

Uniwersytet Śląski
Wydział Filologiczny
Katedra Literatury Porównawczej

WOJCIECH RUSINEK

Debiuty prozatorskie po roku 1989 i problem tekstualizmu

Praca doktorska
napisana pod kierunkiem
prof. dr. hab. Krzysztofa Krasuskiego

Katowice 2010

Spis treści

I. Wstęp	4
II. Z gościńca do biblioteki i z powrotem	16
III. Pożegnanie z powieścią warsztatową?	26
IV. Gra w zaangażowanie	35
V. Przeoczone powinowactwa, paradoksy recepcji	47
1. Niuanse recepcji	49
2. Niuanse konstrukcji	57
3. Podsumowanie: niuanse wartościowania	68
VI. „Śledztwo jest zawsze w toku”.	
Strategie narracyjne w prozie Zbigniewa Kruszyńskiego	71
1. Lekcja martwego (?) języka	71
2. Strategia encyklopedysty	75
3. Strategia cenzora	80
4. Strategia śledczego	84

5. Modernizm? Postmodernizm? Graniczność?	89
6. Kruszyński nowofalowiec?	91
 VII. Mit realizmu we współczesnej świadomości literackiej.	
O prozie Piotra Siemiona	101
1. Mit realizmu	101
2. Między mitem a aporią referencji	112
3. Pesymizm „realisty”	121
 VIII. Estetyka i rozkład. Świat przedstawiony w prozie Michała Witkowskiego	
1. Śmierć nastroju?	128
2. Opowieść o „czasie bezpłciowym”	134
3. Estetyzm – rozkład – tekstualizm	142
 IX. Wiara i/jako tekst w prozie Jerzego Sosnowskiego	
1. Dwie drogi prozy religijnej	148
Ucieczka od fundamentalizmu	149
W stronę konieczności historycznej	151
Coś więcej	155
2. Powrót do doświadczenia?	159
3. Powrót do modernizmu	167
 Bibliografia	174

I. Wstęp

W wydanej w 1971 roku książce *Zamiast powieści* Tomasz Burek notował: „Najostrzejszym symptomem kryzysu literatury jest w chwili obecnej rzucający się wszędzie w oczy brak kierunkowych tendencji, odnowicielsko zorientowanych nurtów, prądów płynących pod znakami śmiało określonych przekonań artystycznych. Co zrobić, weszliśmy w drugą połowę lat sześćdziesiątych bez wyrazistej wizji dotyczącej jutra literatury”¹. Dokonując nowatorskiego, jak na owe czasy, opisu formacji pisarskiej, którą dziś określilibyśmy jako modernizm, formacji przez Burka zwanej nowoczesnością, krytyk pozostawał jednakowoż (i programowo chciał pozostać) w granicach ideowych opisywanego przez siebie zjawiska. Nie bez powodu w *Zamiast powieści*, pomimo diagnoz kryzysu nowoczesności (Burek pisze m.in. o nadmiarze i upowszechnieniu „literackości” czy o pojawieniu się „człowieka fizjologicznego” w prozie jako symptomach przesilenia), pobrzmiewa wiara w możliwości innowacyjne literatury, a sam krytyk pojmuje działalność artystyczną jako tworzenie wymierzonych w przyszłość projektów. Burek-modernista rekonstruował proces zmian literackich jako naprzemiennie pojawiające się okresy wzrostu samoświadomości literackiej i – „barbarzyńskiego” buntu przeciw tej ostatniej, przy czym akcentował wyraźnie, że w odwróceniu od formalnego wyrafinowania nie dochodzi do pełnego regresu. Zamiast spodziewanej cykliczności, mamy więc ostatecznie w zakresie zmian paradygmatów estetycznych do czynienia z rozwojem linearnym, zamiast z powtórzeniem –

1 T. Burek: *Zamiast powieści*. Warszawa 1971, s. 56.

z ponowieniem².

Zjawisku, któremu poświęcona została niniejsza rozprawa, mógłby patronować przywołany wyżej cytat. Czym jest bowiem pojawiający się w tytule „tekstualizm”, jeśli nie jest projektem, tym mniej programem konstelacji pisarzy debiutujących po roku 1989, jeśli włączono w poniższych rozważaniach pod ten szyld cały szereg rozbieżnych – wydawałoby się – tendencji, jeśli wreszcie rozmyta i z definicji niejasna formacja kulturowa, która go przyjęła w spadku – a więc postmodernizm – tak często, choć nie zawsze, szafuje niewiarą w innowację („odnowicielstwo”)? Co więcej, nurt ten jest właśnie często „ponowieniem” tego, co w literaturze pojawiło się wcześniej, tyle że w oparciu o inne założenia poznawcze. Gdyby przyjąć optykę Tomasza Burka, przedmiotem naszych analiz i interpretacji byłby kolejny w dziejach literackiej nowoczesności kryzys (a współczesne teksty krytyka rzeczywiście ujmują doświadczenia artystyczne polskiej prozy ostatniego dwudziestolecia w kategoriach kryzysu – kulturowego i duchowego³). Tymczasem diagnoza „kryzysu”, którego obecność sugeruje się w kolejnych szkicach składających się na tę pracę, nie oznacza faktu pojawienia się pewnych tendencji (postmodernizm jako choroba), określonych zbiorczo pojęciem tekstualizmu, lecz – przeciwnie – niepełnego zaistnienia w polskiej prozie artystycznej lat 1989-2009 tychże trendów (co objawiło się m.in. w niezdecydowaniu metodologicznym i ideowym krytyki względem postmodernizmu oraz w wewnętrznych pęknięciach tekstów prozatorskich).

Przedstawione poniżej analizy łączy jedno podstawowe przeczucie, że zmiany estetyczne w prozie ostatniego okresu nie dają się już ująć w perspektywie linearnej (jeden model zostaje zastąpiony drugim, np. modernizm postmodernizmem), doszło bowiem do zatarcia paradygmatycznego myślenia o szerszych zjawiskach literackich. Innymi słowy – szkice przedstawione w tej dysertacji łączy intuicja, że symptomem charakteryzującym życie literackie ostatnich lat jest przede wszystkim powstanie przestrzeni literatury, która jest o tyle pluralistyczna, niehierarchiczna i otwarta na rozmaite inspiracje teoretyczne (feminizm, dekonstrukcja, konserwatywny integralizm, klasycyzm, „zwrot polityczny” itp.), o ile w konsekwencji zawiesza problem formacyjności prozy i nawet własnych dokonań – ujmowanych zwykle pod szyldem postmodernizmu – nie pozwala zamknąć w wyraźnych kalkach krytycznych (takich jak następstwo epok, pokoleń, opozycje estetyczne, przeciwstawne nurty itp.). Wskazuje Ryszard Nycz, że taka transformacja jest

2 Tamże, s. 48-49.

3 Zob. zwłaszcza felietony krytyczne pomieszczone w: *Dziennik kwarantanny*. Kraków 2001.

charakterystyczna dla świadomości postmodernistycznej w teorii literatury:

jej zainteresowania [refleksji postmodernistycznej – przyp. W.R.] mieszczą się w znacznej mierze w obrębie teorii procesu historycznoliterackiego, zmierzając m.in. do zakwestionowania typowego ewolucyjnego mechanizmu (w którym jeden z kierunków czy prądów dąży do zdobycia hegemonii i narzucenia reszcie własnych kategorii homogenizujących obraz twórczości w danej fazie rozwoju) oraz ukazania jego bardziej złożonego, dynamicznego i heterogenicznego charakteru.⁴

Gdyby intuicja ta okazała się trafna, oznaczałoby to, że po roku 1989 ani nie skończył się modernizm, ani też jeszcze nie nastał czas dominacji myślenia ponowoczesnego, albo że w ogóle trudno wskazać, na jakim etapie estetycznym znalazła się polska proza i czy w ogóle jakieś „etapy” będzie można wyróżnić obecnie i w niedalekiej przyszłości. Diagnoza ta różniłaby się więc zasadniczo od prostego przyporządkowania najnowszych powieści i zbiorów opowiadań do jednej z dwóch formacji (co zdaje się procedurą jałową), zapewniałaby też dynamiczne ujęcie przemian estetycznych ostatnich dwudziestu lat. Najciekawsze wydaje mi się bowiem w ostatnim okresie to, jakie niejasności interpretacyjne towarzyszyły recepcji twórczości najciekawszych pisarzy i pisarek. Dla pokazania tego niepewnego, w znacznej mierze chyba przejściowego charakteru życia literackiego ostatniego dwudziestolecia wybieram zjawisko **tekstualizmu**, wydaje się bowiem, że właśnie wokół niego pogrupować można najbardziej charakterystyczne problemy odbioru krytycznego prozy. Krótko mówiąc, jednym z założeń tej dysertacji jest teza, że badając stosunek (pisarzy, krytyków) do tekstualizmu, można pogłębić obraz przemian artystycznych lat 1989-2009 oraz pokazać powikłany obraz współczesnej świadomości literackiej (hierarchii pisarskich, wartości estetycznych, stosunku do dominujących tendencji). Najogólniej, nie wchodząc na razie głębiej w zagadnienie, określić chciałbym tekstualizm jako zespół procesów z zakresu estetyki, świadomości pisarskiej i metodologii krytycznych, ufundowanych na przeświadczeniu, że zarówno dzieła literackie, procedury lektury, ale także status rzeczywistości mają tekstowy charakter. Ma to kilka konsekwencji. Dla prozy – wybór takich strategii narracyjnych, dla których jednym z głównych zadań jest świadome korzystanie i celowe przetwarzanie konwencji, stylów, komunikatów, co wpływa z

4 R. Nycz: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 2002, s. 216-217.

fundamentalnego rozpoznania, że „świat jest tekstem”⁵ (a zatem, pisząc o rzeczywistości, autor musi usytuować dzieło w uniwersum sformalizowanych użyc języka). Dla krytyki – nowe pytania zadawane tekstom prozatorskim, które odtąd tyleż mówią o świecie i bohaterze, ile potrafią w grze intertekstualnej wygenerować nowych ujęć tematycznych, modeli narracyjnych, strategii komunikacyjnych. Wreszcie dla literaturoznawcy – oznacza inny zestaw narzędzi badawczych i pojęć, na czele z koncepcjami narratologicznymi, dekonstrukcją, analizą wielkich formacji kulturowych takich jak nowoczesność i ponowoczesność.

Zakreślając w ten sposób ramę teoretyczną mojej dysertacji, otwieram się na ryzyko obrazu niejasnego, zbyt złożonego, uwzględniającego zbyt wiele sprzecznych kierunków. Ufam jednak, że jest to efekt wczytania się w najnowszą prozę i odkrycia nienarzucających się problemów interpretacyjnych, często zmuszających do przyjęcia tak mglistej perspektywy, nie zaś – niedostatek myślenia uspoijniającego u piszącego te słowa. Jedną z przyczyn mojego wyboru, by zbadać to, co niejasne, płynne, niezdecydowane w zmianie formacyjnej prozy ostatnich dwudziestu lat, a co sprowadza się w kolejnych analizach tej pracy głównie do upraszczającego pytania o przejście między modernizmem i postmodernizmem, jest zainteresowanie współczesną krytyką literacką. I to nie tylko od strony metodologii, ale przede wszystkim – od strony konkretnych lektur, rozstrzygnięć, sporów, rozbieżności. Jednym z istotnych założeń niniejszej pracy jest zatem skupienie uwagi na recepcji krytycznej. Ma ten wybór pewne konsekwencje. Jak pisze Jauss: „Estetyka recepcji nie jest autonomiczną, samowystarczalną w rozwiązywaniu swych problemów aksjomatyczną dyscypliną, lecz częstkową, nośną i zdolną do współpracy refleksją metodologiczną”⁶ i możemy to stwierdzenie odnieść chyba także do badania recepcji krytycznoliterackiej, szczególnie gdy interesuje nas odbiór literatury okresu jeszcze nie zamkniętego, jeszcze żywego w kolejnych publikacjach autorów będących bohaterami tej rozprawy. Zatem, z jednej strony, praca ta otwiera się na ryzyko związane z pojawieniem się nowych interpretacji wychodzących spod pióra najważniejszych krytyków prozy ostatnich lat (nie możemy bieżącej w zasadzie recepcji krytycznej traktować jako historycznego

5 U podstaw metodologicznych tej rozprawy legła oczywiście, nawet jeśli nie zostaje często przywołana *expressis verbis*, kanoniczna praca Ryszarda Nycza *Tekstowy świat* (Kraków 2000).

6 H.R. Jauss: *Częstkowość metody estetyki recepcji*. Przeł. Włodzimierz Bialik [w:] *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec. Antologia*. Red. Hubert Orłowski. Przeł. M. Łukasiewicz, M. Bialik, M. Przybecki. Warszawa 1986, s. 163-164.

monolitu)⁷. Z drugiej jednak – u podstaw takiego wyboru legło przekonanie Wolfganga Isera, że „tekst dopiero wówczas powoływany jest do życia, gdy jest czytany”⁸. A zatem przekonanie, że bez uwagi poświęconej lekturom krytycznym i bez analizy pojęć i założeń, przez które czytana była i jest proza najnowsza, nie będzie możliwe uchwycenie specyfiki dzieł omawianych pisarek i pisarzy. Co więcej, nie sposób obecnie traktować krytyki jako zjawiska wobec tekstów artystycznych zewnętrznego – interpretacje są wszak sprzężone z opisywanym dziełem w jednej przestrzeni intertekstualnej, w dosłownym sensie „wpisują się” w tekst wyjściowy i współtworzą wraz z nim proces artystyczny⁹. Przedstawione poniżej (w drugiej części pracy) interpretacje idą w wyżej nakreślonym kierunku w różnym stopniu, choć zawsze perspektywa recepcyjna jest istotna. Silnie osadzone w problemach odbioru, gry na linii autor-krytyk-czytelnik są szkice wstępne, a także eseje o prozie Piotra Siemiona, Magdaleny Tulli i Olgi Tokarczuk oraz Jerzego Sosnowskiego, mniej zaś – rozprawy o publikacjach Michała Witkowskiego i Zbigniewa Kruszyńskiego, choć wątki recepcyjne także tutaj stanowią ramę analizy tekstu (odbiór medialny i korzystanie z mitograficznych schematów narracyjnych u Witkowskiego, styk świadomości autorskiej i interpretacji krytycznoliterackiej u Kruszyńskiego).

Analizy twórczości wymienionych pisarek i pisarzy poprzedzone są częścią wstępną, zbierającą trzy krótsze szkice poświęcone metodologii, mechanizmom i zjawiskom krytyki literackiej ostatniego okresu, które pokazują **wygasanie lub przemianę wybranych kategorii modernistycznych** (takich jak powieść warsztatowa, zaangażowanie, pojęcie rzeczywistości) na tle zmiany paradygmatu teoretycznego. Teksty zgromadzone w tej części sprawiać mogą wrażenie powtórki ze znanych analiz krytyków, akcentujących za pomocą metafor schyłkowych kierunek zmian w polu świadomości literackiej po roku 1989 (trafnie na to ograniczenie perspektywy w polskiej krytyce zwrócił uwagę Przemysław Czapliński, w *Powrocie centrali* analizujący najważniejsze „metafory finalne”¹⁰). Tymczasem zależy mi bardziej na zaakcentowaniu, w jaki sposób przykładowo dobrane pojęcia pochodzące z modernistycznego słownika literaturoznawczego używane są w praktyce krytycznej, czasem bowiem ujęcia przepracowane na gruncie teorii literatury wracają z podwójną mocą w

7 W trakcie pisania tej dysertacji starałem się na bieżąco uzupełniać bibliografię przedmiotową, opatrywać tekst odpowiednimi kontekstami interpretacyjnymi. Trzeba mieć jednak na uwadze dynamikę życia literackiego i jego otwarty charakter.

8 W. Iser: *Apelacyjna struktura tekstów*. Przeł. W. Bialik [w:] tamże, s. 204.

9 Por. artykuł, a właściwie manifest krytyczny diagnozujący to zatarcie granic: K.C. Kęder: *Krytyku, twórz!* „Nowy Nurt” 1995, nr 22, s. 1, 6.

10 P. Czapliński: *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*. Kraków 2007.

bieżących dyskusjach wokół książek (jest to chociażby przypadek realizmu, o którym piszę w jednym z rozdziałów tej pracy). Paradoksalnie, często metafora schyłkowa, gdy się jej bliżej przyjrzeć, odsłania zaskakującą żywotność pojęcia (czego dowiódł Czapliński, pokazując, że centrala, o której pisał w znanym szkicu Janusz Sławiński¹¹, uległa „przemieszczeniu”, a nie „zanikowi”). Rozdziały te stanowią jednocześnie zarys metody, którą przyjąłem w całej rozprawie – omawiając funkcjonowanie przywołanych pojęć w praktyce krytycznej, jednocześnie przybliżam złożone znaczenie pojęcia tekstualizmu bez zwartego wywodu teoretycznoliterackiego. Najłatwiej bowiem specyfikę tego zjawiska uchwycić w jego przełożeniu na pokrewne zagadnienia, takie jak problem referencji, etycznego (zaangażowanego) podejścia do tekstu czy dystynktywności poetyki warsztatowej. Tekstualizm wydaje się bowiem – jak przekonuje lektura polskich tekstów teoretycznych i krytycznych z ostatnich dwudziestu lat – pojęciem stale obecnym w refleksji badawczej, acz właściwie mało absorbującym dla niego samego. Nie znajdziemy przeto, pomijając *Tekstowy świat* Ryszarda Nycza, rozpraw poświęconych wyłącznie tekstualizmowi czy tekstualności, choć uwzględnianie zjawiska stało się warunkiem prowadzenia badań nad literaturą najnowszą, koniecznym tłem bardziej szczegółowych analiz.

Część druga – na którą składają się obszerniejsze interpretacje twórczości konkretnych pisarzy – skupia się natomiast na trudnościach w adaptowaniu świadomości tekstualistycznej w krytyce literackiej oraz na trudnościach, jakie rodzi pytanie o formacyjną przynależność pisarstwa Olgi Tokarczuk, Magdaleny Tulli, Piotra Siemiona, Zbigniewa Kruszyńskiego, Michała Witkowskiego i Jerzego Sosnowskiego. Ta ostatnia kwestia – akces pisarstwa do poetyki nowoczesnej bądź ponowoczesnej – jest ściśle związana z pytaniem o stosunek do zjawiska tekstualizmu, trudno w ostatecznym rachunku traktować te dwie sprawy rozdzielnie. Niektóre spośród tych interpretacji poprzedzone zostały wstępami, które w zasadzie powinny się znaleźć – ze względu na ich przeglądowy bądź metakrytyczny charakter – pośród rozdziałów otwierających dysertację (chodzi o fragmenty poprzedzające teksty o prozie Piotra Siemiona i Jerzego Sosnowskiego). Ich związek z interpretacjami wydał mi się jednak na tyle silny, że w zgodzie z logiką wywodu pozostawiam je w części drugiej, już w tym miejscu jednak sygnalizując zawartość owych fragmentów.

Świadomie wybieram jako bohaterów i bohaterki analiz tylko pisarzy debiutujących po roku 1989. Wychodzę bowiem z założenia, że zmiany infrastrukturalne, które nastąpiły

11 Tamże.

wówczas wokół samej literatury, bardzo zmieniły komunikację literacką (choć niekoniecznie samą prozę!)¹². Praca oparta z jednej strony silnie na badaniu recepcji krytycznej, z drugiej uwzględniająca także okres lat 80. czy dekad jeszcze wcześniejszych, musiałaby przyjąć dwie różne perspektywy metodologiczne: inną dla ostatnich lat trwania tzw. realnego socjalizmu i inną dla nowej, powstałej już po przemianie ustrojowej sytuacji życia literackiego. Tymczasem to, co najistotniejsze, gdy chodzi o przeformułowanie prozy artystycznej w duchu nowych prądów, zachodzi – jak się wydaje – przede wszystkim w latach 90.

Tę część dysertacji otwiera tekst *Przeoczone powinowactwa, paradoksy recepcji* poświęcony prozie Olgi Tokarczuk i Magdaleny Tulli. Stanowi on pierwsze ogniwo, bo też kwestie, o których piszę, są chronologicznie najwcześniejsze, przypadają na połowę lat 90. ubiegłego wieku. Punktem wyjścia jest przypomnienie historii odbioru krytycznego próz obu autorek, ściślej – odmiennego w obu wypadkach wartościowania. Proza Tokarczuk z trudnością torowała sobie drogę do uznania przez krytykę profesjonalną, związaną z uniwersytetem, w przeciwieństwie do prozy Tulli, od debiutu autorki – książki *Sny i kamienie* – postrzeganej w kategoriach „wydarzenia” czy „wyjątkowego zjawiska”. Pierwsza część tego rozdziału przypomina szczegółowo rozbieżności recepcyjne, jednak nie dla nich samych – często bowiem są to sprawy dobrze znane badaczom literatury najnowszej. Chciałbym natomiast zwrócić uwagę na przeoczony w recepcji krytycznej fakt, że między projektami pisarskimi Tokarczuk i Tulli zauważyć można głębokie paralele. Dotyczą one stylu, tematyki, sposobu wykorzystania nawiązań mitycznych, świata przedstawionego, a nawet konkretnych fabuł. W dalszej części mojej interpretacji podejmuję próbę odpowiedzi na pytanie, gdzie ulokowany został interpretant, który bardzo zbliżoną w założeniach prozę pisarek pozwalał krytykom i krytyczkom oceniać zdecydowanie odmiennie. I dalej: która warstwa tekstu tworzy realną, a nie tylko komunikacyjną (opartą na etykiecie recenzenckiej) różnicę jakości artystycznej. Jest to także pytanie o to, jak w warunkach nowej literatury i pojawienia się paradygmatu tekstualnego budowano w krytyce przestrzeń wartościowania i jak w konsekwencji zamętu w tej dziedzinie wyłoniło się w krytyce literackiej pole prozy środka. Aby znaleźć ową na pierwszy rzut oka słabo dostrzegalną różnicę między tekstami Tokarczuk i Tulli, przyglądam się warstwie autotematycznej, sposobowi wykorzystania przez autorki strategii warsztatowych, ich aktualności na tle ówczesnej świadomości literackiej. Zakładam

12 Zob. na temat P. Czapliński: *Powrót centrali...*

bowiem, że jeśli myślenie w kategoriach tekstualnych jest głównym znamieniem nowej – krystalizującej się po roku 1989 – formacji literackiej, to właśnie w wątkach autotematycznych można odnaleźć paseistyczny bądź progresywny stosunek do nowych tendencji. Zamyka ten rozdział refleksja metodologiczna dotycząca aktualności modernistycznego postulatu innowacji ukrytej w pojęciu prozy środka.

W rozdziale pt. „*Śledztwo jest zawsze w toku*”. *Strategie narracyjne w prozie Zbigniewa Kruszyńskiego* chciałbym zaproponować interpretację, która ogniskuje się wokół kilku kluczowych dla dzieł prozaika „strategii poznawczych”: encyklopedysty-leksykografa, korektora-cenzora i śledczego. Przez „strategię” rozumiem sposób, w jaki narratorzy i bohaterowie analizowanych książek – w najprostszym sensie – poznają rzeczywistość. Co jednak istotne, każda z tych strategii oscyluje wokół tej samej problematyki (tekstu) i odpowiada podobnej w każdym przypadku konstrukcji podmiotu poznającego. Interpretację prozy Kruszyńskiego ułatwia właśnie obfitość występujących w niej, charakterystycznych metafor, które mieszczą się w znacznym stopniu w bardzo wąskim polu wyznaczanym przez pojęcia i leksykę związane z tekstem i praktykami tekstotwórczymi. Dokonuję przy tym zrównania kategorii narratora i bohatera, gdyż w prozie Kruszyńskiego między postawą (świadomością) poznawczą i językiem (dyskursem, stylem) obu figur narracyjnych nie ma większych różnic. Wszystkie te cechy: dominacja jednego obszaru tematycznego, słabe zróżnicowanie instancji nadawczych, wreszcie podobieństwo stylu we wszystkich książkach autora, sprawiają, że uprawniona staje się analiza synchroniczna, porządkująca właściwości pisarstwa Kruszyńskiego jako pewnej spójnej, nie rozwijającej się linearnie całości. Skupienie uwagi na problematyce tekstualizmu sprawia natomiast, że interpretacja odniesiona zostaje do kwestii zmiany paradygmatu w literaturze polskiej – z modernistycznego na postmodernistyczny. Punktem dojścia analizy jest próba pokazania pisarstwa Zbigniewa Kruszyńskiego jako dzieła „granicznego” dla obu formacji, zbliżającego się jednak do aporii poznawczych charakteryzujących postmodernistyczne myślenie o tekście, dyskursie, komunikacji i epistemologii. Weryfikacji tego spostrzeżenia podejmuję się w ostatnim fragmencie omawianego rozdziału, w którym chciałbym wskazać na ważną w moim przekonaniu tradycję historycznoliteracką prozy Kruszyńskiego. Jest nią – rzadko przywoływana w recenzjach i szkicach dotyczących dzieł tego autora – model poezji nowofalowej, głównie Barańczakowskiej. Podobieństwo tematyki, założeń pisarskich i kształtu językowego wierszy Stanisława Barańczaka i tekstów prozatorskich Kruszyńskiego,

które ma wykazać zakończenie rozdziału, każe także zapytać o skalę formacyjnej zbieżności obu projektów, stanowi pomocne narzędzie w określeniu przynależności próz takich jak *Szkice historyczne* czy *Powrót Aleksandra* do pola literatury nowoczesnej bądź ponowoczesnej.

Rozdział *Mit realizmu w świadomości literackiej. O prozie Piotra Siemiona* stawia pytanie o sposoby aktualizacji tytułowej kategorii w najnowszej krytyce literackiej. Punkt wyjścia stanowi przybliżenie współczesnej refleksji teoretyczno- i krytycznoliterackiej dotyczącej tematu, zwłaszcza tych ujęć, które akcentują trudności definicyjne pojęcia realizmu oraz nieprawomocność tradycyjnie realistycznych założeń poznawczych (w obliczu podzielanych obecnie przekonań na temat ontologii tekstu literackiego oraz poznania literackiego). Przywołując jako przykład recepcję prozy Piotra Siemiona, podkreślam jednak, że kategoria realizmu pozostaje wciąż ważna w krytycznych odczytaniach współczesnej polskiej prozy, stając się nie tylko narzędziem opisu, ale i – wyrazistego wartościowania. Współczesne użycia pojęcia świadczą o wciąż silnej w polskiej krytyce „mitologii realizmu”, czyli o uznawaniu tej konwencji za oczywisty i hierarchicznie najważniejszy model twórczości prozatorskiej. Dlatego też przedstawiona analiza skupia się przede wszystkim na komunikacyjnym wymiarze życia literackiego (kryteria oceny, oczekiwania czytelnicze, mimetyczna dyspozycja lekturowa). Pokazuje przy tym, że stosowanie kategorii realizmu w analizie najnowszej prozy znacząco rozmija się z doświadczeniami literatury XX wieku i w konsekwencji utrudnia znalezienie adekwatnych narzędzi opisu dzieła. Rozwinięciem tych rozważań jest analiza dwóch wydanych dotąd powieści Piotra Siemiona z punktu widzenia przyjętej w pracy metodologii. I tak, omówienie *Niskich Łąk*, opierając się silnie na obiorze krytycznym, próbuje po pierwsze odpowiedzieć na pytanie, co sprawia, że nasycona intertekstami powieść staje się jednocześnie atrakcyjna fabularnie oraz – jak sytuuje się wobec towarzyszących wydaniu książki koniunktur literackich. Po drugie, po zrekonstruowaniu strategii tekstualnych obecnych w powieści stawiam pytanie, jaka filozofia powieści i koncepcja mimetyzmu wyłania się z *Niskich Łąk*, do czego dobry pretekst daje analiza kilku, w moim przekonaniu, znaczących (ale nie na poziomie fabularnym!) scen. Rozdział zamyka omówienie drugiej powieści Siemiona – *Finimondo*, utrzymane w analogicznym duchu. Znów kluczowe stają się pytania o miejsce dzieła wobec współczesnych mu postulatów krytycznych (np. literatury zaangażowanej) oraz o rolę intertekstów i sposób budowania w oparciu o nie strategii autotematycznej. Dodajmy, że w

przypadku obu powieści wykorzystanie strategii mieszczących się w polu tekstualności prowadzi do zarysowania nieco innej, niż tradycyjna koncepcji przedstawienia i gry z odbiorem czytelnikiem.

W części *Estetyka i rozkład. Świat przedstawiony w prozie Michała Witkowskiego* podjęta zostaje próba interpretacji prozy autora przez pryzmat konstrukcji świata przedstawionego. Stawiam tezę, że to właśnie na tej płaszczyźnie narracji można wskazać spójny projekt leżący u podłoża omawianego pisarstwa, a także – pokazać modyfikacje tego projektu. I tak w rozdziale pierwszym eseju analiza wychodzi od problemu miejsca konwencji nostalgicznej i inicjacyjnej w powieściach i opowiadaniach autora *Lubiewa*. Pokazane zostaje parodystyczne przetworzenie tych modeli narracyjnych, mające wykazać ich konwencjonalność i niemoc mimetyczną, a także uwikłanie w świadomość „tekstowości” każdej literatury mierzącej się z ujęciami nostalgicznymi. Przy tym jednak – zaznacza się – parodystycznie nacechowane schematy narracyjne zachowują pewną moc ewokowania nastroju, wykorzystują utrwalone kody odbioru świata przedstawionego. W drugiej części rozdziału stawiam pytanie, czy w prozie Witkowskiego pojawia się wyjaśnienie genezy takiego podejścia do materii literackiej, które podkreśla sztuczność, konwencjonalność, niewydolność konwencji, oraz – po stronie treści – ułomny status przedstawianych wydarzeń. Za takie wyjaśnienie uznać można, wyłaniający się z omawianych powieści i opowiadań, obraz lat 80. jako czasu generalnego „rozchwiania” stabilnych zasad życia społecznego oraz ontologii rzeczywistości. Omawiając kolejne utwory, zauważam, że konsekwencją takiego „miękkiego” ujęcia rzeczywistości historycznej i materialnej jest także rozluźnienie tożsamości płciowej oraz – estetyzująca formuła narracji. Ostatni fragment rozdziału przynosi kolejną refleksję nad światem przedstawionym w prozie Witkowskiego, konkretnie – pytanie, czy omawiane utwory czytane być mogą w porządku modernistycznym (zakładającym minimalną chociażby mimetyczność), czy raczej należałoby umieścić je po stronie paradygmatu postmodernistycznego (traktującego relację mimetyczną jedynie jako element strategii tekstualnej). Zaproponowana analiza pokazuje dynamiczne podjęcie tego problemu w prozie Witkowskiego, utrudniające – jeśli nie uniemożliwiające – udzielenie jednoznacznej odpowiedzi na pytanie o przynależność tej twórczości do jednej z wielkich formacji literackich.

Rozdział ostatni – *Wiara i/jako tekst w prozie Jerzego Sosnowskiego* – stanowi próbę spojrzenia na problematykę wiary i (szerzej) religijności w polskiej prozie ostatnich lat od

strony koncepcji tekstualizmu. Ten podwójny wybór (tematu i metodologii) podyktowany został chęcią sprawdzenia kilku zagadnień. Przede wszystkim – odnosi się do kategorii doświadczenia (w tym wypadku zawężonego do społecznego i duchowego doświadczenia religijnego), w ostatnich latach powracającej w teorii literatury¹³. Rozdział ten stanowi zatem przeciwwagę dla fragmentów, w których omawiana była proza autotematycznie skupiająca się wprost lub pośrednio na kwestii języka, konwencji i tradycji literackiej (Kruszyński, Siemion, Tulli, Witkowski). Po drugie, moja analiza ma pokazać przydatność narzędzi wykorzystywanych w analizie prozy metatekstowej do interpretacji utworów, w których nieco inaczej niż u wcześniej omawianych pisarek i pisarzy kształtują się ambicje publicystyczne, poznawcze i – duchowe. Co równie ważne, przedmiotem omówienia w tym rozdziale są utwory mające często lżejszy kaliber gatunkowy, mieszczące się w polu prozy środka (powieści obyczajowe) bądź prozy popularnej (fantastyka naukowa), wobec których zastosowana zostaje ta sama metoda lektury. Analiza moja wychodzi jednak od ogólnych zagadnień dotyczących obecności topiki sakralnej w najnowszej polskiej prozie. We fragmentach wstępnych pokazuję dwa najczęstsze, a jednocześnie biegunowe sposoby ujmowania problematyki religijnej ostatnich lat, w tym celu przybliżam założenia klasycyzmu konserwatywnego (jako przykład wybierając eseje Wojciecha Wencla) i krytyki lewicowej (charakterystycznej dla środowiska „Krytyki Politycznej”). Punktem dojścia tej części rozdziału jest konstatacja, że omówione projekty krytyczne zawężają i zubażają pojęcie doświadczenia religijnego, sprowadzając je do zestawu konserwatywnych emblematów kulturowych i fundamentalizmu moralnego (jak w krytyce Wencla), bądź też do zjawiska represji społeczno-politycznej (jak w prozie zorientowanej lewicowo). Podejmuję także próbę nakreślenia projektu wyjścia z impasu inwencji teoretycznej i pisarskiej, wskazując udane – w moim odczuciu – realizacje w zakresie prozy okołoreligijnej. Jednym z przykładów nośnego wykorzystania topiki religijnej jest właśnie proza Jerzego Sosnowskiego.

W dalszych częściach rozdziału skupiam się na dwóch zasadniczych pytaniach – jedno dotyczy wspomnianej już kategorii doświadczenia (przełożonego oczywiście na strategię narracyjną, nie interesują mnie bowiem religijność czy duchowość „same dla siebie”), drugie – formacyjnej i gatunkowej nieoczywistości prozy Sosnowskiego. Kolejno

13 Zob. *Nowoczesność jako doświadczenie*. Red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska. Kraków 2006;
Nowoczesność jako doświadczenie: dyscypliny, paradygmaty, dyskursy. Red. A. Zeidler-Janiszewska, R. Nycz. Warszawa 2008.

rozważane są następujące kwestie: dlaczego w prozie wyraźnie oscylującej tematycznie wokół katolicyzmu tak wiele znajduje się wątków pochodzących z religijności *new age*, pogranicza magii, a nawet zjawisk paranormalnych? Czy wykorzystywanie tak różnych tradycji ma uzasadnienie, gdy spojrzymy na te wątki przez pryzmat ich komunikacyjnej i narracyjnej skuteczności? Interesuje mnie także, jak silny w budowaniu aury religijnej ma w prozie Sosnowskiego udział paradygmat modernistyczny, na ile autor odwołuje się właśnie do niego, chcąc skonstruować swoje opowiadania i powieści jako teksty podejmujące najistotniejsze problemy współczesnego życia społecznego i duchowego. Wskazane zostają także miejsca, w których Sosnowski zbliża się w swoim projekcie artystycznym do paradygmatu ponowoczesnego. Interesuje mnie także kwestia, na ile modernistyczne aspiracje poznawcze dają się pogodzić z formułą powieści obyczajowej, zbliżonej do literatury popularnej, i narracjami z rejestru fantastyki. Rozdział zamyka intuicja, że być może taki konglomerat stanowi przykład nowej formuły prozy artystycznej, która starałaby się połączyć i doświadczenia tekstualne, i modernistyczne ambicje poznawcze, i ton serio, i schematy prozy rozrywkowej.

Rozważania te wieńczą niniejszą dysertację, bo też póki co sugerowanie kształtu prozy wykuwającego się na naszych oczach jest pozbawione sensowności. Dlatego też ostatnia myśl rozdziału ma charakter bardzo „roboczej” hipotezy – sformułowana zostaje ona jednak w oparciu o teksty, które opublikowane zostały zaledwie kilka miesięcy przed zakończeniem prac nad rozdziałem. Czy w idących w tak różnorodnych kierunkach szkicach udaje się pokazać spójną wizję zmian w prozie ostatnich dwudziestu lat? Wierzę, że tak. Nietrudno bowiem zauważyć, że przedstawione tu interpretacje powracają nieustannie do kilku podstawowych pytań i problemów, zbiorczo ujmowanych w perspektywie tekstualizmu. Dominują wśród nich te związane z wyczerpywaniem się kategorii opisowych i konwencji narracyjnych wywodzących się z modernizmu, wątek adaptacji tendencji ponowoczesnych, wreszcie – być może najdonioślejszy ze wszystkich – problem współczesnego charakteru mimesis. Znamienne zresztą, że metodologia lektury, która opiera się na tych pytaniach i której genezy trzeba upatrywać w latach 90. ubiegłego wieku, przestaje dominować we współczesnej krytyce literackiej. Być może więc to dobry moment, by rozwijać ją w obszarze literaturoznawstwa akademickiego, już z – koniecznym w tym obszarze – dystansem wobec bieżących dyskusji i analiz? Takie też założenie przyświeca niniejszej pracy: choć jej przedmiotem stają się nieraz książki wydane zaledwie rok wcześniej, opiera się na

metodologii odległej już odrobinę od partykularnych wątków krytyki literackiej. Pozostaje mieć nadzieję, że dystans ów jest na tyle silny, by umożliwił rzeczową analizę tekstów prozatorskich, i na tyle jednocześnie niewielki, by praca ta nie straciła waloru atrakcyjności dla badaczy literatury najnowszej.

II. Z gościńca do biblioteki i z powrotem

Jeśli pytamy o recepcję teorii postmodernizmu w polskiej krytyce literackiej po roku 1989, nie sposób pominąć pewnego – symptomatycznego w moim przekonaniu i dość często przywoływanego w wypowiedziach krytycznych – chwytu interpretacyjnego. Chodzi mianowicie o rozróżnienie między prozą „zanurzoną w rzeczywistości” oraz tą, której źródła należy szukać „w bibliotece”. Rozróżnienie to, z pewnością skuteczne komunikacyjnie (dwubiegunowy model ułatwia postawienie wyrazistych tez, a w konsekwencji także zwiększa czytelność wyводу krytycznego), wydaje mi się jednym z bardziej trwałych i zarazem zmistyfikowanych przekonań krytycznych ostatnich dwudziestu lat, ściśle powiązanym z – opisaną w innym fragmencie tej rozprawy – „mitologią realizmu” aktualną wciąż w polskiej krytyce literackiej¹⁴. Na najbardziej elementarnym poziomie omawiana tutaj klasyfikacja pomaga krytykowi w oddzieleniu dwóch przeciwstawnych tendencji estetycznych: realizmu i wszelkich konwencji zakładających mimetyczną moc literatury, oraz prozy intertekstualnej, kreacyjnej, przedmiotem zainteresowania czyniącej sam tekst i jego

14 Zob. rozdział *Mit realizmu we współczesnej świadomości literackiej. O prozie Piotra Siemiona*.

możliwości... referencyjne? W tym problem właśnie, że autorefleksyjność prozy artystycznej niekoniecznie musi stać w sprzeczności w tendencjami realistycznymi, ale też – z drugiej strony – nawet tekst z pozoru nie problematyzujący relacji język-rzeczywistość jest jednak pewną próbą zmierzenia się z tą kwestią. Warto zatem zapytać, czy przywołany tu podział posiada jakąkolwiek krytycznoliteracką, nie zaś tylko komunikacyjną skuteczność, tj. czy pozwala na trafne rozpoznanie właściwości tekstów z prozy najnowszej. Pytanie to wydaje mi się o tyle istotne, że sugestia dwóch przeciwnych nurtów funkcjonalizowana jest w tekstach krytycznych nieraz w odmienny sposób, a spojrzenie na pragmatyczną stronę zjawiska rodzi kolejne niejasności.

Zacznijmy jednak od najbardziej wyrazistego przykładu, będącego bezpośrednią inspiracją postawienia problemu w niniejszym tekście. W jednym z wywiadów pomieszczonych w książce *Etapy. Rozmowy z pisarzami (i nie tylko)*¹⁵ Robert Ostaszewski pytał Adama Ubertowskiego: „Z jednej strony jawisz się jako pisarz, który czerpie inspiracje z biblioteki, z innych książek, ale z drugiej – w »Pullmanowej¹⁶« czy »Rezydentach« widać także inspiracje rzeczywistością. Które z nich są dla Ciebie ważniejsze?»¹⁷. W kolejnych pytaniach krytyka i odpowiedziach pisarza opozycja ta nabiera kolejnych odcieni znaczeniowych. Ostaszewski sugeruje, że motyw zamieszek ulicznych, obecny w powieści *Rezydenci* (wydanej w roku 2005), musiał zostać zapożyczony z obserwacji bezpośredniej, którą autor *Etapów* przeciwstawia „tekstowym światom”, charakterystycznym dla wczesnej twórczości Ubertowskiego, ale i dla dzieł wielu innych autorów wchodzących do literatury w dziewiątej dekadzie (Ostaszewski nie precyzuje, kogo ma na myśli): „dlaczego w latach 80. cała masa pisarzy ignorowała to, co było za oknem, skupiając się na tworzeniu wykreowanych światów. Krytycy mówią oczywiście o emigracji wewnętrznej czy socparnasizmie”¹⁸. Dalej – proza tego typu nazwana zostaje przez krytyka „erudycyjną”¹⁹, wreszcie „inspiracje rzeczywistością” zostają zrównane z konstruowaniem przez Ubertowskiego „coraz bardziej rozbudowanych fabuł”²⁰, skonfliktowanych z awangardowymi, niefabularnymi modelami tekstu stosowanymi w drugim nurcie twórczości autora. Oczywiście, pamiętać należy o specyfice wywiadu, który wymusza pewne

15 R. Ostaszewski: *Etapy. Rozmowy z pisarzami (i nie tylko)*. Olsztyn 2008.

16 Chodzi o powieść *Szczególny przypadek pani Pullmanowej*.

17 R. Ostaszewski: *dz. cyt.*, s. 186.

18 Tamże, s. 187.

19 Tamże.

20 Tamże, s. 188.

uproszczenia i mniejszą subtelność w stosowaniu terminologii krytycznej²¹, niż np. w recenzji czy esaju, niemniej sposób postawienia problemu przez Ostaszewskiego jest dość zastanawiający.

Przede wszystkim zwraca uwagę sugestia krytyka, że Ubertowski w późniejszej twórczości (z drugiej połowy lat 90. i początku lat pierwszych) „zwrócił się ku temu, co brane z rzeczywistości”²² (ponownie niedokładnie cytuję) oraz że bezpośrednio z owym czerpaniem związany był zwrot w kierunku fabuły. Pierwszą tezę rozwiewa sam autor, odpowiadając: „Nie próbuję »fotografować« rzeczywistości, lecz przepuszczam ją przez różne media i jednym z nich jest właśnie książka”²³, co właściwie unieważnia przeciwstawienie nurtu opierającego się na innych tekstach i nurtu sięgającego do rzeczywistości (skoro i jedno, i drugie włączone jest w ten sam proces pisania, filtrowania doświadczeń przez teksty kultury). Wątpliwości budzi także druga hipoteza – wydaje się bowiem, że związek między klasyczną fabułą a mimetyzmem jest nieoczywisty co najmniej od czasów modernizmu. Postmodernistyczne fabulacje, a prozę Ubertowskiego należałoby umieścić raczej w tym polu²⁴, owszem, stanowią próbę reaktywacji struktur fabularnych, towarzyszą temu jednak diametralnie odmienne założenia ontyczne. Pośrednio tę zmianę przybliży Jean Baudrillard, pisząc: „Historia była silnym mitem, być może ostatnim wielkim mitem wyposażonym w nieświadomość. Był to mit, który stanowił podstawę i uzasadniał zarówno możliwość »obiektywnego« powiązania zdarzeń i przyczyn, jak też możliwość narracyjnego powiązania dyskursu. Wiek historii – jeśli można tak powiedzieć – był również wiekiem powieści”²⁵. Dla naszych rozważań oznacza to, że kres przekonania o obiektywnym istnieniu struktur narracyjnych w rzeczywistości (a więc koniec Historii jako fabuły logicznej i uporządkowanej) odbija się w zmianie statusu fabuły, każe pytać o jej – właśnie – tekstowość, istotową fikcyjność, arbitralność. Postmodernistyczne fabulacje, jak wiemy, często otwarcie, choć z uwzględnieniem znaczącego „cudzysłowu”, nawiązują do fabuł pochodzących z kultury popularnej, gdzie klasyczne wzorce narracji nadal są realizowane. Zatem pochodzenie postmodernistycznych fabulacji jest wtórne, tzn. „biblioteczne”, opiera

21 W ważnym około roku 2000 szkicu o prozie tzw. roczników siedemdziesiątych Ostaszewski ujął problem w sposób bardziej złożony, przyznając, że także pisarze pytający o „rzeczywistość” zapożyczają się mocno w poetykach „bibliotecznych”. Zob. R. Ostaszewski: *Dzieci gorszej koniunktury. Szkic (cienką kreską) do obrazu prozy najnowszej*. „FA-art” 2000, nr 4 (42), s. 80.

22 Tamże, s. 187.

23 Tamże, s. 186.

24 Na związek powieści Ubertowskiego z fabulacjami zwrócił uwagę m.in. K. Uniłowski: *Kup pan książkę!* Katowice 2008, s. 254-262.

25 J. Baudrillard: *Symulakry i symulacja*. Przeł. S. Królak. Warszawa 2005, s. 63.

się wszak na intelektualnie przepracowanej relacji intertekstualnej i w nieunikniony sposób zakłada opatrzenie całości tekstu sygnałem ironii, dystansu, cudzysłowu. Geneza różnicy między dwiema przywołanymi przez Ostaszewskiego tendencjami – wyczuwalna wszak nie tylko w pisarstwie Ubertowskiego – staje się w konsekwencji niejasna. Przyznają to badacze literatury – Krzysztof Uniłowski w *Granicach nowoczesności* sfalsyfikował rozróżnienie na fabulację i „prozę meta”, podkreślając, że z punktu widzenia potencjału metaliterackiego między dwoma odmianami współczesnej prozy nie zachodzą duże różnice²⁶.

Zauważmy bowiem, że postmodernistyczne myślenie o literaturze odnawia paradygmat mimetyczny, ale na trochę innych zasadach, niż w przypadku założeń tradycyjnego realizmu. Chodzi mianowicie o przekonanie – zaczerpnięte w praktyce interpretacyjnej bodajże w największym stopniu z konstatacji amerykańskiej krytyki literackiej – że „byt ma naturę estetyczną”. Warto przytoczyć chociażby znamienne spostrzeżenia Raymonda Federmana, iż „fikcja literacka nie jest już możliwa, bo prawdziwa fikcja realizuje się codziennie na ulicach miast”²⁷. Znaczy to tyle, że „rzeczywistość jako taka nie istnieje, albo raczej istnieje jedynie w fikcyjnej formie. Doświadczenie życia nabiera znaczenia dopiero wtedy, gdy się o nim opowiada, gdy przyjmuje ono kształt werbalny”²⁸. Paradoksalnie wnioski takie, zbliżone do koncepcji symulaków Jeana Baudrillarda, nie prowadzą do uznania niemocy przedstawieniowej literatury, lecz do przeformułowania rozumienia natury rzeczywistości. Interpretując słowa Federmana, Wojciech Browarny stwierdza, że skoro fikcyjność jest wpisania w rzeczywistość, to i fikcja posiada minimalny stopień bytowości²⁹. Bo choć Federman przyznaje, że „Tworzyć fikcję, to znaczy w pewien sposób odrzucać rzeczywistość, a zwłaszcza przekonanie, iż rzeczywistość jest prawdą”³⁰, to jednak właśnie fikcja staje się ekwiwalentem tego, co rzeczywiste. Analizując propozycje amerykańskich krytyków, Przemysław Czapliński również podkreśla: „Relacja tekst-świat w prozie metafikcyjnej wyraża się bowiem w fikcjonalizacji świata – przemianie rzeczywistości z bytu inności niż językowy w złożony byt fikcyjny, estetyczny, tekstowy, a więc

26 K. Uniłowski: *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu*. Katowice 2006, s. 85.

Oczywiście w fabulacji inaczej rozkłada się relacja między planem autotematycznym i fabularnym, co krytyk dokładnie omawia, nie to jest jednak istotne w naszej analizie.

27 R. Federman: *Surfikcja – cztery propozycje w formie wstępu* [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*. Wybór, oprac. i wstęp: Z. Lewicki. Przeł. J. Anders, G. Cendrowska, A. Kołyszko, Z. Lewicki, J. Wiśniewski. Warszawa 1983, s. 421.

28 Tamże, s. 424.

29 W. Browarny: *Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych*. Wrocław 2002, s. 38.

30 R. Federman: *dz. cyt.*, s. 424.

fingowany, sztuczny, podrobiony”³¹. Co interesujące, i taka koncepcja pozwala podtrzymać istotną rolę literatury, tym razem – na polu poznawczym: „jeśli bowiem rzeczywistość jest fikcją – pisze dalej Czapliński – tedy metafikcja staje się językiem bytu, narzędzia fikcji – narracja, fabuła, bohater – stają się narzędziami poznania, a jej terminy – kategoriami ontologicznymi”³².

Podkreślmy kolejne konsekwencje tej koncepcji: mimetyczne stają się wedle jej założeń i te techniki literackie, które dotąd łączono raczej z tendencjami fabularyzatorskimi, aniżeli – realistycznymi. Z drugiej strony i te modele narracji, które postrzegane były jako „bliższe rzeczywistości” (np. literatura nostalgiczna, proza obyczajowa), a nawet formy quasi-autentyczne (biografia, dziennik), stają się w świadomości literackiej wtórnie „estetyczne”. By przywołać choć jeden przykład praktyki lekturowej: takie dwustronne odczytanie, bardzo wyraziste, zdarzyło na się na gruncie literatury polskiej po roku 1989 chociażby w krytycznej recepcji *Hanemanna* Stefana Chwina³³. Książka ta była czytana zarówno w porządku „egzystencjalno-nostalgicznym”, jak i – estetycznym, uwypuklającym rolę intertekstów w konstrukcji świata przedstawionego powieści³⁴. Bo też w istocie to inne dzieła kultury, jak diagnozował Arkadiusz Bałajewski, stały się w powieści Chwina nośnikami znaczeń, budulcem okoliczności fabularnych, a nawet – źródłem schematu akcji. Nie przeszkodziło to wcale odbiorowi *Hanemanna* przez pryzmat tematu, a tym bardziej – czytelniczemu sukcesowi książki³⁵, a ten musi być chyba ufundowany na pakcie mimetycznym³⁶. Podobny przebieg recepcji krytycznej udałoby się zapewne wskazać w odniesieniu do wielu współczesnych książek. Czy zatem przybliżone na wstępie rozróżnienie ma jeszcze jakąś krytycznoliteracką funkcjonalność? Otóż ma, tyle że należałoby

31 P. Czapliński: *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*. Kraków 1997, s. 122.

32 Tamże, s. 128. Warto jednak podkreślić, że w wypowiedziach krytyków mamy do czynienia z wieloma zróżnicowanymi ujęciami problemu, pisze na przykład Artur Madaliński: „Coraz trudniej dociec, co jest prawdą, a co wytworem medialnego syndykatu, coraz trudniej oddzielić fakty od ich telewizyjnej symulacji. Najnowsza proza nie radzi sobie z tymi dylematami najlepiej. Całkiem liczne grono prozaików nie odzwierciedla rzeczywistości, lecz jej medialną projekcję – hybrydyczny twór, składający się z obiegowych sądów i stereotypowych opinii” (*Wierzę w literaturę*, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 52). Głos Madalińskiego jawi się jako stanowisko pośrednie, unikające zarówno zbyt prostego podziału na „rzeczywistość” i „bibliotekę”, jak i postmodernistycznego monizmu tekstowego.

33 S. Chwin: *Hanemann*. Gdańsk 1995.

34 Taki tryb lektury wybrał Arkadiusz Bałajewski w szkicu „*Fanatyk detalu i miejsca*”? Kilka uwag interpretacyjnych o prozie Stefana Chwina. „FA-art” 1997, nr 4 (30).

35 Opis sukcesów odbiorczych powieści przybliży Przemysław Czapliński. Zob. tegoż: *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*. Kraków 2001, s. 192, 218-219.

36 Por. opinię Bogumiły Kaniewskiej: „wiara w literaturę (i sztukę w ogóle) poza szeroko pojętą kategorią *mimesis* pozostaje dla mnie przekonaniem utopijnym”. B. Kaniewska: *Śladami Tristrama Shandy*. Poznań 2000, s. 130.

przeformułować pytanie i zastanowić się nad inną kwestią: w jakich sytuacjach pragmatycznych opozycja „prozy bibliotecznej” i „prozy czerpiącej z rzeczywistości” zachowuje swoją aktualność. A także – jaka jest geneza tej aktualności. Wydaje się bowiem oczywiste, że wiele terminów, kategorii i schematów interpretacyjnych, pozornie unieważnionych czy przeformułowanych na gruncie teorii literatury czy teorii krytyki, ujawnia swą niespodziewaną żywotność w praktyce lektury krytycznoliterackiej.

Bardzo czytelną funkcjonalizację opozycji „rzeczywistość – biblioteka” znajdujemy w ostatnich latach w tekstach krytycznych, których autorzy odwołują się do lewicowego programu myślenia o literaturze i życiu literackim. Znamienny jest tu przykład eseju Igora Stokfiszewskiego *Fikcje*³⁷, tekstu, który – to jedynie przypadkowa zbieżność kierunku refleksji – również rozpoczyna się od polemiki z Ostaszewskim, nawiązującej do dwóch klasyfikacji prozy „roczników siedemdziesiątych”³⁸ dokonanych przez autora *Etapów* (w tekstach *Dzieci gorszej koniunktury* [2001] i *Krajobraz po Masłowskiej* [2005]). Tyle że Stokfiszewski w omawianym podziale wytyka Ostaszewskiemu nie tyle bezzasadność wydzielenia dwóch nurtów prozy (tej „z rzeczywistości” i tej „z biblioteki”), lecz niewystarczające założenie metodologiczne leżące u podstaw całej klasyfikacji. I tak, zdaniem polemisty, „Ostaszewski spycha na margines te teksty które w sposób oczywisty funkcjonują poza rozstrzygnięciami natury socjologicznej, ideologicznej i estetycznej, będącymi funkcją kanonu inteligenckiej tradycji literackiej i krytycznoliterackiej”³⁹. Metodologia, przeciwko której zwraca się Stokfiszewski, zostaje przezeń utożsamiona z „doskonale zadomowionymi językami krytycznej tradycji mieszczańskiego uniwersytetu”⁴⁰, gdy w istocie „linie podziału powinny biec wzdłuż różnicowań metodologicznych, odmienności tradycji literackich do których odwołujemy dane teksty i wreszcie różnych korzeni instytucjonalnych. Dodam jeszcze że niezwykle istotna staje się refleksja dotycząca społecznej genezy nurtów literackich”⁴¹. W czym rzecz? Otóż zdaniem Stokfiszewskiego takie myślenie o literaturze, które korzysta z narzędzi charakterystycznych dla „mieszczańskiego uniwersytetu”, sprawia, że poza polem widzenia i pozytywnego

37 I. Stokfiszewski: *Fikcje*. „Ha!art” 2005, nr 22.

38 Czyli pisarzy urodzonych po roku 1970, którzy debiutowali i pierwsze swoje książki wydawali od około połowy lat 90. do pierwszych lat nowego wieku (m.in. Wojciech Kuczok, Miłka Malzahn, Mariusz Sieniewicz, Michał Witkowski). Nazwa ta przyjęła się w tekstach krytycznych m.in. dzięki publikacji głośnej antologii *Tekstylika. O „rocznikach siedemdziesiątych”*. Red. P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski. Kraków 2002.

39 I. Stokfiszewski: *dz.cyt.*, s. 3 (pisownia we wszystkich cytatach oryginalna).

40 Tamże, s. 2.

41 Tamże, s. 3.

wartościowania krytyki pozostaje mnogość tekstów, których nie sposób już czytać wedle modelu ukształtowanego dawniej (np. literatura mniejszości seksualnych, fantastyka, teksty teatru postdramatycznego). I właściwie nie sposób się nie zgodzić z tymi rozpoznaniem – jeżeli bowiem rację ma Stokfiszewski, gdy postuluje, by traktować literaturę jako efekt przemian społecznych, nie zaś – jako „impuls dla społecznej świadomości”⁴² (co zakładałoby kierunek odwrotny, czyli nadrzędność trwałej instytucji literatury i uniwersytetu nad dającym się odgórnie przekształcać życiem kulturalnym), to nie odbiega ten postulat od założenia, wedle którego narzędzia interpretacji zależą przede wszystkim od tekstu interpretowanego, nie odwrotnie...

Rzecz w tym jednak, że nie tylko ze sporem metodologicznym mamy do czynienia w *Fikcjach*. Zwróćmy uwagę, że przedmiotem kontrowersji staje się tu tradycja „mieszczańskiego uniwersytetu”, którą Stokfiszewski sprowadza do pytania o estetyczną naturę dzieła literackiego, a więc do zbyt zawężonej w jego przekonaniu perspektywy badawczej. Użycie bardzo nacechowanego przymiotnika „mieszczański” przenosi tekst w obszar sporu światopoglądowego między – umownie – literackimi konserwatystami a nowatorami, reprezentowanymi przez – jak możemy wnioskować z dalszych partii eseju Stokfiszewskiego – zwolenników prozy zaangażowanej społecznie czy prozy mniejszości seksualnych. Jednocześnie autor przenosi ów spór z pola praktyki pisarskiej na interpretację, skoro to, w jakiej przestrzeni inspiracji („rzeczywistość” – „biblioteka”) zawieszony jest tekst, zależy od sposobu czytania. Píše bowiem krytyk: „jeśli jesteśmy w stanie przypisać tekstom »cele realistyczne« niezależnie od stopnia ich organizacji formalnej nie widzę powodu dla którego ów stopień miałby stanowić wyznacznik czegokolwiek”⁴³. Przy czym nie oznacza to wcale, że pisarstwo nowych nurtów rezygnuje ze środków wypracowanych np. przez prozę postmodernistyczną, ale że w interpretacji książek powstających około roku 2005 (autorów takich jak Daniel Odija, Marta Dzido czy Ewa Schilling) „estetyczne” strony dzieła nie przesądzają ani o nowatorstwie, ani społecznej ważności tekstów; więcej, to właśnie społeczna ważność jest dla Stokfiszewskiego głównym kryterium funkcjonalności dzieła prozatorskiego, nie zaś – jego potencjał autorefleksyjny (bo tak rozumiem „estetyczny” sposób interpretacji, który odrzuca Stokfiszewski). Powód: „myślenie estetyczne jest typowym objawem specjalizowania się humanistyki wynikającego z

42 Tamże.

43 Tamże, s. 6.

permanentnej utraty mocy słowa w procesach modernizacji kultury i społeczeństwa”⁴⁴.

Projekt krytyczny Stokfiszewskiego wyłożony w *Fikcjach* wydaje mi się o tyle interesujący, że pozornie unieważnia zasadność rozróżnienia, które jest przedmiotem tych rozważań (zakłada bowiem społeczną ważność tekstów nie rezygnujących z eksperymentów formalnych). I choć krytyk przyznaje, że postmodernizm rozerwał rzekomo deterministyczny, a w gruncie rzeczy umowny związek między sposobem wyrażania a wyrażanym w utworze sensem (znowu trudno się nie zgodzić), to jednak – i to wydaje mi się najistotniejsze – *Fikcje* „tylnymi drzwiami” odrzucają „estetyzm” (autorefleksyjność, eksperyment). W ostatnich partiach eseju, programujących nurt „minimalizmu” w prozie polskiej⁴⁵, czytamy, że ów kierunek stanowi wyraz „chęci powrotu do prostoty szczerzej opowieści jako reakcji na zmiedializowanie sfery publicznej i nadorganizację literatury odwołującej się do doświadczeń inteligenckich czy akademickich; potrzeby współbrzmienia literatury z naturalną pożywką potencjalnego odbiorcy a zatem telewizją i prasą masową”⁴⁶. Oczywiście tym samym owa „nadorganizacja” staje się nie tylko nieważna, ale wręcz – skoro współczesny odbiorca nie potrafi już skupić się nad wymagającą lekturą – niepotrzebna. W zgodzie z tymi założeniami Stokfiszewski broni raczej chłodno przyjętej powieści Marty Dzido *Małż* („Oskarżano autorkę o naiwność w budowaniu żeńskiej bohaterki bliską telenowelowej wrażliwości [...] a jeśli proza taka jak *Małż* znajduje ujście w społecznych odczytaniach – znaczy, że wypełnia jakąś lukę, jakiś brak zastępuje dosytem”), krytykę naiwności światopoglądowych tego tekstu określając jako „elitaryzm” będący „jeszcze jedną pochodną inteligenckich kompleksów”⁴⁷. Tym samym rysuje się przed czytelnikiem *Fikcji* wyraźna polaryzacja: mieszczański (*ergo*: konserwatywny) estetyzm *versus* aktualnie społecznie ważny, zaangażowany po stronie lewicy minimalizm (znamienne bowiem, że krytyk wymienia głównie teksty związane z lewicową linią wydawniczą pisma „Ha!art”, na łamach którego opublikowany został esej). Mniej ważne, że ów minimalizm – jak w *Małżu* – jest naiwny i powiela bez dystansu strategię popkultury, ważne, że okazuje się „społecznie

44 Tamże.

45 O perturbacjach związanych z próbą wprowadzenia do obiegu krytycznego terminu „minimalizm” zob. m.in. *Falstart? (zapis panelu dyskusyjnego)*, „artPAPIER” 2006, nr 23 (71); Ł. Andrzejewski: *Eksploracja, ale bez ofiar. Relacja z Minifestiwalu Literackiego Minimalizm*, „Ha!art” 2006, nr 24; Ł. Andrzejewski: *W służbie minimalu, czyli dlaczego minimalizm jest niezbędny w polskiej literaturze*. Tamże; M. Tabaczyński: *Rozmiar ma znaczenie. Jeszcze kilka słów o minimalizmie*. Tamże.

46 I. Stokfiszewski: *dz.cyt.*, s. 7.

47 Tamże.

użyteczny”⁴⁸. Czyżby więc interesujące mnie rozróżnienie na prozę „z rzeczywistości” i „z biblioteki” zachowywało jednak moc i funkcjonalność? A przecież i to ujęcie opozycji („estetyzm” – „społeczna ważność”) należałoby unieważnić, wykazując, że obie tendencje nie muszą być sprzeczne: Krzysztof Uniłowski podważenie takie znajduje w poglądach krytycznoliterackich Sławomira Sierakowskiego, głównego w ostatnich latach animatora politycznego nowej lewicy w Polsce. „Nieco złośliwie można byłoby powiedzieć – pisze Uniłowski – że oto jesteśmy świadkami wtórnego przełomu antypozytywistycznego, jaki znamionuje przejście od literatury tendencyjnej do literatury nowoczesnej, owszem, zaangażowanej, ale dzięki swoim zainteresowaniom socjolingwistycznym i metaliterackim”⁴⁹. W czym rzecz? Uniłowski zwraca uwagę na fakt, że ideowe zaangażowanie, odbywające się wszak w polu kodów, dyskursów, stylów, w równym stopniu wymaga poddania języka literatury procedurom autorefleksyjnym, czyli – „estetycznym”. I dalej: że nie świadczy to bynajmniej o eskapizmie ideowym twórcy, lecz o wypracowywaniu koniecznego dla „zaangażowania” dystansu. Zresztą to samo, bardziej złożone i świadczące o ewolucji poglądów spojrzenie znaleźć można w późniejszych esejach Stokfiszewskiego, zgromadzonych w książce *Zwrot polityczny*⁵⁰.

Przywołałem zaledwie dwa reprezentatywne teksty krytyczne i o ile w pierwszym przypadku dualistyczna klasyfikacja prozy najnowszej może zostać z łatwością przeformułowana i – ostatecznie unieważniona na gruncie tej samej metodologii (jak się wydaje język krytyczny Roberta Ostaszewskiego i piszącego te słowa wywodzą się z tej samej przestrzeni „mieszczańskiego uniwersytetu”), to przypadek drugi pokazuje nam interesującą, silną aktualność kluczowego rozróżnienia. Zresztą, nie pierwsza to kategoria, której pragmatyczna rola (tutaj – w bieżących dyskusjach krytycznoliterackich) ukształtowana jest współcześnie niejako wbrew ustaleniom na polu teorii literatury czy krytyki literackiej, podobna sytuacja dotyczy chociażby aktualizacji pojęcia *mimesis* w krytyce, odmienna zaś, jak zobaczymy poniżej, odrzucanego przez Stokfiszewskiego modelu prozy warsztatowej, którego funkcjonalność rzeczywiście zostaje przeformułowana.

Aktualność tego – nie waham się stwierdzić – krytycznoliterackiego nieporozumienia, które tłumaczyć trzeba przede wszystkim przez pryzmat pragmatyki czy też ideowych

48 Swoją drogą zastanawia ów fetysz „społecznej użyteczności” odnoszony do książek wydawanych przez niszowe, mimo wszystko, wydawnictwo Korporacja Ha!art.

49 K. Uniłowski: *Autonomia odzyskana: Stanisław Brzozowski i „Krytyka Polityczna”*. „FA-art” 2008, nr 1 (71), s. 50.

50 I. Stokfiszewski: *Zwrot polityczny*. Warszawa 2009.

dyskusji krytyków, zastanawia tym bardziej, że przywołuje spór rzekomo dawno już zakończony. Zauważmy: Michał Głowiński w szkicu *Od metod zewnętrznych i wewnętrznych do komunikacji literackiej*, opublikowanym po raz pierwszy w roku 1987, za konflikt dawno zamknięty uznał tytułowe przeciwstawianie zewnętrznych i wewnętrznych metod analizy i oceny dzieła literackiego⁵¹. „Dawno”, bowiem zrodził się ów konflikt na fali... przełomu antypozytywistycznego w teorii literatury! Przypomnijmy, że zdaniem Głowińskiego przeciwstawienie to unieważnione zostało na gruncie teorii ujmującej dzieło literackie w kategoriach komunikacyjnych⁵², co z kolei stało się oczywistością teoretyczną dnia dzisiejszego. Przywołuję wspomniany artykuł, bo też – jak się wydaje – stosowany w polskiej krytyce ostatnich dekad podział na „prozę z rzeczywistości” i „prozę z biblioteki” jest odbiciem dwóch nurtów teorii lektury rozwijających się po przełomie antypozytywistycznym: po jednej stronie znalazły się wówczas – referuję dalej Głowińskiego – szkoły takie jak formalizm, po drugiej, wówczas odrzucanej – socjologizm, psychologizm, historyzm. Między dwiema zarysowanymi w tym szkicu opozycjami (współczesną i tą sprzed wieku) istnieją silne, widoczne na pierwszy rzut oka zbieżności. W projekcie Stokfiszewskiego pobrzmiewa wszak opór wobec metody, która skupia się na analizie literackości jako takiej, z kolei to, co kryje się pod hasłem „rzeczywistość”⁵³, sprowadza się w głównej mierze do podejścia socjologizującego. Jeszcze raz dodam – w niektórych wypowiedziach krytyków podział ten zostaje potraktowany dojrzałe, na miarę dystansu czasowego od przywołanego przez Głowińskiego sporu, w innych jednak tekstach dokonuje się jego zaskakującej aktualizacji. Ot, kolejny sygnał pragmatycznej aktualności w krytyce i publicystyce literackiej schematów teoretycznych, które na gruncie refleksji akademickiej zdawały się przezwyciężone...

51 M. Głowiński: *Od metod zewnętrznych i wewnętrznych do komunikacji literackiej* [w:] tegoż: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*. Prace wybrane. T. III. Kraków 1998.

52 Tamże, s. 13-16.

53 Przywołuję to nieprecyzyjne określenie głównie z powodu jego popularności w dyskursie krytycznym ostatnich lat, pod tym hasłem zorganizowano 29 listopada 2003 roku w Krakowie festiwal *Rzeczywistość* promujący nowe nazwiska i tendencje w młodej prozie.

III. Pożegnanie z powieścią warsztatową?

Powyżej opisana została zmiana myślenia o poznawczych możliwościach fikcji, która stała się udziałem współczesnej świadomości pisarskiej i krytycznej. Wiąże się z ową zmianą kolejny istotny problem czy raczej warta postawienia hipoteza. Wydaje się, że tak jak po adaptacji na gruncie polskiego literaturoznawstwa koncepcji postmodernistycznych traci na prawomocności podział na prozę „o rzeczywistości” i prozę „biblioteczną”, tak też wątpliwe – w zakresie możliwości praktycznego użycia – staje się pojęcie powieści warsztatowej (autotematycznej). Uściślijmy w punkcie wyjścia: przez „warsztatowość” czy „autotematyczność”, wszak są to pojęcia stosowane wymiennie⁵⁴, rozumiem ogół motywów i technik narracyjnych, które w dziele prozatorskim służą refleksji nad tego dzieła genezą, procesem powstawania, statusem tekstu i miejscem w relacji pisarz-odbiorca. Poręcznego

⁵⁴ Zob.: mg [M. Głowiński]: *Autotematyczna literatura* [w:] *Słownik terminów literackich*. Pod red. J. Sławińskiego. Wrocław 2000, s. 52.

opisu i zarazem klasyfikacji tego typu środków dostarcza Michał Głowiński, który, opisując światopogląd artystyczny przedstawicieli francuskiej „nowej powieści”⁵⁵, wyróżnił trzy możliwe typy refleksji autotematycznej. Na pierwszy, najprostszy, składają się przede wszystkim dotyczące literatury wypowiedzi bohaterów powieści czy opowiadania. Drugi realizuje się najczęściej w formule utworu-wyznania artystycznego, w którym na plan pierwszy wysuwa się problem konstrukcji dzieła pokazany na tle psychologii twórczości. O trzecim, najciekawszym, realizowanym właśnie przez pisarzy francuskich, Głowiński pisze: „Refleksja teoretyczna dochodzi tu bowiem do głosu w samym operowaniu rozmaitymi ujęciami powieściowymi, które w obrębie danego dzieła tłumaczą się przede wszystkim jako wyraz określonych przeświadczeń teoretycznych”⁵⁶. Dwa pierwsze typy zostają w pisarstwie lat 50. ubiegłego wieku podporządkowane zadaniu, „by – referuje dalej Głowiński – refleksja teoretyczna znajdowała się w samym opowiadaniu, w samym stylu, w ogóle w każdym elemencie, jaki się w powieści pojawia”⁵⁷. O ile pierwszy przypadek nie wydaje się obecnie specjalnie interesujący⁵⁸, to wokół dwóch kolejnych, a zwłaszcza wokół ostatniej odmiany autotematyzmu można już zogniskować rozważania dotyczące polskiej prozy najnowszej.

Skąd bierze się problematyczny status prozy warsztatowej w ostatnim dwudziestoleciu? Wróćmy na początek do pewnej kontrowersji krytycznej sprzed dziesięciu już ponad lat. Omawiając *Ślady przełomu* Przemysława Czaplińskiego, zauważył Krzysztof Uniłowski wyrazistą, acz kontrowersyjnie uogólniającą tezę autora *Wzniosłych tęsknot*. Chodzi o przekonanie, że wszyscy „trzydziestolatkowie” byli w ostatniej dekadzie ubiegłego wieku pisarzami świadomymi tekstualnej natury dzieła literackiego. „W tym miejscu książki – czytamy w *Kolonistach i koczownikach* – Czapliński wskazuje na interesujący i ważny aspekt literackiego postmodernizmu (nazywajmy rzecz po imieniu), odróżniający go wyraziście od neoawangardy, która szermowała ideą autoteliczności dzieła. Wątpię jednak w trafność sugestii, jakoby debiutanci lat dziewięćdziesiątych *in gremio* rozpoznawali w rzeczywistości szczególny przypadek »tekstowego świata«”⁵⁹. Znamienne przy tym, że Uniłowski w *Granicach nowoczesności* przyznaje – już z perspektywy roku 2006 – że nie

55 M. Głowiński: *Powieść jako metodologia powieści* [w:] tegoż: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*. Kraków 2000. Ten sam podział powtórzył badacz w haśle słownikowym *Autotematyczna literatura* (patrz przypis 54).

56 M. Głowiński: *Powieść jako metodologia...*, s. 124.

57 Tamże, s. 125.

58 Raz, że historia tej strategii nakłada się niemal na historię literatury w ogóle, dwa – nie są to zwykle miejsca posiadające znaczący potencjał interpretacyjny, użycia tego typu w moim przekonaniu w słabym stopniu spełniają – jako oczywiste i oswojone – funkcję autorefleksyjną.

59 K. Uniłowski: *Koloniści i koczownicy. O najnowszej prozie i krytyce literackiej*. Kraków 2002, s. 215.

jest w stanie jednoznacznie stwierdzić, czy proza Pawła Huellego, Andrzeja Stasiuka, Olgi Tokarczuk, Jerzego Pilcha i Antoniego Libery mieści się w paradygmacie modernistycznym czy raczej postmodernistycznym⁶⁰. Tak pomyślany (póki co nierozstrzygnięty, a może nawet nierozstrzygalny) spór o postmodernizm zmusza do postawienia pytania o powieść warsztatową, bowiem jeśli wszyscy debiutujący po roku 1989 pisarze – jak sugerował Czapliński w połowie lat 90. – są postmodernistami, wówczas każdy tekst prozatorski ma charakter dzieła autotematycznego (musi to być bowiem dzieło z definicji świadome swych tekstualnych uwikłań i na każdym poziomie tekstu ujawniające pewne koncepcje teoretyczne). Wydzielanie spośród utworów debiutantów zbioru prozy warsztatowej byłoby wówczas bezzasadne, skoro cała nowa twórczość, dając po temu wyraźną sposobność, mogłaby zostać przeczytana przez aktualny, postmodernistyczny kontekst odbioru. Jeśli zaś nie wszystkie teksty z omawianego zakresu dają się czytać w porządku świadomej tekstualności, to zasadne byłoby przypuszczenie, że z osobnym nurtem powieści autotematycznej mamy jednak do czynienia, że da się rozpoznać teksty w nim się mieszczące albo po strategiach i motywach, które już weszły do kanonu dykcji warsztatowej, albo na podstawie nowych odpowiedników dawniejszych narzędzi narracyjnych.

Być może rozwiązania tego dylematu poszukać warto właśnie w sposobach odbioru, kontekście, jaki ustanawia metoda lektury. Ważne jest to zwłaszcza w odniesieniu do trzeciego typu prozy z klasyfikacji Głowińskiego, realizowanego w latach 90. i pierwszych m.in. w fabulacjach czy utworach operujących stylami i dyskursami (literackimi bądź pozaliterackimi), ale bez zwerbalizowanego sygnalizowania metody twórczej. Jak się wydaje, przerzucanie interpretanta w niektórych dziełach prozy najnowszej na sferę społecznych kodów odbioru jest kontynuacją tej strategii, którą Głowiński rekonstruuje w nurcie francuskiej „nowej powieści”. Badacz zauważa, a jest to dylemat bliski także krytyce najnowszej: „Problemem jest oczywiście, jak ustalać obecność owej warstwy metodologicznej, skoro nie ma żadnych bezpośrednich wskazań w utworze, które czyniłyby ją namacalną”⁶¹. I dodaje: „Zasadniczym wskaźnikiem jest kontekst literacki, w jakim powieść ta funkcjonuje, kontekst, w którego obrębie znajdują się także prace teoretyczne twórców »nowej powieści« (...). Kontekst ów, świadomość czytelnicza, którą narzuciły współczesne przemiany literackie, każe czytać utwory reprezentujące »nową powieść« inaczej, niż czyta się »zwykłe« powieści, niekoniecznie nawet należące do tej dziedziny,

60 Tegoż: *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu*. Katowice 2006, s. 200.

61 M. Głowiński: *Powieść jako metodologia...*, s. 129.

która dzisiaj wydaje się królestwem czystej tradycyjności. Dyrektywa »innego czytania« stała się elementem powszechnej świadomości literackiej, pozwalającym na dostrzeżenie owej warstwy metodologicznej⁶². Zatem odpowiedź na pytanie o modernistyczność lub postmodernistyczność tekstów najnowszych wymagałaby rekonstrukcji społecznych sposobów czytania, ujawniających się przede wszystkim w lekturach profesjonalnych – krytyków, badaczy. Bodaj właśnie z taką sytuacją mamy do czynienia w *Śladach przełomu* Czaplińskiego, książce ufundowanej na bardzo wyrazistym i zrationalizowanym trybie lektury (świadczy o tym chociażby dychotomiczna i chronologiczna kolejność części tomu – *Ślady końca, Ślady początku*⁶³), który pozwala badaczowi nakreślić historię zmiany paradygmatów.

Przynajmy, uzależnienie omawianej kontrowersji od kontekstu wydaje się, przynajmniej w odniesieniu do niektórych dzieł artystycznych, koncepcją trafną, bo ułatwiającą interpretację współczesnej prozy warsztatowej. Tyle że nie zbliża nas ona do żadnych rozstrzygnięć, bo to właśnie ów kontekst jest przedmiotem sporu i motywuje niejednoznaczne sądy krytyki! Innymi słowy, daleko współczesnemu życiu literackiemu do wypracowania „dyrektyw” będących „elementem powszechnej świadomości literackiej” (jak pisze Głowiński). Przeciwnie, w programowych wystąpieniach krytyków pojawia się w ostatnim dwudziestoleciu przecież postulat „różnicowania” lektury. W zakończeniu eseju *Polska poróżniona* pisał Przemysław Czapliński: „Literatura jako strażniczka różnic, jako strażniczka prawa do pełnej wypowiedzi i pełnego rozpoznawania dyskursów to wróg pozorów porozumienia, lecz także sojusznik form poszerzania społecznej komunikacji”⁶⁴. Niejednolity kontekst stanowi oczywistość w sytuacji ścierania się rozbieżnych stanowisk, a w interesującej nas relacji między modernizmem a postmodernizmem wysuwa się nawet na plan pierwszy. Przypomnijmy opinię Włodzimierza Boleckiego, zdecydowanie zaznaczającego, że „kultura polska jest nadal kulturą modernistyczną”⁶⁵. A przecież równie silną pozycję miały w ostatnim dwudziestoleciu równoległe głosy promujące tezę, że do zmiany paradygmatu jednak doszło (i trudno wyobrazić sobie bardziej zróżnicowaną świadomość literacką). Jeśli pamiętamy ponadto, że niezależnie od trybów lektury także teksty prozatorskie utrudniają rozpoznanie swojego formacyjnego charakteru, to mamy do

62 Tamże, s. 129.

63 P. Czapliński: *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*. Kraków 1997.

64 P. Czapliński: *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*. Kraków 2003, s. 223.

65 W. Bolecki: *Polowanie na postmodernistów(w Polsce) i inne szkice*. Kraków 1999, s. 10.

czynienia z podwójnym impasem. Trudność owego rozpoznania nie dotyczy, co interesujące, tylko prozy zacierającej ślady artystycznego rzemiosła, w których refleksje warsztatowe nie są wyrażone wprost, ale także utworów jawnie eksponujących swoją autotematyczność.

Zauważmy: pozornie ostatnie dwadzieścia lat przynosi wypełnienie postulatu neoawangardy i upowszechnienie refleksji warsztatowej, gdyż, jak przyznają badacze, metaproza modernistyczna i postmodernistyczna operują tymi samymi środkami: „Normą najnowszej polskiej prozy – pisze na przykład Wojciech Browarny – stały się chwytły metaliterackie, parodie i pastisze, gry intertekstualne i inne zabiegi kwestionujące iluzję przedstawienia”⁶⁶. Problem w tym właśnie, że to, co Browarny określa jako współczesną normę, nie pojawia się w polskiej prozie dopiero po roku 1989, lecz ma genezę kilkudziesięcioletnią, zatem nie może stać się wskaźnikiem przynależności dzieła do określonego nurtu. Autor *Opowieści niedyskretnych* zaznacza bowiem, że podobieństwo środków artystycznych literatury modernistycznej i postmodernistycznej nie może przesłonić znaczących różnic w koncepcji tekstu, autorstwa, poznawczych możliwości dzieła; także różnic, jakie przejawia proza postmodernistyczna wobec „tradycyjnej” koncepcji warsztatowości⁶⁷. Czytamy u Bogumiły Kaniewskiej: „Z tego, oczywiście niepełnego, przeglądu widać jednak, że powieść »meta« lat dziewięćdziesiątych, ujawniając swoją samoświadomość, nie tworzy własnego, nowego metajęzyka, lecz posługuje się chwytami starymi, już zdomowionymi. To nie poetyka się zmieniła. Zmieniła się świadomość uczestnictwa w literaturze”⁶⁸. Nie ma potrzeby, by w tym miejscu przybliżać całościowo to nowe w latach 90. spojrzenie na tekst, problem został dostatecznie mocno opisany w literaturze przedmiotu⁶⁹. Ważne wydaje mi się natomiast, że tradycyjne strategie autotematyczne zostały oswojone w świadomości literackiej i właściwie nie mogą być już łączone w sposób konieczny z oryginalnością utworu. Kolejny problem rodzi fakt, że w

66 W. Browarny: *Opowieści niedyskretnie. Formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych*. Wrocław 2002, s. 11. Podobnie uważa K. Uniłowski: „To prawda, że różnice między modernizmem a postmodernizmem nie są łatwo uchwytne w planie poetyki” (zob. tegoż: *Koloniści i koczownicy*, s. 205).

67 W. Browarny: *dz. cyt.*, s. 24.

68 B. Kaniewska: *Śladami Tristrama Shandy*. Poznań 2000, s. 78.

69 Na przykład w koncepcji inkluzywności Ryszarda Nycza, ważnej z punktu widzenia niniejszych rozważań. Przypomnijmy, że relację między modernizmem a postmodernizmem ujmuje Nycz przez „zasadę inkluzywności, polegającą na definiowaniu swej swoistości przez współistnienie i wzajemne związanie heterogenicznych reguł, konkurencyjnych tradycji, alternatywnych poetyk”. Owo „związywanie”, czy też „wchłanianie” w obręb formacji postmodernistycznej różnorodnych tradycji przejawia się w nowym typie pisarstwa, „którego swoistością jest m.in. to, że cechy literatury nowoczesnej nie tylko nie zostają w nim odrzucone czy zmarginalizowane, lecz nawet stanowią niezbędną i niezbywalną (...), najgłębiej uwewnętrznioną część owej ponowoczesnej twórczości, choć niewątpliwie zmienia się ich znaczenie i funkcja” (R. Nycz: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 2002, s. 12).

prozie postmodernistycznej – jak pamiętamy z rozważań w poprzednim rozdziale tej rozprawy – zostaje zaburzona logika metatekstowa. Oznacza to, że – chociażby w fabulacjach, ale nie tylko⁷⁰ – zniesiona zostaje granica między metatekstem a tym, co czego się ów metatekst odnosi (sferą przedstawienia)⁷¹. Tyle że znowu: owo zatarcie granicy możemy wyczytać z nowej prozy, ale to, czy zostanie przez nas zauważone, zależy właśnie od... kontekstu lektury. Inaczej dojrzymy w konkretnym utworze tę samą refleksję, która towarzyszyła dawniejszym tekstom autotematycznym. Koło się zamyka.

Wydaje się więc, że tradycyjnie rozumiana warsztatowość, której wyznacznikami w prozie artystycznej był zestaw narzędzi metatekstowych i która wyrastała z modernistycznego myślenia o tekście, nie stanowi dziś silnej kategorii analitycznej. Po prostu z jej pomocą trudno cokolwiek ustalić. Nie można na jej podstawie zbudować interpretacji określającej przynależność tekstu prozatorskiego do formacji modernistycznej bądź postmodernistycznej, bo zależy to od przyjętego punktu widzenia, czyli metodologii lektury. Konstatacja ta wpisuje się w szersze analizy badaczy, którzy podjęli problem kluczowej dla tych rozważań „granicy”. Pisał m.in. Ryszard Nycz: „oto cechy nowoczesnych poetyk są bezspornie i aktywne, i wyraźnie obecne we współczesnej literaturze, nie stanowiąc już zarazem jej formacyjnych znamion, decydujących o jej artystyczno-estetycznej specyfice czy odrębności”⁷². Co więcej, być może trudno bez dodatkowych kryteriów orzec, czy dzieło nasycone tropami autotematycznymi zaklasyfikować należy do obiegu wysokoartystycznego, czy raczej do pola tzw. prozy środka (zakładam, że awangardowe dzieło mierzące się z kwestiami warsztatowymi sytuowane było tradycyjnie w szeregu utworów najambitniejszych)! Właśnie, intrygujące jest przypuszczenie, że mechanizm stereotypizacji, charakterystyczny dla „prozy środka” odwołującej się do kodu „wysokiego modernizmu”⁷³ (tak brzmi jedna z głównych tez artykułu Krzysztofa Uniłowskiego „*Proza środka*”, czyli *stereotyp literatury nowoczesnej*), dotknąć może również prozę nawiązującą do kodów awangardowych. Przypomnijmy – dla najbardziej rozpowszechnionej odmiany tego nurtu, którego egzemplifikacją w eseju Uniłowskiego jest twórczość Olgi Tokarczuk –

70 Tak dzieje się na przykład w prozie Jerzego Franczaka, która nawiązuje do modernistycznych narzędzi autotematycznych, ale posługuje się nimi w duchu ludycznym, ujawniając ich konwencjonalność. W efekcie strategia *meta* staje się w prozie Franczaka tak samo fikcyjna, jak tradycyjne elementy fikcji literackiej, a granica między kreacją a refleksją nad nią – wchłonięta w jednorodnej praktyce tworzenia się (niemal samorodnego) tekstu. Szerzej pisałem o tym w recenzji z powieści *Przymierzalnia* Franczaka (zob. *Kulisy literackiego kuglarstwa*. „FA-art” 2008, nr 4 [74])

71 K. Uniłowski: *Granice nowoczesności*, s. 85.

72 R. Nycz: *dz. cyt.*, s. 11.

73 K. Uniłowski: *Granice nowoczesności*, s. 156-196.

najważniejsze jest utrzymanie równowagi między ambitnym skrojeniem tekstu a jego czytelnością, co sprawia, że odbiorca, przekonany o oryginalności i ambicjach poznawczych czytanego tekstu, nie ma jednocześnie problemów ze zdekodowaniem kodów, tropów, nawiązań literackich. Możliwe jest to dzięki – tytułowemu – oparciu dzieła na stereotypowym wyobrażeniu prozy ambitnej i nowatorskiej. Tyle że na tej zasadzie, na jakiej tradycyjna „proza środka” jest „stereotypem” nurtu mitograficznego czy nostalgicznego modernizmu, możemy sobie wyobrazić stereotypową prozę *meta*, pozornie awangardową, w gruncie rzeczy operującą oswojonymi kodami⁷⁴, mechanizm „uśrednienia” wydaje się bowiem uniwersalny.

Nasuwa się w tym miejscu jeszcze jedno przypuszczenie. Jeśli rzeczywiście mamy do czynienia w latach 90. do czynienia ze stereotypizacją chwytów autotematycznych, to jako konsekwencję tego procesu należałoby wskazać zwiększenie czytelności dzieł posługujących się zestawem tego typu zabiegów. Stereotypowa proza autorefleksyjna, jej odmiana przerabiająca strategię awangardy w duchu rozrywkowym (jak u wspomnianego w przypisie Jerzego Franczaka), wreszcie fabulacje jako teksty łączące w sobie spójnie i bez wewnętrznych pęknięć żywioł tekstualny i rozrywkowy⁷⁵ (np. proza Adama Ubortowskiego) – wszystkie te typy prozy, zauważmy, mieszczą w sobie silny komponent porozumienia z odbiorcą. Jeśli bowiem „stereotyp” – to siłą rzeczy odwołujący się do *doksy*; jeśli rozrywkowy autotematyzm, to taki, który również musi być ufundowany na wspólnej wiedzy i podzielanej przez autora i czytelnika konwencji żartu, wreszcie fabulacje – tutaj oparcie konwencji na powszechnym guście estetycznym i porozumieniu co do strategii narracyjnej wydaje się absolutną koniecznością. Owo zwiększenie czytelności dzieł autotematycznych wydaje się, z punktu widzenia historycznego rozwoju form polskiej prozy, zamknięciem trwającego niemal wiek okresu, w którym formalna inwencja i czytelność dzieła stanowiły wartości sobie przeciwne, wyraźnie w odbiorze społecznym skonfliktowane.

Egzemplifikacją tego konfliktu uczynić można chociażby sprzeczność między literaturą „niezrozumiałą” i „zrozumiałą” w programie krytycznym Karola Irzykowskiego⁷⁶. Rekonstruuje ten problem Ryszard Nycz: „Z tego punktu widzenia w całości oceniana

74 Przykładem chociażby proza Sławomira Shutego, zwłaszcza najpopularniejsza książka autora *Zwał* (Warszawa 2004). Traktowana i prezentowana w mediach jako lingwistyczny eksperyment, dzieło nowatorskie, nie stawiała w gruncie rzeczy oporu czytelniczego, operowała dość mocno „oczytaną” inwencją językową.

75 Zob. na ten temat rozdział *Fabulacje dla nikogo* z książki K. Uniłowskiego *Kup Pan książkę! Szkice i recenzje* (Katowice 2008), s. 203-280.

76 R. Nycz: *dz.cyt.*, s. 172-182.

działalność krytyczna Irzykowskiego jawi się jako reakcja na konsekwencje, wywołane w sferze sztuki przez powszechny kryzys epistemologiczny dostrzegany i diagnozowany przez krytyka od początku wieku. Literatura traci swój dotychczasowy status, poznawczą wartość i jedność wewnętrzną, rozpadając się na, chroniącą czytelnika przed intelektualnym wysiłkiem, działalnością rozrywkową oraz, lekceważącą normy czytelności, twórczość hermetyczną⁷⁷. Pamiętamy, że konflikt ów towarzyszył krytycznoliterackiej działalności Irzykowskiego nie tylko na początku wieku XX, ale też przez cały okres dwudziestolecia międzywojennego. Był on też obecny, jako rama problemowa, w prozie powojennej, by przypomnieć choćby eksperymenty późnej prozy Leopolda Buczkowskiego, Teodora Parnickiego czy pisarzy skupionych w ruchu tzw. „rewolucji artystycznej” lat 70. (m.in. Janusz Anderman czy Ryszard Schubert). Przewycięzenie tej opozycji (jako jednej z wielu zresztą), do którego dochodzi w prozie polskiej lat 90., odczytywać można oczywiście w sposób oceniający (klęska imperatywu poznawczego modernizmu bądź szczęśliwe przewycięzenie patologicznego, bo doprowadzonego do kakofonii – jak w późnych dziełach Buczkowskiego – ruchu inwencyjnego), nas jednak bardziej interesuje sama rejestracja procesu. A ten, jak się wydaje, musi się wiązać z osłabieniem kategorii warsztatowości, bowiem była ona tą właśnie płaszczyzną dzieła prozatorskiego, która pozwalała usytuować je na półce z literaturą trudną, stawiającą opór, mówiąc słowami Irzykowskiego – „niezrozumiałą”. Przewycięzenie konfliktu pociąga za sobą zatem niefunkcjonalność kluczowej w tych rozważaniach kategorii, *ergo*: jest jedną z głównych cech pozwalających uchwycić płynną granicę między modernizmem a postmodernizmem.

Jeśli zgodzimy się z tezą, że pojęcie prozy warsztatowej straciło wraz z rozpowszechnianiem się paradygmatu tekstualnego swą operacyjną siłę, nie unikniemy kilku dodatkowych pytań. Przede wszystkim pozostaje wciąż w mocy problem perspektywy metodologicznej, która motywuje sposób czytania danego tekstu. Owszem, wizja, w której teksty Olgi Tokarczuk czy też współczesną prozę autotematyczną przeczytać możemy już to jako modernistyczną, to znów jako postmodernistyczną, zmieniając jedynie garnitur metodologiczny, wydaje się spełniać postulaty pluralizmu interpretacyjnego, jednak tylko w jego trywialnej wersji. W praktyce bowiem krytyka literacka nadal odróżnia teksty przejawiające dawniejsze ambicje poznawcze od tych, które stanowią realizację wzorców prozy czytelniejszej, a czasem wręcz – trywialnie ułatwionej. Po drugie, świadomość

77 Tamże, s. 180.

tekstualistyczna, unieważniając pewne narzędzia opisu i wartościowania, nie znosi przecież problemu interpretanta i kwestii całościowej oceny dzieła. Przy tym trzeba dodać, że problem ten leży także po stronie praktyki pisarskiej. Teksty „wyśrodkowane”, jako swego rodzaju imitacja, jak i nawiązujące do gatunków popularnych dzieła postmodernistyczne, znoszą te granice, które w modernizmie pozwalały klasyfikować i – oceniać prozę tylko na mocy określonej konwencji czy autorskiego wyboru zespołu strategii narracyjnych. Krytyka musi „wypełnić” puste miejsce po kryterium warsztatowości (autotematyzm jako cecha mechanicznie podwyższająca w oczach krytyka wartość dzieła). Problem odróżnienia typologicznego jednych od drugich i oceny wartości tym bardziej nabiera więc wagi i – jednocześnie – nieoczywistości. Dzieje się tak od lat 90., co jest chyba symptomem postępującej, acz chyba niezakończonych wciąż przemiany paradygmatów polskiej prozy (przypomnijmy opinię Uniłowskiego o „pogranicznym” statusie popularnych książek ostatnich dwóch dekad). W jednym z kolejnych rozdziałów przyjrzymy się recepcji książek dwóch autorek korzystających z, wydawałoby się, podobnych strategii narracyjnych, interpretowanych i ocenianych przez krytykę w nieraz bardzo odmienny sposób. Recepcja prozy Olgi Tokarczuk i Magdaleny Tulli, bo o tych autorkach mowa, ujawnia właśnie migotliwość interpretanta. Dodajmy na koniec, że lektura przez pryzmat „warsztatowości” całkiem nieźle sprawdza się nadal, jak pokazuje praktyka krytyczna, jako przezroczysta procedura opisowa. Jeśli bowiem strategie autotematyczne stały się w prozie artystycznej powszechne, to nie sposób przecież czytać bez uwagi poświęconej tym aspektom dzieła. Z tego punktu widzenia opowieść o refleksji warsztatowej w prozie pozbywa się więc charakteru jednoznacznie „schyłkowego” (takiego, jak w powyższych akapitach), ujawnia jedynie zmienioną funkcję tej strony działalności pisarskiej i krytycznej.

IV. Gra w zaangażowanie

W roku 2005 w środowisku krytycznoliterackim ze zdziwieniem zareagowano na sprawę z pozoru tak banalną, jak pochodząca od wydawnictwa notka promocyjna na okładce książki. Zdziwienie dotyczyło szybko zapomnianej powieści *Pozytywni* Maćka Millera wydanej przez krakowskie wydawnictwo Korporacja Ha!art. Ściślej – zaskakująco brzmiało stwierdzenie, że „Autor podejmuje szerzej nieomówiony w literaturze polskiej temat metroseksualności”⁷⁸. Zdaniu powyższemu Dariusz Nowacki poświęcił nawet osobny felieton⁷⁹. Ironizując, krytyk obnażył ufundowaną na absurdzie strategię wydawniczą, która przesłoniła samo dzieło: wpisujące się w koniunkturę, płytkie i nieudolnie napisane⁸⁰.

⁷⁸ M. Miller: *Pozytywni*. Kraków 2005, 4 strona okładki.

⁷⁹ D. Nowacki: *Skazani na metro (krakowskie)*. „FA-art” 2005, nr 2-3 (60-61).

⁸⁰ Prócz Nowackiego w tym duchu o *Pozytywnych* pisali m.in. T. Melanowski: [bez tytułu]. „Arte” 2005, nr 3 (3); JC [Justyna Cembrowska]: [brak tytułu]. „FA-art on-line”, http://www.fa-art.pl/dzial.php?id_dzialu=463, do pewnego stopnia także M. Mizuro: *Choinka jednorazowego użytku*. „FA-art” 2005, nr 2-3 (60-61). Na

Oczywiście ta marginalna sprawa nie byłaby warta przypominania w niniejszej rozprawie, gdyby nie naprowadzała na sprawy poważniejsze, przede wszystkim – współczesny status kategorii zaangażowania prozy w bieżące problemy społeczne. Nowacki w swoim felietonie pokazał absurdalność wspomnianego hasła reklamowego w sposób najprostszy z możliwych – przypominając niedługą historię obecności pojęcia „metroseksualność” w polszczyźnie. Pozwoliło to krytykowi ośmieszyć presupozycje zawarte w tekście na ostatniej stronie okładki – przede wszystkim przekonanie, że powieść Millera wypełnia znaczącą lukę (skoro temat szerzej nieomówiony...) oraz że polska literatura nie nadąża za ważnymi społecznie problemami (skoro od pojawienia się terminu w Polsce do pierwszego dzieła na ten temat musiało minąć „aż” kilkanaście miesięcy). Dodajmy do tego jeszcze jedną – że rękę na pulsie nowych tendencji trzymała Korporacja Ha!art. Wydawać by się mogło, że po felietonie Nowackiego posługiwanie się podobnymi hasłami reklamowymi nie będzie możliwe przynajmniej w wypadku wydawcy *Pozytywnych* funkcjonującego poza głównym nurtem rynkowym, w sferze bliskiej akademickiej krytyki literackiej. Tymczasem uwagi krytyka wcale nie naruszyły strategii krakowskiej oficyny, o czym świadczą kolejne decyzje wydawnicze, ale przede wszystkim informacje na okładkach kolejnych tomów prozy i książeczek poetyckich. Otóż wydaje mi się, że między zaproponowaną przez środowisko „Ha!artu” strategią, a odczytaniem takimi, jak to dokonane przez Dariusza Nowackiego istnieje zasadnicza niezgodność. Dotyczy ona, jak przypuszczam, elementarnych założeń komunikacji literackiej, rozbieżnych strategii wchodzenia w przestrzeń dyskursywną, odmiennych metodologii krytycznych. I tu chyba właśnie tkwi problem zarówno negatywnej wśród krytyków akademickich recepcji dzieł wydanych przez Korporację, jak i stosunku do promowanej przez krakowian wizji kultury polskiej. Niezgodność ta nie tylko utrudnia komunikację, ale zdaje się też utrudniać osiągnięcie jakiegoś krytycznoliterackiego porozumienia. Źródłom tej niezgodności chciałbym poświęcić poniższe rozważania.

Wczytajmy się raz jeszcze w przywołane hasło promocyjne: „Autor podejmuje szerzej nieomówiony w literaturze polskiej temat metroseksualności”. Albo w inne zdanie, pochodzące z bardzo chłodno przyjętej powieści Ewy Schilling – *Głupiec*⁸¹, również

temat książki Millera pisano raczej rzadko i zwykle krytycznie.

81 Zob. wybrane recenzje i omówienia: M. Cuber: *Miłość jak płukanie wanny*. „Nowe Książki” 2006, nr 2; B. Darska: *Uroczy poziom powtórzeń*. „artPapier” 2006, nr 1 (49); S. Gwóźdź: *Nie wyjść na »Głupca«*. „Pogranicza” 2006, nr 1 (60); J. Giza-Stępień: *Przepraszam, jestem Głupiec!*. „Studium” 2006, nr 2 (56); A. Nęcka: ***. „FA-art” 2006, nr 1-2 (63-64); R. Ostaszewski: *Licealna les-miłość*. <http://serwis.gazeta.pl/kultura/1,69370,3093758.html>.

wydanej przez Korporację Ha!art: „Ewa Schilling jest najbardziej rozpoznawaną w Polsce autorką prozy lesbijskiej”⁸²; czy w to z okładki powieści *Horror Show*, której autor – Łukasz Orbitowski, jest jednym „z nielicznych w Polsce twórców horrorów”⁸³. Przykładów można by podać jeszcze kilka, wszystkie te sformułowania skonstruowane zostały w podobny sposób: dzieło podejmować musi istotny a szerzej nieopisany problem, autor musi być z jakiegoś powodu wyjątkowy, najpewniej dlatego, że dyskurs dominujący (konserwatywny) nie przewiduje dlań miejsca w przestrzeni dyskusji społecznych⁸⁴. Rzecz w tym, że tego typu sformułowań nie da się stosować niewinnie w sytuacji, gdy opatrzone nimi książki wydane przez mimo wszystko niszową inicjatywę, programowo zajmującą się ambitną literaturą i sztuką. Siłą rzeczy czytać należy je w cudzysłowie, jako – co oczywiste – kpinę z podobnych chwytów reklamowych funkcjonujących w pop-kulturze.

O czym jeszcze świadczyło „cudzysłowowe” wykorzystanie klisz języka promocji? Pytanie to stało się szczególnie zasadne w momencie, gdy książki Korporacji zaczęły opuszczać niszę sztuki alternatywnej. Najlepszym tego dowodem popularność i nominowanie do nagród Paszportu Polityki i NIKE powieści Michała Witkowskiego *Lubiewo* (2005) czy informacje o książce Piotra Czerskiego *Ojciec odchodzi* (2006) pojawiające się na głównej stronie jednego z najpopularniejszych polskich portali internetowych Onet.pl. Wydaje mi się znamienne, że w szczytowym okresie swojej działalności i ogniskowania uwagi środowiska krytycznego (lata 2005-2008) Korporacja w słabym stopniu różnicowała komunikaty ze względu na obieg (specjalistyczny – popularny), wchodząc w podobną relację zarówno z przypadkowymi klientami księgarni internetowych, jak i krytykami literatury. Można – jak myślę – przypuszczać, że celem „haartowców” było **wciągnięcie w grę**, w której głównym zadaniem stało się zdominowanie społecznej dyskusji na temat kultury w różnych obiegach czytelniczych. Jeżeli jednak mieliśmy do czynienia z „grą” (albo przynajmniej jej elementami), to należałoby zapytać także o zasadność obnażania ewidentnych nieścisłości, które znaleźć można było na okładkach książek, w tekstach promocyjnych i w uprawianej przez Igora Stokfiszewskiego – głównego wówczas publicystę środowiska – krytyce literackiej (wbrew pozorom panowały w obu sferach podobne reguły). Ów gest obnażenia, dokonany na przykład w przywołanym przykładzie Nowackiego, przypomina bowiem próby

82 E. Schilling: *Głupiec*. Kraków 2005, 4 strona okładki.

83 Ł. Orbitowski: *Horror Show*. Kraków 2006, 4 strona okładki.

84 Symptomatycznie Korporacja... anonsowała drugą powieść Marty Dzido *Ślad po mamie* (2007), dotyczącą drażliwego społecznie problemu aborcji. Proza Dzido miała być – jak przekonywało wydawnictwo – „aborcyjnym coming outem”.

ujawnienia reguł sztuczki karcianej, co zaburza *decorum* zabawy towarzyskiej. Nie bez powodu powołuję się na model sztuczki karcianej jako zjawiska, o którym wiadomo, że choć jest ewidentnym blefem, posiada swoją uwodzicielską, rozrywkową siłę.

Zarówno intuicję „gry”, jak i szersze rozpoznanie modelu literatury promowanego przez krakowski kwartalnik możemy wpisać w bieżące analizy krytyków, w trwającą do dzisiaj dyskusję nad „prozą zaangażowaną”. Przypomnijmy tylko – od 2001 roku w tekstach krytycznoliterackich publikowanych początkowo na łamach „Ha!artu” i innych kwartalników literackich, później zaś głównie w prasie codziennej nieprzerwanie dyskutowano nad powrotem literatury do spraw społecznych oraz odnowieniem paradygmatu mimetycznego (oczywiście bez złudzeń co do możliwości wtórnego stosowania konwencji realistycznej). Postulaty dotyczyły również nowych kryteriów czytania i wartościowania młodej prozy⁸⁵. Znamienne, że w tym samym mniej więcej czasie Jan Galant mógł za „niedyskusyjne” uznać stwierdzenie, że „w latach dziewięćdziesiątych zjawisko literatury społecznie wrażliwej nie istniało, nawet jeśli pojęcie zaangażowania rozumieć nie tylko w zgodzie z potocznym i ogólnie przyjętym znaczeniem terminu, ale używać go szerzej, również w odniesieniu do utworów dotyczących współczesności (...)”⁸⁶. Brak ów, zdaniem poznańskiego badacza, wywołany był nie tylko powszechną po „przełomie” roku 1989 rezygnacją twórców z powinności zewnątrzliterackich, ufundowany był także na wyczerpaniu dotychczasowych tradycji pisarstwa zaangażowanego, ale też – na gwałtownym rozwoju publicystyki; są to sprawy powszechnie znane. Lukę tę, zarówno w refleksji krytycznej, jak i w praktyce wydawniczej, próbował w latach 2001-2007 zagospodarować „Ha!art”, promując to „powrót do rzeczywistości”, to znów „literaturę zaangażowaną”, bądź też literacki „minimalizm”.

Problem w tym, że strategia zaangażowania napotyka współcześnie na szereg istotnych problemów natury zarówno teoretycznej, jak i społecznej. Wymienić należy przede

85 Zob. (chronologicznie) teksty, które opublikowano w krakowskim periodyku: M. Witkowski: *Recycling. Notatki na marginesie twórczości własnej i innych roczników siedemdziesiątych*. „Ha!art” 2001, nr 3 (8); I. Stokfiszewski: *Czwarta Władza Literatura*. „Ha!art” 2002, nr 4 (13); P. Marecki: *Avant-pop po polsku*. Tamże; M. Cuber: *Les-silent-story. O polskiej prozie lesbijskiej (nie tylko najmłodszej)*. „Ha!art” 2003, nr 1 (14); *Proza Północy. Z Robertem Ostaszewskim rozmawia Marta Cuber*. „Ha!art” 2003, nr 2 (15); *Rzeczywistość (dyskusja, w której wzięli udział: Michał Olszewski, Robert Ostaszewski, Wojciech Rusinek, Jan Sowa, Michał Witkowski, Igor Stokfiszewski)*. „Ha!art” 2003, nr 3-4 (16-17); R. Ostaszewski: *Uwierzyć w literaturę!*. Tamże; W. Giedrys: *Samowolka krytycznoliteracka i grzechy krytyków*. Tamże; B. Darska: *Fakty i akty. O Prozie Północy, rzeczywistości, zaangażowaniu i kilku innych sprawach*. Tamże; G. Wysocki: *Manifesty(ny) współczesnych krytyków*. Tamże; P. Czerniawski: *Strzał w stopę*. Tamże; J. Sowa: *Bezsilność przedstawiona*. Tamże; I. Stokfiszewski: *Fikcje*. „Ha!art” 2005, nr 22; J. Sowa: *Widmo zaangażowania krąży po gazetach*. „Ha!art” 2006, nr 23.

86 J. Galant: *Nieobecna (nie)usprawiedliwiona. Oblicza literatury zaangażowanej lat dziewięćdziesiątych* [w:] *Literatura polska 1990-2000. T.2*. Pod red. T. Cieślaka i K. Pietrych, Kraków 2002, s. 76.

wszystkim brak aktualnej tradycji dla tego typu twórczości, ale też – jak zauważa Krzysztof Uniłowski – źle postrzegane ideologiczne konotacje hasła „zaangażowanie” w ustach mocno lewicujących „haartowców”⁸⁷ czy „kłopoty legitymizacyjne”⁸⁸. Te ostatnie oznaczają w ujęciu krytyka „brak idei podtrzymującej życie literackie” i towarzyszący temu rozpad inteligenckiej „wspólnoty czytelniczej”, która stanowiła oparcie dla rozumienia literatury jako „samowiedzy społecznej” czy jako zapisu „zbiorowej tożsamości”⁸⁹. Jeśli kwestie te umieścimy w modalnej ramie „lekcji ponowoczesności”, na co także zwraca uwagę Krzysztof Uniłowski, okaże się, że uzasadnienie idei zaangażowania literatury na gruncie współczesnej debaty krytycznej jest dość kłopotliwe. Konieczność przewartościowań w tym zakresie zauważyli także uczestnicy dyskusji redakcyjnej *Zaangażowani? i ponowocześni* opublikowanej na łamach „Dekady Literackiej”⁹⁰. Warto zwrócić uwagę, że tytuł dyskusji jest prawie dokładną kalką tytułu eseju Krzysztofa Uniłowskiego. Prawie, bowiem kategoria „zaangażowanych” (w literaturze i sztuce) opatrzona została znakiem zapytania. Spośród spostrzeżeń rozmówców najistotniejsze wydają mi się właśnie te, które pokazują niejednoznaczność zjawiska, jak głos Romana Lewandowskiego: „A może jest tak, że my nie doceniamy artystów, bo większość z nich już dawno zrozumiała, że dzisiaj zaangażowanie jest nie tyle kontestacją, co umiejętnością podjęcia strategii gry, jaką prowadzą z mediami, odbiorcą i sami ze sobą”⁹¹. Janek Sowa, alterglobalistyczny publicysta i główny ideolog „Ha!artu”, wyraził to dosadniej: „samo zaangażowanie to symulakrum”⁹², zaś Robert Ostaszewski dodał, że „zaangażowanie” jest także konwencją⁹³. Rozmówcy wyraźnie relatywizowali, ale w imię współbrzmienia haseł krytycznych z dzisiejszym stanem humanistyki, a więc – z bagażem ponowoczesności czy po prostu kierunkiem rozwoju form polskiej literatury i sztuki. Podsumowaniem tych rozważań warto ponownie uczynić spostrzeżenie Uniłowskiego⁹⁴, że postawę młodych autorów wyznaczał „bunt sparaliżowany przecuciem własnej klęski, rodzaj zaangażowania absurdałnego, bo powiązanego z

87 K. Uniłowski: *Zaangażowani i ponowocześni*. „Dekada Literacka” 2004, nr 1, s. 20.

88 Tamże, s. 13.

89 Tamże. A postulat literatury jako „społecznej samowiedzy” jest wciąż silnie obecny w krytyce, by przypomnieć choćby rozważania o realizmie w eseju Przemysław Czaplińskiego *Polska poróżniona* (tegoż: *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*. Kraków 2003).

90 *Zaangażowani? i ponowocześni. Rozmowa redakcyjna z udziałem Marka Kozickiego, Romana Lewandowskiego, Roberta Ostaszewskiego, Violetty Sajkiewicz, Janka Sowy i Magdaleny Ujmy*. „Dekada Literacka” 2005, nr 5.

91 Tamże, s. 53-54.

92 Tamże, s. 55.

93 Tamże.

94 Komentującego szkic *Złość nieprzedstawiona* D. Nowackiego („Gazeta Wyborcza” z dn. 20.10.2003).

podejrzeniem, iż rzeczywistość, w którą należy się zaangażować, jest w istocie niedostępna”, i że uznawana za modelowy przykład dzieła analizowanego nurtu powieść Mariusza Sieniewicza *Czwarte niebo* w gruncie rzeczy „udaje również literaturę zaangażowaną”⁹⁵.

Pozostaje wobec tego przywołana przez Lewandowskiego strategia gry, paradoksalnie może jedna z niewielu możliwych współcześnie postaw wobec postulatu „zbliżenia się do rzeczywistości”. Gra ta podszyta była w wypadku krytyki „haartowej” inspiracjami neopragmatycznymi, które pozwalały Stokfiszewskiemu, jako głównemu krytykowi środowiska, na ogromną swobodę w projektowaniu własnej wizji literatury polskiej, wizji wyrazistej i osobnej na tle innych projektów. W swoiście rozumianym pragmatyzmie, a w istocie zubożonej adaptacji tych koncepcji, znajdowały zaczepienie konkretne sformułowania i postulaty, chociażby takie, że literatura polska „wymaga dość gruntownych przeobrażeń kosztem poziomu ale za to jakiej takiej normalności”⁹⁶, czy że „estetyczna” lektura dzieła literackiego oraz „elitaryzm” oczekiwań na dobrą prozę są „jeszcze jedną pochodną inteligenckich kompleksów”⁹⁷, by przywołać tylko dwie reprezentatywne opinie Stokfiszewskiego. Być może podejście „pragmatyczne”, które w wypadku „haartowców” oznaczało przekonanie o możliwości wypromowania dowolnej kategorii krytycznoliterackiej bez precyzyjnego i teoretycznie uzasadnionego odniesienia do samych dzieł⁹⁸, jest elementem owej „gry w zaangażowanie”. Innymi słowy, gotowość prowadzenia gry umożliwia przyjęcie tylko takiej metodologii, która – w uproszczonym rozumieniu – sankcjonując rezygnację z konsensusu komunikacyjnego i podważając jakąkolwiek referencjalność, wspomaga istotę gry jako porządku od rzeczywistości zupełnie niezależnego.

Należałoby jednak zapytać, co wzmacnia intuicję, że funkcjonowanie „Korporacji” w kulturze odbywało się właśnie w formule gry, którą określić możemy jako „grę komunikacyjną”? Czy edycje prozy mniejszości seksualnych, publikacja mini-powieści krytycznie opisującej zachowanie Polaków w momencie śmierci Jana Pawła II (w rocznicę śmierci papieża) oraz reedycja dzieł uznanych w latach 80. za pornograficzne (*casus Rudolfa Mariana Pankowskiego*) nie dają się opisać w kategoriach – po prostu – prowokacji czy

95 K. Uniłowski: dz. cyt., s. 23.

96 I. Stokfiszewski: *Czwarta Władza Literatura*, s. 56. Pisownia w tekstach Stokfiszewskiego oryginalna.

97 I. Stokfiszewski: *Fikcje*, s. 7.

98 Najlepszym przykładem wprowadzany w roku 2007 w obieg krytyczny termin „minimalizm”, pod który redaktorzy pisma wpisali dzieła wcześniej rozpoznawane jako „zaangażowane” (lewicowo). Termin ów wprowadzany był na takich samych zasadach, co reklamowany towar – etykieta, dodajmy, że kolejna etykieta w krótkim odstępie czasu promowana przez „Ha!art” po „rocznikach siedemdziesiątych”, „avant-popie” czy „zaangażowaniu”, była oczywiście ważniejsza niż jakość samego „produktu”.

dobrego chwytu marketingowego? Na kategorię gry kieruje nas z jednej strony przybliżony powyżej kontekst ponowoczesności, wyczerpanie formuł twórczości zaangażowanej zauważone przez krytyków, ale z drugiej istotniejsze w tym rozpoznaniu wydają mi się konkretne gesty i teksty redaktorów, mieszczące się w złożonej strategii odnoszenia się do bieżących dyskusji społecznych czy obyczajowych. Oczywiście „prowokacja” również, tyle że w tym wypadku jest ona raczej elementem gry. W definicji tej ostatniej Jerzy Jarzębski wyodrębnia schemat, według którego „każdej czynności towarzyszy reakcja”⁹⁹, zaznacza też, że „rola »wypowiedzi« w owym języku nie polega jednak przede wszystkim na komunikowaniu jakichś treści, ale na prowokowaniu określonych r e a k c j i partnera w grze”¹⁰⁰. I rzeczywiście można odnieść wrażenie, że zakładana wymiana komunikatów między lewicową „Korporacją” a reprezentantami konserwatywnego dyskursu dominującego w tym wypadku służyć miała nie tyle konfrontacji ideowej, ile raczej podtrzymywaniu rytuału konfliktu. Jean Baudrillard w rozprawie *O uwodzeniu* szkicuje różnice między porządkami gry i rzeczywistości, opartymi kolejno na Regule i Prawie. Prawo jest referencyjne, odnosi się do sensu, w więc także do idei społeczno-politycznej. Reguła gry natomiast, przez swoją „wsobność”, immanentną niezależność od zasad panujących w rzeczywistości, podważa wszelki zewnętrzny sens, a więc także warunkujące egzystencję idee¹⁰¹. Porządek gry nie cechuje się naturalnością, jest całkowicie arbitralny, a przez to umożliwia upajanie się nim przez uczestników rozgrywki. Zauważmy przy tym, że „ideologiczne” nastawienie „haartowców” nie musi stać w sprzeczności w „aideową” grą, skoro fundament lewicowego zaangażowania opisywanego środowiska jest arbitralna w gruncie rzeczy decyzja wyboru określonego języka opisu rzeczywistości. Decyzja ta zyskuje „pragmatyczną” motywację – wydaje się, jakby „zaangażowanie” oznaczało tu przede wszystkim wejście w konflikty rozgrywające się w sferze dyskursywnej. Odnieśmy to do konkretnego: znamienne, że nacisk na lewicowość pojawiał się w „Ha!arcie” stopniowo, wraz z postępującą w Polsce po przełomie wieków konserwatyzacją dyskusji społecznych. Jeżeli jednak wszystko jest kwestią dyskursu i jego siły, jak zdawał się przekonywać Stokfiszewski, czy konwencji, jak zauważali krytycy, to pytanie o „ideowość” w rozumieniu referencyjnym jawi się jako bezzasadne.

Analogiczny brak referencjalnego odniesienia zauważyć można było w geście

⁹⁹ J. Jarzębski: *Gra w Gombrowicza*. Warszawa 1982, s. 29.

¹⁰⁰ Tamże, s. 31.

¹⁰¹ J. Baudrillard: *O uwodzeniu*. Przeł. J. Margański, Warszawa 2005, s. 130-131.

instrumentalizacji formuł promocyjnych „Korporacji”. Złożone z reklamowych klisz, gotowych wzorów mówienia o książce, w gruncie rzeczy komunikaty owe nie odsyłały prymarnie do samego tekstu, lecz do ogólniejszego pola konwencji reklamowych. Zwróćmy uwagę na hasło, pod którym w obieg medialny wprowadzono książkę Czerskiego *Ojciec odchodzi* – „Jeszcze jedna książka o polskim papieżu”¹⁰². Hasło prześmiewcze, a jednak bezkrytycznie powtarzano je w portalach księgarskich. Mini-powieść Czerskiego traktuje o wielu sprawach, lecz nie bezpośrednio o osobie Jana Pawła II, tymczasem to ostatnie zdawało się nieistotne dla redaktorów pisma – istotne było natomiast samo upowszechnienie prowokacyjnej formuły, książka stała się tylko pretekstem do udanej prowokacji (jej skuteczność mierzyć można było powszechnością powtórzenia kontrowersyjnego hasła). Metodyczność tego działania nasuwa na myśl zasady gry. Jak pisze Baudrillard: „Ustanawiany przez grę porządek, wszak konwencyonalny, jest niewspółmierny z porządkiem realnego świata: nie jest ani etyczny, ani psychologiczny”¹⁰³.

W podobny sposób – jako zaproszenie do gry komunikacyjnej – odczytać wypada teksty kierowane do konkretnego, bo środowiskowego odbiorcy (polonisty, krytyka literatury). Tak można traktować pewne stwierdzenia Igora Stokfiszewskiego, wygłaszane autorytarnie, nie uwzględniające złożoności zjawiska, do którego się odnoszą. Tak jakby ich autor celowo dokonywał uproszczeń, by zantagonizować potencjalną dyskusję krytyczną, a w ten sposób – uwydatnić własny projekt literatury. Czytamy chociażby – w tekście *Fikcje* – że „myślenie estetyczne jest związane ze starym przeświadczeniem fenomenologii o fikcyjnej spójności tekstu gdzie forma i treść (jak to fatalnie brzmi) stanowią jednię definiującą literaturę jako taką”¹⁰⁴, czy – kilka wersów poniżej – że „jeśli jesteśmy w stanie przypisać tekstom »cele realistyczne« niezależnie od stopnia ich organizacji formalnej nie widzę powodu dla którego ów stopień miałby stanowić wyznacznik czegokolwiek”¹⁰⁵. Fragmenty te motywują dwojaki odbiór. Jak się wydaje, można zaprotestować przeciwko dokonany przez Stokfiszewskiego uproszczeniom, ale nie sposób też przeoczyć faktu, że autor tekstu przede wszystkim próbuje wtłoczyć czytającego w pewną rolę. Jest to rola anachronicznego zwolennika fikcyjnych przekonań dotyczących prozy. Bo przecież – jeśli nie zgadzamy się z

102 P. Czerski: *Ojciec odchodzi*. Kraków 2006, 4 strona okładki. Zresztą, w warstwie parodystycznej książka uruchamia jeszcze jeden obszar nośnych skojarzeń, chodzi oczywiście o książkę *Matka odchodzi* Tadeusza Różewicza.

103 J. Baudrillard: dz. cyt., s. 131.

104 I. Stokfiszewski: *Fikcje*, s. 6.

105 Tamże.

tezami eseju *Fikcje*, to musimy należeć właśnie do obozu „konserwatystów”. Dla siebie autor przeznacza natomiast rolę dysponenta reguł, rewelatora nowych tendencji w polskiej prozie, wizjonera przyszłego stanu literatury¹⁰⁶. Koncepcja komunikacji literackiej, przedstawiona w tekstach Stokfiszewskiego, jest koherentna – nakreśliwszy granice podziału między „anachronicznym” a „nowatorskim”, krytyk zapewnia tym samym przypisanie każdego głosu z zewnątrz do którejś z ról. Wzmaga to trudność potencjalnej polemiki. Argumenty odwołujące się do rzeczowej analizy zjawisk literackich są chybione ze względu na bardzo proste rozumienie niereferencjalności przez Stokfiszewskiego, z kolei wejście w grę ustawia polemistę od razu na konkretnej, niezbyt korzystnej pozycji, umacniając jednocześnie „satysfakcję” rozdawcy reguł¹⁰⁷.

W opisie gry w eseju Baudrillarda, jak i w innych definicjach tego zjawiska¹⁰⁸, akcentowany jest element upojenia, całkowitego zaabsorbowania uczestników procesem wypełniania reguł, co łączy się z zawieszeniem „normalnego” czasu, zatarciem odniesienia do przeszłości i przyszłości względem momentu gry. Gdyby do zasady tej odnieść strategię Korporacji Ha!art – już w bardzo prostej analogii, zaledwie wspierającej wcześniejsze rozpoznania – okaże się, że i na tym poziomie dostrzec można elementy, które najbardziej nas w tym szkicu interesują. Krzysztof Uniłowski w *Zaangażowanych i ponowoczesnych* zwrócił uwagę, że „w krytyce i publicystyce młodoliterackiej (...) z rzadka mówi się o realizmie. Częściej i chętniej i potrzebie »literatury zaangażowanej«. Wybór pojęcia wydaje się zresztą szczególnie ciekawy, zważywszy jego niegdysiejsze ideologiczne nacechowanie”¹⁰⁹. Pominięcie „obciążeń” postulatu zaangażowania w publicystyce „haartowców” jest symptomatyczne. Dodajmy zresztą, że podobny proces miał miejsce nie tylko w krytyce uprawianej przez redaktorów krakowskiego pisma, ale w ogóle w tekstach dotyczących literatury najmłodszej. Brak odniesienia, a więc w praktyce – brak zainteresowania możliwymi antecedencjami i konotacjami, ułatwia „upojenie” się własnym projektem i zamknięcie w jego ramach, nawet jeśli zapomnienie w strategii krytycznej miało być jedynie chwilowe, a promowana formuła – wkrótce porzucona na rzecz innej (taki był *casus* terminu „avant-pop”, który nie doczekał się obszerniejszej i pogłębionej refleksji na

106 Postawa ta szczególnie widoczna jest w eseju Stokfiszewskiego *Czwarta Władza Literatura* (dz.cyt.), który wywołał polemiki w postaci tekstów Radosława Wiśniewskiego (*Róbmy swoje albo będzie łomot 2 i ½*, „Ha!art” 2003, nr 1 [14]) i Roberta Ostaszewskiego (*Uwierzcie w literaturę!*, dz.cyt.).

107 Oczywiście „satysfakcję” traktuję tu jako figurę interpretacyjną, nie zaś – opis psychologiczny.

108 M.in. J. Huizinga. Zob. J. Jarzębski: dz. cyt., s. 27.

109 K. Uniłowski: dz. cyt., s. 2.

łamach „Ha!artu”). Jako realizację Baudrillardowskiej figury „oczarowania” grą czy fascynację zasadami tejże postrzegam także momenty aktywizacji środowiska. Jeden z nich, zainicjowany sukcesem nakładowym (a więc najpewniej i finansowym) *Lubiewa*, trwał bodajże przez pierwsze dwa lata po wydaniu powieści Michała Witkowskiego – w tym okresie Korporacja wydała około dwudziestu tomów prozy, które wpisywały się mniej lub bardziej w lewicowy i transgresyjny projekt kultury, pogłębiały wytyczony szlak. Gdyby nadal spoglądać na działania Korporacji z punktu widzenia „namiętności gry”, jako szczególne momenty fascynacji grą można wskazać te, w których udało się „haartowcom” znaleźć odpowiedni kanał komunikacyjny czy odpowiedni czas publikacji, gwarantujące i sukces medialny, i naruszenie skostniałych dyskusji społecznych. Takim momentem dla książki Czerskiego była rocznica śmierci Jana Pawła II, co wydawnictwo wykorzystało, podobnie dobrana okazała się publikacja *Pątników z Macierzyzny* Mariana Pankowskiego na początku 2007 roku. Drugie wydanie powieści, zawierającej w sobie silną krytykę polskiego, ludowego katolicyzmu, zbiegło się z kontrowersyjnym, niedoszłym warszawskim ingresem ks. Stanisława Wielgusa, posądzonego o współpracę ze służbami bezpieczeństwa. „Namiętność gry”, mająca miejsce, jakby powiedział Baudrillard, poza odniesieniem do rzeczywistości, w sferze czysto arbitralnej, tłumaczy też absurdalność formuł krytycznych wymierzonych w dyskurs dominujący – ważny jest bowiem wpisany w zasady „gry w zaangażowanie” gest, nie zaś jego faktyczna wartość poznawcza¹¹⁰. Proces ten przypomina zauważoną przez Pierre'a Bourdieu zasadę, wedle której pole literackie wytwarza iluzyjnie prawomocność zjawiska, o które dopiero toczy się spór: „Powszechną właściwością pól jest to, że rywalizacja o stawkę toczoną w nich gry przesłania milczącą zgodę co do zasad samej gry. Walka o monopol na prawomocność przyczynia się do wzmocnienia prawomocności, w imię której jest prowadzona”¹¹¹. W istocie, Korporacji udało się uprawomocnić swój projekt kulturowy mocą samego prowadzenia dyskusji wokół niego, niezależnie od ostatecznych konstatacji (takich jak odmowa prawomocności padająca ze strony innych krytyków, środowisk¹¹²).

110 Zdarza się, że redaktorzy „Ha!artu” manifestacyjnie nie odpowiadają na polemiki (tak było w 2002 roku po wydaniu antologii *Tekstylii. O „rocznikach siedemdziesiątych”*), co tylko wzmacnia samozwrotność gry oraz każe zapytywać, czy faktycznie chodzi w gestach „haartowców” o rzeczową dyskusję nad kulturą, czy też – o... grę w animowanie kultury?

111 P. Bourdieu: *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Kraków 2007, s. 260.

112 Zob. np. dyskusję krytyków (m. in. Marty Cuber, Anny Kałuży, Agnieszki Nęckiej i Dariusza Nowackiego) wokół wprowadzanego przez Korporację do polskiej krytyki literackiej pojęcia „minimalizm”: *Falstart? (zapis panelu dyskusyjnego)*, „artPAPIER” 2006, nr 23 (71), zwłaszcza

Tak rozgrywana strategia wydawnicza i krytycznoliteracka Korporacji stawiała przed krytykami i odbiorcami spore wyzwanie komunikacyjne, była też symptomatyczna dla przemian komunikacji literackiej u progu nowego wieku – określić te przemiany możemy chyba jako szukanie możliwości przekroczenia paradygmatu ponowoczesnego/późnonowoczesnego. Oczywiście w analizowanym zjawisku nie mamy do czynienia z grą w ścisłym sensie, wydaje mi się jednak, że sposób, w jaki redaktorzy „Ha!artu” starali się funkcjonować w kulturze, nosi w sobie wiele cech tego zjawiska. I być może to właśnie owe „znamiona gry” odpowiadały za nieporozumienia, polemiki, wreszcie – za trudność prowadzenia dyskusji krytycznej na ten temat. Jak się wydaje, ślepą uliczką tej koncepcji stała się wpisana w nią relatywizacja własnych działań, oparta na znanym paradoksie stwierdzenia „wszystko jest względne” (w tym wypadku: „wszystko jest grą”). Przykładowo: jeśli możliwe jest jedynie „cudzysłowowe zaangażowanie”, a dyskusje na ten temat mają być *de facto* tylko grą językową, elementem zmagania o wpływy w przestrzeni dyskursywnej, to dlaczego mamy za Stokfiszewskim uznać, że jedyną istotą literatury jest jej – traktowana w poważnym duchu – krytyczność¹¹³? Jak się wydaje, próbą wymknięcia się takiemu impasowi stał się w krytyce, ale także w szerzej zakrojonych działaniach Korporacji Ha!art, alians ze środowiskiem warszawskiej „Krytyki Politycznej”, który określić możemy, posiłkując się tytułem książki Stokfiszewskiego, jako „zwrot polityczny”. Oczywiście, także okres działalności grupy, który przypadł na rok 2005 i okres tuż po tej dacie (trudno wyznaczyć ściśle ramy w tak niewielkich granicach czasowych), charakteryzował się nastawieniem politycznym, ale nacechowane było ono większą dezynwolturą, bliższą strategii artystycznej (manifest, prowokacja, gest). Przejście Igora Stokfiszewskiego i Piotra Mareckiego do redakcji „Krytyki Politycznej”, które zmieniło także charakter samej Korporacji Ha!art (stanowisko Mareckiego przejęła wówczas Martyna Sztaba) i wydawanego przez nią pisma, było przyłączeniem się do środowiska podejmującego konkretne działania polityczne, przejawiającego bardzo określone aspiracje i mającego czytelny, lewicowy program społeczny, a przy tym – tylko marginalnie zajmującego się promocją pojedynczych dzieł literackich.

Znamienne jednak, że w publicystyce „Krytyki Politycznej” widoczny był w

zdecydowany głos Krzysztofa Uniłowskiego podsumowujący dyskusję.
113 I. Stokfiszewski: *Masło górą!!* <http://www.krytykapolityczna.pl/Recenzje/Maslo-gora/menu-id-76.html> (co prawda autor pisze, że pogląd ten jest podstawą projektu pisarskiego Doroty Masłowskiej, ale wyczuwalna jest tu wyraźna aprobatą publicysty „Krytyki Politycznej”).

omawianym okresie (lata 2008-2010) powrót do takich kategorii, jak prawda, wiara czy ortodoksja (także – co ciekawe – chrześcijańska), na łamach periodyku znaleźć można było eseje mieszczące się w kręgu myśli postsekularnej. To zbliżenie profilu zdecydowanie lewicowego środowiska „Krytyki Politycznej” do szeroko rozumianej teologii czy po prostu refleksja nad pojęciami wygnanymi ze słownika myśli ponowoczesnej odcisnęło swój ślad także na krytyce literackiej Stokfiszewskiego. Bez wchodzenia w szczegóły – znamieny z punktu widzenia tej zmiany jest wstęp do wspomnianego już *Zwrotu politycznego*. Autor *Fikcji* świadomie wybiera język, w którym ton rewolucyjny, charakterystyczny dla światopoglądu lewicy, miesza się z dyskursem typowym dla świadectwa religijnego i spowiedzi wyznawcy: „Mam jasne przeświadczenie, że uczestniczyłem, uczestniczę i będę uczestniczył w kulturowej krucjacie, która od niemal dekady rozpiera zastale formy (...) Tak, wierzę w »bajkę«, w »moment bajkowy« (jak pisze Alain Badiou, mój ulubiony filozof), w wydarzenie, które na prywatny użytek nazywam (...) »zwrotem politycznym«¹¹⁴. Poza otoczką dyskursywną (wstęp do książki pełen jest słów wyrażających zachwyt, szaleństwo, wiarę, radość, afirmację i bunt), warto w książce Stokfiszewskiego zwrócić uwagę na bardzo intrygującą kwestię ugruntowania światopoglądu „zwrotu politycznego”. Otóż, wydaje się, jakby krytyk chciał wyminąć paradoks relatywnej gry za pomocą *quasi*-religijnego „skoku”, „cięcia”, „zerwania”. Píše w ostatnich zdaniach otwierającego książkę eseju: „»Zwrot polityczny« jest cięciem. Na napiętej tkance kultury, spójnej w swojej liberalno-konserwatywnej anatomii, pojawiła się rysa. Z niej sączy się to coś. Bliskie społecznej gorączce, oddające się we władanie przyszłości, niepodzielne i nieodzowne, piękne i prawdziwe. Nie ma zaklęcia, które by cofnęło czas. Jestem cierpliwy. Wierzę w tę chwilę szaleństwa i jej pozostaję służny. Po prostu chodzę i opowiadam o tym szczęściu, które spotkało nas wszystkich, politycznych”¹¹⁵. Ów „skok w polityczne szaleństwo”, nie będący już grą dyskursywną, jawi się w ujęciu krytyka po prostu jako jedność czynu i słowa, działania i sensu, który to działanie warunkuje, niemalże religijnym początkiem „czegoś nowego” (w końcu mamy do czynienia z „cięciem”, które przerywa krąg „tego samego” w refleksji krytycznoliterackiej lat 90. i pierwszych), pochodzącym – trzeba by dodać w zgodzie z logiką wyводу autora – z objawienia. W tym sensie nie wymaga uzasadnienia ani tym bardziej – logicznego przekroczenia wcześniejszego, symulacyjnego etapu. Innymi słowy – wiara w „zwrot polityczny”, którą deklaruje Stokfiszewski, byłaby już czymś

114 Tenże: *Zwrot polityczny*. Warszawa 2009, s. 6.

115 Tamże, s. 10-11.

znacząco odmiennym od „gry w zaangażowanie”, zamykałaby tamten etap bez potrzeby patrzenia w przeszłość i racjonalnego uzasadnienia zmiany.

Być może gest ów i jakość przezeń wprowadzana okażą się w perspektywie znamienne dla szerszego ruchu wychodzenia literatury polskiej z tego układu estetyczno-metodologicznego, który ukształtował się w latach 90. Z drugiej strony, może potraktować go należy jako kolejny – przemyślany – sposób uchylania się od polemik, zręczne odebranie potencjalnym oponentom narzędzi dyskusji, swoisty szach-mat? W końcu nie sposób dyskutować z tymi przekonaniem, które ugruntowane są w doświadczeniu wiary, a przynajmniej – jak głosi ludowa mądrość – w przeciwieństwie do poglądów głoszonych w formule gry polemizować z nimi nie wypada... Tak czy inaczej wolę lewicowej krytyki, do której doszło w esejach Stokfiżewskiego, warto zapamiętać jako moment istotnej zmiany w polu współczesnej świadomości literackiej.

V. PRZEOCZONE POWINOWACTWA, PARADOKSY RECEPCJI

Proponuję na początek lekturę dwóch fragmentów prozatorskich:

Drzewo świata, jak wszystkie drzewa, z początkiem sezonu wegetacji wypuszcza delikatne złotawe listki, które z czasem nabierają ciemnozielonej barwy i srebrnego połysku. Potem są żółte i czerwone, jakby płonęły żywym ogniem, a kiedy już spłoną, brązowieją i spadają na ziemię poszarpane i dziurawe, podobne do spopielałych papierów, do przerdzewiałych na

wylot blaszanek. Od pierwszych chwil, kiedy zieleń jest najświeższa i najwięcej ptaków śpiewa wśród gałęzi, w głąb ziemi rośnie wilgotne i ciemne przeciwdrzewo, toczone przez robaki. Podziemny konar jest przedłużeniem konara nadziemnego, każda gałąź połączona jest niewidocznym akweduktem z przeciwgałęzią, przywaloną tonami ziemi.

Przy Gościńcu (...) rosną lipy. Tak samo wyglądały na początku, tak samo będą wyglądać na końcu. Mają grube pnie i korzenie, które sięgają głęboko w ziemię, gdzie spotykają się podstawy wszystkiego, co żyje. (...) W czterokrotnych przemianach pór roku drzewo nie wie, że istnieje czas i że te pory następują po sobie. Dla drzewa wszystkie cztery jakości istnieją razem. Częścią lata jest zima, częścią wiosny – jesień. Częścią gorąca jest zimno, częścią rodzenia się jest śmierć. Ogień jest częścią wody, a ziemia jest częścią powietrza. Drzewom ludzie wydają się wieczni – od zawsze przechodzą przez cień lip na Gościńcu, ani zastygli, ani ruchomi. Dla drzew ludzie istnieją wiecznie, ale znaczy to tyle samo, jakby nigdy nie istnieli.

Zanim przypis ujawni autorstwo cytatów, spróbujemy rozpoznać właściwości stylistyczne przytoczonych zdań, jak się wydaje – analogiczne w obu fragmentach. Analogiczne i rozpoznawalne, bowiem styl i sposób korzystania z motywów mieszczą się w tym wypadku w polu „już oswojonego” – kodów łatwych do deszyfracji, budujących silne porozumienie z czytelnikiem. Kolejno zauważamy: proces symbolizacji drzewa („drzewo świata”), jego podziemnego odpowiednika (mineralne podziemie ma bodaj Schulzowską proveniencję), a zatem „drugiej strony” rzeczywistości („gdzie spotykają się podstawy wszystkiego, co żyje”), w nieoczywisty sposób połączonej z tym, co naoczne. Dalej: charakterystyczny styl, pozornie faktograficznie odtwarzający elementarną strukturę świata, w istocie operujący frazą uruchamiającą symboliczny potencjał zdań, styl wykorzystujący pojęcia o dużym stopniu ogólności (np. słownictwo dotyczące żywiołów, kolorów, czasowości). Wreszcie wyróżnić trzeba przywołaną dwukrotnie koncepcję czasu kolistego, opartego na cyklu natury, w którym w każde zjawisko wpisane jest już jego „przeciwwzjawisko” („Częścią lata jest zima”).

Czas najwyższy, by wyjawić, z jakich dzieł pochodzą wyżej przytoczone fragmenty. Otóż, wbrew pozorom, nie mamy tu do czynienia z cytataми pochodzącymi spod pióra tego samego twórcy. Co interesujące jednak, rzut oka na recepcję krytycznoliteracką przekonuje, że nie tylko książki, z których zaczerpnięte zostały omawiane fragmenty, ale też szersza koncepcja artystyczna w nich zaktualizowana były w obu przypadkach **oceniane**

zdecydowanie odmiennie. Otóż cytat pierwszy otwiera *Sny i kamienie* Magdaleny Tulli¹¹⁶, drugi zaś – znajduje się w *Prawieku i innych czasach* Olgi Tokarczuk¹¹⁷. Różnice w ocenie obu dzieł, jak i twórczości autorek w ogóle (choć przy uważniejszej lekturze szeregu recenzji oceny te wydają się już bardziej zniuansowane), są o tyle zastanawiające, że między założeniami estetycznymi prozy Tulli i dzieła Tokarczuk istnieją głębokie paralele, nie wyczerpujące się bynajmniej na podobieństwie przywołanych cytatów. niesprawiedliwe byłoby zresztą stwierdzenie, że krytycy w ogóle nie dostrzegli tych związków, przeciwnie – ujawniano je w recenzjach i szkicach, jednak nie stały się one, o dziwo, znaczącymi wskazówkami orientującymi kolejne interpretacje twórczości pisarek.

Poniżej chciałbym przybliżyć paradoksy recepcji prozy Olgi Tokarczuk i Magdaleny Tulli, wychodząc od pytania: co sprawia, że zbliżone projekty estetyczne były w tekstach krytycznoliterackich oceniane odmiennie? Czy znaczący margines różnicy (zakładam bowiem, że projekty są „zbliżone”, nie zaś „tożsame”), a więc to, co wpływało na oceny w recenzjach i tworzenie krytycznoliterackich etykiet (takich jak „proza wybitna”, „proza środka”), wyczytać można z samych tekstów prozatorskich, czy też należy go szukać przede wszystkim w sposobach odbioru bądź rytuałach życia literackiego? Nie ukrywam, że pytanie to wydaje mi się fundamentalne z tej przyczyny, że omawiany przypadek krytyczny problematyzuje kwestię odbioru w ogóle, odniesiony zaś do sytuacji literackiej lat 90. i pierwszych, odsyła do interesującego mnie w tej dysertacji wątku zmiany paradygmatu (z modernistycznego na postmodernistyczny) oraz do zjawiska tekstualizmu, jego roli w społecznych sposobach czytania. Jak sądzę, są to jedne z najważniejszych problemów, przed którymi stawiała czytelników proza najnowsza w ostatnich dekadach.

Punktem wyjścia do rozważań nad tymi zagadnieniami chciałbym uczynić przegląd wybranych uwag krytycznych dotyczących niektórych książek Olgi Tokarczuk i Magdaleny Tulli (część 1). Następnie będziemy przyglądać się szczegółowo samym tekstom literackim, z nimi konfrontować zasadność spostrzeżeń krytyków, weryfikować w dokładniejszej analizie stawiane tu hipotezy (część 2). Finalnie kluczowym zagadnieniem znów stanie się odbiór, będzie to próba końcowej odpowiedzi na pytanie, o czym zaświadczać omówione przypadki,

116 M. Tulli: *Sny i kamienie*. Warszawa 1999 (wyd. V, zmienione), s. 5. Cytaty z tekstów autorki oznaczam bezpośrednio w tekście, stosując skróty: *Skaza*. Warszawa 2006 (S); *Sny i kamienie* (Sik); *Tryby*. Warszawa 2003 (T); *W czerwieni*. Warszawa 1999 (wyd. II zmienione) (WCz).

117 O. Tokarczuk: *Prawiek i inne czasy*. Warszawa 1997, s. 204-205. Cytaty z tekstów autorki oznaczam bezpośrednio w tekście, stosując skróty: *Podróż ludzi księgi*. Warszawa 1997 (wyd. II poprawione) (PLK); *Prawiek* (P); *Bieguni* (B). Kraków 2007.

kontrowersje, rozbieżności i niuanse lektury (część 3).

1. Niuanse recepcji

Znamienne, że czytelniczy sukces, który stał się udziałem *Prawieku i innych czasów* około roku 1996 (roku wydania książki), wprowadził krytyków w niemałą konfuzję. Charakterystyczny jest tu przykład omówienia Michała Hanczakowskiego, który na łamach „Arcanów” problematyzował rozbieżność między wyborem jurorów Nagrody Literackiej NIKE w roku 1997 (przypomnijmy, nagroda przypadła w udziale Wiesławowi Myśliwskiemu za powieść *Widnokrąg*), a typem plebiscytu czytelników „Gazety Wyborczej”, w którym jako najciekawszą pozycję wskazano właśnie powieść Olgi Tokarczuk¹¹⁸. Hanczakowski we wstępie do recenzji daje wyraz zdziwieniu, że w ramach jednego w gruncie rzeczy konkursu mogą istnieć dwa tak odmienne werdykty, co wynika być może z tradycjonalistycznego przywiązania krytyka do hierarchicznego modelu życia literackiego (recenzja ukazała się wszak na łamach periodyku konserwatystów). W swoim omówieniu, w gruncie rzeczy przychylnym książce Tokarczuk, Hanczakowski nie nadaje jeszcze istotnego znaczenia rynkowej sytuacji literatury, z dzisiejszej bowiem perspektywy, po książkach analizujących sytuację różnych obiegów literackich w czasie krzepnięcia polskiego kapitalizmu, istnienie nieprzystających do siebie hierarchii wydaje się zakładaną przez część krytyki literackiej normalnością¹¹⁹. W istocie niepewność krytyków w ocenie dzieła Olgi Tokarczuk musiała być w połowie ubiegłej dekady znamionnym zjawiskiem, skoro poświęcano mu tak wyraziste i do tego stopnia wyrażające „niepokój” teksty, jak szkice i recenzje Dariusza Nowackiego, który bez taryfy ulgowej kpił z projektu artystycznego i nadobecności medialnej autorki *Podróży ludzi księgi*¹²⁰. Rzecz przy tym znamienna, że rynkowa popularność książek Tokarczuk, śladem której – zdaniem Krzysztofa Uniłowskiego – nadeszła zmiana

118 M. Hanczakowski: *Wiecie choć, gdzie Prawiek leży?* „Arcana” 1998, nr 21 (3), s. 217.

119 Przede wszystkim wymienić należy książkę P. Czaplińskiego: *Powrót centrali? Literatura wobec nowej rzeczywistości*. Kraków 2007. Choć Czapliński analizuje patologie zjawiska zwanego „powrotem centrali”, nie neguje chyba całości współczesnego układu komunikacyjnego, co odczytać można jako zgodę na rynkową „normalność”, demokratyczną wieloobiegowość.

120 Zob. D. Nowacki: *W stanie podejrzeń, wyznania czytelnika ułomnego*. „Nowy Nurt” 1995, nr 13, s. 9 (przedruk w: tegoż: *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90*. Kraków 1999), a także inne fragmenty książki krytyka (s. 172-185).

wartościowania w tekstach krytyków wywodzących się z przestrzeni akademickiej¹²¹, nie może zostać uznana za oczywisty mechanizm polskiego życia literackiego w drugiej połowie lat 90. Innymi słowy: z faktu medialnej popularności prozy i jej wysokiej pozycji na listach bestsellerów nie wynika jeszcze, iżby musiała ona zostać w sposób konieczny doceniona przez profesjonalnych krytyków. Uniłowski zauważa bowiem: „Po pierwsze, utwór [*Prawiek* – przyp. W.R.] nie podbił czytelników natychmiast. (...) Po drugie, można wskazać pisarzy, którzy osiągnęli jeszcze większy sukces komercyjny przy obojętności (Andrzej Sapkowski) lub nawet wyraźnej niechęci (Katarzyna Grochola) krytyki”¹²².

Zatem za finalnym dopuszczeniem książek Tokarczuk do kręgu literatury wysokoartystycznej stać musiały także czynniki inne, niż tylko dyktat masowego gustu. W cytowanym wyżej tekście *Proza środka, czyli stereotyp literatury nowoczesnej*¹²³, eseju ważnym dla myślenia o najnowszej prozie w kategoriach obiegu literackich, Uniłowski sugeruje, że za docenieniem dzieł autorki *Biegunów* stało „wytworzenie” w świadomości krytycznej pola tzw. „prozy środka”. Dzięki uzgodnieniu kryteriów pozwalających znaleźć właściwy punkt odniesienia i adekwatne kryteria oceny dla tekstów typu *Prawiek* – pozornie ambitnych formalnie i podejmujących istotną tematykę, w gruncie rzeczy zaś honorujących przyzwyczajenia czytelnika – przedawnił się dylemat towarzyszący krytykom w czasie, kiedy wyobrażeniom o udanym dziele urągała popularność społeczna książek „uchodzących” za „poważne, rzetelne powieści, które mają wszystko to, co w porządnej powieści powinno się znaleźć”¹²⁴. Zauważmy, w 1994 roku Tomasz Majeran, pisząc o debiutanckiej powieści Tokarczuk *Podróż ludzi księgi* (1993), musiał asekurować się stwierdzeniem: „Właściwym wzorcem jest tutaj, jak myślę, literatura popularna i muszę powiedzieć, że już dawno nie zdarzyło mi się czytać tak dobrej powieści w tym gatunku”¹²⁵. Podobne uwagi formułowano także pod adresem kolejnych tytułów: *E.E.* (1995) i *Prawieku*. Tymczasem po roku 1998 omówieniom Tokarczuk – dalej referuję tu diagnozę Uniłowskiego – takie zastrzeżenia już nie towarzyszyły czy przynajmniej towarzyszyły rzadziej (odżyły znów w

121 K. Uniłowski: *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu*. Katowice 2006, s. 169-170.

122 Tamże, s. 171-172.

123 Zob.: tamże.

124 S. Bugajska: *Opis i zmyślenie*. „Wiadomości Kulturalne” 1997, nr 6 (142), s. 20. Jest to przykład recenzji traktującej „mądrościową” stronę prozy Tokarczuk w pełni aprobatywnie.

125 T. Majeran: *Umysł nierozpoznany*. „Czas Kultury” 1994, nr 1 (49), s. 61. Podobnie pisał Nowacki: „Wałbrzyska pisarka jest klasą dla samej siebie, jest świetna w tym, co robi. Idzie o to, by prawidłowo rozpoznać właśnie to, co robi, jaka to bajka i dlaczego powinniśmy się upierać przy tym, że to inna bajka”. Zob. D. Nowacki: *Zawód: czytelnik...*, s. 173.

momencie publikacji powieści *Anna In w grobowcach świata* w roku 2006¹²⁶). Bo o ile dla Nowackiego powieść *Dom dzienny, dom nocny* (wydana właśnie w 1998 roku) była to „pierwsza rzecz dobra bądź wreszcie dobra”¹²⁷, to dla Tomasza Burka – by przywołać choć jeden kontrprzykład – książka ta „to muchomor udający prawdziwka”, tekst nadal mieszczący się w obszarze New Age’owego kiczu¹²⁸. Tyle że w ujęciu Nowackiego autorka wraz z *Domem dziennym...* umknęła formule prozy środka, zmianę nastawienia krytyka wywołać miała więc wyższa jakość literackiego rzemiosła – być może druga przyczyna krytycznoliterackiego awansu autorki¹²⁹.

Przybliżam złożone oceny dorobku Tokarczuk – oczywiście bardzo pobieżnie, nie chcąc powtarzać tego, co dokładnie zostało opisane w rozprawie Uniłowskiego o „prozie środka” – bo też kusi mnie zestawienie ich z historią odbioru prozy Magdaleny Tulli. O ile bowiem debiut Tokarczuk – *Podróż ludzi księgi*, obok zainteresowania niektórych, spotkał się z silnym oporem innych badaczy¹³⁰, to wejściu drugiej pisarki w obieg literacki towarzyszyła pełna aprobatą środowiska profesjonalnych odbiorców literatury. O debiutanckich *Snach i kamieniach* (1995), ni to eseju, ni prozie poetyckiej o budowie i rozpadzie Miasta (którego wzorem jest powojenna Warszawa), pisano entuzjastycznie. Zdaniem recenzenta „Opcji”, który nadał swojemu omówieniu książki Tulli tytuł *Objawienie*, kariera autorki zasługuje na miano „spektakularnej”, a to dzięki kilkunastu, zwykle wyraźnie przychylnym recenzjom, Nagrodzie Fundacji im. Kościelskich¹³¹ i dwóm wydaniom tytułu w ciągu jednego roku¹³². Arkadiusz Morawiec akcentował oryginalność projektu pisarskiego Tulli, brak jego antecedenji w polskiej prozie¹³³, podobnym spostrzeżeniem dzielił się również Dariusz Nowacki, podkreślający ponadto urodę stylu *Snów i kamieni*¹³⁴, za „wynalazczość” książkę

126 Zob. M. Miecznicka: *Intelektualna papka*. „Dziennik” 2006, nr z dn. 16-17.09, s. 33.

127 Tamże, s. 180.

128 T. Burek: *Dziennik kwarantanny*. Kraków 2001, s. 170-171. Znamienne, że Burek rozdział poświęcony powieści Tokarczuk opatruje tytułem *Duch odkurzacza*, który zawiera w sobie zdecydowaną krytykę ponowoczesnego ideowego synkretyzmu charakteryzującego *Domy...*

129 Finałem owego „awansu” byłoby oczywiście uhonorowanie Olgi Tokarczuk Nagrodą Literacką NIKE za rok 2007 (za powieść *Bieguni*) jesienią 2008 roku, i to nie – jak wcześniej – „nagrodą czytelników”, ale właściwym wyróżnieniem.

130 Krytyka wymierzona była, na co warto zwrócić uwagę, nie tylko w sam tekst, ale też – w notkę na ostatniej stronie okładki czy zamieszczone tam zdjęcie autorki. Oba elementy edytorskiej strony powieści interpretowane były jako pretensjonalne, naiwne, kiczowate. Zob. M. Bieńkowska: *Hoffmann – Schulz – Tokarczuk – estetyczne powinowactwa*. „Kresy” 2000, nr 1 (41), s. 244; T. Majeran: *dz. cyt.*, s. 61; J. Szaket [K.C. Kęder]: *Księga pamiątkowa*. „FA-art” 1995, nr 2 (20), s. 52.

131 *Sny i kamienie* otrzymały ponadto Nagrodę Fundacji Kultury, o czym informuje okładka wydania V.

132 Ł. Tomczyk: *Objawienie*. „Opcje” 1996, nr 2, s. 113.

133 A. Morawiec: *Miasto jest snem*. „Faza” 1996, nr 11/12, s. 197.

134 D. Nowacki: *Zawód: czytelnik...*, s. 62-65.

pochwalił także Adam Wiedemann¹³⁵, z pewnością ważną rolę w przyjęciu książki odegrała także pozytywna recenzja Marka Zaleskiego¹³⁶. Co interesujące, owo spektakularne przyjęcie stało się stałym punktem odniesienia dla chronologicznie późniejszych interpretacji kolejnych książek autorki. W roku 2006, w recenzji poświęconej *Skazie*, ostatniej póki co wydanej powieści Tulli, pisał Łukasz Badula: „Krzywd wyrządzonych Magdalenie Tulli bombastycznym przyjęciem jej debiutu, nie wyrówna najbardziej wyważona opinia interpretacyjna”¹³⁷; recenzent „FA-artu” podkreślił przy tym problematyczne przywiązanie autorki do koncepcji estetycznej wypracowanej już w debiucie. W istocie, entuzjastyczne przyjęcie *Snów i kamieni* bardzo mocno zaciążyło na odbiorze kolejnych powieści – *W czerwieni* (1998), *Trybów* (2003), wspomnianej *Skazy*. Wydaje się bowiem, że niezależnie od zróżnicowania ocen kolejnych tekstów, **nie poddawano jednak w wątpliwość przynależności prozy Tulli do kręgu literatury wysokoartystycznej**, co – jak wskazałem powyżej – stało się chyba nieprzemijającym udziałem Olgi Tokarczuk¹³⁸.

Docieramy w ten sposób do chyba najbardziej intrygującego aspektu odbioru prozy Tulli. Otóż powszechny, jak należy mniemać, zachwyt debiutem nie powtórzył się jednak w lekturach drugiej powieści autorki, czyli *W czerwieni*. Bo o ile w przypadku *Snów i kamieni* podkreślano, że „Proza Magdaleny Tulli (...) jest tak gęsta od znaczeń, pęczniejących z każdym akapitem sensów, że w efekcie skazuje interpretatora na połowiczność (...) lektury”¹³⁹, to kolejną pozycję sytuowano już na biegunie pierwotnej koncepcji estetycznej Tulli. Krytycy przyznawali, że brak wzorców dla *Snów i kamieni* kontrastuje zdecydowanie z manifestacyjnie pastiszowym charakterem następczyni¹⁴⁰. Agnieszka Czachowska pytała: „Wykładnia alegorii i symboli jest niekiedy tak jasna, że aż natrętna. Wada to czy zaleta

135 A. Wiedemann: *Uwaga: poemat!* „NaGłos” 1995, nr 21, s. 202-204.

136 M. Zaleski: *Kometa Magdaleny Tulli* [w:] M. Tulli: *Sny i kamienie*. Warszawa 1996, s. 92-94.

137 Ł. Badula: *Pęta światozmyślenia*. „FA-art” 2006, nr 1-2 (63-64), s. 38.

138 Na potwierdzenie odnotować warto pełną dwuznaczność recenzję Dariusza Nowackiego z wydanych sześć lat pod *Domu dziennym... Ostatnich historii* (2004). Zachwycając się dziełem („Ależ to koronkowa robota!”), krytyk przyznaje jednocześnie, że książka „sporo traci na lekturze wielokrotnej” (co oznacza, że łatwo zdemaskować efekty narracji tanatologicznej z tej powieści). Najistotniejsze zastrzeżenie dotyczy jednak pozycji interpretatora, który nie może posłużyć się narzędziami wykorzystywanymi zwykle podczas lektury prozy... wysokoartystycznej (?): „trudno się pisać o książkach Olgi Tokarczuk, ponieważ pisać się o nich za łatwo. (...) pozorny komentarz podpada pod imitację procedury hermeneutycznej, staje się jakimś pokracznym udawaniem, grą pozorów, nieautentycznością”. Zob. D. Nowacki: *Witaj, smutku*. „FA-art” 2004, nr 2 (56), s. 55-56.

139 Ł. Tomczyk: *dz.cyt.*, s. 113.

140 Zob. m.in. D. Nowacki: *Zawód: czytelnik...*, s. 58; J. Orska: *Grubymi nićmi szyte...* „Arkusz” 1999, nr 3 (88), s. 7.

omawianej książki?”¹⁴¹. W istocie pokoleniowa opowieść o Ściegach – wielonarodowym mieście przypominającym kresowe ośrodki z prozy nostalgicznej, leżącym jednak, jak informuje narracja, w bardzo „literackim” zaborze szwedzkim (WCz, s. 6) – posługuje się dobrze rozpoznawalnymi narzędziami demistyfikacji tekstowego charakteru świata przedstawionego. Przy czym gra w umowną rzeczywistość i „biblioteczny” charakter wszystkich nawiązań nie wydały się krytykom dobrze sfunkcjonalizowane, przeciwnie. Podkreślano, że *W czerwieni* to proza dekoracyjnie bardzo udana, lecz poza tym – pusta¹⁴², operująca zbyt czytelnymi schematami prozy nostalgicznej, prozy realizmu magicznego, ale także zbyt typową topiką autotematyczną. Spośród szeregu opinii i interpretacji chciałbym jednak wyróżnić dwie, a to dlatego, że pokazują korelację między pisarstwem Tulli i prozą Tokarczuk. Joanna Orska, zarzucając *W czerwieni* „papierowość”, stwierdziła także, że powieść zbyt mocno przypomina *Prawiek*. Natomiast Krzysztof Uniłowski, rekonstruując projekt estetyczny, który legł u podstaw powieści Tulli, sugerował, że płynna w niej jest granica między pastiszem a... kiczem.

Zatrzymajmy się na tym spotkaniu dzieł obu autorek. W istocie podobieństwo strukturalne między *Prawkiem* a *W czerwieni* jest tak duże, że dziwi jego słabe akcentowanie w omówieniach krytycznych. Być może prostota tego skojarzenia wydała się badaczom niewarta wykorzystania bądź niefunkcjonalna, musi jednak zastanawiać, jeśli odniesiemy ją do odmiennej pozycji autorek na „rynku” literackim. W obu powieściach mamy wszak podobnie nakreśloną, mimetycznie nieprawdopodobną przestrzeń miejscowości (leżące w szwedzkim zaborze Ściegi i regularny niczym mandala, pilnowany przez anioły *Prawiek*), przy czym losy zamieszkującej ją społeczności odbijają procesy społeczne czy polityczne znane z historii (koniec cywilizacji mieszczańskiej i rodzenie się nazizmu w prozie Tulli, wojny światowe i rzeczywistość Polski Ludowej w opowieści Tokarczuk). Dalej: zbliżone jest też pokoleniowe, mające strukturę sagi, ujęcie losów owej społeczności. Wypełniają ją postaci raczej typowe, mniej ważna jest tu indywiduacja kolejnych bohaterów, istotne natomiast – ujęte chronologicznie następstwo generacji, rodzenie się i upadanie fortun przemysłowych, pustoszenie rodzinnego domu, etc. Kolejny wątek: także w odniesieniu do

141 A. Czachowska: *W czerwieni*. „Res Publica Nowa” 1998, nr 12 (123), s. 68.

142 D. Nowacki: *Zawód: czytelnik*, s. 61; J. Orska: *dz. cyt.*, s. 7; M. Orski: *W dekoracjach*. „Nowe Książki” 1998, nr 12, s. 38; K. Uniłowski: *Fastrygi i ściegi*. „FA-art” 1998, nr 4 (34), s. 54. Dla Nowackiego jednak ów niekonieczny zbytek stylu, inaczej niż dla pozostałych krytyków, nie świadczył wcale na niekorzyść dzieła – brak innych uzasadnień równoważyć ma w tej powieści, zdaniem Nowackiego, elegancja zdań.

Prawiek krytycy formułowali zarzut wtórności, zbyt beztroskiego wykorzystania klisz, schematów, wzorców literackich, które Tokarczuk wykorzystała jedynie dla eksplikacji banalnej problematyki¹⁴³ i zabawy w tworzenie rozpoznawalnego świata. Jeśli, jak twierdzi Uniłowski, *Prawiek* stanowi „stereotyp literatury nowoczesnej” – a zatem dzieło, które odwołuje się do wzorców prozy kilkadziesiąt lat temu uznawanej za nowatorską, dziś już jednak oswojoną czytelniczo – to przecież diagnoza ta rymuje się z określeniem „kicz”, użytym przez krytyka w recenzji z książki Tulli (była to jednak opinia odosobniona). W tym miejscu znów docieramy do pytania o sygnały umożliwiające odróżnienie tekstów ukształtowanych bardzo podobnie, lecz niekoniecznie analogicznie wartościowanych. Gdzie szukać należałoby interpretanta pokazującego *W czerwieni* jak tekst samoświadomy, *Prawiek* zaś – jako kiczowy? A może rzeczywiście analogiczność obu tekstów została zbyt słabo dostrzeżona przez krytykę (do tych spraw wróć w kolejnym rozdziale tej analizy)?

Hipoteza, że dzieła autorek, mimo ich odmiennej pozycji w hierarchii krytycznej, można opisać za pomocą tych samych pojęć interpretacyjnych, wydaje mi się ważna także w odniesieniu do kolejnej książki Tulli. Sprawa wymaga jednak dodatkowych wyjaśnień, pozornie bowiem teza ta jest co najmniej kontrowersyjna. O ile bowiem *Prawiek* i *W czerwieni* odwoływały się do kodu „wysokiego modernizmu” w prozie, tego zwłaszcza, który realizował się w nurcie mitograficznym¹⁴⁴, to *Tryby* – bo o tej powieści mowa – jednoznacznie należałoby umieścić na półce z prozą autotematyczną. Pretekstowa w gruncie rzeczy, zrealizowana dwa razy z niewielkimi modyfikacjami, fabuła o trójkącie małżeńskim jest w *Trybach* punktem wyjścia do – również fabularnie opracowanych – rozważań nad rolą narratora, „podszewką” tekstu literackiego, właściwościami konstrukcji tekstowej. Znamienne, że w stosunku do poprzedniczki, w tej powieści autorka znacząco komplikuje język, nakładając na siebie wielokrotnie pojęcia abstrakcyjne, rekwizyty fabularne i liczne alegorie metatekstowe. Pisze o tym Eliza Szybowicz: „Narracja *Trybów* obfituje w manieryczne, pełne emfazy, enigmatyczne i ogólnikowe sentencje pozbawione wartości intelektualnej”¹⁴⁵. Co więcej: Tulli rozluźnia także rygor fabularny, tworząc narrację statyczną, znów (jak w debiucie) bliską esejowi czy traktatowi. Wydaje mi się jednak, że autotematyczność *Trybów* powinna także wzbudzić pewne wątpliwości. Warto przywołać w

143 Nowacki ujął to w słowach: „Olga Tokarczuk (...) powie nam tylko tyle: rodzimy się, rozwijamy, umieramy” (D. Nowacki: *Zawód: czytelnik*, s. 178-179).

144 Zob. K. Uniłowski: *Granice nowoczesności...*, s. 12-14.

145 E. Szybowicz: *W trybach literatury*. „FA-art” 2003, nr 1-2 (51-52), s. 115.

tym miejscu przypadek omówienia Roberta Ostaszewskiego, który na łamach „Dekady Literackiej”¹⁴⁶ wypunktował główne elementy narracji powieści. W ujęciu krytyka autorka przede wszystkim werbalizuje tropy „literatury wyczerpania”, tylko na marginesie rozważań Ostaszewski stawia pytania o zewnętrzną bądź wewnętrzną wobec tekstu pozycję narratora czy o rolę ironii w warstwie autotematycznej powieści (co może byłoby oryginalniejszym wkładem Tulli do artystycznie opracowanej refleksji nad prozą). Zgoda, w istocie *Tryby* rozgrywają partię z modernistycznym postulatem oryginalności, trudno jednak, czytając omówienia tej książki, oprzeć się wrażeniu, że tekst Tulli próbuje odślonić takie właściwości prozy artystycznej, jakie amerykańska literatura postmodernistyczna ukazała już dobrych kilka dekad wcześniej¹⁴⁷.

Wątek ten podniósł w swojej recenzji Dariusz Nowacki: „w *Trybach* nie pojawia się żaden znak zwątpienia, żaden argument sformułowany na pohybel klasycznej narracji, o którym wcześniej byśmy nie słyszeli. W najnowszej książce Magdaleny Tulli, niczym w soczewce, skupiły się różnorakie wątki wielkiej dyskusji, jaka rozgorzała przed półwieczem i dość szybko wygasła (...). I jeśli dziś dywagacje Tulli brzmią świeżo i zachwycają krytyków (o *Trybach* pisze się na ogół bardzo ciepło), to dzieje się tak głównie z tego powodu, że o tamtej debacie niewielu właśnie dziś pamięta”¹⁴⁸. Zauważmy, że odwołanie do rozwiązań tekstowych wypracowanych w modernizmie stało się receptą na sukces Olgi Tokarczuk. W *Trybach* mamy prawdopodobnie do czynienia z sytuacją analogiczną, tyle że wzorcem staje się tu nie nurt mitograficzny, ale awangardowy prozy modernistycznej, zwłaszcza w odmianie „meta” (i raczej późnomodernistycznej, jeśli nie już postmodernistycznej)¹⁴⁹, niemniej mechanizm wydaje się ten sam.

Nie bez powodu w omówieniu Nowackiego zwraca uwagę zdziwienie rzekomo nowatorskim charakterem dzieła autorki – proza „stereotypu nowoczesności”, jak powiedzielibyśmy za Uniłowskim, musi wszak zatrzeć swoją artystyczną wtórność, aby mogła funkcjonować w świadomości czytelniczej jako oryginalna. Jeśli w istocie mamy tu do czynienia z tym samym mechanizmem, który umożliwił czytelniczy sukces *Prawieku*, to

146 R. Ostaszewski: *Koniec w środku*. „Dekada Literacka” 2003, nr 5/6.

147 Zob. szkice zgromadzone w antologii *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*. Red. Z. Lewicki. Tłum. J. Anders, G. Cendrowska, A. Kołyszko, Z. Lewicki, J. Wiśniewski. Warszawa 1983.

148 D. Nowacki: *Opowiadać nadal*. „Studium” 2003, nr 3-4 (39-40), s. 209. Wątpliwość budzi jednak teza, że o Tulli pisano wyłącznie „bardzo ciepło” – omówienia Szybowicz i Marty Mizuro (*W trybach...*, *Śmieszne ruchy*; oba w: „FA-art” 2003, nr 1-2 [51-52]) nacechowane są jednak wahaniem w ocenie koncepcji książki; być może omówienia te pojawiły się później niż recenzja Nowackiego.

149 Nowacki jako kontekst przywołuje w swojej recenzji francuską *nouveau roman*, ale równie ważne tło tworzy tu przecież wczesna proza postmodernistyczna.

ujawnia on jeszcze jedną interesującą właściwość. Otóż nie jest tak samo wartościowane przez społeczność krytyków i czytelników zanurzenie dzieła we wzorcach mitograficznego i awangardowego skrzydła modernizmu. Bo o ile kody mitograficzne w prozie autorki *Biegunów* zostały niejako „zdemaskowane” przez krytykę, to narzędzia autotematyczne skuteczniej ukrywają swoją stereotypowość czy kliszowość – łatwiej po prostu uwierzyć w doniosłość tekstu operującego chwytami metapowieściowymi, nawet jeśli chwyt te znamy już z dokonań minionych dziesięcioleci. No i – oczywiście – odmiennie kształtuje się w obu modelach publiczność, która pozytywnie odpowiada na propozycję pisarek. Nurt autotematyczny, jakkolwiek historia nowoczesnej prozy tej odmiany sięga ponad wieku (w przypadku zaś tropów „wyczerpania” – ponad czterdziestu lat), nadal „kojarzony jest” (ale właśnie, przede wszystkim „kojarzony”) z prozą ambitną, akademicką, pisaną dla wąskiej grupy odbiorców, mitografia zaś weszła do repertuaru strategii gwarantujących porozumienie nie tylko z czytelnikiem wymagającym (o czym świadczy niewątpliwie obecność książek Tokarczuk na listach bestsellerów). Czyż jednak w obu tych obiegach czytelniczych nie może działać ten sam mechanizm ułatwionego odbioru? A jeśli tak, to może warto podjąć się opisu prozy środka także w kategoriach „stereotypu prozy autotematycznej”?

Powyżej stawiane hipotezy, sprowadzające prozę Tokarczuk i Tulli do wspólnego mianownika i próbujące osadzić dzieła autorek w tej samej formule interpretacyjnej, mają póki co – o tym trzeba pamiętać – zaczepienie jedynie w recepcji krytycznej. Zależało mi zwłaszcza na wydobyciu tych jej wątków, które wykraczają poza utarte sposoby pisania o książkach pisarek (wyjściowo odmienna ocena dorobku, naznaczenie zróżnicowanymi etykietkami) oraz które domagają się przemyślenia kilku kategorii służących dotąd do opisu książek takich jak *Prawiek, Sny i kamienie* czy *Tryby*. Rzut oka na recenzje czy szkice to jednak za mało, by potwierdzić domniemanie „przeoczonych” powinowactw estetycznych. Niewątpliwie nie sposób uciec od kilku pytań, chociażby, czy rzeczywiście między konstrukcją świata przedstawionego w *Prawieku* i *W czerwieni* zachodzą tak głębokie analogie? I: co w *Trybach* mogłoby świadczyć o odnowieniu tradycji autotematycznej? Chciałbym zatem przyjrzeć się samym tekstom literackim, w nich poszukać miejsc, które łączyłyby się z wcześniejszymi spostrzeżeniami – potwierdzałyby je bądź wprowadzały odmienną interpretację, przy czym zakładam, że do odpowiedzi na te pytania zbliżyć nas może właśnie analiza warstwy autorefleksyjnej omawianych dzieł.

2. Niuanse konstrukcji

Uderzająca jest sztuczność, która charakteryzuje świat przedstawiony pierwszych książek Olgi Tokarczuk. Bo też powieści i opowiadania późniejsze, aktualizując coraz słabiej charakterystyczną dla autorki manierę stylistyczną i typowe rozwiązania narracyjne (najczęściej krytycy podkreślają inspirację prozą realizmu magicznego), zwykle posiadają jednak silny komponent mimetyczny. Nie jest nim oczywiście naiwnie rozumiana konwencja realistyczna; ów proces „urealnienia” odbywa się raczej przez uprawdopodobnienie motywacji psychologicznej, dekoracji rzeczywistości i samej dykcji, a także eseizację – w każdej z tych czterech warstw narracja zbliża się do „efektu naturalności”. Dariusz Nowacki opisuje tę zmianę przez pryzmat kategorii autobiografizmu: „Nie chodzi przy tym – pisze w *Zawodzie: czytelnik* – o »ja« podporządkowane autoprezentacji (to byłaby łatwizna). Idzie raczej o ocalenie »ja« uwikłanego w fabuły, zaplątanego w (cudze?) sny, o troskę o »ja« roztopiające się w literackości, w zmyśleniu”¹⁵⁰. Krytyk dostrzega innowację w *Domu dziennym, domu nocnym* i rzeczywiście, powieść ta wprowadza pewne przesunięcia w mimo wszystko konsekwentnym projekcie pisarskim Tokarczuk. Tymczasem pierwsze trzy powieści, a więc *Podróż ludzi księgi*, *E.E.* oraz *Prawiek i inne czasy* są zaskakująco mocno „skonstruowane”. Wydaje się, że także odbiór tych tekstów nie może być inny, nie może owej „konstrukcyjności” ominąć – debiutancka *Podróż...* odwołuje się, jak pamiętamy, do wzorców fabularnych literatury „płaszcz i szpady”, ale też do baśniowego schematu wyprawy do niemożliwego celu, całość – począwszy od kreacji bohaterów po świat przedstawiony, przypomina raczej scenę teatru baśni, ale też właściwie nie ukrywa swojego fantazyjnego charakteru. Wbrew pozorom podobnie jest w *E.E.*, tyle że fabuła osnuta zostaje wokół motywów kształtujących dzieło na modłę powieści idei z przełomu wieków XIX i XX-tego. Tokarczuk tym razem eksponuje rekwizyty, słownictwo oraz tematy charakterystyczne dla formacji kulturowej europejskiego mieszczaństwa u progu pierwszej wojny, w czym widać wyraźną zależność powieści od chociażby *Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna, wzbogacając „ówczesną” aurę¹⁵¹ współczesnymi koncepcjami feministycznymi. Wreszcie

150 D. Nowacki: *Zawód: czytelnik...*, s. 180.

151 Aurę w rozumieniu Benjaminowskim, jako „niepowtarzalne zjawisko pewnej dali” (Zob. W. Benjamin: *Twórca jako wytwórca*. Przeł. H. Orłowski, J. Sikorski. Poznań 1975, s. 37). Opatruję słowo

Prawiek, którego pierwsze zdania (opisujące geografie tytułowej wsi) już omówiłem jako nad wyraz literackie, znowuż – baśniowy, mitologiczny... Przy okazji tej powieści podkreślić trzeba łatwe (zbyt łatwe, zdaniem części krytyki) wykorzystanie przez Tokarczuk symboli antropologicznych, mitologicznych, toposów światopoglądu New Age.

Są to sprawy powszechnie znane czytelnikom i badaczom prozy najnowszej, przypominam je natomiast dlatego, że właściwie manifestacyjna sztuczność wykreowanych światów nie powinna budzić zastrzeżeń krytyki. W istocie rzadko pojawiały się (i nadal pojawiają) głosy odmawiające autorce sprawności warsztatowej i w konsekwencji negujące podstawowe zabiegi fabularyzatorskie. Przeciwnie, nawet nieprzekonani krytycy (jak, początkowo przynajmniej, Nowacki) przyznają, że pod tym względem autorka nie ma sobie równych. Do sceptyków należał bodaj tylko przywołany powyżej Michał Hanczakowski, który – rozumiejąc zamysł konstrukcyjny *Podróży...* – punktował w debiucie autorki braki „techniczne”, takie jak brak indywiduacji postaci (dotyczyć to ma także narratora) oraz „irytującą” manierę sentencjonalną, zaś w *E.E.* „wymuszoną” i banalną fabułę¹⁵², zatem takie wady tekstu, które nie powinny być widoczne w obranej przez Tokarczuk konwencji. Problem natomiast pojawiał się wówczas, gdy przychodziło do uzasadnień, a więc do pytania, czemu służy dekoracyjna fabuła oparta na strukturach znanych skądinąd, czyli – z innych dzieł i tradycji literackich. Dla nas pytanie to nabiera wyrazistości, jeśli postawimy je również prozie drugiej bohaterki tego eseju, prozie Magdaleny Tulli. Także bowiem w tym wypadku wyjściowym wrażeniem czytelnicznym musi być odczucie sztuczności, czy to fabularnej (*W czerwieni, Skaza*), czy znów dyskursywnej (*Sny i kamienie, Tryby*). Sztuczności, wróćmy do wyjściowej tezy, bardzo zbliżonej do tej, która charakteryzuje prozę Tokarczuk. A przy tym na tyle silnie już obecnej w świadomości czytelniczej (wśród antenatów Tulli wymienia się Gabriela Garcíę Marqueza czy Italo Calvino¹⁵³), że nie powinna być traktowana w kategoriach nowatorstwa i to zarówno przez odbiorców zaznajomionych z prozą postmodernistyczną, jak i tych czytających mniej profesjonalnie (a *Sto lat samotności*, jak się wydaje, zyskało szerszą popularność, dekodowanie analogicznego schematu nie powinno więc nastroczać problemów także zwolennikom „lektury potwierzeń”).

„ówczesną” cudzysłowem, chodzi bowiem w moim przekonaniu o dzisiejsze wyobrażenie świata dawnego mieszczaństwa.

152 M. Hanczakowski: *dz.cyt.*, s. 218.

153 A. Węgrzyniak: *W trybach Magdaleny Tulli*. „FA-art” 2006, nr 1-2 (63-64), s. 15.

Nie da się jednak ukryć, że dokładniejsza lektura książek obu autorek odsłania szereg odmiennych chwytów bądź też – odmienną funkcję chwytów podobnych. Należałoby się zatem zastanowić, czy owe rozbieżności są na tyle znaczące, że warto je podkreślać. Zauważalne są one w powieściach pisarek w tych zwłaszcza miejscach, gdzie uwyrażnia się tekstualny wymiar dzieła – ujawniają się między innymi na marginesie skłonności do pastiszu i bardzo określonej stylizacji. Najbardziej oczywista różnica zaznacza się jednak w przyłożeniu do stwarzanego świata **refleksji metatekstowej**. W prozie Tulli jest ona bardzo czytelna, czasem ujawnianiu fikcyjności wykreowanej rzeczywistości służą bardzo proste alegorie:

Historia Ściegów wyszła z pożaru cało. Opowieści są niezniszczalne. Powtarzano je w ogonkach do kuchni polowych, jakby nic się nie stało. Trwały, pozszywane byle jak, byle tylko grube nici utrzymały przyczyny przyczyny i skutki w stosownym porządku. Pamięć najłatwiej poddaje się szablonom wykroju. Jeśli nawet zetlała materia naciągała się ponad miarę i darła z trzaskiem, to mniejsza o dziury, nie do nich bowiem lgnie oko. (WCz, s. 156)

Akwizytorze szukający szczęścia albo ratunku, jeśli chcesz się wydostać ze Ściegów, nie zwlekaj ani chwili: musisz to zrobić między wielką literą a kropką, nie czepiając się urwanej myśli, nie czekając na ostatnie słowo. (WCz, s. 157)

Trudno silić się w wypadku przytoczonych cytatów o interpretację, bo też nie może być odkrywcza konstatacja, że Tulli pokazuje arbitralność reguł klasycznej, przyczynowo-skutkowej fabuły oraz czysto tekstową naturę świata Ściegów. To jest oczywiste i bez tych – zamykających *W czerwieni* – uwag. Rzecz to zresztą znamienita, że tak podobny do cytowanej powieści *Prawiek* obywatel się bez tego typu wtrąceń na poziomie właściwego tekstu. Obywa się, ale chyba nie do końca... Autotematyczna jest tu jednak notka na okładce książki, w której autorka zwierza się:

Od kiedy pamiętam, chciałam napisać książkę taką jak ta. Stworzyć i opisać świat. Jest to historia świata, który jak wszystko, co żywe, rodzi się, rozwija i umiera. (...) Podobieństwo do jakichkolwiek miejsc i wydarzeń czy ludzi jest pozorne – to wynik nieuwagi i przywiązań mojego umysłu. (P, IV strona okładki).

Gdyby wypreparować z tej wypowiedzi banalną, lecz gwarantującą porozumienie z czytelnikiem frazę o cyklicznej naturze świata, mamy tu w gruncie rzeczy do czynienia z podobnym przekazem, co w przywołanych fragmentach *W czerwieni*. Opowieść jako coś „stworzonego”, a więc – po prostu – „napisanego”, więcej – opowieść jako efekt lektur, innych opowieści, konstrukcji intelektualnych (tak rozumiem słowa o „przywiązaniach mojego umysłu”), mimowolny (w końcu jest „wynikiem nieuwagi”) tryb porządkowania świata. Dodajmy na marginesie, że podobny „łagodny” autotematyzm pojawił się i w debiutanckiej powieści Tokarczuk. Tekst główny *Podróży ludzi księgi* zamknięty jest klamrowo rozdziałami 0 i 21, w których narratorka wyjaśnia np. rolę jednego z bohaterów w przedstawionej fabule:

Gauche nie jest osobą ważną w całej tej historii. Podobnie jak wszystkie inne pojawiające się tu postaci. Właściwie i sama historia nie jest ważna. Ponieważ zamierzony cel nie został osiągnięty, prowadząca do niego droga traci swe znaczenie. (PLK, s. 215)

Tyle że transcendentna pozycja narratora, która kształtuje się w tym fragmencie, zostaje zaraz na powrót włączona w wewnętrzny świat opowieści – uzasadnieniem opisu nieudanej wyprawy jest bowiem fakt, że „Księga wciąż jeszcze leży tam, gdzie zostawił ją Gauche” (tamże). Co więcej, możliwe autotematyczne odniesienie unieważnia infantylizująca notka na okładce („książka pisana z naiwną wiarą dwudziestoletniego dziecka, że cokolwiek przydarza się ludziom ma swój sens”, tamże); *Prawiek* stanowiłby z punktu widzenia tej logiki jednak krok... naprzód? Jeśli za pożądany kierunek literackiej ewolucji uznać przejście od paradygmatu modernistycznego do postmodernistycznego, to byłby to raczej regres ku dawniejszej separacji autora i tekstu, tekstu i rzeczywistości, planu wypowiedzi i planu fabuły. Z drugiej strony teza o tekstualnych, zaburzających relację autor-rzeczywistość-tekst, filiacjach *Podróży ludzi Księgi*, choć kusząca, brzmi cokolwiek nieadekwatnie do jakości artystycznej książki – do wątku tego wrócimy poniżej.

Problem w tym jednak, że obecność noty na okładce *Prawieku* oraz występowanie komentarzy autotematycznych w powieści Tulli wydają mi się niekonieczne. Po pierwsze dlatego, że sztuczne światy *Prawieku* i *Ściegów* doskonale sobie bez nich radzą: w trakcie lektury obu powieści nie sposób nie zauważyć, że autorki grają na schematach klasycznej narracji, ale przywołują je całkiem świadomie – zbyt wiele tu emblematów, czytelnych alegorii, jawnie zaktualizowanych toposów, by można uznać przedstawioną rzeczywistość za

coś więcej, niż tylko wytwór pracy „przepisywania”¹⁵⁴. Przykłady można by mnożyć: w *Prawieku* jedną z epizodycznych postaci jest Kurt, żołnierz Wehrmachtu stacjonujący w mieście w czasie drugiej wojny światowej. Stylizowany trochę na postać „dobrego Niemca”, tęskniący za domem, religijny i dobroniosny wydawałoby się bohater zabija zupełnie niegroźną, zdziwaczka staruszkę oraz przyznaje rację teom polityki nazizmu (P, s. 122-128). Jak się wydaje, z takim obrazem żołnierza niemieckiego spotykamy się nie tylko w literaturze czy filmie (elegancy, mieszczańscy, a jednak zabijają), ale też w opowieściach potocznych, pamięci rodzinnej. W efekcie Kurt staje się, jako niemal jedyna przybliżona postać najeźdźcy, emblematem, nośnikiem znaczeń oczywistych, już znanych, ergo: nie sposób traktować go jako „pełnej życia” postaci. Zatem mielibyśmy tu do czynienia z typem prozy metafikcyjnej czy autorefleksyjnej, ale w odmianie implikowanej¹⁵⁵, a więc takiej, która uwyrażnia strategie tekstualne bez werbalizacji, ale przez same operacje na figurach narracji, przede wszystkim na fabule. Podobnie ukształtowane są – dodajmy jeszcze – postaci w powieści Tulli. Ot, chociażby pojawiający się już w pierwszych epizodach Sebastian Loom, który po śmierci żony

żył odtąd sam, kierując się w każdej sprawie zimnym jak sopel lodu ścieżką rozsądkiem. Służbę trzymał krótko, ale i sobie rzadko folgował. Na całe przedpołudnia zanurzał się w odmęty rachunkowości i korespondencji handlowej. – Kawy! – wołał od czasu do czasu, potrząsając dzwonkiem. (WCz, s. 10)

Tym razem co prawda Tulli informuje czytelnika, że każdy przedstawiciel roku Loomów „zdolny był we właściwej chwili zastąpić poprzedniego w sposób tak doskonały, że Sebastian Loom trwał w pamięci jako jedna osoba” (tamże, s. 10), ale wobec typowości charakterystyki również ta uwaga nie wydaje się konieczna. Czytelność operacji typizacyjnych sprawia, że autotematyczne sygnały *Prawieku* i *W czerwieni* przybierają charakter tautologii, w efekcie różnica między tymi tekstami, gdy chodzi o potencjał autorefleksyjny, zaciera się.

154 Okazuje się jednak, że w profesjonalnej krytyce (profesjonalnej, bo goszczącej na łamach uznanych periodyków) obecne są odczytania polemiczne wobec tego, które akcentuje tekstualny charakter narracji: o *W czerwieni* pisano na przykład, że „Nie jest to przykład estetyzacji, przesłanianie prawdy misternym mitem, wręcz przeciwnie – ornamenty Tulli właśnie wydobywają prawdę, niczym trofeum archeologiczne. W tym sensie uprawia ona hermeneutykę” Zob. K. Szumlewicz: *Ściegi historii*. „Twórczość” 1999, nr 9, s. 105.

155 Zob. W. Browarny: *Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych*. Wrocław 2002, s. 70-71; P. Czapliński: *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*. Kraków 1997, s. 115-116.

Niewątpliwie donioślejszą rolę odgrywają uwagi metatekstowe w *Snach i kamieniach* czy *Trybach*, w opowieściach tych bowiem mamy do czynienia ze zwerbalizowaną refleksją o tekście, która stanowi integralny element konstrukcyjny utworu. W debiutanckim quasi-esaju Tulli poświęciła kilka znaczących miejsc refleksji o epistemologicznej doksie. Czytamy w książce: „wszystko, o czym tylko można pomyśleć, znajdzie się zawsze wewnątrz. Przemierza się je bez żadnego wysiłku, nie trzeba nawet otwierać oczu, każdy i tak wie, jak wygląda budka telefoniczna, jak autobus, a jak opera” (Sik, s. 49). Wiedza potoczna, zgodnie z którą porządkuje się rzeczywistość, przybiera w *Snach i kamieniach* postać schematów mitycznych i stereotypów, każdorazowo przykładanych przez świadomość poznającą do świata zewnętrznego. Dlatego też fabuła mityzująca może zostać przez autorkę przekornie zaktualizowana do opisu czasów stalinowskich, nie obarczonych poetycką aurą przedmiotów (takich jak ebonitowe telefony) i miejsc (Żyrardów). Bo też nie o treść mitu chodzi autorce (co ma miejsce w *Prawieku* Tokarczuk), lecz o sam proces umityczniania. Pisze o tym Dariusz Nowacki: „Obróbka mitu jest tu zasadą twórczą, lecz tylko w tym sensie, że opowieść Tulli karmi się językiem – procedurą mityzacji. Inaczej mówiąc – mityczność tego zapisu objaśnić trzeba jako właściwość języka, wszelkie bowiem figury czy symboliczne uogólnienia (mitologie) uznać trzeba za semantycznie martwe”¹⁵⁶. Kilkakrotnie powtórzone przez Tulli uwagi o kombinatorycznej naturze wyobrażeń o świecie, o „mirażach” nieznanych nam z autopsji miast, o fantazmatach rzeczywistości „poza mapą” uprawomocniają czytanie *Snów i kamieni* w kategoriach „opowieści o rodzeniu się mitu”. Zwłaszcza, że aktualizacje powszechnych i pierwotnych struktur opowiadania opatrzone są wyraźnie polemicznym przekonaniem, że „W tym mieście naśladownictwo nigdy nie zdołało doścignąć pierwowzorów, których marki wymieniano szeptem, z błyszczącymi oczami, zamykając dyskusję” (Sik, s. 45). Mit, który nie pozwala oswoić płynnej rzeczywistości, zamienia się w stereotyp, schemat, poręczną, ale pozbawioną poznawczej mocy narrację.

Jednak szczególnie zwraca uwagę naddatek refleksji w *Trybach* – cały utwór sprawia wrażenie, jakby był komentarzem do tekstu fabularnego niedostępnego oczom czytelnika, na poły dyskursywnym, na poły narracyjnym opisem dzieła, który to opis ujawniać ma „strukturę” fabularną istniejącej „gdzieś obok” opowieści o dwóch lustrzanych, małżeńskich trójkątach. Tylko że elementy dyskursywne są w powieści wtórnie ufabularyzowane, opis głębokiej struktury tekstu przechodzi w alegoryczny sztafaż zaniedbanych, bocznych

156 D. Nowacki: *Zawód: czytelnik...*, s. 63. Por. L. Burska: *Narodziny miasta* [w:] M. Tulli: *Sny i kamienie*. Warszawa 1996; M. Zaleski: *dz.cyt.*

korytarzy hotelowych, narrator staje się również bohaterem przemykającym przez opisywany świat. Zmiana charakteru podstawowych figur narracyjnych z zewnątrztekstowego (niezależny opis dzieła za pomocą pojęć teoretycznych) na wewnątrztekstowy (opis ufabularyzowany w dziele) wcale nie unieważnia pytań o narratora, schemat fabularny, strukturę światopoglądową tekstu – wszak nadal możliwa jest interpretacja tych kategorii. I, co ciekawe, Tulli uprzedza i te pytania: nad narratorem-bohaterem sytuuje innego, nadrzędnego narratora, który jednak pozbawiony zostaje odpowiedzialności za powstający na oczach czytelnika tekst:

Narrator pragnąłby ufać, że ten, kto go powołał, wie więcej, ogarnia całość i zna zakończenie. Ale on nie pojawia się we własnej osobie na tej ani na następnych stronach, zostawia bez odpowiedzi listy i faksy. Być może od tygodni gnuśnieje w łóżku, w pomiętej pościeli, odwrócony plecami do świata, twarzą do ściany (...). (T, s. 6)

A przecież i nad tą instancją, melancholijnie nieobecną (motyw ów można chyba czytać jako aktualizację modnego niegdyś hasła o „śmierci autora”), musi znajdować się kolejna, dokonująca zapisu postać! W ten sposób Tulli aktualizuje typową dla prozy postmodernistycznej strukturę zatartego źródła narracji, „typową”, bo – przypomnijmy – Brian McHale odnalazł ją już w trylogii powieściowej Samuela Becketta z lat 50-tych ubiegłego wieku¹⁵⁷. Z jednej strony tekst nie może sięgnąć rzeczywistości (którą stanowiłby ostatni, pewny ontycznie narrator), z drugiej – wpisuje w swój obręb ową „rzeczywistość” (bo nad każdym poziomem, nawet tym pozornie najbardziej prawdopodobnym, można nadbudować kolejny, tekst nie ma więc granicy). I podobnie traktuje autorka ufabularyzowaną (a raczej „fabularyzowaną” w kolejnych motywach) strukturę narracji. W pewnym momencie narrator-bohater pyta o nową, marynistyczną metaforę przedstawianych wydarzeń:

Deski pokładu mają tę samą żółtą barwę surowego drewna, hałaśliwe falowanie widowni przypomina do złudzenia szum morskich bałwanów, w istocie wciąż mamy do czynienia z tym samym: z tym, co widoczne. Co zatem jest istotą niewidocznej konstrukcji, jej podpora i rdzeniem? (T, s. 20)

157 Chodzi o teksty Molloy, Malone umiera i Nienazywalne. Zob. B. McHale: *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty*. Tłum. M.P. Markowski. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. Nycz. Kraków 1997, s. 352-356.

Na ostatnie pytanie należałoby odpowiedzieć, że „istotą” jest najpewniej kolejna metafora konstrukcyjna uruchamiająca kolejne pytanie o to, co jest podskórną „istotą” narracji. W ten sposób Tulli generuje następną piętrową strukturę *Trybów*, wyraźnie odróżniającą powieść od chyba mniej problematycznego pastiszu *W czerwieni* (i *per analogiam* – *Prawieku*), ale znowu – jak już hipotetycznie założyłem – narzuca się spostrzeżenie, że autorka, fabularyzując metatekst, nie wprowadza tutaj istotnego *novum* w dziedzinie rozwiązań narracyjnych.

Czy rzeczywiście? Wątpliwość wobec tak zdecydowanej interpretacji rodzi się w momencie, gdy uświadomimy sobie, że *Tryby* wchodzą w **polemikę z ponowoczesną kondycją prozy artystycznej** i językami opisu tejże. Zauważmy, że już od pierwszych zdań powieści Tulli przywołuje topikę kreacyjną („Stwarzanie światów! Nie ma nic prostszego” [T, s. 5]), ale zaraz opatruje ją chyba ironicznym wyjaśnieniem („**Podobno** wytrząsa się je z rękawa” [tamże, podkr. – W.R.]). Co więcej, wyraźnie odcina się od estetyzującego podejścia do tekstu, gdy na pytanie o celowość stwarzania (tekstowych) rzeczywistości („A po co?” [tamże]) odpowiada

Żeby nacieszyć oko migotaniem, kiedy wznoszą się ku światłu, drżące jak mydlane bańki. Potem pochłania je ciemność. Kiedy wzlatują, to tak jakby już spadały. Ale czy nie są piękne? Powołuje się je bez głębszej myśli i rzuca w pustkę od niechcenia, a zbawić ich nie ma komu. (Tamże)

Czy jest to jeszcze konstatacja stanu wyczerpania literatury i estetycznej niezawisłości pracy pisarskiej, czy już polemika ze zbyt pochopnym pożegnaniem etycznie odpowiedzialnego myślenia o dziele artystycznym („zbawić ich nie ma komu”)? Wróćmy przy okazji do postaci narratorów, zarówno tego, który usytuowany jest wewnątrz tekstu (fabuły), jak i rzekomo transcendentnego narratora „gnuśniejącego w łóżku”. Ubrane w maski postaci nieporadnych, takich jak klaun („żałosna osobistość [...] potykająca się raz po raz na równej drodze, dożywotnio uwięziona w błędnym kole widowiska”), nieodpowiedzialnych („odwrócony plecami do świata”), pozostawionych bez sankcji czy wskazówek („cała rzecz jest tylko na jego głowie” [wszystkie cytaty: tamże, s. 6]), zaczynają odsyłać do hipotetycznego stanu pożądanego, tworzą przerysowany karykaturalnie model ponowoczesnego narratora zdetronizowanego w swej centralnej poznawczej pozycji (którą zajmował w literaturze

modernistycznej). Ale właśnie, karykaturalność owa nie pozwala mi uznać, że Tulli wyłącznie konstatuje współczesną kondycję narratora.

Tyle pierwsze strony *Trybów*, jednak idąc tym tropem, można w powieści odnaleźć jeszcze kilka utrzymanych w podobnym duchu miejsc polemicznych. Prześledźmy je pokrótce. „Ponowoczesny narrator” jako bohater – a jednocześnie przedmiot opowieści, nabywa w przebiegu tekstu *Trybów* coraz wyraźniejszych cech tożsamościowych. Przede wszystkim – ujawniona zostaje jego tożsamość językowa, owszem, niepewna, jej ujawnieniu towarzyszą bowiem uwagi o uniwersalizacji mowy, jaka ma miejsce w filmach czy prozie realistycznej, dziełach, w których komunikowanie się bohaterów nie uwydatnia ich odmienności językowej: „Najłatwiej sobie wyobrazić, że wszystkie dialogi toczą się w języku narratora. Rozwiązanie znane z kina, wystarczająco dobre, by kinowa publiczność zrozumiała fabułę rozgrywającą się w egzotycznych krajach, których istnienia nie jest nawet pewna” (tamże, s. 58). Oczywiście, taka uniwersalizacja języka własnego jest u Tulli wyraźnie negatywnie waloryzowana, nie zmienia to jednak faktu, że mowę narratora – nieuniknioną – jest polszczyzna („A na Bałkanach? Także po polsku. I w portach Dalekiego Wschodu. I w zapadłych kątach Afryki. Tylko po polsku. Wszędzie”, [tamże]). Jeszcze wyraźniej, jak mi się wydaje, postulat ukonkretnienia tożsamościowego narratora wybrzmiewa w późniejszych fragmentach powieści:

Czy lustro odbiło cielesną powłokę narratora? Wiadomo, ten rodzaj pytań tylko czeka na swoją porę, już parę razy udawało się szerokim łukiem ominąć któreś z nich. Schwytna w owal lustra jak w pułapkę męska postać usuwa się pośpiesznie, zanim padną następne pytania, o wiek, kolor oczu, ubranie. Narrator jest urażony. Oczekuje poszanowania dla swoich przywilejów, sądził, że wszystko to, co dotyczy jego prywatności, będzie poufne. (...) Najchętniej wycofałby się z całego przedsięwzięcia. I tak nie ceni go zbyt wysoko, pozwala sobie skrytykować konwencję, jej sztuczność budzi w nim zniecierpliwienie. (Tamże, s. 79-80)

Znów zauważyć warto – chyba krytycznie waloryzowane? – brak odpowiedzialności za tekst („i tak nie ceni go zbyt wysoko”), unieważnienie całego pola istotnych zagadnień narracyjnych (streścić je można w pytaniu: jak cechy tożsamości wpływają na opowieść?), a nawet krytykę „sztuczności konwencji” nie pozwalającej na ujawnienie tożsamościowego konkretnego.

Dlaczego Tulli tak eksponuje problem nieokreślonej tożsamości narratora? Być może dlatego, że dziś w humanistyce trudno o wiarę w „spojrzenie uniwersalne” przy paradoksalnej standaryzacji metodologii lekturowych (powszechność inspiracji teoretycznych, mody metodologiczne itp.). Zatem pytanie o charakter tekstu/opisywanego świata musi się wiązać z kwestią, kto opisuje i jaki jest ten, który opisuje, na ile silnie jednostkowa tożsamość autora/narratora wpływa na świat przedstawiony. Jeśli tak jest w istocie, rozgrywka Tulli z modelem prozy autotematycznej charakterystycznym dla wczesnej literatury postmodernistycznej nabiera innego charakteru. Wedle przedstawionej tu interpretacji autorka nie tyle demontuje modernistyczne wzorce pisania i dochodzi do diagnozy „dekoratywności”, „śmierci autora”, „końca fabuły” itd., co raczej – podejmuje próbę wyjścia poza te konstatacje ku bieżącej świadomości krytycznej. Widać ten kierunek zwłaszcza w omawianym tu problemie tożsamości narratora – jego „usuwanie się” jest w *Trybach* pokazywane to jako dramat (narratora jako jednostki, ale i tekstu, nieodpowiedzialnie traktowanego, pozostawionego tuż po beztróskim zapisie), to znów jako błąd poznawczy – nie da się bowiem usunąć w cień (poza odbicie w lustrze) konkretnego tożsamościowego (języka, ciała). Czy jest to oryginalne przetworzenie strategii metatekstowej, a w konsekwencji element znacząco różnicujący w tej warstwie projekty estetyczne obu autorek? Wydaje mi się, że tak.

Sugestię, że ów krytyczny wątek trzeciej powieści Magdaleny Tulli jest istotną (mającą znaczenie) innowacją w sferze autotematycznej, wspiera ostatnia póki co wydana książka autorki – *Skaza*. Oparta na podobnych zasadach estetycznych, co pozostałe powieści Tulli (sztuczność, dekoracyjność, emblematyczność, teatralność), nosi jednak wyraźny ślad dydaktyczny. Narrator opowieści o stygmatyzacji i eksterminacji obcych przesiedleńców przyznaje bowiem, że „Zbyt dokładna znajomość rzeczy zawsze narzuca jakieś powinności. Muszę czynić, co w mojej mocy, żeby w porę otworzyć wyjścia ewakuacyjne [dla zamkniętych w piwnicach uchodźców, ale też w sensie metaforycznym – przyp. W.R.]” (S, s. 173). A chodzi o powinność czy też misję rozumianą na miarę... Miłoszowego hasła „poeta pamięta”, o odpowiedzialność za Innego, która stawia pod znakiem zapytania beztróskie, czysto estetyczne traktowanie literatury¹⁵⁸! Czytamy w *Skazie*: „Z pewnego punktu widzenia

158 Wątek ten przywodzi na myśl dylemat Czesława Miłosza dotyczący „niemoralności” wiersza *Campo di Fiori*. Oczywiście, w grę wchodzi w tym porównaniu: skrajnie różna wizja literatury, inny moment historyczny, odległe pokolenie czy funkcjonowanie w rozłącznych obiegach krytycznych, niemniej paralela postawy etycznej wydaje mi się silna i – na tle wspomnianych różnic – znamienne. Por. J. Błoński: *Biedni Polacy patrzą na getto*. Kraków 1994, s. 12.

nie ma zmyślonych opowieści. Każda na koniec, choćby wbrew wszelkim pozorom, okazuje się prawdziwa i nieunikniona. Każda jest sprawą życia i śmierci” (tamże, s. 163). Narrator *Skazy* domaga się także – już zupełnie otwarcie – odpowiedzialności za sam tekst, w tym za te jego komponenty, które pojawiają się mimowolnie:

Każdą historię pustoszą napięcia, każdą niszczy skaza pogardy. (...) Czy tego chcę, czy nie, bezdomny tłum, raz tak, raz inaczej ubrany, przewija się przez wszystkie historie, jakie można wprawić w ruch. (Tamże, s. 172)

Na tle takich założeń innego znaczenia nabiera dekoratywny tryb budowania świata przedstawionego. Dla Marty Suchańskiej sztuczność rzeczywistości w *Skazie* porównywalna jest do laboratoryjnych warunków eksperymentów psychologicznych¹⁵⁹ – gdzie „laboratoryjność” nie stoi w sprzeczności z jak najbardziej „rzeczywistymi” doświadczeniami społecznymi czy psychologicznymi. Jeśli w istocie Tulli udało się połączyć tekstualistyczny (a więc świadomy materii tekstowej) tryb opowieści z silną i jednoznaczną narracją etyczną (tekst-sprzeciw, tekst-parabola, głos w sprawie wykluczenia i Zagłady)¹⁶⁰, to chciałbym *Skazę* traktować jako konsekwencję i przypieczętowanie drogi otwartej wcześniejszą powieścią. Krótko mówiąc – te elementy metatekstowe *Trybów*, które w moim odczuciu należy potraktować jako polemiczne (choć, jak starałem się pokazać, kierunek tej polemiki niekoniecznie musi być czytelny), generują dzieło zaangażowane, bardziej jednoznaczne i stawiające pisarzowi cele dalekie od niefrasobliwego „stwarzania światów”. Tulli wysłała pod adresem interpretatora wystarczająco dużo sygnałów (czytamy na okładce *Skazy*: „Tylko uczucia są tu **prawdziwe**” [podkr. - W.R.]), by ostatnie dzieło ujmować w innych kategoriach, odległych już od paradygmatu postmodernistycznego w jego wersji ludycznej¹⁶¹.

159 M. Suchańska: *Eksperyment Magdaleny Tulli*. „Polonistyka” 2006, nr 6, s. 18.

160 Mniejsza przy tym o sugestywność tego projektu, chodzi tu bardziej o podkreślenie samego faktu ewolucji i przewartościowania pewnych założeń w pisarstwie Tulli. Zresztą, jednoznaczne narracje wydają się krytykom literatury ostatniego dwudziestolecia zwykle mniej otwarte na „bogactwo znaczeń” niż teksty mnożące interpretacje, opcje, komplikujące swoją wymowę. Zapewne jest to problem warty przybliżenia i refleksji w innej rozprawie i z innymi założeniami metodologicznymi.

161 Co ciekawe jednak, dla Dariusza Nowackiego, który w odniesieniu do prozy Tulli aktualizował kontekst prozy autotematycznej sprzed kilkudziesięciu lat, oryginalność przetworzenia tropów autotematycznych ma w prozie autorki miejsce gdzie indziej. Wydawałoby się, że krytyk na bazie stwierdzenia, że – przypomnijmy raz jeszcze – w *Trybach* nie sposób znaleźć nowych wątków autotematycznych, sformułuje opinię nieprzychylną książce. Tymczasem w dalszej partii recenzji Nowacki podkreśla, że Tulli posiada jednak oryginalny wkład w dziedzinie prozy „meta”. Chodzi o efekt „przyjemności lektury” (tegoż: *Opowiadać nadal*, s. 210): sukces artystyczny Tulli miałby polegać na

Z tego punktu widzenia owo wyjście poza klasyczną narrację autotematyczną stanowi kolejne przekroczenie na linii rozwojowej polskiej prozy artystycznej.

3. Podsumowanie: niuanse wartościowania

Czy przedstawiona powyżej analiza, która kluczowej różnicy między dwoma projektami pisarskimi upatruje w sposobie konstruowania warstwy autotematycznej, może wystarczająco silnie potwierdzać rozpoznania krytyczne i oceny wystawione prozie Olgi Tokarczuk i Magdaleny Tulli? Wydawałoby się, że odpowiedź jest jednoznaczna – gdyby brać pod uwagę tylko klucz autotematyczny, książki Tulli zdecydowanie wyróżniają się na tle powieści i opowiadań Tokarczuk. Tym samym – opinia środowiska krytycznoliterackiego (dokonajmy koniecznego uproszczenia), sugerująca wyższą klasę pisarską Tulli, zyskuje potwierdzenie w analizie literaturoznawczej. Należałoby jednak na koniec tych rozważań dokonać krytycznego rozbioru przyjętego powyżej sposobu wartościowania. Powiedzmy od razu – do porównania wybrany został zaledwie jeden aspekt dzieł autorek. Jak się wydaje, podobnej analizy domagają się przynajmniej dwa kolejne, mianowicie – styl (jak wykazywałem na początku artykułu, zaskakująco zbieżny u obu pisarek, choć dla Nowackiego przeważający szalę na stronę Tulli) oraz narracyjna obróbka schematów mitycznych (ważna zarówno u Tulli i u Tokarczuk). Być może przy uwzględnieniu tych warstw punkt dojścia okazałby się inny bądź przynajmniej bardziej zniuansowany.

Problemem, który domaga się namysłu w jeszcze większym stopniu, także w szerszym kontekście krytyki ostatnich dwudziestu lat, jest kwestia chronologicznego myślenia o literaturze. Ściślej – pozornej obiektywności i ukrytych w tym schemacie, wartościujących presupozycji. Otóż konfrontowanie prozy Tulli i dzieł Tokarczuk, które ma miejsce w mojej analizie, opiera się w sferze oceny na założeniu ukierunkowanego procesu

umiejętnym połączeniu abstrakcyjnej refleksji nad tekstem i zręcznie opowiadanej, wciągającej fabuły z jednej, oraz wyrafinowanego operowania stylem z drugiej strony. Zresztą Nowacki, jako jeden z niewielu komentatorów prozy najnowszej, pozytywnie waloryzował estetyzującą stronę *W czerwieni*, nie formułując zarzutów kiczu, pustki zręcznie skonstruowanej narracji czy niekonieczności, zarzutów pojawiających się w większości omówień innych krytyków: „Autorka *Snów i kamieni* pozostaje pisarką o nienagannych manierach stylistycznych (...). Zbyt łatwo owa zabawa rupieciami, owe spacerunki po rekwizytorii przejść mogą w kiczowatość, lecz, na szczęście, Magdalenie Tulli udało się uniknąć tego niebezpieczeństwa. Słowem, kawał dobrej, eleganckiej roboty. A że niewiele z tego wynika... A czy musi?” (tenże: *Zawód: czytelnik*, s. 61).

literackiego. Jaki przebieg miałby ów proces? Można by go chyba opisać jako bardzo proste następstwo formacji artystycznych: modernizm – postmodernizm – przekroczenie postmodernizmu (jeszcze, z punktu widzenia końca pierwszej dekady XXI wieku, nieokreślone). Pole prozy środka należałoby na tym schemacie nadpisać „pomiędzy” i jednocześnie „nad” modernizmem i postmodernizmem, obejmuje ono wszak teksty, które czerpiąc jeszcze z kanonicznych poetyk nowoczesności, zbliżają się już do świadomości tekstualnej charakterystycznej dla postmoderny, nie osiągają jednak tego etapu. W moim przekonaniu nie sposób nurtu prozy środka wpisać po prostu pomiędzy modernizm i postmodernizm, bo sugerowałoby to, że dzieła mające taki charakter tworzą etap pośredni na drodze przemian najnowszej literatury. Rzecz w tym bowiem, że proza środka stanowi – mówiąc obrazowo – „boczną odnogę” rozwoju polskiej beletrystyki. Odwołajmy się do przykładu tekstów Olgi Tokarczuk. Jan Szaket w recenzji *Podróży ludzi księgi* stawiał hipotezę, że książkę tę (do której recenzent „FA-artu” był zdecydowanie krytycznie nastawiony), da się obronić „jako zapis dorastania podmiotu piszącego (autora wewnętrznego) do postmodernistycznego oglądu świata”¹⁶², przy czym – zdaniem Szaketa – Tokarczuk zatrzymuje się w tym specyficznym „dorastaniu”. Można tę opinię rozumieć chyba w ten sposób, że autorka *Biegunów* nie wykorzystuje szansy, jaką daje świadomość postmodernistyczna, ale też – dodajmy po prześledzeniu wypowiedzi samej autorki, które często były przywoływane w recenzjach i esejach – nie chce tej szansy wykorzystać! Krótko mówiąc – czytana przez pryzmat opozycji modernizm-postmodernizm, proza Tokarczuk wychyla się w kierunku tekstualizmu, ale zatrzymywana jest przez modernistyczne deklaracje autorki (np. przez przywoływaną przez Nowackiego wiarę w jungizm¹⁶³). Ergo: wskutek silnego przywiązania do imperatywów nowoczesności nie może przejść kolejnych stadiów rozwojowych, zatrzymuje się w orbicie prozy środka. Książki reprezentujące ten nurt mogą więc jedynie pielęgnować nostalgię za modernizmem, ale bez większych szans rozwojowych, nie mogą się już włączyć w uznany za główny nurt zmian form artystycznych (nie bez powodu powieści sytuujące się na wysokich pozycjach list bestsellerów operują przez lata „już znanymi” chwytami narracyjnymi).

Podkreślmy: ocena wynikająca logicznie z tej argumentacji („co nie osiągnęło etapu postmoderny, jest literacko słabsze”) możliwa jest tylko za cenę kilku uproszczeń. Przede wszystkim wówczas, gdy zgodzimy się, że proces historycznoliteracki ostatnich dwudziestu

162 J. Szaket [K.C. Kęder]: *Księga pamiątkowa...*, s. 53.

163 D. Nowacki: *W stanie podejrzenia...*, s. 9.

lub trzydziestu lat przebiega właśnie w ten określony sposób i że taki jego przebieg jest zjawiskiem oczywistym, naturalnym i świadczącym o rozwoju. Po drugie, gdy panuje zgoda co do faktu, który nurt rozwoju prozy jest tym głównym. Paradoksalnie – być może – koncepcja ta, jak się wydaje mimowolnie, ale trwale podzielana przez krytyków (przypomnijmy dla przykładu opinię Szaketa), stanowi pośmiertny triumf modernizmu. Okazuje się bowiem, że kryteria, wedle których oceniane były projekty pisarskie Tulli i Tokarczuk, zakorzenione były właśnie w założeniu, że następstwo formacji jest linearne, procesualne i że każdy kolejny etap jest przejściem ku etapowi dojrzalszemu, owocującemu dojrzałszymi tekstami. W takim duchu poprowadzona została także moja analiza książek obu pisarek. A przecież domaganie się przekroczeń konwencji, projektów, światopoglądów to główny postulat awangardy! Czy da się jednak bez tego założenia podtrzymać tezę, że teksty z zakresu prozy środka, przez fakt, że nie dotarły do postmoderny, stanowią przykład literatury pośledniejszej, pozostającej w tyle za nadążającą za zmianami prozą tzw. wysokoartystyczną? Wydaje się, że nie. Innymi słowy, jakkolwiek ponowoczesność zrywa z myśleniem linearnym czy formacyjnym, to jednak żeby udowodnić wyższą artystyczną wartość dzieł reprezentujących tę formację, trzeba nadal myśleć o literaturze w kategoriach linearnych i modernistycznych. Ta sama zasada musi podbudowywać tezę, wedle której proza Magdaleny Tulli próbuje wykroczyć poza ponowoczesność. Tylko cóż to za przekroczenie, skoro odbywa się ono ciągle w horyzoncie modernistycznych nawyków myślowych?

VI. „Śledztwo jest zawsze w toku”

Strategie narracyjne w prozie Zbigniewa Kruszyńskiego

1. Lekcja martwego (?) języka

Interpretację prozy Zbigniewa Kruszyńskiego ułatwia obfitość występujących w niej, charakterystycznych metafor. Mieszczą się one w znacznym stopniu – można stwierdzić to bez obaw o przesadne uproszczenie – w bardzo wąskim polu wyznaczanym przez pojęcia i leksykę związane z tekstem i praktykami tekstotwórczymi. Te ostatnie natomiast wiąże Kruszyński z procesem poznawczym. Omawiając dorobek artystyczny Zbigniewa Kruszyńskiego¹⁶⁴, trudno zatem nie nawiązać do problematyki autotematyzmu, „utekstowienia” rzeczywistości czy językowej motywacji wydarzeń, jeśli odsyłające do tej problematyki metafory znajdujemy nie tylko w kolejnych opowiadaniach czy rozdziałach powieści, ale miejscami nawet w każdym kolejnym zdaniu pojedynczego tekstu. Równocześnie tropy te kierują uwagę ku podobnym wątkom obecnym we współczesnej teorii fikcji, w koncepcjach prozy metafikcjonalnej czy tzw. „postmodernistycznej *mimesis*”; wydaje się, jakby autor *Szkiców historycznych* w sposób nieraz bardzo dosłowny przekładał na język prozy artystycznej konstatacje teoretyków i krytyków. W efekcie odniesienia teoretycznoliterackie i wykładniki interpretacji, które mogłyby zostać w lekturze nadbudowane nad tekstem właściwym, stają się elementami tego ostatniego i również podlegają analizie jako zespół przekonań wyrażonych w tekście. Ułatwia to, jak powiedziałem, zadanie lektury, ale przy tym wcale nie oznacza wyczerpania sensów motywowanych przez dzieła Kruszyńskiego.

Celem poniższych rozważań będzie podążanie za najbardziej czytelnymi tropami prozy Kruszyńskiego i próba syntetyzującej odpowiedzi na kilka kluczowych pytań: w jaki sposób topikę tekstualną autor wiąże z problemem przedstawienia (życia społecznego, faktów historycznych, doświadczeń życia codziennego)?; jaki schemat poznawczy zarysowują metafory tekstu?; wokół jakich strategii pisania zogniskowana jest narracja omawianych książek?; wreszcie – gdzie zaznacza się swoistość propozycji artystycznej Kruszyńskiego wobec czytelnich kontekstów teoretycznych, a przede wszystkim wobec

¹⁶⁴ Jak dotąd jedyne artykuły syntetyczne na temat prozy autora dotyczyły zaledwie dwóch pierwszych spośród wydanych do połowy roku 2008 czterech tomów prozatorskich. Zob. np. A. Rogala: *Tekst jako przygoda lektury, czyli proza Zbigniewa Kruszyńskiego*. „FA-art” 1999, nr 1 (35). Dopiero w 2009 roku ukazał się operujący szerszą perspektywą esej Jerzego Franczaka. Zob. J. Franczak: „Podwojona obcość”. *Proza Zbigniewa Kruszyńskiego*. „Kresy” 2009, nr 1-2 (77-78), s. 106-126.

problemu zmiany paradygmatu kultury (z modernistycznego na postmodernistyczny).

Na początku przyjrzyjmy się bliżej jednemu z opowiadań z tomu *Na łąkach i morzach*¹⁶⁵. Jego bohaterka, jak informuje okładka zbioru „stara nauczycielka języka, jakim nikt już nie mówi” (stąd skojarzenie z tytułem książki Andrzeja Kuśniewicza), separuje się od świata zewnętrznego, poznając codzienne życie miasta jedynie za pośrednictwem odwiedzających ją w domu uczniów, ściślej – za pośrednictwem ich relacji tłumaczonych na język korepetycji. Co interesujące, fizycznej separacji nie towarzyszy jednak świadomość mediacyjnej natury mowy, w relacji nauczycielki słowo staje się ekwiwalentem realnego: „Żyli szybko, bez troski o detale, całkiem pochłonięci przez czynność. Nie znali retardacji, smaku gerundivum, deskrypcyj tkanych cierpliwie niczym koronka, którą zresztą się dzierga. Pili haustem, połykali w całości, ramboidalni” (*Lekcje*, NLM, s. 101). Nieściśła relacja („Robili błędy, ich prawo, ale co gorsza, zatajali przede mną prawdę”; tamże, s. 98) pozornie wymaga odbioru hermeneutycznego („Musiałam wszystko pracowicie rekonstruować, domyślny archeolog”; tamże, s. 101), co mogłoby przeczyć tezie o zrównaniu relacji uczniów i rzeczywistości. W istocie jednak przemilczane fakty nie stanowią wyłomu w opowieści, nie są miejscem, w którym otwiera się ona na to, co zewnętrzne. Nauczycielka wyznaje bowiem: „Wiem dokładnie, co robią, życie nie ma tajemnic rozdarte przez słownik i składnię” (tamże, s. 103). A zatem język – tak rozumiem przytoczony fragment – pozwala systemowo dopełnić obraz całości; nie bez powodu korepetytorka „wie dokładnie”, co zostaje przemilczane. Co więcej, tak postrzegana opowieść ma ściśle określone granice, poza którymi spotkać można tylko „milczenie”: „I nigdy, nawet szeptem, nie nazwali mnie starą wiedźmą, choć dbałam, aby to słówko ozdabiało ich słownik. Nie sądzę, aby mówili je po lekcji – wtedy milkli zupełnie” (tamże, s. 99). W ten sposób ramy prywatnego azylu i ramy relacji uczniów dopełnia kolejne ograniczenie – nie wypowiedziane w trakcie lekcji emocje i doświadczenia poza aktem mówienia właściwie nie istnieją.

Kruszyński precyzyjnie skonstruował świat *Lekcji* – co widać zwłaszcza w przyległości poglądów na język wygłaszanych przez nauczycielkę i orientacji przestrzeni na poziomie fabuły (zamknięcie w mowie – zamknięcie w domu). Jednocześnie analogia ta, właśnie przez swoją zwodniczą precyzję, nie pozwala się potraktować jako ostateczna zasada świata przedstawionego w opowiadaniu. Tym bardziej, że naciskowi na poprawność

165 Źródła cytatów z książek Zbigniewa Kruszyńskiego lokalizuję bezpośrednio w tekście: *Schwedenkräuter*. Kraków 1995 (S); *Na łąkach i morzach*. Warszawa 1999 (NLM); *Powrót Aleksandra*. Kraków 2006 (PA); *Szkice historyczne*. Kraków 2008 (SzH – pierwsze wydanie powieści 1996).

językową („Świetnie, z tym, że w pogoń się puszcza, a rzuca do ucieczki, nie odwrotnie”; tamże, s. 101), a więc na „poprawność” samej rzeczywistości, od pierwszych stron tekstu towarzyszą sygnały żywiołu zupełnie przeciwnego: „Pasztet albo pastę, trudne do odróżnienia i stare, przeterminowane. Też czułam się przeterminowana” (tamże, s. 97). Poprawność stylu i gramatyki, jak wskazuje Joanna Orska¹⁶⁶, wywołuje w *Lekcjach* przeświadczenie o uporządkowaniu rzeczywistości. Cóż jednak, skoro uobecnienie dokonuje się w narracji – jak dodaje Orska – konwencjonalnej, typowej dla uczących się języka obcego, a zatem redukującej złożony obraz świata. Nauczycielka ponosi klęskę, gdy w końcu wychodzi z domu i gdy próbuje przełożyć opowieść uczennicy na rzeczywistość: „Doskonale pamiętałam trasy, tyle razy przez nich opowiadane, mogłabym w każdej chwili je wykreślić na planie” (tamże, s. 104). Tymczasem poza granicą domu/opowieści znajduje rzeczywistość skarłatą, poddaną rozkładowi, „przeterminowaną” w stosunku do słowa. Stwierdza: „Zostałam oszukana podwójnie. Najpierw dotknęła mnie strata, a ja mimo to lata całe żyłam w fałszywym wyobrażeniu pełni, nawet nie domyślając się braku. Mało tego, podsuwałam je innym, a ci przytakiwali” (tamże, s. 107). Nieadekwatne okazują się jednak nie tylko opisy przestrzeni, ale i schemat fabularny wypowiedziany przez uczennicę – opowieść o wieczornej ucieczce przed domniemanym przestępcą. Przypadkowo spotkanego mężczyznę nauczycielka arbitralnie uznaje za postać z relacji dziewczyny, ale postępowanie zgodnie z porządkiem tej fabuły kończy się tragicznie: zagubieniem w mieście, zniszczeniem ubrań, oblędem (innego mężczyznę kobieta bierze za tego samego). Zauważmy na marginesie, że podtytuł zbioru brzmi *Opisy i opowiadania* – w wyżej przytoczonej fabule znajdujemy „kompromitację” obu tych form narracyjnych, zarówno opis, jak i schemat fabularny okazują się niewydolne.

Przytaczam tak obszernie problematykę *Lekcji*, bo też wydaje się ona charakterystyczna nie tylko dla zbioru *Na lądach i morzach*, ale dla twórczości Kruszyńskiego w ogóle. Wydobądźmy najważniejsze wątki: bohaterką jest nauczycielka **języka**, wyznająca zasadę **przyległości słowa i rzeczy** (z naciskiem na nadrzędność pierwszego członu), traktująca **narzędzia gramatyki** jako uniwersalne narzędzia poznania. Kolejno: mimo osadzenia narracji w języku, zauważalny jest napór tego, **co w nim się nie mieści**, a co przyjmuje postać chaosu, nieoczekiwanej zmiany, zjawisk nie do opisanie (dla staromodnej nauczycielki z *Lekcji* będzie to na przykład... komputer). Koniecznie trzeba

166 J. Orska: *Niebezpieczne nie-prawdy*. „Odra” 2000, nr 4, s. 114.

także podkreślić opozycję **pełni/całości i braku**. Ten sam schemat powtarza się niemal we wszystkich opowiadaniach pomieszczonych w zbiorze, odnaleźć go możemy także w innych książkach autora; mimo pewnej wariantowości relacja między językiem a doświadczeniem kształtowana jest w nich bardzo podobnie. Wydaje się, że proza Zbigniewa Kruszyńskiego zbliża się do „konstrukcji modułowej”, w której – jak pisze Przemysław Czapliński w recenzji *Dukli* Andrzeja Stasiuka – „każda cząstka reprezentuje całość, a całość składa się z części powielających tę samą prawdę”¹⁶⁷, co sprawia, że książki autora nie rozwijają się w porządku linearnym, lecz cyklicznym. Ciągłej aktualności tej samej metaforyki i tematów towarzyszy w książkach autora także powracanie do tych samych wątków fabularnych, co widoczne jest głównie w powieściach *Schwedenkräuter* i *Szkice historyczne* oraz w dłuższym opowiadaniu *Powrót Aleksandra*. Co więcej, najczęściej różne postaci posługują się tym samym, charakterystycznie ukształtowanym językiem, którym posługiwał się już pierwszoosobowy narrator (bądź narratorzy) debiutanckiej *Schwedenkräuter*. Nie sposób więc nie traktować dorobku Kruszyńskiego jako pewnej całości zorganizowanej według – niemal kombinatorycznie stosowanych – tych samych zasad. Warto, jak myślę, w tym miejscu dodać, że tekst *Lekcje* nie jest chyba kluczowy dla interpretacji zbioru i innych powieści autora¹⁶⁸, równie dobrze jako egzemplifikacja mogłoby posłużyć inne opowiadanie czy inny fragment powieści.

Uwzględniając tę „nierozwojowość” prozy Kruszyńskiego, chciałbym zaproponować interpretację, która ogniskowałaby się synchronicznie wokół kilku kluczowych dla tej prozy **strategii poznawczych**. Co przez nie rozumiem? Chodzi o sposób, w jaki narratorzy i bohaterowie omawianych książek – w najprostszym sensie – poznają rzeczywistość. Każda z tych strategii mieści się jednak w zarysowanej powyżej problematyce (tekstu i tekstotwórstwa) i odpowiada podobnej w każdym przypadku konstrukcji podmiotu poznającego. Dokonuję zrównania kategorii narratora i bohatera, gdyż w tekstach Kruszyńskiego między postawą poznawczą i językiem obu figur narracyjnych nie ma większych różnic¹⁶⁹. Jeśli w istocie mamy w tym przypadku do czynienia z prozą

167 P. Czapliński: *Gnostycki traktat opisowy*. „Kresy” 1998, nr 1 (37), s. 144. Anna Rogala pisze z kolei o aforystyczności prozy Kruszyńskiego, co jest próbą opisania tej samej, jak mi się wydaje, cechy narracji. Zob. A. Rogala: *dz. cyt.*, s. 27.

168 Joanna Orska jako kluczowe traktuje opowiadanie *Cenzor*, z czym trudno się nie zgodzić. Zob. J. Orska: *dz. cyt.*, s. 113.

169 Marta Cuber zauważa na przykład, że trzecioosobowa narracja *Powrotu Aleksandra* jest właściwie wersją pierwszoosobowej opowieści z dwóch pierwszych książek Kruszyńskiego. Zob. M. Cuber: *Aleksander Bezdolny*. „Res Publica Nowa” 2006, nr 2, s. 120.

modułową, statyczną, to różnicowania znaczeń należy szukać właśnie w „częstkach” narracyjnych, w których pojawiają się podobne, choć być może minimalnie odmienne motywy, nie zaś – w linearnej logice rozwoju. Spójrzmy zatem, jak Kruszyński buduje swoje teksty wokół strategii: **encyklopedysty-leksykografa, korektora-cenzora i śledczego**.

2. Strategia encyklopedysty

Autor encyklopedii i autor słownika tworzą w prozie Kruszyńskiego wspólną figurę. Sformułowanie „autorstwo” jest tu jednak dość zwodnicze, układanie uporządkowanego spisu zdarzeń czy przedmiotów jest w omawianych tekstach raczej odwzorowaniem niż konstrukcją. Innymi słowy – poszukiwanie związków między elementami rzeczywistości, do czego wstępem jest czynność gromadzenia fiszek, odbywa się mimowolnie, to sama rzeczywistość ma odsłonić relacje zachodzące między jej składowymi, udział „autora” ogranicza się zaś do rejestracji i porządkowania faktów. Strategia ta organizuje zarówno zawartość fabularną prozy Kruszyńskiego, jak wykorzystane w niej techniki narracyjne. I tak, znaczące wydaje się, że leksykograf jest bohaterem zarówno powieści *Schwedenkräuter*, *Szkiców historycznych*, jak i tytułowego tekstu z *Powrotu Aleksandra*, ale pojawienie się tej postaci znajduje konsekwentne odbicie w warstwie językowej omawianej prozy. Bodaj czy nie ważniejsze, chociażby dla podkreślenia oryginalności propozycji artystycznej Kruszyńskiego, jest właśnie motywowanie tekstu zgodnie ze schematami czynności pracy słownikarza, bądź po prostu w zgodzie z metaforą leksykograficzną. Wedle tej ostatniej reguły ukształtowany może być zarówno opis czynności zawodowych, jak i codziennych:

Książki ułożyliśmy równo, gwoli wysokości, kolejne tomy stoją obok siebie, nie, jak dotąd, na różnych półkach poza numeracją. Przewidzieliśmy kilka pustych centymetrów, na wypadek gdyby wpłynął nowy [sic!] Korbut. (SzH, s. 113)

W związku z wyborem postawy encyklopedysty podstawową techniką omawianej prozy staje się wyliczenie, wstępny etap pracy nad leksykonem, przy czym enumeracja może przyjmować zarówno postać spisu przedmiotów czy ludzi, jak i – częściej w *Szkicach*

historycznych i Schwedenkräuter – listy czynności¹⁷⁰.

Schemat ów staje się uniwersalną zasadą poznania rzeczywistości, postaci takie jak ankieter (*Spis respondentów*, PA), niezrównoważony obserwator uchybień w przepisach ruchu drogowego (*Na lądach i morzach*, NLM) czy żebrak rejestrujący ruch przechodniów (*Żebracy*, NLM) są tylko mutacjami roli leksykografa (należy ją więc rozumieć szeroko). Każdemu encyklopedyście przyświeca jednak zawsze podobna ambicja – inwentaryzacji, która ma umożliwić ogarnięcie całości. W punkcie wyjścia zatem trwa rejestracja, której ideałem jest kompletność:

Śmiem twierdzić, że bez gruntownych badań, statystycznie uprawdopodobnionych, percepcja nie jest wiele warta, ot, jednorazowa, miękka, poetycka tam, gdzie trzeba twardych przesłanek. (*Na lądach i morzach*, NLM, s. 14)

Niezliczona jest liczba typów, cech, i blankiety, chociaż maksymalnie dokładne, mogą coś pominąć. Stąd ogromna waga rubryki: inne, w której notujemy spostrzeżenia nie pasujące do wzoru. (*Spis respondentów*, PA, s. 39)

Kolejnym krokiem jest szukanie związków między zebranymi faktami. Żebrak przyznaje, że „obserwację należy prowadzić w skali jeden do jeden” (*Żebracy*, NLM, s. 165), zaś były – być może – milicjant, że „trzeba mieć na względzie całość. Całość, czyli organizm” (*Na lądach i morzach*, NLM, s. 14). Czym jest owa całość? W przypadku ostatniego z bohaterów jest nią powszechna reguła łamania prawa: „ci, co zwlekają z odjazdem w oznaczonym terminie, gdzie indziej przekraczają prędkość, w ruchu, w terenie zabudowanym” (tamże, s. 9). Dla jednej z postaci *Szkiców historycznych* natomiast celem jest dokładne przepisanie: „Czytam, przebiegam tekst, starając się uchwycić sylaby. Nanoszę go na fiszki dokładnie, pedantycznie, żeby nic nie uronić, przepisuję cały” (SzH, s. 134-135).

Katalog-wyliczenie, motyw odsyłający do estetyki melancholijnej¹⁷¹, posiada swój rewers bądź w doświadczeniu „braku”, bądź też – w naporze rzeczywistości unieważniającej porządek pracy encyklopedysty. Krzysztof Uniłowski podkreśla fundującą rolę „braku”

¹⁷⁰ D. Mazurek: *Sprostać rzeczywistości. O prozie Zbigniewa Kruszyńskiego*. „Kresy” 1997, nr 4 (32), s. 155.

¹⁷¹ Zob. na ten temat: M. Bieńczyk: *Melancholia. O tych co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa 2000, s. 39.

(egzystencjalnego, tożsamościowego) w *Schwedenkräuter*¹⁷², braku przekładającego się na nieobecność instancji narracyjnej spajającej tekst powieści. W istocie relację z kolejnych wydarzeń w życiu narratora – przebywającego w Szwecji uciekiniera z kraju spoza kręgu Zachodniego¹⁷³, trudno uznać za „opowieść”, tekst nie rozwija się linearnie ani w porządku problemowym, ani fabularnym, w sieciowej strukturze języka odbija bezkierunkowość doświadczenia i niepewną tożsamość emigranta-leksykografa. Także próba skatalogowania doświadczeń musi z konieczności pozostać w powieści na poziomie kolejnych, przypadkowo przyrastających akapitów, ale też ambicja skalająca nie zostaje w *Schwedenkräuter* wyraźnie wyartykułowana. Co więcej, dla Uniłowskiego jest Kruszyński na tym etapie twórczości piewą wykorzenienia i nietożsamości, zwłaszcza, a może wyłącznie – językowej¹⁷⁴. Jak się jednak wydaje, leksykograficzne zajęcie narratora i poznawcze konsekwencje procedur leksykografa wprowadzają tu pewną przeciwwagę i sygnalizują (zgoda – słabo) możliwość dążenia skalającego.

Wyraźniej napięcie między porządkiem katalogu a jego unieważnieniem przychodzącym z zewnątrz widoczne jest w kolejnych dziełach autora; pozwala to być może wysunąć tezę o ich wzajemnym „naświetlaniu”¹⁷⁵, dopisywaniu bogatszych diagnoz do wcześniejszych konstatacji. Zwróćmy uwagę, jak pokazane jest tworzenie rejestru przewinień w opowiadaniu tytułowym *Na łądach i morzach*. Samozwańczy stróż porządku społecznego wyznaje, że „obowiązuje nas domniemanie ciągłości” (*Na łądach i morzach*, NLM, s. 13), ale jednak „Pojazdy przejeżdżają, nie łącząc się w konwój. Zamazany na murze napis odznacza się śliwkową plamą bez składni” (tamże, s. 12). Dla czytającego opowiadanie jest oczywiste, że inwentaryzowana rzeczywistość nie zbliża się nawet do zarysów całości! Narrator-bohater opisuje szereg czynności marginalnych, nie mających związku, lecz w jego optyce jak najbardziej znaczących i powiązanych ze sobą: parkowanie samochodu, wchodzenie do sklepu, przechodzenie ulicą. Kruszyński wywołuje efekt narracji paranoicznej, przypominającej tę z *Oblędu* Jerzego Krzysztonia: czytelny dla odbiorcy

172 K. Uniłowski: *Skądinąd. Zapiski krytyczne*. Bytom 1998, s. 150-151.

173 Narrator powieści skutecznie utrudnia rozpoznanie własnego etnicznego pochodzenia. Rozsiane w tekście uwagi sugerują, że może być Żydem, muzułmaninem, Ormianinem bądź Polakiem. Oczywiście widoczny jest tu wspólny mianownik – chodzi o przybysza spoza „cywilizowanego” świata, Obcego współczesnego Zachodu. Być może trafniejsze byłoby uznanie, że mamy do czynienia w *Schwedenkräuter* z wieloma podmiotami mówiącymi, których łączy wspólne doświadczenie?

174 K. Uniłowski: *dz. cyt.*, s. 160.

175 Odminną interpretację przedstawia Krzysztof Uniłowski, dla którego różnice w wymowie *Schwedenkräuter* i *Na łądach i morzach* są dowodem odrotu autora od wcześniej przedstawionej koncepcji językowego wykorzenienia. Zob. K. Uniłowski: *Koloniści i koczownicy. O najnowszej prozie i krytyce literackiej*. Kraków 2002, s. 117.

opowiadania rozkład świata na wiązkę zwyczajnych zdarzeń nie podważa koherentności i samozwrotności relacji pilnującego porządku. Ów rozdźwięk widoczny jest zwłaszcza w scenie „interwencji”, gdy bohater próbuje siłą włączyć w swój system kobietę, która nieświadomie złamała reguły zwyczajowo realizowanego schematu (schematu tkwiącego w istocie jedynie w języku bohatera). Próba ta kończy się, oczywiście, klęską: pobiciem paranoika, a zatem drastyczną konfrontacją, która, co ciekawe, wcale nie burzy obsesyjnej wizji miejskiej całości.

Opowiadanie *Na ładach i morzach* odsłania dwuznaczny status pracy encyklopedysty w prozie Kruszyńskiego. Z jednej strony odwołanie do estetyki melancholijnej, jak i do samych tekstów autora pozwala wysunąć tezę o fundującej tę strategię ambicji scalającej¹⁷⁶, będącej odpowiedzią na rozproszenie rzeczywistości-tekstu (charakterystyczne chociażby dla *Schwedenkräuter*). Byłby to pozytywny ruch poznawczy, próba werbalnego okiełznania złożonej i nieprzejrzystej, nieustannie wymykającej się rzeczywistości¹⁷⁷. Z drugiej działanie porządkujące przyjmuje postać pozbawionej racjonalnych podstaw obsesji, porównywanej z nie dającym się dowieść założeniem religijnym: „I mnie patronuje idea porządku, wizja, która, wierzę, doczeka się swego czasu, wypełni się i wypleni chwasty” (tamże, s. 18). Zauważmy także, że w powyższym cytacie Kruszyński płynnie łączy ze sobą język religijny i totalitarny. Bo, owszem, „wyplenienie chwastów” ma być może proveniencję biblijną, ale równie dobrze przynależeć może do dyskursu neonazistowskiego. Wspominam o tym nie bez powodu, bowiem podobną dwuznaczność wydobywa Kruszyński w *Szkicach historycznych*. Czytamy w powieści m.in.

Uniwersytet, królestwo fiszek. Zgubny zwyczaj cytowania (miejsce, strona, data), dokładnych, zbyt dokładnych, adresów wydawniczych. Poglądził dostarczone mu do wglądu akta, wydobyte z archiwum cimelium, starodruk. (SzH, s. 8)

Chodzi prawdopodobnie o akta służby bezpieczeństwa, które przedstawione zostają jednemu z bohaterów powieści po aresztowaniu, stąd „zgubność” precyzji leksykografa –

176 Zob. cyt.: „Literaturę melancholijną wyróżnia chętnie używanie – dosłowne lub ukryte – tych właśnie pojęć: »świat«, »wszechświat«; w swej intencji nie kreuje ona bowiem niczego, lecz tylko nieudolnie odtwarza utracone, całość, która się rozpadła”. M. Bieńczyk: *dz. cyt.*, s. 39.

177 Zob. cyt.: „Znów się spóźniłem, nie sposób zdążyć i kiedy dochodzimy do końca dzielnicy, należałoby na dobrą sprawę zacząć ją spisywać od nowa, bo informacje domagają się aktualizacji” (*Spis respondentów*, PA, s. 36).

naprowadzającej na dowody działalności opozycyjnej. Ale równie prawdopodobna wydaje się interpretacja, że encyklopedystą jest również ten, który zbierał materiał dowodowy. Paradoksalnie, rozproszenie, migotliwa tożsamość i chaos podejmowanych działań¹⁷⁸, także niezborny proces językowy (chaotyczne przyrastanie tekstu powieści), są w *Szkicach historycznych* strategiami opozycji solidarnościowej, zaś kontrola nad mową i pismem staje się narzędziem reżimu¹⁷⁹. Nie bez powodu Zygmunt Ziątek stwierdza, że stan wojenny w powieści jest pokazany jako „przemoc sytuacji komunikacyjnych”¹⁸⁰, bo też ambicja precyzyjnego, pozornie neutralnego opisu podszyta jest często – jak wiemy – ambicją władzy.

Kruszyński utrzymuje ów dwuznaczny status, z pewnością nie jest tak, że któreś z dwu oblicz praktyki encyklopedysty zyskuje przewagę (zwłaszcza, jeśli jak w tej analizie traktujemy tę twórczość jako pewną całość). Dzięki temu autor wydobywa aporetyczny charakter poznania opartego na tworzeniu spisu i dążenia do całości – nieuchronnych wobec rozproszenia, niemożliwych z powodu swoich totalizujących ambicji. A czyż nie jest to również opowieść o – przenieśmy te rozpoznania na poziom filologiczny – tekście literackim i jego dwuznacznej „naturze”?

3. Strategia cenzora

Strategia cenzora-korektora rządzi się w prozie Zbigniewa Kruszyńskiego obsesjami podobnymi do tych, które przejawiał encyklopedysta-leksykograf. Wspólny dla obu figur jest z pewnością ideał całości, odmiennie natomiast kształtowane są metody, dzięki którym pełnia ma zostać odtworzona. To ostatnie wydaje mi się szczególnie istotne – w omawianych utworach chodzi zwykle o „utracone”, lecz co interesujące, „brak” ów nie pojawia się tu

178 Zob. cytat opisujący konspirację: „bezludna gorączkowa bieżanina mrówek pod uniesionym na ścieżce kamieniem” (SzH, s. 6).

179 Związek między tekstotwórstwem a totalitaryzmem w *Szkicach historycznych* podkreślał zwłaszcza Leszek Szaruga. Zob. L. Szaruga: *Język zmiany*. „Kultura” 1999, nr 10/625, s. 129.

180 Z. Ziątek: *Historyk Kruszyński*. „Regiony” 1998, nr 1-3, s. 230.

najczęściej w formie stematyzowanej, występuje raczej jako rewers dążenia scalającego, silnego, przyjmującego – jak zobaczyliśmy powyżej – formy obsesyjne. O ile jednak dla figury encyklopedysty „całość” stanowiła kres procedury kumulacji (faktów, informacji, fiszek, słów), to dla cenzora-korektora jej pojawienie się możliwe jest dzięki dążeniu do redukcji (sytuującej się na przeciwległym biegunie). Co podlega unieważnieniu w procedurze cenzorskiej? Kruszyński nie przywołuje postaci cenzora – a jest on głównym bohaterem chociażby w opowiadaniu *Errata* (NLM) – jedynie jako reliktu Polski Ludowej. Co prawda zbiór *Na lądach i morzach* ogniskuje się w wielu tekstach na postaciach językowo zakorzenionych w minionym ustroju¹⁸¹, niemniej w praktyce cenzorskiej chciałby autor widzieć coś więcej, niż tylko jedną z twarzy totalitarnego państwa. Jest pewnym paradoksem, że jednoznacznie negatywnie nacechowana rola społeczna staje się w *Erracie* nośnikiem intrygującej filozofii języka, intrygującej zwłaszcza na tle analogicznych przekonań odczytywanych przez niektórych krytyków z narracji *Schwedenkräuter*.

„Wspomóżmy wątlą akcję – wyznaje cenzor z *Erraty* – będącą tylko pretekstem do niekończących się wyliczeń, jakby świat ułożony był szeregowo” (*Errata*, NLM, s. 25); „wchodząc” w polemikę z encyklopedystą-leksykografem, dodaje zaraz: „Skreślajmy! Na skreśleniach możemy jedynie zyskać, jak w bingo” (tamże). Myślenie o tekście, jakie prezentuje cenzor, neguje zatem dwie podstawowe praktyki leksykografa: po pierwsze kolekcja nie pozwala odsłonić rzeczywistych związków między słowami, po drugie zaś pomnaża redundację, a ta jest głównym wrogiem nadgorliwego korektora. Zauważmy, że w prozie Kruszyńskiego mamy do czynienia z podwójnym ruchem języka – obrazowo i w zgodzie z metaforą podsunietą nam przez autora można go przedstawić w ten sposób: śladem leksykografa podąża cenzor, każdy nowy element spisu jest zaraz wykreślany, i odwrotnie – każde skreślenie jest zaraz uzupełnianie w kolekcji. Myślenie o formie, które prezentuje monologujący bohater *Erraty*, nacechowane jest jednak, jak wskazuje Joanna Orska¹⁸², pewnym paradoksem. Przywołajmy najpierw cytat:

Dzięki temu wpadłem na koncept prowadzący do nowej definicji literatury, według której tekst trwa zawsze, a utwór jest tylko wyrwą, miejscem pustym w tym, co jeszcze-nie-

181 Mieczysław Orski interpretował zbiór także jako „wiarygodną” analizę „społecznych kosztów transformacji”. Wydaje się jednak, że nacisk na problematykę językową i wyraźnie odczuwalna sztuczność dykcji Kruszyńskiego nie pozwalają na tak bezpośrednie czytanie nawiązań autora do doświadczeń życia w PRL. Zob. M. Orski: *W fałszywym wyobrażeniu pełni*. „Nowe Książki” 1999, nr 8, s. 33.

182 J. Orska: *dz. cyt.*, s. 113.

powiedziane. (...) W tym rozumieniu moje ingerencje nie są niczym innym niż przywracaniem utraconego bogactwa, boskiej inwariantności, która już zdążyła zastygnąć w tekst, dotkliwie ograniczony, niepodatny na zmianę. (Tamże, s. 30)

Orska wnioskuje, że każda autorskość dzieła jest traktowana przez cenzora jako zaburzenie pierwotnej harmonii dzieła, w związku z tym musi zostać przewyciężona. Nie bez powodu bohater nadużywa pojęć związanych z klasycznym myśleniem o literaturze: „aurea mediocritas”, „harmonia”, „dyscyplina”, „odgórne dyrektywy Stagiryty” itp. Tyle że jest to klasycyzm patologiczny, bliski posłannictwu religijnemu (zwróćmy uwagę na język przywołanego cytatu), na pewno zaś nacechowany radykalizmem – liczy się jedynie tekst idealny. Orska podsumowuje interpretację opowiadania wnioskiem, że kresem tak rozumianej praktyki cenzorskiej musiałaby być nicość, dzieło puste, nie-wysłowione.

Czy w istocie? W jednym ze wspomnień cenzor przywołuje scenę, w której objawiła mu się niszczycielska siła języka powołującego niebyt: „do drżącej lady chłodniczej podszedł pan z chłopcem młodszym od nas i głośno, tak by wszyscy słyszeli, powiedział: – Proszę pani, prawda, że nie ma lodów? – Nie było, do dziś czuję ten smak niebytu szczypiący język” (tamże, s. 33). Chyba trudno byłoby obronić tezę o niwelacji jako kresie działań cenzora. Przeciwnie, założenie tekstu idealnego odwołuje się raczej do platońskiej metafizyki obecności, w której to „rzeczywistość” namacalna, zidywidualizowana bliższa jest – jako niedoskonała kopia – nieistnieniu. Jako egzemplifikację tego założenia narrator przywołuje „realny” obraz Drohobycza, w gruncie rzeczy mniej istotny niż samo dzieło Schulza. Oczywiście, cenzor podkreśla bardzo wyraźnie konieczność redukcji, ma ona jednak na celu kumulację znaczeń (do aforyzmu, rdzenia treściowego, itp.), nie zaś – ich wykreślenie. Co więcej, jeśli naświatlić tę strategię praktyką encyklopedysty, otrzymujemy raczej niezakończony ruch (dopisywanie – skreślanie), który skutecznie uniemożliwia osiągnięcie limesu tekstu absolutnego. Zgodzić się za to wypada z Joanną Orską, że dla bohatera rzeczywistość fizyczna nacechowana jest dystynkcją nieprawdziwości, podobnie jest zresztą z redundantnym tekstem. Problem w tym, że egzorcyzmowana „rzeczywistość” dotyka cenzora bezpośrednio, co więcej, sam jako piszący skazany jest na redundację – nie jest w stanie zrealizować w praktyce wyznawanych przez siebie zasad.

Zacznijmy od „naporu realnego”. Narrator opisuje, znamienne że w trzeciej osobie, momenty zapaści nerwowej, lęku przed tekstem. Bezowocne próby ucieczki przed słowem (pisanym) kończą się dla cenzora zazwyczaj w szpitalu dla nerwowo chorych; być może

jedynym miejscu pozostającym poza „tekstowym imperium”. Ostatnie sformułowanie – może nazbyt pompatyczne – pojawia się tutaj nieprzypadkowo: subtelne, retoryczne rozważania bohatera o języku i tekście mają wszak za tło, niewyeksplikowane wprost, bardzo konkretne działania cenzury totalitarnego państwa. Pedanteria językowa, coraz doskonalsza wersja tekstu, оголошена z meandrów, miejsc ciemnych, rozchwianej struktury, to w *Erracie* nic innego, jak sztywny system nowomowy, w którym nie ma miejsca na inwencję czy jakiegokolwiek „poza”. Napór tego, czego nie ogarnia język, może prócz nerwicy przybierać także formę znacznie łagodniejszą, drobnego omamu, który powstaje przy zbytnim zaufaniu do systemu języka, jak w scenie preparowania motyla: „W domu przypinam go do kolekcji i naklejam pod spodem łacińską nazwę, którą wykaligrafowałem z mozołem. Potem dowiaduję się z podręcznika, że taki na naszej szerokości nie występuje. Przejęzyczenie znowu zbiło mnie z tropu” (tamże, s. 43). Oczywiście, jak w innych tekstach z *Na łąkach i morzach*, doświadczenie to nie nicuje światopoglądu bohatera, finał opowiadania podtrzymuje wiarę w nadrzędność tekstu i – jest to, jak sądzę, złośliwy *passus* Kruszyńskiego – rzekomą moralną odpowiedzialność pracy cenzora. Analogiczną konfrontację z „realnym” wydobywa Kruszyński w wątku ojca narratora *Szkiców historycznych*. Obsesja korektorska, zaledwie jeden z przejawów autorytarnego stylu prowadzenia domu, towarzyszy ojcu w momencie, gdy ten „zaczął przesuwac się na peryferie” (SzH, s. 211), w okresie dziwaczenia:

Szedł po gazety na otwarcie kiosku. Siadał przy biurku, rozsyłał sprostowania. Późny korektor. Wszystko było błędem. Żyliśmy błędnie, przez pomyłkę w druku. – Wątpię – wymyślał sekretarce przez telefon – czy wasz redaktor należy do naczelnych. (SzH, s. 210)

Tymczasem coraz większe zacierzewienie, dopisywanie aneksów do słownika (tamże), połączone z opresją rodzinną, ujawnia dramatyczne – starcze – wycofywanie się z życia, utratę (pozornego) panowania nad sprawami rodziny i najbliższego otoczenia.

Najbardziej interesująca jest jednak próba przełożenia programu „korektorskiego” na konstrukcję tekstów Kruszyńskiego, zwłaszcza monologu cenzora. „Czego nam żal? Porównań – jakby zawsze mówić w przybliżeniu, nie o tym, o czym chcemy – ciągnących się przez całe strony jak ptactwo w drodze na południe? (...) Mamy oszczędzać opisy, retardacje, kiedy czas nagli?” (tamże, s. 25). Oczywiście analogia porównanie-ptactwo jest pewnie przytoczeniem stylistycznych aberracji poprawianych tekstów, niemniej wprowadzona w monolog zyskuje samodzielność i – świadczy przeciwko autorowi-cenzorowi. Można znaleźć

precyzyjniejsze określenie! Podobnie będzie z retardacją – rytmika opowiadania jest powolna, refleksyjne fragmenty przerywane są wspomnieniami dziecięcych i młodzieńczych doświadczeń tekstu, ale i wszystkimi piętnowanymi przez cenzora chwytami opóźniającymi. Uderzająca jest zwłaszcza metaforyzacja tekstu *Erraty*, bohater co kilka zdań mnoży metafory całości, tekstowego ideału, wersji skażonych („Dostawałem stertę apokryfów, a miałem ustalić tekst kanoniczny”, tamże, s. 24; „Nic tak mnie raduje, jak oskarżenia o plagiat. Utwierdzają w przekonaniu, że jestem coraz bliższy wzoru”, tamże, s. 44), co paradoksalnie zaciemnia wywód i utrudnia odpowiedź na pytania, czym jest idealny tekst, co wyraża, z czego się składa i dlaczego jest tak istotny dla porządku społecznego.

W istocie monolog cenzora, choć bardziej rygorystyczny, ukształtowany jest według podobnej reguły co *Schwedenkräuter* czy *Szkice historyczne*, bliższej raczej encyklopedyście. A przynajmniej jeden z chwytów narracyjnych – spiętrzanie tekstu nie kierujące do wypracowania finalnego znaczenia, wywołujące efekt niejasności semantycznej – zbliża obie powieści autora i *Erratę*. W debiutanckiej powieści Kruszyńskiego narrator-leksykograf wybierał, miast szukania wersji kanonicznej, najbliższej „istocie rzeczy”, „odchylenie stylistyczne”¹⁸³. Anna Rogala podsumowuje ideę „odchyień” w taki sposób: „chcąc ująć to, co w zasadzie nie jest uchwytnie, trzeba modyfikować język, w którym się mówi. Zwyczajne, naturalne dla nas konstrukcje nie są w stanie oddać różnicy [między mentalnością emigranta i Szwedów – przyp. W.R.]”¹⁸⁴. Znaczenie (pełnia, całość, kształt doskonały) zostaje odsunięte, czy też – by być bliżej diagnozy narratora *Schwedenkräuter* – przemieszczone. Porównanie jest zaś tym, co najlepiej odzwierciedla owo oddalanie się, margines obcości językowej (emigranckiej), doświadczanej zwłaszcza przez nadświadomego¹⁸⁵ lingwistę:

Tak, muszę porównywać. Tylko dla tych, co żyją, gdzie się urodzili, wszystko jest pewne i tożsame ze sobą; woda wodą, kamień w kamień, piach piach. Dla przemieszczonych wszystko pozostaje zagadką, nieodgadnioną. Każdy pies jest sfinksem, a zająknięcie przepowiednią. Nawet gdybyśmy opanowali wasz niemożliwy język (niech ktoś spróbuje wymówić *lugn*, nie można być spokojnym, jeśli się nie potrafi wypowiedzieć rzeczownika spokój) – to i tak zdradzi nas małe słówko jak, stacja przesiadkowa (S, s. 14).

183 Zob. zwłaszcza D. Nowacki: *Zawód: czytelnik*. Kraków 1999, s. 113.

184 A. Rogala: *dz. cyt.*, s. 31.

185 D. Nowacki: *dz. cyt.*, s. 113.

Schwedenkräuter naświetla złudzenie cenzora i powody jego poznawczej klęski: metoda wysłowienia, którą posługuje się narrator *Erraty*, prowadzi bowiem do efektu przeciwnego zakładanemu – do „przemieszczenia języka” zamiast jego krystalizacji, do metaforyzacji zamiast precyzji, wreszcie do uwikłania w partykularne doświadczenia rozkładu, choroby, różnicy zamiast uniwersalnej abstrakcji systemu.

4. Strategia śledczego

Punktem dojścia wcześniejszych analiz był moment językowej nierozstrzygalności, „przemieszczenia”, klęska ambicji poznawczych, na którą skazane są praktyki tekstotwórcze narratorów prozy Kruszyńskiego. Trzecim ogniwem, a niebezpieczne wydaje mi się zastosowanie w niniejszej analizie triady dialektycznej, chciałbym uczynić strategię śledczego, można ją bowiem potraktować jako syntezę dwóch wcześniej opisanych postaw, swoistą „odповідź” na porażki encyklopedysty i cenzora. Podobnie jak w przypadku cenzora, śledczy pojawia się w powieściach i opowiadaniach autora nie tylko jako reminiscencja PRL-u, ale także jako model poznania (zresztą, zaskakujące konotacje wobec okoliczności historycznych Polski sprzed 1989 roku zyskuje właśnie metoda dialektyczna). W tym wypadku jednak ukrytą w operacjach narracyjnych przemoc Kruszyński wydobywa na powierzchnię. Jak się wydaje, jawna przemoc śledczego jest reakcją na bezradność, jaką w konfrontacji tekstu własnego i rzeczywistości odczuwają inni bohaterowie omawianej prozy. Przewaga tej strategii zaznacza się chociażby w fakcie, że śledztwo tyleż opisuje, co stwarza rzeczywistość. W ważnym z punktu widzenia tej problematyki monologu przesłuchującego ze *Szkiców historycznych* czytamy:

To my mamy narzędzia, my tworzymy historię. A także geografię, socjologię i inne dyscypliny. I gimnastykę, nadrzędną z nauk. Bezsilni zazdrośnicy zarzucają nam fałszerstwa. Jakie fałszerstwa? My nie fałszujemy, my tworzymy. Czy czysta twórczość może być fałszywa? (SzH, s. 93)

I jeszcze:

Żalicie się, że jakiś wasz nieboszczyk nie zmieścił się w encyklopedii, jej trzynastym tomie, prosicie, żeby chociaż dać mu wzmiankę w suplemencie, ślecie petycje do Encyklopedysty. Nam by na niego nie starczyło i trzynastu tomów, i suplementu na oględziny zwłok. (Tamże)

Warto podkreślić ironiczne przywołanie „gimnastyki” w pierwszym fragmencie; kluczowa wydaje się w nim jednak uwaga o „bezsilnych zazdrośnikach”, których zidentyfikować można jako autorów narracji pozbawionych mocy wpływania na rzeczywistość. „Twórczość” jest w tym wypadku zarówno spełnieniem marzeń encyklopedysty – opis jednej osoby ma zajmować aż trzynaście tomów akt, aż tyle informacji udało się skompletować służbie bezpieczeństwa – jak i korektora marzącego o tekście idealnym, nadrzędnym wobec bezkształtnej rzeczywistości. Co więcej, dopiero „tekst” śledztwa zdolny jest odtworzyć rzeczywistość w skali „jeden do jednego”: „Na swoich miejscach leżały przedmioty, odwzorowane z fotograficzną dokładnością. Pióro, **naturalnej wielkości**, ze śladami palców [podkr. – W.R.]” (tamże, s. 45). Stąd właśnie pokusa, by strategię tę potraktować jako „syntezę”, wyjście poza ograniczenia uprzednio zdemaskowanych postaw poznawczych.

Wobec tak zarysowanych możliwości śledztwa – rozumianego tutaj jako działanie prowadzące do powstania jakiegoś „tekstu” o świecie – w *Szkicach historycznych* na epistemologię nakłada się aksjologia. I tak narracja totalizująca, nie bez powodu leksykalnie bliska tu totalitaryzmowi w sensie politycznym, jest jednoznacznie wartościowanym narzędziem w rękach reżimu, zaś opowieść rozpraszająca – sposób opisu świata właściwy konspiracji, drogą ocalenia od opresji językowej. W jednym z pierwszych fragmentów powieści znajdujemy krótką wymianę zdań: „– Rzeczowość, suchość stylu – z ust mi pan to wyjął – a nie to, co ślina przyniesie na język. / – Styl – uzgodnili wzrokiem obaj ochroniarze – jest zemstą nie mających nic do powiedzenia” (tamże, s. 13). Jeśli więc zwięzłość i precyzja stają się synonimem śledztwa, sposobem obrony musi być narracja bezkierunkowa, uwolniona z rygorów. Z tego założenia wypływa specyficzność „raportu” Kruszyńskiego z życia konspiracji, narracji, w której Zygmunt Ziątek podkreśla „podatność języka powieści na wieloznaczność słowa, jego gotowość do nieoczekiwanego pójścia za jakimś znaczeniem, które pojawiło się wbrew pierwotnemu zamierzeniu zdania czy akapitu”¹⁸⁶. Zauważmy, że takie motywowanie podkreślają niemal wszyscy recenzenci *Szkiców historycznych*¹⁸⁷ –

¹⁸⁶ Z. Ziątek: dz. cyt., s. 229.

¹⁸⁷ Poza przywołanymi tekstami zob. m.in. A. Czachowska: *Własne przeżycia, cudza mowa*. „Res Publica Nowa” 1997, nr 4 (103); M. Orski: „Powieść” w *szkicach*. „Odra” 1997, nr 7-8.

metoda bliska jest w tym wypadku temu, o czym się mówi. W działalności opozycyjnej na pierwszy plan wysuwają się bowiem:

Nerwica przewodzących, zmiany tożsamości, trudne do ustalenia daty urodzenia. Przypadkowe imiona przyszywanych rodziców, jabłko, które upada z daleka od jabłoni. (Tamże, s. 10)

Okazuje się – co zauważa Ziątek – że genezy „przemieszczenia” cechującego narratora czy też narratorów *Schwedenkräuter* należy upatrywać już w latach 80., w ujęciu Kruszyńskiego związane ono było z rozmywaniem jednostkowej tożsamości i „widmowością” struktur opozycyjnych¹⁸⁸. Kruszyński pisze chociażby o „swobodnym przepływie informacji” między konspiratorami (tamże, s. 14), przy czym „przepływ” – pochodzący z utartego związku frazeologicznego – odzyskuje tutaj podstawowe znaczenie. Główną aktywnością w pierwszych partiach *Szkiców historycznych* wydaje się nieskoordynowane przenoszenie i przekazywanie kopert (tego zresztą dotyczy każde śledztwo) przez postaci, które raczej wypełniają miejsce w systemie, aniżeli są osobami w ścisłym sensie: „Imię – mruknał przybrane, niewyraźne imię” (tamże, s. 55). Kurierzy zmieniają wygląd (zarost, ubrania, fryzury), miejsce pobytu (wybrane na chwilę szybko okazuje się stałym); Kruszyński antropomorfizuje „spisek” materializujący się w kolejnych przypadkowych postaciach (tamże, s. 45), tym samym depersonalizując bohaterów. Skoro momentami brak w powieści silnego osadzenia podmiotowego narracji, musi i ona stać się widmowa, bezkierunkowa i bezkształtna. Nie bez powodu śledczy ironizują na temat zeznań zatrzymanych:

Mówią, mówią, talent fabularny, aż powieść wystąpiła z brzegów i nie starcza nam już kwestionariuszy przesłuchania rzeki. Ich projektanci zakładali więźność, nie sądzili, że uda się schwytać wylewnych narratorów. Trzeba by nam Bachtina, by to posegregować, a specjaliści odbywali szkolenie w innym dziale. Szkoda, bo zrobiliby z tuzin doktoratów na temat kategorii narratora nic nie wiedzącego. (Tamże, s. 90-91)

Rozważania o strategii śledczego można by zakończyć w tym momencie, po zarysowaniu jej zadań, nakreśleniu polaryzacji „śledczy-opozycja” oraz opisie charakterystycznych dla obu sfer wyobrażeń o narracji. Odnajdujemy w postępowaniu

188 Z. Ziątek: *dz. cyt.*, s. 229.

śledczego analogię z działaniem encyklopedysty i korektora: w omawianym wypadku także mamy do czynienia z napięciem między porządkiem języka a rozproszeniem rzeczywistości, między ambicją ogarnięcia całości a koniecznym rozdrobnieniem. Tymczasem omawiana strategia ma w prozie Kruszyńskiego jeszcze kilka konsekwencji, które warto przybliżyć. W przywołanym wyżej cytacie śledczy odwołuje się do koncepcji Bachtina, wprowadza pojęcie „narratora nic nie wiedzącego”, w tyradach przedstawicieli reżimu mogą paść sformułowania typu „Możemy ci przyjechać hic i w chuj” (tamże, s. 92) , przypomnijmy też uwagi strażników więziennych o stylu. Najbardziej czytelnym powodem, dla którego takie tropy zostały wprowadzone w tekst, jest oczywiście ironiczne nicowanie języka totalitarnego w zderzeniu go z kodem literaturoznawczym, ale zabieg ten ma chyba również istotniejsze znaczenie. Zwłaszcza, jeśli skonfrontujemy go z kolejną własnością narracji *Szkiców historycznych*. Wydaje się charakterystyczne, że tak jak język filologii, język głównych narratorów powieści – leksykografów, wdzierają się w dykcję śledczych, tak i język służby bezpieczeństwa w przebiegu narracji coraz częściej służy opisowi sytuacji codziennych. Zwłaszcza – relacji o kryzysach więzi uczuciowej między małżonkami:

Zachodzi przypuszczenie, że utrzymujemy ze sobą kontakt tajny, pozasłowny. Pomimo stwierdzonej równoczesnej bytności w tym samym lokalu nie dochodzą przez cały wieczór dźwięki, jakby przestały działać baterie lub nadajnik. (Tamże, s. 139)

W obustronnym wpływie dochodzi jednak w *Szkicach historycznych* do unieważnienia języka śledztwa, choć dzieje się to paradoksalnie. Bo choć dyskursem totalitarnym sfera codzienna zostaje niejako „zainfekowana” (co ma wymowę pejoratywną), to przecież narracja śledczego spełnia swą funkcję porządkującą i poznawczą (żona próbuje dojść przyczyn rozpadu związku – a więc prowadzi „śledztwo”). Być może jest to jedyna możliwa strategia porządkująca wobec procesualnego „rozpraszania” narracji opozycyjnej. Z drugiej i ten, pozornie zwycięski język ukazuje odbiorcy powieści Kruszyńskiego swoją niemoc. Im ściślejsza jest relacja, tym więcej niewiadomych; jak w drobiazgowej relacji żony, która – choć ciągnie się dziesiątkami stron – pozostawia wiele niejasności na poziomie elementarnych faktów. A przecież także „silny” język śledztwa, próbujący przewyciężyć przemocą bezradność innych dyskursów, staje się obiektem pracy tekstowej narratora-filologa, rzutującego na mowę strażników czy milicjantów własne zwyczaje językowe. Tym samym staje się również obiektem przenicowania – ironia narratora, naddawana nad tekstem

przesłuchania, stanowi w tym wypadku ostatnią instancję, roszczący sobie zdolność do panowania nad rzeczywistością język śledczego zostaje zamknięty w ramach dyskursu filologa – „słabego”, ale zdolnego do ironicznego przetworzenia.

Czy rzeczywiście i tutaj autor zatrzymuje się w komunikacyjnej nierozstrzygalności? Dzięki tej interesującej współzależności obu przestrzeni językowych, diagnoza Kruszyńskiego pozostaje niejednoznaczna, choć otwarta na możliwość przewagi jednej z opcji. Powrót bohaterów *Szkiców historycznych* do Polski po roku 1989 wiąże się z rehabilitacją sądową. I co interesujące, rehabilitacja ta jest również pewną formą przemocy, tym razem – języka urzędowego. Okazuje się bowiem, że odwołanie winy pociąga za sobą unieważnienie faktów, przedstawione przez Kruszyńskiego w charakterystycznej dla jego prozy manierze „negacyjnej”: „Niespodziewane, nie spadały ciosy, nie rozcinając wargi, która nie krwawiła” (tamże, s. 252). Język sądowego orzeczenia jest w tym wypadku niemal dokładną kalką języka śledztwa, tyle że nasyconym partykułą „nie”. Taką samą rządzi się też ambicją – jednoznacznego orzeczenia faktów. I tak samo ostatecznie nie dosięga rzeczywistości, bo ta okazuje się, podobnie jak w doświadczeniu emigranta (*Schwedenkräuter*) i w czasach opozycyjnych, zawsze odmienna, językowo „nielegalna”: „Korzystne orzeczenie sądu najwyższego paradoksalnie wtrąciło nas znów w nielegalność” (tamże). Czy zatem konflikt między „przemieszczonym” rzeczywistym (doświadczeniem, znaczeniem) a przemocą dyskursu śledczego zawsze pozostaje w mocy? W *Schwedenkräuter*, *nota bene* także ukształtowanym na modłę zeznania, pisze Kruszyński: „Śledztwo jest zawsze w toku” (S, s. 85). Jeśli bowiem język pozostaje w ruchu i domaga się ciągłych „odchyleń”, to i napięcie między przeciwstawnymi siłami nie może się w nim wyczerpać.

5. Modernizm? Postmodernizm? Graniczność?

Stan zawieszenia między dwoma skonfrontowanymi w *Szkicach historycznych* dyskursami (narzędzia filologiczne – narzędzia śledcze), naprowadza nas na ważny i nieoczywisty problem przynależności prozy Zbigniewa Kruszyńskiego do modernistycznej bądź postmodernistycznej formacji estetycznej. Nieoczywistość ta nabiera mocy, gdy

powyższą analizę odniesiemy do wypowiedzi autora dotyczących własnej twórczości. W zbiorze rozmów Roberta Ostaszewskiego z pisarzami, krytykami i badaczami literatury *Etapy* znalazł się także zapis wywiadu z Kruszyńskim. Autor *Szkiców historycznych* dzieli się w nim spostrzeżeniami, które wydają się zastanawiające na tle recepcji krytycznej jego powieści i opowiadań. Stwierdza m.in.:

nie ma dla mnie nic bardziej interesującego niż rzeczywistość. Proza, która ulatuje w regiony wyzwolonej wyobraźni, moim zdaniem, nie jest ciekawa, ponieważ zanika w niej niespodzianka. Dla mnie prymarna jest rzeczywistość *in crudo*, wcale nie przygody języka, jak wielu krytyków stara mi się wmówić.¹⁸⁹

Zaś na pytanie o „wyrafinowany styl prozy” i „wyobraźnię językową” autor *Szkiców historycznych* odpowiedział:

Ależ skąd – jest właśnie odwrotnie. Mój styl wcale nie jest wyrafinowany, lecz – konieczny, stanowi rodzaj obrony przed pustką. Być może – jak to mówią poloniści – nadorganizacja językowa mojej prozy jest nieco wyniszczająca, również dla czytelnika, ale tylko dzięki niej mogę obronić się przed pustką, mnożąc reguły porządku. Nie ma w tym jednak żadnego wyrafinowania.¹⁹⁰

Pozornie, oczywiście, uwagi o zainteresowaniu rzeczywistością uprawomocniają czytanie książek Kruszyńskiego przez pryzmat figur encyklopedysty, cenzora i śledczego. Rama tych strategii ma wszak silne umocowanie w modernistycznym imperatywie poznawczych powinności literatury. Nie bez powodu w swoim sztandarowym esej Brian McHale pisze o powieści kryminalnej, opartej strukturalnie właśnie na śledztwie, jako o „gatunku *par excellence* epistemologicznym”¹⁹¹; schemat ten zakłada bowiem przyjęcie dwóch biegunów: tekstu i rzeczywistości, podmiotu poznającego (przez tekst) i przedmiotu poznania. Rzecz w tym, że w omawianej prozie, ilekroć dokładniej przyglądamy się drodze od dyskursu do rzeczywistości, od literackości do tego, co realne i co mogłoby warunkować narrację, natrafiamy na sytuacje komunikacyjne podważające wyjściowy schemat poznawczy

189 R. Ostaszewski: *Etapy. Rozmowy z pisarzami (i nie tylko)*. Olsztyn 2008, s. 150.

190 Tamże, s. 151.

191 B. McHale: *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty*. Tłum. M.P. Markowski [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. Nycz. Kraków 1997, s. 349.

(posługując się prostymi kategoriami McHale'a – przekraczające horyzont „dominanty epistemologicznej”). Charakterystyczne jest to zwłaszcza dla *Szkiców historycznych*, w których „rzeczywistość jako taka” w ostatnich partiach książki zostaje naznaczona wyjątkowo niepewnym statusem: przypomnijmy motyw sądowego orzeczenia przekreślającego (oczywiście, na mocy nowej, silnej narracji) fakty z opozycyjnych epizodów bohaterów. Problematyczny status tego, co rzeczywiste, mieści się już w obszarze – dalej posługuję się rozróżnieniem McHale'a – pytań ontologicznych, eksponowanych w prozie postmodernistycznej. Co więcej, nie sposób ominąć wspomnianego wahadłowego naświetlania się dyskursów: leksykograficznego i totalitarnego, prywatnego i urzędowego, spomiędzy których – jak się wydaje – nie sposób się wymknąć. Zatem ruch poznawczy w *Szkicach...* ostatecznie nie przebiega od zakłamanego języka do prawdy o świecie¹⁹², lecz od jednej wersji przedstawienia do drugiej, nie kończy się też na jednej, ostatecznej syntezie. Żadna z nich (wersji, syntez) nie zyskuje takiej mocy, która pozwoliłaby sfinalizować proces poznawczy – ani wszak śledztwo służb bezpieczeństwa, ani śledztwo prywatne (rzekomo zdradzonej żony), ani tym bardziej skrupulatność leksykografa nie porządkują chaotycznej narracji powieści, nie znoszą stylistycznego rozwichrzenia i atomizacji kolejnych, przyrastających nielinearnie epizodów. Podobną sytuacją, by przypomnieć jeszcze jeden przykład, napotykamy w opowiadaniu *Errata* – idealistyczne wyobrażenie tekstu prezentowane jest odbiorcy w ramie narracji jawnie korzystającej z zabiegów przez nadgorliwego cenzora piętnowanych, jakby zapanowanie nad tekstem, świadome zredukowanie go do istotowego rdzenia nie było możliwe, co tym samym skazuje tekst na redundancję, nieopanowane przyrastanie.

Czy zatem narracja *Szkiców...* pokazuje coś przeciwnego do założeń pisarskich? Rzecz chyba w modernistycznym przeciwstawieniu rzeczywistości i – przywołanych przez Kruszyńskiego w wywiadzie – „przygód języka”. Otóż cała kontrowersja (Kruszyński wyraźnie artykułuje zarzuty wobec krytyków) ma sens tylko wówczas, jeśli zakładamy ową dwubiegunową podstawę procesu poznawczego (modernistyczną – epistemologiczną); z tego punktu widzenia rzeczywiście diagnoza zawieszenia w niemogącym się zakończyć ruchu języka musi wydawać się niewystarczająca. I, rzeczywiście, na tym polu samoświadomość pisarza rozchodzi się z rozpoznaniem krytyków, dla których procesualność tekstu, jego, by

192 Jak sugerują sceny, w których młody narrator trafia w czytelnici na egzemplarze prasy emigracyjnej bądź podziemnej. Lektura zakazanych druków zmienia jego widzenie najbliższej rzeczywistości, w domyśle – pozwala odsłonić tej rzeczywistości prawdziwe oblicze (SzH, s. 22-24).

tak powiedzieć, samorodność, czy zdolność do „przemieszczenia” (to kategoria zaczerpnięta ze *Schwedenkräuter*) były najważniejszym wkładem Kruszyńskiego do współczesnej świadomości literackiej¹⁹³. Przy czym, co warto raz jeszcze podkreślić – taką koncepcję tekstu znaleźć można w ramie motywów czy strategii wyraźnie nawiązujących do modelu modernistycznego, co nie dziwi, jeśli pamiętamy, że dzieła obu formacji korzystają ze zbliżonych motywów i strategii. Być może mamy tu do czynienia z interesującym przypadkiem „graniczności” prozy Kruszyńskiego. Według McHale’a o „granicznych tekstach modernizmu” mówić możemy wówczas, gdy „tekst stawia zarówno epistemologiczne, jak i ontologiczne pytania, a wybór pomiędzy nimi uzależniony jest od kąta, pod którym przyglądamy się tekstowi”¹⁹⁴. W omawianym wypadku tymczasem różnica pojawia się na styku samoświadomości autorskiej i krytycznej i choć opinia autora odsłania pęknięcie między tekstem a założeniem pisarskim, to jednak w istocie szczegółowa lektura, analiza przeprowadzona w tym szkicu pokazuje – jak mi się wydaje – dzieło Kruszyńskiego jako w praktyce ponowoczesne. Czyż jednak to nie najlepsze potwierdzenie „procesualnego” charakteru tekstu, skoro ten wymyka się nawet – modernistycznym z ducha – założeniom autora (podobnie jak tekst wymykał się cenzorowi z *Erraty*)?

6. Kruszyński nowofalowiec?

Postawione w tytule tego podrozdziału pytanie może na pierwszy rzut oka wydawać się dość zuchwałe. Czy można bowiem, szukając historycznoliterackiego kontekstu dla pisarstwa Zbigniewa Kruszyńskiego, kreślić paralele między tekstami przynależącymi do zasady tak różnych rodzajów literackich, jak poezja i proza artystyczna? W dodatku – tekstami odległymi od siebie czasowo¹⁹⁵? Wypada się najpierw wytłumaczyć z potrzeby odniesienia powyższych rozważań do doświadczeń artystycznych wcześniejszych formacji artystycznych. Otóż, jeśli rzeczywiście prozę Kruszyńskiego należy usytuować w przestrzeni

193 Zob. np. D. Nowacki: *Zawód: czytelnik...*, s. 118; A. Rogala: *dz.cyt.*; K. Uniłowski: *Skądinąd...*, s. 151-154.

194 B. McHale: *dz.cyt.*, s. 354.

195 Już po napisaniu tego fragmentu ukazał się wspomniany wyżej artykuł Jerzego Franczaka, w którym badacz na marginesie swoich rozważań dzieli się podobną intuicją, co potwierdza zasadność porównania obu poetyk. Zob. J. Franczak: *dz.cyt.*, s. 114.

granicznej między modernizmem a postmodernizmem, to może warto wskazać pokrewne projekty z przeszłości, do których zbliżają się założenia *Szkiców historycznych* czy *Powrotu Aleksandra*, tak by porównanie to odsłoniło zbieżności i różnice zarówno z nowoczesnym, jak i ponowoczesnym myśleniem o zadaniach literatury. Umieszczenie tekstów Kruszyńskiego w rozleglejszej panoramie stanowić może więc swego rodzaju procedurę weryfikacyjną dla wyżej postawionych tez. Wybór tradycji Nowej Fali jako podstawowego punktu odniesienia dla omawianego pisarstwa nie jest jednak arbitralny. Do przywołania projektu poetyckiego nowofalowców zachęcają bowiem zaskakujące podobieństwa założeń poznawczych i poetyki immanentnej, jakie zauważyć można między – na przykład – *Szkicami...* Kruszyńskiego a wierszami Stanisława Barańczaka.

Powtórzmy raz jeszcze – czy to porównanie jest na pewno merytorycznie uzasadnione? W moim odczuciu fakt, że mamy do czynienia to z poezją, to znów z prozą narracyjną nie przekreśla możliwości pojawienia się zbieżnych założeń estetycznych. To właśnie te ostatnie naprowadzają na trop nowofalowej genezy dzieł Kruszyńskiego, choć przyznać trzeba, że istnieje istotniejsze źródło tego skojarzenia. Jest nim – po prostu – podobieństwo strategii pisarskich dające się zauważyć na poziomie pojedynczych zdań i wersów, a więc w warstwie stylu, zbliżony sposób obróbki pojedynczych całości językowych (takich jak slogany czy związki frazeologiczne), które zarówno u Kruszyńskiego, jak i u nowofalowców stanowią podstawowy budulec tekstów, oddalając tę pierwszą twórczość od klasycznego schematu stylistycznego prozy realistycznej, tę drugą zaś – od utartych kanonów poetyckości. Zresztą, badacze podkreślają problematyczność granicy między poezją i prozą w przypadku dokonań Nowej Fali. Pisze na przykład Marian Kisiel o modelu wiersza tej formacji, że „przejmował wzorce prozatorskie (narracyjne), potok składniowy itp. oraz włączał je w swój skład”¹⁹⁶. Dla uproszczenia wybieram do analizy poezję Stanisława Barańczaka, bo też to ona właśnie – ze zróżnicowanego zbioru poezji pokolenia 1968¹⁹⁷ – wydaje się najbliższa temu, co znaleźć można w prozie autora *Na lądach i morzach*. Pozwala też ponownie podnieść problem relacji tekst-rzeczywistość, która stała się przedmiotem kontrowersji między samoświadomością pisarską Kruszyńskiego a

196 M. Kisiel: *Strategia i poetyka Nowej Fali. Zarys problemu* [w:] *Wokół 1968 roku. Studia i szkice o polskiej literaturze współczesnej*. Red. W. Wójcik. Katowice 1992, s. 26.

197 O podstawowych różnicach między poetykami twórców Nowej Fali zob. m.in. B. Tokarz: *Poetyka Nowej Fali*. Katowice 1990, s. 111. Tokarz grupuje poetów tej formacji podług stosunku do języka, wyraźnie oddzielając twórczość Stanisława Barańczaka (zamykającego granice poznawcze w granicach języka) od – chociażby – Adama Zagajewskiego (którego poezja wychyla się ku rzeczywistości).

krytycznymi odczytaniem jego prozy.

Zacznijmy od najbardziej narzucających się podobieństw, podbudowując spostrzeżenia przede wszystkim dwoma całościowymi propozycjami interpretacyjnymi twórczości Barańczaka – Bożeny Tokarz¹⁹⁸ i Włodzimierza Boleckiego¹⁹⁹. Podobieństwa te pojawiają się na trzech płaszczyznach. Pierwsza, najogólniejsza analogia mieści się w podstawowym dla obu autorów – Kruszyńskiego i Barańczaka – postulacie: **to język jest, powiedzmy za Boleckim, światem przedstawionym wiersza i powieści**. Podobieństwo, wydawałoby się, oczywiste, nie stało się ono jak dotąd wskazówką interpretacyjną (przynajmniej ja nie znalazłem tejże w recenzjach i szkicach krytycznych poświęconych interesującej mnie prozie), a przecież uprzedmiotowienie języka dokonuje się w omawianych twórczościach na kilka podobnych sposobów. W *Języku jako świecie przedstawionym* Boleckiego czytamy, że nowofalowa fascynacja językiem posiadała przynajmniej trzy obszary: była krytyką odziedziczonych z tradycji norm poetyckości, leksem „język” stał się dzięki niej źródłem metafor, wreszcie język był głównym tematem poezji Barańczaka, Krynickiego i innych²⁰⁰. A przecież podobne założenia wyczytać możemy z powieści i opowiadań autora *Powrotu Aleksandra*. Wspominałem w pierwszych zdaniach tego rozdziału o narzucającej się odbiorcy obecności metafor tekstu, języka, pisania w prozie Kruszyńskiego. O tematycznej dominancie metajęzykowej po przedstawionej wyżej analizie trzech strategii nie trzeba przekonywać. Pewne problemy może natomiast sprawić próba odnalezienia postulatu „krytyki wzorców poetyckich”. Jak się jednak wydaje, zwłaszcza *Schwedenkräuter* ze swoją luźną strukturą narracyjną i nadawczo-odbiorczą stanowi próbę prozy innowacyjnie, na tle silnych wciąż kanonów beletrystyki tradycyjnej²⁰¹, mierzącej się z tematem nieoczywistej tożsamości emigranta.

W jaki natomiast sposób **język staje się** – na drugiej płaszczyźnie – **przedmiotem wierszy Barańczaka i prozy Kruszyńskiego**, jakim operacjom podlega? Zestawmy tylko kilka symptomatycznych przykładów, nie miejsce tu na dokładną analizę, skoro literatura przedmiotu poezji nowofalowej jest bardzo obszerna. Znamienne dla obu autorów jest wysunięcie na plan pierwszy związków frazeologicznych. Jak pisze Bożena Tokarz: „Język jest podstawowym bohaterem w poezji Barańczaka. Przedstawiony bywa bezpośrednio i

198 Tamże.

199 W. Bolecki: *Język jako świat przedstawiony. O wierszach Stanisława Barańczaka* [w:] tegoż: *Pre-teksty i teksty*. Warszawa 1991.

200 Tamże, s. 199.

201 Zob. fragment *Mit realizmu* w dalszej części tej rozprawy.

pośrednio przez ciągłość analizy semantycznej zwrotów frazeologicznych, sloganów”²⁰². Kruszyński przywołuje to językoznawcze pojęcie wprost, problematyzując za jego pomocą granice porozumienia: „Powrót, z powrotem, mylne wyobrażenie o osiadłym w słowniku frazeologicznym trybie życia” (S, s. 36); „Dokupiłem nawet frazeologiczny, podejrzewając nowe nieporozumienia, nabity w butelkę nie oznacza wcale pijanego, a wyrażenie o włos nie ma nic wspólnego z łysieniem” (S, s. 122). Egzemplifikacje podobnego traktowania frazeologizmów pochodzące z poezji autora *Etyki i poetyki* przekroczyły granice wiedzy specjalistycznej, stając się elementem kanonu edukacyjnego, by przywołać choćby teksty *Spójrzmy prawdzie w oczy* czy *Złożyli wieńce i wiązańki kwiatów*²⁰³, w których człony tytułowych zwrotów zostają w kolejnych wersach to udosłownione („w nieobecne oczy”), to znów powtórzone na zasadzie homonimi („ci z chorobą wieńcową”). Gra ze związkiem frazeologicznym może przybierać jeszcze bardziej skomplikowane formy, wówczas niekoniecznie jeden z jego elementów zostaje potraktowany dosłownie, znaczenie całości zmienia się natomiast przez wzmocnienie kolejnymi słowami, jak we fragmentach: „Osobiście uważam, że żadne ruchy nie są niepodległościowe (...)” (*Emporeum*, NLM, s. 150), „nasze pióra są nawet / bardziej niż dotąd wieczne” (*Wyciągnęliśmy właściwe wnioski z wydarzeń*²⁰⁴).

Instrumentalne traktowanie języka może przybierać w interesujących nas tekstach także kilka kolejnych odmian. Jedną z nich jest posługiwanie się sloganami politycznymi, które umieszczone zostają w niecodziennym kontekście albo w charakterystyczny sposób przetworzone. Kruszyński, rozliczając się z dziedzictwem komunizmu w tomie *Na lądach i morzach*, parafrazuje hasło wyborcze, pod którym w roku 1995 startował w wyborach prezydenckich kandydat lewicy, Aleksander Kwaśniewski. Kontrowersyjne „Wyberzmy przyszłość” zostało w opowiadaniu *Emporeum* zamienione na – w istocie oznaczające to samo – „Wybielmy przeszłość” (NLM, s. 154). Barańczak z kolei zestawia oficjalne komunikaty propagandy z czynnością fizjologiczną, pokazując wszechwładzę sloganu, sięgającą nawet intymności („W KLIMACIE RZETELNEJ / ROBOTY BUDUJEMY DRU” (*N.N., który jest w końcu tylko człowiekiem, załatwia potrzebę fizjologiczną*²⁰⁵). Warto także wspomnieć o sensotwórczych „przejęzyczeniach” stosowanych przez pisarzy²⁰⁶,

202 B. Tokarz: *Poetyka...*, s. 50.

203 St. Barańczak: *dz.cyt.*, s. 91, 95.

204 Tamże, s. 88.

205 Tamże, s. 142.

206 W tym miejscu warto dodać, że intrygująca byłaby analiza prozy Kruszyńskiego z zastosowaniem

odslaniających gorszą, zdecydowanie bardziej przerażającą stronę rzeczywistości. I tak u Barańczaka pojawia się „krwiobieg, który / sam się przesłyszał w krwotok” (*Między rudą a rdzą*²⁰⁷), ale też jeden z wierszy obwieszcza: „w Raju Krat, tj. przepraszam, / w Kraju Rad ludzie żyją dłużej” (*10. N.N. przegląda czasopisma ilustrowane*²⁰⁸). Podobnie u Kruszyńskiego – tytułowy „powrót Aleksandra” przybiera formę „potwór Aleksandra” (PA, s. 174), co zapowiada starczą przyszłość protagonisty.

Jeszcze raz należy podkreślić – podobieństwa te nie dałyby powodu do uznania ich za znaczące, gdyby nie analogie na innych poziomach tekstu. Także, o czym jeszcze nie wspomniałem, ale co wyłania się z powyższej analizy, na poziomie **tematyki i konstrukcji bohaterów**, a więc na trzeciej już ważnej płaszczyźnie podobieństwa. Zauważmy, że obaj autorzy umieszczają swoich bohaterów w sytuacjach życiowych będących przede wszystkim sytuacjami językowymi. I tak komunikowanie nigdy nie jest niewinne, zamknięte jest bowiem w ramach śledztwa (jak w *Szkicach historycznych* czy *Schwedenkräuter*), czasem bezimiennego stanu bycia zewsząd śledzonym (jak w wierszu Barańczaka *Och, wszystkie słowa pisane*, przy czym owo „zewsząd” oznacza tu bezosobowy, ale wciąż obecny język), albo w regułach oficjalnego języka ankiety (opowiadanie *Spis respondentów* z PA i wiersz *Wypełnić czytelnym pismem*). Tak czy inaczej, komunikacja ma tutaj charakter przemocy dokonującej się na „zwykajnym” bohaterze, nosicielu dość typowego losu (np. naukowca czasów PRL-u czy „człowieka ulicy” pseudonimowanego przez Barańczaka jako N.N.). Jedynym bodaj wyróżnikiem tego „everymana” jest nadświadomość językowa, która sprawia, że obserwacja świata, relacji międzyludzkich, a nawet kategorie etyczne zostają sprowadzone do typów operacji językowych. Tym samym jednak, co istotne, płynne stają się granice między światem przedstawionym omawianych twórczości a wyrażoną w nich refleksją autorską, obie sfery operują wszak podobnymi pojęciami i schematami metajęzykowymi.

Dzieje się tak chociażby na pierwszych stronach *Szkiców historycznych*, gdzie możemy znaleźć już raz w tej pracy przytaczany cytat:

kontekstu psychoanalitycznego. Nie chodzi bynajmniej o proste skojarzenie „przejęzyczenia” z analogiczną kategorią pojawiającą się w teorii Freuda. Na ten wątek naprowadza także pojawiająca się epizodycznie postać ojca tropiącego prasowe „przejęzyczenia” (błędy, kłamstwa), zniedołężniałego, ale utrzymującego rygor rodzinny. Trudno oczywiście przewidzieć, na ile owocna byłaby próba przeczytania powieści i opowiadań autora z tego punktu widzenia, niemniej wydaje się, że trud ten warty jest podjęcia w osobnym artykule.

207 Tamże, s. 80.

208 Tamże, s. 132.

- Rzeczowość, suchość stylu – z ust mi pan to wyjął – a nie to, co ślina przyniesie na język.
 - Styl – uzgodnili wzrokiem obaj ochroniarze – jest zemstą nie mających nic do powiedzenia.
- (SzH, s. 13)

Fragment ten, mimo silnej ironii (jest to wszak rzekomy wycinek rozmowy strażników więziennych), rysuje – poza polaryzacją w świecie samych bohaterów – bardzo czytelnie zarysowany program pisarski Kruszyńskiego. „Rzeczowość, suchość stylu” to wszak wartości tradycyjnego modelu prozy, opartej na rygorach formalnych, przezroczystym języku, klasycznej konstrukcji. Przeciwwstawiony zostaje mu „potok” narracyjny, a jak wiemy z poprzednich fragmentów tej interpretacji, opozycja ta nakłada się w *Szkicach...* na kolejną dualistyczną stratyfikację: władza totalitarna – opozycja. Co ciekawe, proza „potoczysta” utożsamiona zostaje tu ze „stylem”, jak rozumiem – z nadorganizacją językową, rzekomo mającą świadczyć o braku poznawczych aspiracji mówiącego/piszącego. W zbliżony sposób popularny związek frazeologiczny wykorzystuje Stanisław Barańczak. W liryku *Ugryź się w język* czytamy: „Nie pluj od razu wszystkim, co ci myśl / na język przyniesie”²⁰⁹, co jest przekorną przestrogą przed nie przynoszącym korzyści osobistych (w państwie socjalistycznym) mówieniem prawdy.

Intrygujące jest to przeciwstawienie między „mową płynną” a „rzeczowością”, pamiętamy bowiem, że pierwsze dwie powieści Kruszyńskiego realizują właśnie model „kłącza”, tekstu przyrastającego nielinearnie, sugerującego zupełnie arbitralny porządek kolejnych epizodów, osłabiającego nawet strukturę nadawczą (niedająca się określić ilość i tożsamość narratorów), a więc tekstu pisanego zgodnie z zasadą „co ślina przyniesie na język”. Wydawałoby się więc, że autor uzasadnia wybór strategii pisarskiej racjami etycznymi, zakorzenionymi w doświadczeniach opozycyjnych. Tymczasem w wywiadzie z Robertem Ostaszewskim Kruszyński mówi wyraźnie – styl w jego książkach to rzecz drugorzędna, jest konieczny, ale wcale nie wyrafinowany, musi za to zostać podporządkowany rzeczywistości (zatem – autor „ma coś do powiedzenia”, nie chodzi mu bowiem o pomnażanie redundancji semantycznej). Czyżby więc, gdyby odnieść tę wypowiedź do analizowanego cytatu, bliżej było świadomości pisarskiej Kruszyńskiego do ironicznie zdemaskowanej tezy przedstawicieli reżimu?

209 Tamże, s. 165.

Oczywiście, jest to kolejny stopień tej samej niejasności, która utrudnia przyporządkowanie pisarstwa Kruszyńskiego do jednej z dwóch wielkich formacji literackich. Problem w tym, że o formacyjności powieści i opowiadań autora nie może przesądzić jedynie wyobrażenie relacji tekst-rzeczywistość. Zauważmy, że dylemat ten pojawił się także w przywoływanych tu analizach twórczości poetyckiej Stanisława Barańczaka, czy ściślej – można go znaleźć na marginesie tychże analiz, jeśli przeczytać je z dzisiejszej perspektywy badawczej. Kończąc swój esej, Bolecki sugeruje wyraźnie modernistyczność poezji autora *Etyki i poetyki*: „Wszystkie te przejęzyczenia, kalambury, kontaminacje, paradoksy, oksymorony, wieloznaczności i nielogiczności języka stały się w wierszach Barańczaka środkami poetyckiego **nazywania świata**”²¹⁰. Píše także o „wysłowieniu **rzeczywistości pozajęzykowej**”²¹¹ [oba podkr. - W.R.]. Podobnie uważa Bożena Tokarz: w poezji Nowej Fali „Język jako środek komunikacji poddawany jest krytyce z punktu widzenia prawdziwości i autentyczności przekazywanych przezeń informacji oraz ze względu na stopień jego adekwatności do rzeczywistości”²¹². Tymczasem w dalszej części analizy Boleckiego spotykamy opinię, która wydaje się przesuwac punkt ciężkości poezji Barańczaka na relację tekst-tekst, stanowiącą – jak pamiętamy – w późniejszych analizach kulturowych punkt wyjścia dla przeformułowania mimetyzmu w duchu ponowoczesnym²¹³: „Zadaniem poetyckim jest tu dla Barańczaka nie badanie usytuowania języka wobec rzeczy (a jest to symboliczno-awangardowy motyw głęboko zakorzeniony w naszej tradycji poetyckiej), lecz rozpoznanie manipulacji językowych dokonywanych na przedmiotach, znakach, pojęciach i symbolach”²¹⁴.

Jeszcze silniej problematyczność odniesienia tekstu językowego podkreśla Tokarz. Badaczka z jednej strony zaznacza, że „Dla S. Barańczaka literatura pełni przede wszystkim funkcję modelującą w stosunku do rzeczywistości. Zakłada zatem możliwość jej wpływu na losy świata za pośrednictwem kształcenia postaw czytelniczych. Interesuje go aspekt psychologiczno-praktyczny odbioru literatury”²¹⁵, z drugiej – w tym samym zdaniu dodaje, że poeta „Dlatego ogranicza swe działania do analiz semantycznych słowa, czemu

210 Tamże, s. 219.

211 Tamże.

212 B. Tokarz: *dz. cyt.*, s. 110.

213 Zob. fragment *Z gościńca do rzeczywistości i z powrotem*.

214 W. Bolecki: *dz. cyt.*, s. 225.

215 B. Tokarz: *dz. cyt.*, s. 9.

znakomicie służy poetyka lingwistyczna, przystosowana do potrzeb tamtego czasu”²¹⁶. Ten fragment rozprawy *Poetyka Nowej Fali* brzmi intrygująco: wyjście ku „rzeczywistości” odbywać się ma przez „ograniczenie działań” jedynie do pola językowego, co sugeruje, że między operacjami na tekście a wymiarem etycznym czy społecznym nie ma w poezji Barańczaka żadnej różnicy. Tokarz wskazuje na tę właściwość literackiej *episteme* w sposób dobitny, gdy pisze: „Relacja poety ze światem jest zawsze relacją z językiem i w języku. Konkret, który może się pojawić, to cytat bądź metafora życia codziennego”²¹⁷.

Jeśli moje przypuszczenie jest słuszne, w tezach przywołanych badaczy doszła do głosu świadomość, z której radykalne konsekwencje wyciągnęła dopiero poststrukturalna krytyka i teoria literatury – streścić ją można w tezie o wtórnym „utekstowaniu” rzeczywistości i uznaniu granicy między literaturą a jej zewnątrz jedynie jako granicy między dyskursami, jako wewnętrznej granicy językowej. Przy tym oczywiście – nie możemy bowiem ulec zwodniczej analogii – zawsze akcentowano wymiar aksjologiczny poezji Barańczaka, jej etyczne zorientowanie wyznaczone pojęciami kłamstwa języka propagandowego i demaskacji dokonującej się w języku poezji: „Racje estetyczno-artystyczne bez poparcia w sferze etyki pisarskiej i społecznej eliminują sztukę z życia, czyniąc ją bezużyteczną, co jest konsekwencją realistycznej postawy estetycznej, utożsamiającej wartości estetyczne z poznawczymi, a także pragmatycznym nastawieniem literatury”²¹⁸. Tutaj właśnie należałoby upatrywać podstawowej różnicy między projektami Kruszyńskiego i Barańczaka, u tego ostatniego bowiem wymiar etyczny odpowiada za aktualizację modernistycznego schematu poznawczego. Mamy bowiem do czynienia w omawianej poezji z modelem binarnym, w którym strona gry językowej zostaje jednoznacznie negatywnie nacechowana. Czytamy w wierszu *II. N.N. zaczyna zadawać sobie pytania*:

jak to się stało, żeśmy się zaczęli
w to bawić? W te igraszki słów? W te kalambury,
przejęzyczenia, odwrócenia sensu,

216 Tamże.

217 Tamże, s. 52.

218 Tamże, s. 29. Por.: „Bo tylko dwa są [w poezji Barańczaka – przyp. W.R.] bieguny świata: prawda i fałsz, i tylko dwie wobec nich decyzje: zgoda i odmowa. Wielkiej odwagi wymaga objawienie swej zgody na prawdę” (D. Opacka-Walasek: *Poruszony świat celi. O wierszu Stanisława Barańczaka W celi tej, gdzie dążenie celem* [w:] *Wokół 1968 roku*, s. 76).

w tę lingwistyczną poezję?²¹⁹

Przy czym chodzi o bardzo proste odwrócenia („słowo »bezpieczeństwo«/ budzi dreszcz grozy”²²⁰). Zacytujmy programową wypowiedź Stanisława Barańczaka zinterpretowaną przez Mariana Kisiela: „Przed wszystkim [poeci Nowej Fali] uzmysławiają sobie, iż istniejąca naonczas konwencja językowa da się sprowadzić do postaci jednej generalnej opozycji: »słowa poza podejrzeniem i słowa w stanie podejrzenia«”²²¹. Przeciwwstawienie to nakłada Kisiel na dualistyczny schemat struktury poznawczej w poezji nowofalowej, który wyczytuje z artykułu Jacka Łukasiewicza²²² – chodzi o układ, w którym eksploracje językowe służyć miały odsłanianiu obszarów języka urzędowo ukrytych, *ergo* – doprowadźmy do końca to rozumowanie – odsłanianiu prawdy. Wypływa stąd zdecydowanie nadrzędna pozycja poety-specjalisty od języka, obeznanego z mechanizmami propagandowego fałszu. Jak pamiętamy tymczasem, w prozie Kruszyńskiego analogiczna relacja została skomplikowana – w *Szkicach historycznych* to obie strony sporu społecznego (reżim – opozycja) wpływają na swój język, nicując go, infekując, ale też dostarczając adekwatnych wzorców opisu złożonych sytuacji życiowych (czego przykładem wyrafinowany język przesłuchujących i wzorowana na śledztwie relacja rzekomo zdradzanej żony), co osłabia zarówno jednoznacznie nadrzędną pozycję leksykografa (opozycjonisty), jak i cenzora czy śledczego (przedstawicieli władzy totalitarnej). Przy tym koniecznie trzeba zaznaczyć, że etyczne podwaliny swoich utworów Kruszyński wyraźnie akcentuje w cytowanym wyżej wywiadzie.

Czy tak jednoznacznie przeciwstawienie obu projektów pisarskich – Stanisława Barańczaka i Zbigniewa Kruszyńskiego, jest możliwe? Oczywiście, z wyżej poprowadzonego porównania wyczytać można zarówno rozsunięcie obu modeli, raz na pozycję modernistyczną (Barańczak), to znów na postmodernistyczną (Kruszyński), ale też nie bez powodu akcentowałem rozległe podobieństwa dwóch twórczości. Możliwe bowiem, że diagnozę „wzajemnego wpływu” dyskursów, która stała się tutaj podstawą uznania *Szkiców historycznych* czy *Na łąkach i morzach* za dzieła zdecydowanie bardziej ponowoczesne, daje

219 St. Barańczak: *II. N.N. zaczyna zadawać sobie pytania* [w:] tegoż: *Wiersze zebrane*. Kraków 2006, s. 133.

220 Tamże.

221 M. Kisiel: *dz.cyt.*, s. 23.

222 Chodzi o tekst badacza *Z problematyki poezji politycznej lat siedemdziesiątych* (w: *Literatura źle obecna*. Londyn 1984).

się przy pewnym trybie lektury zastosować także w odniesieniu do wierszy czołowego poety Nowej Fali. I odwrotnie, silne nawiązania Kruszyńskiego do poetyki Barańczakowej nie pozwalają na zdecydowane przeciwstawienie obu. Wydaje się jednak, że analizowane powieści i opowiadania stawiają akcenty przynajmniej odrobinę inaczej, wychylając teksty Kruszyńskiego ku świadomości ponowoczesnej, niezależnie od tego, czy zostało to przez autora założone, czy stanowi samorodny efekt tekstu uwikłanego w swój czas i dominujące od lat dziewięćdziesiątych sposoby lektury. Analiza powyższa uświadamia ponadto, że granica między dwoma kluczowymi formacjami kultury ostatnich dziesięcioleci zarysowuje się często niepostrzeżenie, jest słabo uchwytna, zależna od sposobów lektury, niekoniecznie od właściwości poetyki, oraz że zmiana paradygmatu jest procesem przebiegającym wielotorowo, często w sprzecznych kierunkach. Niejednoznaczności wpisane w prozę autora *Powrotu Aleksandra* stanowią z tego punktu widzenia kolejne, dodajmy na koniec, symptomatyczne dla okresu 1989-2009 świadectwo niedopełnionej absorpcji tendencji tekstualistycznych.

VII. Mit realizmu we współczesnej świadomości literackiej

O prozie Piotra Siemiona

1. Mit realizmu

Czy warto jeszcze raz pytać o realizm? Rzut oka na książki i pojedyncze rozprawy poświęcone temu zagadnieniu (a powstałe tylko po roku 1989) nasuwa niemal automatycznie następującą odpowiedź – nie ma takiej potrzeby. Przede wszystkim ze względu na ilość tekstów, w których pada pytanie o dawne i współczesne rozumienie terminu (ale i pokrewnych pojęć *mimesis* czy reprezentacja), oraz różnorodność obranych w nich metodologii. Wydaje się zatem, że problematyka realizmu omówiona została w sposób wyczerpujący i że podejmowanie tego tematu umieszcza badacza co najmniej w kręgu powtórzeń, jeśli nie w obszarze staromodnej nauki o literaturze. Z drugiej strony jednak spotkanie z bibliografią przedmiotu wskazuje – może paradoksalnie – na aktualność i potencjalne niewyczerpanie tematu. Skoro tylu autorów i tak zróżnicowane ujęcia, to może analizowane zagadnienie nadal jest badawczo atrakcyjne i poznawczo płodne?

Zgodzić się wypada, że jeśli wyjściowym warunkiem epistemologicznym prozy realistycznej jest podzielana przez określoną wspólnotę lekturową wiedza o świecie, to każdorazowa zmiana pojmowania kategorii rzeczywistości musi postawić w stan podejrzenia

dotychczasowe wyobrażenie tekstu realistycznego. Zwłaszcza to, które zakorzenione jest w dziewiętnastowiecznej praktyce pisarskiej. Zauważmy jednak: literaturoznawcy wskazują, że postulat lektury nacechowanej realistycznie jest trwałym i niezbywalnym elementem odbioru tekstów artystycznych, stanowi stałą dyspozycję czytelniczą. Na marginesie warto dodać, że towarzyszy temu w myśli teoretycznoliterackiej – pojawiające się zaskakująco szybko, bo już pod koniec XIX wieku – przekonanie o kryzysie prozy realistycznej²²³. Nie bez przyczyny zatem także najnowsze koncepcje realizmu odwołują się do wpisanej w odbiór czytelniczy dyspozycji, czego przykładem chociażby projekt przedstawiony przez Przemysława Czaplińskiego. Przypomnijmy – krytyk dialektycznie rozwiązuje modelowy spór między zwolennikami całkowitej autonomii tekstu i wyznawcami pełni referencyjnych możliwości literatury. Dla Czaplińskiego „żaden tekst językowy nie może być nieprzedstawiający”²²⁴, bowiem jest to sprzeczne z podstawową intuicją lektury (akcentuje to także Kinga Dunin w rozprawie *Czytając Polskę*²²⁵). A przy tym – żaden tekst bezpośrednio nie przedstawia rzeczywistości, bo tej poza językiem, jako bytu dającego się przedstawić/uobecnić, po prostu nie ma, skąd wypływają zasady kreacji (tożsamości bohaterów, konstrukcji świata przedstawionego) i pluralizmu interpretacyjnego²²⁶.

Takie ujęcie zagadnienia realizmu, pozornie wewnętrznie sprzeczne, wydaje się jednym z niewielu możliwych po doświadczeniach literatury modernistycznej i postmodernistycznej. A ściślej – jeśli chodzi o te ostatnie – po doświadczeniach **odmian mimetyzmu** wpisanych w pole obu tych literatur! Zofia Mitosek pisze bowiem: „prawie wszyscy krytycy zgadzają się co do tego, że proza strumienia świadomości, monologu wypowiedzianego czy monologu wewnętrznego pozostaje w XX wieku ostatnim reliktem realizmu”²²⁷, z czym rzeczywiście trudno się nie zgodzić. Co jednak interesujące, podobną hipotezę stawia się w analizach literatury kolejnej formacji: „Realizm pojęty w duchu autorefleksyjnej reprezentacji – pisze Wojciech Browarny – polega na odkrywaniu i problematyzowaniu funkcjonujących w literaturze konwencji myślowych i językowych, a zatem autentycznych sposobów naszego postrzegania, rozumienia i przedstawiania

223 K. Bartoszyński: *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*. Kraków 2004, s. 9, 61.

224 P. Czapliński: *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*. Kraków 2003, s. 221.

225 K. Dunin: *Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności*. Warszawa 2004, s. 20. Co interesujące, podkreślała to także dawniejsza nauka o literaturze, zob.: K. Wyka: *Pogranicze powieści*. Warszawa 1974, s. 13.

226 P. Czapliński: *dz. cyt.*, s. 195-198.

227 Z. Mitosek: *Mimesis. Zjawisko i problem*. Warszawa 1997, s. 69.

świata”²²⁸. To samo chyba ma na myśli Czapliński, gdy pisze, że przedmiotem przedstawienia powinny stać się w najnowszej polskiej prozie sposoby mówienia o świecie („społeczne obrazy rzeczywistości”²²⁹) i że w oparciu o te ostatnie ukształtowany winien być współczesny paradygmat realistyczny, zarówno po stronie praktyki twórczej, jak i lektury²³⁰. Znamienne jednak, że w polu refleksji Browarnego pozostają dyskusje amerykańskiej krytyki literackiej fundujące postmodernistyczny model prozy, a Czapliński – przypomnijmy – wcale nie odrzuca koncepcji podważającej możliwość jakiegokolwiek przedstawienia. Nie jest to oczywiście zaskakujące, jeśli nie posługujemy się uproszczonym rozumieniem postmoderny jako formacji stroniącej od ambicji przedstawieniowych (jak wskazuje komentujący metodę krytyczną Czaplińskiego Andrzej Skrendo²³¹).

Warto jednak zwrócić uwagę, że diagnozom „niezbywalności” problematyki realizmu w świadomości krytycznej i badawczej ostatnich lat towarzyszy inne, równie znamienne zjawisko – konstatowanie trudności pisania o realizmie, a nawet niewiara w operacyjną przydatność tej kategorii. W istocie jest coś zastanawiającego w żywotności pojęcia, które ujmowane bywa raz zbyt szeroko – w haśle „żaden tekst nie może być nieprzedstawiający”, to znów zbyt wąsko – w końcu czas dominacji konwencji realistycznej w prozie jest już dawno etapem zamkniętym. W efekcie odnosi się wrażenie dość znacznego bałaganu terminologicznego. Z punktu widzenia granic i niejasnego znaczenia pojęcia znamieną jest praca Zofii Mitosek *Mimesis*, pokazująca bardzo kompleksowo historię i współczesny kształt zarówno realizmu, jak i – szerzej – literackiego naśladowania w ogóle. Problem w tym, że w ujęciu badaczki istota zjawiska ostatecznie się rozmywa. „Można mieć wrażenie – pisze autorka *Poznania (w) powieści* – że obecnie nie określa ona [kategoria realizmu – przyp. W.R.] żadnego konkretnego doświadczenia artystycznego”²³². Ściślej – żadnej konkretnej poetyki czy strategii recepcji. Problem z realizmem pojawia się przede wszystkim wtedy, sugeruje Mitosek, gdy próbujemy ująć go wyłącznie od strony konwencji: konstrukcji tekstu, teorii powieści, historycznoliterackich realizacji, wreszcie filozoficznych przekonań dotyczących referencji. Tymczasem „szkic o realizmie w literaturze XX wieku musi dotyczyć

228 W. Browarny: *Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w polskiej prozie lat dziewięćdziesiątych*. Wrocław 2002, s. 12.

229 P. Czapliński: *dz. cyt.*, s. 221.

230 Tamże.

231 A. Skrendo: *Dynia prawdy*. „FA-art” 2002, nr 2 (40), s. 47-48. Jest to recenzja książki P. Czaplińskiego *Ruchome marginesy*.

232 Z. Mitosek: *dz. cyt.*, s. 83.

w tej samej mierze literatury, co i dziejów myślenia o literaturze”²³³. A w dalszej kolejności, dodajmy – dziejów recepcji, oczekiwań czytelniczych, a nawet swoistej **krytycznoliterackiej mitologii**. Zwłaszcza ta ostatnia zdaje się odpowiadać za ciągłą obecność terminu w świadomości krytycznej – ważność modelu dziewiętnastowiecznego realizmu podtrzymywana jest zarówno wtedy, gdy przywołuje się go jako negatywny punkt odniesienia, jak i wtedy, gdy staje się synonimem utraconego „złotego wieku” literatury²³⁴, by przypomnieć uwagi Bartoszyńskiego, ale i Mitosek.

Jeśli zatem nadal warto przyglądać się realizmowi, to z pewnością nie kondycji konwencji, której w stanie czystym – z oczywistych powodów – w najnowszej prozie spotkać już nie sposób. Kategoria ta wydaje się bowiem, o czym przekonuje myśl teoretyczna, zbyt głęboko zanurzona w historycznych już przekonaniach na temat rzeczywistości i w konkretnym programie literackim, by jej współczesne użycie nie wzbudzało wątpliwości. W konsekwencji także próby krytycznoliterackiego „programowania” nowego realizmu wydają się nieprawomocne. Nie sposób jednak zlekceważyć faktu, że realizm jako kategoria naszego myślenia o literaturze na dobrą sprawę nigdy nie został ostatecznie unieważniony i że wraca co jakiś czas do refleksji krytycznej w różnych postaciach, każdorazowo pokazując ograniczenia i komplikacje w elementarnym doświadczeniu rzeczywistości. Co więcej – terminy takie jak realizm, *mimesis* czy referencja funkcjonują z powodzeniem w interpretacjach poszczególnych dzieł, dostarczając krytyce polskiej lat 90. i pierwszych nie tylko narzędzi opisu, ale i kryteriów oceny powieści i opowiadań. Wyjściowe pytanie tego tekstu dotyczy więc w ścisłym sensie **mitu realizmu**, a zatem jest to pytanie o pragmatyczną skuteczność użycia terminu, co sytuuje nas w kręgu zjawisk komunikacji literackiej. Wydaje się bowiem, że bez uwzględnienia tej perspektywy – komunikacyjnej – trudno byłoby rozpoznać specyfikę omawianego problemu na gruncie literaturze najnowszej. Tym bardziej, że właśnie do ujęć komunikacyjnych (wspartych myślą pragmatyczną) odwołują się autorzy nowych i najbardziej wyrazistych koncepcji literackiej reprezentacji, tacy jak wspomniany Czapliński, ale także Kinga Dunin czy Igor Stokfiżewski.

Sposób, w jaki kategoria realizmu i jej pokrewne pojęcia funkcjonują we współczesnej świadomości literackiej, chciałbym pokazać na przykładzie krytycznych odczytań prozy Piotra Siemiona. Jest faktem symptomatycznym, że badacze i krytycy wyjątkowo często pytają o realistyczne walory *Niskich Łąk* i *Finimondo*. Jednak towarzyszy

233 Tamże, s. 61.

234 Tamże, s. 59.

temu zwykle zjawisko całkowicie przeciwne – możliwość mimetycznego odbioru powieści Siemiona, wstępnie zaznaczana i sondowana w trakcie lektury, finalnie jest przez wielu krytyków odrzucana. Co więcej – niektórzy z nich (np. Krzysztof Uniłowski czy Adam Poprawa) zasadniczej wartości analizowanych utworów i podstawowego nośnika ich treści upatrują właśnie w narracyjnym „diagnozowaniu” mimetycznej aporii.

Nasuwa się tutaj podstawowa wątpliwość: dlaczego akurat problematyzacja zagadnienia realizmu wyznacza ramy lektur krytyków, skoro zdaniem niemal wszystkich dzieła Siemiona niewiele mają wspólnego z klasyczną powieścią? Najprostsza odpowiedź powinna chyba brzmieć: na trop realistyczny nakierowują przede wszystkim konwencje narracyjne, do których odwołuje się Siemion. Dla *Niskich Łąk*, wydanych w roku 2000, najważniejszym kontekstem wyznaczonym przez gatunkowe ramy tekstu były dyskusje o „powieści pokoleniowej”²³⁵. Przypomnijmy – Siemion podejmuje w *Niskich Łąkach* próbę naszkicowania panoramy losów pokolenia Pomarańczowej Alternatywy od czasów schyłku stanu wojennego po pierwsze lata przemiany ustrojowej. Natomiast wydane cztery lata później *Finimondo* znalazło się w kręgu innych dyskusji, oscylujących wokół powrotu kategorii „zaangażowania” i oczekiwań na prozę mierzącą się z problemami polskiej teraźniejszości. Historia finansowej malwersacji, której pragnie dokonać grupa prawicowych polityków, oraz losy kilku postaci, pośrednio zaangażowanych w całą sprawę, na pierwszy rzut oka wpisują się w – odczuwaną na początku „lat pierwszych” – koniunkturę na prozę zogniskowaną wokół problemów współczesności, ergo: „realistyczną”. Wszak podstawowymi warunkami komunikacyjnej skuteczności dzieła odwołującego się do poetyki pokoleniowej bądź zaangażowanej także są: podzielane zarówno przez piszącego, jak i odbiorców przekonanie o przedstawieniowych możliwościach literatury oraz istnienie konsensusu (najczęściej nie domagających się uzasadnienia) sądów na temat rzeczywistości. Ale nie tylko, ważne wydaje się także wyciszenie w samym tekście tego wszystkiego, co ów konsensus mogłoby podważać, zatem zabiegów autorefleksyjnych czy intertekstualnych (i dalej: otwarcie mitologizujących czy przeciwnie – otwarcie destabilizujących najbardziej czytelny sens dzieła). Jeśli taka zasada obowiązywałaby także w odniesieniu do prozy Siemiona, to oczywiście znajdowalibyśmy się blisko założeń tradycyjnego realizmu. Zwłaszcza, jeśli do wymienionych właściwości analizowanych tekstów dodamy kolejne: dominację narracji trzecioosobowej, prawdopodobieństwo psychologiczne postaci,

235 Konkretnie: o hipotetycznym dziele spełniającym funkcję pokoleniową dla formacji urodzonych w latach 60 XX wieku.

rozpoznawalne tło historyczne i społeczne, klasycznie zbudowaną fabułę (zwłaszcza w *Finimondo*), itp.

Problem w tym jednak, że przy bliższym spojrzeniu na prozę Siemiona wszystkie cechy, które połączyć możemy z dziewiętnastowiecznym realizmem, okazują się ufundowane na bardzo wątych podstawach. Trudno wyobrazić sobie, by „przedstawienie dylematów i doświadczeń pokolenia” czy też „panoramy polskich doświadczeń u progu XXI wieku” mogło się obyć bez presupozycji mimetycznej, z drugiej strony jednak trudno wziąć w nawias doświadczenia literatury modernizmu i postmodernizmu i udawać, że takie przedstawienie jest w ogóle dzisiaj możliwe! Przy tym możliwości realistyczne (i szerzej – mimetyczne) propozycji „pokoleniowej” i „zaangażowanej” spotkały się z silnymi wątpliwościami krytyki. Zatrzymajmy się na początku przy narracji pokoleniowej. Krzysztof Uniłowski, pisząc w 1995 roku o *Białym kuku* Andrzeja Stasiuka, przyznawał: „To prawda, czekamy na książkę, którą można by nazwać »pokoleniową«”²³⁶. Refleksjom krytyka towarzyszyło jednak przekonanie, że nie tylko powieść Stasiuka nie może spełnić pokoleniowych oczekiwań, ale że w ogóle powstanie literacko dojrzałej narracji tego typu jest niemożliwe: „Doświadczenia dzisiejszych trzydziestolatków wydają mi się jednak na tyle sprzeczne i różnorodne, że wobec prób zbudowania ex post reprezentatywnej biografii muszę zachować rezerwę. Nie sądzę, aby apetyt na pokoleniową książkę mógł zostać rychło zaspokojony”²³⁷. W podobnym tonie wypowiadał się, omawiający prozę Krzysztofa Vargi, Dariusz Nowacki: „to pokolenie nie może dopracować się własnego mitu. Po prostu nie istnieje narracja zdolna do spetryfikowania doświadczeń »młodej inteligencji czasu przełomu«; nie ma takiej opowieści”²³⁸. Tym bardziej znaczący musi wydawać się fakt, że mimo skostatowanej niemożliwości pojawienia się w polskiej literaturze lat 90. powieści pokoleniowej, to właśnie ten wzorzec staje się ramą dla wydanych u progu lat pierwszych *Niskich Łąk*, a w konsekwencji także dla krytycznych odczytań tej powieści. Podobne problemy z uprawomocnieniem spotkały nurt „zaangażowany”, o czym pisałem szczegółowo w rozdziale *Gra w zaangażowanie*, zatem jeśli teza moja jest trafna, to właśnie odsłonięcie i wyzyskanie słabości tych konwencji prozatorskich przez Piotra Siemiona, stematyzowanie w dziele gry ze współczesnymi autorowi pomysłami na realizm jest powodem, dla którego recepcja *Niskich Łąk* i *Finimondo* oscylowała wokół ocen skrajnych i zdecydowanych.

236 K. Uniłowski: *Skądinąd. Zapiski krytyczne*. Bytom 1998, s. 214.

237 Tamże, s. 217.

238 D. Nowacki: *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90*. Kraków 1999, s. 78.

Zauważmy – z jednej strony odnośnie pierwszej książki autora mogły paść bardzo surowe oceny Marka Zaleskiego, z drugiej – pełne zachwyty sformułowania Dariusza Nowackiego. „Siemion – pisał o *Niskich Łąkach* Zaleski – (...) Chce być nie tylko portrecistą losów swojego pokolenia: ma wyraźną chęć sportretowania ducha Czasu, blakającego się nad brzegami Odry i Hudson River. Niestety, nie wychodzi mu ani jedno, ani drugie. W jego powieści wszystko jest niemiłosiernie stereotypowe, zbudowane z klisz i prefabrykatów”²³⁹. Oczywiście, można by postawić pytanie, czy na pewno Siemion nosił się z tak nakreślonym zamiarem, czy jest to raczej projekcja samego krytyka. W podobnym do spostrzeżeń Zaleskiego duchu wypowiadali się inni badacze. Dla Pawła Mackiewicza bohaterowie *Finimondo* „są to postacie na wskroś »papierowe«, by nie powiedzieć »ekranowe«”²⁴⁰, podobnie stereotypowe wydają się Przemysławowi Czaplińskiemu nakreślone przez Siemiona postacie „ludzi biznesu”, zwłaszcza zaś – występujących w powieści kobiet²⁴¹. Krytycznie wypowiadano się o konstrukcji świata przedstawionego w analizowanej prozie: „Jest to dekoracja z dykty, tektury, może nawet styropianu – pisał Jakub Winiarski. – Miejscami pozwalająca zapomnieć nawet o swoim iluzorycznym istnieniu, ale... Nie pomagają nawet nazwanie rzeki »Odrą«, miasta – »Wrocławiem«, a Manhatanu – »Manhatanem« (nazwy pisane z cudzysłowem byłyby w tej powieści właściwsze)”²⁴². Wytykano autorowi posługiwanie się modelem powieści tendencyjnej (raz jeszcze opinia P. Mackiewicza)²⁴³.

Zaskakujące jest przy tym to, że także strona „zwolenników” pisarstwa Siemiona podzielała te spostrzeżenia, co zaowocowało sytuacją dość paradoksalną. Linia sporu nie przebiegała bowiem między tymi badaczami, zdaniem których prozaik nie wyzyskał przedstawieniowych możliwości prozy, zaproponował zaś zbyt proste fabuły oparte na medialnych kliszach, społecznych stereotypach czy wręcz – uprzedzeniach, a tymi, którzy chcieliby widzieć w *Niskich Łąkach* i *Finimondo* prozę „pełną życia”, aktualizującą klasyczny wzorzec realizmu. Bardzo przychylny tej prozie Uniłowski także przyznaje, że „*Finimondo* nie wydaje się wiarygodnym raportem. Przypomina raczej – także za sprawą tempa opowieści – obraz z telewizyjnego okienka, sklecony z dziennikarskich niusów i klisz”²⁴⁴. Dla Nowackiego natomiast, który bronił *Niskich Łąk* jako dzieła o czasach

239 M. Zaleski: *Polskie drogi 2*. „Res Publica Nowa” 2000, nr 7, s. 94.

240 P. Mackiewicz: *Naprawdę nie dzieje się nic*. „Kresy” 2004, nr 4 (60), s. 177.

241 P. Czapliński: *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*. Kraków 2004, s. 211.

242 J. Winiarski: *...albo się nie robi*. „Studium” 2000, nr 4 (24), s. 191.

243 P. Mackiewicz: *dz. cyt.*, s. 177.

244 K. Uniłowski: *Co nam się podoba*. „FA-art” 2004, nr 2 (56), s. 52 (przedruk w: tegoż: *Kup pan*

przełomu²⁴⁵, konstrukcja drugiej powieści Siemiona odsyła do konkretnej tradycji, w której nieprawdopodobieństwo, stereotyp, typizacja zdają się być zjawiskami całkowicie uzasadnionymi: „Życie to teatr? Jasne że tak. Teatr marionetkowy? Rewiowy raczej lub bliżej sedna: operetka!”²⁴⁶. Podkreślmy – interpretacja tych krytyków także zaczyna się od pytania o konwencje mimetyczne, choć ostatecznie to właśnie umiejętnie wyzyskane elementy nieprawdopodobieństwa psychologicznego postaci, manifestacyjna sztuczność świata przedstawionego i dekonstrukcyjne zapętlenia narracji świadczą ich zdaniem o dojrzałości propozycji Siemiona. A także o podejmowanej przez autora grze z utrwalonymi w świadomości czytelniczej wzorcami odbioru literatury wysokoartystycznej i realistycznej. Zaś w odniesieniu do kluczowych modeli pisarskich z lat 90. i pierwszych – o grze z wzorcami powieści pokoleniowej i zaangażowanej.

Skąd zatem ów rozdźwięk w wartościowaniu? Brał się on bodaj ze zdecydowanie odmiennego znaczenia, jakie krytycy przypisywali strategiom narracyjnym w powieściach Siemiona. Tym badaczom, dla których *Niskie Łąki* i *Finimondo* były jedynie aktualizacjami szeroko dyskutowanych pomysłów na literaturę współczesną, jednak bez silnego i przekonującego efektu mimetycznego, pozostawała oczywiście ocena negatywna. Z tego bowiem punktu widzenia rzeczywiście omawiane dzieła nie zawierały niczego, co nie mieściłoby się w oczekiwaniach odbiorczych i postulatach krytyków, poza wszystkim zaś wyraźnie upraszczały, konwencjonalizowały i mitologizowały obraz świata, powielały stereotyp. Ci z kolei, którzy nie uznali za nieznaczący fakt, że książki Siemiona dokonują aktualizacji i demontażu konwencji prozatorskich w sposób manifestacyjny, mogli pokusić się o ocenę bardzo wysoką, czasem nawet entuzjastyczną.

Rozbieżności w ocenie omawianych powieści można by przytoczyć jeszcze wiele. Tym bardziej, że nie należały do rzadkości opinie bardzo skrajne, takie jak słowa Kingi Dunin, że *Niskie Łąki* „to książka głęboko skłamana”²⁴⁷. Tak jakby krytycy przechodzili do porządku dziennego nad faktem, że w praktyce artystycznej Siemiona zbyt dużo jednak artystycznej przesady i wcale nie maskowanej strategii gry: „Zbyt wiele tutaj zbiegów

książkę!...).

245 Zob. cytat: „Czy od chwili wystąpienia Piotra Siemiona do dziś (powtórzę: długie cztery lata!) pojawiła się równie błyskotliwa i zajmująca powieść poświęcona tym samym mniej więcej sprawom? (...) Ktoś sto razy lepiej obsłużył – mówiąc oględnie – tematykę współczesną, dał – obojętnie – wiarygodny bądź grepskiarski raport o stanie budownictwa kapitalistycznego (w Polsce)?”. D. Nowacki: *Operetka i dyscyplina*. „Studium” 2004, nr 2 (44) – 3 (45), s. 188-189.

246 Tamże, s. 190.

247 *Literatura w uścisku mediów. Dyskusja redakcyjna*. „Res Publica Nowa” 2000, nr 7, s. 51 [w dyskusji udział wzięli: P. Czapliński, K. Dunin, J. Jarzębski, D. Nowacki, P. Śliwiński, M. Zaleski].

okoliczności – pisał Adam Poprawa – by takie przebiegi fabularne brać za dobrą monetę. O wiele bardziej przypominają one film przygodowy niż realistyczną skądiną powieść”²⁴⁸. W istocie, losy bohaterów obu powieści splatają się w sposób zaskakujący, co w *Finimondo* zostaje jeszcze wzmocnione ewidentnymi sprzecznościami na poziomie fabuły. Zresztą, gdyby przyjrzeć się każdej z warstw, które wydają się nieodzowne w dziele mającym budować iluzję referencyjną, okaże się, że w powieściach Siemiona nie pełnią one całkiem jednoznacznych funkcji. I tak, pozornie losy postaci są bardzo precyzyjnie opisane czasowo i przestrzennie, a tło akcji jest geograficznie bardzo czytelne. Tyle że, jak zauważył Mieczysław Orski „wiedza ta nie ma większego, czyli konstruktywnego, znaczenia dla fabuły i tzw. świata przedstawionego”²⁴⁹. Podobnie niejasny jest status nadawcy tekstu – zamiast „obiektywizującej” narracji mamy w powieściach do czynienia z mnożeniem instancji nadawczych, wikłaniem narracji w konwencje mówienia o świecie. W efekcie, jak zauważa Uniłowski, dzięki komplikacji na planie przedstawienia „nikt tutaj nie dysponuje prawdą o losie. Losie własnym czy zbiorowym. (...) Nadrzędny odautorski opowiadacz nie jest zatem tą staroświecką figurą, jaką się z pozoru wydawał. Jako ironista daje nam jedynie do zrozumienia, jak niewiele wiemy o sobie samych i w jak niewielkim stopniu pojmujemy naszą biografię”²⁵⁰. Kolejne piętro konstrukcji świata przedstawionego obu powieści tworzą tymczasem „cytaty formy”²⁵¹, głównie filmowych. Analizę tego aspektu książek Siemiona moglibyśmy oczywiście kontynuować, ważne wydaje się jednak to, że w *Niskich Łąkach* i *Finimondo* spotykamy nie tyle proces „obiektywizacji” świata przedstawionego, co raczej zjawisko zgoła przeciwne, czyli podważanie bytowego statusu (jakkolwiek rozumianej) rzeczywistości w tekście literackim. Owszem, Siemion rozgrywa partię z odbiorcą bardzo przekornie – w końcu przyległość tekstu i rzeczywistości jest tu sugerowana nad wyraz często!

Co pokazuje powyższa analiza recepcji powieści Piotra Siemiona? Oczywiście poza wnioskami o stylistycznej i retorycznej sprawności autora, który – jeśli można użyć takiego sformułowania – „uwiódł” krytykę na domniemaną realistyczność *Niskich Łąk* i *Finimondo*. Warto raz jeszcze zwrócić uwagę, że taka analiza, jakiej dokonałem powyżej, nie byłaby pełna, gdyby uwzględnić jedynie warstwę poetyki dzieła. Wówczas należałoby bardzo

248 A. Poprawa: *dz. cyt.*, s. 15.

249 M. Orski: *Anglik z wody*. „Odra” 2000, nr 9, s. 117.

250 K. Uniłowski: *Koniec rewolucji*. „Śląsk” 2000, nr 7, s. 76.

251 J. Łukasiewicz: *Na Niskich Łąkach*. „Więź” 2000, nr 8, s. 194.

prędko zakończyć referat słowami: „poetyka realistyczna w prozie Piotra Siemiona nie występuje”. Tymczasem jednak **nie sposób pominąć kategorii realizmu w odbiorze krytycznym omawianych książek**, a w konsekwencji – nie sposób też uznać, że pytanie o współczesne rozumienie terminu jest pytaniem anachronicznym. Jeśli jakiś składnik tej problematyki jest niedzisiejszy, to właśnie postulat prozy realistycznej, jaki wyłania się z analiz części krytyków, w naszym przypadku z tych ujęć, które były wobec propozycji Siemiona nieprzychylne. Zauważmy bowiem, co przyczynia się do odrzucenia *Niskich Łąk* i *Finimondo* przez niektórych interpretatorów: demaskacja sztuczności świata przedstawionego, nasycenie intertekstami, komplikacja instancji nadawczych, niejednoznaczna wymowa, korzystanie ze schematów kultury popularnej, gry literackie, wykorzystanie schematu mitologizującego, itp. A zatem to wszystko, co skłonni bylibyśmy uznać raczej za symptom pisarskiej dojrzałości, jeśli nie – za pewną oczywistość praktyki pisarskiej po doświadczeniach artystycznych modernizmu i postmodernizmu.

Można tymczasem odnieść wrażenie, że myślenie krytyczne w latach 90. i pierwszych nadal nie radzi sobie z wychodzeniem poza opozycję: literackość – referencja, mitologizując przy tym drugi człon tego, jak się wydaje, fałszywego przeciwstawienia. W sposób dobitny pisze o tym Zofia Mitosek: „Kategoria realizmu w ciągu półtora wieku funkcjonowania na terenie literaturoznawstwa stała się rodzajem mitu. Jak w każdym micie, u jej podstaw znajduje się przekonanie o bezpowrotnie utraconym złotym wieku”²⁵². Zauważmy paradoks – konwencja, której historia sięga nieco ponad półtorej wieku, na mocy mechanizmu mitologizacji właśnie uznawana jest za „oczywisty” i „naturalny” model reprezentacji literackiej. Nie chciałbym, pisząc te słowa, być zapisany do grona „dekonstruktorów” konwencji realistycznej; myślę, że byłby to gest wymierzony w nieistniejącego wroga. Zastanawia mnie natomiast, że tak silny jest wciąż w krytycznych odczytaniach najnowszej prozy komponent mimetyczny, ściślej – realistyczny. Gdyby odwołać się do spostrzeżeń Przemysława Czaplińskiego, można by uznać, że „jeśli (...) tak wielu tak różnych krytyków powołuje się na realizm, to nie ze względu na polityczną rolę tej estetyki, lecz dlatego, że literatura jest według nich istotnym – a może nawet kluczowym – składnikiem społecznej samowiedzy”²⁵³. Problem pojawia się wówczas, gdy uświadomimy sobie, że jeśli ową samowiedzę budować miałyby proza zanurzona w dawnym, nieadekwatnym wobec dzisiejszego poznania modelu powieściowym, byłaby to wiedza z założenia „fałszywa”, bo

252 Z. Mitosek: *dz. cyt.*, s. 58.

253 P. Czapliński: *Świat podrobiony*, s. 194.

opisywałyby rzeczywistość w kategoriach zupełnie do współczesności nieprzystających. Widać to zresztą na przykładzie przywołanych powyżej interpretacji prozy Siemiona, w których najczęściej nie padają pytania o chociażby „możliwość opowieści pokoleniowej dzisiaj” czy o problemy z adekwatnym pokazaniem losów pokolenia w czasach wzmożonej recepcji teorii narratywistycznych. Zamiast tego natomiast „realizm” staje się w ujęciu krytyków kategorią wartościującą, co jest chyba najbardziej zastanawiającym aspektem omawianej kwestii. Co interesujące, także Przemysław Czapliński w analizach książek Siemiona odchodzi od własnej koncepcji realizmu – to, co mogłoby zostać potraktowane jako „obraz rzeczywistości” (a przez wielu krytyków było), Czapliński krytycznie demaskuje jako fałszywy obraz współczesności. Tym samym mimowolnie potwierdza przekonanie o istnieniu rzeczywistości stabilnej ontycznie, dającej się poznać literacko, falsyfikującej nieprawdziwe przedstawienia²⁵⁴.

Warto może postawić pytanie, w imię jakiego rodzaju przedstawień rzeczywistości dokonuje się krytycznej oceny propozycji Siemiona. Gdyby podważano realistyczną wiarygodność *Niskich Łąk* i *Finimondo* z punktu widzenia jakiegoś progresywnego projektu realizmu, wówczas można by się zgodzić z przywołanymi zarzutami. Problem w tym jednak, że mamy w krytyce do czynienia ze zjawiskiem – w moim odczuciu – całkiem przeciwnym, a więc z odwoływaniem się do wyobrażenia dzieła realistycznego bliskiego koncepcjom dziewiętnastowiecznym i ówczesnego sposobu strukturyzowania rzeczywistości. Tymczasem dla krytyków obozu przeciwnego kluczowy w prozie Siemiona wydaje się nie postulat poznawczy, a więc nie spojrzenie na relację tekst-rzeczywistość, ale – proces metaliteracki²⁵⁵. Jeśli koncepcja ta najbardziej oddaje efekt lektury „założony” przez teksty Siemiona, bardzo wyraźna staje się wówczas słabość krytyki odwołującej się do klasycznego modelu powieści. No bo – dlaczego tak naprawdę odmawiać mimetycznej wartości prozie, która nie tyle chce nam za pomocą klasycznych narzędzi powiedzieć coś o rzeczywistości jako takiej, ale przede wszystkim – o sposobach, w jakich chcielibyśmy sobie opowiedzieć współczesność, los pokolenia stanu wojennego czy czasy dojrzałego polskiego kapitalizmu? Tym samym analiza ta powraca do teoretycznej koncepcji Czaplińskiego i jego propozycji pisania o sposobach, w jaki rzeczywistość jest opisywana. Postulat autora *Ruchomych marginesów*, jakkolwiek na pierwszy rzut oka przypomina nieco uganianie się za własnym

254 P. Czapliński: *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*. Kraków 2004 [rozdział: *Liberalizm kołtuński* poświęcony powieści *Finimondo*].

255 W odniesieniu do *Finimondo* wskazuje na to chociażby K. Uniłowski: *Co nam się podoba...*

ogonem, nie tylko zabezpiecza przed niewystarczającymi (jak w przypadku Siemiona) odczytaniem prozy, ale też – paradoksalnie – umożliwia bliższe spotkanie z tym, co hipotetycznie znajduje się poza stabilizowanymi społecznie językiem i konwencją, niż pozornie „naturalny” i niezapśrednicający „realizm”.

Być może jest jednak tak, że w naszym czytaniu prozy współczesnej mimowolnie uruchamiamy tryb lektury realistycznej, szukamy całości, sensu, linearności i dopowiedzenia. Świadczyłoby to o sile wmówienia „naturalnego” charakteru historycznej przecież koncepcji. Jeśli „mit realizmu” ma tak silną pozycję we współczesnej krytyce, to jest w on w pewnym sensie problemem całej wspólnoty interpretacyjnej, w której funkcjonujemy, w nim odbija się to, co stanowi swoistość naszego, zanurzonego w czasie sposobu czytania. I może z tych chociażby powodów warto śledzić losy tej kategorii?

2. Między mitem a aporią referencji

Na pierwszy rzut oka w *Niskich Łąkach* Piotr Siemion dokonuje rzeczy rzadkiej, choć oczekiwanej w polskiej prozie lat 90. – próbuje bowiem skonstruować rozciągniętą w czasie opowieść o pokoleniu żyjącym w czasach przełomu. Tymczasem zamiar ten mógł się w końcu ostatniej dekady XX wieku wydawać chybiony. Pisał Jerzy Jarzębski: „Dziwaczność sytuacji współczesnej polskiej prozy polega na tym, że ona już nie bardzo umie czy nawet chce nam opowiedzieć naszą własną, zachodzącą na naszych oczach historię, a jest tak być może dlatego, że historia zgubiła właśnie swoją wypracowaną w ciągu wieku XIX fabułę i nie potrafi na razie dopracować się innej”²⁵⁶. A jednak spotykamy w powieści trzy, odpowiadające trzem częściom książki, historyczne zbliżenia, które układają się w panoramę losów konkretnej formacji. Co więcej, panorama ta jest z pozoru – jak wspomniałem wcześniej – bardzo precyzyjnie opisana czasowo i przestrzennie: bohaterów *Niskich Łąk* czytelnik poznaje latem 1983 roku we Wrocławiu, towarzyszy im podczas spotkań w 1988 i 1989 roku w Nowym Jorku, by wreszcie prześledzić ich odnajdywanie się w nowej rzeczywistości Polski wiosną roku 1991. Mieczysław Orski zauważył jednak, że „autor jako były mieszkaniec dzielnicy Niskie Łąki rzeczywiście ma dobre pojęcie o tym, jak na

256 Tamże, s. 21-22.

przykład dojechać z ulicy Grobli do komisariatu na Krzykach”²⁵⁷, tyle że – dodawał krytyk – niekoniecznie fakty kartograficzne mają wpływ na sposób prowadzenia fabuły czy też rysowania tła wydarzeń²⁵⁸. I rzeczywiście, warto zadać pytanie o celowość precyzyjnego opisu miast w sytuacji, kiedy realistyczne (w ścisłym sensie) walory książki były opatrywane przez krytyków znakiem zapytania. Być może mamy tutaj do czynienia z – po prostu – sugestią przyległości tekstu i rzeczywistości, podkreśloną jeszcze uwagą o fikcyjnym charakterze przedstawionych wydarzeń i osób²⁵⁹. Co warto podkreślić, chwytów polegające na budowaniu takiej sugestii należą do repertuaru współczesnej prozy popularnej (sensacyjnej, kryminalnej), w odniesieniu do której założenie o mimetycznej wiarygodności narracji jest równie ważne, co umiejętność zbudowania zajmującej fabuły.

Wobec tak nakreślonych ram *Niskich Łąk* (powieść pokoleniowa, zwarta i rozciągnięta w czasie opowieść, podsunęte odbiorcy daty i miejsca), trudno się dziwić wyjściowo realistycznemu odbiorowi książki. Co więcej, podejrzenia może budzić chociażby to, że *Niskie Łąki* bardzo precyzyjnie realizują to, co w świadomości czytelniczej utożsamiane jest z „ważnym, pokoleniowym dziełem” czy też „powieścią współczesną”. Dzieło wydaje się napisane według „recepty na arcydzieło”, którą ironicznie przedstawia Jerzy Jarzębski: „powieść, raczej obszerna, realistyczna z nieuniknioną domieszką groteski, pokazująca Wielką Przemianę wielostronnie i zarazem z pewnego ironicznego dystansu, odsłaniająca w takiej samej mierze zawikłania i nędzę rzeczywistości, jak osobę autora i jego problemy. Literacko może być to utwór śmiały w rozwiązaniach formalnych, nie dopuszczający jednak do utraty kontaktu z czytelnikiem, fabularnie atrakcyjny, językowo i stylistycznie może nawet agresywny, wyrazisty”²⁶⁰. Lecz przecież, jeśli istnieje możliwość sformułowania takiej podzielanej przez publiczność czytającą „recepty”, to napisane wedle niej dzieło siłą rzeczy przestaje być odkrywcze, musi natomiast wejść albo w obszar epigoństwa, albo też – parodii, jak zauważa Jarzębski w kolejnych zdaniach eseju²⁶¹. Podobnie będzie także z każdym tekstem napisanym według „recepty na dzieło zaangażowane”, „recepty na powieść pokoleniową”, itd. Warto zatem przypomnieć w tym miejscu spostrzeżenie Poprawy, że nie sposób nie zauważyć w powieści „zbiegów

257 M. Orski: *Anglik z wody*, s. 117.

258 Tamże.

259 Uwaga ta jedynie wzmaga czujność interpretatora („a nuż jednak autor przemycił do książki autentyczne zdarzenia?”).

260 J. Jarzębski: *Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej*. Kraków 1997, s. 21.

261 Tamże.

okoliczności”, których jest „zbyt wiele”²⁶². W istocie, na poziomie fabuły losy bohaterów splatają się w sposób zaskakujący – bezimienny Anglik, przyjeżdżający do Polski latem 1983 roku na staż teatralny, przypadkowo poznaje grupę młodych Wrocławian, przy których intensywnie poznaje polską rzeczywistość. Kilka lat później ten sam przypadek sprawia, że wszyscy spotykają się w Nowym Jorku. Wreszcie dzięki nowym okolicznościom politycznym bohaterowie (znów nieoczekiwanie) zaczynają w III RP, po okresie amerykańskiego „rozproszenia” grupy, wspólną działalność w mediach i biznesie.

W tym kontekście zrozumiała staje się opinia jednej z recenzentek *Niskich Łąk*: „Podczas lektury powieści Siemiona ulegałam sugestiom autora, pozwalałam się mamie warsztatowymi błyskotkami, logiczną, zdawałoby się, konstrukcją”²⁶³. Podobne opinie pojawiały się zresztą dość często, co nie powinno dziwić, bowiem autor nasycił powieść wieloma scenami, dialogami, opisami, których symboliczne znaczenie wyklada się dość łatwo – na tyle łatwo, by zbudować silne porozumienie z czytelnikiem. Warto wspomnieć zwłaszcza o jednym z motywów. Spójna i pozornie domknięta fabuła *Niskich Łąk* osiąga kulminację w scenie finałowej, w której grupa znajomych (pod okiem Anglika) dokonuje symbolicznego zatopienia ogrodowego krasnala²⁶⁴. Wymowa tej sceny jest oczywista – krasnal był symbolem Pomarańczowej Alternatywy, ruchu, którego sympatykami byli bohaterowie książki (o tym traktuje pierwsza część powieści). Zamiana symbolu oporu i niezależności zarówno od władzy reżimowej, jak i kanonów etycznych tzw. drugiego obiegu na symbol drobnomieszczańskiego kiczu buduje ironiczną i gorzką, ale banalną diagnozę. Z drugiej strony, na poziomie relacji tekst-czytelnik zamiana ta wpisuje się w sugerowaną „ważność” problematyki książki, każe doszukiwać się w *Niskich Łąkach* konstrukcji parabolicznej, a w konsekwencji – odejść od pytania o realizm dzieła.

Podobnych zabiegów znajdujemy w powieści na tyle dużo, że w jej pozornie „realistycznej” narracji stopniowo bardzo widoczne stają się ślady pisarskiej sprawności autora, który mnoży sceny symboliczne, uwodzi, korzystając z wzorców prozy popularnej i podsuwając to, czego oczekuje czytelnik inteligentny²⁶⁵. Warto zwrócić uwagę, że na

262 A. Poprawa: *dz. cyt.*, s. 15.

263 E. Nawój: *Kamera z ciasta*. „Nowe Książki” 2000, nr 7, s. 60.

264 Scena ta wzmocniona jest jeszcze jedną analogią – zarówno w pierwszej, jak i ostatniej scenie powieści Anglik zostaje wrzucony/wpada do Odry.

265 Taki, który nosi w sobie „przepis na arcydzieło” wedle modelu zaproponowanego przez Jarzębskiego. W recenzjach książek Siemiona bardzo często pojawiają się uwagi o wychodzeniu autora naprzeciw oczekiwaniom i eksponowaniu przez autora sprawności pisarskiej (por. np. cytowaną już recenzję K. Uniłowskiego *Koniec rewolucji*).

potrzeby czytelnego „domknięcia” opowieści dokonuje Siemion wcale nie niewinnego wyboru okoliczności historycznych. Krótko mówiąc – z punktu widzenia wymowy *Niskich Łąk* nie jest przypadkiem, że powieść rozpięta zostaje między konkretnymi momentami historycznymi. Przy czym wybór ów na poziomie autorskiego gestu jest bardzo widoczny! Zaczniemy od roku 1983 i od zaprezentowanego w powieści obrazu tamtego czasu. Zauważył Czapliński²⁶⁶, że Siemion dokonuje anachronicznego przesunięcia działalności Pomarańczowej Alternatywy na czas wygasającego stanu wojennego, gdy tymczasem na szerszą skalę ruch zaczął działać dopiero po 1986 roku. Z powieści nie wynika, jak głęboko bohaterowie byli zaangażowani w zryw solidarnościowy, opozycyjny zryw przybiera w tej grupie, choćby z powodu niedojrzałości bohaterów, inne formy, bliskie happeningowej strategii tzw. trzeciego obiegu kultury lat 80. Nie bez powodu napis wykonany na murze przez jednego z protagonistów brzmi „Solidarność zwycięży i nie ma huja”. Czas pokoleniowego zrywu ukazanej formacji, szukania własnej tożsamości przypadł, sugeruje Siemion, na okres zawieszenia, oczekiwania, względnego politycznego spokoju, czy wręcz – nudy. Okazuje się bowiem z akcji powieści, że milicja nie jest już bardzo groźna (postaciom udaje się nie raz i małym nakładem sił wyjść z opresji) i że życie bohaterów dalekie jest od etycznych standardów opozycji solidarnościowej (drobne kradzieże, hedonizm, palenie marihuany). Osadzenie akcji latem podkreśla stagnację i poczucie marazmu lat po zniesieniu stanu wojennego, które wypełnić udaje się jedynie zachowaniami karnawałowymi (grupa organizuje koncerty muzyki reggae, spotkania towarzyskie, nielegalne wypadki na tereny promienickich rezydencji). Z drugiej strony – odwołanie do mitu Pomarańczowej Alternatywy była Siemionowi potrzebna w celu „włączenia” grupy przyjaciół w konkretną formację pokoleniową oraz w celu zbudowania omówionej powyżej symbolicznej paraleli (pomarańczowy krasnal – krasnal ogrodowy).

Na tym anachronicznym tle uruchamia Siemion mechanizm, na którym oparta została wymowa powieści – **mechanizm tworzenia mitu**. Z tego punktu widzenia mniej ważna okaże się zgodność z faktami historycznymi, można natomiast domniemywać, że owo tło podporządkowane zostanie kluczowej warstwie parabolicznej *Niskich Łąk*. O jaki mit chodzi? Otóż już od pierwszych scen, kiedy Anglik przypadkowo poznaje młodych Polaków, na pierwszy plan wysuwają się silne więzi łączące bohaterów. Zarazem indywidualne charakterystyki wydają się na tyle mało pogłębione, że postaci Carlosa, Dyzia, Bozi czy

²⁶⁶ W dyskusji panelowej nt. omawianej tutaj powieści Siemiona. Moja analiza *Niskich Łąk* bardzo wiele zawdzięcza przekonującej interpretacji poznańskiego krytyka.

Gipsona trudno od siebie odróżnić, a tym bardziej – dokładniej określić ich sylwetkę psychologiczną, co w planie fabularnym tylko podkreśla rolę grupy jako całości. Siła „kumpelskich” relacji zostaje dwójako uwydatniona w centralnych partiach powieści. Pierwszy raz na poziomie fabuły, kiedy bohaterowie Siemiona na wieść o przypadkowym spotkaniu Carlosa z Anglikiem w Nowym Jorku potrafią porzucić dotychczasowe zajęcia i dołączyć do pozostałych. Bardziej interesujący jest jednak sposób, w jaki autor buduje obraz Stanów Zjednoczonych. Jak zauważył Czapliński, Siemion, by zbudować sugestywną opowieść pokoleniową, wykorzystuje jako budulec narracji najbardziej utrwalone w społecznej świadomości stereotypy. Autor *Wzniosłych tęsknot* wskazuje na jednowymiarowy obraz losu Polaków w Stanach Zjednoczonych – bohaterowie *Niskich Łąk* zostają robotnikami (wykonującymi najbardziej ryzykowne i poniżające prace), muzykami okrętowymi czy przemysłowcami. Najgorzej wszak rzeczywistość Zachodu (a raczej sam Siemion) obchodzi się z *femme fatale* kręgu znajomych – Lidką, która w nowych warunkach zostaje aktorką filmów pornograficznych. Znaczący wydaje się w tym kontekście także obraz Nowego Jorku – miasto pokazane zostaje bądź to jako zimne, betonowe, szare, bądź też – jako snobistyczne i dekadentkie, poddane acedii (sceny produkcji filmów pornograficznych, seminarium antropologiczne).

Dlaczego jednak ostatecznie uproszczenia te nie wydają się w *Niskich Łąkach* tak ewidentne? Przecież – zauważmy – Siemion nawet pory roku wprzęga w swoją opowieść o pokoleniu²⁶⁷! Pewnie niebagatelną rolę odgrywa tu podkreślana przez krytyków sprawność pisarska autora. Co ważniejsze jednak, w drugiej części powieści na pierwszy plan wysuwa się już w pełni ukształtowany mit przyjaźni, którego siła budowana jest – niejako w obustronnym ruchu²⁶⁸ – właśnie na negatywnym odniesieniu do stereotypów. W efekcie zauważalny staje się schemat: od młodości, przez burzliwy okres próby, po dojrzałość. Mit ten podkreśla jeszcze bardziej znaczące zakończenie książki. Komentujący *Niskie Łąki* Jacek Łukasiewicz zauważył, że fabuła powieści kończy się „na progu kapitalizmu”, a więc przed epoką rozczarowań polską wersją systemu gospodarczego; inaczej bowiem konieczne musiałoby być ukazanie przez autora „pustki egzystencji współczesnej”²⁶⁹ (wynikałoby to, zdaniem badacza, z obranej przez Siemiona metody pisania), a być może także napięć

267 Fabuła pierwszej części książki rozgrywa się w czasie upalnego, leniwego lata, partie nowojorskie – z początkiem zimy lub gorącym latem, zaś część ostatnia – dotycząca nowej polskiej rzeczywistości – wiosną.

268 Mit potrzebuje stereotypu, lecz także czyni „rzeczywistość” stereotypową.

269 J. Łukasiewicz: *dz.cyt.*, s. 194.

rozkładających silną więź grupową! I tym razem – co po raz kolejny należałoby przypisać wirtuozerii²⁷⁰ formalnej autora – sugestywność opowieści pokoleniowej skutecznie odwołuje w procesie lektury od pytań o światopoglądowe uproszczenia, wreszcie o implementację mitu w tkankę powieści.

Podsumujmy: zamiast przedstawienia znajdujemy budujące iluzję referencji mit, stereotyp, opinię powszechną. Dla niektórych komentatorów ten właśnie aspekt *Niskich Łąk* stał się głównym powodem negatywnej krytyki. Przywołany już Zaleski stwierdził: „Jest to książka pozwalająca dowieść tezy (na przekór jej dzisiejszym krytykom), że przełom literacki po roku 1989 jednak miał miejsce, bo jest książką powielającą i utrwalającą mitologię, którą żywi się akurat miła mitologia »przełomu«”²⁷¹. Wtórowała mu Kinga Dunin: „Kiedy mit zaczyna organizować świadomość, to mamy do czynienia z ideologią”²⁷². Gdybyż jednak problem z recepcją *Niskich Łąk* przedstawiał się w oczach krytyki tak prosto... Dla jej części opisany powyżej mechanizm wytwarzania pokoleniowej iluzji nie był bowiem tym, co w narracji powieści najważniejsze! Co więcej, w niektórych odczytaniach został on upodrzedniony wobec zagadnień z zakresu poznania powieściowego. Dla lektur Łukasiewicza, Poprawy, Nowackiego czy Uniłowskiego, bo o tych odczytaniach mowa, kluczowa stała się słabo akcentowana przez innych badaczy obecność „dwóch instancji obserwujących” w *Niskich Łąkach*; instancji, pomiędzy którymi „nie toczy się żaden dialog”²⁷³. I rzeczywiście, różnica spojrzenia grupy wrocławskich znajomych oraz „wrzuconego” (w przenośni i dosłownie) w polską rzeczywistość Anglika jest w książce ewidentna. Widać ją chociażby na poziomie komunikacji językowej – do okresu nowojorskiego brak znajomości języka drugiej strony nie pozwala na jakiekolwiek porozumienie (czytelnik jest jednak świadkiem uwag wypowiedzianych przez obie strony)²⁷⁴. Jacek Łukasiewicz listę „instancji obserwujących” rozszerza jeszcze bardziej – zdaniem krytyka „lustrami”, w których może przeglądać się pokolenie Pomarańczowej Alternatywy, są nie tylko Anglik i Wrocławianie, ale też konwencje powieści postmodernistycznej czy

270 Sformulowaniem „wirtuoz” w odniesieniu do pisarstwa Siemiona posługują się Czapliński i Nowacki (P. Czapliński: *Efekt bierności*, s. 207; D. Nowacki: *Operetka i dyscyplina*, s. 189).

271 Wypowiedź w dyskusji redakcyjnej *Literatura w uścisku mediów*, „Res Publica Nowa” 2000, nr 7, s. 49.

272 Tamże.

273 K. Uniłowski: *Koniec rewolucji*, s. 76.

274 Konstrukcja paraboliczna w *Niskich Łąkach* zyskuje wzmocnienie w nawiązaniu do tropów oświeceniowej powiastki filozoficznej – Anglik zdaje się być to Guliwerem (jak zauważa Marta Mizuro: *Urwany film*. „FA-art” 2000, nr 2 [40]), to znów „dobrym dzikusiem a rebour” – wysłannikiem cywilizacji w świecie barbarzyńców.

kultury masowej 275.

Zwłaszcza te ostatnie wydają się istotne dla konstrukcji powieści. Łukasiewicz wspomina o „cytatach formy”²⁷⁶ filmów sensacyjnych i pornograficznych, które organizują końcowe sceny nowojorskich partii *Niskich Łqk*. Uwaga ta wydaje się o tyle ważna, że Anglik, początkowo zajmujący się reżyserią teatralną, staje się filmowcem i na planie fabuły to właśnie „oko kamery” określi sposób, w jaki bohater będzie próbował ująć swoje (niejako „inicjacyjne”) doświadczenia kontaktu z Polską. Przede wszystkim bezradność intelektualną (podkreśloną brakiem znajomości języka polskiego) wobec zasad życia w społeczeństwie polskim w roku 1983 oraz niejasny związek z Lidką. Ponieważ próba nakręcenia filmu fabularnego przynosi klęskę (Siemion pokazuje to w sposób symboliczny – pijani Polacy w mieszkaniu Anglika przypadkiem niszczą jedyną kopię filmu), Anglik decyduje się na film dokumentalny, gdyż – jak zauważa Poprawa – tylko ta forma gwarantuje „chwytanie świata w ruchu”²⁷⁷. Problem w tym jednak, że także oko kamery dokumentalisty rejestruje na oczach czytelnika nie „świat jako taki”, lecz raczej to, co włączone zostaje w osobiste doświadczenie Anglika podczas jego kolejnej wizyty w Polsce w roku 1991. Zatem dzięki postawieniu znaku równości między perspektywami filmu i bohatera ostatnie partie *Niskich Łqk* stają się również „cytatem formy” – tym razem dokumentu filmowego. A ten także jest przecież tworem kulturowym, operuje konwencją, odwołuje się do schematów. Z tego punktu widzenia forma filmowa również niesie pewne wyobrażenia o rzeczywistości, może współtworzyć kolejny stereotyp – przy pozorach dokumentalistyki, spojrzenia nieuprzedzonego, przyległego na natury rzeczywistości. Tym samym rola „społecznych obrazów rzeczywistości”, by posłużyć się określeniem Czaplińskiego, w narracji Siemiona zostaje podtrzymana.

Warto zapytać, czemu służy takie mnożenie instancji, perspektyw, wikłanie narracji w konwencje mówienia o świecie, a także – jak Siemion funkcjonalizuje przyległość fabuły i tekstu na planie przedstawienia. Z tego punktu widzenia istotna wydaje się scena nowojorskiego seminarium antropologicznego poświęconego wampiryzmowi. Przedmiotem uwagi Anglika w tej scenie jest język refleksji humanistycznej – doprowadzony do absurdu i pokazany jako uwodząca uczestników dyskusji gra skojarzeń i kombinacji figur interpretacyjnych:

275 J. Łukasiewicz: *dz. cyt.*, s. 194.

276 Tamże, s. 193.

277 A. Poprawa: *dz. cyt.*, s. 15.

Najważniejsze, żeby nie tracić z oczu seksualnego charakteru tej figuracji! Transylwania, tak? Ale dlaczego »trans«? O jakie niedozwolone przejście tutaj chodzi? Jeżeli Dracula rzeczywiście jest parodią Chrystusa, parodią czego jest Lucy? (...) Zgoda, Transylwania to *id* tamtej Europy, a może i nas samych.²⁷⁸

W ujęciu Siemiona język ponowoczesnej humanistyki pozostaje pustą grą i drażony jest przez poznawczą niemoc – przetasowywane w wypowiedziach seminarzystów figury służą nie tyle poznaniu zjawisk, lecz efektownej, ale i pustej „paplaninie”. Oczywiście, można by scenę tę potraktować wyłącznie jako kolejną w powieści krytykę Zachodu, tym razem – zachodniej humanistyki (krytkowany jest m.in. język nowej lewicy, krytyki postkolonialnej, figuratywnej teorii antropologicznej), gdyby nie fakt, że dla Anglika rozważane kwestie wiążą się ściśle z jego polskimi doświadczeniami:

Anglik nie przestaje myśleć o własnej Transylwanii, takiej bez karpackich zamków, borów, wilkołaczyc stad i opustoszałych wiosek, w których zabrakło czosnku i krucyfiksów. Tamten kraj wyglądał inaczej, ale trudno. Żeby o nim tutaj opowiedzieć i zostać wysłuchanym, trzeba go najpierw zdradzić, przerobić na krwawą sztampe z celuloidowymi wampirami i dopiero wtedy spróbować mówić prawdę. (NŁ, s. 133)

Pomińmy oczywiste implikacje tego fragmentu (że Polska – a także Lidka – działa na Anglika wampirycznie). Bardziej interesujące wydaje się to, że swoje doświadczenia bohater sytuuje w sferze niewypowiedzianego. Polska (prawdziwa Transylwania, „to miejsce, gdzie mieszka nasz strach”, NŁ, s. 131) przekracza możliwości wypowiedzenia, jakie dają ponowoczesna antropologia, język ideologii, ale także kultura masowa. Gdyby wnioski te przełożyć na całość tekstu *Niskich Łąk*, scenę seminarium uczynić można kluczem do objaśnienia wybranej w powieści metody pisarskiej. Jeżeli przedmiotem naszej uwagi (autora i czytelników *Niskich Łąk*) jest niewysławialne doświadczenie Polski lat 80. i początku lat 90., to jedyną drogą, jaka pozostaje pisarzowi, jest oparcie się na nieadekwatnych konstruktach kulturowych (klisze, konwencje, „cytaty formy”) bądź też na wyobrażeniach powszechnych. Tymczasem – zauważmy – podobna niemożliwość opisu dotyka

²⁷⁸ P. Siemion: *Niskie Łąki*. Warszawa 2004, s. 131. Cytaty z powieści autora oznaczam bezpośrednio w tekście w następujący sposób: NŁ – *Niskie Łąki*. F – *Finimondo*. Warszawa 2004.

amerykańskie doświadczenia Polaków; wracająca do kraju Lidka wyznaje:

I co im mam powiedzieć? Że tu jest inaczej? Że tego się żadną ich miarą... Że trzeba zrozumieć od nowa, no, wszystko? (NL, s. 192)

Innymi słowy – wobec niemocy artystycznego a nawet potocznego opisu językowego można odwołać się jedynie do tego, co i tak już wiadomo skądinąd (film, stereotyp). Tak odczytana scena seminarium tłumaczy literacką i kulturową genezę wielu fragmentów analizowanej powieści, więcej – konieczność konstruowania poszczególnych scen w oparciu o te źródła. Dlatego też finalnie nawet film dokumentalny, z pozoru najbardziej niezapośredniczony, okazać się musi tylko jedną z metod, wcale nie tą najbardziej zbliżoną do rzeczywistości; potencjalnie taka droga demaskacji sposobów przedstawienia może bowiem trwać bez końca.

Lektura tekstów krytycznych poświęconych omawianej powieści przekonuje, że to właśnie zabiegi demaskujące niemoc przedstawieniową pozwalają postawić badaczom najciekawsze wnioski interpretacyjne. Fundują one także poszukiwaną w tej analizie „różnicę”, która przyczyniła się do znacznej rozbieżności wniosków formułowanych pod adresem *Niskich Łąk*. Przypomnijmy opinię Uniłowskiego, że dzięki komplikacji na planie przedstawienia „nikt tutaj nie dysponuje prawdą o losie”²⁷⁹. Brak spajającej perspektywy przekłada się natomiast na charakterystykę pokolenia, którego przedstawiciele „żyją w nigdzie, to znaczy w świecie, którego nie sposób ułożyć w jedną sensotwórczą całość”²⁸⁰. „(...) losy młodych ludzi tworzą tu pewien wzór, ale nie tworzą znaczenia”, a tym samym *Niskie Łąki* stają się powieścią „o braku usensowniającego znaczenia”²⁸¹. Wczytując się natomiast w uwagi samego autora, moglibyśmy sformułować wniosek o konieczności zdania się na taką metodę pisarską: „narrator »widzi kamerą«, więc dostrzega tylko powierzchnię. Usiłuje wniknąć pod tą powierzchnię (zachowań, ludzkich uczuć, historii), ale wiedza co tam naprawdę jest pod spodem, nie jest mu dana”²⁸². A jeśli tak jest w istocie, jeśli w literackim przedstawieniu dana nam jest tylko wiedza o fenomenach zjawisk i o tym, co już i tak stanowi część naszej (obiegowej najczęściej) wiedzy o świecie, nie zaś o podskórnym sensie zdarzeń, to czy proza artystyczna może dokonać czegoś więcej poza zdawaniem sprawy z tej

279 K. Uniłowski: *Koniec rewolucji*, s. 76.

280 A. Poprawa: *dz. cyt.*, s. 15.

281 Oba cytaty: tamże.

282 *Anglik z Niskich Łąk. Z Piotrem Siemionem rozmawia Stanisław Bereś*. „Kresy” 2001, nr 1-2 (45-46), s. 92.

niemocy?

Otóż w moim przekonaniu w tym miejscu *Niskich Łąk* aporia referencyjna, uwikłanie w mnogość zapośredniczonych obrazów świata i proces nieustannego demontażu sensu spotykają się z fabułą opartą na micie (przybliżoną w poprzednim fragmencie tej analizy). Siemion, konstatując niemożliwość wysłowienia doświadczeń pokoleniowych, proponuje w zamian „mit kumpelski”. Co prawda on także konstruowany jest bez wiary w jego przedstawieniową oczywistość, w końcu „rzeczywiste” relacje wewnątrz grupy także nie mogą zostać wypowiedziane (np. niejasny status Lidki). I choć mit ów jest jednocześnie manifestacyjnie podsunięty czytelnikowi i wątpliwy, traktowany przez autora ironicznie²⁸³, staje się głównym spoiwem fabuły. Paradoksalnie więc *Niski Łąki* „narzucają się” wyjściowo jako opowieść pokoleniowa czy historia przełomu, ale fabuły te „rozprzegają” się od wewnątrz dzięki zabiegom demistyfikującym, podważeniu sugerowanej referencji i relatywizacji spójnych i domkniętych schematów fabularnych. Przy pozorach narracji o cechach realistycznych, uwodząc oczekiwanymi przez krytykę i publiczność kliszami, Siemion naprowadza na refleksję dużo bardziej złożoną – na ile możliwa jest dziś taka narracja o rzeczywistości, czy raczej – jak bardzo możliwa nie jest.

3. Pesymizm „realisty”

Kolejna powieść Piotra Siemiona – *Finimondo*, dopełniając *Niskie Łąki* o obrazy dojrzałego polskiego kapitalizmu i związków biznesu z władzą, oparta została na podobnych mechanizmach wytwarzania spójności tekstowej. Trudno się zatem dziwić, że także w opisie tego utworu krytyka podążała w analogicznym, co kilka lat wcześniej, kierunku. Odmienne kształtowała się jednak około roku 2004 relacja „poetyka – oczekiwania czytelnicze”, bo też koniunktura na literaturę współczesną, bezpośrednio podnoszącą problemy polskiej rzeczywistości lat pierwszych, wiązała się ze wzmocnieniem paradygmatu mimetycznego. A przynajmniej – pobudzeniem medialnego i społecznego zapotrzebowania na taki tryb lektury prozy. Być może właśnie kontekst tych oczekiwań sprawił, że wysyłane pod adresem odbiorcy *Finimondo* sygnały autorskie nie tylko nie sugerują realistyczności tekstu, ale wręcz

283 Taką wymowę ma dla Agnieszki Błażyńskiej (*Przyjemne i pożyteczne*. „Opcje” 2000, nr 5 [34], s. 74).

– manifestacyjnie ją podważają. Autor już w podtytule zaznacza, że czytający będą mieli do czynienia z „komedią romantyczną” a w motcie (fikcyjnym?) przywołuje słowa „Wiktorii, luksusowej prostytutki wrocławskiej”, że „W powieści nie chodzi o to, co się wydarzyło, tylko dlaczego” (F, s. 5). Prób wyjściowego zakwestionowania realistycznego odbioru fabuły znajdujemy w książce jeszcze kilka – zamiast *Prologu* Siemion przedstawia nam *Prologi*, natomiast kolejne rozdziały powieści nazwane zostają *Scenami*. Uwagę warto zwrócić zwłaszcza na znaczące pomnożenie introdukcji do fabuły *Finimondo*. Jeśli w *Niskich Łąkach* mieliśmy do czynienia z bardzo czytelną paralełą scen początkowej i ostatniej, utwierdzającą pozornie linearny przebieg fabuły, to kilka równorzędnych początków drugiej książki autora każe rozważyć możliwość istnienia wątków alternatywnych, choćby tylko potencjalnie zaznaczonych. W dalszej perspektywie pomnożenie to odsyła do pola autorskiej decyzji, wyboru takiego, a nie innego „scenariusza” (w końcu to „komedia romantyczna”). Zawsze jednak chodzi o wybór jednej z wielu zakładanych opcji fabularnych, co podważa oczywistość motywacji tej fabuły, która ostatecznie stanowi szkielet *Finimondo*.

Jednak najważniejszy sygnał umowności literackiego świata lokuje Siemion na poziomie fabuły i to już w pierwszych scenach powieści. Jeden z głównych bohaterów historii – Aureliusz Rzakowicz, szczęśliwie przeżywa katastrofę lotniczą w warszawskim Lesie Kabackim (w okolicach którego rozgrywa się większość „scen” powieści), po której najzwyczajniej udaje się do usytuowanego w okolicy swojego nowego mieszkania. Tymczasem w kolejnej odsłonie akcji dowiadujemy się, że samolot ów wylądował na lotnisku, tyle że – bez Rzakowicza na pokładzie. Przytaczam ten epizod nie bez powodu, jest on bowiem bodajże jedynym w całej powieści odstępstwem od precyzyjnej konstrukcji fabularnej i jedynym znaczącym złamaniem prawdopodobieństwa wydarzeń; dlatego też trudno go nie przeoczyć. Lapsus autorski? Sądząc po miejscu, jakie wyznaczono temu epizodowi w planie fabuły – raczej nie. Zdaniem Uniłowskiego sprzeczność ta „wyraźnie sugeruje, że mamy do czynienia ze światem umownym, literackim, na poły bajkowym, co trzeba koniecznie wziąć pod uwagę”²⁸⁴. Bajkowym tym bardziej, że katastrofa stanowi jakby groteskowe spełnienie snu Rzakowicza²⁸⁵.

Rzecz w tym, że o ile w *Niskich Łąkach* demistyfikacje konwencji (czy to realistycznej, czy związanego z nią modelu powieści pokoleniowej) odbywały się

²⁸⁴ K. Uniłowski: *Co nam się podoba*, s. 53.

²⁸⁵ Bowiem we śnie chmara gołębi – główna przyczyna katastrofy, występuje pod postacią gołąbków z patelni (F, s. 18).

mimochodem, mogły zostać przeoczone (i często w krytycznych odczytaniach bywały), to odczytanie podobnych sygnałów w *Finimondo* właściwie nie sprawia większych trudności. Krótko mówiąc, wszystkie toposy, schematy narracyjne, zabiegi tekstowe są tu albo bardzo oczywiste, albo także sprowadzone do stereotypu, sztampy – tym razem literackiej:

- Jak to kto? Wszyscy. Cała ta operetka, cały świat. Bo świat to większa scena niż gminny dom kultury w twojej pipidówce. (...) Scena jak każda inna, nie? Aha, no więc są spektakle dużo smutniejsze i nawet mniej ograne niż twój. (...)
- Zaraz mi jeszcze powiesz... Mniam, dobry ten jogurtowy sosik. Mi powiesz, że wszyscy jesteśmy aktorami w wielkiej sztuce.
- Prędzej w jakiejś zasranej telenoweli. Ale właśnie tak jest. Wchodzimy, znikamy. W kolejnych aktach. From dej łan. Aż nas zapakują do trumny. (F, s. 107)

Opinia Zosi, jednej z głównych bohaterek powieści (wypowiedzi pierwsza i trzecia w powyższym cytacie), zostaje przez jej rozmówcę – Tadeusza, złośliwie skwitowana: „Świat jako teatr, no, kurwa, żenada trochę” (F, tamże). W efekcie szekspirowski topos zostaje wzięty w podwójny cudzysłów (przesadnie banalna wypowiedź dziewczyny „wzmocniona” złośliwym komentarzem innego bohatera) i przestaje znaczyć nawet jako przywoływany polemicznie element tradycji literackiej.

Wątpliwości krytyków wzbudziło także użycie przez Siemiona w podobnym duchu znaczących intertekstów – *Pana Tadeusza* i Szekspirowskiej komedii *Jak wam się podoba*. Z jednej strony nawiązania do tej ostatniej są w książce są na tyle ważne, że – zdaniem Uniłowskiego – „lektura, która zbyłaby tę kwestię, przekroczyłaby zarazem granice interpretacyjnej poprawności”²⁸⁶, z drugiej natomiast – „Nie sposób też powiedzieć, aby w *Finimondo* podjęto zamiar krytycznego przewartościowania tradycji czy też by tradycja służyła współczesnemu pisarzowi do rozprawy ze współczesnością. Nic z tego!”²⁸⁷. Podobna zasada rządzi odwołaniami do eposu Mickiewicza. Jednej z par bohaterów Siemion nadał mickiewiczowskie imiona, tyle że to Tadeusza uczynił prowincjuszem, Zosię zaś – „światowcem” (dziewczyna jest obyta ze środowiskiem warszawskiego biznesu). Natomiast konstrukcja drugiej pary (Karolina i Aureliusz) wykazuje już mniej analogii – zamiast bywalców „salonów” spotykamy konserwatywnego, radykalnego publicystę oraz aspirującą

286 K. Uniłowski: *Co nam się podoba*, s. 53.

287 Tamże.

do znalezienia się w wyższych sferach „mieszczkę”²⁸⁸. Wyjściowa paralela, sugerowana przez krytyków²⁸⁹, zdaje się w przebiegu fabuły coraz mniej oczywista, rozmywa się, a samo odniesienie do utrwalonego w tradycji schematu nie staje się jednym z węzłowych miejsc tekstu. Podobnie jak w przypadku *Niskich Łąk*, omawiane tu gry z motywami i schematami narracyjnymi dają się przenieść na koncepcję całości tekstu. Zatem czy w konsekwencji nie należałoby wziąć w nawias również tej koncepcji, wedle której *Finimondo* to proza kontestująca możliwość adekwatnego przedstawienia polskiej współczesności, i poprzestać na... no właśnie, na czym?

Sprawa nie wygląda zatem tak prosto, bo skoro w fabule *Finimondo* zauważamy logiczną sprzeczność, sygnały wskazujące na sztuczność świata przedstawionego, skoro nawet demistyfikujące zabiegi metaliterackie, mimo że tak ewidentne, nie wydają się użyte całkiem serio, to dlaczego w odbiorze powieści pojawił się mimetyczny styl lektury? Podobną wątpliwością dzielił się Nowacki: „Zadajmy pytanie pomocnicze: jak to możliwe, że utwór, który nosi podtytuł »komedia romantyczna«, w którym postacie tak dziwnie (manierycznie) ze sobą rozmawiają i gdzie mamy do czynienia z niebywałym nagromadzeniem tanich chwytów operetkowych (ostentacyjna sztuczność i dziwaczność), no więc że akurat taki utwór bierzemy za (...) raport o stanie budownictwa kapitalistycznego (w Polsce)?”²⁹⁰. O tyle pytanie to wydaje się istotne, że w taki właśnie – bardziej bezpośredni – sposób *Finimondo* interpretował (by w końcu bardzo surowo ocenić powieść) chociażby Przemysław Czapliński, ustanawiając jedno z kanonicznych odczytań dzieła²⁹¹.

Być może jest tak, że Siemionowi udało się w analizowanej książce dokonać czegoś, co Nowacki nazywa „realistyczną zmyłką”²⁹². Felietonowe z ducha pojęcie zastosowane przez krytyka rozumiem jako umiejętność zbudowania w dziele takiej fabuły i wykreowania takiego świata przedstawionego, które – mimo że umieszczone w otwarcie ironicznej ramie – bardzo sugestywnie domagają się mimetycznego stylu odbioru. Dlatego też to, co – jak wynika z powyższej analizy – jest przedmiotem przedstawienia (fabuła, bohaterowie i świat uwikłani w czytelne autorskie sygnały, uzależnione od procesów intertekstualnych), również dobrze może funkcjonować w odbiorze czytelniczym jako tegoż przedstawienia

288 Choć w tym ostatnim przypadku odnajdujemy słabe ślady kreacji Telimeny.

289 Zob. np. P. Mackiewicz: *dz. cyt.*, 178.

290 D. Nowacki: *Operetka i dyscyplina*, s. 190.

291 P. Czapliński: *Efekt bierności...* [rozdział: *Liberalizm kołtuński*].

292 D. Nowacki: *Operetka i dyscyplina*, s. 192.

narzędzie²⁹³. Odmienne w tym zakresie rozłożenie akcentów zaznacza się bardzo wyraźnie między odczytaniem Nowackiego, Uniłowskiego z jednej, i Czaplińskiego z drugiej strony. „Powieść liczy 350 stron – pisze ten ostatni – czytelnik jednak ani się obejrzy, a już dobiegnie końca. Wciągnięci w sensacyjno-romansową fabułę o współczesnej Polsce, oglądamy koncentrat naszego życia: przekręty polityczno-finansowe, odradzanie się nacjonalizmu, bieda obok nuworyszostwa, bezdomni i »nazbyt bogaci«”²⁹⁴. Nie sposób się nie zgodzić z autorem *Śladów przełomu*, zwłaszcza z określeniem „koncentrat”. W *Finimondo* Siemion komasuje i splata wątki należące do schematów kina sensacyjnego (opowieść o próbie sprzedaży udziałów polskiej firmy za zawyżoną sumę), literatury i filmów *political fiction* (kulisy polskich wyborów parlamentarnych z 2001 roku), komedii romantycznej (perypetie miłosne czwórki bohaterów zakończone pomyślnym rozwiązaniem), a nawet młodzieżowej opowieści inicjacyjnej („prowincjusz” Tadeusz w metropolii). Więcej – autor korzysta z tych schematów na tyle sprawnie (opowieść „trzyma w napięciu”, odsłania bardzo intensywne emocje bohaterów), że realistycznej sugestii nie trudno ulec. Buduje ją w równym stopniu stylistyczne ukształtowanie tekstu – język z pozoru przezroczysty, a jednak nasycony, jak zauważa Nowacki, emblematami współczesności (nazwami, markami, charakterystycznymi dla lat pierwszych przedmiotami): „Piotr Siemion perfekcyjnie opanował metodę – by tak rzec – metkowania świata. Żaden znak nie jest tu pusty, a ich niesamowite nagromadzenie przesądza właśnie o realistycznej zmyłce”²⁹⁵.

Tyle że to, co dla Nowackiego jest jedynie zabiegiem „zmyłkowym” (realia, sposób przedstawiania postaci, itp.), mającym odciągnąć uwagę od warstwy metaliterackiej, dla Czaplińskiego stanowi jednak świadectwo autorskiej wizji rzeczywistości, ufundowanej na określonym, liberalno-konserwatywnym światopoglądzie. Analiza autora *Wzniosłych tęsknot* zakłada, zresztą zgodnie z w innym szkicu wyłożoną koncepcją realizmu²⁹⁶, że w najnowszej prozie możliwość przedstawienia dotyczy jedynie „społecznych obrazów rzeczywistości”²⁹⁷, a więc tekstów, za pomocą których społeczeństwo komunikuje swój ogląd świata. W dużym stopniu niezgodnie z tym założeniem schematyczność narracji i wykorzystane w fabule stereotypy w ujęciu autora *Polski do wymiany* nawet w ironicznej

293 Co przywodzi na myśl strategię „podwójnego kodowania”.

294 P. Czapliński: *Efekt bierności*, s. 207.

295 D. Nowacki: *Operetka i dyscyplina*, s. 192.

296 P. Czapliński: *Świat podrobiony...*

297 Tamże, s. 221.

ramie nie tracą swojego mimetycznego potencjału²⁹⁸, w konsekwencji możliwa jest ich krytyczna analiza i ocena. Stąd obecne w *Liberalizmie kołtuńskim* Czaplińskiego krytyczne uwagi o stereotypowym obrazie kobiet czy też o „proletariackich uprzedzeniach”, „w myśl których każde bogactwo musi być nieuczciwe, a każda polityka – brudna”²⁹⁹. Stąd także niezgoda Czaplińskiego na zbyt bezpośrednie czerpanie z fabuł popularnych (jako upraszczających rzeczywistość), stąd negatywna ocena typowego dla romansu, rodzinnego *happy endu* powieści (rodzina jako złudne *panaceum* na bolączki współczesności).

Przytaczam spostrzeżenia krytyków tak obszernie, bo też rozbieżność ocen, które wynikają z odmiennych metod czytania prozy współczesnej, jest warta zastanowienia. Zauważmy, że przesunięcie akcentów bądź to na ramę intertekstualno-metatekstową, bądź też na wypełniającą ją sugestywną, bliską prozy popularnej fabułę *Finimondo* prowadzi do wygłoszenia opinii skrajnie różnych. Czy druga powieść Siemiona rodzi aż takie problemy w doborze adekwatnego klucza interpretacyjnego? Wróćmy na koniec do wspomnianego powyżej kontekstu *Jak wam się podoba* Szekspira. Przypomnijmy – Uniłowski, dla którego uwzględnienie relacji między współczesną powieścią a renesansowym dramatem jest niemal koniecznością, zauważa, że interteksty wplecione w *Finimondo* nie dają się opisać w kategoriach dialogu z tradycją, krytyki form literackich czy też oceny współczesności w odwołaniu do dawnych wartości. Znaczące wydaje się natomiast autorowi *Skądinąd*, jakie miejsce wyznacza się w dorobku Szekspira sztuce *Jak wam się podoba*. Przede wszystkim zaś znaczący jest dlań fakt, że komedia eksponuje (zwłaszcza w tytule) to wszystko, czego oczekiwała ówczesna publiczność teatralna. Wniosek, jaki stąd wyprowadza Uniłowski, inicjuje „metatekstową” lekturę *Finimondo*: „Spróbował tedy Siemion zachować się po szelmowsku: chcecie realizmu, no to go macie, dokładnie taki, jak wam się podoba. A że ten realizm warto tyle, co realizm komedii romantycznej – o tym właśnie powieść traktuje”³⁰⁰.

Jeśliby uznać za trafną i wyczerpującą właśnie tę interpretację, należałoby czytać *Finimondo* jako dzieło bardzo ważne dla współczesnych dyskusji o literaturze realistycznej i jej odmianach (a za taką uważam również model prozy zaangażowanej). Ważne także dlatego, że w drugiej powieści Siemion zajmuje nieco inne niż w *Niskich Łąkach* stanowisko wobec problematycznej relacji tekst-rzeczywistość. W pierwszej książce w grze konwencji

298 Pisz Czapliński: „należy uznać, że żaden tekst językowy nie może być nieprzedstawiający” (tamże).

299 P. Czapliński: *Efekt bierności*, s. 211 (pierwszy cytat niedokładny). Zauważmy, że dla Nowackiego (*Operetka i dyscyplina*, s. 189) łatwość komentowania *Finimondo* stanowi „pułapkę”, strategię prowadzącą czytelnika ku „realistycznej zmyłce”.

300 K. Uniłowski: *Co nam się podoba*, s. 53.

filmowych i literackich, obok iluzji mimetyzmu zarysowywała się jednak perspektywa „niewysławialnego” – obszaru doświadczeń, których istnienie może być poświadczane na drodze negatywnej (przez wskazanie – tasowanie konwencji), nigdy zaś – opisane/przedstawione. W *Finimondo*, jak się wydaje, jest inaczej. Okazuje się bowiem – sugeruje Siemion – że jedyne przedstawienie, jakie jest możliwe, opiera się na wiedzy potocznej (która z kolei oparta jest na schematach filmowych i telewizyjnych) i mało wyrafinowanym smaku kulturowym. Sytuujące się na wyższym poziomie zabiegi metatekstowe mogą jedynie sygnalizować autorską ironię, nie są jednak w mocy unieważnić popularnej, opartej na stereotypach opowieści w imię rzeczywistości. Po prostu sugestii istnienia „nagiej rzeczywistości” ani na poziomie fabuły, ani w planie narracji *Finimondo* nie znajdujemy. Świadomość kryzysu literatury sięga w powieści dużo głębiej i dotyczy nie tylko kwestii referencji. Podobnym „pesymizmem” czy też redukcjonizmem nacechowane są także relacje intertekstualne. Uniłowski pokazuje przekonująco, że choć dominują one nad relacjami mimetycznymi³⁰¹, poza samym faktem odniesienia nie mają jednak strukturalnego znaczenia dla fabuły czy świata przedstawionego.

Gdyby zgodzić się na diagnozę Siemiona, to należałoby uznać, że jedyną możliwą dziś strategią pisarską jest uwodzenie czytelnika, w tym – uwodzenie **rzekomym mimetyzmem**. Po cóż więc ironia? A no być może to jej zostaje wyznaczona niebagatelna rola. To ona właśnie przesuwą kierunek refleksji od zajmującej fabuły na czytelnika (sposób odbioru), który strukturyzuje narrację wedle określonych reguł. Raz reguł klasycznego realizmu, to znów – „romantycznych” fabuł filmowych. Nie bez powodu, jak się wydaje, sugestia mickiewiczowskiego schematu dwóch par tak niewiele wnosi w konstrukcję bohaterów (o czym mowa była powyżej) – bo to być może kolejne miejsce tekstu, które chcielibyśmy czytać według znanego modelu (znanego bardzo dobrze!). A że niewiele ostatecznie z tej próby wynika? Tak samo niewiele, jak z zastosowania „mimetycznego”, „zaangażowanego” czy „naiwnego” trybu lektury. Na tym chyba polega „pesymizm” pomysłu na literaturę, który pojawił się w *Finimondo*: poza ironią czy estetycznie atrakcyjną (co potwierdzają przywołane wyżej, miejscami entuzjastyczne opinie krytyków) iluzją mimetyczną trudno znaleźć w analizowanej powieści ugruntowanie dla któregośkolwiek ze stabilnych sposobów czytania. Jeśli więc prozę Piotra Siemiona traktować jako „realistyczną”, to byłby to raczej „realizm *a rebours*”, kierujący w stronę czystej estetyki i

301 Tamże, s. 52.

minimalizacji porozumienia na poziomie relacji autor-czytelnik. Przy czym, podkreślmy na koniec, ta swoista rozprawa z realizmem rozgrywa się w dziełach, które autor przekornie umieszcza w centrum debat krytycznych i które „wpisuje” w społeczne oczekiwania na określony model prozy.

VIII. Estetyka i rozkład O świecie przedstawionym w prozie Michała Witkowskiego

1. Śmierć nastroju?

Twórczość prozatorska Michała Witkowskiego umożliwia i taką interpretację, która łączy książki autora z nurtem nostalgicznym, prozą małoojczyźnianą czy melancholią (rozumianą tu jako technika obrazowania i kształtowania narracji w dziele literackim).

Intuicja ta nie wydaje się nietrafiona, tym bardziej, że otaczająca pisarstwo Witkowskiego aura prowokacji obyczajowej (jako wyrazistszy klucz lektury stworzony w dużej mierze przez samego autora) ma przede wszystkim dziennikarską genezę. Krótko mówiąc – warto się zastanowić, czy eksponowana w popularnym odbiorze tematyka gejowska, choć niewątpliwie ważna, stanowi ramę, czy jest raczej tylko jednym z elementów szerszego projektu pisarskiego autora. Odnotujmy słowem wprowadzenia kilka faktów, które mogłyby potwierdzić tę drugą hipotezę: zbiór opowiadań *Copyright*³⁰² otwierają teksty odwołujące się do modelu opowieści nostalgicznej i inicjacyjnej; od pierwszych fragmentów *Lubiewa* Witkowski wykorzystuje dyskurs nostalgii za PRL-em przefiltrowany przez slang homoseksualnej „pikiety”; akcja opowiadań z tomu *Fototapeta* umieszczona zostaje bądź to w krajach bloku sowieckiego w latach 80., bądź – na pokazanej sentymentalnie i mitograficznie polskiej prowincji; *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej* powraca do topiki i języków przemiany ustrojowej roku 1989. W pytaniu o nostalgię, obecność obrazów przeszłości i konwencję mitograficzną najciekawszym problemem staje się **sposób ukształtowania świata przedstawionego**. W prozie Witkowskiego owo ukształtowanie jest bowiem zagadnieniem stematyzowanym, podlegającym ewolucji, nie funkcjonuje jedynie w charakterze oczywistego, raz danego tła fabularnego, w konsekwencji operacje na konwencjach przedstawieniowych kształtują w dużym stopniu problematykę powieści i opowiadań. Warto chyba przyjrzeć się temu zagadnieniu (oraz kilku jemu pokrewnym), bo też między konstrukcją świata w kolejnych książkach autora zachodzą pewne różnice, pozwalające opisać kilka odmiennych modeli narracyjnych. Będą one jednak – warto powiedzieć na początku – oparte na dość spójnych założeniach ontologicznych.

Na taki kierunek lektury naprowadza sam autor w eseju krytycznym *Recycling*. Opisując zbiorczo prozę pisarzy urodzonych w latach 60., Witkowski zauważył: „Gdy przyjrzeć się bliżej prozie naszych poprzedników, zastanawia jedna wspólna cecha: wszystkie te powieści zanurzone są w pewnej poważnej, poetyckiej aurze, »chcą« być »mądre«, piękne, ciekawe i wzruszające. Często mają metaforyczne tytuły, akcja dzieje się w miejscach pełnych melancholii, takich jak małe miasteczka”³⁰³. Witkowski odwołuje się w swojej

302 Przywołując teksty Michała Witkowskiego, stosuję następujące skróty: C – *Copyright*. Kraków 2001, L – *Lubiewo*. Kraków 2005, F – *Fototapeta*. Warszawa 2006, BR – *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej*. Warszawa 2007. W nawiasie podaję kolejno: skrót, tytuł opowiadania wchodzącego w skład zbioru i numer strony.

303 M. Witkowski: *Recycling. Notatki na marginesie twórczości własnej i innych „roczników siedemdziesiątych”* [w:] *Tekstylika. O „rocznikach siedemdziesiątych”*. Red. P. Marecki, I. Stokfiszewski, M.

analizie do bardzo nieprecyzyjnych, niemal potocznych pojęć, związanych w istocie bądź to z określonymi konwencjami, tematami i dykcją, bądź też – ze sposobami aktualizacji tychże w świadomości czytelniczej. Poza wszystkim jednak wątpliwości budzi trafność tych rozpoznań, wszak wśród starszych prozaików również możemy znaleźć przykłady parodystycznego wykorzystania konwencji mitograficznych i nostalgicznych, chociażby w powieściach Magdaleny Tulli, mimo to możemy je uczynić wyjściowym komentarzem do omawianej twórczości. Autor pisze dalej: „Tymczasem »roczniki siedemdziesiąte« (...) świadomie zrezygnowały z całej tej poetyckiej otoczki. Żyjemy bowiem w czasach **melancholii przełamanej**”³⁰⁴.

Problem w tym, że wbrew zapowiedziom (esej Witkowskiego zgłaszał pretensje do bycia manifestem młodej prozy) sam autor nie zrezygnował z tego, co nazywa „poetyką aurą”. Zauważmy – akcja opowiadania *Po sezonie* (F) rozgrywa się w prowincjonalnym miasteczku turystycznym, pokazanym właśnie „w aurze” tajemniczości i melancholii. Mini-powieść *Psie Pole* (F) prawie w całości stanowi ciąg impresyjnych spojrzeń na biedną dzielnicę Wrocławia, spojrzeń ogniskujących się wokół rozkładu, estetycznej tandety wczesnego kapitalizmu i śladów minionego, socjalistycznego porządku. W *Barbarze Radziwiłównie* znajdujemy frazy typu „Jesień, rozumiesz, gdy się nachyliš po znicz, nóż sprężynowy w plecy ci wbije swój zimny” (BR, s. 34), w *Lubiewie* zaś jak refren wraca przekonanie, że „teraz to już nie jest to” (L, s. 39). Przykłady tego typu można by mnożyć, ale rodzące się w tym miejscu przekonanie, że autor pozostaje jednak dłużnikiem prozy, którą chciałby uznać za staromodną, musi zostać od razu podważone. Owszem, Witkowski, akcentując i postulując w roku 2001 tematyczne uwspółcześnienie młodej polskiej prozy, w swojej praktyce pisarskiej nie obrał podobnego kierunku – emblematy rzeczywistości najnowszej (lat 90. i pierwszych) nie zajmują w książkach autora eksponowanej pozycji. Z drugiej jednak strony nie jest tak, że metoda, zgodnie z którą Witkowski konstruuje świat przedstawiony, znajduje pełną analogię w pisarstwie poprzedników. Więcej, wydaje się, że autor celowo wykorzystuje utarte obrazowanie (jak sam mówi – „aurę”), by w postrzeganiu natury rzeczywistości podkreślić swoją odmienność w stosunku do pisarzy wcześniejszych formacji.

Przyjrzyjmy się bliżej kilku fragmentom, w których Witkowski odwołuje się do kodów konotujących nastrojowość. Symptomatyczny z tego punktu widzenia jest zwłaszcza

Witkowski. Kraków 2002, s. 622.

304 Tamże, s. 623 [podkr. - autora cytowanego artykułu].

zbiór próz *Fototapeta*, niemal w całości oparty na pytaniu o sens ontyczny i estetyczny charakter rzeczywistości. W pierwszym opowiadaniu zbioru czytamy przykładowo: „I odwróciła się teatralnym gestem do okna, zastygła zapatrzona w listopad oprawiony w łuszczące się ramy” (F, *Grosz*, s. 13). Tymczasem już w kolejnych zdaniach nastrój sytuacji zostaje przełamany w ciągu wypowiedzeń hiperbolicznie demaskującym łatwość stosowania tego typu zabiegów:

A w tym oknie, w tych ramach był kicz jesienny przemysłeniowy, buchał tam liść do szyby przyklejony, zaciął deszcz, odłaziła emalia, wiały wiatry, wschodził i zachodził księżyc spuszczały na sznurku, szła procesja i w ogóle – to było okno młodopolskie (...). (F, *Grosz*, s. 13)

Jednym z ostatnich etapów deziluzji są tu słowa „okno-gigantyczna okładka książki Tokarczuk” (F, *Grosz*, s. 13). Interesujące jest to odwołanie, bowiem już w zbiorze opowiadań *Copyright* autorka *Domu dziennego, domu nocnego* została przywołana jako antenatka tego projektu pisarskiego, który prezentował debiutant. W inicjacyjnym opowiadaniu *Baobab*, opisującym doświadczenia dzieciństwa spędzanego na peerelowskim osiedlu, znajdujemy stwierdzenie: „Moje blokowisko nie znajdowało się w środku miasta, a co dopiero mówić o środku świata”³⁰⁵ (C, *Baobab*, s. 6). Tak czytelne nawiązanie do zdania otwierającego *Prawiek* Olgi Tokarczuk stawia pod znakiem zapytania sensotwórcze właściwości konwencji przywołanych w opowiadaniu. Krótko mówiąc – nawet jeśli Witkowskiemu udaje się skonstruować spójną opowieść o dzieciństwie, to jej literacka geneza, w dodatku opatrzonego ironicznym cudzysłowem, nakazuje podejrzliwość wobec biograficznej wiarygodności wspomnienia (a *Copyright* nasycone jest wyraźnie tropami autobiograficznymi). Tym usilniej nakazuje podejrzliwość wobec sensu opowieści rozwijającego się wraz z kolejnymi etapami inicjacji. Przy tym wiele wątpliwości budzą także same motywy „inicjacyjne”, o czym wspomnę poniżej.

Wróćmy tymczasem do przywołanego cytatu z opowiadania *Grosz*. Przytoczony zabieg demaskacji nastrojowości pojawia się już na początku zbioru, można go więc uczynić kluczem projektującym interpretację kolejnych tekstów, zwłaszcza wieńczącego tom *Psiego*

³⁰⁵ Zob. równie znamieny cytat: „Tak, jedni pisarze urodzili się w »tyglu kultur«, inni w »małym kresowym miasteczku z przeważającą ludnością żydowską«, jeszcze inni pochodzili z dworku, a ja urodziłem się w bloku, we Wrocławiu, w rodzinie inteligenckiej, i od razu na nocniku, bo pierwsze moje obserwacje czyniłem właśnie z tej pozycji” (F, *Mosina*, s. 117).

Pola, najgłębiej zanurzonego w estetyce melancholijnej. Zasadą konstrukcyjną tej mini-powieści jest wyliczenie, powtarzane w niemal każdym opisie, wywołujące efekt statyki; przedmiotem obserwacji zaś – rozkład i nuda przedmieścia, boczne ulice, miejsca mające za sobą czas świetności, cmentarze, itp.:

Gdzieś tak w połowie października o zachodzie zużyte słońce nad Psim Polem zaskwierczało i przepaliło się na dobre. Budki z knyszą i pitą, zdemolowane pałace zaprojektowane na coś lepszego niż wypożyczalnie kaset z przeciekającym dachem, mordownia ABC, kamienice grożące zawaleniem, a wciąż jeszcze nierezygnujące z wieńców płaskorzeźb nad bramami, bloki i gruzowiska, szopy i komisy, rudery i złomowiska, obskurne, romantyczne boisko – wszystko skąpało się w fioletowym świetle migoczących zepsutych lamp. (F, *Psie Pole*, s. 285)

Najpierw wagony hałasują na wiaduktach i w tunelach, aż w końcu wjeżdżają w krainy wyznaczone przez ciągnące się po horyzont szeregi torów kolejowych, bocznice i rozwidleń. Podkłady, zwiędłe krzaki, budki dróżników, światła znające tylko kolor czerwony, stalowa trakcja pod bardzo wysokim napięciem, słupy z drutami przenoszącymi tysiące głosów (...) (F, *Psie Pole*, s. 307).

Pozornie proza Witkowskiego spotyka się w omawianym tekście z – chociażby – estetyką tekstów Andrzeja Stasiuka, zwłaszcza z tomów *Dukla* i *Zima*, gdyby zaś szukać patronatu w historii literatury, to oczywiście trzeba by przywołać obraz świata w opowiadaniach Brunona Schulza. Więcej, podobnie wykorzystuje Witkowski efekt nadmiaru – przywołane wyżej fragmenty nie należą do wyjątków, właściwie każda strona tekstu umożliwiałaby cytowanie „charakterystycznych akapitów”, *Psie Pole* powstaje przez chaotyczny przyrost kolejno wymienianych elementów rzeczywistości i kolejnych opisów. Trudno jednak zgodzić się na iluzję tego sugestywnego przedstawienia, mając w pamięci „księżyc na sznurku” z *Grosza*. W kontekście ironicznych fraz z poprzednich tekstów zbioru umiejętne budowanie nastroju w *Psim Polu* potraktować należy jako – po prostu – sprawny zabieg pisarski. Do podobnego wniosku skłania też nadmierne, dodajmy też, że dość schematyczne, korzystanie przez Witkowskiego z topiki przedmieścia. Kolejne opisy końca ulicy, wilgoci, jesiennej aury, tandetnej estetyki witryn, trakcji kolejowych, miejsc, gdzie zabudowa przechodzi w pola powtarzają się w różnych konfiguracjach, aż po granice przesady, jakby w wyraźnej sugestii

autopastiszu.

Nieco inaczej budowanie świata przedstawionego z elementów ewokujących „nastrojowość” przebiega w *Lubiewie* i *Barbarze Radziwiłłównie z Jaworzna-Szczakowej*, powieściach chronologicznie późniejszych od *Grosza* i *Psiego Pola*³⁰⁶. W pierwszej znajdujemy wyraźne sygnały konwencjonalności tła, zwłaszcza nawiązania do sposobu, w jaki w *Ferdydurke* kreślił topografię Witold Gombrowicz: „Ptak przeleciał, mewa, słońce zaszło za chmurę” (L, s. 130)³⁰⁷. Ważniejszy wydaje się jednak inny zabieg – w *Lubiewie* momenty impresyjnej narracji zostają przesunięte na poziom specyficznej anegdoty. Współgra to oczywiście z zasadą konstrukcyjną całej powieści, czyli z pasją anegdotyczną bohaterów – „ciot”, ich skłonnością do fabularyzacji, pomówienia i zmyślenia. Co więcej, samo połączenie analizowanych tropów i opisów homoseksualnych łowów – zważywszy na domniemaną kontrowersyjność tej ostatniej tematyki – posiada duży potencjał parodystyczny. I tak opisy wnętrza starego szpitala, zbliżone do obrazów starego Domu Kultury z *Psiego Pola*, stają się areną kampowej przebieranki jednego z bohaterów:

Dżesika co rusz odkrywała zapomniane magazyny pełne krzesel, zepsutych lamp i operacyjnych łóżek. W nocy wymarłe korytarze, niskie i długie, jak w schronie, oświetlało trupie światło neonówek (...). Kiedy indziej chodząc tak nocą odkryła zupełnie nieznaną jej ubikację. Głośno skrzypnęły ciężkie drzwi, a echo uspionego oddziału reanimacji powtórzyło je wiele razy. W ubikacji był mróz – widać nikt jej już nie ogrzewał. Pełniła rolę magazynu: stojaki na kroplówki, wózki dla pacjentów zbyt słabych, aby chodzić o własnych siłach, stare gaśnice (...) W takie chwile Dżesi lubiła wyciągać z kieszeni kawałek szminki i tandetne, białe plastikowe klipsy... wtedy to dopiero była Alexis! (L, s. 36)

Dalej: w estetyce rozkładu pokazana zostaje łazienka Patrycji i Lukrecji, głównych bohaterów jednej z części *Lubiewa* (L, s. 25), co narrator kwituje ironicznie „Turpizm – tak bym to określił, ryzykując, że znowu będą mnie wyzywali od polonistów” (L, s. 25). Postać zwana przez homoseksualistów „deszczowym kochankiem” (L, s. 27) wystylizowana jest na introwertycznego melancholika: „Niczego od nikogo nie chciał, tylko tego echa deszczu

306 Wydana w 2006 roku *Fototapeta* gromadziła teksty powstałe przed *Lubiewem* (opublikowanym w roku 2005) i *Barbarą Radziwiłłówną* (2007).

307 Por. W. Bolecki: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy – Gombrowicz – Schulz. Studium z poetyki historycznej*. Kraków 1996, s. 155-193. Swoją drogą interesująca wydaje się w prozie Witkowskiego próba włączenia w obie znaczące, choć wydawałoby się rozłączne tradycje polskiej literatury modernistycznej, tę kontynuującą linię Gombrowicza, i tę, która za patrona obiera Schulza.

odbijającego się o blaszane ściany, spotęgowanego odgłosu zwykłych codziennych kropel” (L, s. 28). A przecież anegdota dotyczy ekshibicjonisty, który „Stał z opuszczonymi aż do samych butów spodniami i podwiniętym pod brodę swetrem. Mókł, albo onanizował się wycofany w głąb szczeliny” (L, s. 27-28). Wreszcie „romantyczną” aurę zyskują opisy parku, służącego homoseksualistom jako „pikieta”, miejsce spotkań i – „łowów” (L, s. 53-56). Natomiast w *Barbarze Radziwiłłównie* zdania tego typu („Więc polem, nieurodzajem, przednówkiem błędę” [BR, s. 138], „do tej skiby ziemi żyznej, czarnej, czarnoziemem zwanej”, [BR, s. 139]) przyjmują najczęściej postać frazesu nieadekwatnie pompatycznego w stosunku do prostackiego charakteru monologu głównego bohatera, pochodzą z jednego z wielu języków wykorzystanych w powieści (czytelne są w niej m.in. kody zaczerpnięte z lektur romantycznych, języka przedmieścia, targowiska, narodowych stereotypów, ludowej religijności czy „ciotowskiej” dosadności).

Podsumujmy zatem: wbrew krytycznoliterackim deklaracjom, w prozie Witkowskiego elementy poetyk nostalgicznej, mitograficznej i inicjacyjnej pojawiają się w kluczowych miejscach tekstu. Dlaczego uznać wypada je za „kluczowe”? Otóż wydaje się, że ontologia świata przedstawionego w książkach autora rzuca ważne światło na problemy przedstawione na pierwszym planie opowieści (choćby na obraz środowiska „ciot” w *Lubiewie*), ale też motywuje wybór konkretnej estetyki. Oczywiście, Witkowski przywołuje wyróżnione wyżej motywy, toposy i rekwizyty w szczególny sposób, unieważniając niemal natychmiastowo bezrefleksyjność użycia, wskazując na ich intertekstualny i cudzysłowowy charakter. Czas więc zapytać o wpisaną w książki autora genezę takiej praktyki pisarskiej, o implicytnie obecne w prozie Witkowskiego wyjaśnienie celowości stosowania owego „cudzysłowu”. Poniżej chciałbym się zastanowić, jakie są powody, dla których Witkowski, zanurzając swoje teksty w poetykach „nastrojowych”, jednocześnie manifestacyjnie odsłania literackie uwikłania konwencji, w konsekwencji – podważa bytową stabilność świata przedstawionego swojej prozy.

2. Opowieść o „czasie bezpłciowym”³⁰⁸

308 Określenie to, odnoszące się do dzieciństwa przypadającego na lata 80., zaczerpnięte zostało z książki również urodzonego w latach 70. Radosława Kobierskiego: *Wiek rębny*. Kraków 2000, s. 27.

Z punktu widzenia genezy konstrukcji rzeczywistości w omawianej prozie kluczową kwestią jest **historyczne osadzenie** akcji. To zaś rzutuje na kolejne aspekty omawianych utworów: **koncepcję podmiotu** (przede wszystkim w odniesieniu do bohaterów), wreszcie – na poziomie ostatnim – **spójność narracji**.

Przyjrzyjmy się zatem miejscu historii w prozie Witkowskiego; historii, która zostaje zwykle sprowadzona do schyłku PRL-u oraz początków Polski kapitalistycznej. Jak się wydaje, włączenie tego okresu w problematykę budowy świata przedstawionego nie jest przypadkowe, Witkowski bowiem właśnie tam upatruje źródeł współczesnych przekonań co do natury rzeczywistości. I tak już w *Copyright* opisane zostały doświadczenia stanu wojennego (C, *Baobab*), charakterystycznego dla lat 80. kultu odpadków materialnych pop-kultury Zachodu (C, *Baobab*, *Donaldówki*), które zostały uzupełnione obrazami mafijnego blichtru nowej epoki (C, *Playboy*). Dla *Lubiewa* wątek Polski Ludowej, ówczesnych relacji społecznych, ale też promowanej wówczas kultury masowej i pochodzących z tamtego okresu rekwizytów ważny jest jako podstawowy kontekst określający specyfikę subkultury „ciot”. Z kolei w *Fototapecie* głównym tematem kilku tekstów staje się rozpad oficjalnego, propagandowego obrazu świata w latach 80. (F, *Kolaboracja*, *Pierroty*), zaś rzut okiem na współczesność ma chyba potwierdzić diagnozę, że okolice 1989 roku odpowiadają za współczesne poczucie „niereczywistości” świata. Nie inaczej jest także w *Barbarze Radziwiłłównie*, powieściowym monologu, który w zamyśle (jako splot nieprzystających do siebie dyskursów komunikacji społecznej) miał chyba zaświadczać o rozchwianiu estetycznym, a co za tym idzie ontologicznym i etycznym świata przed i tuż po przełomie demokratycznym.

Znamienne, choć oczywiście fakt ów daje się wyjaśnić także generacyjnie, że Witkowski otwiera swoją pierwszą książkę opowiadaniem o dzieciństwie przypadającym na lata 80. Jeszcze bardziej zwraca uwagę sposób, w jaki autor wprowadza w tekst nawiązania do historii politycznej: „*I kiedy pewnego razu w telewizji nie było Teleranka, tylko jakaś duża i brzydka głowa, a potem nie mogliśmy długo zostawać na dworze, bo była chyba jakaś wojna, czy coś takiego*” (C, *Baobab*, s. 6 – drugie podkr. W.R.), co zostaje podkreślone raz jeszcze w słowach: „*Jak to możliwe, że jest wojna, chociaż nie ma wojny?*” (C, *Baobab*, s. 7). A zatem w wydarzeniu historycznym, które mogłoby fundować topikę pokoleniową, zostaje uwydatniony element nierozstrzygalności – nienazwany w cytowanym opowiadaniu stan wojenny, pokazany przez pryzmat dzieciennego spojrzenia na świat,

przekształca się w wydarzenie o niejasnym, kalekim statusie, które ostatecznie „rozeszło się po kościach” (C, *Baobab*, s. 7). Przyjęta w tekście perspektywa dziecka pozwala Witkowskiemu na kolejne gry z martyrologiczną konwencją mówienia o latach 80. Znakiem „politycznego zaangażowania” bohaterów staje się papierowa, biało-czerwona chorągiewka, która dzieciom kojarzy się bardziej z pochodami pierwszomajowymi, wyraźnie pozytywnie waloryzowanymi: „wywiesiliśmy na wysokiej gałęzi drzewa biało-czerwoną chorągiewkę, papierową pozostałość z wiosny, **pamiętającą jeszcze ciepłe, majowe uniesienia**” (C, *Baobab*, s. 7 – podkr. W.R.). W kierunku karnawałowej interpretacji historii lat 80., załączkowo pojawiającej się w *Copyright*, Witkowski zmierza jeszcze wyraźniej w *Fototapecie*. Rozbudowane opowiadanie *Kolaboracja*, będące jakby przedłużeniem opowieści z debiutanckiej książki, przenicowuje obraz ZSRR jako politycznie groźnego imperium. „Wycieczka Przedstawicieli Rolników Polskich”, w której bierze udział dziecięcodorosły narrator opowiadania, poznaje zarówno oficjalną stronę życia w Kraju Rad, jak i jego hedonistyczną, karnawałową podszewkę. Przy tym dla bohaterów *Kolaboracji*, może poza jednym narratorem, nie istnieje dramatyczna przepaść między wizytą we wzorcowym kołchozie a nielegalnym handlem w hotelu. Przegląd ten uzupełnić moglibyśmy o kolejne procesy, zakorzenione – jak sugeruje Witkowski – w omawianej epoce, chociażby sekularyzację. Nie bez powodu pojawia się w *Mosinie* (F) pytanie o źródło rytuału społecznego, czy ściślej – podkreślenie braku tegoż źródła:

W niedzielę nuda przepełni czarę (...). Wszystkie te rytuały, krochmalenia, wędzenia, smażenia, kąpiele, fryzjery, sprzątanía, poprawiania się – będą miały na dnie niewypowiedziane pytanie: dla kogo to, na co, po co taki splendor, skoro i tak nikt nie widzi, nikt tego życia w niszy nie obserwuje? Więc po co czyścić, perfumować, pastować i krochmalić, skoro i tak na samym dnie tej schludności, tej czystości i świeżości czai się zapaszek obiadu, i co z tego, że świątecznego? (F, *Mosina*, s. 130)

Absurdalność weekendowego krzątania autor tłumaczy, w sposób może zbyt czytelny, jako konsekwencję utraty sankcji metafizycznej. Wieńcząca niedzielę wizyta w kościele staje się dla narratora pretekstem do stwierdzenia, że fakty wiary „można brać albo dosłownie, albo w ogóle, bo gdy tylko przestanę brać te sprawy dosłownie, przestanę je też w ogóle brać” (F, *Mosina*, s. 133). Ostatecznie dlatego właśnie przyzna, że w religii interesuje go tylko aspekt

ciała (F, *Mosina*, s. 133), co objawia się chociażby w fascynacji postacią św. Sebastiana³⁰⁹.

Proces „rozmywania” jednoznacznej wizji świata Witkowski przeprowadza wyraziście w oparciu o motywy inicjacyjne, o czym wspominałem wcześniej. Jeśli kluczowe dla lat 80. wydarzenie polityczne staje się „wojną-nie-wojną”, zaś nie całkiem już przygnębiające, oficjalne życie w ZSRR posiada atrakcyjną, nielegalną twarz, to podobnie dwuznaczne okazują kolejne wtajemniczenia w życie – zamiast rozważań o „domu”, Witkowski głosi w *Copyright* pochwałę „domku w drzewie”; inicjacja erotyczna wiąże się z marzeniem o zmianie płci; pierwszą wyraźną polaryzację w przestrzeni osiedla wprowadzają „warzywniaki”, a fabułę o upadku pierwszych ludzi uruchamia pożądanie gumy do żucia (C, *Baobab*, s. 5-11). Ostatecznie nawet „odczarowanie świata”, pozbawienie go uroku bezpośredniości, stylizowane na nostalgiczne opowiadania Andrzeja Stasiuka z tomu *Przez rzekę*, wiąże się z obserwacją... śmietnika – zbyt mocno przypominającego przedmioty dziecięcej fascynacji (takie jak opakowania produktów zachodnich, gumy-donaldówki, itp.), by mogły one wciąż odgrywać istotną (symboliczną, mitotwórczą) rolę w życiu bohaterów (C, *Baobab*, s. 12).

Jako znaczące w prozie Witkowskiego traktuje tego typu rewizje Krzysztof Uniłowski: „Ironiczna idealizacja podwórka, gum balonówek, autek-resoraków itp. stanowi ewidentną trawestację procedur, którymi posługiwali się poprzednicy »roczników siedemdziesiątych«. (...) Najnowsza proza, owszem, mitologizuje, ale zarazem parodiuje przejęte od poprzedników rozwiązania i chwyt, a tym samym podkreśla, że »praca pamięci« oraz »praca żałoby« funkcjonują obecnie na prawach całkowicie skonwencjonalizowanych procedur”³¹⁰. Rzeczywiście, Witkowski chyba nie bez przyczyny ujawnia konwencjonalność modernistycznych modeli narracyjnych. To, co jest przedmiotem wspomnienia, nie jest w omawianych tekstach w jakikolwiek sposób „uobecnianie”, to oczywiste. Co więcej, nie tylko zostaje przepuszczone przez ironiczną świadomość współczesnego narratora, bo taki zabieg należy także do klasycznego uposażenia literatury nowoczesnej. Dla autora *Lubiewa* dziewiąta dekada XX wieku jest czasem, w którym to, co

309 Przypomnijmy na marginesie, że św. Sebastian jest toposem literatury gejowskiej. Jest to ważne o tyle, że rodzenie się tożsamości homoseksualnej jest również tematem *Mosiny*. Zob. T. Kaliściak: *Święty Sebastian – gejowski męczennik?* [tekst w druku, udostępniony mi przez autora].

310 K. Uniłowski: „*Małe ojczyzny*” i co dalej? *Krytyka, rewizje i nawiązania do nurtu z lat dziewięćdziesiątych* [w:] *Kresy – dekonstrukcja*. Pod red. Poznań 2006, s. 65-66. Krytyk podsuwa jeszcze jedną ważną interpretację omawianej praktyki. Zdaniem Uniłowskiego „mitologizacja tego samego okresu w opowiadaniach Witkowskiego pozwala przedstawić dziewiątą dekadę jako czas konsumpcyjnej niewinności. Marzenia o markowych zabawkach, ciuchach czy słodyczach jawią się współcześnie jako »czyste« i »wzniosłe«, dlatego że dotyczyły dóbr niedostępnych lub trudno dostępnych” (tamże, s. 66).

wydawało się mieć trwałą formę bytową, ulega przesunięciu w obszar gry i dekoracji, obrasta w odwołania kontekstualne (nie bez powodu topika inicjacyjna czy mitograficzna wydaje się z niebywałą łatwością „użyta” przez Witkowskiego). Fakty społeczne przyjmują postać rytuału, historia – zbioru frazesów i martwych tropów kulturowych, a budowana na kolejnych etapach inicjacji jednostkowa tożsamość – staje się przedmiotem wielostronnych naruszeń (na przykład płciowych). W konsekwencji także konwencje literackie, które powinny wytwarzać „efekt realności”, muszą zostać opatrzone znakiem zapytania, bo też o żadnym „efekcie” nie może być mowy w wypadku niepewnej bytności przedmiotu odniesienia.

Tak przeprowadzona destabilizacja świata przedstawionego sprawia, że kolejne etapy twórczości autora (pamiętajmy, że zbiór *Fototapeta* grupuje teksty powstałe przed *Lubiewem*, pod względem estetyki bliższe debiutanckiej książce) spójnie się ze sobą łączą, układają w pewną opowieść. Jej drugim – chronologicznie i logicznie – tematem, ujawniającym się z całą mocą właśnie w *Lubiewie*, jest **tożsamość bohatera literackiego**, której migotliwość pokazana jest przez pryzmat **tożsamości płciowej**³¹¹. Nie bez powodu to właśnie „rozregulowane” lata 80. stają się areną dla bohaterów pierwszej powieści Witkowskiego; bohaterów, których kobiece przebranie, makijaż i styl zachowania unieważniają problem płci w ogóle, mimo posiadania trwałych biologicznie cech męskich.

Moja teoria przeginania się ciot – pisze Witkowski – (nie wszystkich pedałów, tylko właśnie ciotek) jest następująca. Że one przejmują te z zachowań, których kobiety pozbyły się w procesie emancypacji: bierność, umiłowanie bycia dominowaną, cichość, zakładanie nóżki na nóżkę w geście zamknięcia (...). Że te cechy, wygnane drzwiami feminizmu wracają oknem ciotowskim. (L, s. 258).

Zwróćmy uwagę: w polskiej współczesności „cioty” funkcjonują na marginesie społeczeństwa, ich przestrzeń, powracającą w *Lubiewie* jak refren, jest „pikieta” (odosobniony nocny park), ale też szalet (gdzie często pracują), nocne stróżówki, oddalona od miejscowości turystycznych plaża nudystów. Ich estetycznym azylem stają się dyskurs nostalgiczny (anegdoty bohaterów krążą nieustannie wokół sentymentalnych wspomnień

311 Tematyka ta została już dobrze omówiona w obszernej recepcji *Lubiewa*, dlatego przyglądam się jej pobieżnie. Zob. np. M. Bielecki: *Transgresje, metamorfozy, przebieranki. Witkowski i Gombrowicz*. „Kresy” 2007, nr 3; I. Iwasiów: *Alexis. Gdzie jest kobiecość?* „Pogranicza” 2005, nr 1; B. Warkocki: *Do przerwy 1:1*. „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9/10 [jesień].

PRL-u) oraz artefakty ocalone z zaprzeszłej kultury masowej. Co jednak najistotniejsze, wyrzucone poza przestrzeń publiczną, nie posiadają stabilnych ról społecznych i płciowych. Bohaterowie Witkowskiego w czasach przed feminizmem pracują w kobiecych zawodach, przed recepcją myśli genderowej rozrywają związek między zachowaniami płciowymi (kulturowymi, kobiecymi) i tożsamością seksualną (zdecydowanie męską i homoseksualną). Wreszcie, w pasji konfabulowania, zmyślania, wzajemnych oszczerstw rozluźniają związek osoby z jedną, spójną charakterystyką, z trwałym językowym obrazem postaci. Innymi słowy – stylizujący się, przebierający i utożsamiający z przebraniem, wykonujący przesadne gesty homoseksualiści są determinowani przez, ale i najlepiej dają się opisać na tle tej rzeczywistości, jaka kształtuje się w okolicach przełomu 1989, przy tym bezwiednie „realizują” w praktyce pojawiające się w humanistycznej diagnozy podmiotowości ponowoczesnej: „W życiu codziennym – pisze Zygmunt Bauman – role muszą ukrywać, że są rolami i udawać, że są istotą grającego, nawet jeśli istota dostępna jest tylko przez grę”³¹². Otóż w teatralnym ujawnieniu sztucznej natury gestu „cioty” Witkowskiego tuszują pytanie o „istotę”. W istocie, kiedy „grzechu [a my dodalibyśmy – istoty, natury, sensu] już nie ma, ulotnił się, wsiąkł w piasek, jak kilka kropel, które strzepuję z siebie po powrocie z morza” (L, s. 83), powinna pozostawać tylko zewnętrzna forma, gest. Czy Witkowski konsekwentnie odpowiada na pytanie o „istotę” w duchu estetyzującym – do tego powrócę w zakończeniu tych rozważań.

W dokonanej powyżej charakterystyce zasugerowałem zależność między płynną tożsamością homoseksualistów Witkowskiego i charakterystycznymi dla nich zachowaniami językowymi. W czym rzecz? Otóż w *Lubiewie* tekst przybiera formę nieuporządkowanego zbioru krótkich fabułek, konfabulacyjnych anegdot na temat życia „ciot” (co Witkowski nazywa „katalogiem ciot polskich”). Zarówno w pierwszym, bardziej spójnym fragmencie (*Księga ulicy*), jak i antologijnej części drugiej (*Ciotowski Bicz*) powieścią tą rządzi logika dowcipnej opowieści towarzyskiej, przywoływanej bez dbałości o związki logiczne, nie układającej się w sensowne ciągi, często imaginacyjnej. Strategia ta uwydatnia, trzeba podkreślić, **ściśły związek między konstrukcją bohaterów i sposobem prowadzenia narracji** *Lubiewa*, a więc sposobem opisu świata, jakiego dokonują żyjące na marginesie społecznym „cioty”. Narrator powieści zauważa, że

312 Z. Bauman: *Ponowoczesność jako źródło cierpień*. Warszawa 2000, s. 118.

W słowach tkwi ich siła. Niczego nie mają, wszystko muszą sobie dokładać, dozmyślać, dośpiewać. Dziś wszystko można kupić: płeć, kolor oczu, włosów... Nie ma miejsca na imaginację. (L, s. 12-13)

Dla „ciot” fantazja i anegdota stają się substytutem niemożliwego do osiągnięcia wysokiego statusu społecznego (stąd na przykład fantazje na temat barokowego pałacu płynnie przechodzące w wizje dworku szlacheckiego [L, s. 283-289]). Ale też – nieustabilizowana logika tak skonstruowanej opowieści, prowadzącej albo do pikantnej relacji z wymyślonych najpewniej podbojów erotycznych, albo osuwającej się w baśniową niemal rzeczywistość, pozwala wziąć w nawias, unieważnić na moment bolesne doświadczenia rzeczywistości (nazywane przez bohaterów „wyższymi rejonami dna” [L, s. 15]). Zauważmy, że podobne unieważnienie wywołują kobiece formy obyczajowe (zachowanie, strój, makijaż), które bohaterowie obierają za własne! W efekcie, jak mówi narrator, w życiu bohaterów *Lubiewa* „Formy, formy są najważniejsze” (L, s. 13), ale są to formy uwolnione z przypisanego im miejsca w strukturze rzeczywistości, formy czysto estetyczne i nie posiadające sztywnych granic. „Cioty rezygnują – pisze Marian Bielecki – z zamkniętej koncepcji tożsamości, wybierają tożsamość procesualną i otwartą na te style autokreacji, które są niedozwolone”³¹³. Dzieje się tak także na poziomie narracji – opowiadając, bohaterowie koloryzują własne doświadczenia erotyczne, bez oporów oczerniają inne „cioty”, obrażają... Tymczasem wyzwiska tracą w *Lubiewie* swój negatywny potencjał, stając się elementem spajającego środowisko rytuału, a nawet – słowami sympatii; lektura *Lubiewa* odsłania duże pokłady humoru, stylizacji, elementy pozornie wulgarne zostają zneutralizowane. Tym samym płynność ról społecznych przekłada się na nieustabilizowanie form językowych i zatomizowanie fragmentów powieści, co – na marginesie – czyni nieistotnym pytanie o związek anegdot z rzeczywistymi (oczywiście na poziomie tekstu) podbojami erotycznymi. Wszystko to służy, raz jeszcze warto podkreślić, separacji opowieści od rzeczywistości rozumianej jako trwałe i poznawalny przedmiot odniesienia, swoiście rozumianemu (narracyjnemu i antropologicznemu) estetyzmowi.

Kontynuację tego procesu, mniej może interesującą pod względem artystycznym (krytyka okazała się dużo bardziej powściągliwa, niż w przypadku entuzjastycznie przyjętego

313 M. Bielecki: *dz.cyt.*, s. 61.

Lubiewa³¹⁴), acz frapującą, jeśli ujmujemy prozę Michała Witkowskiego jako pewną ciągłość, stanowi *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej*. Powieść ta, jeśli chodzi o kreację pierwszoosobowego bohatera i wybór formy narracyjnej, wydaje się zwieńczeniem tej logiki, którą staram się prześledzić w całej twórczości Witkowskiego. Nie mam na myśli jedynie faktu, że jest to najmłodsza z opisywanych tutaj książek autora. Chodzi raczej o punkt graniczny tego projektu, który konsekwentnie i z dużym sukcesem artystycznym był dotąd realizowany przez pisarza i przed którym staje konieczność przewartościowania, wzbogacenia o nowe techniki i diagnozy. Konieczność ta narzuca się zwłaszcza wtedy, gdy zwracamy uwagę na pomysł konstrukcyjny książki i gdy pytamy o jego **spójność**.

W powieści znajdujemy rozpisany na 250 stron monolog głównego bohatera, drobnego przestępcy, właściciela lombardu na przedmieściu Jaworzna, w latach 80. „cinkciarza”, co z pozoru sytuuje powieść blisko anegdotycznego potencjału *Lubiewa*. Nie mamy jednak w *Barbarze*... do czynienia z monologiem wypowiedzianym, stylizacją na mowę potoczną, lecz z mimetycznie mało prawdopodobnym konglomeratem nieprzystających do siebie stylów³¹⁵. Budując swoją opowieść, Hubert (nazywany Barbarą Radziwiłłówną), posługuje się bezrefleksyjnie wieloma skonwencjonalizowanymi kodami komunikacji społecznej, miesza dosadność z kampową wzniosłością, język katolicko-narodowy z żargonem mafijnym, nicuje żargon sekt ekonomicznych i kod tradycyjnej inteligencji (wszystkie obecne w polskim życiu publicznym około roku 1989). Interesująca jest relacja, jaka łączy te operacje językowe z tłem fabularnym, którym są koleje doświadczeń bohatera – pozbawione wyraźnych imperatywów życie przestępcze, pełne barwnych, lecz kontrowersyjnych epizodów. Napięcie rzeczywistość-tekst (styl, dyskurs, konwencja), które było problematyzowane i przepracowywane we wcześniejszych książkach autora, w *Barbarze Radziwiłłównie* zostało osłabione, co przesunęło powieść w kierunku czystej konfabulacji językowej³¹⁶. Owa gra językowa jednocześnie współtworzy postać

314 Zob. np. charakterystyczną dla tego podejścia recenzję: D. Nowacki: *Sztuka wycinanki jako sztuka krytyczna*. „Studium” 2007, nr 3 (63) – 4 (64).

315 D. Nowacki: *dz. cyt.*

316 Należałoby wyjaśnić, gdzie dostrzegam różnicę między – chociażby – *Lubiewem* a *Barbarą Radziwiłłówną* w zakresie stosunku do rzeczywistości. Otóż w pierwszej powieści autora obok anegdot o erotycznych przygodach bohaterów, mających często charakter zmyślenia, przechwalania się, rytualnego kłamstwa, znajdujemy całkiem sporo relacji, w których kampowa dekoracyjność przełamuje się, ujawniając dramatyczne oblicze życia na marginesie społeczeństwa. Do takich epizodów zaliczyć trzeba sceny umierania Dżesiki, relację o motywowanym pożądaniem napadzie dwóch „ciot” na anonimowego mężczyznę czy donosy o ciotach-ofiarach rozbojów. Fabuły te nie wypływają bezpośrednio z anegdot homoseksualistów, przychodzą „skądinąd”, budując drastyczny kontrast. Natomiast w *Barbarze Radziwiłłównie* wszystko, co tworzy warstwę przedstawienia, wypływa bezpośrednio z monologu Huberta. I

Huberta, ale też w równym stopniu przesłania ją, czyni figurą niemożliwą, pozbawioną tożsamości (korzeni rodzinnych, społecznych, tożsamości płciowej, moralnej, itd.), a tym bardziej mimetycznego prawdopodobieństwa. Obraz bohatera, jaki wyłania się z kolejnych epizodów, jest najzwyczajniej niespójny. O ile jednak w *Lubiewie* wychodzenie poza tożsamość miało charakter dynamiczny – napięcie między rzeczywistą kondycją bohaterów a „ciotowską” konfabulacją i estetyzacją dokonywało się na oczach czytelnika, tak jakby w bohaterach aspekt mimetyczny i kreacyjny występowały synchronicznie, to Hubert z *Barbary Radziwiłłówny* pojawia się w tekście jako konstrukcja gotowa, już pozbawiona esencji. Wydaje się, że siła procesów estetyzacyjnych, uwyrażnienie tropów i motywów kampowych w prozie Witkowskiego spełnia założoną rolę o tyle, o ile ma jako tło refleksję na temat rzeczywistości. Oczywiście, chodzi mi o pewną tekstową hipostazę tego, co moglibyśmy nazwać rzeczywistością, mowa wszak ciągle o relacjach wewnątrztekstowych (czym zajmiemy się poniżej). Pozbawienie *Barbary Radziwiłłówny* tego komponentu, przesunięcie akcentu na niemal laboratoryjne (bo nie mającego nic wspólnego z uzusem językowym) przemieszanie dyskursów społecznych pochodzących z różnych rejestrów języka osłabiło także diagnozę poznawczą w ostatniej powieści.

Jak starałem się powyżej pokazać, nieprawdopodobna konstrukcja monologującej postaci, a co za tym idzie także niezborna narracja, stanowią nie tylko konsekwencję wyboru konkretnej metody twórczej, ale dają się chyba wyprowadzić z Witkowskiego diagnozy lat 80. W tym sensie przedmiejski przestępca a także otaczający/budujący go na poziomie stylu chaos językowy właściwie powinny stać się najbardziej precyzyjnym odzwierciedleniem świata, która wypadł ze stabilnych ram sensu i w którym język nie służy mimetycznie skutecznemu opisowi, lecz – grze rozpoznawalnych kodów (w tym wypadku jest to gra, która przesuwą punkt ciężkości na świadomego języka autora). Nie bez powodu zatem sztuczna i zupełnie nieprawdopodobna narracja powieści wraca w ostatnich scenach do motywów przebrania, spektaklu, zmyślenia. Czyżby jedynych możliwych sposobów, jakimi – zdaniem Witkowskiego – można odnieść się do kwestii pewnego sensu w obliczu poznawczego chaosu? A jednak ciekawszy problemowo okazuje się etap dochodzenia do tej formuły

tak chociażby opisy dworku szefa mafii, do którego trafia Hubert, jego osobowości, historia jego życia zbudowane są ze stereotypowych wyobrażeń, zakorzenionych w potocznej świadomości początku lat 90. W efekcie narracja w tej książce sprawia wrażenie tożsamej z samą sobą, zamkniętej zupełnie w ramach przetasowywanych kodów narracyjnych, wychodzącej i wracającej do tego, co o świecie można wnioskować na podstawie aktualizowanych dyskursów. To mam na myśli, pisząc o „braku napięcia” między językiem a rzeczywistością.

narracyjnej, którą autor zaprezentował w *Barbarze Radziwiłłównie*, dlatego chciałbym jeszcze raz wrócić do sposobu, w jaki Witkowski ujmuje problem rzeczywistości w tekście literackim.

3. Estetyzm – rozkład – tekstualizm

W jednej z bardziej interesujących koncepcji rzeczywistości w literaturze Stefan Szymutko podkreślił konieczność odwrócenia kierunku namysłu: prowadzenia go nie tylko, jak zwykle we współczesnej teorii literatury, od języka do rzeczywistości, lecz także od rzeczywistości do języka. Odwołując się do argumentu empirii, autor *Nagrobka ciotki Cili* stwierdził: „owo odwrócenie przywróciłoby refleksji naturalny, oczywisty porządek: doświadczenie rzeczywistości poprzedza bowiem doświadczenie mowy, zarówno w historii jednostki (...), jak i gatunku”³¹⁷. I choć chodzi tu o „Rzeczywistość, której nie można przymusić, która pozostaje obojętna wobec myśli ludzkiej”, to jednocześnie to, co realne, „przeciwstawia się dowolności, nie pozwala na ignorowanie siebie”³¹⁸. Oczywiście, Szymutko przyznaje za Nietzschem, że wskutek „niemocy mowy” „rzeczywistość może pojawić się w wypowiedzi tylko jako zwątpienie”³¹⁹, ale jednocześnie badacz podkreśla minimum bytowe tego, co realne. Spróbujmy zatem odwrócić – za sugestią Stefana Szymutki – kolejność interpretacji i zapytajmy, czy jakakolwiek rzeczywistość wyłania się w prozie Witkowskiego zza bardzo świadomie ukształtowanej narracji oraz jaki jest jej status bytowy.

Przywołajmy na początek dwa znaczące fragmenty opowiadań z *Fototapety*. W *Po sezonie*, tekście opartym na chwycie typizacji³²⁰, znajdujemy scenę rozmowy pracowników akademickich, zwieńczoną słowami: „Tak pisz, stary! – »docent« chwycił czarnego chłopaka za poły skórzanej kurtki – ty ciągle tylko uciekasz od tego wszystkiego w fikcję, ot co. A tu trzeba zawyć. Wykrzycz wreszcie tą całą sobaczą rzeczywistość!”, co zostaje skwitowane przez kolejną uczestniczkę sporu: „Nie wypada używać tego słowa od dobrych kilkunastu

317 S. Szymutko: *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i literaturoznawstwie*. Katowice 1998, s. 11.

318 Oba cytaty: tamże, s. 12.

319 Tamże, s. 22.

320 Witkowski pisze o zjawisku: „typizacja to nasilenie cech i jednocześnie skrajne skonwencjonalizowanie wszystkich elementów świata przedstawionego”, co – zdaniem autora – jest reakcją na „semiotyczne rozmycie” świata i wtórną potrzebę jednoznaczności. Zob. M. Witkowski: *Recycling*, s. 630.

lat...” (F, *Po sezonie*, s. 213). Rzecz znamienna, że już kilka stron później owo „niemodne słowo” zostaje stabuizowane przez autora: „Najwyraźniej nie miała ochoty dosiadać się do stolika, przy którym tymczasem wybuchł spór na temat **rze...**” (F, *Po sezonie*, s. 222 – podkreślenie W.R.). Witkowski „zacina się” nie bez powodu: prowincjonalne, turystyczne miasteczko oraz zaludniające je postaci ukształtowane są w opowiadaniu tak emblematycznie (nieczynna fontanna, jedna knajpa, ciemny park, rozmarzona barmanka, znudzona młodzież, itp.), że trudno byłoby obronić tezę o mimetyczności tekstu.

Tymczasem *Kolaboracja* z tego samego zbioru wyjaśnia narratorskie problemy z rzeczywistością w sposób następujący: „Wierzyłem święcie w świat cekinów, kalejdoskopu i cyrku, nie podejrzewałem żadnych sztuczek, nie oskrobywałem niczego paznokciem, żeby sprawdzić, czy prawdziwe. Bo nie wolno niczego skrobać ani sprawdzać. Bo jak się tylko świat trochę poskrobie, to zaraz zaczyna się paskudzić jak rozgrzebana ranka, i już jest do wyrzucenia. Wszystko zżera gangrena” (F, *Kolaboracja*, s. 101). A zatem „rzeczywistość” nie tyle umyka przedstawieniu, ile raczej – domaga się ukrycia ze względu na swój odrzucający charakter („ranka”, „paskudzić”, „gangrena”). W prozie Witkowskiego znajdujemy całkiem sporo fragmentów sugerujących, że nie tylko niepewny ontycznie status rzeczywistości i zmiany kulturowe lat 80. odpowiadają za obraną przez autora strategię pisarską. Wedle tej sugestii równie istotny wydaje się w omawianych książkach rozkład, będący istotą materii i podszewką nawet najbardziej estetycznie wyrafinowanej formuły egzystencjalnej i narracyjnej. Co ciekawe, mimo że taka diagnoza zostaje przez Witkowskiego określona jako banalna: „Banał – kolorowe światełka-świecidełka podszyte są brudnymi wiadrami” (C, *Playboy*, s. 31), zajmuje ona w prozie autora znaczącą pozycję. Także w opowiadaniu *Playboy*, w którym autor przywołuje jeszcze „gorzki smak rzygów w ubabranych najdroższą szminką ustach” (C, *Playboy*, s. 41) i w którym nowobogacki, mafijny blichtr polskiego kapitalizmu zostaje pokazany przez pryzmat tandetnych ozdób, nazwany „teatrzykiem”. Podobne połączenie rozkładu i estetyzującej otoczki odnotować możemy w kilku miejscach *Fototapety* – i to już od otwierającego zbiór opowiadania *Grosz*, poświęconego hipochondrii narratora-bohatera. Podejrzenie choroby nowotworowej zyskuje swoje odbicie w przesadnie wystylizowanym obrazie państwowego szpitala, zwłaszcza – szpitalnej toalety. Cóż, Witkowski uprzedza możliwe interpretacje symboliczne, dodając, że widok łazienki „to prosta wróżba wyniku badań” (F, *Grosz*, s. 19). Na bazie obserwacji narrator opowiadania układa „patetyczną” koncepcję, wedle której we Wschodniej Europie „Pożółkłe wanny

rymują się z pośliską skórą, przeciekające rury stanowią prostą wróżbę dla naszych żył i jelit. To łazienki nie ukrywające śmiertelności!” (F, *Grosz*, s. 21). Zagrożenie śmiercią towarzyszy bohaterowi bardzo intensywnie od momentu wykrycia zmian w organizmie, aż po finałowe unieważnienie choroby – raz przez ściślejszą, usuwającą wątpliwości diagnozę, dwa – gdy bohater przed niedawną hipochondrią ucieka w strojenie min przed lustrem, przebieranie się za poetę-egzystencjalistę, seans muzycznych wspomnień z okresu PRL-u, obżarstwo.

Bodaj najwyraźniej rozpięcie między „estetyzmem” i „gangreną” Witkowski problematyzuje jednak w *Lubiewie*. Warstwa ironicznego autokomentarza, zwykle dość czytelna w omawianej prozie, tutaj zajmuje dość eksponowane miejsce. Intrygujące są zwłaszcza te uwagi metatekstowe, które wyjaśniają, jak i dlaczego świat „ciot” przekracza możliwości opisu. Czytamy chociażby, że „Nikt nie napisał historii życia pedalskiego, chyba że moczem na blaszanej ścianie” (L, s. 30). A już na początku powieści narrator zauważa:

To jest ohydne. Ohydne i ciekawe jednocześnie. Nie opublikuję tego przecież. No bo jak? Co ja mam z tego zrobić? Reportaż dla „Polityki”? „Na własne oczy”? Jak? Można zrobić o tirówkach, złodziejach, o zabójcach, o złomiarzach, a tylko o tym jakoś nie da rady. Choć nikt tu nikomu nie wyrządza krzywdy. Nie ma języka, żeby o tym mówić, chyba, że „dupa”, „chuj”, „obciągać”, „luj”. Chyba żeby tak długo powtarzać te słowa, aż wypiorą się z całego koszarowego nalotu. Nie dziwię się, że nikt nigdy nie napisał o tym reportażu. (L, s. 24-25)

I rzeczywiście, w ujęciu Witkowskiego homoseksualny karnawał, rytualizacja, maskarada czy erotyczna transgresja podszyte są konsekwentnie przecuciem mrocznej strony. Nie bez powodu kolekcjonujący „ciotowskie” anegdoty narrator *Lubiewa* co chwila zauważa kryjący się wokół bohaterów rozkład: „Tak, w starej obskurnej szklance, ale jednak na tacce i z serwetką” (L, s. 13), podobnie ukształtowany jest opis łazienki Patrycji i Lukrecji. W niektórych spośród anegdot zgromadzonych w „katalogu ciot polskich” (motyw ten pojawia się w powieści) można dojrzeć dramatyczny ruch badania granic fizjologii, dążenie to zatracenia w ekstazie (inspirowane być może rozważaniami Geogersa Bataille’a). Dla wywodzących się z reguły z niższych klas społecznych bohaterów transgresja staje się nieświadomym projektem egzystencjalnym – szukając upodlenia, samoponiżenia, znosząc pojęcie grzechu, docierają do granicy, poza którą seksualność zamienia się w zwierzęcość. Poza granicą brutalności (bohaterowie napadają i są napadani) i pożądania

rozpościerają się w *Lubiewie* brud, śmierć i pustka. A przy tym – ciągle zachowywana jest dbałość o rytuał pikiety czy maskę kobiecego stylu życia! Rytuał kultywowany jest jakby wbrew dokonującemu się rozkładowi ciała, wbrew stopniowanej obrzydliwości. Spoza skrajnie natężonej przyjemności prześwieca coś, co i narratora powieści napawa przerażeniem:

Rozkład czasu spotęgował rozkład rozwijającego się w nich AIDS (...). I wtedy zrozumiały, że muszą zapomnieć o skrupułach i rzucić się na uciekające resztki życia. Gziły się tym bardziej, im mniej czasu jeszcze zostało. (...) Rzymska sauna przypominała sceny z Markiza de Sada, z filmów Pasoliniego. Z jaką zawziętością te rozpadające się ciała pięćdziesięcioletnich facetów z brzuchami czepiały się siebie nawzajem! Nie było takiej wydzielin, której by nie zlizali, nie było takiego ruchu, którego nie zinterpretowaliby jako zaproszenia do... seksu? Czy to był jeszcze seks? Był to raczej jakiś taniec śmierci, coś, o czym pisać nie wiadomo jak. (L, s. 67-68)

Przybliżam te fragmenty tak obszernie, bo częstotliwość ich występowania w prozie Witkowskiego kieruje uwagę na pewien istotny problem. Chodzi mianowicie o kwestię, jak głęboko sięga rysujące się tutaj „rozsunięcie”, co w dalszej kolejności wiąże się z pytaniem o miejsce utworów autora pomiędzy tendencjami modernistycznymi i postmodernistycznymi. Zauważmy – w rozdziale poprzednim starałem się podkreślić kierunek estetyzacyjny tej prozy, w konsekwencji którego na oczach odbiorcy autonomizują się: świat przedstawiony (zbudowany z klisz prozatorskich, przestylizowany), podmiotowość postaci (otwarta na grę, teatralizację), jak i sam tekst literacki (mający charakter laboratoryjnego opisu zręczności pisarskiej). Tymczasem fragmenty, w których Witkowski stawia diagnozę rozkładu, korozji, śmierci występują w omawianych utworach na tyle często, że opozycja między przeciwnymi sferami zyskuje mocy, nie sposób ją zignorować; tak jest uwydatniona, że rodzi się nawet pokusa wskazania jej mimetycznego potencjału.

W czym rzecz? Jeśli rzeczywiście Witkowskiemu udało się w samym tekście zaznaczyć znaczący dystans między formą estetyczną a materialną jej podszewką, to spojrzenie odbiorcy na drugi człon opozycji byłoby może jakoś „wychylone” ku pozatekstowemu, dotyczyłoby tego, co – powiemy za Szymutką – nie daje się zignorować w doświadczeniu. „Rozsunięcie” połączone z indeksalnym wskazaniem na rozkład ocalałoby w ten sposób (minimalną) referencję *Fototapety* czy *Lubiewa* pomimo żywiołu stylizatorskiego,

a opozycja estetyzm-realne miałyby charakter strategii poznawczej utrzymanej w duchu modernistycznym. Elementy estetyzujące zaś o tyle byłyby ważne, o ile służą do wygenerowania dystansu między rzeczywistością a narracją, czy ściślej – do zasygnalizowania tego dystansu przez autora. W przypadku drugim natomiast mielibyśmy w prozie Witkowskiego do czynienia z narracją konsekwentnie poddaną procesom estetyzacyjnym, zaś granica między tym, co literackie, sztuczne, teatralne, a tym, co materialne i korodujące, byłaby tak naprawdę granicą złudną, bo mieszczącą się w całości w tekstowym uniwersum narracji, ukształtowanej postmodernistycznie. Przytoczone wyżej sugestie „wychylenia” ku materialnej stronie rzeczywistości byłyby wówczas po prostu literackim trikiem Witkowskiego, zaś w opisach rozkładu i choroby dałoby się wskazać świadomą siebie stylizację, zakładającą tekstowe odniesienie jako jedyne możliwe. Z tego punktu widzenia dynamizm „rozsunięcia” w *Lubiewie* i *Fototapecie* oraz monotony pantekstualizm *Barbary Radziwiłłówny* byłyby jedynie różnicą wykonania dzieła, nie zaś – stojącego za nim poglądu na mimetyczność, rzutującego na charakter i odbiór utworu.

W ten sposób powracamy do spostrzeżeń otwierających ten tekst, bo być może stosunek autora do konwencji nostalgicznej i inicjacyjnej charakteryzuje metodę twórczą Witkowskiego w ogóle. Jeśli tak, to przecież także fragmenty sugerujące potencjał mimetyczny (sugerujące istnienie czegoś, co nie daje się opisać, dla czego nie sposób znaleźć adekwatnego języka) muszą zostać potraktowane jako większe całości narracyjne, z których korzysta autor świadomy literackich sztuczek. Więcej, należałoby uznać, że z obrazów korozji, rozkładu, nudy przedmieścia, którymi wypełniona jest chociażby impresyjna opowieść o Psim Polu, Witkowski korzysta jak z gotowych szablonów nacechowanych określonym stylem odbioru. Zwróćmy uwagę na charakteryzujący tę metodę fragment: „Na takie właśnie ciuchy [niemodne, zniszczone, z drugiej ręki – przyp. W.R.] powraca moda, oczywiście pierwowzór wzięty zostaje w bezpieczną ramę cytatu, te ciuchy są po prostu tak syfiaste, że aż fajne” (F, *Psie Pole*, s. 270). W istocie wydaje się, że „bezpieczna rama cytatu”, jako zasada odniesiona do sposobu konstrukcji tekstu, pozostawia w praktyce pisarskiej Witkowskiego głównie powierzchnię zjawiska i jego nacechowanie („aurę”), czyni z motywów rozkładu materialnego kolejne „szczątki” narracyjne, z których – wobec braku stabilnej sankcji rzeczywistości (co ma genezę w przemianach kulturowych lat 80.) – można korzystać w celu wytworzenia sugestywnego efektu estetycznego.

Nie podejmuję się jednak ostatecznego rozstrzygnięcia zarysowanego tutaj dylematu.

Bo choć tendencje tekstualistyczne, związane z przeświadczeniem o estetycznej naturze bytu a w prozie Witkowskiego odwołujące się do kampowej karnawalizacji, przenikają – jak mi się wydaje – każdą z warstw narracji, włączają w swój obręb „rozsunięcie” między tekstem a rzeczywistością, to jednak dynamika tego „rozsunięcia” jest w pewnym (niewielkim) stopniu przełamaniem tekstualizmu. A przynajmniej – sygnałem możliwego przełamania. Trudno tę dynamikę przeoczyć, zwłaszcza jeśli konfrontujemy ze sobą *Barbarę Radziwiłłównę* i wcześniejsze książki Witkowskiego – dzieło bardziej jednorodne z tymi bardziej zróżnicowanymi wewnątrz. Jeśli rzeczywiście mamy tu do czynienia z „niepełnym tekstualizmem” – powtórzę jednak, że bardziej skłaniałbym się do postmodernistycznej interpretacji utworów Witkowskiego – byłby on przecież charakterystyczny dla znacznej części najnowszej polskiej prozy, która z takich czy innych względów nie wpisuje się jednoznacznie w określony paradygmat myślenia o tekście literackim³²¹. Jeśli *Fototapeta* czy *Lubiewo* rzeczywiście, tak jak chciałbym je widzieć, odbijają niepewną tożsamość współczesnej prozy, to jest to na pewno jeden z ważnych powodów, dla których warto czekać na kolejne pozycje sygnowane nazwiskiem pisarza.

IX. Wiara i/jako tekst w prozie Jerzego Sosnowskiego

321 O niektórych „dziełach czasu przejściowego”, których nie sposób jednoznacznie zaklasyfikować ani do formacji modernistycznej, ani postmodernistycznej, pisze Krzysztof Uniłowski. Zob. tegoż: *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu*. Katowice 2006, s. 200.

1. Dwie drogi prozy religijnej

Kulturowa historia chrześcijaństwa zaczyna się od narracji ewangelicznej, której udaje się w ciągu trzech pierwszych wieków oddziaływania wywrócić porządek świata antycznego. Tysiąc lat później niemal cała kultura europejska wywodzi swą genealogię z tej właśnie opowieści – relacja ewangeliczna jest, jak wiemy, niejednoznaczna, niepełna i lapidarna, a jednak udaje się na jej podstawie, z pomocą greckiej filozofii i rzymskiego prawa, zbudować w wiekach średnich uniwersalny porządek społeczno-polityczny i, co dla nas ważniejsze, estetyczny. Nie bez powodu przywołuję te dwa odległe do siebie i dobrze znane momenty historii chrześcijaństwa. Poza bowiem warstwą opisową zawierają one dwa podstawowe, silne mity, pojawiające się także we współczesnej refleksji nad religijną antropologią i estetyką dzieł problematyzujących doświadczenie wiary. Sięgnijmy po najbardziej wyraziste przykłady aktualizacji tychże mitów w publicystyce kulturalnej ostatnich lat. Zaczniemy od przypadku chronologicznie młodszego: lewicowe wydawnictwo „Krytyki Politycznej” wydaje *Świętego Pawła* Alaina Badiou³²², odwołując się, w wydawniczych notkach promocyjnych, do rewolucyjnego potencjału wyzwolonego u początków chrześcijaństwa. Podobną strategię obiera wydawnictwo podczas publikacji książki *Kruchy absolut* Slavoj Žižka, która reklamowana jest cytatem: „Tak, można wyprowadzić bezpośredni rodowód marksizmu z chrześcijaństwa. Tak, chrześcijaństwo i marksizm powinny walczyć po tej samej stronie barykady”³²³. Przykład drugi ma nieco dłuższą historię – tradycjonałści, myślę tu przede wszystkim o publicystyce Wojciecha Wencła, od połowy lat 90. głoszą bezwzględną pochwałę średniowiecza, w tym głównie: powszechności chrześcijańskiej kultury, ogólnospołecznego zaangażowania religijnego, dojrzałej scholastyki, wreszcie – sztuki uprawianej wyłącznie na chwałę Bożą, co zostało ujęte w zgrabnej formule *Zamieszkać w katedrze*³²⁴ (taki jest tytuł pierwszej krytycznoliterackiej książki Wencła). Można by oczywiście udowadniać, że początki chrześcijaństwa to, owszem, radykalizm, tyle że w równym stopniu ukierunkowany na bliską

322 A. Badiou: *Święty Paweł*. Tłum. J. Kutyla i P. Mościcki. Wstęp K. Dunin. Pośl. P. Mościcki. Kraków 2007.

323 Cyt. za: <http://www.krytykapolityczna.pl/Seria-Idee/Kruchy-absolut/menu-id-82.html>. Dot. książki: S. Žižek: *Kruchy absolut*. Tłum. M. Kropiwnicki. Wstęp J. Kutyla. Pośl. A. Ostolski. Warszawa 2009.

324 W. Wencel: *Zamieszkać w katedrze. Szkice o literaturze i kulturze*. Warszawa-Ząbki 1999.

lewicy emancypację (np. społeczną), co i na ortodoksję obyczajową i religijną (spory doktrynalne widoczne są już w listach św. Pawła i *Dziejach apostołskich*), a średniowiecze to nie tylko statyczna i stabilna niczym katedra kultura, ale niemal tysiąc lat procesualnego rozkwitu i zmierzchu, który zrodził chociażby reformację. Oczywiście, trzeba jednak zrozumieć intencję, która legła u podstaw przybliżonych wyżej wyborów. Nie o pełny obraz przywoływanej epoki chodzi wszak w projektach lewicowym i konserwatywnym, lecz o konkretną i wymierzoną w przyszłość wizję kultury, która nie potrafi się obejść bez odwołania do chrześcijaństwa czy katolicyzmu. Problem w tym, że obie opowieści naznaczone są wadami każdego mitu – w tym wypadku przede wszystkim uproszczeniem, idealizacją, w efekcie zaś wielostronnym uprzedmiotowieniem, które dotyka zarówno historii i doktryn chrześcijaństwa, praktykę artystyczną odwołującą się do uniwersum symboliki religijnej, jak i samo doświadczenie wiary.

Ucieczka od fundamentalizmu

Jeśli chodzi o konserwatywną idealizację, znamienny jest zwłaszcza przykład publicystyki literackiej Wojciecha Wencła, dla którego średniowiecze stanowi epokę, „kiedy ludzie na co dzień oddawali się kontemplacji rzeczy wiecznych”³²⁵. Jeśli czasy te stanowią *optimum* chrześcijańskiej kultury, to rzeczywiście trzeba uznać, że „Odkąd przestaliśmy traktować serio ten najwyższy punkt odniesienia, nasza sztuka utraciła **całą swoją** siłę wyrazu”³²⁶ [podkr. – W.R.]. A nawet, że „Od średniowiecza tylko kultura chrześcijańska potrafi wytwarzać arcydzieła”³²⁷. Zauważmy: narracja o utraconym raju kultury europejskiej służy Wencłowi nie tylko do nakreślenia panoramy czasów, w których anonimowi rzemieślnicy wznosili katedry, a na płótnach Mistrzów zawsze odbijał się blask Wieczności. Chodzi tu przede wszystkim o projekt nowej kultury, który zbliża autora *Zamieszkać w katedrze* do fundamentalizmu (posługuję się tym pojęciem opisowo, nie zaś – wartościująco), rozumianego jako dążenie do odgórnej restytucji przeszłego porządku, przy czym obraz tego ostatniego zostaje zmistyfikowany i umityczniony. Restytucja taka może się odbywać na poziomie instytucji państwowych (na przykład przez funkcjonujący w polskim prawie zapis o

325 W. Wencel: *Przepis na arcydzieło. Szkice literackie*. Kraków 2003, s. 51. Trzeba przy tym zaznaczyć, że w ujęciu autora *Imago mundi* średniowiecze nie zamyka się w ramach czasowych epoki, dla Wencła równie istotne są kontynuacje ówczesnej koncepcji sztuki.

326 Tamże, s. 60.

327 Tamże, s. 111.

obrazie uczuć religijnych), czy też w przestrzeni dyskursywnej (na przykład w medialnej dominacji danego kodu kulturowego), bardziej interesujące jest natomiast to, że w niepełnym obrazie przeszłości zaciera się historyczność, napięcia, złożoność zjawisk, uwydatnia przy tym rzekoma „naturalność” porządku odtwarzanego we współczesności.

Dosłowne przełożenie takiego programu na współczesną sztukę chrześcijańską, historycznie konkretną, nie mogącą w imię komunikacyjnej skuteczności lekceważyć aktualnych doświadczeń kulturowych i społecznych, prowadziłoby prawdopodobnie do konfliktu komunikacyjnego. Krótko mówiąc – ewolucyjność historii literatury zakłada, że nie sposób, tworząc w latach 90., a nawet jeszcze później, zlekceważyć doświadczeń nowoczesności czy późnej nowoczesności³²⁸, co więcej – że nie sposób komunikować się w literaturze językami pozostającymi poza kompetencją odbiorców w danym okresie (np. kodem charakterystycznym dla średniowiecza we współczesności bez uwyrażnienia dystansu czasowego). Więcej – tak rozumiany „fundamentalizm” programu literackiego prowadzić może do wygłaszania opinii słabo przystających do rzeczywistości, znacząco rozmiających się z elementarnymi faktami teoretycznoliterackimi: „Idee »nawrócenia« przez retorykę, będące konsekwencją mieszanki dobrych chęci i pychy, przeczą istocie czystości tak samo, jak »postawa ironiczna«, zabawa w *bricolage* czy inne wymysły dekonstrukcjonistów”³²⁹. W zdaniu powyższym zastanawia kilka logicznych niekonsekwencji: przede wszystkim, dlaczego strategia *bricolage*’u (kategoria z teorii tekstu) „przeczy istocie czystości” (w tekście Wencela chodzi o czystość moralną), po drugie zaś – dlaczego została określona jako „wymysł dekonstrukcjonistów”, skoro jako strategia artystyczna zostaje opisana przed pojawieniem się poststrukturalnej teorii literatury i jest techniką wcale nieobcą twórcom różnych epok i orientacji światopoglądowych, także chrześcijańskiej.

Ważną konsekwencją zdecydowanego światopoglądowo programu Wencela jest także przekonanie, że albo jest się po stronie średniowiecza i arcydzieł, albo – po stronie nihilizmu. Projekt tradycjonalistyczny bowiem bardzo płynnie traktuje granicę między sferą techniki artystycznej, a sferą moralności. Sam autor ostatecznie nie formułuje wniosku zrównującego oba obszary, w jednym z ostatnich szkiców zbioru *Przepis na arcydzieło* przyznaje nawet, że wielkie dzieła tworzyć mogą osoby prowadzące życie dalekie od chrześcijańskich kanonów moralnych, niemniej logika wywodu krytyka prowadzi właśnie do takiego postawienia

328 Tym ostatnim pojęciem określa ponowoczesność Kinga Dunin w *Czytając Polskę* (K. Dunin: *Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności*. Warszawa 2004).

329 W. Wencel: *dz. cyt.*, s. 32.

sprawy. Cóż, retorycznie jest to wszak „przepis”, a więc zestaw bardzo konkretnych wskazówek. A ponieważ odwołują się one do „naturalnego” porządku sztuki (tylko chrześcijańskiej i tylko pozostającej w zgodzie z estetyką tradycyjną), nie sposób wyjść poza ten projekt, poza nim znaleźć cennych dzieł. Wartościowanie jest tu w efekcie bardzo proste – to, co rekonstruujemy jako chrześcijańskie myślenie o sztuce, jest w sposób oczywisty dobre (artystycznie), co zatem nie pasuje do tego wzoru, nie jest sztuką chrześcijańską, a zatem – nie jest sztuką dobrą (wielką).

W stronę konieczności historycznej

W projekcie Wojciecha Wencła bardzo wyraźnie daje o sobie znać przekonanie deterministyczne, charakterystyczne zwłaszcza dla tradycjonalistycznego podejścia do sztuki i literatury. Dobrze oddaje ograniczenia tego podejścia przywołany powyżej cytat o niemożności połączenia „ducha czystości” z techniką *bricolage’u*. Do tego zestawienia dodać można kolejne, wyłaniające się z konserwatywnej krytyki literackiej utożsamienia: postawa religijna, zaangażowanie po stronie Kościoła niemal automatycznie łączone jest z umiłowaniem polskiej historii, kultem bohaterstwa przeszłych pokoleń, wyklucza natomiast praktykę pisarską i krytyczną wyrastającą z przełomu antypozytywistycznego i ponowoczesnej teorii literatury. O sile utożsamienia postawy konserwatywnej w dziedzinach artystycznej, religijnej i politycznej świadczy chociażby zawartość najciekawszych pism tej opcji, takich jak „Arkana” czy „Frona”. Tymczasem, gdyby do problemu podejść od strony teoretycznie możliwego modelu, da się oczywiście pomyśleć taki tekst literacki, który doświadczenie religijne ujmowałby za pomocą nowoczesnych i ponowoczesnych technik literackich, tak jak możliwe wydaje się bycie aktywnym członkiem Kościoła i jednocześnie osobą dobrze odnajdującą się we współczesności³³⁰. I dalej: aktywnym katolikiem słabo wyczulonym na symbolikę narodową.

Skąd bierze się takie tradycjonalistyczne, selektywne utożsamienie pewnych obszarów kultury, moralności i religii? Być może ufundowane jest ono na nieuświadomionej przez autorów i krytyków chrześcijańskich zależności od nowoczesnych i ponowoczesnych przemian kulturowych. Jak nowoczesny nacjonalizm pojawia się w momencie rozluźnienia

330 Próbę połączenia tych dwóch żywiołów – ortodoksji katolickiej i sukcesu społeczno-majątkowego w nowoczesnej Polsce – widać w konstrukcji głównego bohatera powieści A. Horubały: *Farciarz*. Warszawa 2003.

lokalnych więzi społecznych w XIX wieku, stanowi ich ekwiwalent, tak współczesny fundamentalizm, z jego potrzebą wyrazistego i usankcjonowanego prawnie kultywowania zasad religijnych w przestrzeni społecznej, rodzi się jako efekt procesów dechrystianizacyjnych w nowoczesności i ponowoczesnej komplikacji obrazu świata. Proces ten opisuje, nie bez ironii właściwej publicystyce, Jan Hartman: „Tradycja zaś, o której trzeba wciąż przypominać, że jest właśnie »tradycją«, staje się swym zaprzeczeniem – sentymentem, pamiątką – a przestaje być żywą i autentyczną praktyką. Biedni tradycjonałści, złapani w pułapkę świadomości nowoczesnej, sami przez wszystkie przypadki odmieniają słowo »tradycja« i zamiast robić coś po prostu, ciągle tylko »kultywują tradycję« i »bronią tradycji«”³³¹. Problem w tym właśnie, że reakcja na sekularyzację, jaka wyłania się z postulatów krytycznych i estetyki dzieł tradycjonalistów, nie jest w stanie restytuować (przede wszystkim mam na myśli literaturę) „doświadczenia religijnego”, lecz tylko emblematy religijności, jakby wtórnie potwierdzając dechrystianizację podstawowych symboli chrześcijańskich. W efekcie tradycjonalizm historyczny, społeczny, kulturowy sprowadza się bardzo często do posługiwania się wyrazistymi, nośnymi retorycznie etykietkami. Taka strategia polemiczna pojawia się chociażby w szkicach literackich Jarosława Jakubowskiego opublikowanych w 2007 roku na łamach tygodnika „Gość Niedzielny”. Jakubowski pisał o „prawicowym coming oucie”³³² i nowej rewolucji³³³, nie wyłaniał się jednak z jego tekstów jakiś nowy projekt sztuki religijnej, ale po prostu – sztuki zaangażowanej po stronie prawicy, tradycjonalizmu, konserwatyzmu. Co więcej, dla uprawomocnienia tego projektu Jakubowski także potrzebował mitu, podejrzanie oczywistego, wedle którego media i całą przestrzeń dyskusji społecznej „opanowali” skuteczni marketingowo lewicowcy wraz liberałami. Aby ustanowić taką narrację, Jakubowski musiał uprościć obraz rzeczywistości wydawniczej, wpisując do wspólnego mianownika światopoglądowego pisarzy różnych opcji, publikujących jednak w tym samym, zasadniczo lewicowym wydawnictwie „Ha!art” (np. prozaika i poetę Piotra Czerskiego, publicznie deklarującego postawę konserwatywno-liberalną). Trafna wydaje się w tym kontekście diagnoza Wojciecha Kudyby, pokazująca właśnie ów redukcjonizm spojrzenia na

331 J. Hartman: *Zła nowina*. „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 5 (3160), s. 28.

332 J. Jakubowski: *Moherowy ninja z nową bronią*. „Gość Niedzielny” 2007, nr 41, s. 46. Swoją drogą – była to interesująca próba „przejęcia” języka lewicy, na tej samej zasadzie, na jakiej lewica adaptuje różnorakie dyskursy na swoje potrzeby (także język chrześcijaństwa w dziełach Badiou czy Žižka). Przykład Jakubowskiego pokazuje, że te same praktyki dyskursywne z powodzeniem mogą być wykorzystywane przez światopoglądowe przeciwne sobie obozy.

333 Tamże.

doświadczenia religijne w literaturze: „Słabość bieżącej literatury i krytyki nie polega dziś na ogół na niedostatkach warsztatowych, ale właśnie na tym, że zarysowują – nie bez wsparcia lękliwych redakcji – nazbyt wąskie spektrum doświadczeń i horyzontów myślowych”³³⁴. Pewnie dlatego we współczesnych dziełach prozatorskich aspirujących do miana „religijnych” więcej można znaleźć doświadczenia politycznego, niż duchowego. A przecież u źródeł religijności tkwi, jak się wydaje, nie aktywność polityczna, lecz – doznanie *sacrum*, którego dalszą konsekwencją jest postawa społeczna.

W koncepcji konserwatywnej odnaleźć możemy pewien paradoks. Polega on na tym, że myślenie o religii i religijności, w którym sprowadza się te zjawiska jedynie do emblematów politycznych bądź historycznych³³⁵, wspierane jest przez lewicowe języki krytyczne. Co interesujące bowiem, mimo wyraźnego skonfliktowania w sferze publicznej, z tekstów krytycznych nurtu konserwatywnego i współczesnej lewicy literackiej wyłania się podobne wyobrażenie roli, jaką religia może spełniać w życiu społecznym, a w konsekwencji – jak myślę – także w literaturze. Wydaje się, że język krytyczny, który akcentuje nadrzędność doświadczenia społecznego nad jednostkowym, emocjonalnym i duchowym, a takie podejście odnajdujemy właśnie w języku lewicy³³⁶, dla religii rezerwować musi ściśle określony sposób opisu. Będzie to również język zatrzymujący się na zewnętrznych symptomach, nie sięgający istoty doświadczenia religijnego (czymkolwiek by ono nie było). Ostatecznie „krytyka zaangażowana” pozostaje wobec duchowości – uznajmy ją za zasadę postawy religijnej – jeszcze bardziej bezradna, niż przywołany wyżej tradycjonalizm, i także zamyka się w błędnym kole. Jeśli bowiem religię postrzegamy tylko i wyłącznie jako fakt społeczny, to należy ją usytuować na tym samym poziomie, co inne zjawiska dyskursu publicznego, takie jak nurty polityczne, wybór partii politycznej, moda, itp. Byłaby wówczas zjawiskiem nacechowanym wyłącznie arbitralnością i historycznością, podlegającym ocenie z punktu widzenia pragmatyki społecznej czy bieżącej sytuacji politycznej³³⁷. W takim ujęciu

334 W. Kudyba: *Kto nie istnieje w mediach, nie istnieje*. „Gość Niedzielny” 2007, nr 34, s. 48.

335 Albo wręcz – informacji wydawcy z okładek książek, jak zauważył Dariusz Nowacki (D. Nowacki: *Niezgoda na nieczytanie*. „Gość Niedzielny” 2007, nr 30).

336 Por. np. wyrastający z tych założeń fragment eseju dotyczącego poezji: „Dziś, gdy dysponujemy językami ukazującymi przemiany społeczne w łonie demokracji w całej ich złożoności, powtórna lektura tych wierszy, rezygnująca z języków metafizycznych, egzystencjalnych czy metapoetyckich, które dominowały w minionej dekadzie, może dowieść, że nowa poezja stanowi bogate źródło wiedzy o mechanizmach kultury kształtowanej w ramach projektu liberalnej reformy; wsłuchuje się w jej melodię, wyłapując każdy fałsz”. I. Stofkiszewski: *Zwrot polityczny*. Warszawa 2009, s. 106.

337 Zob. np. fragmenty poświęcone społecznej roli Kościoła w książce-manifeście *Krytyki Politycznej przewodnik lewicy. Idee, daty i fakty, pytania i odpowiedzi*. Opr. Zespół „Krytyki Politycznej”. Warszawa 2007.

religii wszelkie akcesy systemów doktrynalnych do uniwersalności (co widoczne jest m.in. w powoływaniu się Kościoła katolickiego na tzw. prawo naturalne) muszą się wydawać uroszczeniem, zacieraniem faktu, że postulat religijny jest takim samym dążeniem do znaczących przekształceń społecznych, jak doraźne konstelacje sceny politycznej, a więc dążeniem arbitralnym, podporządkowanym praktycznemu interesowi. Ponieważ takie spojrzenie na religię odsłania jej absurdalność – nauka społeczna czy moralna chrześcijaństwa bardzo często idzie wbrew społecznej pragmatyce, a rdzeniem chrześcijaństwa jako religii eschatologicznej jest pozostawanie w ciągłym uścisku ze światem zewnętrznym – staje się ona w ujęciu lewicowym zjawiskiem ideowo niewygodnym, opartym na niezrozumiałych zasadach.

Koncepcja lewicowa posiada, jak widzimy, zasadniczą wadę: przemilczaną przesłankę, która sprawia, że język krytyki zaangażowanej „stwarza” religię jako przeciwnika, tzn. buduje taki jest obraz, który musi – na mocy logicznej konsekwencji – prowadzić do postulatów jej marginalizacji w życiu społecznym. Tą „ciemną plamką” jest właśnie doświadczenie duchowe, nieredukowalne do wydarzenia społecznego, choć leżące u jego podstaw, nie dające się sprowadzić wyłącznie do doraźności, pragmatyki, pewien naddatek, bez którego religia nie może się obejść, a którego nie sposób zauważyć, gdy interesuje nas tylko i wyłącznie „ziemski” wymiar religijności. Jako przykład takiego retorycznego, podporządkowanego określonym założeniom konstruowania obrazu religii wskazać można często powtarzane w publicystyce lewicowej przekonanie o „intelektualnie płytkim” katolicyzmie w Polsce³³⁸ – tymczasem, posługując się tym zarzutem, *a priori* usuwa się z pola widzenia szerokie obszary religijności pietystycznej, dewocyjnej, bardzo intensywnej, określanej w Polsce zwykle mianem „katolicyzmu ludowego”. W tym wypadku ocena „jakości” życia religijnego danej grupy zostaje podporządkowana nieadekwatnym kryteriom, tj. intelektualizmowi. Spróbujmy zrekonstruować dalsze konsekwencje podejścia lewicowego – jeśli zdewaluujemy „obiektywizującą” i socjalizującą wartość wpisaną w rytuały religijne i przeżycia duchowe, powody zaangażowania społecznego odwołującego się do wartości religijnych staną się zupełnie niezrozumiałe. Być może z tego punktu widzenia czytelniejsze staje się spostrzeżenie Kingi Dunin, *nota bene* jednej z głównych publicystek

338 M. Środa: *Dogmat niemy, martwy i święty*. „Wyborcza.pl” (http://wyborcza.pl/1,80322,6448791,Dogmat_niemy__martwy_i_swietny.html). W tym krótki felietonie Magdalena Środa domaga się lektury dzieł Jana Pawła II, jej zdaniem przez społeczeństwo polskie nieprzyswojonych, tym samym wskazując na niedostatki życia intelektualnego w Kościele.

tzw. nowej lewicy, która z wyczuwalnym zdziwieniem konstatuje znaczącą nieobecność Kościoła we współczesnych narracjach dotyczących udręk życia w PRL-u. Nieobecność ta, niezgodna z faktami historycznymi i rolą Kościoła w życiu opozycji demokratycznej, jest zdaniem autorki *Karocy z dyni* pochodną języków społecznych lat 90. i pierwszych, gdzie religia zajmuje coraz słabsze miejsce w życiu humanistycznym³³⁹. Oznacza to, że współczesne niezrozumienie dla tradycyjnej religijności czy też mniejsze – mówiąc językiem pragmatyki – „zapotrzebowanie” na religię, rzutuje na nasze myślenie o przeszłości, z której odsuwa się (jako mniej istotne dla dnia dzisiejszego) całą gamę znaczących w przeszłości faktów.

Coś więcej

Jakie zatem możliwości artykulacji rysują się przed współczesną prozą religijną wobec tak zarysowanego kontekstu dyskusji publicystyczno-kulturalnych? Otóż najbardziej w tym kontekście intryguje mnie pytanie, czy można pomyśleć model późnonowoczesnego lub ponowoczesnego pisarstwa religijnego, który nie sprowadzałby się do zarysowanych powyżej strategii³⁴⁰ (i który stanie się zarazem kluczem dla przedstawionej poniżej lektury prozy jednego z autorów kierujących uwagę ku problematyce wiary). Oczywiście, model ten także oparty byłby na pewnym założeniu, nie omijałby jednak bardzo istotnego komponentu – odwoływałby się w punkcie wyjścia do przekonania, że doświadczenie religijne jest przede wszystkim doświadczeniem duchowym, jednostkowym i granicznym, które dopiero wtórnie zostaje uspołecznione. Proza tego modelu musiałaby posługiwać się kodem nigdy nie zadowalającym się gotowymi kliszami, szukającym spięcia z dotychczasowymi sposobami reprezentacji, świadomym tego, że przedmiot w procesie pisania nie jest nigdy dostępny, a jednocześnie – że w trakcie pisania język może wychylać się ku perspektywie eschatologicznej³⁴¹. Innymi słowy, chodziłoby w takiej literaturze o sugestię

339 K. Dunin: *dz. cyt.*, s. 175.

340 Podobną intuicję, zbliżone postulaty i wnioski odnajduję w lewicowej przeciw książce *Czytając Polskę*: „Czego z pewnością we współczesnej polskiej literaturze brakuje, to takiego zmierzenia się z problematyką religijną, w którym nie zakładano by z góry, że nie ma już o czym mówić, ani też nie skupiano się na krytyce »ziemskiego wymiaru instytucji«. Musiałoby się to wiązać z innym, bardziej nowoczesnym sposobem myślenia o drodze docierania do sacrum, z podejściem bardziej indywidualnym, filozoficznym” (K. Dunin: *dz. cyt.*, s. 267).

341 Zbiega się to z koncepcją „epifanii nowoczesnej” Ryszarda Nycza, która w książce badacza *Literatura jako trop rzeczywistości* została potraktowana szerzej, niż w religijnej definicji epifanijności (zob. R. Nycz: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001).

nieredukowalnego „naddatku” każdego doświadczenia religijnego, niesprowadzalnego do zaangażowania społecznego, postawy moralnej i religijności.

Nie bez powodu odwołuję się w tym miejscu do modernistycznej koncepcji przedstawienia. Oczywiście, trudno we współczesnej humanistyce wziąć w nawias ponowoczesną refleksję nad nieobecnością źródła, zapośredniczeniem, znakowością. Być może jednak polska proza religijna, chrześcijańska czy katolicka nie odrobiła jeszcze lekcji modernizmu, być może wciąż odwołuje się do podejmowanych niegdyś prób takiego (modernistycznego i religijnego zarazem) sposobu myślenia o doświadczeniu duchowym i sztuce, dlatego też w zaproponowanej poniżej interpretacji cały czas krążyć będę musiał wokół tezy o modernistycznym charakterze prozy religijnej. Można też, jak mi się wydaje, określić prawdopodobne ryzyko przyjęcia zarysowanej wyżej koncepcji artystycznej, dwa punkty dojścia, które współcześnie grożą pisarzowi podejmującemu w dziele problemy wiary i religijności. Jednym biegunem ryzyka byłaby w tym wypadku apofatyczność, ostateczna rezygnacja z wypowiadania czegoś, co i tak wypowiedzieć się nie daje, z drugiej – retoryczność, zatrzymanie się na poziomie frazy, komunału, toposu wchodzących w miejsce nieobecnej, nie dającej się opowiedzieć duchowości.

Tak zarysowany klucz lekturowy przedstawia się dość mgliście, niemniej chciałbym go przyjąć, zasada się bowiem na przeczuciu, że istnieje możliwość wykreślenia linii stycznych pomiędzy koncepcjami teoretycznoliterackimi zakładającymi pewną graniczość, istnienie nieredukowalnego, choć umykającego horyzontu poznawczego, a doświadczeniem religijnym. Połączenie to na pierwszy rzut oka wydaje się karkołomne, bo jak chociażby podtrzymać charakterystyczne dla chrześcijaństwa linearne myślenie o historii (w tym – historii zbawienia), gdy ponowoczesność nie podziela wiary w jej istnienie? I dalej – czy próba restytucji takiego spojrzenia nie doprowadzi nas ponownie do fundamentalizmu, jako swoistego „udawania” (że nie zaszły na tyle głębokie zmiany w historii idei, które przekreśliłyby możliwość współczesnego pisarstwa religijnego), projektu podszytego nieobecnością? Także „udawania” konwencji literackiej.

Być może – postawmy pierwszą tezę krytycznoliteracką – jeśli proza chrześcijańska ma wyprowadzić z doświadczenia wiary interesującą propozycją artystyczną, unikającą pułapek perspektywy społecznej czy tradycjonalizmu, winna być pisana z „wnętrza choroby”, zatem zdając sprawę z kryzysu duchowego dotyczącego współczesność. Druga teza wychodzi z założenia, że obecne ograniczenie języków „obsługujących” doświadczenie

religijne może wywoływać wrażenie znaczącej luki na mapie tendencji, postaw literackich, estetyk. Chciałbym, w charakterze przykładu, pokusić się o wskazanie kilku faktów w obszarze polskiego życia religijnego, które nie doczekały się, mimo społecznej ważkości i, jak można przypuszczać, istotnej roli w życiu duchowym społeczności wierzących, silnej reprezentacji w prozie artystycznej i życiu literackim. Luką w tej przestrzeni jest chociażby jedno z ważniejszych doświadczeń pokoleniowych osób urodzonych w latach 80., mianowicie spotkanie z młodzieżowymi ruchami kościelnymi. Jarosław Borowski, omawiając kondycję współczesnej literatury religijnej, wskazuje na pewien paradoks związany z tzw. ruchem odnowy w Kościele – uznawany za ważny czynnik rozwoju Kościoła katolickiego, zwłaszcza wśród ludzi młodych, doczekał się w prozie jedynie obrazu negatywnego w postaci niektórych bohaterów powieści *Katoniela* Ewy Madeyskiej³⁴². W istocie, członek ruchu charyzmatycznego, w przeciwieństwie do duchownego czy satyrycznie pokazanego typowego „polskiego katolika”, nie staje się rozpoznawalnym typem bohatera w prozie ostatnich lat. Innym przykładem słabej artykulacji można uczynić lekceważące gesty wobec dyskusji o kształcie kultury publikowanych w ukazującym się w wyjątkowo, jak na polskie warunki, wysokim nakładzie (ok. 150 tysięcy egzemplarzy) i mającym silne społeczne oddziaływanie tygodniku „Gość Niedzielny”³⁴³. Jest to bodaj symptomem wyraźnej „gettoizacji” refleksji kulturowej prowadzonej na łamach prasy katolickiej, zjawiska rodzącego się nie bez udziału publicystów periodyków katolickich³⁴⁴. Te dwa wątki wskazują na kolejny problem: już nie tylko doświadczenie duchowe staje się głównym nieobecnym tematem współczesnej prozy religijnej czy po prostu podejmującej tę tematykę, ale nawet w ramach perspektywy socjologizującej wskazać można znaczące pominięcia pewnych tematów i strategii pisarskich i krytycznoliterackich. Nie podejmuję się nawet naszkicowania mapy tematów i motywów w tym zakresie popularnych i pominiętych, jest to materiał na osobne, obszerne studium, w tym miejscu wskazuję tylko na pewne prawidłowości i możliwe powody owych przemilczeń.

342 J. Borowski: *Ironiści, modernizatorzy i...? O niektórych artykulacjach doświadczenia duchowego w prozie polskiej po 1989 roku*. Referat wygłoszony na konferencji *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989-2009 wobec przemian politycznych, społecznych i kulturowych*. Rzeszów 26-27.05.2009.

343 Taki lekceważący wydźwięk ma fragment przedmowy związanego z lewicową „Krytyką Polityczną” Łukasza Andrzejewskiego do powieści *New romantic* Michała Zygmunta (Kraków 2007). Andrzejewski ironicznie odnosi się do polemik krytyków (przede wszystkim D. Nowackiego) publikowanych na łamach „Gościa Niedzielnego”.

344 Zob. J. Jakubowski: *dz. cyt.* Jakubowski buduje wyraźną, odgraniczającą opozycję – kilku artystów prawicowych na tle dominującego nurtu kultury liberalnego-lewicowej, co sprzyja myśleniu w kategoriach getta.

Nie jest oczywiście tak, iżby wśród udanych artystycznie książek z ostatnich lat nie można wskazać tytułów dających się potraktować jako ciekawe przykłady prozy mierzącej się z problematyką religijną. Przykładu takiego pisarstwa, które wyłamuje się z zastanych modeli, choć w tym wypadku sytuuje się ono raczej w orbicie tematyki społecznej niż duchowej, dostarczają popularne na polskim rynku czytelnictwa powieści francuskiego autora Michela Houellebecq'a. *Cząstki elementarne* (polskie wydanie – 2003) czy *Możliwość wyspy* (2006). Powieści drastyczne, jeśli chodzi o środki wyrazu, operujące pornografią i rażąco naruszające normy estetyczne literatury europejskiej, dają się z powodzeniem czytać jako konserwatywne oskarżenie Europy późnej nowoczesności, a przy tym – wyłania się z nich obraz autora, który oskarżając przemiany obyczajowe Zachodu, może skorzystać jedynie z chwytów pisarskich podsuniętych mu przez kulturę stworzoną na fali tzw. rewolucji seksualnej; taki wybór ostatecznie przekonuje krytyków. Natomiast spośród propozycji polskich autorów, które nie wyrastają z dwóch pokazanych wyżej koncepcji, warto wskazać chociażby krótką, zamierzoną chyba bardziej jako „gest polemiczny” powieść *Ojciec odchodzi* (2005) Piotra Czerskiego, opisującą sytuację niewierzącego, który znalazł się w środku katolickiego festynu. Przede wszystkim zaś – pisarstwo Jerzego Sosnowskiego, który w *Wielościanie* (2001) i *Ach* (2005) pokazuje (raz prozą, raz w formie eseju) historię młodszej religijności, apostazji, wreszcie powrotu do Kościoła³⁴⁵. Ważnym obszarem polskiej prozy, który doczekał się udanych – w moim odczuciu – aktualizacji problematyki religijnej, jest fantastyka naukowa; można wręcz ironicznie zauważyć, że słabość artykulacji tej tematyki, którą śledzimy w prozie artystycznej i obyczajowej, nie dotknęła *science-fiction*. Warto wskazać tu przede wszystkim prozę Jacka Dukaja, zwłaszcza opowiadania pomieszczone w zbiorze *W kraju niewiernych* (*Katedra, In partibus infidelium, Ziemia Chrystusa* i inne³⁴⁶), podejmujące w formie fabularnej czysto teologiczne kwestie takie jak granice objawienia, otwartość na spotkanie z Bogiem, nieprzystawalność współczesnej mentalności do wyobrażeń teologicznych, wreszcie – powtórne przyjście Chrystusa. Analiza wątków religijnych obecnych w fantastyce, z racji odmienności obu nurtów prozy, wymagałaby przyjęcia innych narzędzi, dlatego w tym miejscu sygnalizuję jedynie to zagadnienie.

345 Warto przy okazji zajrzeć do recenzji Jakuba Żuchowskiego – w tekście recenzenta „Opcji” nie padają odnośnie tekstów z *Ach* słowa takie jak katolicyzm, chrześcijaństwo, apostazja, co najwyżej „sytuacja duchowa” i „acedia”. To przemilczenie jednego z kluczowych – wydaje mi się – tematów książki Sosnowskiego jest bardzo znaczące! Zob. J. Żuchowski: *Jak w tyglu*. „Opcje” 2005, nr 3 (60), s. 77-78.

346 J. Dukaj: *W kraju niewiernych*. Warszawa 2000.

2. Powrót do doświadczenia?

Wydawać się może, choćby w oparciu o powyższe wyliczenie tematów, że książki Jerzego Sosnowskiego należałoby wpisać w nurt tzw. powieści katolickiej³⁴⁷. W odniesieniu do wydanej w 2009 roku powieści *Instalacja Idziego* formuły tej użył chociażby Mariusz Sieniewicz³⁴⁸, pośrednio, ale w tym samym duchu – nie wymieniając jednak tego pojęcia – powieść tę opisywał Dariusz Nowacki³⁴⁹. Tymczasem, gdyby uwzględnić spektrum doświadczeń duchowych opisanych przez Sosnowskiego w niemal dziesięciu książkach prozatorskich i esejistycznych, przyporządkowanie to okazałoby się problematyczne. Współautor *Chwilowego zawieszenia broni*, choć katolicyzm jest dla niego punktem wyjścia i stałą ramą doświadczeń wielu bohaterów, swobodnie porusza się między różnymi tradycjami życia duchowego, szeroko rozumianej metafizyki. I tak w *Wielościanie*³⁵⁰, obok analizy rozkładu dziecięcych wyobrażeń religijnych osadzonych w doktrynie katolickiej (opowiadanie *Orbita Kolberg*, W), zapisu młodzieńczych dylematów moralnych dotyczących czystości (*Wszyscy kochamy Korę*, W) czy sentymentalnego opisu obozu dla ministrantów (*Wielościan*, W), znajdziemy odwołania do rodzimej tradycji ezoterycznej, np. postaci medium Stefana Ossowieckiego (*Upiór*, W) czy teolożki-amatorki Marii (Lili) Kuleszyny, której rozważania, prowadzone, jak się wydaje, na początku lat 60. ubiegłego wieku³⁵¹, bliskie są dzisiejszemu duchowi New Age (*Słońce, słońce*, W). Szczególną predylekcję do tradycji ezoterycznych odnajdujemy w *Prądzie zatokowym*, powieści w całości poświęconej zjawiskom takim jak reinkarnacja, praca pamięci, teozofia, możliwość przepowiadania

347 W tym wypadku nie mamy do czynienia z jednoznacznie utrwalonym w nauce o literaturze określeniem gatunkowym, np. nie znajdziemy definicji powieści katolickiej w *Słowniku terminów literackich* pod redakcją M. Głowińskiego, T. Kostkiewiczowej, A. Okopień-Sławińskiej i J. Sławińskiego.

348 M. Sieniewicz: *Apetyt na inny katolicyzm*. „artPAPIER” 2009, nr 22 (142), <http://artpapier.com/?pid=2&cid=1&aid=2205>.

349 D. Nowacki: *Apokryf Idziego*. <http://czytelnia.onet.pl/0,1586687,1,artykuly.html> (pierwodruk w „Tygodniku Powszechnym”).

350 Dzieła Jerzego Sosnowskiego oznaczam skrótem, w nawiasie podaję numer strony: AA – *Apokryf Aglai*. Kraków 2007 (pierwodruk – 2001); W – *Wielościan*. Warszawa 2001; L – *Linia nocna. Singles collection*. Warszawa 2002; P – *Prąd zatokowy*. Warszawa 2003; A – *Ach*. Kraków 2005; T – *Tak TO Ten*. Kraków 2006; I – *Instalacja Idziego*. Kraków 2009.

351 Jeśli wierzyć informacji *Od autora* zamieszczonej na końcu książki, chodzi o autentyczne zapiski pozostające w zbiorach rodzinnych (W, s. 269).

przyszłości, idea wiecznego powrotu, synchroniczny wgląd w istotę zjawisk uwolniony od uwarunkowań czasu linearnego. Często doświadczenie duchowe wymyka się w prozie Sosnowskiego jednoznacznym przyporządkowaniom konfesyjnym czy choćby nawet konkretnej tradycji duchowej, przybiera postać przeczuć, doznania „dziwności”, zagadki pamięci (jak w *Apokryfie Agłai*, *Linii nocnej*, *Prądzie zatokowym* czy *Tak TO Ten*), bądź wreszcie – pytania o graniczny charakter doświadczenia ciała wobec przeczuć religijnych (*Ach*). Należałoby więc uznać, że konfesyjność katolicka stanowi z tego punktu widzenia tylko jedną z opcji duchowych interesujących autora i – jak się wydaje – to właśnie w połączeniu katolickiej wyobraźni religijnej z nieokreślonym doznaniem „dziwności” (pamięci, przeczucia, wizji) upatruje Sosnowski dominującego dzisiaj sposobu doświadczania duchowości. Nawet w najwyraźniej zwróconej ku katolicyzmowi (w znaczeniu tematu, nie – wyznania wiary) powieści *Instalacja Idziego* autor *Czekania cudu* konstruuje sceny o niepewnym statusie ontologicznym, wymykające się racjonalnemu, przyczynowo-skutkowemu uzasadnieniu na poziomie fabuły, celowo pozostawiające czytelnikowi pole do domysłów, a jednak na pierwszy rzut oka mało mające wspólnego ze sferą symboliki chrześcijańskiej.

Przedmiotem poniższej analizy chciałbym uczynić właśnie zetknięcie w prozie Sosnowskiego wątków religijności tradycyjnej i niedookreślonego, irracjonalnego doświadczenia wewnętrznego, jak się bowiem wydaje, unikalną pozycję w polu współczesnej prozy uzyskują powieści autora właśnie dzięki „podbudowaniu” tradycyjnego katolicyzmu wątkami pochodzącymi z mniej ortodoksyjnych nurtów religijnych bądź po prostu z szerzej rozumianej kategorii doznania irracjonalnego. Przy czym, od razu chciałbym dodać, nie interesuje mnie w tym wypadku analiza sfery sakralnej w powieściach, opowiadaniach i esejach Sosnowskiego sama dla siebie, tj. nie zamierzam tworzyć mapy symboli, odniesień, nawiązań do różnych tradycji, koncepcji teologicznych – byłoby to chyba zadaniem jałowym poznawczo. Przede wszystkim dlatego, że Sosnowski, zgodnie z wielokrotnie przywoływanymi w tej pracy zasadami – przyświecającymi tzw. prozie środka – korzysta z tropów sakralnych i strategii fabularnych w taki sposób, by ich interpretacja nie nastroczała trudności czytelnikowi wyrobionemu, acz nie posiadającemu zbyt wygórowanych potrzeb lekturowych. Na marginesie, takie podejście wywoływało silny sprzeciw niektórych krytyków, m.in. Artura Madalińskiego, który określił korzystanie ze strategii prozy środka

mianem „aksjologicznego fałszerstwa”³⁵². Polegać ma ono w dziełach Sosnowskiego na tym, że „Powoli jednak, ale systematycznie, wraz z rozwojem fabuły powieści, ogarnia nas dojmujące uczucie, że jesteśmy oszukani. Wszak obiecywano nam (nota autora na okładce książki) tekst, który będzie zawiły, zmusi do solidnego wyłożenia intelektu i sięgnięcia po najbardziej precyzyjne narzędzia literaturoznawczej analizy”³⁵³.

A zatem nie tropienie zawilości konfesyjnych; bardziej interesuje mnie bowiem, jak katolicyzm, ezoteryzm i inne kierunki duchowe przekładają się w prozie Sosnowskiego na zabiegi artystyczne, w jaki sposób konkretne ukształtowanie tekstu wspiera bądź utrudnia konfesyjność, wreszcie w których tradycjach duchowych dane techniki artystyczne znajdują partnera, w których zaś do symbiozy dojść nie może. I dalej: jak swoista koncepcja prozy religijnej Sosnowskiego mieści się na mapie współczesnych kierunków rozwoju literatury, przede wszystkim: czy da się usytuować tę prozę pomiędzy parą pojęć modernizm-postmodernizm, z którym z nich proza ta wchodzi w silniejsze związki. Nie sposób bowiem nie zauważyć, że doświadczenia „dziwności”, „tajemnicy” są w omawianej poniżej twórczości bardzo często efektem zastosowania bardzo konkretnych, rozpoznawalnych na pierwszy rzut oka i podobnych sobie chwytów artystycznych (zapytamy więc, z jakiego typu literatury pochodzą owe chwytły). Wydaje się, że taki kierunek analizy wiąże się z postawionym na wstępie rozdziału pytaniem, jak możliwe jest przedstawienie doświadczeń religijnych wobec przemian artystycznych w literaturze modernizmu i postmodernizmu, analiza ta ma jednak być nie tyle udzieleniem odpowiedzi, co raczej – próbą pogłębienia spojrzenia przedstawionego we wstępie teoretycznym.

Wróćmy jeszcze na moment do określenia „powieść katolicka”. Wskazuje ono na określoną dominantę tematyczną, która – jak myślę – rozbiega się z tym, co możemy znaleźć w książkach Sosnowskiego. Z drugiej jednak strony, twórczość ta wydaje się podporządkowana niemal w całości wątkom, które nazwaliśmy powyżej „niedookreślonym doświadczeniem duchowym”. Czym jest owo doświadczenie? Otóż na lekturę przez pryzmat tej tematyki naprowadza sam autor, opatrując kolejne książki znaczącymi mottami:

...coś, co się wymyka słowom, niczym strumień wymyka się kamieniom, bo słowa są stworzone tylko po to, by mówić same siebie, by mówić to, co daje się powiedzieć, to

352 A. Madaliński: *Cienka pozioma linia*. „FA-art” 2003, nr 1-2 (51-52), s. 116.

353 A. Madaliński: *Przyjemność prostoduszna albo kicz w prozie Jerzego Sosnowskiego*. „FA-art” 2002, nr 4 (50), s. 93.

znaczy wszystko oprócz tego, co nami rządzi albo sprawia, że żyjemy, albo co nas dotyczy, albo czym jesteśmy... (Javier Cercas, przeł. E. Zaleska, T, s. 5)

Ty jesteś bez kształtu; jedynym kształtem jest nasza wiedza o Tobie. (*Yogava'sistha*, przeł. J. Grzegorzczak, T, s. 5)

...co jakiś czas ktoś odkryje prawdę, że nie są tacy, jak byli kiedyś, i że nie mieszkają tam, gdzie kiedyś mieszkali. Ale na powrót wszystko zapominają, tak jak ja zapomniałem. I nadal nie wszystko pamiętam... (Philip K. Dick, przeł. L. Jęczmyk, P, s. 5)

Abba Lot przyszedł kiedyś do Abby Józefa i powiedział mu: Ojcze, w miarę moich sił spełniam mą regułę: zachowuję mój skromny post, oddaję się kontemplacji, strzegę milczenia i staram się oczyszczać me myśli. Co trzeba, bym jeszcze czynił? Starzec podniósł się i wyciągnął ręce ku niebu. I jego ręce stały się jak gdyby dwiema zapalonymi świecami. I powiedział do Abby Lota: Jeżeli chcesz być doskonały, cały stań się ogniem. (*Apophthegmata Patrum*, przeł. J. Klinger, I, s. 5)

Zauważmy: Sosnowski celowo rozmywa granice interesującego go zjawiska, chodzi o „coś”, co ostatecznie sytuuje się poza słowem (motto nr 1), lecz paradoksalnie nie daje się poznać bez uwzględnienia pośrednictwa języka (motto 2). Co więcej, doświadczenie to nie ma charakteru obiektywnego, uzależnione jest bowiem od procesów psychicznych, głównie pamięci (motto nr 3). Wreszcie fragment ostatni, jak się wydaje, najważniejszy w tym zestawieniu: punktem dojścia ma być żywe doświadczenie wiary (rozpalone ręce skierowane ku niebu), sytuujące się już poza logiką naukową (ręce zapalają się jak świece) i w ogóle – poza kategoriami antropologicznymi („cały stań się ogniem”). Gdyby odnieść ten cytat do przedstawionej powyżej analizy współczesnej prozy religijnej i krytyki wyrastającej z konfesyjności, powiedzielibyśmy, że postulat zawarty w słowach i gestach Abby Józefa to antypody twórczości zadowolającej się etykietką społeczną („prawicowiec”), deklaracją światopoglądową („autor prozy katolickiej”) czy retorycznością (literatura jako zbiór efektów narracyjnych) oderwaną od żywego doznania wewnętrznego.

Autorowi chodziłoby więc o to – jak możemy wnioskować na podstawie przywołanych sentencji – by rzeczywistość społeczną, a powieści i opowiadania Sosnowskiego bardzo mocno dryfują w stronę prozy obyczajowej, podbudować głębią

duchową³⁵⁴. Czy tym „wertykalnym” komponentem współczesności może stać się katolicyzm? Co interesujące, w tę stronę zmierzają interpretacje ostatniej powieści, czyli *Instalacji Idziego*. Pisze na przykład Jarosław Jakubowski: „książkę Sosnowskiego można nazwać wielką rozprawą o polskiej duchowości, w której katolicyzm wciąż pełni rolę szczególną. Nie jest już przede wszystkim konstytucją życia duchowego większości Polaków, ale instrumentem manipulacji dokonywanej zarówno przez prawicę, jak i lewicę. Sosnowski pragnął pokazać, że katolicyzm albo szerzej – chrystianizm zamiast być elementem wojny ideologicznej, powinien stać się czymś większym i głębszym, sprawą życia i śmierci”³⁵⁵. Jakubowski kreśli taką interpretację, która zbieżna jest z projektem prozy religijnej zarysowanym w rozdziale wstępnym tych rozważań, w podobnym duchu wypowiadał się Dariusz Nowacki: „Pod tym względem pisarstwo Sosnowskiego jest absolutnie wyjątkowe. Bo tak z ręką na sercu – kto jeszcze w naszej prozie zajmuje się sumieniem, kto pyta o perspektywę zbawienia – jeśli wolno tak powiedzieć – bardzo, ale to bardzo świeckich katolików, kto w obrębie świata powieściowego inscenizuje konflikty moralne, od których włos jeży się na głowie?”³⁵⁶. W rozpoznaniach tych pobrzmiewa przekonanie, że pisana w poważnym tonie proza Sosnowskiego upatruje „głębi duchowej” w doświadczeniu katolicyzmu i jednocześnie – że katolickość w tekstach autora wymyka się formułom ideologicznym (retoryce konserwatywnej i lewicowemu redukcjonizmowi religii do ruchu społecznego).

Tymczasem intencje Sosnowskiego nie wydają się jednak tak jednoznaczne, jak mogłaby sugerować powyższa analiza. W istocie bowiem w prozie autora *Chwilowego zawieszenia broni* bardzo wyraźny jest zamiar ukazania społecznej dyskusji o katolicyzmie i wierze katolickiej (jako dyskusji ubogiej, odsłaniającej komunikacyjną bezradność), co więcej – spodziewana „głębia” pojawia się jedynie w odniesieniu negatywnym, w swoistej poetyce apofatycznej (co ciekawe, obecność sfery apofatycznej ma się zaznaczać w... powieści obyczajowej, co na pierwszy rzut oka wydaje się nielogiczne). Czyżby więc Sosnowski był ostatecznie głęboko zależny od perspektywy, z którą – tak odczytuję przesłanie przytoczonych wyżej mott – chciałby wejść w polemikę, czyli od ujmowania

354 Artur Madaliński podkreśla oryginalność i jednocześnie karkołomność pomysłu Sosnowskiego, który chce wykreślić linie stykające wymagania duchowe i etyczne katolicyzmu z aspiracjami polskiej klasy średniej. Zob.: A. Madaliński: *Nie ma ucieczki od religii*, „W drodze” 2010, nr 4.

355 J. Jakubowski: *Kościół powszechnie sprywatyzowany*, „Pobocza” 2009, nr 3-4 (37-38), http://www.pobocza.pl/pob37_38/jj_o_kmij.html.

356 D. Nowacki: *Apokryf Idziego: powieść katolicka?*, „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 47 (3150), s. 38.

religii wyłącznie jako zjawiska społecznego, publicystycznego? A przecież *Linia nocna*, *Tak TO Ten*, *Prąd zatokowy* czy wreszcie *Instalacja Idziego* nie są wcale pozbawione tego komponentu, który odpowiada za narracyjny „efekt głębi”!

Jak wygląda owa „swoista poetyka apofatyczna” w prozie Jerzego Sosnowskiego? Przede wszystkim – wbrew pozorom niewiele znajdziemy w omawianych utworach opisów relacjonujących doświadczenie sytuujące się poza racjonalnością i ufundowane jednocześnie w sferze symboliki chrześcijańskiej. Wymieńmy kilka przykładów tendencji przeciwnej, „ezoterycznej”: Sosnowski próbuje narracyjnie odzwierciedlić pracę świadomości, która roztopia się w beczasowym widzeniu wszystkich wątków łączących bohaterów *Prądu zatokowego* (chodzi widzenie umierającej w morzu Veronique w ostatnich partiach powieści, P, s. 380-402), dalej – uwięzienie w paradoksalnym, ciągle powracającym czasie (w wyraźnie nawiązujących do prozy Brunona Schulza tekstach z tomu *Linia nocna*), czy też bilokacja, a nawet... spotkanie z UFO (W, s. 203, 231-234). Tymczasem gdy chodzi o cudowność chrześcijańską, Sosnowski wykazuje znaczącą powściągliwość. Jedynym opisem mierzącym się z tego typu doświadczeniami są literacko precyzyjne fragmenty eseju *Najpierw światło* (z tomu *Ach*) relacjonujące objawienia Maryjne, których doznała w Lourdes kilkunastoletnia Bernadetta Soubirous (A, s. 34-43). Poza tym jednak autor zatrzymuje się tak naprawdę na poziomie opisu behawioralnego, w którym katolicyzm ujawnić się może jedynie na poziomie wyborów etycznych (np. dotyczących etyki seksualnej, I, s. 139, W, s. 38-41), społecznych (fakt apostazji zderzony ze wspomnieniami z obozu dla ministrantów, W, s. 149-158) i politycznych (zróżnicowane postaci konserwatystów katolickich na prawdziwych ideowców i manipulatorów medialnych, I), najczęściej po prostu w deklaracjach słownych bohaterów (w *Wielościannie* i *Instalacji Idziego* nad wyraz dużo znajdujemy scen, w których Sosnowski pozwala bohaterom wygłaszać zdecydowane sądy i prowadzić dyskusje światopoglądowe³⁵⁷). Jeżeli gdzieś w omawianych książkach chcielibyśmy szukać żywego doświadczenia chrześcijaństwa, to należałoby go albo domniemywać (bo objawia się tylko czasem, np. w postaci rozpaczliwej modlitwy głównego bohatera *Instalacji...*, I, s. 45-46), albo uznać, że współczesnemu przeżywaniu chrześcijaństwa wszelkie doświadczenia zahaczające o mistykę (widzenia, ekstazy, namacalne odczuwanie obecności Boga) są zwykle obce (prowadziłoby to do konstatacji, że katolicyzmie początku XXI wieku Bóg przyjmuje

357 Ich status także jest złożony, często ukształtowanie rozmów zmierza wyraźnie w kierunku satyry, pokazywać ma zależność rozmawiających od klisz publicystycznych (I) czy też niedojrzałość bohaterów porywających się na poważne spory (W).

postać Boga ukrytego, tzw. *Deus absconditus*). A przecież nie jest tak, iżby nieobecność bezpośrednio przeżywanego *sacrum* zmniejszała intensywność dylematów bohaterów Sosnowskiego, przeciwnie: w orbicie katolickiej (tematów dyskusji bohaterów, społecznego oddziaływania Kościoła, zasad życia codziennego itp.) pozostają zarówno były ministrant Jeż-Apostata z *Wielościanu*, czterokrotnie żonaty dziennikarz telewizyjny Waldemar Wilkowski (I), jak i ideowi przeciwnicy Kościoła katolickiego (np. feministka-lesbijka Alina Baks, I). Dodajmy koniecznie, że Sosnowski często kompromituje taką postawę swoich bohaterów, której konsekwencją jest trywializacja religii, np. przez uczynienie z niej narzędzia manipulacji medialnej (przykładem postać medialnego aktywisty, konserwatysty Szymona Płoszka, postaci *nota bene* wzorowanej wyraźnie na redaktorze naczelnym „bruLionu”, Robercie Tekielim, I).

Gdzie więc należałoby szukać „żywego” doświadczenia chrześcijańskiego? Spróbujmy zrozumieć to drogą okólną. W krótkim esej *Kenoza i proteza* Jerzy Sosnowski kreślił koncepcję, wedle której dla chrześcijaństwa nadchodzi współcześnie czas ostatecznej kenozy, wszechstronnego i postępującego od czasów oświecenia „umniejszenia”: społecznego, kulturowego, teologicznego³⁵⁸. Paradoksalnie – sugeruje Sosnowski – tym bardziej możliwe będzie odnowienie chrześcijaństwa i chrześcijańskiej kultury, im silniej naznaczone zostanie ono pokorą i wycofaniem na pozycje poznawczo i społecznie minimalistyczne, a zatem wycofaniem do źródła. Gdyby potraktować teologiczno-społeczną diagnozę redukcji, „umniejszenia” chrześcijaństwa jako fundament dla strategii artystycznej, należałoby uznać, że próba literackiego przedstawienia doświadczenia wiary także musi się wiązać z rezygnacją z dotychczasowych sposobów przedstawiania (ogłoszenie) i z powrotem do początku. A cóż mogłoby być owym źródłem? Najpewniej, bo trudno o odleglejsze czasowo fakty, historia życia i nauczania Jezusa przedstawiona w *Ewangeliach*. W konsekwencji: Sosnowski, jeśli by przyjął ten sposób myślenia, musiałby napisać na nowo opowieść ewangeliczną. I, mimo wszelkiego ryzyka związanego z tym założeniem, autor *Apokryfu Agłai* dokonuje takiej próby! Powtórzeniem opowieści o Jezusie jest wszak *Instalacja Idziego*. W losach tytułowego bohatera wyśledzić możemy – powiedzmy jednak od razu, że możliwe jest to nawet bez wielkiej przenikliwości interpretacyjnej – kolejne wątki znane z *Nowego Testamentu*. U początków swojego pojawienia się w fabule Idzi pozostaje na odosobnionym miejscu (wyspa na Mazurach jako odpowiednik Chrystusowego postu na

358 J. Sosnowski: *Kenoza i proteza*. „artPAPIER” 2008, nr 12 (108), <http://artpapier.com/?pid=2&cid=15&aid=1419>

pustyni), kilka stron dalej widzimy go, gdy podczas mszy polemizuje z kaznodzieją (bunt Chrystusa w Świątyni); Idzi odrzuca miłość (fizyczną) dziewczyny (ten wątek bardziej jednak przypomina „apokryficzne” *Ostatnie kuszenie Chrystusa* w reżyserii M. Scorsese), nie waha się rozmawiać z bandytami, wie wszystko o życiu mijanych osób, rozpoczyna działalność (uzdrowienia dokonywane przez Idziego w podwarszawskiej daczce), wreszcie zostaje odrzucony jako opętany przez religijnych konserwatystów (współczesnych odpowiedników faryzeuszy). Co więcej, domniemany ojciec bohatera – Waldemar Wilkowski, okazuje się ostatecznie ojcem... umownym, bo prawdziwy rodzic młodego świętego pozostaje tajemnicą. Problem w tym, że śledzenie tych analogii a także współczesnych przetworzeń biblijnych fabuł (np. rodzina Idziego, jak na początek XXI wieku przystało, musi być rozbita) jest zadaniem zbyt prostym, by prowadziło do jakichś interesujących interpretacji, co znowu nas odsyła do strategii pisarskiej tzw. prozy środka.

Zasada przepisania losów Chrystusa wydaje mi się mimo wszystko interesująca, tyle że na wyższym poziomie. Otóż, jeśli znajdujemy się w czasach początku (Idzi raczej nie przypomina Mesjasza przychodzącego przy końcu dziejów, by dokonać sądu, raczej powtarza opowieść o skromnej misji Jezusa w skostniałym systemie starej religii i o opornym rozpoznawaniu w jego postaci Mesjasza), to siłą rzeczy – w zgodzie z logiką historyczną – nie mogły się jeszcze narodzić mistyka (w sensie potocznym: wizyjność), kultura chrześcijańska, głęboka teologia, doktryna. W *Instalacji Idziego* Sosnowski dokonuje w ten sposób, jak mi się wydaje, dość zręcznego uzasadnienia dla braku „duchowej głębi” przychodzącej ze strony chrześcijaństwa we własnym pisarstwie. Wszak tej „głębi” (za Walterem Benjaminem można by w tym miejscu użyć określenia „aura głębi”³⁵⁹) z pewnością pozbawione były doświadczenia grupy apostołów podążających za Jezusem na początku doby chrześcijańskiej (w *Ewangeliach* znajdujemy całkiem sporo fragmentów o bardzo trywialnym, wręcz prostackim podejściu uczniów do nauki założyciela chrześcijaństwa), natomiast to, co było głębokie w dotychczasowej historii Kościoła, zdążyło zamienić się w swoją ideologiczną karykaturę (Szymon Płoszek). W ten sposób uzyskujemy odpowiedź, skąd tak silne zamiłowanie autora do nieortodoksyjnych tradycji duchowości czy wręcz do ezoteryki. Otóż wobec kenozy mistyki chrześcijańskiej to właśnie język new age'u, **społecznie nośny gdy chodzi o sugestię cudowności**, dostarcza „głębokiej” podbudowy

359 W. Benjamin: *Twórca jako wytwórca*. Przeł. H. Orłowski, J. Sikorski. Poznań 1975, s. 37. Zastosowane w tym miejscu pojęcie aury rozumiem bardzo prosto – jako wywołanie efektu głębi wywołanego odległością między podmiotem a przedmiotem.

fabuły. Tylko czy takim wybiegiem da się uniknąć pytania o miejsce doświadczenia chrześcijaństwa w prozie autora? I czy na pewno mamy tu do czynienia z „apofatycznością” (tzn. czy pojęcie to nie jest jednak zbyt doniosłe w odniesieniu do prozy obyczajowej autora)?

3. Powrót do modernizmu?

Problem w tym właśnie, że usunięcie „głębi” chrześcijańskiej z tekstów Sosnowskiego nie tyle musi być efektem celowej „kenozy” (taka interpretacja zakładałaby w pełni świadomy gest autora), co może podyktowane zostało wyborem konwencji, która nie może unieść poważnej problematyki duchowej, oraz usytuowaniem książek takich jak *Apokryf Agłai* czy *Tak TO Ten* w konkretnym – postmodernistycznym i rozrywkowym – paradygmacie artystycznym. Wówczas rzeczywiście określenia typu „apofatyczność” wydają się użyte na wyrost. Zauważmy, Sosnowski jako pisarz rozpoczyna działalność dwoma książkami: quasi-eseistycznym, ambitnie pomyślanym *Wielościanem* i przejawiającą pewne ambicje filozoficzne książką bliską konwencji science-fiction, czyli *Apokryfem Agłai*. Obie ukazują się w tym samym roku, ale w odwrotnej niż wyżej przywołana kolejności. Co interesujące, po opublikowaniu debiutanckiej książki Sosnowski wprowadził niektórych krytyków w zdumienie: z jednej strony w powieści zauważano pojawienie się chwytów charakterystycznych dla ambitnej prozy postmodernistycznej, z drugiej – *Apokryf...* był mimo wszystko powieścią rozrywkową, oscylującą na granicy fantastycznej blagi i romansu (jak inaczej potraktować opowieść o utraconej miłości, kobiecie-cyborgu, która okazała się eksperymentem KGB?). Pisał o tym Robert Ostaszewski w recenzji powieści: „Wygląda na to, że postmodernizm na dobre został zawłaszczony przez prozę lżejszego kalibru, by nie powiedzieć – popularną, zamieniony w maszynkę do produkowania mniej lub bardziej wciągających fabulacji”³⁶⁰, w czym wyczuć można wyraźny zarzut. Gdyby zwrócić uwagę na ważne dla odbioru czytelniczego okoliczności wydawnicze, można by stwierdzić, że Sosnowski początkowo próbował odgraniczyć utwory z założenia poważniejsze i te, którym przyświecały bardziej rozrywkowe ambicje. Sprzyjała temu polityka pierwszego wydawcy

360 R. Ostaszewski: *Figury jazdy obowiązkowej*. „FA-art” 2001, nr 1-2 (43-44), s. 54.

pisarza: wydawnictwo W.A.B. nową polską prozę wydawało wówczas (czyli około roku 2000) w dwóch seriach. Dla prozy ambitnej przewidziano serię „archipelagi”, dla przystępniejszej literatury zaś cykl „z zegarkiem”. Otóż Sosnowski w tej pierwszej opublikował *Wielościan* i *Prąd zatokowy*, powieści przejawiające wyraźne predylekcje modernistyczne, po drugim szyldem zaś – *Apokryf Agłai* i *Linie nocną*. Jest jednak znamienne, że ta wyraźna separacja wydawnicza nie sprawiła, że dzieła Sosnowskiego zaczęto omawiać z zastosowaniem dwóch odrębnych kryteriów, przykładem esej Madalińskiego, w którym krytyk nie przywiązuje wagi do różnicowania komunikacyjnego utworów³⁶¹. Tymczasem kolejne książki prozatorskie Sosnowskiego, publikowane już w Wydawnictwie Literackim, utraciły wyraźne etykiety, co w pewnym sensie ułatwia rozpoznanie ich jako tekstów celowo sytuowanych na pograniczu literatury ambitnej i – potencjalnie – poczytnej. Co więcej, lektura kolejnych powieści pokazuje, że Sosnowski zmierza właśnie ku „formie bardziej przystępnej” (widać tę zmianę między formalnie jeszcze niejednorodną powieścią *Tak TO Ten* i bardzo klasyczną narracją późniejszej o trzy lata *Instalacji...*). Owa przystępność, rozumiana jako odwołanie do społecznie szeroko akceptowanej poetyki czerpiącej z realizmu (przy stopniowym, ale widocznym wyciszaniu elementów prozy awangardowej różnych jej odmian), staje jednak na przeszkodzie odsłanianiu „podszewki” rzeczywistości – po prostu wydaje się wątpliwe, czy z pomocą takiej konwencji jesteśmy w stanie opisać więcej, niż społeczne doświadczenia bohaterów. Wydawałoby się, że w stosunku do bardzo „duchowych”, wcześniejszych książek autora (zarówno z nurtu „ambitnego”, jak i „popularnego”) jest to pewien regres, tylko że skuteczność wcześniejszych narracji w sięganiu „głębi” także wydaje się w ostatecznym rachunku wątpliwa. Również i w tym wypadku bowiem za niemożność poznawczą odpowiadają konwencje literackie, tyle że konwencje pozornie bardziej predestynowane do zadań, jakie Sosnowski wyznaczył swojej prozie.

O jakie konwencje chodzi? Ostaszewski podkreślił zależność prozy Sosnowskiego od paradygmatu postmodernistycznego. I rzeczywiście, gdyby prostodusznie doszukiwać się cech pisarstwa tego nurtu w tekstach Sosnowskiego, moglibyśmy wskazać: zatarcie granicy między prozą ambitną i popularną, gry z ontologią świata przedstawionego, uwyrażnienie tekstualne, czyli mnogość odwołań intertekstualnych, swobodne korzystanie z zasobu konwencji (głównie mitologizujących), gra instancjami nadawczymi tekstu, itp. Słusznie

361 A. Madaliński: *dz.cyt.*

jednak podkreśla Ostaszewski łatwość podjęcia tego typu strategii – przesuwają one książki takie jak *Apokryf Aglai*, mimo niewątpliwie wysokiej sprawności pisarskiej autora, na pole prozy rozrywkowej. Co ważniejsze jednak – przerabia ona także ambitne techniki narracyjne, kojarzone z prozą modernistyczną, w duchu rozrywkowym. Szczególnym przykładem jest z tego punktu widzenia jedyny w dorobku autora zbiór opowiadań, czyli *Linia nocna*. Znajdziemy w nim: toposy schulzowskie (zmniejszający się fizycznie ojciec, *Przystanek*), zapętlenia czasowe (np. ciągły powrót tych samych faktów, *Mała futrzasta śmierć*, *Na zawsze*), przepisanie fabuły tekstu Marii Komornickiej (*Świątynia miłości*), symultanizm czasowy, płynne przejścia między różnymi instancjami nadawczymi, czytelne, podane wprost nawiązania do prozy Gabriela Garcii Marqueza i Julio Cortazara, ale i rozwiązania fabularne charakterystyczne dla prozy tzw. realizmu magicznego (przykładem historia mężczyzny, który starzeje się nadzwyczaj szybko podczas nocnej podróży pociągiem, *Tu stacja Nasielsk*). Oczywiście spora część tego zbioru fabuł, schematów narracyjnych i toposów mogłaby wspierać wrażenie „dziwności”, a nawet sugerować otwarcie na doświadczenie duchowe, gdyby nie... ilość tego typu miejsc w całej książce. Krótko mówiąc, pojawiające się w każdym opowiadaniu głosy znikąd, zapętlenia czasu i logika snu (*Wszystko dla Basi*), zestawione seryjnie, sugerują raczej pokaz możliwości pisarskich, paletę popisowych narracji, w których chodzi o kunszt piszącego, nie zaś – rzeczywiste odsłanianie tajemniczej strony istnienia. Co więcej, do takiego – czysto warsztatowego – odczytania opowiadań z *Linii nocnej* zmusza też fakt, że większość wymienionych wyżej chwytów należy do żelaznego repertuaru literatury mającej już co najmniej kilkudziesięcioletnią historię, głównie modernistycznej, ale też ze skrzydła mitograficznego, wysokiego modernizmu. Jak wiemy z rozważań Krzysztofa Uniłowskiego o prozie środka, to właśnie imitowanie poetyk modernizmu staje się od lat 90. najlepszym sposobem na osiągnięcie efektu „głębi” (problematyki, obrazu świata)³⁶². Dodajmy do tego, także występujące w prozie Sosnowskiego, „rozsuniecie” czasowe, jakie stało się po 1989 roku dość powszechną receptą na uzyskiwanie efektu głębi, sensu, czaru – w tym celu narracje opierano na tropach

362 K. Uniłowski: *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu*. Katowice 2006, s. 156-196. Zresztą tendencja ta w najnowszej polskiej prozie jest dość silna. Warto przywołać w tym miejscu chociażby zbiór opowiadań *Opowieści chłodnego morza* Pawła Huelle (Kraków 2008), w którym niemal wszystkie teksty kończą się spotkaniem głównego bohatera ze swoimi dziecięcymi marzeniami, z infantylnym światem czającym się gdzieś w podświadomości (np. magicznym cyrkiem, chińskim magiem). Spotkanie to ma miejsce już poza czasem i realną przestrzenią, najczęściej pokazane jest przez zewnętrznego narratora jako śmierć protagonisty. Pomnożenie podobnego chwytu w kilku tekstach pod rząd, zamiast podtrzymać aurę tajemnicy (co udało się osiągnąć Huellemu w *Weiserze Dawidku* z roku 1988), paradoksalnie osłabia ich siłę, pokazując je jako jedynie sprawny, ale łatwy w reprodukcji chwyt narracyjny.

małooczywianych (krainy utracone) lub wspomnieniowych (dorosły wspominający siebie z okresu dzieciństwa), zakładając, że sens w świecie pojawić się może jedynie jako miniony. Czyżby więc traktowanie propozycji pisarskich Sosnowskiego jako literatury ambitnie mierzącej się z najbardziej serio ujętymi problemami brało się z umiejętnie ukrytego modernistycznego komponentu tekstu? A zatem – z literackiego paseizmu, który gwarantuje etykietę „istotności”, mimo często postmodernistycznej obudowy?

Nie ufam temu rozpoznaniu. Paradoksalnie, im więcej w prozie Sosnowskiego nawiązań do mitologizujących i oscylujących wokół „tajemnicy” konwencji i typów narracji, tym bardziej proza ta przechodzi na pozycje popisu stylistycznego, czysto tekstualistycznej zabawy. Co więcej, nasycenie intertekstami sięga w prozie autora także wątków realistycznych – bohaterowie, prowadząc dyskusje światopoglądowe, parafrazują często słowa ważnych postaci polskiego życia publicznego³⁶³, co zostaje ujawnione w notkach odautorskich zamieszczonych na końcu książek. Tym samym i doświadczenie intelektualne zostaje przemienione w proces „obróbki” gdzieś indziej zasłyszanych, przeczytanych tekstów, a jednostkowe przeżycie umyka pod osłoną komunikatów, tekstów, manifestów ideowych, wreszcie – frazesów społecznych. Trudno w lekturze pominąć ten ruch tekstów, nawet jeśli Sosnowski opiera książkę na wciągającej, klasycznej fabule albo na imitacjach poetyk modernistycznych, które umożliwiają lekturę opartą na trybie przyjemności.

Powtórzmy raz jeszcze, by lepiej zrozumieć paradoks, ku któremu dążą omawiane książki – tak rozumiana tekstualność sprzeczna jest z podstawowym założeniem, programem pisarskim Jerzego Sosnowskiego, który zrekonstruować możemy w lekturze jego prozy, a który nasuwa myśl o modernistycznych koneksjach omawianego projektu, poważnej problematyce, rozprawie ze współczesną duchowością. Obsesyjne powroty do pewnych tematów pokazują przecież wyraźnie, że nie o tekstualistyczne gry chodzi w tym wypadku! Wydaje mi się znamienne, że w omówieniach książek Sosnowskiego tak często podkreśla się powagę zagadnień poruszanych przez autora. Jak wytłumaczyć tę rozbieżność? A może jest tak, że autor – przejmując całe obciążenie ponowoczesnego krytycyzmu wobec możliwości przedstawieniowych – próbuje ponownie nawiązać kontakt prozy artystycznej z doświadczeniem (realnym, osobistym, niesprowadzalnym do tekstu)? Być może ten właśnie postulat sprawia, że proza ta omawiana jest w specyficznym trybie (jakby zawieszającym „lekturę podejrzeń”) oraz że często krytycy przyklaskują wysokim ambicjom pisarskim

363 Ważność tego zabiegu podkreśla A. Nęcka: *W poszukiwaniu wiary*. „artPAPIER” 2009, nr 22 (142) z dn. 15.11.2009.

Sosnowskiego (co interesujące, nie zależy to od opcji światopoglądowej autora opinii³⁶⁴). Problem w tym, że bohaterowie, ilekroć próbują dojść do żywego doświadczenia (np. wiary, co jest drogą moderny), tyle razy trafiają w uniwersum tekstów, czego nie ukrywa autor, skrupulatnie odnotowujący źródła parafraz czy cytatów włączanych w utwory, co zamyka koło domysłów i możliwych interpretacji i ponownie przesuwają nas w stronę postmodernizmu.

Spróbujmy mimo wszystko określić formacyjny i ideowy charakter prozy Sosnowskiego. Paradoksalnie, mimo żywiołu tekstualistycznego, tkwi w niej duży potencjał realistyczny, czego przykładem *Instalacja Idziego*. Gdyby przeczytać tę powieść z uwzględnieniem wyjściowej deklaracji autora (zawarty w motcie postulat szukania świadectw żywej wiary), to oczywiście należałoby uznać, że Sosnowski ponosi porażkę. Tak często bowiem, jak Sosnowski próbuje skonstruować współczesnego świętego, obarczyć go pewnym bagażem tajemnicy, próba ta osuwa się albo w fabułę biblijną, albo w język gazety, ludowej sensacji, współczesnych, trywialnych obrazów świętości. O tej pierwszej możliwości już pisałem, ciekawsze wydaje mi się jednak zbliżenie do wiedzy potocznej. Zauważmy, w jaki sposób Idzi może zbudować swoją pozycję w społeczeństwie jako nowy Mesjasz – jedynie zostając uzdrowicielem, który na podmiejskiej działce przyjmuje tłumy szukających cudu ludzi (I, s. 333 i dalej). O tym epizodzie z życia Idziego dowiadujemy się jednak, wraz z głównym bohaterem powieści – rzekomym ojcem chłopaka, z... telewizyjnego reportażu wyemitowanego w programie poświęconym sensacjom (Telewizyjny Tygodnik Tajemnic). W istocie relacje z pobytu Idziego w domku letniskowym przypominają doniesienia o sensacyjnych uzdrowieniach czy cudach publikowane w prasie brukowej, co można potraktować dwójako. Raz – jako niemoc autora, który próbując zbliżyć się do tajemnicy świętości, potrafi pisać o niej tylko w aktualnie dostępnym Polakom kodzie. A tym kodem jest trywialny język sensacji i plotki (tak naprawdę bowiem żadne uzdrowienie Idziego nie jest potwierdzone). Kolejnym przykładem podobnego zabiegu warto uczynić powieść *Tak TO Ten*, w której o tajemnicach hitlerowskiej przeszłości Kołobrzegu mówi się językiem programu telewizyjnego *Sensacje XX wieku*³⁶⁵ Bogusława Wołoszańskiego.

364 T. Piątek: *Felieton niecenzuralny*. <http://www.krytykapolityczna.pl/Tomasz-Piatek/Felieton-niecenzuralny/menu-id-215.html>. Związany z nową lewicą, podkreślający swój protestantyzm i antykatolicyzm pisarz nazywa Sosnowskiego „wybitnym pisarzem i łagodnie konserwatywnym katolikiem” (cyt. niedokładny).

365 Na ten kontekst wskazuje w swojej recenzji A. Czarkowska: *Ten, czyli kto?* „FA-art” 2006, nr 4 (66), s. 63.

Trudno jednak przystać na taką interpretację, wedle której niewydolny sposób komunikowania zostaje przyjęty przez autora jako własny, czyli – że jest to wada pisarstwa Sosnowskiego biorąca się z niedostatków warsztatowych. Wydaje się bowiem, że w takim ukształtowaniu społecznej reakcji na cudowność w *Instalacji Idziego* Sosnowski idzie krok dalej – pokazuje niewydolność kodów, którymi społeczeństwo polskie próbuje opisać doświadczenie przekraczające ramy widzialności. Innymi słowy, przywołanie okładki „Super Expressu” czy „Faktu” (autor konstruuje w powieści ironiczny tytuł „SuperFakt”), która daje Sosnowskiemu koślawe narzędzia opisu cudu, wiary, pragnienia duchowego, staje się jednocześnie oskarżeniem ograniczeń poznawczych, na jakie godzi się współczesność. Jeśli tak jest w istocie, to rzeczywiście proza autora, zwłaszcza ostatnia powieść, zachowuje silny komponent realistyczny i mówi więcej o społeczeństwie niż o świętości, o sposobach opowiadania sobie tajemnicy, nie zaś – o tajemnicy samej, zbliża się tym samym do projektu realizmu jako meta-strażnika społecznej komunikacji, który około roku 2000 był propagowany przez Przemysława Czaplińskiego³⁶⁶. Dlatego też *Idzi* okazuje się ostatecznie tylko „obrazem Idziego”, wytworem medialnego i społecznego bełkotu, a wiedza o tym, kim jest w istocie, umyka zarówno bohaterom powieści (zwłaszcza ojcu), jak i skazanemu na domysły czytelnikowi. Gest ów – odnowienia porozumienia realistycznego w takim właśnie duchu – nie odbiegałby oczywiście daleko od zjawiska tzw. postmodernistycznej mimesis. Nie odbiegałby, gdyby nie znaczna ilość miejsc, w których Sosnowski alegorycznie sugeruje istnienie realnego fundamentu duchowego bądź realnego doświadczenia (wracamy w ten sposób do punktu wyjścia).

Proza autora *Chwilowego zawieszenia broni* jawi się zatem jako projekt intrygujący – nie daje się do końca usidlić w siatce pojęć zastosowanych w powyższej analizie. Jako takie, książki Sosnowskiego stanowią ciekawy przykład dzieł, które płynnie – mniejsza o to, na ile świadomie i na ile udanie pod względem artystycznym – oscylują wokół kilku rozbieżnych formuł. Podsumujmy: z jednej strony Sosnowski posługuje się strategiami charakterystycznymi dla ponowoczesności, z drugiej – wyraźnie stawia pytania o modernistycznej genezie. I dalej – z założenia istotne kwestie oparte na fundamentalnych pytaniach transponuje na konwencje prozy rozrywkowej, by wreszcie ambicje wysokoartystyczne i ludyczne pozeń w formule powieści obyczajowej czy też „czytelnej powieści idei”. Czy w ten sposób autor nie zaciera jednak adresu nadawczego? W istocie,

366 P. Czapliński: *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*. Kraków 2003.
Więcej na ten temat piszę w rozdziale *Mit realizmu we współczesnej świadomości literackiej*.

niezdecydowanie komunikacyjne i kompetencyjne prozy Sosnowskiego może wydawać się wadą z punktu widzenia wymagań rynkowych, kto wie jednak, czy autor nie daje tym samym ciekawego świadectwa czasów? By nie szukać daleko – w orbicie zainteresowań współczesnego humanisty, być może od czasów *Mitologii* Rolanda Barthesa, w Polsce jednak zdecydowanie później, znaleźć można i dzieła teoretycznoliterackie, i piłkę nożną³⁶⁷, i subtelne biografie uznanych twórców, i portale plotkarskie. Tym samym taki niejasny adres czytelniczy i płynny status komunikacyjny (nieokreślone usytuowanie dzieła w danym nurcie czy obiegu odbiorczym) okazują się adekwatne wobec etapu, na którym znalazła się polska proza i polska refleksja humanistyczna. Gdyby pokusić się na krótkie podsumowanie, byłby to moment, w którym po pierwsze: konwencje postmodernistyczne stają się w ścisłym sensie „konwencjami”, łatwo stosowalnymi i rozpoznawalnymi, coraz silniej adaptowanymi przez prozę rozrywkową. Po drugie: wzorce i imperatywy nowoczesności od dawna (przynajmniej od połowy lat 90.) przyjmują postać popularnej poetyki imitacyjnej, jaką jest proza środka. Po trzecie: w odwrocie znajdują się tematy i problemy nie dające się przełożyć na tryb refleksji publicystycznej, z natury swojej liczącej się z wymogami powszechnego odbioru. Wreszcie: przy pozornym obniżaniu ambicji poznawczych wraca myślenie o prozie jako ważnym głosie mogącym unieść istotną społecznie problematykę. Oczywiście, rzeczywistość, także rzeczywistość beletrystyki, nie znosi próżni, pojawić musi się więc w tym miejscu pytanie o to, czym będzie się charakteryzował model prozy, który zajmie miejsce przeznaczone dla dokonań najambitniejszych, z natury przeznaczonych dla niewielkiego grona odbiorców. Ryzykowne jest jednak stawianie tego typu problemu w pracy, która winna zachowywać minimalny chociażby dystans wobec opisywanych zjawisk. Dlatego też próbę wskazania specyfiki nowych tendencji i towarzyszącej im nowej świadomości literackiej pozostawmy w zawieszeniu.

367 Zob. np. cykl felietonów *Kroniki mundialu* Marka Bieńczyka, publikowanych w czerwcu i lipcu 2010 na łamach „Tygodnika Powszechnego”.

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa:

Barańczak St.: *Wiersze zebrane*. Kraków 2006.

Kruszyński Z.: *Na lądach i morzach*. Warszawa 1999.

Kruszyński Z.: *Powrót Aleksandra*. Kraków 2006.

Kruszyński Z.: *Schwedenkräuter*. Kraków 1995.

Kruszyński Z.: *Szkice historyczne*. Kraków 2008.

Siemion P.: *Finimondo*. Warszawa 2004.

Siemion P.: *Niskie Łąki*. Warszawa 2004.

Sosnowski J.: *Ach*. Kraków 2005.

Sosnowski J.: *Apokryf Agłai*. Kraków 2007.

Sosnowski J.: *Instalacja Idziego*. Kraków 2009.

Sosnowski J.: *Linia nocna. Singles collection*. Warszawa 2002.

- Sosnowski J.: *Prąd zatokowy*. Warszawa 2003.
- Sosnowski J.: *Tak TO Ten*. Kraków 2006.
- Sosnowski J.: *Wielościan*. Warszawa 2001.
- Tokarczuk O.: *Anna In w grobowcach świata*. Kraków 2006.
- Tokarczuk O.: *Bieguni*. Kraków 2007.
- Tokarczuk O.: *Dom dzienny, dom nocny*. Kraków 2009.
- Tokarczuk O.: *E.E.* Wałbrzych 1999.
- Tokarczuk O.: *Ostatnie historie*. Kraków 2004.
- Tokarczuk O.: *Podróż ludzi księgi*. Warszawa 1997.
- Tokarczuk O.: *Prawiek i inne czasy*. Warszawa 1997.
- Tulli M.: *Skaza*. Warszawa 2006.
- Tulli M.: *Sny i kamienie*. Warszawa 1999.
- Tulli M.: *Tryby*. Warszawa 2003.
- Tulli M.: *W czerwieni*. Warszawa 1999.
- Witkowski M.: *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej*. Warszawa 2007.
- Witkowski M.: *Copyright*. Kraków 2001.

Witkowski M.: *Fototapeta*. Warszawa 2006.

Witkowski M.: *Lubiewo*. Kraków 2005.

Bibliografia przedmiotowa:

Anglik z Niskich Łąk. Z Piotrem Siemionem rozmawia Stanisław Bereś. „Kresy” 2001, nr 1-2 (45-46).

Falstart? (zapis panelu dyskusyjnego), „artPAPIER” 2006, nr 23 (71).

Krytyki Politycznej przewodnik lewicy. Idee, daty i fakty, pytania i odpowiedzi. Opr. Zespół „Krytyki Politycznej”. Warszawa 2007.

Literatura w uścisku mediów. Dyskusja redakcyjna. „Res Publica Nowa” 2000, nr 7.

Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne. Red. Z. Lewicki. Tłum. J. Anders, G. Cendrowska, A. Kołyszko, Z. Lewicki, J. Wiśniewski. Warszawa 1983.

Nowoczesność jako doświadczenie: dyscypliny, paradygmaty, dyskursy. Red. A. Zeidler-Janiszewska, R. Nycz. Warszawa 2008.

Nowoczesność jako doświadczenie. Red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska. Kraków 2006.

Proza Północy. Z Robertem Ostaszewskim rozmawia Marta Cuber. „Ha!art” 2003, nr 2 (15).

Rzeczywistość (dyskusja, w której wzięli udział: Michał Olszewski, Robert Ostaszewski, Wojciech Rusinek, Jan Sowa, Michał Witkowski, Igor Stokfiszewski). „Ha!art” 2003, nr 3-4 (16-17).

Zaangażowani? i ponowocześni. Rozmowa redakcyjna z udziałem Marka Kozickiego, Romana Lewandowskiego, Roberta Ostaszewskiego, Violetty Sajkiewicz, Janka Sowy i Magdaleny Ujmy. „Dekada Literacka” 2005, nr 5.

Andrzejewski Ł.: *Eksplzja, ale bez ofiar. Relacja z Minifestiwalu Literackiego Minimalizm. „Ha!art” 2006, nr 24.*

Andrzejewski Ł.: *W służbie minimalu, czyli dlaczego minimalizm jest niezbędny w polskiej literaturze. „Ha!art” 2006, nr 24.*

Badiou A.: *Święty Paweł*. Tłum. J. Kutyla i P. Mościcki. Wstęp K. Dunin. Posł. P. Mościcki. Kraków 2007.

Badula Ł.: *Pętla światozmyślenia. „FA-art” 2006, nr 1-2 (63-64).*

Bagłajewski A.: *„Fanatyk detalu i miejsca”? Kilka uwag interpretacyjnych o prozie Stefana Chwina. „FA-art” 1997, nr 4 (30).*

Bartoszyński K.: *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*. Kraków 2004.

Baudrillard J.: *O uwodzeniu*. Przeł. J. Margański, Warszawa 2005.

Baudrillard J.: *Symulakry i symulacja*. Przeł. S. Królak. Warszawa 2005.

Bauman Z.: *Ponowoczesność jako źródło cierpień*. Warszawa 2000.

Benjamin W.: *Twórca jako wytwórca*. Przeł. H. Orłowski, J. Sikorski. Poznań 1975.

Bielecki M.: *Transgresje, metamorfozy, przebieranki. Witkowski i Gombrowicz. „Kresy” 2007, nr 3.*

Bieńczyk M.: *Melancholia. O tych co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa 2000.

Bieńkowska M.: *Hoffmann – Schulz – Tokarczuk – estetyczne powinowactwa*. „Kresy” 2000, nr 1 (41).

Błazyńska A.: *Przyjemne i pożyteczne*. „Opcje” 2000, nr 5 (34).

Błoński J.: *Biedni Polacy patrzą na getto*. Kraków 1994.

Bolecki W.: *Język jako świat przedstawiony. O wierszach Stanisława Barańczaka* [w:] tegoż: *Pre-teksty i teksty*. Warszawa 1991.

Bolecki W.: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy – Gombrowicz – Schulz. Studium z poetyki historycznej*. Kraków 1996.

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

Borowski J.: *Ironiści, modernizatorzy i...? O niektórych artykulacjach doświadczenia duchowego w prozie polskiej po 1989 roku*. Referat wygłoszony na konferencji *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989-2009 wobec przemian politycznych, społecznych i kulturowych*. Rzeszów 26-27.05.2009.

Bourdieu P.: *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Kraków 2007.

Browarny W.: *Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych*. Wrocław 2002.

Bugajska S.: *Opis i zmyślenie*. „Wiadomości Kulturalne” 1997, nr 6 (142).

Burek T.: *Dziennik kwarantanny*. Kraków 2001.

Burek T.: *Zamiast powieści*. Warszawa 1971.

- Burska L.: *Narodziny miasta* [w:] M. Tulli: *Sny i kamienie*. Warszawa 1996.
- Chwin S.: *Hanemann*. Gdańsk 1995.
- Cuber M.: *Aleksander Bezdomny*. „Res Publica Nowa” 2006, nr 2.
- Cuber M.: *Les-silent-story. O polskiej prozie lesbijskiej (nie tylko najmłodszej)*. „Ha!art” 2003, nr 1 (14).
- Cuber M.: *Miłość jak płukanie wanny*. „Nowe Książki” 2006, nr 2.
- Czachowska A.: *W czerwieni*. „Res Publica Nowa” 1998, nr 12 (123).
- Czachowska A.: *Własne przeżycia, cudza mowa*. „Res Publica Nowa” 1997, nr 4 (103).
- Czapliński P.: *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*. Kraków 2004.
- Czapliński P.: *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*. Kraków 2004.
- Czapliński P.: *Gnostycki traktat opisowy*. „Kresy” 1998, nr 1 (37).
- Czapliński P.: *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*. Kraków 2007.
- Czapliński P.: *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*. Kraków 1997.
- Czapliński P.: *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*. Kraków 2003.
- Czapliński P.: *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*. Kraków 2001.
- Czarkowska A.: *Ten, czyli kto?* „FA-art” 2006, nr 4 (66).

Czerniawski P.: *Strzał w stopę*. „Ha!art” 2003, nr 3-4 (16-17).

Czerski P.: *Ojciec odchodzi*. Kraków 2006.

Darska B.: *Fakty i akty. O Prozie Północy, rzeczywistości, zaangażowaniu i kilku innych sprawach*. „Ha!art” 2003, nr 3-4 (16-17).

Darska B.: *Uroczy poziom powtórzeń*. „artPapier” 2006, nr 1 (49).

Dukaj J.: *W kraju niewiernych*. Warszawa 2000.

Dunin K.: *Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności*. Warszawa 2004.

Dzido M.: *Ślad po mamie*. Kraków 2007.

Federman R.: *Surfikcja – cztery propozycje w formie wstępu* [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*. Wybór, oprac. i wstęp: Z. Lewicki. Przeł. J. Anders, G. Cendrowska, A. Kołyszko, Z. Lewicki, J. Wiśniewski. Warszawa 1983.

Franczak J.: „*Podwojona obcość*”. *Proza Zbigniewa Kruszyńskiego*. „Kresy” 2009, nr 1-2 (77-78).

Galant J.: *Nieobecna (nie)usprawiedliwiona. Oblicza literatury zaangażowanej lat dziewięćdziesiątych* [w:] *Literatura polska 1990-2000*. T.2. Pod red. T. Cieślaka i K. Pietrych, Kraków 2002.

Giedrys W.: *Samowolka krytycznoliteracka i grzechy krytyków*. „Ha!art” 2003, nr 3-4 (16-17).

Giza-Stępień J.: *Przepraszam, jestem Głupiec!* „Studium” 2006, nr 2 (56).

Głowiński M.: *Od metod zewnętrznych i wewnętrznych do komunikacji literackiej* [w:] tegoż:

Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej. Prace wybrane. T. III. Kraków 1998.

Głowiński M.: *Powieść jako metodologia powieści* [w:] tegoż: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje.* Kraków 2000.

Gwóźdź S.: *Nie wyjść na »Głupca«.* „Pogranicza” 2006, nr 1 (60).

Hanczakowski M.: *Wiedzie choć, gdzie Prawiek leży?* „Arcana” 1998, nr 21 (3).

Hartman J.: *Zła nowina.* „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 5 (3160).

Horubała A.: *Farciarz.* Warszawa 2003.

Iser W.: *Apelacyjna struktura tekstów.* Przeł. W. Bialik [w:] *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec. Antologia.* Red. Hubert Orłowski. Przeł. M. Łukasiewicz, M. Bialik, M. Przybecki. Warszawa 1986.

Iwasiów I.: *Alexis. Gdzie jest kobiecość?* „Pogranicza” 2005, nr 1.

Jakubowski J.: *Kościół powszechnie sprywatyzowany.* „Pobocza” 2009, nr 3-4 (37-38).

Jakubowski J.: *Moherowy ninja z nową bronią.* „Gość Niedzielny” 2007, nr 41.

Jarzębski J.: *Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej.* Kraków 1997.

Jarzębski J.: *Gra w Gombrowicza.* Warszawa 1982.

Jauss H.R.: *Częstkowość metody estetyki recepcji.* Przeł. Włodzimierz Bialik [w:] *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec. Antologia.* Red. Hubert Orłowski. Przeł. M. Łukasiewicz, M. Bialik, M. Przybecki. Warszawa 1986.

JC [Justyna Cembrowska]: [brak tytułu]. „FA-art on-line”, <http://www.fa->

Kaliściak T.: *Święty Sebastian – gejowski męczennik?* [tekst w druku, udostępniony mi przez autora].

Kaniewska B.: *Śladami Tristrama Shandy*. Poznań 2000.

Kęder K.C.: *Krytyku, twórz!* „Nowy Nurt” 1995, nr 22.

Kisiel M.: *Strategia i poetyka Nowej Fali. Zarys problemu* [w:] *Wokół 1968 roku. Studia i szkice o polskiej literaturze współczesnej*. Red. W. Wójcik. Katowice 1992.

Klejnocki J., Sosnowski J.: *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia "Brulionu" (1986-1996)*. Warszawa 1996.

Kobierski R.: *Wiek rębny*. Kraków 2000.

Kudyba W.: *Kto nie istnieje w mediach, nie istnieje*. „Gość Niedzielny” 2007, nr 34.

Łukasiewicz J.: *Na Niskich Łąkach*. „Więź” 2000, nr 8.

Mackiewicz P.: *Naprawdę nie dzieje się nic*. „Kresy” 2004, nr 4 (60).

Madaliński A.: *Cienka pozioma linia*. „FA-art” 2003, nr 1-2 (51-52).

Madaliński A.: *Nie ma ucieczki od religii*. „W drodze” 2010, nr 4.

Madaliński A.: *Przyjemność prostoduszna albo kicz w prozie Jerzego Sosnowskiego*. „FA-art” 2002, nr 4 (50).

Madaliński A.: *Wierzę w literaturę*. „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 52.

Majeran T.: *Umysł nierozpoznany*. „Czas Kultury” 1994, nr 1 (49).

Marecki P.: *Avant-pop po polsku*. „Ha!art” 2002, nr 4 (13).

Mazurek D.: *Sprostac̄ rzeczywistości. O prozie Zbigniewa Kruszyńskiego*. „Kresy” 1997, nr 4.

McHale B.: *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty*. Tłum. M.P. Markowski [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. Nycz. Kraków 1997.

Melanowski T.: [bez tytułu]. „Arte” 2005, nr 3 (3).

mg [M. Głowiński]: *Autotematyczna literatura* [w:] *Słownik terminów literackich*. Pod red. J. Sławińskiego. Wrocław 2000.

Miecznicka M.: *Intelektualna papka*. „Dziennik” 2006, nr z dn. 16-17.09.

Miller M.: *Pozytywni*. Kraków 2005.

Mitosek Z.: *Mimesis. Zjawisko i problem*. Warszawa 1997.

Mizuro M.: *Choińka jednorazowego użytku*. „FA-art” 2005, nr 2-3 (60-61).

Mizuro M.: *Śmieszne ruchy*. „FA-art” 2003, nr 1-2 [51-52].

Mizuro M.: *Urwany film*. „FA-art” 2000, nr 2 [40].

Morawiec A.: *Miasto jest snem*. „Faza” 1996, nr 11/12.

Nawój E.: *Kamera z ciasta*. „Nowe Książki” 2000, nr 7.

Nęcka A.: [bez tytułu]. „FA-art” 2006, nr 1-2 (63-64).

- Nęcka A.: *W poszukiwaniu wiary*. „artPAPIER” 2009, nr 22 (142) z dn. 15.11.2009.
- Nowacki D.: *Apokryf Idziego: powieść katolicka?* „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 47 (3150).
- Nowacki D.: *Apokryf Idziego*. <http://czytelnia.onet.pl/0,1586687,1,artykuly.html>
- Nowacki D.: *Niezgoda na nieczytanie*. „Gość Niedzielny” 2007, nr 30.
- Nowacki D.: *Operetka i dyscyplina*. „Studium” 2004, nr 2 (44) – 3 (45).
- Nowacki D.: *Opowiadać nadal*. „Studium” 2003, nr 3-4 (39-40).
- Nowacki D.: *Skazani na metro (krakowskie)*. „FA-art” 2005, nr 2-3 (60-61).
- Nowacki D.: *Sztuka wycinanki jako sztuka krytyczna*. „Studium” 2007, nr 3 (63) – 4 (64).
- Nowacki D.: *W stanie podejrzeń, wyznania czytelnika ułomnego*. „Nowy Nurt” 1995, nr 13.
- Nowacki D.: *Witaj, smutku*. „FA-art” 2004, nr 2 (56).
- Nowacki D.: *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90*. Kraków 1999.
- Nowacki D.: *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90*. Kraków 1999.
- Nowacki D.: *Złość nieprzedstawiona*. „Gazeta Wyborcza” z dn. 20.10.2003.
- Nycz R.: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 2002.
- Nycz R.: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze*

polskiej. Kraków 2001.

Nycz R.: *Tekstowy świat*. Kraków 2000.

Opacka-Walasek D.: *Poruszony świat celi. O wierszu Stanisława Barańczaka W celi tej, gdzie dążenie celem* [w:] *Wokół 1968 roku. Studia i szkice o polskiej literaturze współczesnej*. Red. W. Wójcik. Katowice 1992.

Orbitowski Ł.: *Horror Show*. Kraków 2006.

Orska J.: *Grubymi nićmi szyte...* „Arkusz” 1999, nr 3 (88).

Orska J.: *Niebezpieczne nie-prawdy*. „Odra” 2000, nr 4.

Orski M.: *„Powieść” w szkicach*. „Odra” 1997, nr 7-8.

Orski M.: *Anglik z wody*. „Odra” 2000, nr 9.

Orski M.: *W dekoracjach*. „Nowe Książki” 1998, nr 12.

Orski M.: *W fałszywym wyobrażeniu pełni*. „Nowe Książki” 1999, nr 8.

Ostaszewski R.: *Dzieci gorszej koniunktury. Szkic (cienką kreską) do obrazu prozy najnowszej*. „FA-art” 2000, nr 4 (42), s. 80.

Ostaszewski R.: *Etapy. Rozmowy z pisarzami (i nie tylko)*. Olsztyn 2008.

Ostaszewski R.: *Figury jazdy obowiązkowej*. „FA-art” 2001, nr 1-2 (43-44).

Ostaszewski R.: *Koniec w środku*. „Dekada Literacka” 2003, nr 5/6.

Ostaszewski R.: *Licealna les-miłość*. <http://serwis.gazeta.pl/kultura/1,69370,3093758.html>

Ostaszewski R.: *Uwierzcie w literaturę!* „Ha!art” 2003, nr 3-4 (16-17).

Piątek T.: *Felieton niecenzuralny*. <http://www.krytykapolityczna.pl/Tomasz-Piatek/Felieton-niecenzuralny/menu-id-215.html>.

Rogała A.: *Tekst jako przygoda lektury, czyli proza Zbigniewa Kruszyńskiego*. „FA-art” 1999, nr 1 (35).

Rusinek W.: *Kulisy literackiego kuglarstwa*. „FA-art” 2008, nr 4 [74].

Schilling E.: *Głupiec*. Kraków 2005.

Shuty S.: *Zwał*. Warszawa 2004.

Sieniewicz M.: *Apetyt na inny katolicyzm*. „artPAPIER” 2009, nr 22 (142).

Skrendo A.: *Dynia prawdy*. „FA-art” 2002, nr 2 (40).

Sosnowski J.: *Kenoza i proteza*. „artPAPIER” 2008, nr 12 (108).

Sowa J.: *Bezsilność przedstawiona*. „Ha!art” 2003, nr 3-4 (16-17).

Sowa J.: *Widmo zaangażowania krąży po gazetach*. „Ha!art” 2006, nr 23.

Stokfiszewski I.: *Czwarta Władza Literatura*. „Ha!art” 2002, nr 4 (13).

Stokfiszewski I.: *Fikcje*. „Ha!art” 2005, nr 22.

Stokfiszewski I.: *Fikcje*. „Ha!art” 2005, nr 22.

Stokfiszewski I.: *Masło górą!!* <http://www.krytykapolityczna.pl/Recenzje/Maslo-gora/menu-id-76.html>

Stokfiszewski I.: *Zwrot polityczny*. Warszawa 2009.

Suchańska M.: *Eksperyment Magdaleny Tulli*. „Polonistyka” 2006, nr 6.

Szaket J. [K.C. Kęder]: *Księga pamiątkowa*. „FA-art” 1995, nr 2 (20).

Szaruga L.: *Język zmiany*. „Kultura” 1999, nr 10/625.

Szumlewicz K.: *Ściegi historii*. „Twórczość” 1999, nr 9.

Szybowicz E.: *W trybach literatury*. „FA-art” 2003, nr 1-2 (51-52).

Szymutko S.: *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i literaturoznawstwie*. Katowice 1998.

Środa M.: *Dogmat niemy, martwy i święty*. „Wyborcza.pl”
(http://wyborcza.pl/1,80322,6448791,Dogmat_niemy_martwy_i_swiety.html)

Tabaczyński M.: *Rozmiar ma znaczenie. Jeszcze kilka słów o minimalizmie*. „Ha!art” 2006, nr 24.

Tekstylii. O „rocznikach siedemdziesiątych”. Red. P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski. Kraków 2002.

Tokarz B.: *Poetyka Nowej Fali*. Katowice 1990.

Tomczyk Ł.: *Objawienie*. „Opcje” 1996, nr 2.

Uniłowski K.: *„Małe ojczyzny” i co dalej? Krytyka, rewizje i nawiązania do nurtu z lat dziewięćdziesiątych* [w:] *Kresy – dekonstrukcja*. Pod red. Poznań 2006.

Uniłowski K.: *Autonomia odzyskana: Stanisław Brzozowski i „Krytyka Polityczna”*. „FA-art”

2008, nr 1 (71).

Uniłowski K.: *Fastrygi i ściegi*. „FA-art” 1998, nr 4 (34).

Uniłowski K.: *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu*. Katowice 2006.

Uniłowski K.: *Koloniści i koczownicy. O najnowszej prozie i krytyce literackiej*. Kraków 2002.

Uniłowski K.: *Koniec rewolucji*. „Śląsk” 2000, nr 7.

Uniłowski K.: *Kup Pan książkę! Szkice i recenzje*. Katowice 2008.

Uniłowski K.: *Skądinąd. Zapiski krytyczne*. Bytom 1998.

Uniłowski K.: *Zaangażowani i ponowocześni*. „Dekada Literacka” 2004, nr 1.

Warkocki B.: *Do przerwy 1:1*. „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9/10 [jesień].

Wencel W.: *Przepis na arcydzieło. Szkice literackie*. Kraków 2003.

Wencel W.: *Zamieszkać w katedrze. Szkice o literaturze i kulturze*. Warszawa-Ząbki 1999.

Węgrzyniak A.: *W trybach Magdaleny Tulli*. „FA-art” 2006, nr 1-2 (63-64).

Wiedemann A.: *Uwaga: poemat!* „NaGłos” 1995, nr 21.

Winiarski J.: *...albo się nie robi*. „Studium” 2000, nr 4 (24).

Wiśniewski R.: *Róbmy swoje albo będzie łomot 2 i ½*. „Ha!art” 2003, nr 1 [14].

Witkowski M.: *Recycling. Notatki na marginesie twórczości własnej i innych „roczników siedemdziesiątych”* [w:] *Tekstylika. O „rocznikach siedemdziesiątych”*. Red. P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski. Kraków 2002.

Witkowski M.: *Recycling. Notatki na marginesie twórczości własnej i innych roczników siedemdziesiątych*. „Ha!art” 2001, nr 3 (8).

Wysocki G.: *Manifesty(ny) współczesnych krytyków*. „Ha!art” 2003, nr 3-4 (16-17).

Zaleski M.: *Kometa Magdaleny Tulli* [w:] M. Tulli: *Sny i kamienie*. Warszawa 1996.

Zaleski M.: *Polskie drogi 2*. „Res Publica Nowa” 2000, nr 7.

Ziątek Z.: *Historyk Kruszyński*. „Regiony” 1998, nr 1-3, s. 230.

Żuchowski J.: *Jak w tyglu*. „Opcje” 2005, nr 3 (60).