracę umierania, także poprzez zanurzanie się w kobiecość, idzie by sporządzić ostateczny wykres:

Upaja się radością bycia we własnym ciele i postrzega swoją nagość jako rozkoszne dobrodziejstwo. Czujna głowa; siła prężnych nóg stąpających po zimnej kamiennej posadzce; swobodny zwis ramion i krzepka muskulatura tydek; wrażliwa klatka piersiowa; twarde ściany chudego brzucha; delikatne przyrodzenie muskające górne partie ud. [*Zestaw do śmierci*, s. 346]²⁰

Pochód umierającego i pochod Artura, emigrującego z emigracji; je-

²⁰ S. Sontag *Zestaw do śmierci*, tłum. A. Kołyszko, Warszawa 1989.

go niezwykle odczuwanie przestrzeni, wrażenie jej wypełniania sobą. Inny bohater powieści, jak Duduś, znajduje się w stanie śpiączki, istnieje obiektywnie jako ciało, jest Śpiącym (jak bohater Sontag Umierającym). Przypadkowe linie snuć? Nawet jeśli przypadkowe, to jednak — bardzo dobra — powieść Rudzkiej nie jest objawieniem, raczej repetycją.

Prozę kobiet można przeczytać całkiem inaczej. Na tle prozy męskiej. W kontekście utworów pisarek współczesnych starszego i średniego pokolenia. W porządku historycznoliterackim. Wzdłuż i na wznak.

Przed wszystkim zaś, posługując się metodami krytyki feministycznej. Wnioski wówczas mogłyby być nieco inne. Częściowo wykorzystalam tę metodę, pisząc o narracji i erotyce. Nie starczyło już miejsca na temat najważniejszy, ale też mający częściowe opracowania — mitologię kobiecości, a z drugiej strony — zakwestionowanie antagonizmu płci, obecne w pojęciu androgynii.

Pozostaje jeszcze wiele innych przymiarek do lektury, na przykład projekt czytelnika, z uwzględnieniem jego płci. Bo jeśli Kowalewska pisze dla każdej kobiety, to Filipiak dla obeznanej z feminizmem, Goerke dla obdarzonej wyczuciem języka, Rudzka dla intelektualistki, Gretkowska — dla studentki i teoretyka literatury... Albo Gretkowska, przede wszystkim dla mężczyzny, Goerke bez wskazania na płęć odbiorcy, jak i Rudzka... Mozaika, równie płynna, jak wszystko, co powyżej.

Szkic ten nie próbuje udawać obiektywnego. Lektura nie ma prawa pretendować do obiektywizmu. Cieszę się, że raz jeszcze przeczytałam powieści trzydziestolatek i mogłam o nich napisać. I jeszcze jedno — tytuł jest całkowicie nieadekwatny do treści. Bo choć motywy „siostrzane” — bliźniaczość jako ważny trop, szczególnie u Tokarczuk i Filipiak, pośrednio u Gretkowskiej, tropiącej w Marii Magdalenie i wieczną zagadkę kobiety i samą siebie pojawiają się w każdej z tych powieści, to „siostry”, by przystawać do moich skromnych prób lektury, powinny być inaczej zapisane.

Więc, na koniec: „Siostry?”

Inga Iwasiów

Wkroczenie w tajemnicę

„Pisanie tej książki rozpoczęłam tuż po urodzeniu mojej drugiej córki” — pisze na końcu *Domina*¹ Anna Nasiłowska. Czyżby więc podwójne narodziny? Chyba tak, bo przeżyte mocniej i świadomiej. „Napisano całe biblioteki o śmierci. Narodziny to ziemia niczyja (...)”. Ale trzeba było wejść na nią, żeby mogła wreszcie poczuć, że do kogoś należy. Do kogo? Do milczącej większości, której naturalnym powołaniem jest urodzenie dziecka? Nasiłowska chce otworzyć przed nami obszar zakazany, niedostępny — głównie dla mężczyzn. Oni bowiem stoją po drugiej stronie liny. Muszą wejść zatem w zupełnie obce doświadczenie, przekroczyć *tabu*. Okazuje się, że werbalizacja tego doświadczenia jest próbą wyjaśnienia owej tajemnicy, o której „napisano całe biblioteki”.

Podobną próbę uczyniła wcześniej Jolanta Brach-Czaina w swoich *Szczelinach istnienia*², w rozdziale zatytułowanym znacząco *Otwarcie*. Brach-Czaina stwierdza, że najbardziej elementarnym aktem wychodzenia, fundamentem egzystencji jest *rodzenie się*. Powraca w ten sposób do pierwotnego znaczenia słowa „egzystencja” — w klasycznej łacinie *ex sisto* znaczyło dosłownie *wychodzić z, wydobywać się, rodzić się*. Według niej kluczem do zrozumienia istoty bytu jest akt narodzin. Trzeba myśleć o bycie w kategorii filozofii porodu, patrzeć otwarcie w rodzące krocze.

W filozoficznej prozie Brach-Czainy panuje szczególny rygor. Logiczny wywód wiedzy czytelnika, niczym sokratejska majeutyka, drogą pytań i odpowiedzi. Dywagacje przeplatane są zapisami obserwacji faktów z dziedziny weterynarii i medycyny. Wprowadzie *naturalia non sunt turpia*, ale Brach-Czaina ociera się tutaj o teratologię. Jej obserwacje mają charakter obrazów — *exemplów*, pełnią rolę argumentów, niejako świadectw, które rzeczywistość wystawia na pastwę ontologicznych dociekań. Czym kończą się te rozważania i do jakich wniosków prowadzą?

Otwarcie zamyka krótkie zdanie: „kto rodzi, składa ofiarę dzikiemu bogu, który jest życiem”. Jak widać, a raczej czuć, że „szczeliny istnienia” wieje grozą. To dlatego, że nic nie tłumaczy absurdałnej apo-

¹ A. Nasiłowska *Domino*, Warszawa 1995, OPEN.

² J. Brach-Czaina *Szczeliny istnienia*, Warszawa 1993.

dyktyczności narodzin. Tam, gdzie zwycięża natura, rozum okazuje się bezsilny. Niesamowita siła, towarzysząca parciu, jest niczym niepojętą ślepą koniecznością. Narzucającego się z taką siłą faktu rodzenia nie sposób odrzucić czy poddać negacji. Obserwacja empiryczna zaś zmusza do bycia świadkiem, w rezultacie — do akceptacji tego, czego doświadczamy jako przymusu. „Nikt nie pojawia się na świecie z własnej woli. Każdy jest weń wrzucony. Kto się rodzi, musi wyłonić się lub ginie.” — Zdania te, przypominające gnostycką wizję świata, to objaw lęku, który w tej samej postaci przeżywał Kierkegaard.

Podobne obawy i niepokoje związane z cudem narodzin widać u bohaterów *Domina*. Rozpoczyna się ono relacją z walki o życie, którą stacza rodząca i rodzące się. Mężczyzna, dopuszczony do krwawej ofiary, jest tylko bezradnym obserwatorem, nie może nawet świadczyć. Pozostaje mu jedynie pełne rozczarowania zdumienie: „Zostałem oszukany. Myślałem, że będę świadkiem narodzin życia”. Jego rozum kapitułuje w obliczu nadludzkiego wysiłku.

W *Dominie* przestrzeń narracji zdominowała kobieta. Jej motto brzmi: „Na mnie kolej”. Chociaż dopuszcza ona partnera do głosu, tłumi go i poddaje ironicznej deprecjacji. Zastrzega sobie tym samym wyłączność własnego doświadczenia, jego niepowtarzalność i nieprzekładalność. Poczucie obcości między dwoma światami płci wzrasta, wzmocnione demarkacyjną linią pępowiny.

Zauważmy, że ten podział na mężczyznę i kobietę wynika z istnienia granicy, która oddziela matkę i dziecko od świata na zewnątrz: „Czuję się wśród ludzi obca. Jakbym należała do jakiegoś dzikiego plemienia, które w ukryciu, za dobrze zamkniętymi drzwiami, spełnia swoje cielesne rytuały”. Kobieta, gdy rodzi, zostaje więc wepchnięta w sferę *tabu* — swoistą enklawę w dzisiejszej cywilizacji, której estetyka brzydzi się fizjologią. Być może nadszedł czas, żeby wydostała się ona na zewnątrz i wypowiedziała własną niewolę.

Domino to 60 małych fragmentów prozy, ułożonych na kształt popularnej francuskiej gry (28 kostek zawiera po 2 pola z punktami od 0 do 6). Układem kostek rządzi przypadek, przynajmniej *Ona* tak wierzy: „Bóg nie gra w kości, tak mówią, bo Pan nie bawi się przypadkiem. To ja gram, codziennie od nowa układam moje kości, szybciej, teraz mój ruch”. Wyzwanie losu ma taką samą wartość, co historyczna decyzja Cezara. „*Ona*” mówi w Dialogu: „Wypowiedziałam więc moją wojnę. Obojętności i tobie, bo ciągle jesteś oddzielny, opanowany, obcy”. W jej determinacji rodzi się bunt. Brach-Czaina pisze:

„Symbolicznie interpretacja aktu rodzenia bywa czasem łączona z obrazem wygnania z raju”. W *Dominie* spotykają się więc Adam i Ewa. Wprawdzie podejmują dialog, ale są w pełni świadomi tego, że jego istotą jest osobność wypowiedzi.

Jedyną nadzieją na wzajemne porozumienie mogą być tylko powtórne narodziny: „powrócić więc w pulsowanie materii: obłok sunie w głąb ciała. Pięć płomieni. Pięć zmysłów skulonych do środka. Opowieść rozwija się wstecz: żeńska strona przytulona do męskiej, przywarły, grzeją się, zanikają.” Zgoda między połówkami androgynicznej całości to akt poczęcia; rezultatem stwórczym — dziecko. Odkrywa to Adam, gdy stwierdza, że jest nasze — „cóż to znaczy? Kostka domina, zestawione geny moje i twoje, trzeba więc powiedzieć — nasze. Dziecko — paradoks, bo przecież ja i ona jesteśmy tak bardzo oddzielni”. Dziecko jednocześnie łączy i dzieli. Z tą samą siłą scala i rozrywa.

Zatem z dwóch rodzi się *jedno*. Jeśli nie można tego pojąć, trzeba temu zaufać, uwierzyć w to. Ale jak tego dokonać, skoro to *jedno* jest takie, że „aż nie do wiary”? Nasiłowska proponuje proste rozwiązanie — nakłania do ruchu wstecz i do wewnątrz. Robi ten sam gest, co Brach-Czaina, ale już inaczej. W jej idei powrotu do początku tkwi głównie chęć nazywania wszystkiego od nowa. Dziecko skłania ją ku pierwotności doznania, gdzie wszystko zanurzone jest w micie: „trzeba zbudować poziom pierwotny mowy — jej melodię, odnaleźć mit” (jak w romantycznych koncepcjach poezji).

Tam, gdzie Brach-Czaina odkrywa egzystencjalny skandal, Nasiłowska utwierdza się w barokowym paradoksie: „Na początku było dziecko. Na początku jest nie. I to jest właśnie śmierć.” Pętla czasu zaciska się na naszej codzienności. Wektor życia zawsze równa się zero. W dominie jest to *mydło*. Dlatego też jedyny sposób dotarcia do tajemnicy istnienia to zobaczenie wszystkiego po raz drugi, oczami dziecka: „zero interpretacji, maksimum dekonstrukcji”. Uporządkowany świat Adama musi się rozpaść w kawałki.

Nasiłowska chce „sadzić swoją opowieść na ugorze”, ziemi niczyjej. Robi to oszczędnie, po kawałku, dawkując zdania. „Pośrodku ma być «tętniący puls»” — bystry nurt refleksji, zatopionej w trzech żywiołach codzienności: powietrzu myśli, przestrzeni słowa, świetle obrazu. Poetyka *Domina* pozwala na swobodne umieszczenie obok siebie wypowiedzi różnego rodzaju: żywiołowych uwag o randze odkryć lub olśnień („odkąd się urodziła, stałam się jadalna”), elementów dialogu, skrawków fabuły, anegdot, opisów konkretnych sytuacji, zapi-

sków uczuć i wrażeń, filozoficznych rozważań. To wszystko ma oddać fragmentaryczność życia, które toczy się na zasadach domina. Tylko kontynuowanie gry ma jakiś sens. Innego sensu nie ma.

Traktat Nasiłowskiej to symboliczny powrót do sytuacji z raj. Ewa zrywa *tabu* i androgyniczna jednia pęka, rozsadzona przez moc kreatywności: immanentną naturze świata zmienność, ciągłe rodzenie się. Wprawdzie mityczna całość zostaje rozerwana, ale mity w kształcie okruszków tkwią nadal w naszej świadomości. Scala je pamięć o narodzinach.

Książka Nasiłowskiej *nie zięje* takim przerażeniem jak egzystencjalne otwarcie w *Szczelinach istnienia*. Mimo niepokoju, zrodzonego z bezsilności wobec tajemnicy narodzin, jest ona pełna światła. Nasiłowska dochodzi bowiem do otwartej akceptacji życia. Tę akceptację, trudną do pojęcia, funduje wiara w sens konieczności, w sens gry, jaką jest bycie. Najlepiej symbolizuje to teoria domina: wystarczy popchnąć jedną kostkę, by wszystko potoczyło się dalej samo.

Maria Cyranowicz

Energia skandalu

Literackość

Wiele składa się na to, by sądzić, że słownik *Parnas bis*¹ różni się od innych tego rodzaju wydawnictw. Jednym z powodów jest silne demonstrowanie osobowości autorów. Przejawi się to w wyrazistej narracji, na tyle ciągłej i (nie)spójnej, aby umożliwić im kokieterijną uwagę na okładce: „to nie jest pierwsza polska powieść postmodernistyczna”.

Świadomym wyzwaniem rzuconym publiczności i krytykom jest właśnie „literackość” słownika, która — sądząc z przytoczonej autorenencji — jest na pewno bardziej tajemnicza w zamierzeniu niż postmodernistyczna powieść...

Autorzy z wyrafinowaną samoświadomością zadbali o to, by w ich dziele pojawiły się takie hasła, jak *Parnas bis*, tudzież osobowe, przedstawiające ich samych: Krzysztofa Vargę i Pawła Dunina-Wą-

¹ *Parnas bis*, oprac. P. Dunin-Wąsowicz, K. Varga (wyd. II poprawione i rozszerzone), Warszawa 1995.

sowicza. Jest to chwyt, który ma poważniejsze konsekwencje — automatyzm jest znakiem dość konkretnej konwencji literackiej, obliguje więc odbiorcę, by nieco więcej oczekiwał od tej książki niż od zwykłego słownika, ba, może nawet nie traktował wycieczki od hasła do hasła jako metody odnajdywania najpełniejszej informacji, ale wręcz bawił się konstruowaniem różnych wariantów, miał świadomość, że poszukując — tworzy. Byłby to więc rodzaj „modelu do składania”.

Zestaw: słownik i antologia

Aby jak najpełniej przedstawić *Parnas bis*, trzeba wziąć pod uwagę nie tylko wyżej wymienione hasła, ale także wstępy do obu wydań i antologii *Macie swoich poetów*² (ci sami autorzy oraz Jarosław Klejnocki), będącej właściwie częścią dyptyku. Antologia prezentuje dorobek literacki (tylko poetycki) twórców wymienionych w słowniku. Dla lepszego określenia dziedziny obu książek warto przyjrzeć się wstępowi do antologii, która jest „w pewnym sensie kontynuacją słynnego przedsięwzięcia pod nazwą *Parnas bis*”, jak nieskromnie zaznaczają we wstępie autorzy.

Urodzeni po sześćdziesiątym roku...

W każdym razie osobowość wypadkowa autorów — Krzysztofa Vargi i Pawła Dunina-Wąsowicza, a w antologii jeszcze Jarosława Klejnockiego, wydaje się sympatyczna.

A jaka jest samoświadomość autorów? — myślę o jej głębszych pokładach. Zewnętrzna konstrukcja spajająca „narrację” słownika zawiera (w większości przypadków) recenzje cytowane, o ile to możliwe, z różnorodnych źródeł, a następnie komentarze „superarbitrów”: Vargi i Dunin-Wąsowicza. Także zestaw wierszy w antologii (jak i dobór haseł i twórców w słowniku) jest oczywiście ich aktem wyboru. To sytuacja typowa dla każdego słownika. W *Parnasie bis* jednak obserwujemy pewien charakterystyczny naddatek — stylistykę gawędy, czasem rubaszej, czasem złośliwej, ale w sumie zabawnej i wyrazistej. Taka technika powinna dość precyzyjnie ukrywać gusta autorów tej książki, ale w efekcie nietrudno się zorientować

² *Macie swoich poetów. Liryka polska urodzona po 1960 roku. Wypisy, wybór i oprac.: P. Dunin-Wąsowicz, J. Klejnocki, K. Varga, Warszawa 1996.*

w pewnej wspólnotcie ich upodobań, wspólnotcie „urodzonych po roku 1960”.

Adwersarze

Oczywiście liczba mnoga podmiotu mówiącego wynika bezpośrednio stąd, że słownik ma dwu autorów, ale jednocześnie „my” stanowi **programowo** wspólny głos urodzonych po 60 roku — co do tego można mieć pewność. „Programowymi” adwersarzami „młodych” stali się tu (między innymi) starsi literaci oraz twórcy podobnych słowników literackich: jak np. Bartelski i Kuncewicz: „Obaj oni mieli do dyspozycji materiały związków twórczych, wręcz «gotowce» — my nie”. Ten komentarz wyznacza relację typową dla wszelkiego rodzaju manifestów młodości („my — wy”) i tradycyjnie jest uwikłany w ideologię.

Odbiorca A: wykształcony filister

Co zatem przedstawia antologia?

niepełny, ale [...] reprezentatywny obraz polskiej liryki, urodzonej po 1960 roku [...] między innymi — zarówno wiersze utrzymane w konwencji artystycznego żartu (formacja: „Złali Mi Się Do Środka”), jak i utwory autorów określonych umownie przez krytykę „neoklasycystami” (np. Koehler, Wencel), o'harystami (np. Świetlicki, Śliwka), minimalistami (np. Tekieli, Ekier), a także poetów nawiązujących do frazy barokowej (np. Tkaczyszyn-Dycki, Ćwikliński) czy pragmatyków sentymentalnych (np. Malinowski, Kozak).

Cytuję szczegółowo ten pouczający podział, aby zadośćuczynić marzeniom autorów, którzy we wstępie do pierwszego wydania kończą jeden z akapitów taką oto nadzieją: „Dzięki naszej książce będziecie mogli zatem uzupełnić wiedzę i brylować podczas kawiarnianych pogaduszek o prozie Gretkowskiej nie przeczytawszy jej powieści”. Może dzięki temu cytatowi część z czytelników, która przeczyta niniejszą recenzję, będzie mogła uzupełnić wiedzę i brylować na temat współczesnej poezji (urodzonych po 60 roku)...

Odbiorca B: „instytucja”

Zdaniem autorów wybór tekstów cechuje swoisty eklektyzm: „wiersze klarownie toczące dialog z tradycją umieszczone zostały obok wierszy jawnie awangardowych”. Jakże cele, poza poznawczymi, przyświecają autorom? Jak sami mówią — dydaktyczne,

rozumiane chyba jako popularyzacja: „Chcielibyśmy, żeby czytelnikami tej książki stali się uczniowie i uczennice szkół średnich, studenci i studentki, pracownicy (brak żeńskiego odpowiednika! — K. S.) wyższych uczelni oraz nauczyciele i nauczycielki”.

Topika skromnościowa

Fragment kończący wstęp do antologii nieoczekiwanie ukazuje drugą twarz autorów i jest rozbrajający w swej szczerości, jakby na chwilę zapomnieli oni o młodzieńczej dezynwolturze i nonkonformizmie. Obawiając się o dalsze losy nowej poezji: „A może jest wśród naszych bohaterów przyszły noblista?”. Jednocześnie cieszą się, że ta twórczość stała się przedmiotem naukowych rozpraw i dysertacji: „pisze się o niej (...) w elitarnych pismach naukowych (np. «Teksty Drugie»)”. Cieszą się też, że wśród tekstów do interpretacji na Olimpiadzie Literatury i Języka Polskiego znalazł się wiersz Marcina Świetlickiego. A na koniec pojawia się dość dramatyczna alternatywa: „Jeżeli ta antologia przyczyni się do zlikwidowania stereotypowych, a nie zawsze sprawiedliwych sądów (...) to [autorzy] swoją pracę uznają za sensowną, a nie syzyfową”.

Mistrzowie i bohaterowie

Najważniejszą postacią wydaje się Jarosław Klejnocki, choć formalnie tylko współautor antologii, to jednak najwyraźniej mistrz Vargi i Dunina-Wąsowicza i — co nie wykluczone — innych młodszych od niego twórców („metrykalnie”, jak powiedzieliby autorzy, należy on do najdojrzałszych roczników „literatury polskiej urodzonej po 1960 roku”). Zajmuje się on krytyką literacką, opublikował kilka udanych tomików poetyckich. Jego wiersz z 1992 roku pt. *Barykada* został umieszczony jako motto *Parnasu bis*. Oprócz wyjątkowego, jak na ten typ publikacji, pomysłu (motto w słowniku!), Klejnockiego wyróżnia się także „ilościowo”, cytując najczęściej chyba jako krytyka literackiego, jego opinie autorzy uważają chyba za najbardziej miarodajne... Nie bez znaczenia jest zapewne fakt, że Klejnocki zajmuje się kształceniem młodzieży (szkolnej i akademickiej) — w tej roli jest bodaj obok Jerzego Sosnowskiego najbardziej popularnym wykładowcą, jedynym poetą w Zakładzie Teorii Lektury i Metodyki Literatury na polonistyce warszawskiej.

Poświęcone mu hasło uzupełnia obszerna bibliografia dokonań, a o twórczości wyrażono opinię wyjątkowo pozbawioną typowej dla autorów ironii: „Jego poezja przypomina poetycki strumień świadomości połączony z retrospektywno-melancholijnym spojrzeniem wstecz”.

Drugi — niewątpliwie bardziej sławny — twórca wyróżniony równie obszernym biogramem to Marcin Świetlicki. Już samo jego zdjęcie jest (na tle innych) czymś szczególnym — widzimy na nim przystojnego mężczyznę z papierosem, smutno-posepnego w stylu „młody gniewny”, wystylizowanego na Jamesa Deana. Nie poskąpiono mu jednak różnych złośliwości.

Autoportrety

Przejdźmy do autoprezentacji Vargi i Dunin-Wąsowicza. Jakie są ich role w świecie przedstawionym omawianych książek? Widać wyraźnie, że to faceci-poeci, którzy z niejednego pieca chleb jedli. Varga sfotografował się nawet z butelką piwa, co doskonale koresponduje ze zdaniem, które zamieścił na temat własnej twórczości: „Właśnie wydał większą prozę pod tytułem *Chłopaki nie płaczą*, poemat dygresyjny, (powieść?) o Warszawie lat 90., młodej inteligencji czasów przełomu, picu i paleniu”.

Paweł Dunin-Wąsowicz zaś słynie ze scenariusza *Mitteleuropa* napisanego razem z A. Rodysem a „będącego postmodernistyczną i raczej absurdalną wizją historii (drukowany 5 razy) oraz minipowieści *Rewelacja*. (...) Jeden z [jej] rozdziałów napisany jest wierszem w manierze *Kwiatów polskich*, ostatni techniką strumienia świadomości (...) *Rewelacja* była niewątpliwie sukcesem medialnym”³.

Tematy, nastroje...

Układ słownika jest klasyczny. Hasła (w kolejności alfabetycznej) dotyczą pisarzy i poetów obojga płci, pism literackich wysokiego obiegu i tzw. *art zinów*, wyrabianych systemem chałupni-

³ Warto zauważyć, że autorzy na fotografiach się nie upiększali, a ich autoportrety świadczą o dużej odwadze. Dunin-Wąsowicz: pierwszy plan — butelka piwa, notes, długopis; drugi plan — bohater zdjęcia — krawat w nieładzie i rozchełstana koszula (*a la* ostatni etap przyjęcia weselnego), przymierza się do instrumentu klawiszowego; trzeci plan — wielka plansza z tekstem *II Warszawski Art-zine Show* opatrzona komentarzami (zachwyconych? zawiedzionych?) uczestników — *big szajs* oraz *big h...* Varga: palce prawej dłoni na znak Victorii, palce lewej pewnie zamknięte na butelce piwa, szeroki uśmiech, który po prostu trzeba zobaczyć.

czym, z założenia „kontrkulturowych” pisemek młodzieżowych. Jest kilka haseł co najmniej ekscentrycznych, np.: „Miłosz Czesław (1911) — machina promocyjna”, „Przemysław Grzegorz (1964–1983) — bohater narodowy”; kilka wygłupów, np. „postmodernizm (...) dobrze brzmi w tytule recenzji: *Postmodernistyczny chichot* [Jarosław Klejnocki o *Rewelacji* Pawła Dunina–Wąsowicza], *Postmodernistyczny katolicyzm* [Krzysztof Varga o „Frondzie”]; mnóstwo plotek, np. hasło *Czas Kultury* [o redaktorze naczelnym, Rafale Grupińskim]: „do niedawna redagował w Warszawie telewizyjnego «Pegaza», uszczęśliwiając widzów Tomaszem Jastrunem jako prowadzącym. (...) Kto nie lubi na pewno Rafała Grupińskiego? Leszek Żuliński («Wiadomości Kulturalne») i Grzegorz Musiał, pisarz («Tygodnik Powszechny»)”. Dużo złośliwości, czasem, niestety rzadko, serdeczności wobec własnych kolegów — poetów.

Nieskromna skromność

Autorzy kilkakrotnie powtarzają ze zdziwieniem, że nie oczekiwali takiego sukcesu: „Pisząc *Parnas bis* mieliśmy nadzieję, że spotka się on z oddźwiękiem w tak zwanym środowisku, ale nie sądziliśmy, że echo będzie aż tak głośnie”. Zdołali jednak godnie stawić czoła sytuacji i do drugiego wydania (ukazało się prawie natychmiast) ułożyli hasło *Parnas bis*, w którym się przedstawiają i porządnie referują poglądy na własny temat, wymieniając recenzje „za” i „przeciw”. Do pierwszej grupy należy m. in. „Gazeta Wyborcza” i „Życie Warszawy”; do drugiej „Słowo — Dziennik Katolicki” i „Wiadomości Kulturalne”. Autorzy twierdzą: „Im ambitniejsze pismo, tym głośniej szczekało”. Sformułowanie to jest istnym majstersztykiem erystyki, bo cóż pozostało w takim razie do roboty rozbrojonym recenzentom? Chyba tylko nabrać wody w usta...

Recepta na sukces

Skoro samych twórców dziwi popularność własnego produktu, należy spróbować odpowiedzieć, czemu tę popularność zawdzięczają.

Po pierwsze, nadążaniu za nowościami, modzie na literaturę fragmentu (np. *Lapidarium* Ryszarda Kapuścińskiego). Sprawia ona, że chętnie czyta się krótkie, aforystyczno–encyklopedyczne teksty li-

terackie, być może również i od słownika oczekuje się tego typu konwencji. Wiąże się to, o czym była już mowa, ze specyficzną konstrukcją podmiotu literackiego, która pozwala na kreatywne czytanie tekstu.

Po drugie, epatowaniu odbiorcy („skandalizujące” cytaty, tytuły, życiorysy, wydarzenia, plotki itp.).

Po trzecie, „kumpelskiemu” tonowi narracji — jakby autorzy trochę czytelnika za „drastyczności” przepraszali, przywracając mu poczucie komfortu i usprawiedliwiając — siebie i innych: „ludzkie... arcyludzkie...”

„Korzenie genologiczne”

Po czwarte, oczywiście temu, co już znane. A więc klasycznym cechom manifestu młodych, powiązanych z „energią skandalu”. Na początku znanego artykułu Aleksandra Świętochowskiego *My i wy*, autor przytacza możliwy dialog konserwatywnej prasy o „młodych”. Oto pierwszy z „pisarzów” starszego pokolenia mówi: „idą ławą i plwają na wszystko”, drugi, że: „energia skandalu robi coraz śmielsze wyłomy w literaturze”, trzeci wreszcie: „nie umieją gramatyki”. „Młodzi” zaś odpowiadają: „to straszdyło, ta ława groźna (...) to jesteśmy my, młoda drużyna pisarzów”. Podobnie brzmi zakończenie wstępu do drugiego wydania *Parnasu*: „Naszych wielbicieli i wrogów odsyłamy do hasła *Parnas bis*, które, jakże by inaczej, musiało znaleźć się w wydaniu drugim, ponieważ jesteśmy z natury nadęci, narcystyczni i uderzyła nam do głowy sława”.

Wydaje się więc, że horyzont oczekiwania dzisiejszego czytelnika jest doskonale przygotowany do odebrania takiego zjawiska. Począwszy od np. *Ody do młodości*, poprzez kolejne manifesty poznawał on wcielenie toposu „młodość — starość”. Można więc powiedzieć, że pod tym względem Varga i Dunin-Wąsowicz schlebią oczekiwaniom odbiorcy — młodzieńcze kpiny i żarty są w tego rodzaju wystąpieniach jak najbardziej na miejscu; jak twierdzi w *Retoryce* Arystoteles, młodzi „są skorzy do śmiechu, a więc tym samym lubią wesołe żarty. Żartowanie jest w gruncie rzeczy utemperowanym przez dobre wychowanie zuchwalstwem”.

Słownik terminów literackich zaś informuje, że manifesty „od czasów symbolizmu (...) stanowiły jeden z głównych składników nowatorskich przedsięwzięć literackich”. Autorzy *Parnasu bis* posługują się kryterium pokoleniowym niekiedy demonstracyjnie; pewne aluzje

mogą dla „urodzonych *przed* rokiem 60.” pozostać hermetyczne. Kiedy np. dowiadujemy się, że Natasza Goerke wychodzi na zdjęciach jak basistka z grupy „Elastica”, doprawdy trudno ocenić, czy to komplement czy złośliwość, jeżeli nie mieliśmy w ręku okładki płyty tego zespołu⁴ (a niby dlaczego mielibyśmy mieć?).

Zalety

Wielką zaletą tej książki jest oczywiście, obok jej plotkarstwa, konsekwentne przytaczanie głosów krytyki, co może owocować świetną orientacją w dzisiejszej literaturze i poznaniem aury, która jej towarzyszy — w konsekwencji prowadzić do powstania (uwaga autorzy) pracy naukowej na temat języka współczesnej krytyki literackiej. Nie zawiodło autorów poczucie humoru, widać, że świetnie się bawili kompilując różne cytaty. Dobrym przykładem są głosy krytyki na temat, skądinąd ciekawej, poezji Jakuba Ekiera. Piotr Matywiecki w „Tygodniku Literackim”: „Ekier to jeden z czcieli ciszy i prostoty, używa wielkiej *taktycznej* zręczności poetyckiej, żeby w pogoni za upragnionym objawieniem wymknąć się z pułapki dylematu «szczęścia–nieszczęścia»”; Marian Stala (tamże): „bliskie milczenia wiersze Ekiera nie rodzą się z odrzucenia *grzesznego* języka, ani dążenia do świętej mowy prawd i powinności, które w gotowej postaci miałyby być dane do kontemplacji. Jego celem jest raczej uchwycenie własnej sytuacji, własnej pozycji wobec innych, wobec *wszystkiego*”.

Ktoś, kto chce poznać młodą kulturę literacką, znajdzie w *Parnasie* niedostępne gdzie indziej, rzetelne informacje o *art zinach*: wszak co najmniej połowa z nich jest miejscem debiutu ważnych dla nowej sztuki pisarzy i poetów.

Sława i pieniądze

Poetyka tej książki zgrabnie łączy rzetelność informacyjną z młodzieńczą dezynwolturą: bywa, że „młodzi” zakładają maski mentorskie i bezlitośnie, złośliwie krytykują — przypadek „poety Filasa” („uczeń Pietras”?) dobrze to ilustruje. Biedak został wyszydzony za to, że „epatował” paląc publicznie swój tomik poetycki, co naprawdę — na tle innych aktów „epatowania”, wymienio-

⁴ Zob. *Elastica*, *Elastica*, 1995 Geffen Records, Inc., GED 24728 (raczej komplement).

nych w słowniku — nie jest niczym szczególnie szokującym (por. np. hasło *Totart*).

Można zatem powiedzieć — niczego tu nie brak. Wszystkie możliwe do pomyślenia reakcje czytelnicze są dla autorów wodą na młyn — od pogardliwej obojętności, przez oburzenie do entuzjazmu. Jednak jeśli spojrzymy na książkę „jako przedmiot”, uświadomimy sobie, jak bardzo różni się twarda, lśniąca, kolorowa okładka od programowo siermiężnych obwolut *art zinów*, ascetycznej grafiki tomików poetyckich „brulionu”, czy — *last but not least* — skromnej, miękkiej okładki pierwszego wydania tegoż *Parnasu*. Ta „drobnomieszczańska” i komercyjna oprawa dla manifestu nowej i zbuntowanej literatury nie powinna jednak nikogo zaskakiwać.

Autorzy niewątpliwie kreują się na członków bohemy artystycznej, która „jest, jeśli się jej przyjrzyć bliżej, bardzo poważną instytucją, bez której sztuka współczesna nie mogłaby się wcale obyć. (...) bohema stała się departamentem reklamy i propagandy sztuki (...), a nawet częściowo jej departamentem handlowym” (Stempowski *Chimera jako zwierzę pociągowe*).

Nie da się ukryć, że autorzy *Parnasu bis*, właśnie dzięki sukcesowi komercyjnemu swojej książki, zrobili coś ważnego dla młodej literatury: powołali ją do istnienia na scenie życia literackiego jako „urodzoną po sześćdziesiątym roku”. Niezależnie od prostoty tego pomysłu — stał się on faktem, „chwycił”. Filister popisie się nim w kawiarni, naukowiec odnotuje go w monografii.⁵

Katarzyna Sybilska

⁵ Obaj mogą spać spokojnie, pokrzepieni wnioskiem, że „osoby niebezpieczne dla porządku społecznego i psychopaci są tylko rzadkimi na ogół, przejściowymi gośćmi bohemy, która w swej istocie jest równie zdrowa, jak dobrze myśląca” (J. Stempowski *Chimera jako zwierzę pociągowe*).

Świadectwa

Ankieta „Tekstów Drugich”

Poniżej przedstawiamy odpowiedzi na ankietę, w której pytaliśmy pisarzy o znaczenie, jakie ma dla nich tradycja literacka, korzyści, jakie wnoszą z lektury prac krytyków oraz zachęcaliśmy ich do naszkicowania własnego manifestu.

Izabela Filipiak

1. Noszę śmiesznie delikatne bluzeczki po mojej babci i jej dopasowane żakiety, na zmianę z obszernymi swetrami, koszulami dziadka ze stójką przy szyi, farbuję na nierówne, galaktyczne smugi antyczne fartuchy mojej mamy i martwię się, co nastąpi, kiedy zużyję całą tę garderobę...

Niestety, mam wrażenie, że już się zużyła. Spór dobry jest na chwilę, lecz angażując się w niego na dłużej, zapominamy o tym, gdzie naprawdę chcieliśmy się znaleźć. Z drugiej strony odczuwam też pewną niechęć wobec tradycji używania tradycji — jako zespołu tematów, na które powołując się bezkrytycznie, można upewnić siebie i innych, że zrobiło się „wielką” literaturę. Ale też zwracanie się za wszelką cenę w stronę współczesności, wydestylowanej z historii, byłoby kolejnym zamknięciem się w kręgu antytez. Podobnie, umieszczanie

Polski w centrum własnych rozważań mogłabym skojarzyć z przeniesioną na literaturę zależnością od toksycznej rodzicielki, ale znów nie sugeruję, że można jej uniknąć poprzez sięganie po obce, światowe, bądź „uniwersalne”. Nie lubię słowa „tradycja” i wołałabym zastąpić je słowem „inspiracja”. Inspiracja to zachwyt wywołany rozpoznaniem wspólnego tonu, niespodziewaną bliskością odczytanego gdzieś motywu. To piękne słowo, które sugeruje początek, dopełnienie i jego niezwykłą lekkość.

2. Głos krytyka często mnie zaskakuje. I często dopowiada rzeczy, które sugerowałam jak najdelikatniej. Takie odczytania mnie cieszą. Dzięki nim książka i odpowiedź na nią stają się czymś w rodzaju rozmowy. Gdyż nie jest to wyłącznie efekt lustra, w którym zobaczyć mogę swój własny tekst. Nie. Ponieważ niewiele zostawiam sobie do ukrycia, cieszy mnie, gdy krytyk reaguje swoją własną otwartością. Nie interesuje mnie żonglerka literackim kanonem, lecz „osobiste” odczytanie tekstu. W tym sensie to, że Jerzy Sosnowski odnalazł w sobie małą dziewczynkę, odczułam jak wielką nagrodę i bardzo ważne dopełnienie po napisaniu *Absolutnej Amnezji*. Cieszę się najbardziej wtedy, gdy osoba, podejmująca się pracy krytycznej, odsuwa na bok własne nawyki, przyzwyczajenia, nawet oczekiwania, rezygnuje ze skłonności do uproszczeń, a zatem z lęku przed tym, co nieznanne, a nawet nieokiełznane — by zbliżyć się do tekstu. Jeśli się na to zdobędzie, tekst krytyczny staje się sztuką, a jego lektura — wymianą myśli, czasem nawet uczuć. Uśmiechu. Bólu. Intymności. Lecz czasem dzieje się wręcz przeciwnie i w tym wypadku tekst krytyczny nie mówi już o literaturze, tylko o jaźni krytyka. Jeśli jest lustrem, to takim, które uniemożliwia grę odbić, w którym wyłącznie sam może się przejrzeć. Jakie nadużycia zdarzają się czasem w recenzjach pisanych jakoś zupełnie obok i bez związku z tekstem, o którym podobno się pisze... Jakie zadowolenie z siebie, że tak też można pisać... A przecież tekst krytyczny, który nie dotarł do tekstu, nie znajduje drogi również do czytelnika. Albo też — znajdzie, ale tylko na poziomie powierzchownego, nic naprawdę nie znaczącego kontaktu. Owszem, tekst literacki istnieje niezależnie od intencji autorskich. Ale ja mówię o czymś innym. Mówię o przeniesieniach. O przeniesieniach, które utrudniają lub uniemożliwiają kontakt z tekstem, podobnie jak uniemożliwić mogą kontakt z drugim człowiekiem. Wtedy zostaje wrażenie pustki, a nie o nią przecież chodziło.

Trzeba też wspomnieć o sytuacjach, kiedy krytyk „zapomniał” przeczytać „omawianego” tekstu. Jak w szkole. Nie przygotowałem się do lekcji, ale spróbuję coś zamarkować. Takie recenzje zdarzają się nie rzadko, lecz ich lektura wywołuje we mnie wciąż podobne uczucie zażenowania. Czy nie jest łatwiej słuchać własnego głosu, zamiast podążać za głosem większości? Zaprawdę, nie. Pisanie tekstów krytycznych wymaga zakreślenia w sobie obszaru wewnętrznej odwagi, nie tej desperackiej, ale innej, która wynika ze spokoju. Podobnie jak pisanie książek. Niestety.

3. Każdy tekst jest nowym doświadczeniem i to, co jego dotyczy, nie będzie już, albo nie w tym samym stopniu będzie dotyczyć następnego. Czy w takim razie i literatura, jako taka, jest odkrywaniem nowych pól, rejonów, doświadczeń? Wiem, że nowy temat, jego implikacje, czy będzie to emigracja czy dzieciństwo, chcę zgłębić do końca, czy raczej do kresu moich możliwości w danym momencie. Zawsze jednak łączy się to z rozszerzaniem własnych granic — rozumienia, pojmowania i akceptowania. Nie wiem, jak bardzo nie oszukuję się mówiąc, że chcę być otwarta na doświadczenie, jakim jest nowy tekst. Bez uprzedzeń, lub też przy akceptowaniu faktu, że wciąż mam „uprzedzenia”. Bez autocenzury i pomimo lęku, objawiającego się czasem w pytaniu, jak to zostanie odebrane. A co zrobić z chwilami, kiedy boję się własnego tekstu? W końcu potrzebny jest też dystans, wbudowany zresztą najczęściej w narracyjną formę, w głos, który opowiada. Ostatnio myślałam, że w twórczości najważniejszy jest proces, to, co dzieje się w trakcie, nie to, co jest efektem końcowym. Ale teraz już tak nie myślę. Bez końcowego efektu, ostatecznego sprawdzenia się w konkretnej formie druku, książki, pisanie staje się tylko narcystycznym przeżyciem. Co jest ważne — stan świadomości. Mojej prywatnej i świadomość tego, że piszę dla ludzi. Jakaś pewność. Jakaś pokora. Chciałabym nigdy nie przestać się uczyć — czy, jak kto woli, poznawać — tajemnic warsztatu, innych ludzi, świata. Wystarczy tylko wyznaczyć sobie kierunek. Określić go — mniej więcej. Na tyle, by można go było zmienić. Nie trzymać się go sztywno. Ani niczego innego. Być.

Aleksander Jurewicz

Nie wiem, jakiemu pomieszaniu genów uległem, zapadając na tę „piękną chorobę”, jak nazywają pisanie, choć gdyby można było, to chętnie skasowałbym przymiotnik i zostawił samą „chorobę”. Stało się i nic na to nie poradzę, i tak żyję od jednego pisania do następnego. To jest mój kalendarz biologiczny. To jest życie w zamkniętym układzie pomiędzy ręką trzymającą ołówek HB a poliniowanym notatnikiem. To jest mój krwiobieg, choć atlas anatomiczny przedstawia sprawę inaczej. Ale na to też ani nic nie poradzę, ani nie mam wpływu.

Zanim przeczytałem bibliotekę i sporo z niej we mnie się odłożyło, dwie książki (prawie ćwierć wieku temu) były dla mnie na początku najważniejsze i nadal polecam je młodemu piszącym. Mówię o *Modelunkach* Zbigniewa Bieńkowskiego i *Dalej aktualne* Tomasza Burka. Dlatego, zdaje mi się, że mam pewne wyobrażenie krytyka literackiego i kogoś piszącego o literaturze, i pewnego poziomu pisania krytycznego. W każdym razie ktoś piszący o literaturze nie powinien zachowywać się jak stolarz z zakładu usług pogrzebowych, co niestety teraz często ma miejsce i prawdziwych krytyków literackich zastąpili usługowi publicyści literaccy, którym się zdaje, że wystarczy skończyć dwa semestry polonistyki, by zajmować się czymś tak trudnym jak literatura. Piszę o tym z dystansu, bo nie mam powodu (odpukać!) lamentować, ale zwracam uwagę na pewien poziom i styl pisania. Prawdopodobnie powoli zaczyna się przejaśniać, ale niektórym „autorytetom krytycznym” pozostało jeszcze do zaliczenia tych parę semestrów, czyli trochę czasu na naukę od innych, trochę wysiłku i podniesienia ambicji. Pokora wobec własnej roboty obejmuje jednakowo pisarza i krytyka.

Za moim pisaniem nie stoi tylko Kochanowski, Mickiewicz, Rimbaud, Czechow, Proust, Faulkner, Camus, Marquez, Konwicki, Różewicz i cały szereg bibliotecznych regałów, ale też rodzice (mama ze swoim Panem Bogiem, ojciec nad swoją maszyną do szycia „Singer”), miłości, alkohol, samotność, muzyka włoskiego baroku i Beatlesi, bezsenność, paru łajdaków, których spotkałem i spotykam nadal, paru przyjaciół przedwcześnie umarłych, filmy (od *Lecą żurawie* po *Czerwony*), sny, deszcze, parę zapamiętanych pejzaży, kilka marzeń z dzieciństwa. Nie umiem oddzielić jednego od drugiego. To ciągle trwa w tym układzie zamkniętym pomiędzy ręką z ołówkiem HB a..., i tak dalej.

Gdańsk, 26 maja 1996 r.

Krzysztof Koehler

1. Tradycja

Tradycja, parafrazując myśl Norwida, to Obowiązek. On mówił to o Ojczyźnie, ale jaka inna może być Ojczyzna dla poety? W zasadzie też chętnie powiedziałbym o Ojczyźnie, Pamięci, Trwaniu w Cieniu i Śladach, fundujących poczucie przynależności narodowej. Pamięć tradycji jest pamięcią Tożsamości, takim najdrobniejszym fundamentem, od którego można budować swój wybujały indywidualizm.

Wierzę, i przekonuję się, że Tradycja mieszka nie tylko w zachowaniach zbiorowych, wspólnotowych; tradycja, kiedy uprawia się poezję, trwa też w języku, w historii słów. Wydaje mi się szarganiem Mowy Polskiej, kiedy mówiąc nią, Poeta nie czuje echa, głosów zza pleców. Taki głos zza pleców prosi: nie nawal, nie zrób mi krzywdy, ale też grozi: zrób coś inaczej, a zginiesz.

Nie chcę zginąć, chcę zostać. Dlatego świadomie i z pokorą umieszczam swój głos w echu, w chórze. Jakoś w ten sposób ocalałem się, swoje zatrudnienie poety, ale też — zarazem — winduję się, chcę być słuchany, chcę — bardziej pokornie i kornie — mówić do Ciebie, na przykład Anno Nasiłowska czy też Jacku Kopciński, ale nie słuchaj mnie ze względu na oryginalność mego głosu, jego modulację niezwykłą, seplenienie czy nowość: słuchaj mnie, bo chcę mówić do Ciebie głosem także tych, których już nie ma.

Takie podejście łączy się z odpowiedzialnością. Używać więc języka w poczuciu odpowiedzialności, przedłużając — wędrować w przód.

2. Krytyk.

Nic nowego. Erudycja i brawura, odwaga (tego krytyce polskiej brak w większości, mówię o tej młodej krytyce) i żelazna naukowa dyscyplina. Przede wszystkim jednak, nie wiem jak to wyrazić, ucieczka od papieru, papierowości, polonistyczności. Wydaje się mi, przepraszam, że aż tak, że krytyk, autentycznie, tak jak i dobry artysta, najpierw powinien nauczyć się żyć, najpierw winien poznać jakąś inną realność niż świat papierów.

Idealna byłaby dla mnie krytyka o określonym i wyraźnym wartościowaniu dzieł. Na nic krytyka „fenomenologiczna”. Zatem więc: jakiś fundament, fundamentalizm estetyczny, który pozwala ustalić busolę, a potem dopiero praca pisarska. Jakiś wzór?

Trudno nazwać Macieja Urbanowskiego z „Arcanów” wzorem. Jako jedyny chyba jednak, spośród krytyków których znam, łączy powyższe

cechy i wiem — z rozmów i cichej intencji tekstów — że odrzuca on krytykę salonowych pogaduszek ubranych w metaforyczny przyodzievek werbalny „romansów z tekstem”.

Romansować to sobie można z dziewczyną, proszę Państwa.

3. Poetyka

Horacy. Horacy. Horacy. Może Arystoteles. *List do Pizonów* uczy dystansu, rzemiosła i pokory. Pokory wobec dokonań tych, co przed Tobą. Dystansu do samego siebie — poety. I rzemiosło: celowe używanie języka, panowanie nad swymi wzruszeniami, kielznanie ich, nie wyrzekanie się potwornych rozsadzających emocji (Eros, Piłka Nożna, Hymn Narodowy, *Boże coś Polskę*, Zbawienie Wieczne), ale przekształcanie tych emocji w metafory, w formę, w sztukę. Wiele klęsk, kilka wzlotów. Piszę program, a nie wspomnienia, więc mogę. Zatem i cel mogę śmiało wyznaczyć: używanie mowy w celu apostołskim, prosto mówiąc: mówić, zabierać czas człowiekowi (czytelnikowi czy też odbiorcy), nie po to, by go oszołomić, zaskoczyć, czy zdziwić, ale po to, by mu pomóc. Znaleźć Prawdę. Głównie jednak Pomóc.

Innej mowy nie używać.

Nazwałem ten program minimum „Partyzantem Prawdy”. Nie potrafię być kapłanem czy też bojownikiem Prawdy. Bo bardzo rzadko udaje się mi być Dobrym.

Partyzanci nie stoją na pierwszej linii. Działają z ukrycia, w cieniu, tylko czasami w pełnym słońcu. Partyzantem zostaje się wtedy, kiedy znany jest układ sił: przewaga przeciwnika i własne możliwości.

Dobrym się nie jest, dobrym się bywa.

Norwid otwierał zatem i kończył to moje słowo. Tradycja żywa. Co było do dowiedzenia.

Andrzej Stasiuk

1. Nie bardzo wiem, co to znaczy „najszerzej rozumiana tradycja”. Czy to są wszystkie książki które przeczytałem, wszystkie książki, o których słyszałem, albo po prostu wszystkie książki, które zostały napisane?

Przecież w tej „najszerzej rozumianej tradycji” mieszczą się również wszystkie zasłyszane opowieści, wszystkie odmiany żywego języka, wszystkie narracje wysłuchane bądź podsłuchane w życiu. Od babci-nych opowieści o duchach po inteligentny bełkot spikerów telewizyj-

nych; od „Daj ac ja pobruszę, a ty poczywaj” po „kobieta daje szczęścia na chwilę a potem gryzie jak leśny wąż” Stanisława Grzesiuka; od prozy Zygmunta Haupta po mamrotanie pijanych facetów, którzy rozpyływają się w swojej gadce tak, jak bohaterowie Raymonda Rous-sela przepadają w języku; od *Wykopu* Andrieja Płatonowa po przemówienia prowincjonalnych notabli i redaktorów mojej prowincjonalnej gazety, próbujących wyrazić swoje myśli w sposób „powszechnie uznany za elegancki i wytworny”; od Bohumila Hrabala po opowieści znajomego prokuratora powiatowego o cudach ludzkiego losu i ludzkiej pomysłowości itd. itd. itd...

Więc może jednak trochę jest tak, że:

żadna tradycja nie stoi za oknem.

Tak, za oknem ni chuja tradycji.

To oczywiście parafraza wiersza o ideach, napisanego wspólnie przez trzech Marcinów poezji polskiej.

2. Nie wiem, „jakie pożytki wynosi z lektury prac krytyków współczesny pisarz”. Nie znam tego pana. Jeśli chodzi o mnie to owszem, bardzo lubię czytać krytyków, zwłaszcza gdy dobrze piszą o moich książkach, a źle o książkach kolegów po piórze. Pożytku oczywiście z tego żadnego nie ma, ale jest przyjemność.

A poza tym, to czytam krytykę tak, jak resztę literatury i przykładam do niej miarę literacką, estetyczną, stylistyczną. Jeśli coś jest dobrze napisane, to ma wartość niezależnie od przedmiotu, którym się zajmuje. Od „co” bardziej interesuje mnie „jak”. Może to jest skrzywienie zawodowe, a może pewna ociążałość etyczna, niechęć do poszukiwania wartości w dziedzinie tak bezwartościowej i w gruncie rzeczy zbędnej jak literatura. Te wszystkie sprawy jak sens, prawda czy właśnie wartości są produktami ubocznymi języka. Kto wie, czy nie są po prostu jego odpadami. A krytyka w swej przeważającej części z uporem wartym lepszej sprawy szuka w literaturze wskazań moralnych czy egzystencjalnych. Natomiast samą literaturą raczej się nie zajmuje. Przypomina to trochę rozmowę głuchych o muzyce.

3. Mój „manifest literacki”?

Pisać, skreślać, myśleć, patrzeć, słuchać, pisać i skreślać, skreślać, skreślać... A poza tym niezależnie od sytuacji dobrze jest się napić.

Przechadzki

Mieczysław Orski

Estetyczne uniwersum Peerelu

Jednym z ważnych impulsów poznawczych, dostarczających podniety twórczej autorom nowej prozy polskiej lat dziewięćdziesiątych, stało się odkrycie Peerelu jako tematu; zatem nie jako problemu czy wyzwania ideologicznego — tylko jako obszaru inspirujących wyobrażeń przypadków i przeżyć, obserwacji obyczajowych, prawie nie tkniętych jeszcze dylematów światopoglądowych, fascynujących, a nie dość skomentowanych w literaturze, wydarzeń publicznych itp. Sądzę, że nie należy tego zainteresowania traktowanym wcześniej dość instrumentalnie przedmiotem wiązać jedynie z samym nurtem „remanentów peerelowskich”, wybijającym się w utworach zwłaszcza dzisiejszych czterdziestolatków, pięćdziesięciolatków — którzy postanowili zdyskontować artystycznie zakreślone kiedyś zakazami cenzury i wytycznymi władzy różne „białe plamy” peerelowskiej przeszłości... Chodzi tutaj bowiem o usunięcie, „odczarowanie” całej przyniatającej ówczesną zbiorową świadomość sfery tabu, która trzymała na uwięzi wolę twórczą i wyobraźnię autorów — nie tylko poprzez funkcjonowanie systemu restrykcji, ale i w wyniku odpowiadającego na wyzwania ustroju, jeśli można tak rzec, paraliżu ideowo-estetycznego twórców, w tym zwłaszcza syndromu tzw. autocenzury (o którego roli zdajemy się dziś zapominać). Chodzi o podjęcie nie dostrzeżonych kiedyś, z powodów nie bezpośre-

dnio politycznych, wątków społecznych i obyczajowych. Ci i owi pisarze mogli co prawda za Gomułki, czy łaskawiej panującego Gierka, na zasadzie wyłączności oraz kontrolowanego odgórnie pozwolenia naruszać niekiedy obszar tabu i włamywać się do państwowego sejfu wiadomości dobrego i złego, ale działało się to zawsze za cenę jakichś ustępstw, koncesji również estetycznych; wiązało się przy tym z dyskomfortem twórczym i ryzykiem izolacji: były to jednostkowe przedsięwzięcia, spełniające funkcję społecznych działań kompensacyjnych i nie prowadzące na ogół do wartościowych publicznych następstw, istotnych dyskusji, konfrontacji ideowych czy do ożywczego w życiu literackim fermentu.

Pozytywnego rozwiązania problemu zniewolenia intelektualnego i niemocy twórczej nie przyniosło rozrastające się pokaznie, zwłaszcza po stanie wojennym, „podziemie” literackie i jego drugi obieg wydawniczy. Stawał się on szybko jakby politycznym rewersem oficjalnego obiegu, narzucał swoje z kolei prymaty ideowe i preferencje artystyczne, zmuszał autorów również do — nawet podświadomych — koncesji na rzecz nowego mecenasa oraz wspierających go sił społecznych. I wydawcy, i autorzy dobrze zdawali sobie sprawę z tego, czego czytelnik drugiego obiegu poszukiwał w ich książkach; i nawet podświadomie mogli się kierować intencjami dostarczenia przede wszystkim oczekiwanego słowa pocieszenia, premiowania prawdy dziejowej, tudzież zaspokajania ciekawości historycznej w dziedzinie wspomnianych „białych plam”, szczególnie na styku tematów polsko-radzieckich...

Warto podkreślić i to, że implikacje samego, głęboko i sprawnie wszczepionego przez system w tkankę społeczną, tabu były nie tylko negatywne, ale i pozytywne (choć wcale nie w dobrym sensie): to znaczy nie tylko wskazywały, czego nie wolno, ale i okalały świadomość podmiotu twórczego drogowskazami, co i jak można... Co więc np. można przemycić, żeby nie narazić się władzy i ująć pogoni cenzorów, i jak to przekazać, zasugerować, żeby spotkać się w symbolicznej, intencjonalnej przestrzeni z czytelnikiem... I te „pozytywne” konsekwencje (kiedy to autor skupiał swe wysiłki na budowaniu politycznych alegorii, aluzji, na artystycznym kamuflowaniu swego programu ideowego) miały też swój, nie zawsze pożyteczny, wpływ na uprawianie i funkcjonowanie literatury w Peerelu.

Nagły szok wolności u progu lat dziewięćdziesiątych — którego znaczenia i skali do tej pory nie potrafimy właściwie ocenić, a czasem

i pojąć — spowodował w swoim następstwie równie gwałtowne, zaskakujące *katharsis* wywołane zniesieniem w krótkim czasie całej wyrafinowanej architektury tabu systemowego. Uwolnienie się świadomości poznawczej oraz kreacyjnego potencjału pisarzy spod przytłaczającego, paraliżującego wolę twórczą ciężaru zapisów i zastrzeżeń, tych oficjalnych i tych wyznaczonych przez autocenzurę, doprowadziło do dużego zamieszania w estetyce literackiej, zaowocowało zasadniczymi zmianami w programach ideowych i hierarchiach artystycznych, a także zmieniło motywacje i inspiracje dla tworzonego od nowych podstaw wizerunku rzeczywistości. Wielu autorów (zwłaszcza tych w średnim wieku, którzy nie żyli od samych początków w Polsce Ludowej, tylko urodzeni po 1945 roku dojrzewali wraz z nią — w bardziej lub mniej ukrytej niezgodzie) mogło spojrzeć i spojrzeć innymi oczami we własną przeszłość. Otworzyły się kreacyjne przestrzenie dla kiedyś niemożliwych, a i teraz dość nieoczekiwanych (w każdym razie przez czytelników) wizji, diagnoz i penetracji; przy czym w większości przypadków zasadniczego bodźca dla poznawczych i estetycznych odkryć, do nowych rozpoznkań dostarczała autorom własna biografia, pogrążona przedtem w peerelowskiej hibernacji (takiej z punktu widzenia aspiracji, szans spełnienia zamiarów i w ogóle rozwoju duchowego jednostek). Jak już napisałem, przedmiotem literackiego renesansu stało się życie w Peerelu — ale postrzegane nie jako wyzwanie polityczne czy wyrzut dziejów, lecz właśnie jako nader inspirujący temat, wyciągnięty z zakamarków własnej, często „nieczynnej” przedtem w tym planie pamięci, nie „skonsumowany” w sposób wiarygodny i prawdziwy. Nieliczni, znani już z wcześniejszych publikacji, prozaicy mogli teraz po prostu wyjąć z szuflad i dokończyć pisane wcześniej, a niemożliwe do opublikowania utwory (jak to się mawia) „swojego życia”. Byli to jednak rzeczywiście nieliczni twórcy (co zresztą całemu środowisku szyderczo wytykano w dyskusjach o kolejnym rozwianym micie „pełnych szuflad”), głównie ci, którzy chcieli uniknąć — chyba jednak nie z powodu osobistych obaw — ryzyka drugiego obiegu lub wydania w paryskim Instytucie Kultury. Sądzę, że dla normalnego bytu czytelniczego tych książek potrzebny był jednak haust wolności, bowiem ich autorzy — tacy jak Janusz Krasiński, autor pisanej przez długie lata i z wiadomych względów nie wydawanej powieści *Na stracenie* (Warszawa 1992), opartej na osobistych dramatycznych przeżyciach z wieloletniego pobytu w bierutowskim więzieniu, czy Teresa Lubkiewicz-Urbanowicz, której nostalgia za utraconą krainą podwileńskie-

go dzieciństwa uzyskała najbardziej krystaliczny wyraz w mini-sadze pt. *Boża podszewka* (Sejny 1994) — sporo uczynili, by w ich powieściach porządek artystyczny przeważał nad planem faktograficznym i bezpośrednim sporem ideologicznym. Z takiego właśnie powodu książki te mogły dużo stracić na wartości w drugoobiegowej recepcji — kiedy dane by im było zaistnienie w innej niż założona przez autorów płaszczyźnie percepcji. I *Na stracenie*, i *Boża podszewka* nie dążą do przekazania czytelnikowi przede wszystkim sfabularyzowanego świadectwa dewiacji i głupstw systemowych, dokumentu zbrodni i fałszerstw systemu; przeważają tu właśnie estetyczne kryteria doboru i organizacji materiału niedawnych dziejów. Na pobudzającej wyobraźnię egzotyce kresowej przeszłości korzysta też Anna Bolecka w *Białym kamieniu* (Warszawa 1994). W swoim programie autorskim, dalekim od haseł martyrologicznych i tyrtejskich, zbliżają się te pozycje do wcześniej opublikowanych w drugim obiegu (i mało tam dostrzeżonych) dwóch minipowieści Zyty Orszyn zebranych później w tomie wykorzystującym tytuł jednego z utworów — *Historia choroby, historia żałoby* (Warszawa 1992, tytuł drugiej podziemnej pozycji: *Czarna iluminacja*). Budzące zgrozę sygnały epoki stalinowskiej zostają tu także przetworzone przez fantazję młodzieńczego lub dziecięcego narratora, przerzucone na mocno wybity „plan” artystyczny, w związku z czym właśnie — jak można sądzić — powieści Orszyn nie zrobiły w bibliotece drugoobiegowych wydawnictw takiego wrażenia, jakie wywołało w niej sporo drugorzędnych utworów, o których dziś mało kto pamięta. Również Erwin Kruk w książce „swojego życia”, możliwej do wydania dopiero po Okrągłym Stole *Kronice z Mazur* (Warszawa 1989), nie zajmuje się ściganiem i potępianiem prześladowców mazurskiego ludu, tylko stara się sumiennie wejść w rolę kronikarza dramatu swojego narodu — i pisze pełen uniwersalnych przesłań, nostalgiczny, epicki tren poświęcony ginącemu bezpowrotnie plemieniu z północy Polski. A narratorka *Ciemni* (Poznań 1995, wcześniej mały nakład w drugim obiegu, 1989) Bogusławy Latawiec, sięgająca do swojej peerelowskiej „ciemni” bez nastrojów rewindykacyjnych, resentymentów, bodźców rozliczeniowych, usiłuje odczytać z przewijanej na nowo kliszy przeszłości przede wszystkim jakiś sens uniwersalny i zarazem estetyczny, uzasadniający czy usprawiedliwiający własne działania. Także w wydanej niedawno powieści Aleksandra Jurewicza *Pan Bóg nie słyszy głuchych* (Gdańsk 1995), kontynuującej wątki jego poprzedniej powieści *Lida* i zasilającej omawiany tu kierunek nowej prozy, przewa-

gę nad wszelkimi impulsami i zamiarami „dekomunizacyjnymi”, rozliczeniowymi, bierze przefiltrowane przez liryczny aparat organizatora tej prozy — i uwiarygodnione zewnętrznymi okolicznościami historycznymi — misterium przywoływanych z głębin własnej pamięci wspomnień i obserwacji „onego” czasu.

Nietrudno zauważyć, że podniety twórczej wymienionym, a i wielu innym autorom, o których będzie mowa, dostarcza pamięć własnego dzieciństwa bądź młodości, tudzież towarzyszącej im niegdyś legendy rodzinnej czy środowiskowej. Odkrywająca dziś na nowo dla siebie temat Peerelu, nowa polska proza nobilituje jako swego bohatera, a często i narratora, dziecko lub osobę w młodym wieku, wchodzącą w trudne, niezrozumiałe dla niej życie społeczne z totalitaryzmem w tle. Na liście ponad już czterdziestu (tak!) zasługujących na lekturę i uwagę krytyczną utworów pisarzy, którzy dali o sobie znać w ostatnich pięciu latach (choć w wielu przypadkach debiutowali wcześniej, ale i „ciszej”), naliczyłem co najmniej jedną trzecią takich, które wybierają na protagonistę fabularnej akcji właśnie dziecko, bądź dziewczynę czy młodzieńca, i które podporządkowują swój świat przedstawiony punktowi widzenia tego *n i e d o r o s ł e g o* bohatera, horyzontom jego światobrazu i jego fantazji; jest na wymienionej liście także trochę takich pozycji, które czynią nieco zakamuflowany użytek z zapamiętanych doświadczeń i obserwacji z własnego dzieciństwa. Takich, jak np. Magdaleny Tulli hymn prozą o Warszawie *Sny i kamienie* (Warszawa 1995), w którym narrator, nie skonkretyzowany obserwator, daje przecież znać o swojej własnej młodzieńczej empirii związanej z przedmiotem. Czy jak *Sponsor i jego autor* (Katowice 1995) Stanisława Bieniasza, w której to powieści wnikamy w skomplikowaną materię psychologiczną biografii również młodych wychowanków Polski Ludowej, toczących grę o własną tożsamość i o bodaj namiastkę niezależności — w warunkach, które przecież dokładnie poznał sam autor książki przed swą emigracją na Zachód w 1981 roku.

Sądzę, że to wzmożone i powszechnie zainteresowanie okresem wczesnego dojrzewania jest wynikiem nie tylko szczególnego przypadku i naturalnej zawsze skłonności piszących do sięgania w głąb własnej biografii, ale ma też swoje istotne ideowe i poznawcze uzasadnienia. To z powodu wyboru takiego dziecięcego pośrednika narracji rzeczywistość wyobrażona w powieściach i opowiadaniach Pawła Huellego, Stefana Chwina, Izabelli Filipiak, Feliksa Netza, czy wspomnianego Aleksandra Jurewicza (oraz wyprzedzającej ich Zyty

Oryszyn) nie straszy przysłowiową już „czarną dziurą”, nie zieje potwornościami, nie staje się nade wszystko politycznym straszakiem, którym też nie ma być. Intencjom twórczym autorów patronuje chęć nadrobienia tamtej niewiedzy i luk w orientacji społecznej; pragną oni poddać ugruntowanej, spokojnej refleksji swój niegdysiejszy los, przekazać jego istotną prawdę, ale i jego wyłamującą się z panującego w świadomości syndromu „hańby domowej” egzotykę, specyfikę, a nawet swoistą urodę. Zachowania, hasła, mitologie okresu stalino-wsko-bierutowskiej, socrealistycznej rzeczywistości potrafią — jak się okazuje — nadzwyczajnie pobudzić wrażliwość i fantazję młodzień-czych bohaterów, a także potencjał twórczy narratorów Chwina w *Krótkiej historii pewnego żartu* (Kraków 1992), Oryszyn w *Historii choroby, historii żałoby*, Feliksa Netza w *Urodzonym w Święto Zmarłych* (Katowice 1995), Krystyny Kofty w wydany przed rokiem 89 *Pawilonie małych drapieżców* czy Kazimierza Orłosa w jego naj-nowszym tomie opowiadań *Niebieski szklarz* (Kraków 1995); zaś w *Snach i kamieniach* Tulli ulegając urokowi symbolicznych fraz, ma-my prawo poczuć się wręcz indoktrynowani mitem socjalistycznej utopii, która przecież — w czym narrator, obiektywnie rzecz biorąc, ma rację — łączyła się z najszcześniejszym, prawdziwie złotym okre-sem rozwoju powojennej Warszawy (cały naród ją wtedy budował i o niej śpiewał! — a obecny postęp cywilizacyjny w opinii narratora jak-że degraduje Warszawę jako stolicę-pomnik).

Narratorzy tego nurtu prozy eliminują pozaartystyczne imperatywy twórcze, które kazały kiedyś pisarzom podejmującym tematy sprzed roku 1956 rzeczywistość odtwarzaną — w zależności od politycznego punktu wyjścia — albo potępiać w czambuł, albo usprawiedliwiać i chwalić (to oczywiście w prozie kontynuującej socrealistyczne rosz-czenia i urojenia). Narratorzy pragną teraz (jak pisałem przy innej okazji w wydany niedawno tomie szkiców *A mury runęły*) nie w y - m i e r z y ć, a o d d a ć sprawiedliwość przedstawionemu światu, co — wobec przyjęcia owej dziecięcej czy młodzieńczej perspektywy oglądu i interpretacji — w nieunikniony sposób łączy się z procesami mitologizacji i swoistej estetyzacji opisywanej rzeczywistości. Wszel-kie potworności, ponure realia sfery publicznej i przykre konkrety rodzinno-towarzyskie wnikają do świadomości zmytizowanej czy uli-rycznionej; zostają wyretuszowane ze swego jednowymiarowego ko-szmaru, pozbawione tej instrumentalności, która przysługiwała im niejako naturalnie, równoległe do upadku Peerelu. Teraz narratorzy — można rzec — przenoszą wszelkie *horrendum* czasu „błędów i wy-

paczeń” na płaszczyznę uniwersalnego języka sztuki. Dlatego też niektóre nasze utwory mają szanse trafić do czytelnika zagranicznego dzięki rzeczywistym walorom artystycznym, a nie rodzimej egzotyce politycznej i epatowaniu nadwiślańską martyrologią (w stylu Mrożkowej *Monizy Clavier*, której polski bohater próbuje pozyskać dla siebie względy cudzoziemców poprzez demonstrację szkód: „O, panie, wybili ząb”). Choć, niestety, za granicą z naszych najnowszych osiągnięć literackich wciąż najbardziej przekonuje np. Andrzeja Zaniewskiego *Szczur*, który wystawia na widok europejski swe ubytki, nie tylko w uzębieniu.

W *Opowiadaniach na czas przeprowadzki* Huellego wyobraźnia dziecięcego narratora nadaje gdańskiej rzeczywistości powojnia rysy niemalże magicznego misterium. Wyrzucony ze Stoczni Gdańskiej za niesubordynację, i pozbawiony środków do życia, ojciec małego bohatera nie dostarcza narratorowi pretekstu do demaskacji ustroju, obnażania mechanizmów totalitarnych czy utyskiwania na biedę rodziny itp., tylko staje się partnerem dziecięcej przygody. Właśnie dlatego, że jest bez pracy, ma więcej czasu dla chłopca, który może z nim na przykład zbierać ślimaki winniczki — przy czym dla ojca jest to jeden ze sposobów utrzymywania rodziny, a dla syna niezapomniane, urozmaicające szarżyznę życia i inspirujące fantazję wspomnienie... Jego rówieśnik z *Krótkiej historii pewnego żartu* Stefana Chwina rozwija swą wyobraźnię wysyłając rysunki Pałacu Kultury na ogólnopolski konkurs młodzieżowy do Warszawy (które z kolei mogą wbijać tam w dumę symbolicznego narratora *Snów i kamieni* Tulli), albo przyglądając się z namiętnością pochodom pierwszomajowym. W najnowszej, świetnej powieści tegoż autora *Hanemann* dziecięcy bohater postrzega prześladowanie znajomych i bliskich sobie osób przez ubeckie instytucje jako działanie nie skonkretyzowanych, tajemnych, niemalże nadrealnych złych mocy — a takimi przecież mogły jawić się dziecku, przed którymi rodziny skrzętnie skrywały informacje bulwersujące ówczesny świat dorosłych. W *Niebieskim szklarzu* Orłosa (tomie wyraźnie odstępującym od widocznej w poprzednich książkach pisarza tendencyjności i idei piętnowania zła) zabicie przez WOP-istów na plaży młodego uciekiniera nie dostarcza narratorowi podniety do martyrologicznego trenu — i w ogóle wszelkie polityczne akcenty zostają tu w naturalny sposób wtopione w klimat i atmosferę wakacyjnej przygody młodego bohatera (nieraz identyfikowanego z młodym Orłosem). Narrator uszanowuje tu (mimo swego doświadczenia z „międzyczasu”) zasady ówczesnej dyskrecji

dorostych, chroniących dziecko, z oczywistych względów, przed światem polityki i konfliktów dziejowych. Donosicielka UB, prostytutka Władzia z *Historii choroby, historii żałoby* Oryszyn przedstawiona jest w kluczowym momencie akcji jako strzyga. W *Absolutnej amnezji* Izabelli Filipiak, bardzo ciekawym — choć niestety chaotycznie skomponowanym i napisanym dość niezręcznie, a czasem wręcz nieporadnym językiem — portrecie wewnętrznym dziewczynki, dojrzewającej w okresie przełomowych dla dziejów Peerelu wypadków marca 68 i grudnia 70, ojciec Marianny, sekretarz partii, prezentowany jest jako wcielenie zła raczej domowego i rodzinnego niż narodowego, a pojawiające się na ulicach Gdyni (nie wymienionej w powieści, ale tam toczy się akcja) czołgi „są ciepłe i rozgrzane, buchają parą z nozdrzy, jak wielkie smoki, stalowe i skrzydlate”. Na drugim krańcu Polski mały Krantz, wzrastający w tyglu powojennej śląskiej mieszkanki etnicznej bohater *Urodzonego w Święto Zmarłych* Feliksa Netza, jest poddany w szkole, domu i na podwórku ciśnieniu zwaśnionych ze sobą kultur: niemieckiej i polskiej (tu w tej kolejności) i zwalczających się systemów — byłego, faszystowskiego, i stalinizmu, czyli „nowej wiary”; powojenne starcie tych dwóch porządków na ziemi śląskiej doprowadza tu wszakże do absurdalnych, świetnie podchwyconych i spointowanych przez dziecięcy punkt widzenia konfliktów i relacji międzyludzkich w otoczeniu bohatera. Wysoka, niezrozumiała polityka objawia się powszednim kabaretem zachowań, gestów, działań, nonsensem psychologicznym. Podobne skłonności do odrealnienia i estetycznego ubarwienia przedstawionego świata obserwujemy u autorów poświęcających uwagę także fascynacjom dzieciństwa i mirażom młodości, lecz już nie własnej. Olga Tokarczuk, autorka *E.E.* (Warszawa 1995), jednej z najbardziej dojrzałych powieści nowej generacji, Marek Jastrzębiec-Mosakowski, debiutujący niedawno zapowiadającymi nietuzinkowy talent prozatorski *Śladami na piasku* (Gdańsk 1994), Tomek Tryzna w głośnej i bardzo różnie przyjmowanej *Pannie Nikt* (Warszawa 1994) czy Andrzej Turczyński w swojej posępnej balladzie prozą z katorgi *Chłopiec na czerwonym koniu* (Warszawa 1991) — wszyscy oni pasjonują się tematem dorastania i dojrzewania swych młodych bohaterów, osadzonych też w bardzo różniących się między sobą ramach historii, i to, z wyjątkiem *Panny Nikt* historii nie rodzimej. Choć godzi się dodać, że w *Śladach na piasku* Joachim von Arensdorf przekracza „smugę cienia”, wchodzi w wiek dojrzały, by jednak nie sprostac jego wyzwaniom: wszystko, co najważniejsze w jego ży-

ciu, wiąże się z pasjami i namiętnościami młodości. Również w *Białym kuku* Andrzeja Stasiuka wczesne lata bohaterów, spędzone w betonowym krajobrazie miast Polski Ludowej, stają się istotnym punktem odniesienia dla diagnoz i fabularnych konceptów narratora; w tej powieści napędzający zwykle młodość mit przygody i heroicznej męskości znajduje swoje absurdalne zaprzeczenie, ulega odwróceniu: piątka wspaniałych wyrusza w dzikie ostępy nie po życie, a po śmierć. Całą piątkę przenika dotkliwie uczucie egzystencjalnego obrzydzenia i niezgody na wegetację, jaką im się proponowało „tam i wtedy”. W *Chłopcu na czerwonym koniu* różdżka wysublimowanej i nawet wyrafinowanej wyobraźni narratora odmienia nie do poznania jedną z najgorszych rzeczywistości, jaką współczesne dzieje mogły zaoferować dziecku. Tytułowy chłopiec powieści Turczyńskiego, opowiadającej o dramatycznej wywóźce dzieci do sowieckiego Gułarteku, przyjmuje z całym dobrodziejstwem inwentarza narzucony mu przymusem światoo obraz — przecież z najgorszego snu; dla niego już rzeczywiście „innego nie ma świata”, a w tym, który jest, pozwala mu przetrwać wyobraźnia i zmysł magicznej interpretacji zdarzeń. Chłopiec umie tu dostosować się — głównie dzięki swej wybujałej fantazji — do surowego i okrutnego regulaminu dorosłych, reprezentowanych głównie przez tępych i okrutnych komisarzy totalitarnej wiary. Oczywiście doprowadzi to do tragicznego dlań finału. W *Pannie Nikt*, powieści o piętnastoletnich uczennicach, spoza nasyczonego mitologiami *decorum* narracji wyłania się bezwzględna i pożerająca naiwne Marysie końca XX wieku rzeczywistość ekonomiczno-społeczna — niekoniecznie akurat peerelowska, choć akcja powieści toczy się w Wałbrzychu za czasów Polski Ludowej. Warto jeszcze dodatkowo zauważyć, że w wymienionych wyżej powieściach Tokarczuk, Jastrzębca-Mosakowskiego, a także Chwina (*Hanemann*) chyba po raz pierwszy w polskiej literaturze powojennej roztacza się przed naszymi oczami, skonstruowany z wycuciem tematu, nietendycyjnie i bez obrzydzenia, obraz świata funkcjonującego przed narodzeniem autorów na tych ziemiach, po których oni obecnie chodzą: jest to świat poprzedników, Niemców. Ale i to obce nam *entourage*, podobnie jak w przypadku analizowanej poprzednio przeze mnie rzeczywistości Polaków, przeniesione zostaje przez autorów w estetyczne uniwersum; przy tym udział pierwiastka osobistych doświadczeń życiowych i duchowych przygód samych autorów jest tu bez trudu rozpoznawalny i ważny dla zrozumienia ich intencji. Narrator *Hanemanna* bez skurpułów i wybiegów odwołuje się do ma-

terii osobistych przeżyć autora za młodu (gdyby ktoś miał wątpliwości, niech popatrzy na zdjęcie autora z jego rodziną na tylnej okładce); w głębokiej i sugestywnej (jakże subtelnej) rekonstrukcji losów bohaterki powieści Olgi Tokarczuk oraz jej bliskiego otoczenia — wrocławskiego sprzed pierwszej wojny światowej — widać także osobisty wkład duszy i pamięci piszącej.

I w tych zatem, i w poprzednich książkach przedstawiciele naszej prozy lat dziewięćdziesiątych kontury świata przedstawionego ulegają zaokrągleniu, retuszowi, sublimacji; przestaje o ontologii tego świata decydować zasada dychotomii, antagonizmu, postrzegania go w tonacji albo czarnej, albo białej, eksponowania w nim elementu albo dobra, albo zła, podziału na władzę i opozycję, na Polaków i Niemców, Polaków i Rosjan. Odrębne układy, formacje ideowe, konstelacje wartości homogenizują się, granice między przedziałami wrogości, nienawiści, niezrozumienia itp. rozpuszczają się; i to przede wszystkim świadomość kreacyjna, inspiracja estetyczna, wyobraźnia autorów inicjuje proces osmozy między nieprzenikalnymi kiedyś strukturami, odmiennościami. Dużą w tym rolę pełni zauważone tu już *medium* tej prozy: nowy typ bohatera. Przypomnijmy, że ulubionym bohaterem generacji prozaików wchodzących w życie literackie w latach siedemdziesiątych był głównie lump, nieudacznik, cygan artystyczny itp., w każdym razie ktoś z marginesu (na ogół zresztą bardzo wrażliwy i uzdolniony), nie umiejący dostosować się do wymogów ówczesnej rzeczywistości publicznej, do której zresztą przecież trudno się było dostosować komukolwiek, poza rekrutami partyjnej elity. Z kolei w latach osiemdziesiątych, w *apogeum* peerelowskiej degrengolady, wielu pisarzy gustowało w bohaterze kalekim psychicznie, choć często też i fizycznie, będącym — jak można przypuszczać — pochodną i dowodem kalectwa rzeczywistości społecznej. W latach dziewięćdziesiątych na scenę literacką wkracza jako bohater dziecko lub młodzieniec czy dziewczyna, a jeśli nieco bardziej dorosły, to często też dziecięco naiwny, a w każdym razie ufny, otwarty na świat; nowej literaturze zapewne potrzebny jest ktoś, kto poznaje na nowo, przygląda się rzeczywistości nieskałanym wzrokiem, ktoś wolny od przesądów, nie cierpiący już za miliony, pełen zainteresowania, stawiający pytania — takie, których mógłby się może wstydić starszy, doświadczony przez los eksobywatel Peerelu.

Leszek Szaruga

Miłość do kultury raz jeszcze

1. Mniej więcej wówczas, gdy Adam Zagajewski rozpoczynał swą wędrówkę między „solidarnością” i „samotnością” — a rozpoczynał ją w roku 1983 esejem o programach poetyckich Józefa Czechowicza, zatytułowanym *Siódmy kontynent: wyobrażenia* — podobna potrzeba wędrowania własnymi ścieżkami pojawiła się u debiutantów. Druga połowa lat osiemdziesiątych rzeczywiście wytworzyła napięcie pomiędzy dwoma biegunami poetyckiej egzystencji: z jednej strony mieliśmy wówczas do czynienia z presją — graniczącą czasami z moralnym lub politycznym szantażem — nakazującą opowiedzenie się po jednej z dwóch stron wyznaczających zasady życia duchowego, z drugiej — z narastającym odczuciem konieczności uwolnienia się od tej presji. Młodzi poeci zapragnęli chodzić pod własnymi sztandarami, co nie zawsze oznaczało manifestację indywidualizmu, lecz zawsze — potrzebę pokazania swej odrębności, usytuowania się gdzieś pomiędzy, czy nawet ponad, oficjalnością i opozycyjnością. Pojawienie się takich pism jak „bruLion” czy „Czas Kultury” — „drugiej generacji” literackiego „drugiego obiegu” — wyznaczało nowe przestrzenie poszukiwań, w których zachowanie dystansu wobec także artystycznych „gier i zabaw ludu polskiego” zdawało się przykazaniem najpierwszym. Swoją esej, zatytułowany *Ci wspaniali mężczyźni od podstawowych wartości*, drukowany u schyłku

lat 80. w „Kulturze” i krytykujący zastaną sytuację, rozpoczął Rafał Grupiński konstatacją:

To płynie jak rzeka. Od lat wirujemy w delikatnych i odurzających zapachach wielkich słów. Prawda i dobro, dobro i sprawiedliwość, porozumienie i *consensus*, szczęście jednostki i przyszłość narodu to pojęcia atakujące umysły i narzucające styl myślenia¹.

Autor przestrzegał zarazem, że „w świecie ducha spadkobrane są nie słowa, lecz czyny”², a tych ostatnich, wedle niego, w kulturze polskiej brak. Gdzieś, w tej właśnie przestrzeni, rodził się już wrocławski ruch Pomarańczowej Alternatywy.

O ich poprzednikach — reprezentowanych m. in. przez Antoniego Pawlaka, Bronisława Maja, Aleksandra Jurewicza czy Jana Polkowskiego, tych więc, którzy zaliczani są do „pokolenia 76” — pisał Balcerzan w pierwszym numerze „Tekstów Drugich”, że poeta tej generacji: „Ma do zakomunikowania własną ciekawość Polski, narkotyczną potrzebę polskiego tematu: Polska to jego prywatność, jego samopoczucie (...). Pokolenie '76 określa się wobec psychosfery narodowej, tak jak liryka lingwistyczna określała się wobec polszczyzny, «strategia pacjenta» — wobec estetyki rozpadu, poezja imaginatywna — wobec prawa i bezprawia wyobraźni”³. Tymczasem poeta o pokolenie młodszy ma dość Polski:

I kiedy ustawiamy się rzędem przed magazynkiem broni, śmierząc jeszcze snami,

[...]

i kiedy czytam gówniane prawicowe pisemko „Młoda Polska” i jakoś nie chce mi się śmiać,

i kiedy ta idiotka mówi, że podobają się jej moje wiersze, a jeden szczególnie,

i kiedy Sejm obraduje i słyszę to wszystko przez radio w zakładzie fryzjerskim,

wydaje im się, że mają swojego poetę.

A ja odczekuję ironiczną, gorzką

chwilę, krzywię się

i tryumfalnie zaprzeczam.

[Marcin Świetlicki, *Polska*]

Świetlicki pozostanie konsekwentny również w przestrzeni poza wierszem, gdy odmówi przyjęcia przyznanego mu „paszportu «Polityki»” — oni też nie dostaną „swojego poety”⁴. Krzysztof Koehler ujawnia powody ucieczki:

¹ R. Grupiński *Dziedzinec strusich samiec. Kilka uwag o życiu umysłowym w Polsce*, Poznań 1992, s. 5.

² Tamże, s. 18.

³ E. Balcerzan *Przygody człowieka książkowego (ogólne i szczególne)*, Warszawa 1990, s. 80.

⁴ M. Świetlicki *Listy do redakcji*, „Polityka” 1994 nr 53.

Niekiedy, zdarza się, że
okiem nadzmysłowym widzę
kontynent, glob cały,
a pośrodku globu, ten jeden twór
pokraczny, ten wrzód!
[Jan Amos Komenski ucieka z Leszna]

Motyw ucieczki będzie się powtarzał u wielu autorów z kręgu „bru-Lionu”, pisma, które stało się głównym „punktem skupienia” poetów debiutujących w końcu lat 80. i na początku 90. — m.in. w wierszach Jacka Podsiadły czy Marcina Barana, którego bohater nie może do końca określić zarysów swego pejzażu:

Wiatr zagarnia zaspy nocy sponad twarzy ziemi:
oto Atlantyda Europy gdzie nie racja sumienia
lecz racja żywności koi łęki zbawiennym ciężarem żołądka

A tutaj miasto Nigdzie nad którym nie ma nieba
i przez które nigdy chyba nie przejechał parowóz
pękaty jak sakwojaże szczęśliwych i wolnych podróżnych
[Elegia]

Ale Marcin Świetlicki wyznaje:

Dzisiaj wymyślam łagodną ucieczkę,
jutro wymyślę nóż.
Jutro wymyślę nóż, jeżeli.
[łagodna ucieczka na południe]

Tak było w roku 1987, na który datowany jest ten wiersz. W roku 1991 ukazuje się antologia zaświadczająca pojawienie się nowej formacji: *przyszli barbarzyńcy* — jej tytułowy wiersz pióra Roberta Tekielego nawiązuje do Kawafisa:

w końcu jesteś
my (ja
kims')

rozwiązaniem

Zanotowana tu gra zaimkami — ja, ty, my — opisuje niepewność bohatera lirycznego, jego nieokreśloność czy wielokształtność. Zarazem ja (my) jestem „kims’”, nawet wówczas, gdy się definiuje mnie (nas) jako barbarzyńcę. „Być kims’” — to minimalny postulat usensownienia własnej egzystencji w świecie, który zdaje się pogrążony w opa-

rach bezsensu, absurdałnego rozpadu. Przy czym i sam tytuł (zarówno wiersza jak i całej antologii) nie jest jednoznaczny: można go odczytywać dwojako — bądź w lekcji „barbarzyńcy nadeszli”, bądź „barbarzyńcy — jakimi się — my, oni? — staniemy (staną)”. Ta próba diagnozy własnej sytuacji, budowana w opozycji do bezpośrednich poprzedników — jak w wierszu Świetlickiego *Dla Jana Polkowskiego* — nie jest do końca jednoznaczna. Wkrótce już, w latach 90., zostanie w wierszu tego samego autora dookreślona: przestrzeń, w której się odnajdują, nazwana zostanie — taki też jest tytuł płyty „Świetlików” — „ogrodem koncentracyjnym”, w który z podziemia wprowadzają nas jacyś nowi „oni”.

I jeżeli Jacek Łukasiewicz określa tę formację jako „najbardziej chyba kruchą i sfrustrowaną spośród wszystkich generacji powojennych”, podkreślając zarazem, że gdyby atmosfera końca lat 80. miała trwać dłużej, wówczas „szkody psychiczne byłyby nieodwracalne”⁵, to jest w tym sporo racji.

2. Gdyby przyjąć dyrektywę Balcerzana o szansie uporządkowania zjawisk poetyckich współczesności „w perspektywie poetyki odbioru”⁶, wówczas, bez wątpienia, formacja „bruLionu” byłaby na tak zarysowanej mapie zjawiskiem niezwykle wyrazistym. Niektóre jej działania można bowiem zestawiać z praktykami futurystów — chodzi o takie zjawiska, jak z jednej strony — wiersz Sajnóga *Flupy z pizdy*, z drugiej — akcję palenia własnych tomików przed Pałacem Kultury, ogólnie zatem o takie działania, które mają charakter prowokacji — bądź politycznej (tu mieści się m.in. *Akslop*, czyli odwrócona „Polska”, Miłosza Biedrzyckiego, także „ogród koncentracyjny” Świetlickiego), bądź obyczajowej. Jednakże, jak pisała Kinga Dunin, pod powierzchnią owej prowokacji kryje się poważniejsze stanowisko — najważniejszą cechą „bruLionu” jest bowiem:

brak porządku — zamieszczane są w nim bardzo różne teksty, często o posmaku skandalicznym, a także pastisze, fałszywki, teksty pozbawione swej pierwotnej funkcji. Pismo robione jest tak, że znikają w nim typowe opozycje, na których fundowane są hierarchie, takie jak prawda-falsz, dobro-zło, powaga-ironia, publiczne-prywatne. [...] Myślę, że ci, którzy zarzucają „bruLionowi” brak hierarchii wartości, po prostu sami jej nie mają, albo też nie potrafią jej mieć.

⁵ J. Łukasiewicz *Rytm czyli powinność. Szkice o książkach i ludziach po roku 1980*, Wrocław 1993, s. 229.

⁶ E. Balcerzan *Ubytki, przedłużenia, trójkąty. Poezja polska w latach 1989–1993*, „Kresy” 1994 nr 2.

Nie można jednak tego powiedzieć o środowisku „bruLionu”, którego system wartości jest jasno widoczny. Przede wszystkim jest to więc wolność, autonomia jednostki i otwartość kultury⁷.

I w zasadzie można by się z tym zgodzić, gdyby nie konieczność poczynienia tu pewnego zastrzeżenia w kwestii pojmowania kategorii wolności. Otóż, zarówno w gestach wokół literatury, jak w samych utworach tej formacji, można wyczytać koncepcję wolności jako stanu, a nie zadania do spełnienia, zatem przedmiotową i zwalniającą od odpowiedzialności za nią w tym sensie, w jakim odpowiada się za swe czyny wobec innych uczestników przestrzeni egzystencji. Przyczynia się do tego — widoczne także w wierszach — wspomniane przez Dunin rozmycie opozycji „publiczne–prywatne”. W swoistej deklaracji programowej, jaką jest *Wiersz wspólny* Marcina Barana, Marcina Sendeckiego i Marcina Świetlickiego, publikowany na łamach nr 21/22 „bruLionu” to nieporozumienie wyrażone jest wprost:

Napisalibyśmy wiersze
pełne wielkich idei
lub jakichkolwiek.
Ale, drogi Julianie,
żadna nie stoi za oknem.
Tak, za oknem ni chuja idei.

Gdy mówimy o tych zjawiskach powinniśmy dokonać rozróżnienia między manifestacjami grupowymi i wypowiedziami indywidualnymi. Pierwsze z nich niemal zawsze są prowokacyjne, co z pewnością ma stanowić „lepiszcze” wspólnoty. Inaczej już jednak dzieje się w deklaracjach jednostkowych (też czasami zyskującymi status wspólnotowy), jak choćby w wierszu Świetlickiego *Dla Jana Polkowskiego*:

Poezja niewolników żywi się ideą,
idee to wodniste substytuty krwi.
Bohaterowie siedzieli w więzieniach,
a robotnik jest brzydki, ale wzruszająco
użyteczny — w poezji niewolników.

Nowa poezja ma być poezją ludzi wolnych. Lecz co to znaczy? Gdyby oba cytowane teksty odczytywać dosłownie, należałoby może powiedzieć, że jest to poezja programowo odżegnująca się od wszelkich idei, w szczególności zaś wielkich. Odpowiednikiem *Rewolucjonisty*

⁷ K. Dunin „bruLion”, *cip, cip...* „Ex Libris” 1994 nr 46.

przy kiosku z piwem Krzysztofa Karaska, który pytał dramatycznie: „Co ja tu robię?”, czy bohatera *Sztucznego oddychania* Stanisława Barańczaka wołającego: „Kim jestem?”, staje się postać z wiersza Grzegorza Wróblewskiego (którego utwory odnaleźć można w wydanej przez Iskry jeszcze w 1987 roku antologii poezji hippisów *Życie w drodze*) *Spotkanie nad zbiornikiem Damhusseon*:

Skąd jesteś i co tutaj robisz?

— pyta mnie człowiek wychodzący

z głębin.

Jebany wodnik...

Przez siedem lat na niego czekałem!

— tyle że, oczywiste skądinąd, pytanie o własną tożsamość pojawia się w jego świadomości jako pytanie zadane przez kogoś innego, z zewnątrz.

Idee i tożsamość wzięte są więc tutaj w nawias. Bohater tej poezji jest od nich w zasadzie wolny. Jak w komentarzu do wierszy Senddeckiego pióra Mariana Stali: „Sendecki staje się zatem analitykiem stanu zawieszenia realności, analitykiem sytuacji, w której życie jest «naszym tymczasowym życiem»”⁸. To ważny trop w odczytywaniu znaczeń nie tylko liryki Senddeckiego — rzecz w tym, że problemem okazuje się tu użyta w wierszu osoba liczby mnogiej, od której w wielu deklaracjach poezja ta się odżegnuje. Lecz i tą sprzeczność da się przezwyciężyć:

wszystko się ułoży

w jasny wzór

wystarczy

trochę odejść

[Jakub Ekier, *wszystko się ułoży...*]

Można, oczywiście, postawić tej poezji zarzut (?) eskapizmu, lecz w istocie nie o to chodzi. Komentując poezję tego kręgu trafnie w zasadzie zauważa Paweł Rodak: „Ta poezja nie chce być głosem zbiorowości, sumieniem narodu, chce odpowiadać sama przed sobą. Poeci „bruLionu” odrzucają postawę obrońcy obłożonego miasta, ale świadomie rezygnują nawet z bycia nowatorami, awangardystami, kreatorami nowej wrażliwości artystycznej i społecznej”⁹. Pojawiające się

⁸ M. Stała [postówie] w: M. Senddecki *Z wysokości. Wiersze z lat 1985-90*. Kraków-Warszawa 1992, s. 31.

⁹ P. Rodak, w: *Inne i zupełnie inne bajki — młodzi krytycy o młodej literaturze*, „Polityka” 1994 nr 5.

tutaj „my” staje się więc kreacją wspólnoty nieokreślonej, jak w wierszu Sendeckiego *Tym razem obejdzie się bez ofiar*:

Tym
razem mikrofony nie zawiodą, chłopcy będą
radośnie pluć z balkonów i mięso, mięso
ruszy ulicą, zapalimy papierosy od podręcznych
zniczy.

Czy to to samo „mięso”, które pojawia się w *Płonącej żyrafie* Grochowiaka z owym pamiętnym: „I w imię mięsa Na przekór mięsu/ Dla jutra mięsa/ Dla zguby mięsa/ Szczególnie szczególnie w obronie mięsa”? I gdzie tu wyznaczona zostaje granica między „chłopcami”, „mięsem” i owym „my”, które do nas mówi? Ma zapewne rację Marta Wyka, gdy wskazuje, analizując nową sytuację literatury, że „zmieniła się gramatyka” stawianych wobec niej pytań:

Mnoga liczba zaimków budzi odruch sprzeciwu. Powinno być: ja czytam, on potrzebuje, ty wybierasz. [...] Ale kierunek zdaje się być wytyczony. Obok głównego traktu bieżąca rozliczne mniejsze drogi. Krajobraz jest równinny, nie górzysty. Na żaden szczyt nie trzeba się wspinać, aby zatknąć na nim swoją flagę. Żaden szlak nie jest wybrany¹⁰.

Czy takie właśnie jest rozpoznanie własnej sytuacji przez poetów debiutujących po roku 1986? Po części tak, lecz jedynie po części.

3. Wobec debiutów pojawiających się od połowy lat 80. krytyka stosuje dość powszechnie pojęcie „pokolenia «bruLionu»”. Jest to zabieg tylko częściowo uprawniony — poeci skupieni wokół tego pisma bez wątpienia są najbardziej wyrazistą formacją tej generacji, zarazem najlepiej zorganizowaną, posiadającą własną trybunę. Tu właśnie została zainicjowana — zgaszona zaraz — dyskusja o „nowych Skamandrytach” sugerująca, iż sytuacja debiutu w okolicach roku 1989 porównywalna jest z sytuacją z roku 1918: powstanie III Rzeczypospolitej jawiło się uczestnikom owej dysputy jako okoliczność podobnie oddziałująca na przemiany poetyckiej tonacji jak powstanie II Rzeczypospolitej. Analogia ta jednak okazała się — zarówno w politycznym, jak i literackim wymiarze — konstruktem czysto abstrakcyjnym, życzeniowym. Budowana była zresztą nie tylko w odniesieniu do wydarzeń sprzed siedemdziesięciu laty, lecz także

¹⁰ M. Wyka *Jakiej literatury Polacy potrzebują?*, „Arkusze” 1994 nr 1.

do przemian literackich, towarzyszących kolejnym przełomom historycznym po roku 1945 — oczekiwano, że i tym razem zmiana politycznego kontekstu pociągnie za sobą zmiany w praktyce pisarskiej. Poeci zareagowali jednak nieco inaczej — zamiast „odzyskanego śmietnika” dostrzegli dość podejrzany „ogród koncentracyjny”. „Śmietnik” był co prawda „śmietnikiem”, lecz był własny — z „ogrodem” sprawa okazała się mniej prosta: ta formuła — dość brutalna — wyraża podejrzliwość i nieufność, a zarazem odmowę współuczestnictwa. Wielu z młodych mogłoby po roku 1989 powtórzyć za Markiem Adamcem jego diagnozę sytuacji literatury, która „zawieszona została między dwoma, dość odległymi od siebie biegunami życia społecznego, mianowicie między regułami wolnego rynku i prawami wyznaczanymi przez bliżej nieokreślony «etos» (czyli coś, na co się zwykło powoływać, gdy już braknie rzeczowych argumentów)”¹¹. Nie to jednak decyduje o odrębności nowej poezji. To, co wydaje się tu ważne, to swoista próba syntezy doświadczeń liryki powojennej. Tak właśnie zdaje się interpretować poszukiwania najmłodszych Marian Kisiel:

To nie jakieś lenistwo umysłowe nakazuje poecie zwrócić się ku formom ustabilizowanym. Jest w tym może pragnienie porządku w kulturze, której oblicze coraz bardziej się zamazuje. Wiersz tworzy się tutaj na granicy ścięcia świata i jednostki, która woli częściej wypowiadać się rekwizytowo, pod postacią maski. Bodaj nigdy dotąd nie było tylu retorycznych masek w naszej poezji¹².

Najwyraźniej widać to w nurcie równoległym do propozycji prezentowanych przez formację „bruLionu”, a nazywanym „klasycystycznym”. Jest on przeciwstawiany „barbaryzmowi” wywodzonemu z doświadczeń nowojorskiej „poezji ulicy”, w szczególności Franka O’Harry (w wypadku Podsiadły można by jeszcze wskazać pokrewieństwa z poezją *beat generation*). Rzecz w tym, że podział ten — wykreowany przede wszystkim w dyskusji na łamach „Nowego Nurtu” w latach 1994–95 — wydaje się sztuczny. Odnotowuje to z ironią uwagę poeta, który z pewnością jest najbardziej wyczulony na fałsz gotowych formuł — Marcin Świetlicki:

„Nie masz już absolutnie kontaktu z ulicą”
— martwi się za mnie Wojciech Bockenheim.

¹¹ M. Adamiec *Bez namaszczenia. Książki i literatura polska*, Lublin 1995, s. 57.

¹² M. Kisiel *Zaufać wierszowi*, „Śląsk” 1996 nr 1.

Cokolwiek ma na myśli, to wiem, że na pewno
ulica w jego pojęciu nie jest tą ulicą,
o której myślę.
[i tak dalej, mniej więcej w tym stylu]

Niejednoznaczność pojęć nie przeszkadza jednak nakreśleniu jednoznaczności sytuacji lirycznej:

Ściany odbijają
mnie jak piłeczkę pingpongową milcząc już całkiem ciemno
jakbym przestał widzieć rozpoznawać rzeczy już cicho jakbym
stracił uszy. Ten który ilustruje cofa swą dłoń, lecę
spadam
[Jarosław Klejnocki *Ten, który ilustruje*]

Podobnie w wierszu Pawła Mossakowskiego:

ziemskie przyciąganie
w stary fotel wciskanie
od okna odsuwanie
w bezpiecznej próżni
spadanie
[*Ziemskie przyciąganie*]

Sięgnięcie po metaforę Różewicza ma tu swoje istotne znaczenie — nie tylko określa świadomość dezorientacji, lecz znosi też dychotomię tworzoną przez napięcia między „biegunami poezji”, wyznaczonymi swego czasu przez Jana Błońskiego, a znaczącymi nazwiskami Miłosza i Przybosia. Gdy patrzeć na poezję młodych z tej właśnie perspektywy, okaże się ona „poezją środka”. Dlatego też, być może, doskonale obywa się ona bez wypowiedzi programowych — programem tej poezji staje się ona sama — w całej swej wielogłosowości i zróżnicowaniu. W bezpośrednich i pośrednich nawiązaniach, których odcyfrowywanie jest tyleż interesujące (dla badaczy), co nieistotne (dla samych zainteresowanych). Tym bardziej, że w istocie nie chodzi o przywoływanie poszczególnych — polskich i obcych — poetów na patronów, lecz o dążenie do odnalezienia swego miejsca w wielości równoprawnych (z artystycznego punktu widzenia) głosów, w całości. Nie wybory określonego nurtu tradycji — dalszej i całkiem bliskiej — są tu istotne, lecz potraktowanie serio całej przestrzeni kultury. Można zaryzykować twierdzenie, że taka właśnie jest odpowiedź młodej poezji na presję wielorakich podziałów, jakie zastała. Z zasady łączy szacunek dla realistycznie pojmowanego konkretnego i dla symbolu, dla słowa w jego funkcji „nazywającej rzeczy po imieniu” i jednocześnie „wieloznaczącego”, dla

języka potocznego — rwanego, pełnego wulgaryzmów i dla „mowy
wysokiej”: nie wybiera lecz scala, nie przeciwstawia lecz godzi.

Przyjmuje swój los i jeśli można tu mówić o katastrofizmie — a można — to jest to katastrofizm oswojony. Znow — gdy spojrzeć w planie rozleglejszym — godzi: wizje obecne w poetyckiej okolicy awangardy wileńskiej, „już nie potrzebujemy” poetów wojennych, oraz codzienność katastrofy w poezji „generacji 68”. Przyjmuje katastrofizm jako formułę bytu — zarówno w planie egzystencjalnym, jak i metafizycznym. Tak też należy chyba rozumieć wyznanie Tomasza Bendiga, zanotowane w wierszu, nawiązującym do twórczości Witkacego:

przestaniemy istnieć po kolei
brudni, we krwi

bez wiadomego grobu nawet

Przecież Jego proroctwa

dopiero się spełnia

[Chorując na rozpacz]

Podobny obraz pojawia się w wierszu Ryszarda Chęstochowskiego *Izraelski miraż*:

zobaczyłem rozwiązanie kabaly
morze martwe stało się pustynią osły miały wielbłądzie
garby między nimi zasypiałem w wędrówce z nazaretu do
betlejem *śnilem sen we śnie*

ksieźyc śpiewał i widziałem, a oto siwy koń, a temu,

który na nim siedział było na imię śmierć

zdałem szóstą pieczęć

czarne jutowe wory z utluczonych głów obcięte powieki

przywiązanych twarzą do słońca

Śmierć przyjdzie i zniesie wszystko:

Kiedyś się zjawi, z twarzą pusta,

z otokiem czarnych ust

dookoła głowy. Ja

na śnieg wybiegnę, milczące drzewo

na rwacych się nogach.

I nie już nie będzie.

[Mariusz Grzebalski *Śmierć*]

Podobne obrazy — wizje zagłady, wszechogarniającej śmierci, końca wszelkiego istnienia — pojawiają się i u innych poetów tego pokolenia: u Zbigniewa Chojnowskiego w pozornie sielankowy pejzaż wkracza zagłada, jak w wierszu *Odbicia*, w którym topielec mąci odbijające się w lustrze jeziora obłoki, czy w utworze bez tytułu Dariu-

sza Łukaszewskiego „Nie wie dwulatek że ocalenie/ I śmierć są jak splątane szale”. Te wszystkie obrazy pozbawione są jednak dramatyzmu, wpisują się w rytm codzienności, jak choćby w wierszu Marzanny Kielar:

czerń sięga coraz głębiej
i stula się pejzaż
jak płeć — by naraz się poddać, pochylić miękko i objąć
nas, zajętych sobą, na rzuconych w trawie
kąpielowych ręcznikach

Zagłada i „mała śmierć” zyskują tu niepokojącą tożsamość, lecz niepokój ten nie jest efektem zderzania kontrastów, budowania napięć czy gromadzenia paradoksów — jest raczej wynikiem zgody na pisany mu (w wierszu może przede wszystkim) los człowieka. Również na tym poziomie potwierdza się teza o specyfice poetyki odbioru poezji tego pokolenia.

4. Zawsze jest jednak niebezpieczne wyszukiwanie dominant łączących pisarskie doświadczenia jakiegoś okresu czy grupy generacyjnej — w takim oglądzie dokonuje się swoistej redukcji indywidualnych poetyk w dążeniu do zbudowania „poetyki epoki” lub „poetyki pokolenia”. W wypadku tej generacji jest to podwójnie niebezpieczne, gdyż od początku widoczna jest tu wielogłosowość, odmienność tonacji, silny indywidualizm. Można, oczywiście, w obrębie całości, budować konstelacje łączące jednych w opozycji do drugich — jak choćby we wspomnianej dyskusji na łamach „Nowego Nurtu”, przeciwstawiającej sobie „barbarzyńców” i „klasyków” — lecz warto pamiętać o ich pomocniczym jedynie charakterze. Rysując mapę wrażliwości całej formacji, wytyczając punkty orientacyjne i zaznaczając *izobaty* oraz *izohipsy*, sprowadzamy każdy omawiany utwór do tej samej skali, także artystycznej, co jest zabiegiem co najmniej podejrzanym. Jest on możliwy do przyjęcia jedynie we wstępnym rozpoznaniu zjawiska.

Warto się jeszcze przyjrzeć jednej z polemik dotyczących konkretnego debiutu — chodzi o poezję Artura Szlosarka, autora wyróżnionego przez Fundację Kościelskich, laureata jednej z najbardziej prestiżowych nagród przyznawanych młodym autorom. Komentując jego *Wiersze różne*, drugą książkę autora, Zbigniew Bieńkowski zarzucał tej liryce „oderwanie od życia”.

Młody poeta [...] jest znakomitą wokalistą. Posiada jeśli nie absolutny, to zbliżony do absolutnego słuch formy. Celność werbalistyki, wycucie intonacji, wyrafinowana prostota składni i obrazowania dają wierszom Artura Szlosarka nienaganną czystość głosu, że nawet frazes przybiera postać złotoustą. Ma bogatą pamięć kulturowych znaków, talent aluzji, jest otwarty i zamknięty jednocześnie, umie posługiwać się ciężarem niewiedzy i lotnością domyslności. [...] A przecież ani świata, ani siebie nie wyraża. W jego wierszach nieobecne jest miejsce na ziemi, gdzie żyje, nieobecny jest czas jego życia. Otacza tę poezję, jeśli to jeszcze poezja, anonimowa przestrzeń i beczas. [...] *Casus Szlosarek* to przypadek alarmowy. On zapewne kiedyś wydośleje i doszłusuje do swojej dojrzałości”¹³.

Ta ostra ocena warta jest tym bacniejszej uwagi, że wypowiada ją — w ostatnim publikowanym za życia tekście — uważny i czujny obserwator życia literackiego, a zarazem poeta, który w dwubiegunowym układzie zaproponowanym przez Błońskiego jednoznacznie i dobitnie opowiadał się zawsze po stronie autora *Miejsca na ziemi*. Nie dziwi więc, że obserwując debiuty ostatnich lat poszukiwał w nich odpowiednika książki równie przełomowej jak pierwszy powojenny tom Przybosia. Równie interesująca jest odpowiedź Jacka Łukasiewicza:

Przecież w poezji banał przemieniony [...] w poetycką formę staje się odkryciem. Pusta forma nie istnieje, znika. W *Wierszach różnych* są mielizny formy. [...] Wygląda to na błąd. Ale może — w kontekście całego zbioru — poeta chciał przez to pokazać, jak poezja martwieje w prozalizm, nie staje się pomniejszą formą, lecz ginie, nie może zasypać szczeliny między wrażliwością poety a światem. Wyrażają bowiem te wiersze ważną sytuację wewnętrzną: poczucie bycia obok świata. Niemożność nawet momentalnego utożsamienia się z niczym, z nikim. Świadomość rozdarcia świetnie chroniącą przed poczuciem wyższości. [...] Nie tyle język naturalny jest tu martwy, podejrzewany, ile otaczający świat, przedstawiający się jako martwy, przyniatający — lecz pewnie jedynie dostępny — język kultury. Jest to postawa inna niż większości debiutantów ostatnich lat, dla których fragmenty rozbitych systemów stają się tworzywem swobodnej zabawy–twórczości”¹⁴.

Ostatnie z przytoczonych zdań zasługuje co najmniej na weryfikację: zabawa–twórczość w przestrzeni spełniającej się co dnia katastrofy, kolapsu sfery kultury, jest jednak grą o wszystko.

Spór powyższy o tyle jest symptomatyczny, że dotyczy także innych debiutantów tego czasu — choćby Andrzeja Sosnowskiego, którego proza poetycka *Nouvelles impressions d'Amerique* doczekała się — z jednej strony — nagany Macieja Cisty — bliskiego Przybosiovi i Bieńkowskiemu — ubolewającego, że „utalentowany artysta słowa na razie flirtuje tylko z Kaliope”¹⁵, z drugiej — wysokiej oceny Boh-

¹³ Z. Bieńkowski *Żaden z poetów ostatnio nie ćwierkał*. Wawrzyn Szlosarka, „Polityka” 1994 nr 28.

¹⁴ J. Łukasiewicz *Z notesu*, „Odra” 1994 nr 5.

¹⁵ M. Cisto *Flirt z Kaliope*, „Nowy Nurt” 1994 nr 6.

dana Zadury¹⁶ za swój estetyzm. Z podobnymi zarzutami i pochwałami mogłyby się spotkać także utwory Marka Wojdyły czy Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego. Zarysował się zatem ostatnio swoisty spór o debiutantów — tym bardziej skomplikowany, że oni sami się w tej kwestii raczej nie wypowiadają. Stają jakby ponad podziałami, troszczą się o poezję przede wszystkim, choć nie do końca jej — jak to widać choćby w wierszach Andrzeja Niewiadomskiego, Janusza Drzewuckiego czy Wojciecha Wencela — ufają. Ten ostatni w *Śmiertelnym wierszu* zdaje doskonale sprawę z dwuznaczności poetyckiego widzenia, zanurzonego tyleż w przestrzeni życia, co w obszarach rządzonych przez Tanatosa. Ironia ulotności przypadkowej egzystencji nakłada się tu na autoironiczny grymas pewności koniecznej śmierci. A jeśli tak, to przecież nie o to chodzi, by obecne było w tej poezji „miejsce na ziemi, gdzie żyje” poeta, lecz o to, by na tej ziemi gdzie on żyje, znalazło się miejsce dla poezji — każdej poezji. Debiutanci są więc świadomi tego, o czym pisał późno, równoległe z nimi debiutujący ich starszy kolega, opisujący kraj bez poetów:

A potem było już za późno
Bo starzy poeci wymarli a nowi się nie narodzili
I nie było nikogo kto umiałby nawiązać te związki zerwane
Między ludźmi a ludźmi ludźmi a zwierzętami
Drzewami kamieniami chmurami ptakami
Rzeczami a rzeczami
Ziemią a niebem księżycem a gwiazdami
Pojęciami i wyobrażeniami

Wszystkie słowa i nazwy jeszcze istniały
Ale były już oderwane od siebie
Bo zabrakło tych
Którzy przedtem nic innego nie robili
Tylko starali się zrozumieć
Jak się te rzeczy nawzajem do siebie mają
[Kornel Filipowicz, *Republika bez poetów*]

Można zaryzykować tezę, że w okresie przełomu, jaki przypada na ostatnie dziesięciolecie, w atmosferze wielorakich podziałów obejmujących także literaturę, dla debiutantów sprawą pierwszoplanową stało się poczucie zagrożenia rozpadem owej całości. Mottem ich postawy manifestowanej w wierszach mogłyby być słowa ze szkicu Ste-

¹⁶ B. Zadura *Otwarcie*, „Twórczość” 1994 nr 10.

fana Kisielewskiego *Miłość do kultury*, pisanego jeszcze w roku 1950 (i zdjętego wówczas przez cenzurę):

W okresach przełomowych, gdy obalane jest stare i budowane nowe, miłość dla kultury narodowej wszystkich czasów i wszystkich odcieni staje się specjalnie ważna: ta miłość właśnie będzie smarem, który ułatwi przejście z jednej epoki w drugą w obrębie tej samej linii dziejowej, klejem kulturalnym, który spoi epoki, dialektycznie niejako łącząc przeciwieństwa w jedność. W takich okresach przede wszystkim potrzebna jest odpowiedzialność za całokształt, w takich okresach częstkowa, eliminacyjna postawa twórców opętanych sobą i swoją ideą, kiedy indziej pożyteczna jako gwarantujący żywotność ferment, nie wystarcza do sprostania zadaniom kulturalnym, nałożonym na nas przez epokę¹⁷.

¹⁷ S. Kisielewski *Z literackiego lamusa*, Kraków 1979, s. 21–22.

Jerzy Sosnowski

**„Dekadencka atmosfera
zbliżającego się ponownie
fin de siècle'u...”**

1. Czy istnieją podobieństwa między sytuacją kulturową, w jakiej rozpoczynało swoją drogę twórczą pokolenie Przybyśzewskiego, a tą, w której znalazło się tzw. „pokolenie «brulionu»”? Zbiegiem okoliczności, te dwa pokolenia dzielił dystans dokładnie stu lat. Jan Kasprówic urodził się w końcu 1860. Andrzej Stasiuk w roku 1960. Jacek Podsiadło urodził się w roku 1964. Stefan Żeromski w roku 1864.

Już z tego zestawienia nazwisk wynika, że zabieg rysowania analogii między autorami z kręgu krakowskiego „Życia” (1897–1900) i „brulionu” (w Krakowie 1987–1990, od 1991 w Warszawie) może zdawać się dość wątpliwy. Nie mam przy tym na myśli niewspółmierności dokonań artystycznych — bo w tej kwestii stanowczo brakuje nam kompetencji „późnego wnuka”, właściwego dystansu czasowego, którego korekt przewidzieć nie sposób. Chodzi głównie o to, że — jak się na pierwszy rzut oka wydaje — twórczość Kasprówicza i Stasiuka, Żeromskiego i Podsiadły czy Wyspiańskiego i Sośnickiego (rok urodzenia ...69) nie ma żadnych punktów wspólnych. Jeśli jednak wziąć pod uwagę typ odbioru, z jakim spotkała się II seria *Poezji* Tetmajera

(1894) i *Zimne kraje* Świetlickiego (1992), to odmienność przestaje być tak uderzająca.

Prawdziwym powodem usprawiedliwiającym zestawienie tych dwóch formacji, jest jednak co innego: używane w ostatnich latach dość powszechnie, choć być może nieco lekkomyślnie, pojęcie „nowego *fin de siècle'u*”. Wydaje się, że jest ono wyrazem pewnego stanu samoświadomości naszej kultury. Nie chcę teraz rozstrzygać, na ile prawidłowo „rozpoznajemy się w jestestwie swoim”, na ile zaś dajemy się uwodzić łatwej analogii. Pozostaje w każdym razie faktem, że z określeniem „*fin de siècle*” i pokrewnym mu „dekadentyzmem” spotykamy się dziś bardzo często. Spróbujmy zatem odtworzyć pewien potoczny stan samoświadomości naszych czasów. Tych właśnie, w których pojawiło się tzw. „pokolenie «brulionu»”.

W numerze 2/3 kwartalnika „Frona” (jesień — zima 1994) centralne miejsce zajmuje ankieta „Schyłek? Przełom? Koniec?” We „wstępniku” czytamy:

Czy żyjemy w czasach schyłkowych? Takie pytanie zadaliśmy uczestnikom ankiety zamieszczonej w tym numerze [...]. Odpowiedzią na nie mogą być także inne prezentowane tu teksty. [...]Uważamy, że w jakiś sposób oddają one ducha naszych czasów.

Numer otwiera impresja Soni Szostakiewicz pt. *Rok 1900*: zestawienie drastycznych bądź historycznie brzemiennych wydarzeń z tamtego czasu (śmierć Oskara Wilde'a na raka prącia, pierwszy numer redagowanego przez Lenina pisma „Iskra” itp.), a cała „Frona” ilustrowana jest secesyjnymi rysunkami Aubreya Beardsleya.

We wspomnianej ankiecie kilkakrotnie wprost padają określenia, kojarzone zazwyczaj z końcem ubiegłego wieku. „Najbardziej nagłośnionym symptomem obecnego *fin de siècle'u* oraz *fin de millenaire* jest zapewne kryzys życia religijnego” — pisze zatem Wojciech Beckenheim (redaktor „brulionu”). Jacek Bartyzel stwierdza autorytatywnie:

Że czasy obecne (przez co rozumiem okres już prawie ćwierćtysiącletni) są epoką dekadencji, uważam za fakt, a kwestionowanie tej oczywistości za dowód już to ograniczonych zdolności czucia i poznania, już to osobistego zainteresowania w podtrzymywaniu istniejącego rozgardiaszu.

Rozszerzanie pojęcia „dekadencja” na całą historię Europy od Oświecenia począwszy oraz używanie go w sensie pejoratywnym wiąże się z konserwatywną wizją świata, za jaką opowiada się autor, co przypomina żywo artykuły krakowskich konserwatystów sprzed stu

lat. Dominikanin Zdzisław Szmańda odwołuje się do tej samej stylizacji, gdy mówi o „współczesnej eschatologii, czyli *fin de siècle'u*”. Rozpoznanie to wydaje się zresztą niezależne od miejsca na mapie politycznej (w przypadku autorów „Frondy” to miejsce jest, jak wiadomo, po prawej stronie), skoro w swojej krytyce konserwatywnego katolicyzmu ks. prof. Hans Küng użyje bardzo podobnych słów: jego zdaniem żyjemy „w nacechowanej przesycie i przerafinowaniu sceptyczno–dekadencjonalnej atmosferze zbliżającego się ponownie *fin de siècle'u*”¹.

Jeden z miesięczników, ukazujący się do grudnia 1989 roku jako „Pismo Literacko Artystyczne”, zmienia w styczniu 1990 roku nazwę na „Koniec Wieku”. „Wiem, wiem, koniec świata mamy niedługo, za 6 czy za 7 lat. No, dekadencja, pięknie, co stulecie mamy to samo” — stwierdza w wywiadzie dla „Czasu Kultury” Natasza Goerke². Lekkość, z jaką przytacza ten pogląd świadczy, że uważa go za powszechny stereotyp. W podobnej funkcji pojawia się on w prozie Manueli Gretkowskiej: „Też ma chłopak problemy (...) dekadencja. Przecież wiadomo, że wszystko skończy się tym samym, co Rzym” — komentuje jeden z bohaterów *Tarota paryskiego* list, którego nadawca narzeka, że „wszystko zmarniało, zohydniało”³. *Kabaret metafizyczny* tej autorki jest zresztą reklamowany na czwartej stronie okładki następującym tekstem: „Paryż końca XX wieku. Klimat dekadencji, lub, mówiąc językiem bardziej współczesnym, postmodernizmu”. Do tego utożsamienia przyjdzie nam jeszcze powrócić; na razie powiedzmy tylko, że uzasadniać go może np. skojarzenie Verlaine'owskiego poczucia, że „wszystko wypite! zjedzone! — Cóż dalej?” z myślą o wielkim „wyczerpaniu” kultury schyłku XX wieku (którą to myśl wywodzi się — nieprecyzyjnie — ze znanego eseju postmodernisty Johna Bartha).

Zreasumujmy: poczucie, że żyjemy w epoce „nowego *fin de siècle'u*”, nierzadko werbalizowane wprost, przywołujące doświadczenia sprzed stulecia, łączy się z oczekiwaniem apokalipsy (katastrofy lub przemiany świata) i zakwestionowaniem paradygmatu naukowego, który nie spełnia nadziei na przedstawienie spójnej i sensownej wizji rzeczywistości: nadzieje te lokowane są teraz w obszarze paranauki, alternatywnych form życia religijnego, koncepcji samouzdrawiania

¹ H. Küng *Życie wieczne?*, tłum. T. Zatorski, Kraków 1993, s. 28.

² *W Polsce zostaną wróżki*, z Nataszą Goerke rozmawiają J. Żmudziński i J. Barełkowski, „Czas Kultury” 1994 nr 1, s. 9.

³ M. Gretkowska *Tarot paryski*, Warszawa 1995, s. 125–126.

czy zgoła samozbawienia człowieka. Równocześnie podważeniu ulegają aksjologiczne założenia, fundujące dotychczasowy obyczaj i etykę. Uznanie przed stu laty konwencjonalnego charakteru moralności zostało wprawdzie zneutralizowane niewątpliwym odrodzeniem chrześcijaństwa oraz późniejszym nieco sformułowaniem zasad „etyki niezależnej”. To właśnie do niej odwoływał się Słonimski w známym aforyzmie: „Jeżeli nie wiesz, jak się zachować, zachowuj się przyzwoicie”. Oddziaływanie tych z kolei wzorców zostało jednak osłabione następnie przez konkurencyjne systemy etyczne, oferowane dziś jednostce dzięki środkom masowego przekazu. W tym, ograniczonym sensie, wróciłiśmy dokładnie do sytuacji sprzed stu lat.

2. Odczucie, że — przy wszystkich odmiennościach wieku XX — znajdujemy się w sytuacji przypominającej schyłek XIX stulecia, wydaje się więc samo w sobie faktem społecznym, kontekstem debiutów „pokolenia «brulionu»”, nawet jeśli nie wytrzymywałoby naukowej krytyki⁴. Tę krytykę należy jednak przeprowadzić, jeśli chcemy uczynić ów kontekst podstawą pewnej filologicznej gry: zestawienia twórczości kręgu „brulionu” z Młodą Polską. Otóż ideę „nowego *fin de siècle*’u” można zakwestionować z dwóch przeciwstawnych punktów widzenia.

Pierwszy: nasza epoka nie jest niczym szczególnym, stanowi pewien etap w długotrwałych procesach, narastających od dziesiątek, jeśli nie od setek lat. Specyfika takiego zjawiska jak *fin de siècle* zaciera się zatem w pewnym dłuższym przebiegu historycznym. Stanowisko drugie: nasza epoka stanowi bezprecedensowy przełom w dziejach cywilizacji europejskiej, zestawianie jej z którymkolwiek momentem z przeszłości przyniesie zatem jedynie spis różnic i jest poznawczo bezowocne.

Stanowisko pierwsze może posiłkować się taką oto argumentacją szczegółową.

⁴ Osobną kwestią, którą trudno tu rozwijać, prowadzi ona bowiem w rejony tyleż interesujące, co dla poruszanych tu zagadnień peryferyjne, jest pytanie, jakie potrzeby zaspokaja kojarzenie współczesności z *fin-de-siclem*. Otóż wśród innych motywacji — odgrywa tu zapewne rolę chęć oswajania najnowszej historii, skoro tak popularne jest oczekiwanie kresu znanej nam cywilizacji (lub przynajmniej jej radykalnego przeobrażenia) — krzepiąco jest uświadomić sobie, że analogiczne oczekiwanie żywiono już sto lat temu — a jednak przełom nie okazał się tak wielki, kultura europejska nie uległa destrukcji (przynajmniej patrząc na XX wiek z *dzisiejszego* punktu widzenia). Pojęcie nowego *fin-de-sicle*’u funkcjonowałoby zatem jako rodzaj dyskretnego pociechy.

1. Popularność Młodej Polski, czy szerzej, sztuki europejskiej z przełomu stuleci nie jest wcale zjawiskiem nowym. Od roku 1970, gdy przetłumaczono, jeszcze bez słowa komentarza, książkę Abrahama Molesa *Kicz jako sztuka szczęścia*, w której secesję określa się jako „styl kluskowaty”, narasta zainteresowanie twórczością Mehoffera, Okunia, Siedleckiego, Stabrowskiego; rzeźbami Laszczki i Biegasa; plakatami Muchy, lampami Tiffany’ego, porcelaną projektowaną przez Henry’ego van de Velde czy szkłem Emila Gallé. Podobnie — nastroje apokaliptyczne można było dostrzec już w kontrkulturze lat 60., w subkulturze *punk* z hasłem „*No Future*”, która rozwijała się w latach 70. w Wielkiej Brytanii, a do Polski została importowana na przełomie lat 70. i 80.; również w latach 70. głośno było o polskim jasnowidzu o. Klimuszkę i o „paranaukowych” ideach Ericha von Danikena (wyłożonych w jego pierwszej książce pt. *Wspomnienia z przyszłości*). Żadne więc z omówionych wyżej zjawisk nie pojawiło się u schyłku obecnego stulecia; można mówić ewentualnie o różnicy ilościowej; jakości, które mają rzekomo charakteryzować „nowy *fin de siècle*” dojrzały jednak wcześniej, przynajmniej od trzydziestu lat. Z całą zaś pewnością od kilkudziesięciu lat dojrzał na Zachodzie wspomniany tu już jako „synonim dekadentyzmu” postmodernizm, który badacze tego zjawiska wywodzą od ruchu beatników, a nawet od francuskiego nurtu *nouveau roman* (więc od połowy lat 50.).

2. Jak to celnie dostrzegł przed wielu laty John Barth, kultura drugiej połowy XX wieku jest kulturą cytatu: operując powierzchowna, ale szeroką świadomością historyczną mamy poczucie, że wszystko zostało już kiedyś powiedziane. Umberto Eco wspomina „o postawie człowieka, który kocha jakąś nader wykształconą kobietę i wie, że nie może powiedzieć jej «kocham cię rozpacźliwie», ponieważ wie, że ona wie (i że ona wie, że on wie), iż te słowa napisała już Liala. Jest jednak rozwiązanie. Może powiedzieć: Jak powiedziała by Liala, kocham cię „rozpacźliwie”⁵. W tych okolicznościach niewatpliwa popularność pewnych dzieł młodopolskich, niezbyt licznej, ale wyrazistej grupy młodopolskich cytatów, daje się tłumaczyć nie uprzywilejowanym stanowiskiem Młodej Polski, lecz pewnym ogólnym mechanizmem odwoływania się do przeszłości: w plastyce, filmie, literaturze

⁵ U. Eco *Dopiski na marginesie „Intieria róży”*, w: *Imię róży*, tłum. A. Szymanowski, Warszawa 1991, s. 618.

czy języku potocznym, mechanizmem uruchomionym w dodatku przed pół wiekiem.

3. Kalendarz, a z nim okragłe daty, to sprawa czysto konwencjonalna. Jeśliby przyjąć za początek nowej ery rzeczywistą datę narodzin Jezusa z Nazaretu, mamy najprawdopodobniej rok 1999, czy zgola 2003. W obiektywnej rzeczywistości nie ma odpowiednika „końca wieku”, nie ma więc też powodu, by w tym, czysto umownym momencie dziejów, miały zachodzić jakieś szczególne, dające się wyróżnić procesy.

4. Jak to pokazywał Leszek Kołakowski w eseju *Szukanie barbarzyńcy*, stałą cechą nowożytnej kultury europejskiej jest jej skłonność do samokwestionowania: w istocie zatem rację ma Jacek Bartyzel; jeśli już mówić o dekadentyzmie, należy jego początek sytuować gdzieś w okolicach *Rozprawy o metodzie* Kartezjusza i *Myśli* Pascala. Kultura Europy to kultura permanentnego kryzysu; przełom romantyczny, przełom antypozytywistyczny czy narodziny kontrkultury to, podobnie jak *fin de siècle*, jedynie objawy związane z pewną stałą cechą naszej cywilizacji.

Z kolei zwolennik stanowiska kwestionującego sens zestawienia dwóch końców wieku ze względu na bezprecedensowy charakter współczesności, sięgnie najpewniej po następujące argumenty szczególne:

— Istnieje wątpliwość, czy wypowiedzi, które uznaliśmy za świadectwa świadomości współczesnego indywiduum, nie są po prostu produktem wolnego rynku: tekst na okładce *Kabaretu metafizycznego* jest przecież nie tyle wypowiedzią odautorską, ile sloganem reklamowym, który ma przyciągnąć czytelnika. Nie jest dowiedzione, że należy dopatrywać się w nim czegoś więcej niż bodźca, który ma sprowokować określoną reakcję, niezależnie od ewentualnego „doświadczenia egzystencjalnego”, które miałyby się za nim kryć.

— Gwałtowny rozwój elektronicznych środków przekazu oraz rewolucja informatyczna sprawiły, że „dokonało się przejście od kultury słowa do kultury obrazu”. Następnym krokiem w bezprecedensową przyszłość będzie pojawienie się tzw. „cyberprzestrzeni”, czyli ukonstytuowanie się specyficznych form życia prywatnego i społecznego, związanych z komunikacją poprzez sieci komputerowe i doskonałą wciąż rzeczywistością wirtualną. Poszukiwanie w przeszłości (sprzed stu lat lub kiedykolwiek) analogi dla tych, w kulturze całkowicie rewolucyjnych zjawisk, nie ma żadnych realnych podstaw.

— Wiek XX był wiekiem systemów totalitarnych, dwóch wojen światowych, prób zgładzenia całych narodów i co najmniej dwóch konfliktów dyplomatycznych, które mogły doprowadzić do fizycznego unicestwienia rodzaju ludzkiego (kryzys berliński, konflikt kubański). Na próżno poszukiwalibyśmy analogii dla tych wydarzeń w wieku XIX, toteż trudno się spodziewać, by dwa tak różne stulecia miały kończyć się w analogiczny sposób.

— Jak pisał w *Słowach i rzeczach* Michel Foucault, kryzys nowoczesnej *epistémé* został zapoczątkowany, gdy obiektywny poznający rozum odkrył — na drodze obiektywnych badań — swe uwarunkowania historyczno-ekonomiczne (Marks), kulturowe (Malinowski, narodziny etnologii), językowe (Whorf, narodziny socjolingwistyki) i psychologiczne (Freud). Następstwo tych wydarzeń: odkrycie konwencjonalnego, dyskursywnego charakteru podmiotu i ogłoszona przez Foucault „śmierć człowieka” — koncepcja rozwijana przez refleksję poststrukturalną — stworzyło całkowicie nową sytuację mentalną naszego stulecia, bez dających się pomyśleć analogii w przeszłości, gdy funkcjonował jeszcze poprzedni system epistemologiczny.

Te szczegółowe wątpliwości wobec koncepcji „nowego *fin de siècle'u*” mają rozmaity ciężar gatunkowy. Na przykład — nawet, jeśli dowiedzimy, że wśród cytatów, żywych w kulturze współczesnej, cytaty z końca XIX wieku nie stanowią większości, to jednak gest cytowania, związany z poczuciem, że wszystko już powiedziano, sam z siebie stanowi „metacytat”, z dekadentyzmu wzięty. Poza tym, w stosunku do okresu sprzed 1989 roku, istnieje subtelna, ale wyraźna zmiana w zespole tekstów młodopolskich, z których pochodzą dzisiejsze cytaty: mówiąc w skrócie — patriotyczne utwory Wyspiańskiego ustępują dość wyraźnie metafizyczno-antropologicznym wywodom Przybyszewskiego.

Niektóre z przytoczonych wątpliwości są argumentem obosiecznym: na przykład twierdzenie, że część przytoczonych wyżej świadectw samoświadomości naszej epoki jest próbą uwiedzenia odbiorcy, a nie swobodną ekspresją doświadczającego końca wieku „ego”, prowadzi do wniosku, że musi być przyczyna, dla której współczesny czytelnik chętniej sięgnie po książkę opatrzoną dewizą „dekadentyzm”, niż, powiedzmy, „pozytywizm”. Koniec wieku, usunięty z horyzontu nadawcy tekstu, pojawia się więc natychmiast w horyzoncie odbiorcy. Z kolei argument, że procesy, o jakich wspomniałem, charakteryzu-

jąc „nowy *fin de siècle*”, narastały od jakiegoś czasu, o tyle zdaje się nie mieć znaczenia, że także na *fin de siècle* sprzed stu lat pracował cały wiek XIX, z dandyzmem (od George'a Brummela, zm. 1840), wynalazkiem kolei żelaznej (1830 — pierwsza linia osobowa: Manchester–Liverpool), poezją Baudelaira (*Kwiaty zła* — 1857), czy symbolizmem *avant la lettre* Böcklina (już w latach 60.). Podobne rozumowanie neutralizuje zarzut, że dekadentyzm trwa nieprzerwanie od trzech stuleci: w istocie, kultura europejska ma skłonność do samokwestionowania się, ta cecha musi jednak dopiero wejść w kombinację z innymi zjawiskami, by dać to, co nazywamy „dekadentyzmem” w ścisłym, dziewiętnastowiecznym sensie.

Centralną linię obrony pomysłu, by zestawiać dwa końce wieku, wypada jednak łączyć z innym kontrargumentem, a mianowicie tym, który dotyczył kalendarza. Ów jest bowiem rzeczywiście umowny i nie ma odpowiednika w świecie obiektywnym. Ale też nie obiektywnością, lecz intersubiektywnością się tu zajmujemy: koniec wieku jest wtedy, kiedy uczestnicy danej kultury uznają, że jest koniec wieku! Analogie, które warto śledzić, nie są zakorzenione w świecie pozaludzkim, ale są przejawami ludzkiej świadomości.

Argumenty płynące ze stanowiska, że przeżywamy precedensowy moment dziejów, zmuszają jednak do wprowadzenia pewnego rozróżnienia. Nie pozwalają bowiem rozumnie dowodzić, że doświadczamy k o p i i schyłku XIX wieku. To, co leży u podstaw analogii, to najwyżej ponownie wkraczający w dzieje m o d e l doświadczenia schyłku, inkarnujący się odmiennie, w zależności od przebiegu stulecia. Sytuacja, w której zadebiutowało pokolenie Przybyszewskiego, i ta, w której pojawili się Świetlicki i Stasiuk, to dwa warianty pewnego inwariantnego „syndromu końca wieku”. Opis tego właśnie syndromu — oto zadanie, którego warto się podjąć.

3. Wypada mi zatem przedstawić faktograficzny obraz dwóch pokoleń, których doświadczenia miałyby być porównywane. Dla porządku, omówię pokrótce: (1) kwestię przeżycia pokoleniowego, (2) daty i okoliczności debiutów, (3) inspiracje kulturą obcą, (4) konflikt starzy–młodzi, (5) geografię twórczości pokolenia.

1. O pokoleniu Przybyszewskiego powiada się, że formującym je przeżyciem był paradoksalnie b r a k przeżycia pokoleniowego. Protest przeciw systemowi policyjnemu w „Kraju Przywiślańskim” przyjmował wprawdzie niekiedy jawne formy (jak w przypadku tzw.

„kilińszczyzny” w roku 1894), było to jednak za mało, by mówić o historycznej konsolidacji pokoleniowej wspólnoty. Z kolei atmosferę zaboru austriackiego dość dobrze zdaje się oddawać znany fragment wspomnień Boya — nawet jeśli przyjąć, że we Lwowie, stolicy prowincji, sprawy nie musiały wyglądać aż tak źle, jak w Krakowie:

Małeńka ówczesna mieścina, z której nie wiodła droga nigdzie, gdzie życie było dość spętane, aby przywieść do rozpazy, a nie dość, aby zgęścić pasję buntu...⁶.

Rówieśnicy Przybyszewskiego musieli mieć poczucie, że się urodzili za wcześniej lub za późno, pośrodku jakiejś „czarnej dziury” dziejów. Z przedstawicielami pokolenia „brulionu” rzecz wydaje się jeszcze bardziej splątana. Z jednej strony, najstarsi z nich robili właśnie maturę, gdy doszło w Polsce do pamiętnych wydarzeń lat 1980–81. Polski Sierpień miał wywrzeć na nich tak duży wpływ, że socjolog Ireneusz Krzemiński postulował u schyłku lat 80. nazwanie ich właśnie „pokoleniem Solidarności”. Z drugiej strony, z propozycją tą dziwnie nie współbrzmia wspomnienia z tego czasu Nataszy Goerke: „W roku 1981 mieliśmy po 20 lat mniej więcej, na konspirę za mali, albo emigracja zostawała, albo inne warianty takiego alternatywnego życia...”⁷. Wygląda na to, że rówieśnicy Świetlickiego (a już z całą pewnością Sośnickiego) to raczej pokolenie stanu wojennego, uformowane — w sensie socjologicznym — przez brak: perspektyw, nadziei, szans rozwoju, zderzony potem szokująco z gwałtowną koniunkturą przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych.

2. Młodą Polskę liczymy, jak wiadomo, od roku 1890 (lub 1894). Należy jednak pamiętać, że kryzys antypozytywistyczny narastał od około roku 1881. Symbolizm, którym inspirowali się polscy pisarze, to także zjawisko z lat 80., widoczne na gruncie polskim w wielu powieściach „wielkiego realizmu” (jak *Lalka* czy *Dziurdziowie*). Przed 1890 rokiem debiutują w czasopiśmie: Jan Kasprowicz, Zenon Przesmycki-Miriam, Kazimierz Tetmajer; wątki pre-młodopolskie można znaleźć w ukazującym się w Warszawie „Życiu” (1887–1891) i „Głosie” (od 1886). W roku 1890 Antoni Lange debiutuje poematem *Pogrzeb Shelleya* (nawiasem mówiąc, w 1991 roku ukazuje się w „brulionie” poemat Krzysztofa Jaworskiego *Shelley tonący* — to

⁶ T. Żeleński (Boy) *Znaszli ten kraj...? (Cyganeria krakowska) oraz inne wspomnienia o Krakowie*, oprac. T. Weiss, Wrocław 1983, s. 183–184.

⁷ W wywiadzie pt. *Szybkość i nuda. Kawiarniana rozmowa z Nataszą Goerke i Olgą Tokarczuk...*, „Kresy” nr 21, s. 63.

jedna z zabawnych zbieżności, którym jednak nie sposób przypisywać większego znaczenia).

O „pokoleniu «brulionu»” zaczęto szerzej mówić około roku 1990, gdy na łamach pisma (w pierwszym „nadziemnym” numerze), pojawili się Marcin Świetlicki i Jacek Podsiadło. Jeśli z dzisiejszej, skróconej perspektywy można wskazywać jakąś przełomową datę, to wydaje się, że wyznaczają ją lata 1993/94: publikacja dwóch pierwszych pozycji z serii „biblioteka”, z tomikami *Zimne kraje* i *Arytmia*, sukces rynkowy trzeciej powieści Gretkowskiej (*Kabaret metafizyczny*) i prestiżowa Nagroda Wydawców dla Olgi Tokarczuk za *Podróż ludzi Księgi*, a także druk *Fractali* Nataszy Goerke. W istocie jednak czasopiśmiennicze debiuty wielu autorów miały miejsce znacznie wcześniej: np. Tokarczuk w 1979 roku, a Podsiadły w 1984. Sam „brulion” powstał jesienią 1986; również lat 80. sięga historia wielu czasopism tzw. „trzeciego obiegu”, związanych z ruchami pacyfistycznymi i kontestujących zarówno oficjalną kulturę PRL, jak kulturowe propozycje ówczesnej opozycji, zaatakowane wprost w głośnym wierszu Świetlickiego *Do Jana Polkowskiego* (1988).

3. Ważną rolę w edukacji literackiej obydwu pokoleń odegrała twórczość obca. Młodopolaranie odkryli dla siebie literaturę skandynawską, belgijską i czeską; ważni dla nich byli również Włoch Gabriel D'Annunzio i Francuz Charles Baudelaire, którego *Kwiaty zła* (1857) stały się w latach 90. obowiązkową lekturą rodzimego „dekadenta”. Wydaje się, że analogiczną pozycję zajmują wobec polskiej literatury współczesnej wiersze Franka O'Hary (1926–66), proza iberoamerykańska, a zwłaszcza postmoderniści anglosascy: Thomas Pynchon, John Fowles, Julian Barnes. Osobną kwestią są inspiracje kulturą „niską”, zwłaszcza z kręgu *rock and rolla*.

4. Hałaśliwe wejście do literatury młodopolaran spowodowało zrazu ambiwalentną, a wkrótce jednoznacznie negatywną reakcję starszego pokolenia. Pisano o „brutalnym kopnięciu naszych ideałów” (Chmielewski o *Confiteorze* Przybyszewskiego), o zepsuciu moralnym (Szczepanowski, Zdziechowski, Lutosławski), wreszcie — wprost — o „rui i poróbstwie” (Sienkiewicz). Równieśnicy Przybyszewskiego przyjęli, rzecz charakterystyczna, strategię uderzania wyłącznie w „maruderów” przeciwnego obozu: poza Sienkiewiczem nie został zaatakowany wprost żaden z wielkich pisarzy pokolenia pozytywistów. Niewątpliwie konflikt osłabiał fakt, że główną siedzibą Młodej Polski stał się od razu Kraków, a krytykujący młodzież pisarze mieszkali w innym państwie — w rosyjskiej Warszawie. Istniało jednak nie-

porozumienie, które w zasadzie nie wygasło aż do biologicznego zejścia ze sceny pokolenia urodzonego w latach 40. XIX wieku.

Wokół „brulionu” i kojarzonych z nim twórców wybuchają skandale poczynając już od 1987 roku; rzecz znamienita, że skandale te poprzedziły publikację tekstów, które mogłyby obronić się z punktu widzenia artystycznego. W rezultacie, wielu krytyków starszego pokolenia trwa w przekonaniu, że rosnące zainteresowanie twórczością Świetlickiego czy Gretkowskiej to wyłącznie efekt udanej kampanii reklamowej. Zarzuty, formułowane przez Grzegorza Musiała czy Juliana Kornhausera na łamach „Tygodnika Powszechnego” przypominają zresztą żywo wypowiedzi Chmielowskiego czy hr. Tarnowskiego: główna linia ataku prowadzi bowiem w stronę przesadnego epatowania „brudami” — seksem i skatologią — „przeczekniania” obrazu świata i lekceważenia autorytetów.⁸ Podobnie jak w czasach Młodej Polski, sporadyczne są wycieczki „młodych” przeciwko najwybitniejszym pisarzom poprzednich generacji (opowiadanie *Śmierć Zbigniewa Herberta* w poznańskim „Czasie Kultury”, polemiczny wobec Czesława Miłosza wiersz — uwielbiającego zresztą Miłosza — Jacka Podsiadły w „Nowym Nurcie”). Osobną kwestią są kontrowersje wokół autorytetu Jana Pawła II (w formacji „okołobrulionowej” brak jednomyślności w tej sprawie).

5. Geografia Młodej Polski wyróżnia cztery ośrodki literackie, z których jednak w latach 90. XIX wieku, a te interesują nas przede wszystkim, aktywne są trzy: Kraków, Warszawa i Zakopane. Dominacja Krakowa do roku 1901 (rok ukazania się pierwszego numeru warszawskiej „Chimery”) nie ulega zresztą wątpliwości. W tym okresie zasadniczym miejscem publikacji pozostawało krakowskie „Życie”, a spotkań: redakcje „Życia” i konserwatywnego „Czasu”, kawiarnia „Paon” w pobliżu Teatru Miejskiego, a od 1898 roku mieszkanie Przybyszewskich przy ul. Siemiradzkiego. Wcześniej analogiczną rolę spełniał w pewnym sensie salon Ignacego Maciejowskiego-Sewera. Warto wspomnieć o ośrodkach „emigracyjnych”: Berlinie, gdzie rozpoczęła się kariera Stanisława Przybyszewskiego i Paryżu, gdzie przebywali czasowo Miriam, Berent, Lorentowicz i inni.

Geografia współczesnej młodej produkcji literackiej znaczone jest przede wszystkim „brakiem centrali” (wedle sformułowania Janusza Sławińskiego): brakuje miejsca, w którym spotykałyby się drogi wszy-

⁸ Por. dyskusję, jaka przetoczyła się na łamach „Tygodnika Powszechnego” w pierwszych miesiącach roku 1995, poczynając od numeru 1.

stkich uczestników „brulionowej” konkwisty. Wyróżnić jednak należy z pewnością redakcję „brulionu” (krakowską, a później warszawską), poznańskiego: „Czasu Kultury” i „Nowego Nurtu” oraz warszawskiej „Frondy”. Niemale znaczenie mają także lubelskie „Kresy”, dystansujące się jednak wyraźnie od etykiety „pisma pokoleniowego”. Miejscami spotkań stały się znowu kawiarnie, a w Krakowie — paradoksalnie, jak to z konserwatywnym „Czasem” było — redakcja szacownego „Tygodnika Powszechnego”. Nie tylko dla zachowania symetrii warto też wspomnieć o pozostających na emigracji: Nataszy Goerke (w Niemczech) i Izabelli Filipiak (w USA).

4. Jak jednak miałby wyglądać ów model *fin-de-siècle'u*, inkarnujący się u schyłku dwóch stuleci? Lektura podstawowych opracowań dotyczących pierwszego dziesięciolecia Młodej Polski, skonfrontowana z dziesięcioletnimi już dziejami okółobulionowej twórczości, skłania do skonstruowania następującego obrazu.⁹

1. Jak powiedzieliśmy wyżej, przekonująca wydaje się teza, iż charakterystyczną cechą nowożytniej kultury europejskiej okazuje się brak poczucia pewności, podejrzliwość, z jaką Europejczycy odnoszą się od trzech przynajmniej stuleci do fundamentów swojej kultury. Owa permanentna świadomość kryzysu zostaje jednak wzmocniona przez obsesję kalendarzową: skłonność do uznawania okrągłych dat za przełomowe, a umownego podziału na stulecia — za mający odbicie w intersubiektywnej rzeczywistości. Powszechne oczekiwanie przełomu, rosnące na przełomie lat 80. i 90., siłą rzeczy odciska swoje piętno na wchodzącej właśnie w życie generacji. Tym wyraźniejsze, im silniej przedstawiciele tej generacji zetknęli się w dzieciństwie z iluzją „gotowego, zamrożonego świata”, wychowani w rodzinach autorytarnych lub/i izolujących się od życia publicznego. Można powiedzieć, że ideał „małej stabilizacji” jest koniecznym momentem przygotowującym szok *fin-de-siècle'u*. Matką młodopolanina jest

⁹ Z obszernej bibliografii tematu wybrałem cztery książki, które — dzięki ambicjom syntetycznym, a zarazem różnorodności formułowanych propozycji — pozwalają stworzyć możliwie bogaty obraz kultury polskiej lat 1890–1900. S. Brzozowski *Legenda Młodej Polski*, Lwów 1910; K. Wyka *Młoda Polska, t. I (Modernizm polski)*, Kraków 1977; R. Zimand „*Dekadentyzm*” warszawski, Warszawa 1964; T. Wałas *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Kraków 1986. Konfrontacja tych czterech opisów I fazy Młodej Polski posłużyła mi jako punkt wyjścia dla stworzenia modelu *fin-de-siècle'u*. Por. uwagi na temat znaczenia modelu w refleksji historycznoliterackiej w książce Zimanda, s. 12–14 oraz 38.

Marynia Połaniecka — pisał o tym w *Legendzie Młodej Polski* Stanisław Brzozowski. Współczesną inkarnację tego wzoru rodziny, urabiającej w dzieciach aprioryczną akceptację zasad, jakim poddali się dorośli, można znaleźć np. w *Absolutnej amnezji* Filipiak. Symptomatyczne wydają się też wzmianki na temat rodziców w poezji pokolenia (jak choćby w wierszach Marcina Świetlickiego czy Wojciecha Wilczyka¹⁰).

2. Na straży poczucia stałości świata i rządzących nim zasad stoją kody symboliczne: systemy idei, norm i wyobrażeń, zapewniających społeczeństwu aksjologiczną i obyczajową tożsamość. Otóż generacja, wchodząca w życie u progu ostatniego dziesięciolecia wieku, przygotowana w rodzinach do życia pasywnego, a odczuwająca z początkiem dorosłości powszechny nastrój oczekiwania na bliżej niesprecyzowane wielkie wydarzenia, staje oko w oko z katastrofą owych kodów. Przyczyny tej katastrofy mogą być różnorakie. Sto lat temu wywołały ją: równoczesne skompromitowanie się języka romantycznego, pozytywistycznego i konserwatywno-katolickiego oraz rozpowszechniana przez naturalistów utopia poznania bezzałożeniowego, w imię której atakowali oni wszelkie aprioryczne, konwencjonalne formy pojmowania rzeczywistości¹¹. Współcześnie katastrofa kodów została sprowokowana z jednej strony — kompromitacją języków, w jakich zarówno władza, jak opozycja w PRL próbowały opisać rzeczywistość, z drugiej zaś — niesionym przez postmodernizm sceptycyzmem wobec wszelkich ustabilizowanych społecznie form komunikacji.

3. W następstwie rozpadu kodów symbolicznych dochodzi do konstytutywnych dla *fin-de-siècle'u* zjawisk:

Po pierwsze, pojawia się kryzys komunikacyjny, prowadzący do rozpadu poczucia więzi makro i mikrospołecznych. Dramatyczne ilustracje tego zjawiska można znaleźć w prozie Nataszy Goerke.

Po drugie, kryzysowi komunikacyjnemu towarzyszy kryzys „autokomunikacyjny”: uderzające kłopoty z nazwaniem własnych doświadczeń egzystencjalnych, jak w wielu wierszach Marcina Świetlickiego. Ostatnim, lecz nie najmniej ważnym, skutkiem kryzysu kodów symbolicznych wydaje się „rozszczelnienie” kultury. Skoro symbole, idee i normy, które do tej pory odsyłały nawzajem do siebie (a wspólnie opisywały kompletnie intersubiektywną rzeczywistość), przestały łą-

¹⁰ Por. I. Filipiak *Absolutna amnezja*, Poznań 1995; M. Świetlicki *Anna i Lucjan Świetlicki*, w: *Zimne kraje*, Kraków 1992, s. 46–47; W. Wilczyk *Ćwiczenia. Lato*, „brulion” nr 14–15, s. 19 i 21.

¹¹ Por. J. Prokop *Żywioł wyzwolony*, Kraków 1978, s. 34–37.

czyć się w spójne i klarowne związki, powstają pomiędzy nimi — a także między nimi a doświadczeniem uczestników kultury — luki, puste miejsca, uzupełniane przez elementy pochodzące spoza dotychczasowego systemu. Tak tłumaczyłbym charakterystyczne zarówno dla schyłku XIX, jak XX wieku zjawisko masowego zainteresowania kulturami egzotycznymi (zwłaszcza Wschodem) oraz zatarcie się jednoznacznego dotąd podziału na „wysoki” i „niski” obieg kultury. Kłopot z przyporządkowaniem do któregoś z nich ubiegłowiecznego *café chantant* czy występu rockowych „Świetlików” (z Marcinem Świetlickim melorecytującym swoje poezje) to symptomatyczne kłopoty, nieobecne zarówno w pejzażu połowy XIX wieku, jak i w okresie modernizmu (w zachodnioeuropejskim sensie tego słowa).

4. Wynikający z kryzysu kodów dyskomfort w nazywaniu rozdziela — w potocznym odczuciu, a nie tylko w świadomości filozofów języka — słowo od jego desygnatu. W obszarze dyskursu religijnego prowadzi to do spopularyzowania myśli o niewyraźnym *sacrum*, a co za tym idzie — do otwarcia się na alternatywne formy religijności. Kliniczny przypadek takiego ujęcia problematyki metafizycznej znajdziemy w *Podróży ludzi Księgi* Olgi Tokarczuk.

Tym samym mechanizmem tłumaczyłbym również pojawianie się tekstów o charakterze kryptoreligijnym — w których kwestie sakralne zostają ukryte w narracyjnych i fabularnych formach z pozoru nie mających z *sacrum* nic wspólnego (jak dzieje się w powieściach i opowiadaniach Andrzeja Stasiuka: *Murach Hebronu*, *Białym kruku* i *Opowieściach galicyjskich*).

Prowadzi to wszystko do spopularyzowania — obecnej w nauce od ponad stu lat — pragmatycznej koncepcji prawdy. Rozdzielenie słowa od desygnatu ratuje paradoksalnie podstawy aksjologii: degradacji ulegają bardziej pojęcia niż kryjące się (podobno) za nimi wartości. *Expressis verbis* ujął to Marcin Świetlicki w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej”:

Kontestuję raczej pewne słowa, pewne zachowania, niż wartości. O wartościach nie ma co pisać, nie ma co ich celebrować za bardzo, bo np. wiadomo, że coś takiego, jak... miłość — to jest rzecz zupełnie podstawowa. W moim prywatnym myśleniu takich wartości jest może mniej, niż przeciętnie, ale są za to bardzo pewne, tak że nawet nie mam ochoty o nich rozmawiać. Są i koniec¹².

¹² *ja i ja*, z Marcinem Świetlickim, poetą, rozmawia J. Sosnowski, „Gazeta o Książkach” 1994 nr 11.

5. Modelowy *fin-de-siècle* to jednak nie tylko kryzys, ale charakterystyczne dla obydwu końców wieku próby reakcji. Do rekonstrukcji samoświadomości zmierza się więc przez powrót do doświadczenia pierwotnego, o ile to tylko możliwe — przedjęzykowego. Właśnie dlatego *fin-de-siècle*'owa twórczość „podszyta jest dzieckiem” i sensownie jest mówić wręcz o szalejącym u schyłku tak XIX, jak XX wieku „kinderyzmie”. O dziwnych filiacjach między podmiotem wielu tekstów młodopolskich a zmitologizowanym dzieckiem pisałem w innym miejscu¹³, a co do twórczości „brulionu” wystarczy wspomnieć, że — pomijając już liczne „dziecinne” wiersze — losy dziecięcych bohaterów opisują głośne w ostatnich latach powieści: *E.E. Olgi Tokarczuk*, *Absolutna amnezja* Izabelli Filipiak, a także *Panna Nikt* starszego nieco Tomka Tryzny.

6. Ważnym składnikiem rekonstrukcji samoświadomości jest także podejmowanie prób zapisu ludzkiej płciowości, traktowanej jako to, co istnieje na pewno, przeddyskursywna rzeczywistość, materia, poddawana dopiero później uformowaniu w procesie socjalizacji. Ważny głos mają tu feministki, pisarki wbrew woli z feminizmem kojarzone, a też po prostu kobiety-pisarki, eksplorujące własną płciowość wbrew przyjętemu dotąd *tabu* (jak Ewa Łuskińska, zapomniana, a w swoim czasie sztandarowa autorka krakowskiego „Życia”, dziś zaś Filipiak, Gretkowska, Tokarczuk i Goerke).

7. W czasie *fin-de-siècle*'u dokonuje się też rekonstrukcji więzi społecznych — poprzez małą wspólnotę, często gromadzącą się w kawiarni, czasem też wyodrębnioną imaginacyjnie, przeciwstawioną autorytarnemu i nieautentycznemu jako wspólnota społeczeństwu¹⁴. Pomijając nawet ważne, lecz ulotne zagadnienie współczesnego życia literackiego, liczne opisy tego rodzaju „mikrosoczeństw” można znaleźć we wszystkich czterech powieściach Manueli Gretkowskiej, które prowokują wręcz, by zająć się na ich podstawie kwestią *fenomenologii kawiarni*.

Taki byłby więc model uogólnionego *fin-de-siècle*'u. Trudno w tym momencie oceniać jego poznawcze (a przynajmniej dydaktyczne) znaczenie. Wydaje się jednak, że rzuca on nieoczekiwane światło zarówno na oswojony już przez historyków schyłek XIX wieku, jak —

¹³ Por. mój szkic *Młoda Polska dzieckiem podszyta*, w: *Śmierć czarownicy!*, Warszawa 1993; termin „kinderyzmu” zapożyczam od zajmującej się związkami literatury i dzieciństwa mojej studentki, Marii Cyranowicz.

¹⁴ Warto zauważyć, że tak pojęta wspólnota odpowiada dość dokładnie zakresowi używanego przez Zygmunta Bauman terminu „towarzystwo”.

przede wszystkim — na nierozpoznaną współczesność. Pozwala uważniej przyjrzeć się powstającym na naszych oczach tekstom — choćby temu wierszowi Jakuba Winiarskiego (ur. 1974), pt. *Dekadencja*:

To jest temat do pięknego sonetu, pięknego smutnego sonetu,
jaki Verlaine mógłby napisać: *Je suis l'Empire À la fin de la decadence...*
De la decadence, słyszysz: to zagubione ogniwo
pomiędzy porządkami: doryckim i frygijskim.
Dziś nie wystarczy już westchnąć, koniec głoszony od dawna
stał się faktem.¹⁵

¹⁵ Cyt. za P. Dunin-Wąsowicz, J. Klejnocki, K. Varga *Macie swoich poetów, wypisy*, Warszawa 1996, s. 173.

Tadeusz Komendant

Związki nienaturalne

Stefanowi Chwinowi
z podziękowaniem, że napisał
o *Lustrze i kamieniu* raz jeszcze

1. Najchętniej bym to, co tu piszę, nazwał — niezobowiązująco — gawędą, żeby osłabić kategoryczność sądów, do której skłania mnie moja dykcja pisarska. W swoich tekstach unikam na ogół klasyfikowania książek na zasadzie podobieństwa tematów czy, gorzej jeszcze, domniemanych intencji autorów, choć nie zawsze robię tak w życiu, dlatego *Uczta Trymalchiona* stoi u mnie na półce obok *Kuchni polskiej*. A tutaj zamierzam postępować podobnie, zestawiać książki o różnej przynależności gatunkowej i o różnej wadze artystycznej. Na dodatek w tej opowieści opierać się będę raczej na własnych wspomnieniach uczestniczącego obserwatora, a nie na wnikliwej (musiałaby być powtórna) lekturze przywoływanych dzieł. Nie b a d a m, lecz g a d a m: ot, takie tam zeznania świadka, któremu za bardzo ufać nie należy. Ale coś było na rzeczy i w piśmie zostały po tym ślady: a czy to zjawisko literackie było, czy był to fenomen socjologiczny, czy może (nie tylko moje) pobożne życzenie, nie rozstrzygam.

Chodzi o *roots*, korzenie. Przeżycie pokoleniowe. Telewizja Szczepańskiego nie wiedziała, co robi, kiedy (wrzesień–listopad '79) wyświetlała nam serial o Kunta–Kincie.

2. Jest rok 1978. Odbывают się Opolskie Dni Literatury, temat dnia: „pisarz a ziemia”. Przemawia Henryk Berezka:

We wszystkim, co się tu mówi o świecie pierwszym pisarza, o pierwszej kreacji, o „ziemi wewnętrznej” i ziemi w sensie dosłownym, chodzi o świat w zasięgu ludzkiego wzroku, ponieważ w świecie o takim mniej więcej wymiarze pierwsza kreacja wszystko potrafi zmieścić, jej świadoma kontynuacja natomiast wszystko z niej potrafi wyprowadzić.

Wielka ojczyzna, świat i wszechświat, niebo i piekło w nim mają swoje jedyne źródło i z niego się dla każdego wywodzą. W tym świecie jesteśmy — wprawdzie nie fizycznie, ale duchowo — uwięzieni, temu duchowemu uwięzieniu podlegają wszyscy ludzie, czy się do tego przyznają lub nie, w życiu praktycznym to uwięzienie jest z pewnością ciężarem, dla twórców jednak jest to uwięzienie zbawienne.

Czyż nie temu uwięzieniu właśnie zawdzięczają swoje sukcesy pisarze nurtu chłopskiego w Polsce? Fizycznie większość z nich odeszła od swojej „rodzinnej ojczyzny”, duchowo prawie wszyscy istnieją tylko w niej, w jej skończoności odnajdując wszelakie nieskończoności ludzkich światów...

Autor *Związków naturalnych* wygłosił tu swoje wyznanie wiary, w tej funkcji przedrukowywał zresztą potem ten tekst. Mała ojczyzna, rodzona ziemia określa pisarza na zawsze, przesądza bowiem o jego świecie wyobraźni i pierwszym języku. Zdradzają nas sny, wracamy w nich bowiem do dziecinnych stron (Berezka zapisuje sny od dwudziestu lat, a większość z nich rozgrywa się w przemielonym przez jego wyobraźnię pejzażu Skierniewic), zdradza nas mowa, bo tylko językiem wyuczonym jako pierwszy umiemy posługiwać się naprawdę (Berezka, choć nie czytuje ani po rosyjsku, ani po angielsku, *a priori* nie uznaje Nabokowa za pisarza — a to dlatego właśnie, że posługiwał się on oboma językami naraz; doświadczenia wielojęzyczności mieszkańca kresów i peryferii Europy, opisywanego na przykład przez Stempowskiego, nie przyjmuje do wiadomości).

Język i wyobraźnia zamiast ziemi i krwi. Literatura związków naturalnych, którą promował, nie ma nic wspólnego z „literaturą blubo” (określenie Huberta Orłowskiego z fundamentalnej książki *Literatura w III Rzeszy*). Berezka ma dobre prawo twierdzić, że:

pisarz jest uwięziony w swoim wewnętrznym świecie pierwszym, wyzwolić się od niego nie może, choćby chciał lub musiał, nie powinien zresztą ani chcieć, ani musieć, powinien go w sobie pielęgnować, uprawiać i wzbogacać, powinien strzec jak źródła swego życia i swej twórczości.

Zrozumiałem to znacznie później, dlatego *Lustro i kamień* (opatrzone przesadnie erudycyjnym komentarzem nikiforma powstała w miejscu mojego urodzenia; mitologizowałem w niej swój pierwszy świat) zadedykowane zostało Henrykowi Berezce.

Wydawałoby się, że literatura korzeni powinna mieć ścisłe związki z literaturą związków naturalnych, z wyodrębnionym przez Berezę nurtem chłopskim. Zacytowane tu wyznanie wiary można by przecież uznać za manifest tej literatury. Tymczasem wcale nie; związki są incydentalne, po obu stronach panuje niezrozumienie, a niekiedy nawet wrogość. Bereza zdecydowanie nie ma serca dla najlepszych nawet dzieł tego nurtu mitograficznego. Tak samo i ten nurt nie umie rozpoznać się w zarysowanej przez Berezę genealogii. Gdzie indziej widzi swoich przodków.

Zaczniemy bowiem od tej sprawy.

3. Dla mojego pokolenia, dzisiejszych czterdziestolatków, w pewnym momencie zaczęły się liczyć rodzinne genealogie i historia regionu. Być może była w tym psychologiczna konieczność: dano nam żyć w państwie o ruchomych, jak nadmorskie wydmy, granicach, w którym na dodatek decyzją generałów anulowano czas. Martwe zakola czasu stanu wojennego sprzyjały zainteresowaniu przeszłością. Pokolenie naszych rodziców, poddane okrutnemu eksperymentowi wykorzenienia, zacierało za sobą, jak lis ogonem, ślady. Robiło to z fałszywego wstydu (chłop, który stawał się mieszczańinem, wyrzekał się wiejskiej tradycji) lub prawdziwego strachu (pochodzenie społeczne i miejsce urodzenia mogło być piętnem). Myśmy te ślady próbowali odczytać. W gadaniu (stan wojenny sprzyjał kontaktom towarzyskim, ile się wówczas gadało!) i pisaniu. A chodziło w tym wszystkim o wyjście z zakłętego kręgu ideologii. Każdej ideologii. Widać to doskonale w *Rozmowach polskich latem 1983* Jarosława Marka Rymkiewicza. Od tej książki przecież zaczyna się jego „powiatowa” filozofia.

Pod koniec lat osiemdziesiątych byłem głęboko przekonany o psychicznej potrzebie i realnym istnieniu takiej literatury. Literatury związanej z konkretnym miejscem, „naszym powiatem”, w którym przegląda się wszechświat. Wówczas to zaproponowałem krakowskiej Oficynie Literackiej serię książek „Otawa”. Tak tłumaczyłem nazwę serii na czwartej stronie okładki:

Znakiem ciągłości życia jest trawa, uparta i bez ideologicznej ojczyzny. Trawy nie można wykośić do końca, odrasta i daje następny pokos. *Otawa* to — według *Małego słownika języka polskiego* — „trawa odrastająca po skoszeniu”.

Świadectwem ciągłości życia są prywatne biografie. Historii nie można zadekretować i zaczynać wszystkiego od początku. Prywatność „małych ojczyzn” skutecznie przeciwstawia się zabiegom

akuszerów Historii i — paradoksalnie — tworzy obraz „długiego trwania”.

Otawa to seria książek napisanych przez osoby, które w prywatnej biografii i historii małych ojczyzn szukają znaków ciągłości.

W tej serii, z przyczyn pozamerytorycznych, ukazały się tylko dwie książki: *Krótką historią pewnego żartu* (sceny z *Europy Środkowoschodniej*), Stefana Chwina i moje *Lustro i kamień* (prywatny syllogizm). Szkoda, znalazłoby się takich rzeczy więcej.

Bo lata osiemdziesiąte to czas literatury mitograficznej. Na przykład *Krótkie dni* Włodzimierza Paźniewskiego, *Zagłada* Piotra Szewca, niedawny *Biały kamień* Anny Boleckiej. Także *Studnia* Michała Jagiełły. Zmiana tonu w pisarstwie Grzegorza Musiała: *W ptaszarni*, jedna z najważniejszych książek dziesięciolecia. Sławny *Weiser Dawidek* Pawła Huelle. *Boża podszywka* Teresy Lubkiewicz–Urbanowicz. *Lida* i *Pan Bóg nie słyszy głuchych* Aleksandra Jurewicza.

Mam nieodparte wrażenie, że ta literatura korzeni wywodzi się z literatury kresów, która tworzyła mit Galicji i Litwy. Jej protoplaści — to Andrzej Kuśniewicz i Tadeusz Konwicki. Wymieniam ich nazwiska w charakterze haseł, bo ważni byli i inni: Julian Strykowski, Leopold Buczkowski z *Czarnym potokiem*, Andrzej Stojowski, Włodzimierz Odojewski, Zbigniew Żakiewicz z *Rodem Abaczów...* Dzieła tych pisarzy — a warto zauważyć, że są to rzeczy o wysokim stopniu komplikacji, podejmujące wyrafinowaną literacko grę — poddano pod koniec lat siedemdziesiątych szczególnej lekturze. Przestawała się liczyć ich literackość, w cenę rosła topografia. Zaczęto je czytać jak autentyki, szukając w nich prawdy miejsca i doświadczenia.

To grzech pierworodny tej literatury, z którego bierze się jej największy paradoks: gra w chowanego między fikcją a realnością. Powieści mitograficzne chwalone są nie za to, czym są — literaturą. Podziw i zachwyt budzi w nich natomiast to, że próbują dotrzeć do prawdy korzeni — do biograficznego konkretności. *Weiser Dawidek* czytany był nie dlatego, że wcale udatnie manipuluje literackimi kliszami; interesujące w nim wydawało się to, że starał się uchwycić doświadczenie ważne dla powojennego pokolenia gdańszczan. Ze przekopywał się przez zwały literackości na drugą stronę: do życia samego, do doświadczenia konkretnego miejsca i czasu.

Pewnie dlatego nie mogło być porozumienia między literaturą związków naturalnych a mitograficzną literaturą korzeni. Ta pierwsza za punktu wyjścia bierze świat pierwszy pisarza, dany w języku i wyobraźni. Zadanie polega na tym, aby ten wiarygodny i autentyczny świat zamienić w świadomą siebie, wielką literaturę. Tymczasem

w mitograficznej literaturze korzeni pierwotne jest doświadczenie nieautentyczności i wydziedziczenia. Odebrano i nam zakłamano nasz pierwszy świat, mozolnie trzeba go teraz rekonstruować i odbudowywać. Choć ta literatura bywa czasem aż nazbyt literacka, wcale nie o literaturę w niej chodzi.

Ta formuła straciła dziś swoją nośność, dlatego sądzę, że mitograficzna literatura korzeni dobiega właśnie kresu. W mojej prywatnej historii literatury otwiera ją w roku 1983 Włodzimierz Paźniewski *Krótkimi dniami*. „Nigdy nie byłem w tym domu, a przecież pamiętam wszystko doskonale” — tak zaczyna się ta powieść o imaginacyjnym dzieciństwie spędzonym w Krzemieńcu, czuły pastisz literatury galicyjskiej. Zamyka wydana w roku 1996 książka Olgi Tokarczuk *Prawiek i inne czasy*: literacka kreacja *ex nihilo* skazanych na zagładę światów pierwszych.

4. Lata osiemdziesiąte to także czas budowania prywatnych mitologii związanych z miejscem urodzenia i odkrywania tych miejsc na nowo. W PRL-u geografia podlegała władzy polityki, albo — co na jedno wychodzi — mitologii. Prapolskie były ziemie odzyskane i prapolskie kresy. Nie widziano skomplikowanej historii tych ziem. Wrażliwość na mowę miejsc rodzi się późno. Przydała się tu zresztą lekcja niemieckiej prozy kresowej: Güntera Grassa, Siegfrieda Lenza.

Tak odczytuję *Krótką historię pewnego żartu* Stefana Chwina: jako esej o budzeniu się świadomości w PRL-u i o odczytywaniu palimpsestu, jakim jest — ze względu na miejsce i ludzi — Gdańsk. Julian Kornhauser opisujący swoje gliwickie dzieciństwo w *Domu, śnie i grach dziecięcych* też przecież nie pisze powieści, przedstawia raczej fenomenologię swojej świadomości. W *Lidzie* Jurewicza nie obchodzi mnie literatura, ale Lida. Sergiusz Sterna-Wachowiak do tej pory zajmuje się swoją Wschową. Kazimierz Brakoniecki i środowisko skupione wokół „Borussii” — Warmią i Mazurami. Henryk Waniek (*Hermes w górach śląskich, Opis podróży mistycznej z Oświęcimia do Zgorzelca 1257–1957*) — Dolnym Śląskiem.

Te teksty często sytuują się na obrzeżach czystej literatury, inną mają do spełnienia funkcję: wymieniam je tutaj, bo są kolejnym świadectwem powrotu do świata doświadczeń dzieciństwa związanego z „małą ojczyzną”. Do świata, który nie jest pierwotną daną doświadczenia, lecz trzeba go mozolnie rekonstruować. Na wielu płaszczyznach: topograficznej, politycznej, historycznej, biograficznej... Także lite-

rackiej, aczkolwiek podejmowane zabiegi mitograficzne służą tu demitologizacji i prawdziemu osobistemu doświadczeniu.

Zgoda, była to (ciągle jest jeszcze?) szlachetna utopia i kolejna próba wykorzystania literatury do celów, które nie są wyłącznie literackie. Może ostatnia próba, jaką jeszcze podejmować warto: bo chodziło w niej przecież o odbudowę integralności jednostki ludzkiej. Literatura, można by rzec, bawiąc się słowami, *ego-* i *ekologiczna*: chciała połączyć nas ze światem.

Ona dochodziła dopiero do związków naturalnych, rekonstruowała wyobraźnię i szukała swojego języka. Jeśli nawet nie zawsze jej to się udawało, znaczenie, jakie miała w kształtowaniu świadomości moich rówieśników, trudno przecenić.

Tadeusz Komendant

Wydawnictwo IBL proponuje

GRAŻYNA BORKOWSKA

CUDZOZIEMKI

Studia
o polskiej prozie kobiecej

Książka Grażyny Borkowskiej poświęcona jest przede wszystkim powieściopisarstwu okresu 1840-1920 i koncentruje się na twórczości najwybitniejszych jego przedstawicieli: Narcyzy Żmichowskiej, Elizy Orzeszkowej, Zofii Nałkowskiej, a także niesłusznie zapomnianej Marii Jehanne Wielopolskiej. W jaki sposób artykułowały one – w tym, co pisały – swoją kobiecość? Czy w ich dziełach znalazło wyraz doświadczenie inności, obcości w stosunku do „męskiego” świata literatury, a z drugiej strony – poczucie wzajemnej bliskości, wspólnoty? Co pisarki te miały do powiedzenia na temat egzystencji kobiety, sposobów rozwiązywania przez nią napięć pomiędzy życiem publicznym i prywatnym? Autorka *Cudzoziemek* reinterpretuje często ustalone sady i obala rozpowszechnione przekonania.

Książkę Grażyny Borkowskiej *Cudzoziemki* można kupić w księgarniach prowadzących sprzedaż wydawnictw naukowych w całym kraju. Większe ilości egzemplarzy można zamawiać w Domu Księgarskim Stowarzyszenia Wolnego Słowa, Warszawa, ul. Kolejowa 15 /17, tel. 632-55-91 oraz w Biurze Dystybucyjno-Marketingowym, ul. Kolejowa 21, tel. 632-02-61 w. 423, lub w siedzibie Wydawnictwa IBL, 00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72 (Pałac Staszica, pok. 129, 131), tel. (0-22) 26-21-78 lub 26-52-31 w. 280, 106, tel./fax (0-22) 26-99-45.

Treść

<i>Jacek Kopciński,</i> <i>Adam Makowski</i>	Młodzi na pomnik. 1
---	--------------------------

Szkice

<i>Jerzy Jarzębski</i>	Trzecia epoka (o prozie lat dziewięćdziesiątych).... 5
<i>Bogumiła Kaniewska</i>	Metatekstowy sposób bycia 20
<i>Lidia Burska</i>	Sprawy męskie i nie 34
<i>Anna Nasiłowska</i>	Kto się boi dzikich? 44
<i>Grażyna Borkowska</i>	„Wyskrobać starą zaprawę z pomnika polskiej literatury...” O „młodej” prozie kobiecej..... 55

Roztrząsania i rozbiory

<i>Przemysław Czapliński</i>	Nieepicki model prozy w literaturze najnowszej 68
<i>Inga Iwasiów</i>	Siostry — szkic o prozie (młodej) kobiet 84
<i>Maria Cyranowicz</i>	Wkroczenie w tajemnicę 101
<i>Katarzyna Sybilska</i>	Energia skandalu 104

Świadcstwa

<i>Izabela Filipiak</i>	Ankieta „Tekstów Drugich”: 113
<i>Aleksander Jurewicz</i>	 116
<i>Krzysztof Koehler</i>	 117

Andrzej Stasiuk 118

Przechadzki

Mieczysław Orski Estetyczne uniwersum Peerelu 120

Leszek Szaruga Miłość do kultury raz jeszcze 130

Jerzy Sosnowski „Dekadencka atmosfera zbliżającego
się ponownie *fin de siècle*’u...” 144

Tadeusz Komendant Związki nienaturalne 160

Warunki prenumeraty na rok 1996:

Roczna prenumerata krajowa: **25 zł** (250 000 zł) (6 numerów)

Roczna prenumerata zagraniczna:

- kraje komunistyczne i postkomunistyczne: **40 zł** (400 000 zł) (pocztą zwykłą)

- inne kraje świata: **42 USD** (pocztą lotniczą).

Cena pojedynczego egzemplarza - **7 USD**.

Wpłaty prosimy kierować na konto: Instytut Badań Literackich PAN, "Teksty Drugie",
PBK XIII O/Warszawa, nr 370044-3489, z podaniem dokładnego adresu nadawcy.

Istnieje także możliwość opłacenia prenumeraty dolarowej czekiem, który prosimy kierować na adres Redakcji.

Bieżące numery do nabycia w księgarniach OR PAN

Warszawa	Pałac Kultury i Nauki
Lublin	ul. Marii Curie-Skłodowskiej 5
Poznań	ul. Mielżyńskiego 27/29
Katowice	ul. Bankowa 11
Kraków	ul. Św. Marka 22

oraz w księgarniach:

Warszawa	Główna Księgarnia Naukowa im. Bolesława Prusa, Krakowskie Przedmieście 7
Białystok	"Liber" Księgarnia Uniwersytecka, Krakowskie Przedmieście 24
Bydgoszcz	Księgarnia „Odeon”, ul. Hoża 19
Katowice	Księgarnia „Akcent”, ul. Rynek Kościuszki 17
	Księgarnia „Bestseller”, ul. Jezuicka 8/10
	Księgarnia Wolnego Słowa, ul. 3 Maja 31
	Księgarnia „Libella”, ul. Francuska 12
Kraków	Księgarnia „Znak”, ul. Sławkowska 1
	Antykwariat „Bibliofil”, ul. Szpitalna 19
	Księgarnia Akademicka, ul. Gołębia 18
Łódź	Łódzka Księgarnia Niezależna, ul. Piotrkowska 102
	Księgarnia Akademicka, ul. Matejki 12
Opole	Księgarnia „Bestseller”, ul. Wrocławska 16
Poznań	Księgarnia Akademicka „Libra”, ul. Towarnickiego 3
Rzeszów	Księgarnia „Scriptum”, ul. Mazurska 26
Szczecin	Księgarnia Ossolineum, Rynek 6
Wrocław	Księgarnia Towarzystwa Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, pl. Nankiera 15
Wiedeń	Polonische Buchhandlung - Księgarnia Polska, 1070 Wien, Burggasse 22

Dystrybucję czasopisma „**Teksty Drugie**” prowadzi Dom Księgarski Stowarzyszenia Wolnego Słowa, ul. Nowolipie 9/11, Warszawa, tel. 635 96 95. Bieżące numery można też kupować w Wydawnictwie IBL, Pałac Staszica, Nowy Świat 72, pok. 129.

„**Teksty Drugie**” są kontynuacją dwumiesięcznika „**Teksty**” wydawanego w latach 1972-1981 i zawieszonego w stanie wojennym.

Wydanie numeru na zlecenie Instytutu Badań Literackich PAN - Wydawnictwo Przedświt, Warszawa, Al. Ujazdowskie 16/49, tel. 621 67 64.

Druk: **TEBO** ul. Jaśminowa 9, Michałowice k/Warszawy tel./fax 753 60 86

Numer zrealizowano przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury i Sztuki.

W NAJBLIŻSZYCH NUMERACH

Stanisław Balbus

Eros w Rzece Heraklita

Kazimierz Bartoszyński

Dwa modele powieści. Eco i Kundera

Włodzimierz Bolecki

Postmodernizowanie modernizmu

Clare Cavanagh

Formy potoczności. Bachtin – prozaika i liryka

Bogdan Czaykowski

O „Guciu zaczarowanym”, czyli o asymetrii w przyjaźni

Hanna Konicka

Kulturowy sens gatunkowych decyzji Mirona Białoszewskiego

Zdzisław Łapiński

Nowoczesność poetów i filozofów

Krzysztof Mrowcewicz

Żółw, orzeł i łysa kalwińska głowa

Richard Rorty

Dekonstrukcja

Aleksandra Okopień-Sławińska

Wysłowione-niewysłowione-niewysławialne w semantyce utworu poetyckiego