



11

Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria I

11

**Annales
Academiae
Paedagogicae
Cracoviensis**

Studia Historicolitteraria I

pod redakcją
Stanisława Burkota

**Wydawnictwo Naukowe
Akademii Pedagogicznej
Kraków 2002**

Recenzenci

prof. dr hab. Włodzimierz Wójcik

prof. dr hab. Stanisław Żak

Niniejszy numer jest kontynuacją Rocznika Naukowo-Dydaktycznego
Akademii Pedagogicznej Prace Historycznoliterackie
(do roku 2001 ukazały się numery I–XII)

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe AP, Kraków 2002

projekt graficzny Jadwiga Burek

ISSN 1643–6512

Redakcja/Dział Promocji
Wydawnictwo Naukowe AP
31–116 Kraków, ul. Studencka 5
tel./fax (0–12) 430–09–83
e-mail: wydawnictwo@ap.krakow.pl

łamanie Jadwiga Czyżowska
druk i oprawa Wydawnictwo Naukowe AP, zam. 29/02

Bolesław Faron

Polowanie na postmodernistów we wsi Maniowy*

„postmodernizm” jako kategoria typologiczna pozwala zobaczyć zgiełk dwudziestowiecznych tekstów przez zupełnie nową literaturoznawczą lornetkę. Na literaturę wieku XX pozwala spojrzeć z całkiem nowej perspektywy, bo czyż nie może być pokusą odnajdywanie „postmodernistycznych” podobieństw, np. między Gombrowiczem a Białoszewskim, Schulzem a Konwickim, Witkacym a Zagajewskim?

Włodzimierz Bolecki¹

Może i tak być, że importowany głupawy postmodernizm przesłoni nam przemyslenia naprawdę poważne.

Czesław Miłosz²

1.

Szanowni Państwo,
pragnę wszystkich bardzo serdecznie powitać w Zajeździe Czorsztyńskim we wsi Maniowy, w powiecie nowotarskim na konferencji naukowej nt. *Proza polska końca XX wieku. Postmodernizm?* Tym z Państwa, którzy goszczą tutaj pierwszy raz, przypomnę, że wieś Maniowy powstała w XIV wieku, podlegała staroście czorsztyńskiemu, że oprócz rolnictwa ludność tutejsza zajmowała się gancarstwem. Wieś rozłożona wzdłuż Dunajca – w wyniku wybudowania zapory w Czorsztynie została całkowicie zalana. Obradujemy zatem w tzw. Nowych Maniowach, osadzie

* Referat wprowadzający na konferencję naukową *Proza polska końca XX wieku. Postmodernizm?*

¹ W. Bolecki, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, [w:] *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury*, pod red. M. Lubelskiej i A. Łebkowskiej, Kraków 1994, s. 362; W. Bolecki, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*, Kraków 1999, s. 35.

² Cz. Miłosz, *Coś ze „Starej szuflady”*, „Dekada Literacka” 2001, nr 1/2, s. 4

przygotowanej dla ludności wysiedlonej z zatopionych terenów. Historia Zajazdu natomiast jest znacznie krótsza. Powstał on w ubiegłym roku. Nasza tu obecność stanie się zapewne ważnym elementem tworzenia jego legendy.

Teraz parę zdań o koncepcji tego spotkania. Nawiązuje ono do analogicznych imprez, jakie dwadzieścia lat temu organizowaliśmy w Zakładzie Literatury XX wieku. Przypomnę miejsca, w jakich się te konferencje odbywały, a więc Koninki k. Mszany Dolnej, Piwniczna, Czercz k. Kosarzysk, Czarny Potok k. Krynicy. Jest na tej sali kilku uczestników tych spotkań. Potwierdzą oni zapewne, że oprócz walorów i efektów naukowych, dokumentowanych kolejnymi Rocznikami Naukowo-Dydaktycznymi WSP, spełniały te konferencje również istotną funkcję integracyjną.

Niezależnie od wspomnianych nawiązań – obecne spotkanie ma swoją specyfikę. Jest bowiem spotkaniem pokoleń, przyjechało tutaj dwunastu pracowników naukowych: od asystentów, przez adiunktów po profesorów (trzech – wszyscy pełnili rolę „szoferów” na trasie Kraków–Maniowy); sześciu uczestników studiów doktoranckich oraz dwie studentki z V roku filologii polskiej. Mam nadzieję, iż taka konfrontacja warsztatów naukowych, doświadczeń życiowych i sposobów czytania literatury okaże się kształcąca dla wszystkich, że nawet nasz trzyosobowy zespół old-boyów będzie się mógł czegoś nauczyć od najmłodszych autorów referatów. Zakładam, że rozwinie się również tutaj żywa, autentyczna naukowa dyskusja, dyskusja „bez taryfy ulgowej”, bez względu na to, kogo ona będzie dotyczyć.

I jeszcze parę zdań o temacie: *Proza polska końca XX wieku. Postmodernizm?* Zwracam szczególną uwagę na pytańnik przy słowie „postmodernizm”. Nie chodziło zatem o jakieś sztuczne naginanie poszczególnych tekstów do lepiej czy gorzej zdefiniowanego terminu, a raczej o próbę ukazania różnorodnych zjawisk, jakie można obserwować u schyłku ubiegłego stulecia w polskiej prozie narracyjnej. Tam zaś, gdzie, jak w przypadku Manueli Gretkowskiej, twórczość staje się niejako wtórna wobec tego pojęcia – ukazanie, w jaki sposób wciela się ono w materię literacką.

W opublikowanym niedawno wywiadzie Stanisława Dziedzica z Janem Pieszczachowiczem czytamy: „Według mnie – mówi krytyk – najciekawszymi «postmodernistami» byli pisarze już nieżyjący, jak Witold Gombrowicz, Teodor Parnicki, Leopold Buczkowski czy Miron Białoszewski. Stosowali oni chwytły ludzko podobne do postmodernistycznych, tyle, że nie oznaczało to dla nich jałowej, formalnej zabawy, lecz tworzenie wizji świata”³. Wcześniej, w szkicu z 1999 roku, przedrukowanym w książce *Smutek międzyepoki. Szkice o literaturze i kulturze* stwierdził on:

Skoro postmodernizm jest, i skoro wydał w świecie niemało dzieł godnych uwagi, trzeba go traktować poważnie, nawet w tych momentach, kiedy zachęca do niepoważności. Doceniam jego znaczenie, choć nie napawa mnie zbyt dużym zaufaniem jako całokształt. Powiększa smutek międzyepoki, poszukującej mozolnie, ale i nerwowo kluczy ku przyszłości⁴.

³ *Pola nicyje epoki „zdyszaney”*, z J. Pieszczachowiczem rozmawia S. Dziedzic, „Suplement” 2001, nr 2, s. 18.

⁴ J. Pieszczachowicz, *Smutek międzyepoki. Szkice o literaturze i kulturze*, Kraków 2000, s. 546.

W obszernym tekście pt. *Postmodernistyczna wieża Babel* trudno jednak znaleźć jakieś precyzyjne terminy określające tę kategorię. To raczej zbiór dywagacji na temat tej części współczesnej literatury, do której można by „dopasować” termin postmodernizm.

Mimo bogatej już literatury światowej i polskiej, rozpatrującej to pojęcie w aspektach filozoficznych, kulturowych, literackich, jest ono nadal zjawiskiem otwartym, żywym, swego rodzaju „workiem”, w jakim mogą się jeszcze zmieścić różne przedmioty. Bez przesady można powiedzieć, że dyskusja wokół postmodernizmu przypomina toczony ongiś spory na temat psychoanalizy Zygmunta Freuda, koncepcji, która wychodząc z psychiatrii, zapaściła swoje korzenie w kulturę i literaturę nie tylko europejską.

2.

Przywołałem tutaj nazwisko wiedeńskiego uczonego, gdyż refleksja teoretyczna, filozoficzna nad jego teorią miała podobne fazy jak to ma miejsce współcześnie z postmodernizmem. Ze wszystkich polskich prób uporządkowania zjawiska, najbardziej przekonujące, sumujące doświadczenia amerykańskie i europejskie, wydaje mi się stanowisko Ryszarda Nycza, zawarte w książce *Postmodernizm*. Oto, jak w maksymalnym skrócie można streścić poglądy badacza na temat refleksji o postmodernizmie:

- po pierwsze: zainicjowana ona została w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych przez krytykę literacką głównie w Stanach Zjednoczonych,

- po drugie: w latach siedemdziesiątych wykroczyła poza literackie granice na obszar całej artystycznej krytyki: architektura, plastyka, muzyka, fotografia, film, teatr, taniec itp.,

- po trzecie: w latach osiemdziesiątych przekroczyła granice sztuki, stała się ośrodkiem zainteresowania zachodniej myśli humanistycznej: filozofii, estetyki, socjologii, antropologii, ekonomii, politologii, historiografii, archeologii, teologii,

- po czwarte: w latach dziewięćdziesiątych nastąpiło przenikanie idei postmodernistycznych na obszary Europy Środkowej i Wschodniej (były one wcześniej tu podejmowane, ale w dość znikomych granicach)⁵.

Ponieważ dysponujemy wspomnianą antologią przekładów oraz wielu innymi książkami na temat postmodernizmu, czuję się zwolniony tutaj z obowiązku bardziej szczegółowego referowania stanowisk. Zdam zatem tylko krótką relację z ostatnich moich lektur oraz z rekonesansu dokonanego specjalnie przed dzisiejszą konferencją. Skoro określiliśmy ewolucję zjawiska, jego trwanie w czasie od narodzin do dnia dzisiejszego, warto podjąć, choć przez chwilę, próbę określenia zakresu terminu, wskazania, jakich dziedzin dotyczy, z jakimi się zazębia. Zasygnalizowaną

⁵ R. Nycz, *Przedmowa*, [do:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybrał, opracował i przedmową opatrzył R. Nycz, Kraków 1997.

w *Przedmowie* do antologii przekładów definicję rozwinął Ryszard Nycz w książce *Tekstowy świat*. Według niej postmodernizm to:

- „pojęcie kulturowo-cywilizacyjnej epoki następującej po epoce nowoczesności” (zamkniętej umownie gdzieś w latach sześćdziesiątych XX wieku),
- określenie współczesnego „ducha czasu”, stadium kultury i stylu życia,
- „w krytyce artystycznej oraz estetyczno-literackiej funkcjonuje jako nazwa okresu w historii kultury (w szczególności sztuki i literatury) następującego po okresie modernizmu (schyłek XIX w. po lata sześćdziesiąte)”⁶.

Nie byłaby jednak możliwa jakakolwiek definicja pojęcia bez dekonstrukcyjnej strategii analitycznej dokonanej przez francuskiego filozofa Jacques’a Derridę, chociaż w swoich rozważaniach unika on stosowania terminu postmodernizm. Jego szkice *Psyche. Odkrywanie innego* dotyczą dekonstrukcji pojęcia inwencji, rozpatrywanego w szerokim kontekście (pole semantyczne, pojęcia pokrewne, historyczne odmiany i mutacje).

Inwencja – pisze – powinna wyprodukować rozregulowujące instrumentarium, otworzyć przestrzeń perturbacji lub zakłóceń dla wszelkiego, dającego się przypisać statusu. Czy nie ma ona wobec tego charakteru destabilizującego, a nawet dekonstrukcyjnego?⁷

Jean Baudrillard natomiast dokonał szczegółowej analizy kultury współczesnej w kontekście postmodernizmu, wskazał na zagrożenia, jakie niosą cywilizacyjno-techniczne zdobycze. „W opinii Baudrillarda – pisze Nycz – przemieniły one post-industrialny świat społeczny w hiperrealną rzeczywistość, ukształtowaną przez medialne kody i modele, których specjalnością stało się reprodukowanie «symulaków», czyli obrazów świata pozbawionych realnych pierwowzorów”⁸. Takim przykładem na „przestrzeń regeneracji świata wyobraźni” jest dlań Disneyland, który przypomina „fabryki przerobu surowców wtórnych”. Według niego bowiem sny, fantazmaty, kataryczny i legendarny świat wyobraźni dzieci i dorosłych jest pierwszym wielkim zanieczyszczeniem „środowiska cywilizacji hiperrealnej”. „Z postmodernistycznego punktu widzenia – zauważył natomiast holenderski teoretyk historii Franklin R. Ankersmit – celem nie jest integracja, synteza i całość. Uwaga skoncentrowana jest na drobinach”⁹. Wprawdzie stwierdzenie Ankersmita odnosi się przede wszystkim do współczesnych badań historycznych, to jednak – jak sądzę – może być użyteczne w prowadzonych przez nas badaniach historycznoliterackich, w analizie współczesnej prozy. Myślę, że dzisiejsze referaty tę tezę potwierdzą.

Obok Derridy, Baudrillarda wymienić pragnę Zygmunta Baumana (*Ponowoczesność jako źródło cierpień*) z jego przewrotnym szkicem *Kultura jako spółdzielnia spożywców*. Powiada tam: „Kultura jest całą czynnością, procesem – struktura to tyle, co manipulowanie możliwościami”. Jest to sposób na rysowanie kultury: „in-

⁶ R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, wyd. II, Kraków 2000, s. 162–164.

⁷ J. Derrida, *Psyche. Odkrywanie innego*, tłum. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm...*, op. cit., s. 87.

⁸ *Postmodernizm...*, op. cit., s. 13. Zob. tekst: J. Baudrillard, *Procesja symulaków*, tłum. T. Komendant, s. 175.

⁹ F.R. Ankersmit, *Historia i postmodernizm*, [w:] *Postmodernizm...*, op. cit., s. 165.

formacja nie w tym, czym kultura jest, ale w tym, *jak się ona dzieje*". Według niego w kulturze, podobnie jak w spółdzielni produktów, obserwujemy nadmiar znaków, które dopiero podczas konsumpcji mogą się zrealizować, wypełnić znaczeniem, czyli „stać się znakami kulturowymi”. Wyznaczników kultury upatruje Bauman w otworzeniu na przyszłość, w wybieganiu poza każdy porządek zastany lub dokonany¹⁰.

Wspomniałem przed chwilą, że literatura na temat postmodernizmu jest bogata. To prawda. Pojawiają się coraz nowe pozycje, w tym autorów od lat uważanych za teoretyków, kodyfikatorów tej kategorii. Co charakterystyczne, coraz częściej w najnowszych ich pracach możemy zauważyć rozczarowanie, zmianę postaw. Tak jest np. w *Postmodernizmie dla dzieci* Lyotarda, w *Przed końcem* Baudrillarda czy w wspomnianej książce Baumana *Ponowoczesność jako źródło cierpień*.

Postmodernizm, który w latach siedemdziesiątych miał być antidotum na wszelkie bóle XX wieku, który miał umożliwić pełne odbicie problemów współczesnej kultury, który był kreowany jako swoiste intelektualne wyzwolenie, akcentujące względność systemu wartości, jak się okazało po latach, od problemów etycznych uciec nie może. Toteż Baudrillard, który kiedyś uważał, że intelektualista powinien się pozbyć pokusy moralizowania, dzisiaj w *Przed końcem* chce uchodzić raczej za stoika, a nie – jak niegdyś – cynika¹¹. Występuje teraz np. w obronie kultur narodowych: „Każda kultura godna swego miana zatracą się w uniwersalizmie. Każda kultura, która się uniwersalizuje, traci swą indywidualność i umiera”¹².

Pragnę zwrócić jeszcze uwagę na to, jak w *Postmodernizmie dla dzieci* Lyotard definiuje dzieło: „Dane dzieło może stać się nowoczesne tylko wtedy, gdy najpierw jest ponowoczesne. Postmodernizm tak rozumiany nie jest modernizmem u swego kresu, lecz w trakcie narodzin, i stan ten jest czymś permanentnym”. Uważa zatem, że ponowoczesność w ramach nowoczesności usiłuje przedstawić coś, co nie da się wprost przedstawić. Artysta, pisarz pełni rolę filozofa: „tekst, który pisze, dzieło, które realizuje, nie są w zasadzie podporządkowane już ustalonym regułom i nie mogą być oceniane za pomocą sądu stosującego do tego tekstu czy dzieła znane kategorie”. A zatem artysta pracuje bez reguł, po to, „by ustanowić reguły tego, co dopiero *będzie zrobione*”. Prowadzi go to do wniosku: „zadaniem [artysty] nie jest dostarczanie rzeczywistości, ale wynajdywanie aluzji do tego, co daje się pojąć, a nie może być przedstawione”. „Wydać wojnę całości, dawać świadectwa tego, co nie daje się przedstawić, aktywizować poróżnienia, ratować honor poszczególnego imienia”. Deklaruje się przy tym jako przeciwnik wielkich narracji, gdyż – jak twierdzi – sam nowoczesny podmiot uwiądnął. Została bowiem zakwestionowana podstawowa wartość: wszystko, co rzeczywiste, jest rozumne, a wszystko, co ro-

¹⁰ Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 189–190. Jak łatwo zauważyć zarówno tytuł książki Baumana, jak i artykułu *Kultura jako spółdzielnia spożywcza* są swoistą parafrazą tekstu Freuda *Das Unglück in der Kultur*, w następnym wydaniu *Das Unbehagen in der Kultur*, w polskiej edycji z 1995: *Kultura jako źródło cierpień*.

¹¹ Zob. M. Pęczak, *Postmoderniści zmodernizowali się. Głos przedostami*, „Polityka” 2001, nr 14, s. 45–47.

¹² J. Baudrillard, *Przed końcem*, rozmawia Ph. Pelit, Warszawa 2001, s. 21.

zumne, jest rzeczywiste. Stosunkowo dużo przykładów na udowodnienie tej tezy dostarczają mu zdarzenia XX wieku, m.in. Auschwitz¹³.

Lektura tekstu Lyotarda przypomina inne tego typu dywagacje, jak Jerzego Andrzejewskiego (*Z dnia na dzień*): pisać tak, by „nie rządził żaden z góry zaplanowany porządek i żaden cel końcowy, [...] aby dać świadectwo prawdzie i kłamstwu oraz ich dwuznacznym i mglistym pograniczom” oraz Tadeusza Konwickiego (*Pół wieku czyśćca*, rozmowa rzeka): „jest konieczność destrukcji. Podejmuję ją w ten sposób, że ciągle się obawiam, by nie zawiązała się nieprawda. Niech to będzie zatamowane, rozbite, lecz nie kłamliwe”, a także Wilhelm Mach, *Góry nad Czarnym Morzem*: „literatura jest zawsze analizą, dezintegracją zjawisk pełnych i zwartych”¹⁴.

Postmodernizm próbowano zdefiniować w najróżnorodniejszy sposób. I tak np.: Dawid Lodge wymienia pięć strategii: sprzeczność, nieciągłość, przypadkowość, nadmierność, krótkie spięcie – pozwala to unikać przymusu wyboru między metaforycznym (modernistycznym) i metonimicznym (antymodernistycznym) polem literatury; Ihab Hassan – siedem: urbanizm, technologizm, dehumanizacja, prymitywizm, erotyzm, antynomizm, eksperymentalizm; Douwe Fokkema – inkluzywność, rozmyślna nierozróżnialność, nieselektywność, logiczna niemożliwość.

Rozbieżności – jak widać – duże. Toteż Brian McHale (*Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty*) rozróżnia dwie poetyki: modernistyczną, gdzie decydują poszukiwania epistemologiczne, oraz postmodernistyczną preferującą problematykę ontologiczną. „Postmodernizm nie jest postnowoczesny [postmodern], cokolwiek miałyby to znaczyć, lecz następuje po modernizmie; nie przychodzi po *współczesności* [after the present] [solecyzm], lecz po ruchu modernistycznym”¹⁵.

Na gruncie ściśle literackim, a zwłaszcza powieści próbuje rzecz określić Linda Hutcheon (*Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*):

Stosowany w odniesieniu do epiki, termin „postmodernizm” powinien być [...] przeznaczony do opisu powieści, która jest metafikcyjna i zarazem historyczna w swych pogłoskach tekstów i kontekstów przyszłości.

Podkreśla przy tym, że

historiograficzna metapowieść dąży do umiejscowienia się w dyskursie historycznym bez rezygnacji ze swej autonomii jako fikcji. Jest to rodzaj poważnie ironicznej parodii, która osiąga oba cele: interteksty historii i fikcji przybierają równorzędny (aczkolwiek

¹³ J.-F. Lyotard, *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982–1985*, tłum. J. Migasiński, Warszawa 1998, zob. s. 24, 27, 28.

¹⁴ J. Andrzejewski, *Z dnia na dzień. Dziennik literacki 1972–1976*, Warszawa 1988, cz. 1, s. 34; [S. Beres] S. Nowicki, *Pół wieku czyśćca. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Londyn 1986, s. 187; W. Mach, *Góry nad Czarnym Morzem*, [w:] tegoż, *Życie duże i małe. Góry nad Czarnym Morzem*, Łódź 1984, s. 237.

¹⁵ B. McHale, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty*, tłum. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm...*, op. cit., s. 339–340.

nie równy) status w parodystycznym przeformowaniu tekstualnej przeszłości zarówno „świata”, jak literatury¹⁶.

3.

Polska literatura teoretyczna, socjologiczna, kulturoznawcza na temat postmodernizmu jest obszerna, liczy kilkadziesiąt książek, kilkaset artykułów i szkiców. W większości – jak sądzę – znane są one Państwu. Skupię się zatem na przypomnieniu kilku sądów, które wydają mi się najbardziej interesujące. Wśród naszych autorów, piszących na temat postmodernizmu, wyróżnić pragnę Ryszarda Nycza, Włodzimierza Boleckiego, Kazimierza Bartoszyńskiego oraz Zdzisława Łapińskiego. Przywoływany już tutaj parokrotnie Nycz bliski jest poglądom Lindy Hutcheon, która – jak się rzekło – stawiała na parodię i intertekstualność jako ważne elementy konstruujące powieść postmodernistyczną. Jeżeli zatem weźmiemy do ręki książkę Nycza *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, to okaże się, że zarówno kontekstualności, jak i parodii poświęca najwięcej miejsca podejmując próbę zdefiniowania postmodernizmu.

Argument historycznoliteracki wskazuje – pisze Nycz – że gdyby nawet intertekstualność nie miała większego znaczenia dla teorii literatury, to i tak pozostałaby kluczową kategorią opisową jednego z najważniejszych aspektów literatury postmodernistycznej. [...] Obejmują one wszak w równej mierze związki z pozaliterackimi gatunkami i stylami mowy, jak i – nierzadko – intersemiotyczne powiązania z pozadyskursywnymi mediami sztuki i komunikacji (plastyka, muzyka, film, komiks etc.).

W dalszym ciągu definiuje intertekstualność jako

kategorię obejmującą ten aspekt ogółu własności i relacji tekstu, który wskazuje na uzależnienie jego wytwarzania i odbioru od znajomości innych tekstów oraz „architektów” (reguł gatunkowych, norm stylistyczno-wypowiedzeniowych) przez uczestników procesu komunikacyjnego.

Wiele uwagi poświęca parodii jako gatunkowi i jako stylizacji oraz sąsiadującym z nią pojęciom, jak satyra, ironia, kolaż, burleska, trawestacja, pastisz, zaś w relacji parodia a pastisz widzi spór o charakter postmodernizmu¹⁷.

Jedyną i – jak sądzę – najpełniejszą próbę uporządkowania terminu „postmodernizm” w Polsce podjął Włodzimierz Bolecki w studium, od którego zapożyczy-

¹⁶ L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, tłum. J. Margański, [w:] *Postmodernizm...*, op. cit., s. 379 i 380.

¹⁷ R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 82 i 83. W sposób bardziej eseistyczny kwestie intertekstualności określił Umberto Eco: „Odkryłem na nowo to, co pisarze zawsze wiedzieli (i co tyle razy nam powtarzali): książki zawsze mówią o innych książkach i wszelkie opowieści snują historię opowiedzianą” (U. Eco, *Imię róży*. Dopiski na marginesie *Imienia róży*. Warszawa 1987, s. 599).

łem tytuł tego referatu – *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, drukowanym najpierw w książce pamiątkowej ku czci Henryka Markiewicza (*Kryzys czy przełom*), a przedrukowanym w 1999 roku w książce *Polowanie na postmodernistów...* Zwraca on przede wszystkim uwagę na odmienność znaczeniową terminu modernizm na Zachodzie i w Polsce, na inną sytuację cywilizacyjną Ameryki i, powiedzmy, Europy Środkowej; na inną wreszcie sytuację literatury, określoną przez polską historię i polską tradycję. W tym kontekście usiłuje określić pojęcie „modernizm”:

modernizm byłby ideologią panującą od drugiej połowy XIX w., której rdzeniem było przekonanie o ekwiwalentności, a nawet homologiczności rzeczywistości społecznej i twórców artystycznych. Przekonanie to sprowadzało się do formuły, że nowa epoka cywilizacyjna rodzi nową formę artystyczną, a forma dzieła sztuki wynika z jego funkcji¹⁸.

Czym zatem jest postmodernizm? Przede wszystkim odrzuceniem takiej koncepcji literatury. Znużenie nią, jakie można było zauważyć w latach sześćdziesiątych w Stanach Zjednoczonych, zaowocowało nową koncepcją literatury, która cechuje się m.in.:

– odrzuceniem koncepcji jednostylowości i homogeniczności, opowiedzenie się za radykalnym pluralizmem; położenie nacisku na: heterogeniczność, wielostylowość, eklektyzm, rezygnację ze stylistycznych dominant;

– zainteresowaniem historią i tradycją; nawiązaniem do stylu retro, stosowaniem cytatów, powtórek, parodii, kolażu, pastiszy;

– akceptacją ornamentyki i dekoracji;

– zamiast prostoty, funkcjonalności – złożonością, wieloperspektywicznością, wieloznacznością;

– przenikaniem kultury wysokiej i niskiej;

– kultem intertekstualności. „Każde dzieło nawiązuje do dzieł poprzednich, gra z kontekstem i jest ich specyficznym komentarzem”¹⁹.

Ma to różnorodne konsekwencje: rezygnacja z linearności, z kompozycyjnej ciągłości elementów, uprzywilejowanie labiryntowej fabuły, motywów podróży, biblioteki, wielosłowności.

Wartość rozważań Boleckiego polega m.in. na tym, że formułuje on cały szereg wątpliwości, pytań o przydatność terminu postmodernizm w badaniach nad polską literaturą XX w. Oto niektóre z nich:

„postmodernizm” jest niczym innym jak kolejnym historycznoliterackim kostiumem naciągającym na teksty, które wcześniej były ubierane np. w strój „awangardy”, „sylwiczności”, „poetyckości”, „realizmu magicznego”, „romantyzmu”, „symbolizmu otwartego”, „realizmu bez granic”, „dzieła otwartego” etc.

instrumentalne użycie terminu „postmodernizm”, tzn. jako nazwy oznaczającej zbiór innowacyjnych cech dwudziestowiecznych polskich tekstów literackich, niczego nowego

¹⁸ Cyt. za *Kryzys czy przełom...*, op. cit., s. 355.

¹⁹ Ibidem, s. 356.

o tych tekstach nie powie. Stanie się innym nazwaniem takich zjawisk tekstowych, które były do tej pory opisywane za pomocą procedur „tradycyjnego” literaturoznawstwa²⁰.

Gdzie indziej jednak stwierdza:

„Postmodernizm” może zatem stać się w Polsce pojęciem, za pomocą którego – paradoksalnie – historyk literatury będzie albo konserwować dobrze już znane i opisane tytuły, zjawiska i nazwiska, albo też burzyć dotychczasowe, a tworzyć nowe fakty i hierarchie²¹.

Ale literatura polska wyrosła z wyraźnie określonej tradycji kulturowej i historycznej, która nie zawsze musi przystawać do zrodzonej w dwudziestym wieku w krajach o wysokiej cywilizacji technicznej koncepcji postmodernizmu. Ową dychotomię Bolecki widzi tak:

postmodernizm	literatura polska
kult sztuczności	kult autentyczności
dekonstrukcja, fragmentaryzacja	rekonstrukcja, odbudowa
hedoniczne przeżywanie czasu teraźniejszego	przeszłość – przedmiot kultu, przyszłość – stan pożądania
likwidacja ciągłości	pielęgnowanie jej
lekceważenie historyzmu	pielęgnowanie go
kult stereotypów zamiast wartości	wszystko jest wartością
apologia powtórzeń i wtórności	poszukiwanie nowości
obracanie konwencjami	obnażanie konwencji
wyrzeka się wiary	wiara od pokoleń
budowania czegokolwiek od początku	stały składnik świadomości społecznej
nobilizacja kultury popularnej	kultura elitarna

A jaki stąd wypływa wniosek? „Cywilizacja, która stworzyła postmodernizm, jeszcze nie istnieje nad Wisłą”²².

Myślę, że po tym – z zamierzenia skrótowym – przeglądzie poglądów różnych autorów nt. postmodernizmu, przeglądzie, który nie rości sobie pretensji ani do kompletności, ani do obiektywizmu, który wydobywa z istniejącej literatury niektóre aspekty określające zjawisko w aspekcie szerszym, cywilizacyjnym, kulturowym, a także literackim, przeglądzie, który – być może chociaż w części – pozwolił zdefiniować pojęcie, jakim tutaj przez trzy dni będziemy się posługiwać, który równocześnie pozostawił wiele pytań bez odpowiedzi – czas na ogłoszenie polowania na polskich postmodernistów, polowania we wsi Maniowy u podnóża pasma Lubania nad Jeziorem Czorszyńskim. Polowania z naganką²³.

²⁰ Ibidem, s. 363.

²¹ Ibidem, s. 366.

²² Ibidem, s. 365.

²³ Naganka – „napędzanie zwierzyny na stanowiska myśliwych; zespół ludzi (naganiacy), którzy posuwając się tyralierą płoszą zwierzynę i napędzają ją na stanowiska myśliwych. [...] Naganka na lisy, samy, zające. Naganka idzie, rusza. Prowadzić, urządzić nagankę. Polowanie z naganką”. *Słownik języka polskiego. Tom drugi L–P*, Warszawa 1979, s. 275.

The chase after post-modernists in the village of Maniowy

Abstract

It was an opening paper of the academic conference *The Polish Prose of the End of the 20th Century. Post-modernism?*, which was organised by the Institute of Polish Philology in the village of Maniowy at the end of April 2001. To begin with, the history of the village was recalled together with other conferences of this type organised twenty years earlier by the Chair of Literature of the 20th century, which fulfilled an important academic function as well as produced subsequent yearbooks and integrated the academic circles of the Higher School of Pedagogy then. The present session had similar objectives, however, it had its own specific character, too. Twelve academic faculty, six doctorate students and two fifth-year Polish Philology students participated in the conference. The assumption was that such confrontation of various academic workshops, life experiences and ways of reading literature would prove highly educating for everybody.

As concerns the issues indicated in the topic of the conference what attracts particular attention is the question mark beside the word *post-modernism*. It is not about an artificial labelling of particular texts using just one notion, which may be better or worse defined, but it is rather an attempt at depicting diverse phenomena to be observed in narrative prose at the end of the previous century, whereas in cases of secondary output towards this notion, like in the case of Manuela Gretkowska, it is to show how it is incorporated in the literary substance.

The paper presented stages, which the category of post-modernism underwent during the last decades of the 20th century. The presentation was mainly based on the book entitled *Post-modernism* by Ryszard Nycz. Furthermore, it presented the views of Jean Baudrillard, Jacques Derrida, Zygmunt Bauman and Loytard (*Post-modernism for Children*). It brought to attention the fact that similar statements, especially about deconstruction, can be found in Polish writings by Andrzejewski, Konwicki and Mach.

The authors, who are mentioned in the context of vast Polish literature on post-modernism, are Ryszard Nycz, Włodzimierz Bolecki, Kazimierz Bartoszyński and Zdzisław Łapiński. Bolecki is distinguished as the author of the most successful attempt at organising the notion. The text ends with his final statement that 'the civilisation that brought about post-modernism, has not come into being on the Vistula river yet.'

Zbigniew Bauer

O pewnym przypadku autobiografii w polskiej prozie po 1989 roku. Przymiarki do opisu

1. Epizod w Betanii

Mateusz Ewangelista zapisuje takie oto zdarzenie:

Gdy Jezus przebywał w Betanii, w domu Szymona Trędowatego, podeszła do Niego kobieta z alabastrowym flakonikiem drogiego olejku i wylała Mu olejek na głowę, gdy spoczywał przy stole. Widząc to, uczniowie oburzali się, mówiąc: „Na co takie marnotrawstwo? Przecież można było drogo to sprzedać i rozdać ubogim”. Lecz Jezus zauważył to i rzekł do nich: „Czemu sprawiacie przykrość tej kobiecie? Dobry uczynek spełniła wobec Mnie. Albowiem zawsze ubogich macie u siebie, lecz mnie nie zawsze macie. Wylewając ten olejek na moje ciało, na mój pogrzeb to uczyniła. Zaprawdę, powiadam wam: Gdziekolwiek po całym świecie głosić będą tę Ewangelię, będą również opowiadać na jej pamiątkę to, co uczyniła”. (Mat 26, 6-13)

Epizod ten, zwany „Namaszczeniem w Betanii”, inaczej relacjonują pozostali ewangelici: Jan, Marek, a zwłaszcza Łukasz, który wspomina o nim przy zupełnie innej okazji. Nie wdając się w subtelności tych różnic, ani w to, dlaczego akurat ta ewangelia, pierwsza wśród synoptycznych, tyle wagi przywiązuje do pozornie nieistotnego zdarzenia w Betanii, musimy zwrócić uwagę na sens przygany, jaką zawierają słowa Jezusa. W świadectwie Mateuszowym mamy oto znakomity przykład zgoła współcześnie pojmowanych relacji między faktem a tekstem faktu tego dotyczącym – niemal bezbłędne objaśnienie istoty czegoś, co nazywamy dziś *public relations*. Świat utekstowiony – czyli zdarzenie z ostatnich dni ziemskiego życia Jezusa zamienione w głoszenie Dobrej Nowiny – to nie ten sam świat, jaki jawi się oczom uczniów zatroskanych marnotrawstwem niewiasty. To świat podniesiony do rangi, której zdarzenia „same w sobie” nigdy by nie osiągnęły. Pozornie błahy epizod zostaje tu wpisany w system, którego uczniowie jeszcze nie pojmują, albowiem jest on dla nich swoistym „nad-językiem”, jaki dopiero tworzy się w ich przytomności i poniekąd z udziałem ich niewiedzy i ignorancji. Mateuszowe świadectwo – uzna-

wane niemal zgodnie za najbardziej eklezjologiczne wśród relacji synoptycznych – jest bowiem rozpięte między Niepojętym a Oswojonym, między Zdarzeniem a Formą, między nieprzewidywalnością świata a wymiarem Początku i Końca, znanym tylko Jezusowi. Nowy system, nowy sposób mówienia o świecie, musi tym samym wchłonąć w siebie niezrozumienie jako swoisty „negatyw tego, co rozumiałe”. Dobra Nowina – o której mówi Jezus – jest tekstem, którego reguły formować się będą w trakcie tworzenia: jako transformacje, jako skomplikowane metamorfozy form znanych i oswojonych. W tym tekście–systemie uczynek niewiasty z Betanii zyska nowy wymiar. Zostanie „oswojony” jako element Nowego Systemu albo też będzie potraktowany jako punkt graniczny łączący ze sobą dwie sfery, dwa pola znaczeniowe. Jedno – dostępne pragmatycznym uczniom, i drugie – przesłonięte przez pragmatyzm, ale istniejące w zupełnie nieznanym dotąd wymiarze. Ten punkt graniczny to metafora świata, którą ostrożny Mateusz woli przedstawić w trybie mowy niezależnej: „Jezus powiedział, że...” niż wyjaśnić jej ukryty sens, wpisując ją odważnie w poetykę własnej relacji. Mateusz lepiej niż inni ewangelści rozumie bliskość i naturę Nowego Systemu, choć jeszcze się jej boi.

Mechanizmy osławiania świata, jego modele, reguły ustrukturywania, poddawania potwierdzeniu lub fałsyfikacji są produktami języka. Rzeczywistość, z jaką mamy do czynienia, jest światem zmediatyzowanym, przefiltrowanym przez język, a jeszcze lepiej – przez polifoniczną, wielowarstwową sieć różnych języków, jakimi mówi do nas kultura. Owa sieć nie jest jednak czymś wobec rzeczywistości transcendentnym, ale

Mediacyjna reprezentacja nie jest [...] czymś dodanym, o co z zewnątrz uzupełniamy rzeczywistość, lecz czynnikiem dla niej konstytutywnym, warunkującym zarówno sposób poznawania, jak i sposób jej istnienia. Na takiej też idei mediacji – jakkolwiek rozmaicie rozumianej, ale zawsze teleologicznie tożsamej, z ideą Jednego – oparta była właśnie tradycyjna sztuka naśladowania¹.

Innymi słowy: mamy tu do czynienia z sytuacją skomplikowanej gry między tym, co reprezentowane, a tym, co reprezentujące i zarazem wpisane w przedmiot. Zauważmy: w cytowanym fragmencie ewangelii Mateuszowej przedstawiane zdarzenie mogłoby być składnikiem każdej z przypowieści – paraboli. Jednak wówczas tryb opowiadania byłby inny: to Jezus opowiedziałby uczniom zdarzenie z niewiastą, po czym dałby jego wykładnię. Tutaj sytuacja jest inna – oto scena, w której Jezus jest uczestnikiem zdarzenia, podobnie jak uczniowie. Jezus nie daje wykładni: on jedynie zapowiada istnienie systemu, który w przyszłości odsłoni sens zajścia, powierzając utworzenie owego systemu uczniom. Znajdujemy się oto nie tyle wewnątrz znanej już poetyki paraboli, ale – mówiąc nieco nieprecyzyjnie – poetyki metafory „rozgęszczonej”, meta-metafory. Oznacza to, że w metaforę zostaje wpisana nie tyle warstwa interpretacji jej ukrytego sensu (co czyniłoby ją parabolą), ile warstwa zapowiadanego systemu interpretującego, potencjalny metajęzyk ujawnia-

¹ R. Nycz, *Mimetyczna mediacja*, [w:] tenże, *Tekstowy świat*. Kraków 2000. s. 323.

jący owe znaczenia. Dla Mateusza tym systemem jest Kościół: „Izrael w duchu”. Nadużywając nieco reguł sylogizmu moglibyśmy powiedzieć: Kościół jest tekstem – tekst jest Kościołem.

2. Faktografia, autobiografia

Największy problem pojawia się wtedy, gdy zdarzeniami, którym chcemy przypisać metaforyczne sensy, staje się autobiografia pisarza. W obszarze przekazów autobiograficznych stajemy bowiem niemal twarzą w twarz z problemem meta-metafory: z konfliktem między przeczuwanym Nieznanym a doświadczeniem, z zagadnieniem oswojenia w porządku form uznawanych za zużyte i nieproduktywne oraz z warstwą potencjalnego metajęzyka, tłumaczącego całość owych skomplikowanych i wielopłaszczyznowych relacji.

Naturę takich relacji tak przedstawia Paul de Man:

Uznając autobiografię za gatunek, nadaje się jej status literacki wyższy niż ten, który przysługuje reportażowi, kronice czy wspomnieniom, i przyznaje jej miejsce, choć jest to miejsce skromne, w kanonicznych hierarchiach w obrębie głównych rodzajów literackich. [...] A że pojęcie gatunku obejmuje funkcję zarówno estetyczną jak historyczną, w grę wchodzi tu nie tylko dystans chroniący autora autobiografii od jego doświadczenia, ale także możliwa jedność estetyki i historii. [...] Czy autobiografia może być pisana wierszem? Nawet wśród najnowszej daty teoretyków autobiografii są tacy, którzy kategorycznie zaprzeczają takiej możliwości, choć nie podają powodów, dla których nie miałyby to być możliwe. [...] Autobiografia wydaje się opierać w sposób mniej ambiwalentny niż fikcja na faktycznych i potencjalnie dających się zweryfikować wydarzeniach. [...] Czyż jednak jesteśmy pewni, że autobiografia pozostaje w takiej zależności od swego odniesienia, jak fotografia od swego przedmiotu czy (realistyczny) obraz od swego modelu. Zakładamy, że życie rodzi autobiografię, tak jak jakiś czyn rodzi skutki; czyż nie możemy przyjąć – jako równie uzasadnionego – założenia, że przedsięwzięcie autobiograficzne może samo tworzyć życie, decydować o nim i że wszystko, co autor czyni, poddyktowane jest technicznymi wymogami portretowania samego siebie, a zatem że określają to – we wszystkich aspektach – możliwości obranego przezeń środka wypowiedzi?²

Uwagi de Mana mają wymiar nie tylko teoretycznoliteracki czy antropologiczny; mogą być podstawą rozważań o związkach epistemologicznych i etycznych aspektów przekazu autobiograficznego. Skomplikowana biografia samego de Mana sugeruje, że gdyby on sam spisywał własne dzieje życia, musiałby (albo raczej – chciał) wpisywać je w inne niż „naturalny”, „historyczny” porządk: w etos uczonego, w model przeżycia estetycznego czy badawczego. Pozostawałoby jednak nierozstrzygnięte pytanie: czy te porządki są wobec dziejów życia flamandzkiego badacza zewnętrzne, uprzednie, transcendentne czy też są częścią życia, które bez nich było-

² P. de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, pod red. R. Nycza, Gdańsk 2000, s. 107. 108. 109.

by po prostu życiem kogoś innego? Patrząc na rzecz z innej strony, moglibyśmy zapytać: dlaczego w dziele biograficznym istnienie takich zewnętrznych porządków, systemów, modeli czy paradygmatów interpretacyjnych zupełnie nas nie dziwi – natomiast w momencie, gdy narrację konstytuuje (na różnych poziomach) pierwiastek autobiograficzny, porządki podobne traktujemy jako obcy wtęt? Czy autor przekazu autobiograficznego ma prawo „estetyzować” siebie samego i jakie są granice tego prawa? Czy w ogóle jesteśmy w stanie napisać własną autobiografię bez odwoływania się do takich porządków? Przecież każde ujętykowanie świata jest jego swoistą estetyzacją: wymaga oddzielenia przedmiotu i podmiotu poznania – oddzielenia ujawniającego się właśnie na poziomie tekstu jedynie po to, by uzmysłowić nam ich tożsamość. Nie mamy możliwości stanąć poza światem – zupełnie nadzy, pozbawieni pamięci, wyzbyci umiejętności odnoszenia tego świata do tego, co znamy: subiektywne poznawanie rzeczywistości jest zarazem przedmiotem poznania, jest częścią tej rzeczywistości. Odnosi się to również do tekstów autobiograficznych³.

Tymczasem to właśnie porządki autobiograficzne zaczynają dominować w tzw. nowej prozie polskiej po 1989 roku. Dotyczy to zarówno pisarzy debiutujących po przełomie, jak też starszych: Konwickiego, Szczypiorskiego, Odojewskiego, Hena, Różewicza, Myśliwskiego. O ile jednak w prozie tego nurtu tworzonej przez starsze pokolenie pojawia się – analizowana m.in. przez Ryszarda Nycza – „sylwiczność”, a więc manifestacyjna niespójność, owa *formlose Form*, o tyle w przypadku pokolenia debiutującego w atmosferze przełomu mamy do czynienia ze zjawiskiem o wiele bardziej skomplikowanym. Przemysław Czapliński pisze:

Konsekwencją etyzmu i prezentyzmu, dwóch filarów legitymizacyjnych literatury lat 1976–1989, było podporządkowanie sztuki zasadom moralnym oraz swoiste uwięzienie literatury w terażniejszości i doraźnych kryteriach ważności, dalej, jałowość poznawcza i niemożność przeciwstawiania się odbiorcom (krytykowania społeczeństwa, które znalazło się w opresji). Doprowadziło to – zwłaszcza prezentyzm – do porozumiewania się na poziomie oczywistości, do paradoksu zbędnej komunikacji⁴.

Istotnie: ważność komunikacji próbowano przywrócić poprzez ujawnienie jej zbędności; ważność mimesis – poprzez ujawnienie braku szans reprezentacji; sensowność znaków – poprzez podważenie systemowości kodu literatury. Fragmentaryczność narracji, specyficzna „anomia” jej struktury, centonowość i sylwiczność miały być sygnałem uwięzienia w świecie i zarazem sygnałem stłumionych potencji literackości, tkwiących w „klasycznych” układach fabularnych niemożliwych do zrealizowania z powodu zewnętrznych uwarunkowań.

To, co miało być stylem, szybko stało się wędzidłem i wspomniana „centonowość” czy „sylwiczność” zaczęła być postrzegana przez sporą część krytyki jako

³ Por. S. Morawski, *O swoistym procesie estetyzacji kultury współczesnej*, [w:] *Estetyczne przestrzenie współczesności*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Warszawa 1996.

⁴ P. Czapliński, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*, Kraków 1997, s. 110.

tendencja do sztucznego poszerzania pojemności gatunku powieściowego kosztem znaczenia. Sprawdzian autentyzmu, tkwiący w poetyce autobiografii przestał wystarczać: każda, nawet najbardziej pasjonująca autobiografia ujęta w wędzidło „sylviczności” (co brzmi jak paradoks!) zamieniała się w komunikat niekomunikujący, w przekaz skierowany w pustkę. Po prostu wszyscy wiemy, zwłaszcza po doświadczeniach dwudziestowiecznych, że nasz świat jest rozbity; powtarzanie tego kolejny raz nie ma sensu. To ma na myśli Czapliński, pisząc o „zbędnej komunikacji”. Wspominając o różnicach między debiutanckim tomem Jerzego Pilcha *Wyznania twórcy pokątnej literatury erotycznej* (1987) a *Spisem cudzołóżnic* (1993) zauważa, że w pierwszym dominuje doznanie „bełkotu” i chaotycznych strumieni znakowych płynących z rzeczywistości, w drugiej zaś wyraźnie zostaje ono zastąpione przez przekonanie o istnieniu systemu zamieniającego te wezbrane rzeki w pewne porządki semantyczne o ściśle wyznaczonych brzegach. Systemowi temu odpowiada metafora księgi, lektury, powieści, narracji, epiki, nawet druku⁵. To dowartościowanie środków komunikowania, komunikacyjnych kanałów i zmaterializowanych komunikatów, jest z całą pewnością efektem zinterioryzowania przez pisarza (a także przez innych twórców, młodszych od Pilcha) nowej sytuacji komunikacyjnej, w jakiej uczestniczy polska kultura. To zapewne jeden – może nie najistotniejszy, niemniej wyraźny – sygnał przemiany w polskiej prozie: komunikacja oto przestała być zbędna.

O ile jednak w prozie przed 1989 rokiem opozycja rzeczywistości i możliwości ekspresji tej rzeczywistości, czyli przedmiotu i tekstu była rozwiązywana poprzez destrukcję tekstu stanowiącą korelat niekoherentnego (czyli niewyraźnego) świata, o tyle po 1989 roku opozycja ta zmienia się całkowicie. Księga staje się polem nieograniczonej wolności: słowa zbliżają się do siebie domagając się połączenia, znaczące odchodzi od warstwy znaczonego po to, by stworzyć swoje, autonomiczne światy, dla których należy teraz znaleźć odpowiedniki w świecie. Jak pisze Magdalena Tulli: „Nie wydarzy się nic, czego nie można nazwać, a wszystko, co można nazwać, wydarzy się prędzej czy później”⁶.

W języku współczesnej logiki (i ontologii), która niezwykle wiele zawdzięcza z jednej strony Ludwigowi Wittgensteinowi, z drugiej – Martinowi Heideggerowi może to brzmieć następująco:

Dla tworzenia i obcowania ze światem przedstawionym w dziele literackim [...] konieczne jest dokonanie założenia, że podmiotom zdania powinien przysługiwać status bytu. Niezależnie od charakteru tego ostatniego. Istnienie literackie jest [...] rozpostarte między tym ontologicznym postulatem a materialnym zapisem wypowiedzi w formie znaków graficznych. Tego rodzaju byty nie istnieją niezależnie od umysłu. Ich własności i przestrzeń ontologiczną w danym dziele tworzy z jednej strony utrwalony zapis, z drugiej – czynność lektury, bądź mówienie i słuchanie⁷.

⁵ Ibidem, s. 125–126.

⁶ M. Tulli, *Sny i kamienie*, Warszawa 1995, s. 72.

⁷ E. Rosiak, *O zabawie logiką w literaturze*, „Sztuka i Filozofia” nr 17 (1999), s. 72.

A nawet więcej: oznacza to akceptację tyranii systemu wypowiedzania (językowego oraz ujęzykowanej kultury) nad bytem, obrazu nad rzeczą, reprezentacji rzeczywistości (słownej, obrazowej) nad rzeczywistością samą. Oznacza to wejście na drogę rozumowania, która uzasadnia i legitymizuje – poprzez odniesienia literackie – Baudrillardowską koncepcję simulaków⁸.

Wprowadźmy to teraz w obszar literatury autobiograficznej lub zabarwionej elementem autobiografii; stanowi ona zdecydowaną większość produkcji literackiej po 1989 roku. Stałoby się wówczas wobec sytuacji, która mogłaby zostać nazwana następująco: podmiotem wypowiedzi jest producent wiedzy o systemach porządkujących daną wypowiedź. Są to systemy jedynie potencjalne, istniejące poniekąd na „stykach” świadomości nadawcy i odbiorcy, bowiem przekraczające obszary dla nich wspólne. Są to systemy zaledwie „przeczuwane”, osadzone na prawach milczącej umowy „paktu autobiograficznego”⁹, wzmocnionych poczuciem tożsamości doświadczenia kulturowego (lub przeciwnie: doznaniem ich obcości). Z taką sytuacją mamy do czynienia w cytowanym na wstępie tego szkicu zapisem z świadectwa Mateuszowego.

Nie są to już tylko reguły intertekstualności opisane np. przez Michała Głowińskiego¹⁰ ani reguły presupozycji omówione np. przez Jonathana Cullera¹¹. To są reguły interpretacji świata, jego faktów, jego zdarzeń, jego osób i procesów traktowane jako „mogące się wydarzyć”, bowiem pojawiające się jako efekt zwarcia pól znaczeniowych poszczególnych słów, zdań i segmentów wypowiedzi. W plan narracji autobiograficznej zostają włączone nieoczekiwane sądy, opinie, pojęcia, a nawet całe sekwencje należące do mitów, klisz pojęciowych, stereotypów – słowem do historii zbiorowości. To, co jednostkowe zostaje zinterpretowane poprzez rozmaite ekwiwalenty „systemów”, by natychmiast wystąpić w roli przeciwnej: sędziego, kpiarza i ironisty wobec przejawów zbiorowej świadomości.

Mamy tu do czynienia z osobliwą składnią opowiadania autobiograficznego, które zmierza do anihilacji podmiotu czynności narracyjnych. Mówiąc „anihilacja podmiotu” mam na myśli stopniowe zacieranie się substancjalności podmiotu na rzecz jego „ujęzykowania”. Oto w pewnym momencie zaczyna on istnieć jedynie w słowie – i wobec słowa. Taki zabieg jest możliwy jedynie w tekście i poprzez tekst. Wymaga to stworzenia takiej sytuacji komunikacyjnej, w której odbiorca uznaje przestrzeń języka i literatury za byt substancjalny, czyli... uznania rzeczywistości za fikcję.

⁸ J. Baudrillard, *Simulations*, (wg przekł. ang.), New York 1983.

⁹ Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przeł. A.W. Labuda, „Teksty” 1975, nr 5.

¹⁰ M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 75 i nast.

¹¹ J. Culler, *Presupozycje i intertekstualność*, tłum. K. Rosner, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3.

3. Problem tożsamości – czyli: jak ja jestem?

Jérôme Bruner pisze:

Jestem konstruktystą i wierzę, że konstruujemy czy też ustanawiamy świat, wierzę również, że „ja” jest konstrukcją, rezultatem działania i symbolizacji. Podobnie jak Clifford Geertz i Michelle Rosaldo myślę o „ja” jako o tekście mówiącym o tym, jak ktoś jest usytuowany wobec innych i świata – o tekście kanonicznym, mówiącym o władzach, umiejętnościach i dyspozycjach, które zmieniają się, kiedy zmienia się czyjaś sytuacja, od młodości po starość, od jednego rodzaju usytuowania do innego. Interpretacja tego tekstu *in situ* przez jednostkę jest jej odczuciem „ja” w owej sytuacji¹².

Przecucie możliwości scedowania substancjalności „ja” na tekst ma Kazimierz Brandys, gdy sugeruje:

A można by pójść dalej: złamać umowę, stworzyć rzekomy autentyk samego siebie, wkroczyć ze swymi prawdziwymi personaliami i stać się własną fabułą. Otwierałyby się perspektywy nowej fikcji: konstruowany zapis – pamiętnik, w którym proporcje zmyślenia i prawdy byłyby tylko przesunięte; główną postacią stałby się autor, jego zbeletryzowana świadomość, czyli umiejętnie obnażające się *ja*. A więc autopowieść, pamiętnik na niby, gdzie pomysł, sen lub wspomnienie byłby tym, czym dawniej była akcja. Bowiem *ja* nie ma akcji, *ja* może jedynie ową akcję wymyślać!¹³

Brandys, mimo przekonania o nowatorstwie swojego pomysłu, nie wykazuje tu jeszcze świadomości postmodernistycznej: po pierwsze nie podejrzewa czytelnika, że rozszyfrowałby jego strategię. Po drugie: „ja” właśnie „ma akcję”, bowiem ową akcją jest wymyślanie akcji, zacieranie – lisim zwyczajem – własnych tropów! Akcję zastępuje w takim pomysle świadomość tekstotwórstwa, świadomość metatekstowa i świadomość intertekstualna.

Trzydzieści kilka lat później taka deklaracja nikogo by już nie dziwiła. Brandys jest, mimo wszystko, modernistą: sądzi, że istnieją jakieś transcendentne wobec tekstu porządki, pozwalające oświetlać go z różnych perspektyw, ujawniać wewnętrzne „szwy” lub luki i nadawać im walory estetyczne. Trzydzieści parę lat później nikt z młodych pisarzy takiego optymizmu nie podzielił: to nie autobiografia pozwala się zasztyfrowywać w literaturę, ale przeciwnie: literatura pozwala rozszyfrowywać autobiografię¹⁴.

Możemy zatem stwierdzić, że autobiograficzne powieści powstające po 1989 roku są nieustannym rozszyfrowywaniem autobiografii – traktowanej jako tekst o zatartej czytelności, jako palimpsest (by zastosować znaną terminologię Genette’a)

¹² J. Bruner, *Actual Minds. Possible Worlds*, Cambridge Mas. 1986; cyt. za: R. Nycz, *Tropy „Ja”*, [w:] *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, pod red. D. Śnieżki, Warszawa 1996, s. 51; także: J. Bruner, *Życie jako narracja*, „Kwartalnik Pedagogiczny” 1990, nr 4.

¹³ K. Brandys, *Rynek*, Warszawa 1968, s. 150.

¹⁴ J. Klejnocki, J. Sosnowski, *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu”*, Warszawa 1996, s. 112 i n.

– poprzez inne teksty, traktowane jako swoisty „nad-system”: teksty należące do kultury, literatury, do zbiorowej mitologii. To jest nie tyle „śmierć podmiotu”, ile jego metamorfoza, jego przeistoczenie się w postać językową, jego utekstowienie. Zatarcie tożsamości – w perspektywie estetyki postmodernistycznej – nie oznacza kapitulacji: akt zacierania śladów jest składnikiem poznawania świata i odwrotnie: poznawanie świata jest zacieraniem jego wyrazistości, rozpuszczaniem szczegółu w potencjalnym, przeczuwanym „nad-systemie”. Literaturoznawcza strategia dekonstrukcjonistyczna osiąga tu swoiste potwierdzenie w taktyce pisarskiej¹⁵.

Dlaczego tak się stało, że różne odmiany autobiografizmu, który, zważywszy potraktowanie podmiotu w takich przekazach, można by nazwać „neo-autobiografizmem” zyskały aż tak wysoką rangę w prozie po 1989 roku? Można tu sformułować kilka hipotez:

– po pierwsze: jest to wykorzystanie sytuacji „otwarcia” tekstu własnej biografii na uwolniony z opresji tekst Księgi. W tej perspektywie własne życie można już zamienić na tekst bez obawy o wszelkie otamowanie owego tekstu;

– po drugie: większość pisarzy debiutujących lub wydających swoje „książki pierwsze” po 1989 roku formowała się w sytuacji, gdy tekst ograniczały zewnętrzne granice. Rzeczywistość i tekst stanowiły dwa różne, na ogół rozłączne, światy i tekst mógł wyrażać niewyraźne jedynie poprzez autodestrukcję, przez chaos, przez manifestacyjną antysystemowość;

– po trzecie: oczekiwanie Wielkiej Przemiany skłania debiutujących po 1989 roku autorów do bezustannego stawiania w stan oskarżenia tego, co „jest w nas” – systemów poznawczych, stereotypów, zdolności tworzenia intertekstualnych powiązań, ujawniania metaforycznej siły oddziałujących na siebie segmentów wypowiedzi itd. Inaczej: to stawianie w stan oskarżenia własnych władz poznawczych, zdolności porządkowania i waloryzowania rzeczywistości, wywiedzionych przeciw z czasów „przedprzełomowych”. To pytanie: ile nas jest w nas, ile mnie – we mnie? To dlatego samo poznanie świata staje się przedmiotem przedstawienia i dlatego „ja” autobiograficzne przetwarza się w autoteksty, w autoświadomość tekstualną. Efektem tej strategii staje się estetyzacja świata, stylistyka, którą chcę tu – za Susan Sontag – określić jako „kamp”.

4. Estetyka „kampu”

Pojęcie „kamp” nie jest dobrze znane, ani tym bardziej ugruntowane wśród badaczy postmodernistycznej wrażliwości artystycznej. Wspomina o nim Bogdan Baran w swojej książce, dwa obszernie szkice poświęciły mu Ewa Grzeszczyk oraz Maria Gołębowska¹⁶. Najstarszą pracą, i poniekąd wyjściową dla rozważań badaczy

¹⁵ Por. K. Bartoszyński, *Podmiot literacki – konstrukcje i destrukcje*, [w:] *Ja, autor...*, op. cit., s. 22 i n.

¹⁶ B. Baran, *Postmodernizm*, Kraków 1992, s. 140–142; E. Grzeszczyk, *Camp*, „Kultura i Społeczeństwo” 1997, nr 3; M. Gołębowska, *Kamp jako postawa estetyczna – o postmodernistycznych uwikłaniach*,

z lat 90. jest esej Susan Sontag, przetłumaczony u nas przeszło dwadzieścia lat temu: *Notatki o kampie*¹⁷. Sontag wskazuje własne inspiracje w powieści Christopha Isherwooda *Świat po południu* (1954), jednak stwierdza, że sposób, w jaki Isherwood potraktował to zjawisko (styl? sposób bycia? estetykę?) zanadto określa jego ramy, sprowadzając je wyłącznie do sfer homoseksualistów i transwestytów (ale swoje myśli zawarte w szkicu dedykuje Oskarowi Wilde'owi...).

Pojęcie to wywiedziono z przymiotnika angielskiego *camp*, określającego „zachowania i gesty nacechowane emfazą”; nieco później zachowania „próżne”, styl bycia „niestosowny, zniewieściały”. Równie dobrze można słowo to wywieść z francuskiego *se camper*, co znaczyło dla Anglika: „miłe ostentacyjne i afektowane zachowanie”. W *Encyclopedia of Homosexuality* (1990) *camp* znaczy: „zachowywać się w sposób śmiały, pyszczyć się, wystawiać siebie samego na pokaz”¹⁸. Sontag wszakże proponuje, by słowo „kampus” oderwać od uwarunkowań środowiskowych i traktować jako pewną uniwersalną kategorię estetyczną i etyczną, mimo że jej źródła istotnie można by szukać głęboko w przeszłości: np. w sztuce baroku. Wykryształizowanie się jednak postawy „kampusowej” jako uświadomionego w pełni stylu zachowań wobec świata przypada na przełom wieków XIX i XX; odnajdziemy ją w modernistycznym dandyzmie i wśród paryskich flaneurów¹⁹. Sontag, mimo że stara się nadać opisywanemu przez siebie pojęciu charakter antropologiczny i uniwersalizujący, nie może się pozbyć skłonności do opisywania w kategoriach kampu nowoczesnej sztuki, obyczajowości, strojów, architektury, muzyki, filmu, rozmaitych przedmiotów i wytworów kultury masowej. O literaturze niewiele w jej eseju. Jest w nim jedno zdanie, które o wiele lepiej niż inne oddaje to, czym jest kampus:

Kampus widzi wszystko w cudzoświecie. Nie lampa, ale „lampa”, nie kobieta lecz „kobietka”. Dostrzegać kampus w przedmiotach i ludziach to pojmować Bycie-jako-granie-Roli. W ten sposób metaforę życia jako teatru przenosi się w sferę wrażliwości²⁰.

Chodzi więc o to, że – według estetyki czy też wrażliwości kampu – nic nie istnieje jako „byt *en soi*”: jest traktowane zawsze w perspektywie ironicznej, dwoistej, od zewnątrz i od wewnątrz jednocześnie. Status takich bytów jest podejrzany, niepewny, postrzegany jako swoiste „uwikłanie przedmiotu w akty poznawcze” i na odwrót: „jako uwikłanie aktu poznawczego w przedmiot poznania”. Kampus jest zatem postawą estetyczną, która pozwala

„Sztuka i Filozofia” 1999, nr 17; w tym ostatnim eseju bardzo ciekawe rozważania na temat związków między estetyką „kampusową” a telewizją.

¹⁷ S. Sontag, *Notatki o kampie*, przeł. W. Wartenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9.

¹⁸ E. Grzeszczyk, *Campus*, op. cit., s. 155–56.

¹⁹ Por. znakomity szkic A. Zeidler-Janiszewskiej *O konsekwencjach miejskiej nudy. Inspiracje Waltera Benjamina i Siegfrieda Krakauera w badaniach nad genezą masowej rozrywki*, [w:] *Nuda w kulturze*, pod red. P. Czaplńskiego i P. Śliwińskiego, Poznań 1999, s. 333 i nast.

²⁰ S. Sontag, *Notatki o...*, op. cit., s. 312.

przy zawieszeniu sądów moralnych czy poznawczych – angażować się w różne zdarzenia własnego życia tak, by czerpać z nich maksimum satysfakcji estetycznej. Postawa ta wymagała od osoby jej hołdującej pewnego określonego sposobu bycia – przeżywania sytuacji, w której uczestniczy się z pozycji obserwatora, niejako przyglądania się faktom i specyficznego delektowania się nimi²¹.

Gdybyśmy poszukiwali najbardziej obrazowej metafory dla wyrażenia natury kampu, to byłaby nim – jak sądzę – figura lustra w lustrze. W figurze tej zawiera się bowiem „sztuczność” (nikt przecież nie przeciwstawia lustra lustru w życiu potocznym), gra zewnętrżności i wewnętrzności, radość z obcowania z „dziwnością”, dialektyka tekstu i metatekstu (lustra i obrazu lustra), zmediatyzowania rzeczywistości i rzeczywistości *in esentia*. Byłaby w tej figurze również „nadmiarowość” i radość bezużyteczności, a także radość z możliwości przeżywania radości oraz ironiczna uwaga, że nikt, kto dorosły, nie bawi się w takie gry...

W estetyce czy też wrażliwości kampu odbija się tak charakterystyczna dla postmodernizmu estetyzacja życia codziennego. Jean Baudrillard pisze:

Hiperrealna jest dzisiaj sama rzeczywistość. Surrealizm jako pierwszy odkrył, że najzwyczajsza rzeczywistość może się stać surrealna, lecz dotyczyło to jedynie pewnych szczególnych chwil, związanych ze sztuką i wyobraźnią. Dzisiaj cała codzienna rzeczywistość – polityczna, społeczna, historyczna i ekonomiczna – wchłania w siebie iluzyjny aspekt hiperrealizmu. Żyjemy estetycznym złudzeniem rzeczywistości [...]. I tak oto okazało się, że sztuka żyje wszędzie, ponieważ sztuczność tkwi w samym sercu rzeczywistości. Zarazem jednak okazało się, że sztuka jest martwa, zarówno dlatego, że zanikła charakterystyczna dla niej transcendencja, jak i dlatego, że sama rzeczywistość, całkowicie nasączona estetyką, która jest nieodłączna od własnej struktury, zlała się w jedno ze swoim obrazem²².

Obserwuję siebie, jak obserwuję siebie, jak obserwuję siebie... itd. Maria Gołębiwska dodaje:

Kampem jest to, co ekstrawaganckie w sposób konsekwentny i pełen pasji, czyli konsekwentnie estetyczne przeżywanie świata, które zarazem nakazuje wykraczać poza to, co powszechnie uznane i przyjęte. Wyraża on zwycięstwo stylu nad treścią, estetyki nad moralnością i ironii nad powagą [...]. Wpisuje się w całą ogromną tradycję wysublimowanego estety, który wartościom estetycznym stara się poddać inne rodzaje wartościowania, w tym osąd moralny. Kamp jawi się więc jako wyraz pewnego rodzaju wrażliwości, [...] postawy aksjologicznej i światopoglądowej, typowej dla postmodernistycznej współczesności, [...] jako dominanta stylistyczna dotyczy oglądu, percepcji czy rozpoznawania świata, sposobu jego widzenia prymarnie zdominowanego przez sąd smaku – osąd estetyczny²³.

²¹ M. Gołębiwska, *Kamp jako...*, op. cit., s. 28.

²² J. Baudrillard, *Simulations*, op. cit., s. 148, 151.

²³ M. Gołębiwska, *Kamp jako...*, op. cit., s. 30, 32, 33.

Estetyczna staje się polityka, estetyczny staje się seks, estetyczny staje się np. alkoholizm, głód papierosowy lub narkotykowy; estetyczna jest twarz lubianego lub nielubianego polityka, kolor jego skarpetek lub koszuli, pryszcz na nosie, chudy zadek pani od polskiego. Według Gołębowskiej:

Kamp, tak trudny do określenia przy pierwszym oglądzie, okazać się może elementem kultury współczesnej, który najlepiej łączy sprzeczności postmodernizmu:

- zaangażowany i zdystansowany;
- w celu zmanifestowania jednostkowości zawsze odnoszący się do wciąż obecnych wzorów powszechnie przyjmowanych, z zawsze obecną tradycją traktowaną prześmiewczo;
- łączący ostentację z tym, co niewymuszone;
- przyznający prymat estetyczności, jednak bez absolutyzacji estetycznych wartości i poszukiwania doskonałości;
- negujący podział na kulturę wysoką i popularną, wprowadzający specyficzny rodzaj zdystansowanego wyalienowania²⁴.

Można by tu wprowadzić drobną, ale istotną korektę: tradycja wcale nie jest tu traktowana prześmiewczo, co najwyżej z poczuciem ironicznego dystansu – parodia nie jest „kampowa” (tak przynajmniej wydaje się twierdzić Sontag). I wreszcie rzecz dla naszych rozważań najważniejsza: kamp to zjawisko typowo miejskie; zwracają na to uwagę wszyscy piszący o tym typie wrażliwości. Jest to również zgodne z opisem flaneura, jaki znamy choćby z tekstów Charles’a Baudelaire’a, Waltera Benjamina czy Georga Simmla²⁵. Zwraca uwagę na tę okoliczność również Sontag, zauważając, że wszystko, co kampowe, jest zarazem miejskie. „Tekst miasta” okazuje się tu nadsystemem regulującym wszelkie postawy wobec obserwowanej rzeczywistości. Nawet jeśli poprzez kamp spoglądamy na wieś, na małe miasteczka, na rubasznosc i prostactwo – jest to „miejska pastoralność”.

Estetyzacja banalności, brutalności, głupoty, otępienia, pychy, kłamstwa, prymitywizmu odbiera scenom, ludziom, zjawiskom, a nawet całym ich sekwencjom – poddany porządkowaniu w narracji – walor wyłącznie etyczny. Zdjęcie z narracji jarzma „etyzmu” to zarazem uwolnienie jej z rozmaitych atrybucji, którym bywała poddawana w trakcie kształtowania się wizerunku ponowoczesnej prozy. Narrator nie musi być „zaangażowany” – przeciwnie: jego cechą jest chłodny, ironiczny dystans, nawet wtedy, gdy narracja jest pierwszoosobowa, nawet wtedy, gdy znajduje się we wnętrzu przedstawianego świata. „Władza sądenia” tkwi w stylu narracji, a nie w jej morfologii: w języku, a nie w makrostrukturach opowiadania. Kamp to perspektywa tekstu, a nie perspektywa narracyjna: w ten sposób woła nadawania światu wymiaru estetycznego wzmacnia się, narasta do poziomu, na którym następuje całkowite „odrealnienie” przedmiotu przedstawienia. Pozostaje czysta przy-

²⁴ Ibidem, s. 34.

²⁵ Por. M. Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, przeł. P. Czapliński i J. Lang, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1997, s. 315–324.

jemność obcowania z tekstem, a nie ze zdarzeniami; ze stylem – a nie rzeczami, które przy pomocy tego stylu chcemy wyrazić. Roland Barthes pisze:

Oto czym jest inter-tekst: niemożliwością życia poza nieskończonym tekstem – czy będzie on Proustem, czy gazetą codzienną, czy ekranem telewizyjnym; książka tworzy sens, sens tworzy życie²⁶.

Warto tu zwrócić uwagę, że w prozie polskiej lat 70. dominował – a niekiedy stanowił główny schemat narracyjny – motyw „drogi”, „wędrowki”. Był to motyw o romantycznym, a może nawet jeszcze antycznym i średniowiecznym rodowodzie, czyniący z bohatera takich opowieści postać w miarę „spójną” (czynnikami nadającym mu koherencję były zewnętrzne wydarzenia). Było to poszukiwanie „przygody”, czegoś, co zmieni życie, wstrząśnie jego nudnym fundamentem, doprowadzi bohatera do sytuacji granicznych, do ostatecznych wyborów. W prozie lat 90. motyw ten został zastąpiony przez nieśpieszną przechadzkę, przez niekończące się łącznie w kręgu doskonale znanych miejsc, spotkanie wciąż tych samych twarzy, patrzenie – pozbawione i odrazy, i zachwytu – na te same detale miejskiego (lub wiejskiego) pejzażu. To właśnie postać flaneura – pozornie zaangażowanego w to, co widzi, ale w gruncie rzeczy obojętnego, zamkniętego w świecie własnego „ja”. Walter Benjamin pisze o pisarzu swoich czasów:

Miał w sobie coś z mima, zobowiązanego grać rolę pisarza przed giełdą i społeczeństwem, które nie potrzebuje już autentycznego pisarza i daje mu pole gry wyłącznie jako mimowi²⁷.

Doprawdy: bardzo to współczesne rozpoznanie i bardzo sugestywnie oddające „pokomunistyczne” warunki kultury.

5. Dygresja genologiczna: felieton

Flaneuryzm, kamp, estetyzacja życia w duchu dandyzmu – wszystko to kieruje nas w czasy, kiedy sukcesy odnosił gatunek tak istotny dla prasy drugiej połowy XIX i całego XX wieku: felieton. Można by więc zapytać: dlaczego właśnie ten gatunek wiązać można ze światopoglądem, który pobieżnie omówiłem wyżej? Felieton do ducha postmodernizmu raczej nie pasuje: duch ten wyraża się, jak przekonują nas liczne prace teoretycznoliterackie, przez fragment, przez specyficzne odmiany eseju, przez sfikcjonalizowaną autobiografię, sylwę, centon etc. Felieton jest formą – wbrew pozorom – bardzo zrygoryzowaną, na dodatek – wplecioną w system mediów (przede wszystkim prasowych); nie bardzo daje się do niej odnieść (przynajmniej na

²⁶ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 43.

²⁷ W. Benjamin, *Park Centralny*, [w:] *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, oprac. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 391

pierwszy rzut oka) określenie *formlose Form*. A skoro tak, to być może mówimy tu o powinowactwach nader dalekich i mocno przesadzonych?

A jednak coś chyba jest w tych związkach, coś bynajmniej nie niebezpiecznego, skoro znaczna część pisarzy polskich utożsamianych z estetyką postmodernistyczną, z meta- i nadfikcyjnością, uprawia regularną felietonistykę. Pilch, Dunin, Huelle, Filipiak, Varga – nazwiska można by mnożyć. Inni czynią to sporadycznie, jako komentatorzy książek lub wydarzeń kulturalnych (Stasiuk, Gretkowska, Jurewicz, Bieńczyk). Na dodatek – co najlepiej sprawdza się na przykładzie Pilcha – pisarz nie wchodzi tu w „rolę” felietonisty, ani też felietonista nie bywa pisarzem. Między felietonami autora *Spisu cudzołźnic* a powieściami istnieje wyraźny związek, pewien sugestywny „trawers stylu”.

Felieton, podobnie jak reportaż, jest stosunkowo najlepiej opisanym gatunkiem prasowym, niemniej w niewielu opracowaniach znalazłem sugestię, że żywiołem felietonu jest język, że motorem czynności tekstotwórczych jest metafora, „chwyt” słowny – by użyć znanego określenia Wiktora Szklowskiego²⁸. Być może sugestii takich zabrakło, gdyż autorzy opracowań o felietonie brali pod uwagę teksty autorów poniekąd klasycznych – teksty, w których styl jest traktowany raczej funkcjonalnie, zaś język – z jego komplikacjami, nieprzejrzystościami, dynamiką semantyczną – to raczej narzędzie niż sam przedmiot przedstawienia. Tymczasem w estetyce felietonu nowego typu – tego, który jest efektem pisarstwa dziennikarskiego wspomnianych wyżej autorów – to właśnie język, sam sposób mówienia wysuwa się na pierwszy plan. Felietonista starej daty nie potrafiłby napisać „o niczym”: potrzebował idei, jasnych wartości, wyrazistych uczuć. Musiał być czymś rozzłoszczony, rozanielony lub chciał zamanifestować swoją obojętność (czy może istnieje manifestacyjna obojętność?). Felietoniści nowego typu nie muszą martwić się takimi ograniczeniami. Z zupełną swobodą, jak król Francji w obliczu rewolucji wylewającej się już na ulice Paryża, piszą po prostu *Rien*.

Ta dystrofia „dziennikarskości” felietonu jest oczywiście efektem dystrofii fabularności i klasycznej mimetyczności nowej prozy. „Nic” musi zostać przełożone na język metafory pustki, czyli zostać podniesione do rangi artefaktu. Pustka jest estetyczna; nuda może być metafizyczna, co wykazał m.in. Josif Brodski, pisząc: „Nuda jest, by tak rzec, oknem na czas [...], oknem na nieskończoność czasu, to znaczy na naszą w nim znikomość”²⁹. Felietonista „dawny” odczuwał lęk przed pustką, przed białą kartką, wzywającą go do spełnienia cotygodniowego dziennikarskiego obowiązku. Estetyzacja pustki, podobnie jak estetyzacja zamętu myślowego, jałowości lektur i spływających zewsząd informacji zamienia się, zgodnie z regułami

²⁸ Na znaczenie języka felietonu zwraca uwagę m.in. E. Chudziński w rozprawie *Felieton*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*, pod red. Z. Bauera i E. Chudzińskiego, wyd. II poprawione i uzupełnione, Kraków 2000.

²⁹ J. Brodski, *Pochwała nudy*, [w:] *Pochwała nudy*, tłum. A. Kolyszko, M. Kłobukowski, oprac. i wybór S. Barańczak, Kraków 1996, s. 91.

metafory, w pełnię. Zmusza do lektury uważnej, do pracowitego podróżowania przez całkowicie nieprzejrzyste morze języka.

Felietonista „nowy” to miejski flaneur, spacerowicz, nieśpieszny przechodzień. To ktoś, kto uruchamia w sobie pozorną dialektykę zaangażowania i obojętności jedynie po to, by obserwować, jakie da ona efekty na poziomie językowym, na poziomie tekstu. To ktoś, kto potrafi przypadkowe teksty gazetowe, cudze wypowiedzi traktować jako „ognisko metafory”, a tę z kolei uczynić punktem wyjścia „fabuły słownej”. Nowym felietonem rządzi nie logika perswazji, a logika „zdarzeń semantycznych”. Nie wiadomo, w którą stronę przebiegną: myśl felietonisty śledzimy zatem *in statu nascendi*, niejako od wewnątrz tekstu, co wywołuje kolejny paradoks – przecież tekst felietonu jest skończonym, uformowanym tworem, do którego mamy dostęp jedynie zewnętrzny.

Ironia, zdystansowana kpina, polemika z cudzymi tekstami sprowadzona nie do walki na racje, ale do zredukowania owych poglądów do absurdu semantycznego (choć niekoniecznie myślowego) – to wszystko dziedziczy „nowy” felieton od poetyki i składni nowej prozy. Znacznie częściej niż dawniej felietonista sam siebie czyni obiektem estetycznym, znacznie częściej sam siebie przedstawia, by obserwować skutki tego przedstawienia. Skutkiem takich powikłań jest – podobnie jak w prozie – nieprzejrzystość języka: oto zaczyna on komunikować nie to, co „na zewnątrz”, ale sam siebie. Tak, na poziomie gatunku, który *ex definitione*, nie ma nic wspólnego z fabułą, manifestuje się antymimetyczność czy też „metafikcjonalność” światopoglądu pisarskiego. Mamy tu do czynienia z sytuacją, w której gatunek dziennikarski o względnie wyrazistej (w przeszłości) tożsamości zostaje wchłonięty przez nową, postmodernistyczną estetykę. W pewnym sensie widać tu analogię z metamorfozą współczesnego reportażu, a także eseju, których zręby tożsamości gatunkowej zostają mocno zachwiane przez rozmaite postmodernistyczne wpływy³⁰.

6. Na krawędzi

Jak opisać świat, w który został wpisany sam język opisu? Dekonstrukcja języka to zarazem dekonstrukcja tego, co ów język wyraża. Przypomnijmy sobie otwierającą ten szkic scenę „namaszczenia w Betanii”. Trzeba stanąć – jak Mateusz – „na krawędzi”: między tym, co znane, a tym, co przeczuwane. A raczej – między mitem znanego (czyli jego obrazem językowym) a mitem nieznanego (czyli, znów, jego obrazem językowym). Między rekonstrukcją narodzin (czyli dekonstrukcją śmierci) a dekonstrukcją narodzin (czyli rekonstrukcją śmierci). To poczucie krawędzi jest w polskiej prozie po 1989 roku bardzo wyraźne, zaś równoległość procesów rekon-

³⁰ Sytuację reportażu wobec estetyki i wrażliwości postmodernistycznej starałem się przedstawić w książce *Reportaż antymedialny Ryszarda Kapuścińskiego*, Warszawa 2001; o drugim ze wspomnianych gatunków pisze przekonująco M.P. Markowski w szkicu *Czy możliwa jest poetyka eseju?*, [w:] *Poetyka bez granic*, pod red. W. Boleckiego i W. Tomasika, Warszawa 1995.

strukcyjnych i dekonstrukcyjnych prowadzi w każdym przypadku do konstytuowania mitu zaprzeczonego: mówienie serio jest drwiną, każda drwina jest serio. Widać to szczególnie w pisarstwie Jerzego Pilcha, o którym Przemysław Czapliński sądzi, iż rozpięte jest między dwoma biegunami – śmiesznością i śmiercią³¹.

Ten sam autor wielokrotnie zwracał już uwagę na „epidemiczny” rozrost powieści inicjacyjnej, powieści realizującej mit Wielkiego Powrotu, powieści o dojrzewaniu – oczywiście traktowanej tak, jak jest to możliwe w estetyce postmodernizmu: jako literacki oraz filozoficzny wzorzec i zarazem antywzorzec³². Epidemii tej towarzyszy narastająca skłonność do mitologizacji własnego dzieciństwa, własnych korzeni, własnej tożsamości identyfikowanej z miejscem, czasem, kulturą, ludźmi itd. Czapliński nazywa to zjawisko mitobiografistyką i słusznie jest przeciwny utożsamianiu go z jakimiś realnymi i możliwymi do wartościowania w kategoriach psychospołecznych sentymentami do „małych ojczyzn”, z jakąś odmianą „neoregionalizmu”. Zupełnie nie o to chodzi. Czapliński pisze:

Oto sami autorzy, decydując się na „indywidualność ułatwioną”, zawsze wiążącą się z zacieraniem odrębności, dbają o czytelność własnych tradycji. Ich motywacja przybiera więc charakter pragmatyczny: pisarz, już nie członek jakiejś grupy czy pokolenia, lecz po prostu jednostka, wchodzi w życie literackie, wybierając powieść inicjacyjną, ponieważ szuka prostej drogi do czytelnika i poczytności, ponieważ potrzebuje określoności. Taką określoność, podstawę porozumienia, może uzyskać, wykorzystując (nawet w charakterze materiału wyjściowego) schemat powieści inicjacyjnej, ponieważ za tym idzie rozpoznawalność wzorca gatunkowego, czytelność przebiegu fabularnego i przejrzystość ewentualnego przesłania³³.

Sygnatury autobiografizmu (nazwy geograficzne, imiona własne, szczegóły historyczne) są tu tylko sztafajem, podobnie jak łatwo rozpoznawalne cechy gatunkowe *Entwicklungsroman*. Są rodzajem fałszywego drogowskazu, bowiem mogą być dowolnie mieszane, mogą być produktem nadfikcji i fabulatorstwa, a ich urodę (bardzo złudną!) odkrywamy głównie w sposobie opowiadania, w uroczym zmyśleniu, w swobodzie operowania czasami, przestrzeniami, w „akcji słownej”. Jest to, oczywiście, narracja odślaniająca jakieś prawdy o indywiduach i o całej generacji, ale są to prawdy zaledwie (może aż?) „utekstowane” i jako takie nieodkrywalne, niewyczerpywalne, od nowa zmuszające do zadawania nowych lub inaczej sformułowanych pytań, np. zamiast pytania „Co było?” zadaje się pytanie „Dlaczego coś było?” albo „Dlaczego było właśnie to?” Mamy tu do czynienia ze swoistą rytmiką powtórzeń, kolejnych nawrotów do tych samych wątków, chociaż czytelnikowi wydaje się, że czas – fabularny – upływa. Tymczasem upływa czas pisania i czas lektu-

³¹ P. Czapliński, *Nuda przedstawiona albo proza najnowsza wobec istnienia*, [w:] *Nuda w kulturze...*, op. cit., s. 253–254.

³² P. Czapliński, *Ślady przelomu...*, op. cit., s. 192 i n.

³³ Ibidem, s. 203.

rowy. Nic więcej. Niemniej wcale nie podważa to funkcji narracji jako narzędzia poznania. Sartre zauważał:

Człowiek jest zawsze opowiadającym opowieści, żyje otoczony zarówno swoimi opowieściami, jak i opowieściami innych ludzi, widzi wszystko, co mu się przydarza, w kategoriach tych opowieści i stara się przeżywać swe życie tak, jakby je opowiadał³⁴.

Jest to zatem odnalezienie Raju Utraconego, pierwszego punktu, w którym zaczyna się wszelkie poznanie, pierwsza znajomość Dobra i Zła, ale utekstwowiona. Istniejąca w tekstach i poprzez teksty. Warto tu przytoczyć opinię Marka Zaleskiego, iż własne życie jako przedmiot opowieści staje się wytworem literaturyzacji, a „przeszłość ujawnia się pod postacią aktu autobiograficznego. To nie przeszłość przeżyta, ale tekst jest faktem autobiograficznym³⁵.

Przeszłość jest zatem faktem tekstowym albo raczej – gestem tekstotwórczym. To on stanowi spoiwo wszystkiego, co tworzy zmityzowaną biografię czy autobiografię, wyjętą spod reguł tradycyjnej, temporalnej i chronologicznej narracji. On jest nad-systemem, zapewniającym tożsamość temu, kto pisze. To utekstwowiona kultura, w której zniknęły (zgodnie z wrażliwością kempową) podziały między zmysłem a prawdą, wzniosłością a szyderstwem, tym, co wysokie a tym, co trywialne, zapewnią spistość samemu tekstowi, wpisanemu w rozpoznawalne struktury narracyjne.

A jednak to wszystko nie przestaje być poszukiwaniem tożsamości... Czy to gest tragika, czy błazna? Pewną sugestią może być pomysł zawarty w książce Huberta Orłowskiego *Warmia z oddali. Odpomnienia*. Nie jest to bynajmniej książka „fikcjonalna”, ale raczej naukowe – choć przesiąknięte mocno emocjonalnością – poszukiwanie istoty własnych korzeni, własnego rodowodu. Otóż współczesna literatura niefikcjonalna, zwłaszcza historiografia, etnologia, socjologia, dysponuje wciąż niewyczerpanymi zapasami form poznawczych, „metafor epistemologicznych”, swoistych „chwyków”, ułatwiających rozumienie coraz bardziej skomplikowanych struktur świata. I to różni ją właśnie od fikcyj, które muszą obracać się w dość wąskiej i zamkniętej przestrzeni form fabularnych, najczęściej zużytych i przez to nieautentycznych. To zużycie się form – jak wyżej zauważyłem – jest raczej pomocą niż przeszkodą w formowaniu poetyki „neo-autobiografistyki” polskich autorów po 1989 roku.

I chociaż układ tomu Huberta Orłowskiego jest „w zasadzie” chronologiczny, to przecież „złamany” przez znakomity pomysł pisarski, wyjaśniony w eseju *Wokół Gietrzwałdu*. Chodzi tu o model tzw. kostki Pindera, przy pomocy którego Orłowski objaśnia hipotezę „nierównoczesności tego, co równoczesne”. Cytując zaś samego Wilhelma Pindera, niemieckiego historyka sztuki z przełomu XIX i XX wieku, pisze:

³⁴ J.-P. Sartre, *Słowa*, przeł. J. Rogoziński, Warszawa 1968, s. 59; o aspekcie poznawczym narracji w oświetleniu psychologii społecznej por. J. Trzebiński, *Narracja jako sposób rozumienia świata*, [w:] *Praktyki opowiadania*, pod red. B. Owczarka, Z. Mitosek, W. Grajewskiego, Kraków 2001.

³⁵ M. Zaleski, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996, s. 76.

Każdy z nas żyje z rówieśnikami, jak i z ludźmi w odmiennym wieku. Dla każdego człowieka ten sam czas jest innym czasem, mianowicie inną epoką dla niego samego. [...] jeden i ten sam rok stanowi dla pięćdziesięciolatka inny moment jego życia, aniżeli dla dwudziestolatka³⁶.

Tak więc można – teoretycznie – mieć zarazem sto i dziesięć lat, żyć w dwóch wymiarach czasowych, być teraz i „kiedyś”. Przypomina się nieco pomysł Günтера Grassa z takim właśnie potraktowaniem jednego z pary głównych bohaterów *Rozległego pola* – Theo Wuttke, zwanego Fontym, gdyż jest on... Teodorem Fontane. Notabene wpływ Grassowskich eksperymentów na polską prozę jest znaczny i znacznie przekracza pole wyznaczone powieściami Pawła Huelle.

To prawda, że przy pomocy owej „kostki Pindera” można opisywać w równym stopniu procesy integracji jakiejś zbiorowości, jak też procesy odwrotne: śledzić erozję dawnych więzi, obserwować, jak zanika w nich umiejętność przeżywania „nierównoczesności w równoczesności”. Ale – czy chcemy tego, czy nie – pomysł Orłowskiego jest literackim pomysłem, jest gestem tekstotwórczym i jedynie na poziomie tekstu może się wyrazić. Orłowski szuka uzasadnienia dla swojego pomysłu w starym koncepcie pseudofilozoficznym: ale jeśli życie, jeśli materię „dziania się” świata poddamy takim zabiegom formującym, to przecież nic innego jak autoestetyzacja, to najczystsza postać kampu!

Orłowski zdaje się to wyczuwać. Rozumie tę swoistą postać zapętlenia, w jakie popadło współczesne opowiadanie świata. Zamykając książkę, cytuje z goryczą Umberto Eco: Zważywszy, iż przyszłość narodu indiańskiego jest już, jak się zdaje, raz na zawsze określona, młody Indianin spragniony awansu społecznego ma przed sobą jedną tylko drogę, a mianowicie zagrać w westernie³⁷. Jeśli chcemy zaistnieć, możemy to uczynić jedynie poprzez konfekcję form, które są wielkim składowiskiem literatury. Jeśli chcemy określić swoją tożsamość i niepowtarzalność, to jedynie przez to, co powszechne i powtarzalne. Wspólnota, porozumienie – o ile literaturze jeszcze na porozumieniu zależy – możliwe jest przez to, co przestało służyć porozumieniu. Przez teksty, a raczej tekstotwórcze gesty.

Bowiem Kościół jest tekstem, tekst jest Kościołem.

On a case of autobiography in the Polish prose after 1989. Fittings for a description

Abstract

The article aims at presenting one of possible interpretations of autobiographism in the new Polish prose. It does not contain detailed analyses of particular novels but it focuses on

³⁶ H. Orłowski, *Warmia z oddali. Odpomnienia*, Olsztyn 2000, s. 118–119.

³⁷ Ibidem, s. 144–145.

the very interpretative device, namely the category of autobiography perceived from the 'post-modernist' point of view. This category, which has functioned so far in the non-fiction literature, is becoming the basis for fiction for the writers making their debut after the year 1989. Aesthetic colouring of everyday reality, fiction, auto-creation and specific 'directing' are possible here thanks to 'textualisation.' The author points out to the relationship of this kind of writer's attitude towards himself with the recently described aesthetics of the 'camp' (Susan Sontag). He also pays attention to the links between the contemporary novel and the column aesthetics. Thus the category of autobiographism, which has been traditionally treated as a test of 'anti-fictionality' of the novel returns to the writing as a chance to preserve its fictionality. The author combines this tendency with the growing self-awareness of writers first of all as 'recreators' and not only creators. Thus the shift in the comprehension of autobiographism signals a different placement of literature both in the culture and social life.

Bogusław Gryszkiewicz

Śmiech postmodernistów

„Postmodernizm” – jak stwierdził jego niestrudzony badacz Ihab Hassan – należy do tych izmów, które wciąż poszukują swojej koncepcji. W literaturze naukowej i para- czy pseudonaukowej, a tę ostatnią kojarzę przede wszystkim z zawartością licznych, poświęconych mu stron WWW, mnożą się kolejne charakterystyki, jakby na dowód, że nie uzyskaliśmy jeszcze należytego dystansu, by jego spójną teorię zbudować. Łatwo zauważyć, iż główna przyczyna niepewności tkwi w sposobie rozumienia przedrostka post-, mówiąc inaczej – pojmowania relacji, w jakiej postmodernizm pozostaje do swojego poprzednika. Natomiast tym, co w większości znanych mi definicji stanowi element wspólny (choć – trzeba dodać – nie zawsze dany *explicite*) jest przekonanie o konstytutywnej funkcji pierwiastka ludycznego lub komicznego albo nadrzędnej roli takich składników, które wywodzą się z tradycji szeroko rozumianej komiki – myślę przede wszystkim o ironii i parodii. Nawiązując do tytułu tego artykułu powiedzieć mógłbym, że śmiech wyróżnia dzisiaj postmodernistów tak samo, jak kiedyś wyróżniał dadaistów. To porównanie nie jest przypadkowe – nierzadko przecież można spotkać się z próbami utożsamienia postmodernizmu z jakąś postacią neodadaizmu.

Warto w tym miejscu wspomnieć o określeniach funkcjonujących w czasach, kiedy działali już – jeśli wierzyć zwawcom zagadnienia – postmoderniści, ale nie było jeszcze „postmodernizmu” w znaczeniu czy w znaczeniach dzisiaj przyjmowanych. Myślę o latach sześćdziesiątych i o nowej prozie amerykańskiej, której specyfikę usiłowano oddać za pomocą gotowych nazw ze słownika literatury i sztuki komicznej („szkoła czarnego humoru”¹) albo określeń nowych, które budowano wyko-

¹ Por. M.F. Schulz, *Toward a Definition of Black Humor*, [w:] *Comic Relief. Humor in Contemporary American Literature*, ed. S. Blacher Cohen, Urbana 1979, s. 14–27; M. Dickstein, *Czarny humor a historia. Proza lat sześćdziesiątych*, przeł. J. Anders, [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, opr. Z. Lewicki, Warszawa 1983, s. 168–205.

rzystując zawartość tego słownika („komiczna apokalipsa”). Nie wnikając głębiej w kwestię charakterystycznego dla tych nazw semantycznego napięcia (lepiej widocznego w niezleksykalizowanym oksymoronie „komicznej apokalipsy”), zauważmy, że dzisiaj większość godnych zainteresowania kontekstów, w jakich pojawia się słowo „postmodernistyczny”, nie tłumaczy konotacji komiczności czy ludyczności, a nierzadko także owej ambiwalencji, którą zawierało nazewnictwo stosowane kiedyś przede wszystkim w krytyce amerykańskiej.

Często można usłyszeć, że postmodernizm to pewnego rodzaju nastawienie – ironiczne z istoty swojej (bohaterka *Happiness*, gorzkiej komedii Todda Solondza, ukazującej kondycję człowieka postmodernistycznego, powiada: „Żyję w stanie nieustannej ironii”). To nastawienie manifestuje się nie tylko w literaturze, sztuce, popkulturze i stylu bycia, ale także w dyskursie naukowym i filozoficznym. Słowo „postmodernizm” odnosi się – jak wiadomo – również do subkultury intelektualnej, która od początku lat 80. umacniała swe wpływy na licznych wydziałach humanistycznych amerykańskich i europejskich uniwersytetów.

Po ponad dwudziestu latach niedawna herezja stała się ortodoksją. Antydoktrynalny i antykanoniczny postmodernizm zdążył uformować swój kanon; podkopując autorytety obdarzył szczególną powagą pewne koncepcje, pisma i ludzi. Ma swój etos (bądźcie radykalni, wywrotowi i transgresyjni), dogmaty, kanoniczne teksty i autorytety (zwróćmy uwagę na zwyczaj rozpoczynania wywodu od formuły „według Nietzschego... Benjamina... Derridy...”). Ma tradycje, a także instytucje, które stoją na straży postmodernistycznej poprawności. Bycie wyznawcą postmodernizmu nie jest chyba łatwe – nie ma w nim bowiem strategii ortodoksji, są natomiast szczegółowo opracowane scenariusze zachowań „transgresyjnych”. Jego akolici skazani są więc na schematy rodem z dyskursów, przeciw którym programowo występują. Proces przejmowania konwencji języka i myślenia misjonarskiej prawowierności przebiega bez większych zakłóceń w przypadku tych wyznawców, którzy przeszli trening w szkole takiej lub innej ortodoksji. Stąd bierze się np. łatwość i pewność, z jaką obwieszczają próżność „dalszych poszukiwań niekomunalnych podstaw prawdy, sądu i smaku” czy też stanowczość, z jaką za obowiązek współczesnego intelektualisty uznają „upowszechnianie pluralistycznych wizji”. Wspomniałem tu o szkołach ideologicznych i wyniesionych z nich „autorytarnych przyzwyczajeniach”, ale oprócz nich w postawie postmodernisty–misjonarza ujawniają się niejednokrotnie nawyki typowe dla ludzi, którzy po latach funkcjonowania w murach uniwersytetu nie są w stanie wyzwolić się od akademickiej „pozy i prozy”.

W polskim życiu naukowym postmodernizm nie ma – i zapewne mieć nie będzie – takich jak w Stanach czy w Wielkiej Brytanii instytucjonalnych reprezentacji. Krajowi dekonstrukcyjniści, podobnie jak niegdyś hippisi spod Piaseczna, nie tworzą subkultury porównywalnej z amerykańską. Nie można więc odnosić do nich tego, co napisano – zwłaszcza w związku z mistyfikacją Alana Sokala – na temat wyspecjalizowanego w autoreklamie towarzystwa wzajemnej adoracji, które w stosunku do przeciwników najchętniej posługuje się zmnową milczeniem, kpina, upoko-

rzeniem i ostracyzmem². Możemy natomiast zetknąć się – zwłaszcza jeśli jest wśród nas więcej niż jeden wyznawca „pomo” – z charakterystyczną dla tego kręgu mentalnością. Częściowo ją opisałem, a ponieważ moim celem nie jest wszechstronna charakterystyka tego skądinąd intrygującego socjologicznie i psychologicznie zjawiska, ograniczę się do wskazania jego wybranych pod kątem tematu mojej rozprawki rysów. Sądząc na podstawie teorii, którą postmodernista głosi, należałoby się spodziewać, że w praktyce manifestować będzie ludyczność, ironiczność, parodyjność, frywolność etc., słowem – wszystko to, co powinno cechować wypowiedź, która rodzi się z głębokiego przekonania o braku istotnej różnicy między poważną teorią a przedsięwzięciem rozrywkowym. Na ogół jednak postmodernistyczni uczeni zawodzą oczekiwania nie należące do ich wspólnoty odbiorcy. Zamiast angażować jego zmysł komiczny i ludyczne dyspozycje, z reguły usiłują narzucić mu wrażenie powagi własnej i reprezentującego ją dyskursu. W kółko, z namaszczeniem, *ad nauseam* powtarzają wciąż te same komunały, zaklęcia i paradoksy, a kiedy ktoś nie wytrzyma i po imieniu nazwie lub – jak Alan Sokal – zacznie przedrzeźniać ten dyskurs (który, jak to ktoś powiedział, charakteryzują się oryginalnością i trafnością, z tym tylko zastrzeżeniem, że to, co jest w nim oryginalne nie może być uznane za trafne, a to, co trafne – za oryginalne), reagują z oburzeniem – jak przystało na obywateli jedyne w ponowoczesnym świecie królestwa pewności. I wtedy możemy usłyszeć ich śmiech: przykry, zimny, szydyczny.

Ale oczywiście przesadą byłoby twierdzić, że wszyscy zachowują się identycznie. Pomijając wcale liczne grono tych przedstawicieli postmodernizmu, którzy produkują parodie niezamierzone, można przecież wskazać uczonych takich jak Jacques Derrida, który świadomie i konsekwentnie akcentuje ludyczny charakter swojej twórczości. Znamienne są jego oparte na grze słów podpisy: „Reb Derrisa” – homonim wyrażenia „Reb de risée” – „rabbi śmiechu” czy „śmiejący się rabin”, ale przede wszystkim strategie dyskursu, które można – udowodnił to Robert S. Gall³ – zestawiać z konwencjami i strategiami komediowymi, albo też – jak niedawno zaproponował w interesującym artykule Robert Phiddian⁴ – traktować jako zabiegi w istocie nie różniące się od parodii. Sposób, w jaki Derrida realizuje swą dekonstrukcyjną strategię, nie ma wielu konsekwentnych naśladowców, ale to właśnie on, a nie kanonizujący jego pisma „prawodawcy”, pozostaje w zgodzie z logiką postmodernistycznego myślenia. Phiddian, którego *nb.* trudno posądzić o uprzedzenia wobec szkoły dekonstrukcji, pisze o heroicznych wysiłkach tych komentatorów Der-

² Rzetelną charakterystykę tych środowisk znaleźć można w artykule Barbary Epstein *Postmodernism and the Left* („New Politics” 1997, vol. 6, no. 2, dostępny na stronie: www.wpunj.edu).

³ R.S. Gall, *Living On (Happily) Ever After: Derrida, Philosophy and the Comic*, „Philosophy Today” 1994, vol. 38, s. 167–180.

⁴ R. Phiddian, *Are Parody and Deconstruction Secretly the Same Thing?*, „New Literary History” 1997, vol. 28.4, s. 673–696.

ridy, którzy – tak jak Culler, Spivak czy Leitch – za wszelką cenę usiłują uczynić ze swojego francuskiego mistrza „poważnego teoretyka”⁵.

Tyle – w wielkim skrócie – o śmiechu w związku z kręgiem współczesnych intelektualistów, badaczy literatury przede wszystkim, którzy zwykli się nazywać lub są nazywani postmodernistami. Pożegnajmy się z tym kręgiem osobliwości życia intelektualnego i przejdźmy do postmodernistycznej twórczości literackiej. Wiele napisano już o analogiach i zależnościach między interesującymi nas tutaj obszarami postmodernizmu: literackiego i teoretycznego. W kształtujących popularny obraz tych związków komunałach bardzo często słowem–kluczem wskazującym tożsamość znaczących przejawów kultury postmodernistycznej staje się „parodia”. Ktoś, kto zwykł parodię uważać za odmianę komicznej parafrazy, wydać się może, iż to właśnie z jej uprzywilejowaną pozycją wiązać trzeba specyfikę „śmiechu postmodernistów”. Zauważmy jednak, że w świetle dyskusji, jakie toczą ze sobą autorzy najbardziej wpływowych teorii postmodernistycznej parodii (a właściwie parodii jako modelu postmodernistycznej twórczości), owa zależność nie jawi się jako coś oczywistego. Chodzi tu przede wszystkim o poglądy Lindy Hutcheon i Fredrica Jamesona, dwojga prominentnych anglosaskich badaczy postmodernizmu, których książki i artykuły⁶ są głównym źródłem zarówno wspomnianych stereotypów, jak też inspiracji w rozważaniach nad relacją postmodernizm – parodia. Zdaniem Hutcheon, literacki postmodernizm charakteryzuje się „skrajną autorefleksyjnością i jawnie parodystyczną intertekstualnością”⁷. W epice reprezentuje go metapowieść, zwłaszcza metapowieść historiograficzna. Tę zaś kanadyjska uczona utożsamia z „rodzajem poważnie ironicznej parodii, która osiąga oba cele: interteksty historii i fikcji przybierają równorzędny (aczkolwiek nie równy) status w przeformowaniu tekstualnej przeszłości zarówno świata, jak literatury” [podkr. B.G.]. Mamy tu więc wspomnianą opinię o parodii jako reprezentatywnej formie literatury i sztuki postmodernistycznej. Warto jednak zauważyć, że Hutcheon, która pragmatyczny sens parodii pojmuje bardzo szeroko, awansując ją do rangi normy postmodernistycznej twórczości, chce w niej widzieć przede wszystkim formę poważną: formę „wewnętrznej samowiedzy literatury” oraz krytykę literackiego poznania. Mamy więc prawo twierdzić, że dokonującej się w teorii nobilitacji parodii towarzyszy rozluźnienie jej związków z komizmem. Wyróżniona zaszczytem formy modelowej nabrała powagi twórczości realizującej cele teorii i edukacji literackiej.

Podczas gdy Hutcheon radykalnie rozszerza zakres terminu, rozluźniając przy tym związki – postmodernistycznej zwłaszcza – parodii z dziedziną komiki (w po-

⁵ Ibidem, s. 675.

⁶ Chodzi tu przede wszystkim o *A Theory of Parody: The Teachings Of Twentieth-Century Art Forms* (London 1985) L. Hutcheon oraz rozprawę *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne* F. Jamesona (przel. P. Czaplinski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, opr. R. Nycz, Kraków 1997, s. 190–213).

⁷ L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, przel. J. Margański, [w:] *Postmodernizm...*, op. cit., s. 378.

dobny sposób postępuje u nas Ryszard Nycz⁸), Jameson idzie w przeciwnym kierunku, ograniczając ten zakres do zjawisk komicznego naśladowania o funkcji polemicznej. Jedną z podstawowych kategorii, jakimi posługuje się w swoim, prowadzonym z pozycji lewicowych, sporze z kulturą postmodernizmu, staje się pastisz, a więc strategia intertekstualna pozbawiona intencji polemicznej wobec komunikowanej struktury. Pastisz, czyli wypowiedź, która – jak to zwięźle ujmuje Stanisław Balbus – „jest raczej sztuką zabawy w komunikację niż rzeczywistą przedmiotową komunikacją. Faktycznie komunikuje on tylko «obcy» styl”⁹, zostaje przez autora *Postmodernizmu albo kulturowej logiki późnego kapitalizmu* uznany za wzorcową formę postmodernistycznej literatury i sztuki. Pamiętając, że Hutcheon podporządkowuje swą teorię parodii afirmacji, a Jameson – krytyce postmodernistycznej twórczości, zauważmy, że jego nacechowana aksjologią opozycja parodia – pastisz nie jest aż tak ostra, jak to się na ogół sądzi. Świadczą o tym peryfrazy, przy pomocy których próbuje przekazać sens określenia, mówiąc: „pusta [blank] parodia” lub „parodia pozbawiona poczucia humoru”¹⁰.

Wedle Hutcheon, konstytutywną własnością postmodernistycznej parodii jest ironiczny dystans wobec przywoływanych wzorców, ułomną – rzecz by można – parodię Jamesona cechuje brak normy, stosownie do której mógłby się dokonywać komiczny osąd naśladowanych struktur. Z mojego punktu widzenia ważniejsze od tego, co dzieli spierające się strony jest to, w czym są one sobie bliskie – myślę o tendencji do traktowania – z różnych powodów – postmodernistycznej parodii jako formy, której istota nie ma nic wspólnego z komizmem. Czy tak jest rzeczywiście? Obroniwszy się przed pokusą, by w tej marginalizacji komizmu dostrzegać świadectwo stępionego poczucia humoru przywołanych autorów, zaczynamy się zastanawiać, czy komiczność jest wykluczona z twórczości, którą – jak chcą jedni – cechuje brak wiary w osiągalność indywidualnego stylu lub – jak twierdzą inni – poważna autorefleksyjność. Czy jedyną niezmarginalizowaną postacią śmiechu może tu być, mówiąc językiem Bachtina, śmiech zredukowany? Ale dlaczego wielu bezinteresownych – w przeciwieństwie do Hutcheon i Jamesona – czytelników sięga po książki postmodernistów właśnie dlatego, że uważa je za „zabawne”?

Zgodzić się trzeba z kanadyjską badaczką, że spora liczba dzieł zaliczanych do największych osiągnięć literatury ponowoczesnej to „historiograficzne metafikcje” (już sama ta etykieta wystarczy, by wybić nam z głowy myśl o możliwości komizmu w dziele, które tak zostało nazwane). Mamy wśród nich utwory, które – jak np. po-

⁸ Por. R. Nycz, *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*, [w:] tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 151–188.

⁹ S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 55.

¹⁰ „Pastisz, podobnie jak parodia, jest naśladownictwem specyficznego czy też wyjątkowego stylu, jest nakładaniem stylistycznych masek, posługiwaniem się martwym językiem; jest jednak neutralnym przypadkiem praktyki podrabiania, pozbawionym ukrytej intencji parodystycznej, satyrycznego impulsu, przesmiwczosci, drzemiącego gdzieś odczucia, że istnieje przecież coś *normalnego*, w porównaniu z czym obiekt naśladowania okazuje się komiczny. Pastisz to pusta parodia, to parodia, która zatraciła poczucie humoru” (F. Jameson, *Postmodernizm...*, op. cit., s. 195).

wieści Thomasa Pynchona czy naszej Magdaleny Tulli – napisane zostały z myślą o odbiorcy szukającym w literaturze substytutu teoretycznoliterackiego czy filozoficznego seminarium. Ale są też takie, w których celem zasadniczym stają się stylistyczne przebieranki, symulowanie chwilowych tożsamości, wywoływanie estetycznych spięć, igranie z oczekiwaniami odbiorcy, słowem – zabawa, której nie patronują Paul de Man, Stanley Fish czy Ryszard Nycz, ale Madonna, Jeff Koons albo któryś z naszych rozbestwionych ludycznie telewizyjnych lub radiowych prezenterów.

Zdają sobie sprawę, że nie należy stawiać znaku równości między ludycznością a komizmem. W związku z postmodernistyczną parodią mówi się niekiedy o „zabawowości bez śmiechu”, i to sformułowanie wydaje się trafne w odniesieniu do utworów, u których podstaw znajdujemy traktowane serio orzeczenia Lyotarda, Baudrillarda i innych proroków ponowoczesności. W świecie, jaki ci myśliciele projektują, jedynym możliwym rodzajem śmiechu mógłby być ten, który Adorno rozpoznał w sztukach Becketta: „śmiej nad śmiesznością śmiechu i rozpaczaj”¹¹.

W praktyce literatury i sztuki postmodernistycznej pesymizm znamieny dla niektórych postmodernistycznych filozofów i krytyków kultury gra zdecydowanie mniejszą rolę niż slogan „Nothing matters, everything goes” zestrojony z ideałami współczesnego hedonizmu i „wartościami młodzieżowymi” – by skorzystać z celnego określenia Alaina Finkielkrauta¹². Potwierdzeniem tego hasła są modne dzisiaj ataki na dojrzałość, powagę i elitaryzm, których narzędziem stają się środki gromadzone przez lata w arsenałach *Campu*. Wśród nich parodia, którą w analogii do rozróżnienia, jakie w dziedzinie ironii przeprowadził kiedyś W. Booth, nazwać by można „niestabilną”, albowiem pozbawiona jest oparcia w jakiejś stylistycznej normie i nie ludzi nas obietnicą odnowienia języka i świata.

Trudno przyznać rację tym, którzy postmodernistycznej parodii odmawiają poczucia humoru. Często bowiem znamienne dla niej „rearanżacje i rekontekstualizacje” zmierzają zdecydowanie w kierunku silnego efektu humorystycznego, nierzadko według wzorów czerpanych z ciągle żywej – jak się okazuje – tradycji niskiej burleski i komicznej trawestacji. Należy tu również pamiętać, że pastisz, o którym z taką abominacją pisze Jameson, żywi się chętnie różnego pochodzenia tekstami humorystycznymi, w efekcie czego odbiorcy otrzymują coś, co nazwać by można śmiechem w cudzysłowie. Nie popełnimy chyba błędu zakładając, że właściwy humorystycznym pierwowzorem pastiszu ładunek komiczny zachowuje swą moc wówczas, gdy czytelnik nie dostrzeże osłabiających ten potencjał znaków cudzysłowu.

Najbardziej zauważalnym rysem postmodernistycznej parodii nie jest – jak sądzę – brak poczucia humoru, ale jej nienasycony apetyt oraz zrozumiała w takim przypadku niewybredność. „Jednakże nie tylko literatura i historia – zauważa Hutcheon – kształtują dyskursy postmodernizmu. Wszystko – od książek humory-

¹¹ Th. W. Adorno, *Czy sztuka jest zabawą?*, przeł. K. Krzemiń-Ojak, [w:] tegoż, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, wyb. K. Sauerland, Warszawa 1990, s. 293.

¹² A. Finkielkraut, *Jesteśmy światem, jesteśmy dziećmi*, [w:] tegoż, *Porażka myślenia*, przeł. M. Ochab, Warszawa 1992, s. 113–136.

stycznych i baśni po almanachy i gazety – dostarcza historiograficznej metapowieści kulturowo znaczących intertekstów”¹³.

To stwierdzenie można by przyjąć bez dyskusji, gdyby nie wątpliwości, jakie budzi końcowa ocena zasiedlanych przez parodię – metapowieść „intertekstów”. Otóż wydaje się, że twórca postmodernistyczny, jeśli nie programowo, to na pewno świadomie odwołuje się do wielu z nich właśnie jako do „kulturowo nieznaczących”. Zwróćmy uwagę, jaką karierę nie tylko w anglojęzycznych komentarzach do literatury i sztuki doby postmodernizmu robią dwa, powiązane ze sobą znaczeniowo, słowa: *recycling* i *trash*. Pierwsze znamy już całkiem nieźle, drugie – zajmujące wysoką pozycję w słowniku frekwencyjnym postmodernizmu – nie ma pojedynczego ekwiwalentu w polszczyźnie. Oznacza m.in. odpadki, śmiecie, ale także tandetę, kicz, szmirę, nonsens, bzdury. W niektórych kontekstach wskazuje społeczny margines lub – ogólniej – ludzi bezwartościowych. W połączeniu *trashy talk* oznacza wulgarnie zachowania językowe.

Postmodernizm – co wynika z jego ideowo-artystycznych założeń – konsekwentnie eksploruje te peryferyjne obszary, których niezwykle pojemnym określeniem stał się *trash*, a także słowa mu pokrewne, należące do tematycznego kręgu śmieci i ich eksploatacji. Do postmodernistycznych fascynacji rzeczywistością kulturowego śmietnika powrócę w dalszej części tych rozważań, tymczasem chciałbym podkreślić, że w repertuarze należących do owego kręgu wzorców pastiszu i parodii znajdziemy sporo takich, które Wojciech Tomasiak w nawiązaniu do koncepcji „znaków «pustych»” Aleksandra Wilkonia charakteryzuje jako nie utrwalone w świadomości językowej na tyle, by ich cechy „skutecznie funkcjonowały w wypowiedzi jako «znaki stylizacyjne»”¹⁴. A to pozwala sądzić, że w przypadku postmodernistycznej parodii (pastiszu) zwiększa się towarzyszące zawsze lekturze tekstów stylizowanych ryzyko literalnego odczytania, możliwość, że „aparatura” odbiorcza, niekoniecznie ustawiona przez slogan „wszystko jest parodią (pastiszem)”, nie zarejestruje „podwójnego zakodowania” czy „ironicznego dystansu”. Jeśli takim ułomnym „znakiem stylizacyjnym” jest wypowiedź o charakterze humorystycznym, to ze sporym prawdopodobieństwem można przewidzieć, że jej pierwotny potencjał komiczny nie zostanie osłabiony (i tu śmiech możemy potraktować jako nagrodę pocieszenia dla odbiorcy, któremu nie udało się zidentyfikować redukujących czy wręcz neutralizujących pierwotną komiczność sygnałów parodii lub pastiszu). Natomiast jeśli interteksty nie mają charakteru humorystycznego, jest mało prawdopodobne, by śmiech mógł się pojawić w sytuacji, gdy czytelnik nie dostrzega budujących parodię substytucji tematycznych, zmian leksykalnych, składniowych lub stylistycznych.

Postmodernistyczna parodia najczęściej jednak stanowi źródło komizmu, a nie czynnik go osłabiający. Biorąc pod uwagę jej ekspansywność możemy zaryzykować

¹³ L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść...*, op. cit., s. 393.

¹⁴ W. Tomasiak, *Stylizacja – po polsku*, [w:] *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów, Warszawa 1995*, pod red. T. Michałowskiej, Z. Golińskiego, Z. Jarosińskiego, Warszawa 1996, s. 581.

też, że komizm postmodernistów ma zazwyczaj charakter intertekstualny. Jego skuteczność – to chyba oczywiste – zależy w istotnej mierze od literackiej i kulturowej kompetencji odbiorcy, a zakres oddziaływania regulowany jest przez dobór tekstów odniesieniowych. Pisałem już o roli, jaką w ludycznych przedsięwzięciach postmodernizmu odgrywa asymilacja kultury masowej, tutaj wspomnieć warto, iż w praktyce wykorzystywania intertekstów popkultury częste są odwołania do filmu i telewizji – w czym widzieć trzeba nie tylko dowód ironicznego dystansu wobec świata mediów, ale i przejaw egalitarnego nastawienia tej twórczości.

Najbardziej reprezentatywną postacią opartego na grach intertekstualnych komizmu jest połączenie chwytów parodii, burleski i trawestacji. W tej konwencji mieści się, współtworzące bardzo często postmodernistyczną groteskę, operowanie postaciami i motywami „wypożyczonymi” zarówno ze światów fikcyjnych, jak i z rzeczywistego – czemu niejednokrotnie towarzyszy sugestia, że bez względu na pochodzenie wszystkie te obiekty odznaczają się – mówiąc językiem Baudrillarda – „dyskretnym urokiem symulaków”. Rodzimi postmoderniści mogli w tej dziedzinie wiele skorzystać z przykładów Witkacego czy Parnickiego, wydaje się jednak, że dla ich groteskowo-komicznych metanarracji podstawowego wzoru dostarczyła literatura obca – przede wszystkim nieźle u nas znana, tkwiąca w tradycji surrealizmu i burleski, proza Donalda Barthelme¹⁵. Najczęściej posługuje się tym wzorcem Natasza Goerke, ale jej fantazja komiczna nie wykracza na ogół poza granice, jakie wyznaczyli w naszej literaturze Gałczyński i Janusz Minkiewicz. Czymś, co autorkę *Księgi pasztetów* różni zdecydowanie od poprzedników, jest forsowna obsceniczność, jak choćby w parodiującym romantyczną lirykę wyznania wierszu, który Adam z *Upiornej strofy* przedstawia do oceny Marylce:

Och, jak mi ciężko – nędzne ze wspaniałym
 Spłotło się życie jak lilja z moczarem.
 Lżejsza od puchu, marniejsza od kału
 Swym pustym wabi białogłowa czarem!
 Na cóż me strofy? Dusza jej toporna,
 Śmiech figlarny; cóż za pizda upiorna!¹⁶

Źródłem popularności opartej na zasadzie heterosyntezy techniki, w której montażowi towarzyszą różnego rodzaju zabiegi stylizacyjne, jest łatwość jej stosowania. Trudno więc dziwić się, że chwyt ten, przez niektórych czytelników brany za szczyt artystycznego wyrafinowania, jest szczególnie preferowany przez osoby terminujące w warsztacie prozy ponowoczesnej.

Przykład wzięty z opowiadania Goerke przypomina, by obok intertekstualności w charakterystyce głównych cech komizmu postmodernistów nie zapomnieć o czymś,

¹⁵ Lista możliwych źródeł inspiracji jest tu bardzo długa i obejmuje, oprócz wzorów literackich, takie m.in. formy jak rysunek satyryczny, fotomontaż, kolaż, a z nowszych zjawisk tzw. film kompilacyjny oraz efekty uzyskiwane dzięki zaawansowanym technologiom komputerowym i wideo.

¹⁶ N. Goerke, *Upiorna strofa*, [w:] tejsze, *Fractale*, Poznań 1994, s. 47.

co oni sami najchętniej nazywają „transgresyjnym”. Transgresyjność uznawana jest często za rys znamieny postmodernizmu, cechę odzwierciedlającą antydoktrynalne i relatywistyczne nastawienie kierunku. Tego rodzaju opinię głosi m.in. Lance Olsen, znawca i twórca literatury – przedstawiciel ugrupowania określającego się jako Avant-pop, autor książki *Circus of the Mind in Motion: Postmodernism and the Comic Vision*. Wywód Olsena opiera się na przywoływanym już tutaj przekonaniu o bliskich analogiach między postmodernizmem a komizmem. Dla komizmu – zaznacza – podobnie jak dla postmodernizmu, wszystko jest czystą grą i nie ma nic świętego. Głównym celem staje się demaskowanie, obalanie, szokowanie, niszczenie. Jeśli wierzyć Olsenowi, postmodernizm niczego nie afirmuje, jest raczej impulsem niż dowodzeniem, nie reprezentuje żadnego stanowiska. Jego norma głosi: bądź impulsywny, ofensywny, atrakcyjny, wywrotowy i destruktywny¹⁷.

To wystąpienie jednego z głośnych twórców „pomo”, w którym widać nawiązania do Bachtina (a właściwie do wykorzystującej idee rosyjskiego uczonego książki Petera Stallybrassa i Allona White’a *The Politics and Poetics of Transgression*), słychać echa manifestacji dadaistycznych i ekstatyczny ton pism Nietzschego, wpisuje się w dobrze znany schemat postmodernizmu. Często bowiem możemy w związku z nim czytać o przełamywaniu różnorodnych tabu, przekraczaniu granic, obalaniu hierarchii, znoszeniu różnic, a także o tym, co Mike Featherstone określa jako „narcystyczne rozpasanie”¹⁸, a co równie dobrze nazwać by można syndromem Józefa Jowialskiego¹⁹. Postmodernista przedstawia się nam jako aktor, inscenizator, w jednej osobie *homo rhetoricus* i *homo ludens* wyciągający praktyczne wnioski z komicznej koncepcji świata. Bardzo podobnej do tej, którą Manuela Gretkowska w *Buddyjskim safari* opisuje w kategoriach kosmicznego żartu.

Uwagi o komicznych transgresjach postmodernistów poprzedzić chciałbym krótkim komentarzem do wypożyczonego od nich terminu. Używam go tutaj w znaczeniu szerokim, wskazującym na naruszenie norm kulturowych, które może mieć wymowę polityczną, społeczną lub obyczajową, a niekiedy – jak np. w parodii – jedynie estetyczną. Literatura transgresyjna zaś to dzieła, które stworzono z zamiarem przekroczenia linii oddzielającej obszar konwencjonalnego społecznego *decorum*. R.M. Rosen i D.R. Marks zauważają, że literatura, zajmując fikcyjną, nieokreśloną pod względem ontologicznym przestrzeń, może być transgresyjna w swej formie lub treści, a zarazem nie uzyskiwać statusu transgresyjnej w obrębie danego środowiska kulturowego. Mówiąc innymi słowy, jej „wykroczenie” wobec określonych

¹⁷ Por. L. Olsen, *Circus of the Mind in Motion: Postmodernism and the Comic Vision*, Detroit 1990, s. 18–23.

¹⁸ M. Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, przeł. P. Czapliński i J. Lang, [w:] *Postmodernizm...*, op. cit., s. 326.

¹⁹ Bohatera komedii Fredry zinterpretowanego przez Jerzego Stempowskiego w szkicu *Pan Jowialski i jego spadkobiercy*: „Wszystkie sprawy ludzkie, nie wyłączając najsmutniejszych, obraca on w żarty, w przedmiot swej zabawy. W swym magicznym talencie przerabiania smutnego na wesołe okazuje nie tylko pomysłowość, ale i śmiałość niewymowną. Świat istnieje dla jego zabawy” (*Pamiętnik teatralny trzeciej klasy i inne szkice*, opr. J. Timoszewicz, Kraków 1999, s. 82).

norm i konwencji kulturowych niekoniecznie musi wywoływać sprzeciw publiczności, która na podstawie tych norm kształtuje swoje poczucie społecznego porządku. Zawsze oczywiście znajdą się ludzie, dla których akt transgresji będzie obrazą uczuć i skandalem, na ogół jednak nie należą oni do kręgu głównych odbiorców transgresyjnego dzieła. Z drugiej strony ta zgorziona publiczność, a raczej – jej wyobrażenie, stanowi niesłychanie ważny element układu, jaki transgresyjny pisarz tworzy ze swymi rzeczywistymi odbiorcami. Przywoływani autorzy wskazują, że występuje tu sytuacja podobna do komunikacji ironicznej, coś, co Erving Goffman określa ogólniej jako „komunikację opartą na zмовie” [*collusive communication*], tzn. utrwalającą więź między nadawcą i odbiorcą poprzez wykluczenie kogoś, komu przypadła rola ofiary ironii²⁰.

Sądzę, że naruszający społeczne *decorum* dowcip rzadko oburza osobę, która manifestuje swą tożsamość kulturową poprzez świadomą decyzję o lekturze książki, która ma opinię transgresyjnej. Jest to dla mnie oczywiste w tym samym stopniu, co przekonanie, że siła komicznego efektu tego dowcipu zależy od wyobrażenia szoku, jaki przeżyłby ktoś, kto do kręgu prymarnych odbiorców nie należy. Skorzystajmy z konkretnego przykładu – Manuela Gretkowska, mistrzyni skalkulowanych transgresji, realizuje strategię skandalu w układzie z publicznością, której reprezentatywną część stanowią wykształcone i wyzwolone, jak by to kiedyś powiedziano, młode kobiety. Ale więź między „gorszycielką” a zafascynowanymi jej śmiałością intelektualistkami cementuje ktoś inny – przeciwieństwo manifestującej swą nowoczesność czytelniczki „Elle” czy „Twojego Stylu”, osoba, której hipotetyczne święte oburzenie jest czynnikiem wzmacniającym ludyczną solidarność i zarazem siłę komicznego przekazu.

Niektóre z komicznych transgresji postmodernizmu opisać można w kategoriach czarnego humoru. Nie mam wystarczających podstaw do uogólnień, opierając się na dość ograniczonym zestawie lektur mogę przypuszczać, że u rodzimych postmodernistów nie cieszy się on uznaniem tak wielkim, jak np. wśród pisarzy anglosaskich. Niedługo sprzyjające warunki jego rozwoju tworzyli redaktorzy „bru-Lionu”. Dzisiaj znajdziemy go m.in. u Nataszy Goerke, ale przede wszystkim w opowiadaniach Marka Gajdzińskiego, gdzie służy komunikowaniu absurdalności przedstawianego świata²¹. Moda na ten typ komizmu w kulturze popularnej sprawiła, że statystyczny konsument jej produktów jest dość dobrze oswojony z repertuarem jego chwytów i motywów. Świadomość konwencji jest jeszcze większa w przypadku odbiorcy prozy postmodernistycznej, który – myślę, że go nie przeceniam – ma w zakresie swych doświadczeń lekturowych klasykę dwudziestowiecznej literatury światowej: *Czekając na Godota*, *Blaszany bębenek*, *Paragraf 22*, *Lolite*, *Rzeźnię numer 5*, *Sto lat samotności*, *Kompleks Portnoya*. Jeśli oglądał do tego *Latający Cyrk* lub inne produkcje Monty Pythona, to taka elementarna kompetencja

²⁰ Por. R.M. Rosen and D.R. Marks, *Comedies of Transgression in Gangsta Rap and Ancient Classical Poetry*, „New Literary History” 1999, vol. 30.4, s. 897–928.

²¹ M. Gajdziński, *Głowa konia. Opowiadania*, wstęp L. Bugajski, Warszawa 1996.

wystarczy, by zdyskwalifikować jako mało oryginalne większość pomysłów, którymi usiłuje nas zaskoczyć krajowy postmodernista. Zwłaszcza jeśli komicznym ujęciem tego, co zwykliśmy traktować z powagą lub lękiem, nie towarzyszy próba przekazania jakichś – jeśli nie istotnych, to przynajmniej intrygujących z naszego punktu widzenia – treści. Zawrotna kariera, jaką zrobiła wśród krajowych czytelników pewna anomalia kobiecej anatomii, świadczy w ostatecznym rachunku o dość ograniczonych możliwościach naszych „czarnych” humorystów. W sytuacji, kiedy bogactwo atlasów teratologicznych zostało komicznie wyeksploatowane tak samo jak zawartość trumien i żołądków ludożerców, poetyka czarnego humoru przestaje być atrakcyjnym środkiem epatowania publiczności. A sposobem komunikowania ważnych prawd chyba nigdy wśród naszych postmodernistów się nie stała.

Jak wcześniej zauważyłem, czarny humor nie zajmuje nadrzędnej pozycji w zestawie komicznych transgresji polskiej literatury „pomo”, co daje się interpretować i jako przejaw szacunku dla czytelnika, i dowód pogłębionej świadomości literackiej. Ale jeśli brać pod uwagę istnienie długiej, sięgającej czasów antyku tradycji literatury transgresyjnej²², to z góry można założyć, że także te uprzywilejowane przez naszych pisarzy sposoby ewokowania śmiechu poprzez odwołanie do tego, co gorszące i zakazane, zawsze będą naznaczone mniej lub bardziej czytelnym piętnem powtórzenia. Wiadomo, jak znaczącą rolę w kształtowaniu ponowoczesnych programów i projektów literackich odgrywała i nadal odgrywa inspiracja Bachtina. Przykładem może być wspomniana tutaj książka Lance’a Olsena. Biorąc pod uwagę popularność niektórych motywów, można podejrzewać, że *Twórczość Franciszka Rabelais’go* to ulubiona książka również polskich postmodernistów, czerpiących – by tak rzec – programowo z dołu materialno-cieleśnego. Pamiętając o Bachtinowskich semiotyzacjach ludzkiego ciała, a także o tym, że we współczesnej kulturze tabu analne należy do najsilniejszych, nie powinniśmy być zaskoczeni rolą, jaką w tekstach postmodernistów (a w tym miejscu należałoby koniecznie dodać – i postmodernistek) odgrywają motywy analne i skatologiczne. Posługuje się nimi Gretkowska, u Goerke ironiczny monolog kobiety – proktologa egzemplifikuje postmodernistyczną grę ze stereotypem różnic płciowych²³. Gajdziński śmiało sygnalizuje obszar swych zainteresowań już w tytułach takich opowiadań, jak *Nocne wiatry* i *Po grecku*²⁴. Te, wydawałoby się, zdrożne upodobania odkrywamy również w prozie obcej, m.in. w operującym na szeroką skalę motywiką skatologiczną powieściopisarstwie jednego z najwybitniejszych autorów i teoretyków kanadyjskiego postmodernizmu – Roberta Kroetscha.

Wątpię, by to, co np. Freud napisał na tematy analne pomogło nam zrozumieć, skąd w twórczości postmodernistycznej bierze się popularność tego zespołu motywów, z reguły komicznie potraktowanych. Nie wyczerpiemy również kwestii zakładając, że poprzez naruszenie tabu pisarz gwarantuje sobie jakże cenną z komercyj-

²² Por. R.M. Rosen, D.R. Marks, *Comedies of...*, op. cit., s. 903–910.

²³ N. Goerke, *Wizyta*, [w:] *Fractale*, op. cit., s. 120–121.

²⁴ M. Gajdziński, *Głowa konia...*, op. cit.

nego punktu widzenia opinię zbrojca i skandalisty. Analiza tych transgresji musi zahaczać o fundament założeń ideowo-artystycznych postmodernizmu. Zacytujmy wspomnianego Kroetscha, który w wywiadzie dla „Literatury na Świecie” stwierdza:

Myszę, że każde pojęcie czystości jest niebezpieczne. Ma to związek z tym, co kultura klasyfikuje jako odpadki. Będąc pisarzem, interesuję się tym, co inni ludzie nazywają odpadkami. Zajmuje mnie, na przykład, muzyka country, bo poważna kultura ją ignoruje. Sądzę też, że niepokój, jaki się w nas rodzi z powodu podobnych zjawisk, wynika z tego, iż komunikują one coś, co nam zagraża. Poza tym, nawiązałbym oczywiście do powieści Margaret Laurence, *The Diviners (Odkrywcy)*, w której pojawia się wysypisko śmieci i to właśnie tam musi udać się artysta²⁵.

Śmietnisko, o którym mówi Kroetsch (*nb.* autor nawiązującego do teorii Bachtina szkicu *Karnawał i przemoc*), jest w przestrzeni zewnętrznej tym, co odpowiada dolnej strefie groteskowego ciała karnawału – reprezentuje Inność, ogół rzeczy wykluczonych z kultury poważnej. Wejście w granice śmietnika jest jedną z najważniejszych metafor postmodernistycznej komicznej transgresji.

Przewrotne komplementy, jakimi obdarza obiekt swych badań pani proktolog u Goerke, czy małżeńskie dialogi o skutkach spożywania bobu, wyjaśniające tytuł *Nocnych wiatrów*, opowiadania, którego humor wywodzi się z tradycji *fart jokes*, stanowią potencjalne źródło konfuzji lub niesmaku. Zarazem jednak te przypomnienia o wstydliwych miejscach i czynnościach organizmu mają nas włączać w dziedzinę Innego, w rzeczywistość będącą przeciwieństwem wysublimowanej kultury. U Goerke zwłaszcza dają się też odczytywać jako jeden jeszcze znak typowego dla postmodernizmu „zacierania granic”, w węższym znaczeniu – radykalnego odrzucenia tradycyjnych opozycji estetycznych: wysokie – niskie, piękne – brzydkie, dopuszczalne – zakazane, dojrzałe – niedojrzałe.

Kusi jeszcze jedno, już nie tak lojalne wobec transgresyjnych i wywrotowych artystów, odczytanie. Inwazja złego smaku i fizjologii w dziedzinie literackiej komiki postrzegana być może w związku z upowszechnianiem się we współczesnej kulturze młodzieżowego stylu bycia²⁶, a co za tym idzie – młodzieżowego stylu komedii. Krytycznie nastawiony do tych tendencji, które w USA można było już wiele lat temu obserwować na przykładzie rosnącej popularności *Campu*, Earl Rovitt mówił o „humorze wieku dorastania”, wymieniając takie m.in. jego wyróżniki, jak słoniowata subtelność, groteska, obsesyjne zainteresowanie funkcjami cielesnymi i otworami ciała, ostentacyjna nieodpowiedzialność, radośnie paranoiczne atakowanie wszystkiego, co nie jest nim samym, rozpaczliwe uzależnienie od maszynarii parodii²⁷. Szukając odniesień dla transgresyjnych zabaw postmodernistów moglibyś-

²⁵ W *krajobrazie*. Z Robertem Kroetschem rozmawia Dorota Filipczak, „Literatura na Świecie” 1998, nr 4/5, s. 404.

²⁶ Autor *Porażki myślenia* nazywa to zjawisko po imieniu: „Młokos jest teraz wszędzie: wystarczyło dwudziestu lat, żeby dysydencja stała się normą, autonomia przemieniła w hegemonię, a młodzieżowy styl życia wyznaczył drogę całoci społeczeństwa” (A. Finkielkraut, *Jesteśmy światem...*, op. cit., s. 130).

²⁷ E. Rowitt, *College Humor and the Modern Audience*. [w:] *Comic Relief...*, op. cit., s. 240–248.

my wejść również w dziedzinę humoru dziecięcego. Rzecz jasna nie tego, którym dorośli pisarze zabarwiają idylliczne obrazki ze świata istot szczęśliwych i niewinnych, lecz tego spontanicznie i na ogół bez przyzwolenia rodziców tworzonego przez dzieci dla dzieci. Humor, w którym głównym źródłem podniety są: defekacja, kopulacja oraz przemoc.

Gdybym nie wiedział, że naruszanie tabu stało się jednym z najczęściej wykorzystywanych we współczesnym przemyśle rozrywkowym środków zdobywania odbiorcy, mógłbym naiwnie sądzić, że w skłonności do komizmu opartego na analnych, genitalnych lub im pokrewnych skojarzeniach ujawnia się jakiś mechanizm kompensujący doświadczenia dzieciństwa. Wyobraźnia podsuwałaby mi widok zalanej łzami siedmioletniej Manueli lub Nataszy, której ojciec zareagował okrutnie na „brzydkie” słowa dziewczynki i ukarał ją zabraniając oglądania niedzielnej dobranocki. Ale psychologia nie ma tu żadnego zastosowania. Kiedy w grę wchodzi sfingowane perwersje i skalkulowane naruszenia obyczajowej normy, znacznie więcej do powiedzenia mają specjaliści od marketingu i reklamy.

W większości sensownych definicji postmodernizmu, tych zwłaszcza, które usiłują objaśnić jego relację do modernizmu, wymienia się jako jedną z jego cech istotnych programowe dążenie do łączenia gatunków i stylów, upodobanie do kontaminowania elementów kulturowo heterogennych. Można usłyszeć opinię, iż postmodernizm rządzi się logiką charakterystyczną dla eklektycznej kultury amerykańskiej, wieloetnicznej kultury, której istotą było zawsze zestawienie tego, co różnorodne, a symbolem – *variety show*, rewiowe widowisko, w którym każdy mógł znaleźć coś dla siebie²⁸. Teza, że prototypem postmodernizmu jest teatryk różnorodności nie przekonuje, nie ulega natomiast kwestii, że metafora *variétés* dość trafnie oddaje specyfikę dzieła postmodernistycznego. Co dla nas najważniejsze, zasadę różnorodności odkrywamy w doborze składników realizujących zadania komiczne. Śmiech postmodernistów – moglibyśmy powiedzieć w nawiązaniu do tytułu tego referatu – to połączenie dźwięków z różnych rejestrów; w tym samym utworze obok przykładów wyrafinowanych żartów intertekstualnych, subtelnej ironii, zniewalających *bons mots* i paradoksów przypominających najlepsze osiągnięcia Oskara Wilde’a, pojawia się rubaszna facecja, „świński kawał” i grubiańska inwektywa. Próbujący odróżnić modernizm od postmodernizmu szukają niekiedy analogii w dziedzinie chorób psychicznych i przywołują opozycję: paranoja – schizofrenia. Coś w tym jest na rzeczy – komiczny tekst postmodernizmu przywodzi na myśl przypadek „Miss Beauchamp” – kobiety „rozszczepionej na liczne podosobowości, różniące się między sobą, rozmaicie łączące się pod wpływem hipnozy i często ze sobą skłócone”²⁹. Zacytowałem tutaj Kennetha Burke, który w tym „rozgadanym rozszczepieniu” wi-

²⁸ Jest to opinia amerykańskiego socjologa Todda Gitlina zawarta w artykule *Postmodernism: Roots and Politics*, [w:] *Cultural Politics in Contemporary America*, ed. I. Angus and S. Jhally, London 1989, s. 347–360.

²⁹ K. Burke, *Retoryka Mein Kampf*, przeł. M. Szpakowska, [w:] *Nowa Krytyka. Antologia*, opr. Z. Łapiński, Warszawa 1983, s. 353–354.

dział alegorię demokracji przeżywającej złe dni. Relacje elementów podporządkowanych funkcji zabawowej np. *Podręcznika do ludzi* – włącznie z otwierającym tę książkę wyborem niezbyt wyszukanych dowcipów rysunkowych (pastiszów twórczości „kloacznej”?) – są również demokratyczne, albowiem żaden z nich nie zajmuje pozycji uprzywilejowanej.

Jak już wcześniej zaznaczyłem, w zaliczanych do sztuki wysokoartystycznej utworach postmodernizmu znaczny udział mają elementy przejęte bezpośrednio z dorobku kultury popularnej, a w interesującym nas obszarze zjawisk – z folkloru słownego. Wraz z tekstami anonimowymi przenika do tych dzieł sporo materiału z sygnaturą pierwszego nadawcy, głównie osób z towarzyskiego kręgu autora lub autorki (i jakkolwiek nie ośmielimy się opisywać tekstów postmodernistycznych w kategoriach literatury środowiskowej, to z pewnością skłonni będziemy widzieć w nich – a najłatwiej dostrzec to u Jerzego Pilcha – odzwierciedlenie jakiejś wspólnoty ludycznej czy środowiskowej kultury śmiechu). Obok cytatów pojawiają się pastiszowe naśladownictwa, przy czym w niemałej liczbie przypadków nie jesteśmy w stanie odróżnić przytoczenia od jego zręcznej imitacji. Bez względu na to, skąd pochodzą, muszą być interpretowane jako wyraz potrzeby szerszej publiczności. Skuteczność ich działania jako przynęty zwiększa parataktyczna składnia elementów budujących postmodernistyczne dzieło – na ogół bowiem komiczny potencjał pojedynczego składnika jest czymś niezależnym od jego tekstowego otoczenia. Powiedzmy więc na koniec, że śmiech postmodernistów jest śmiechem wabiącym, bez żadnych zazwyczaj syrenich podstępów...

Post-modernists' laughter

Abstract

The work refers to comedy as one of the most essential indicators of post-modernist literary output. Arguing with the views of researchers who, especially in the theory of post-modernist parody and pastiche, marginalise the role of the comic and ludic component, the author attempts to determine both its particular importance and its literary and cultural specificity. On the basis of some selected works (Gretkowska, Goerke, Gajdziński, Pilch) he proves that post-modernist comedy is determined by its intertextual character, transgression (including the poetics of the so-called 'black humour') and the tendency to join elements originating from various spheres of the culture of laughter.

Maciej Szmyd

Gombrowicz postmodernistą? Uwagi o filozoficznych kontekstach *Kosmosu* Witolda Gombrowicza

Witold Gombrowicz ma opinię pisarza filozofującego, mającego swoistą, oryginalną i filozoficzną właśnie wizję świata, koncepcję życia społecznego, kultury, poznania i jego socjologicznych uwarunkowań. Jak pisał Zbigniew Herbert, Witold Gombrowicz filozofował po hrabiowsku, ale na tyle sugestywnie, że zdobył sobie uznanie wśród profesjonalistów. Niejako instytucjonalnym tego wyrazem było wydanie książki *Gombrowicz – filozof*, a przede wszystkim monografia Leszka Nowaka *Gombrowicz. Człowiek wobec ludzi*, wydana w serii „Filozofia polska XX wieku”. Wszystko jednak, prócz rangi intelektualnej, budzi w filozofii Gombrowicza kontrowersje, pytania o ciągłość bądź wewnętrzną ewolucję jego myśli, o indywidualistyczną bądź społeczną jej orientację, o relacje z egzystencjalizmem, strukturalizmem czy wreszcie postmodernizmem wciąż pozostają zacinem polemik i sporów.

Przyczyny takiego stanu rzeczy tkwią częściowo w swoistej metodzie filozoficznej autora *Kosmosu*. Gombrowicz, wróg scjentyzmu, sceptyk i heretyk, starannie unikający niebezpieczeństwa zastęgnięcia własnej myśli w martwy kształt doktryny, uprawiał własną refleksję filozoficzną w sposób daleki od dyskursywnej precyzji i konwencji akademickich.

Jakkolwiek więc podstawą niniejszego artykułu jest teza, że „późny Gombrowicz” prezentuje pewną względnie koherentną koncepcję filozoficzną, to sposób jej sformułowania, świadomie unikający jednoznaczności, sprawia piszącemu te słowa podobne kłopoty jak innym, o ileż bardziej doświadczonym gombrowiczologom.

Mimo tych niebezpieczeństw, celem moim w tej pracy jest znalezienie odpowiedzi na pytanie, czy można sensownie mówić o podobieństwach łączących filozofię Gombrowicza i postmodernizmu; czy można mówić o postmodernizmie Gombrowicza – filozofa. Chciałbym zauważyć, że pytanie to jest niezależne od pytania, czy *Kosmos* jest powieścią postmodernistyczną.

Przedstawiciele teorii literatury od trzech dekad spędzają czas w dużej mierze na wypełnianiu pracowicie obowiązków zestawienia i wyliczenia cech konstytutywnych postmodernizmu. Z wielu tekstów możemy poznać odpowiedź na pytanie, czym jest postmodernizm w powieści, architekturze, filozofii czy kinie. Mnogość usiłowań budzi czasem myśl, że musi być poważny kłopot z uchwyceniem odpowiedzi na pytanie, czym jest owo zjawisko. Czym jest powieść postmodernistyczna? Weźmy dla przykładu ustalenia Krystyny Wilkoszewskiej, według której powieść takowa ma m.in. nie odzwierciedlać rzeczywistości, charakteryzować się intertekstualnością, rządzić nią powinien żywioł parodii i pastiszu, gry z czytelnikiem, mieszanie dyskursu literackiego i teoretycznego, unieważnienie podziału na to, co niskie i co wysokie, elitarne i masowe, zaś jej świat przedstawiony powinien przypominać strukturę labiryntu, kłacza, chaosu¹. Już ten zestaw cech konstytutywnych powieści postmodernistycznej wyjaśnia dlaczego twórczość autora *Kosmosu* jest tak atrakcyjna dla poszukiwaczy postmodernistycznej antecendencji w historii polskiej kultury, którzy wbrew zakłębom Włodzimierza Boleckiego, iż „szkoda czasu na udowadnianie, że już Gombrowicz był postmodernistą”² tym się właśnie zajmują. Przed nami stoi jednak zadanie trudniejsze, gdyż należy odpowiedzieć sobie na pytanie, jakie są relacje myśli filozoficznej Gombrowicza z filozofią postmodernistyczną, co pociąga za sobą konieczność odpowiedzi na pytanie, o czym jest zarówno ta pierwsza, jak i ta druga.

Jako materiał dla mojej rekonstrukcji myśli filozoficznej Gombrowicza traktuję ostatnią powieść pisarza i jego wypowiedzi pochodzące z lat zbliżonych do daty wydania tego dzieła, a pochodzące z *Dziennika*, wywiadów, swoistej historii w stylu buffo, tj. *Przewodnika po filozofii w sześć godzin i kwadrans* etc. Pomijam natomiast tutaj problem, czy dający się z nich wypreparować zestaw poglądów jest najbardziej charakterystyczny, i w potocznym ujęciu stanowiący o istocie filozofii Gombrowicza, czy też stanowi nowy, „późny” etap w rozwoju jego refleksji. Mój pogląd bliski jest konstatacji pewnych przewartościowań intelektualnych sprawiających, że możemy mówić o czymś w rodzaju pożegnania się Gombrowicza jako autora *Kosmosu* z wieloma tezami jego ferdydurkowskiej młodości.

Gdy próbujemy określić filozofię późnego Gombrowicza, najłatwiej przychodzi nam to poprzez przywołanie wielkich myślicieli, bliskich w swoich poglądach polskiemu pisarzowi. Wydaje się, że nazwiskami, które w tej roli i w tym kontekście muszą się pojawić, są Schopenhauer i Nietzsche. O tym pierwszym sporo pisze Gombrowicz w swym *Przewodniku po filozofii*, tekście, w którym obszernie i afirmująco na ogół omawia poglądy niemieckiego myśliciela. Przy tej okazji autor *Kosmosu* wylicza część cech wspólnych, łączących go z gdańskim filozofem i to zarówno w dziedzinie intelektualnej, jak i w sferze specyficznej wrażliwości metafizycznej i moralnej. Zbieżne okazują się pewne zapatrywania estetyczne obu autorów, dążenie do nadania filozoficznej refleksji egzystencjalnego, konkretnego, a nie

¹ K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2000, s. 152–153.

² W. Bolecki, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, Kraków 1999, s. 61.

spekulatywnego i abstrakcyjnego sposobu widzenia świata i człowieka. Łączy ich swoisty relatywizm poznawczy i podkreślanie dualizmu porządkujących kategorii naszej świadomości i chaosu rzeczywistości. Tym jednak, co szczególnie mocno wiąże polskiego pisarza z Schopenhauerem, jest głęboki, metafizyczny pesymizm, który powoduje, że obydwoj postrzegają zło jako element trwały i nieusuwalnie ufundowany w porządku Wszeczeństwa, jako swoistą „kosmiczną” zasadę, powodującą wieczne napięcie pomiędzy okrucieństwem i irracjonalnością rzeczywistości a ludzkimi ideałami i potrzebą wiary w jakiś jej moralny czy choćby tylko ontologiczny ład. Jednakże wydaje się, że Schopenhauer, myśliciel jeszcze dość tradycyjnie pojmujący rolę filozofa jako mędrca odsłaniającego spod złudnych pozorów prawdziwą naturę rzeczy, nie jest tą postacią, która by mogła stanowić pomost pomiędzy Gombrowiczem a filozofującymi postmodernistami. Cały balast schopenhaueryzmu związany z takimi tezami metafizycznymi jak koncepcja Woli jako quasi-absolutu, którego przejawami są poszczególne istnienia natury ludzkiej jako rezultatu kosmicznego procesu obiektywizacji Woli, czy soteryczne aspekty tej filozofii szukającej wyzwolenia w kontemplacji, musi działać odstręczająco dla postmodernistycznych zwolenników tezy o jałowości pytań o prawdę i fałsz, i beznadziejności poszukiwań głębszego sensu czy zasady rzeczywistości.

Inaczej ma się rzecz z Fryderykiem Nietzsche, z głównym prekursorem i patronem postmodernizmu. Takie poglądy autora *Ecce homo*, jak relatywistyczna destrukcja pojęć prawdy i wiedzy, wizja człowieka jako istoty dążącej raczej do mocy niż do poznania czy harmonii wewnętrznej, czy nawet w aspekcie historycznym wygrywanie filozoficznej tradycji sofistyczno-sceptycznej przeciw sokratejsko-platońskiej stanowią najbardziej charakterystyczne momenty tego nurtu w filozofii współczesnej.

Stefan Morawski w swojej najnowszej książce o postmodernizmie tak rekonstruuje myśl filozoficzną autora *Tako rzecze Zaratustra* „Do prawdy”: mamy dostęp przez zmyślenie (kłamstwo), a więc jest zawsze nieprawdą. W każdym razie prawda jest zawsze osobista, jedna pośród wielu, nie sprzężona ze stałymi elementami. Ontologię wypiera genealogia (ta wywodzi wszystko z danego kontekstu). Prawda, której jądrem – paradoksalnie – jest nie byt, a ustawiczne stawanie się, nie rozróżnia między działaniem a działającym, myśleniem a myślą, gdyż jesteśmy w stanie płynnej zmienności nie uznając żadnych gotowych, wiążących nas sądów. Prawda jest tedy zestetyzowana, immoralna [...]. Poznanie ugruntowane na rozumie, posługujące się logiką, jest wykrzywieniem naszej kondycji – stwarza pozory, że rzeczy mają trwałą tożsamość, że istnieje coś takiego jak istota naszej jaźni, że funkcjonują powszechnie obowiązujące prawidłowości³. Charakter tych filozoficznych refleksji, które Stefan Morawski wydobywa z pism Nietzschego, tłumaczy nam fakt, że niemal wszyscy myśliciele deklarujący swój akces bądź przynajmniej zyczliwość dla postmodernizmu chętnie powołują się na autora *Wiedzy radosnej* jako na swego antenata i sprzymierzeńca.

³ S. Morawski, *Niewdzięczne rysowanie mapy... O postmodernie (nizmie) i kryzysie kultury*, Toruń 1999, s. 126–127.

Jacques Derrida poświęcił Nietzschemu spore studium, jego rodak Gilles Deleuze namiętnie go na „ojca współczesnej filozofii” obalającego zachodnią metafizykę jako teorię bytu i afirmującego „różnicę”⁴. Michel Foucault – całkiem w duchu niemieckiego myśliciela – utożsamia wiedzę z władzą, Richard Rorty⁵ z kolei widzi w autorze *Poza dobrem i złem*, obok klasyków amerykańskiego pragmatyzmu, fundatora nowej antyesencjalistycznej, antyrepresentacjonistycznej filozofii, przekraczającej konceptualne schematy anachronicznej tradycji ontoteologicznej.

Na dopełnienie dywagacji o wpływie idei Nietzschego na współczesną myśl postmodernistyczną zacytuję jednego z jej klasyków Giannię Vattimo: „Jedynie przez nawiązanie do nietzscheańskiej problematyki wiecznego powrotu i przezwyciężania metafizyki rozproszone i nie zawsze spójne wysiłki teoretyczne postmodernizmu rzeczywiście nabierają filozoficznego rygoru i dostojeństwa”⁶.

Czy skoro zbieżności łączące myśli Witolda Gombrowicza i autora *Antychrześcijanina* nie ulegają wątpliwości (relatywizm, antyfundamentalizm, ateizm), zaś silne zbieżności pomiędzy filozofią postmodernistyczną a nietzscheańską są czymś oczywistym, nie otwiera się przed nami kusząca perspektywa wliczenia autora *Kosmosu* w poczet prekursorów bądź nawet patronów najnowszych trendów intelektualnych? Pokusa jest tym silniejsza, że w tym wypadku możemy oprzeć się nie tylko na sformułowanym przez Leszka Kołakowskiego „prawie nieskończonego rogu obfitości”⁷, które orzeka, iż w humanistyce można udowodnić tezę, w którą z jakiś powodów chce się wierzyć, ale i powołać się na bardziej solidne poszlaki, których istnienie w dziele polskiego pisarza możemy udokumentować bez uciekania się do jakiegoś drastycznego „gwałtu” interpretacyjnego na tekście.

Odnoszę jednak wrażenie, że popełnilibyśmy błąd nie doceniając i nie artykułując dostatecznie tych wszystkich aspektów dzieła Gombrowicza, które różnią go od stylu intelektualnego, który nazywamy postmodernizmem. Jako punkt wyjścia pomocny się może okazać znowu pewien cytat wzięty z artykułu poświęconego postmodernistycznej filozofii. Otóż, jak pisze Tomasz Buksiński, jedną z jej cech charakterystycznych jest [...] podważenie podmiotu rozumianego jako indywidualium psychofizyczne posiadające wartość w sobie i będące podmiotem oraz źródłem wartościowań i prawd”⁸. Kontynuując swój wywód Buksiński stwierdza dalej, że [...] u Foucaulta jednostki istnieją jedynie jako schematy paradygmatów, zaś u Lyotarda zostały one zredukowane do części składowych dyskursu. Miejsce jednostek zajęły układy epistemiczne, społeczne, językowe, o nieporównywalnych strukturach i regułach. Jed-

⁴ G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 1993.

⁵ R. Rorty, *Pragmatyzm i filozofia postnietzscheańska*, [w:] *Postmodernizm*, tłum. M.P. Markowski, Kraków 1997, s. 119–128.

⁶ Cytat za T.J. Pangle, *Uszlachetnianie demokracji*, tłum. M. Klimowicz, Kraków 1994, s. 74.

⁷ L. Kołakowski, *Jeśli Boga nie ma...*, Kraków 1987, s. 10.

⁸ T. Buksiński, *New Age a postmodernizm*, [w:] *Oblicza nowej duchowości*, red. M. Gołaszewska, Kraków 1995, s. 274.

nostki pełnią w nich rolę przekazników treści, których nie są twórcami. Treści mają charakter bezosobowy, a ich zmiany nie podlegają kontroli jednostek”⁹.

Z pewnością istnieje w dziele Witolda Gombrowicza zbliżona do cytowanej wykładnia ludzkiej obecności w świecie oraz koncepcja kształtujących go form, determinujących jego zachowania, postrzegania i myśli. Przy pewnym sposobie lektury jego pisarstwa można odnieść wrażenie, że przemyśleniom, w których akcentuje on uzależnienie jednostki w jej wszelkich intersubiektywnych sposobach ekspresji od niezależnego od niej społecznego kodu zachowań i działań, blisko jest do obwieszczanej przez Michela Foucaulta „śmierci człowieka”, który niejako zatracił się we wszechobejmującym paradygmacie epistemicznym. Jednakże właśnie stosunek do jednostki ludzkiej polskiego pisarza jest jednym z tych momentów, które odróżniają go od tych postmodernistycznych myślicieli, którzy przestali ją zauważać w chaosie dyskursów i systemów semantycznych i mnogości narracji. „Nie wiem, kim jestem, ale cierpię, gdy zostaję zniekształcony” – powiada Witold Gombrowicz. W tym zdaniu zawiera on kilka bardzo istotnych dla swojej myśli elementów. Jednostka rzeczywiście może nie mieć szans poznania samej siebie, ponieważ każda jej refleksja musi być zapośredniczona w społecznie ufundowanym systemie pojęć, systemie autotelicznym, bez odniesień do jakiegokolwiek zewnętrznej rzeczywistości. Jednak „treść” jednostki nie sprowadza się u Gombrowicza tylko do zewnętrznego w stosunku do niej schematu pojęciowego czy kodu zachowań społecznych, lecz, co więcej, odrzuca ona je jako przekłamania jej autentycznych dążeń i sposobów istnienia. Odrzuca ona je jako siły opresyjne w stosunku do niej samej. Sam Gombrowicz traktował w pewnym sensie własną drogę pisarską jako sposób utwierdzenia własnego „ja”, afirmację własnej subiektywności, przeciwko dążącym do jej zniwelowania schematyzującym zespołom form. Swój przypadek traktował pisarz jako przejaw pewnej ogólnej zasady stwierdzającej, że cechą konstytutywną człowieka stanowi jego dążność do utwierdzenia samego siebie; utwierdzenia w opozycji do świata zewnętrznego. Polemizując z Michелеm Foucaultem, Gombrowicz stwierdza, że jego „unicestwienie człowieka” dokonane zostało po to, by „utwierdzić się w swej osobowości, wygrać bitwę z innymi filozofami, stać się znakomitością”¹⁰, czyli że nawet ten gest filozoficzny jest przejawem uniwersalnej dążności jednostki do autoafirmacji. W świecie Gombrowicza oczywiście możliwe jest zakwestionowanie istnienia Boga czy rzeczywistości zewnętrznej, ale nie do przyjęcia jest usunięcie w cień, będącej warunkiem jego filozoficznego pojmowania wszechświata, niepowtarzalnej jednostki. Właśnie ona wraz z jej zdolnością do przeżywania bólu i cierpienia była dla autora *Kosmosu* najgłębszą realnością, ośrodkiem zainteresowania, najważniejszym tematem twórczości.

Przy całym radykalizmie filozoficznym, charakterystycznym dla ostatniej powieści Gombrowicza, jej autor nie rezygnuje z tak dla postmodernistów anachronicznych pojęć, jak niezależna od jednostki rzeczywistość zewnętrzna i możliwość

⁹ Ibidem.

¹⁰ W. Gombrowicz, *Byłem pierwszym strukturalistą*, [w:] *Gombrowicz filozof*, Kraków 1992, s. 148.

jej częściowego poznania. Oczywiście można by nazwać tę wersję poznawczego antyseptycyzmu paradoksalną i nader problematyczną, ponieważ w świecie Gombrowicza każda pozytywna charakterystyka rzeczywistości zewnętrznej i każda próba jej intelektualnego ogarnięcia czy uporządkowania kończy się klęską tych usiłowań i klęską leżącą u ich źródeł nadziei na zrozumienie owej rzeczywistości. Jednakże, przyjmując nieuniknioną porażkę każdej próby ustrukturalizowania i zrjonalizowania naszego doświadczenia czy ustabilizowania zmiennych przejawów bytu, Gombrowicz zdaje się jednak pokładać zaufanie w takich niedyskursywnych stanach świadomości bohaterów swojej ostatniej powieści, jak sensualne doznanie nadmiaru, przytłoczenie chaosem percepcji, jak uczucie zmęczenia nieogarnioną mnogością wrażeń, jak poczucie daremności i jałowości usiłowań dążących do zrozumienia i uporządkowania bezładu stającego się świata. Tak więc w Gombrowiczowskim świecie *Kosmosu*, choć każda strategia pozytywnej charakterystyki rzeczywistości poprzez sprowadzenie jej do jakiegoś conceptualnego schematu skazana jest na niepowodzenie, możliwy jest jej niejako negatywny opis, wychodzący od semantycznych skojarzeń sięgających do naszego intuicyjnego rozumienia takich przymiotników, jak: „chaotyczny”, „nieogarniony”, „płynny”, „niezrozumiały” etc.

Tak więc ostatnia powieść Gombrowicza kreuje w pewnym sensie pewien obraz świata niezależnego od człowieka, lecz jest to obraz złożony w dużej mierze z twierdzeń negatywnych. Najlepiej przybliża go stworzona przez samego pisarza quasi-heraklityjska metafora rzeczywistości jako czarnego, skłębionego nurtu, niosącego odpadki, w której to metaforze akcentuje się wariabilistyczny i chaotyczny charakter świata, nie dającego się przejrzeć i ogarnąć, w którym człowiek nie ma szansy wykreować żadnej stabilnej przestrzeni znaczeń, strukturalnie uporządkowanej epistemologicznej reprezentacji rzeczywistości, żadnej aksjologicznej hierarchii czy nawet trwałych dyrektyw działania. A zatem, choć powiedzieć możemy, że dla autora *Kosmosu* wszelkie ludzkie wyobrażenia i przedstawienia rzeczywistości powstają w kontekście subiektywnych potrzeb i oczekiwań działającego podmiotu i w tym sensie jest ona „stworzona”, nie zaś „odkrywana”, to jednak polski pisarz nie chce zrezygnować z myśli, iż pod warstwą tego społecznie fundowanego dyskursu istnieje „głębsza” rzeczywistość, która jest w dużej mierze ich zaprzeczeniem. Dlatego też możemy chyba stwierdzić, że Witold Gombrowicz nie zgodziłby się z krańcowymi wnioskami postmodernizmu, negującymi całkowicie istnienie jakiegokolwiek rzeczywistości niezależnej od człowieka, od układów epistemicznych i kulturowych paradygmatów, i zapewne uznałby za naiwne zapewnienia ponowoczesnych filozofów, że nie istnieją fakty poza faktami językowymi.

Można jeszcze wskazać na inne różnice, które dają się zauważyć pomiędzy autorem *Ślubu* a postmodernizmem jako całością lub jego poszczególnymi adherentami. Możemy sądzić, że taki antyegalitarysta jak Witold Gombrowicz zająłby co najmniej sceptyczne stanowisko wobec słynnego hasła: „demokracja ma pierwszeństwo wobec filozofii”. Jego autor Richard Rorty, który chciałby zastąpić dawny „grecki kult logosu” „mesjanistyczną nadzieją na sprawiedliwość społeczną” i którego tek-

sty, pisane z pozycji liberalno-lewicowych, często tchną swoistym demokratyczno-moralizatorskim patosem, wydałyby się autorowi *Kosmosu* jeszcze jednym przedstawicielem progresywistycznego prometeizmu. Lecz myślę, że nie ma wielkiej potrzeby, by skupiać uwagę na mniej istotnych różnicach dzielących twórczość polskiego pisarza od współczesnych trendów myśli ponowoczesnej, ale należy akcentować te najbardziej ważne różnice, o których wcześniej wspominałem.

Gombrowicz w swoim myśleniu nie tylko wychodzi zawsze od doznającej i działającej jednostki jako suwerennego podmiotu, ale i „ocala” w pewien sposób rzeczywistość, która zgodnie z jego dramatycznym, ale jakby melancholijnym agnostycyzmem jest niepoznawalna, lecz zdaje się czasem wyzierać spoza sprzecznych i arbitralnych dyskursów. Nie można jednak zaprzeczyć głosom wskazującym na Witolda Gombrowicza jako pisarza, który antycypował w wielu kwestiach teoretyków i ideologów „ponowoczesności” i dla którego „postmodernistyczna aura nie byłaby z pewnością zaskoczeniem”¹¹. Jeżeli bowiem za Jean François Lyotardem uznamy za cechę konstytutywną postmodernizmu „nieufność wobec metanarracji”¹², czyli takich dyskursów, jak Dialektyka Ducha, hermeneutyka znaczenia etc., i afirmację w to miejsce prywatnych, subiektywnych narracji, to z pewnością jest to opcja w swym duchu bardzo gombrowiczowska. Ponowoczesna „myśl słaba” (termin stworzony przez Gianniego Vattimo), przeciwstawiająca się tradycyjnej filozofii „pierwszych zasad” z jej fundamentalizmem, abstrakcyjnością, uniwersalnością itp., zdaje się osobliwie współbrzmieć z wyrażonym przez pisarza krytycyzmem wobec „myśli nadmiernej”. Z kolei zaś gombrowiczowska quasi-permanentna rewolta przeciwko wszelkim formom kulturowej i społecznej opresji zdaje się być wręcz ściśłym wypełnieniem postulatów Richarda Rorty’ego: „abyśmy spróbowali dotrzeć do punktu, w którym niczemu już nie będziemy oddawać czci, w którym niczego nie będziemy uważać za quasi-bóstwa, w którym wszystko – nasz język, nasze sumienie, naszą wspólnotę traktować będziemy jako wytwór czasu i przypadku”¹³.

Jeden z czołowych polskich analityków i entuzjastów postmodernistycznego przełomu – Andrzej Szahaj – opisując zmagania jego twórców zmierzające do stworzenia „przygodnej” etyki, nie odwołującej się do żadnych pozahistorycznych, absolutystycznych i niezmiennych uzasadnień metafizycznych, także ukazuje Witolda Gombrowicza jako sojusznika tych poszukiwań etycznych, przywołując m.in. pewien cytat z *Dziennika*, w którym to pisarz odnotowuje, że „dysponuje tylko moralnością ograniczoną i fragmentaryczną i arbitralną i niesprawiedliwą moralnością, która jest z natury swojej nie cięgła a ziarnista”¹⁴.

Od razu jednak zaznaczmy, że autor *Kosmosu* daleki jest od tego, by ową „moralność ziarnistą” traktować jako rodzaj etycznej alternatywy, na kształt postulowa-

¹¹ A. Szahaj, *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda Rorty’ego w kontekście sporu o postmodernizm*. Wrocław 1996, s. 236.

¹² J.F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna*, tłum. A. Taborska, „Literatura na Świecie”, 1988, nr 8–9, s. 281.

¹³ R. Rorty, *Przygodność, ironia, solidarność*, tłum. W.J. Popowski, Warszawa 1996, s. 281.

¹⁴ A. Szahaj, *Ironia i miłość...*, op. cit., s. 226.

nej, heterogenicznej i pluralistycznej moralności postnowoczesnej, którą z iście prometejskim patosem niektórzy przedstawiciele postmodernizmu kreują na zbawczy środek dla ludzkości, wciąż jeszcze trapionej, ich zdaniem, paternalistycznością, opresyjnością, totalizującymi tendencjami, leżącymi u fundamentów tradycyjnych systemów etycznych, właściwych dla szczęśliwie zamierającego modernizmu. Cytowane stwierdzenie Gombrowicza oraz będący jego właściwym kontekstem dłuższy fragment, z którego ono pochodzi, są raczej wypowiedziami oddającymi rozczarowania człowieka, który szukał i nie znalazł trwałych fundamentów i jakichkolwiek jasnych dyrektyw postępowania. Nie są zaś z pewnością hasłem bojowym w walce o redefinicje naszych pojęć i intuicji, leżących u podstaw tradycyjnej etyki.

Prawdopodobnie odniósłby się polski pisarz pozytywnie do próby nowego spojrzenia na filozofię, którą prezentują np. Jacques Derrida, Jean François Lyotard, Richard Rorty, starający się traktować ją na podobieństwo dzieła literackiego, jako wyraz osobistej wizji i całkowicie sprywatyzowanego spojrzenia na rzeczywistość. Gdy autor *Filozofii i zwierciadła natury* porównuje status dzieł filozoficznych do powieści Orwella czy Kundery, nie można nie zauważyć zbieżności jego tez ze stanowiskiem Witolda Gombrowicza, który zawsze szukał w tego typu dziełach „osobistego stylu”, wyrazu subiektywnej wrażliwości, jednostkowego spojrzenia na rzeczywistość niepowtarzalnej ludzkiej osobowości, zawsze krytykującego sztuczne, jego zdaniem, pretensje niektórych myślicieli do abstrakcyjnego obiektywizmu czy bezosobowego spojrzenia na świat; spojrzenia z wyżyn np. domniemanego Ducha Absolutnego.

Gdy zrobimy dalszy przegląd haseł i słów-kluczy składających się na zespół twierdzeń i idei zwanych postmodernizmem, bez trudu odnajdziemy kolejne punkty zbieżne z pewnymi elementami twórczości Gombrowicza. Jeżeli na przykład, jak chcą teoretycy postmodernizmu, zabieg dekonstrukcji polegać ma m.in. na „kompromitacji wszelkich z góry ustalonych tradycyjnych możliwości uchwytowania metafizycznego porządku świata”¹⁵, to możemy bez wielkiego ryzyka określić mianem dekonstruktywistycznej ostatnią z powieści autora *Pornografii*. Również wariabilizm, przygodność, nieciągłość, nieoznaczoność, chaos – pojęcia – fetysze współczesnej humanistyki postmodernistycznej – znakomicie mogą charakteryzować płynny, zmienny, nieprzejrzysty, urągający wszelkim sztywnym metodom interpretacyjnym „świat przedstawiony” *Kosmosu*. Jeżeli, jak sugerują to niektórzy autorzy, dążność do przejrzystego uporządkowania, strukturalizacji zjawisk, pewności i stałości to cechy konstytutywne dla modernistycznej formacji kulturowej, to trudno byłoby znaleźć wiele utworów bardziej „postmodernistycznych”, od ostatniej powieści Witolda Gombrowicza, traktującej właśnie o zwycięskim chaosie świata, który jakże bezskutecznie próbują opanować, ogarnąć i zrozumieć jej bohaterowie.

Ale autor *Kosmosu* nie wydaje się oczekiwać po klęsce swoich bohaterów radośnego wyzwolenia od złudzeń starej epoki. Podczas gdy Zygmunt Bauman wypatraje po śmierci anachronicznych, modernistycznych kategorii filozoficznych, spo-

¹⁵ Ibidem, s. 166.

łecznych i kulturowych, nowej epoki swobody, pluralizmu, różnorodności, której wartości waloryzuje zdecydowanie pozytywnie; gdy z kolei Richard Rorty wierzy, że „machnięcie ręki” na odwieczne kwestie filozoficzne pomoże stworzyć „świat bardziej pragmatyczny, bardziej tolerancyjny, bardziej liberalny”¹⁶, to Gombrowicza *Kosmos* nie kończy się żadną nadzieją. Pozostaje pisarz, inaczej niż postmoderniści teoretycy „niefrasobliwego estetyzmu”, głębokim pesymistą, który całkiem w duchu przypominanego już wcześniej Artura Schopenhauera nie przestawał pytać: „Czyż w łonie tego, nawet naszego świata nie zawiera się jakaś zasada piekielna, niedostępna człowiekowi, nie do osiągnięcia ani rozumem ani uczuciem?”¹⁷.

Gdyby rzecz całą można podsumować jednym zdaniem, myślę, że odpowiedzią na pytanie zawarte w tytule byłoby stwierdzenie, że Gombrowicz był „postmodernistą przed innymi” w swej nietzscheańskiej destrukcji wielu mitów tradycyjnej filozofii, ale różni go od współczesnych filozofów roztropne unikanie krańcowego radykalizmu czy naiwnej nadziei. Może Gombrowicz był po prostu mądrzejszy od współczesnych sofistów, wszak wiemy wszyscy, że „wielkim pisarzem był”.

Remarks about philosophical contexts of *Kosmos* by Witold Gombrowicz

Abstract

The subject matter of the text is a philosophical thought in *Kosmos* by Witold Gombrowicz and its links with the 19th and 20th centuries philosophy. There are discussed convergent reflections of the Polish writer with A. Schopenhauer's ideas (pessimism and existentialism) and F. Nietzsche's thoughts (relativism, atheism and anti-fundamentalism), as well as the differences among them. While discussing the tentative issue of Gombrowicz's forerunning ideology preceding post-modernist philosophy, the author draws attention to the discrepancies between the ideas of the author of *Kosmos* and ideologists of post-modernism. These discrepancies consist in various interpretations of the philosophical status of an individual, among other things (Gombrowicz defends independence of an individual.) On the other hand, the Polish writer anticipated certain aspects of philosophical thought, for example, R. Rorty, J.F. Lyotard, and among those the idea of privatisation of philosophy, scepticism towards the possibility of rational interpretation of reality, doubts about the too ambitious cognitive and moral projects. In his philosophical declaration the author of *Kosmos* avoids radical and extreme approaches of post-modernist theoreticians.

¹⁶ R. Rorty, *Pierwszeństwo demokracji wobec filozofii*, tłum. P. Dehnel, „Odra” 1992, nr 7–8.

¹⁷ W. Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*, Kraków 1987, s. 194.

Grażyna Poręba

„Sztuka objawia życie!”

Dialog życia i sztuki

w twórczości Leopolda Buczkowskiego

Leopold Buczkowski – ekspresjonista, naturalista, eksperymentalista czy też postmodernista? Mnożące się pytania dotyczące tego pisarza nie powinny wywoływać zdziwienia. Każda lektura któregośkolwiek z jego utworów prowadzi do zadawania pytań, formułowania wątpliwości i zastrzeżeń. Odbiór owych tekstów wpływa także na postrzeganie osobowości samego autora. To z kolei uzasadnia działania zmierzające do wykrycia niewątpliwych zależności między dziełem a twórcą. O tym, iż próby takie były i są podejmowane, świadczą liczne rozprawy i szkice krytycznoliterackie, których autorzy starali się zinterpretować i opatrzeć etykietką poszczególne powieści i opowiadania Buczkowskiego. Można w tym miejscu stwierdzić, że niemal każdy krytyk odczytywał i oceniał te utwory w inny sposób. Specyficzna metoda pisarska powodowała, że dla niektórych owe dzieła były nieczytelne lub skrajnie prymitywne, bądź też świadczyły o braku talentu ich autora. Przegląd opinii badaczy na ten temat daje Jerzy Kazimierski w studium *Sława Buczkowskiego*¹. Słusznie wskazuje on na fakt, iż kontrowersje towarzyszące ukazywaniu się kolejnych książek niewątpliwie przyczyniły się do zmienności znaczenia owej sławy. Stwierdza, iż „sława Buczkowskiego [...] grawituje [...] między biegunem grafomanii a biegunem «zapoznanego geniusza»”². Fenomen prozy tego pisarza zasadza się przede wszystkim na charakterystycznej grze z konwencjami. Nie jest to jednak proste zanegowanie czy odrzucenie tradycyjnych norm i wzorców, które można by uznać za przeżyte i niewystarczające do wyrażenia rzeczywistości zdegradowanej przez kolejne kataklizmy wojenne. Jest to raczej ucieczka przed schematami zniewalającymi człowieka, jak i literaturę, połączona z nieustannym poszukiwaniem nowej formy, która mogłaby w pełni „objawić życie”. Leopold Buczkow-

¹ J. Kazimierski, *Sława Buczkowskiego*, [w:] *Znani – nieznan*. Studia, Szczecin 1997.

² *Ibidem*, s. 103.

ski całą swoją działalność artystyczną poświęcił na poszukiwanie złotego środka, by „odpowiednie dać rzeczy słowo”. Z tego też powodu niniejsze rozważania nad spuścizną literacką pisarza zamierzam przeprowadzić przede wszystkim według jego uwag dotyczących dialogu, który podjął, by zostać zrozumianym.

Świat, a raczej „bezświat” okresu II wojny światowej doprowadził do degradacji podstawowych wartości humanistycznych, wytrącił życie człowieka z kolein stworzonych przez Boga i kulturę, nieodwracalnie zdeprecjonował znaczenie słowa. Stwierdzenie to może wydawać się obecnie powtórzeniem częstych określeń używanych przy okazji opisywania lub prób oddawania grozy i tragizmu lat okupacji. Jednakże patrząc z perspektywy ludzi, którzy bezpośrednio doświadczyli tego okresu, był to początek wielkiej tragedii, która niestety nie zakończyła się wraz z wojną. Pozostały wspomnienia, rany i chęć podzielenia się doświadczeniami z innymi. Ale jak opowiedzieć czy opisać coś „nienormalnego” komuś, kto tego nie przeżył? Świadomość tego zadania towarzyszyła Buczkowskiemu już w trakcie dokonywania się „apokalipsy rozstrzeliwań”. Podobnie jak inni pisarze przebywający w tym czasie w kraju, odczuwał konieczność dania świadectwa dniom wojny. Prowadził więc dziennik, w którym na bieżąco notował swoje przeżycia i przemyślenia, by móc je potem efektywnie wykorzystać. Notatki te zostały opublikowane jako dwa osobne zeszyty już po śmierci autora. *Grząski sad* ukazał się w 1994 r. na łamach czasopisma „Ex Libris”, natomiast druga część, *Powstanie na Żoliborzu*, została zamieszczona w „Regionach” z 1992 r. Posługując się konwencją dziennika, Buczkowski sygnalizuje niemal wszystkie elementy, które staną się wytycznymi jego światopoglądu pisarskiego. Ucieleśnia się tutaj marzenie, by życie włączyć do sztuki. Istotne jest, iż dzienniki te powstawały na bieżąco, w centrum działań i walk. Każdy szczegół wart był zanotowania, ponieważ mógł okazać się kluczowy dla danej sytuacji. Zasadniczym celem było uchwycenie życia we wszystkich jego przejawach: „Chcę to wszystko, co przewala się teraz dokoła mnie – opisać (zanotować!) – trzeba by cały dzień siedzieć i dzierżyć w jednej ręce pióro, w drugiej ołówek, w pysku pędzel, na brzuchu Leica, na piętach czujki – i węż, węż ...” (Gs, 6)³. Buczkowski dostrzegał potrzebę odzwierciedlenia rzeczywistości i już wtedy niejako przeczuwał, że wojna i panosząca się śmierć zdeterminują jego istnienie: „nie sposób, jaki mówi i dziś sumienie – pójść plastycznym wspomnieniem po tyłu trupach” (Gs, 2). Śmierć i trupy zapadły głęboko w pamięć i twórczość pisarza. Nie ma żadnego tekstu jego autorstwa, w którym nie zostałyby one przywołane. Dzienniki przynoszą werystyczne opisy zbrodni, wstrząsające „brutalnym realizmem”. Ale już wtedy realizm jako metoda został zakwestionowany jako nieadekwatny sposób opisu: „powiem takiemu panu po wojnie: uciekałem, przyklekając co kilka kroków – no i co w tym ciekawe-

³ Litera oznacza tytuł, cyfra – stronę poszczególnych tekstów L. Buczkowskiego: W – *Wertepty*, Warszawa 1957; Gs – *Grząski sad*; PnŻ – *Powstanie na Żoliborzu*; Czp – *Czarny potok*, Warszawa 1994; D – *Dorycki krużganek*, Warszawa 1957; M – *Młody poeta w zamku. Opowiadania*, Kraków 1976; Pś – *Pierwsza świetność*, Kraków 1978; U – *Uroda na czasie*, Warszawa 1970; K – *Kąpiele w Lucca*, Warszawa 1974; O – *Oficer na niesporach*, Kraków 1975; Kp – *Kamień w pieluszkach*, Kraków 1978; Wd – *Wszystko jest dialogiem*, Warszawa 1984; Pż – *Proza żywa*, Bydgoszcz 1986; Żd – *Żywe dialogi*, Bydgoszcz 1989.

go?” (Gs, 5). Buczkowski wkrótce stanie się zaciekle wrogiem powieści mieszczańskiej, która jego zdaniem poczyniła wiele szkód w literaturze oraz w życiu oszukując młodych ludzi:

mam pretensje do powieści mieszczańskiej, która nie ujawniła wielości barw i smaków świata, jego mankamentów [...] nie mogłem przystać na powieść mieszczańską. Dlaczego nie potrafiła pokazać wielkiego bogactwa życia? To studiowanie życia z natury doprowadziło mnie do tego, że przysiągłem jeszcze jako młody człowiek sobie: ja będę pisać absolutnie o wszystkim, pokażę prawdziwego człowieka, takiego jaki jest naprawdę. Z jego dołem i górą. Dalsze sprawy ta powieść prześlepiła (Pż, 23–24).

Celem młodego wówczas prozaka stało się wyzwolenie od schematów. Jednym z nich była właśnie powieść mieszczańska, która w jego przekonaniu zniewalała pisarza, zubożała jego widzenie świata. Nie pokazywała rzeczywistości w jej wielowymiarowych płaszczyznach, nie była w stanie oddać rozbitcia, destrukcji i rozproszenia dotychczasowych wzorców bycia i myślenia. Buczkowski ucieka od ograniczających go zasad pisarskich. Chciałoby się powiedzieć, iż jest dezerterskim kreowanemu przez niego bohaterowi. Jednakże jest to tylko pozór. Pisarz na drodze eksperymentu poszukuje nowych form wyrazu, ale w działaniach tych bazuje na wzorcach ustalonych przez tradycję. Wchodzi w dialog z całym dziedzictwem kulturowym. Nie odrzuca, ale posługuje się konwencjonalnymi gatunkami wypowiedzi i gotowymi tekstami. Zdaje sobie sprawę z tego, jak wielkie wymagania stawia przed literaturą, która ma w jego zamysle objąć rzeczywistość. Problem ten ma głębszą naturę, ponieważ, jak zwraca na to uwagę Buczkowski, przeszkody pojawiają się już na poziomie języka mówionego. Słowo jest zbyt ubogie wobec bogactwa życia.

Jak to opowiedzieć? [...] A jak to opisać, co po tym przyszło? To nie jest do napisania. A to takie tragiczne, to co nastąpiło potem; srebrny śmiech karabinów rozległ się po ziemi... (Pż, 43).

Zanim przyjrzymy się bliżej zabiegom pisarskim stosowanym przez Buczkowskiego, warto zwrócić uwagę na miejsce autora, jakie sam sobie wyznacza, w procesie tworzenia.

Ale pamiętaj, autor jest medium. Nie wolno ujawniać się! Istnieć, ale nie jawnie. I nigdy na płaszczyźnie A!

Po tym, co zaszło w świecie, po przejściu oręża nocy nie wolno być prostodusznym opowiadaczem (Pż, 36).

Autor ma być pośrednikiem w rozmowie co najmniej dwóch światów. Dochodzi tutaj do głosu zasadniczy zrab filozofii twórczości Buczkowskiego, jakim jest afirmacja dialogu. Wywodzi go on z dialogicznej natury samego człowieka i rozszerza na wszystkie aspekty życia. Dialog pojawia się na każdej płaszczyźnie jego prozy. Kolejne utwory przynoszą coraz bardziej złożoną i skomplikowaną postać tej formy

komunikacji, którą pisarz wybiera z pełną świadomością. Buczkowski chce być zrozumiany przez swego odbiorcę, ale nie zamierza ograniczać się do monologu ani do suchego przekazywania informacji w postaci autorytatywnych sądów. Cała odpowiedzialność za odczytany sens przeniesiona zostaje na czytelnika, który bierze udział w dialogu bądź musi ocenić i zinterpretować toczący się dyskurs. Pisarz prowadzi swoistą grę i wciąga w nią swojego potencjalnego interlokutora. Równocześnie trzeba pamiętać, że rozmowa jest zakamuflowana, co odpowiada przekonaniu autora, iż „pisanie en face jest dzisiaj nie do przyjęcia” (Wd, 18).

W trakcie lektury tekstów Buczkowskiego natrafiamy na ciągłą obecność różnych form dialogu. Podstawowa jego postać to współistnienie głosów bohaterów. Szczególnie wyraźnie prezentuje się ten rodzaj rozmowy w powieści *Czarny potok*, gdzie trwa niemal nieustanna wymiana zdań dotycząca w gruncie rzeczy tych samych wydarzeń. Autor wprowadza także do wypowiedzi postaci cytaty bądź streszczenia cudzych rozmów. Stwarza poprzez to specyficzną strukturę narracyjną, którą Maria Indyk nazywa „szkatułkowym cytatem”⁴. Konstrukcja ta nie tylko wzmaga napięcie wewnątrztekstowe, ale również zwraca uwagę na problem wieloaspektowości poznania zmysłowego. Ciągła zmiana optyki prowadzi do wzbogaconego oglądu rzeczywistości, ujawniając jej wielowymiarowość. Narracja, prowadzona zgodnie z regułą: „nigdy en face”, aktywizuje na tym poziomie czytelnika, który nie może pozwolić sobie na bierny odbiór płynących treści. Już w trakcie pierwszej lektury podejmuje on rozmowę z tekstem i jego autorem, chociażby poprzez zadawanie pytań typu: O co tutaj chodzi? Kto to powiedział? Odbiorca mimowolnie podejmuje proponowaną mu grę zmierzając do budowania systemu znaczeń i porządkowania chaosu (o ile oczywiście wcześniej nie odrzuci lektury).

Zasadniczym typem dialogu w twórczości Buczkowskiego jest natomiast dialog międzytekstowy, o którym autor *Wszystko jest dialogiem* mówi, iż jest to jego wynalazek. Badacze, którzy poświęcili chociaż część swej pracy naukowej tej prozie, zgodnie twierdzą, iż jest to metoda organizująca owe teksty. Sam pisarz przyznaje, że pomysł zestawiania tekstów, które następnie same ze sobą rozmawiają, narodził się w wyniku lektury *Sartor Resartus* Thomasa Carlyle’a. Podstawowy dialog toczy się między tekstami Buczkowskiego a wspomnianą książką. Pełne studium tych zależności przedstawił Ryszard Nycz w rozprawie pt. *Teufelsdröckh redivivus albo o pewnym dialogu tekstowym*⁵. Można stwierdzić, że Buczkowski czerpie z Carlyle’a pełnymi garściami. Przytacza jego myśli dosłownie bądź aluzyjnie, zestawia ze sobą cytaty lub kryptocytaty. Nadaje im odmienny sens umieszczając w innych kontekstach lub formułuje na nowo jako własne. Postępuje tak także z innymi znanymi mu i przywoływanymi tekstami. Z rozmysłem zbiera różne fragmenty, a nadanie im sensu pozostawia czytelnikowi: „Z tych przelotnych obrazków mogą sobie

⁴ M. Indyk, *Granice spójności narracji. Proza Leopolda Buczkowskiego*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987.

⁵ R. Nycz, *Teufelsdröckh redivivus albo o pewnym dialogu tekstowym*, [w:] tegoż, *Sylwy współczesne*, Kraków 1996.

zdołniejsi czytelnicy złożyć w całość dla własnego użytku” (M, 8). Operację tę stosuje także względem własnych tekstów. Wielokrotnie natrafiamy na te same tematy, motywy lub nawet całe partie narracyjne w obrębie jednego utworu bądź też w kolejnych powieściach i opowiadaniach. Poprzez kompilację i transformację tekstów dokonuje się ich reinterpretacja. Poszczególne elementy składają się na globalny obraz rzeczywistości:

Całość, choć w drobiazgach, ale fragmenty mówią przecież o całości świata. Nie będziemy też usuwać pewnych pozomych obsceniów, one też mówią, są charakterystyczne. [...] To z pozoru jest melanz, ale jakie treści. Wypunktuj, wypunktuj! Właściwie porozmieszczaj (Pz, 59).

Symultaniczne potraktowanie tekstów literackich to jedna z dróg do stworzenia adekwatnego obrazu rzeczywistości. Buczkowski dąży do odkrycia prawdy poprzez szczegóły. Indukcja jest obecna na każdym poziomie jego utworów. Wynika to między innymi z faktu, iż pisarz traktuje swoje teksty jako dokumenty służące całościowemu poznaniu, natomiast siebie przedstawia jako obserwatora i pośrednika zobowiązanego do obiektywnego przekazywania informacji. Równocześnie należy podkreślić, iż wprowadzenie życia do sztuki opierać się musi na kreacjonizmie. Prawdziwa twórczość wypływa z silnej osobowości twórcy, który nadaje niepowtarzalny charakter utworowi:

Najważniejsza jest wierność sobie, swojej monadzie, gdy się tej wierności dotrzymuje, wtedy po swojemu odbiera się świat. Te zapisy zbiera człowiek w sobie, jakby je w archiwum składał (Pz, 47).

Otwarcie „worka z pamięcią” wymaga od pisarza przyjęcia odpowiedniej metody przedstawienia, by nie zafałszować obrazu i jak najwierniej oddać swoją myśl. W przypadku prozy Buczkowskiego jest to połączenie intertekstualności i kolażu. Intertekstualność rozumiana jako wspomniany wcześniej dialog międzytekstowy uobecnia się w różnych odmianach we wszystkich jego książkach poczynając od *Wertepów*. Natomiast kolaż w pełni wprowadzony został w zbiorze opowiadań *Młody poeta w zamku*. Autor, jako „zwolennik interdyscyplinarnej sztuki”, dąży do scalenia wielości w jedności:

Patrz jaki to ciekawy notatnik rysunkowy. Posłuchaj tego Leopolda. No, wrażliwość tu potrzebna, ale napisanie raptularzowej powieści, to byłaby rewelacja. Mnie tylko częściowo to się udało w tomie *Młody poeta w zamku*. [...] Mówię o tym tekście *Dywizja w galerii*, gdzie wyliczam konie i rysuję. Te, które wzięto do brygady; liczne konie wyliczam. W imię Muzy namawiam serdecznie do zrobienia takiej powieści [...]. Ideałem byłaby powieść grająca, żeby do tych tekstów i rysunków były dołączone nagrania na takich pocztówkowych kartkach albo na kasecie. [...] Nagranie jako uzupełnienie prozy, poszerzenie jej o nowy wymiar (Pz, 48, 60).

Posługiwanie się metodą kolażu przez Buczkowskiego większość badaczy uzasadnia podatnością tej formy na przedstawienie chaosu wywołanego przez wojnę.

Zestawienie tekstów własnych i cudzych, różnych gatunków wypowiedzi obok rysunków oddaje rozbięcie świata zewnętrznego, podkreśla zanik podstawowych praw i relacji między elementami realnej rzeczywistości, które do tej pory stanowiły o utrzymaniu porządku. Autor *Prozy żywej* zwraca uwagę na jeszcze jeden istotny powód, dla którego kołaż znalazł zastosowanie w jego dokumentach:

Te moje skłonności do kołażu, także w otoczeniu domowym. O, to także wyniosłem ze wsi, które otaczały mój rodzinny Podkamień. W ramach każdego obrazu, przeważnie świętego, powiedzmy świętej Teresy, ludzie zatykali różne obrazki, a tam obrazek z odpustu, z Werchoburza, ze Złoczowa, z Pieniek i z Wetelki, też byliśmy tam na odpuscie, a to aż z Buska. Z każdego odpustu jakaś pamiątka, ale i z miejsc bitewnych (Pż, 94).

Wypowiedź ta przypomina o szczególnym przywiązaniu Buczkowskiego do rodzinnego Podkamienia. Pisarz wielokrotnie podkreśla, iż prawdziwa i bogata kultura istniała przed 1914 r. Pogranicze zaś było skupiskiem ludzi różnych narodowości i wyznań, co stwarzało naturalną sytuację dialogu międzykulturowego. Właśnie tę dialogiczność kultur chce Buczkowski przeszczepić na grunt prozy.

Musimy kiedyś napisać jeszcze także absolutnie zdialogizowaną książkę w języku kresów. To byłaby rewelacja.

Na przykład o tym: Jak Wołowski prychał na polowanie.

Sze panowie ne prychały, sam pan Wołowski prychał i ide do Kowałychy, a Kowałycha wdowa, a mają doczku Jewka... Kowałycha nakarmiła kury i ide do domu. A w domu pan Wołowski i doczka. [...] Na polowaniu pan Wołowski zastrytył try zajaci i jednoho prynis Jewci...

To by była absolutnie zdialogizowana proza.

– Dziś? – Może ony ne przyjdut. Jutro przyjdut.

– Słowa wzajemnie się sobie dziwią, bo jedno z jednej parafii, a drugie z innej. A jak te słowa wymierzone (Pż, 65–66).

Dla autora mowa kresowa jako „stop różnych kultur” miała w sobie coś z *katharsis*. Ożywienie jej mogłoby być ratunkiem dla „zmacerowanej” wyobraźni współczesnego człowieka, „ogłupiałego potokiem pospolitych słów” (Żd, 33). Namiastkę takiej literatury daje *Proza żywa*, w której autor zamieszcza ruskie opowiadania, by pokazać urok niezdeprecjonowanych, świeżych słów. Wprowadzając dialog między ludową kulturą kresów a kulturą czasu wojny, Buczkowski rzuca oskarżenia pod adresem tzw. kulturki współczesnej, która według niego kontynuuje zakłamanie lat okupacji. Pisarz dostrzega we współczesności degradację sztuki i człowieka, napędza go to pesymizmem i przecuciem upadku:

schyłek XX stulecia ma wielkie znamiona degradacji i degeneracji samej egzystencji. Z pewnością gwałtowny rozwój cywilizacyjny, dwie hekatomb wojenne i kilka mniejszych hekatomb wypaczyły to, co w człowieku bywa szlachetne, godne gloryfikacji, choćby w sztuce. [...] W samym życiu duchowym i intelektualnym brakuje ostrych, konstruktywnych starć, brakuje rozsądnych polemik i wymiany myśli twórczej. Ludzie zdusili sami siebie. Poza tym ludzie nie potrafią dzisiaj żyć, sami siebie niszczyć. Głupie stulecie to nasze. Zwyczajnie głupie (Pż, 237).

Postęp cywilizacyjny napełnia autora *Urody na czasie* przerażeniem. Dostrzega w nim zagrożenie dla ludzkości, która zapatrzona w maszyny zapomni o dialogu międzyludzkim. W życie wkracza pospolitość, zanika oryginalność, którą zastępuje się naśladownictwem. Z takiej perspektywy ocenia Buczkowski także swoje teksty powstałe po cyklu opowiadań *Młody poeta w zamku*. Powieści: *Pierwsza świętość*, *Uroda na czasie*, *Kąpiele w Lucca*, *Oficer na nieszpiorach* i *Kamień w pieluszkach* są dla autora tylko eksperymentami dokonywanymi na konwencjach, które potwierdziły jego przekonanie, iż zastana forma nie nadaje się do wyrażenia i objęcia prozy życia. Mimo to są to teksty godne uwagi, chociażby ze względu na ich wieloraką dialogiczność. Mamy tutaj do czynienia z masowym wtargnięciem „cytatów z rzeczywistości”⁶. Buczkowski wykorzystując formy piśmiennictwa użytkowego i dokumentarnego (m.in. protokół, rozmówki, podręcznik) stwarza sytuację dialogu z rzeczywistością pozaliteracką i z kulturą. W szczególny sposób nasila się również intertekstualność wyznaczająca ściśle relacje wewnątrz prozy jednego autora. Pisarz sam zwraca na nie uwagę i wyjaśnia owe powiązania między powstałymi tekstami:

Kąpiele w Lucca to podręcznik łacińskiego, wywodzimy się przecież z kultury śródziemnomorskiej. Zapomnieliśmy już o tym, kiedy nawet w kościele rzymskim zarzucono łacinę. To straszne! [...]

A *Oficer na nieszpiorach* jest suplementem do *Kąpieli w Lucca*. Krytycy o tym nie wiedzą. *Kamień w pieluszkach* to drugi suplement [...].

Oficer na nieszpiorach to część dopisująca, rozbudowana muzycznie część *Miscellaneous*, tych z *Kąpieli*... *Kamień w pieluszkach* to znowu część dopisująca, ale jakby z drugiej strony i doprowadzona aż do bitwy pod Wizną. Moim zdaniem jest to jakby taki notatnik szkolny z preparacjami, to prawdziwy dokument. Takimi samymi dokumentami są moje książki, bo to nie są powieści (Pż, 32–33).

Wskazane zależności ujawniają się w utworach na zasadach palimpsestu. Treści z poszczególnych powieści przenikają się wzajemnie prowadząc do zagęszczenia informacyjnego, które jednocześnie wzmaga niejasność sytuacji. Zmodyfikowane autocytaty poszerzają perspektywę odbiorcy. Podejmowane tematy powracają w nieco zmienionej postaci, dając coraz to inny obraz pozornej całości⁷. Pozornej, ponieważ czytelnik dopasowując do siebie kolejne części opowiadania, w pewnym momencie otrzymuje informacje, które niszczą dotychczasowe wysiłki, burzą krótkotrwały porządek. Sytuacja taka wynika z programowej infabularności, która ma podwójne znaczenie w prozie Buczkowskiego. Przede wszystkim ukryta jest w niej jego „rozprawa z bitwą czy wojną” (Żd, 19). Ma to również bezpośredni związek z samym życiem człowieka, któremu chcemy nadać konkretną formę, opisać, posługując się tradycyjnym łańcuchem przyczynowo-skutkowym. Tymczasem nie jest ono wolne od działania elementów irracjonalnych, nieprzystępnych ludzkiemu doświadczeniu. Paradoksu wojny, świata, ludzkiego życia nie można oddać linearnie.

⁶ R. Nycz, *Tekstowy świat*, Warszawa 1995, s. 215.

⁷ Por. T. Błażejewski, *Przemoc świata. Pisarstwo Leopolda Buczkowskiego*, Łódź 1991, s. 143.

Stąd rezygnuje Buczkowski z prostego, a zarazem płytkiego opisu. Wykorzystując praktykę strukturalistyczną⁸ zajmuje się szczegółami, by poprzez nie dotrzeć do sedna interesującego go problemu:

teraz trzeba zacząć od rozłożenia zjawiska na czynniki pierwsze. To oczywiście jest dekalog dla twórcy. Wyprowadzić z labiryntu. Nie bohatera, ale paradoks. Prawda w paradoksie. W paradoksie znaleźć prawdę. Cała zbitka, cały jarmark paradoksów, galimatias cały, proszę ciebie. To się ujawnia każdego dnia... (Pż, 45).

Po raz kolejny powraca zasadnicza sprawa dotycząca przeniesienia życia w sferę sztuki. Pod tym kątem ocenia autor *Prozy żywej* swoją twórczość, jak i stosuje to kryterium w odniesieniu do utworów innych pisarzy. Szczególnym uznaniem darzy on Mirona Białoszewskiego. Ceni w nim przede wszystkim jego „absolutny słuch językowy”, który umożliwia idealną percepcję mowy żywej, by następnie oddać ją w każdym szczególe. Kluczowym krokiem jest tutaj pominięcie „papierowego” języka na rzecz słowa mówionego, które dominuje w codziennym życiu prostych ludzi. Taki cel stawia sobie również Buczkowski, który na „zużycie” świata zaleca powrót do wyjściowych wzorców – „wieczysty wrot”. W zakresie języka jest to powtórne odkrycie mowy kresów, która, jak sygnalizowałam wcześniej, nie jest skazona cywilizacją. Jedynym wyjściem dobrego pisarza jest gorliwa obrona „regionalnego upierzenia”, które jest jego jedyną ochroną przed postępującą dewastacją.

Inną dziedziną, która uległa zatraceniu we współczesności, jest dialog. Człowiek zapatrzony w maszyny zapomina o istnieniu innych ludzi. W związku z tym prawdziwa rozmowa zostaje sprowadzona do zachowania jej pozorów. Leopold Buczkowski całe swoje pisarstwo opiera na dialogu. Stwarza nawet własną filozofię dyskursu, w której powołuje się na mistrza tej sztuki – Sokratesa:

Z czego składa się prawdziwy dialog sokratyczny, ten jeszcze nie zafalszowany przez dydaktyków? Synkreza i anakreza to podwaliny tej budowli. Anakreza polega na prowokowaniu rozmówcy, żeby wypowiedział siebie wyraziście. Ale ma to być prowokowanie słowa przez słowo, a nie melbranszowanie fabułami. Po sprowokowaniu trzeba posłużyć się synkrezą, to jest zastosować „punktualizm”, spojrzeć na daną rzecz z różnych punktów widzenia (Żd, 120).

Autor w *Żywych dialogach* stwierdza wprost, iż swoje książki konstruował w taki sposób, by były „nieodgadnione”. Zachowanie części tajemnicy gwarantuje ciągle zainteresowanie osobą twórcy. Buczkowski jest przeciwnikiem ekshibicjonizmu w prozie. Według niego prawdziwy dialog powinien zawierać pewne niejasności i niedomówienia. Z tego też powodu nie popiera twórczości Witolda Gombrowicza, którego nazywa „psychicznym ekshibicjonistą”. Zarzuca mu przesadne obnażanie się przed czytelnikiem. Równocześnie jednak docenia jego wysiłki poczynione w imię zmiany sposobu myślenia i wyrażania siebie. Buczkowski niejednokrotnie wypowiada swe sądy na temat innych pisarzy, którzy podobnie jak on szanowali

⁸ R. Nycz, *O kolażu tekstowym. (Na materiale prozy Leopolda Buczkowskiego)*, „Teksty” 1978, nr 4, s. 19.

dialogiczność i wykorzystywali ją w swoich utworach. Ważne jest także podkreślenie ciągłości dialogu oraz jego otwartość. Zwracam na to uwagę, ze względu na koncepcję Księgi, która niejednokrotnie powraca w jego prozie. Teksty te, wchodzące ze sobą w dialog, są przyczynkami do wielkiego dzieła, które miało powstać jako całościowe ujęcie życia. Wbrew pozorom dialogista ten nie dąży do dania wyczerpującej syntezy. Postępuje zgodnie z tezą zawartą w *Kamieniu w pieluszkach*:

Zadaniem człowieka jest szukanie, nie zaś znalezienie prawdy. Prawda, powiada, znajduje się w rękę Boga. Dla nas wskazane jest wątplenie i badanie. A wśród ciemności życia – wypełnianie obowiązków. Nam dane są przyczyny, tylko przyczyny (Kwp, 225–226).

Proces poszukiwania determinuje światopogląd pisarza. Dominuje on w jego filozofii życia, jak i w twórczości. Bohaterowie powieści i opowiadań dążą do odnalezienia prawdy, także sam twórca chce zgłębić tajemnice dziejącego się paradoksu. Nieustanne penetrowanie wykracza w końcu poza granice świata literackiego. Pisarz, dla którego współczesność to pułapka na człowieczeństwo, szuka nowej formy, która stałaby się lekarstwem na postępującą gangrenę świata. W tym celu daje coraz to nowe propozycje, które pomogłyby wyjść z trwającego impasu. Buczkowski dokonuje wielokrotnych metamorfoz, których czas trwania można zamknąć między dziennikami z lat wojny a ostatnimi książkami będącymi zapisem jego rozmów (ale nie jest to proces zakończony). Oto jak ocenia on cały swój dorobek pisarski:

Dorycki krużganek to była wprost erupcja, tak samo jak *Wertepy* czy *Czarny potok*. [...] Ale następne rzeczy nie są niczym innym jak eksperymentami. Po prostu nie wierzę w coś takiego jak zastana forma (Zd, 23).

Pisarz ma świadomość nieprzystawalności tradycyjnych form sztuki do współczesnego życia. Nie godzi się na odizolowanie literatury od nieliterackiego *profanum*. Wprost przeciwnie, to właśnie wprowadzenie brudnego życia do sztuki mogłoby pomóc w odnalezieniu właściwego rozwiązania. Namiastką tego remedium jest dla Buczkowskiego *Proza żywa*, która powstała jako zapis magnetofonowego nagrania jego rozmów z Zygmuntem Trziszką. Są to w głównej mierze dywagacje na temat szeroko pojętego dialogu oraz próba odnowienia mowy kresów. Autor docenia znaczenie tego przedsięwzięcia dla całości swych poszukiwań, ale nie uznaje tej kwestii za zamkniętą:

Czekamy na genialnego twórcę, który przebije się przez konwencje życia, przez wszystkie konwencje, etyczne, estetyczne. Ironią można się przebić, bo stereotypy potrafią zepsuć wszystko. Inflacja jest groźna w każdej dziedzinie. Przedawkowanie. Brechtą mieszczańską można zabić każdą wrażliwą wyobraźnię. To straszne! Ale jest wyjście, tylko trzeba przemyśleć, w jaki sposób te wszystkie paradoksy, fatalizmy: skoncentrowane, sprowadzone do jednego miejsca wybuchają kataklizmami: pierwszą światową, drugą... (Pż, 47).

Art displays life! The dialogue between life and art in Leopold Buczkowski's literary output

Abstract

The text of *Art displays life! The dialogue between life and art* in Leopold Buczkowski's literary output was created as a result of reading two diaries of the author, namely *Grząski sad* and *Powstanie na Żoliborzu*. It expresses the desire to combine two different, and yet inseparable domains of human existence. This co-existence is based on strictly defined principles delimited by play and dialogue. The play is undertaken with reference to the reader, who enters the dialogue with the author and the text. The text itself is a collection of various dialogues. It leads to a specific narrative structure called 'casket quotation'.

Intertext pressure enhances the intertextual dialogue, which is conducted on several planes. Intertextuality and collage are present in all Buczkowski's works. The author juxtaposes his own texts and other texts beside drawings and various forms of expression. Initiating the play between particular components of the presented world and including the reader in it leads to the existence of ever-present, continuous and open dialogue. All these actions are aimed at the creation of a piece of literature that would present a holistic approach to life.

Leopold Buczkowski's works include several basic indicators of contemporary post-modernist prose, the most characteristic ones being the ever-present dialogue, intertextuality, collage and the idea of the Book.

Agnieszka Szopa

Konteksty gatunkowe *Miazgi* Jerzego Andrzejewskiego

Od momentu ukazania się *Miazgi* Jerzego Andrzejewskiego, to jest od 1979 roku, w każdym kolejnym tekście na jej temat pojawia się problem określenia odmiany gatunkowej. Można wskazać – jak dotąd – kilkanaście zaproponowanych terminów, poczynając od „ruiny powieści” (określenie Błońskiego) i powieści–worka (we współczesnych opracowaniach uznawane jest ono za nieadekwatne), poprzez powieść otwartą, powieść–korał, powieść sylwiczną, powieść w toku, aż po tak dalekie od terminologii naukowej określenia jak „książka–widmo”, „książka–niemożliwa”, czy też „przewrotny twór myślowy”. Sam autor wyznaje: „Wbrew moim ciągotom do ładu kompozycji zamkniętych, muszę wciąż wiedzieć i pamiętać, że rzeczywistość *Miazgi* jest ze wszystkich stron otwarta, a od wewnątrz miazgowata, więc w pewnym sensie niewydolna i niewykończona”¹.

W kontekście tej wypowiedzi autora szczególnie trafna wydaje się nazwa „*Miazga–powieść*” zaproponowana i stosowana przez Teresę Walas².

Każda z tych nazw zmierza do uchwycenia dwóch najważniejszych cech kompozycyjnych *Miazgi*, mianowicie jej otwartości, „niedokończoności” czy też, używając najbardziej popularnego obecnie określenia, sylwiczności, i z drugiej strony wielości gatunków literackich wchodzących w jej obręb.

Właśnie zagadnienie gatunków literackich, ich roli, charakteru i sposobów istnienia w *Miazdze* będzie przedmiotem poniższych refleksji. A więc nie, jak dzieje się to w przypadku przywołanych terminów, chęć ogarnięcia całości, ale próba wyselekcjonowania tworzywa gatunkowego z owej miazgi.

W styczniu 1963 roku, jeszcze w czasie pisania *Idzie skacząc po górach* Andrzejewski rozpoczął wstępną fazę prac nad kolejną powieścią, której tytuł roboczy

¹ J. Andrzejewski, *Miazga*, b.d., s. 144.

² T. Walas, *Paradoksy „Miazgi” Jerzego Andrzejewskiego*, [w:] *Lektury polonistyczne. Literatura współczesna*, T. 1, pod red. R. Nycza i J. Jarzębskiego, Kraków 1997.

miał brzmieć *Delegacja służbowa*. Jak wynika z zapisków pomieszczonych w pierwszej części *Miazgi – Dzienniku*, w tym momencie dla autora oczywiste były tylko dwa założenia, że powstanie wielka powieść społeczna, a centralnym punktem jej fabuły będzie wesele, a ściślej przyjęcie weselne w Jabłonnie. Zamiar Andrzejewskiego napisania takiego właśnie utworu wynikał, zdaniem Jana Błońskiego, z potrzeby rehabilitacji, wytłumaczenia samego siebie:

Swoje, jak to kiedyś mówiono, „zaangażowanie” starał się najpierw zrozumieć?... przedstawić?... jako fascynację quasi-religijną (*Ciemności kryją ziemię*) albo erotyczną (*Bramy raju*). Potem, koło roku 1963, zabrał się do ogromnej powieści, „wielkiej powieści społecznej”, tyle, że z odwróconym morałem! – którą uważał na pewno za dzieło życia i ostatnią szansę wielkości³.

Zresztą autorowi *Popiołu i diamentu* na napisaniu owej wielkiej powieści społecznej zależało z wielu względów. Celowo przywołuję tu tytuł głośnej powojennej powieści, która przyczyniła się do dużego rozgłosu wokół twórcy, co jemu samemu, mimo że często głosy te nie należały do pochlebnych, było jak najbardziej potrzebne. Bo, jak słusznie zauważył Tomasz Burek⁴, dla Andrzejewskiego publiczność, jej zainteresowanie i – nie za wszelką cenę – pozytywne opinie o jego pisarstwie były konieczne. Nie chodzi tu zresztą o to, co zwykle się nazywać „robieniem czegoś pod publiczność”, ale o potrzebę komunikacji pomiędzy nadawcą (autorem) a odbiorcą (czytelnikiem), której efektem jest dostosowanie komunikatu do oczekiwań odbiorcy. Analiza porównawcza kolejnych zapisów z archiwum twórcy, jak i kolejnych wydań jego utworów odsłania różnorakie w nich zmiany, nie tylko kosmetyczne. Apogeum takich metamorfoz to kolejne mutacje właśnie *Popiołu i diamentu*. Jerzy Andrzejewski był przekonany, że owo sprzężenie zwrotne pomiędzy nim a czytelnikami sprawia, iż jego teksty zostają wzbogacone o pierwiastki autentyczne, bardzo współczesne i bardzo realne. Miał obsesję pisania prawdy o rzeczywistości i mierzenia się z teraźniejszością. Po doświadczeniach z *Popiołem i diamentem*, epizodzie socrealistycznym w swoim życiu i twórczości, próbach rehabilitacji za ten okres, był przekonany, że potrafi podolać wymogom gatunku powieści społecznej i zarazem powieści–panoramy.

Lektura *Miazgi*, wydanej w roku 1979, świadczy, że Andrzejewski zamierzał skomponować ową powieść nawiązując do dziewiętnastowiecznego wzorca gatunkowego. Analiza kolejnych etapów pracy nad książką, które omówił w *Dzienniku*, dokumentuje fazy gromadzenia materiału do książki, od pierwszych zapisków, ewentualnych alternatyw dla poszczególnych scen, zmian redakcyjnych, ale również późniejszych losów maszynopisu i perypetii wydawniczych.

³ J. Błoński, *Kiedy pęknięte zwierciadło mówi prawdę. Andrzejewski i „Miazga”*, „Tygodnik Powszechny” 1993, nr 24, s. 1.

⁴ Zob. T. Burek, *Pisarz, demony, publiczność. Jerzy Andrzejewski*, [w:] *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej*, pod red. A. Brodzkiej, Warszawa 1994.

Na początku były zyciorysy niektórych bohaterów, co opisał autor pod datą 15 marca 1970 roku:

Życiorysy, i to dość dokładne, niektórych postaci występujących w *Miazdze* sięgają jeszcze końca lat pięćdziesiątych, kiedy robiłem notatki do powieści, która miała być rodzajem biografii wybitnego i niedawno zmarłego pisarza, obecny Adam Nagórski występował wówczas jako Adam Ossowski, lecz zarówno jego pochodzenie, jak i powiązania rodzinne, młodzieńcza miłość do zmarłej młodo na gruźlicę Elżbiety Kubiak, również i ogólna charakterystyka jego dzieł [...] już w tamtych odległych latach były ustalone. Rodziny Wanertów i Heryngów mają żywot jeszcze dłuższy, pochodzą z pierwszych lat po wojnie⁵.

Zaczął więc autor swą pracę od gromadzenia materiałów do biografii poszczególnych postaci. Dla niego samego był to dobry twórczo okres, bo jak pisze dalej:

Pamiętam dobrze, że pewnej nocy lipcowej w 1963, gdy miałem bardzo silną gorączkę, w ciągu kilku godzin niezwykle jasności umysłu wszystkie te dawniej wymyślone postaci poczęły mi się łączyć z nowo zarysowanymi, była to bardzo niezwykła noc, może tylko kilka razy w życiu dane mi było przeżyć podobnie gwałtowne rozbudzenie i sprawne działanie kreującej wyobraźni⁶.

Właśnie *Życiorysy*, ostatnia część *Miazgi*, zostaną opracowane najwcześniej, a informacje w nich zawarte autor traktować będzie jako priorytetowe i „nieziemialne”, czemu zresztą da wyraz niejednokrotnie w tekście powieści:

Natomiast nie zapomnieć, że jako postać zupełnie się zgubił najmłodszy syn Panków, Gustaw. W *Życiorysach* mam tylko krótką informację: ur. 12 IX 1949 w Białymstoku, syn Leopolda Panka i Zofii z Motylów. [...] Teraz ma lat prawie dwadzieścia, brakuje mu do dwudziestki pięciu miesięcy. Co z nim zrobić?⁷

Potem pisarz określił trzy zasadnicze elementy świata przedstawionego, a mianowicie czas akcji – początkowo miał być to rok 1965, w efekcie 1969, kluczowe zdarzenie – przyjęcie weselne i miejsce akcji – Jabłonna. W zasadzie w ten sposób zgromadzony został cały materiał faktograficzny, konieczny do rozpoczęcia pracy nad powieścią społeczną. Pozostało autorowi niejako ożywienie świata, dookreślenie miejsc i skomponowanie dialogów.

Odsłonięte w *Dzienniku* kulisy ustalania realiów czasoprzestrzeni, w której będą się rozgrywać zdarzenia, a więc studiowanie przewodnika turystycznego *Okolice Warszawy*, zapisywanie komunikatów meteorologicznych adekwatnych do obranego dnia wesela, tj. 19 kwietnia, wreszcie obliczanie obiektywnych miar upływu czasu, wszystko to przekonuje, jak bardzo zależało Andrzejewskiemu na uchwyceniu konkretnych realiów współczesności, których istnienie w powieści społecznej właśnie w takim wymiarze, tzn. historycznego czasu i autentycznej przestrzeni było konieczne.

⁵ J. Andrzejewski, *Miazga...*, op. cit., s. 22.

⁶ Ibidem, s. 22.

⁷ Ibidem, s. 73.

Anna Martuszevska w swej pracy *Poetyka polskiej powieści dojrzałego realizmu (1876–1895)* zwraca uwagę na istotny element w konstruowaniu fabuły tego gatunku, a mianowicie moment pojawienia się postaci, który najczęściej następuje

w partii początkowej, zaraz po wstępnej panoramie wprowadzającej w przestrzeń powieściową i szeroko pojętą współczesność. Znamienna jest tutaj technika Kraszewskiego [...]. Na początku powieści najczęściej gromadzi on postacie w jakimś „neutralnym” miejscu, karczmie, zajęździe czy hotelu, w którym oglądają one siebie wzajemnie⁸.

Tak też czyni autor *Miazgi* – wszystkich bohaterów gromadzi na przyjęciu weselnym na salonach pałacu. Okoliczność i miejsce tego spotkania mają w powieści charakter znaczący. Nie tylko ze względu na wielokrotnie przywoływany w różnorodnych pracach i istotny w literaturze polskiej motyw wesela, ale ze względu na kulturowe i historyczne znaczenie tego faktu. Zwrócił na to uwagę Jan Błoński w tekście *Kiedy pęknięte zwierciadło mówi prawdę*⁹. Ślub kiedyś unaoczniał interesy rodzin i państw, był znakiem przymierza i sygnałem nowej, wspólnej drogi całych narodów, często także sygnałem końca wieloletnich waśni i wojen. Mogło też być zgoła inaczej, ślub jako bunt przeciwko przyjętym zasadom, zwyczajom. Mezalianse zdarzały się często, a obecne są także w literaturze, żeby wymienić choćby *Ślub Gombrowicza*. W latach sześćdziesiątych, kiedy Jerzy Andrzejewski pracował nad *Miazgą*, nie ma już wprawdzie w Polsce królewskich dworów i społeczeństwa hierarchicznego, za to jest demokracja socjalistyczna, powszechna równość, ślub cywilny lub kościelny, czyli teoretycznie niemożliwe jest popełnienie mezaliansu. A jednak potencjalny związek Moniki Panek i Konrada Kellera ma znamiona takiego precedensu. Dlatego także między innymi goście przedstawieni w salonach dworu w Jabłonnej pogrupowani zostali w różnych miejscach, ich wspólna zabawa jest tylko pozorna, podobnie jak w scenie z *Dziadów* Adama Mickiewicza.

Jerzy Andrzejewski odrębność kręgów towarzyskich scharakteryzował poprzez wpisanie ich w konkretną przestrzeń. Z całego towarzystwa bardzo silnie wyodrębniają się dwie skonsolidowane grupy: młodzieży, która zebrała się w piwnicy, gdzie mieści się bar, w którym przygrywa zespół big-beatowy, i pracowników obsługi (kierowców, kelnerów, kucharzy), którzy zasiedli przy stole w jednym z pomieszczeń przy kuchni, również w podziemiach. Obecność tych osób poza miejscem właściwym dla przyjęcia weselnego potwierdza dobrze znaną zasadę antagonizmów społecznych pomiędzy „młodymi i starymi” oraz „służbą i panami”, zasadę, której nowy ustrój także nie potrafił znieść, natomiast w poetyce powieści stanowi realizację zasady, że bohater jest charakteryzowany przez uwidocznienie jego związków z przestrzenią.

Pozostali goście rozproszeni są po licznych pokojach. Czytelnik poznaje kolejne niewielkie ich grupki, podążając za Adamem Nagórskim i prezesem Polskiego In-

⁸ A. Martuszevska, *Poetyka polskiej powieści dojrzałego realizmu (1876–1895)*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1977, s. 97.

⁹ J. Błoński, *Kiedy pęknięte zwierciadło...*, op. cit.

stytutu Prasowego – Leopoldem Pankiem. Każdy z nich odbywa kolejno krótką rozmowę ze znajomymi. Ich konwersacje zostały zaplanowane tak, aby obnażyć konflikty zarówno między światkiem artystów i oficjeli, jak i te istniejące wewnątrz każdego z tych kręgów. Tak dokonywana prezentacja bohaterów określana jest „techniką *showing*, tzn. operowaniem krótkimi i wyrazistymi scenkami spotkań–rozmów rozlicznych osób”¹⁰. Udało się dzięki niej powieściopisarzowi w stosunkowo niewielkim zespole scen skupiających się wokół przyjęcia weselnego ukazać rozpiętość środowisk społecznych, ich zróżnicowanie i czasami zupełnie różne interesy. Ale są one tylko drobnym epizodem w porównaniu z dramaturgią losów ludzkich wpisanych i determinowanych przez historię, które opisuje Andrzejewski w części *Intermedium czyli Polskie życiorysy*.

Przestrzeń, w której rozgrywa się wesele, ma charakter symboliczny. Pałac w Jabłonnej położony jest na granicy dwóch światów, on sam reprezentuje polską kulturę przedrozbiorową, zaś to, co wokół niego – Polskę współczesną, którą autor opisał tak:

Natomiast drugi świat obok: wieś (rozciągniętą na przestrzeni paru kilometrów) przecina dość ruchliwa szosa na Gdańsk, na północnym skraju wsi rynek z przystankiem autobusowym, kioskiem „Ruchu”, restauracją, cukiernią i paroma sklepami spółdzielczymi, pejzaż ukształtowany z ubóstwa i z brzydoty, charakterystyczny dla większości miasteczek i osiedli Mazowsza¹¹.

Ponadto samemu wydarzeniu charakteru niesamowitości, a zarazem groteskowości dodaje fakt, że tak naprawdę ślub się nie odbył, więc goście nie uczestniczą w przyjęciu weselnym, oraz zastosowany w tej części „niespełniony czas przyszły”.

Kolejne dwie części powieści – *Prolog* i *Non consummatum* – zostały napisane kolejno w czasie przeszłym i teraźniejszym i opisują wydarzenia, które rozegrały się dwa dni przed weselem. Prezentacja bohaterów w obu tych partiach tekstu odbywa się w sposób analogiczny do części pierwszej, tzn. poprzez krótkie sekwencje dialogowe pomiędzy poszczególnymi postaciami. Miejsca akcji to najczęściej prywatne mieszkania oraz lokale rozrywkowe. To spore nagromadzenie scen w niewielkim przedziale czasowym wskazuje na „afabularyzm powieści, w której – jak definiuje Michał Głowiński – zdarzenia są tylko sygnalizowane, [...] w której bohaterowie podejmują wiążące decyzje, ale żaden z tych elementów nie rozwija się w spokojnym rytmie czasu epickiego”¹², oraz na jej raczej synchroniczność, czyli ujmowanie statyczne elementów ważnych pod różnym względem.

Natomiast to, co wyróżnia *Prolog* i *Non consummatum* nie tylko w ramach całej powieści, ale i w konwencji gatunku, to bardzo duża ilość różnorodnych, odrębnych kompozycyjnie tekstów wpisanych w warstwę powieściową *Miazgi*. W pełnym tek-

¹⁰ D. Nowacki, *Z miazgi powstałaś, w miazgę się obrócisz (epiko). O powieści Jerzego Andrzejewskiego*, [w:] *Między Kadenem a Andrzejewskim. W kręgu powieści polskiej XX wieku*, Katowice 1995, s. 133.

¹¹ J. Andrzejewski, *Miazga...*, op. cit., s. 44.

¹² M. Głowiński, *Porządek, chaos, znaczenia*, Warszawa 1968, s. 235.

ście powieści oprócz eseju Antka Raszewskiego znajdują się trzy odmienne rodzajowo próbki twórczości Nagórskiego: fragment dramatu *Prometeusz Ajschylosa*, trzy wiersze oraz cztery opowiadania, które w wersji ocenzonej zostały pominięte. Utwory te, tzn. *Modlitwy*, *Dużo piasku i mało*, *W Dzień Zwycięstwa wieczorem* w kilka miesięcy po ukazaniu się pełnego wydania *Miazgi* weszły w skład tomu Jerzego Andrzejewskiego *Nowe opowiadania* z 1980 roku, z kolei *Narodziny* miały swój pierwodruk w 1977 roku w „Zapisie”. Dramat pod tytułem *Prometeusz* miał swój pierwodruk w „Twórczości” w 1971 roku. Fakt ich odrębnego opublikowania stanowi niejako potwierdzenie następującej deklaracji autora wyrażonej w *Dzienniku*:

Tych czterech opowiadań nie napisałem specjalnie dla Nagórskiego. Wszystkie utwory jakie wymyśliłem Nagórskiemu, są ukształtowane na mój własny obraz¹³.

Zarówno opowiadania, jak i dramat wcześniej zostały pomyślane jako osobne utwory, nad którymi Andrzejewski pracował w toku tworzenia *Miazgi*. W tym przypadku są one jednak integralną częścią powieści i tak należy je odczytywać. Każde z czterech opowiadań zostało skonstruowane w oparciu o tradycyjną poetykę gatunku, z narratorem bądź w trzeciej, bądź w pierwszej osobie, relacjonującym zdarzenia ze sporej perspektywy czasowej. Tok narracji ma w nich charakter refleksyjny. Jerzy Andrzejewski nie próbował nawet stworzyć wrażenia, że teksty te nie wyszły spod jego pióra. Bowiem zarówno ich styl, jak i typ refleksji są charakterystyczne właśnie dla niego. „Nie, to byłoby niemożliwością, abym ulepił Nagórskiemu inny model twórczości” – pisze dalej autor *Miazgi*.

Opowiadania spełniają zasadniczo dwie funkcje w całości tekstu. Po pierwsze – są udokumentowaniem zawodu Nagórskiego, widocznym efektem jego pracy, szczególnie budującym solidne podłoże realistyczne *Miazgi*. Po drugie – wprowadzają szereg paralelizmów tematycznych w obręb całej powieści. Pisane z perspektywy inteligenta, który okres wojny i okupacji przeżył jako człowiek dorosły, podnoszą istotne problemy m.in. losów Żydów w okupowanej Polsce (*Modlitwy*), kondycji twórcy w ustroju totalitarnym (*Narodziny*), obalają mit o jedności i heroizmie całego społeczeństwa (*W Dzień Zwycięstwa wieczorem*, *Dużo piasku i mało*). Tej ostatniej funkcji na pewno nie spełniają pomieszczone w powieści próbki poezji Nagórskiego. Wprawdzie poprzez swój tragiczny, momentami katastroficzny, obraz losów ludzkich wpisują się w ogólną wymowę powieści, ale mogą być dla niej, co najwyżej, poetyckim tłem. Nie wnoszą one żadnych nowych refleksji, nie są pogłębionym studium losów narodu czy pojedynczego człowieka. Ich poetyka sprowadza się do kompilacji motywów właściwych trzem poetom: Baczyńskiemu, Gajcemu i Borowskiemu. Ale rozpatrując tę poezję w kategorii prawdopodobieństwa, należy przyjąć założenie, że właściwie nie jest możliwe, aby Nagórski mógł pisać inaczej. Z jego biogramu w *Życiorysach* dowiadujemy się, że nie ma on w swoim dorobku tomu wierszy, jedynym doświadczeniem w tej materii było dla niego współredagowanie tekstów

¹³ J. Andrzejewski, *Miazga...*, op. cit., s. 173.

Krzysztofa Czaplickiego, który w powieści jest odpowiednikiem Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Stąd pozostaje w orbicie takiej poetyki i nie może jej przekroczyć.

Trudno natomiast na podstawie niewielkiego fragmentu *Prometeusza Ajschylosa* podjąć się oceny talentu dramatycznego Nagórskiego. Udostępniona odbiorcy scena jest dialogiem pomiędzy wahającym się Hefajstosem i jego siostrami: Siłą i Przemocą, w momencie gdy Prometeusz został doprowadzony na miejsce odbycia kary. W epizodzie tym zasadniczą kwestię i przedmiot rozważań Hefajstosa stanowi problem bezwzględного podporządkowania się władzy zwierzchniej, niezależnie od własnych przekonań. Aluzja do czasów współczesnych jest w tym fragmencie bardzo czytelna.

Warto przyjrzeć się natomiast całości pisarstwa Nagórskiego jeszcze z jednej perspektywy. Utwory te w powieści społecznej, w powieści o Polsce i Polakach, stanowią dokument, esencję tematów, tendencji estetycznych, poetyk, motywów i problemów literatury polskiej lat 1939–1970. Oczywiście, realizują to na tyle, na ile stać było osobowość twórczą Jerzego Andrzejewskiego. Ponadto wszystkim tekstom Nagórskiego nadany został w *Miazdze* charakter funkcjonalny. Dramat jest właśnie przygotowywany do wystawienia, z samym Konradem Kellerem w roli głównej, wiersze recytują Antek i jego dziewczyna, opowiadania przegląda ich autor przed rozpoczęciem nowej pracy twórczej.

Z pozostałym dorobkiem literackim bohatera *Miazgi* czytelnik zaznajamia się już pośrednio z bibliografii zawartej w *Życiorysach* i z eseju Antka Raszewskiego. Realia powieściowe wymagały, aby tekst młodego studenta był oparty na wcześniejszych, już publikowanych utworach prozaika, których czytelnik powieści nie zna. Wypada tu przypomnieć o wielokrotnie przywoływanym w tekstach krytycznych analogicznym pomysłem Stanisława Lema, który pisał recenzje z książek nie napisanych, realnie nie istniejących. Andrzejewski poszedł nieco dalej, zlecił on bowiem przygotowanie tego materiału Antoniemu Liberze, gwarantując tym samym realny obiektywizm oceny i odbioru oraz widoczną inną manierę pisarską, czyli tym samym wprowadzenie rzeczywiście innego narratora–autora. Nadrzędnym problemem rozważań w eseju uczynił jego autor zagadnienie roli artysty w społeczeństwie, który to artysta jest jednostką ocierającą się o kategorie zarówno boskości, jak i demoniczności. Najistotniejszy kontekst tych dywagacji tworzy pisarstwo Tomasza Manna, zwłaszcza *Doktor Faustus*, *Jak powstał Doktor Faustus*, *Śmierć w Wenecji* oraz oczywiście *Faust* Goethego, choć właściwą materię i bazę do rozważań stanowi twórczość Nagórskiego, szczególnie zaś powieść *Ostatnia godzina*. W kontekście powieściowym wypowiedź Raszewskiego wnosi istotne obserwacje związane z osobowością twórczą autora *Pragnień*, charakteryzuje jego postawę społeczną, porusza drażliwy problem zaangażowania politycznego pisarza, jest świadectwem odbioru czytelniczego jego utworów. Proponuje tym samym ogląd bohatera – Adama Nagórskiego – z perspektywy percepcji jego pisarstwa. Autonomicznie, czyli poza *Miazgą*, esej ten nie zmienia swoich znaczeń, natomiast funkcjonuje jako próba odczytania twórczości Jerzego Andrzejewskiego przez Antoniego Liberego.

Gdyby udało się Jerzemu Andrzejewskiemu zrealizować zamiar napisania powieści społecznej i opublikowania jej jeszcze w latach sześćdziesiątych, zapewne stałaby się chwilowo głośną i czytana. Stało się jednak zupełnie inaczej. Na skutek niemocy twórczej, zbiegów okoliczności (zgubienie maszynopisu) i wreszcie kłopotów z cenzurą autor zdecydował się na radykalne przemodelowanie kompozycji utworu. Zasadniczy pomysł polegał na wprowadzeniu w obręb tekstu fragmentów z *Dziennika*, szkiców niegotowych scen, różnych możliwych wersji zdarzeń oraz licznych dygresji autotematycznych. Już w drukowanych w 1966 roku w „Twórczości” fragmentach można upatrywać co najmniej trzech sygnałów na to, że żywioł autotematyzmu wejdzie się w ramy powieści. Pierwszym była przedmowa autorska, w której autor skwapliwie wykorzystał możliwość usprawiedliwienia opóźnienia w druku tekstu i wytłumaczenia powodów jego fragmentaryczności. Szczególnie istotnym w niej elementem jest ostatnie wykrzyknienie: „Ślubu nie będzie!”, doskonale zresztą sparafrazowane potem przez Jana Błońskiego – „Powieści nie będzie!” Tym stwierdzeniem twórca zdradził kluczowy zwrot akcji, odbierając tym samym niejako sens wątkowi romansowemu, którego rozwiązanie w tradycyjnej kompozycji powieści realistycznej stanowi punkt kulminacyjny w rozwoju akcji. Ponadto tak kategoryczne stwierdzenie podkreśla funkcję kreacyjną autora jako tego, który stwarza świat przedstawiony i decyduje o losach bohaterów. Trzecim sygnałem jest niezwykle obszerny przypis odautorski, którym opatrzony został zacytowany przez Nagórskiego wiersz Daniela Naborowskiego. Autor powieści wyjaśnia w owym przypisie drobne przeinaczenie oryginalnego tekstu, dokonane w trakcie recytacji.

Ostatecznie Andrzejewski zdecydował się na wprowadzenie w obręb powieści swego *Dziennika*, który rozpoczyna się datą 7 marca 1970, a kończy 19 września tegoż roku. Na przestrzeni tego czasu autor dokonuje ostatecznej redakcji *Miazgi*. *Dziennik* jako osobna część rozpoczyna i kończy książkę, ale przenika także do innych partii powieści, z wyjątkiem *Intermedium czyli Polskie życiorysy*. Stanowi on ramę porządkującą i scalającą cały materiał, który złożył się na *Miazgę*. Ponieważ dziennik jako gatunek literacki cechuje się szeroką perspektywą tematów w niego wchodzących, taki zabieg był najprostszym z możliwych rozwiązań pozwalających na ogarnięcie sporego już w owym czasie archiwum powieści.

Mimo że na jego materiał treściowy i tekstowy składają się bardzo różne elementy, od przepisanych z gazet komunikatów o stanie pogody, informacjach o samopoczuciu autora, do streszczeń odnalezionych w notatkach scen skomponowanych jeszcze w latach sześćdziesiątych, zasłyszanych plotek itd., to *Dziennik z Miazgi* jest dziennikiem lektury. Każda, najdrobniejsza nawet uwaga w nim zamieszczona, przekłada się na ostateczny kształt powieści. To w nim, a nie w powieści zostały wyrażone aktualne, ogólne sądy o Polsce i Polakach, scharakteryzowani główni bohaterowie, którzy mieli swe pierwowzory w przyjaciółach Andrzejewskiego (Hłasko, Baczyński, Wyka, Cybulski). Zawiera on także zapis wszelkiej wąpliwości artystycznych autora, jego motywacje przy wyborze takich, a nie innych opcji, które to dywagacje nieuchronnie związane są z odautorską interpretacją świata przedstawionego.

Tym samym „zespół mniemań o literaturze”¹⁴ wtargnął do *Miazgi* na różne sposoby. Michał Głowiński w swoim szkicu *Powieść jako metodologia powieści* wyliczył ich trzy, a każdy z nich istnieje w powieści Andrzejewskiego. Pierwszy, charakterystyczny dla powieści realistycznej, polega na tym, że „do powieści wprowadza się rozważania na temat literatury, wprowadza poprzez wypowiedzi bohaterów, dyskusje między nimi, cytaty z ich dzieł”¹⁵. Stąd w obrębie *Miazgi*, powieści realistycznej, postać Adama Nagórskiego, próbki jego twórczości, świadectwa jej recepcji, dyskusje o literaturze. Ale dołożenie do tej realistycznej materii szeregu refleksji autotematycznych o charakterze autobiograficznym wskazuje na kolejny sposób, nazwany przez krytyka warsztatowo-psychologicznym, gdzie głównym punktem zainteresowania jest autor i jego motywacje. Klasycznym przykładem jest tutaj esej Manna *Jak powstał Doktor Faustus*, zresztą wielokrotnie cytowany przez Andrzejewskiego. Połączenie tych dwóch sposobów nie gwarantuje realizacji owego trzeciego sposobu charakterystycznego dla „nowej powieści”. Metoda, która pozwala mówić o utworze jako o „powieści jako metodologii powieści” (Michał Głowiński¹⁶) czy „powieści jako badaniu” (Michel Butor¹⁷). Warto zauważyć, że *Miazga* jest nie tylko kompilacją w ramach jednego utworu materii powieści i materii dziennika, żywiołu fikcji i autobiografizmu ani też – posługując się przykładem – próbą tylko i wyłącznie połączenia w jedną książkę *Doktora Faustusa* i *Jak powstał Doktor Faustus*. Jest ona ponadto „powieścią w toku”, czyli powieścią w trakcie pisania, jest skrajnym przejawem szkicu i brudnopisu¹⁸. Nie istnieje przecież *Miazga* ukończona. Ta otwartość zarówno całej powieści, jak i poszczególnych jej elementów, ciągłe powątpiewania autora, analizowanie „możliwych możliwości możliwego” sprawia, że „kwestią zasadniczą staje się więc krytyka powieściowego rozumu, krytyka dokonywana wewnątrz samej powieści i środkami tradycyjnie uważanymi za najbardziej dla niej charakterystyczne”¹⁹. Gdzieś na styku tych dwóch, tradycyjnych już w latach siedemdziesiątych, sposobów wprowadzania do literatury refleksji o niej samej udało się Jerzemu Andrzejewskiemu zbliżyć do metodologii literatury realizowanej na Zachodzie przez twórców „nowej powieści”.

Jedyną ukończoną i kompozycyjnie zamkniętą częścią, łączącą pod względem formalnym warstwę powieściową z autotematyczną, są *Życiorysy*. Pomyślane zostały jako słownik bohaterów, a skonstruowane według zasad budowania haseł słownikowych. Uzupełniają wiedzę czytelnika o fakty biograficzne niemożliwe do opisania w powieści z racji wielości postaci i krótkiego czasu akcji. Sam autor wielokrotnie powołuje się na informacje zawarte w *Życiorysach*, traktuje je jak kon-

¹⁴ M. Głowiński, *Porządek, chaos...*, op. cit., s. 91.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Zob. M. Głowiński, *Porządek, chaos...*, op. cit.

¹⁷ Zob. M. Butor, *Krytyka i invencja*, [w:] tenże, *Powieść jako poszukiwanie*, przeł. J. Guze, Warszawa 1971.

¹⁸ A. Łebkowska, *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*, Kraków 1991, s. 30–31

¹⁹ M. Głowiński, *Porządek, chaos...*, op. cit., s. 97.

spekt powieści, jak punkt odniesienia, szkic do powieści, co z kolei wskazuje na ich warsztatowe znaczenie. Jakkolwiek by ich nie potraktować, bezsprzecznie należą do dwóch elementów utworu, które nie budziły żadnych wątpliwości metodologicznych i były przedmiotem pochwał. Drugi z nich – to tytuł. Słowo „miazga” okazało się na tyle pojemne semantycznie, by określić zarówno formę utworu, jak i obraz społeczeństwa w nim zawarty. W dziesięć lat później analogiczna nazwa zaczęła funkcjonować w strefie anglojęzycznej. Mianem *pulp fiction* określa się dzisiaj utwory wielowątkowe, o niechronologicznym układzie zdarzeń, bez wyraźnie zarysowanej akcji.

Mniej więcej dziesięć lat po wydaniu powieść zaczęła na nowo budzić zainteresowanie badaczy literatury. Okazała się ważna nie ze względu na zawarte w niej treści o charakterze obserwacji społecznych, krytyki ustroju, ale ze względu na jej nietypowość, różnorodność gatunkową, otwartość i autotematyczność. Upatruje się w *Miazdze* cech powieści postmodernistycznej z elementami dekonstrukcji²⁰ i intertekstualności.

Jakkolwiek o *Miazdze* pisze się dużo, to krytycy w konkluzjach artykułów wyrażają skrajnie różne oceny. Cokolwiek by o niej nie powiedzieć, to na pewno należy zgodzić się ze Stanisławem Burkotem, który napisał, że „*Miazga* należy do dzieł wybitnych, ważnych w przemianach gatunku: inaczej zostały w niej ułożone relacje między rzeczywistością a fikcją powieściową”²¹. *Miazga* jest także utworem ważnym dla twórczości Jerzego Andrzejewskiego, bowiem – może trochę na przekór autorowi – udowadnia, że często forma dzieła i jego kompozycja stanowią element równie istotny, co jej aktualność i polityczna poprawność.

Genre contexts in *Miazga* by Jerzy Andrzejewski

Abstract

The main problem discussed in the article is an attempt at showing, naming and determining the functions of genres and genre categories included in the novel, which is an innovative literary piece, against the contemporary Polish prose. The literary experiment, among other things, consisted in the introduction of other genres into the context of the novel and the construction of a complete whole.

The core of *Miazga* is an outline of a social novel conceived of as a huge panorama-novel created in agreement with the principles of the 19th century literary genre.

There are four distinct short stories, a drama piece and several poems in *Miazga*. In fact, these were Andrzejewski's texts published earlier in separate collections. To emphasise the

²⁰ Zob. M. Gołaszewska, *Postmodernistyczna absolutyzacja wieloznaczności. Estetyczna analiza dzieła postmodernistycznego na przykładzie „Miazgi” Andrzejewskiego*, [w:] *Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej: materiały z konferencji naukowej zorganizowanej przez UŚ*, red. H. Januszek-Ivaničkowa, D. Fokema, Katowice 1995, s. 211–220.

²¹ S. Burkot, *Literatura polska w latach 1939–1989*, Warszawa 1993, s. 245.

effect of a separate narrator's presence in the novel, the author commissioned Antoni Libera to write a text that functions as a student's essay on the literary output of the main character.

Beside the incomplete social novel there are two separate parts in the text, that is *Dziennik* and *Intermedium, czyli Polskie życiorysy*. The former introduces the autothematic element. The diary includes quotations from other literary, press and scientific texts, also scene sketches and dialogues, which were removed from the novel, and alternatives to novel events, etc.

Intermedium, czyli polskie życiorysy is the only complete and coherent part linking the formal aspect of the novel with the autothematic one. It supplies the reader's knowledge with biographic facts impossible to be depicted in the novel due to multiplicity of characters and short span of the plot.

Monika A. Kozień

Proza Henryka Grynberga (Literatura żydowskiej pamięci)

Należy do pokolenia twórców, których perspektywę poznawczą, artystyczną inspirację i źródło pozaliterackiego doświadczenia ukształtowały strach, społeczna alienacja i ciągła ucieczka przed drzemiącą w człowieku pogardą dla „innych”. Jego refleksjom o współczesności, surowej ocenie dwudziestowiecznej historii, towarzyszy przekonanie o dezintegracji więzi społecznych, spowodowanej całkowitą reinterpretacją hierarchii wartości, dokonaną przez twórców ideologii systemów totalitarnych. Z perspektywy upływającego czasu, coraz większego oddalenia od wojennych i powojennych wydarzeń, ów twórca coraz bardziej pogłębia swą pesymistyczną wizję kultury i cywilizacji. Henryk Grynberg, bo to o nim mowa, jako ocalałe dziecko Holocaustu stał się nie tylko wiarygodnym świadkiem największej hekatombi w dziejach europejskiej cywilizacji, lecz dał się też poznać jako wnikliwy analityk i recenzent całokształtu działalności człowieka, która do Holocaustu doprowadziła. Proces uniwersalizacji znaczeń konkretnych wydarzeń wojennych i powojennych dokonuje się u Grynberga przez transformację świadectw przeżytych wojennych w świadectwa historii czy epoki. Znamienne, że w swych utworach prozatorskich dotyczących wojny, pisanych nawet z dość odległej perspektywy czasowej (jak chociażby wydany rok temu *Memorbuch*), ukazuje nowe przejawy dramatycznych konsekwencji, jakie u współczesnych wytworzył system zachowań i mentalność charakterystyczna dla społeczeństwa lat II wojny światowej. „Widmo Holocaustu”¹, o którym pisał Zygmunt Bauman, nie zniknęło bowiem, jak mogłoby się wydawać, wraz z zakończeniem działań wojennych, lecz krąży nadal w coraz to nowych postaciach mimo pozorów bezpieczeństwa gwarantowanego przez system

¹ Sformułowanie jest parafrazą tytułu artykułu Zygmunta Baumana *Widmo Zagłady* opublikowanego w miesięczniku „Midrasz” we wrześniu 1999 r. Krytyczna analiza zespołu zachowań charakterystycznych dla ocalałych ofiar Zagłady zainicjowała dyskusję, do której włączył się między innymi Henryk Grynberg.

demokratyczny. I to widmo wydaje się największą literacką i personalną obsesją Henryka Grynberga. Niestety, uzasadnioną – nie tylko historycznie, ale też socjologicznie.

O biografii

Biografia, która w przypadku Grynberga stanowi podstawowe źródło jego twórczości, jako kategoria pozaliteracka została przez część współczesnej krytyki, zafascynowanej autotelicznością dzieła literackiego, niesłusznie skazana na zapomnienie. Mimo zapowiedzi „końca wieku dokumentu”, autobiografii, quasi-autobiografii i innych podobnych gatunków pisarstwa niefikcjonalnego spowodowała interesujące przesunięcie granic literatury i jej zasięgu. Biografię Henryka Grynberga wyznaczają trzy podstawowe konstytuanty, trzy światy i porządki religijno-społeczne, które ukształtowały go jako człowieka i jako pisarza. Żydowski świat wczesnego dzieciństwa, pozbawiony beztróskiej sielskości, trwający do momentu wydobywania z getta i ukrycia po aryjskiej stronie, skąd, jak przyznaje, nie mógł wyjść zupełnie zdrowy; chrześcijański system wartości, żarliwa gorliwość neofity mająca stać się skuteczną tarczą ochronną przed powojennym antysemityzmem; wreszcie laicki świat komunistycznego zniewolenia lub lepiej – „mieszania świata żydowskiego i pogańskiego”, z jednej strony czas biologicznego dorastania, z drugiej – budzenia się żydowskiej tożsamości i jej ekshibicjonistyczne eksponowanie w obliczu późniejszej laicyzacji życia społecznego. To także czas narodzin strachu, rosnącego wraz z nabywaniem wiedzy nie tylko o ogromie Zagłady, ale też coraz widoczniejszych antysemickich nastrojach, które nie zniknęły wraz z zakończeniem działań wojennych.

Znamienny jest, widoczny tuż po wojnie, fakt niechęci Polaków do ocalałych Żydów, gdy po latach tułaczki, często życia w gettach lub w ukryciu, próbowali powracać w rodzinne strony i zastawali swoje mieszkania zasiedlone przez Polaków, zdziwionych widokiem dawnych sąsiadów, którzy teoretycznie powinni już dawno być martwi. Tak komentuje przyczyny tego zjawiska Jan Tomasz Gross:

W każdym miasteczku, w każdym sąsiedztwie, uczucia niechęci do Żydów wplecione były w historię osobistych zdrażeń i urazów. Później Żydzi, którzy przeżyli wojnę i wracali do dawnych miejsc zamieszkania, nierzadko spotykali się z wrogością i niechętnym zdziwieniem okolicznej ludności, a czasami byli po prostu zabijani. No bo ci wracający mieli przed wojną majątki, rzeczy, które teraz mogli chcieć odzyskać².

W powieści *Zwycięstwo* matka bohatera, by rozpocząć życie na nowo, musi przezwyciężyć niechęć otoczenia. „A i ludzie patrzyli na nas tak, jakbyśmy wrócili z tamtego świata, i dziwili się: – Jak to? To Abramkowa żyje?...”³ „Żyję, żyję i coraz gorszych rzeczy się dowiaduję” – pisał później autor *Zwycięstwa* w jednym ze swych wierszy. Z jednej strony duma z przywróconej tożsamości, z drugiej lęk

² J.T. Gross, *Upiorna dekada*, Kraków 1998, s. 46.

³ H. Grynberg, *Zwycięstwo*, Poznań 1990, s. 16.

przed nią, bo kojarzyła się obsesyjnie z zagładą starego świata, śmiercią bliskich, próbą unicestwienia narodu. Wzmagał te nastroje mit o czynnym sprzyjaniu Żydów władzy sowieckiej w umacnianiu w Polsce komunizmu i oskarżenie o zaangażowanie w zwalczaniu opozycji, co pociągało za sobą wybuchy przemocy i wzmacniało izolacjonizm, z drugiej strony – rugowanie żydowskości z życia publicznego przez zamykanie żydowskich szkół i domów dziecka, a także sukcesywne likwidowanie zaplecza instytucjonalnego, wokół którego rozwijało się życie nielicznych ocalałych. Świadoma polityka władz polegająca na rozbudzeniu niechęci do Żydów przejawiała się na różnych płaszczyznach – znamienne było chociażby powoływanie na znienawidzonych partyjnych „agitpropów” zwykle działaczy pochodzenia żydowskiego.

Dezintegracja jako zjawisko permanentne została przez Grynberga uświadomiona w chwili wstąpienia do Teatru Żydowskiego Idy Kamińskiej, który stał się nie tylko istotnym ogniwem ponownego, już dojrzałego kształtowania własnej żydowskiej tożsamości, ale też początkiem poszukiwania prawdy o współczesności. Píše o tym tak:

Szukałem prawdy i czułem, że najłatwiej jest ją znaleźć w sztuce, zwłaszcza gdy rzeczywistość była – czułem to – niereczywistością – jak to trafnie określił Kazimierz Brandyś. Z braku innej prawdy szukałem intuicyjnie prawdy artystycznej, nie wiedząc nawet, że tak się ona nazywa⁴.

„Umieranie teatru” spowodowane gwałtownym kurczeniem się widowni i odchodzeniem kolejnych aktorów opisał w *Życiu osobistym*. Poczucie tymczasowości istnienia i upiorne zawieszenie w rzeczywistości wzmagają w młodym bohaterze powieści przekonanie o „życiu na niby”:

Nie było dla mnie w ogóle normalnego miejsca. Ani wśród umarłych, ani wśród żywych. Błąkałem się gdzieś pomiędzy, w sferze, która nie należała ani do jednych, ani do drugich. Z teatrem bez widowni, po drogach między wymarłymi miastami. Żyłem na niby, grałem na niby, nawet ożeniłem się na niby⁵.

Przez postać bohatera utworu, w dużej części alter ego pisarza, ukazany został skomplikowany splot uczuć związanych ze świadomością bycia Żydem – kompleksu niższości, poczucia nienawiści, pogardy, strachu i bezradności. Odzwierciedleniem tego psychicznego błąkania się jest nieustanna zmiana miejsca zamieszkania, która wzmagą dodatkowo przeświadczenie o niemożności asymilacji w polskim społeczeństwie.

Podróż przez powojenne Niemcy Zachodnie, utrwalona w opowiadaniu *Buszujący w Niemczech*, to częsty w literaturze motyw podróży wewnątrz siebie. Przez sny i pojawiające się przed oczami retrospektywne obrazy z powojennego dzieciństwa następuje akceptacja własnego żydostwa i wynikających z niego konsekwencji,

⁴ H. Grynberg, *Prawda nieartystyczna*, Warszawa 1994, s. 34.

⁵ H. Grynberg, *Życie osobiste*, [w:] tenże, *Życie ideologiczne, osobiste, codzienne i artystyczne*, Warszawa 1998, s. 194.

z których najważniejsze to „życie za innych” – tych, którzy „urodzili się nogami do przodu”. Decydujące dla dokonania określonych wyborów moralnych okazuje się wspomnienie słów ojca przyjaciela z dzieciństwa, Izaka Fryda, który tak zareagował na próby odcinania się małego Henryka od swoich korzeni:

A popatrz na mnie, przecież ja jestem Żydem i Izak jest Żydem. I jego mama. I co jest w tym złego, być Żydem? A co powiedzieliby twój tatuś i twój dziadek, gdyby żyli? Że się ich wstydzisz? Czy wstydzisz się ich? I to teraz, jak ich zabili właśnie za to, że byli Żydami?⁶

W obliczu nasilenia się nastrojów antysemitycznych poprzedzających wydarzenia marca 1968 oraz kłopotów z cenzurą podczas wydawania *Żydowskiej wojny* i opowiadań, które to problemy były dla rozpoczynającego artystyczną drogę twórcy bardzo znaczącym sygnałem, narodziła się myśl o emigracji. Ingerencja cenzury w *Buszującym w Niemczech* potwierdziła tę decyzję.

Dopiero po tym cięciu naprawdę zrozumiałem, „co się dzieje” i że nie mam po co zostawać więcej w Polsce. Mój temat był zakazany, nie mogłem być tam pisarzem, postanowiłem przy pierwszej okazji wyjechać⁷.

Poczucie osaczenia, zagrożenia i jeszcze świeże urazy psychiczne wyniesione z Holocaustu zaowocowały stanem „psychicznego potrzasku”. Uwolnienie się z niego miało być znacznie łatwiejsze poza granicami kraju. W czasie tournée Teatru Żydowskiego w 1967 roku Grynberg pozostał w Stanach Zjednoczonych. Ominęło go w ten sposób upokarzające pakowanie walizek rok później i wyjazd w charakterze „wroga narodowego”. W *Memorbuch*, beletryzowanej biografii Adama Bromberga, znanego wydawcy, więźnia „kliki moczarowskiej” i wygnańca, utrwala wspomnienia emigrantów marca 1968, oskarżanych o sprzyjanie syjonizmowi. W losach każdego z nich uderza fala upokorzeń doznawanych zarówno od przeciętnych obywateli, jak i od przedstawicieli aparatu partyjnego: „Hitler wyrządził nam dużo złego, ale powinniśmy być mu wdzięczni, że wyniszczył Żydów i szkoda, że nie wszystkich”⁸ – słyszy jeden z bohaterów, któremu „ułatwiono wyjazd, jako osobie, która nie czuje się związana z Polską, lecz z państwem Izrael”⁹.

Wydarzenia marcowe pisarz skomentował tak:

Przyznam się, że w swojej naiwności nie wyobrażałem sobie, że możliwa jest oficjalna kampania antysemitka w Polsce – na największym cmentarzu żydowskim w dziejach, gdzie nie ulotnił się jeszcze swąd po spalonych¹⁰.

⁶ H. Grynberg, *Buszujący w Niemczech*, [w:] tenże, *Ojczyzna*, Warszawa 1999, s. 53.

⁷ H. Grynberg, *Prawda nieartystyczna*, op. cit., s. 206.

⁸ H. Grynberg, *Memorbuch*, Warszawa 2000, s. 316.

⁹ Ibidem, s. 315.

¹⁰ H. Grynberg, *Prawda nieartystyczna*, op. cit., s. 37.

O literaturze

Świadomość artystyczna i traktowanie literatury jako posłannictwa („sprawianie, aby zmarli stawali się mniej zmarłymi”¹¹) od tego momentu już na stałe określiły Grynberga jako pisarza, a jako twórcę – jako pisarza umarłych. Napisze o tym później w tomie esejów *Prawda nieartystyczna*:

Zostałem pisarzem zmarłych, bo żywi mieli dosyć własnych pisarzy. Zostałem strażnikiem wielkiego cmentarza. Grobów, których nie ma poza naszą pamięcią. Czuwam, aby ich nie bezczeszczono, i nie mogę narzekać na brak roboty. Zdaje mi się, że po to żyję, a czasami nawet, że dlatego. I że dlatego nie popełniłem dotychczas samobójstwa z obrzydzenia do świata, w jakim wypadło mi żyć¹².

To zdanie stało się dewizą jego pisarstwa. Powinność świadczenia nierozdzielnie zrasta się w tej twórczości z psychiczną obroną przed potokiem koszmarnych wspomnień. Pisał o tym zjawisku Jerzy Jedlicki: „Obroną bywało także wyrzucenie z siebie obrazów i snów, przekazanie świadectwa”¹³. Świadcząca funkcja owej literatury, zdeterminowanej, jak wiemy, „dziejami doświadczonymi” przez pisarza, jest dominująca. Tu jednak pojawia się pytanie: w jaki sposób należy kształtować słowo, by dla świadectwa o czasach Zagłady znaleźć adekwatny język, by nie dać się uwieść odwiecznemu „kłamstwu literatury”? Jak ponadto w artystycznej materii słowa zawrzeć niewyobrażalną traumę wojennych doświadczeń, skoro, jak stwierdził Steiner, „świat Oświęcimia leży poza granicami mowy ludzkiej, tak jak leży poza granicami rozumu”¹⁴. Pierwiastek irracjonalizmu przejawiający się w dziejach, według Grynberga – w kategorii zła metafizycznego, „irracjonalnych przepaści ludzkiej natury”, to pierwotne źródło antysemityzmu prowadzącego do Holocaustu. To nie racjonalne cele polityczne i ekonomiczne przyświecały hitlerowskiej zbrodni, jak uważa Nałkowska, ale immanentna cecha natury ludzkiej istniejąca poza logiką. „Moralne milczenie” i uniwersalizację bezprecedensowej zbrodni Grynberg zarzuca z kolei Borowskiemu, który uporczywie w odautorskich komentarzach szuka punktu odniesienia dla Oświęcimia jako obozu koncentracyjnego, a nie obozu zagłady. Na potrzeby historiozoficznej refleksji nie można, zdaniem autora *Żydowskiej wojny*, przywoływać starożytnych czy średniowiecznych mordów, gdyż dla takiej zagłady jak Holocaust nie ma po prostu punktu odniesienia. Główny zarzut, jaki stawia Borowskiemu, to nadanie obozowi w Oświęcimiu wymiaru abstrakcyjnego i ogólnoludzkiego.

¹¹ Ibidem, s. 36.

¹² Ibidem, s. 198.

¹³ J. Jedlicki, *Dzieje doświadczone i dzieje zaświadczone*, [w:] tenże, *Żle urodzeni*, Londyn–Warszawa 1993, s. 11.

¹⁴ Cyt. za: ibidem, s. 15.

W tej uniwersalności, podobnie jak w ujęciu Nałkowskiej („ludzie ludziom”), jest naturalny element ambicji artystycznej, literackiej i, podobnie jak u Nałkowskiej, tutaj jest właśnie błąd¹⁵.

Literatura poobozowa wymaga zasadniczej rewizji poglądów na temat sposobów artystycznego kształtowania materii literackiej.

Uniwersalność i generalizacja niezbędna jest wielkiej literaturze i sztuce, ale w tym nowym doświadczeniu już nie chodzi o wielką literaturę ani o wielką sztukę, lecz o prawdę – jak najbardziej nieartystyczną¹⁶.

W przypadku utworów Grynberga odrzucenie metafory wiąże się z kreacją nowego języka i formy, porażających odbiorców nie nagością prezentowanych faktów, pozbawionych emocjonalnego odautorskiego komentarza, czego dokonała wcześniej Nałkowska, lecz innymi cechami, istniejącymi równolegle w większości powieści i opowiadań autora *Ojczyzny*: przede wszystkim inną silną interioryzacją rezultatów okrucieństwa, dokonanego nie tylko przez hitlerowskich oprawców, ale też powojennych upokorzeń doznawanych od Polaków – ukazanego przez pryzmat reakcji ofiar, które pojawiają się w momentach największego, śmiertelnego zagrożenia:

Skupiłem się i przyczałem w sobie, przechodząc w stan określany w przyrodzie jako życie utajone, który w nie sprzyjających warunkach jest czasem jedynym sposobem przetrwania i jako taki znany jest dobrze mikroorganizmom, kolibrom, jeżom, nietoperzom, ślimakom, chomikom, wiewiórkom ziemnym i Żydom¹⁷.

Innym elementem jest dogłębna analiza i autoanaliza psychologiczna, zgodnie z koncepcją Antoniego Kępińskiego, że „metody masowej zagłady odsłoniły przed człowiekiem warstwę jego psychiki znajdujące się dawniej przeważnie poniżej progu świadomości”¹⁸; kolejnym – pozornie beznamiętna, kronikarska dokładność w relacjonowaniu kolejnych egzekucji, okoliczności znikania sąsiadów i krewnych lub coraz bardziej kurczących się list ocalałych, których imiona i nazwiska przywoływane są w utworach z zamierzoną prostotą i naiwnością dziecięcych opowieści:

Z okolicznych miejscowości pozostali przy życiu Słoń, Aron i Biemek z córką, również w tym wieku co ja i Izak, oraz Bolek z Rudzienka, Adek z Mińska Mazowieckiego i Frydów krewni z Mińska Mazowieckiego, Majnemerowie¹⁹.

Przez karty powieści i opowiadań obok bohaterów skrupulatnie relacjonujących swoje *curriculum vitae* przewijają się tłumy postaci, które znikają zaraz po tym, jak się pojawiły.

¹⁵ H. Grynberg, *Prawda nieartystyczna*, op. cit., s. 160.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ H. Grynberg, *Życie osobiste*, op. cit., s. 206.

¹⁸ Cyt. za: J. Jedlicki, *Dzieje doświadczone...*, op. cit., s. 24.

¹⁹ H. Grynberg, *Zwycięstwo*, op. cit., s. 17.

Lektura prozy Grynberga prowokuje pytanie: literatura czy dokument? W tym przypadku zanik opozycji między tymi dwoma gatunkami wydaje się oczywisty. Niefikcyjne pisarstwo autora *Zwycięstwa* wymaga poszerzenia kanonu tradycyjnych wyznaczników literackości i zaniechania podziału na prawdę i fikcję literacką. Eksponowanie roli „dokumentującego” podmiotu, mistrzostwo naturalistycznego opisu i pogłębiona autoanaliza wzmacniają literackość prozy Grynberga. Mamy tu wierność miejscom i postaciom; na tym poziomie literatura nie jest czynnikiem deformującym rzeczywistość. Jedyna arbitralność, jaka się pojawia, wywodzi się z innej płaszczyzny – literackiej kreacji wizji Zagłady, nadania lub odebrania sensu wydarzeniom, nabywającym tu wymiaru uniwersalnego, przekraczającego granice historii. Dlatego też nie tyle pomiędzy fikcją a dokumentem, ale raczej na ich styku można usytuować prozę Grynberga. To obszar bezprecedensowego spotkania literatury i rzeczywistości, literacko zbliżony do modelu autentycznej relacji przy użyciu środków prozy beletrystycznej. *Życie ideologiczne* czy *Życie artystyczne* są tego najlepszym przykładem: w losach osamotnionych bohaterów, zmagających się z tragifarsą powojennego komunistycznego porządku społecznego, odnajdujemy fakty z życia autora usytuowane na tle zdarzeń fikcyjnych. Pułapką jest natomiast interpretacja tej twórczości przez wąski klucz autobiograficzny. Pełną i autentyczną biografią, jaką można tu odnaleźć (traktowaną jednak w kategoriach symbolicznych), są tylko dzieje pokolenia ocalałych po wojnie dzieci Holocaustu i mroczny, zdominowany przez zajadły antysemityzm portret powojennego społeczeństwa. Należą do nich niewątpliwie także „peerelia”, od komunistycznej indoktrynacji i laicyzacji życia społecznego począwszy, na „przejęciowych trudnościach zaopatrzeniowych” i spekulacji skończywszy. Postacią obrazującą ostatni krąg zagadnień jest matka pisarza, kobieta pełna sprytu i zaradności, pragnąca swemu jedynakowi złagodzić psychiczne wojenne okaleczenie.

O antysemityzmie

Gorzkie słowa o polskim antysemityzmie, kryzysie moralności chrześcijańskiej, będących, według pisarza, jedną z przyczyn łatwości, z jaką naziści dokonali eksterminacji Żydów, a także pesymistyczne refleksje na temat moralnego i psychologicznego upadku ludzkości wywołały dyskusję, która trwa do dziś. Jak twierdzi Grynberg, Holocaust był zbrodnią ludzkości i jej sprawcy są reprezentantami całej ludzkości. Nie był natomiast zbrodnią przeciw ludzkości, gdyż tylko Żydzi zostali z tej ludzkości w straszliwy sposób wyselekcjonowani i skazani na śmierć – i w tym znaczeniu stanowi fakt bez precedensu. „Ludzie Żydom zgotowali ten los” – tak właśnie zatytułował Grynberg jeden ze swoich esejów.

W akcji przeciwko niektórym innym narodom hitlerowcy dążyli do denacjonalizacji, obezwładnienia, zniewolenia i zepchnięcia podbitych do kategorii „podludzi”, podczas gdy Żydów w ogóle wykluczali z kategorii ludzkiej uważając za nieludzi²⁰.

Zbrodni na całkowicie bezbronnej ludności cywilnej nie można także nazwać zbrodnią wojenną, bo nie dotyczyła działań wojennych, nie miała z nimi nic wspólnego. Znamienne, że instytucjonalizacja programu eksterminacyjnego, dokonana w 1942 roku, poprzedzona została próbami „kontrolowanych pogromów” na terenie Rosji, które nie napotkały oporu ludności tubylczej ani odzewu w świecie.

I w momencie przywołania tych faktów pojawia się obsesyjny, jak twierdzi sam pisarz, temat jego twórczości – antysemityzm. Jego przejawy są w opowiadaniach i powieściach niezwykle widoczne i celowo przez autora eksponowane: to niechęć strony aryjskiej do świata za murem getta, ludzi w większości obojętnie patrzących na bezradność nieustannie zagrożonych śmiercią Żydów, nierzadko wydawanie ich w ręce Niemców, w najlepszych przypadkach – zupełna obojętność. Dobrowolna współpraca z hitlerowcami, której przykładem są przewijający się na kartach powieści szmalcownicy, nie należała do rzadkości. Nie dokonujemy jednak uproszczeń – nie była też regułą. Zarzucić można Grynbergowi zbyt jednostronny, skrajnie subiektywny ogląd wzajemnych relacji polsko-żydowskich, czego artystyczną konsekwencją jest mroczna, antysemicka atmosfera większości utworów kształtowana przez akty agresji i społeczny izolacjonizm. Trudno oprzeć się wrażeniu, że pomimo wierności realiom, punktem wyjścia literackiej kreacji jest bagaż negatywnych doświadczeń osobistych pisarza. Nie sprzyja to pełnemu oglądowi racji obu stron i w konsekwencji prowadzi do arbitralności moralnego osądu. I choć eseistyka Grynberga zdecydowanie zaprzecza postrzeganiu Polaków jako zajadłych antysemitów, ich portret w opowiadaniach i powieściach jest zdecydowanie negatywny. W przypadku twórczości Grynberga źródłem tych tekstów jest jednak autobiografizm, tragiczna historia żydowskiego dziecka, co w dużej mierze tłumaczy jednostronność wydawanych sądów. W *Żydowskiej wojnie*, obok *Zwycięstwa* najbardziej autobiograficznego utworu Grynberga, gospodarze, u których ojciec pisarza ukrył pieniądze, nie tylko wypierają się tego przed matką bohatera, ale też nasyłają na nią i jej syna Niemców. Ucieczka cudem ratuje ich od śmierci. Symbolem eskalacji antysemickich nastrojów wśród społeczeństwa jest śmierć ojca pisarza – zabitego przez polskich chłopów w celach rabunkowych. Żydom taka śmierć wydaje się jednak luksem, ponieważ miała „cywilną” przyczynę – rabunek. Inni ginęli tylko dlatego, że byli Żydami.

Owszem, istniała też czynna pomoc Polaków ukrywających Żydów, lecz było to zjawisko marginesowe. Najbardziej powszechna była niewątpliwie postawa totalnej obojętności, która w kontekście kilkusetletniej koegzystencji obu nacji zdawała się Żydom szczególnie dotkliwa. I na niej polega polska współodpowiedzialność za ławość, z jaką Niemcy dokonali eksterminacji narodu żydowskiego.

²⁰ H Grynberg, *Prawda nieartystyczna*, op. cit., s. 121.

To, co według Grynberga jest wyjątkowo niebezpieczne dla dialogu polsko-żydowskiego i dla samego polskiego społeczeństwa, to głęboko skrywany przez Polaków szok wywołany Zagładą, istniejący w zbiorowej świadomości i przekazywany z pokolenia na pokolenie. Ludobójstwo dokonało się bowiem na polskiej ziemi i już na zawsze zmieniło jej obraz. Stąd wyraźne poczucie winy, do którego nie chcemy się przyznać, gdyż, jak pisze Błoński, istnieje w nas „lęk, aby nie zostać policzonym między pomocników śmierci”²¹. A przecież już Sartre, analizując francuski antysemityzm, stwierdził: „Nie ma wśród nas takiego, który by nie ponosił za to winy, każdy z nas jest zbrodniarzem. Krew żydowska przelana przez hitlerowców spada na głowy nas wszystkich”²². Fakty potwierdzają zaniechanie przez Polaków „obowiązków braterstwa i miłosierdzia”²³. Błoński pisze: „Miał się targować i usprawiedliwiać, winniśmy najpierw pomyśleć o sobie, o własnym grzechu czy słabości. [...] Powinniśmy najpierw wyznać naszą winę i prosić o przebaczenie”²⁴. Wzajemne relacje dwóch narodów – polskiego i żydowskiego, to jedno z głównych zainteresowań pisarskich Grynberga. W ich tle musi pojawić się antysemityzm. Choć jest on zjawiskiem powszechnym, pisarz neguje pojęcie „tradycyjnego polskiego antysemityzmu”, które, jego zdaniem, jest niezgodne z prawdą historyczną. Chciałoby się powiedzieć, że część społeczeństwa istotnie darzyła niechęcią Żydów, lecz nie było to całe społeczeństwo. Pisarz nie oskarża Polaków o sprzyjanie nazistom i czynną pomoc w eksterminacji. Takie przypadki zdarzały się, nie były jednak żadną regułą. To przecież Polacy pomogli matce pisarza przeżyć wojnę, a jego samego ukrywali w polskich rodzinach. Polski antysemityzm w czasie wojny nie miał charakteru morderczego, pociągał za sobą raczej antyżydowską psychozę niż konkretne fizyczne represje.

Oskarżanie Polaków o współdziałanie w ukrzyżowaniu Żydów jest podobnie sprzeczne z prawdą i tendencyjne jak oskarżanie Żydów o ukrzyżowanie Mesjasza czy wręcz Boga. W obu wypadkach podobne jest naginanie okoliczności historycznych²⁵.

Dlatego też kwestia żydowska i antysemityzm nie są według Grynberga problemem Polaków, ale polskich antysemitów. Nie znaczy to jednak, że można ten problem lekceważyć.

W eseju *Ludzie Żydom zgotowali ten los* z tomu *Prawda nieartystyczna* padły gorzkie, dla wielu wręcz szokujące zarzuty pod adresem religii chrześcijańskiej:

Nienawiść, która doprowadziła do tej zbrodni, wyrosła z chrześcijańskiego antysemityzmu. Ten to antysemityzm uczynił z Żydów naród naprawdę wybrany między innymi na Holocaust²⁶.

²¹ J. Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto*, Kraków 1994, s. 18.

²² J.P. Sartre, *Rozważania o kwestii żydowskiej*, Łódź 1992, s. 136.

²³ J. Błoński, *Biedni Polacy...*, op. cit., s. 20.

²⁴ Ibidem, s. 21.

²⁵ H. Grynberg, *Prawda nieartystyczna*, op. cit., s. 75.

²⁶ Ibidem, s. 104.

Przyczyną tej nienawiści jest odwieczna konkurencja, nie ekonomiczna, ale duchowa. „Wyrosła ona z wieków nieporozumienia religijnego i pretensji, że Żydzi ciągle istnieją”²⁷. Te dwie wielkie religie monoteistyczne, judaizm i chrześcijaństwo, występujące na tym samym obszarze kulturowo-cywilizacyjnym, mimowolnie musiały wchodzić ze sobą w konflikt, tym bardziej, że ich systemy etyczne opierały się na identycznej podstawie – na Torze. Silny opór Żydów przed nawracaniem (dla Grynberga – „duchowym ostatecznym rozwiązaniem”), pragnienie budowy lepszego świata dla żywych, na ziemi, oraz niezgoda na podporządkowanie religii władzy świeckiej sprzyjały umacnianiu się niechęci do Żydów. Cytując Franklina Littella i jego znaną pracę *Ukrzyżowanie Żydów* autor *Zwycięstwa* przytacza tezę, że w chrześcijaństwie tkwią antyżydowskie „mordercze implikacje, które mordercy znajdują we właściwym czasie”²⁸. Nie mają one nic wspólnego z chrześcijańskim miłosierdziem: „Gdyby Jezus wiedział, co jego późniejsi wyznawcy będą wyczyniali z Żydami, to sam by się ukrzyżował, zanim ktokolwiek zdążył na Niego donieść”²⁹.

Nie tylko jednak chrześcijanie, ale też przesiąknięci internacjonalistyczną z zasady ideologią marksistowsko-leninowską komuniści głosili hasła antysemickie. Przemyślenia dotyczące źródeł nienawiści do Żydów są charakterystyczne dla bohatera *Życia osobistego* – studenta dziennikarstwa, później aktora żydowskiego teatru (widoczne motywy autobiograficzne), na własnej skórze doświadczającego koszmaru powojennej egzystencji:

Z tych aktorów, którzy się uratowali przed Hitlerem, połowę wymordował Stalin. Nie lubił on żydowskich aktorów, słusznie zakładając, że każdy z nich z wszystkimi wcieleńiami to stu albo dwustu Żydów, z których pod wpływem scenicznej magii mogło zrodzić się albo zamartwychwstać ze sto tysięcy. Dlatego tych, co się ostali po wojnie, posyłał na pożarcie białym niedźwiedziom, a najbardziej upartych, jak Michoels, kazał rozłupywać łomem w tył głowy i jeszcze wgniatać w błoto kołami ciężarówek³⁰.

Antysemityzm nie zrodził się jednak z doktryny komunistycznej, jego źródła są znacznie starsze – to carska ideologia państwowa, której wyrazem były z jednej strony rzezie Żydów dokonywane przez oddziały Chmielnickiego, z drugiej – późniejsze pogromy w Rosji. Prymitywne antysemickie zachowania społeczeństwa wydają się na tym tle niewielką niedogodnością: „gdyśmy szli ulicą, sokołowskie łobuziaki wołały za nami: «Żydy, Żydy, Niemcy was wystrzelają!» Obrzucali nas śnieżnymi kulami”³¹.

Niechlubnym uwieńczeniem owych tendencji stały się wydarzenia marcowe, poprzedzone falą jawnej antyżydowskiej nagonki, zwłaszcza na uniwersytetach, prowokacje milicji i aparatu bezpieczeństwa, co w konsekwencji prowadziło do za-

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem, s. 57.

²⁹ H. Grynberg, *Życie ideologiczne...*, op. cit., s. 12.

³⁰ H. Grynberg, *Życie osobiste*, op. cit., s. 156.

³¹ Ibidem, s. 143.

szczucia Polaków pochodzenia żydowskiego, pakujących walizki często nie na rozkaz, ale ze strachu.

Tam, przed akademikiem było nas niewielu, ale nikt nie był sam. Biliśmy się z przeważającymi siłami i bez szans – zgodnie z tradycją tego miasta. Ale tu, na chodniku, gdzie to chamisko mogło bez trudu zakatrupić mnie jednym mniej zręcznym uderzeniem swojej kłonicy, byłem znowu Żydem. To znaczy odosobnionym, bezbronnym człowiekiem, wołającym o sprawiedliwość. [...] Czułem ową starą żydowską odpowiedzialność za własne życie. A to był właśnie strach. Typowo żydowski strach. Którego nie zrozumie nikt oprócz Żyda. Żyda w diasporze³².

O cywilizacji

Choć utworów, których tematem jest Shoah, pamiętników z czasów Zagłady, zbeletryzowanych biografii i autobiografii, quasi-literackich relacji dokumentalnych jest w powojennej literaturze dużo i nadal powstają nowe, to jednak twórczość Henryka Grynberga, a zwłaszcza jego proza i eseistyka są dziełami bez precedensu. Nie tyle bowiem potrzeba świadczenia faktom (co wydaje się naturalne), ile filozoficzny i socjologiczny dyskurs z cywilizacją stanowi ich dominantę. Śmiało i dla wielu szokujące tezy, o których była już mowa, zasadniczo zrewidowały myślenie o Holocaustie, obnażając pustkę i jałowość linii rozwojowej europejskiej cywilizacji. „Literatura jest wojną, w naszych czasach bardziej niż kiedykolwiek” – stwierdził w eseju *Obsesyjny temat*. Jest także, co ważniejsze, swoistym „donosicielstwem” prawdy, jak widać niewygodnej, bo – szokującej. Grynberg próbuje dokonać, jak sam stwierdza, odkłamania wizji Holocaustu, głoszonej nie tylko przez propagandę peerelowską, próbującą uniwersalizować Zagładę, ale też przez najbardziej dotąd wiarygodnych pisarzy zajmujących się tą tematyką – Borowskiego i Nałkowską. Niszczenie pamięci i zakłamywanie rzeczywistości nazywa ludobójstwem popełnianym na zmarłych. Niewiarygodny wydaje się fakt, jakoby na naszych oczach dokonywało się niszczenie owej pamięci. A jednak próby z jednej strony demokratyzacji Holocaustu, uczynienia z niego czegoś „ogólnego, symbolicznego, abstrakcyjnego, innego niż żydowska katastrofa”³³ i traktowanie zagłady narodu żydowskiego łącznie z innymi zbrodniami systemów totalitarnych; z drugiej – banalizacja i trywializacja Shoah są dla Grynberga szczególnie niebezpieczne. Pisarz jest bowiem reprezentantem tezy o ideologicznej genezie Holocaustu, mającego swoje korzenie w wielowiekowym antysemityzmie, w którym niezmiennie tkwi morderczy pierwiastek. Trudno oprzeć się wrażeniu, że socjologiczny dyskurs o genezie Zagłady i sytuowanie jej na tle wielowiekowego ludobójstwa nosi dla Grynberga znamiona antyży-

³² H. Grynberg, *Życie ideologiczne*, [w:] H. Grynberg, *Życie ideologiczne...*, op. cit., s. 120–121.

³³ Słowa Georga Willa w „The Washington Post” z dnia 10 marca 1983, cyt. za: H. Grynberg, *Prawda nieartystyczna*, op. cit., s. 130.

dowskiego spisku polegającego na odbieraniu Żydom ich cierpienia. Nieuprawnione zarzuty pod adresem pisarzy i publicystów noszą znamiona głębokiego przewrażliwienia, być może są pochodną urazów wyniesionych z wojennego koszmaru.

Pretekstem do żarliwej obrony wyłącznie żydowskiego, a nie abstrakcyjnego ogólnoludzkiego wymiaru Holocaustu stała się książka Zygmunta Baumana *Nowoczesność i zagłada*, w której oceniając kondycję współczesnej cywilizacji autor stwierdza, że Zagłada nie była kwintesencją degeneracji jej mechanizmów, lecz ich racjonalną konsekwencją.

Holocaust pojawił się jako rezultat niezwykle spiętrzenia szeregu czynników, z osobna całkiem zwykłych i normalnych, a odpowiedzialność za takie spiętrzenie należy przypisać nowoczesnemu państwu z jego monopolem na środki przemocy oraz jego daleko idącymi ambicjami w kierunku inżynierii społecznej; państwa, które w znacznym stopniu uwolniło się od kontroli społecznej, krok po kroku pozbawiając wszelkie formacje społeczne i pozapolityczne środków i możliwości działania³⁴.

To w żadnym wypadku, zdaniem socjologa, nie może być zjawisko wyjątkowe, ale produkt cywilizacji, jej zbiurokratyzowania, rewolucji naukowo-technicznej i – niestety – nowożytnej nauki, eliminującej z pola widzenia wartości i moralność. „Przemoc została przetransponowana w pewną technikę działania. Jak każda technika, została ona uwolniona od ocen emocjonalnych i poddana regułom czystego racjonalizmu”³⁵.

Sprawcami tej zbrodni okazali się nie zwyrodniali fanatycy, lecz „normalni pracownicy w służbie dla ojczyzny”, którzy stali się zabójcami z etycznego przyzwolenia społeczeństwa. „Wielkie zło” jest bowiem produktem społecznym, a winę za jego powstanie ponosi współczesna etyka, dopuszczająca drobne kompromisy moralne w imię subiektywnych „wyższych racji”.

I hitlerowcy i bolszewicy stworzyli własny system etyczny, własne definicje dobra i zła. Ideologia zaciera granicę między dobrem a złem, w strefach kultury okrucieństwa zło jest „moralnie niewidoczne”, a w warunkach nowoczesnej biurokracji – jak pokazał bolszewizm i hitleryzm – może wręcz stać się oficjalną misją³⁶.

Dlatego też Bauman w *Dwóch szkicach o moralności ponowoczesnej* jest zdecydowanym krytykiem etyki, jej normatywnego i skodyfikowanego charakteru. Kodeksy etyczne są produktem cywilizacji, moralność natomiast jest od kodeksów niezależna, jej źródłem są bowiem przedspołeczne zachowania i doświadczenia. „Moralność nie jest produktem społeczeństwa. Moralność to coś, czym społeczeństwo manipuluje – wykorzystuje, przetwarza, uciska”³⁷. Moralna kategoria „odpowiedzialności za Innego” Levinasa, której w czasie Holocaustu zabrakło, mogłaby

³⁴ Z. Bauman, *Nowoczesność i zagłada*, Warszawa 1992, s. 17.

³⁵ Ibidem, s. 144.

³⁶ Ibidem, s. 241.

³⁷ Ibidem, s. 253.

uchronić miliony Żydów przed Zagładą, gdyż system hitlerowski wytworzył „racjonalizm”, który spowodował wyeliminowanie ludzkich odruchów współczucia i niechęci do zbrodni. W poświęcenijskim świecie, nadal zagrożonym Holocaustem, podstaw nowej moralności należy więc szukać w pozaspołecznych związkach osobowych. Bauman dokonuje, zdaniem Grynberga, zbyteńgo uproszczenia, nadając złą charakter społeczny, a dobrego – pozaspołeczny.

Blżej nieokreślona „naturalna moralność” bowiem nie wystarczy. Podobnie jak racjonalne tłumaczenie Holocaustu „zatknięciem pewnych elementów nowoczesności, które normalnie się nie stykają”³⁸ nie wyjaśnia ogromu i wyjątkowości zbrodni. Jako fundamentalny jawi się autorowi *Zwycięstwa* fakt, że na zagładę wybrano Żydów – wszystkich bez wyjątku – tylko za to, że urodzili się Żydami. To w niechlubnej tradycji europejskiego antysemityzmu, irracjonalnej nienawiści do Żydów należy doszukiwać się pierwszych sygnałów eksterminacji. Bauman sprzeciwia się przedstawianiu Holocaustu jako „wydarzenia z historii żydowskiej”, pozbawionego ogólnych konsekwencji socjologicznych. „Okrucieństwo jest w swoim charakterze o wiele bardziej społeczne niż charakterologiczne”³⁹. Grynberg zaprzecza: „Ludobójstwo dokonane na Żydach było wyjątkowe i nietypowe przez irracjonalne wybranie Żydów – niezależnie od techniki i racjonalnych mechanizmów biurokratycznych, jakich do tego użyto”⁴⁰. Niemalą w tym zasługę miało chrześcijaństwo, które dokonało ponadto jego ideologizacji. Stanowiąca jeden z fundamentów europejskiej kultury religia chrześcijańska budowała swoją tożsamość w opozycji do judaizmu, co nie pozostało bez znaczenia dla jego wyznawców. W tym sensie pisarz interpretuje Holocaust jako „mord rytualny dokonany przez chrześcijan na Żydach”⁴¹. A sama „kwestia żydowska była i jest produktem obsesji (społecznej), aberracji, zjawiskiem wyjątkowym”⁴². Tak wyraźny radykalizm i subiektywizm może szokować; na pewno nie sprzyja obiektywnej i merytorycznej dyskusji socjologicznej i historiozoficznej. Traktowanie przez Grynberga antysemityzmu jako głównego czynnika sprawczego Zagłady ma źródło w autopsji – z jego przejawami pisarz stykał się od dziecka. One niewątpliwie zdeterminowały myślenie autora *Żydowskiej wojny*. Wpływ biografii na kształtowanie się poglądów jest w tym przypadku bardzo silny.

Zacięta dyskusja między Zygmuntem Baumanem a Henrykiem Grynbergiem, trwająca do dziś, wykroczyła już poza teren sporu o genezę Holocaustu i kondycję współczesnej cywilizacji. Bauman w artykule *Widmo Zagłady* poddał analizie kondycję psychiczną ofiar, krytykując z jednej strony psychiatrów i psychologów wyolbrzymiających, jego zdaniem, „syndrom posttraumatyczny”; z drugiej – same ofiary, czyniące z niego swoistą nową religię, tłumaczącą wszystkie niepowodzenia i zy-

³⁸ Ibidem, s. 139.

³⁹ Ibidem, s. 232.

⁴⁰ H. Grynberg, *Prawda nieartystyczna*, op. cit., s. 250.

⁴¹ Ibidem, s. 248.

⁴² Ibidem.

ciowe porażki. Męczeństwo „arystokracji ofiar” i „zatrute dziedzictwo Zagłady” przenosi się bowiem na następne pokolenia, przyczyniając się do umacniania negatywnych stereotypów – „wiecznego kata i ofiary”. Budowanie tożsamości na męczeństwie przodków i kultywowanie prymitywnej „filozofii przeżycia” – to główne zarzuty socjologa zarówno wobec jeszcze żyjących dzieci Holocaustu, jak też ich potomków⁴³. Wyraźnie zniesmaczony tymi zarzutami Grynberg ripostuje:

Baumanowi nie podoba się, że Żydzi próbowali za wszelką cenę przeżyć Holocaust, że są nieufni („dla wielu z nich świat to coś z gruntu podejrzanego”, a każde zdarzenie „nosi piętno złowróżbnych podtekstów i złowieszczych dla Żydów przesłań”), że mają kompleks winy („czy aby uniknąć utonięcia w morzu zagłady w sposób godziwy?”) i nawet, że próbują się z tego kompleksu leczyć⁴⁴.

Takie zachowanie, według Baumana, owocuje nieustannym „tropieniem przez nich swych katów”:

Etyka dziedzicznych ofiar odwraca logikę prawa – oskarżeni są winni, póki nie dowiodą swej niewinności, a skoro to ich oskarżyciele prowadzą przesłuchania i oceniają dowody – podsądni mają nikłe szanse, żeby sąd uznał ich argumenty, za to wszelkie dane po temu, by niezależnie od tego co robią na długo pozostać uznanymi za winnych⁴⁵.

Sceptycznie odnosi się też do perspektywy zlikwidowania „widma Holocaustu”:

Opętanie przez to widmo stało się dla wielu ludzi receptą życiową, cenną i nadającą sens istnieniu. Można to uznać za największy pośmiertny triumf twórców ostatecznego rozwiązania. Czego im się nie udało dokonać za życia, może im się udać po śmierci. Za życia nie zdołali zwrócić świata przeciw Żydom, ale zza grobu mogą wciąż mieć nadzieję, że zwrócą Żydom przeciw światu, przez co – w taki czy inny sposób – utrudnią czy wręcz uniemożliwią pogodzenie Żydom ze światem, ich pokojowe z nim współżycie⁴⁶.

Grynberg uważa, że tego typu argumentacja w dyskusji na niezwykle bolesny temat, jakim jest Shoah, i niezwykle surowy, wręcz bezwzględny osąd Ocalałych, oskarżenie ich o „chciwe wyczekiwanie okazji do rewanżu”, są co najmniej niestosowne, a dla dzieci Holocaustu – po prostu bolesne. Tylko znając biografię autora *Żydowskiej wojny* można zrozumieć niemożność (niechęć?) podjęcia dyskusji w języku chłodnego dyskursu naukowego. Nie można jednak zgodzić się na oskarżenie Baumana o „kazuistyczną metodę” „wydumanych przesłań” „tendencyjnej imaginacji”. Socjologiczna wnikliwość jego analiz i sytuowanie Holocaustu na tle mechanizmów rozwojowych nowożytnej cywilizacji owocują bowiem metodą niewątpliwie skuteczną badawczo i pozwalają na wolną od uprzedzeń i martyrologicznych nacisków naukową deskrypcję. Psychologicznie są jednak nie do przyjęcia dla

⁴³ Por.: Z. Bauman, *Widmo Zagłady*, http://www.midrasz.home.pl/1999/wrz/wrz99_2.html, p. 4.

⁴⁴ H. Grynberg, *Profesora szkielko i oko*, http://www.midrasz.home.pl/1999/wrz/wrz99_3.html, p. 1.

⁴⁵ Z. Bauman, *Widmo Zagłady*, p. 5.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 8.

Żydów. Doskonałym przykładem niemożności takiego porozumienia jest właśnie Henryk Grynberg. Syndrom posttraumatyczny, istotnie obciążający ofiary Zagłady, nie przyczynia się do niwelowania barier i stereotypów. W jednym tylko autor *Żydowskiej wojny* przyznaje rację Baumanowi, gdy ten zauważa, że

wiedząc dobrze, iż uprzedzenia zagrażają człowieczeństwu, wiedząc nawet, jak zwalczać i powstrzymywać złe zamiary ludzi zakąszonych uprzedzeniami, mało wiemy o tym, jak oddalić groźbę morderstwa, które odbywa się pod szyldem rutynowych i wolnych od emocji działań zorganizowanego społeczeństwa⁴⁷.

Henryk Grynberg's prose (The literature of Jewish memory)

Abstract

The literary output of Henryk Grynberg, who is one of the most outstanding contemporary Polish writers of Jewish origin, centres on the theme of Holocaust, its origin and impact for future generations. The Holocaust was brought about by the centuries old anti-Semitism with its inherent murderous ingredient. In his texts the author appeals to his own experience – childhood spent with 'Aryan documents' and post-war youth devoted to the search for his Jewish roots. In Grynberg's writings there are several topics, which determine the specificity of his prose:

- The author's biography who grew up in the strongly anti-Semitic environment in the Polish society before and after the war, an attempt to depict the neighbourhood of Poles and Jews full of prejudice and hostility of the 'Aryan party' towards the 'Semitic one';
- Thoughts about the mission of literature and writer-survivor, who in order to complete his task should become the guardian of memory, with full awareness that he is the 'writer of the dead'; thoughts about the new language of Holocaust literature, devoid of metaphor which evolves in the direction of documentation;
- Anti-Semitism whose direct consequence was Holocaust, still alive and present in the mentality of post-war generations in spite of extermination conducted on the Jewish nation
- Analyses of the civilisation and the impact of the pace and directions of its progress on the formation of fascist ideology and murderous nazi plans.

Zygmunt Bauman, philosopher and sociologist, is the main opponent of Henryk Grynberg who puts forward against him some accusations of the attempts at universalisation, platinisation and 'democratisation' of the Holocaust, the intention to transform it into a universally-human, symbolic and almost abstract tragedy. Grynberg defends the Jewish parameter of the Holocaust in a consistent way, not looking for its causes, like Bauman does, in the development of civilisation and the primacy of its two constituents, that is science and progress, which are devoid of moral principles and humanistic values, but in irrational, ancient anti-Semitic attitudes enhanced by 'religious competition' of two major theological systems, namely Judaism and Christianity.

⁴⁷ Ibidem, p. 9.

Jacek Rozmus

Ponowoczesność a „odkrywanie świata” w prozie Stanisława Czycza

Stanisław Czycz prozaik pojawił się w momencie opublikowania na łamach „Twórczości” *Anda*¹. Utwór ten, eksponujący obok wątków biograficznych autora, kulisy życia literackiego tuż po połowie lat pięćdziesiątych spowodował, że zwrócono uwagę na młodego wtedy pisarza oraz wprawił w zakłopotanie krytyków nie tylko ze względów obyczajowych, lecz także z powodu formy, utrudniającej klasyfikację gatunkową. Zyskał natomiast uznanie Jarosława Iwaszkiewicza, decydującego przecież o zawartości swego czasopisma, który *Anda* nazwał opowiadaniem, zaś o bohaterach tej prozy napisał: „Możemy się od nich nauczyć – chociażby zachłystnięcia się światem, światłem, śmiercią i tajemną władzą nad słowami”².

Obszerne recenzje ukazały się dopiero po wydaniu *Ajola*³, którego *And* otwierał. Sposób prowadzenia narracji w *Ajolu* zaintrygował Helenę Zaworską, zawsze potem przychylną pisarzowi, który właśnie określił swoją metodę wypowiedzi literackiej:

gdyby tę książkę chcieć nazwać powieścią lub opowiadaniem, gdyby w ogóle mieć pewność, że trzeba nazywać ją prozą. Można te określenia gatunkowe utrzymać lub z nich zrezygnować, dla tej materii językowej, jaką prezentuje Czycz, jest to sprawa bez znaczenia. Pominięte tu bowiem zostały znane konwencje prozatorskie, a także i znane antykonwencje. Właściwie nie tyle pominięte, ile zlekceważone, dowolnie – z punktu widzenia samych konwencji – ze sobą pomieszane, bez troski o ich odrębne i często nawzajem sprzeczne reguły⁴.

¹ S. Czycz, *And*, „Twórczość” 1961, nr 3, s. 11–44.

² „Twórczość” 1961, nr 3, s. 127.

³ S. Czycz, *Ajol*, Kraków 1967.

⁴ H. Zaworska, „...A wszystko jest rozpadanie”, „Twórczość” 1968, nr 2, s. 116. J. Pieszczachowicz stwierdził natomiast: „Od struktury składniowej tej prozy chcielibyśmy jednak abstrahować, choć ogromny wysiłek autora w tej mierze zasługiwałby na odrębną analizę” („Współczesność” 1968, nr 2, s. 10).

Zapoczątkowane w *Andzie* rozważania o istocie literatury rozwinął *Ajil*, również umieszczony w *Ajolu*. Wyłożona w nim metoda zapisywania świata uwzględniała, oprócz autoanalizy, wnikliwe przyglądanie się przedmiotom oraz konstruowanie onirycznych pejzaży. Ekscentryczny prozaik potrafił je wywodzić z kobiecych włosów, uzupełniać detalami panoramy prowincjonalnego miasta. Ludzkie ciało opisuje ze znanstwem anatoma, przygotowuje go; drastyczne często operacje i brutalne widowiska przypominają parateatralne działania awangard malarskich. Epatowanie szczegółami anatomicznymi sprawia, że drastyczne staje się groteskowe, ciała biorące udział w tej grze transformują w przedmioty, można więc mieć „parę ruchomych manekinów mobile nazwa tego rodzaju rzeźb parę lub tysiąc obojętne tych samych co od rana pod niebem czy dachem”⁵. Strach przed pułapką literackiej formy wiąże się tu z nieufnością wobec odczłowieczających rytuałów świata pozaliterackiego. Opis mieszczący się w literackiej normie odbiera autentyczność inicjującemu go przeżywaniu, konwencjonalne gesty mogą być przejawem braku umiejętności nawiązania kontaktu z drugim człowiekiem, któremu dodatkowo *Ajil* narzuca rolę czytelnika. Przedstawianie świata, polegające na wpisywaniu go w gotowe do zaakceptowania literackie warianty, często przynosi efekt „kupy papieru i preparatów”⁶. Zamiast rekonstruowania zastanych wariantów świata Czycz przeprowadził ich demontaż, a rozwojowi warsztatu pisarskiego niewątpliwie sprzyjały doświadczenia zdobyte podczas przerwanych w 1969 roku studiów w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Uwagi o malarstwie, ale też o sztuce słowa w *Ajolu* wymieniają autorzy *Listów*, natomiast „o Akademii gdzie byłem”⁷ najczęściej mówi się w *Ajilu*. Czycz studiował malarstwo na prawach wolnego słuchacza w pracowni profesora Adama Marczyńskiego, który w latach trzydziestych należał do grona eksperymentujących artystów Grupy Krakowskiej, reaktywowanej w 1957 roku. Przed wojną nieformalnym przywódcą grupy, mocno oddziałującym na kolegów, był Henryk Wiciński, poeta, rzeźbiarz, uprawiający także rysunek atramentem, którym „kreślił cieniutką kreską kontury przedmiotów abstrakcyjno-geometrycznych, uproszczonych i zmechanizowanych postaci”⁸. Podczas okupacji malował konstruktywistyczne *Pejzaże* i *Martwe natury*. Bliskie literackim kreacjom Czycza wydają się też akty Wicińskiego, które „kształtowane na zasadzie redukcji, bywały pozbawione głów i ramion, zamieniały się, jak w metafizycznym malarstwie Giorgia de Chirico, na torsy i kikuty”⁹. Kreacje Czycza, spowodowane nieufnym, ale też wnikliwym przyglądaniem się realiom zastanej rzeczywistości, wymagały zabiegów analityka, najpierw demontującego wszystko, co oferował świat zarówno realny, jak i – pozostający z nim w ścisłych relacjach – literacki, potem z kolei badającego rozmontowane fragmenty pod względem ich artystycznej przydatności. Sam przeprowadzał selekcję, on też

⁵ S. Czycz, *Ajol*, op. cit., s. 126.

⁶ Ibidem, s. 25.

⁷ Ibidem, s. 98.

⁸ T. Dorowski, *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, Wrocław 1989, s. 344.

⁹ Ibidem.

decydował o technice i kolejności składania zapamiętanych czy w trakcie selekcji dodatkowo rejestrowanych zdarzeń, które co prędzej należało objaśnić, zasłyszanych, ale też słyszanych właśnie bądź dopiero projektowanych dialogów, domagających się natychmiastowych komentarzy. Pozyskane i od razu literacko przetwarzane, zatem możliwe do ogarnięcia fragmenty obydwu światów, inaczej teraz zestawione nabierały nowych znaczeń, prowokowały nieoczekiwane napięcia, narastające lub łagodzone strumieniami odległych na pozór skojarzeń. Należy zatem sądzić, że był to wtedy jedyny, zdaniem pisarza, wiarygodny i możliwy sposób wyrażenia emocji, jakie budzi konieczność nieustannego określania się w różnorodności oferowanej przez dwudziestowieczną cywilizację. Trzeba też pamiętać, że wśród ofert znalazły się dwa totalitaryzmy i towarzyszące im ludobójstwo, Światowy Kongres Intelktualistów w Obronie Pokoju, z udziałem między innymi Picassa, ale również niepokoje zimnej wojny, niosące widmo nuklearnej apokalipsy.

Poszukiwania pozwalającej się określić metody ułatwiała wyniesiona ze studiów znajomość zagadnień współczesnego malarstwa; nie bez znaczenia wydaje się fakt, że poetę uczył patrzeć kubizujący przed wojną malarz, na początku lat sześćdziesiątych układający swoje kompozycje z kawałków drewna i kory, montujący je również z blaszanych elementów tak, by pozostawały ruchome.

Niewykluczone, że Czycz swoją metodę zapisywania zawdzięczał również ekspresjonizmowi abstrakcyjnemu, określanemu jako taszyzm. Malarstwo takie pokrewne było amerykańskiemu *action painting*, którego założenia najlepiej oddaje twórczość Wilhelma de Kooniga z końca lat pięćdziesiątych:

najistotniejszy problem stanowił zanotowany w obrazie ślad gestu jako dokumentu aktu twórczego i równocześnie jako grafologiczny zapis, w którym zakodowane zostały cechy indywidualności twórczej artysty¹⁰.

Taszyzm, mający swe początki również w automatyzmie surrealistycznym, uprawiał Hans Hartung. Niedoszły absolwent malarstwa znał jego twórczość¹¹, Hartung zaś nazywał ją „nowym językiem ludzkim, znacznie bardziej bezpośrednim niż dawniejsze malarstwo”¹².

Na gruncie polskim kwestię użycia „surowej, pierwotnej materii języka”¹³ postawił w swoim teatrze Tadeusz Kantor na początku lat sześćdziesiątych, kiedy podczas prób *W małym dworku* rodziła się koncepcja Teatru Informel. Uzyskanie takiej materii językowej było możliwe w sytuacji uwalniania emocji aktorów uruchomionych w artystycznej grze:

¹⁰ B. Kowalska, *Od impresjonizmu do konceptualizmu*, Warszawa 1989, s. 96.

¹¹ Zob. *W literaturę uchwyceni. (Rozmowa z Bronisławem Kurdzielem)*, [w:] Stanisław Czycz mistrz cierpienia, zebrał K. Lisowski, Kraków 1997, s. 186.

¹² C. Blok, *Geschichte der abstrakten Kunst 1900–1960*, Köln 1975, s. 86. Cyt. za: B. Kowalska, *Od impresjonizmu...*, op. cit., s. 105.

¹³ K. Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław 1997, s. 131.

gdy stany emocjonalne dochodzą do gorączkowej ekscytacji, gdy słowa nachodzą na słowa, gdy się mieszają, zacierają, wypadają z klasycznej składni¹⁴.

Czycz, korzystając z możliwości zastanych zasobów języka, dysponował nimi w akcie literackiej sztuki cały czas manifestując swą obecność kreatora, którego wiarygodne istnienie, oprócz zapisywanej biografii, potwierdzać ma zapisywanie okoliczności aktu artystycznej kreacji, związane z nim wątpliwości, podjęte, zrealizowane bądź porzucone zamiary. Wrażenie nieustannej obecności twórcy w świecie, który właśnie kreuje, aktywnie przy tym uczestnicząc w świecie realnym, autor *Ajila* osiąga odnosząc się do zdarzeń, które inspirowały utwory opublikowane wcześniej. Ważne, a więc domagające się literackiej obróbki jest także to, co absorbuje uwagę podczas pisania.

po jakiejś godzinie kontemplowania przyszło mi na myśl ale jeszcze żaden zamiar że gdyby tak z tej historyjki jakiejś wzruszające opowiadanie była ładna i zakończenie ciekawe zacząłem się cofać w jej początek i środek i dalej a może nawet scenariusz filmowy cofałem się dla sprawdzenia czy ładna i rzeczywiście i spostrzegłem że wszędzie się w tym cofaniu rozrzewnia

i jeszcze te same taka dodatkowa ozdoba gdy już i tak byłem ozdobiony, w całej mojej znowu zieloności, której tym razem nie starałem się nawet tłumić raczej ją podsycam i jakby rozświeciły się naraz wszystkie dławione dotąd wiosny wszystkie moje przymykane w nich oczy jakby się we mnie otwały co za iluminacje a był dopiero początek dopiero się zapowiadało początek powiedzmy tej jasności do której się zbliżałem rozłnić jeszcze drogocennie stałem powiedzmy na jej brzegu, złotym brzegu; długo w gwiazdzistą orkiestrę nocy, zapamiętaj tę frazę jest udana

[...] i wracałem do domu w nastroju jakimś modlitewnym i długo siedziałem potem przy oknie zapatrzony powiedzmy zasłuchany w gwiazdzistą orkiestrę nocy, zapamiętałem, tę frazę, a potem zasnąłem spokojnie i różowo, a to już się skończyło, – Marzenie Miłosne co sobie raz coś takie zanotowałem usiłując zresztą zrymować lecz bezskutecznie.

(*Ajil*, s. 88–89)

Dzięki *Ajilowi* można więc śledzić sytuację, w jakiej powstawał znany z literackich czasopism, umieszczony w *Tłach* liryk *Marzenie miłosne*¹⁵. Jednocześnie *Ajil* ujawnia projekt innego, niezrealizowanego utworu, co pozwala interpretować wspomniany wiersz. W rozwijającej się tym sposobem sytuacji intertekstualnego wywodu referowane zostają także wydarzenia, które zainspirowały wydany siedem lat przed *Ajolem* drugi tomik poezji *Berenais*¹⁶. Czwarta część umieszczonego w nim poematu *Słowa do napisu na zegarze słonecznym* zawiera wspomniany w cytowanym fragmencie *Ajila* motyw saren, dostrzeżonych podczas spaceru z dziewczyną, gdy

¹⁴ Ibidem. Jest to fragment wypowiedzi T. Kantora.

¹⁵ S. Czycz, *Marzenie miłosne, Tła*, Kraków 1957, s. 58. Także „Zebra” 1957, nr 8, s. 8, „Współczesność” 1958, nr 22, s. 4.

¹⁶ S. Czycz, *Berenais*, Warszawa 1960.

w gwoździeckim krajobrazie, „na skraju lasu”¹⁷, pod wieczór prześwieconym różowym światłem widnokregu, dojrzywało młodzięcze pragnienie miłości:

godzina która pada –
która pada złotawym brzęczeniem na poruszane wargi
napelnij rozwidlenia i sploty tętnic otwarłem
godzina która w wargach przyklekły sarny
pulsującą sieć otwarłem te południki na świat

(*Berenais*, s. 24)

Formuła pisarska Czycza otwarta jest nie tylko na przeszłość, pozwalającą przy okazji penetrować jego literackie światy. Uwzględnia równocześnie świat aktualny. Umożliwia orientowanie się w spartańsko urządzonym wnętrzu mieszkania przy ulicy Krupniczej, gdzie powstawały pewne partie *Ajola*. Orientuje także czas w taki sposób, by ten, który uświadamia bicie wawelskiego zegara zestroił się z czasem aranżowanej właśnie narracji. *Ajol* powstawał na Gwoźdźcu i w Krakowie. Część „krakowską”, oprócz referowanych realiów, jak istotnie dochodzący na Krupniczą dźwięk z wieży zegarowej, plaża pod Wawelem, zamykanie na noc bram kamienic, jazda tramwajem, identyfikować pozwala zastosowanie czasu teraźniejszego. Ale o Czyczowym pojmowaniu czasu będzie jeszcze mowa; *Ajil* natomiast przyniósł nowatorskie, jak na czasy, w których powstał, rozważania o istocie literatury. Nie bez powodu nazwałem je wywodem intertekstualnym. Czycz bowiem wyraźnie szukał sposobu pokonywania barier między przeżytym i już artystycznie przetworzonym, a właśnie zapisywanym, więc z ontologicznego punktu widzenia przeżywanym, lecz jednocześnie poddawany artystycznej obróbce. Jego poszukiwania wyraźnie „skupiają się bądź to na ontologii samego tekstu literackiego, bądź to na ontologii projektowanego świata”¹⁸. Nie popełnię więc nadużycia, jeśli według też jakie sformułował Brian McHale uznaję, że *Ajil* jest utworem, którego „dominanta ma charakter ontologiczny”¹⁹. Podobnie rzecz się miała z *Andem*, co świadczy nie tyle o postmodernistycznym rodowodzie autora, ile o zapisanej przez niego świadomości literatury raczej niespotykanej w polskiej nowej prozie połowy lat sześćdziesiątych XX w.:

uświadomiłem sobie, to że mnie powiększał się świat, i wszechświat, istoty jakieś są o ile ja chciałem, nie ma rośliny nie ma rzeki jeżeli nie przeszła przeze mnie, i barwy i dźwięki i kształty i rasy i ilości i epoki i formy i przeze mnie przechodził nie kończący się orszak powstawań i śmierci każde oczy każde pochylenie i rozszerzałem lub pomniejszałem do innych niż gdyby były odczuwane granic

(*Ajol*, s. 98)

¹⁷ S. Czycz, *Ajol*, op. cit., s. 88.

¹⁸ B. McHale, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 350.

¹⁹ *Ibidem*, s. 349.

Skoro jednak wszystko, co zostaje zapisane, obrasta w fikcję, natomiast akt pisania wiąże się z reprodukowaniem form od dawna istniejących, pisarz i powoływana przezeń do istnienia rzeczywistość literacka oraz prezentowany w niej człowiek tracą wiarygodność. Jak zatem ją odzyskać?

Gwarancję referencjalności zapewnić mają sztuce słowa zdarzenia realnie przeżyte, zatem również świadomie aranżowane – do takich zaliczyć wypada akty twórcze. Nie chodzi tu jednak o próbę naśladowania realnego świata. Czyż bowiem już w *Andzie* zauważył, „że literacka *mimesis* jest w praktyce tym, co ludzie uznają za literackie naśladowanie; rzeczywistość – tym, co uważają za rzeczywistość”²⁰. Pisarzowi ten rodzaj umowy z potencjalnym czytelnikiem nie odpowiada, chociaż literacki wariant atrakcyjnego w istocie krajobrazu okolic Gwoźdzca, różowiejącego w świetle zachodzącego słońca, zakochana para na skraju lasu obserwująca sarny, niebezpiecznie ociera się o sielankowy kicz, bywa też jak „inne w stylu pastorałe dekoracyjki”²¹. Sielankowy obrazek ma tu jednak referować odwieczne, bo zawsze dalekie od oczekiwanego spełnienia, człowiecze marzenia o szczęściu. Pierwiastek somatyczny nasycający marzenia erotyzmem wpisany zostaje w ową gwoździecką arkadię na prawach ekrfazy²² obrazu Jacka Malczewskiego *Sploszony koń*:

widzę dziwy z cyckami jak dzwony gołe biegną przez rzędny szybko brzozowy lasek i klepią się po wypiętych zadach, lasek może być i sosnowy czy inne w stylu pastorałe dekoracyjki lecz najlepiej białe brzózki różowo oświetlone wiosną

(*Ajol*, s. 94)

Ale erotyczne tęsknoty pobudzają także muchy, które na kuchennym piecu, na „blasze nie całkiem ostygłej, o słońca zachodzie, chędożyły się co moment”²³.

Czym więc ma być literatura? Nieustannym otwieraniem się, jak w przytoczonym fragmencie *Berenais*, na świat, umiejętnością doznawania go zarówno w realiach, jak w reprezentujących realny świat artystycznych wariantach. Literackie sposoby reprezentowania świata, a więc takie, którym tradycja nadała status fikcjonalny, referować mają z jednej strony potwierdzone w realnym świecie rozczarowania, z drugiej natomiast naturalną potrzebę spełnienia w nim niekiedy tylko miłosnych marzeń czy zaspokojenia erotycznych potrzeb. Okazuje się zatem, że realne doświadczenia, potwierdzone w biografii pisarza, przedstawiane są w sytuacji poszukiwania ich literackich, fikcjonalnych odpowiedników. Nabierają wtedy znaczeń, prowokują do interpretowania. Z kolei to, co jest fikcjonalne, ma szansę odzyskać pierwotne sensy, utracone skutkiem wielokrotnych powtórzeń, które sprzyjają formowaniu się kulturowych stereotypów. Odzyskiwanie sensów reprezentowanych pierwotnie następuje w aktach konfrontowania wszystkiego, co tradycyjnie funkcjo-

²⁰ R. Nycz, *Tekstowy świat*, Kraków 2000, s. 104.

²¹ S. Czycz, *Ajol*, op. cit., s. 94.

²² Por. uwagi o ekrfazie obrazu Carpaccia w wierszu Miłosza *Nic więcej*, [w:] R. Nycz, *Tekstowy świat*, op. cit., s. 97.

²³ S. Czycz, *Ajol*, op. cit., s. 124.

nuje jako literackie, czyli zyskało kulturowo potwierdzony status fikcyjny, z tym, co przedstawia się jako referencjalne, mające swe odniesienia w realnym świecie²⁴. Czyczka zdaje sobie sprawę, że porządek świata sugerowany w literackich reprezentacjach potwierdza jedynie bezradność człowieka – artyści, sam świat przejawia się natomiast w niemożliwej do uporządkowania różnorodności. Szansę określenia się w nim, paradoksalnie, daje właśnie literatura. Ale jak zagwarantować czytelnikowi, że umowna, bo przecież literacka forma, wokół której dodatkowo narosły kulturowe stereotypy, istotnie odnosi się do realnego świata? Szansą może być tutaj rozwijanie narracji na prawach wywodu, w którym interpretowane są własne, realnie istniejące, bo opublikowane utwory, inspirowane wydarzeniami potwierdzonymi w biografii autora. One również, o czym była mowa, poddane zostają interpretacji. Ten sposób pisania gwarantuje czystą literaturę; oczyszcza zarazem pisarza z zarzutu, że uprawiana przezeń fikcja zakłada wmówienie fałszywego przekonania o możliwości naśladowania życiowych realiów, których referencjalność gwarantować ma literatura. Szanse wywołania dźwięku wspomnianego zegara w trakcie lektury są żadne; z kolei sytuacja, gdy nocą pisarskiej pracy akompaniuje bijący zegar, słyszany w dodatku z wawelskiej wieży, wmawia czytelnikowi porządek świata gwarantowany tekstami kultury, zamyka możliwości interpretacji w granicach stereotypowych opinii o artystach, którym sprzyja *genius loci*. Pisarz zyskuje wiarygodność, jako spadkobierca Wyspiańskiego, tekst powstający pod Wawelem doprasza się literackiej rangi, bo koresponduje z utworami na miarę *Akropolis* czy *Wyzwolenia*. Co zrobić, gdy w mieszkaniu rzeczywiście słychać ten zegar i pracuje się ze świadomością, że efekt zmagania z zapisywanym światem zawsze sprowadza się do literatury? Należy zapisywać świat w sposób dający szansę odkrywania, nie naśladowania tego, co powszechnie uchodzi za rzeczywiste czy też status rzeczywistego zyskało na mocy literackich reprezentacji. Bicie zegara jest tu jednym z odkryć, pozwalającym przybyszowi z prowincji orientować się w nowych, miejskich warunkach. Odkrywanie dokonuje się w akcie zapisywania. Aranżowana sytuacja pozwala referować zło samopoczucie, bezsenność, trudności z zaadaptowaniem się w obcym miejscu. Świadczy o tym sposób prezentowania wawelskiego zegara, mającego potwierdzać mityczny czas utrwalony w zabytkowej architekturze, historycznie określony bądź literacko zorganizowany w utworach pozwalających interpretować miasto w kategoriach kultury. Trzeba dodać, że czas, który odmierza ten zegar, reguluje zarazem rytm życia ludzi spotykanych na ulicach. Ale nie jest to czas przybysza z prowincji. Dlatego zbędne jest precyzowanie, na której z kościelnych wież, specyficznych dominant starego Krakowa, bije zegar. Tydzień daje się uporządkować na podstawie obserwacji – w niedzielę ludzie zachowują się inaczej niż w dni powszednie. Obserwowane codzienne rytuały i odświętna celebra pogłębiają tylko poczucie wyobcowania. Czas upływa w rytmie wschodów i zachodów słońca, pozwalającego też stwierdzić, że godziny, które wybija zegar, mijają koło południa lub nocą.

²⁴ Por. uwagi Ryszarda Nycza o relacjach między intertekstualnością a *mimesis*, ujmowanej jako literacka reprezentacja (*Tekstowy świat*, op. cit., s. 105–106).

Słyszę w nocy czasem bicie zegara z wieży jakiegoś kościoła słyszałem przed chwilą
 jest więc parę minut po czwartej.
 Wtorek, wieczór, czy środa.
 Jest widno, dzień, pogodny.
 Ciemno, godzina pierwsza, słyszałem
 Jasno, godzina jakaś południowa.
 Tak gdzieś dziewiąta wieczorem.
 Jaśniej, godzina trzecia
 Godzina może ósma.
 Godzina.
 Przed chwilą syk zapalki, dym z papierosa
 dym z papierosa wznosi się wąsko i prosto, a wyżej
 w skrętach

(*Ajol*, s. 121–122)

Czycz resztę życia spędził w Krakowie. Nigdy jednak nie podjął stałej pracy. Dorywcze zajęcia i pisanie nie wymagały dostrojenia się do miejskich rytmów. Uni-kał także miejsc sprzyjających utrwalaniu powszechnie znanego, osadzonego w tradycji wizerunku Krakowa²⁵, historycznie dowiedzionego, założonego w literaturze, interpretującej miasto poprzez eksponowanie architektury, rzeźby i malarstwa²⁶, jako ośrodek sztuki, piastowską i jagiellońską stolicę. Wizerunek taki, sprzyjający kształtowaniu się pejzażu kulturowego, jest efektem prezentowania historii w czasoprzestrzennej perspektywie literatury. Czas historyczny regulowany jest wtedy zgodnie z zasadami konstruowania literackich modeli temporalnych. Konsekwencje literackiego wariantu historii oraz jego antropologiczną charakterystykę przedstawił Kazimierz Wyka:

Tego rodzaju konstrukcja historii staje się jednoznaczna z mitem, zawieszonym w niezmiennym i uświęconym czasie. Historia przeradza się w tożsamość²⁷.

Artystyczne identyfikowanie się w *Ajolu* przebiega w aktach dekonstruowania stereotypów kultury, które – jakkolwiek znajdują potwierdzenie w realiach powszechnie uchodzących za swoistą krakowską rzeczywistość i status referencyjny zapewnia im sugerowana tu literatura – nie referują aktualnego świata pisarza. Podobnie rzecz się przedstawia, jeżeli z perspektywy literatury dawniejszej rozpatrywać sugerowany porządek wschodów i zachodów słońca. Można go jedynie odnotować, podobnie jak uderzenia zegara. Organizowanie tekstu z wykorzystaniem znanych choćby z wiersza Kochanowskiego rytmiczno-brzmieniowych walorów języka,

²⁵ Jeśli wierzyć wspomnieniom Bogusława Żurakowskiego, Czycz nigdy nie zwiedził Wawelu ani kościoła Mariackiego, co wydaje się paradoksalne, zważywszy odległość tych miejsc od Krupniczej. Zob. Stanisław Czycz *mistrz cierpienia*, op. cit., s. 240–241.

²⁶ Nie chodzi tu wyłącznie o sugerowaną twórczość Wyspiańskiego. Literackie interpretacje Krakowa mają tradycję sięgającą romantyzmu. Zob. E. Miodońska-Brookes, *Tradycja symboliki Wawelu w polskim piśmiennictwie*, [w:] tejeż, *Wawel – Akropolis*, Kraków 1980, s. 16–25.

²⁷ K. Wyka, *Reymont, czyli ucieczka do życia*, Warszawa 1979, s. 175.

sprowadzałoby się jednak do rekonstruowania wmawiającej świat literackiej formy. Czyczowa forma, wszak chodzi mu o literaturę, nie zakłada sygnalizowanego w niej modelowego ujęcia czasu w *Chłopach*²⁸. Konstruowanie jej przebiega wbrew czasowi regulowanemu przez astronomów i zegarmistrzów. Akt pisania porządkuje wszystko, co zostało przeżyte, czy też ma się w nim przedstawiać jako właśnie przeżywane, ignorując czas gwarantowany dynamiką realnych zdarzeń. Potwierdza zarazem autora tu i teraz, w czasie aktualnego świata. Zakłóca jednak pracę mechanizmu zegarowego, potwierdzoną zjawiskiem akustycznym, ponieważ zjawisko referowane zachodzi w warunkach innych niż wspomniany pejzaż kulturowy, w nowej, intencjonalnej rzeczywistości, gdzie czas mierzy się aktywnością pisarza. Rzeczywistość ta nie zakłada odmierzania czasu przedstawionego świata w rytmie obrotów Ziemi wokół Słońca. Temporalne porządki reguluje tu sposób przedstawiania zdarzeń, jakie rejestrują zmysły. Jest noc i bije zegar, potem jest dzień, być może środek tygodnia, zegar jak zwykle wybija godzinę, jest wieczór, dnieje – notując te zjawiska można zapalić papierosa, ale uwzględnienie tej czynności przerywa projektowanie zegarowego czasu w poprzednim, wyodrębnionym graficznie, zrytmizowanym fragmencie tekstu. Orientowanie się w tym czasie ułatwia Słońce. Referowanie jego wschodów i zachodów także zostaje przerwane. Nadeszła pora, by zgodnie z intencjami pisarza jego czasoprzestrzenną konstrukcję uzupełniło „żółte słońce w czerwonym tle” z opisywanego pudełka zapalek. Oba słoneczne detale mają status referencjalny. Zastąpienie gwiazdy wpływającej na cykle organicznych przemian jej wydrukowanym na pudełku wizerunkiem nie narusza konstruowanej formy, choć w realnym świecie zamiana taka groziłaby kosmiczną katastrofą. Pozwoliłem sobie na żart, ale upoważnia mnie do niego groteskowy spektakl o nuklearnej apokalipsie, w którym rozlatują się bohaterowie *Laora*. Kompozycja *Ajola*, sprawiająca wrażenie chaotycznie notowanych wątpliwości, związanych z wydolnością literatury jako aparatu przydatnego w poszukiwaniu prawdy o świecie, okazuje się konstrukcją perfidnie przemyślaną. Spostrzeżenie to pozwala kontynuować wariacje Reymontowskie: krakowski pisarz nie stawia własnej, zatem niepowtarzalnej egzystencji w perspektywie literackiej reprezentacji, której kompozycja naśladować ma odwieczny rytm natury. Powieść Reymonta w przedstawionych kolejach człowieczego losu odkrywać ma porządek universum. Jej struktura zatwierdza fikcyjny status przedstawionych zdarzeń. W prozie Czycza czasowa płaszczyzna zdarzeń została wyabstrahowana zarówno z czasu środowiska miejskiego²⁹, jak prowincjonalnego, zwłaszcza, że to drugie funkcjonowało w trudnej do zastąpienia literackim ekwiwalentem przestrzeni, w obszarze pomiędzy małym miasteczkiem a otaczającymi go wsiami. Zresztą eksperyment *Ajola*, zakładający także interpretację *Listów*, autentycznej korespondencji z poetką Barbarą Sadowską, a zakończony utworem dramatycznym *Laor*, służy wyraźnie innemu celowi niż naśladowanie świata w procesie

²⁸ Ów model określił Wyka jako „intencjonalnie zamierzoną przez twórcę [...] kompozycję czasową o charakterze linearno-następczym”. Ibidem, s. 196.

²⁹ Pojęcie: czasowa płaszczyzna zdarzeń i czas środowiska stosuję za Wyką. Ibidem, s. 179.

wpisywania się w formy tradycyjnie uznane za literackie. Debiutancki tom prozy ma być formą zapisywania się w świecie, przy założeniu, że i ten pozaliteracki istnieje za sprawą języka, co zostało powiedziane w *Ajilu*: „jak się dobrze przyjrzeć to wszędzie metafory, i może wszystko jest kupa metafor, ale metafor czego, i byłyby to metafory metafor”³⁰. Celem pisarza jest rozwiązywanie metafor, w których przedstawia się świat. Odkrywanie świata wiąże się z odkrywaniem siebie w akcie pisania. Zapisywanie tego, co uważane jest za rzeczywiste, odsłania to, co powszechnie uchodzi za literackie. Akt pisania polegać ma na ciągłym niedotrzymywaniu umowy zakładającej autonomię dwu rzeczywistości: realnej i literackiej. Dla Czycz konstruowanie fikcji jest formą doznawania świata. Konstruowanie *Ajola* dało w efekcie formę zapisu mentalności postmodernistycznej, zakładającej sposób poznania, który scharakteryzowała Patricia Waugh:

Jeśli 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”³¹.

Realny świat demaskuje rzeczywistość literatury, ona z kolei pozwala stwierdzić, że ten przedstawia się jako „rzeczywistość kulturowo zinterpretowana a współkształtowana przez pojęciowojęzykowe formy organizacji doświadczenia”³².

Pisarz w rzeczywistości swojego świata zatrzymuje realny bieg wydarzeń. Ich dynamika zależy teraz od projektowanej perspektywy czasoprzestrzennej, w której będą się prezentować. Zapisywanie przebiega jednak w czasie nieuchronnie mijającym wraz z uderzeniem zegara; ten czas uzmysławia ruch Ziemi po orbicie. Projektowanie wspomnianej perspektywy otwiera w owym czasie obszary wyeksploatowane, gdzie nic więcej już się nie zdarzy, pozwala eksplorować przeszłość, a przywołane z niej wydarzenia zaczynają być powtórnie przeżywane w akcie zapisywania, absorbującym przeznaczony pisarzowi czas przyszły. Teraźniejszość w literackiej perspektywie jest momentem intensywnego doznawania świata, kiedy wszystko, co należy do przeszłości, dzieje się teraz, było lub jest przewidywane, „idzie przeze mnie”³³, jak napisał Czycz w wierszu *Jeszcze*, znanym z przekomponowanego cyklu *Punickie nasturcje*, należącym do *Berenais*.

Sytuacja prowokowana w *Ajolu*, gdzie zapisywanie jest formą przeżywania wciąż od nowa tego, co zostało dokonane, dążeniem do otwierania form skończonych i w czasie zamkniętych, wiąże się z gwałtownym ingerowaniem w zastane struktury semantyczne, narusza gwarantujące je zasady organizacji języka uchodzącego za literacki. Gwałtowne ingerencje wywołują erupcję sensów uwalnianych w ciągach

³⁰ S. Czycz, *Ajola*, op. cit., s. 115.

³¹ P. Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice Self-Conscious Fiction*, London 1984. Cyt. za R. Nycz, *Tekstowy świat*, op. cit., s. 175.

³² R. Nycz, *Tekstowy świat*, op. cit., s. 104.

³³ S. Czycz, *Wybór wierszy*, Kraków 1979, s. 118.

skojarzeń. Konsekwencje doznawania świata w akcie intensywnego przeżycia, symptomatycznego dla świadomości postmodernistycznej, analizował Mike Featherstone:

Intensywność ta prowadzi do rozpadu więzi między elementami znaczącymi oraz do rozdrobnienia czasu na ciąg wiecznych „teraz”, co można obserwować w przypadkach schizofrenii, a także percepcji podczas rekonwalescencji. To również wydawałoby się przykładem estetyki rządzonej przez metaforę³⁴.

Ujawniła je także forma *Ajola*.

Prowadzona przeze mnie obserwacja fragmentu Czyczowej twórczości pozwala stwierdzić, że już pierwszy tom jego prozy dawał świadectwo ukształtowanej osobowości artystycznej. Ukazywał pisarza doskonale zdającego sobie sprawę z właściwości materiału, jakim przyszło mu dysponować. Sposób traktowania materii językowej, zwłaszcza w powieściach, daje się określić w kategoriach Riffaterre’a, ponieważ najwyraźniej jest to „język widziany nie jako gramatyka i słownik, lecz magazyn społecznych mitów. Są one reprezentowane przez tematy, obiegowe frazy i opisowe systemy (stereotypowe sieci metonimii wokół danego leksykalnego jądra)”³⁵.

Przeciwko takiemu socjolektowi pisarz stosuje własny język, idiolekt, którego rolą nie jest bynajmniej naśladowanie mowy, lecz dekonstruowanie zmitologizowanych wariantów świata funkcjonujących za sprawą powszechnie zachowywanych norm językowych.

Możliwie wiarygodną, choć nigdy do końca pewną, charakterystykę osobowości artystycznej Czyczka warto uzupełnić kontynuując przerwany wątek biograficzny. Kontynuowanie tego wątku uzasadnia zresztą fakt, że jest on mocno eksponowany także w powołanych do istnienia enklawach autora *Nie wierz nikomu*. Istnieje jednak pewne ryzyko, ponieważ osobowość tego artysty słowa w znacznym stopniu podlegała dyktaturze choroby. Ale nie prowadzę tu obserwacji klinicznej. Trzeba jednak wiedzieć, że pisarz istotnie był rekonwalescentem. Jego twarz utrwaliła przebyte operacje. Nawroty coraz głębszej depresji okrutnie wyostrzyły zmysły. Psychika okazywała się instrumentem niezmiernie delikatnym. Życie dostarczało materiału, także muzycznego. Powtórne przeżywanie go w akcie pisania miało zaspokoić czysto ludzką potrzebę odnalezienia sensu bytowania w świecie, zarządzanym przez człowieka tak, by ów sens zagubić. Gwarancją powojennego ładu, sprzyjającego odbudowie europejskiej wspólnoty, mają być w szalonym tempie modernizowane arsenały nuklearne, pochłaniające jej potencjał intelektualny i gospodarczy. Wobec doświadczeń Wietnamu oraz późniejszych konfliktów, angażujących gabinety dyplomatyczne i narody wystawiające armie, wiersz *Adieu* zamykający *Tła* trudno uznać jedynie za liryczną kronikę nastrojów okresu zimnej wojny. Dzisiaj w polu rażenia ładunku goryczy i bezradności sprzed pół wieku znaleźliby się nie tylko przedstawiciele Organizacji Narodów Zjednoczonych:

³⁴ M. Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, przeł. R. Czapliński i J. Lang, [w:] *Postmodernizm...*, op. cit., s. 319.

³⁵ M. Riffaterre, *Interiekstual Representation*, cyt. za R. Nycz, *Tekstowy świat*, op. cit., s. 107.

zjednoczeni panowie
 podają sobie
 nie odstrzelone jeszcze dłonie
 nie odstrzelone uśmiechy
 jednocześnie
 ideologie
 słowa
 litery
 drukowane gąsienicami czołgów

[...]

ależ grzebiec w tym panowie dalej uszczęśliwajcie
 (Tła, s. 75)

Człowiecza egzystencja podlega woli polityków, propaganda projektuje ją na użytek obłądnych ideologii, ta z kolei wykorzystuje język, szuka poparcia w dziedzinie kultury. Żałoba po śmierci dyktatora przybiera formę medialnej celebry:

ale heca, zmarł Stalin, Wódz i Nauczyciel i Natchnienie i Słońce Narodów, i w radiu od rana *Alegretto* z *Siądmej symfonii* Beethovena i *Marsz żałobny* Chopina czy i cała ta *Sonata b-moll* i nie wiem bo radio mi grało coraz słabiej i inne podobne muzyki i o którejś godzinie przed południem czy w południe zakłady pracy miały przerwać pracę³⁶.

Repertuar, mający rangę światowej klasyki, zostaje zdegradowany. Zaczyna pełnić funkcję umownego, okolicznościowego „muzaka”. Beethovenowski spór z Bogiem i światem odgrywa rolę nie większą, niż popularne, znane z radia melodie, beznamiętny podkład dźwiękowy codziennie wykonywanych czynności. Wtedy nie słucha się muzyki, tylko słycać ją „coraz słabiej”. Zresztą propagandzie nie chodzi o muzykę, liczy się wykorzystanie powszechnego mniemania o kompozycjach dawnych mistrzów. Potężne brzmienia symfonii z założenia mają wyrażać patos, oczywisty wydaje się smutek sonat, wykonanie wspomnianego *Marsza* potwierdza powagę uroczystości, ponadto każdy wie, że grana jest muzyka poważna.

Repertuar znany Czyczowi z czasów krzeszowickich wykraczał poza klasycystyczny i romantyczny kanon. Nastoletni meloman poszerzył go, kiedy w pałacu Potockich profesor Maria Gogólska prowadziła zajęcia popularyzujące muzykę. Zakazanych przez stalinowską cenzurę, reprezentujących „szkodliwy i wrogi burżuazyjny formalizm”³⁷ Strawińskiego oraz Weberna poza oficjalnym programem grali Włodzimierz Obidowicz i Adam Harasiewicz, przyszli laureaci Konkursu Chopinowskiego. Oni też wprowadzali zainteresowanych w zagadnienia współczesnej muzyki. Reakcja na radiową indoktrynację muzyczną jest więc uzasadniona, zwłaszcza w kontekście poglądów Strawińskiego:

³⁶ S. Czycz, *Nie wierz nikomu*, Kraków 1987, s. 204.

³⁷ *Ibidem*, s. 55.

Propagowanie muzyki wszelkimi środkami jest samo w sobie rzeczą znakomitą. Ale rozpowszechnianie jej bez umiaru i bezmyślne podsuwanie jej publiczności, nie przygotowanej do jej słuchania, naraża tę publiczność na straszliwy przesył.

[...] Radio wprowadza dziś muzykę do domu o każdej porze dnia i nocy. Zwalnia słuchacza od wszelkiego innego wysiłku poza przekręceniem gałki. Otóż zamiłowania muzycznego nie można nabyć ani rozwinąć bez ćwiczeń. W muzyce, jak we wszystkim, bezczynność wiedzie stopniowo do zastygania i do atrofii władz umysłowych. Tak pojmowana muzyka staje się czymś oglupiającym, co zamiast pobudzać umysł, paraliżuje go i otepia³⁸.

Rosyjski kompozytor stwierdził ponadto, że „popularna opinia, jakoby muzyka mogła ze swej istoty wyrażać emocje”³⁹, mija się z prawdą.

Wszelkie propagandy w swych socjotechnicznych operacjach z reguły manipulują formami powszechnie akceptowanymi. Zakładają tradycyjne, łatwe do przewidzenia reakcje, preferują zachowania społecznie tolerowane. Odwoływanie się do ogólnych wyobrażeń, popularnych opinii, norm, także estetycznych, których przestrzeganie ma gwarantować ład na wszystkich poziomach egzystencji, nie jest wyłącznie specyfiką propagandy okresu stalinizmu. Media oraz reklama, grająca także rolę elementu znaczącego w pejzażu, wmawiają rozmaite warianty świata, starają się sprostać człowieczym oczekiwaniom, zakładają spełnienie najbardziej ukrytych pragnień tu i teraz, w rzeczywistości kreowanych obszarów szczęśliwych. Korzystają z gotowych form, również muzycznych. Bywają narzędziem w rękach doktrynerów rozmaitych orientacji. Lansują ich, ustalają kryteria mody politycznych sezonów. Ale kreowanie możliwych w powszechnym mniemaniu wariantów świata zakłada bierną postawę mieszkańców takich utopii. Nawet inwencja zależy tu od woli kreatorów, ponieważ zamierzoną wartością, która ma funkcjonować w manipulowanej społeczności oraz utrwać się jako podstawowa, jest przeciętność. Wtedy wzmówienie staje się oczywistością, a człowiek łatwym do sterowania obiektem w zaprojektowanym dla niego czasie i zaaranżowanej przestrzeni. Czyż w sterowanym obiekcie pragnie na nowo odkryć człowieka, którego sytuację we współczesnym świecie scharakteryzował Umberto Eco:

człowiek przeciętny nie potrafi się obronić przed systemem form przyjętych, dostarczanych mu z zewnątrz, nie będących wynikiem jego indywidualnej eksploracji rzeczywistości. Choroby społeczne tego typu, jak konformizm czy poddawanie się cudzemu kierownictwu, instynkt stadny i uleganie masie, stanowią owoc biernego odbioru standardowych myśli i sądów, które identyfikuje się z dobrą formą zarówno w moralności, jak i w polityce, w dietetyce, jak i w modzie, w sferze gustów estetycznych i w dziedzinie zasad pedagogiki⁴⁰.

³⁸ I. Strawiński, *Poetyka muzyczna*, przeł. S. Jarociński, Kraków 1980, s. 78.

³⁹ A. Waugh, *Muzyka klasyczna. Nowy sposób słuchania*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 1997, s. 17.

⁴⁰ U. Eco, *Dzielo otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka, Warszawa 1994, s. 157.

Ludzie posługujący się „dobrymi formami” jak zestawem narzędzi ułatwiających orientowanie się w realiach danego im świata, uzupełnili galerie postaci melomana z Krzeszowic w *Nie wierz nikomu*. Sugestywnie wyłaniają się z dialogu prowadzonego przez reprezentujących społeczność chłoporobotniczą pracowników Bazy Remontowo-Produkcyjnej. Niczym więcej, jak formą, jest ów zakład. Generalnego remontu wymaga wszak siedziba tego przedsiębiorstwa ulokowanego w przedwojennej fabryczce mydła. Nie wiadomo, do jakiej produkcji należy zaadoptować zdewastowaną halę, zresztą nikt nie dostarczył pięcioosobowej załodze narzędzi i materiałów. Stolarz, cieśla, murarz, elektrotechnik, którym przydzielono jeszcze robotnika niewykwalifikowanego, spędzają czas na rozmowach. Najdłuższą w powieści partię dialogową rozpoczyna tradycyjnie stawiana kwestia żydowska i można odnieść wrażenie, że dyskusja z udziałem typowych reprezentantów wspomnianej grupy sprowadza się do sceny rodzajowej, a język, łatwa do zidentyfikowania gwara z okolic Krakowa, ma tylko potwierdzać prawdopodobieństwo obyczajowego przedstawienia. Manifestowana tu awersja do Żydów stała się jednym z propagandowych standardów Rzeczypospolitej lat trzydziestych, potrzebnym dla utrwalania katolickiego, jednoznacznego z narodowym, bezwzględnie polskim charakterem budowanego państwa. Czas zdarzeń uwzględnionych w powieści, łącznie z opisywaną rozmową, lokalizować wypada około roku 1953, kiedy znów buduje się państwo, tym razem według doktryny realnego socjalizmu. Ale w człowieku przeciętnym zamożność zawsze budzi podziw i zawiść. Wspólnota narodowa wyklucza tę drugą. Zawiść wzbudzają obcy. Dla ogółu społeczeństwa obcymi są jednak zawsze stanowiący mniejszość zamożni. Przedwojenna grupa zamożnych Żydów spełniała oba warunki: choć w większości zasymilowani, uchodzili za obcych i w dodatku byli zamożni:

robotnika tom Żyda jeszcze nie widział,
 – no tak, panie
 – tylko dyrektory czy sklepikorze czy fabrykanty jak tyn tu co te mydło... czy dom miał w mieście do wynajmowania miyszkań, albo adwokat czy pieron wjy jaki jeszcze spekulant,
 – albo aptykorz...
 – tak... Żyd się za robote nie chyci...

(*Nie wierz nikomu*, s. 110)

Czym więc jest *Nie wierz nikomu*? Utwór ma cechy metapowieści historiograficznej⁴¹, bez wątpienia też „charakteryzuje się skrajną autorefleksyjnością”⁴², na co zwracałem uwagę omawiając poprzednio wątek biograficzny. Historia obejmuje tu okres okupacji, czasy stalinowskie, ale sięga też międzywojnia, czego dowodzi

⁴¹ Powieść tego typu wyodrębniła i scharakteryzowała Linda Hutcheon. Zdaniem kanadyjskiej badaczki w metapowieści historiograficznej „autonomia sztuki jest zachowana; metafikcyjna autorefleksja nawet ją podkreśla, ale w obrębie tej pozornie zwróconej ku sobie intertekstualności, poprzez ironiczne inwersje dodano parodii nowy wymiar: krytyczną relację sztuki do „świata” dyskursu – a poza tym do społeczeństwa i polityki”. Też, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, przeł. J. Margański, [w:] *Postmodernizm...* op. cit., s. 397.

⁴² *Ibidem*, s. 378.

przycoczony dialog. Postawiona w nim kwestia żydowska na początku XXI wieku za sprawą mediów urosła do rangi jednego z najistotniejszych problemów trzeciej już Rzeczypospolitej. W sezonie ujawniania kolejnych, tragicznych dla Żydów, a dla Polaków kłopotliwych epizodów holocaustu, w sytuacji symulowania, także w mediach, przedwojennej koncepcji państwa narodowego i katolickiego, ostatnia powieść Czycza nabiera wartości wciąż oczekiwanego literackiego dokumentu najnowszej historii:

– to tak, panie... przed wojnom na każdym kroku Żyd, teraz tyż... i w rządzie tyż same Żydy... a przecież Polska to naród katolicki a nie żydoski czy kociorski czy innej psi wiary żeby nami rządziły Filistyny... i bezbożniki i psiawiercy...

(Nie wierz nikomu, s. 110)

Trudno jednak zakładać że poglądy przedstawione w dialogu są wynikiem autentycznych refleksji rozmówców. Stawia się w nim znane tezy, jak choćby o karze za zabójstwo Chrystusa, którą miał być holocaust. Ale odpowiedź na pytanie, czy w związku z tym Niemcy powinni zabić wszystkich Żydów, jest jednoznaczna: „– e, nie, panie... bo jak tak można zabijać... nie powinni żadnego”⁴³.

Z niedowierzaniem i oburzeniem przyjęty zostaje fakt, że syn Marii był Żydem, bo „jakby mówił po żydosku toby nik nic nie zrozumiał, a wszyscy wiemy przecie dokładnie co mówił”⁴⁴; emocje towarzyszą ustalaniu miejsca narodzin Syna Bożego: „w Betlejem, panie, w żadnym, kurwa Palestynie, to pon tego nie wjysz?”⁴⁵. Sporym uproszczeniem byłoby jednak stwierdzenie, że dialog prowadzą pewni swych przekonań katolicy – narodowcy. Nie ma w tych ludziach nienawiści, jest za to bezzadność wobec zastanego świata, w którym wszelkie argumenty daje się podważyć, każdą rację można udowodnić. Ewangelia sprowadzona do powszechnie znanych prawd, podawana w seriach „dobrych form”, przestała być gwarancją etycznego ładu i raczej utrudnia orientację w rzeczywistości przełożonej na fakty historyczne i prawa ekonomii. Pozostał jedynie nawyk pójścia do świątyni w terminie przewidzianym porządkiem roku liturgicznego i rutynowe duszpasterstwo nie zadające sobie trudu wyjaśniania prawd objawionych prorokom i ewangelistom:

- a to nie chodźcie do kościoła?
- chodziłem i chodzę... a co to mo do rzeczy?
- ksiądz nieroz na kazaniu mówił o tym... czy to jes w ewangelii...
- no, może... nie pamiętom... bo kto by to wszystko spamiętał... co te księza gadajom... czasem, panie, tak pieprzą że się kupy nie czymo...

(Nie wierz nikomu, s. 113)

⁴³ S. Czycz, *Nie wierz nikomu*, op. cit., s. 111.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 112.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 111.

Tym razem dyskutowana jest ofiara Abrahama. Jej sens pozostaje niezrozumiałą dla rozprawiających o ewangelicznej zbrodni, ale już nie tak oczywistej karze wymierzonej przez najnowszą historię. Boga jednoznacznie kojarzą z dobrem, ale Bóg–dobro w świadomości chłoporobotniczej załogi funkcjonuje poza rzeczywistością teologów, ci bowiem reprezentują coraz mniej rozumiały świat. Z dialogu wynika, że Bóg, którego istotę wyraża dobro, „nie jest z tego świata”. Kara, którą On mógłby wymierzyć, nie mieści się w kategoriach na ludzki sposób pojmowanej sprawiedliwości, ale też nie będzie sprzeczna z etyką założoną w Dekalogu. Wiara w absolutne dobro demaskuje każdą doktrynę propagującą ład gwarantowany zbrodnią, utrwalany nienawiścią:

– e... Pan Bóg takich rzeczy nie kazuje... Pan Bóg mówi: nie zabijaj... tak jest nawet w przykazaniu

(*Nie wierz nikomu*, s. 112)

Śledząc ów dialog trzeba mieć na uwadze, że prowadzą go świadkowie zbrodni popełnianych na skalę, jakiej ludzkość do tej pory nie znała. Mimo to biblijna historia, w której Bóg polecił Abrahamowi zabić Izaaka, jest dla nich nie do przyjęcia, podobnie jak sugestia, że z woli Stwórcy dokonano ludobójstwa i urządzono powojenną Europę. Są pewni, że „nie Pan Bóg kazał... i nie z jego wyroku my teraz pod Ruskimi...”⁴⁶.

Pozostaje teraz rozstrzygnąć kwestię zasadniczą, bo przecież nie chodzi tu o potwierdzenie powszechnego przekonania o polskim antysemityzmie, lecz o to, czy naprawdę jest on autentyczny. Jeżeli u jego podstaw miałyby tkwić przekonania religijne, to z dialogu wynika, że nawet naiwna, więc autentyczna wiara, wyklucza wszelką, tym bardziej świadomie założoną formę represjonowania innych nacji. Nienawiść i represje są sprzeczne z nauką Chrystusa, z czego zresztą osoby przez Czytacza przedstawione zdają sobie sprawę, chociaż najwyraźniej nie są to „uczeni w piśmie”. Bezinteresowny katolicyzm nie gwarantuje jednak interesów Kościoła i państwa, funkcjonujących w realnym świecie, ponieważ tylko z założenia naiwni uznać mogą absolutne dobro i naród zorganizowany według ewangelicznego ładu za referencyjne. Lecz naiwność założona świadczy o braku wiary w autentyczną religijność społeczności, która zgodnie z nauką Kościoła deklaruje się po stronie Boga, który z miłości do świata stał się człowiekiem głoszącym dobro. Współczesny antysemityzm jest więc pochodną założonej naiwności i tak samo jak ona powinien być uznany za efekt symulacji⁴⁷. Próba odkrywania Boga w oficjalnie popularyzowanym, jako polski, wariantie katolicyzmu, skazana jest na niepowodzenie. Hierarchowie wszak nie zakładają odkrywania Stwórcy w jego stworzeniu⁴⁸. Pragną dosto-

⁴⁶ Ibidem, s. 115.

⁴⁷ Zob. U. Ranke-Heinemann, *Nie i amen*, przeł. K. Toeplitz, Gdynia 1994, s. 135–150.

⁴⁸ Por. J. Derrida, *Psyche. Odkrywanie innego*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm...*, op. cit., s. 91–92.

sować Kościół–instytucję do świata, w jakim przyszło mu funkcjonować. W jakim świecie żyją społeczności końca wieku, w którym Apokalipsa nabrała cech realności; o roli, jaką odegra w nim człowiek, decyduje się na podstawie naukowych eksploracji, a ludzkie potrzeby reguluje rynek bądź wmawiają zależne odeń obłędne doktryny? Przynotuję odpowiedź, jakiej udzielił Jean Baudrillard:

w świecie do końca poznanym i skatalogowanym, a potem *sztucznie wskrzeszonym na podobieństwo rzeczywistości*, w świecie symulowania, halucynacyjnej prawdy, szantazowania realnością, morderstwa każdej formy symbolicznej i jej historycznej, historycznej retrospekcji⁴⁹.

Żołony ład okazuje się paranoją, ale Czycz zakładał odnalezienie w nim człowieka. Stąd wzięła się konieczność wypracowania własnej i przez to wiarygodnej formuły pisarskiej, do perfekcji doprowadzonej właśnie w *Nie wierz nikomu*. Daleki jestem od dowodzenia, że ostatnia książka, napisana w krakowskiej samotni, jest pierwszą w Polsce historiograficzną metapowieścią. Dodam tylko, że charakterystyka takiej prozy, zaproponowana przez Lindę Hutcheon, w pełni przystaje do rzeczywistości zastrzeżonej dla miłosnych pragnień odkrywanych wśród łąk i na leśnych polanach, kwaterujących na Gwoźdźcu niemieckich żołnierzy oraz żłogi Bazy:

Historiograficzna metapowieść zdaje się chętnie czerpać z wszelkich znaczących praktyk, które można uznać za obowiązujące w społeczeństwie. Chce zakwestionować owe dyskursy, ale i wykorzystać wszystko to, co w nich wartościowe⁵⁰.

Reakcję na porażające nonsensem dwudziestowieczne realia utrwała zatem doprowadzona do absurdu forma wypowiedzi literackiej. Dekonstruowanie arkadyjskiego mitu uzmysławia jego mentalną potrzebę; ów mit rekonstruowany wyraża natomiast naiwne przekonanie o możliwości jego spełnienia w realiach zarówno sprzyjającej rekonstruowaniu krainy dzieciństwa, jak w potwierdzającej pragnienie Arkadii rzeczywistości zdefiniowanej przez historię, skazującą na polityczne nonsensy czy socjologiczne i kulturowe uzależnienia.

Autor *Nie wierz nikomu* okazuje się pisarzem, którego twórczości nie sposób uznać za symptomatyczną dla okresu zamkniętego historycznoliterackimi cezurami⁵¹. Te bowiem sprawiają wrażenie dat znaczących dla uzależnionej od ideologicznych koniunktur polityki kulturalnej, jaką uprawia się w Polsce od zakończenia ostatniej wojny.

Opisane tu zjawiska, swoiste dla Czyczowego pisarstwa, wydają się charakterystyczne dla prozy polskiej przełomu XX i XXI w. Sugerowaną tezę potwierdzają

⁴⁹ J. Baudrillard, *Procesja symulaków*, przeł. T. Komendant, [w:] *Postmodernizm...*, op. ci., s. 184.

⁵⁰ L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść...*, op. cit., s. 393.

⁵¹ Por. P. Czaplinski, *Wszelka osobność*, [w:] *Stanisław Czycz mistrz cierpienia*, op. cit., s. 286–287, gdzie krytyk ujął artystyczny światopogląd Czycza jako zjawisko swoiste dla generacji „Współczesności”. Według mnie jest to spore uproszczenie.

diagnozy, jakie Przemysław Czapliński z Piotrem Śliwińskim postawili tej prozie w swoim *Przewodniku*⁵². Wymienione w nim „czasoprzestrzenie spełnione: rodzinna Wisła Pilcha, Prawiek Olgi Tokarczuk, podolskie Kuromięki Boleckiej, Beskid Niski Stasiuka”⁵³, obszary geograficznie zdefiniowane, pozwalające zachować tożsamość, alternatywne wobec rzeczywistości symulowanych, założonych na podstawie wariantów świata zatwierdzonych przez konserwującą „dobre formy” literaturę, znajdujących się wszędzie, zatem nigdzie, korespondują z Krzeszowicami Czycza.

Topografia prowincjonalnego miasta oraz jego okolic, obszarów mentalnie wyeksploatowanych w czasie dzieciństwa i dorastania, zyskała swój literacki odpowiednik w tomach opowiadań *Nim zajdzie księżyc* i *Nie wiem, co ci powiedzieć*⁵⁴. Wcześniej realia rodzinnego Gwoźdźca referował *And*, zapowiadając, „że kreacja doświadczenia inicjacyjnego, która ma objąć biografię autora”⁵⁵, stanie się głównym celem, do którego zmierzać będą utwory następne. W *Ajolu* jest to inicjacja literacka, bohater *Nie wierz nikomu* po raz pierwszy zaznał miłości, zdobył doświadczenia erotyczne, wkroczył w dorosłość. Odkrywanie miłości wiąże się w ostatniej książce z poznaniem tajemnic muzyki; dorosłość wyrażona została między innymi świadomością uczestniczenia w historii i narastającą nieufnością wobec jej oficjalnych wariantów utrwalanych za sprawą narodowej mitologii, wmawianych przez propagandę według zapotrzebowań politycznych sezonów.

Do krzeszowicko-gwoździeckiej Arkadii autor *Nad rzeką, której nie ma* zawsze odnosił się z „dystansem prawdziwie epickim”⁵⁶, na co zwrócił uwagę Jerzy Pilch. Efektem eksplorowania obszarów spełnionego czasu jest Sorrento. Projektowanie Krzeszowic odbywa poprzez miasto wymienione w tytule szlagieru z lat młodości. Marzenia o włoskim mieście, wpisywane w realia rodzimej prowincji, podszyte są zatem ironią, ale tęsknota za utraconym czasem Sorrento budzi również nostalgię. Wyartykułowanie nostalgii zestrojonej z ironią gwarantuje literatura, ów epicki dystans. Pokonywanie go znaczą kolejne tomy. Zarówno w pierwszym, jak ostatnim droga kończy się i zaczyna w Sorrento.

Post-modernity and 'discovery of the world' in Stanisław Czycz's prose

Abstract

Stanisław Czycz, a little known Polish writer, made his debut in prose in 1961 with a short story entitled *And*. The fear of a trap into a literary form is combined with distrust towards dehumanising rituals of the non-literary world. Considerations about the true nature

⁵² P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 2000.

⁵³ *Ibidem*, s. 259.

⁵⁴ S. Czycz, *Nim zajdzie księżyc*, Kraków 1968; tenże, *Nie wiem, co ci powiedzieć*, Kraków 1983.

⁵⁵ P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska...*, op. cit., s. 261.

⁵⁶ J. Pilch, „*Chciałem po prostu*”, [w:] *Stanisław Czycz mistrz cierpienia*, op. cit., s. 234.

of literature and the status of the man in the civilisation of the 20th century initiated in *And* were developed by Czycz in a prose volume entitled *Ajol* (1967). An original narrative technique is caused by distrustful and yet penetrating examination of the world. It assumes deconstructing of everything that is offered by the real world and the literary world, which is inextricably connected with it. Deconstructed fragments of both worlds are examined in relation to their artistic usefulness. The reader witnesses the selection of those fragments, and thus the writer manifests his presence in the created literary reality. Received fragments of both worlds, which are transposed in a literary way, acquire new meanings, provoke unexpected tensions, growing or softened by streams of apparently distant associations.

The presence of the writer-creator is confirmed in *Ajol* by recorded circumstances of the act of artistic creation, associated doubts, undertaken, realised or abandoned intentions. What is also important and what requires literary analysis is what attracts attention while writing. Czycz clearly searched for a way to overcome barriers between the experienced and artistically transformed and the just-being-recorded; so from the ontological point of view right now being experienced and at the same time artistically transformed. Based on the propositions formulated by Brian McHale, it can be concluded that *Ajol* is a work whose dominant characteristic is of ontological nature. It testifies not so much to the post-modernist origin of Czycz as to the awareness of literature which is rare in Polish prose of the mid sixties recorded by him.

Edward Chudziński

Kontrkultura i postmodernizm. Na przykładzie Teatru STU

We współczesnej refleksji o postmodernizmie raczej rzadko przywołuje się społeczny i kulturowy kontekst, jaki towarzyszył narodzinom owego izmu. A były to burzliwe lata 60., czas kontestacji i kontrkultury – zjawiska o światowym zasięgu i niezwyklej sile oddziaływania, jeśli weźmie się pod uwagę skalę oraz głębokość zmian w myśleniu, postawach, stylu życia, upodobaniach i wrażliwości estetycznej, wywołanych przez „rewolucję młodości”. Z interesującego nas punktu widzenia szczególnie znaczenia nabierają propozycje i dokonania artystyczne, mieszczące się w ramach tzw. kultury alternatywnej. Stanowiła ona bowiem finalny etap tych procesów, nierzadko o charakterze żywiołowym, których zacznem była właśnie kontestacja. W ekstremalnym wcieleniu zmierzała ona do destrukcji zastanego porządku społeczno-politycznego (studencka rewolta), w łagodniejszej wersji przeistaczała się w ruch odmowy bojkotujący te formy i instytucje życia społecznego, które okazały się nie do zaakceptowania przez młode, zbuntowane pokolenie.

Kontrkultura nie zatrzymała się na etapie negacji i odmowy, lecz podjęła działania pozytywne mające doprowadzić do ukształtowania się nowego, alternatywnego społeczeństwa. Jego organizacja opierała się na przekonaniu, że jednostka przynależy do wspólnoty o charakterze ponadnarodowym (mieszkaniec Ziemi). Człowiek powinien współżyć z naturą i respektować jej prawa (orientacja proekologiczna). Świat rzeczy i dążenie do ich posiadania zanegowano. Nowa alternatywna aksjologia preferowała kreatywność, twórcze działanie, które nie powinno się ograniczać do strefy kultury (bycie z innymi), samorealizację we wszystkich wymiarach egzystencji. W procesie poznania jednostka kierować się może zarówno rozumem, jak i intuicją i doświadczeniem pozazmysłowym (kontemplacja, mistycyzm).

Alternatywne wizje człowieka i świata przybierały nierzadko kształt utopii. Z reguły nie aspirowały one do „wielkich narracji”, toteż wolne były od programowego doktrynerstwa. Jedną z takich utopii zakładała, że twórczość jest podstawową

właściwością człowieka, realizującą się we wszystkich sferach życia. Z tego przeświadczenia płynęły daleko idące konsekwencje w rozumieniu sztuki. Podważony został dotychczasowy status artysty i jego rola w społeczeństwie. Skoro bowiem w każdym człowieku tkwi potencjał twórczy, który wyzwala się w procesie samorealizacji w życiu codziennym, to przestaje mieć sens podział na twórców i odbiorców. Artysta profesjonalny w społeczeństwie alternatywnym okazał się zbyteczny. Sztuka stała się integralną częścią życia, ludzkiej egzystencji. Straciła rację bytu sztucznie wzniesiona bariera, oddzielająca pracę i codzienne bytowanie od kultury i jej wytworów. Artysta nie jest specjalnym rodzajem człowieka – dowodzili orędownicy nowego społeczeństwa i kultury alternatywnej – lecz każdy człowiek jest specjalnym rodzajem artysty¹.

Tego typu wizje społeczne i poglądy na kulturę, sztukę oraz twórczość we wszystkich jej wymiarach (artystycznych, społecznych, egzystencjalnych) rodziły się w latach 60. i 70., a więc w okresie, który – wedle dość zgodnej opinii – stanowi zarazem linię demarkacyjną między modernizmem i postmodernizmem. Warto przy tym zauważyć, że dzisiaj nie jest ona postrzegana jako prosta opozycja, czy tym bardziej epokowy przełom, lecz jako czas przejścia jednej formacji kulturowej w drugą, na zasadzie negacji i kontynuacji. Znakiem rozpoznawczym postmodernizmu ma być nie to, co go od modernizmu dzieli, lecz to, co go od modernizmu różni².

Tymczasem kontestacja, kontrkultura oraz wyrosłe na ich podłożu alternatywne wizje społeczeństwa i kultury były wyrazem gwałtownego sprzeciwu wobec zastanego porządku społecznego, instytucjonalizacji kultury i sztuki oraz obowiązującego systemu i hierarchii wartości. Toteż ruchy te, zwłaszcza w pierwszej fazie (kontestacji i kontrkultury), zmierzały do destrukcji zanegowanego świata, a kiedy to się nie powiodło, zaczęły szukać w nim miejsca dla siebie, próbując wcielić w życie rozmaite utopie (społeczne, heroiczne, artystyczne) oraz znaleźć alternatywne – w stosunku do proponowanych przez oficjalne instytucje i autorytety – warianty rozwoju społeczeństwa, kultury, gospodarki oraz innych dziedzin życia indywidualnego i zbiorowego.

Rozpatrywanie postmodernizmu w kontekście kontrkultury pozwala na przykład lepiej zrozumieć nie tyle sens eseju Johna Bartha *Literatura wyczerpania*, co powody jego napisania. Jak bowiem wyjaśnia sam autor, tekst ów powstał

jako wyraz zaniepokojenia (spowodowanego nieco apokaliptycznym czasem i miejscem powstania eseju) stanem zdrowia literatury. Ten czas to koniec lat sześćdziesiątych, miejsce zaś to Uniwersytet w Buffalo w stanie Nowy Jork, scena starć pomiędzy policją rozpydającą tłum przy pomocy gazów łzawiących a zażawionymi przeciwnikami wojny w Wietnamie.

¹ E. Gill, *Essays*, cyt. za: A. Jawłowska, *Więcej niż teatr*, Warszawa 1988, s. 32; zob. tejeż, *Drogi kontrkultury*, Warszawa 1975.

² Zob. K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 1997.

Barth po dwunastu latach od ukazania się tego tekstu dopisał do niego odautorski komentarz. Wyjawił w nim, że mówiąc o „literaturze wyczerpania” nie miał na myśli języka i literatury w ogóle, lecz tylko „estetykę rozwiniętego modernizmu, tego nieodparcie fascynującego, lecz w zasadzie skończonego już programu”³. W swym autokomentarzu Barth nie podjął w ogóle kwestii, dlaczego modernizm, mimo że go fascynuje, jawi mu się jako program skończony. Tymczasem okoliczności towarzyszące rozważaniom na temat literatury wyczerpania (studencka rewolta) mogłyby niejedno w tej właśnie kwestii wyjaśnić. To, czego Barth nie dopowiedział, zostało wyartykułowane na łamach „Left Curve, Art and Revolution” (1976, nr 6):

Paradoks „pięknej sztuki” (modernizmu) polegał na tym, iż stanowiła ona próbę nieustannego wprowadzania nowych form, wynikających z potrzeby estetycznego przeżycia nastawionego na przyszłość, bez pozbawienia ich popularnego charakteru. Jednakże samo oderwanie „sztuki” od jej podłoża społecznego położyło kres tej tradycji, nastąpiło wyczerpanie zasobów tej twórczości⁴.

Przy okazji dodajmy, że kiedy *Literatura wyczerpania* – dzisiaj uznawana za jeden z pierwszych manifestów postmodernizmu – ukazała się w 1967 roku, jej autorowi termin ten był zupełnie nieznanym. W tym samym natomiast czasie kontestacja i kontrkultura w Ameryce znajdowała się w szczytowej fazie rozwoju. Toteż raczkujący wtedy postmodernizm również się radykalizował, o czym świadczy obecność w nim nurtu krytycznego, wyczulonego na kwestie społeczne i pozostającego w bliższym kontakcie z rzeczywistością.

O tym, co i w jakim zakresie łączy postmodernizm z kontrkulturą, przekonać się można, kiedy ustalimy miejsca wspólne. A jest ich sporo: poczucie kryzysu i schyłkowości, pluralizm, otwartość, tolerancja dla inności i odmienności, wolność bez ograniczeń, skłonności anarchistyczne, antyfundamentalizm, antytotalitaryzm, anty-scjentyzm, krytyka etnocentryzmu, niechęć do instytucjonalnych form życia, przekraczanie granic i konwencji, synkretyzm (kulturowy, religijny) i eklektyzm, wrażliwość na cierpienie i uczuciowość, solidarność i braterstwo, sprzeciw wobec tyranii rozumu, moralność bez profesjonalnej etyki, aprobata dla różnorodności, peryferie zamiast centrum⁵. Również w zakresie estetyki i poetyki wskazać można wiele podobieństw i zbieżności: podważenie statusu dzieła i jego autonomii, wielostylowość, wielogatunkowość, heterogeniczność, upodobanie do kolażu, parodii i pastiszu, przemieszanie kultury wysokiej i niskiej, elitarnej i popularnej, zerwanie z linearnością, niespójność, amorficzność⁶.

Są też różnice. W twórczości polegały one na innym rozłożeniu akcentów, preferowaniu form prostych i komunikatywnych (kontrkultura) lub skomplikowanych

³ J. Barth, *Postmodernizm: literatura odnowy*, „Literatura na Świecie” 1982, nr 5–6.

⁴ C. Polony, *Uwagi na temat postmodernizmu*, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, wybrał i wstępem opatrzył S. Morawski, T. II, Warszawa 1987, s. 288.

⁵ Zob. A. Bronk, *Zrozumieć świat współczesny*, Lublin 1998.

⁶ Zob. W. Bolecki, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*, Kraków 1999.

i wyrafinowanych (postmodernizm). Różnice natury światopoglądowej miały niezadko charakter zasadniczy. Kontrkultura była silnie upolityczniona, angażowała się w różnego rodzaju konflikty (klasowe, rasowe, narodowościowe), stosowała radykalne metody i środki działania, utopie brała za rzeczywistość, ideologizowała i instrumentalizowała wypowiedź artystyczną, podporządkowując ją doraźnym celom politycznym. Postmodernizm chce być indyferentny politycznie, kwestionuje „wielkie narracje”, jest wyczulony na wszelkie formy przymusu, represyjności, dominacji. Kontrkultura była pryncypialna i serio traktowała swoją misję społeczną i artystyczną. Postmodernizm jest bardziej ludyczny, sceptyczny i niepewny siebie.

Obydwa zjawiska są produktem tego samego czasu. Z tym, że lata 60. i początek 70. to okres, w którym dominuje kontrkultura, a postmodernizm pozostaje w jej cieniu. Co najwyżej – jak w Ameryce – próbuje on odzyskać utracony przez modernizm status buntownika, przyłączając się do kontrkulturowej krytyki instytucjonalizacji sztuki wysokiej⁷. W drugiej połowie lat 70. wyraźnie słabnie impet kontrkultury, a nowe zjawiska artystyczne są coraz częściej kojarzone z postmodernizmem. Wtedy też drogi kontrkultury i postmodernizmu zaczęły się rozchodzić.

Z tego samego czasu (lata 70.) pochodzą głośne spektakle Teatru STU (*Spadanie*, *Sennik polski*, *Donkichoteria*), które posłużą za egzemplifikację wzajemnych związków i relacji, jakie zachodziły między kontrkulturą, teatrem alternatywnym i postmodernizmem na gruncie polskim. Należy przy tym pamiętać, że kiedy owe spektakle się rodziły, ich twórcom termin postmodernizm nie był znany⁸.

Teatr alternatywny, którego czołowym reprezentantem w latach 70. był Teatr STU, przełamał usankcjonowany przez tradycję teatralną stosunek do literatury, a ściślej rzecz ujmując – do dramatu. W fakcie tym ważny jest nie tyle sam rozbrat z literaturą dramatyczną, co okoliczności i powody, które to sprawiły. Prekursorzy postmodernizmu już w latach 60. zaczęli mówić o „literaturze wyczerpania” (Barth), mając na myśli zwłaszcza późną fazę modernizmu i awangardy. Narastała wtedy świadomość, że w eksperymentowaniu i innowacyjności dalej już pójść nie można. Tej świadomości nie mieliśmy w tym czasie w Polsce, gdyż będąc przez wiele lat odcięci od światowej awangardy, przyswajaliśmy sobie z dużym opóźnieniem (dopiero po 1956 roku) jej najnowsze zdobycze. Tym należy tłumaczyć karierę paryskiej awangardy na scenach studenckich (Teatr 38) i zawodowych w Polsce, zaś echem tej fascynacji był także repertuar Teatru STU w pierwszym okresie jego istnienia (Picasso, Ionesco, Cocteau). Oczywiście w STU przed 1970 rokiem wystawiano nie tylko awangardę. Znalazło się także miejsce dla klasyki (Kochanowski, Gogol, Leśmian) oraz współczesnych autorów rodzimych (Różewicz, Mrozek, Ha-

⁷ Zob. A. Huyssen, *Nad mapą postmodernizmu*, przeł. J. Margański, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Warszawa 1996.

⁸ Z tych samych powodów nie znalazł się on również w moich rozważaniach na temat obecności i roli literatury w spektaklach Teatru STU – zob. E. Chudziński, *Literatura w STU, czyli o scenariuszu teatralnym*, [w:] *Teatr STU. Analizy, interpretacje, konteksty...*, pod red. E. Chudzińskiego i T. Nycza, Warszawa 1982.

rasymowicz), uchodzących wówczas – co nie jest bez znaczenia – za nowatorów. Do literatury zaczynający swoją karierę teatr miał pełne zaufanie, szukając w niej egzemplifikacji ważkich problemów egzystencjalnych, moralnych czy światopoglądowych. Tekst poddawano tylko takim zabiegom, których wymagała koncepcja inscenizacyjna. Autor był w tych spektaklach nie tylko obecny, ale na swój sposób adorowany.

Jeśli za scenariusz teatralny uznamy ostateczną wersję tekstu przeznaczoną do wystawienia na scenie, to w STU już w latach 60. ukształtował się model scenariusza adaptowanego, w ramach którego możliwe były różne jego realizacje: od kanonicznych po synkretyczne. W pierwszym przypadku zabiegi adaptacyjne nie naruszały semantyki utworu, a co za tym idzie miały miejsce tylko wówczas, gdy dochodziło do transformacji gatunkowej czy rodzajowej (adaptacje poezji i prozy). Ten rodzaj scenariusza ma formę zamkniętą, ponieważ taka jest na ogół struktura tekstu stanowiącego jego podstawę wyjściową. Dodatkowym jego wyróżnikiem jest homogeniczność, o której decyduje jednorodne w sensie gatunkowym tworzywo słowne oraz piętno autorskie.

Inaczej zgoła rzecz się ma w przypadku scenariusza synkretycznego, w którym selekcji i adaptacji podlegają teksty rozmaitej proweniencji, kojarzone ze sobą na zasadzie asymilacji bądź opozycji semantycznej, gatunkowej, językowej. Dowolność w doborze tekstów sprawia, że mogą to być arcydzieła i kicz, literatura i paraliteratura, utwory współczesne i historyczne, sceniczne i niesceniczne. W scenariuszu, jak i w spektaklu tracą one swoją autonomię, ponieważ ich walor znaczeniowy wynika w równej mierze z tego, co jest zawarte w nich samych, jak i z tego, co jest rezultatem ich konfrontacji z innymi tekstami. W ten sposób powstaje nowy tekstowy świat, którego reguły podporządkowane zostały poetyce wypowiedzi teatralnej, a nie poetyce literatury.

Ten rodzaj scenariusza ma formę otwartą, może ulegać redukcji bądź amplifikacji, może się też zmieniać w jego obrębie układ poszczególnych elementów (scen, sekwencji). Inne jego wyznaczniki to heterogeniczność, politekstowość, kolażowość i usługowość wobec spektaklu. Takie scenariusze i będące ich realizacją spektakle, jak *Spadanie*, *Sennik polski*, *Donkichoteria* mieszczą się w estetyce i poetyce postmodernizmu, choć ich macierzystym kontekstem jest kontrkultura.

W wymienionych spektaklach na plan pierwszy wysuwa się ich kolażowa struktura. O jej ostatecznym ukształtowaniu decyduje nie tylko dobór tekstów, ich selekcja i adaptacja, lecz także kombinatoryka, a więc zasada konstrukcyjna, która organizuje tworzywo słowne według nowych reguł rozpoznawalnych dopiero na scenie w trakcie eksploatacji przedstawienia⁹. Dzięki kombinatoryce może powstawać bricolage, będący rezultatem „majsterkowania”, dopasowywania do siebie tekstów. Bricolage ze swej natury jest eklektyczny, heterogeniczny, wewnętrznie niespójny, jeśli jednak owe elementy zestawimy ze sobą na zasadzie kontrapunktu, wówczas ta

⁹ Według Lyotarda „artyści i pisarze pracują bez reguł, aby dopiero ustalać reguły tego, co już stworzyli” – cyt. za: W. Bolecki, *Polowanie na...*, op. cit., s. 31.

nowa, hybrydyczna struktura uzyska odpowiednią dynamikę i dramaturgię, co ma istotne znaczenia dla spektaklu. Dodatkowo ten efekt wzmocni parodia i pastisz, niejako immanentnie wpisane w technikę kolażu¹⁰.

Operacje intertekstualne w scenariuszu synkretycznym polegają na wstępnym wyborze materiału słownego, z którego po dalszych zabiegach selekcyjnych i adaptacyjnych powstaje ostateczna wersja tekstu przeznaczonego do scenicznej realizacji. W praktyce teatralnej STU o trafności wyboru i przydatności poszczególnych tekstów decyduje próba sceny, gdyż wynika to z usługowego charakteru scenariusza w stosunku do spektaklu.

Przedstawione tu od strony niejako technicznej sposoby konstruowania scenariuszy teatralnych miały oczywiście swoje konsekwencje w semantyce wypowiedzi teatralnej. Wybór Różewiczowskiego poematu *Spadanie* nie był – o czym nie musimy przekonywać – przypadkowy. W pewnym sensie utwór ten stanowił gotowy scenariusz – właśnie ze względu na swoją kolażową strukturę. Aby powstał spektakl, należało tylko rozbudować obecne w poemacie „cudze słowo” do samodzielnych sekwencji, wprowadzić inne wiersze (m.in. Baudelaire’a i Ginsberga oraz samego Różewicza), a niektóre z nich przekształcić w songi, wykorzystać napięcie między *Wyznaniami* św. Augustyna a przemówieniami Lenina dla celów dramaturgicznych, wyjąć z *Kurdesza* Brylla, *Na dnie* Gorkiego i *Much* Sartre’a odpowiednie fragmenty oraz przywołać – na zasadzie *camera obscura* – peerelowskie teksty prasowe. Mimo tak rozbudowanych amplifikacji tekstowych rolę zwornika spektaklu pełnił poemat Różewicza, *notabene* dla odmiany mocno skrócony. Świat, jaki wyłonił się ze *Spadania*, był – mówiąc słowami poety – pozbawiony środka, a nawet metaforycznego dna. Wprawdzie przedstawienie miało swoje „centrum”, lecz tę funkcję pełnił ponton, z którego na końcu uszło powietrze. Metafora aż nadto wymowna i zarazem potwierdzająca Różewiczowską diagnozę. Kategorie całości i jedności znalazły zastosowanie tylko w konstrukcji artystycznej przedstawienia¹¹. Miało ono swoją logikę i dramaturgię, mimo że – jak żadne inne – bazowało na tekstach zupełnie do siebie nie przystających (poezja, proza, dramat, publicystyka, przemówienia, dokumenty, dziennik intymny). Z tej racji *Spadanie* było wielogłosowe, więc na swój sposób pluralistyczne. Rzecz w tym, że tylko nieliczne głosy zasługiwały na aprobatę. Za sprawą Różewicza spektakl miał wymowę moralistyczną, co go w pewnym sensie eliminuje z kręgu postmoderny. Za to duża dawka ideologii i polityki w tym przedstawieniu sprawiła, że jest ono reprezentatywne dla teatru kontrkulturowego w skali światowej, co potwierdza jego recepcja¹².

Sennik polski był obrachunkiem z narodowymi mitami. Temat wydawał się wtedy „niedzisiejszy”, natomiast forma, w jakiej został przedstawiony, mogłaby

¹⁰ M. Dąbrowski, *Postmodernizm. Myśl i kontekst*, Kraków 2000, s. 66; R. Nycz, *O kolażu tekstowym*, [w:] tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995.

¹¹ O konstrukcji artystycznej spektakli, których tworzywo słowne stanowi „literacki koktajl” – zob. M. Sugiera, *Między tradycją i awangardą. Teatr Jerzego Grzegorzewskiego*, Kraków 1993.

¹² Zob. E. Chudziński, *Świadectwa odbioru*, [w:] *Teatr STU...*, op. cit

również dziś usatysfakcjonować zwolenników postmodernizmu. Królowały w tym przedstawieniu parodia i pastisz. Ale była też w nim – dla równowagi – tonacja tragiczna. Być może osiągnęła ona wymiar tragizmu inwersyjnego, stanowiącego „typową dla sztuki postmodernistycznej wartość estetyczną”. Ten zaś polega na „odwróceniu sensu tragizmu heroicznego”, bowiem oznacza niemożność, bezsilność, rozczarowanie osiągniętymi rezultatami, pozbycie się złudzeń. W *Senniku polskim* postmodernista rozpoznaje też „pluralizm interferencyjny”, czyli rozliczne nawiązania do tradycji (Mickiewicz, Słowacki, Wyspiański i cała plejada autorów dwudziestowiecznych)¹³.

Zamyka ten pokoleniowy tryptyk *Donkichoteria*, czyli spowiedź polskiego inteligenta w rytmie dyskotekowym. Niestety, odbyła się ona w niewłaściwym czasie – „solidarnościowej” euforii. Tymczasem na scenie tożsamość bohatera została rozbita, świat przedstawiono na opak, pomieszano dyskursy, dominowało błędzenie, wątplenie i negacja. Postmodernistę taki obraz rzeczywistości powinien zadowolić, gdyż sztuka – jego zdaniem – może tylko wyrazić swoją bezsilność i niekompetencję wobec trapiących nas problemów. Mimo to na swój sposób uczestniczy w życiu, opowiada je, ale to już jest inna formuła mimesis: intertekstualna¹⁴.

Jeśli postmodernizm „oznacza kulturę pluralistyczną, wymieszaną, wielogłosową, popularną, łączącą różne poziomy i języki, wyczuloną na sztuczność, teatralność, grę konwencjami, chętnie posługującą się mistyfikacją, ironią i parodią”¹⁵, to *Donkichoteria* się w niej w zupełności mieści, a może nawet jest dla niej reprezentatywna.

Kiedy przed dwudziestoma laty podjąłem próbę odpowiedzi na pytanie: Co Teatr STU robi z literaturą?, nie przypuszczałem, że do tego problemu przyjdzie mi jeszcze raz powrócić, aby przyjrzeć się mu nie tylko ze znacznie dłuższego dystansu czasowego, lecz także z nowej, postmodernistycznej perspektywy. Na pierwszy rzut oka może się więc wydawać, iż tym samym przyłączyłem się do „polowania na postmodernistów”. Tymczasem przyświecał mi zamiar zgoła inny. Ponieważ w dyskusjach o postmodernizmie pewne konteksty są pomijane, postanowiłem upomnieć się o kontrkulturę i sztukę alternatywną, z którą ów modny dzisiaj izm wiele łączy. Przypomniane tutaj spektakle oraz praktyki twórcze Teatru STU z lat 70. są tego potwierdzeniem.

Counter-culture versus post-modernism. The example STU Theatre

Abstract

As indicated in its title, the article presents the relations between the counter-culture and post-modernism. The author's standpoint is that those links are not always perceived and

¹³ M. Dąbrowski, *Postmodernizm...*, op. cit., s. 38.

¹⁴ Ibidem, s. 73–74.

¹⁵ Ibidem, s. 42.

realised in the contemporary reflection on post-modernism. Both phenomena occurred more or less in the same time (the sixties), which enabled mutual influences and inspiration, especially in the area of artistic search.

The proof of that, according to the author, are the STU Theatre shows from the 1970-ties (*Spadanie*, *Sennik polski*, *Donkichoteria*), which after years can be read as manifestations of post-modernist aesthetics (*Spadanie*, *Sennik polski*), and even post-modernist outlook (*Donkichoteria*). Additional spice is the fact that the authors of the mentioned plays, which are considered to be the leading achievements of alternative/counter-culture theatre, only today are labelled predecessors of post-modernism, because in the 70-ties both they and the audience were not aware of it.

Adam Kulawik

Jak zrobiony jest *Weiser Dawidek* Pawła Huellego i co z tego wynika

Jakby prawdą było to, że powiedziane – wbrew rozsądkowi i trzeźwości umysłu – może stać się rzeczywistością.

Jeśli przeczytasz w książce, że jej autorowi objawił się Bóg w postaci słupa ognia i szumu skrzydeł, to przecież nie wiesz, czy tak było istotnie, czy też że tak się tylko zdawało autorowi. Pomijając, oczywiście [...] przypadek celowej mistyfikacji.

Paweł Huelle

Odpowiedzią na tytułowe pytanie będzie nie tylko formalistyczny opis powieści Huellego, jaki mam zamiar przedstawić, lecz także próba dotarcia do jej znaczeń. Mówię „próba”, bo tak naprawdę nie wiem, czy mi się mój zamiar powiedzie i czy ten utwór zawiera sensowne przesłanie. Nie umiem nawet powiedzieć, czy autor *Weisera Dawidka* takie przesłanie chciał sformułować, a więc – być może – pragnę doszukać się czegoś, czego w powieści nie ma i miało nie być. A jeśli miało być, to spróbuję sprawdzić, czy jest ono wyartykułowane w sposób czytelny i przekonujący. W dobie postmodernizmu takie wątpliwości nie są nie na miejscu. Nie mam natomiast wątpliwości co do tego, czy taką próbę warto podejmować, bo powieść jest bardzo porządnie napisana i mój artykuł spełni swoje zadanie zarówno wtedy, gdy dokopię się do przesłania utworu, jak i wtedy gdy wykażę, że go nie ma, i w świetle postmodernistycznej świadomości i praktyki – być nie może. Albo że ma być takie, jakiego na własną rękę potrafię się doszukać składając i korelując ze sobą materię i tworzywo utworu.

Świat przedstawiony powieści Pawła Huellego jest efektem narracji pierwszoosobowej. Narrator jest uczestnikiem opowiadanych zdarzeń, narracja dotyczy również jego samego, co znaczy, że wie o tych zdarzeniach tyle, na ile pozwala mu uczestnictwo w nich, a może jeszcze mniej, skoro pragnie potwierdzenia doznań i przeżyć przez innych. Podmiot literacki utworu nie opowiada historii, lecz ją spisuje

i często nam o tym przypomina. Nie pisze jednak – taką przyjął konwencję – aby zdać sprawę z tego, co przeżył, lecz po to, by móc przeżyte zrozumieć, a ponieważ nic na to nie wskazuje – a to też należy do konwencji – że cokolwiek z przeżytego zrozumiał, tedy – tak można wstępnie założyć – to właśnie chce nam opowiedzieć.

Mielibyśmy więc w tej powieści do czynienia z próbą wyartykułowania odczucia bezsensu i dramatycznego zdziwienia dziwnością istnienia poddanego przemijaniu. Zastosowany przez autora chwyt narracji pierwszoosobowej i wynikający z niego ograniczony horyzont poznania byłby w takim przypadku dobrze sfunkcjonalizowany.

Historia, anegdota opowiedziana jest jakby mimochodem przez narratora, który uparcie i starannie finguje autora zewnętrznego – Pawła Huellego, wskutek czego powieść nabiera tonu bardzo osobistego. Pierwszoosobowa narracja ma zwykle to do siebie, że bez względu na to, co zapowiada tytuł utworu – a w tym przypadku zapowiada, że bohaterem będzie Weiser Dawidek – przedmiotem opowieści i jej główną postacią czyni samego narratora. Warto zapamiętać to napięcie między podmiotem a przedmiotem opowiadania, bo w rozgardiaszu narracyjnym i przy uzasadnionych już na wstępie podejrzeniach o metamorfozach postaci może się ono okazać czynnikiem do pewnego stopnia pomocnym w naszym interpretacyjnym procederze.

Co się tyczy owego narracyjnego rozgardiaszu, który jest precyzyjnie przemysłanym i zastosowanym chwytem, to wynika on stąd, że narrator celowo zaniedbując przejrzystość segmentacji tekstu – powieść nie ma podziału na rozdziały, co jest już „uchybnieniem” autora wewnętrznego – relacjonuje zdarzenia naprzemiennie z trzech płaszczyzn czasowych: płaszczyzny akcji, za którą można uważać dochodzenie (śledztwo) w sprawie zaginięcia Dawidka i Elki Wiśniewskiej, prowadzone przez jakiegoś mundurowego, nauczyciela biologii M-skiego, na co dzień chyba sekretarza POP-u, oraz marionetkowego kierownika szkoły nazywanego dyrektorem; płaszczyzny przedakcji, czyli wakacyjnych przygód Pawła, Piotra i Szymka zafascynowanych Dawidkiem; wreszcie płaszczyzny poakcji, czyli dochodzenia samego dorosłego Pawła narratora, który za wszelką cenę chce nakłonić Szymka, Elkę i zmarłego Piotra, aby żyrowali prawdziwość pewnego wyczynu Dawidka.

Można te płaszczyzny kompozycyjne uporządkować również w inny sposób: za akcję uznać owe usiłowania Pawła narratora, za przedakcję szkolne śledztwo, przy okazji którego narrator przywołuje wakacyjną historię, którą przy takim ułożeniu płaszczyzn zdarzeniowych należałoby uznać za przed-przedakcję. Jakkolwiek zdecydujemy, jakkolwiek się to poukłada, efekt pozostanie taki sam: narrator nie przestrzega chronologii zaszczości, swobodnie przechodząc z jednej płaszczyzny zdarzeń na drugą i trzecią, wte i wewte, z czego może wynikać, że anegdota jest tu tak samo ważna jak samo opowiadanie, sama czynność narracji i jej jakość, czego pośrednio dowodziłoby nasycenie utworu, a zwłaszcza tej jego części, która relacjonuje dochodzenie narratora, metatekstem.

Ten nieporządek w chronologii zdarzeń pełni ważną funkcję: dynamika narracji wynikająca z przekraczania płaszczyzn zdarzeniowych ma po prostu zastąpić brak dynamiki akcji utworu, na którą składają się epizody nieudolnie prowadzonego

śledztwa. Równie epizodyczna jest przedakcja – od wyczynu Dawidka do wyczynu Dawidka – i jako taka wąta. To, co stanowi o nerwie każdej anegdoty, mianowicie przyczynowo-skutkowy układ zdarzeń, praktycznie tutaj nie istnieje. Zachodzi natomiast taki przyczynowo-skutkowy układ pomiędzy przedakcją i akcją oraz pomiędzy przedakcją i poakcją: śledztwo motywowane jest wcześniejszymi wakacyjnymi wydarzeniami, które kulminowały tajemniczym zniknięciem Dawidka i Elki; narrator, którego niezwykle uzdolnienia i dokonania Dawidka przyprawiają z perspektywy czasu o zwątpienie, stara się nakłonić przyjaciół do potwierdzenia tamtych niezwykłości, co w sposób oczywisty podważa w jakimś stopniu wiarygodność narratora.

Niezwykle ważny dla ewentualnej wymowy utworu – spróbujmy przyjąć takie założenie – może być dystans między czasem narracji (perspektywa dorosłego Pawła) a czasem zdarzeń, w których uczestniczył on jako jedenastoletni chłopiec. Może ów dystans czasowy sugerować, że chodzi o problem przemijania, stosunku teraźniejszości do przeszłości, przeżywanego do przeżytego, dorosłości do dzieciństwa.

Jak widać, rozpocząłem swój wywód od sformułowań ostrożnych, niepewności i nadużywania trybu przypuszczającego, ale grunt interpretacyjny w utworze Huellego jest niezwykle grząski, co bierze się stąd, iż trudny do określenia jest status ontologiczny świata przedstawionego, trudno uchwycić wszystkie kontaminacje kategorii, w jakich realizuje się literacka fikcja.

Jeśli przyjąć opozycję teraźniejszość – przeszłość za podstawową dla struktury utworu, to jest opozycję realizującą relację perspektywa narracyjna – świat przedstawiony, okaże się, że cała ta powieść budowana jest na generowanych przez tamą opozycjach: Paweł narrator – Paweł postać, teraźniejszość – przeszłość, fakt – domysł, mimetyczne – fantastyczne, realne – nierealne, możliwe – niemożliwe, rzeczywistość – nierzeczywistość, rzeczywistość – literackość, realistyczne – symboliczne, pewność – wątpliwość, tożsamość – nietożsamość, poważne – niepoważne, serio – gra, ewangeliczne – nieewangeliczne, boskie – szatańskie, płęć – płęć, życie – śmierć. To właśnie obecność tych opozycji i zonglowanie nimi sprawia, że interpretujący traci niekiedy grunt pod nogami, a sprzyja temu odczuciu precyzja i dokładność opisów zdarzeń przy jednoczesnym podważaniu wiarygodności relacji i samego narratora.

Akcja *Weisera Dawidka* rozgrywa się w Gdańsku, a ściślej we Wrzeszczu. Szczegóły topograficzne, realia urbanistyczne, relacje przestrzenne i komunikacyjne przedstawione zostały w kategoriach realizmu. Taki sam charakter mają partie o charakterze socjologicznym (środowisko rodzin robotników stoczniowych oraz ich proletariackie, zgrzebne bytowanie, przełomy polityczne lat 1956, 1970, stan wojenny). Z tymi realiami rymuje się dokładnie wspomniane wcześniej fingowanie przez narratora Pawła kompetencji i statusu autora zewnętrznego – Pawła Huellego. I w taki realistycznie przedstawiony świat wprowadzony zostaje Weiser Dawidek. Kolega, rówieśnik Pawła, Szymka i Piotra, do pamiętnego święta Bożego Ciała ich sąsiad, do świata powieści dostaje się w najosobliwszy sposób: wyłonił się z kadzidlanego dymu przy kolejnym ołtarzu procesyjnym w chwili, gdy lud śpiewał „Witaj, Jezu,

synu Maryji". I od tego momentu zaczynają się z jednej strony rozliczne zbieżności Weisera z główną postacią przekazów ewangelicznych, z drugiej zaś – sprzeczne z nią i jej charakterem dokonania naszego bohatera.

Dawidek ma moc czynienia rzeczy niezwykłych: spowodował upały i klęskę ekologiczną w Zatoce Gdańskiej, poskromił panterę w ZOO, a w cyrku „Arena” (jeszcze jedno rzetelne zakotwiczenie akcji powieściowej w realiach PRL-u) sprawił, że inna pantera wyłamała się i zaatakowała asystentkę tresera. Dawidek niczym Pele poprowadził chłopców do zwycięstwa w wysoko przegrywanym meczu z „wojskowymi”, po mistrzowsku opanował sztukę celnego strzelania i technikę fajerwerków, potrafił aranżować stosunki seksualne Elki Wiśniewskiej z IŁ-em 14, zapewne z radzieckiego Aeroflotu, wykazał się rzetelną znajomością szczegółów historycznych: wie, choć urodził się w Brodach w roku 1945, jak przebiegał szturm Niemców na pocztę polską na początku wojny, wie, gdzie mieszkał Schopenhauer. Do pełnej satysfakcji brakuje nam tylko prorocтва, gdzie na tej samej ulicy Polanki stanie kiedyś okazałe domostwo niejakiego Wałęsy. Posiadał wreszcie zdolność lewitacji, o czym beznadziejnie marzył Mefres, no i na koniec potrafił zniknąć w tunelu. Zniknąć na zawsze. Rzekomo.

Idę o zakład, że przedstawiona scena lewitacji Dawidka jest odpowiednikiem sceny opowiedzianej przez trzech ewangelistów: Mateusza, Marka i Łukasza, mianowicie przemienienia Pańskiego „na górze wysokiej osobno”. Ewangelisci nie mówią co prawda o lewitacji Jezusa, ale uniesionego ponad towarzyszących mu Mojżesza i Eliasza przedstawia powszechnie stosowna ikonografia. Głowski z obłoku: „Ten jest syn mój miły, w którymem sobie dobrze upodobał, jego słuchajcie” (Mat. 17:5), odpowiadałby głos wydobywający się z Dawidka, mówiący w jakimś obcym języku – może więc po aramejsku? Przemienienie Dawidka ma miejsce nie na „górze wysokiej osobno”, lecz w lochu pod cegielnią; oblicze jego nie „rozjaśniało jako słońce”, bo wszystko odbyło się przy świeczce, niemniej Dawidek, kiedy z chłopcami i Elką wracał do domu, nakazał im, aby nikomu o tym, co widzieli, nie mówili ani słowa. Podobnie Jezus według Mateusza: „A gdy zstępowali z góry, przykazał im Jezus mówiąc: «Nikomui nie powiadajcie widzenia, aż syn człowieczy zmartwychwstanie»” (Mat. 17: 9).

Na zamierzone spokrewnienie Dawidka z synem cieśli z Nazaretu wskazują również wyraźnie apostołskie imiona chłopców, których skupił Dawidek wokół siebie: Paweł, Piotr i Szymek, i w dalszym nieco planie – Jan. Chłopcy podążają za Dawidkiem z jego inicjatywy, ale w stosunku do zaszczości ewangelicznych znad rybnego jeziora Genezaret Huelle przedstawia znów sytuację w negatywie. Dawidek odcina chłopcom drogę do morza i organizuje im w ten sposób wakacje na cmentarzu brętowskim i wokół niego. Wszystko to wygląda na zabiegi kreujące Dawidka na jakiegoś bóstwo chthoniczne.

Że taki Dawidek istniał, narrator zaświadcza bliźną na nodze po celowym postrzale Dawidka.

Niezwykłość, nienaturalność i tajemniczość Dawidka poświadczają na swój sposób dokumenty urzędowe, z których wiadomo, gdzie i kiedy się urodził, że jego opiekunem jest dziadek Abraham Weiser, tylko że ten dziadek nie potrafił podać imion rodziców wnuka, z czego wynika, że Dawidek to niekoniecznie Dawidek, a Abraham może nie być Abrahamem. Zresztą tożsamość Dawidka z Dawidkiem podają w wątpliwość liczne inne fakty powieściowe. Można bowiem z dużym prawdopodobieństwem, niemal z pewnością przyjąć, że potrafił dokonywać rzeczy, przy których lewitowanie jest faktem niegodnym uwagi. Otóż Dawidek potrafi przemienić się w Żółtoskrzydłego! Żółtoskrzydły, o którym sędzi się w powieści, że uciekł z nieodległego szpitala dla czubków, nie pojawia się nigdy w obecności Dawidka, zaś – i to jest wyraźna sugestia – gdyby Żółtoskrzydły nie był Dawidkiem – a jak niby miałby lewitować nie mając skrzydeł – jego wątek mocno w strukturze powieści rozbudowany nie miałby żadnego związku z akcją–fabułą utworu. To narrator–bohater powieści nie utożsamia Dawidka z Żółtoskrzydłym, ale czytelnik kojarzyć ich powinien. Ale i Żółtoskrzydły jako taki nie jest postacią spójną i homogeniczną. Raz przybiera postać proroka i peroruje w stylu Jana Chrzyciela i Izajasza, co nie przeszkadza mu użyć siły w stosunku do chcących go obezwładnić milicjantów i stawić czoła niesympatycznym działkowcom, innym razem staje się bełkotliwym niemową, którego pierwowzór z innej zupełnie racji widzę w owej ewangelicznej postaci, człowieku z krainy Gerazeńczyków, „który mieszkał w grobiech, a nie mógł go już nikt łańcuchami związać” (Marek, 5: 2, 3), z którego Jezus wypędził legion czartów. Te, jak dalej relacjonuje Marek, przeniosły się we świnie, które w ten sposób opętane, skoczyły w przepaść morską. Nie mam wątpliwości, że po tym cudownym incydencie owo morze musiało upodobnić się do zupy rybnej w Zatoce Gdańskiej.

Schmeiser – nazwa jakoś dziwnie współbrzmiąca z Weiser – wyprodukowany w roku 1942 i powermachtowski hełm, które Weiser uprzednio dał chłopcom, przechodzą z powrotem do niego jako Żółtoskrzydłego. Z tym chwytem identyfikującym jeszcze się w powieści Huellego spotkamy.

Ale to nie koniec metamorfoz Dawidka, bowiem inna poszlaka powieściowa pozwala go utożsamiać z pochowanym grubo przed wojną na brętowskim cmentarzu równolatkiem Horstem Mellerem. Na jego grobie Dawidek odczytuje Pawłowi niemiecką inskrypcję, chytrze kwestionując dostrzeżone przez Pawła daty, wskutek czego zmienia wiek nieboszczyka. Odczytawszy bezbłędnie szwabachę i zauważywszy rym w inskrypcji twierdzi, że nie zna niemieckiego. A na płycie nagrobnej zdomowił się zaskroniec. Zaskroniec jest węzem, nie jakąś tam kobrą, ale jednak węzem, zaś pod hasłem „wąż” czytamy u Kopalińskiego co następuje: „Był symbolem wielu pojęć, choć były one na ogół pokrewne sobie. Jako symbol falliczny związany był z boginią Ziemi w obrzędach płodności. Związek z drzewem, żeńskim symbolem dorocznej odnowy roślinności, widoczny jest w obrzędach ku czci bogini Ishtar i w opowieści biblijnej o wężu z Raju, drzewie wiadomości, Ewie i Adamie. Symbolizuje też złego ducha (Szatana) i chytryść [...]. Bywa też wcieleniem mądrości”.

Od siebie dodajmy, że Weiser znaczy „mędrzec”. No właśnie, wszystko, co zawiera symbolika węża, jakoś dziwnie miesza się w postaci Dawidka.

Jeśli do tych Dawidkowych metamorfoz dodać, że odnaleziona w rozlewisku Strzyży Elka, odzyskując przytomność mówi, że nazywa się Weiser, to niekoniecznie musimy to traktować jako mówienie w malignie. Ale i na tym nie koniec! Elka wyjechała do Niemiec, osiedliła się w Mannheim i tam wyszła za mąż za jakiegoś Niemca imieniem Horst, które – jak pamiętamy – było imieniem Mellera z brętowskiego cmentarza, a tamtego Mellera, do czego skłaniają nas okoliczności fabularne, gotowi byliśmy traktować jako jedno z wcieleń Dawidka. Elka przyjmując Pawła pod nieobecność męża–Horsta (to taka sama nieobecność jak Dawidka przy Żółtoskrzydłym!), ubiera go na noc w piżamę Horsta i łądaczy się z nim. I tu mogłoby się zamknąć koło Dawidkowych metamorfoz. Paweł wchodzi w piżamę, skórę i funkcje Horsta–Dawidka: czy zatem Paweł to nie Dawidek? Huelle prowadzi nas do konstatacji tej ostatniej metamorfozy Dawidka bardzo precyzyjnie. Elka aranżuje sceny miłosne w taki sposób, żeby Paweł – i my również – nie miał wątpliwości, że dla niej to, co nastąpi, będzie dokładnie tym samym, co przeżywała w krzewach żarnowca na początku pasa startowego lotniska za sprawą IŁ-a 14 – ale z Weiserem. Wtedy trzymając się za ręce byli nie Weiserem i Elką, ale chyba Weiseroelką.

Paweł zbiegając po schodach do salonu spada na Elkę – ma tego pełną świadomość – niczym (jako?) tamten IŁ14, a Elka w trakcie zbliżenia szepce mu do ucha nie jego imię, co mogłoby być przykre dla każdego mężczyzny, ale nie dla Pawła, bo skoro jest Horstem, to jest i Mellerem, a skoro Mellerem, to i Weiserem, i Żółtoskrzydłym zapewne w obu jego wcieleniach, i – dlaczego nie – IŁ-em 14.

Swoją tożsamość i pojedynczość własnej osoby on sam jako narrator powieści podważa również, gdy ujawnia mimochodem, że w tamte wakacje nazywał się Heller – tak zwraca się do niego któraś z przesłuchujących go osób. A czy Heller to nie prawie tak samo jak Meller? Istne *qui pro quo*! Wszystko to najwyraźniej zmierza do zakwestionowania *principium individuationis*, więc niby dlaczego Paweł miałby odczuć zachowanie Elki jako *faux pas*?

No dobrze, ale jak należy traktować i rozumieć narratora, który kwestionuje *principium individuationis* i co chwilę przeistacza się w kogoś innego? To jest oczywiście literacka gra, tyle że relacje między Pawłem–postacią a Pawłem–narratorem układają się najzupełniej schizofrenicznie. Pierwszy precyzyjnie prowadzi czytelnika do stwierdzenia tożsamości Mellera, Weisera, Hellera, a drugi za wszelką cenę chce pozostać postacią osobną, której pojedynczość i tożsamość zapewniają czynności narracyjne, postacią wobec całej reszty postaci odrębną, która usiłuje dowiedzieć się od tamtych, czy to, że kiedyś widział na własne oczy lewitację Dawidka było prawdą. No i dlaczego akurat tylko na tej lewitacji mu tak zależy, nie wiadomo. On, który siada na grobie Piotra i daje mu do przeczytania wciskając pod płytę nagrobka maszynopis powieści, rozmawia z nim i sprzecza się o nieistotne szczegóły, wątpi w zdolność własnego postrzegania. Że jest to perskie oko puszczane do czytelnika, nie ulega wątpliwości, ale pytanie, symbolem czego jest ta lewita-

cja, IŁ-14 pozostaje otwarte, albo raczej zostawione naszym domysłem i pamięci okresu pokwitania.

Podstawowy chwyt utworu, który śmiało możemy uznać za pomysł na *Weisera Dawidka*, polega na tym, że narrator pierwszoosobowy, upierający się przy tym, że jest autorem zewnętrznym, czyli Pawłem Huelle, prowadzi narrację w taki sposób, tak buduje świat przedstawiony, tak kształtuje postacie, żeby czytelnik wiedział więcej niż wie rzekomo on sam. Na tym buduje swój akt komunikacji literackiej. Jest to paradoksalne i ładne, ale wypada ustalić, co wynika z tego chwytu tak dobrze współgrającego z możliwą wielopostaciowością pojedynczej osoby, bo przecież chwyt stosuje się nie dla chwytów, lecz dla semantyki.

Też i przesłanie *Weisera Dawidka* sformułowałbym tak: jesteśmy bytami przypadkowymi, a więc każdy z nas mógłby być – jest – kim innym, żyć jak żyje teraz, ale i w jakiś sposób przedtem, a więc jednocześnie jako Meller i Heller. To jest teza o charakterze ontologicznym. Teza o charakterze epistemologicznym wynika bezpośrednio z ontologicznej i chcę ją zaproponować w następującej formule: jako byt przypadkowy i słabo odróżnialny od innych bytów jesteśmy niepoznawalni. Niepoznawalni również dlatego, że poddani czasowi.

W ostatnim akapicie powieści, w którym występuje znamienna i znacząca zmiana czasu przeszłego na przyszły, co może oznaczać, że narrator oddaje oficjalnie głos autorowi – a to byłaby kolejna metamorfoza – który do siebie adresuje sekwencje rozkazników: to Paweł Huelle wejdzie do rzeczki Strzyży, która w tym momencie stanie się rzeką Heraklita. I choć Strzyża niby ta sama, on sam z całą pewnością nie jest Pawłem z 1957 roku. Jego dramatyczne nawoływanie Dawidka i rozpaczliwe szukanie go jest wyrazem niezgody na przemijanie i niepoznawalność, a opowiedziane wcześniej metamorfozy Dawidka znaczą w tym miejscu tyle, że Paweł nawołuje samego siebie sprzed lat. Zaludnił uprzednio świat przedstawiony wielością postaci po to, żeby na koniec samotność jawiła się nam w dramatycznym spotęgowaniu.

No cóż, jak dotąd sporo rzeczy pięknie mi się poukładało w tym interpretacyjnym opisie, problem jednak w tym, że powieść *Weiser Dawidek* zawiera sporo materiału, którego nie umiem jednoznacznie skorelować z przedstawionymi wyżej formułami interpretacyjnymi.

Powstają niepokojące luzy interpretacyjne. Nie wiem zatem, czy moje kompetencje wystarczają do zmierzenia się z dokonaniem Huellego albo czy Paweł Huelle dał nam do rąk powieść do końca dopracowaną, choć znakomicie opowiedzianą. Bo tak, konstrukcja składająca się z trzech planów zdarzeniowych doskonale ożywia narrację, natomiast niejasna jest dla mnie logika tej anegdoty. Dlaczego na przykład trójka bohaterów nie chce powiedzieć temu nieciekawemu sanhedrynowi prawdy, która w niczym nie zmieniałaby przebiegu i wyniku nieudolnie prowadzonego śledztwa, mogłaby natomiast zaoszczędzić przesłuchiwanym „ciągnięcia słonia” i „skubania gęsi”, w czym tak celował M-ski? Nie umiem wytłumaczyć celowości intertekstualnych odwołań do ewangelii i to ze znakami ujemnymi, awansującymi

Dawidka do rangi kogoś w rodzaju małego Antychrysta. Wiem, jak znakomite literacko są rozmowy Pawła z Piotrem na grobie tego drugiego, sędzę natomiast, że ta możliwość komunikowania się przyjaciół poprzez przepaść śmierci rozbraja deklarowaną rozpacz Pawła po przypadkowej i jako takiej bezsensownej śmierci Piotra. Po co buntować się przeciwko wyrokowi boskim klęcząc u konfesjonału zgorzonego księdza Dudaka, skoro można pójść na brętowski cmentarz, przekonywać przyjaciela, że sieć elektryczna kolejki miała dziewięćset, a nie osiemset voltów? Dlaczego Paweł–narrator sugeruje, że śmierć Abrahama Weisera, osiedlenie się Szymka na drugim końcu Polski są sprawkami Dawidka? A może Abraham Weiser to jeszcze jedno wcielenie Dawidka, bo jego zniknięcie i śmierć dziadka Abrahama dokonały się w tym samym czasie, a może i w tym samym momencie. Bo dlaczego przesiedlił Elkę do Mannheim domyśliły się, skoro zdołaliśmy dostrzec tożsamość Dawidka, Pawła i Mellera, tylko że ta Elka to też po trosze Dawidek. Chyba żywioł opowiadania, uroki konfabulacji, chęć narracyjnych popisów zdominowały potrzebę dyscypliny, jakiej wymaga powieściowa – nawet w konwencji realizmu magicznego utrzymana – konstrukcja.

Na koniec jeszcze dwie uwagi. Ironia romantyczna, owo „samobójstwo” literatury, polegała na tym, że narrator w sposób demonstracyjny fingował świat przedstawiony, dokumentując tym sposobem swoją dominację w komunikacji literackiej. Huelle idzie krok dalej: finguje rzeczywistość i oświadcza raz po raz, że ma wątpliwości co do statusu ontologicznego fingowanego świata. Chwył ten wydaje się bardzo czytelny – kryje się bowiem za nim pytanie: Czy prawdą jest, że byliśmy kiedyś dziećmi? Jeśli odpowiemy na to pytanie twierdząco, to może pojawić się wyrzut: dlaczego dzieciństwa nas pozbawiono! I taki wyrzut Huelle w kodzie, jakiego od zawsze literatura używa, postanowił wyartykułować. A jeśli mamy co do tego wątpliwość, a jak się wydaje takie wątpliwości Huellego dręczą, to trzeba się zastanowić, co mnie z tamtym smarkaczem sprzed ćwierć wieku łączy. Są tacy, którzy ten problem przeżywają w sposób dramatyczny, ale tylko niektórzy – Huelle z pewnością do nich należy – umieją z tego zrobić porządną literaturę.

Druga uwaga dotyczy wyraźnej w *Weiserze Dawidku* fascynacji Huellego *Blażanym bębenkiem* Güntera Grassa, którego bohater postanowił nie dorosnąć. Huellemu, też rodowitemu gdańszczaninowi, nie przyszło to do głowy, kiedy był mały, a kiedy dorósł, nie potrafił się z tym pogodzić. Taki wniosek wypływa z usiłowań utożsamiania autora z bohaterem powieści. Jako czytelnik chcę wierzyć, że chodzi tu tylko o pomysł na powieść, a nie stan, w jakim permanentnie miałyby znajdować się autor *Weisera Dawidka*.

How *Weiser Dawidek* by Paweł Huelle is made and what comes out of it

Abstract

An attempt to describe the structure of the work made by the author of an interpretative study of Huelle's novel leads to the answer to a bothering question of who *Weiser Dawidek* is.

First person narrative limits the narrator's knowledge about the presented world in its own specific way, however the plot is constructed in such a way by the narrator that the reader is better acquainted with it than the narrator. The game with the reader is on the one hand based on suggestions and undertones, and on the other, on the suspicions that both the protagonist and the narrator and other characters are deprived of *principium individuationis*. *Dawidek* undergoes constant metamorphoses so it becomes vague to which degree he is still himself and to which he becomes other characters. You can even read a suggestion that he is the narrator and all other characters that form a group of friends in the story. Thus in the reader's perception, all these individualised characters may become one. On the basis of such a conclusion the author of the study formulates two hypotheses, namely an ontological one that we are accidental beings and every one among us could be somebody else; and epistemological one that as accidental beings we are hardly distinguishable from one another, and that is why we are unrecognisable, which is also influenced by the fact that we are subject to time that means transience.

Marta Włodarczyk

Proza kobieca

lat dziewięćdziesiątych

w świetle krytyki feministycznej

W latach dziewięćdziesiątych XX wieku można było zaobserwować ciekawe zjawisko socjologiczne i literackie, jakim był debiut wielu utalentowanych pisarek. Julian Kornhauser nazywa ten fenomen „małą rewolucją”¹. Krytyk upatruje przyczyn tego literackiego, „kobiecego boomu” przede wszystkim w nowej sytuacji społecznej po roku 1989.

Wraz z upadkiem, jak się wydawało, jedynie słusznego ustroju, runęły ostatnie, tabuiczne zakazy dotyczące najbardziej intymnych sfer życia społecznego, w tym także, przez tyle lat skutecznie chronionej pozycji kobiety jako orędowniczki wychowania w cnocie ideologicznej. Gretkowska, Filipiak, Tokarczuk wraz z całą plejadą swoich rówieśniczek odrzuciły z obrzydzeniem tamten model bycia kobietą obowiązujący w zniewolonym – ich zdaniem – katolicką tradycją społeczeństwie i nie hamowane cenzuralnymi względami wypłynęły na szerokie wody liberalnej tolerancji².

Kornhauser wymienia cechy charakterystyczne pisarstwa tych autorek:

Co uderza w tej prozie? Przede wszystkim buntownicza postawa, agresywność, nieliczenie się z tradycją. Ale także silna ironia, pozwalająca odrzucać mityczne zachowanie i męski punkt widzenia, dominujący w literaturze³.

Rzeczywiście, pisarki odważnie i prowokacyjnie podejmowały tematy, które do tej pory należały do sfery kulturowego tabu: wstydlive aspekty cielesności kobiet, jak np. miesiączka, cała gama zachowań i doznań seksualnych, a także psychicznych i duchowych. Opisując świat przez pryzmat kobiecej wrażliwości oraz cierpienia, na jakie skazuje kobietę natura i kultura, pragnęły przezwyciężenia niskiego statusu

¹ J. Kornhauser, *Postscriptum. Notatnik krytyczny*, Kraków 1999, s. 117–120.

² Ibidem, s. 117.

³ Ibidem, s. 106–107.

kobiecości w kulturze. Uznały kobiece doświadczenie cielesności i dualizm natury ludzkiej za najciekawszy temat literacki, stąd obecność w ich prozie swoistego przemieszania biologizmu z metafizyką, naturalizmu z liryzmem. Domagały się dostrzeżenia niezwykłości kobiecego universum i zaakceptowania go jako równorzędnego wobec świata mężczyzn. Tak przynajmniej ich utwory odczytują polskie feministki, które podkreślają, że w prozie lat dziewięćdziesiątych doszło do świadomego ataku pisarek na negatywne stereotypy kobiet i kobiecości, co wywołało, utrzymane często w atmosferze skandalu, ożywione dyskusje literackie.

Inga Iwasiów zauważa różnorodność podejmowanych przez kobiety-autorki tematów i strategii pisarskich, ale jednocześnie podkreśla, że wszystkie czytane są nieuchronnie „jako kobiety”. Pisze:

Najbardziej znane utwory Manueli Gretkowskiej i Izabeli Filipiak opisują doświadczenie pobytu w obcej kulturze, które nie jest doświadczeniem utraty ojczyzny, ale wyborem biograficznym i egzystencjalnym. Pojawiająca się w nich obyczajowa prowokacja odebrana została przez krytykę jako część rynkowej strategii, bywała też deprecjonowana – choćby przez stosowanie terminu „literatura menstruacyjna” lub przywołanie słynnej „podwójnej łechtaczki” i „stereofonicznego orgazmu” z prozy Gretkowskiej. Ciało w utworach Filipiak, mitologia kobieca u Olgi Tokarczuk, językowa lapidarność Nataszy Goerke, opis nieświadomości w powieściach Małgorzaty Saramonowicz, poetyckość prozy Magdaleny Tulli, seksualność u Zyty Rudzkiej, macierzyństwo w konfesyjnym tekście Anny Nasiłowskiej, sentymentalizm Hanny Kowalewskiej, mitografizm i psychoanaliza u Anny Boleckiej, postmodernizm Ewy Kuryluk, etyczny namysł nad historią Hanny Krall.

Iwasiów podkreśla, że „w literaturze polskiej do rzadkości należą wątki konfrontacyjne, szczególne manifestacje niechęci do męskiej kultury, zdecydowana krytyka patriarchy”⁴. Autorka artykułu nazywa polską prozę „łagodnie feminizującą”, która, tak jak w przypadku utworów Olgi Tokarczuk, wprowadza do głównego nurtu kultury kobiecy punkt widzenia, mitologię, historię, biografię kobiety.

Natomiast *Absolutną amnezję* Izabeli Filipiak traktuje Iwasiów jako utwór manifestacyjnie konfrontacyjny wobec „męskiego tekstu”. Badaczka twierdzi, że Filipiak uzyskała taki efekt przede wszystkim poprzez wprowadzenie dziewczęcej wersji historii inicjacyjnej i opisanie zakazanego do tego pory wątku miłości między kobietami. Wynika z tego po pierwsze, że Filipiak stworzyła „tekst kobiecy”, czyli taki, który przeciwstawia się „tekstowi męskiemu”, po drugie, że inne wymienione przez Iwasiów autorki nie napisały „kobiecych tekstów”. Szkoda, że krytyk w ogóle tej myśli nie rozwija, jednocześnie sytuując wszystkie autorki w feministycznym nurcie literatury. Nasuwa się pytanie, jaka jest różnica między „kobiecy” i „męskim” tekstem.

Aneta Górnicka-Boratyńska w interesującym szkicu o międzywojennej powieści popularnej proponuje ciekawą definicję tekstu kobiecego:

⁴ I. Iwasiów. *Być kobietą. O literaturze feministycznej w Polsce*. 2–3 IX 2000. Plus–Minus, Frankfurt 2000. Literatura polska XX w., D3.

To, co w moim przekonaniu świadczy bowiem o kobiecości tekstu, to nie płeć autora, ale płeć tego, poprzez którego oglądamy świat przedstawiony. Aby więc dany tekst był tekstem kobiecym, osoba ta musi ujawnić swoją przynależność płciową, a fakt ten w sposób oczywisty pociągnie za sobą artykulację specyficznego doświadczenia kobiety [...]. Gdy narratorem jest kobieta, próbuje ona dookreślić, opisać, a czasem po prostu nazwać doświadczenia, z racji płci biologicznej i kulturowej, przynależne kobiecie. Próbuje zmniejszyć sferę milczenia, przekroczyć, choć trochę, liczne tabu dotyczące żeńskości⁵.

Boratyńska przypomina opinię Simone de Beauvoir o samoświadomości kobiet. Autorka *Drugiej płci* uważała, że kobieta postrzega siebie i opisuje poprzez obcą, męską świadomość, natomiast Boratyńska dodaje, że jest to fakt kulturowy, który powoduje „szczególne pęknięcie tożsamości” u kobiet.

Dochodzimy w tym momencie do kluczowego dla feminizmu problemu płci, który wprowadza rozróżnienie na płeć biologiczną (sex, aspekt anatomiczny) i płeć kulturową (rodzaj, gender) i który zakłada, że obowiązujący w danym czasie wzór kobiecości i męskości jest wytworem społeczeństwa i kultury. Bycie więc kobietą lub mężczyzną uzależnione jest od obowiązującego wzorca kulturowego, nie jest zaś determinowane biologicznie. Ponieważ zagadnienie równości, czy też raczej nierówności płci stoi w centrum zainteresowań feministek, poszczególne ich odłamy, przedstawicielki czy ugrupowania mniej lub bardziej stanowczo atakują wszelkie przejawy dyskryminowania kobiet. Wychodząc z założenia, że współczesne społeczeństwo, wyrosłe na tradycji patriarchalnej, nadal we wszystkich dziedzinach życia społecznego, w tym także w kulturze, represjonuje kobietę, feministki próbują wypracować sobie narzędzia do walki z tą nierównością. Przy tej okazji nie obywa się bez wpadek, potknięć, a nawet śmieszności.

We wstępie do drukowanego na łamach „Odry” fragmentu *Listu z Mount Desert* autorka – Marzena Broda – pisze:

Skoro zaczyna się mówić i pisać o feminizmie, nie można dopuścić do krzyku rozhisteryzowanych i intelektualnych działaczek, które i w Polsce, i na Zachodzie uciekają od kultury i sztuki, sprowadzając problemy do pomniejszenia roli kobiety w świecie. [...] Taki feminizm stawia kobietę obok małpy, nie lubi mężczyzn i wprowadza bezsensowne podziały oparte o seksualność, poza tym jest homofoniczny. Ten feminizm jest sfrustrowany i pełen kompleksów. Kobiety muszą mieć i mają swoje podstawy intelektualne, bo bez pisania prozy, wierszy, bez refleksji krytycznej nie mają szansy zaistnieć⁶.

Krystyna Czerni w artykule *Wojna płci* pisze:

płeć pozostaje naszym przekleństwem. Jest ograniczeniem, więzieniem, czymś, co należy przezwyciężyć, powściągnąć, nad czym trzeba zapanować. Rozprawiamy o płci mózgu i płci Pana Boga, płciowość staje się we współczesnej kulturze rodzajem obsesji, świadectwem kompleksów i frustracji. Tymczasem jedynym rozsądnym podejściem do własnej seksualności jest jej akceptacja i twórcze wykorzystanie. To oznacza samookreślenie

⁵ A. Górnicka-Boratyńska, *Międzywojenna kobieca powieść popularna*, „Kresy” 1/1996, nr 25, s. 48–65.

⁶ M. Broda, *Wstęp do „Listu z Mount Desert”*, „Odra” 1994, nr 3, s. 58.

się nie poprzez negację i agresję wobec tego, co inne, lecz poprzez akceptację faktu, że istnieje doświadczenie dostępne tylko jednej płci – i ten „ekskluzywizm” można i należy twórczo wykorzystać⁷.

Płciowość i odgrywanie przypisanych płci ról jest więc swoistego rodzaju maską, ale także więzieniem, do którego dobrowolnie i nieświadomie wkracza się, kiedy nie chce się „wypaść z roli” odgrywania kobiety. Helena Zaworska w recenzji *Namiętnika* Gretkowskiej tak opisuje bohaterki tych opowiadań:

W książce Gretkowskiej kobiety żyją w świecie gadżetów, reklam, wolnego rynku i wolnej miłości, nie mając pojęcia, czym jest namiętność. Nie są przez to nieszczęśliwe, ich wyobraźnia nie wykracza poza stereotypowy model życia i uczucia. Stosy kosmetyków i ciuchów przemieniają je w barwne motylki. Kiedy zatęsknią do czegoś innego, zainteresują się wróżbami, jasnowidzami, kartami, metafizyką i magią za pięć franków masowo sprzedawaną w kioskach i u bukinistów. Wystarczy im takie otarcie się o infantylną tajemniczość. Najbardziej ambitne wznoszą się o kilka stopni wyżej i na paryskich uczelniach balamucą się intelektualnie bardziej wyrafinowaną mistyką. [...] Zatem tylko krok dzieli owe przebojowe, piękne, zdobywcze kobiety od szaleństwa? W pędzie do wszelakich sukcesów potykają się o pustkę. Bohaterka (pierwszego opowiadania, chora na anoreksję) zakochuje się w sobie samej i dąży do doskonałości swej urody jako jedynej wartości życia. Gretkowska pokazuje ten proces z ironicznym dystansem, ale i ze współczuciem⁸.

Jak się wydaje, bycie kobietą we współczesnym świecie prowadzi ją bardzo często do uprzedmiotowienia (wartością jest bycie atrakcyjną maskotką i samicą) lub do odgrywania narzuconej (przez siebie samą, innych ludzi) roli, odebrania autentyczności, szczerości, zniewolenia. Od początku feminizm bardzo ostro atakował społeczeństwo patriarchalne za to, że odbiera kobiecie możliwość bycia twórczym podmiotem własnej egzystencji i dopominał się o danie kobietom takiej szansy.

Helene Cixous postuluje w *Śmiechu meduzy* – manifestie feministycznym, żeby kobieta wreszcie siebie napisała. Polska krytyka feministyczna, bez względu na różnice ideologiczne, zgodnie podkreśla istnienie takiej tendencji u wszystkich pisarek debiutujących w latach dziewięćdziesiątych, gdyż próbują one oswoić wszystkie obszary zawłaszczane przez mężczyzn, w tym także język.

Olga Tokarczuk pisze:

Mysłałam o słowach, które są niesprawiedliwe pewnie dlatego, że wyrastają z nierówno i niechlujnie podzielonego świata. Co jest żeńskim odpowiednikiem słowa „męstwo”?

⁷ K. Czerni, *Wojna płci*, <http://www.geocities.com/femina>.

Rosi Braidotti w artykule pt. *Podmiot w feminizmie* („Kwartalnik Pedagogiczny” 1995, nr 1–2, s. 17) pisze tak: „Podmiot nie jest istotą abstrakcyjną, ale raczej ucieleśnioną. Ciało nie jest rzeczą naturalną, przeciwnie, jest kulturowo zakodowaną i poddaną socjalizacji całością; dalekie od bycia pojęciem esencjalnym, jest miejscem zetknięcia tego, co biologiczne, społeczne i lingwistyczne, czyli dotyczące języka jako systemu symbolicznego kultury”.

⁸ H. Zaworska, *Olga i Manuela. Kobiety w awangardzie*, „Wprost” 21 lutego 1999, nr 7, s. 110–111.

„Żeństwo”? Jak nazwać w kobiecie tę cnotę, żeby nie przekreślić jej płci? Nie istnieje żeński odpowiednik słów „starzec” czy „mędrzec”. Stara kobieta to staruszka lub starucha, jakby w starzeniu się kobiet nie było żadnej dostojności, żadnego patosu, jakby stara kobieta nie mogła być mądra. Co najwyżej można o niej powiedzieć „wiedźma” i zaznaczyć, że pochodzi od „wiedzieć”. Ale i tak będzie to obraz złośliwej staruchy o obwisłych piersiach i brzuchu niezdolnym do rodzenia, istoty szalonej ze złości do świata, choć potężnej. Stary mężczyzna może być mądrym i dostojnym starcem, mędrce. Żeby powiedzieć coś podobnego o kobiecie, trzeba kluczyć, omawiać, opisywać – stara, mądra kobieta. A i tak brzmi to na tyle podniośle, że staje się podejrzane. Ale najbardziej niepokoi mnie słowo „usynowić”, bo nie istnieje „ucórczenie”. Bóg usynowił człowieka⁹.

Pisarki, co podkreśla krytyka feministyczna, nie tylko więc wprowadzają do literatury nowe, często stabuizowane tematy, ale także z wielką nieufnością podchodzą do języka, jako narzędzia służącego do opisu świata i ludzkich doświadczeń. Kinga Dunin, której *Tao gospodyni domowej* uważane jest za pierwszą polską książkę feministyczną, w *Karocy z dyni* zastanawia się nad figurą wykluczenia, jako charakterystyczną dla naszych czasów. Wykluczenie uważa autorka *Tabu* za efekt ustanowienia jakiegoś ładu, czy to w porządku społecznym, politycznym czy kulturowym, a jego konsekwencją jest zamknięcie się na Innego. Jedynie wyeliminowanie wykluczenia prowadzić może do stworzenia wolnej kultury, komunikacji i polifoniczności, a według Dunin: „Tylko cała polifoniczna narracja może nas zbawić”¹⁰.

Pozostawiając na boku kwestię słuszności wszystkich proponowanych przez autorkę *Karocy z dyni* tez, skupmy się tylko na problemie wykluczenia. Dla myśli feministycznej jest to kluczowe pojęcie. Wykluczenie jest skazaniem na nieistnienie lub istnienie na prawach Innego, gorszego, grzesznego, złego.

Izabela Filipiak, nazywając się „honorową polską lesbijką”, domaga się prawa do tworzenia w naszym języku słów, które pozwalałyby opisywać jej intymne doświadczenie erotyczne.

Od kilku lat żyjemy razem, ja i ta kobieta, budzimy się razem, jemy razem, kochamy się, podróżujemy. W świecie, w którym demokracja okazuje się konsumpcjonizmem, a telewizor jest lustrem, w którym się odbija tożsamość odbiorcy, nie słyszymy o sobie, chyba że same o sobie opowiemy, decydując się zostać ciekawostką. Najważniejsze debaty nie ujmują nas. Nie ma nas także w książkach, o których wszyscy rozmawiają. Nie czytamy o sobie w gazetach. Naszych spraw nie oglądamy w telewizji. Nasze życie obywa się bez lustra. Także w języku. Wiele z tego, co czuję i przeżywam, dzieje się obok języka. [...] Używam języka, podobnie jak kulturowej przestrzeni, czasem spektakularnie. Przekształcam go i ją, i współtworzę. Część zjawisk gubi się w tłumaczeniu. W zamian dostają narzędzia¹¹.

⁹ O. Tokarczuk, *Dom dzienny, dom nocny*, Wałbrzych 1999, s. 104.

¹⁰ K. Dunin, *Karoca z dyni*, Warszawa 2000, s. 163–165.

¹¹ I. Filipiak, *Kontrakt albo seks*, „Ośka” 2000, nr 4(9–10).

Wzbogacić, poszerzyć język, to stworzyć możliwość opisu tego fragmentu rzeczywistości, który w oficjalnym dyskursie kultury (a według niektórych feministek jest to dyskurs medialny, gdyż media pełnią rolę opiniotwórczą¹²) nie istnieje, to przełamać wykluczenie. Nazwanie jest więc rodzajem kreacji, która poszerza przestrzeń kultury. Nadanie imienia to włączenie wykluczonego w dyskurs kulturowy. Nadawanie imienia jest czynnością symboliczną i silnie zindywidualizowaną, nazywający staje się podmiotem obdarzonym samoświadomością. Dochodzi w tym akcie do przełamania tego, o czym pisała Lucy Irigaray:

Z całą pewnością odrzucenie, wykluczenie wyobraźni kobiecej sytuuje kobietę tak, że doświadcza ona siebie fragmentarycznie, na słabo ustrukturuowanych marginesach ideologii panującej, pośród wyrzutek i wykroczeń, na marginesach lustra, ustawionego przez „podmiot” (męski) po to, żeby się sam w nim odbijał, podwajał. Zresztą owa spekularyzacja zaleca „kobiecości” taką rolę, która tylko w bardzo niewielkim stopniu odpowiada pragnieniom kobiety, która chce być sobą nie tylko w tajemnicy, w ukryciu, z niepewnością i z poczuciem winy¹³.

Dlatego kobiety–autorki w ostatniej dekadzie dwudziestego wieku wywołują swoistego rodzaju „rewolucję”, twórczy chaos, poprzez który pragną zreinterpretować patriarchalną kulturę. Nie chodzi im o epatowanie czytelników, choć niekiedy język, prowokacyjna odwaga, a nawet obsceniczność opisów mogą budzić zastrzeżenia co do ich artystycznej wartości czy celowości. Pisarki pragną opisać świat „po kobiecemu”, przełamać stereotypowe wyobrażenia, które przeszkadzają dotrzeć do sedna egzystencjalnego przeżywania, doświadczenia „bycia kobietą”. W tekst kultury wpisują owe przemilczane lub przekłamywane doświadczenia, odmiennie odczytywane stare mity, symbole. Oto ciekawy przykład:

Co było na początku. Napisano całe biblioteki o śmierci. Narodziny to ziemia niczyja, ugór, nad którym wiatr hula. Jak tu wierzyć w czyste sumienie kultury? Od wieków pytano o to, co było przedtem. Sięgając wstecz, szukano przyczyny i praprzyczyny. Na początku było dziecko. Gole¹⁴.

Taką „babską” wersję mitu o początku proponuje w *Trakcie o narodzinach* Anna Nasiłowska.

Podobnie część krytyki literackiej próbuje zagospodarować nową przestrzeń w badaniach literackich, czyli uprawiać krytykę feministyczną i w takim duchu odczytywać współczesne powieści lub istniejące już od dawna teksty.

Maria Janion, uważana przez niektórych za intelektualnego guru krytyki feministycznej, w entuzjastycznej recenzji książki Krystyny Kłosińskiej o prozie Zapolskiej *Ciało, pożądanie, ubranie* pisze:

¹² K. Dunin, *Normalka*, „Kurier Czytelniczy” 2000, nr 65, s. 11.

¹³ L. Irigaray, cyt. za K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie*, Kraków 1999, s. 311.

¹⁴ A. Nasiłowska, *Domino. Traktat o narodzinach*, Warszawa 1995, s. 7.

Wykorzystała ona [Kłosińska] mistrzowsko i niezwykle oryginalnie ogromne instrumentarium krytyki feministycznej, wypracowane przez znakomite badaczki francuskie i amerykańskie. Ale nie było ono jeszcze z takim rozmachem i powodzeniem wykorzystane do analizy literatury polskiej. W gruncie rzeczy mamy tu do czynienia z konsekwentnie nową propozycją lektury, a właściwie z próbą stworzenia „nowego przedmiotu lektury – pisania kobiecego”. Żeby tego dokonać Kłosińska korzysta z techniki „nadczytania” i kieruje się swoistą logiką śladu. „Doczytanie”, „nadczytanie” – tak, jakby się odrabiało zaległe lekcje – stanowi odpowiedź na dotychczasowe „niedoczytanie”¹⁵.

Można oczywiście spierać się z opinią Marii Janion i reszty feministek, które uważają, że należy ujawnić światu „podziemne pisanie kobiet”, aby rozkodować ów swoisty subtekst w kulturze, ale nie zmieni to faktu, że kobiety piszące i opisujące literaturę upomniały się o swoje miejsce w świecie kultury. Kobiety zabrały głos i mają swoją historię do opowiedzenia. To jest fakt, a z faktami nie należy dyskutować. Ich propozycja nie jest kanoniczna, zawsze ją można odrzucić, ale w polifonicznym postmodernizmie musiało się dla nich znaleźć miejsce i to jest jeden z warunków zaistnienia kulturowego dyskursu. Dyskursu, do którego najpierw włączyły się pisarki, a zaraz po nich grupa kobiet zajmująca się badaniami literackimi. Dlatego należy uznać książkę Kłosińskiej, prace Agnieszki Borkowskiej, Ingi Iwasiów, Marii Janion za próby stworzenia rzetelnej metodologii krytycznej, trzeba dodać, że są to próby w większości wcale udane i przełamują wiele negatywnych stereotypów wokół feminizmu.

Jest jeszcze wiele do zrobienia, opisanie, ale wydaje się, że do literatury polskiej i krytyki literackiej weszła na stałe nowa propozycja tworzenia i recepcji dzieła sztuki, w której centralnym zagadnieniem jest podmiotowość kobiet. Kobiet, które już nie chcą o sobie słuchać i opowiadać „po męsku”, tylko pragną alternatywnego i komplementarnego opisu. Walczą więc z wykluczeniem, zafalszowaniem, z modelem funkcjonującym do tej pory w kulturze: Obcy/Inny kontra Swój. Dla nich Inny to nie znaczy gorszy, mniej wartościowy, przeciwnie, podkreślają, że może wnieść do świata kultury nowe, interesujące i inspirujące propozycje. Wyważona opinia Olgi Tokarczuk, która nie widzi w feminizmie ograniczenia, jakiego się boją Gretkowska czy Filipiak¹⁶ (obie zresztą z zupełnie innych powodów), a raczej dostrzega w nim drogę do samorealizacji, niech posłuży za podsumowanie tych kilku uwag wokół pisania kobiet:

¹⁵ M. Janion, *Oskubala męskie pawie*, „Gazeta Wyborcza” 8 czerwca 2000, nr 169, s. 13.

¹⁶ Gretkowska uważa, że nie istnieje jeden feminizm lub też wcale nie istnieje feminizm. Twierdzi, że „tyle jest feminizmów, ile femme, czyli kobiet. Każda ma własne porachunki z męskim światem”. Dodaje, że za bardzo kocha tatusia, aby być feministką (*Silikon*, Warszawa 2000, s. 120 i 146). Natomiast dla I. Filipiak polski feminizm jest przedłużeniem heteroseksualnego kontraktu, dlatego to same kobiety „dokonują drobnych ataków cenzury na sobie nawzajem, [...] wyrzekają się przebywania w kobiecej przestrzeni, swojej wewnętrznej, lub kobiecej przestrzeni grupowej”. I. Filipiak, *Kontrakt albo seks*, „Ośka” 2000, nr 4(9–10).

Nie wierzę, żeby myśląca, wykształcona kobieta mogła o sobie powiedzieć, że nie jest feministką. Ale feminizm nie jest walką ani próbą zabrania mężczyznom ich praw i przywilejów. Nie chodzi o to. Chodzi o szczęśliwe spełnienie kobiety¹⁷.

Female prose of the 1990-ties in the light of feminist criticism

Abstract

In the nineties of the twentieth century a literary debut of many women writers, such as Olga Tokarczuk, Izabela Filipiak and Manuela Gretkowska, was an interesting sociological phenomenon. These writers undertook tabu topics like period, sexual behaviour and psychological problems of women. Because of the thematic range and the placement of female awareness in the core of the works, they were included into the category of so-called feminist literature. In the desire to raise the low status of female values in culture they criticised negative stereotypes of femininity and they fought against the patriarch model of the society according to which the woman was refused the right to manage her own life creatively. Demanding the acknowledgement of the female universe equal to the male one the women writers frequently discussed carnality (Izabela Filipiak), sexuality (Zyta Rudzka), and female mythology (Olga Tokarczuk).

Those young writers' texts aroused lively discussions, in which the texts were described as a 'gently feministic' prose and which introduced the female point of view into the mainstream culture. The writers participated willingly in the debate over the necessity to differentiate between the biological and cultural gender that was determined socially and that usually led to female discrimination. They made an attempt to domesticate all those spheres appropriated by men including the language, which they approach rather hesitantly as a factor of discrimination and exclusion.

Part of the literary critics, just like those writers, try to organise the new niche in literary studies, which means to conduct feministic criticism and read women's texts in this vein. Maria Janion's, Agnieszka Borkowska's and Inga Iwasiewicz's books are examples of valid critical methodology, which break many pejorative stereotypes about feminism and introduce new perspectives into the literary criticism.

¹⁷ Fragment wywiadu Edyty Wasilewskiej z Olgą Tokarczuk, „Głos Wielkopolski” 13 marca 2000, s. 5.

Stanisław Burkot

Proza Manueli Gretkowskiej

Manuela Gretowska wyraźnie już zaistniała w młodszej prozie. Debiutowała w kręgu „bruLionu”, ale – jak sama twierdzi – z „bruLionu” dość szybko wyrosła¹. Wydała dotychczas: *My zdies' emigranty* (1992), *Tarot paryski* (1993), *Kabaret metafizyczny* (1994), *Podręcznik do ludzi* (1996), *Światowidz* (1998), *Namiętnik* (1999) i *Silikon* (2000). Jest także autorką scenariusza do filmu Andrzeja Żuławskiego *Szamanka*. Doczekała się – jak niewiele z młodszych pisarzy – wznowień swoich utworów i licznych wypowiedzi krytyków, już nie tylko w tygodnikach i miesięcznikach, lecz także w prasie codziennej, m.in. w „Rzeczpospolitej” i w „Gazecie Wyborczej”.

A jednak krytyka literacka ma z Gretkowską nie lada kłopoty. Wynika to z podstawowej przypadłości: stary Kraszewski określił to sto sześćdziesiąt lat temu jako nieuchronne wleczenie się krytyki w ogonie literatury. Krytyk świadomie lub nieświadomie ocenia nowe utwory na podstawie znanych i utrwalonych już konwencji i reguł; pisarze, choć oczywiście nie wszyscy, dążą stale do ich obalenia bądź przekroczenia. Zbierzmy najpierw rady, jakich udzielają krytycy Manueli Gretkowskiej w dziennikarskiej młocce. Jacek Inglot narzeka, że z powieścią dzieje się źle, zanikła w niej ambicja „opisania świata”, modernizm wykształcił pogardę dla realizmu, „dziś im dzieło bardziej nierzeczywiste, tym lepsze”². Ma więc pretensje do autorki, że brakuje jej właściwego klucza do opisu świata: „Nie szuka go w dziełach Ojców Kościoła czy u marksistów lub egzystencjalnych filozofów – w obecnej epoce całkowicie demodé – lecz w niejasnej symbolice tarota, poglądach kabalistów, ociera się też o gnozę”³. Inga Iwasów nie ma wątpliwości, że rozbijanie ciągłości fabular-

¹ Rozmowa Anety Górnickiej-Poratyńskiej z Manułą Gretkowską, „Polityka” 1994, nr 48. Cyt. za: M. Gretkowska, *Silikon*, Warszawa 2000, s. 142.

² J. Inglot, *Książki pokupne*, „Odra” 1997, nr 1, s. 124.

³ Ibidem.

nej w utworach Manueli Gretkowskiej ma prostą przyczynę – autorka „nie ma pomysłu na fabułę” i stąd „to naczynie [jej utwory] jest puste”⁴. Utwory – dodaje Jacek Inglot – mają charakter „swobodnej gadułki”. Magdalena Rabizo-Birek współczuje Gretkowskiej, zmuszonej do kapitulacji wobec „poważnej” krytyki, która „w minimalnym stopniu zaakceptowała jej prozę”. „Kto może być jej wirtualnym czytelnikiem? Bezpruderyjni intelektualiści, niezdrowo seksem zainteresowana młodzież, starzejący się panowie z napadami impotencji, czytelniczki prasy kobiecej? Zaczynam rozumieć autorkę: od widoku takiej publiczności nie polepsza się samopoczucie”. Autorka ma pod ręką i rozpoznanie głębsze – nie tylko kryzys czytelnictwa, lecz także współczesny kryzys postaw światopoglądowych – „dylemat intelektualisty pozbawionego łaski wiary, odrzuconego wyrokami losu od komfortu uczestniczenia w religijnej wspólnotcie, a dotkliwie pożądanego epifanii”⁵. Nawet Helena Zaworska narzeka, że z nowej prozy niczego nowego o namiętności nie można się dowiedzieć, słychać tylko „klaskanie”. Przywołuje, na wzór, listy Zygmunta Krasińskiego do Delfiny Potockiej⁶. Muszę powiedzieć, że w epoce romantyzmu też mocno „klaskało” – wystarczy przypomnieć korespondencję George Sand i Alfreda Musseta... Dariusz Nowak jest pewny, że „ofensywa obscenicznego i pseudointelektualnego bełkotu została powstrzymana w jedyny sensowny sposób – wzruszeniem ramion znudzonej i zde gustowanej publiczności. Pięć minut modnej pisarki [...] [przed *Namiętnikiem*] miało się ku końcowi”⁷. Nie przeszkadzają krytykowi wznowienia jej wcześniejszych utworów.

Przyznać trzeba, że przepisy niektórych krytyków na współczesne dzieła „dobrego smaku” nie są zbyt wyszukane: trochę realizmu, trochę Ojców Kościoła, trochę enigmatycznie pojmowanej metafizyki, mniej cielesności i „smutnego” seksu (choć nawet mądry Lem, jak twierdzi Michał Łukaszewicz⁸, przy lekturze „przebiegał nogami”). Na takim tle kształtować się zaczęło krytyczne rozpoznanie twórczości Manueli Gretkowskiej. Miast rzeczowej – nikt nie wymaga od razu sympatii od krytyka – analizy i interpretacji pojawiły się etykiety: Gretkowska zaistniała jako pisarka dzięki „epatowaniu obsceniami i ironicznemu stosunkowi do świata”⁹; „jest sympatyczną hochsztaplerką, a nie metafizyczną krową”¹⁰; książki jej są „do przeczytania w czasie drugiego programu automatycznej pralki”¹¹; okazuje się „zakochana w swoich pozach i maskach”¹², jest „czołowym babskim piórem pokolenia”¹³;

⁴ I. Iwasiów, *Bezpieczne pół kroku*, „Nowe Książki” 1996, nr 7, s. 55.

⁵ M. Rabizo-Birek, *Z czym do ludzi*, „Twórczość” 1997, nr 1, s. 107.

⁶ H. Zaworska, *Olga i Manuela. Kobiety w awangardzie*, „Wprost” 1999, nr 8, s. 110.

⁷ D. Nowak, *Dowód w sprawie*, „Twórczość” 1999, nr 5, s. 112.

⁸ M. Łukaszewicz, *Fenomen pani Manueli*, „Literatura” 1996, nr 7/8, s. 43.

⁹ A. Filas, *Kobieta-rekin*, „Wprost” 1996, nr 3, s. 43.

¹⁰ M. Łukaszewicz, *Fenomen...*, op. cit., s. 42.

¹¹ A. Maksimiuk, *Cytaty, lustra i konwencje*, „Wiadomości Kulturalne” 1996, nr 23.

¹² L. Burska, *Hotel Europa*, „Nowa Res Publica” 1996, nr 4, s. 37.

¹³ J. Inglot, *Książki pokupne*, op. cit., s. 124.

jej twórczość „w najlepszym razie” należy do zjawisk „socjoliterackich, a nie artystycznych”¹⁴. Krytycy nie mogą jej darować, że „ma wzięcie”, oskarżają o kokietowanie czytelników, o umiejętność „sprzedawania się”. Nawet jej ironiczny komentarz do tych opinii traktują jako „dowód w sprawie”: „jej książki są zrobione, a nie napisane”¹⁵. Za artykułem Agnieszki Filas *Kobieta-rekin*¹⁶ przywołajmy autoironiczną głoskę Gretkowskiej: „Kobieta, która ma wzięcie i robi z tego zawód, jest prostytutką. Jeśli zostanę prostytutką polskiej literatury, dołączę do szeregu sław w tej dziedzinie...”

Oprócz przywoływanej tu krytycznej młocki pojawiły się szkice i eseje poddające twórczość Manueli Gretkowskiej głębszej analizie i interpretacji *sine ira et studio*. Okazuje się, że prozy Manueli Gretkowskiej nie da się – bez reszty – umieścić w żadnej ze współczesnych szufladek: nie jest wyłącznie „babskim piórem”, feministką, nie zgadza się na uznanie jej za czołową „postmodernistkę”; nie daje się zamknąć w przedziale prozy afabularnej, bo *Namiętnik*, tom nowel, wskazuje, że umie układać „klasyczne” fabuły.

Można określić i wyznaczyć szeroki zespół antenatów, przywoływanych jawnie (z *Zoharem*, Abrahamem Abulafią, parafrazowanym Janem Potockim i *Pamiętnikiem znalezionym w Saragossie* na czele) bądź niejawnie (Witkacy¹⁷, Gombrowicz); jest i Umberto Eco, dekadenci New Age¹⁸. Ale ogólnie pojęta tradycja istnieje w prozie Manueli Gretkowskiej inaczej niż dotychczas w naszej literaturze. Podstawą jej ujawniania się we współczesności była zwykle historia (narodowa, rzadziej powszechna) bądź historia prądów i kierunków w sztuce. Podstawą odwołań do przeszłości w prozie Gretkowskiej jest antropologia – w dwu swoich wersjach: jako nauka biologiczna o człowieku, operująca metodami porównawczymi, poszukująca odpowiedzi na temat jego pochodzenia, rozwoju osobniczego, zróżnicowania rodowego i rasowego, a także – w wersji anglosaskiej – jako nauka o zróżnicowaniu kulturalnym narodów, którego źródła leżą w kulturach pierwotnych. Obie te wersje, choć przeciwstawne, obecne są w twórczości Manueli Gretkowskiej, scalają różne formy jej wypowiedzi artystycznej – od rozprawy, traktatu, fikcyjnych fabuł do felietonów prasowych. Z samego scalenia wyłania się pewien całościowy pogład, który nazwać można antropologicznym, wiążący status człowieka z jego cechami biologicznymi, a nie społecznymi. Na tę właściwość krytycy nie zwracają uwagi. Ujęcie historyczne zakładało zmienność, w niektórych wersjach – doskonalenie natury ludzkiej. Ujęcie antropologiczne przyjmuje jej podstawową niezmiennność, bo od wpisania w prawa natury *de facto* nie możemy się uwolnić, a wszelkie próby wyjścia z zakłętą kręgu są sumą snów, mitów, dążeń i niespełnień, składają się na ludzką kulturę. W każdym z twórców kultury daje się odczytać owo drugie, podsta-

¹⁴ D. Nowak, *Dowód...*, op. cit., s. 112.

¹⁵ M. Krassowski, *Gretkowska jako prowokacja*, „Wiadomości Kulturalne” 1996, nr 26, s. 12.

¹⁶ A. Filas, *Kobieta-rekin*, op. cit., s. 42.

¹⁷ A. Legeżyńska, *Albo kicz, albo śmierć*, „Polonistyka” 1995, nr 8, s. 565.

¹⁸ M. Miszczak, *Manueli Gretkowskiej zabawy (z) kiczem*, „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 135.

wowe dno. W mistycznych szyfrach żydowskiej kabalistyki, w *Zoharze*, odnajduje Gretkowska znaczącą metaforykę erotyczną: „podstawową tajemnicą kabały jest tajemnica seksu”. Przechowywany w muzeum szkielet kobiety z zachowaną błoną dziewiczą jest takim samym „znakiem kultury”: metafizyczne *memento mori* obejmuje także biologię. To przenikanie się metafizyki i biologii jest wzorem podstawowym, rozpoznawalnym w dziełach sztuki, w konwencjach obyczajowych, w wielkich systemach religijnych, w wytworzonych wokół nich kręgach kulturowych. Wzór ów jest stały, niezależny od miejsca i czasu. W swej twórczości Manuela Gretkowska penetruje ludzką przeszłość i terażniejszość. Odrzuca jednak myślenie historyczne, rozumiane jako logiczne uporządkowanie zachodzących przemian; interesuje ją to, co niezmiennie, co stanowi siłę sprawczą zachowań, marzeń, tworów ludzkiej wyobraźni.

Krytycy mieli za złe autorce *My zdies' emigranty*, że nie przedstawiła losów emigracji politycznej lat osiemdziesiątych, że nie interesowała ją „sprawa polska” itd. Środowisko cyganerii artystycznej i quasi-artystycznej, które przedstawiła, organizuje formuła antropologiczna, a nie historyczna (polityczna). Co więcej – to właśnie ta formuła pozwala na minimalizującą ocenę działań emigracji politycznej. Zmiana całościowej optyki może być odczytywana jako wada, ale może także być próbą wyjścia z rodzimego partykularza. Wówczas Gretkowska uchodzić może za uczennicę Gombrowicza. Jednakże jej antropologizm omija filozoficzne pułapki „walki z formą”, rozszerza perspektywę ujęcia kulturowego poza wszechogarniające „Ja” podmiotu mówiącego.

Szkiecy Przemysław Czaplińskiego (*Sztuka prozatorska Manueli Gretkowskiej*¹⁹), Anny Legeżyńskiej (*Albo kicz, albo śmierć*), Anny Nacher (*W labiryncie nowej wrażliwości. Na marginesie „Podręcznika do ludzi” Manueli Gretkowskiej*²⁰), Magdaleny Miszczak (*Manueli Gretkowskiej zabawy (z) kiczem*), Lidii Burskiej (*Hotel Europa*) traktują pisarstwo autorki *Podręcznika do ludzi* w szerszych kategoriach literackich, estetycznych, filozoficznych, kulturowych. Kluczowe w tych opisach i interpretacjach stają się pojęcia prowokacji intelektualnej, świadomego mieszania stylu buffo i serio, rozbijania czy nieustannego sprawdzania stereotypów ludzkiego myślenia, utrwalonych w kulturze, w konwencjach sztuki, poszukiwanie ładu w chaosie świata. Światopogląd Manueli Gretkowskiej nazwał Przemysław Czapliński „monizmem rozporozszonym”²¹, którego istotą jest odrzucenie czy przewyżnianie tradycyjnych w naszym poznaniu opozycji: dusza – ciało, rozum – intuicja, piękno – brzydota, wzniosłość – wulgarność. Trudno jednak zgodzić się z ogólniejszym wnioskiem, że dla Gretkowskiej „natura świata jest jednorodnie słowna”; przeczy temu umiejętność, a nawet pasja obserwowania rzeczywistości w *Światowidzu*, odwołanie się w tym utworze do starej tradycji podrózpisarstwa,

¹⁹ P. Czapliński, *Sztuka pisarska Manueli Gretkowskiej*, „Wprost” 1997, nr 2, s. 72–84.

²⁰ A. Nacher, *W labiryncie nowej wrażliwości. Na marginesie „Podręcznika do ludzi” Manueli Gretkowskiej*, „Ruch Literacki” 1998, nr 1, s. 101–111.

²¹ P. Czapliński, *Sztuka pisarska...*, op. cit., s. 81.

oglądania i zapisywania niezwykłości zwiedzanych krajów i spotykanych ludzi. Istotna jest szczególna dwuznacznościowość tekstu – własnego i cudzego (wszystkie pastisze, palimpsesty i reinterpretacje Gretkowskiej), lecz także dwuznaczność polegająca na przechodzeniu od sensów dosłownych do metaforycznych. Przemysław Czapliński dostrzegł powtarzalność motywu „czaszki”, która łączy utwory od *My zdies' emigranty* do *Podręcznika do ludzi*, nazwał go nawet *idée-fixe* autorki. Nie chodzi jednak o straszenie czaszką naszej wyobraźni (od wieków robiła to sztuka i literatura). Czaszka chroni centralną dyspozytornię człowieka. To nasz system nerwowy (mózg) nie tylko poznaje świat, lecz tworzy byty urojone, wymyślone; przewyciężenie dualizmu nie polega ani na przyznaniu racji naszym komórkom nerwowym (więc ciału, materii), ani tworom wyobraźniowym „pracujących” komórek. Nie chodzi o tożsamość obu członów, lecz o ich równowagę. Zachwianie równowagi zmienia się w chorobę. To o wynikających z zachwiania chorobach jest mowa w *Sandrze K.*, *Murze*, *Ikonie*, w *Latin Rower*, opowiadaniach z tomu *Namiętnik*.

Co się w „czaszce” dzieje, dzieje, i co się dzieć może, stanowi ważny klucz do czytania Manueli Gretkowskiej. To nie tyle kwestia historii, co antropologii właśnie; nie tyle kwestia faktów, dat i wydarzeń, co sensów ukrytych w księgach, istniejących w nich wyobrażeniach świata, sposobach jego opisu i poznania. Napisała przecież *Podręcznik do ludzi. Tom I i ostatni: czaszka*. Umieściła w nim osobny traktat *Więźniowie układu nerwowego*. Jego stylistyczna konstrukcja wskazuje, że mamy do czynienia z wypowiedzią w miarę serio, a nie z zabawą, stylem buffo. Traktat zaczyna się od pozornie przypadkowego wydarzenia: umierającemu Huxleyowi (chodzi zapewne o Andrew Fieldinga Huxleya, laureata Nagrody Nobla za badania nad chemicznymi podstawami procesów pobudzenia i przewodnictwa nerwowego) podano LSD, co uchroniło go

przed pustką rozdzielającą życie od śmierci: „Ja” od Boga, przed czymkolwiek, w co rozpadnięty na lewą i prawą półkulę mózg każe wierzyć, bylebyśmy uznali wszechogarniające prawo dualizmu. Dualny mózg stworzył świat na swój obraz i podobieństwo: lewo – prawo, racjonalne – nieracjonalne, dobro – zło, życie – śmierć. Dualny w swej symetrii półkul, w funkcji oddzielania tego, co świadome, od tego, co zepchnięte w głąb czaszki przez warstwy nieświadomości i instynktów. Nasz obraz świata jest oszustwem biologicznego mózgu żerującego na ludzkim organizmie. Mózg zużywa najwięcej z wchłanianego przez nas tlenu. Gdy zagłodzony organizm wyczerpie wszystkie zapasy cukru, ostatni kapituluje układ nerwowy. Centralny układ nerwowy – chluba ewolucji – jako jedyny z organów otoczony jest szczelnie kośćmi. Czaszka i kręgosłup są kosztnymi fortecami, za którymi chroni się nasz władca, wydający rozkazy i zbierający informacje z pola walki. Tam, gdzie przed atakiem nie bronią go kości, działają zakończenia komórek nerwowych wrażliwych na ból. Próba ataku na najmniejszy z nerwów kończy się skowytaniem bólu. Czy może być lepsza obrona?

Jednakże układ nerwowy działa w obronie całego organizmu. Czyżby? Nie dajmy się oszukać, on dba wyłącznie o siebie, nie o nas – czy z biologicznego punktu widzenia ma sens odczuwanie bólu po amputowanej przed wieloma laty kończynie? [...]

Jeżeli układ nerwowy troszczy się, to nie miejmy złudzeń, że tylko o swoje neutrony. Ależ moje neutrony to ja, moja kora mózgowa – moja dusza. Jest to ludzki punkt widzenia czy raczej omamianie przez sprytnie rozsnutą siatkę układu nerwowego²².

Przerwijmy w tym miejscu obszerny traktat nie tyle o czaszce, co o jej zawartości i jakości. Można oczywiście rozpocząć filozoficzny i światopoglądowy spór z Manułą Gretkowską, ale – jak się wydaje – istotniejszy jest jego sens literacki – dialog i spór pisarki z Brunonem Schulzem, z *Traktatem o manekinach*. Podział na ducha i materię, uznanie prymarności Demiurga, równocześnie jednak przyznanie prawa do kreowania „wszystkim duchom” buduje wielką herezję Jakuba:

Materii dana jest nieskończona płodność, niewyczerpana moc życiowa i zarazem uwodna siła pokusy, która nas nęci do formowania. W głębi materii kształtują się niewyraźne uśmiechy, zawiązują się napięcia, zgęszczają się próby kształtów. Cała materia faluje od nieskończonych możliwości, które przez nią przechodzą mdłymi dreszczami [...]. Pozbawiona własnej inicjatywy, lubieżnie podatna, po kobiecemu plastyczna, uległa wobec wszystkich impulsów – stanowi ona teren wyjęty spod prawa, otwarty dla wszelkiego rodzaju szarlatanerii i dyletantyzmów, domenę wszelkich nadużyć i wątpliwych manipulacji demiurgicznych. Materia jest najbierniejszą i najbezbronnejszą istotą w kosmosie. Każdy może ją ugniatać, formować, każdemu jest posłuszna²³.

Przypomnijmy, że natchniony wykład Jakuba, gnostyka, herezjarchy, kończy się nagle, kiedy Adela, by przerwać jego uniesienie, podnosi brzeg sukni, wystawia stopę, „opiętą w czarny jedwab”, „wypręża ją jak pyszczek węża”. Ojciec „chrząka”, „staje się czerwony”, „składa się nagle w sobie”, „zapada”, „milknie”, „osuwa się na kolana”. Herezjarcha, przypisujący sobie demiurgiczne moce, kapituluje przed siłą wyższą – ciałą, instynktu.

Powiedziałem wcześniej, że Gretkowska prowadzi dialog z Schulzem, który także kwestionował dualizm „ducha” i „materii”.

Materia – twierdzi Jakub w *Dalszym ciągu Traktatu o manekinach* – nie zna żartów. Jest ona zawsze pełna tragicznej powagi [...]. Czy przeczuwacie ból, cierpienie głuche, niewyzwolone, zakute w materię cierpienie tej pałuby, która nie wie, czemu nią jest, czemu musi trwać w tej gwałtem narzuconej formie, będącej parodią?²⁴

Manekiny uwięzione w narzuconej im formie – to w istocie główna problematyka antropologiczna prozy Manuły Gretkowskiej. Jednakże jej postaci nie są zrobione z pakuli i płótna, które herezjarcha Jakub pragnie ożywić, nie są martwe, pozbawione tożsamości i integralności. Kukły kreuje i wypełnia od wewnątrz system nerwowy, egoistyczny i tyrański. Jego supremacja nad materią, nad ciałem, nie prowadzi do przezwyciężenia dualizmu; przejawia się w dominacji demiurga, którego status okazuje się bardziej materialny niż duchowy. Gretkowska – i to jest właści-

²² M. Gretkowska, *Podręcznik do ludzi*, Warszawa 1996, s. 43–44.

²³ B. Schulz, *Proza*, Kraków 1964, s. 80.

²⁴ *Ibidem*, s. 86.

wość jej stylu – nie ufa wielkiej metaforze, uruchamiającej znaczenia symboliczne tekstu, a równocześnie w sensie estetycznym dowartościowującej samą wypowiedź. Spór więc z Schulzem dotyczy – ogólnie rzecz ujmując – zasady stosowności, po części także ozdobności. „Azjanizmowi” stylu Schulza przeciwstawia Gretkowska jednak nie „attycyzm” (ten spór wygasł już w XVIII wieku). Opozycja podstawowa ma inny charakter: stylowi wysokiemu przeciwstawia styl niski. Wiąże się to ściśle z jej postawą kontestacyjną – kwestionowaniem utrwalonych konwencji i stereotypów. Jej „skandalizowanie” (wszelkie odwołania do stylu niskiego, wulgaryzmy) znajduje uzasadnienie – ogólnie mówiąc – w nieufności do tego, co może na swój użytek wyprodukować tkwiący w każdym człowieku tyran i potwór – jego system nerwowy.

W planie szerszym dotyczy to wszelkich tworców kultury: idei, wartości estetycznych, systemów filozoficznych i religijnych, norm prawnych, koncepcji politycznych, dzieł sztuki, mitów, norm obyczajowych. Rzecz w tym, że Gretkowska nie jest likwidatorką, programową nihilistką. Jej postawę można określić jako badawczą, rozpoznającą świat ludzkiej duchowości z lancetem chirurga w ręku. Wie, że wszystko, co człowiek stworzył w tym zakresie, co jako suma stanowi kulturę, ma swoje źródło w „czaszce”, jest prawdą i nieprawdą równocześnie. Fabuły, a ściślej fragmenty fabuły, odwołujące się do rzeczywistości społecznej, do autobiografii, do doświadczeń środowiskowych, mają charakter pretekstowy, tracą atrybut asertywności, są „pomyślane” tylko, założone. Dotyczy to także aluzji autobiograficznych: narratorka jest autorką i nie jest równocześnie. Nawet kiedy występuje w utworze z własnym imieniem, to natychmiast zjawia się na prawach deziluzji etymologiczne objaśnienie: manuel to po francusku podręcznik, co tłumaczy tytuł jej utworu. Oznacza jednak równocześnie – poprzez grę z brzmieniem własnego imienia – „sprawdzone sobą”, rozpoznane w jedyne dostępnym podręczniku: określili to krótko w jednym z wywiadów – „piszę ciałem”.

Świat przedstawiony w jej utworach ma jednak charakter modalny, zależny od sposobów prezentacji w systemie znaków i symboli językowych. Ale owa modalność przejawia się także w przywołaniach i interpretacjach dzieł sztuki, utworów literackich, systemów filozoficznych. Taki sens ma wprowadzenie do *My zies' emigranty* „rozprawy” naukowej o Marii Magdalenie, „interpretacji” obrazów Davida *Śmierć Marata* i Rembrandta *Doktor Faustus w Podręczniku do ludzi*, ezoteryki i gnozy w *Tarocie paryskim*, *Podręczniku do ludzi* i w *Światowidzu*, parafraz *Pamiętnika znalezionej w Saragossie* Jana Potockiego itd. Może było tak, mówi narratorka, a może całkiem inaczej. Erudycja Manueli Gretkowskiej budzi zaufanie, ale prawdziwości jej wywodów nie warto sprawdzać. Buduje je posługując się analogiami, swobodnymi skojarzeniami, mnożeniem hipotez; w rezultacie powstaje wypowiedź „pomyślana”, możliwa i niesprawdzalna równocześnie. Jest tworem jej „układu nerwowego”; w ten sposób wchodzi w krąg innych tworców, znaków kultury. Postawa serio zbliża jej konstrukcje afabularne do eseju, postawa buffo – do różnych zakazanych, heretyckich zabaw z cudzymi tekstami. Warto zwrócić uwagę, że zabawy owe nie są dla samej zabawy, w zapleczu jest zawsze czytelna intencja – kwestiono-

wanie jakiejś konwencji, stereotypu myślowego. Dokonuje się to z reguły przez powrót z wysokich wyżyn abstrakcji, metafizyki, do trywialnych wymiarów życia.

Posłużmy się przykładem: napisano wiele o szczególnej budowie *Kabaretu metafizycznego*, powieści–niepowieści zbudowanej na zasadzie przypisów. Nie było jednak jasne, do czego są to przypisy. Opowiadana historia nieszczęśliwej, bo niespełnionej miłości Wolfganga Zanzauera, studenta III roku sorbońskiej germanistyki, do Beby Mazeppo, „dziewicy od urodzenia”, której dziewictwo z braku dowodów biologicznych (w wyniku pewnego defektu) potwierdza zaświadczenie lekarskie, jest prawdziwie kiczowata. Ale literatura i sztuka współczesna przyzwyczaiła nas do zabawy z kiczem. Gretkowska przekracza „poetykę” kiczu potęgując to, co bywa jego właściwością – trywialność – do granic absurdu. Zakochany student nie popełnia samobójstwa, „spełnia się”, kiedy w parku motyl siada mu... itd. To zwielokrotnienie kiczu nie jest jednak tylko popisem. Nietrudno odkryć pierwowzór, z którym Gretkowska prowadzi swoją ironiczną grę: to *Cierpienia młodego Wertera* Goethego – powieść–legenda kultury europejskiej. W niej właśnie utrwaliła się dualistyczna koncepcja miłości – fizycznej, będącej „obowiązkiem” w związku małżeńskim, i idealnej, będącej źródłem metafizycznych cierpień bohaterów. W sensie metaforycznym bohaterka powieści Goethego jest podobna do Beby Mazeppo. Anomalia fizyczna bohaterki *Kabaretu metafizycznego* jest pochodną anomalii psychofizycznej swej poprzedniczki. Anomalia ta staje się przedmiotem, narzędziem i tematem sztuki: w kabarecie gromadzi widzów, którzy chcą zobaczyć „seks stereofoniczny”. Kicz zmienia się we współczesnej kulturze masowej w „superkicz”, bo tylko w tej wersji może przyciągnąć odbiorcę. Trudno nie dostrzec podstawowej właściwości prozy Manueli Gretkowskiej – jej przewrotnego, prześmiewczego intelektualizmu.

Zasadnicza dyskusja na temat cielesnego i duchowego charakteru miłości w *Podręczniku do ludzi* toczy się w sklepie drobiowym, gdzie stary Żyd Jonatan, skubiąc zabite kury, tłumaczy współczesnemu Werterowi fenomen zachodzącej w nim wewnętrznej przemiany: uścisk dłoni i pocałunek Beby ostudziły jego zapał i wywołały utratę wiary w idealną miłość. Ale skubanie kur nadaje tej dyskusji ironiczny wymiar.

Wolfgang, dotknięcie Beby – tłumaczy Jonatan – wywołało twoją chęć wycofania się. W waszej kulturze kontakt fizyczny, chociażby dotknięcie, jest czymś nagannym. Nie zaprzeczaj, cywilizacja Zachodu wywodzi się od starożytnych Greków: Arystotelesa, Platona. Platon wymyślił miłość platońską, Arystoteles zaś w *Etyce nikomachejskiej* napisał, że „zmysł dotyku jest dla nas wstydem”, to znaczy dla was [...]. Musisz więc na własny użytek przewartościować pojęcia tej cywilizacji i albo grzech, wstyd, rozczarowanie, następnie rozpacz nad niespełnioną miłością, straconym życiem, albo pełnia przeżycia oraz sztuka i Beba poza dobrem i złem [...]. Cywilizacja jest bełkocącym zakłamaniem, miłość – milczącą prawdą. Albo zniszczysz swoją miłość próbując znaleźć dla niej miejsce w swoim cywilizowanym świecie hipokryzji, albo zniszczysz swój rozsądek, by przyjąć uczucie [...]. Cywilizacje giną nie dlatego, że giną ludzie, ale dlatego, że ginie ich wytłumaczenie²⁵.

²⁵ M. Gretkowska. *Kabaret metafizyczny*, Warszawa 1994, s. 74–75.

A wszystko właśnie między skubaniem kur i kaczek, podawaniem ich kupującym, odliczaniem należności. Nie chodzi o to, że „rzeczywistość skrzecząc” unieważnia niejako samą dyskusję. Sens wydaje się inny, wyrażony zresztą bezpośrednio, choć niejako mimochodem: „sztuka i Beba istnieją poza dobrem i złem”. Pomijam nieszczęsnego motyla, który miał uratować idealną miłość Wolfganga... Jak dziś, po przemianach obyczajowych, po „rewolucji seksualnej” czytać *Cierpienia młodego Wertera*? Kicz to czy arcydzieło? Innymi słowy: rozpada się cywilizacja, sztuka zmierza w rejony kiczu. Co pozostaje? „Kabaret metafizyczny”, w którym króluje dziwo sprzeczne z naturą – pupa artystki o dwu lechtaczkach... „Aluzje, symbole, szyfry” kultury – twierdzi Gretkowska – służyły do zamykania drogi profanom, „a przede wszystkim obrońcom wiary chrześcijańskiej”; seks należał do sfery profanum, rodził heretyków, ginęli na stosach.

Czarownice całowały swego kochanka diabła pod ogon. Wieki prześladowań, tortur za znalezienie pokretnej drogi zbawienia, do której wejście wygląda jakby zafastrygowano je pospiesznie w obawie przed cisnącym się zewsząd tłumem chętnych. Potępienie, udreka, wstyd za skłonność do dziecinnie pucułowatej pupki²⁶.

Czyżby więc aprobata i podziw dla Marylin Monroe, symbolu wyzwolonego seksu w kulturze drugiej połowy XX wieku? Nie chodzi Gretkowskiej o osobistą deklarację, lecz o rozpoznanie stanu tej kultury. Jej ironia i dystans intelektualny, postawa badawcza, zamyka się w gorzkim rozpoznananiu wszechwładzy trywialności i kiczu. Równocześnie jednak nie ufa wzniosłości jako uniwersalnemu remedium na trywialność. Swoiste usankcjonowanie tego, co „grzeszne”, „niskie” w człowieku może być kluczem do „nowej wrażliwości”, dalekiej jednak od naiwnego optymizmu. Z zakłętęgo kręgu naszej natury nie możemy się wyrwać. Wyraziła to najlepiej w jednym z wywiadów:

Duch religijny krąży między ateizmem a fundamentalizmem. Uważam, że kto przyłgnął do fundamentów, nigdy nie dojdzie do dachu, skąd może podziwiać cały świat, także Boga.

Człowiek jest religijny w swoich instynktach. To w nich zamyka się przyłbica kultury, tego wszystkiego, co mamy wyuczzone. Jeżeli wpada się w trans – narkotyczny, chorobowy czy mistyczny – widać, jak cofa się w nas wytresowane ego i skazani jesteśmy na własne instynkty, demony. Tego demona można ugłaskać, ucywilizować, ale on nadal żyje, pulsuje w naszym wnętrzu. Telewizja, gadżety, modlitwa – nie widzę podziału na ducha i materię, postrzegam raczej ducha materii²⁷.

Wniosek końcowy, jaki wyprowadza Gretkowska z tego rozpoznania, nie zmierza do pochwały człowieka, do jego heroizacji: „wszyscy jesteśmy nędzarami”, przegrywamy stale walkę z kręgiem uzależnień podstawowych, z tym, co w nas jest cielesne, trywialne. „Nowa wrażliwość”, respektująca „ducha materii”, pogodzona

²⁶ Ibidem, s. 8–9.

²⁷ M. Gretkowska, *Silikon*. Warszawa 2000, s. 158.

niejako z tym, co niezbywalne, zmniejszyłaby – być może – cierpienie. Ale to tylko – podpowiada antropolog – „sen nędzarzy”.

Narzekania krytyków, że Gretkowska nie odtwarza rzeczywistości, że jej teksty są „pustymi gadułkami”, że epatuje czytelników skandalizowaniem, niewybrednymi i wulgarnymi pomysłami – usprawiedliwione czy też niusprawiedliwione – wynikają z przeoczenia faktu podstawowego: przedmiotem jej penetracji nie jest rzeczywistość społeczna, polityczna, ludzka codzienność, stosunki społeczne i ideologie, lecz wyłącznie kultura jako zapis świadomości ludzkiej, jako produkt „tyrana” – układu nerwowego, który działa przeciwko ciału, interesom biologicznym gatunku i jednostki. Kultura – i powtarza to Gretkowska za Freudem – jest źródłem cierpienia. Freud jednak dodawał, że jest to cena, jaką zapłacił człowiek za wyjście ze świata zwierzęcego i twierdził, że zapłacić było warto. Ironia Gretkowskiej zdaje się przeczyć temu przeświadczeniu. Opowiadania z tomu *Namiętnik* mówią o chorobach, których źródłem są współczesne mity, twory kultury masowej – ciała dręczonego dietą, by dorównać gwiazdom filmowym, ostrego seksu „przyprawionego kiczowatymi sentymentami”, nieustannej pogoni za nieznanym i nieosiągalnym w podróżach donikąd. Bunt przeciwko takiemu światu zmienia się w monomanię samotników. Podróże Gretkowskiej, zapisane w *Światowidzu*, należą do starej odmiany „podróży celowej”. Romantyzm preferował typ „podróży bez celu”, dla wrażeń, złagodzenia spleenu, zagłuszenia „ból istnienia”. Gretkowska wyrusza w świat, by lepiej poznać człowieka istniejącego w różnych kręgach kulturowych, wytwarzającego swoje światy wyobrażone ze snów, lęków, marzeń, wiar i mitów.

Światowidz jest książką dojrzałą i w swych sensach wcale nie jednoznaczna. Narratorka ma wszczepioną w swą psychikę, ugruntowaną przez kulturę obrazkową, potrzebę nie tylko poznania świata, lecz także oglądania. Jest przede wszystkim widz, a że wypadło jej podglądać ludzi w Nepalu, Indiach, Chinach, w Australii, w Maroku, w Hiszpanii i Szwecji, kalejdoskopowe obrazki, widokówki z podróży mogłyby stać się płaskie, podbarwione ultramaryną. Przed kiczem chroni autorkę jej dociekliwość, znana z wcześniejszych utworów fascynacja kulturą, jej przejawami i odmianami. Obudowuje swoje spostrzeżenia wokół wielkich systemów religijnych; ważne są jednak nie tyle obowiązujące reguły czy dogmaty wiary, co postępowanie i zachowania wyznawców sterowane nakazami i zakazami, modelującymi czynności codzienne, obrzędy i obyczaje, style myślenia itd. Gretkowska jest praktykującą gnostyczką w tym sensie, że poszukuje w religiach i kulturach świata nie odrębności, przeciwstawień, lecz cech wspólnych, jakiejś jednej, scalonej religii. Przejawia się to w filozoficznych, zewnętrznych więc w stosunku do wyznaniowej zawartości, interpretacjach ksiąg świętych: Tybetańskiej Księgi Umarłych, Upaniszad, Księgi Koheleta, Pierwszej Księgi Mojżeszowej, Ewangelii, Koranu, nauk Buddy, kabały. Robi to zawsze z szacunkiem, bez pastiszowych przetworzeń, bez wulgaryzacji. Bo w księgach tych i ukształtowanych przez nie sposobach myślenia i przeżywania kryje się tajemnica odmienności i tożsamości ludzi. Równocześnie jednak, badając skutki społeczne, dociera zawsze do takich rejonów życia, w których nakazy, zale-

cenia, okazują się niewystarczające, rodzą konflikty, herezje, przekroczenia, odmienności. Tak powstaje Wielka Księga Kultury, którą stara się Gretkowska nie tyle spisać, co zrozumieć. A dzieła sztuki, zabytki architektury, są częścią tej wielkiej księgi, podobnie jak tajemnice przygotowywania posiłków i rytuały ich spożywania, sposoby grzebania zmarłych, uprawiania miłości itd. Owa Wielka Księga dąży do jedności poprzez to, że niczego nie odrzuca, że przyznaje równe prawa wszystkim głosom świata. Nie oznacza to jednak, że kultura, twór człowieka, jest zawsze przyjazna człowiekowi. Tylko Aborygeni nie mają swojej świętej księgi. Aborygeńskie *dreamtime*, zdaniem Gretkowskiej, jest reliktem „prawa naturalnego”:

Najwcześniejsze prawo dane człowiekowi w epoce kamienia, tuż po przebudzeniu świadomości, jest przymierzem z naturą. Nie oddano mu jeszcze w biblijną służbę ziemi i wszelkiego stworzenia. Żeby targować się z Bogiem, zawierać z nim układy, trzeba być bardzo trzeźwym i dbać o swój doczesny biznes. U Aborygenów nie ma jeszcze Boga, gdyż boska jest cała natura²⁸.

Dodajmy: nie ma „świętej księgi”, nie ma także przeszłości, jest tylko „teraz”, egzystencja w stanie czystym jako „wielki sen”; jest jednak wspólnotowa odpowiedzialność, podział funkcji. Są pieśni, mity i rytuały, tajemnicze rysunki, które scalają i utrwalają ludzką egzystencję jako część większej całości, to jest natury. Ta przypowieść o „szczęśliwych dzikusach” zderzona zostaje z okrucieństwem białych mieszkańców, władz Australii, które „cywilizowały” Aborygenów. Jak wiadomo – „dla ich dobra”, „dla prawdziwej wiary”, choć do dziś, w rezerwach, Aborygeni pozostali „odporni na działanie Ducha Świętego” – zabierano im dzieci, aby je wychowywać zgodnie z obcym im całkowicie systemem wartości, z wymogami nowoczesnej cywilizacji. Co wynika z tej przypowieści o „szczęśliwych dzikusach”? Kultura, także systemy religijne, nie uszlachetniają człowieka, nie czynią go szczęśliwszym, lepiej przystosowanym do zaakceptowania swojego losu, życzliwszym dla innych.

Nie ma w utworach Gretkowskiej moralizowania, łatwych pouczeń, jest chłodna analiza tego, co wielki egoista, system nerwowy człowieka, wytworzył i wytwarza: mądrość sąsiaduje z szaleństwem, wiedza tajemna z wielką mistyfikacją, prawo z bezwzględny okrucieństwem, metafizyka z trywialnymi przejawami instynktów. To rozpoznanie, niekiedy wręcz brutalne, łamiące nasze przyzwyczajenia, „poczucie smaku” (czy nie jest on chytrym wybiegiem wewnętrznego tyrauna?) byłoby nieznośne, gdyby nie „opakowanie”, w jakim zostaje nam podane. Sztuka pisarska Gretkowskiej, jej strategia, nie dają się ująć w prostej formule. Skandalistka? Ale przecież mówi o sprawach trudnych i gorzkich. Kokietka uwodzająca mniej wyrobionych czytelników, świadomie przyjmująca konwencje współczesnej kultury masowej? Jej ironia zwrócona jest jednak nieustannie ku różnorodnym współczesnym przejawom tej kultury. Aby być „awangardowym” malarzem, wystarczy dziś do reprodukcji *Panien z Avignonu* Picassa, jak robi to Giugiu del Soldato w *Kabarecie metafizycznym*, dolepić bilet kolejowy i nazwać nowe dzieło *Panny z Avignon z przesiadką*

²⁸ M. Gretkowska, *Światowidz*, Warszawa 1998, s. 118–119.

w *Bordaux*. Przed kiczem schronić się można w niedostępną dla ogółu ezoteryką, w tajemnice gnozy. Nie oznacza to, że odnaleźć tam można prawdę, najwyżej trochę logicznej kombinatoryki. Ucieczka ku rozpoznaniom kultury przeszłości, ku dziełom dawnej sztuki stanowi tylko remedium na rozrastającą się w świecie współczesnym bzdurę i kicz. Nie ma w jej utworach przyzwolenia dla tandety i mistyfikacji w sztuce współczesnej. Jest erudytką i umie śmiać się z uzurpacji samej erudycji. Jest jednak przeciwko sztuce emocjonalnej i wizualnej.

Myślenie w Polsce zawsze szokowało. Szokowało, że można pomyśleć inaczej niż całe plemię nad Wisłą. Pomyśleć i odważyć się to powiedzieć. Nie szokuje nigdy bandyta, miliarder, totalny kicz. Kiedy publiczność obraża artystę, to skandal, a kiedy artysta publiczność – to prowokacja. Sztuka niektórych prowokuje, bo jej nie rozumieją. Sztuka jest elitarna, zawsze taka była. Od czasów, gdy przestała być religijna. Kapłani to też elita. Ludziom myli się demokracja społeczna z łatwizną sztuki²⁹.

Dodaje jednak natychmiast:

Chcę, żeby każde zdanie, i na początku, i w środku, i na końcu, przyciągało uwagę. Przecież pisanie jest ekspresją jak każda sztuka i byłoby chybione, gdyby nie docierało do czytelnika.

I jeszcze jeden przykład:

Polska nie jest krajem intelektualnym, lecz emocjonalnym. Im bardziej sentymentalnie, tym lepiej. Bez logiki, sensu, ale rzewnie. To, co się odnosi do logiki, intelektu, nigdy nam nie leżało, bo może ten kraj nie żył w sferze logiki, tylko popieprzonej historii, gdzie wariactwo okazywało się jedynym sposobem działania. Nas musi coś chwycić za serce i być ku pokrzepieniu serc, nie ku pokrzepieniu umysłów, rozsądku. Dlatego takie kłopoty miał Gombrowicz³⁰.

Pisanie „ku pokrzepieniu umysłów”, a nie jest to nowy apel w naszej literaturze, oznacza u Gretkowskiej odwagę mówienia rzeczy niepopularnych – przeciwko potocznym gustom, przyzwyczajeniom, stereotypom myślowym. „Pisanie ciałem” pozornie tylko jest sprzeczne z intelektem. W kulturze katolickiej ciało było i jest źródłem zła, grzechu. „Grzechem” jest radość; za Umbertem Eco powtarza Gretkowska – także śmiech. Jej logika, poszukiwanie sensu, jej intelektualizm, nie zmierzają do odnajdywania porządku. Bo jej świat jest wielkim chaosem, sumą samych sprzeczności. Ciało jest biologiczne i metafizyczne równocześnie; wulgarność w kulturze istnieje obok ezoteryki i gnozy, „prawdy” nie daje się odróżnić od szaleństwa i mistyfikacji. Kategorią podstawową tego myślenia nie jest poszukiwanie jednoznacznego ładu. Samo myślenie jest rodzajem tańca na chmurach – od sprzeczności do sprzeczności. Bo to wytworzył tkwiący w nas tyran – system nerwowy. Jego dziełem w kulturze jest logika paradoksu – sumy zaskakujących objawień prawdy,

²⁹ M. Gretkowska, *Silikon*, op. cit., s. 172–172.

³⁰ *Ibidem*, s. 172.

sprzecznych z powszechnym mniemaniem, wyrażanych często w formie błyskotliwego aforyzmu. Rozumowanie paradoksalne jest w sensie formalnym poprawne, zmierza jednak do sądów alternatywnych, wzajemnie się wykluczających. Tak istnieje ludzka świadomość. Wszystko można udowodnić.

W *My zdies' emigranty* umieściła Gretkowska nie tylko swoją dysertację *Le personnage de Sainte Marie-Madeleine dans la gnose judeo-chrétienne*, lecz także znamiennej autorecenzję: „Nie sądzę, żeby można udowodnić tę misternie skleconą hipotezę, ale zaprzeczyć jej też się nie da. Wszystko zatem zostanie w sferze przypuszczeń, intuicji i wręcz nieprawdopodobnych koincydencji”³¹.

Innymi słowy: produktem intelektu jest prawda możliwa, hipoteza, nie zaś prawda dowiedziona. Nie da się jej ani udowodnić, ani obalić. Tak przejawia się logika paradoksu. Z pułapki dualizmu nie ma wyjścia: skazani jesteśmy na posługiwanie się zbieżnościami, zbitkami niejednorodnych zjawisk. Warto dodać, że jest to jedno z podstawowych pojęć w nowoczesnej fizyce, nie tylko w filozofii.

Anna Nacher przy okazji omawiania *Podręcznika do ludzi* pisała o rodzeniu się „nowej wrażliwości”. Zgodzić się można także na określenie dodatkowe, że układa się ona w prawdziwy „labirynt”. Ale stwierdzenie, że „dwuznaczność słowa” u Gretkowskiej jest tylko „postmodernistycznym chwytem”, bo brakuje „głębszego poziomu sensu”³², wydaje się nieporozumieniem. Nowa wrażliwość rodzi się z uznania wielości jako naturalnego stanu duchowości ludzkiej, nieustannego współwystępowania sprzeczności, z niewiary w pojęcia czyste – zarówno w estetyce, jak i w etyce, z unieważnienia zasady „walki przeciwieństw” jako okna pozwalającego na rozpoznawanie jakości zjawisk, na ich hierarchizację. To głęboko pesymistyczny światopogląd; niesie z sobą poczucie samotności jednostki, niemożliwości porozumienia się z innymi. Skazani jesteśmy na chaos. Można w tym dostrzec zależność Gretkowskiej od dekadencji New Age. Ale takie stwierdzenie nie określa jej sztuki pisarskiej.

Pojęciem podstawowym wydaje się odwaga myślenia – w tym także owo „myślenie ciałem”, myślenie rozbijające nasze stereotypy i przyzwyczajenia. Podwójność jej kodów językowych polega na stałym zderzaniu ze sobą stylu niskiego z wysokim. Za wulgaryzmami, przekraczaniem granic dobrego smaku, kryje się zawsze jakaś prawda, jedna z prawd o człowieku uwięzionym podwójnie – w biologii i kulturze. A życie jest tańcem, nieustannym objianiem się o te dwie ściany. I to stwierdzenie nie jest żadnym odkryciem. Istotny – w sensie artystycznym – jest dystans intelektualny, utrzymywany konsekwentnie przez autorkę, do obu możliwości. Dystans ten wyraża się najpełniej w ironii. Ale ironia jako postawa wobec świata może być zwodniczą pułapką. Ironista staje ponad światem, akcentuje swoją wyższość, co prowadzić może – w sensie poznawczym – do mistyfikacji, do pogardy dla logiki i prawdy. W utworach Gretkowskiej narratorki należą do świata ironizowanego, są jego częścią, a równocześnie rozpoznają jego jakości. Kiczowatość samego życia okazuje się wspólna dla bohaterów i dla narratorek. Ale tylko tym ostatnim przysłu-

³¹ M. Gretkowska, *My zdies' emigranty*, wyd. III, Warszawa 1999, s. 113.

³² A. Nacher, *W labiryncie...*, op. cit., s. 101.

guje prawo rozpoznania i oceny. Autorytet ich wzmacniają sygnały autobiograficzne, identyfikujące narratorki z autorką. Na tej zasadzie ironia zmienia się często w autoironię. Jeśliby przyjąć prostą identyfikację narratorki i autorki, to wiele złego i kompromitującego powiedziała o sobie Gretkowska. Gest ekshibicjonistki jest jednak grą literacką, częścią ironicznej konwencji tekstu. Gretkowska umie bronić swej przestrzeni intymnej, wyznaczonej „czerwoną nitką”, której – zarówno w wywiadach, jak i w utworach fikcjonalnych – nie możemy i nie powinniśmy przekraczać.

Odwaga myślenia w literaturze wyrazić się może tylko w odwadze kreacji artystycznej. Ironia zapisuje się także w sposobach traktowania samej literatury i sztuki, w licznych pastiszach i parodiach znanych dzieł. To, co zrobiła z *Cierpieniami młodego Wertera*, z *Wampirem* i *Frankensteinem* przepuszczonymi przez karty tarota, z *Kordianem* i Słowackim, jest ironiczną grą polegającą na sprowadzeniu wzniosłego, niesamowitego do trywialnego. Dotyczy to także – choć na innej zasadzie – „odkrytej dalszej części” *Rękopisu znalezionego w Saragossie*. Jednak „dialog” z Rembrandtem, z Davidem, Schulzem jest serio, wiąże się z próbą zrozumienia istoty sztuki, określeniem autonomii dzieła artystycznego. Nie chodzi więc o degradację sztuki, lecz o uważne poszukiwanie prawdy i nieprawdy w dziele, o odróżnienie kiczu od dzieł w sensie myślowym znaczących. Gry intertekstualne Gretkowskiej nie sprowadzają się do pasji prześmiewczych, wyznaczają – co w jej prozie jest najważniejsze – kulturową, a nie społeczną, psychologiczną czy polityczną przestrzeń. I w tym realizuje się najpełniej jej „nowa wrażliwość”, aktywna wyobraźnia.

Tajemnica jej prozy, zdobytej już popularności, tkwi jednak w języku, w stylu, w umiejętności opowiadania. Do jej „świntuszenia” łatwo przywyknąć, tak nawet, że przestajemy je zauważać. Nie jest pierwszą „skandalistką” w literaturze. Od antyku, choćby od Arystofanesa, który wulgaryzując wyśmiewał wzniosłość w dramatach Sofoklesa, wie dzie linia literatury dionizyjskiej. Mamy naszych sowizdrzałów i ich prześmiewcze parodie, mamy *Słówka* Boya. Do tych tekstów przywykliśmy, zdążyliśmy o nich zapomnieć. Nie pamiętamy o powojennej prozie Stanisława Zielińskiego, o *Jeziorku Bodeńskim* Dygata. Ostał się nam Gombrowicz, a także – ironista Różewicz, ale chcielibyśmy – jako zbiorowość – o nich zapomnieć. To groźna właściwość naszej, głęboko zmitologizowanej kultury. Ciągłe czekamy na dzieła tworzone „ku pokrzepieniu serc”. Nie ma polskiego filmu współczesnego, jak grzyby po deszczu rodzą się wielkie produkcje – *Ogniem i mieczem*, *Pan Tadeusz*, *Przedwiośnie*, *W pustyni i w puszczy*. Niczego nie zmienił w naszej mentalności Witold Gombrowicz. Literatura, która stawia przed nami krzywe zwierciadła, jest ciągle źle widziana. Gretkowska nie jest żadnym wyjątkiem. Trudno jednak być u nas piszącym „ku pokrzepieniu czaszki”. Podejrzewam, że nie jest to kwestia gustu czytelników, lecz raczej krytyków. Bo to czytelnicy odbierają skomplikowaną urodę jej stylu – mieszaninę żartu, kpiny, tonu serio, cienką kreskę frazy, znakomicie operującej kontrastem, zaskakującą puentą, niedopowiedzeniem, paradoksem. Czy to jest kokietowanie czytelnika? A może po prostu jest to umiejętność opowiadania?

Warto zwrócić uwagę, że umiejętność ta dotyczy wszystkich jej tekstów. Część z nich nazywamy powieściami, choć niewiele mają wspólnego z tradycyjną powieścią. Niewiele jesteśmy mądrzejsi, jeśli nazwiemy je prozą afabularną. W *My zdies' emigranty* scalenie ulega pamiętnik z esejem–rozprawą, w *Kabarecie metafizycznym* mamy podobno powieść w formie przypisów, w *Podręczniku do ludzi* powracamy do *My zdies' emigranty*, w *Światowidzu* jesteśmy w obrębie starego gatunku piśmiennictwa – podróży jako „literatury faktu”, w *Silikonie* – na terenie eseju, felietonu i wywiadu, a więc w kręgu gatunków dziennikarskich. Czy jest to rezultat rozpadu powieści i kształtowania się nowych form literatury? Warto przytoczyć trzeźwą opinię samej Gretkowskiej:

O kryzysie powieści piszą ludzie, którzy przeżywają kryzys w widzeniu świata. Nie potrafią oni dostrzec tego, co się zmienia – na lepsze albo na gorsze – ale się zmienia. Wtedy nie ma stagnacji ani kryzysu. To, czy powieść się skończyła, nie ma nic wspólnego z tym, czy będę pisać czy nie. Co się kończy? Wrażliwość? Paradoxy? Nieskończoność? Jak mam potrzebę, to piszę³³.

Kłopot z twórczością Manueli Gretkowskiej polega na tym, że wyrosła nie tylko z „bruLionu”, lecz również z naiwności i mitów literatury feministycznej, uciekła także z foliowego worka postmodernizmu. I o to mają do niej pretensje krytycy.

Manuela Gretkowska's prose

Abstract

The critical perception of Manuela Gretkowska's prose was limited to its superficial aspects, that is her social, artistic and stylistic provocations, which made it harder or even impossible to reach for deeper senses and for the fundamental artistic proposal, which distinguishes her prose from others against the background of Polish literary traditions. First of all, it is the creation of protagonists not in the context of history, social issues and psychology but biological and cultural anthropology. From the biological point of view, the man is a product of evolution who is subject to the demands of his body and the rules of nature; from the perspective of culture the man is the creator of whole systems of myths, symbols, beliefs, related customs, individual ways of thinking and feeling, and finally various disciplines of art. Gretkowska's prose, because of its different perspective on the man, on the stylistic achievements and intellectual contexts is distinguished against the literary output of her contemporaries.

³³ M. Gretkowska, *Silikon*, op. cit., s. 145.

Bogumiła Matek

Czy realizm magiczny? O prozie Andrzeja Stasiuka

„Lubię życie i akceptuję rzeczywistość, bo innej nie mam” – wyznaje Andrzej Stasiuk, prozaik, poeta, dramaturg, eseista i krytyk literacki. Twórca, który w krótkim czasie wstąpił na polski parnas literacki lat 90. Wśród różnorodności autorów prozy „trzeciej epoki”, wielości stylistyk, tematów i dykcji postrzegany jest co najmniej jako niezaprzeczalny, stale rozwijający się talent. Zatrzymują się z uwagą nad tekstami Stasiuka krytycy starszej generacji: Jerzy Jarzębski, Jan Błoński. Towarzyszą entuzjastycznie kolejnym książkom młodszy: Jerzy Sosnowski, Jarosław Klejnocki, Przemysław Czapliński i wielu innych. Towarzyszą, obdarzając pisarza wciąż kredytem zaufania, ale wraz z upływem czasu, z coraz wyraźniejszym niepokojem. Bowiem „Stasiuk nie ma brzegów. Pisze i wydaje książki niczym wezbrana rzeka (dziewięć książek w ciągu siedmiu lat), snuje historie, które sprawiają wrażenie, że nic je nie zdoła zatrzymać, a przy tym ustawicznie zmienia poetyki, jakby każda z nich zużywała się po jednej opowieści”¹. Kredyt zaufania opiera się na podzielanym przez wielu młodych krytyków przekonaniu, wyrażonym przez Marcina Świetlickiego, iż „Stasiuk na pewno napisze kiedyś rewelacyjną książkę”.

Stasiuk nie tylko poprzez literaturę piękną kreuje swój image współczesnego twórcy-artysty. Również medialnie modeluje publiczny wizerunek. Był gościem telewizyjnego Pegaza, odpowiadał na pytania – świadectwa formułowane pod adresem młodych twórców przez redakcję „Tekstów Drugich”. Publikuje artykuły i eseje w „Czasie Kultury”, w „Tygodniku Powszechnym”, w „Gazecie Wyborczej”, w których jawi się jako bystry obserwator problemów socjologiczno-psychologicznych i społecznych polskiego mikroświata. Widać w tych refleksjach wyraźny dystans do spraw natury politycznej.

¹ P. Czapliński, *Wara od Stasiuka*, „Polityka” 1999, nr 46, s. 48.

Chętnie udziela obszernych wywiadów, często spotyka się z czytelnikami na wieczorach autorskich. Uczestniczy w polemikach literackich, broniąc prawa do pełnej swobody wypowiedzi. Jest autorem posłowania do powieści Stefana Nadolnego w prestiżowej serii „Pisarze języka niemieckiego”, ukazującej się pod patronatem Karla Dedeciusa.

Uhonorowany został nagrodą Fundacji im. Kościelskich, nagrodą Fundacji Kultury, w 2000 roku znalazł się w gronie twórców polskich reprezentujących naszą kulturę na Targach Książki we Frankfurcie nad Menem. Od kilku lat jest właścicielem wydawnictwa „Czarne” we wsi Czarne w Beskidzie Niskim, gdzie zbudował dom i osiadł w swojej nowej „małej ojczyźnie”.

Niebanalna, „czadowa” biografia dopełnia wizerunek 40-letniego obecnie polskiego postmodernisty: trudny nastolatek, wyrzucany ze szkoły, wywodzący się z robotniczej warszawskiej Pragi, wędrowiec-wagabunda, wielbiciel i współkreator muzyki rockowej, dezterter i więzień (półtora roku więzienia za odmowę służby wojskowej), outsider, swoiście od początku „wolny” i „na luzie”, członek pacyfistycznego ruchu Wolność i Pokój. Wreszcie pisarz. Wspomniany ów image medialny mieści się oczywiście wyraźnie w poetyce prowokacji i skandalu. Rozliczne bowiem wypowiedzi Stasiuka budzą kontrowersje.

W debiutanckim tomie prozy *Mury Hebronu* i w następnym *Białym kuku* rozpoznano w młodym pisarzu „specjalistę od męskich spraw”. Wykorzystując doświadczenia biograficzne, kreuje bohatera, którego charakteryzuje totalny bunt, chęć krańcowej penetracji egzystencjalnej, na pograniczu szaleńczego ryzyka reżyserowane przygody, za które płaci się cenę wysoką – pozbawienie wolności, albo najwyższą – śmierć. Wreszcie alkohol, narkotyki, wyuzdany seks, nieustanne podróże – oto przestrzeń doświadczeń „nowych barbarzyńców”.

Chaos konkretnej rzeczywistości, w której przemieszały się i powoli znikają wszelkie wartości, nie buduje żadnych barier moralnych. Człowiek stał się Bogiem, bo „Bóg dawno umarł”. Przepełniony wulgaryzmami i potocznymi frazeologizmami język narracji i dialogów przylega szczelnie do zdegradowanego świata zewnętrznego i wewnętrznego postaci. Staje się równocześnie samoistnym bohaterem. Stasiuk zresztą na tym etapie świadomości pisarskiej mocno akcentuje przekonanie, że „nie ważne, co się mówi, ale jak”². Egzemplifikacyjne rozpisanie prowokacyjnej konstrukcji: „Co za syf ...”, ujęte w strukturę powieści realistyczno-przygodowo-sensacyjnej, miało jednakże objawić autentycznego, z doświadczeń życia wysnutego „bohatera współczesnego”. Wszelkie gesty buntu winny być prawdziwe, nie – literackie. Kostek Górka, *porte-parole* autora, który zdążył zapisać „literatura” setki stron, odkrywa w nich literacki fałsz. Będąc więc pisarzem, dla którego papier okazał się „czymś zbyt lekkim i zbyt gładkim”, niszczy literackie stronicę i wrzuca do Wisły, by ewentualnie „w Gdańsku, pisarz Huelle mógł sobie to powyławiać, wysuszyć i coś z tym zrobić”. Decyduje się potem uczestniczyć w bieszczadzkiej przygodzie małej grupy ludzi, których niegdyś łączyła młodzieńcza przyjaźń. Wyobcowani, jak

² J. Cieślak, *Zwierzęca radość pisania*, „Rzeczpospolita. Plus Minus” 1999, nr 31, s. 15.

bohaterowie *Murów Hebronu*, zebrani w krąg „rycerze okrągłego stołu”, ale pozbawieni króla Artura, przepelnieni trudnym do sprecyzowania „bólom istnienia”, bo zanurzeni w chaosie współczesnego, polskiego świata, manifestują bezinteresowny bunt, który nie prowadzi ani do samopoznania, ani do odkrycia jakiegokolwiek sensu. W niepowstrzymanym potoku wyrzucanych słów widać odczuwany najgłębiej śmietnik kultury, w którym przyszło im żyć. Krytycy dostrzegają w kreowanych przez Stasiuka przestrzeniach doświadczeń bohaterów tendencje mityzacyjne. Wystarczy jednakże kilka przytoczeń skojarzeniowych sfery intelektualnej bohaterów i narratora, by podważyć ten dodatnio wartościujący sąd. Jeśli jawią się tam reminiscencje kafkowskie, z Camusa, Heingwaya, Theloniusa Monka, Londona, Celine’a, Dostojewskiego, Hrabala etc., to niewątpliwie przetransponowane przez literaturę popularną i głównie amerykański film sensacyjno-przygodowy. Mają zatem charakter czysto werbalny, nie – głęboko filozoficzny. Mieszczą się raczej w „mitologii codziennej” – by użyć sformułowania Rolanda Barthes’a – bowiem wysnuwane są bezpośrednio z biograficznych, ograniczonych wiekiem i modelem życia, doświadczeń.

Literackich ojców Stasiukowych tekstów z rodzimej tradycji wskazano bez trudu: Marek Hłasko, Marek Nowakowski, Leopold Tyrmand. Wydaje się więc, że ton egzystencjalnej niewiary w jakąkolwiek ideę porządkującą ludzkie życie nie ma charakteru „metafizycznego”, jak chcą krytycy. Daje tylko dowód wrażliwości na zwykły, choć różnorodny i dotkliwie odczuwany trud istnienia. Jan Błóński wskazał na widoczne w pierwszych tekstach Stasiuka swoiste zmaganie się z tworzywem w przestrzeni stylistyki. Jako rezultat dostrzegł relację tradycji naturalistycznej z estetyzmem. Naturalizm ogarniałby przestrzeń tekstu, w której opowiada się o ludziach i banalnej rzeczywistości. Natomiast estetyzm kieruje się ku skłonności do metafizyki, patosu i liryzmu, by w tej sugerowanej sferze sensów konstruować uniwersalną parabolę losu³. Odnieść można czasami wrażenie, że w analizach interpretacyjno-krytycznych prozy Stasiuka jego teksty są pretekstem do erudycyjnych wędrówek po tematach, problemach i stylach literatury polskiej oraz europejskiej. To raczej erudycja krytyków dodaje tym tekstom wymiaru uniwersalnego, pozornie inspirowanego kanonem wybitnych dzieł literackich.

Co upoważnia autorkę niniejszych dywagacji do takiego podejrzenia? Otóż osobisty odbiór prozy Stasiuka oraz pamięć szerokiego planu wypowiedzi metatekstowych i pozatekstowych popularnego młodego „barbarzyńcy”, które zapewne mają być w jego intencji komentarzem do „życia i twórczości”. Przy pełnym zrozumieniu, a nawet fascynacji grą pisarza na wszystkich możliwych planach relacyjnych z tekstem, metatekstem, konwencjami, krytykami, z odbiorcą i ze sobą wreszcie, których nauczył nas Witold Gombrowicz, przy świadomości istnienia poetyki skandalu tak wyraźnie funkcjonującej od czasu „poetów przeklętych” francuskiego symbolizmu, poprzez różnorakie manifestacje dwudziestowiecznych awangardzistów, jej – w moim odczuciu – karykatura w próbie wpisania się Stasiuka w tę poetykę poraża. Już mariniści wiedzieli doskonale, że między szczerością, prowokacją a pro-

³ Por. L. Burska, *Sprawy męskie i nie*, „Teksty Drugie” 1996, nr 5, s. 36.

stactwem istnieje cienka granica. Stasiuk, być może świadomie, przekracza ją często. Przykładów przytoczyć można wiele. Wystarczy poznać jego wypowiedź na poważne pytania o tradycję literacką, program literacki i korzyści z krytyki literackiej, adresowane do twórców lat dziewięćdziesiątych przez redakcję „Tekstów Drugich” (1996). Otóż Stasiuk odpowiada, że nie rozumie, o co w pytaniu chodzi, bowiem owa tradycja mieści absolutnie wszystko:

od wszelkich zasłyszanych lub podsłuchanych opowieści o życiu, poprzez bełkot inteligentnych spikerów telewizyjnych, poprzez zdanie „Daj acj ja pobruszę a ty poczywaj”, dalej przez „kobieta daje szczęścia na chwilę, a potem gryzie jak leśny wąż” Stanisława Grzesiuka; potem od prozy Zygmunta Haupta po mamrotanie pijanych facetów, którzy rozplývają się w swojej gadce tak, jak bohaterowie Raymonda Roussela przepadają w języku; od *Wykopu* Andrieja Płatonowa, po przemówienia prowincjonalnych notabli [...], od Bohumila Hrabala po opowieści znajomego prokuratora powiatowego o cudach ludzkiego losu i ludzkiej pomysłowości itd., itd., itd.⁴

To wyczerpanie spointował Stasiuk trawestacją słynnego wiersza o idei „trzech Marcinów poezji polskiej”:

żadna tradycja nie stoi za oknem.
Tak, za oknem ni chuja tradycji⁵.

Nie wynosi też specjalnego pożytku z lektury prac krytycznych, bowiem krytycy „z uporem wartym lepszej sprawy szukają w literaturze wskazań moralnych czy egzystencjalnych”, co wedle pisarza „przypomina rozmowę głuchych o muzyce”⁶.

Jeżeli zaś idzie o program–manifest, to kwituje krótko: „Pisać, skreślać, myśleć, patrzeć, słuchać, pisać i skreślać, skreślać, skreślać... A poza tym niezależnie od sytuacji dobrze jest się napić”⁷. Jeżeli jest coś dobrze napisane – kontynuuje – to ma wartość niezależnie od przedmiotu, którym się zajmuje. Urażony pominięciem kolejnej książki przy nominacjach do nagrody Nike komentuje tę sytuację jeszcze po latach, zatem z odległego dystansu, jako „wyrok sądu kapturowego”. Otóż gremium, którego Stasiuk „osobiście nie zna”, nagradza *Pieska przydrożnego* Czesława Miłosza, książkę „niegodną najwyższej nagrody literackiej w Polsce”, bowiem „jest to książka bardzo miła [...]. Nadaje się na prezent. Ale operuje banałem. Słusznym, ale banałem. Nazywanie jej poszukiwaniem formy uważam za mistyfikację, za mydlenie oczu”⁸.

Stasiuk oczywiście także poszukuje formy, jak cała młoda proza. Sprawdzał możliwości fabulacyjne w modelu powieści sensacyjno-przygodowej. Potem konwencję „charakteru” wtopioną w prozę rodzajową, pod nieoczekiwanym patronatem

⁴ A. Stasiuk, *Świadectwa*, „Teksty Drugie” 1996, nr 5, s. 119.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

Ludzi stamtąd Marii Dąbrowskiej (wskazał te powinowactwa Jerzy Jarzębski)⁹. Znakomity krytyk nie do końca daje się uwieść prawdzie egzotycznych portretów dramatycznych postaci, pracowników rozsypujących się PRL-owskich, bieszczadzkich PGR-ów, opisanych w *Opowieściach galicyjskich*. Bohaterowie owi są inwariantem wcześniejszych outsiderów warszawsko-mazowieckich. Krytyk śledzi strategię narracyjną, która finalizuje się w poetyce fantastyczno-ludowej. Balladowe zakończenie z prawdziwym upiorem czyni status tej prozy – wedle krytyka – niejasnym.

Pomieszczony wśród „fabulatorów” młodej prozy w krytycznych „przekrojach i zbliżeniach” – zmienia model kreacyjny. Konstatuje: „Nie będzie fabuły z jej obietnicą początku i nadzieją końca. Fabuła jest odpuszczeniem win i matką głupców”. Zamieszcza tę konstatację w książce, która zaskoczyła tak krytyków, jak i zapewne czytelników. *Dukla*, bo o niej mowa, odczytana została jako tekst objawiający metafizyczne zainteresowania autora. Strukturalnie autor realizuje totalną fragmentaryczność. Powrócimy jeszcze do tego tekstu.

Publikuje dalej Stasiuk tom *Przez rzekę*, który składa się z 12 opowiadań. Dodatkowo książka podzielona jest na dwie części. Pierwszą zapełniają przypomnienia dzieciństwa, jakby rozpisane szerzej „dotknięcia” widoczne w *Dukli*. Dzieciństwo nie dostarcza materiału do kreowania mitologii utraconej Arkadii. Ujawnia naiwne pojmowanie dekalogu, pozory poznania, inicjację seksualną. Zatem to wszystko, co dzieje się z bohaterami pozostałych opowiadań, ma swoje antycedencje. Znów krąży, jeżdżą, palą marihuanę, uprawiają wyuzdany seks, bez celu, bez przyjemności, w pustce. „Chodzenie do kościoła”, „chodzenie na religię”, „chodzenie do biblioteki” nie wyznaczyły kierunków poszukiwania wartości. Błądzą w błędnym kole ostatniej polskiej dekady XX wieku. Zranieni, czasem unicestwieni.

Stasiuk zdążył także napisać autobiografię. *Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)* wywołała polemikę. Bronisław Maj w swoim felietonie nazwał pisarza „Edkiem literatury polskiej”¹⁰. Nie ma potrzeby przywoływania przebiegu owej polemiki ani przytaczania charakterystyki „ostatnich dni humanistycznej kultury”, którym to ironicznym mianem określa Stasiuk ostatnią dekadę PRL-owską. Interesujący jest natomiast schemat strukturalny tej autobiografii. Hanna Gosk dostrzegła w nim trójwymiarowy palimpsest, wykreowany dzięki specjalnej konstrukcji poziomów wypowiedzania¹¹. Gatunkowość tego tekstu jest istotnym elementem refleksji narratora–autora:

To nie jest plotkarska książka, ani tekst z kluczem,
nie jest to dziennik intymny,
to jest kronika formacji duchowej,
to jest rozprawa społeczno-historyczno-obyczajowa¹².

⁹ J. Jarzębski, *Apetyt na przemianę*, Kraków 1997, s. 142.

¹⁰ Por. J. Cieślak, *Zwierzęca radość...*, op. cit., s. 15.

¹¹ H. Gosk, *Funkcja materiału biograficznego w polskiej prozie lat dziewięćdziesiątych*, „Ruch Literacki” 1999, nr 5, s. 560.

¹² A. Stasiuk, *Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)*, Czarne 1998.

Sprawdzenie Stasiukowej odmiany autobiografii zostało rozpoczęte. Jaki przyjmie ostateczny kształt, objawi drugi tom, w którym zapowiada autor generalną rozprawę z krytykami.

Teksty Andrzeja Stasiuka nie kuszą do powtórnej lektury, jak zresztą przeważająca część polskiej prozy współczesnej. Tę „jednorazowość” odbioru potwierdza przygoda z *Panną Nikt* Tomka Tryzny, którą Andrzej Wajda przeniósł na ekran. Książka była rewelacją literacką, ale film szybko zszedł z ekranów kinowych, nie budząc specjalnego zainteresowania. Na marginesie zauważyć można, że *Biały kruki* Stasiuka także ma adaptację filmową zrealizowaną przez Jerzego Zalewskiego. Film zatytułowany *Gnoje* nie wszedł na ekrany. Zapowiadany jest natomiast film oparty na *Opowieściach galicyjskich* w reżyserii Darka Jabłońskiego. Oryginalność pomysłu filmowego polegać będzie na tym między innymi, iż zagrają w nim „naturšzczycy” z Podkarpacia. Scenariusz przygotowuje sam autor.

Jest jednakże wśród prozy Andrzeja Stasiuka tekst, w którym nie opowiada on skondensowanej historii. W *Dukli* proponuje niezwyklej mieszankę nastrojowej prozy, złożonej z momentalnych wrażeń i refleksji narratora, łączącą obserwacje zdarzeń, sytuacji, rzeczy, miejsc i ludzi. Ich niezwyklej dokładność sugeruje, zaznaczone zresztą metatekstowo, podejrzenie, że istnieje ich inny, głębszy plan, który należałoby odkryć. Chyba jednak nie metafizyczny, ale raczej magiczny. Stetoskopowość dostrzeżonych realiów jawi się w *Dukli* wyraźnie w dysonansowym kontraście z miniaturowymi impresjami o proveniencji poetyckiej. Można tę realistyczną sferę kreacji świata przedstawionego z łatwością odnaleźć we wszystkich tekstach Stasiuka, niezależnie od ich późniejszych konfiguracji i semantyzacji.

Wspomniana realistyczna przestrzeń i technika jej opisu odsyłać mogą do zapomnianej dziś teorii i praktyki realizmu magicznego. W świadomości czytelników oraz w krytyce literackiej ta odmiana realizmu kojarzy się wyłącznie z obszarem literatury latynoamerykańskich. Jedynie Henryk Markiewicz pamiętał o jej europejskich korzeniach¹³. Przypomina zatem, że nazwa oraz refleksja teoretyczna dotycząca realizmu magicznego zrodziły się w Niemczech i we Włoszech w latach 20. Dokładnie w 1925 roku pod piórem Franza Roha. W dwa lata później Massimo Bontempelli określił swoją twórczość mianem „realismo magico”. Za sprawą Ortegi y Gassetta obszerne fragmenty tekstu Roha, w tymże czasie, pojawiły się na łamach madryckich czasopism literackich. Poświadczą tę wędrówkę teorii Ernesto Sabato¹⁴. Lata sześćdziesiąte XX wieku objawiły światu pisarstwo autorów latynoamerykańskich. Ich niezwyklej popularność określano mianem prawdziwego boomu. W odbiorach krytycznych nieustannie pojawiał się termin, który zawierać miał esencję charakterystycznej konwencji literackiej – realizm magiczny. Szukano jego wyznaczników nie tylko u Gabriela Garcii Marqueza, Julio Cortazara i Alejo Carpentiera, ale także u Mario Vargasa Llossy z Peru, Meksykanina Carlosa Fuentesa, Urugwajczyka Juana Carlosa Onetti. Termin powrócił do Europy, uchodząc do dziś za zjawisko

¹³ H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995, s. 328.

¹⁴ E. Sabato, *Pisarz i jego zmyry*, tłum. R. Kalicki, Kraków 1987, s. 138.

charakterystyczne dla kultur egzotycznych. Ryszard Siwek, który podjął próbę penetracji europejskich korzeni realizmu magicznego w kontekście wieloaspektowej twórczości Ernsta Jungera twierdzi, że realizm magiczny nie przyjął w Europie wyrazistego nurtu, poza mało znaną u nas literaturą belgijską, a precyzyjnie mówiąc, niderlandzką i flamandzką¹⁵. Można rozpoznać jego ślady w wielu tekstach naszej przestrzeni kulturowej. Brakuje jednakże całościowych opracowań, które w miarę spójnie i wyczerpująco objaśniłyby to zjawisko. Znaczny kłopot sprawia też zamęt terminologiczny. Spotykamy więc: „realizm magiczny”, „realizm bajeczny” „nową fantastykę”, „realizm fantastyczny”, „nową rzeczowość”, bardzo często używane wymiennie¹⁶.

Nie ulega natomiast wątpliwości, iż koncepcja ta posiada rodowód malarski. Wywodzi się z kręgów przymyśleń i obrazów Ernsta, Braque'a, Picassa, z czasu, gdy ostro przeciwstawiali się wybujałemu ekspresjonizmowi.

To, co wydaje się łączyć wielość definicyjnych prób określenia realizmu magicznego, sprowadzić można, oczywiście w pewnym uproszczeniu, do kilku elementów. Podstawową, wspólną przesłanką jest założenie, iż artysta powinien szukać bazy w empirycznej oczywistości miejsc, rzeczy i zjawisk. Nie może na tym poprzestać, ale kształtując w sobie chłodną umysłowość i statyczny intelektualizm, w drugim i w następnych planach objawić winien pragnienie odsłaniania prawdy Bytu. Postawa autora nie może stać się jednak postawą irracjonalną. Pojawia się postulat penetrowania współczesnej rzeczywistości, aby odkrywać w niej niezwykłość. Banał codzienności bowiem skrywa tajemnicę. Artysta wspierać się może innymi rodzajami sztuki, na przykład malarstwem, które znakomicie dopełnia obszar wrażeń estetycznych i podpowiada inne widzenie rzeczywistości.

Przykładem na to, jak wiele problemów sprawia próba zdefiniowania literackiej wersji realizmu magicznego, jest propozycja sformułowana *à rebours* przez Luisa Leala w 1967 roku:

Realizm magiczny nie posługuje się, tak jak nadrealizm, motywami onirycznymi, nie przekształca rzeczywistości ani nie tworzy wymyślonych światów [...] nie przykłada też wagi do psychologicznej analizy postaci, gdyż nie stara się wyjaśnić motywacji, które skłaniają je do działania. Realizm magiczny nie jest też ruchem estetyzującym [...] zainteresowanym tworzeniem dzieł, w których dominuje wyrafinowany styl. Nie jest również zainteresowany tworzeniem złożonych struktur jako takich. W realizmie magicznym pisarz stawia czoło rzeczywistości i próbuje odkryć nadzwyczajność pulsującą w rzeczach, miejscach, życiu i działaniach¹⁷.

Dla najnowszych interpretacyjnych odczytań tekstów Gabriela Garcii Marqueza, szczególnie *Stu lat samotności*, najpełniejszej w dawnym rozumieniu realiza-

¹⁵ R. Siwek, *O europejskich korzeniach realizmu magicznego (Ernsta Jungera rzeczywistość magiczna)*, „Ruch Literacki” 1998, z. 5, s. 663.

¹⁶ *Ibidem*, s. 665.

¹⁷ Za: H. Markiewicz, *Teorie powieści...*, op. cit., s. 330.

cji realizmu magicznego, okazało się konieczne wprowadzenie nowych kategorii: „ironii magicznej”, „nowej kreacji magicznej”, „dualizmu magicznego”, którym także brak teoretycznej precyzji. Jest oczywiste, że wobec ogromnego zróżnicowania literatury spod znaku magiczności trzeba z dużą ostrożnością, a nawet ze sceptycyzmem podchodzić do jej wyznaczników. Pomijać ich jednak zupełnie nie można. Przypomnijmy zatem jeszcze ów sugerowany plan konwencji, tym razem wedle rozumienia Alexisa Marqueza:

Realizm magiczny wypływa z konkretnej rzeczywistości, potrzebuje być jej kopią, by opisana i obrobiona przetwarzana się w inne wymiary: fantastyczne, baśniowe, mityczne, magiczne. Pierwszą potrzebą artysty jest umiejętność opisu, drugą, posiadanie wyobraźni kreującej. Ważny jest także wybór przedmiotu opisu¹⁸.

Warto także przywołać konstatacje Aleja Carpentiera, który już w 1949 roku zwrócił uwagę na różnicę między „cudownością” europejskiego surrealizmu a prawdziwą magicznością istniejącą w literaturze latynoamerykańskiej. W surrealizmie widzi niespodziankę jako rezultat konstruktywistycznych manipulacji kreatora. Natomiast niespodzianka jako prawdziwa cudowność rodzi się z magicznej świadomości i jej dynamicznej relacji z rzeczywistością. Należy wierzyć w „cuda realne”, które istnieją; trzeba je tylko dostrzec. Niewątpliwie autor musi dysponować uprzywilejowanym sposobem dostrzegania rzeczywistości, jej bogactwa we wszelkich istnieniach. „Van Goghowi wystarczała wiara w słońce, aby objawić swoje objawienie na płótnie”¹⁹. Mottem do rozpoznawania otaczającego nas świata winno być według Carpentiera najgłębsze rozumienie słynnego zdania: „Vous qui ne voyez pas, pensez à ceus qui voient”²⁰.

Co zatem wybrał Andrzej Stasiuk, by „okiem kamery” rejestrować konkretną rzeczywistość przestrzeni Beskidu Niskiego z Duklą w jego centrum?

Sytuuje ją geograficznie, odnotowując drogi dojazdowe od strony Jasła, Krosna, Żmigrodu, Przemyśla, Sanoka. Wymienia nazwy mijanych i odwiedzanych miejscowości, których autentyczność potwierdza mapa turystyczna. W samej Dukli prezentuje rynek, kilka przecinających się uliczek, kolory odrestaurowanych frontonów kamieniczek i przylegające do nich, skrzętnie skrywane, zaniedbane podwórka. Zauważa ruiny cerkiewki i synagogi, porośnięte brzoźkami samosiejkami i dzikimi krzewami. Przysiada na plastikowym krzeselku wystawionym przed knajpą „U Gumisia” albo w „Granicznej” lub „PTTK-u”, by wypalić marlboro, wypić leżajskie piwo i obserwować nic-niedzianie się prowincji. Po dwu stronach ryneczku widać dwie świątynie: muzeum mieszczące się w dawnym pałacu Mniszchów i barokowy kościół. Muzeum zawsze puste, bez zwiedzających. Kościół ożywa w święta i specjalne okazje. Uwaga zagarnąć musi pejzaż, bo przecież narrator jest w górach. Pej-

¹⁸ A. Elbanowski, *Marquez: od realizmu magicznego do ironii magicznej*, „Literatura na Świecie” 1983, nr 9, s. 10.

¹⁹ A. Carpentier, *Królestwo z tego świata*, tłum. K. Wojciechowska, Kraków 1986, s. 9.

²⁰ „Wy, którzy nie widzicie, pomyślcie o tych, którzy widzą”.

zaż zmienia się naturalnie w zależności od pory roku, pory dnia, pogody – wszystkie dane odnotowane są szczegółowo. W tych niezwykle magicznych kreacjach pejzażowych można odnaleźć swoisty ślad odbioru malarstwa Lorraine'a, XVII-wiecznego mistrza-samouka, którego obrazy zdobiły niegdyś wnętrza pałacu Mniszchów. Narrator pamięta oglądane przez siebie reprodukcje malarskie. Przez ich pryzmat notuje świty, wschody i zachody słońca, zmierzchy, kiedy wszelkie barwy bledną, a kontury roztopiają się w mroku. Tworzy się specyficzna atmosfera danej pory dnia i roku, z wszelkimi niuansami refleksującymi światło. Podobnie jak u Lorraine'a nie intelekt jest tu inspiratorem coraz to innego widzenia, ale subtelna wrażliwość oka i dar stwarzania poetyckiej czy wręcz magicznej atmosfery.

Ludzi prawie nie ma – wyjeżdżają rano do pracy w różne strony. Pozostali wola wnętrza swoich domów. Narrator domyśla się ich ewentualnych, konkretnych czynności. Jest także w Dukli oraz w okolicznych miejscowościach „ruski bazar” z tysiącem najdziwniejszych rzeczy. Miasteczko ożywa, gdy zdarzy się pogrzeb lub wypadek samochodowy. Opisy owych zdarzeń znajdziemy także w tekście. Narrator odwiedza wielokrotnie i muzeum, i kościół. Dwa centra małego labiryntu. Dojść do nich można różnymi drózkami. Muzeum mieści zbiór broni pałnej, radzieckiej, z drugiej wojny światowej. Narrator ogląda każdy egzemplarz, dotyka, wymienia nazwy, rodzaje materiału, kształty, odcienie metalu. W drugiej części prezentuje się dzieła twórcy ludowego: wypalanki drewniane, obrazy olejne, makatki i kilimki wełniane. Na wszystkich dostrzega odwzorowane te same elementy pejzażu, kościół, pałac i osobno górę Cergową.

W kościele bardzo lubi siadać naprzeciw sarkofagu Amalii Brühlówny. Kontempluje kolory marmurów, kobiecą postać w stroju barokowym, spoczywającą na sarkofagu. Zapamiętuje każdą marmurową falbankę stroju, kształt dłoni, rozmiar bucika. Jeżeli nie obserwuje realnej rzeczywistości, relacjonuje „widziane pamięcią” obrazy z przeszłości, bez żadnego pretekstu skojarzeniowego. Właśnie obrazy-zdarczenia, które poddają się głównie opisowi. Jawi się zatem wizyta u dziadków i relacja z przebiegu majowych litanii maryjnych odprawianych pod przewodnictwem dziadka-strażaka. Utrwaliła się też w pamięci gruba, pięknie oprawiona książka, którą dziadek otrzymał w nagrodę. Książka nigdy nie była czytana ani nawet otwierana. Nosiła tytuł zapisany dużymi, złotymi literami – *Komuna paryska*. W innym miejscu kolejne wspomnienie przywołuje wizerunek dziewczyny, sprawczyni uświadomienia trzynastolatкови potęgi libido. Tym razem Stasiuk kreuje opis dynamiczny. Dziewczyna z twarzą zakrytą czarnymi włosami tańczy wyzywająco sama, na wiejskiej dyskotecie, nie zwracając uwagi na nikogo. Każdy ruch, gest, kształt nóg (tańczy bosą), piersi, kolor karnacji, kolor sukienki, majtek. Zapamiętuje miny obserwujących dziewczynę kobiet wiejskich i ich krótki, szeptany komentarz: „kurwisz-cze”. Cała psychomatyczna męka związana z przemożną chęcią spotkania dziewczyny utrwaliła się drobniawczo w pamięci narratora. Pamięta dotknięcie białej sukienki Nieznajomej jako substytutu kobiecego ciała z całą feerią olśnienia i równoczesnego skażenia. Skażenie jest naddane („kurwisz-cze”). Odczucia zapisują się jednak wyraźnie jako dualistyczny odbiór emanacji kobiecości.

Niezwykła intuicja spostrzegania rzeczy, które są prawdą naszego realnego życia, ale nie zawsze są przedmiotem opisu literackiego, zwykle z braku odwagi autorów, każe Stasiukowi zarejestrować wygląd podwórza–obejścia dukielskiego mieszkańca niepozornej chałupiny. Jawi się przed oczyma zdumionego czytelnika uporządkowany mikroświat, składający się z odpadków naszej cywilizacji. Resztki cegieł, butelki, sznurki, zamknięte w foliowe worki tajemnicze resztki, zdezelowane fragmenty rowerów, resztki drewnianych elementów – wszystko perfekcyjnie uporządkowane i geometrycznie poukładane w stosy ze względu na rodzaj materiału, kształt, wielkość i kolor. Oglądamy oczyma narratora swoisty, zbudowany ciężką pracą mikrokosmos anonimowego demiurga, który zapewne był jego wszechświatem. Wydeptana wśród pozornego śmiecia ścieżka świadczyła o dumie i świadomości kreatorskiej potęgi właściciela, który wielokrotnie musiał oglądać rezultaty drobiazgowego budowania swojego nadzwyczajnego świata.

Aż 9 czerwca 1997 roku anonimowy głos w megafonie oznajmia na całą Duklę, że „na Duklę patrzy teraz cały świat”. Dukla staje się centrum labiryntu świata, gości bowiem Papieża. Zdumiewający jest fragmentaryczny opis wizyty. Stasiuk zapisuje ruch „eleganckich sutann”, przemieszczanie się fotoreporterów szukających dogodnych miejsc do filmowania, ludzi jedzących grillowe przysmaki, zagubioną staruszkę olśnioną wystawą kiosku. Artykuły widoczne w małym sklepiku odnotowane są wraz z nazwami oryginalnymi, głównie angielskimi. Poznaczone drewnianymi barierkami zbocze góry, dokąd niespiesznie zdążają ludzie, ogląda narrator z dala. Dostrzega przed barierkami symetrycznie usytuowane: z jednej „trzy konfesjonały”, z drugiej „trzy wygodki”. Ludzie wędrują od jednej do drugiej strony oczyszczając duszę i ciało. Papieża w oglądzie nie ma. Pojawi się tylko w wyobraźni narratora, kiedy stara się wykreować realistyczny, choć imaginacyjny obraz Ojca Świętego, w prywatnych codziennych czynnościach starego, chorego człowieka: jak goli się, budzi, narzeka na ból fizyczny. W migawkowych zatrzymaniach wzroku – kamery na poszczególnych postaciach, które wyglądają tak jak ojcowie i dziadkowie obserwatora, odświętnie ubrani w niemnące ubrania, nieśpiesznie ruchliwi w ograniczonej przestrzeni, narrator nie próbuje odnajdywać ekstatycznych przeżyć wynikających ze spotkania z Niezwykłą Osobowością. Selekcyjnie postrzega zmęczenie przybyszów powodowane aurą wiatru halnego i niewygodą butów. Widzi piękno ogolonej „na zero” dziewczyny, idącej wzdłuż ogrodzenia, na którą nikt nie zwraca uwagi, mężczyzn pijących wodę mineralną, dzieci zajęte zapelnianiem znużenia na marginesie wyjątkowych zdarzeń. Rejestruje fragmenty posłyszanych rozmów ludzi wracających ze spotkania: „Widziałaś?”, „Widziałeś?”, „Chciałabym mieć Jego autograf”, „Kto zgarnie to drewno z barierek?”, „Fantastyczne 10-tki. Nie, 7-ki, ale na krokwie się nadadzą”²¹.

Można zapytać, gdzie tu magiczność? Po pierwsze, już w samym wyborze przedmiotów opisu. Następnie, w pozornie prostym zabiegu, czyli perfekcyjnie dobranym epitecie sugerującym intencję szerokiego odbioru. W epitecie uwikłanym

²¹ A. Stasiuk, *Dukla. Czarne 1997*.

w metaforę interakcyjną, stwarzającą układy przedmiotowe, rodzaje odczuć, myśli i wyobrażeń implikowanych wyobraźnią narratora. Jeśli przekraczane są czasem reguły prawdopodobieństwa obiektywnego, to na pewno mieszczą się one w przeżyciu lub widzeniu indywidualnym, najprawdziej doznawanym. Wreszcie, jeżeli powrócimy kolejny raz do tych samych rzeczy, zjawisk i zdarzeń, objawi nam się ich wymiar magiczny. Amalia wstanie z nagrobka, ożywiona perwersyjnym pragnieniem narratora, i podążać będzie w stronę życiodajnego światła, sączącego się przez witraże kościoła. Nie tyle widziana, ile odczuwana wszystkimi zmysłami, mieścić w sobie będzie wieczną kobiecość i równocześnie esencję wszelkiego bytu. Dziewczyna z dyskoteki, naznaczona grzechem Ewy, pozostanie na zawsze synonimem rozkoszy grzesznego seksu. Poświęcone samochody magią rytualnych gestów uchronią właścicieli od wypadków. Heroiczno-patriotyczne kiedyś atrybuty wojennych militariów emanują magiczną funkcją śmiercionośnych działań. Bazary przestarczają się we współczesne, pożądane przez wielu nowe skarby Sezamu. Religia, pozbawiona duchowości, zagubiła przestrzeń dawnego *sacrum*. Ale uczestnictwo ludzi w formalnie religijnym wydarzeniu przydaje im światłocieniową aureolę magicznego, własnego, intymnego przeżycia. Zniknie wreszcie bez żadnej przyczyny śmietnikowy mikrokosmos i jego prowincjonalny Kreator.

A sama Dukła w magicznym wymiarze? „No więc Dukła, jak memento, jak mentalna dziura w duszy, klucz nie do podrobienia [...]. Ona pojawia się jak napomnienie, ilekroć za wiele zaczynam rozmyślać o sobie”²² – wyznaje narrator. Dukła spełnia zatem funkcję magicznego lustra, w którym chce on odpoznać siebie. Odjazdy i przyjazdy, zapisywane jak kartki z podróży i pobyków, układają się w metaforę życia. W strukturze tekstu rozproszonych fragmentów nie udało się narratorowi opisać światła, bo „światła opisać się nie da, da się go tylko zobaczyć [...]”. A jest to jedna z niewielu rzecz godna opisu! W zamian dukielskie i beskidzkie pejzaże oglądane są przez pryzmat obrazów Lorraine’a, prześwieconych wieloma odmianami malarskiego światła. Nie udało się także odkryć *genius loci* Dukli, „małego szybika wykonanego w celu badania, poszukiwania złoza, jako otwór wentylacyjny, albo do wydobywania rudy prymitywnymi sposobami”²³. Jednakże udało się Stasiukowi wnikać i zaprezentować konkretną przestrzeń prowincji zanurzoną w tajemniczych światłocieniach. Przestrzeń realnie istniejącą, zamieszkaną, łączącą powszedniość i banalną codzienność z ich niezwykłym wymiarem. Zatem nie dyskurs ujawniający świadomość istnienia relatywności czasu i jego usunięcie jako linearnej struktury ani konstatacje egzystencjalne dotyczące tajemnicy bytu, którymi nasycił autor swój tekst, są dla odbiorcy interesujące, ale właśnie owe fenomenalnie postrzegane fragmenty realiów, ludzie i zdarzenia emanujące nadzwyczajnością, poddające się opowiadaniu. One pozwalają widzieć u Andrzeja Stasiuka osobność literackiego talentu.

²² Ibidem, s. 16.

²³ Ibidem, s. 42.

Magical realism? On the prose of Andrzej Stasiuk

Abstract

The prose of Andrzej Stasiuk does not undergo easy interpretation and description. Stasiuk's subsequent works seem to follow different aesthetic formulas and different narrative rules. *Dukla* adds a new principle of anti-featureness and fragmentarism to prior searches within the genre of small narrative forms and novels. The narrative focuses on the description of a small provincial town, things and places that the narrator can see, record and juxtapose accidentally, apparently with no plan. However, the details of the presentation, narrative returns to place and things already described, their emotional colouring transform the provincial everyday reality into the world full of hidden magic meanings that are not named.

Beata Klaudia Sosin

Dom dzienny, dom nocny Olgi Tokarczuk. W poszukiwaniu utraconej tożsamości

Postmodernistyczna estetyka

„Nasz świat jest trudny do opisania, bowiem z jednej strony wykradamy przyrodzie tajemnicę, z drugiej zaś – tracimy kontakt z tajemnicą. Panuje głęboki zamęt. Dzisiejsze społeczeństwo pełne jest wewnętrznych sprzeczności. Dlatego tak trudno nam opisać samych siebie”¹ – twierdzi Krzysztof Zanussi. Wciąż jednak dokonywane są próby opisania tego świata. Dotyczy to z zasadzie każdej z najważniejszych dziedzin sztuki i kultury, tworzonych przez człowieka, który stoi na szczycie drabiny trudnych pytań. Taki inteligentny obserwator często miewa wątpliwości i pragnąłby usłyszeć odpowiedź na nurtujące go pytania. Co jednak z kwestią postmodernizmu? Jak widzimy „postmodernistyczna debata” wciąż trwa, ale ciągle częściej pojawiają się próby odpowiedzi na pytanie: wokół czego oscyluje postmodernizm niż czym on właściwie jest. O samą definicję znacznie trudniej. I chociaż wielu znawców tego kierunku stwierdza, że polska humanistyka ze znacznym opóźnieniem włączyła się w debatę o „duchu czasu”, to bez wątpienia w sztuce naszej, a szczególnie w literaturze ślady postmodernizmu są wyczuwalne. I to bez względu na fakt, czy będziemy o nim wiedzieć coraz więcej, czy dalej będzie to temat niepewny. A może i liczniejsze grono z chęcią zgodziłoby się ze stwierdzeniem Piotra Krajewskiego, który napisał: „Z postmodernizmem, przynajmniej w moim wypadku, sprawa przedstawia się tak jak w anegdocie o duchach – nie wierzę, ale się ich (go) boję”²

Intertekstualność w *Domu dziennym, domu nocnym*

Ponieważ nie istnieje odczytanie, którego nie można byłoby ulepszyć, wszelkie odczytanie jest odczytaniem błędnym³.

¹ K. Zanussi, *Okno w stronę nieba*, „Przekrój” 2000, nr 45, s. 20.

² P. Krajewski, *Dotyk ducha postmodernizmu*, „Odra” 1994, nr 2, s. 67.

³ E. Kraskowska, A. Legeżyńska, *Słowa, słowa, słowa... (o intertekstualności)*, „Polonistyka” 1999, s. 457.

„Musisz to najpierw uważnie przeczytać, a wtedy poznasz tę, która napisała. Musisz czytać tak długo aż ją ujrzysz w każdym szczególe, jak wyglądała, jak się poruszała, jakim mówiła głosem. Wtedy będzie ci łatwiej zrozumieć, co czuje człowiek, który coś takiego napisał, i co czuje człowiek, który to teraz czyta, czyli ty”⁴. Wydaje się, że to jeden z istotniejszych fragmentów książki *Dom dzienny dom, nocny* Olgi Tokarczuk. Można słowa te odczytywać wprost. Wypowiedziane przez Przeroryszę, traktują o pamiętnikach podarowanych do opracowania Paschalisowi. Jest to jednak dzieło niezwykle, skrzętnie przechowywany dokument anonimowego twórcy. Pośrednio słowa te odnoszą się do szeroko rozumianego aktu tworzenia, a w tym przypadku – pisarstwa Olgi Tokarczuk. Stosując od dawna już praktykowaną w poetyce formę, własne przemyślenia dotyczące spraw literackich pisarka wkłada w usta jednej z bohaterek.

Coraz częściej słyszy się głosy traktujące postmodernizm nie jako strukturę, ale raczej sieć luźno powiązanych elementów składowych. Małe opowieści o niebagatelnych sprawach, przeplatające się na przestrzeni kilku wieków wydarzenia, elementy budowy szkatułkowej, odmienne od tradycyjnego ukształtowanie tekstu. To impuls, pierwsza rzecz, na którą zwraca się uwagę biorąc do ręki najnowszą powieść Olgi Tokarczuk. Jak zapewniali recenzenci, autorka dysponuje wspaniałą fantazją, stwarza nowe obrazy, dopisuje dalsze ciągi do znanych jej z autopsji wydarzeń. Ma też, tak ważną w naszych czasach, umiejętność „przykuwania do lektury”. Zarówno tę, jak i poprzednie książki czyta się pospiesznie i z zaciekawieniem, a do najważniejszych kwestii wraca wielokrotnie. Lektura zaskakuje od początku aż do ostatnich stronnic. Tak, do ostatnich stronnic, a nie: „aż do końca”. Bowiem, jak się okazuje, powieść nie zaczyna się ani nie kończy. Nie można zamknąć jej w żadnym stereotypie. Sposób przedstawienia świata i poruszane w niej problemy egzystencjalne sprawiają, że należałoby zaliczyć tę książkę do kategorii powieści psychologicznych. Pomijając nawet najważniejsze dla tego typu stwierdzeń elementy występujące w tekście i tworzące fabułę, przyczyną takiego kategoryzowania mógłby być i fakt, że autorka jest z wykształcenia i pasji psychologiem. Zarówno podczas analizy, a następnie także wstępnej interpretacji, trzeba było zadać sobie pytanie: czyżby *Dom dzienny, dom nocny* miał się okazać także powieścią postmodernistyczną? Mam świadomość mnogości zagadnień, które powinno się poruszyć, by osiągnąć cel interpretacyjny. Są rzeczy znamienne dla postmodernistycznej powieści, takie jak: „nieufność wobec metanarracji”, kryzys podmiotu i sztuki w ogóle, gra konwencjami, brak centralnego „ja”, przemieszanie reguł gatunkowych. Zaś w sferze ukształtowania powieści i techniki artystycznej: polifoniczność, różnorodność stylistyczna, wielokodowość, forma kolażu, często stosowana do utworów zawierających mieszanie aluzji, odniesień, cytatów, w końcu – fragmentaryczność, niespójność fabuły.

We współczesnej literaturze polskiej wpływy postmodernizmu są widoczne w twórczości prozaików młodszej generacji, m.in. Manueli Gretkowskiej, Marka

⁴ O. Tokarczuk, *Dom dzienny, dom nocny*, Wałbrzych 1999, s. 99.

Bieńczyka, Jerzego Pilcha. Czy do tego grona można dołączyć i Olę Tokarczuk? Wydaje się, iż fakt, że napisała swoją książkę w epoce postmodernizmu, w czasie dekonstrukcji, oznaczającej brak wiary w możliwości poznawcze człowieka, w jego zdolność dotarcia do prawdy, jak pisał Jacques Derrida, mogło ją zachęcić do podjęcia próby odpowiedzi na pytania „niemożliwe”. Powstała zatem niezwykła powieść, w której akcja rozwija się niezwykle dynamicznie. Zdarzenia, niczym trudne do odgadnięcia rebusy czy kalambury, nakładają się na siebie i trudno wyznaczyć te najważniejsze dla całej powieści. Taki typ opisywania świata nie jest w literaturze czymś nowym. Ale nie można pominąć faktu, że literatura ponowoczesna, a powieść przede wszystkim, czerpie na gruncie ukształtowania fabuły nawet z powieści realistycznej. Książka gloryfikuje jedno (różnorodność wątków i motywów, urozmaiconą kompozycję), pomijając przy tym inne cechy wyznaczające powieść postmodernistyczną. Prawie zupełnie na kartach *Domu dziennego, domu nocnego* nie pojawia się na przykład znany przecież każdemu, kto choć w małym stopniu styka się z literaturą, dialog. Narratorka mówi wręcz: „Marta słuchała spokojnie, z powagą, ale nigdy nie powiedziała nic na temat *Anny Kareniny*. Miałam nawet podejrzenie, że ona wcale nie rozumie takich opowieści złożonych z dialogów”; albo w innym miejscu: „O czym mielibyśmy mówić. Ludzie rozmawiają tylko o tym, co nie dzieje się naprawdę. Mówienie szkodziło, siało zamęt i rozwadniało oczywistości [...]. Gdy kochaliśmy się, to też w milczeniu”⁵. Narratorka wyżej ceni obserwację aniżeli jakikolwiek akt komunikacji werbalnej. Uparcie podkreśla, że dom pełen ozdób był miejscem niekończących się rozmów. Jednak, co charakterystyczne, te wymiany zdań były raczej wymianą myśli, bo odbywały się w milczeniu... Może i w tym przypadku pobrzmiewają echa postmodernizmu: rzeczywisty nacisk na kontaktość i wspólnotowość tworzy się raczej w milczeniu niż poprzez dialogi. Więcej zdarza się w myślach i snach niż w słowach – tak mogłaby brzmieć dewiza Olgi Tokarczuk, która degradując wypowiedzane słowa, podnosi te pierwsze do rangi zdarzenia artystycznego. Kolejnym snem, niczym następującym po sobie odcinkom fabularnym, nadaje nawet tytuły: *Noc karmienia tego, co słabsze i ułomne; Noc rzeczy, które spadają z nieba; Noc dziwnych zwierząt* itd.

Żyjemy w czasach, w których, „jak stwierdzili [...] Roland Barthes i Jacques Derrida świat stał się dla nas tekstem”⁶. Treść tego tekstu jest niejednolita, momentami trudna do odczytania. Jak więc z tymi niedopowiedzeniami radzi sobie pisarka? Ażeby opisać świat, nasycyła powieść cytatami, wykorzystuje możliwości, jakie stwarza aluzja literacka. W książce, której akcja dzieje się na przestrzeni kilku wieków. W kolejnych wątkach pojawiają się fragmenty znanych książek, w różnych rozdziałach bywają wspomniane tytuły wielkich arcydzieł literatury i dokumentów epoki. Narrator lub poszczególni bohaterowie nawiązują m.in. do: *Anny Kareniny, Dialogów* Platona. Pośrednio dostrzegamy też odwołania do *Biblii*. (Taki-a-Taki, niczym

⁵ Ibidem, s. 16 i 245.

⁶ A. Blanch, *Kilka uwag o powieści „postmodernistycznej”*, tłum. r.m., „Twórczość” 1988, nr 5, s. 88–89.

Jezus siostrę Marii w jednej z przypowieści *Nowego Testamentu*, przestrzegał Martę, że troszczy się o zbyt wiele rzeczy.) Ale autorka nie poprzestaje na dziełach znanych i bardziej ambitnych. Charakteryzując jedną z głównych postaci powieści, jakby mimochodem wspomina, że Marta nie przeszkadzała jej jedynie w czytaniu efemeryd, czyli perfekcyjnie dokładnych tabel z pozycjami planet. Olga Tokarczuk chętnie posługuje się *Przewodnikiem po Pietnie*, *Kroniką miasta Nożowników*, broszurami z żywotami świętych (*Żywot Kummernis z Schonau, spisany z pomocą Ducha Świętego oraz przełożonej zakonu benedyktynek w Klostercie przez Paschalisa, mnicha*). Cytuje obszernie fragmenty tego starodruku. *Dom dzienny, dom nocny* jest więc powieścią zawierającą w sobie fragmenty innych dzieł. Chyba jednak najchętniej cytuje pisarka te, które traktują o samym akcie tworzenia. „Czyżby powieść postmodernistyczna była więc powieścią autotematyczną, relacją o tworzeniu? Zapewne tak. Autor sam siebie traktuje jako maszynę do pisania powieści. Maszynę, a więc reproduktora. Nie stwarza tekstów. Maszyna nie posiada bowiem zdolności kreatywnych. Może jedynie generować określone komunikaty. Jednym słowem, w tej perspektywie, autor przetwarza rozmaite teksty w kolejny tekst”⁷. Wszystko już zostało opisane, a kolejne teksty są tylko mniej lub bardziej udanymi próbami naśladownictwa poprzednich. Jeden z bohaterów, określany przez narratorkę mianem „Człowieka z drugiej ręki” marzy o napisaniu książki, ale zawsze odnajduje swoje pomysły w innych książkach. Wszystko, co wydaje mu się godne opisanego, było już tematem jakiejś książki. Mimo to odpowiedź na najważniejsze, bo dotyczące problemów egzystencjalnych, pytania wciąż jest odpowiedzią otwartą, niepełną. Podobnie rzecz ma się z zagadnieniem roli artysty. Poruszanie pokrewnych tematów determinuje dość podobny stosunek twórców do wytworów własnej myśli: „Proszę cię, kimkolwiek jesteś i czytasz te słowa, byś wspomniał na grzesznego Paschalisa, mnicha. Opowiadajcie przyszłym pokoleniom, aby wiedziały, że żadne zło nie może zniewolić duszy ludzkiej”⁸. Swoista spowiedź z własnego pisarstwa jest charakterystyczna tak dla kronik czy żywotów, jak i dla powieści postmodernistycznej, która jednak, trzeba to zaznaczyć, nie wygłasza wprost autorskiego credo na temat pracy piśarskiej, ale raczej sądy takie ukrywa za metaforami. Opinię na ten temat wydał Umberto Eco. Stwierdził on: „Dotychczas myślałem, że wszelka księga mówi o rzeczach, ludziach albo Boskich, które są poza księgami. Teraz zdałem sobie sprawę, że nierzadko księgi mówią o księgach albo jakby ze sobą rozmawiają”⁹. Odniesienia literackie, nawiązania międzytekstowe – te łatwiejsze w odbiorze i te głęboko zakamuflowane – świadczą o wysokim stopniu intertekstualności *Domu dziennego, domu nocnego*. A ta z kolei, co podkreśla wielu badaczy literatury, powoduje, iż dzieło nabiera dynamicznego charakteru i jest tym samym ofertą dla czytelnika. Pozwala ona na wielopoziomowy odbiór dzieła.

⁷ R.K. Przybylski, *O powieści postmodernistycznej albo o dekonstrukcji*, „Polonistyka” 1992, nr 4, s. 206.

⁸ O. Tokarczuk, *Dom dzienny, dom nocny*, op. cit., s. 68.

⁹ U. Eco, *Imię róży*, tłum. A. Szymanowski, Warszawa 1990, s. 452.

Podobnie rzecz przedstawia się z zyciorysami. Także i w tym przypadku możemy mówić o paralelnym ujęciu tekstu właściwego i wpisanych wń aluzji. Narratorka wspomina dom, matkę, naukę języka niemieckiego i inne wydarzenia z dzieciństwa. Nie są to fakty, które można sprawdzić, bo dotyczą raczej osobistych wspomnień, drobnych wydarzeń dnia codziennego, ale tym samym są wysoce prawdopodobne. Obok tego typu relacji autobiograficznych pojawiają się w tekście inne zyciorysy. Najbardziej znamiona jest historia Paschalisa, który sam poświęcił życie na spisywanie *Zyciorysu świętej*. Mistrzostwo Olgi Tokarczuk polega więc na takim przedstawieniu, w którym nakładają się na siebie różne wątki, ale równocześnie ich kontury nie zacierają się, widzimy ich wyraźną celowość. Narratorka opowiadając o sobie zdradza sposób, w jaki udało jej się odnaleźć dokumenty świadczące o działalności i niezwykłych przygodach Paschalisa. Z kolei jego zyciorys jest nieodłącznie związany z na wpół legendarną postacią świętej Kummernis. Tworzy się łańcuch wydarzeń, na które można spojrzeć i z innej perspektywy. Zależność jest obustronna. Losy Wilgi (wcześniejsze imię świętej) determinują życie mnicha. Trud spisania zyciorysu tajemniczej kobiety staje się pracą jego życia. Samo zaś życie kronikarza i „spisywacza” stanowi znaczną część powieści Olgi Tokarczuk, zafascynowanej odmiennością siedemnastoletniego chłopca.

Jakie są inne źródła, z których czerpała pisarka? Istnieje cała gama różnych ze względu na temat i formę cytatów i nawiązań. Poczynając od sądów ogólnych, poprzez, dość licznie występujące w tekście, opinie na temat czytanych dzieł cytowane nie wprost, ale jako sądy własne, aż po cytaty z Wergiliusza i Tacyty czy Epikura. Nie sposób pominąć też charakterystycznej dla tej powieści formy wypowiedzi, jaką jest list – list niezwykły, bo wirtualny, odnaleziony na tzw. stronach www, w Internecie. Świadectwo kultury masowej, wytwór cywilizacji zderza jednak pisarka z tradycją. Podobnie jak czyniła to z zapożyczanymi tekstami, wplatając je w tok własnej narracji, tak i w tym przypadku następuje starcie dwóch modeli: nowatorskiego i staroświeckiego. Czytany drogą internetową list opowiada sen o... liście właśnie. Narratorka przypomina sobie, jak rozcina go nożem, jak „patroszy papierowe zwierzę”, ażeby odczytać ukryte znaczenie słów.

Jeszcze wiele innych form pojawia się w tekście. Nie sposób zanalizować wszystkich. Ale i nie sposób pominąć faktu, że twórczość Olgi Tokarczuk rozgrywa się pomiędzy na równi akceptowanymi przez postmodernizm biegunami: oryginalności i intertekstualności. Chodzi tu o taki typ powieści, która składa się z kilku warstw znaczeniowych. Interpretacja każdej z nich jest natomiast zależna od innej albo odnosi się do tekstu powstałego już wcześniej. Im dokładniejsza próba, tym większa możliwość odczytań. To ostatnie budzić musi największą niepewność.

„Wieczne teraz” postmodernistycznej prozy na podstawie *Domu dziennego, domu nocnego*

Czas akcji: akcja rozgrywa się w trzech płaszczyznach czasowych: w średniowieczu, zaraz po zakończeniu II wojny światowej, a także współcześnie.

Miejsce akcji: Kotlina Kłodzka, rejon Nowej Rudy.

Bohaterowie: mieszkańcy nocnego i dziennego domu: życiowi rozbitkowie, rolnicy, kasjerki, wopiści, bezrobotni, szaleńcy etc.

Narrator: żywy, poniekąd nieśmiertelny. Kiedy opowiada, wychodzi poza czas.

Pisarka, autorka m.in. *Prawieku*, przenosi się tym razem w czasy już nie tak odległe, jak w poprzedniej powieści. W ogóle kategorię czasoprzestrzeni traktuje Olga Tokarczuk priorytetowo. Jak zauważył Krzysztof Masłoń, autorka wyznaje następującą teorię: „Żyjemy wszak wszyscy na osi świata, którą – czytamy w *Domu dziennym, domu nocnym* – są powtarzalne konfiguracje chwil, ruchów i gestów”¹⁰. Czyżby kolejne potwierdzenie teorii postmodernistycznej powieści, która roztacza wokół siebie „wieczne teraz”? Ryszard Przybylski uważa, że to „wieczne teraz” świadczy o niemożliwości wykorzystania wiedzy naszych poprzedników. Stąd pewność, że ani czas miniony, ani teraźniejszość, ani zapewne przyszłość nie tworzą ciągu linearnego. Świat pozostaje zbiorem rozmaitych dyskursów. A co z odbiciem tego świata w tekście literackim? W rozmowie ze Stanisławem Beresiem sama autorka wyznaje wręcz, jakby wbrew temu, co robi, że światy, które możemy dostrzec, nie zależą od siebie i nie można ich ujmować w tych samych kategoriach. Stąd też elementy, być może realizmu magicznego, w *Domu dziennym, domu nocnym*, niejednokrotnie wzmocnione sugestiami psychologii głębi, poszukiwaniami w sferze ludzkiej intuicji i podświadomości. Zdarzenia nieprawdopodobne lub niemożliwe znajdują wytłumaczenie. Ich uzasadnienie leży w gestii poszczególnych bohaterów. Pisarka powierza siłę kreacji kolejnym postaciom i te zgodnie z własnymi upodobaniami przyczyniają się do budowania następnych scen. Olga Tokarczuk ujęła świat jako zagadkę, której człowiek, jej współuczestnik, nie jest w stanie odgadnąć. Równocześnie ta, wydawałoby się, przegrana nie napawa czytelnika przygnębieniem czy wręcz nihilizmem. Poprzez częste odejścia od realizmu, operując wyobraźnią, marzeniem i snem, raczej tworzy się odrębny, ów równoległy świat. „Artysta postmodernistyczny nie marzy o żadnym lepszym świecie: poprzestaje on na relacji świata równoległego”¹¹ – pisał Antonio Blanch. W tym stworzonym świecie autorka nie tworzy żadnych wizji uszczęśliwiających, nie próbuje opisać rajy. Ale, co zdaje się być ważniejsze dla pisarki, w ten wymyślony świat można swobodnie ingerować, a nawet próbować go zrozumieć. Istnieje w nim „wieczne teraz” za sprawą tzw. wiecznych powrotów. Czytelnik powoli spostrzega, że jakby bezwiednie daje się wciągnąć w tę opowieść. Zaczyna analizować równoległy, książkowy świat, bada reakcję bohaterów na wydarzenia i zjawiska prawdopodobne w realnym świecie lub zupełnie niezwykle, niespotykane. Istnieje ryzyko, że z czasem granica pomiędzy tym, co rzeczywiste i tym, co „nie z tego świata” może ulec zatarciu. Ale może w końcu o to autorce chodzi? Młoda pisarka posługuje się mityzacją rzeczywistości, która pozwala na przenikanie się naturalnego z nadnaturalnym.

¹⁰ K. Masłoń, *Ukryte sygnały historii*, „Rzeczpospolita” 1999, nr 43, s. 12.

¹¹ A. Blanch, *Kilka uwag o powieści...*, op. cit., s. 91.

Sama pisarka jeszcze inaczej rzecz ujęła: „Najbardziej tragiczną i najbardziej wartą opisywania rzeczą w życiu ludzi jest banalny fakt, że nigdy się nie ma tego, co by się chciało; nie jest się tam, gdzie chciało się być; nie jest się tym kimś, kim by się pragnęło być. Tego doświadcza każdy, przynajmniej w jakimś okresie swojego życia. I to jest źródło cierpienia. Myślę, że o tym jest *Dom dzienny, dom nocny*. Ale to cierpienie stymuluje cały czas do wykraczania poza siebie”¹².

Jest rzeczą znamioną dla znawców postmodernizmu, że ktoś, kto poddaje badaniu literaturę tego typu musi liczyć się z tym, że takie teksty zawierają dużo miejsc niedookreślonych. W związku z tym od początku trzeba przyjąć za pewnik fakt, że nie uda się odczytać wszystkich sensów, a tym bardziej zobaczyć w nich odbicia rzeczywistości. Na dalszy plan powinna odejść sprawa konstrukcji dzieła, ukształtowanie kompozycji. Na całe szczęście autorka *Domu dziennego, domu nocnego* w licznych wypowiedziach uwalnia nas od kolejnego dylematu, sugerując, że powieść ta nie ma reprezentacyjnych fragmentów, lecz jest otwartą całością, którą można interpretować na wiele sposobów. Jak powszechnie wiadomo, zarówno badacz, krytyk literacki, jak i czytelnik naiwny może pokusić się o taką interpretację, takie odczytanie sensów, których nie miał na myśli sam autor. Pisarka jednak uprzedza nas, że jednym z jej artystycznych zamierzeń było właśnie takie fabularyzowanie, które uwalnia nas od stereotypowych skojarzeń.

Określiłam tylko niektóre z wymienionych w trakcie wstępnej analizy wyznaczników, o innych zaledwie wspomniałam. Nieco dokładniej chciałabym przyjrzeć się natomiast jednej z kategorii, charakterystycznej nie tylko dla prozy ponowoczesnej w ogóle, ale zdaje się w powieści Olgi Tokarczuk najważniejszej: chodzi o dom zawieszony pomiędzy tradycją a nowoczesnością, realnością a nierzeczywistością, jawą i snem.

Dom jako wszechświat. Powieściowa kategoria domu

Nie sposób w krótkim szkicu przedstawić całego bogactwa tej trudnej i wieloznacznej książki. Odkrywanie jej sensów jest jak zwiedzanie domu, który z pozoru nie wydaje się wielki, ale kryje w sobie skomplikowaną siatkę pięter i budynków¹³.

Dom i bezdomność pojawiają się w twórczości artystycznej tak często, że od wielu już lat krytycy literaccy, znawcy kultury, filozofowie i socjologowie badają przyczyny występowania i rozwój tego motywu w sztuce. Świadczą o tym liczne prace, m.in.: Martina Heideggera, Mircei Eliadego, Gastona Bachelarda. Claude’a Levi-Straussa, Jurija Łotmana. Ten ostatni umieszcza dom pośród słów–kluczy naszej kultury.

¹² M. Cichy, *Nagroda Literacka Nike '99*, „Gazeta Wyborcza” 25 X 1999, s. 9.

¹³ J. Szurek, *Stan idealnej kontemplacji świata. O „Domu dziennym, domu nocnym” Olgi Tokarczuk*, „Warsztat Polonistyczny” 1999, nr 4, s. 21.

Zawsze, gdy pojawia się tęsknota i myśl o utraconym Domu, chodzi o odnalezienie szeroko rozumianej tożsamości. Człowiekowi, który został udomowiony albo sam się udomowił (tzw. *homo domesticus*) towarzyszyła od wieków potrzeba odczuwania bezpieczeństwa. Wiązała się z tym chęć poszukiwania odpowiedniej przestrzeni i – w efekcie – budowanie schronienia. Dzisiaj trwa spór o to, czy pod koniec dwudziestego i na początku dwudziestego pierwszego wieku nie doszło do przewartościowania takich kategorii, jak dom, gniazdo rodzinne etc., czy też ciągle „udomowienie” jest ważną potrzebą ludzkiej psychiki. Toczy się debata, w której udział biorą także Polacy. „Leszek Kołakowski, nawiązując do tego eseju, powiada: «Istnieje potrzeba zakorzenienia. [...] Potrzeba zakorzenienia w świecie, gdzie czujemy się u siebie, jest normalna»”¹⁴.

O tym że szeroko pojęty motyw domu będzie pojawiał się często w powieści Olgi Tokarczuk, świadczył nie tyle tytuł, co przede wszystkim motto książki: „Twój dom jest twoim większym ciałem. Rośnie w słońcu; śpi w nocy. Miewa sny [...]”. Nie ma jednej ani jednoznacznej odpowiedzi na pytanie: jak wygląda ten dom, do kogo należy, czy jest stary, zniszczony, czy może zbudowany na mocnych fundamentach? Pisarka, opisując ów dom, umiejscawia go w różnych przestrzeniach. Z lekkością przenosi się co jakiś czas z rzeczywistego domu do mieszkania w zakamarkach naszego ciała i naszych myśli. Jednak, by rzetelnie odkrywać te domy, by móc choć na moment w nich zagościć, należy odpowiedzieć sobie na zasadnicze pytanie: czy Olga Tokarczuk napisała książkę o sobie? Bo skoro tak, to występowanie realnych albo wyśnionych domów jest niepodważalne. Przecież każde osobowe „ja” jest zakorzenione w jakimś domu i tradycji. Pierwszoosobowa narracja uprawnia nas do stwierdzenia, że główne wątki powieści związane są z domem na wsi pod Wałbrzychem. Dom ten, odwiedzany przez gości, nie jest żadną mistyczną samotnią, wyalienowaną ze świata przestrzenią. Autorka zdaje się ufać w możliwość odnalezienia ładu w świecie, ostoju spokoju w chaosie, domu, który symbolizuje bezpieczeństwo, trwałość, schronienie, twierdzą porządku i ładu. Jest to dość charakterystyczne dla pisarzy, w twórczości których wyraźnie pobrzmięwa nuta własnej przeszłości.

Obok posiadłości Olgi, na kartach powieści odnajdujemy też inne domy. Chronologicznie rzecz ujmując zwiedzamy dom Kummernis, dom Paschalisa, pałac Nozowników, dalej dom Petera Ditera i innych wojennych wysiedleńców. Obok tych odległych w czasie i przestrzeni pojawiają się i „teraźniejsze” domy w Krajanowie. Najważniejszy z nich – stary i jakby na wpół martwy dom Marty (stara kobieta rzadko z niego wychodzi, jakby na potwierdzenie swego sądu; twierdzi bowiem, że nie trzeba koniecznie wychodzić z domu, ażeby poznać świat), znajdujący się nieopodal domu rodziny Krysi Popłoch czy samotny dom Marka Marka albo Ergo Suma. Dlaczego aż tyle różnych przykładów? Zdają się one potwierdzać lansowaną

¹⁴ A. Michnik, *Komunizm, Kościół i czarownice*, „Gazeta Wyborcza” 21–22 XI 1992, s. 13, [w:] A. Legeżyńska, *Dom w kulturze*, „Polonistyka” 1994, r. 47, nr 4, s. 202.

w książce tezę, że dom rodzinny i dzieciństwo mają zasadniczy wpływ na osobowość człowieka, determinują jego przyszłość. Pisarka idzie jednak jeszcze o krok dalej, nie poprzestaje na zobrazowaniu domu realnego. Odwołuje się do technik psychoanalitycznych. Według psychoanalizy, którą cały czas posiłkuje się autorka, „budowę psychiki można porównać do budowanego przez całe życie domu. Małe dziecko buduje sobie fundamenty. Jeśli ma ono poczucie bezpieczeństwa, to buduje sobie taki fundament, dzięki któremu w dalszym życiu otaczający świat odbiera jako bezpieczny. [...] Na nim w trakcie dalszego życia nadbudowują się kolejno różne cechy osobowości”¹⁵. Pisarka nie tłumaczy jednak tego zjawiska wprost, nie podaje czytelnikowi teorii psychoanalitycznych. Wykorzystuje możliwości, jakie stwarza symbol, traktowany jako znak niejasnych i zakrytych przed nieuważnym czytelnikiem treści. Dopiero w tym kontekście jasności nabiera ten fragment *Domu dziennego, domu nocnego*, w którym narratorka porównuje ludzi do domu. Człowiek jest – zdaniem Olgi Tokarczuk – zbudowany jak dom–labirynt, który składa się z klatki schodowej, obszernego hallu, słabo oświetlonej sieni, pokojów przechodnich, załomów i skrytek. Zaś schody z poręczami to ludzkie żyły. Jest to dość rzadki, choć trzeba przyznać – niezupełnie odosobniony przykład charakterystycznej metafory. Koresponduje on z tym, co przed wielu laty pisała inna przedstawicielka prozy psychologicznej, Maria Kuncewiczowa: „Jest iluzją, że mieszkamy w świecie, w mieście, na wsi, w apartamencie, w pokoju! Jedyne «u siebie» to wnętrze naszych ciał, którego nie znamy. Ciemne, śliskie wnętrze, klatka upleciona z mięśni, żył i nerwów o tajemniczym układzie. Jedyne schron dla serca, jedyne naczynie dla myśli, jedyna prywatność”¹⁶. Podobnych zagadnień dotyczyły także badania Carla Gustawa Junga, który stwierdza, że symbol należy rozpatrywać na dwóch płaszczyznach, ponieważ ma on zarówno charakter realny, jak i nierealny. Konkludując, wieloznacznie rozumiany „dom” można rozpatrywać w kategoriach psychologicznych, przy założeniu, że jest on jednym z podstawowych, często występujących w dziedzinie sztuki i literatury archetypem.

Nie koniec na tym. O. Tokarczuk nie tylko psychologizuje, ale i filozofuje na temat domu i tożsamości. Oczywiście narrator nie wygłasza wprost swoich poglądów na tematy egzystencjalne. Czyni to jakby na marginesie opowieści o kolejnych bohaterach. Niektóre z tych zdań urastają nawet do rangi filozoficznych tez czy sentencji. Zatem w *Domu dziennym, domu nocnym* można odnaleźć wyraźne elementy psychologii i filozofii. Jednak wyobraźnia pisarki wiedzie czytelnika nie tylko w głąb, do wnętrza człowieczego ciała i umysłu, gdzie przemieszczujemy w owym nocnym i dziennym domu, ale i w przeciwnym kierunku. Pisarka „otwiera okna” rzeczywistego domu i poszerza nasze horyzonty. Z perspektywy progu domu obserwuje otaczający nas świat. Tym samym dotyka także tematu innej dziedziny nauki, jaką jest historia. Opisuje i nadaje mitologiczny charakter wielu przestrzeniom –

¹⁵ A. Kokoszka, *Psychoanalityczne ABC. Podstawy psychologicznego myślenia*, Kraków 1997, s. 15.

¹⁶ M. Kuncewiczowa, *Fantomy*, „Twórczość” 1968, nr 10, s. 93.

począwszy od własnego domu, poprzez ziemię, okolice, aż po rozumiany całościowo świat. Wyrazistym tego przykładem jest opowieść o tym, jak po wielu latach Peter Dieter powraca do Polski, by zobaczyć stawiany przed wojną dom. Człowiek, który przecież od wielu lat mieszkał poza granicami kraju, nie mógł pogodzić się z myślą o utraconym domu. Taki stan oznaczał dla niego także utratę przeszłości. Skąd ten problem w twórczości pisarki? Być może samo otoczenie zainspirowało autorkę do podjęcia tematu wykorzenienia z ziemi i chęci poszukiwania własnej tożsamości. Przypomnijmy – Olga Tokarczuk mieszka od kilku lat w Krajanowie i tam, na pograniczu Polski, Czech i Niemiec powstawała zapewne książka.

Zakładając, że teksty literackie w odmienny od rzeczywistego sposób traktują Dom, można powiedzieć, że autorka ujęła go przynajmniej dwojako. Z jednej strony pokazała dom umiejscowiony w czasie i przestrzeni, stanowiący swego rodzaju centrum i oazę bezpieczeństwa, z drugiej zaś pokusiła się o nakreślenie konturów Domu nieskończonego, Domu, który paradoksalnie nie jest przedmiotem, ale przestrzenią wewnątrz nas samych. W postmodernistycznym świecie, w czasach, gdy człowiek zostaje pozbawiony centrum, istoty rzeczy, pisarka zdaje się wierzyć, że ostoją tożsamości jest jeszcze dom. Czyżby zupełna opozycja w stosunku do postmodernistów, którzy uważają, że jesteśmy współczesnymi nomadami wędrującymi poprzez świat, że nie mamy osobowości, a naszym losem rządzi przypadek, że błądzimy w wielkim labiryncie?

Olga Tokarczuk napisała książkę o tym, co można zobaczyć i czego można doświadczyć tkwiąc cały czas w jednym miejscu, na wsi, która w żaden sposób nie przypomina wielkiego świata. Jest to opowieść o tym, jak autorka postrzega schyłek XX wieku. Tworząc napięcie między tym, co związane z tradycją, a tym, co jest wytworem naszej cywilizacji, zdając sobie sprawę z faktu, że „współczesny człowiek i nasze życie są kształtowane przez sprzeczne trendy globalizacji i tożsamości”¹⁷ w piękny, poetycki wręcz sposób, poszukuje bogactwa świata u źródeł naszej kultury i tradycji.

Pisarze, w twórczości których odnajdujemy echa postmodernizmu, zastanawiają się jaki los czeka nas w świecie ponowoczesnym i czy w ogóle w nim przetrwamy. Zaś wśród teoretyków literatury, których publikacje traktują o problemie tego prądu, pomimo pojawiających się wręcz biegunowych opinii i różnorodnych poglądów, jedno jest wspólne. Zgodnie zdają się mówić: „Jeśli mamy pokochać postmodernizm, to niech będzie to miłość trudna, czasem bezlitosna, zawsze poważna. Bez taryfy ulgowej, ale i bez lekceważenia”¹⁸.

Książki Olgi Tokarczuk zatrzymują na długo uwagę czytelnika, zachęcają do refleksji. Stają się także przyczynkiem do szerszego spoglądania na literaturę. „Marcel

¹⁷ M. Castells, *The Power of Identity*, 1997, cyt. za: T. Goban-Klas, *Kultury lokalne w wiosce globalnej*, „Suplement” nr 12 (68), XII, 1999, s. 4–5.

¹⁸ B. Baran, *Postmodernizm*, Kraków 1992, s. 254, cyt. za: A. Szachaj, *Nieznośna lekkość postmodernizmu*, „Twórczość” 1992, nr 9, s. 113–115.

Reich-Ranicki, [...] papież niemieckiej krytyki literackiej, na zadawane mu pytanie: co ma do zaoferowania polska literatura, z lubością odpowiada: «Niestety niewiele, a mam na myśli całą literaturę polską od początku jej istnienia»¹⁹. Czytając książki takie jak ta, nie sposób się z nim zgodzić.

***Dom dzienny, dom nocny* by Olga Tokarczuk. On the search for the lost identity**

Abstract

The article participates in the 'post-modernist debate' and attempts to look into the issue of post-modernism in the Polish native environment. The problems emerge as a result of the analysis of the novel by Olga Tokarczuk entitled *Dom dzienny, dom nocny*. Intertextuality, which is the author's intentional devise, is the main issue here together with the function of discourse. Dialogues, quotations and literary allusions designate a multi-level reception of the work. The problem that comes into play is the boundary between originality and intertextual connotations introduced by the author. The important part comes with the analysis of the motif of home and the categories of time and space that are especially important and characteristic of the novel. Home perceived as the 'universe' makes us consider the longing for the lost identity and condition of the man at the end of the 20th century. The sense of roots and uprooting, mythological interpretation of the home, and finally the world conceived as a puzzle call for the discussion about conflicting global and identity tendencies. The article attempts to answer the question of what this 'true home' is and what it is like.

¹⁹ K. Niewrzęda, *Dla literatury obcej w Niemczech nastał korzystny czas...*, „Suplement” 2000, nr 10 (77), s. 13.

Magdalena Roszczyńska
Wielogatunkowość
Sagi o wiedźminie
Andrzeja Sapkowskiego

Saga, pojawiająca się w tytule cyklu fantasy Sapkowskiego, sugeruje, iż taką właśnie nazwę gatunkową obrała autorka dla rozpatrzenia problematyki genologicznej cyklu opowieści o wiedźminie. Nic bardziej mylnego. Nazwę „saga” rezerwuje się dla na poły kronikarskich, na poły romansowych opowieści dotyczących królów, herosów, rycerzy bądź rodów, opowieści od końca wieku XIII posługujących się motywami celtyckimi i romańskimi w miejsce staroislandzkich, mających w wersjach pisanych charakter kompilacyjny. Później staje się saga nazwą dla powieści-rzeczki osnutej wokół dziejów rodziny¹.

Tymczasem cykl wiedźmiński charakteryzują demonstracyjne wręcz zaburzenia chronologii, nie tylko w sferze opowiadanego, ale i opowiadania, uprawomocnione nie tyle niewiedzą narratora co do przeszłych wypadków, ile występujące na mocy fantastycznej motywacji zdarzeń. Poprzedzające niekiedy opowiadanie fikcyjne agrafony², udające kroniki, słownikowe wypisy, hasła encyklopedyczne, pamiętniki nie mają za zadanie dookreślić historyczny czas dziania się, ale umocować fikcyjne wydarzenia w fantastycznej strukturze świata przedstawionego. Trudno tu więc mówić o jakichś kronikarskich parantelach. Stosunek Sapkowskiego do relacji czasowych panujących na kartach jego opowieści jest co najmniej swobodny: „I wyszło tak, jakby para Geralt – Yennefer mijąca się w czasie. Oj! Nawywijałem” – mówi autor³.

¹ Por.: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1998.

² Termin T. Cieślukowskiej, *W kręgu genologii, intertekstualności i teorii sugestii*, Warszawa–Łódź 1995, s. 104.

³ W rozmowie z W. Czerniszewskim, „Komiks” 8(26)/1993. Słowa te dotyczą co prawda opowiadań, a autor zobowiązuje się uporządkować w sadze kwestie chronologii, do niczego takiego jednak nie dochodzi.

Do historycznych zaś źródeł autor ma stosunek negatywny: „To jedno wielkie kłamstwo, przeinaczenia. Istotne było, kto za nie płacił. Z legend zostawiam poezję”⁴.

Głównym motywem sagi bywa „krwawa zemsta rodowa aż do wytopienia całych klanów, zemsta, do której podlegają kobiety, a której punktem szczytowym jest brenna – spalenie domu i obejścia”⁵. Fabularnym uzasadnieniem dla krwawych wypadków rozgrywających się w świecie wiedźmina jest polityka, a pośrednio również eksperymenty genetyczne. Notabene inspiratorkami królów i eksperymentatorów są rzeczywiście kobiety, czarodziejki, a finalna bitwa toczy się nad rzeczką Brenną.

Pierwszoplanowi bohaterowie: wiedźmin Geralt, czarodziejka Yennefer, księżniczka Ciri nie stanowią rodziny, lecz – co ciekawe – ostentacyjnie ją markują. Geralt kocha czarodziejkę, czarodziejka Geralta, obydwójce są bezpłodni na skutek genetycznych mutacji, ale mają przybraną, przeznaczoną im cudownym Prawem Nie spodzianki, córkę Cirillę. Losy swe przeżywają jednak osobno. Awanturczo-przygodowo-miłosny wątek romansowy jest u Sapkowskiego jedynie szkieletem fabularnym, na którym rozpięto niezwykle rozbudowany i uszczegółowiony świat przedstawiony, odmalowany z epickim rozmachem. Sapkowski protestuje przeciwko takiemu pogładowi:

Ja sobie wiele trudu nie zadałem, żeby stworzyć świat – ważna była fabuła, opowieść, nazwy geograficzne były ozdobnikami, nie odnośnikami. Im bardziej jednak opowieść się rozrastała, tym większa była potrzeba uporządkowania tej fantastycznej geografii, co w końcu zrobiłem. Ale jest to raczej szkielet, niż świat. Stelaż, na którym „zawieszam” narrację⁶.

Wobec faktu, że wątki fabularne nie zostały doprowadzone do końca, że część z nich pogubiła się w gąszczu narracji ostatniego tomu *Sagi o wiedźminie*⁷, wreszcie wobec faktu, że opowieść ma co najmniej trzy alternatywne zakończenia: baśniowe, mitologiczne oraz konsekwentne wobec przyczynowości fabularnej, w tym jedno z nich opublikowane poza korpusem głównym tekstu, w dodatku dużo wcześniej niż

⁴ Wypowiedź A. Sapkowskiego podczas konferencji poświęconej literaturze fantastycznej. KUL, 8 maja 1998. Patrz: <http://www.sapkowski.pl>.

⁵ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, hasło: „sagi”, Warszawa 1991.

⁶ Wypowiedź A. Sapkowskiego z listy dyskusyjnej „SAPEK”, patrz: <http://www.sapkowski.pl>, *Klawisz F8*.

⁷ „Marek Szyjewski: A co z ziarnem, które nie zakielkowało a wybuchło płomieniem? Andrzej Sapkowski: Przepowiednie i wieszczby pełne są niepojętych słów, zdań i sformułowań, słowo «brednia» jest na końcu języka. Vide Nostradamus, vide Pytia, Sybilla, Wernyhora. Vide prorocтва wróżbitów będących pod tak zwanym wpływem – obojętne, haszyszu czy kumysu. Ale tak poważnie. Ma pan absolutną rację – to mające wybuchnąć płomieniem ziarno to jedna ze strzelb, może nie strzelb, ale pistolecików, które nie wystrzeliły w ostatnim akcie, choć powinny. Pan jest czytelnikiem uważnym, wiem o tym, nie wątpię, że pan mi te «niewypalone strzelby» bezbłędnie wylapie. Ja przyznaję się do tego bez bicia – kilku kłamr nie zamknąłem, kilka niedomówień zostawiłem – bo książka zbyt puchła i ciężca były konieczne. Trochę żal, ale z drugiej strony jest teoria głosząca, że nic nie robi dziełu tak dobrze jak skrót”. Lista dyskusyjna „SAPEK”, patrz: <http://www.sapkowski.pl>, *Klawisz F8*.

ostatni tom sagi, nie należy chyba brać na serio tych autorskich zapewnień o prymacie fabuły nad światem przedstawionym. Jedynym możliwym do przyjęcia tłumaczeniem niejasnych słów Sapkowskiego jest założenie, że pod terminem „fabuła” czy „opowiadanie” rozumie on „strukturę znaczącą” i „to, że się opowiada”. Sumując: romans, wysuwający na plan pierwszy fabułę, stoi w sprzeczności z planem pierwszym opowieści wiedźmińskich – światem przedstawionym.

Wspólny dla sagi i opowieści Sapkowskiego jest natomiast kompilacyjny charakter ich obu, wykorzystywanie obiegowych wątków kulturowych, a także duży rozmiar tekstu⁸. Proponuję bytów nie mnożyć, zgodnie ze znaną zasadą Ockhama i Stefanii Skwarczyńskiej⁹, i nazwę „saga” zarezerwować dla historycznej postaci gatunku, w innych przypadkach traktując ją co najwyżej jako metaforę. Uzasadnieniem niech będą słowa samego Sapkowskiego, uznającego tytułowanie jego opowieści „sagą” za chwyt marketingowy:

Nie lubię i niechętnie widzę określenie „saga o wiedźminie”. Był to niezbyt szczęśliwy pomysł mojego wydawcy, pragnącego jakoś przyzodobić okładkę. Wołałbym nazwę „wiedźmiński pięcioksiąg”. Niewiele osób wie, że początkowo miała to być trylogia. Zmiana koncepcji na „pięciotomową” nastąpiła, gdy okazało się, że gdyby były trzy tomy, zbyt długie musiałyby być przerwy między nimi¹⁰.

Trzy tomy to za mało na sagę, pięć zaś – w sam raz. Dystynktywną cechą gatunkową musiały być w tym przypadku sposób wydania i oprawienia książki, zresztą uzasadniający już bardziej nazwę gatunkową *silva rerum*, nie sagę. Być może odwydawnicza „saga” jest próbą przeszczepienia do polskiej nomenklatury genologicznej anglojęzycznych nazw odmian gatunkowych fantasy. I tak: jednorazowa, samoistna publikacja to „standalone”, cykl rozwijający opowieść w czasie to „sequel”, opowieść o tym, co działo się przed właściwym czasem opowiadany – „prequel”, dzieła zebrane dotyczące jednego świata przedstawionego to „omnibus”, natomiast dodatki pseudohistoryczne lub pseudokartograficzne to „related”. Z tego punktu widzenia „saga” jest odpowiednikiem „sequel”.

Gatunek literacki to – według definicji – „istniejący intersubiektywnie w danej epoce zespół wskazań, zasad, przyzwyczajzeń, regulujących daną dziedzinę wypowiedzi, decydujących o tym, że «tak się pisze»”, „gatunki to swoista gramatyka literatury”, „współcześnie [...] kategorie gatunkowe – zauważa Głowiński – znajdują szczególne zastosowanie w tych dziedzinach literatury, które mają bardzo rozległy adres społeczny, [...] stają się elementami kultury masowej”, bowiem „gatunek to

⁸ Można powiedzieć: pojemność, struktura hipertekstowa.

⁹ S. Skwarczyńska, *Nie dostrzeżony problem podstawowy genologii*, [w:] *Problemy teorii literatury*, seria 2, wybór i oprac. H. Markiewicz, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987.

¹⁰ Chodzi o przerwy w edycji sagi. Rozmawiał A.E. Grabowski na forum portalu Onet, patrz: <http://www.sapkowski.pl>, *Kilka opowiadań mi się udało*.

jednostka semantyczna wskazująca na typy sensów, jakich może spodziewać się odbiorca”¹¹.

Po pierwsze – czytelnik spodziewać się może w opowieściach o wiedźminie fantastyki. Fantastyka, zjawisko równie stare w literaturze co nieuchwytnie w jej teorii¹², ujmowana bywa już to jako swoista organizacja świata przedstawionego (Władysław Ostrowski, Ryszard Handke), już to jako gatunek literacki (Roger Caillois, Tzvetan Todorov) lub też czynnik paragenologiczny (Andrzej Zgorzelski), to jest wprowadzenie w materię świata przedstawionego dowolnej prozy narracyjnej elementów łamiących jego harmonię przedustawną. „Fabuła opowiadań [i sagi] Sapkowskiego rozgrywa się w jakimś uogólnionym średniowieczu” – pisze Małgorzata Szpakowska¹³, zauważając słusznie, że zjawisko to jest gotowym stereotypem kultury masowej, a zarazem częścią paradygmatu gatunkowego pewnego typu utworów fantastycznych. Świat ten różni się o tyle od świata np. powieści realistycznej, że fundamentem jego ontycznego kształtu jest tajemnicza Koniunkcja Sfer – cudownością motywowane prawo raz na zawsze zmieniające reguły rządzące światem. Toteż w „uogólnionym średniowieczu” nie dziwią dyskusje bohaterów o inżynierii genetycznej, ekologii, wizytowanie przez Cirillę podczas jej podróży w czasie całkiem współczesnego i nie całkiem pięknie woniejącego wysypiska śmieci, spotkania z sir Galahadem cytującym *Odyseję*, nie dziwi przede wszystkim powszechna w tym świecie magia. Magicznymi zdolnościami obdarzeni są bohaterowie: Yenna jest czarodziejką, np. jej oczy są tworem magii, prawdziwe straciła w jednej z bitew; Geralt jest produktem mutacji, co dałoby się jeszcze wytłumaczyć racjonalistycznie (na gruncie takiego racjonalizmu, jaki panuje w *science fiction*), ale używa też wiedźmińskich znaków – gestów o magicznym, rytualnym działaniu. Magiczne bywają przedmioty: cudownie otwierające się drzwi w jaskini grobowców elfów, teleportacji służące wieże, gobelin, przez który można wejść do innego świata. Żyją tu ludzie, elfy, driady, krasnoludy, niziołki, a także wampiry, bobołaki, wywerny, kiki-mory i inni przedstawiciele baśniowego bestiariusza. Przestrzeń wiedźminowego świata jest precyzyjnie zarysowana: północ to konfederacja królestw Nordlingu, południe to potężne i dążące do dominacji nad światem cesarstwo Nilfgaardu.

Początkowo – mówi Sapkowski – nie robiłem tego, co jest jakoby świętym przykazaniem każdego pisarza fantasy, a zwłaszcza takiego, który bierze się do dłuższego opowiadania lub powieści. Zaczyna on wtedy od ciężkiej pracy... kartograficznej, polegającej na narysowaniu MAPY. Nanosi na północy góry, na południu morze, bagno, jezioro, kilka rzek, i wszyscy dokładnie wiedzą, którądy i przez jakie mosty bohater się porusza oraz jak daleko jest od stolicy. A jeżeli pójdzie dalej na wschód, to prawdopodobnie trafi

¹¹ M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, [w:] *Problemy teorii literatury*, seria 2, op. cit., s. 131.

¹² Por.: A. Smuszkiewicz, hasło *Fantastyka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1995.

¹³ M. Szpakowska, *Budowniczości*, „Twórczość” 7/1997.

na Szare Góry, gdzie złota, jak wiadomo, nie ma. Nigdy nie zadawałem sobie takiego trudu i postępowalem tak całkowicie celowo¹⁴.

Celu takiego postępowania autor nie wyjaśnia; z dużym prawdopodobieństwem można założyć, że chodziło o przedstawienie bohaterów w działaniu, jak w baśniach, bowiem kanwą wielu wątków sagi są baśnie. Rozrost fantastycznego świata spowodował konieczność opracowania „czegoś w rodzaju «bedekera po królestwach»”¹⁵. Świat zbudowany przez Sapkowskiego to świat tzw. konkurencyjny¹⁶ albo alternatywny. Fantastyka może operować światem bardzo podobnym do naszego, ale np. przed zlodowaceniem lub po wojnie nuklearnej, albo też rzeczywistością zupełnie nie związaną ze światem empirycznym – właśnie do tego gatunku zalicza się *Saga o wiedźminie*. Jeśli pojawiają się nawiązania do naszego świata, to – jak mówi Sapkowski – „tylko w żartach, dla potrzeb dowcipu sytuacyjnego”¹⁷, np. pisane w czasach pogromu niełudzi na miejskich murach hasła: „Rób miłość, nie wojnę” i obok: „Rób kupę co rano”¹⁸. Wykreowany przez autora świat ogarnięty jest żywiołem baśni. Stanisław Lem uznaje, że leży ona w rzeczywistości magicznej, w której „nie istnieje różnica między nadprzyrodzonym jako niemożliwym, a przyrodzonym jako możliwym”¹⁹, wszystko jest tu równie naturalne. Uzasadnieniem dla świata przedstawionego są działania, głównie zaś wędrówki bohaterów, niemniej jednak wiedźmiński świat rozrósł się jeszcze dalej, poza granice baśni. Mnóstwo drugoplanowych epizodów przedstawia detale tła, np. targu (Gors Velen), architektury miejskiej (Novigrad), broni (łuk Milvy), flory i fauny (epizod z *everetia maxillosa pittii* na Delcie). Rozległość oraz uszczegółowienie drugiego planu, perspektywa historyczna, pokazywanie politycznego ładu świata *in statu nascendi* sprawiają, że cykl opowieści o wiedźminie jest pokrewny eposowi. I z eposu czepie chociażby wspomnianą aluzję do Odysa i Nauzykai czy motyw wędrówki do domu. Nie dąży ten świat jednak do kompletności rozumianej jako mimetyczne odwzorowanie, to znaczy nie ma w nim miejsca na przypadkowość.

Nie da się przerobić literatury na grę fabularną. Jasno to wynika z samej definicji. Nowela, powieść lub cykl powieściowy mają wszakże swą własną fabułę – one po prostu są fabułą. Natomiast „fabuła” gry role playing, wyłącznie zasygnalizowana i ogólnie ukierunkowana scenariuszem, powstaje przeciw w trakcie gry – tworzą ją gracze swoimi decyzjami, kształtuje ją Mistrz, wprowadzając czynnik losowy

¹⁴ Rozmowa z W. Czerniszewskim, patrz: <http://www.sapkowski.pl>, *Dwa słowa – dwa światy*.

¹⁵ Określenie Sapkowskiego, patrz: lista dyskusyjna „SAPEK”, <http://www.sapkowski.pl>, *Nie bądź, k...., taki Geralt*.

¹⁶ R. Kochanowicz, *Fantastyka – klucz do wyobraźni*, Poznań 2001, s. 37.

¹⁷ Rozmowa z D. Materską, <http://www.sapkowski.pl>, *Nie jestem showmanem*.

¹⁸ Przykład zaczerpnięty z: M. Cieślak, *Ucieczka z wiedźminlandu*, <http://www.sapkowski.pl>.

¹⁹ S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, t. 1, Kraków 1973, s. 86.

– odpowiada Sapkowski pytany o możliwość przerobienia cyklu wiedźmińskiego na grę fabularną²⁰. Tym samym ujawnia własną strategię pisarską: literatura to scenariusz gry toczony między nadawcą i odbiorcą, gry o wielu możliwych rozwiązaniach²¹. Baśń zaś nie jest tego rodzaju igraszką, baśń prowadzi do fabularnego celu, jakim jest nagroda dla dobrych i potępienie dla złych. „Bajka klasyczna to świat przedustawnej harmonii, wszystko w niej jest sterowane aksjologią”²². Tymczasem w „wiedźminlandzie”, jak niekiedy określa się świat prozy Andrzeja Sapkowskiego, notorycznie bywają łamane reguły determinizmu etycznego, a bohaterom brak jednoznaczności moralnej.

Bez moralitetu, podziału na dobro i zło, nie ma opowieści. Ciekawym polem do popisu dla pisarza jest zabawa w moralitetem, pokazywanie i udowadnianie, że nie wszystko da się jednoznacznie i wyraziście podzielić na białe i czarne, dobre i złe, że pozory mylą, a stereotypy jeszcze bardziej. Że kanonicznie piękne elfy mogą być niezłymi draniami, a kanonicznie złe koboldy i podziemne trolle całkiem porządnymi gośćmi

– sądzi Sapkowski²³ w myśl twierdzenia Lema, że fantasy to gra o sumie niezerowej²⁴. W materię baśni wplata autor ponadto motywowane polityką działania bohaterów. „W literaturze fantasy popularne jest jednak przedstawianie dobra i zła sposobem Tolkiena. U niego Sauron i Mordor są źli, bo są źli, a nie dlatego, że mają interesy. Ja w coś podobnego nie potrafię uwierzyć” – mówi Sapkowski²⁵.

Kolejną spodziewaną cechą immanentną poetyki *Sagi o wiedźminie* jest synkretyzm gatunkowy: wprowadzanie cech i właściwości przynależnych innym gatunkom, co nie dziwi na gruncie współczesnej powieści, o której mówi się, że ma „strusi żołądek i obyczaje sroki”²⁶, niemniej jednak praktyka ta u Sapkowskiego przybiera rozmiary urągające etyce zawodowej literata. Przywołaniu ulegają nie tylko obiegowe wątki i motywy baśniowe czy mitologiczne (np. cesarz Emhyr po zabiciu żony dąży do zapłodnienia własnej córki Cirilli), ale także całe rozbudowane frazy i nie-

²⁰ AS *Mistrzem Gry*, rozmowa z T. Kołodziejczykiem, <http://www.sapkowski.pl>.

²¹ Wiele jest przyczyn takiego stanu rzeczy, sygnalizuję m.in. rozbieżność kompetencji kulturowej nadawcy i odbiorcy: „Całkiem naiwny czytelnik będzie więc czytał opowiadania o wiedźminie jako zwykłe fabuły z mnóstwem perypetii; czytelnik mniej naiwny dostrzeże dowcipy podważające tonację serio, a czytelnik jeszcze mniej naiwny ucieszy się żartami metatekstowymi, którymi autor świadomie podważa prawomocność własnej narracji. W związku z czym czytelnik naiwny będzie miał uczciwą frajdę z lektury, czytelnik mniej naiwny – satysfakcję z uświadomienia sobie własnej inteligencji, a czytelnik całkiem nie naiwny uczyni opowiadania o wiedźminie tematem prelekcji akademickiej”. M. Szpakowska, *Budowniczości...*, op. cit.

²² S. Lem, *Fantastyka...*, op. cit., s. 89.

²³ W rozmowie z „ELLE”, patrz: <http://www.sapkowski.pl>.

²⁴ S. Lem, *Fantastyka...*, op. cit., s. 92.

²⁵ W rozmowie z A.E. Grabowskim na forum portalu Onet, patrz: <http://www.sapkowski.pl>, *Kilka opowiadań mi się udało*.

²⁶ Powiedzenie J. Cortazara przywołuje H. Markiewicz [w:] *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995, s. 319.

znacznie zmienione akapity innych dzieł. W ten sposób funkcjonują cytaty z dzieł Mickiewicza, z *Trylogii*, *Odysei*, *Don Kichota*, strawestowany prozą *Król Olszyn* Goethego, także cytaty z Biblii; zakończenie sagi jest „pożyczone” od Bułhakowa, a częściowo wykorzystano w nim legendę arturiańską; w całości opowiedziano raz jeszcze Andersenowską baśń o Małej Syrence, przerobiono baśń Zmorskiego o strzydze. Autor nie poprzestaje jednak na cytowaniu, jego ambicje sięgają parodii:

koncepcja trawestacji powszechnie znanej ludowej bajki, którą był *Wiedźmin*, miała w założeniu pójść jeszcze dalej, niż poszła. A więc nie tylko świat obrzydliwie realny zamiast pięknego baśniowego, nie tylko zimny zawodowiec zamiast ubożego szewczyka o wielkim sercu, nie tylko forsa i wyrachowanie zamiast szlachetnego czynu – ale i tragiczny koniec zamiast bajkowego happy endu. Nie bajka, lecz fantasy. Ale fantasy wbrew kanonowi, aż do szpiku kości²⁷.

Fantastyczność w połączeniu z ostentacyjnym budowaniem świata z gotowych „prefabrykatów” niesie bardzo mocną informację o istnieniu poza warstwą znaczeń dosłownych, związanych z akcją i fabułą utworu, sfery znaczeń głębszych. Nie można, również i z wymienionych już wcześniej powodów, czytać cyklu wiedźmińskiego jako ludycznej opowieści o perypetiach bohaterów. Należy i trzeba traktować sagę jak alegoryczną przypowieść, parabolę o kondycji ludzkiej, o tym, że człowiek nawet wyizolowany ze swego zwykłego habitatu zachowuje żądzę władzy, zdolność do intrygantstwa, pociąg do igrania ze śmiercią. Wymowa pięcioksięgu jest pesymistyczna – w ostatniej scenie nie uchronieni od śmierci bohaterowie wsiadają pospołu do łodzi i odpływają wśród mgieł i cieniów zmarłych do legendarnego Avalonu. Ocalającą funkcję pełni tylko mit i baśń: „Cóż więc było dalej?” – pyta Galahad Cirilli. „Normalnie – parsknęła – pobrali się”. „Opowiedz”. „Aaa, co tu jest do opowiadania? Było huczne weselisko. Wszyscy się zjechali [...] i ja tam byłam, miód i wino piłam. A oni, to znaczy Geralt i Yennefer, mieli później własny dom i byli szczęśliwi, bardzo, bardzo szczęśliwi. Jak to w bajce. Rozumiesz?”²⁸. Albo – w wersji zironizowanej – tylko bajkom, baśniom, mitom można wierzyć. Pesymizm opowieści wiedźmińskiej dotyka także sfery ludzkiej episteme. Nie ma prawdy w świecie wiedźmina. Nagromadzenie kryptocytatów, aluzji literackich, trawestacji obiegowych wątków, erudycyjne przeładowanie, stylizowanie partii tekstu na zakorzeniony w historii gatunek literacki, naśladowanie określonych stylów mowy i to nie celem indywidualizacji postaci, bo ta sama postać przemawiać może wieloma językami²⁹ (styl zintelektualizowanego dyskursu, styl profetyczny, styl rubaszny) powoduje, że prawda w świecie wiedźmina jest nie do odszukania, rozmywa się w tym powikłanym palimpseście przytoczeń. Wielopiętrowość i zapętlenia narracji dodatkowo pogłębiają chaos poznawczy. „Autarkia [samoistnego świata cyklu wiedźmiń-

²⁷ *AS Mistrzem Gry*, rozmowa z T. Kołodziejczykiem, <http://www.sapkowski.pl>. Czasem mówi Sapkowski, że pisze na złość czytelnikowi lub przeciwko jego oczekiwaniom.

²⁸ A. Sapkowski, *Pani Jeziora*, Warszawa 1999, s. 518.

²⁹ Koronnym przykładem jest tu Geralt, główny bohater, który mówi tylko tyle, ile usłyszy.

skiego] zakłócana bywa od czasu do czasu przez pojawianie się elementów jakby całkiem z innej parafii. Ich obecność w znacznym stopniu zakłóca powagę narracji³⁰. A więc na przykład dowiadujemy się pod koniec trzeciego tomu sagi, że jakkolwiek zdawało się, iż narrację prowadzi – spoza świata przedstawionego – mający ograniczoną wiedzę narrator, naczelnym opowiadaczem z dużej perspektywy czasowej jest wiekowy dziad Pogwizd, bजारz wioskowy, za miskę zsiadłego mleka snujący przed dziecięcym audytorium fantastyczne opowieści. W tomie kolejnym, na podobnych zasadach opowiadaczem okazuje się poeta Jaskier. Świat i przygody bohaterów opisał on w memuarach, które wszakże zaginęły, następnie szczęśliwie odkopła je ekipa archeologów zajmujących się Wiekami Mrocznymi, lecz, niestety, zanim naukowcy zdążyli odcyfrować ich treść, niepiśmienni Zdyb z Capem, obawiając się magicznej siły pisma, wrzucili bezcenne rękopisy w ogień. Narratorką w tomie ostatnim jest Cirilla; o jakości jej opowiadania, zgodności z opisywanymi z innych perspektyw zdarzeniami świadczą przytaczane już słowa, wskazujące, że ujmuje ona swą własną historię w konwencji bajki. Żaden z wymienionych narratorów nie jest wiarygodny, żadnej z opowieści wierzyć nie sposób.

Powstawanie bajek – opisy prac bardów i poetów mają tu [w sadze] duże znaczenie. Pokazują proces naginania i zmieniania rzeczywistości dla potrzeb tekstu, lecz jednocześnie jej utrwalania i zachowywania. W ten właśnie sposób zbliżamy się do błędnego koła, w które usiłuje nas wciągnąć Sapkowski. Pozornie szuka on oryginału, historii, która wydarzyła się naprawdę i której kanoniczne bajki są jedynie kopiami. Jednak te zakłamanie kopie są z kolei oryginałami w stosunku do samych opowiadań, które oryginału przecież szukają. Tak oto zamyka się błędne koło³¹.

Ponad piętnem przenikających się i splecionych opowiadań znajdują się motta, ale i one nie wykraczają poza fantastyczne reguły świata przedstawionego: na równych prawach przytacza się w nich przepowiednie wieszczki Itlinny, zełganą *Encyclopaedia maxima mundi* oraz wyimki z Brunona Bettelheima *Cudowne i pożyteczne. O wartościach i znaczeniach baśni*. Jest jeszcze odautorskie słowo zamieszczone przed tytułem tomu pierwszego: „*Elaine blath, Feainnewedd / Dearme aen a'caelme tedd / Eigean evelinn deireadh / Que'n esse, va en esseath / Feainnewedd, elaine blath!* – Kwiatuśzek, kołysanka i popularna dziecinna wylicznanka elfów”. Dodajmy – zełgana w zmyślnym języku (przy okazji – jest to tylko jeden z wierszowanych fragmentów opowieści wiedźmińskich i jeden z łże-języków). Ta mozaika niekoherentnych wzajemnie tekstów każe patrzeć na cykl wiedźmiński Sapkowskiego w perspektywie opartej na zasadzie *varietas* sylwy, korzystającej z tradycji powieści pikareskiej i romance, eksponującej swą fikcjonalność i stylistyczną sztuczność, operującej komizmem, czarnym humorem i fantastyką fabulacji³² lub mennipei. Za-

³⁰ M. Szpakowska, *Budowniczości...*, op. cit.

³¹ <http://www.sapkowski.pl>, D. Materska, E. Popiołek, *Trzy gry Sapkowskiego*.

³² Por.: H. Markiewicz, *Teorie powieści...*, op. cit., s. 337.

sady konstruowania powieści ujawnione przez Sapkowskiego³³, przypominające technikę majsterkowania³⁴, skłaniają do przepatrzenia sagi pod kątem jej związków z *nouveau roman*. I w końcu można też patrzeć na cykl wiedźmiński jak na ironiczną grę w poszukiwanie prawdy w fikcji, dopisywanie apokryfów do historii zmyślnych. Nie darmo jedną z przemilczanych niemal do tej pory, a jednak centralnych postaci utworu jest poeta Jaskier, bard, pieśniarz, twórca, powołany do przekazywania światu prawdy o tym, co było. To alter ego Sapkowskiego zwierającego się:

Opowiadanie *fantasy* chciałem napisać zawsze [...] jaki typ wybrać? Czy *the quest*, w którym bohaterowie, wzorem tolkienowskich hobbitów, wędrują przez fantastyczne krainy i szlaki, z reguły po to, by zbawić świat? Czy może typ drugi, *fighting fantasy*, w którym nie ważne o co chodzi, liczy się ilość zakłutych, zarabanych i ułożonych w równe sztaple wrogów. Oba powyższe typy musiałem odrzucić. [...] Został typ trzeci. typ „Jak to było naprawdę”. Zakładając, że baśnie nie zrodziły się tylko w wyobraźni bajarzy. Że baśń jest tylko wersją, moralizatorsko przyprawioną wersją zdarzenia, które faktycznie miało miejsce. W przeszłości. W przyszłości. Lub po prostu w czasie innym³⁵.

Multi-genre character of Andrzej Sapkowski's *Saga of the Wizard*

Abstract

Andrzej Sapkowski's book resembles the saga because of its compilative nature, romantic plot, elements of a chronicle and the presence of Celtic and Roman motifs. According to the author himself 'saga' is not so much a genologic name as it is the publisher's marketing device to define this as fantasy. The sylvic nature of the *Saga of the Wizard* is clearly reflected in its multi-genre character. Characters' actions are the motivating force in the presentation of the richness of depicted reality, in which the *Saga...* resembles an epic. The fantastic vein in the novel excludes references to real historic facts; almost all events, languages, literary and scientific works (including historic ones) alluded to in the text belong to the created world and their status is pseudo-authentic. Magic present in the *Saga...* is set in the fantasy context, which contributes to the parabolic readings of Sapkowski's book. Stories of a wizard are related to fairy tales, however they violate ethical determinism of the latter. Fairy tales aim at an axiological target in the plot whereas Sapkowski's novel can be classified, according to Stanislaw Lem's typology, a game with a non-zero total. A characteristic feature of the *Saga* is an excessive and ostentatious use of literature by other authors and of different epochs. Sapkowski uses ready prefabricated products delivered equally by high and mass culture. The compilative nature of the novel and unusual multi-level, meandering narrative determine epistemological incapability, cognitive chaos and ironic tones in Sapkowski's book.

³³ „Nie śmiećcie się, bo ja też pisałem długopisem, wszystkie moje opowiadania były tak napisane. Z zapisanych maczkiem kartek, ciętych na fragmenty i sklejanych w kolaż, powstawała wersja ostateczna, a potem stuk, stuk – maszyna do pisania”. Lista dyskusyjna „SAPEK”, patrz: <http://www.sapkowski.pl>, *Klawisz F8*.

³⁴ H. Markiewicz, *Teorie powieści...*, op. cit., s. 347–348.

³⁵ A. Sapkowski, *Wiedźmin*, [w:] *Jawnogrzecznicza*, Warszawa 1991, s. 111.

Henryk Czubała

Sztuka autoreklamy czy autoreklama sztuki. O rolach pisarza postmodernisty

Autopromocja – szansa na ocalenie autora?

Upowszechnienie się reklamowych i marketingowych strategii perswazyjnych we współczesnej prozie łączy się z podobnymi zjawiskami w całej kulturze pozostającej pod wpływem nowych technologii komunikacyjnych i wzorów życia społeczeństwa konsumpcyjnego. „Pisanie przestało być sztuką, przestało być nawet zawodem, a stało się ogólnie dostępnym środkiem autoreklamy, robienia pieniędzy lub przysparzania sobie wielbicieli” – pisze Ryszard Kapuściński¹. Pojawia się pytanie – jaka jest nowa rola pisarza oraz sens etyczny i estetyczny jego pracy, skoro we współczesnej literaturze autor i jego życie stają się coraz częściej przedmiotem zabiegów autoreklamowych. Nowoczesne techniki kształtowania image'u określają styl, język i tematy współczesnej prozy, lecz czy zdolne są ocalić zagrożoną w postindustrialnym społeczeństwie osobowość autora oraz prozę pojmowaną jako jej ekspresja i kreacja? Jesteśmy pesymistami – mimo wszystko wątpimy w to, że ocalenie jest możliwe.

Tendencje do pojmowania literatury jako rezultatu autoreklamowej kreacji pisarza są jednak silne... i można by sądzić nawet, że dzieje się to na przekór opiniom tych, co – jak Roland Barthes² – ogłosili śmierć autora i jednocześnie narodziny czytelnika (przejmującego dziś rolę tego, kto konstytuuje identyczność i jedność dzieła literackiego) lub – tak jak Fredric Jameson – wskazują na rozpad nowoczesnego mitu osobowości³. Być może śmierć tego autonomicznego, transcendentálne-

¹ R. Kapuściński, *Lapidaria II*, Warszawa 1995, s. 23.

² R. Barthes, *La mort de l'auteur*, [w:] *Essais critiques IV. La bruissement de la langue*, Paris 1984, s. 61–67. Por. także na ten temat: A. Huyssen, *Nad mapą postmodernizmu*, przeł. J. Margański, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1997, s. 452–519; tu zwłaszcza s. 507–508.

³ F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czapliński, [w:] *Postmodernizm...*, op. cit., tu zwłaszcza s. 196–197.

go i stałego podmiotu należy uznać za kres wielkiej utopii nowożytnej kultury i jej tradycji humanistycznej.

Ci, co filozoficznie rozważają perspektywy, które otwiera współczesna cywilizacja, dostrzegają jednak możliwość swobodnego odrodzenia autora–podmiotu, czyli – jak piszą – „śmierć «śmierci podmiotu»”⁴, wraz z upowszechnieniem technologii informacyjnych, kształtujących nowy sens i wzór jego autoekspresji artystycznej. Owo „odrodzenie” autora zaskakuje nas, bo nie przyjmuje form oczekiwanych. A nawet wydaje się nam najczęściej, że jest to rezultat trudnej do zaakceptowania kompulsywnej fikcji psychicznej, którą objawia w swojej twórczości ponowoczesny pisarz. Trudno jest zaakceptować ten kształtujący się na naszych oczach model pisarza, który nie pisze już dzieła życia, lecz raczej warzy „informacyjny bulion” (to często spotykana w postmodernistycznych dywagacjach metafora sytuacji jukstapozycji informacji w świecie). Autor jest twórcą kolaży i pastiszów, jego świadomość jest metatekstowa. Często wybiera rolę copywritera: utwór literacki produkuje lub jego produkcją zarządza⁵. Jego dzieło, którego produkcją kieruje teleologia sukcesu i prestiżu, jest przeznaczone do konsumpcji. Dzieło, dodajmy, pomyślane jako źródło przyjemności, a więc tych szczególnych – i trudnych do zaakceptowania z powodu naszych przesądów moralnych – satysfakcji estetycznych.

Nowoczesny artysta przyswoił sobie doskonale dwudziestowieczne środki psychologicznej i politycznej perswazji, z których czyni dziś wartościowe narzędzie oddziaływania estetycznego nowoczesnej literatury. Podzielał bowiem przekonanie, że niegdyś wzniosłość i piękno, jako cechy przeżycia estetycznego i jako wartości, zastępuje właśnie autoreklama jako wyraz przekraczania autonomicznej sfery literatury i przeżyć estetycznych w stronę ekonomii i polityki⁶.

Pisarz stosujący strategię marketingu i reklamy, a także propagandy jako środki artystyczne, rozszerzający granice nowoczesnej poetyki, jest więc produktem dekonstrukcji tradycyjnej roli autora, który jeszcze niedawno skłonny był widzieć we wszelkiej perswazji naganną manipulację sprzeczną z etyką ludzi pióra. A więc nadal nie budzi on naszego zaufania, a przecież bywa przedmiotem sympatii, kultu i fascynacji... i zyskuje nawet ów medialny rozgłos, który niegdyś dla „poważnego” pisarza nie miał aż takiego znaczenia⁷. Dla wielu pisarzy ów rozgłos jest celem

⁴ Zob. K. Moxey, *The History of Art After the Death of „Death of the Subject”* (1999), http://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue1/moxey/moxey.html, s. 1–19.

⁵ Zob. *Napisz z Pilchem powieść, na którą czeka cały naród! Literacka zabawa z nagrodami*, „Polityka” nr 26 (2304), 30 czerwca 2001, s. 3.

⁶ „This change marks the modernity’s divisions among social spheres collapse. The cultural becomes economic, and the economic and political are turned «into so many forms of culture». This effacement of borders is among the inaugural signs of post-modernity” – pisze William McPherson we wprowadzeniu do lektury prac Fredrica Jamesona (<http://prelecture.stanford.cdn/lectures/jameson/index.html>, s. 1–2).

⁷ Ingo Berensmeyer pisze: „Even in the present, in the electronic age and epoch of virtuality, one can observe a rather strange trend: In parallel to the boom of electronic media, the number of public readings by poets and novelist increasing. Apparently, the physical presence of authors is regarded in higher esteem than ever before. Of course, this too is a media strategy, but it does secure an effective form of marketing.

osiąganym poprzez pisanie – a nie dzieło samo w sobie, co oczywiście ma swoje konsekwencje w wyborze tematów, środków artystycznych, konstrukcji utworu.

Ta tendencja zaznaczyła się wyraźnie w zachowaniach pisarskich i sztuce prozatorskiej na przykład Jerzego Pilcha i Manueli Gretkowskiej. Uważam, że przy wszystkich pozorach zabiegania o ocalenie autora jako twórczej osobowości, chodzi w niej raczej o kreowanie autora jako podmiotu–producenta. Tę nową rolę pisarza arywisty odślawiają uprzywilejowane strategie narracyjne i rynkowy sukces.

Z tej perspektywy również odbiorca (jego osoba), o którego pisarze zabiegają i którym manipulują, tylko pozornie jest najważniejszy. Sukces staje się miarą istnienia podmiotowości autora „rodzącego się” wraz z tekstem, wraz ze zdaniami, które właśnie napisał, miksując to, co napisane, w całość utworu (przypomnijmy, że Roland Barthes uważał, że owo miksowanie – a nie referencjalność, mimetyczność utworu, jest obecnie powołaniem i przeznaczeniem autora). Utworu, który – użyjmy porównania – jak magnes lub uwodziciel przyciąga uczestników komunikacji – konsumentów tekstu – by potwierdzić zmysłowo i rynkowo swoje istnienie, odświeżyć osłabione w świecie symulaków poczucie rzeczywistości.

To jest nowa miara dla podmiotu, który zadowala się tym zmysłowym jakby oddźwiękiem, a autor i narrator rezygnują z poznania lub przedstawienia sensu całości istnienia lub uchylecia tajemnicy człowieka jako osoby. Proza tego autoreklamowego nurtu, w moim przekonaniu, jest świadectwem utraty wiary ponowoczesnego pisarza w transcendujące i referencjalne (mimetyczne i poznawcze) funkcje oraz możliwości sztuki. Jego wrażliwość metafizyczną wypełnia co najwyżej uczucie niepokoju i zmysłowego głodu, domagające się środków analfetycznych. W tej ponowoczesnej prozie refleksję skierowaną ku przeszłości lub przyszłości – linearną, czasową, realistyczną i mimetyczną – której źródłem był neurotyczny niepokój (Fryderyk Nietzsche widział w niej ograniczenie twórczych możliwości człowieka) „podstępnie” zastępuje myślenie przestrzenne.

Narrator pragnie zmysłowego potwierdzenia swojego istnienia przez sukces w świecie przyjemności. Być może czuje, że oryginalność jest już niemożliwa, podobnie jak sytuacja twórcy wartości. To przedmiotowe widzenie świata dominuje w rynkowo uwarunkowanych grach fabularnych, które prowadzą Pilch, felietonista „Tygodnika Powszechnego”, „Hustlera” i „Polityki”, oraz Manuela Gretkowska, autorka *Kabaretu metafizycznego*. Autor wie, że nie może, a nawet nie chce być już wielkim i wszechogarniającym kreatorem. Katektyczna narracja nie dostarcza przeżyć wzniosłości. „Krytykom towarzyszy na ogół poczucie, że literatura ma dać

The 'autentic' signature of an autor, although it is <only a small islet compared to the former empire of handwriting [...] is one of most favoured destinations in contemporary tourism" [*The Production of the Author On the Edges of (Modern?) Communication*, <http://www.gradnet.de/pomo2.archives/pomo2.papers/berensen00.htm>, s. 4]. Autor cytuje pracę Lothara Müllera *Aus diesem Joystick fliest noch Tinte. Wie Dichter durch handschriftliches Widmen Bill Clinton widerlegen können* [„Frankfurter Allgemeine Zeitung” nr 146, 27.06.2000, BS 6]. Ingo Berensmayer zauważa również: „What is now needed is a surplus of energy to be invested in the staging and presentation of authors in the media, in order to secure a successful marketing of faces and signatures” (ibidem, s. 2).

obraz naszych czasów, spełnić jakieś powinności, odzwierciedlić skomplikowany obraz przemian w Polsce. A mnie nie interesuje obraz przemian w Polsce, tylko mój, Jerzego Pilcha, los, los człowieka starzejącego się, uwikłanego we własne problemy, i o tym piszę w mojej prozie” – oświadcza autor *Bezpowrotnie utraconej leworęczności*⁸.

Świat i człowiek w refleksji postmodernistycznej stają się co najwyżej czymś lokalnym, partykularnym, składają się z obrazów–zdarzeń zestawionych na zasadzie metanarracyjnej jukstapozycji. Pisarz nie wierzy w możliwość, a nawet sensowność przebudowy własnej osobowości przez sztukę. Proza postmodernistyczna zaprzecza takim możliwościom. Podkreśłmy, że ten wzniosły, szlachetny cel nie bywa przedmiotem ambicji postmodernisty. W tym ujęciu osoba ludzka (również podmiotowość autora) staje się towarem i jest represjonowana – co najwyżej jest towarem do składania, złożonym z niepasujących często do siebie części „modelem”, mówiąc językiem Julio Cortazara, duchowego patrona tego typu zabiegów dokonywanych na autorze przez czytelników–konsumentów.

Rola pisarza uwodziciela. Atrakanty

Opisywana niejednokrotnie reklamowa i artystyczna estetyzacja życia codziennego i powszedniej konsumpcji⁹ przekształca formy kultury i literatury w zbiór przedmiotów–atraktantów. Te zmysłowe przedmioty mają inne funkcje niż dzieła sztuki modernistycznej apelujące do wrażliwości na piękno i wrażliwości metafizycznej, do zdolności doświadczenia wzniosłości.

Opisywane i obserwowane zjawiska estetyzacji życia codziennego oraz wypełniającej je po brzegi masowej konsumpcji¹⁰ zazwyczaj budzą nasz niepokój i wydają się niemożliwe do pogodzenia z naszym smakiem i zmysłem moralnym. Mimo to najczęściej oczekujemy od siebie prawie niemożliwej tolerancji i wyrozumiałości dla „schizofrenicznej” estetyki i praktyki dwójmyślenia społeczeństwa konsumpcyjnego¹¹. Dodajmy – dla tej dwuznacznej moralnie, lecz efektownej skłonności, będącej również główną właściwością współczesnej reklamy, która nie stroni od przesuwania znaczeń budząc często głęboką konfuzję i niechęć. Zabiegi te powodują bowiem dysonans poznawczy odbiorcy, który nie może i nie chce być tylko konsumentem. Czytelnik chce zrozumieć i poznać to, czego w moralistycznym świecie kultury nowoczesnej nie wolno było ze sobą godzić.

⁸ *Niebezpieczny fach. Rozmowa z Jerzym Pilchem, pisarzem i felietonistą*, rozmawiała A. Papińska, „Perspektywy”, luty 2001, nr 2 (33), s. 46.

⁹ Zob. M. Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, przeł. P. Czapliński i J. Lang, [w:] *Postmodernizm...*, op. cit., s. 299–332; tenże, *Consumer culture and postmodernism*, London 1991.

¹⁰ „Everyday life is art, as art is part of everyday life” [zob. B. Cova, C. Savnfeldt, *Societal innovations and the postmodern aestheticization of everyday life*, „International Journal of Research in Marketing” 1993, nr 10, s. 297. Zob. też: F. Firat, A. Venkatesh, *Postmodern: the age of Marketing*, „The International Journal of Marketing Research” 1993, nr 10, North Holland. Elsevier Science Publisher, s. 227–249].

¹¹ Por. na ten temat uwagi Fredrica Jamesona w *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, op. cit.

Pisarz przesuwając znaczenia, dołączając do znaczeń podstawowych swojego utworu znaczenia symboliczne i indukowane, takie jak seksowność, prestiż, atrakcyjność – wypiera ze świadomości społecznej sensy podstawowe i zajmuje się „metamarketingiem”. Uprzywilejowuje bowiem możliwości pragmatyczne i perlokucyjne tekstu oraz wartości wymienne, użytkowe i konsumpcyjne literatury. W tym procesie prawda i denotacja stają się drugorzędnymi jej wartościami; na przykład częste w tej prozie pastiszowanie, pojmowane przez Prousta jako duszoznawstwo, przekształca się w małpiarstwo i przedrzeźnianie. Wyzucie z nadrzędnego sensu jest rezultatem tego marginalizowania i fragmentaryzowania świata, dowcipny i płytki kolaż (*shallow collage* – jakby to określił Fredric Jameson) to najczęściej spotykane efekty tego procederu, którego celem jest wyeliminowanie monotonii, zabicie nudy.

W tym kontekście być może raczej należałoby przyznać Jean-François Lyotardowi, który twierdził, że dopiero postmodernistyczna wiedza (która nie jest tylko „instrumentem władzy”) jest zdolna „wyostrzyć” „naszą wrażliwość na niezgodności”¹². Literatura interpretowanego tu nurtu wnosi istotne wartości, takie jak tolerancja (cóż stąd, że czasem represywna, w rozumieniu Herberta Marcusego) oraz akceptacja inności – nawet wtedy, gdy osiąga granicę nihilizmu.

Pojawia się więc pytanie zasadnicze dla oceny zjawisk współczesnej prozy: co różni reklamowe i artystyczne starania o efekt estetyczny? Czy jest to różnica funkcji czy celu?

Reklamę przedstawia się jako rodzaj komunikacji perswazyjnej, jej celem jest oddziaływanie na wybory konsumenta. Czy można potraktować prozę jako wyraz potrzeb konsumpcyjnych, a jednocześnie próbę ich zaspokojenia? Sądzę, że w często opisywanym pastiszowym kanibalizmie postmodernizmu, obecnym w prozie np. Manueli Gretkowskiej, można dojrzeć figurę jej niechęci do wartości nadestetycznych! Wydaje się bowiem, że cała transcendująca moc właściwa przeżyciu estetycznemu w reklamie skierowana została na konsumpcję tego przedmiotu estetycznego, którym jest proza, jako towar zdolny dostarczyć nam przyjemności zmysłowej – zaostrzający nasz apetyt. Nieprzypadkowo zatem w refleksji o sztuce postmodernistycznej, zwłaszcza o pastiszu i parodii, szerokie zastosowanie znalazła metaforyka z kręgu konsumpcyjno-kulinarne. Z tak pojmowanego odbioru, jako metanarracyjnej konsumpcji, wyłączone pozostają przeżycia metafizyczne oraz ów osobotwórczy kontakt z wartościami duchowymi i towarzyszące ich przeżyciu doświadczenie wzniosłości, a więc to wszystko, co w sztuce reklamy może być traktowane jedynie instrumentalnie, a nie jako cel sam w sobie.

Jako ważną właściwość kultury konsumpcyjnej przedstawia się erotyzację należących do niej przedmiotów – w tym otoczeniu kulturowym istotnym walorem niemal każdego tekstu staje się ponad- i pozareferencjalna przyjemność, którą daje on czytelnikowi, podobna tej, która towarzyszy komunikatom reklamowym. Opisywana w refleksji o postmodernizmie spektakularyzacja (voyeryzm) i erotyzacja zacho-

¹² J.-F. Lyotard, *Kondycja postmodernistyczna*, przeł. A. Taborska, „Literatura na Świecie” 1988, nr 8–9 (205), s. 282.

wań komunikacyjnych jest też niezbędnym elementem gry z pożądaniami, obsesjami i naturalnymi potrzebami czytelnika, którą podejmuje reklama oraz proza postmodernistyczna. Łączy się ona z żerowaniem na instynktach i słabościach odbiorcy, z jego uzależnianiem, z manipulowaniem nim przy pomocy perswazyjnego oddziaływania komunikatów ze starannie dobranymi atraktantami. Tym operacjom i tendencjom nieuchronnie towarzyszy kontrolowane perswazyjnie i intencjonalnie niedwuznaczne, zaznaczające się w kilku nurtach prozy postmodernistycznej zjawisko destrukcji, zatarcia granic między tym, co wysokie i niskie, elitarne i popularne, dostojne i trywialne, wzniosłe i wulgarnie, śmieszne i smutne – często przyjmujące formę karnawalizacji zjawisk kultury konsumpcyjnej oraz zachowań jej odbiorcy.

Szukajmy zatem potwierdzenia tezy, że pisarz posiadający oryginalnie wykreowaną „osobowość” na sprzedaż, staje się postmodernistą, a jego najważniejszą umiejętnością staje się wywieranie wpływu na innych i pozyskiwanie sobie przychylności oraz zainteresowania czytelnika. Przestaje być modernistą, gdy przekształca tradycyjne środki oddziaływania estetycznego w atraktanty, jako środki niezbędne do wykorzystywania słabości odbiorcy, do fabularnej gry z jego „naturalnymi” potrzebami i manipulacji przyzwyczajeniami. Jego celem jest skuteczność – być może metody nowej retoryki jako gramatyki działania skutecznego mogłyby nam coś więcej powiedzieć o tej właściwości prozy¹³.

Twórca reklamy wchodzi zatem w tradycyjną, libertyńską nawet, rolę uwodziciela – działającego z premedytacją nowoczesnego Don Juana, który najczęściej jest (zwłaszcza we współczesnej kulturze) uwodzicielem w sensie zmysłowym (a nie duchowym) i – wedle słów Sørensa Kierkegaarda – „jest zawsze skory do rozpoczynania gry na nowo, jego życie jest sumą powtarzających się momentów nie pozostających ze sobą w żadnym związku”¹⁴. Nawet katektyczność i felietonowość narracji postmodernistycznej (nadużywanie jukstapozycji), fakt, że pasują do niej kategorie estetyczne, a nie etyczne, można zaliczyć do zachowań uwodzicielskich, albowiem dla Don Juana „wszystko jest tylko sprawą chwili”¹⁵. Wedle Kierkegaarda uwodziciel musi mieć ponadto zdolność do intryg, ironii, parodii, pastiszu, podstępów, kłamstwa i „zasadzek diabelskich”¹⁶ – czyli całą tę chytrych i dwuznaczność, która jest potrzebna kokietującemu autorowi, by siebie zmysłowo zaspokoić, promować i ocalić – uwodzić, by, jak to określił Kierkegaard, „dać się wymyślić” przez ofiarę uwodziciela (czytelnika). Musi posiadać to wszystko, co jest potrzebne również arywiście, podobnie jak uwodziciel „wślizgującemu się do duszy” odbiorcy, by osiągnąć sukces. To autoreklamowe zaczarowywanie, uwodzicielstwo swój szczyt osiąga w tym wymyślaniu właśnie! Sens tego sukcesu jest pozaestetyczny – jest estetyczny; każdy z pisarzy – postmodernistycznych fabulatorów mógłby bowiem pod-

¹³ Zob. interesującą rozprawę P.L. Lewińskiego, *Retoryka reklamy*, Wrocław 1997.

¹⁴ S. Kierkegaard, *Stadia erotyki bezpośredniej czyli erotyka muzyczna*, [w:] tenże, *Albo – albo*, t. I, przekład i wstęp J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1976, s. 108.

¹⁵ *Ibidem*, s. 106 i 107.

¹⁶ *Ibidem*, s. 111.

isać się pod tymi słowami Kierkegaarda: „Etyka jest tak samo nudziarstwem w wiedzy, jak w życiu. Co za różnica z niebem estetyki, która sprawia, że wszystko staje się lekkie, piękne, płynne, a kiedy pojawia się ta etyka, wszystko staje się twarde, kanciaste, ogarnięte nieskończoną nudą”¹⁷.

Niełatwo jest odpowiedzieć, czy jest to tylko adaptacja tradycyjnej modernistycznej roli uwodziciela. W każdym razie ta atrakcyjność (przedstawiana w kategoriach erotycznych) jest celem narracji prowadzonej przez pisarza, który wykazuje przy tym profesjonalizm właściwy copywriterowi.

Jak każdy uwodziciel dbający o pozory, sięga po środki „neutralne”, by zmienić, przesunąć ich znaczenie. Dlaczego tak czyni? Bo wymaga tego skuteczność perswazyjnego oddziaływania. Czytelnik jest przywiązany do moralistycznych i wzniosłych wyobrażeń o sztuce i zadaniach pisarza. Jest to odbiorca, który często wstydzi się swoich „niskich i grzesznych skłonności” oraz potrzeb, którymi w świecie jednowymiarowym manipuluje uwodziciel; represjonuje więc to wszystko, co jest świadectwem działania Freudowskiej zasady przyjemności w życiu społecznym.

Kontakt z tą literaturą prowadzi zazwyczaj do wniosku, że pisarz jest w niej intelektualistą, który dba o to, żeby dobrze zaprezentować przede wszystkim siebie. Jak już wspomniałem, czasem bliższa mu jest rola fabulatora ukształtowana przez kulturę modernistyczną (modelowym jej przykładem jest twórczość Gabriela Garcii Marqueza), którą adaptuje do nowych potrzeb, ponieważ ułatwia mu kontakt z czytelnikiem – tradycjonalistą. „Szansą literatury, moim zdaniem, jest odzyskanie pierwotnej siły opowieści” – twierdzi Jerzy Pilch analizujący krytycznie „zgubne strony” szkoły pisarskiej Witolda Gombrowicza¹⁸.

Postmodernistyczny fabulator dzisiaj serfuje po tematach jak po kanałach telewizora – pozwala się podglądać i sam podgląda. Obiecuje zaś, jak każdy znawca sztuki reklamy, niezwykle emocje i wrażenia estetyczne, w których niemałą rolę ma towarzyska intryga lub – często całkiem pospolite – satysfakcje podglądacza.

Z Gombrowicza czerpać może jednak wzory kokieterii, reklamowej zalotności choćby. Jest odczytany, więc zdarza się, że dla uzasadnienia uwodzicielskich funkcji literatury argumentów szuka u samego Rolanda Barthes’a.

Spośród licznych innych ról życiowych bohater – narrator tej prozy najchętniej wybiera rolę inteligentnego i dowcipnego intryganta, interesującego, wpływowego kokieta, intelektualnego eksperta i, jednocześnie!, wybitnego birbanta lub seksualnego wyuzdańca, erotomana/nimfomanki. Sukces i siłę oddziaływania estetycznego, a więc owo wrażenie jakie robi na odbiorcach, wzmacnia presja społeczna oraz prestiż i siła instytucji, z którymi jest związany. Pisarz kształtujący swój literacki image, który pozwoli przyciągnąć uwagę czytelnika, przede wszystkim musi imponować mu znajomościami i koligacjami. W tej reklamowej działalności ważne są rekwizyty literackiej mody, przedmioty symbolicznej konsumpcji społecznej akceptacji – prestiżu.

¹⁷ S. Kierkegaard, *Dziennik uwodziciela*, [w:] *Albo – albo...*, op. cit., t. I, s. 425.

¹⁸ *Niebezpieczny fach. Rozmowa z Jerzym Pilchem...*, op. cit., s. 47.

Uznany pisarz to człowiek kolekcjonujący rekwizyty sukcesu, światowiec z kolorowych łamów prasy kobiecej i męskiej, przybysz z Nowego Jorku (Izabela Filipiak) lub Paryża (Manuela Gretkowska jako absolwentka paryskich uczelni i najmodniejszych kierunków humanistyki – antropologii społecznej), który ze swobodą i poufale poczyną sobie z Günterem Grassem (Paweł Huelle), Marquезem (Ryszard Sadaj, Manuela Gretkowska, Olga Tokarczuk, Andrzej Stasiuk), z samym „Gombrem” oraz profesorami krakowskiej polonistyki, tuzami polskiej krytyki literackiej: Marianem Stalą, Jerzym Jarzębskim, Bronisławem Majem (Jerzy Pilch). Ów bywalec w wielkim świecie jednocześnie pozostaje „swoim” człowiekiem, z wszystkimi polskimi słabościami, za które można go tylko mocniej kochać i podziwiać.

Kiedy jest Kimś – drukuje go, jednocześnie, „Polityka”, „Tygodnik Powszechny”, „Playboy”, „Elle”. Pisarz ten posiada świadomość, pragmatyzm i niemoralność yuppie, który przyjmuje salonowe kryteria selekcji, tworząc – w życiu i swojej prozie – interesujące i imponujące kolekcje znajomości (stąd rola w prozie postmodernistycznej metatekstowo i metanarracyjnie traktowanych parodii i pastiszu, jako figur prestiżu – w tym samym stopniu społecznego, co artystycznego!), jest przecież bywalcem, który posiada („atraktant” właśnie!) dostęp do salonów trudno osiągalny dla snobistycznej, ambitnej, plotkarskiej i intryganckiej publiczności żądnej sensacji.

Tak było zawsze... można by rzec: to jest sens kontaktów sztuki z publicznością, a zwłaszcza dążenia do sławy. Lecz jednocześnie pojawia się inne pytanie: kiedyż to było tak, iż był to podstawowy sens literatury?

A zatem: kiedy pisarz, jako bohater autotematycznego utworu, przemieniający środki artystyczne w atraktanty, i odwrotnie: atraktanty w środki artystyczne, jest gwiazdą w świecie sukcesu, wzbudza zazdrość, która łagodzi jego nieudane życie, cierpienia w czasie kuracji odwykowych, beznadziejne „miłości”. Jako czytelnicy–podglądacze możemy bezpiecznie śledzić, a nawet dzielić z nim jego słabości, uczucia, porażki. Staje się przez to bardziej przekonujący i akceptowany, zdobywa popularność i sympatię, bo zaspokaja elementarną i powszechną potrzebę identyfikacji¹⁹.

¹⁹ Literatura na temat perswazji reklamowej i propagandowej, która mogłaby być przydatna w tych analizach, liczy dziś tysiące pozycji. Spośród najbardziej dostępnych i tu znajdujących zastosowanie trzeba wymienić: *Les mythes de la publicité*, zeszyt monograficzny „Communications” 1971, nr 17; G. Dorfler, *Reklama, retoryka, semantyka*, [w:] tenże, *Człowiek wielokrotniony*, przeł. T. Jekiel, I. Wojnar, przedm. I. Wojnar, Warszawa 1973; L. Spitzer, *Amerykańska reklama jako sztuka popularna*, przeł. K. Biskupski, [w:] *Język i społeczeństwo*, red. M. Głowiński, Warszawa 1980; P. Lugh, *Gdy mówienie nakłania kogoś do robienia czegoś: manipulacja i akty mowy w języku werbalnym zwiastunów filmowych*, przeł. M. Fita, [w:] *Film: język – rzeczywistość – osoba*, red. A. Helman, J. Ostaszewski, Warszawa 1992; R. Zimny, *Wartościowanie i magia w języku reklamy*, [w:] *Kreowanie świata w tekstach*, red. A.M. Lewicki i R. Tokarski, Lublin 1995, s. 239–253; U. Eco, *Nieobecna struktura*, przeł. A. Weinsberg i P. Bravo, Warszawa 1996, tu rozdz. 5. *Kilka weryfikacji: komunikat reklamowy*, s. 175–196; A.M. Lewicki, *Styl oficjalny i styl potoczny w reklamie*, [w:] *O zagrożeniach i bogactwie polszczyzny*, red. J. Miodek, 1996; J. Bralczyk, *Język na sprzedaż*, 1996; M. Laszczak, *Psychologia przekazu reklamowego. Dla twórców i odbiorców komunikatów reklamowych*, Kraków 1998; B. Kwarciak, *Co trzeba wiedzieć o reklamie*, Kraków 1999; P.H. Lewiński, *Retoryka reklamy*, Wrocław 1999; K. Hogan, *Psychologia perswazji*.

Pisarz postmodernista dba o wiarygodność swojego literackiego wizerunku. Angażuje zatem swój talent w nie mniej ważne zabiegi o utrzymanie publicznego zainteresowania swoją osobą i twórczością. Pamięta jednak, że gwarancją trwałości sukcesu jest związek z życiem, doświadczeniami oraz psychologicznymi potrzebami czytelnika. Klient–czytelnik powinien mieć możliwość wzięcia do siebie tego, o czym w prozie czyta, bez utraty komfortu, poczucia psychicznego bezpieczeństwa. Przeżycie przyjemności, łączące się w szczególnie pożądaną całość z doświadczeniem dreszczu emocji, powinno nawet prowadzić do umocnienia poczucia własnej wartości włączającego się do tej gry odbiorcy. To, co jest przedmiotem autokreacji w prozie postmodernistycznej obcej tradycjom „sztuki dla sztuki”, musi zatem mieścić się w psychologicznym, intelektualnym i estetycznym horyzoncie jego oczekiwań. Zaznaczyć bowiem należy, iż postmodernistyczny twórca jest mało odporny na trudy społecznego wyobcowania – zazwyczaj nie lubi i nie chce już uwznioślonej samotności, tak często towarzyszącej pisarzom wybierającym rolę osobnego i często wyniosłego obserwatora, którą wyznaczała mu kultura modernistyczna, a kampa estetyka, którą uprzywilejował, potwierdza tę diagnozę.

Czyżby więc pisarze postmoderniści włączający swoją biografię w mechanizm rynkowy i w tej rywalizacji nieuchronnie unicestwiający swoją indywidualność dla przyjemności jaką daje popularność i sukces, „sprzedający” intymność i „wiktoriańską” wstydlivość (u Gretkowskiej – zmityzowaną przez feminizm; w przypadku Pilcha – wymagowaną i mityczną, luteriańską?) – czyżby więc zachowywali się jak owe dzikusy włączające się do obrzędu potlacz, reanimowanego przez globalną kulturę masową, w której niszczenie staje się nie mniej ważne niż produkcja?²⁰

Widowiskowość i teatralność, jako elementy sztucznych światów możliwych i światów obietnic, a w konsekwencji ekshibicjonizm i voyeryzm – należą do strategii tego typu „malarza życia codziennego” (okr. Charles’a Baudelaire’a), jego sztuki wizażu, zalecania się i przyciągania uwagi czytelnika. Kiedy Baudelaire podejmował modernistyczne próby ratowania sztuki i sztuczności, „zbytku i rozkoszy”, „rozumu i kalkulacji”, jako źródła tego, co piękne i szlachetne, przed „porządkiem konieczności i potrzeb”, przed tym, co naturalne – powiedział: „cnota jest sztuczna, nadnaturalna”, „dobro jest zawsze owocem jakiegoś kunsztu” i proponował modę, a nawet jakże uwodzicielską umiejętność makijażu, traktować jako objaw ludzkiego upodobania do ideału, zaś ozdoby jako „znakę pierwotnej szlachetności duszy ludzkiej”. Przede wszystkim bronił piękna przed mimetyzmem w stosunku do natury, bronił jakby owej hiperrzeczywistości sztuki i prawa do uwodzicielstwa, które to z dużą dozą przygany przypisaliśmy prozaikowi postmoderniście i reklamie.

„Kobieta ma prawo wydawać się czarodziejska i nadnaturalna, a nawet chcąc tego spełnia pewien obowiązek: powinna zadziwiać i urzekać; jest bóstwem, musi

Strategie i techniki wywierania wpływu na ludzi, przeł. A. Dziubas, Warszawa 2000; H.G. Lewis, C. Nelson, *Podręcznik reklamy*, przeł. T. Gruszkowski, Warszawa 2000; A. Drzycimski z zespołem, *Komunikatorzy. Wpływ, wrażenie, wizerunek*, Warszawa–Bydgoszcz 2000.

²⁰ Ten wzór zachowań przypomina w swoich pracach Jean Baudrillard.

być poślaczana, jeśli chce być uwielbiana. Musi więc zapożyczać od wszystkich sztuk środków, które pozwolą jej wznieść się ponad naturę, aby bardziej podbijać serca i ujarzmić umysły. To nic, że o podstępie i sztuczności wiedzą wszyscy, jeśli sukces jest pewny i efekt nieodparty” – pisał Baudelaire w swej obronie i pochwałę makijażu (*Malarz życia nowoczesnego*), podkreślając jednak, iż sztuczność ma służyć pięknu – nie zaś, jak to się często dziś spotyka – reklamie, przyjemności, karierze i rynkowi²¹.

Kiedy zatem obserwujemy zachowania i śledzimy wizerunek współczesnego nam postmodernistycznego artysty, spostrzegamy, iż te słowa, które Baudelaire kierował pod adresem kobiety można odnieść dziś do pisarza uwodziciela, któremu bliska jest estetyka kampu. I nie ukrywam, iż lektura tych zdań może nas, rozważających problemy prozy postmodernistycznej, prowadzić do przeżycia moralnego dysonansu i konfuzji, gdy odniesiemy je do stosującego strategię autoreklamowe pisarza–narratora, bohatera tej prozy.

Czyżbyśmy zatem mieli w przedstawionym oto przypadku prozy postmodernistycznej do czynienia ze sztucznością skorumpowaną, równie bezpłodną jak owo artystyczne naśladowanie natury, które Baudelaire tak krytykował w mimetycznych formach sztuki i zachowaniach artysty? A może lepiej, zyczliwiej byłoby uznać, że stoją oto przed nami nowe formy sztuki i sztuczności – do prześwietlenia, opisanie i przebadania. „Któż odważyłby się przypisać sztuce bezpłodną funkcję naśladowania natury? – pisał Baudelaire. – Nie ma powodu ukrywać makijażu, udawać, że go nie ma; wręcz przeciwnie, niechaj będzie widoczny, jeśli nie w sposób przesadny, to przynajmniej szczerzy”²².

Z tej perspektywy owe zachowania autoreklamowe i marketingowe, które są dziś przejawami ponowoczesnej sztuki, troska o image, zabiegi tych pisarzy–wizazystów przestają być budzącymi wyłącznie negatywne konotacje przejawami reifikacji i wyobcowania prawdziwych dzieł i artystów w społeczeństwie konsumpcyjnym, którym dają świadectwo krytycy postmodernizmu zainspirowani zwłaszcza przez personalistyczną wizję kultury.

Na konstytutywne dla magicznej hiperrzeczywistości świata mody i reklamy przekonanie o nieuchronności sukcesu pisarza, odznaczającego się szczególną sprawnością intelektualną i fantazją seksualną, liryzmem, erudycją i czarem, wpływa właśnie ten budzący zaufanie i uczucie sympatii czytelnika, zbiór obietnic, które sobą narrator i jego autopromocyjna sztuka wizażu przedstawiają i które – wedle specjalistów od reklamy – posiadają szczególną siłę perswazyjną²³. Efekt ten pogłębia personalizacja narracji, obserwowana w opisywanym nurcie prozy.

²¹ Ch. Baudelaire, *Pochwała makijażu. Fragment rozprawy „Malarz życia nowoczesnego”*, „Gazeta Wyborcza” 26–27 września 1998, s. 32.

²² *Ibidem*.

²³ O reklamie jako zbiorze obietnic, nadziei na korzyści pisze m.in. B. Kwarcia, *Co trzeba wiedzieć...*, op. cit., s. 87–93.

Pisarz postmodernista nieustannie szuka szansy dla potwierdzenia swoich umiejętności artystycznych i panowania nad publicznością. Jego narrator wyżej ceni dobre samopoczucie niż współodczuwanie, tę najważniejszą zdolność pisarza personalisty. Cóż jest zatem celem owej literackiej strategii? Jest nim sukces, bycie sugestywnym i pożądanym, światowym.

Perswazja reklamowa skierowana jest więc na kształtowanie estetycznie interesującego mitu autora–narratora, na eksponowanie własnego „ja” i biografii poprzez sztukę. Ta skłonność widoczna jest w łączeniu wątków autobiograficznych z fantazjami i konfabulacjami²⁴, w tworzeniu tej fascynującej hiperrzeczywistości symulakrów, które – według Baudrillarda, przywołującego badania antropologiczne Maussa – stają się dziś przedmiotem symbolicznej wymiany, konsumpcji prestiżu w społeczeństwie postmodernistycznym, w którym artysta estetykę wzniosłości i piękna zastępuje estetyką przyjemności i sukcesu.

Czytelnik jako przedmiot perswazyjnego oddziaływania

Wśród perswazyjnych strategii literackiej autoreklamy, które nadają dziś nowy sens literaturze, wyróżniają się apele do snobizmu i dobrego samopoczucia czytelnika²⁵. Autorzy wybierający te strategie kształtują poczucie wspólnoty wśród odbiorców, które wynika, na przykład, z rozumienia podobnych aluzji i anegdot albo też z udziału w podobnych wydarzeniach towarzysko-artystycznych. Uczucie, że bawi nas i sprawia nam przyjemność to samo, we współczesnej kulturze jest prawdopodobnie najważniejszym doznaniem estetycznym.

Prozę postmodernistyczną wyróżniają też – wszechobecne w świecie reklamy i propagandy – nacechowane perswazyjnie apele do społecznego konformizmu czytelnika. Zbyt duża oryginalność jest niewskazana, gdyż zawęży krąg odbiorców–klientów. Literatura ta ujawnia zatem konflikt i dysonans poznawczy istniejący między utrzymującym się wciąż konserwatyżmem zachowań moralnych a rozwijającą się żywiołowo kulturą uwodzicielskiej zmysłowości.

Pisarze tacy jak Gretkowska czy Pilch dostarczają czytelnikowi także alibi dla usprawiedliwienia zafascynowania swoją prozą. Na przykład stosują środki artystyczne umacniające (indukujące) przekonanie, że ich proza to wartościowa lektura, bo pozwala np. lepiej rozumieć świat i orientować się w nim.

Wzory życia i styl zachowań ludzi sukcesu zawsze były przedmiotem zainteresowania i marzeń publiczności, a pisarz nie rezygnuje z apeli do ich potrzeb i in-

²⁴ Ku temu właściwie wnioskowi skłania się Jerzy Jarzębski w recenzji z *Bezpownotnie utraconej leworęczności*, którą zatytułował: *Walka felietonu z prozą*. Krytyk pisze: „Pozostaje zapytać, którą ręką napisał Pilch *Bezpownotnie utraconą leworęczność*? Pewnie «prawą» – z niej jest cała pisarska technika, biegłość wyrobionego stylu, «race humoru» itp., czyli, mówiąc ogólnie, cechy, którymi książka wdzięczy się do czytelnika” (J. Jarzębski, *Walka felietonu z prozą*, „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 3, s. 9).

²⁵ Kategorie, odnoszące się do opisu sposobów perswazyjnego oddziaływania, stosują zgodnie z tym, co zaproponował Bogusław Kwarciak w *Co trzeba wiedzieć o reklamie*.

stynktów. Sądę nawet, iż proza tego nurtu kształtuje i upowszechnia wzory myślenia, odczuwania, reagowania na innych poszukiwane przez ludzi dążących do sukcesu w społeczeństwie postindustrialnym.

Lektura umacnia zdolność czytelnika do akceptowania samego siebie, odwołując się np. do poczucia krzywdy i niezrozumienia, którego każdy doświadcza w kontakcie ze światem (u Pilcha i Stasiuka: bo pije, jest nie dość wyrafinowany, wykształcony itd.). Nieustannie jest traktowany instrumentalnie: jest epatowany, zaciekawiany i czarowany – autor i jego dzieło jawią mu się zatem z coraz to innej strony. Celem jest ofiarowanie czytelnikowi możliwości wizualizacji swego udziału w sukcesie. Wirtualny sukces należy również do sfery obietnic zawartych w implikaturach i presupozycjach tej prozy.

Uważam, że wszystkie te strategie są przejawem opisywanego niejednokrotnie apelowania twórców reklamy do eudajmonizmu klienta²⁶. Można w nich dostrzec nawet rehabilitację ducha konsumpcji, jako istotnej wartości ponowoczesnej kultury²⁷.

Przy tym charakterystyczna dla polskiego stylu reklamy wydaje się badaczom przewaga rozrywki i humoru nad rzeczową informacją²⁸. Myślę, że ta prawidłowość dotyczy również strategii autopromocyjnych w literaturze. Łatwo dostrzec, iż elementy anegdotyczno-zabawowe – na różnych płaszczynach istnienia utworu literackiego: językowej i fabularnej, a także towarzyskiej – dominują w prozie Pilcha i Gretkowskiej, Tokarczuk i Sadaja. Dostrzec je można także w fantazyjnej drukowanej na łamach „BruLionu”, „Frondy”, „Fa-Artu”.

Rozśmieszanie czytelnika przez pastisz i anegdotę, hiperbolę jest wypróbowanym sposobem perswazyjnego oddziaływania narratora²⁹. Pisarz w atmosferze ciepła i aprobaty, zmysłowości, przyzwolenia i tolerancji, wyzwala uczucia i pragnienia przez czytelnika skrywane. Przy założeniu, że czyni to w zgodzie z prawami kultury permissywnej: to znaczy bez dydaktycznych lub moralizatorskich intencji³⁰.

Język mówiony, jako forma bezpośredniego zapisu wrażeń i myśli, którym posługuje się najczęściej pisarz postmodernista, staje się znakiem sympatii do czytelnika, niekiedy ciepłych uczuć, solidarności i tych szczególnie wartościowych estetycznie sygnałów, które kształtują zaufanie do autora i wiarę w jego talent. Jest też sposobem wyzwiania i przejawiania uczuć negatywnych, których nie brak odbiorcy – narrator zaś daje czytelnikowi przyzwolenie na te uczucia, bo pragnie popularności. Ci, co zazdroszczą sukcesu dostają przyzwolenie i wskazówkę, jak ściągnąć z piedestału, tyknąć, klepnąć, spoufalić, wyśmiać, parodiować – to sposoby, w których ujawniają się, nieodłączne od kultury masowej, resentyment, zawiść lub zazdrość.

²⁶ L. Spitzer, *Amerykańska reklama...*, op. cit., s. 359.

²⁷ S.I. Hayakawa, *Reklama jako poezja skorumpowana*, „Etc.: A Review of General Semantics” 1946, III, s. 116 i n.; cyt. za L. Spitzer, *Amerykańska reklama...*, op. cit., s. 364.

²⁸ Zob. B. Kwarciać, *Co trzeba wiedzieć...*, op. cit., s. 137.

²⁹ Ibidem, s. 162–169.

³⁰ Zob. m.in. wywiady Jerzego Pilcha dla „Playboya” i Manueli Gretkowskiej o macierzyństwie dla „Twojego Stylu”.

Powszechnie jest w tym nurcie przymierzanie cudzych stylów i próbowanie innych osobowości – jak ubrań. Tu nie chodzi o żadne spotkanie z Innym lub przeżycie jego tajemnicy, lecz najczęściej o zdobycie jeszcze jednego magicznego rekwizytu człowieka sukcesu albo o utrwalenie w czytelniku przekonania, że dobry pisarz pisze jak zechce – jego talent nie zna żadnych ograniczeń technicznych lub moralnych.

Nieprzypadkiem do cech reklamy zalicza się figuralne użycie języka (tak ważne w fabulacji) – „figury tracą przezroczystość semantyczną”, „kierują” uwagę „ku sobie samym” w celu „wywołania określonej reakcji odbiorcy”³¹. Tu każdy bez dużego wysiłku recepcyjnego (jakiego wymagałaby lektura utworu jako całości perfekcyjnie skomponowanej) znajdzie coś dla siebie; jest nawet zachęcany do przebiegania wśród literackich „ofert”, wrażeń i towarów (*shopping*). Pisarz postmodernista i jego czytelnik – jako uczestnicy marketingowego planu, a tak przecież Manuela Gretkowska traktuje np. swoje myśli lub ciało – zachowują się jak owi, często opisywani przez refleksję postmodernistyczną, turyści lub nabywcy w sklepie: korzystają między innymi z powszechnie znanej rynkowej techniki „sprzedaży” towaru poprzez umożliwienie odbiorcy–klientowi zapoznania się z próbkami różnorodnych stylów–towarów jakby z kosza.

Analiza prozy Pilcha wskazuje na perswazyjne funkcje stosowanych przez niego form pastiszu, ironicznych albo przynajmniej dowcipnych gier słów i cytatów, odwołań do stereotypów i mitów społecznych itp. Ujawnia też autopromocyjną funkcję stosowanego w tej twórczości kołażu – bo czy jest on pisarzem gorszym niż np. niejaki Gombrowicz, Płatonow, Hrabal, Kundera, skoro z ich tekstami i motywami poczyna sobie po sarmacku i pijacku, poufale, bez należnego wielkości i autorytetowi szacunku?

Sądzę, że współcześni autorzy znają i stosują w prowadzonej przez siebie auto-reklamie pięć zasad opisanych przez Bogusława Kwarciaka, wypróbowanych w skutecznej perswazji reklamowej. Siebie i swój wytwór prezentują jako „jedyny w swoim rodzaju”; są wierni zasadzie „korzyść ważniejsza niż zabawa” (autorzy oferują zatem drobne i łatwe do uchwycenia korzyści); dają satysfakcje emocjonalne; książki, które piszą „podkreślają status społeczny” czytelnika lub cechy jego osobowości³². Z tej perspektywy odbiorca literatury okazuje się ofiarą własnej ciekawości, zaaplikowanej mu mieszanki promocyjnej, a także efektu spirali konsumpcyjnych potrzeb. Książka raz wzięta do rąk powinna pozostać w nich do końca lektury – jak pilot od telewizora. Taka lektura bliższa jest techniki samplowania, umożliwi bowiem powrót i kontynuację w dowolnym momencie (to jest również estetyczna idea serialu).

Specjaliści od reklamy stosują również strategię dobrze przemyślanych obietnic. Przenosząc to na grunt prozy – na przykład wizerunku nieuchronności sukcesu młodego dobrze zapowiadającego się pisarza, który – co najważniejsze – sugeruje, że zna i że ujawnia tajemnice swego sukcesu.

³¹ Zob. rozważania Piotra H. Lewińskiego na temat fortunności aktów perlokucyjnych (P.H. Lewiński. *Retoryka reklamy*, op. cit.).

³² Zob. Bogusław Kwarciak, *Co trzeba wiedzieć...*, op. cit.

W celu zdobycia uwagi i akceptacji czytelnika kształtuje również i programuje parametry sytuacji komunikacyjnej wpisanej w strukturę utworu, a czasem po prostu inscenizuje wydarzenia literackie (sztuka *performance*), świadomie tworzy fakty literackie, wprowadzając do nich widowiskowe elementy sensacji i skandalu (np. upublicznienie, medialne widowisko z ciąży Manueli Gretkowskiej). W tej marketingowej strategii niemałą i nową rolę odgrywają obecnie wywiady prasowe lub czatowe rozmowy³³. Sądzę, że operacje na sytuacji komunikacyjnej są dziś wyraźniej niż kiedykolwiek wpisane w dzieło literackie, jego gatunek i styl, przede wszystkim dają nowy wymiar perswazji literackiej i nową jakość porozumieniu z czytelnikami.

Warto też zauważyć, że – być może bardziej niż kiedykolwiek w literaturze – to pisarz musi prezentować się czytelnikowi jako interesująca „medialna” postać: nie może nudzić, powinien zaciekawiać i bawić. Zmalały więc nie tylko wymagania od czytelnika, ale i narzekania na niego tracą sens. Autor przestał więc ukrywać się za światem przedstawionym; nie dba o fikcjonalność, prawdopodobieństwo lub wiarygodność, o przedmiotowość i obiektywizm ani tym bardziej o podmiotowość narracji. Środki, które wybrał, muszą być skuteczne i dlatego skłaniają go do łączenia w owej hiperrzeczywistości, którą tworzy, tego co biograficzne i rzeczywiste z fikcją. Wydaje się, że jest to dziś warunek intensywności estetycznego kontaktu z czytelnikiem, i to nieważne, że proza ogranicza jakby swe poznawcze lub referencjalne, mimetyczne lub wychowawcze funkcje, bo wystarcza jej ta niezbyt skomplikowana (wyrafinowana), prosta przyjemność wynikająca z tego, że budzi zaniepokojenie i jest grą z uwagą czytelnika na pograniczu prawdy i fikcji.

To, niecałkiem oryginalne, zadania pisarza, który narzuca się odbiorcy wytwarzając nowe wzory kontaktu z czytelnikiem; to sensory jego roboty, których zapowiedzi widać było już w literaturze modernistycznej. Zdobyć–kupić względy i zainteresowanie, uczucia i intelekt czytelnika, uwieść go – to główny cel tej gry narracyjnej, która jest odpowiednikiem ekonomicznych strategii sprzedaży związanej albo sztuki promocji towaru i tylko przypomina znane nam zabiegi artysty modernisty o efekt estetyczny.

Wśród literackich strategii reklamowych postmodernizmu odnajdujemy również technikę kokieteryjnego przyciągania uwagi widza i słuchacza przez zestawianie napoczętych treści i wątków (tzw. sylwy, lecz uważam, że nazwa nie odpowiada sensowi funkcjonalnemu tej techniki, iż ten gatunek jest właściwy poetyce późnego, „schyłkowego” modernizmu) – styl łączenia tego, co niespójne, niekonkluzywność wszelkich opowieści. To najczęściej wymieniane właściwości kształtowanego modelu prozy i dominującej w niej sztuki perswazji reklamowej. Przejawem opisywanej tu strategii jest też poetyka dziwnych i nieprawdopodobnych zestawień (skandalów), zacierania wyznaczonych granic w stronę tego, co marginalne, poza cen-

³³ Zob. np. rozmowy czatowe Jerzego Pilcha, np.: <http://rozmowy.onet.pl/artyl.html?ITEM=1024495&OS=28985>.

trum, oraz skłonność do katektycznego koncentrowania energii psychicznej, przeżycia estetycznego, wrażliwości i narracji na tematach i problemach drugorzędnych.

W ten sposób rozkosz towarzysząca samowoli, przypadkowości oraz obojętności wpisany w ten sposób narracji – nieuchronnie związana z perswazyjnym manipulowaniem obrazem siebie i innych – wzbogaca znane formy estetycznego doświadczenia literatury.

Dodajmy jeszcze, że tę niezwykle bujnie rozwijającą się literaturę często przenika również nowy postmodernistyczny – harwardzki, rzekłbym – rodzaj sentymentalizmu oraz typ kiczu intelektualnego, który jest rezultatem zabiegów perswazyjnych o względy intelektualne czytelnika, lecz i ten problem wymaga osobnej analizy. Warto zauważyć, na przekór wielu sceptykom, że stosowane przez postmodernistycznych prozaików reklamowe strategie i techniki perswazji w istotny sposób zwiększają wpływ – intensyfikują i rozszerzają pole oddziaływania estetycznego literatury. Literatura sięga po narzędzia i strategie stosowane przez największych w XX wieku wrogów jej autonomii – perswazję i retorykę reklamy oraz polityki. Pisarz używa całej skali nieliterackich (socjotechnicznych i psychotechnicznych środków reklamowych oraz marketingowych) i literackich technik (fabulacja), z pełną świadomością znaczenia rynkowego ich skuteczności estetycznej.

Sądzę również, iż środki, które wnosi do literatury sztuka i retoryka reklamy, powinny znaleźć się w nowoczesnych polskich poetykach, skoro „dążenie do piękna” przeniknęło świat reklamy i wytwórczości³⁴, a świat sztuki, świat piękna przepełniło pragnienie perswazyjnej skuteczności reklamowej.

To nowe, w tej skali i w tym zakresie, zjawisko wzbogaca literaturę, posiada jednak nihilistyczne, destrukcyjne aspekty w stosunku do tradycyjnych funkcji i przejawów sztuki, a zwłaszcza jej zdolności poruszania wrażliwości metafizycznej.

The art of self-advertising or the advertising of art. On the roles of the post-modernist writer

Abstract

The author presents advertising and marketing strategies used by Polish writers, as well as persuasion techniques as manifestations of a new role of the writer in the post-modernist culture, which is being formed nowadays. The subject matter of the analysis and interpretation is the role of the writer as seducer and persuasion means of appealing to the reader. The author considers these new phenomena as factors enriching literature, which possess also nihilistic, destructive aspects with reference to traditional functions of art, and especially its ability to appeal to metaphysical sensitivity.

³⁴ Zob. L. Spitzer, *Amerykańska reklama...*, op. cit., s. 338.

Dyskusja

20.04.2001 (piątek)

Stanisław Burkoł

Nieszczęście krytyki literackiej polega na tym, że tworzy ona etykiety, którą mi się potem posługujemy. Etykieta pt. „postmodernizm” nie wyczerpuje tego, co jest zawarte w literaturze Manueli Gretkowskiej. Inna etykieta to „metafizyka”. Wszyscy koniecznie chcą, by w literaturze była metafizyka. A jest jej przecież kilka rodzajów. Inne znaczenia ma ona u Mirona Białoszewskiego (metafizyka codzienności), co innego znaczy u Arystotelesa. Pewnego rodzaju zabawą w krytyce literackiej jest doszukiwanie się metafizyki.

Podstawowym celem literatury nie jest przeżycie estetyczne. Jest to sfera znacznie szersza. Czy poza zabawą w literaturze jest coś więcej, czy nie ma nic? Czy literatura, jak mówił Stanisław Zieliński, nie jest „puknięciem się w głowę”? To „pukanie” Gretkowskiej jest niezwykle prowokacyjne i ma swój literacki sens. Źródłem powodzenia jej prozy jest też fakt, że autorka po prostu umie opowiadać.

Jestem za obroną sensów w literaturze. Młoda proza idzie ku zabawie i tylko zabawie. Idzie ku poetyzacji. Trzeba stawiać rzetelne pytania wobec tekstów, by móc szukać sensów.

Henryk Czubała

Gretkowska to czysta postmodernistka. Zwracam uwagę na grę intelektualną, którą prowadzi. Nie jest to dialog, to gra, bawienie się konwencjami. Autorka proponuje aktywność, która dla niej oznacza przyjemność gadania. Jeśli założymy, że celem jest w utworze jednak przeżycie estetyczne, które zmierza do przyjemności fizjologicznej, wtedy radykalizm sądów Gretkowskiej i innych jest osłabiony. Być

może jest to nihilizm i Gretkowska nie różni się zbytnio od tego, co dzieje się w TVN – jej pisarstwo to rodzaj ekshibicjonizmu.

U Edwarda Redlińskiego występuje podobny problem. Redliński daje wyraz tendencji dążenia do zrozumienia, że każda relacja historyczna jest mitem, posiada zaś aspekt dyskursywny. Rzeczywistość złączona jest nierozdzielnie z fikcją. Jest tutaj przyjemność tego, że wszystko, co powiemy, jest obarczone przyjemnością i przykrością. Gretkowska zaś pozostaje na etapie łączenia tych dwóch sfer.

Mnie natomiast zastanawia, jak daleko można posunąć się szukając źródeł postmodernizmu w modernizmie. Istnieje ryzyko przyjmowania w tych poszukiwaniach szeregu przyczynowo-skutkowego. Ryzykowne jest też przyjmowanie, że Witold Gombrowicz czy Miron Białoszewski to postmoderniści.

Bogustaw Gryszkiewicz

Nie popieram rezygnacji z analizy terminu „postmodernizm”. Krytycy go nadużywają, a naszym obowiązkiem jest pokazanie, jak jest używany. Postmodernizm bardzo często jest używany nie jako termin opisujący, lecz wartościujący. U nas, w Polsce, ma nacechowanie negatywne. U Gretkowskiej jest obecna poetyka postmodernistyczna w opisowym, a nie wartościującym sensie tego terminu. Zwracam ponadto uwagę na fakt, że jesteśmy ukształtowani pod presją modernizmu.

Nawiązując do wypowiedzi Henryka Czubaty, nie zgadzam się na zestawienie Gretkowskiej z Redlińskim. *Krfotok* to książka polityczna, raczej należy opisać ją w konwencji retoryki politycznej. Redliński nie jest postmodernistą.

Stanisław Burkot

Należy wziąć pod uwagę konteksty prozy Redlińskiego, np. powieści Teodora Pamickiego o bocznych ścieżkach historii. Przypominam również w tym miejscu o fikcyjnej strukturze *Miazgi* Andrzejewskiego.

Bogustaw Gryszkiewicz

Ale rzeczywistość kreowana przez Redlińskiego ma realne odniesienie.

Jerzy S. Ossowski

Trzeba czerpać z postmodernizmu to, co jest nam potrzebne. Jeżeli np. kategoria sylwiczności do czegoś nam służy, to możemy ją stosować. Intertekstualność i strukturalizm jako gry prowadzące do arbitralności są tożsame.

Adam Kulawik

A nie ma pan na myśli wpływologii, mówiąc o intertekstualności?

Jerzy S. Ossowski

Fakt, iż ktoś posługuje się cudzym słowem nie oznacza, że należy czytać ten utwór przez tekst pierwszy.

Adam Kulawik

Proszę przypomnieć sobie *Żeglarza i pielgrzyma* Wacława Kubackiego. Najważniejszy jest pożytek dla tych, którzy chcą z intertekstualności skorzystać, a nie to, by pokazać, co było wcześniejsze.

Henryk Czubała

Ryszard Nycz i Włodzimierz Bolecki to strukturaliści w nowym wcieleniu, a nie postmoderniści.

Adam Kulawik

Podobne emocje, jak w przypadku postmodernizmu, towarzyszyły już dekadentyzmowi.

Jerzy S. Ossowski

(do Stanisława Burkota)

Czy postmodernizm można czytać bez przewodników? Dlaczego w odniesieniu do Gretkowskiej zastosował pan tradycyjną antropologię zamiast postmodernistycznej, która byłaby właściwsza?

(do Moniki Kozień)

Czy Henryk Grynberg nie tworzy stereotypu Polaka? Trzeba też pamiętać o fikcjonalności literatury, która to literatura zaczyna operować dokumentem. Jest również coś takiego jak bawienie się holocaustem i kwestia narodu wybranego na holocaust.

Zbigniew Bauer

Holocaust nie skończył się w 1945 r. Trwa nadal w narodzie jako mit. Sprawa narodu wybranego na holocaust nie jest aż tak szokująca. Nie zgadzam się z twierdzeniem Moniki Kozień, że „władza po 45 podsycza nienawiść do Żydów”. To niemożliwe m.in. ze względu na to, że władza ludowa nie chciała występować przeciwko ludowi. Trudno mówić o nagonce na Żydów przed 1968 rokiem.

Monika Kozień

Tak mówi o Żydach Grynberg.

Mój referat jest niekompletny. Zajmę się w przyszłości funkcjonalnością prozy Grynberga. Jego twórczość to próba „puknięcia się w głowę”. Istotny dla niego jest problem myślenia różnicą. Jest to forma na ocalenie pamięci o holocaustie.

Edward Chudziński

Jeśli chodzi o referat Moniki Kozień, to trzeba zwrócić uwagę na zatarcie granicy między tekstem literackim a dokumentem. Jest to sfera niebezpieczna, trzeba ustalić status tekstu. Przy tym stosunki polsko-żydowskie mają swoje korzenie w XX-leciu międzywojennym i aby je zrozumieć, trzeba wejść w życie tego okresu. Trzeba zwracać szczególną uwagę na dobierane argumenty oraz na specyfikę sprawy żydowskiej w Polsce.

Bolesław Faron

Zgadzam się, stosunki polsko-żydowskie z lat późniejszych mają źródło w XX-leciu.

Natomiast jeśli chodzi o postmodernizm, sądzę, że można o nim mówić, nie używając tego terminu. Gretkowska nie mówi o sobie, że jest postmodernistką. Krytycy i teoretycy literatury będą chcieli nazwać system. Na dowód, że konferencja ta mogłaby się odbyć bez podtytułu przytaczam następujące cytaty: „moja książka stanowi dla mnie większą rzeczywistość, niż sama rzeczywistość” (Joyce); „Odkryłem więc na nowo to, co pisarze wiedzieli (i co tyle razy powtarzali): książki zawsze mówią o innych książkach i wszelka opowieść snuje historię opowiedzianą” (Eco); „pisać tak, by nie rządził żaden z góry zaplanowany porządek i żaden cel konieczny [...] aby dać świadectwo prawdzie i kłamstwu oraz ich dwuznacznym pograniczom” (Andrzejewski); „jest konieczność destrukcji. Pojmuję ją w ten sposób, że ciągle się obawiam, by nie zawiązała się nieprawda. Niech to będzie zatowiszowane i rozbite, lecz nie kłamliwe” (Konwicki); „Wszystko jest jednym, zawiera implicite rozpaczliwą kontrformułę dezintegracji – owej jedności, która nie ma możliwych do uchwycenia swoistych przebiegów, cała ta jedność i wszystkie jej cząstki wibrują nieustanną przemocą i samozniszczeniem” (Mach).

Bogumiła Matek

Ciągle istnieją niejasności terminologiczne. Na postmodernizm należy patrzeć zgodnie z jego teoretykami, np. z Jacques'em Derridą, on jest przecież autorytetem w tej kwestii.

21.04.2001 (sobota)

Henryk Czubała

Obecnie zmienia się kultura literacka. Coraz częściej inscenizuje się wydarzenia literackie, choćby w Internecie. Dla twórców, np. dla Manuei Gretkowskiej, ważniejszy jest wywiad w „Twoim Stylu” niż recenzja Jana Błońskiego. Z marzeniem twórców o zaistnieniu w kulturze masowej wiąże się adaptacja kiczu, przykładem jest choćby proza Andrzeja Stasiuka. W krytyce literackiej natomiast sama literatura schodzi na drugi plan, krytyka staje się zaś pretekstem do popisów erudycyjnych jej autorów.

Zbigniew Baúer

Przykładem jest też twórczość Andrzeja Sapkowskiego. Jego *Saga* jawi nam się jako hipertekst, struktura powiązana na zasadzie tektonicznej, jest „kłączem” rozrastającym się dowolnie, strukturą otwartą na przypadek.

Magdalena Roszczyńska

Owszem, Sapkowski tworzy hipertekst literackich cytatów, ale też przedstawia świat zupełnie fantastyczny. Często ulega sugestiom czytelników, z którymi komunikuje się za pośrednictwem Internetu. Padało tu już pytanie o potrzebę przewodnika

po tekstach postmodernistów. Czytelnicy Sapkowskiego potrzebują go raczej do literatury tradycyjnej.

Zbigniew Bauer

Proza Stasiuka, zgodnie z sugestiami Bogumiły Małek, przypomina dokonania Ernsta Jungera; w jego twórczości nie chodzi o wojnę, lecz o grę. Günter Grass, przeciwnik Jungera, robi to, co autor *Księcia piechoty à rebours*. Wpływ Grassa, w twórczości którego przenikają się plany historyczne, na literaturę jest bardzo duży i nie jest jeszcze dopowiedziany. Przy omawianiu prozy Huellego również powinno paść to nazwisko.

Adam Kulawik

Postulat o kontekst Grassowski jest słuszny, ale celem mego referatu było ukazanie „grząskości” literatury.

Jerzy S. Ossowski

Zastanawiam się, czy istnieje możliwość czytania Stasiuka przez pryzmat realizmu magicznego, stworzonego dla *Stu lat samotności*, czy jest to rzeczywiście realizm magiczny, czy też groteska, wykrzywająca rzeczywistość.

Bogustaw Gryszkiewicz

U Stasiuka mamy do czynienia raczej z realizmem bezprzymiotnikowym niż z magicznym.

Bogumiła Małek

Realizm magiczny w tej prozie wywodzi się od Jungera, a nie z prozy iberoamerykańskiej.

Bogustaw Gryszkiewicz

Który Stasiuk jest prawdziwy, czy ten naśladowający Hłaskę, którego proza jest słaba, czy też ten w nurcie Iwaszkiewiczowskim?

Stanisław Burkot

Pojęcie realizmu magicznego zostało bezpośrednio sformułowane w prozie niemieckiej szkoły romantyzmu około 1809 roku.

Nawiązując do poruszonej wcześniej kwestii związku Grassa z polską prozą, warto dodać, że Stefan Chwin naśladowuje zewnętrznie techniki Grassa, również późne utwory Andrzeja Kuśniewicza dają się czytać w tym kontekście.

Zauważam też, że w prozie współczesnej wyraźnie widoczne są konkretne techniki, z których nowi twórcy korzystają. Istnieje związek literatury z rzeczywistością polityczną. Wyraźny jest choćby przełom w 1989 roku. Widoczne jest niszczenie starych i tworzenie nowych konwencji oraz gwałtowna zmiana cywilizacyjna. Literatura młodych poczuła się zagrożona, bo straciła czytelnika. Próbuje go więc odzyskać poprzez skandal.

Edward Chudziński

Pojawił się nowy sposób istnienia pisarza, który, jak wszyscy twórcy kultury, musi zaistnieć medialnie. Jedni są bardziej, inni mniej medialni. W przyszłości będą wynajęci doradcy programujący zachowanie się autorów. Powstaną dwa światy równoległe, lecz niekoniecznie koherentne: image pisarza i twórczość pisarza. Postmodernizm jest mi bliski, gdyż, w przeciwieństwie do strukturalizmu, nie definiuje dzieła.

Henryk Czubała

U Stasiuka technika realizmu magicznego jest instrumentalna.

Czy oprócz techniki realistycznej obserwacji świata jest coś postmodernistycznego u Andrzejewskiego, w którego prozie wszystko służy poznaniu świata? Co jest dominantą strategiczną postmodernizmu? Opierając się na przekonaniu Jerzego Jarzębskiego formułuję hipotezę, zgodnie z którą tam, gdzie główną funkcją jest gra, tam zaczyna się postmodernizm.

Bogusław Gryszkiewicz

Miazga zasługuje na miano powieści postmodernistycznej jako świadectwo bezradności, wyczerpania, jest odzwierciedleniem pewnego kryzysu, braku wiary. Nie należy rozmyślać, lecz doprecyzować termin „postmodernizm”.

Agnieszka Szopa

Miazga stała się powieścią postmodernistyczną przez przypadek, miała być natomiast powieścią realistyczną. Jest niewątpliwie dziełem otwartym.

Jerzy S. Ossowski

Czy nie jest aby tak, że twórca–polonista wkłada swą świadomość metaliteracką w swe dzieło, czy nie nabiera nas, że jest naturszczykiem? Może więc czytanie wymaga wglądu w biografię?

Literatury postmodernistycznej nie da się oderwać od kontekstu kultury postmodernistycznej. Stąd bierze się zachowanie jej twórców, którzy chcą po prostu zrobić „bum”. Zauważam też, że kiedyś literatura miała mimetyczny, realistyczny wymiar, dziś jest inaczej. Czy nie należy więc czytać współczesnej literatury z przewodnikiem? Zastanawiam się również, czy profesor Burkot nie przeintelektualizował twórczości Gretkowskiej wbrew jej woli: tworzona przez nią i przez Jerzego Pilcha literatura nie istnieje bez efekciarstwa. Podziwiam natomiast „jubilerską robotę” profesora Kulawika, który udowodnił swym referatem postmodernistom, że nicując rzeczywistość, równocześnie okazują swą słabość w tej dziedzinie.

Adam Kulawik

Nie wierzę w postmodernizm. Dwudziestolecie nie jest „izmem” i jest w związku z tym okresem szczęśliwym. Stworzyliśmy uniform, do którego szukamy odpowiedniego człowieka, ale takiego nie znajdziemy. Trzeba więc okroić ambicje i zrezygnować z „izmu”. Są zjawiska, które nie pasują do „izmów”, np. Norwid. Poza

tym, mamy „zabią perspektywę”. Literatura współczesna nie nadaje się więc do historycznoliterackiego opisu, lecz tylko do krytyki literackiej.

Stanisław Burkot

Henryk Markiewicz twierdzi, że postmodernizm rodzi się jako przezwyciężenie *nouveau roman*, jako powrót do rzeczywistości z równoczesnym powątpiewaniem w możliwość opisaną świata.

Bolesław Faron

Ciekawe, jak by wyglądała ta dyskusja, gdyby nie napisano w jej temacie „postmodernizm” ze znakiem zapytania. Była to prowokacja, ale też nie można uniknąć dyskusji o postmodernizmie. Zawsze tak było w historii literatury, że tematyki dokonywano *post factum*.

Adam Kulawik

Współcześni, zamiast cieszyć się wielorakością i różnorodnością twórczości współczesnej, martwią się, jak ją sklasyfikować. Bez literatury drugo- i trzeciorzędnej nie byłoby literatury wielkiej.

Jerzy S. Ossowski

Jestem pod wrażeniem referatów. Przypominam słowa profesora Farona z dnia poprzedniego, który zastanawiał się, czy postmoderniści są nad Wisłą. Te referaty dowodzą, że są, mają się dobrze i będą się rozpleniać.

21.04.2001 (część popołudniowa)

Stanisław Burkot

Ciesz się fakt, że na tej konferencji pojawił się referat dotyczący Buczkowskiego. Tytuł referatu zapowiadał, że będzie w nim mowa o problemie sztuki, która modeluje życie. Natomiast było odwrotnie. Przy szukaniu prekursorów postmodernizmu nie da się pominąć Leopolda Buczkowskiego, twórcy muzyki aleatorycznej, bez której nie da się interpretować tej twórczości, oraz dzieł plastycznych i rzeźbiarskich. Część z nich uległa zniszczeniu po jego śmierci, podobnie jak niektóre teksty. Rozmowę z Trziszką, na którą powołuje się Grażyna Poręba, należy traktować ostrożnie, gdyż jest w niej wiele mistyfikacji ze strony samego Trziszki.

Twórczość Buczkowskiego wymaga różnorodnych rozpoznań, choćby zjawisk ważnych w sensie języka utworów – eksperymentu polegającego na destrukcji prozy do jej najbardziej elementarnej części – zdania.

Rozszerzenie pojęcia „postmodernizm” poza porządek historyczny, jak czyni to Jerzy Ossowski, jest interpretacyjnym nadużyciem. O postmodernizmie można mówić w tym sensie, że operuje się zasadą skojarzenia (to zjawisko można odnaleźć w różnych współczesnych wypowiedziach). Nie można stwierdzić, że postmodernizm zaczyna się w okresie Młodej Polski czy pozytywizmu – to przykład używania terminu poza jego sensy podstawowe.

Bolesław Faron

Traktuję wypowiedź Jerzego Ossowskiego jako dobrze skonstruowany żart krytycznoliteracki (jak chociażby żartobliwe limeryki Henryka Markiewicza). Natomiast jeżeli przyjąć ten tekst w kategoriach opisanych przez Stanisława Burkota, to „kostium postmodernistyczny nie leży na Osiełku”. *Porfirion Osiełek* jest bardzo silnie usytuowany w literaturze XX-lecia międzywojennego (w literaturze fantastycznej od Grabińskiego począwszy), gdyż trzyma się mocno międzywojennej groteski. Mam nadzieję, że Jerzy Ossowski nie wierzy, że można w przypadku tego utworu mówić o postmodernizmie.

Jestem bardzo zadowolony z referatu Zbigniewa Bauera, zawierającego wiele subtelności teoretycznoliterackich dotyczących postmodernizmu.

Edward Chudziński

Byłbym zadowolony, gdyby ustalono interferencję powieści i felietonistyki Jerzego Pilcha, gdyż jestem ciekaw, jak przebiega ten proces i na czym polega. Pilch w felietonach jest daleki od estetyzacji życia codziennego i kategorii kampu. Trafna jest moim zdaniem uwaga, że mówienie drwiną staje się poważne, a powaga drwiną. Drugie moje pytanie dotyczy felietonistyki pisarzy, jako bardzo popularnego obecnie zjawiska. O traktowaniu felietonu w kategoriach literackich można na przykład mówić w przypadku Hamiltona (drukowanego czasami w „Polityce”). Czytając felietony piszących kobiet zauważam w nich sporo obserwacji dziennikarskiej i kontaktu z rzeczywistością.

Stanisław Burkot

Tekst Zbigniewa Bauera to tekst, w którym znajdują się narzędzia bardzo precyzyjnego opisu świata postmodernistycznego. Natomiast jeżeli chodzi o felietony, to nie przepadam za felietonami Pilcha. Ciekawe są natomiast felietony Manueli Gretkowskiej (*Silikon* to zbiór felietonów przedrukowanych z różnych czasopism). Gretkowska przyznaje się do zarabiania pieniędzy przy pomocy felietonistyki. Zdaje sobie ona sprawę z roli felietonu we współczesnych czasach; żarty charakterystyczne dla jej twórczości felietonowej zawsze mają głębokie tło.

Bogusław Gryszkiewicz

Czy kampf z połowy lat 60. jest tym samym kampem, z którym mamy do czynienia dziś?

Jerzy S. Ossowski

Dlaczego w tytule referatu Zbigniewa Bauera pojawia się cezura czasowa 1995–2000? Poza tym w referacie ani razu nie pada pojęcie nadfikcji słownej.

Co to jest postmodernizm? Realizuje się on nie w genezie, nie w strukturze tekstu, ale w funkcji (bo czym innym jest postmodernizm wynikający z poetyki Stasiuka, czemu innemu służy postmodernizm w referacie Beaty K. Sosin, czemu innemu u Grażyny Poręby). Nie można mówić o postmodernizmie, gdy nie ma się do czynienia z ludycznością literatury. Postmodernizm musi być z nią związany; tam,

gdzie nie ma konwencji, gry, nie ma postmodernizmu. Ciekawa jest gra pisarzy z własnymi tekstami (np. *Spaghetti i miecz* Różewicza). „Literatura o literaturze jest czasem piękniejsza od samej literatury”. Jan Błoński wykreował wielu pisarzy, o których dziś nie słyhać.

Zbigniew Bauer

Chciałbym uporządkować kilka kategorii, które można nazwać użytecznymi. Literatura miała trzy wielkie fazy charakteryzujące się stosunkiem rzeczywistości do rzeczywistości wyrażanej: pierwsza to faza reprezentacji, gdy literatura jest zależna od rzeczywistości, druga to faza oznakowania (semiotyzacji), trzecia – faza symulacji, gdy rzeczywistość opowiedziana jest tak samo ważna jak rzeczywistość realna i może się bez niej obyć.

Istotnie, lata 60. to wczesna faza umasowienia i mediatyzacji kultury. Susan Sontag uważa, że skrajny przejaw kampu to piersi Jane Mansfield (nie służą niczemu, są „niedotykalne”). Żyjemy teraz w kulturze sterty, której w latach 60. nie było. Dlatego jest to innego rodzaju kampf. Sontag przenosi na nasze czasy wrażliwość charakterystyczną dla przełomu XIX i XX wieku.

Porównałem ostatnią powieść Pilcha (*Pod Mocnym Aniołem*) z jego felietonami i uderzyła mnie zbieżność stylistyczna. Często w „Polityce” fragmenty powieści ukazywały się właśnie jako felietony. Ale felietoniści uprawiają też „twarde” dziennikarstwo (np. Kinga Dunin, Manuela Gretkowska). Teksty Pilcha to natomiast kreacja, nie interesuje go polemika z adwersarzami. Felieton jest dla takich autorów sposobem istnienia medialnego. Pilch nie nadaje się na przykład na reportażystę.

Adam Kulawik

Słuchając referatu Piotra Kołodzieja odniosłem wrażenie, że ten pracuje nie z uczniami szkoły średniej, ale ze studentami, którzy będą pisać prace magisterskie. Przy omawianiu tekstów zawsze należy brać pod uwagę możliwości percepcyjne uczniów. Lepiej wybierać krótki tekst i pokazywać go od różnych stron (np. *Sierpień* Schulza – *elefantiasis* przyrody, która jest chorobą, nadbudowana nad jej obrazem, narastanie dźwięków, „gra” przyrody). Uczenie sprawności interpretacyjnej należy zacząć od niewielkich fragmentów.

Piotr Kołodziej

Praca nad tekstami Schulza w szkole powinna trwać co najmniej miesiąc. W czasie roku szkolnego jest miejsce na pięć obszernych, obudowanych kontekstami utworów. Takie konteksty interpretacyjne, jak teorie Junga, Freuda, Cassirera, Fromma, pozwalają na poprawną interpretację tekstów Schulza.

Stanisław Burkot

Zauważam w strukturze tych kontekstów całkowite uwolnienie od porządku historycznego. Konteksty powinny być wiarygodne w stosunku do tekstów, nie należy przekraczać owej wiarygodności, by nie podawać fałszywych informacji. W przypadku Schulza należy jego teksty oglądać przez pryzmat Starego, a nie Nowego

Testamentu (*Zwiastowanie*), gdyż podstawa tej twórczości jest starotestamentowa, a nie nowotestamentowa.

Bogustaw Gryszkiewicz

Referat Piotra Kołodzieja to spójny projekt dydaktyczny. Brakuje tu jednak zasadniczej kategorii: ironii. Brakuje też kategorii komizmu. Natomiast czytanie Schulza, jakie proponuje autor referatu, jest stereotypowe, choć nie jest to w tym przypadku zarzut. Przy interpretacji metafory zwróciłbym ponadto uwagę na inne jej ujmowanie.

Jerzy S. Ossowski

W tekście Józefa Maślińskiego o Brunonie Schulzu jest to, co o autorze *Sklepów cynamonowych* powiedzieli licealiści. Refleksje młodzieży na temat Schulza to kłeska nas – postmodernistów.

Edward Chudziński

Czy tekstów Schulza nie należałoby w szkole czytać przez pryzmat tekstów realistycznych, skoro to one dominują w programach szkolnych? Byłby to doskonały sposób na pokazanie kreacjonizmu Schulza. Punktem wyjścia lektury tych tekstów mogłyby być na przykład zdjęcia realnego Drohobycza, na którego tle można pokazać „bankructwo” realności u Schulza.

Piotr Kołodziej

Kategorie ironii czy komizmu są w referacie celowo pominięte, ponieważ pokazany jest sposób czytania Schulza w szkole średniej. Celem omawiania tej twórczości w szkole jest poczucie smaku kreacji słowa, znalezienie sensu onirycznych wizji. W kontekstach opowiadań najbardziej eksponowane są teorie Junga. U Schulza są elementy nawiązujące do Nowego Testamentu, np. motyw miłosiernego Samarytana. W *Sierpniu* obecne są znaki różnych kultur: hieroglify egipskie, filozofia indyjska, symbolika judaistyczna, motywy z Nowego Testamentu. Chciałem pokazać powrót do macecznika wszystkich kultur – mitów, które w szkole są punktem wiążącym i przechodzą chronologicznie na wyższe stopnie literatury.

Stanisław Burkot

Referat o Schulzu łączy się z tematem sesji. Gdyby Stasiuk pisał podręczniki do literatury, byłoby tylko dwóch pisarzy: Schulz i Haupt. Stasiuk przyznaje się, że „pisze Schulzem”.

22.04.2001 (niedziela)

Stanisław Burkot

Element reklamy wpisany jest w rolę pisarza (*vide*: wieszcz, ziemianin). To naturalne i wcale nie nowe. Zwracam uwagę na fakt, że postmodernistyczne kreacje są niejednorodnie i adresowane do różnej publiczności. Pilch uprawia reklamę sentymentalną, adresowaną do tych, którzy dopiero co wyszli z komunizmu. Jest to ro-

dzaj gry stosowanej w jego strategiach autoprezentacji. Pilch stosuje styl swojski, polski, mówi swoim czytelnikom: „my tacy jesteśmy”. Autokreacja u Gretkowskiej, np. przewrotne motto w rodzaju „mojemu psu”, „mojej żonie”, elementy prowokacji, niekiedy związane z odsłanianiem autorki do konwencji szczerości autobiograficznej. Jest to również gra. Gretkowska mówi: „To, kim jestem, otoczone jest czerwoną nitką”. Czym innym jest pisarz dla siebie, a czym innym pisarz do sprzedania. Reklama skierowana jest do różnych audytoriów i w różnych językach, np. Bruno Jasiński reklamował się jako dandys rewolucji. Jakie są więc cechy specyficzne reklamy postmodernistycznej? Czego nie było dawniej, co jest obecnie?

Adam Kulawik

Przypominam, że Kochanowski pisał: „I wdarłem się na skałę pięknej Kalio-py...”, bez podlizywania się mecenasom, to jest sponsorom, jak to później było w baroku. Gałczyński pisał: „Wszystko, co tu napisałem, nie na swoją wieczną chwałę, lecz by zarobić żdziebełko, na bułeczki i masełko”. Nowe jest moim zdaniem tylko przebraniem starego. Zmieniła się jednak funkcja autoreklamy. To jest obecnie kokieteria marketingowa.

Bolesław Faron

Jeśli chodzi o dawną i współczesną reklamę, współczesny pisarz wykorzystuje współczesne formy reklamowe (medialne), czego dawniej nie było. Widzę zbieżność między referatami Henryka Czubały i Bogusława Gryszkiewicza. Mam na myśli fakt, że zjawiska autoprezentacji, autoreklamy twórców postmodernistycznych i przewrotność obecna w ich utworach wiążą się ze sobą. „Śmiech postmodernistów” to niezwykle ważny element kultury zwanej postmodernistyczną. Ma przy tym referat Gryszkiewicza walory dydaktyczne.

Bogumiła Matek

Co do form autoprezentacji: jak można porównywać naszych autorów postmodernistycznych? Są przecież różni.

W swoim referacie chciałam skonfrontować teksty Stasiuka z jego wypowiedziami medialnymi, ponieważ między jednymi i drugimi może dojść do nieporozumień. Chodzi o konflikt między pseudointelektualistą a naturszczykiem.

Edward Chudziński

Proszę Henryka Czubałę o wyjaśnienie terminu „sprzedaż wiązana”, który pojawił się w jego referacie.

Henryk Czubała

Sprzedaż wiązana po pierwsze polega na tym, że Pilch bez odbiorców nie istnieje. Po drugie na tym, że sprzedaje wartość intelektualną razem z wulgarną. Dobry pisarz to ten, który ma czytelników. I daje przeżycia estetyczne (tj. narkotyczne).

Autoreklama w literaturze lat ostatnich jest zjawiskiem nowym. Polega ona na tym, że efekt estetyczny dzieła skierowany jest na czynienie z siebie (z pisarza

i dzieła) wartości rynkowej. Indywidualizm romantyczny nie był autoreklamą, modernizm się od takich zachowań odzęgnywał, twierdząc, że są one drugorzędne.

Adam Kulawik

A Pilch nie jest drugorzędny?

Henryk Czubata

Nie można lekceważyć kultury niearystokratycznej. W tolerancji postmodernistycznej (np. referowane przez Bogusława Gryszkiewicza zjawisko transgresji) jest mnóstwo humanizmu.

Janusz Waligóra

Jaka jest relacja Różewicza do postmodernizmu? Bauman pisze o niemożności awangardy, o tym, że brak jest „tyłu” i „przodu”. Różewicz zaś rozwija podobny motyw w *Spadaniu*.

Edward Chudziński

Bauman jest o 30 lat późniejszy od Różewicza. Poza tym, w postmodernizmie przyjmuje się, że świat się rozpadł, a Różewicz tego nie akceptuje.

Janusz Waligóra

Ciekawi mnie też, że w referacie Macieja Szmyda Nietzsche i Schopenhauer, wiązani z modernizmem, występują jako inspiratorzy postmodernizmu.

Bolesław Faron

Masz na myśli polski modernizm?

Maciej Szmyd

Każda bogata twórczość może być inspirująca dla różnych orientacji artystycznych. Nietzsche modernistyczny inspirował immoralizmem i ateizmem. Współczesny Nietzsche to relatywista, fikcjonalista, filozof, który neguje pojęcie prawdy, wiedzy obiektywnej. Podobny charakter – wielorako inspirujący – nosiła np. filozofia Arystotelesa. Postmodernistyczna filozofia i postmodernistyczna estetyka istnieją 2,5 tysiąca lat i różnie przejawiają się w kulturze: filozofia sofistyczna podkreśla konwencjonalność moralności, wiedzy itp., manieryzm to wirtuozeria, parodystyczność, wyczerpanie, przełom XIX i XX wieku to np. dandyzm, poglądy Wilde’a.

Monika Kozień

Czy nie jest możliwe samozapętlenie się postmodernizmu, podejmowanie przez niego tematów, które odnoszą się tylko do niego, gonienie postmodernizmu za własnym ogonem?

Edward Chudziński

Nie jestem pewny, czy ma sens wracanie do faktów kultury po to, aby stwierdzać, że są one zbieżne z jakimiś współczesnymi zjawiskami. Nie należy postmodernizmu się bać, należy go przyjąć, bo jest on pewną formą kultury, ma swoją

nazwę. Pod tą nazwą trzeba rozpoznać pewne zjawiska artystyczne. Nie należy postmodernizmu się wstydzić. Przypominam tezę Irzykowskiego o plagiatowości kultury polskiej. Tymczasem mamy obecnie taką sytuację, że mamy wczesnych autorów (Różewicz, Buczkowski), u których są elementy postmodernizmu. Nie jesteśmy w ogonie i nie patrzmy tylko na ogon. Od lat 60. w Polsce szereg faktów artystycznych mieści się w formule postmodernizmu, która wszakże ich nie ogarnia.

Bolesław Faron

Wdzięczny jestem Edwardowi Chudzińskiemu za referat o postmodernizmie w Teatrze STU. Spektakle STU dla mojego pokolenia to była *katharsis*. Mimo literatury narosłej wokół tego teatru, jego rola nadal nie jest doceniona.

Henryk Czubała

Nowe nie jest przebraniem starego, lecz jego dekonstrukcją. Np. Teatr STU to nie postmodernizm, lecz kolaż Kantorowski.

Jerzy S. Ossowski

Edward Chudziński to guru postmodernizmu. Dzięki jego referatowi widać wyraźnie, że w postmodernizmie nie centrum jest ważne, lecz peryferie. To kultura odrzucona, zniszczona, zdegradowana i niezależna jest ważna. Aby mówić o postmodernizmie, należy mieć pewien dystans. Nie sądziłem przed tą sesją, że postmodernizm mówi o wartościach, ale teraz się do tego przekonałem.

Janusz Waligóra

Jaki jest związek między kampem jako estetyką postmodernizmu a modernizmem? Jaka jest relacja między kampem a ironią?

Stanisław Burkot

Dlaczego humor postmodernistów jest taki smutny?

Bogusław Gryszkiewicz

Postmodernizm w zasadzie nie jest komiczny. Postmodernistyczna wizja świata to wizja przerażająca. Każdy komizm jest tu podszyty dramatem. Nie mówiłem w referacie o związkach tego rodzaju komizmu z tradycją, ale wystarczy sięgnąć do Brechta.

Martha Włodarczyk

Istnieje wśród współczesnych pisarzy dramatyzm widzenia świata, ale jest on także szukaniem sensu. Pisarze ci odrzucają politykę, historię, ale np. Gretkowska chce się ocalić przez ironię, mówi, że jest ultrawierząca – poszukuje sensu.

Bolesław Faron

Dziękuję wszystkim uczestnikom konferencji za wzięcie w niej udziału. Miała ona nie tylko sens naukowy, powstały bowiem dobre referaty, ale i integracyjny, dzięki obecności studentów i doktorantów. Spełniła również zadanie porządkujące wobec zjawiska postmodernizmu i literatury polskiej ostatnich 50 lat.

Spis treści

Bolesław Faron Polowanie na postmodernistów we wsi Maniowy	3
Zbigniew Bauer O pewnym przypadku autobiografii w polskiej prozie po 1989 roku. Przymiarki do opisu	13
Bogusław Gryszkiewicz Śmiech postmodernistów	31
Maciej Szmyd Gombrowicz postmodernistą? Uwagi o filozoficznych kontekstach <i>Kosmosu</i> Witolda Gombrowicza	45
Grażyna Poręba „Sztuka objawia życie!” Dialog życia i sztuki w twórczości Leopolda Buczkowskiego	55
Agnieszka Szopa Konteksty gatunkowe <i>Miazgi</i> Jerzego Andrzejewskiego	65
Monika A. Koziń Proza Henryka Grynberga (Literatura żydowskiej pamięci)	77
Jacek Rozmus Ponowoczesność a „odkrywanie świata” w prozie Stanisława Czyża	93
Edward Chudziński Kontrkultura i postmodernizm. Na przykładzie Teatru STU	113
Adam Kulawik Jak zrobiony jest <i>Weiser Dawidek</i> Pawła Huellego i co z tego wynika	121

Marta Włodarczyk	
Proza kobieca lat dziewięćdziesiątych w świetle krytyki feministycznej	131
Stanisław Burkot	
Proza Manueli Gretkowskiej	139
Bogumiła Małek	
Czy realizm magiczny? O prozie Andrzeja Stasiuka	155
Beata Klaudia Sosin	
<i>Dom dzienny, dom nocny</i> – Olgi Tokarczuk. W poszukiwaniu utraconej tożsamości	167
Magdalena Roszczynialska	
Wielogatunkowość <i>Sagi o wiedźminie</i> Andrzeja Sapkowskiego	179
Henryk Czubała	
Sztuka autoreklamy czy autoreklama sztuki. O rolach pisarza postmodernisty	189
Dyskusja	205

Contents

Bolesław Faron	
The chase after post-modernists in the village of Maniowy	3
Zbigniew Bauer	
On a case of autobiography in the Polish prose after 1989.	
Fittings for a description	13
Bogusław Gryszkiewicz	
Post-modernists' laughter	31
Maciej Szmyd	
Remarks about philosophical contexts of	
<i>Kosmos</i> by Witold Gombrowicz	45
Grażyna Poręba	
Art displays life! The dialogue between life and art in	
Leopold Buczkowski's literary output	55
Agnieszka Szopa	
Genre contexts in <i>Miazga</i> by Jerzy Andrzejewski	65
Monika A. Koziń	
Henryk Grynberg's prose	
(The literature of Jewish memory)	77
Jacek Rozmus	
Post-modernity and 'discovery of the world'	
in Stanisław Czycz's prose	93
Edward Chudziński	
Counter-culture versus post-modernism.	
The example STU Theatre	113
Adam Kulawik	
How <i>Weiser Dawidek</i> by Paweł Huelle	
is made and what comes out of it	121

Marta Włodarczyk	
Female prose of the 1990-ties in the light of feminist criticism	131
Stanisław Burkot	
Manuela Gretkowska's prose	139
Bogumiła Malek	
Magical realism? On the prose of Andrzej Stasiuk	155
Beata Klaudia Sosin	
<i>Dom dzienny, dom nocny</i> by Olga Tokarczuk. On the search for the lost identity	167
Magdalena Roszczyńska	
Multi-genre character of Andrzej Sapkowski's <i>Saga of the Wizard</i>	179
Henryk Czubala	
The art of self-advertising or the advertising of art. On the roles of the post-modernist writer	189
Discussion	205

