

Zbigniew Bauer

O pewnym przypadku autobiografii w polskiej prozie po 1989 roku. Przyimiarki 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 „Namaszczaniem w Betanii”, inaczej relacjonują pozostali ewangeliści: 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, podyktowane 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 tworzyć 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 przecież 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, pysznić 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 kampusu 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 kampusu – 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 najzwyczajniejsza 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 Gołębiewska 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. Gołębiewska, *Kamp jako...*, op. cit., s. 28.

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

²³ M. Gołębiewska, *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, ośpienia, 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 zachwyty – 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 cudzołóżnic* 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 Orłowski jest literackim pomysłem, jest gestem tekstotwórczym i jedynie na poziomie tekstu może się uwyraźnić. 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.