



## **Kariera banału w prozie lat dziewięćdziesiątych**

Magdalena Lachman

MAGDALENA LACHMAN

## KARIERA BANAŁU W PROZIE LAT DZIEWIĘCDZIESIĄTYCH\*

Sztuka jest zmuszana do minimalizmu po to, by mogła „odreagować” własny zanik<sup>1</sup>.

### *Signum temporis*

Problematyka związana z banałem i banalnością raczej nie absorbowwała refleksji literaturoznawczej czy kulturoznawczej, co jest w pełni zrozumiałe, zważywszy na nieprecyzyjność tego rodzaju pojęć, ich nienaukowy charakter oraz silne uwikłanie w wartościujące konteksty użyc. Trudno więc mówić o systematyzujących ustaleniach w tym zakresie. Znamienny wydaje się jednak powolny przyrost prac dotyczących owej tematyki (w różnych zresztą jej aspektach)<sup>2</sup>.

---

\* Artykuł powstał w ramach stypendium Fundacji na rzecz Nauki Polskiej. Jego pierwsza wersja została przedstawiona podczas zebrania Pracowni Poetyki Historycznej Instytutu Badań Literackich PAN. Bardzo dziękuję wszystkim dyskutantom za celne uwagi, które pomogły mi doprecyzować część podjętych zagadnień.

<sup>1</sup> J. Baudrillard, *Poza pięknem i brzydotą, poza dobrem i złem*. Przeł. Z. Reklewska - Braun. „Format” 1991, nr 2/3, s. 64.

<sup>2</sup> Spotyka się ona z zainteresowaniem zwłaszcza antropologów kultury oraz historyków sztuki – zob. np. W. J. Burszta, K. Piątkowski, *Tematy, na które nas namawiano*. W: *O czym opowiada antropologiczna opowieść*. Warszawa 1994. – K. Piątkowski, *Estetyka współczesnego banału. Prolegomena*. W zb.: *Antropologiczne przechadzki po kulturze*. Red. W. J. Burszta. Poznań 1996. – A. Kisielewski, *Sztuka i reklama. Relacje między sztuką i kulturą*. Białystok 1999, s. 139–174. – M. Bakke, *Banał nie może być nudny! O ponowoczesnych interpretacjach sztuk wizualnych*. W zb.: *Nuda w kulturze*. Red. P. Czapliński, P. Śliwiński. Poznań 1999. Z literaturoznawczego punktu widzenia rzecz rozpatrują np. R. K. Przybylski (*O tym, jak Leopold Tyrmand wałęsał się w świecie kultury popularnej*. Poznań 1998) i P. Kowalski (*Życie, czyli pełne dramaturgii igraszki z banałem*. „Dekada Literacka” 2003, nr 5/6 (na przykładzie twórczości W. Szymborskiej)). Wśród prac nawiązujących do tej problematyki można też wymienić artykuły podnoszące problem tzw. „banału filozoficznego” – na jego istnienie zwracał uwagę W. Głowała (*Próba teorii eseju literackiego*. W zb.: *Genologia polska. Wybór tekstów*. Wybór, oprac., wstęp E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatarski. Warszawa 1983, s. 480). Zob. też D. Heck, *Jak się nie nudzić z banałem filozoficznym?* „Kresy” 1994, nr 2. – S. Jedynak, *O banalności intuicji*. „Przegląd Filozoficzny” 1999, nr 1. Warto jeszcze wspomnieć, że osobną i bogatą grupę tekstów stanowią rozważania na temat „banalności zła”, bardzo często inspirowane kanoniczną pracą H. Arendt *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła* (przeł. A. Szostkiewicz. Kraków 1987. Powst.: 1963). Ten kontekst, jako zupełnie odrębny od interesującej mnie problematyki, z oczywistych powodów pomijam.

Banał stał się obecnie namacalnym znakiem współczesności<sup>3</sup>. Z reguły jest on przedstawiany pejoratywnie i jawi się jako produkt uboczny homogenizacji gustów czy chory wykwit sybarytycznej kultury w jej masowym wydaniu, wynik prowadzonej na szeroką skalę działalności usługowej, która stanowi odpowiedź na cywilizacyjny popyt. Tak rozumiany banał zaanektował również tereny należące do sfery działań artystycznych, decydując o obliczu wielu dzieł sztuki, widzianych przez pryzmat negatywnych kwalifikacji aksjologicznych<sup>4</sup>. Jednak banał pojawia się niekoniecznie tylko tam, gdzie go najchętniej szukamy. Nie musi wcale kojarzyć się z fatalną aurą rozkładu i powielaniem zużytych formuł. Banał współuczestniczy w kreowaniu pejzażu estetycznego na innych jeszcze zasadach, wyraziście determinując postawy twórcze i odbiorcze, co dobrze obrazuje następująca wypowiedź:

Jeśli zatem poeci wykorzystują banał, to po to, by go odstąpić i obdarzyć ironicznym dystansem, poddać próbie paradoksu lub by nadbudować nad nim sens całkowicie niebanałny<sup>5</sup>.

Banał może zatem funkcjonować w ramach strategii artystycznych jako ich ważny wyróżnik. Dobitnych przykładów na to dostarczają zwłaszcza dzieła twórców awangardowych. Wśród ich następców na terenie sztuk plastycznych wysuwają się na plan pierwszy przedstawiciele pop-artu: Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Roy Lichtenstein albo Claes Oldenburg<sup>6</sup>. Ich śladem podążają dziś także tacy artyści jak Jenny Holzer, Barbara Kruger, Jeff Koons czy Christo<sup>7</sup>. Inwazja banału nie omija również najnowszej literatury polskiej, co – warto dodać – dzieje się przy jej pełnym przyzwoleniu. Prozaicy lat dziewięćdziesiątych czynią z tego zjawiska hasło wywoławcze rozmaicie formułowanej problematyki<sup>8</sup>. Istota większości posunięć artystycznych, w których sięga się po banał jako pożądaną środek wyrazu, sprowadza się do chęci ujarznienia tego kulturowego fenomenu przez roztoczenie nad nim penitencjarnego nadzoru. Zachodzi przy tym charakterystyczna oscylacja, która uwypukla odrębność stosowanych

<sup>3</sup> Zob. np. J. Gaul, *O banalności naszych czasów*. „Przegląd Powszechny” 2003, nr 3.

<sup>4</sup> Zob. W. Kizys, *Powielanie banału – samotność sztuki dzisiaj*. „Więź” 1999, nr 12. – J. Bogdanowski, *Krajobraz miasta – kontynuacja tradycji czy banał współczesnej architektury*. „Aura” 1999, nr 12; *Cmentarz a potem historyczny plac Mariacki zagrożony banałem współczesności*. Jw., 2001, nr 11. – N. Budzyńska, *Zimna wojna „sztuki” ze społeczeństwem*. „Frona” 1997, nr 8. – W. Wencel, *Banałści w świątyni*. W: *Zamieszkać w katedrze. Szkice o kulturze i literaturze*. Warszawa–Ząbki 1999.

<sup>5</sup> B. Sienkiewicz, *Między rewelacją a repetycją. Od Przybosa do Herberta*. Poznań 1999, s. 23.

<sup>6</sup> Zob. m.in. U. Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*. Warszawa 1976, s. 61–168. – E. Lucie-Smith, *Pop-art*. W zb.: *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*. Zebrałi T. Richardson, N. Stangos. Przeł. H. Andrzejewska. Warszawa 1980. – M. Hussakowska-Szyszkó, *Spadkobiercy Duchampa? Negacja sztuki w amerykańskim środowisku artystycznym*. Kraków 1984, s. 67–103. – Piątkowski, *op. cit.*, s. 83–93. – S. Morawski, *Warianty interpretacyjne formuły „zmierech sztuki”*. W: *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*. Kraków 1985, s. 299–301.

<sup>7</sup> Zob. Kisielewski, *op. cit.* – B. Czubał, *Jenny Holzer*. „Magazyn Sztuki” 1994, nr 2/3. – A. Kępińska, *Barbara Kruger*. „Obieg” 1991–1992 (listopad–styczeń), s. 17–19. – K. Cieszkowski, *Przekroczyć XX wiek z Jeffem Koonsem*. „Magazyn Sztuki” 1994, nr 2/3. – Bakke, *op. cit.*

<sup>8</sup> Częściowo te kwestie podjął Z. Kopeć (*Między banałem a eposem*. W zb.: *Literatura polska 1990–2000*. Red. K. Pietrych, T. Cieślak. T. 2. Kraków 2002).

zabiegów: kategoryczna zgoda na banał jako nieodłączny atrybut codzienności ściiera się z połowiczną tylko akceptacją zjawiska oraz z niezachwianym przekonaniem o potrzebie wnikięcia w jego specyfikę i skorzystania z oferowanych przezeń możliwości.

Jak zatem banał, owa forma wyprana z treści, ujawnia swą przydatność w ramach konkretnych taktyk pisarskich? Poszukiwania artystyczne idą zasadniczo w dwóch kierunkach. Okazuje się, że do refleksji może pobudzać zarówno to, czego banałowi brakuje, jak i to, czego ma on w nadmiarze. Choć różnica polega tu na subtelnym rozłożeniu akcentów, wpływa ona jednak na wymowę poszczególnych tekstów. Twórcy zwracają bowiem uwagę zarówno na charakterystyczny dla banału „sposób wykonania”, jak i na „tworzywo”, z którego jest on zrobiony. Z jednej strony na czoło wysuwa się więc problem „zaniku treści”, z drugiej wyzwaniem staje się „przerost formy”.

### W kręgu banalizmu

Za zjawisko swoiste dla świadomości lat dziewięćdziesiątych należy uznać banalizm. Pomysłodawcą tego określenia był Paweł Dunin-Wąsowicz, redaktor pisma „Lampa i Iskra Boża” i właściciel wydawnictwa o identycznej nazwie. Po latach ujawnił on swoje działania<sup>9</sup>, które miały na celu zarówno wylansowanie samego terminu, jak i wprowadzenie w szerszy obieg produkcji literackiej wywodzącej się z publikacji artzinyowych. Art-ziny (ten skrót pochodzi od ang. „*art magazine*”) to niskonakładowe, zwykle efemeryczne, najczęściej w pełni autorskie pisma o profilu artystycznym, popularne w drugiej połowie lat osiemdziesiątych i pierwszej połowie dziewięćdziesiątych, wykonywane na powielaczu, niekiedy też drukowane, kolportowane bezpośrednio lub drogą pocztową wśród grona znajomych<sup>10</sup>.

Pierwsze udokumentowane użycie pojęcia „banalizm” pojawia się w reportażu Rafała Smoczyńskiego *Przyspieszyć koniec świata*. Ten tekst ukazał się w 1992 roku na łamach „Życia Warszawy” (później został przedrukowany w książce opublikowanej przez Lampę i Iskrę Bożą) i stanowił relację ze zjazdu wydawców polskich art-zinów, który odbył się w tym samym roku w Zielonej Górze, m.in. z inicjatywy Dunin-Wąsowicza. W artykule przywołana została wypowiedź redaktora „Lampy i Iskry Bożej” (ukrytego pod pseudonimem Pavique), który przedstawiał banalizm jako „ograniczenie literatury do najbardziej wytartych schematów, pospolici boha-

<sup>9</sup> P. Dunin-Wąsowicz, *O czystości pojęcia banalizmu*. W: *Oko smoka. Literatura tzw. pokolenia „bruLionu” wobec rzeczywistości III RP*. Warszawa 2000 (o reprezentatywności tego szkicu dla działalności krytycznoliterackiej minionej dekady świadczy jego przedruk w antologii *Była sobie krytyka... Wybór tekstów z lat dziewięćdziesiątych i pierwszych* (oprac., wstęp D. Nowacki, K. Uniłowski. Katowice 2003)). Wcześniej na mechanizmy, które doprowadziły do wyłonienia się wskazanego terminu, zwrócił uwagę D. Nowacki (*Banalizm jest dobry na wszystko!*, „FA-art” 1998, nr 1/2).

<sup>10</sup> Zob. P. Dunin-Wąsowicz, *Inny obieg*. „Polityka” 1991, nr 47. – M. Pęczak, *Mały słownik subkultur młodzieżowych*. Warszawa 1992, s. 10. – P. Dunin-Wąsowicz, K. Varga, *Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*. Wyd. 3, zmien. Warszawa 1998, s. 3–6. Przegląd twórczości artzinyowej prezentują antologie opublikowane przez wydawnictwo Lampa i Iskra Boża: *Xeroferia* (1993), *Xerofrenia* (1994; zawiera tylko teksty poetyckie), *Xerofuria* (1995), *Xeroferia 2.0* (2003).

terowie w banalnej akcji, pokazywanie ludzi głębszych niż są w rzeczywistości, pospolitość do kwadratu”<sup>11</sup>.

Ta charakterystyka współbrzmi z ustaleniami niemieckiego slawisty, Michaela Fleischera, który w 1994 roku w Monachium wydał książkę *Overground. Die Literatur der polnischen alternativen Subkulturen der 80er und 90er Jahre*. W roku 1995 w antologii-katalogu III Art Zine Show *Xerofuria* wyszło polskie tłumaczenie fragmentu tej pracy: *Banalizm? Overground: cechy charakterystyczne – tendencje – prądy*. Taki tytuł nie figurował jednak w niemieckiej wersji, ale pochodził od redaktora wspomnianego katalogu, a więc od Pawła Dunin-Wąsowicza. Również w 1995 roku pod pseudonimem Grzegorz Planeta zamieścił on we „Frondzie” artykuł *Banalizm, czyli honorowe wyjście z sytuacji*, do którego dołączył *Krótką antologię banalizmu*<sup>12</sup>. Wszystko razem dało podstawy do tego, by hasło „banalizm” znalazło się w pierwszym wydaniu *Parnasu bis. Słownika literatury polskiej urodzonej po 1960 roku* (1995), opracowanego przez Pawła Dunin-Wąsowicza i Krzysztofa Vargę. Stopniowo do tego pojęcia zaczęli się też odwoływać inni autorzy, szukając przejawów banalizmu zarówno w prozie, jak i w poezji<sup>13</sup>. Dla upowszechniania się samego terminu był przy tym bez znaczenia fakt, czy opisywane zjawisko traktowali oni z aprobatą, czy też odnosili się do niego polemicznie. Niektóre komentarze Dunin-Wąsowicz z właściwą sobie przewrotnością wykorzystał w trzeciej edycji *Parnasu bis* (1998), uzupełniając hasło „banalizm” nowymi kontekstami. Nawet negatywne konotacje pojęcia, które przez dłuższy czas trudno było wyplątać z pejoratywnego nacechowania<sup>14</sup>, nie przeszko-

<sup>11</sup> R. Smoczyński, *Przypieszyć koniec świata. W: Żadna rozrywka dla chłopaków*. Warszawa 1993, s. 14.

<sup>12</sup> G. Planeta [P. Dunin-Wąsowicz], *Banalizm, czyli honorowe wyjście z sytuacji*. „Fronda” 1995, nr 4/5. *Krótką antologią banalizmu* (oprac. G. Planeta [P. Dunin-Wąsowicz]. Jw.) prezentowała wiersz M. I. Biedrzyckiego *2 sonety* oraz teksty prozatorskie takich autorów, jak: J. Cienki, M. Rynarzewski, R. Rataj, Z. Sajnog, D. Brzóska-Brzósiewicz, J. Suszek, S. Burszewski [pseud.: Almanzor], M. „Pośpiech” Popiel.

<sup>13</sup> Zob. J. Klejnocki, *Ach, jak wielki ten palec*. „Polityka” 1996, nr 39. – J. Strękowski, *Banaliści i banalitycy*. „Plus-Minus”, dod. do „Rzeczpospolitej” 1996, nr 273. – (rk), *Otwieracz*. „Czas Kultury” 1997, nr 4. – Nowacki, *op. cit.* Zob. też recenzje: J. Klejnocki, *Jedyny podmiot zdarzeń: ja*. [Rec. tomiku M. Meleckiego *Niebezpiecznie blisko*]. „Nowy Nurt” 1996, nr 8. – P. Majerski, *Było banalistów wielu*. [Rec. tomiku S. Burszewskiego *Rymarstwo. Poezje ekskluzywne*]. „FA-art” 1996, nr 4. – mat [T. Majeran], rec. antologii *Macie swoich poetów*. „Odra” 1996 nr 9. – M. Mizuro, *W poszukiwaniu utraconej powieści (pokoleniowej)*. [Rec. prozy K. Vargi: *Bildungsroman* oraz *45 pomysłów na powieść*]. „Odra” 1998, nr 7/8]. – K. Dunin, *Wspak od wysp Miłosza*. [Rec. opowiadań A. Wiedemanna *Wszędobylstwo porządku*]. „Twórczość” 1998, nr 4. – J. Sobolewska, *Obosieczny stereotyp*. [Rec. powieści M. Tulli *W czerwieni*]. „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 12. Zob. też wywiady: *Lelum polelum?* Z M. Meleckim, poetą, rozmawia T. Hrynac. „Czas Kultury” 1997, nr 4, s. 25. – *Depattitacja i inne opowiadania*. Z A. Wiedemannem rozmawia D. Różycka. „Studium” 1998, nr 10, s. 10.

<sup>14</sup> Takie pojęcia, jak „banalizm”, „banalistyczny” czy „banaliści” były i nadal bywają stosowane przez krytyków w znaczeniu niepochlebnych epitetów – zob. np. Strękowski, *op. cit.* – M. Urbanowski, „*BruLion*” i kompani. „Arcana” 1997, nr 4, s. 156. – Wencel, *op. cit.* Z kolei Nowacki (*op. cit.*, s. 14), choć nie przekreślał możliwości uczynienia z banalizmu kategorii opisowej, w konkluzji swojego wywodu stwierdzał: „jestem pesymistą. Nie ma bowiem szans na oderwanie pojęcia od pejoratywnych skojarzeń [...]. Banalizm pozostanie chyba znakiem pewnej kłęski, niespełnienia i pisarskiej frustracji, niezawodnie kojarzony z radośnie powstającą tu i ówdzie, na ogół w podziemiu, grafomanią”.

dziły w wykrystalizowaniu się nazwy spełniającej wymogi kategorii opisowej<sup>15</sup>.

Częstotliwość pojawiania się owego określenia w recenzjach i omówieniach twórczości autorów aktywnych po 1989 roku pozwala stwierdzić, że termin ten na dobre zadomowił się w dyskursie krytycznoliterackim. Jest to niewątpliwą zasługą jego propagatora, który wykazał się skuteczną strategią marketingową (innymi słowy, umiał sprzedać reklamowany przez siebie produkt), co samo w sobie wiele mówi o mechanizmach sterujących życiem literackim ostatniej dekady XX wieku<sup>16</sup>. Wprawdzie można założyć, że pojęcie przyjęło się wśród krytyków także w wyniku rzeczywistej potrzeby nazwania wyrazistej dykcji literackiej, jednak w tym wypadku, jak się wydaje, owa potrzeba została niejako wtórnie wytworzona na skutek wprowadzenia w szerszy obieg propozycji domagających się literackiego atestu.

Za modelowych reprezentantów opisywanego nurtu należy uznać przedstawicieli gdańskiego TotArtu i grupy Złali Mi Się Do Środka (działalność poetycka i prozatorska Dariusza Brzóska-Brzósiewicz, Lopeza Mausere, Ryszarda Tymona Tymańskiego, Artura Kudłatego Kozdrowskiego) oraz pisarzy związanych z wydawnictwem Lampa i Iskra Boża (twórczość Sławomira Burszewskiego, Cezarego Domarusa, Pawła Dunin-Wąsowicza, Andrzeja S. Rodysa, Wojciecha Płocharskiego, Jana Sobczaka, Marka Sieprawskiego, Krzysztofa Vargi i in.). Podobny sposób obrazowania ujawnia się również w prozie Marcina Wrońskiego, autora zbioru opowiadań *Udo pani Nocy* i powieści *Obsesyjny motyw babiego lata*, jak też drukowanej we fragmentach *Historii nieudaczności*. Za banalistyczne uchodzą także utwory pisarzy funkcjonujących poza obiegiem alternatywnym. Tym mianem określane są np. teksty Adama Wiedemanna, Darka Foksa, Łukasza Górczycy, Nataszy Goerke, Manueli Gretkowskiej czy Magdaleny Tulli. O ekspansywności owej kategorii może świadczyć fakt, że posłużył się nią recenzent *Wyspy dnia poprzedniego* Umberto Eco<sup>17</sup>.

Trzeba jednak pamiętać, że samo pojęcie miało w pierwszej kolejności obejmować dorobek autorów undergroundowych art-zinów. Szczegółową charakterystykę formuły literackiej właściwej takim publikacjom przedstawiał Michael

<sup>15</sup> Zob. np. J. Klejnocki, *Oda do dresu*. [Rec. powieści D. Maślowskiej *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*]. „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 42. – P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, *Tekstylika. O „rocznikach siedemdziesiątych”*. Kraków 2002, s. 353–354. – W. K. Pessel, *Stygmat szuflady a poetyka internetowego banalizmu*. W zb.: *Liternet. Literatura i internet*. Red. P. Marecki. Kraków 2002.

<sup>16</sup> O tym, że w tego rodzaju działaniu tkwi też aspekt prześmiewczy w stosunku do praktyk komercyjnych, świadczyć może ironiczna wypowiedź Dunin-Wąsowicza (*Literatura to nie wagon*. Z P. Dunin-Wąsowiczem rozmawia K. Varga. „Czas Kultury” 1996, nr 2, s. 25): „ja bym bardzo chciał zostać wykupiony przez jakiś wielki concern, który by wymyślał za mnie, jak najlepiej sprzedać te książki. Cieszyłbym się, gdyby powstał instytut mojego imienia, dano by mi kryształowy pałac, z którego bym dysponował, kogo wydawać. I jeszcze bym opłacał krytyków. Miałbym więcej czasu na myślenie koncepcyjne, manipulację”. Na temat polityki wydawniczej tego redaktora zob. też P. Dunin-Wąsowicz, *Stajnia „Lampy i Iskry Bożej”*. „Nowy Nurt” 1994, nr 4. – *Autorom wyrządzam krzywdę*. Z P. Dunin-Wąsowiczem rozmawia M. Grzebałski. „Nowy Nurt” 1995, nr 8.

<sup>17</sup> Zob. J. Potkański, *Postmodernizm zdemaskowany*. „Kultura i Społeczeństwo” 1996, nr 4.

Fleischer. Wśród najważniejszych cech tej tylko z pozoru nastawionej na spontaniczną ekspresję twórczości niemiecki sławista wymieniał programowe ignorowanie sporów z polską tradycją literacką, oszczędność środków wyrazu, „prosty i prawie nie manipulowany język potoczny” (s. 126)<sup>18</sup>, respekt dla „tzw. błaahych tematów, a nie ważnych problemów »historii powszechnej«; w centrum stoi ograniczenie się do obszaru zainteresowań adresata lub nadawcy, dominuje metaforyka dnia powszedniego” (s. 125–126). Ponadto badacz uważał, że o specyfice twórczości właściwej art-zinom decyduje „stosowanie metody zerowej”:

To postępowanie polega na budowaniu każdorazowo odpowiedniego – specyficznego dla tej metody – wyczekiwania lub też na jego rozbudzaniu, jeżeli istnienie owego wyczekiwania u odbiorcy można założyć na podstawie jego tekstualnej kompetencji, a następnie na braku jego spełnienia, rozładowanie napięcia, oczekiwania nie następuje. Proponowane są elementy napięcia, napięcie jest budowane, rozładowywane jest ono jednak nie poprzez – wyczekiwana – pointę, lecz poprzez trywializowanie. Tekst kształtowany jest jako nieinteresujący, pozbawia się go takich cech, które zwyczajowo wyróżniają go jako tekst literacki, artystyczny, wartościowy itd., względnie nie jest on w te cechy wyposażony, jednak w taki sposób, który sprawia, iż staje się on ponownie interesujący, jednakże dla kogoś, kto należy do danej subkultury, a zatem zna powyższą metodę. [s. 127]

Podjęta przez Fleischera próba kodyfikacji zjawiska służyła przede wszystkim rozpoznaniu rządzących nim prawidłowości, ale pośrednio wskazywała też na konieczność usankcjonowania podobnych propozycji twórczych jako faktów literackich o spójnym wydźwięku. O tym, że takie inicjatywy można, zdaniem Fleischera, uznać za pełnoprawny odłam artystyczny (a nie socjologiczną ciekawostkę), przesądza, po pierwsze, ich szeroki zasięg, po drugie zaś samoświadomość twórców, celowo odwołujących się do konkretnego typu obrazowania<sup>19</sup>. Innymi słowy, logorea ustępuje tu miejsca stylizacji na spontaniczność:

Słowa odrywane są od ich znaczeń, gra prowadzona jest mechanizmami semantyki, poddawany w wątpliwość jest sens tekstu i jego kontekst, generowane są semantyczne nieokreśloności, powątpiewa się w rozumienie tekstu, ale mówi się. Środki prowadzą nie do zamilknięcia i powątpiewania w sensowność świata, lecz przeciwnie do semantycznej papki, która stosowana jest jak w grze, ze względu na tę grę. [s. 127]

Fleischer dostrzegał, że w polskim undergroundzie literackim –

To, co codzienne, banalne i trywialne, stanowi centrum wielu tekstów, „banalne” są zarówno tematy i poruszane problemy, jak i zastosowane środki, które służą do osiągnięcia

<sup>18</sup> Ten i kolejne cytaty pochodzą z: M. Fleischer, *Banalizm? Overground: cechy charakterystyczne – tendencje – prądy*. Przeł. M. J. Jaworski. W zb.: *Xerofuria. Antologia-katalog. III warszawski Art Zine Show, 20 maja 1995*. Red. P. Dunin-Wąsowicz. Warszawa 1995.

<sup>19</sup> Tak samo postrzega literacki dorobek artzinowy W. Kajtoch (*Świat prasy alternatywnej w zwierciadle jej słownictwa*. Kraków 1999, s. 9; podkreśl. M. L.), który z analizy języka prasy alternatywnej wyłącza pisma o profilu literackim, a swoją decyzję motywuje w następujący sposób: „Świadomie nie zanalizowano języka licznej grupy zinów literackich. Niektóre z nich bowiem reprezentują pod względem językowo-literackim typowe, młodoliterackie możliwości i nie różnią się od pisemek wydawanych oficjalnie, inne zaś (na wymienienie zasługuje choćby »Lampa i Iskra Boża«) kierują się w swych zachowaniach językowym dążeniem do osiągnięcia celu estetycznego, poddają będące w użyciu języki obróbce stylizacyjnej i uwzględnienie ich tekstów (jako należących do »wtórnego systemu modelującego« – literatury [...]) wśród tekstów nieliterackich byłoby metodologiczną niekonsekwencją, potraktowaniem na jednym planie języka nazywającego świat i języka nazywającego kreację świata (przedstawiającego i przedstawianego)”.

nięcia tego celu. [...] Podchwyczone przez młodą generację tematy czy wartości literackie zaszeregowane są przez tak zwaną – i tak też pod względem kolektywnych symboli funkcjonującą – wysoką kulturę jako banalne i trywialne. W centrum nie stoi interdyskurs, lecz własny wypracowany i posiadany dyskurs z hierarchią wartości i norm. To, co codzienne i banalne, funkcjonuje tu – jawnie – inaczej niż w interdyskursie oraz wykazuje rozbieżną z nim semantyzację. [s. 127]

Ten rodzaj obrazowania długo nie miał wstępu do oficjalnego obiegu literackiego. Na przeszkodzie stanął po części sposób dystrybucji publikacji artzinoowych (docierały one tylko do wtajemniczonych), ale niemałą rolę odegrała też właściwa im taktyka nachalnej wtórności czy wręcz antyinnovacyjnego infantylizmu. Wprawdzie przykład „Lampy i Iskry Bożej” pokazuje, że kontrkulturowa inicjatywa może zyskać ramy bardziej instytucjonalne i zacząć funkcjonować poza undergroundem, ale nie oznacza to jeszcze wydostania się jej z literackiego marginesu. Uprawomocnienie działań artystycznych nie dokonuje się zwykle na podstawie samego ich zaistnienia. Jak twierdzi Przemysław Czapliński, przy dzisiejszej „rozgałęzionej infrastrukturze nastawionej na wyłapywanie młodych piszących niesłychanie łatwo zostać pisarzem”.

Obniżone kryteria spowodowały, że młoda literatura wyrastająca z doświadczeń artzinoowych, kontrkulturowych i alternatywnych okazała się w znacznej mierze – co nie znaczy: w całości! – po prostu zła, banalna, nudna. [...] to, co mogło być „pomarańczową alternatywą” polskiej literatury, co mogło okazać się propozycją dla zupełnie nowego czytelnika, szkołą niezależności od przymusów dobrego pisania, propozycją nowej wyobraźni dystansującej się wobec kultury masowej, dobrowolnie i na własną zgubę poddało się oficjalizacji. Czego ci pisarze oczekują od kultury, do której wchodzi jako pisarze? Obawiam się, że tylko tego, aby uznała w nich pisarzy. Właśnie dlatego, z powodu minimalizmu, łatwizny, zgody na popelinę, „pomarańczowa alternatywa literatury polskiej” okazuje się często – niegroźną, ale i niewątpliwą – grafomanią<sup>20</sup>.

Widziany z tej perspektywy prąd rzeczywiście łatwo zdyskredytować, ale sprawa nie jest tak prosta, jakby się mogło z pozoru wydawać. Autor zacytowanej wypowiedzi sam zresztą później częściowo zweryfikował własne stanowisko, proponując (wspólnie z Piotrem Śliwińskim) jego nieco inną wykładnię:

Choć tradycyjnie pisarz to ten, kto ponadprzeciętnie włada specjalnym językiem, a banalista z definicji przeciętnie włada językiem przeciętnym, ewentualność, że mamy do czynienia z próbą inwazji literatury od strony jej podstaw, trudno z góry wykluczyć. Pisarzem miałby więc być ten, kto pisze – i publikuje? Książka (okładka, strona tytułowa, zadrukowane kartki, adres wydawniczy) czyni pisarza? Nie talent, nieprzeciętność, nareszcie czytelnik?

Paradoks banalizmu polegałby więc na tym, że znakiem autentyczności (nie, co należy podkreślić, prawdy, gdyż ta jest niepochwytna, a nawet podejrzana) czyni on niemal dokładnie to samo, co dla artystów modernistycznych było znakiem fałszu – formy popolitości w życiu, w na co dzień przeżywanej i używanej kulturze. Bo różnica – trzeba ją zaakcentować – między „dzisiaj” i „wczoraj” nie polega na tym, że kiedyś nie było kultury masowej (jest od XIX wieku), lecz na swobodzie jej traktowania. Sztuka wadziła się z kulturą ułatwień, była jak Jakub na drabinie, dzisiaj się na nią nie tylko w znacznej części godzi, ale i – wychodząc z założenia o jej rzeczywistej hegemonii – próbuje się, choćby częściowo, dopasować do tego, czym jeszcze niedawno gardziła. Tak oto następuje zadziwiające spotkanie tego, co od samego początku, wskutek swego skrajnego skonwencjonalizowania, znajdowało się poza literaturą (ściślej mówiąc – „poniżej” jej dolnej granicy), z tym, co w związku ze skrajnym niedowiar-

<sup>20</sup> P. Czapliński, P. Śliwiński, *Pomarańczowa alternatywa literatury polskiej?* W: *Kontrapunkt. Rozmowy o książkach*. Poznań 1999, s. 93–94.



stwem w kulturotwórcze czy terapeutyczne możliwości sztuki słowa usytuowało się „po końcu” literatury. W jednym i drugim przypadku uprawniona zostaje grafo-mania, czy to jako instrument służący do odnoszenia sukcesów komercyjnych, czy też jako dekadenski kult wszelkiego wyrazu<sup>21</sup>.

W analogicznych kontrkulturowych działaniach widzi się zatem znamiona grafomanii, a więc bezwartościowej produkcji literackiej, jak też przejaw grafo-manii, czyli chorobliwego przymusu pisania, wynikającego z niekontrolowanej potrzeby autoekspresji<sup>22</sup>. Opatrzenie omawianej twórczości takimi znakami firmowymi nie wyklucza jednak wcale możliwości oglądu zjawiska w perspektywie historycznoliterackiej. Zasadne pozostaje bowiem pytanie o model kultury, w której ramach tego rodzaju teksty należy usytuować. Diagnozie ujawniającej minimalizm owych projektów musi więc towarzyszyć pytanie o maksymalizm ich wymowy na tle macierzystego kontekstu. Można podążyć tu tropem rozważań Romana Zimanda, który podobnie sprawę stawiał w odniesieniu do dorobku polskiego modernizmu (w wąskim znaczeniu tego terminu dotyczącym epoki Młodej Polski), w wielu ujęciach zyskujące negatywne klasyfikacje aksjologiczne:

A co się stanie, jeżeli postawić pytanie: czy aby przypadkiem stworzenie „złej” literatury nie było „historycznym zadaniem” naszego modernizmu, tak jak było „historycznym zadaniem” francuskiego romantyzmu? Pytanie sformułowane jest świadomie żartobliwie. A jednak... nie jestem bynajmniej pierwszy, który zwraca uwagę na ten aspekt modernizmu<sup>23</sup>.

Na ukształtowanie się w literaturze polskiej końca XX wieku dykcji banalistycznej wpływ miały w równym stopniu pozaliterackie i wewnątrzliterackie czynniki. Wystąpiły bowiem dogodne warunki do zaistnienia tego typu propozycji w przewidzianym przez nią zasięgu. Mam tu na myśli zarówno fakt początkowej przynależności wspomnianych utworów do obiegu nieoficjalnego, jak też wkomponowane w nie na stałe założenie o kontrowaniu dominujących inicjatyw kulturowych. Pierwotnemu *medium* podawczemu strategii banalistycznej – artzinnym publikacjom, które pojawiły się w Polsce w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, przyświecała chęć zdystansowania się wobec upowszechnionego w obiegu nieoficjalnym uprawiania literatury zaangażowanej, skupiającej się na demaskowaniu uwarunkowań systemu totalitarnego i przesyconej agitacyjnością. Twórcy art-zinów upomnieli się o eksplorację obszarów wówczas zaniedbanych literacko i skłonili się ku opisowi najbardziej potocznych doświadczeń bez dbałości o oryginalność, praktykując pisarstwo anarchistyczne i dalekie od koniunkturalności. Chodziło im więc o uwolnienie literatury od zadań obywatelskich i powinności społecznych. Na czoło miały się wysuwać treści opatrzone stemplem „*hand-made*” – w dosłownym i przenośnym znaczeniu (jako manufakturowa forma zapisu bez udziału profesjonalnych technik drukarskich oraz jako podniesienie rzemieślniczej nieudolności do rangi zasady kreacyjnej). W oddolnej aktywności twórczej

<sup>21</sup> P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków 1999, s. 334–335.

<sup>22</sup> Rozróżnienie tych pojęć wprowadza R. Zimand (*O grafo-manii i grafomanii, a także o naukach płynących z lektury „Dzienników”*. W: *Diarysta Stefan Ż.* Wrocław 1990, zwłaszcza s. 59–61). Zob. też wypowiedź programową C. K. Kędera *O grafomanii totalnej* („FA-art” 1993, nr 1).

<sup>23</sup> R. Zimand, *„Dekadentyzm” warszawski*. Warszawa 1964, s. 158.

tkwiła zatem reakcja na układ zastany, a „własnoręczne wykonanie” było gwarancją autentyczności i zyskiwało wymiar symbolicznego gestu, gdyż wyrażało maksymalny dystans wobec wymogów literatury schwytej w sieć uwikłań instytucjonalnych i ideologicznych. Konsekwentnie realizowana pisarska amatorszczyzna służyła wyraźnie pod prąd politycznego nacechowania, determinującego niemal całą powojenną literaturę polską.

Po transformacji systemowej w 1989 roku zaistniały z kolei warunki, by tego rodzaju oferta literacka opierała się nowej sytuacji komunikacyjnej, a więc na swój sposób przeciwstawiała się kulturze masowej – już w jej nieregulowanej wersji. Znamienne, że właśnie ten aspekt podnoszą obecnie krytycy, gdy zastanawiają się nad atrakcyjnością omawianego tu modelu twórczości, który w dodatku spotyka się z niesłabnącym zainteresowaniem następných debiutantów:

Banalizm najprościej określić można jako pisanie w nudny sposób o nudzie życia. Może to stanowić reakcję młodych pisarzy na presję rynku (jak wiadomo, utwory pisane z myślą o sukcesie komercyjnym muszą być atrakcyjne zarówno pod względem formalnym, jak i tematycznym)<sup>24</sup>.

Ukształtowane w odmiennych warunkach historycznych metody obrazowania są więc pomocne przy mierzeniu się z aktualnymi wyzwaniami cywilizacyjnymi, kiedy na ważności zyskuje pytanie postawione przez Susan Sontag: „Jak być dandysem w dobie kultury masowej?”<sup>25</sup> W tym sensie banalizm mógłby być postrzegany jako specyficzny typ kampu, stawiającego opór i odpór komercji<sup>26</sup>. Jawi się on – zgodnie z opinią Dunin-Wąsowicza – jako „honorowe wyjście z sytuacji”.

Na tym tle sięganie po strategię banalistyczną w literaturze lat dziewięćdziesiątych wydaje się zrozumiałe, zwłaszcza że propozycja ta okazywała się atrakcyjna z jeszcze jednego powodu. Pożądanym był mianowicie ludyczny aspekt tej strategii. Trzeba pamiętać, że artzino we publikacje wyłoniły się w momencie, gdy:

Polityczna polaryzacja życia literackiego prowadziła do zaniku ludycznej funkcji sztuki. Pisarz miał raczej zbawić niż bawić, forma stawała się drugorzędna wobec szlachetnej intencji<sup>27</sup>.

Nieprzypadkowo kontrkulturową ofensywę określa się mianem „»pomarańczowej« kultury *spray generation*”<sup>28</sup> i zestawia się ją z zaistniałymi w Polsce w latach osiemdziesiątych kontestacyjnymi ruchami *happenerskimi*<sup>29</sup>. Wprawdzie nie

<sup>24</sup> Marecki, Stokfiszewski, Witkowski, *op. cit.*, s. 353–354.

<sup>25</sup> S. Sontag, *Notatki o kampie*. Przeł. W. Wartenstein. „Literatura na Świecie” 1979, nr 9, s. 320.

<sup>26</sup> Na taki aspekt banalizmu, powołując się m.in. na twórczość J. Sobczaka, C. Domarusa, M. Sieprawskiego, D. Foksa, A. Wiedemanna, W. Kuczoka, a także M. Gretkowskiej, wskazywała A. Mizera (*Kamp po polsku*. „Polonistyka” 2003, nr 10). Polemicznie do tezy o kampowym rodowodzie utworów banalistycznych odnosili się w szkicu poświęconym pisarstwu K. Vargi: W. Ratajczak, R. Okulicz-Kozaryn (*Trądzik na tapecie*. „Czas Kultury” 1998, nr 3).

<sup>27</sup> J. Klejnocki, J. Sosnowski, *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu” (1986–1996)*. Warszawa 1996, s. 19.

<sup>28</sup> Dunin-Wąsowicz, Varga, *op. cit.*, s. 4.

<sup>29</sup> Mam tu przede wszystkim na myśli Pomarańczową Alternatywę. Na ten temat zob. Á. Engelmayr, „Żądamy wypaczeń bez socjalizmu!” *Historia Pomarańczowej Alternatywy, czyli rzecz o surrealizmie socjalistycznym*. „Polska Sztuka Ludowa” 1990, nr 2. – Z. Mentzel, *Pod kreską. Ostatnie kwartały PRL*. Londyn 1990. – W. Fydrych, *Nie tylko sztuka i nie tylko alternatywa*. W zb.: *Twórczy odbiór sztuki*. Red. J. Brach-Czaina. Białystok 1992.

są to zjawiska w pełni tożsame (ich genezę nie zawsze da się sprowadzić do wspólnego mianownika), jednak oba charakteryzuje dystans wobec zawłaszczających dyskursów i silne eksponowanie aspektu ludycznego. Aura zabawy impregnowała owe inicjatywy, uodporniając je na ewentualne ataki i sprawia, że trudno było podjąć z nimi rzeczową polemikę<sup>30</sup>. Pod tym względem również w latach dziewięćdziesiątych pojawił się odpowiedni grunt do kontynuacji podobnych praktyk, ponieważ okazywały się one przydatne w literackich potyczkach z kulturą masową.

Wpisany w tego rodzaju propozycje projekt minimalizmu artystycznego kieruje uwagę na kwestię degradacji roli literatury. Tezę o kulturowej marginalizacji sztuki słowa można tu rozumieć socjologicznie, co niekiedy również znajdowało wyraz w wypowiedziach krytyków. Przyczyną faktu, iż „skurczyła się dramatycznie przestrzeń niedookreślenia, przestrzeń, w której bycie literatem mogło znaczyć wiele, i to dobrych rzeczy”<sup>31</sup>, komentatorzy twórczości minionej dekady upatrywali bowiem właśnie w nadprodukcji tekstów bez dbałości o ich poziom i wartość.

Wypada jednak zastanowić się, jakie miejsce zajmują tego typu propozycje wśród pełnoprawnych zjawisk literackich i jak przedstawia się sprawa stosunku przywoływanych tu autorów do tradycji. To zagadnienie było czasami podnoszone (raczej jednak w zdawkowy sposób) przez krytyków, np. Dariusz Nowacki sformułował następujący werdykt:

twórczość z kręgów art-zinowych oraz towarzysząca im refleksja... – [są to] różne popłuczynowe neo-neodadaizmofuturyzmy, banalizm bez pamięci o Białoszewskim itp.<sup>32</sup>

Już w świetle tego stwierdzenia widać, że mniej liczy się tu nawet konkretny prekursor, od razu zaś rzuca się w oczy ogólne podejście do dorobku wypracowanego przez poprzedników. Banaliści odwołują się do tradycji, sięgają po repertuar chwytów w niej zadomowionych, ale robią to jakby mimowolnie, bez akcentowania swego w niej zakorzenienia. Niezależnie jednak od deklaracji samych twórców, można pokusić się o wskazanie prądów w XX-wiecznej sztuce, stanowiących punkt odniesienia dla omawianych działań artystycznych. Naturalnym ich kontekstem wydają się przede wszystkim nurty programowo abstrahujące od społecznego i politycznego interwencjonizmu, koncentrujące się na samym planie literackiego wyrażania, niekiedy tylko na problematyce warsztatowej, często gło-

<sup>30</sup> Zob. na temat podobnych postaw artystycznych uwagi A. Osęki (*Mitologie artysty*. Warszawa 1978, s. 144–145; autor idzie tu częściowo tropem ustaleń J. Huizingi zawartych w *Homo ludens*, kanonicznej pracy na temat kulturowego statusu zabawy): „Artysta wycofuje się ze swą sztuką do dzieciennego pokoju, upodabnia swą pracownię do kąta z zabawkami. Tworzy dzieła łatwe i wesołe; nie wymagające przygotowania, osłuchania w tradycji; może się więc nimi bawić każdy, kto się potrafi bawić tym, że coś przez cały dzień kręci się w kółko śmiesznym, jednostajnym ruchem [...]. Tego rodzaju sztuka jest groźnym testem, sprawdzianem dziecięcej prostoty u artysty i u patrzącego. Ktoś, kto ma umysł skażony troską, kto od sztuki wymaga czegoś więcej – znajdzie się natychmiast poza grą, wśród napiętnowanych nieumiejętnością zabawy. [...] Sztuka ludyczna jest celowo łatwa. Trudność, jak powiedzieliśmy, polega na czymś innym: żeby tu w ogóle móc wejść, pomieścić się w tym świecie. Ale skoro ktoś raz już przejdzie przez maleńkie, dziecięce drzwiczki, nikt tu od niego niczego nie wymaga: ani inteligencji, ani zręczności, ani refleksu. Trzeba się tylko poddać radości ruchów elementarnych, najprostszych oczarowań”.

<sup>31</sup> C. K. Kęder, *Ostatni taki Baczewski. W obronie wierszoklectwa pseudointelektualnego*. „FA-art” 1998, nr 1/2, s. 16.

<sup>32</sup> D. Nowacki, *Zawód: czytelnik*. Kraków 1999, s. 33.

szące przy tym konieczność redukcji środków wyrazu w trosce o prostotę i przystępność. Jednocześnie wyraźnie uwidacznia się tu także łączność ze sztuką, która ma świadomość, że powstaje w momencie dla siebie niedogodnym, czuje się zagrożona napierającym, zazwyczaj zewnętrznym niebezpieczeństwem, na swój sposób próbuje znaleźć wyjście z impasu lub chociaż dać znać, że wie o jego istnieniu. Pod wieloma – ale nie pod wszystkimi, co warto szczególnie podkreślić – względami ważnym punktem odniesienia byłyby wykładnie modernistycznego estetyzmu, jak też osiągnięcia awangardowe. Każde jednak zestawienie musi nieuchronnie wywołać wrażenie, że banalizm obcesowo poczyną sobie z założeniami swoich protoplastów, do skrajności i karykatury doprowadzając ich czołowe postulaty. Twórcy banalistycznych tekstów odwołują się do dorobku poprzedników na poziomie klisz i komunałów, dokonując trywializacji idei wartościowych w swoich macierzystych kontekstach. Na tak pojęty modernistyczny rodowód banalizmu wskazywał Cezary Michalski:

Pytanie o konsekwencje modernizmu to także pytanie o to, czy sami jesteśmy bez winy. Czy pewne przyjęte na początku tego wieku idee sztuki nie zawierały takich możliwości rozwoju. Dzisiaj młody poeta, na pytanie nie tylko o kontekst społeczny, ale także o szerszy kontekst metafizyczny jego twórczości, odpowiada, że jego to wszystko nie interesuje, bo on uprawia poezję dla niej samej. Taki poeta może nawet nie wiedzieć, skąd wziął ten trop, ale go reprodukuje w sposób uproszczony. W ten sposób z modernistycznej idei „sztuki czystej”, „sztuki dla sztuki” pozostaje banalistyczna idea „sztuki do niczego”. Mamy czystość, szczególnie intelektualną, jak po zastosowaniu proszku „Vizir”<sup>33</sup>.

Z kolei wśród tendencji awangardowych bliskie banalizmowi byłyby działania dadaistów (m.in. ze względu na ludyczny aspekt stosowanych strategii), a tym bardziej rozmaite odmiany XX-wiecznego prymitywizmu<sup>34</sup> z jego dążeniem do odkrywania na nowo możliwości sztuki nie skalanej kulturową „obróbką”. Chodzi tu oczywiście o tendencje zaznaczające się wśród zjawisk o podłożu *stricte* artystycznym (a nie o *l'art brut* we właściwym tego słowa znaczeniu<sup>35</sup>). W przypadku

<sup>33</sup> Taką opinię wyraził C. Michalski w przeprowadzonej wspólnie z A. Bielik-Robson rozmowie z J. M. Rymkiewiczem (*Hodujmy róże! Rozmowa z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem o zdrowych i zatrutych źródłach XX-wiecznej polskiej literatury*. „Życie” 2000, nr 15, s. 14). Zob. też wypowiedź Bielik-Robson: „Jednak problemem polskiej literatury pod koniec XX wieku nie jest już nadmiar społecznych obowiązków literatury, ale poezja i proza »banalistyczna«; kompletny odwrót od moralistycznych obowiązków literatury, któremu jednak towarzyszy kompletne odcięcie literatury od szerszego planu metafizycznego. Banalista to ktoś, kto zajmuje się wyłącznie fizjologicznymi nieomalże faktami z własnej egzystencji, najczęściej bardzo typowymi i powtarzalnymi, i nie interesuje go nic poza tym. Banalizm tryumfuje nie tylko w Polsce. Jeśli weźmie się większość tomików młodej poezji i prozy wydawanych dzisiaj w Niemczech, Anglii, Francji, to one są bardzo podobne. Dzisiaj dla »banalisty« obecność perspektywy metafizycznej jest takim samym zanieczyszczeniem prozy czy poezji, jak niegdyś dla »przybyszewszczyków« zaangażowania społeczne”.

<sup>34</sup> Zob. G. G a z d a: *Prymitywizm*. Hasło w: *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*. Warszawa 2000; *Awangarda. Nowoczesność i tradycja. W kręgu europejskich kierunków literackich pierwszych dziesięcioleci XX w.* Łódź 1987, s. 135–138; *Funkcja prymitywu i egzotyki w literaturze międzywojennej*. W zb.: *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*. Red. H. Kirchner, Z. Żabicki, M. R. Prażłowska. Seria I. Wrocław 1972. – J. P r o k o p, *Prymitywizm w kręgu Czartaka*. W zb.: jw.

<sup>35</sup> Na temat *l'art brut* zob. m.in. A. J a c k o w s k i, *Mit sztuki poza kulturą. Art Brut*. „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1994, nr 3/4. – K. P i w o c k i, *Dziwny świat współczesnych prymitywów*. Warszawa 1980.

banalistycznych nieudolnych „autentyków” dawałaby zatem o sobie znać przewrotna chęć manifestowania „naturalności” w świecie skażonym wytworami cywilizacyjnymi i oficjalnym dyskursem.

Z jeszcze innej strony banalistyczną strategię można oświetlić poprzez przywołanie różnych wersji „estetyki codzienności”, pamiętając, że:

Codziennosc w sztuce jako temat i tworzywo występuje równolegle z poszukiwaniem niecodziennosci, podnioslosci, swietosci. Najczesciej jednak jest ona przekształcana artystycznie, zmieniana zgodnie z wizją twórcy. Dopiero *ready-mades* i sztuka minimalna przejmują ten temat i tworzywo dosłownie, bez przekształceń i zniekształceń. Chodzi wówczas o zatarcie granic, o wejście sztuki w codzienność, tak jak ona wchodzi w sztukę, być może z nadzieją na pokonanie jej podstępem<sup>36</sup>.

Banalizm wpisywałby się zatem w nurty artystyczne akcentujące swój afirmatywny stosunek do codzienności. Właściwym dlań kontekstem byłyby też rozmaite wcielenia minimalizmu w sztuce. W ostatecznym rachunku o współczesnej skłonności do uprawiania banalizmu decydowałoby bowiem „przyjęcie idei, że dzieło sztuki jest tezą lub twierdzeniem, nie zaś obiektem tworzonym z myślą o przetrwaniu przez wieki. Jest to jakby gra w szachy bez figur na szachownicy”<sup>37</sup>.

Rację bytu zachowuje również spostrzeżenie poczynione przez Rolanda Barthes’a:

nic nie może się wymknąć zakwestionowaniu przez historię, nawet dobre piarstwo. [...] przeciwieństwem dobrego piarstwa niekoniecznie musi być złe piarstwo: dziś być może jest to całkiem po prostu piarstwo. Literatura stała się stanem trudnym, ograniczonym, męczącym. Nie broni ona swojej kwiecistości, ale broni swej skóry<sup>38</sup>.

Jednocześnie banalizm można usytuować na tle dyskusji drażących od środka całą XX-wieczną sztukę, zastanawiającą się nad sobą samą i próbującą odnaleźć odpowiednie środki wyrazu, by wyjaskrawiać ważne dla siebie dylematy. Propozycje banalistyczne byłyby więc nie tyle dosłowną realizacją awangardowego postulatów demokratyzacji sztuki (w myśl zasady: „zrób sobie sam”), ile wyrazem potrzeby tworzenia enklaw artystycznych o rozpoznawalnych regułach. Kryłaby się za nimi w istocie przewrotna chęć wypróbowania strategii literackiej, która da szansę podkreślenia specyficznie pojmowanej odrębności, nawet jeśli nie jest to odrębność ufundowana na oryginalności. Tak rozumiany banalizm stanowiłby również punkt dojścia wielu XX-wiecznych poszukiwań artystycznych, obrazowałby ich schyłkową fazę, kumulując w sobie cechy dykcji artystycznych, które straciły już swój modernizacyjny potencjał. Przystaje do tego obserwacja Jeana Baudrillarda:

W miejsce dzieł niosących ze sobą szeroki zakres znaczeń, pojawiają się dziś inne, które każą sądzić, że mamy do czynienia z kurczeniem się znaczeń. Mimo to nie wolno ignorować faktu, że każdy poszczególny twórca kreuje coś, co ma znaczenie dla niego samego i nawet jeśli jest to obiektywnie bez znaczenia, to nadal jest to jakiś rodzaj sztuki, jest to gra. Poza tą bańką mydlaną leży apatia i obojętność<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> P. Olszówka, *Codziennosc i sztuka*. W zb.: *Estetyka codzienności*. Red. J. Chłopecki, A. Horbowski. Rzeszów 1988, s. 176.

<sup>37</sup> E. Lucie-Smith, *Minimal art*. W zb.: *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*, s. 378. Zob. też M. Hussakowska, *Minimalizm*. Kraków 2003.

<sup>38</sup> R. Barthes, *Krytyka Ani-Ani*. W: *Mitologie*. Przeł. A. Dziedek. Warszawa 2000, s. 185.

<sup>39</sup> Baudrillard, *op. cit.*, s. 7.

### Zawężanie znaczeń

Pojęcie banalizmu oddaje charakter tekstów, w odniesieniu do których znalazło ono w pierwszej kolejności zastosowanie. O swoistości tak kwalifikowanych utworów decyduje zwielokrotnienie banału, co najczęściej oznacza nobilitację absolutnej przeciętności czy bezproduktywności. Najlepiej rzecz uzmysłowią konkretne przykłady (oprócz dwóch ostatnich, wszystkie teksty celowo przytaczam w całości):

#### PORTRET WŁASNY (BOGDAN)

Ojciec był galwanizierem. Bogdan od dzieciństwa interesował się astronomią. W szkole uczył się średnio, na tyle jednak dobrze, że wcale się nie wysilając miał czwórkę z matematyki, fizyki i chemii, z reszty trójki.

I ten właśnie człowiek pod koniec szkoły podstawowej mówi do mnie, że idzie do szkoły przyzakładowej. Byłem prawie zszokowany, facet wiedza prawie uniwersytecka z astronomii idzie do szkoły przyzakładowej zamiast do liceum czy technikum. Dalsze dzieje Bogdana to jego dalszy upadek. Ledwo kończy przyzakładową i zaczyna pracować jako elektryk w zakładzie, w którym miał praktykę. Po kilku latach ma swoją dziewczynę. Żeni się z fryzjerką. Mają dzieci<sup>40</sup>.

#### ANILANA

Drugiej takiej dzidzi to chłopaki z dzielnicy chyba nigdy na wzrok nie brali. Ewa jest wysoka, giętka, ma czarne włosy, lubi anilanę. Kiedy ten anioł ubierze się w swoją ulubioną żółtą albo bordową sukienkę, to chłopakom na murku aż winiacze w przetykach stają. Ewa zrób fajkę! Gnojaki pieprzone. Ewie marzy się chłopak w czarnych spodniach na kant grzanych z ładnym samochodem, lubiący czytać poezję. Ewa sama nieśmiało pisze wiersze, ale nikomu, nawet ukochanej matuli, tej poczciwej gadatlicy, żadnego z nich nie pokazała. Sama lubi najbardziej ten o aniołach i spacerze po parku. Ewa wie, że jest lepsza od tych dziewczuch, z którymi chodzi co piątek na dyski i to nie tylko to, że jest ładniejsza, ma zgrabniejsze nogi i w ogóle, te koleżanki to nic się na poezji nie znają, są takie proste, że aż się chce czasami Ewie śmiać. Te buraki co piją wino na murku to będą ich mężowie, będą je bić po mordach i od szmat wyzywać. Ewa dobrze wie, że jest fajna, bo się wszystkim chłopakom podoba, jest mądra, jest krawcową i zna się na swojej robocie, a wiadomo dobra krawcowa to sobie zawsze w życiu poradzi.

Tak naprawdę to Ewa też była kiedyś trochę głupia i kręciła z siwym Tomkiem – jednym z tych obdartusów. Jak ją te bydlę do ściany na dysce przypierało, to aż jej dech stawał, a jak u Tomka była wolna chata, to na dżampach takie rzeczy się działy, że do dzisiaj Ewa się wstydzi, że była taka głupia.

Dzisiaj w anilanę spowita spaceruje boska Ewa zabłoconymi ciemnymi uliczkami. Skręca najpierw w lewo, po chwili w prawo, jakie krótkie są te ulice – myśli ze wstrętem, idzie zamyślona i nagle ktoś z bramy wypada, to znowu ten gruby Roman. Już ją dopadł przed skrzyżowaniem i już ją miętosi pijaczyna, a ta mu niespodziewanie buch po oczach gazem, który przedwczoraj kupiła na rynku. Gruby Roman pada i jęczy i klnie na Ewę, od kurew wyzywa.

Ewa idzie dalej, już jej ten gnój romantyczny wieczór rozmontował. Znowu będzie musiała po powrocie do domu wyprasować sukienkę, tak ją ten pijak zdążył wygnieść. Jakże ona nienawidzi tej swojej dzielnicy, tu nikt porządny nie mieszka. Czasami, to nawet myśli, że anilana jest jej jedyną przyjaciółką, bo matuli, a tym bardziej głupim koleżankom to wierzyć za nic nie może, więc wieczorami, gdy jest szczególnie smutna, wyjmuje z szafy którąś ze swoich sukienek i kładzie ją na pościeli i tuli się do niej i opowiada jej o swoich smutkach i o tym jakie

<sup>40</sup> D. Brzóška-Brzóškiewicz [?], *Portret własny (Bogdan)*. „Metafizyka Społeczna” 1992, nr 1. Cyt. z: *Krótką antologią banalizmu*, s. 124. Kłopotliwa pozostaje sprawa autorstwa tego tekstu. D u n i n - W ą s o w i c z w *Oku smoka* (s. 110–111) przytacza go ponownie, tym razem jednak przypisuje go R. T. Ty ma ń s k i e m u i Z. S a j n ó g o w i.

to one będą w przyszłości szczęśliwe, gdy jej, boskiej Ewie uda się w końcu zakręcić koło wymarzonego romantyka. Ewa wie, że anilana ją dobrze rozumie, jej jednej może zaufać<sup>41</sup>.

#### NIESZCZĘSNY JAŚ

Przed imprezą u Rudego Marcin przyszedł do mnie i kupił dwie marki, które miał oddać Jasiowi (tu następuje argument dla mnie wciąż niezrozumiały:) bo Kwasek złożył się w złotówkach. Jasiu te pieniądze dostał i trzymał aż do świąt, kiedy to postanowił zakupić alkohol w pewexsie. Lecz nie zakupił, bo pani w kasie zaopiniowała, że owe dwie marki to jest moneta przeterminowana (rocznik 1967); więc Jasiu przyniósł pieniądz Marcinowi, żeby Marcin mi go oddał w zamian za jakiś dobry. Na co Marcin, że lepiej, żeby go Jasiu potrzymał do po świątach, bo on jeszcze zgubi i co. Więc Jasiu wziął z powrotem, a zanim minęły święta, wydał te dwie marki w sklepie przez nieuwagę jako 20 zł.

(1990)<sup>42</sup>

Matkę spotkałem w kuchni. Przez dłuższy czas nic nie mówiła. Zdążyłem zrobić herbatę, ukroić chleb, posmarować go pasztetem. Wtedy matka powiedziała:

– Jadę do Bydgoszczy.

Posłodziłem herbatę.

– Po co?

– Kolej teraz droga, a bilet do Bydgoszczy tani... jako tako.

Zamieszałem cukier w herbacie.

– Ale czemu do Bydgoszczy? Ktoś umarł?

Matka umyła talerz i wytarła ręcznikiem.

– Tak sobie pomyślałam, żeby pojechać do Bydgoszczy... do znajomych.

Przesłodziłem. Matka poszła do pokoju. Wyjrzałem z kuchni. Otworzyła szafę i wywlokła z niej dużą torebkę, która miała ze dwadzieścia pięć lat. Kiedyś zaglądałem do tej torebki często. W środku stare opakowanie po naftalinie, kilka guzików, stare bilety kolejowe, zerwany łańcuszek i zdjęcie. Na zdjęciu trzy osoby. Żadnej nie znałem.

Matka pakowała do torebki inne rzeczy. Nie widziałem ich dokładnie. W ten sposób traciłem z oczu coraz więcej szczegółów...<sup>43</sup>

#### ZĘBATE KOŁA

Jechałem na rowerze, jak później opowiadałem ojcu – 100 km/godz.

– Tyle to byś nie wykrecił.

– No to pięć kilometrów.

– Tyle to jak się idzie.

Zamyśliłem się, no to sto. Jechałem na rowerze sto kilometrów na godzinę. Była jesień. Żółta polska jesień. Droga pełna żółtych liści. Kiedy prulem nad nimi setką, podrywały się do ostatniego lotu. Impuls. Gwałtownie zahamowałem, nie wiedząc dlaczego. Cofnąłem rower o kilka metrów, śmiesznie przebierając nogami. Wśród liściastego kamuflażu leżało pięćdziesiąt złotych. Można było kupić wtedy pięćdziesiąt oranżad na miejscu. W kilka lat później kanar wyrwał mi identyczną sumę. Pies go trącał. Miałem z czego zapłacić, od czasu rekordowej jazdy znajdowałem pieniądze nagminnie. W bilonie, w papierkach, w papierkach od cukierków. Dzięki tej passie nigdy nie miałem kłopotów finansowych, wszak pieniądze leżą na ulicy, wystarczy je podnieść. Podnosiłem więc coraz więcej i więcej<sup>44</sup>.

Twórcy posługujący się tego typu obrazowaniem niewątpliwie koncentrują się na odejmowaniu sensu, a nie na jego naddawaniu. Konsekwentnie realizują oni

<sup>41</sup> M. Rynarzewski, *Anilana*. „Lampa i Iskra Boża” 1993, nr 6. Cyt. z: *Krótką antologią banalizmu*, s. 121–122.

<sup>42</sup> A. Wiedemann, *Nieszczęsny Jaś*. W: *Wszędobylstwo porządku*. Kraków [1998], s. 48.

<sup>43</sup> C. Domarus, *Istoty*. Warszawa 1998, s. 53.

<sup>44</sup> J. Sobczak, *Zębate koła*. W: *Powieść i inne opowiadania*. Warszawa 1995, s. 59.

postulat „popsutej literatury”<sup>45</sup>. Manifestuje się to zarówno doбором tematów, jak i sposobami ich opracowania. W przywołanych utworach dominuje nastawienie na konkret i celowe poruszanie się w obrębie oczywistości, nierzadko towarzyszy temu sugerowanie penetracji sfery prywatnych doświadczeń i opisywanie spraw znanych z autopsji. Potoczność<sup>46</sup> ujawnia się w kształcie językowym omawianych tekstów, z reguły naśladowujących mowę właściwą typowej codziennej komunikacji. Zwykle jest to stylizacja na wypowiedź ustną, a dominującą formą podawczą okazuje się opowiadanie. Utwory relacjonują jakieś zdarzenie lub sekwencję zdarzeń, są kierowane „do kogoś”, a nie pisane „dla kogoś”, na ich ramę narracyjną rzutuje chęć odwzorowania „naturalnej” sytuacji bezpośredniego kontaktu z odbiorcą (w tym przypadku ma on wyraźne cechy słuchacza). Zapis konstruowany bywa bez dbałości o kształt językowy, przesycony jest kolokwializmami, a często stosowaną figurą staje się elipsa. Nienaruszona musi pozostać jednak spójność tekstu, z założenia ma on brzmieć swojsko i zrozumiale. Zarazem banalistyczne fabuły odznaczają się dużą tekstową kondensacją. Jedną z ich cech charakterystycznych jest to, że w zasadzie nie da się ich streścić. Przyjęta struktura tekstu całkowicie przeczy takowej możliwości, co wynika z minimalizacji w utworze elementów zbędnych, czyli takich, które podczas streszczania wolno w miarę bezkarnie pominąć. Skrót w tym wypadku oznaczałby zakłócenie komunikacyjne, unicestwiłby klarowność i spójność przekazu<sup>47</sup>. Osobliwość tych utworów polega więc i na tym, że został w nie wmontowany mechanizm zabezpieczający przed dokonywaniem redukcji<sup>48</sup>, a pośrednio i innego typu przeróbek. Można uznać, że utwory te w bardzo przewrotny sposób respektują dyrektywę zawartą w *Nieśmiertelności* Milana Kundery:

<sup>45</sup> Taki tytuł nosił manifest literacki opublikowany anonimowo wraz z utworami Ryszard Twardowski. *Zepsute opowiadanie Łukasza Gorczyca* oraz *Powrót Ryszarda Twardowskiego. zpsute opowiadanie lksza grczy* [zapis zgodny z oryginałem] („Raster” 1998, nr 6). Sąsiedztwo tych tekstów jednoznacznie wskazuje, że autorem owego manifestu był Ł. G o r c z y c a, krytyk sztuki i prozaik, autor *Najlepszych polskich opowiadań* (Poznań 1999), redaktor pisma „Raster”. Na temat autorstwa owej deklaracji zob. też D u n i n - W ą s o w i c z, *Oko smoka*, s. 111. Identyczne sformułowanie pojawiło się na okładce „Lampy i Iskry Bożej” (1998, nr 13): „Popsuta literatura. Ale obciach! Tylko beznadszkiejuwenilia i remanenty ze słodkich lat 80.”

<sup>46</sup> Na temat kategorii potoczności zob. Cz. R o b o t y c k i, *Nie wszystko jest oczywiste*. Kraków 1998, s. 9–14. – M. G o ł a s z e w s k a, *Potoczna sytuacja piękna*. W zb.: *Estetyka codzienności*.

<sup>47</sup> O podobnym efekcie pisze M. G i ź y c k i (*Czy Baudrillard widział „Zabriske Point”?* W: *Koniec i co dalej? Szkice o postmodernizmie, sztuce współczesnej i końcu wieku*. Gdańsk 2001, s. 142; zob. też s. 43) w odniesieniu do opowiadania J. L. Borgesa *O ścisłości w nauce*: „Opowiadanie Borgesa jest tak krótkie, że nie można go streścić. Opowiadając je, tworzy się właściwie również jego »mapę« w skali 1:1”.

<sup>48</sup> O roli, jaką może pełnić streszczenie (a ściślej: możliwość lub niemożliwość jego dokonania) przy określaniu konwencji utworu, zob. M. G ł o w i ń s k i, *Komentarze do „Pornografii”*. W: *Gombrowicz i nadliteratura*. Kraków 2002, s. 89–100. Zob. też P. S t e v i c k, *O nową prozę*. Przeł. J. W i ś n i e w s k i. W zb.: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*. Wybór, oprac., wstęp Z. L e w i c k i. Warszawa 1983, s. 165: „Opowiadania zamieszczone w pismach ilustrowanych, a mieszczące się na jednej stronie, wydają się wymagającemu czytelnikowi tanią, tandetną reklamówką, a jej skromne rozmiary przypisuje się prymitywizmowi konstrukcji. Jak krótkie może być p o w a ż n e dzieło? To byłoby zbyt proste. Dzieło musi być na tyle długie, by mogło zaprezentować sztukę i biegłość pisarza, jego wizję, głos i siłę wypowiedzi. Mini-opowiadanie jest eksperymentem równie ryzykownym jak każdy inny. Specyficzny problem zwięzłości prozy nie był dotychczas rozpatrywany i nie potrafimy go rozwiązać – lecz nie możemy go ignorować”.



W naszych czasach ludzie rzucają się na wszystko, co w ogóle zostało napisane, żeby zrobić z tego film, spektakl telewizyjny albo komiks. A zważywszy że istotą powieści jest mówienie tego, co jedna powieść może powiedzieć, do adaptacji przedostaną się tylko rzeczy nieistotne. Ten, kto jest na tyle szalony, by pisać dzisiaj powieści, powinien, jeśli chce zapewnić im ochronę, pisać tak, by nie dało się ich adaptować, innymi słowy tak, by nie dało się ich opowiedzieć<sup>49</sup>.

Jako krótkie formy prozatorskie (najczęściej opowiadania lub niewielkich rozmiarów powieści) utwory takie dostosowują się do percepcyjnych możliwości jednorazowego oglądu, co doskonale podkreśla właściwą banałowi lapidarność, a także jednoznaczność i odbiorczą bezproblemowość. Teksty wprost narzucają swoją wykładnię, więc ich interpretacja nie trwa dłużej niż sama lektura. Banał nie stawia wysokich wymagań w zakresie kompetencji odbiorczych i z natury rzeczy nie chce się nad sobą zastanawiać. Czytelnik ma wobec podobnych przekazów ograniczoną władzę, jest przez nie ubezwłasnowolniony<sup>50</sup>; mówiąc inaczej: nie wystawia się go na pokusę nadinterpretacji (jakkolwiek owa pokusa nie musi ulec całkowitemu zniwelowaniu). Na zwartość (estetykę zwięzłości) omawianych tekstów wpływa także przeświadczenie, że „Banał nie może być nudny!”<sup>51</sup>

Czy jednak „przezroczystość” semantyczna utworów banalistycznych w pełni uprawnia do ich literalnego odczytywania? W dobie paraliżu wrażliwości i agonii odczuwania unaoczniona „promocja nicości”<sup>52</sup> wskazuje przecież także na „dramatyczne potencjały anestezji”<sup>53</sup> (znieczulenia, zubożenia), w które obfituje kultura współczesna, ogromny nacisk kładąca na wymienialność i zastępowalność swoich dominujących elementów. Niezmienna okazuje się zasada, że im bardziej przybywa banału, tym silniej rośnie zapotrzebowanie na jego produkcję. Łatwo także zaobserwować, że odbiorcy lubią banały, ale chętnie – i szybciej niż dawniej – porzucają jeden banał dla kolejnego. Ta kulturowa prawidłowość ma też swoje drugie dno: bezwysiłkowa lektura doprowadza w końcu do czytelniczej bulimii (chce się więcej i równocześnie ma się dość). Jak pisze Monika Bakke, kontakt z banałem stwarza zatem „szansę swoistej dekonstrukcji własnego apetytu na banał”, co powoduje, że zdziwienie staje się udziałem odbiorcy, „który odkrywa

<sup>49</sup> M. Kundera, *Nieśmiertelność*. Przeł. M. Biernczyk. Wyd. 2. Warszawa 2002, s. 270.

<sup>50</sup> Tym pojęciem posłużył się przy analizie perswazyjnych komunikatów kultury masowej pozostającej na usługach propagandy S. Barańczak (*Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*. Paryż 1983, s. 24–42). Mimo że analiza Barańczaka została przeprowadzona na podstawie innego materiału egzemplifikacyjnego, część jego wniosków bez trudu mieści się również w logice mojego wywodu. Na uwagę zasługuje zwłaszcza wskazany przez Barańczaka „MECHANIZM ODBIORU BEZALTERNATYWNEGO, czyli spełnienie warunku ZWOLNIENIA OD DECYZJI”, chodzi o to, by „odbiorca był całkowicie zwolniony od samodzielnych decyzji interpretacyjnych”. „Na każdym z poszczególnych etapów procesu odbioru i na każdym »piętrze« tego odbioru” odbiorca jest tak sterowany, że z łatwością zdaje sobie sprawę, iż ma „przed sobą tylko jedno w istocie wyjście: bez alternatywy i bez konieczności wyboru” (s. 35).

<sup>51</sup> Zob. Bakke, *op. cit.*

<sup>52</sup> Takie sformułowanie, wyraźnie prześmiewcze względem różnorodnych chwytów marketingowych zadomowionych w kulturze masowej, pojawiło się na okładce „Lampy i Iskry Bożej” (2000, nr 16) jako zapowiedź zawartości pisma wypełnionego banalistycznymi tekstami.

<sup>53</sup> W. Welsch, *Estetyka i anestetyka*. Przeł. M. Łukasiewicz. W zb.: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. Nycz. Kraków 1997, s. 526. Zob. też *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*. Część I. Red. A. Zeidler-Janiszewska. Poznań 1998, s. 81–128.

u siebie uczucie przyjemności, choć łączące się może z lekkim zażenowaniem”<sup>54</sup>. Paradoks polega na tym, że banalistyczna taktyka, która w konkretnych tekstach zdaje się bez reszty hołdować bezrefleksyjności, upomina się jednak o namysł nad samą sobą ujętą *en globe*. Banalizm jest więc ciekawy jako dyskurs, jako zjawisko, nie są zaś interesujące jego pojedyncze realizacje; a ujmując rzecz z innej jeszcze strony: dopiero multiplikacja tekstów banalistycznych sprawia, że banalizm jako taki zostaje usankcjonowany. W projektowanej wymowie utwory banalistyczne pragną zatem zachować „przezroczyść” semantyczną; są tak konstruowane, że odnosi się wrażenie, iż powinny być przyjmowane „wprost”, bez zapożyczeń i odwołań, czyli bez konieczności uruchamiania specyficznych kontekstów, świadczących o literackim i kulturowym obyciu. Chociaż tego rodzaju teksty raczej nie wymagają wysokich kompetencji odbiorczych i nie predestynują do tworzenia skomplikowanych wykładni interpretacyjnych, wcale nie należy przez to rozumieć, że same dają przyzwolenie na dosłowne odczytywanie<sup>55</sup>. Komentarza potrzebuje pewna aporia, a mianowicie relacja między inkluzyjną a ekskluzywną właściwością odbiorczą tych utworów. Rozpatrywane z osobna nie stwarzają żadnych trudności recepcyjnych, dostęp do kreowanych znaczeń nie zmusza do nabycia specjalnych plenipotencji – przygodny i niedookreślony jest charakter projektowanej wspólnoty interpretacyjnej; pozornie nikogo się z niej na wstępie nie wyklucza. Okazuje się jednak, że warunkiem należytego o nich orzekania powinna być szczególnego rodzaju czytelnicza aktywność: pożądana jest umiejętność systemowego oglądu zjawiska, które odpowiedni wymiar zyskuje dopiero, kiedy dostrzeże się w nim ironiczny nawias i parodystyczne zacięcie.

Jeśli banalizm cechuje niedbałość o sens, to jest to niedbałość zamierzona, mająca dekonstruować przyzwyczajenie odbiorcy, który zdradza tendencję do nadawania wagi utworom literackim, nawet gdy są one programowo pozbawione głębszego znaczenia. Wyrażna jest sugestia, że istota sztuki słowa zasada się przede wszystkim na samym mówieniu. Komunikat werbalny wywołuje zaś w pierwszej kolejności zapotrzebowanie na sens; wtórna wydaje się natomiast sprawa referencji. Tę regułę wyjaskrawiają utwory banalistyczne, które pozornie troszczą się jedynie o odwzorowanie rzeczywistości w jej najpospolitszym wydaniu. Pokazują one, że nawet błahość treści nie pozwala zrezygnować z traktowania literatury jako przypisu do myślenia. Taka jest bowiem cecha odbioru każdego przekazu słownego, uwarunkowana specyfiką samego tworzywa.

Rozpatrywane z tego punktu widzenia teksty banalistyczne podejmują również grę z bezpośredniością i szczerością jako metodami opisu rzeczywistości<sup>56</sup>. Widać to doskonale w bardziej wysublimowanej wersji strategii banalistycznej, kiedy górę bierze chęć wypracowania kontaktu z myślową próżnią, ewokowaną przez banał przepuszczony przez filtr prywatnego doświadczenia świata<sup>57</sup>. Dobrze-

<sup>54</sup> Bakke, *op. cit.*, s. 366–367.

<sup>55</sup> Zob. K. Puczeko, *Zrób to sam*. „Ex Libris” 1995, nr 83, s. 15: „Nie jest to lektura dla każdego. Oprócz szczypty wyrozumiałości trzeba jeszcze od czasu do czasu wykazać się wycuciem konwencji. A wtedy, nawet jeśli jest to często zła literatura, lektura może się okazać dobrą zabawą”.

<sup>56</sup> Na niebezpieczeństwa tkwiące w postawie afirmującej szczerość wskazywał J. Ortega y Gasset (*Frazesy i szczerość*. W: *Dehumanizacja sztuki. I inne eseje*. Przeł. P. Niklewicz. Warszawa 1980).

<sup>57</sup> Zob. Kopeć, *op. cit.*

go przykładu dostarcza proza Adama Wiedemanna, w której ujawnia się przede wszystkim konieczność manifestowania pragnień metafizycznych w świecie programowo ich pozbawionym. Pierwszoosobowy narrator większości opowiadań Wiedemanna (wyraźnie mający cechy autora empirycznego) został wyposażony w swobodną nadświadomość – nie tylko opowiada on o tym, co go aktualnie nurtuje, i pokazuje, że zajmujący jest dla niego on sam i jego przeżycia, ale zdobywa się także na ironiczny dystans wobec swojej relacji. Jednocześnie „banalizuje” i bierze w nawias to banalizowanie, wznosząc się ponad demonstrowany przymus dotykania zwykłości. Zanurzony w banale poddaje go kontroli, tematyzując nieustanne zadziwienie tym, co go zdumiewa. Pozwolę sobie przytoczyć obszernie fragmenty trzech różnych tekstów Wiedemanna, żeby maksymalnie dobitnie zobrazować tę metodę pisarską:

Wychodzę czując, że mam pełne prawo czuć się nienajedzony, przeczuwam jakąś cukiernię na Bohaterów, więc idę tam, cukiernia jest, wręcz ileś gatunków ciastek, pytam panią z czym są te, pani, że z masą orzechowo-kakaową, to biorę dwa te, i jeszcze to, i jednego pischingera, wychodzę z pakunczkiem, idę na Planty usiąść sobie na ławce, bo dopiero parę minut po czwartej. Siadam, rozkładam swoje skarby, wyciągam Gertrudę Stein, jem, czytam, i tylko co jakiś czas strach mnie w brzuchu chwyta, bo to przecież już za godzinę ta chwila przeraźliwa ma nastąpić, od której wiele zależeć może. Jakiś pan podchodzi, zagląda do śmietnika (okazuje się, że usiadłem akurat koło śmietnika), przechodzi pani starsza, w fioletowym płaszczu, z laską (laska aluminiowa z plastikową rączką, z takim – można powiedzieć – smaczkiem medycznym), nagle zatrzymuje się, mówi coś do mnie, słyszę tylko słowo ciasteczka.

– Proszę?

– Proszę mi dać jedno ciasteczko.

– Proszę bardzo – daję jej to drugie z masą, bo pierwsze właśnie zjadłem i nie było nadzwyczajne. Pani oczywiście uszczęśliwiona.

– Dziękuję i bardzo pana przepraszam, że ja tak...

– Przecież nic się nie stało.

Można wprawdzie dowodzić, że zaskoczenie wprawia człowieka w bezmyślność, a ta z kolei wpędza go w dosłowność, poważne traktowanie niuansów leksyki i składni; można też tłumaczyć mój gest jako odruchowy i bez aspiracji (bo też czy zawsze jak ktoś komuś coś daje, to się zaczyna metafizyka?); a jednak kiedy starszka odchodziła powoli, jedząc to ciastko, poczułem, że mi doskwiera nieelegancja całego zdarzenia.

Po jakimś czasie (już za dziesięć piątą) poszedłem zadzwonić, na pocztce były kolejki do wszystkich aparatów, poczekałem, jak jakieś małżeństwo przestanie rozmawiać, wykręciłem numer, połączyło, odezwał się pan Scotch, automat nie przyjął mojej monety, koniec rozmowy. Z kolei dostałem się do takiego z guziczkami, wystukałem, zapiszczało że zajęty. No to postanowiłem pójść tam, w końcu niedaleko, co z tego, że kazał dzwonić, idąc układałem formułkę do wykrzyczenia przez domofon.

Moje refleksje:

Czy na tej ziemi człowiek za dobro jest rzeczywiście nagradzany dobrem. A może dobro ziemskie jest tylko odbłaskiem zła nieziemskiego, namiastką dobra przeznaczoną do powszechnego użytku i psującą rozeznanie w tym wszystkim. Może jak już ktoś spełnia te dobre uczynki, to Bóg specjalnie nasyla na niego nieszczęścia w celu doprowadzenia go, póki żyw, do szczytów człowieczeństwa (i już nie nam dociekać, jak On te szczyty rozumie), a wszystkie szczęśliwe zbiegi okoliczności, sukcesy, uśmiechy losu to dzieło Szatana, który chciałby tylko każdego jak najbardziej rozmiękczyć, zepsuć, pogrążyć w samozadowoleniu. A więc może jak ktoś w tym życiu chce do czegoś dojść, to powinien na wstępie, ot tak sobie, uczynić coś złego. A prawdziwe dobro czynić można jedynie mimochodem, z niechęcią, jaką się ma dla rzeczy bezużytecznych<sup>58</sup>.

<sup>58</sup> A. W i e d e m a n n, *Hera*. W: *Wszędobylstwo porządku*, s. 6–7.

mojego pociągu jeszcze nie było, wręcz się okazało, że czeka mnie jeszcze 20 minut czekania, zacząłem chodzić wzdłuż peronu, ale to tylko dlatego, że nie było gdzie usiąść, ludzie siedzieli na tych siedzonkach jakby bardzo czymś zdenerwowani, czym?, myślałem, przecież każdy ma już wykupione to swoje miejsce w tym pociągu. Ale też może stąd tym większa obawa, że jakimś przedziwnym zrządzeniem losu miejsca tego mogłoby w pociągu nie być. Może się nie dać znaleźć. Może już być zajęte przez kogoś, kto też je przez pomyłkę dostał. Oto jakich wzniosłych przemyśleń dostarcza nam nasze Państwo z pomocą swoich Kolei! Mnie to oczywiście nie dotyczyło w najmniejszej mierze, choć tych ludzi coraz więcej, ci co siedzą, siedzą jak na szpilkach, ci co nie siedzą, to chodzą, którzy raz czytają cyfry swoich miejscówek, uczą się ich na pamięć, jakby tu zaraz miał przylecieć bombowiec jakiś, a nie pociąg. Kiedy głos ogłosił, w którym sektorze zatrzyma się mój wagon, ja się właśnie w tym sektorze znajdowałem, pozostało mi więc tylko zatrzymać się i poczekać, aż wszyscy wsiądą, pomyślałem, że widocznie jestem bardzo spokojnym człowiekiem, byłem z siebie naprawdę bardzo zadowolony. Mimo to jednak nie udało mi się uniknąć związanych widać nierozłącznie z opisywaną tu sytuacją problemów (jak już uprzednio wspominaliśmy, dla rzeczy prostych nie ma na tym świecie miejsca)<sup>59</sup>.

Ale najgłębszym, dojmującym i szalonym smutkiem napelniają mnie rzeczy nowe i od razu zepsute [...]. Tak właśnie było z tą kasetą: kupiłem specjalnie dobrą kasetę, żeby sobie na niej nagrać *Tender Prey*, dałem ją do nagrywalni na Szpitalnej, odebrałem, i już słucham w domu cały szczęśliwy, a tu się okazuje, że zaraz w pierwszej piosence jest jakaś skaza, przerwa, nie trwająca nawet „pół sekundy”, po prostu ktoś potrącił urządzenie w trakcie przegrywania, początkowo miałem nadzieję, że się do tego przyzwyczaję, ale za każdym słuchaniem tylko głębiej wbijały mi się w serce ogniste miecze i po paru dniach nie mogłem już nawet patrzeć na tę kasetę, przykryłem ją jakimiś papierzyskami, usuwając w ten sposób z pamięci na tyle skutecznie, że dopiero gdzieś dwa tygodnie później wpadłem na pomysł, że można ją przecież oddać z powrotem do tej nagrywalni i zlecić naprawę błędu w sztuce przenoszenia dźwięku z wirującego medium na medium przesuwające się. Uświadomiłem to sobie oczywiście w drodze na obiad, bo to przechodzenie przez Rynek oznacza dla mnie zazwyczaj chwile bezmyślności tak pierwotnej, że absolutnie wszystko może przyjść wtedy do głowy.

Siadłszy przy stoliku i doczekawszy się na panią kelnerkę, zamówiłem rosół i z serem. Po chwili pani podeszła znowu i powiedziała, że rosółu nie ma. Zupełnie zrezygnowany zamówiłem sztukę z kaszą w sosie. Dostałem ją w ekspresowym tempie, wyglądała bardzo ładnie. Ale okazało się, że w środku jest cała poprzerastana jakimiś błonami, nie potrafiłem w żaden sposób wyodrębnić z nich mięsa, grzebałem w tym talerzu z rozpaczą i prawie zapomniałem o całym świecie, aż nagle błysnęła mi myśl, że może wszyscy patrzają się na mnie i nagrywają się z moich wysiłków, rozejrzałem się ukradkiem, żeby sprawdzić, czy tak nie jest, i wtedy właśnie spotkałem się wzrokiem z Marianem Stalą, który przy sąsiednim stole jadł krupnik. Powiedzieliśmy sobie dzień dobry. Jakoś naturalnym tokiem rzeczy przypomniała mi się nasza rozmowa o Krynickim, i te piękne i puste sformułowania, przeciw którym chciałem kiedyś tam protestować, że budowanie duchowości niezależnej od świata brudu, kłamstwa, zła, związane jest z cierpieniem, którego intensywność niełatwo opanować, i że każde, choćby najprostsze w zewnętrznym kształcie zdanie (zdarzenie?) może być obrazem i przeczuciem drogi, nieskończonej wewnętrznej przestrzeni, pełnej wyrzeczenia i bólu; kiedy spojrzałem ponownie na swoje rozbabrane mięso na talerzu, miałem już do niego absolutny dystans, najspokojniej w świecie zjadłem kaszę z sosem i pomyślałem, że za tę sztukę mogę po prostu nie płacić. Wychodząc powiedziałem panu, że jadłem kaszę ze skwarkami, nawet sprawiłem mu drobną przyjemność, bo miałem akurat 3500 drobnych. Kiedy znalazłem się na powietrzu, nie miałem już żadnych oporów, ażeby pójść i dać to nagrać jeszcze raz, pał diabli te 8000, i tak się nie da z tą doskonałością walczyć, śmieszni ci ludzie co to się niby doskonałą, męczą się sami nie wiedzą po co, kiedy ona tu aż się naprasza, na każdym kroku i tylko się w niej nurzać, wskakiwać w nią, babrać się, doskonałość, najprawdziwsza doskonałość<sup>60</sup>.

<sup>59</sup> A. W i e d e m a n n, *Przeostać być pocałunkiem*. W: jw., s. 39–40.

<sup>60</sup> A. W i e d e m a n n, *Prześpię się w twoim ogniu. Wykłado-poemat*. W: jw., s. 59, 61.

W prozie Wiedemanna banalne zdarzenia wykorzystywane są jako pretekst do snucia refleksji nad ogólnym porządkiem rzeczywistości. W zamyśle pisarskim kontakt z przytłaczającą codziennością ma dostarczać ekwiwalentu przeżyć duchowych czy – lepiej powiedzieć – ich współczesnej namiastki. Banał toruje drogę do doznania wzniosłości i dotykania takiej metafizyki<sup>61</sup>, na jaką nas jeszcze stać. Sprzyja też obnażaniu tajemnicy bytu, choćby miał się nią okazać brak tajemnic. W opowiadaniu *Eliada* (z tomu *Sęk Pies Brew*) Bóg na miejsce objawienia wybiera publiczną toaletę, co jest czytelnym znakiem degradacji wartości duchowych. Z kolei w opowiadaniu *Sens życia* bohaterowie kontemplują kiczowatą instalację – dzieło współczesnych włoskich artystów, traktując je jako znak aktualnego stanu sztuki, która nie niesie z sobą żadnego głębszego przesłania:

Nie da się zaprzeczyć, że to, cośmy ujrzeli, z beczelną wręcz ścisłością oddawało tę najbardziej stereotypową, ale też niewątpliwie najgłębiej w każdym calu siedzącą wizję zaświatów [...]. Lecz sporo tam też było elementów budzących niepokój [...]: ściany zrobione z folii, ciała astralne wycięte ze styropianu [...], muzyka arabska, zawodząca. Biedne to, kiczowate i najwyraźniej sfuszerowane. [...] Co byśmy sobie bowiem o tym, uszykowanym dla nas, Niebie myśleli, to jednak w pierwszym rzędzie spodziewamy się, że będzie ono dla nas objawieniem wszechogarniającego, wszystko tłumaczącego, a ponadto zadowalającego nas, i to pod każdym względem – Sensu<sup>62</sup>.

Refleksje snute przez bohaterów korespondują z werdyktem, który w innym trybie dyskursywnym wydał swego czasu Theodor W. Adorno:

Istnienie kiczu wyraża [...] triumf, że oto ludziom udało się własną mocą raz jeszcze zrobić to, co przedtem ich ujarzmiło, że łamiąc przymus adaptacji, stworzyli sami to, czego się przedtem obawiali [...]. Gdy subiektywny wytwór występuje jako udane ocalenie obiektywnego sensu, staje się nieprawdziwy. Demaskuje go kicz; kłamstwo kiczu nie udaje prawdy. Kicz ściąga na siebie wrogość, bo zdradza sekret sztuki i przebąkuje o powinowactwie kultury z dzikością. [...] Po upadku magii sztuka wzięła na siebie dziedzictwo obrazów. Zabiera się do tego według tej samej zasady, która zniszczyła obrazy: w jej greckiej nazwie mamy ten sam rdzeń, co w nazwie techniki. Paradoksalnie uwikłanie w proces cywilizacyjny doprowadza ją do konfliktu z własną ideą. Dzisiejsze archetypy, syntetycznie sporządzone przez film i szlagiery na użytek spustoszonej kontemplacji, nie tylko likwidują sztukę, ale w olśniewającej głupocie objawiają szaleństwo, które w najstarszych dziełach sztuki jest już głęboko skryte i które nawet najbardziej dojrzałym użycza mocy. Groza końca rzuca jaskrawe światło na oszustwo początku<sup>63</sup>.

Opowiadania Wiedemanna można uznać za ilustrację ogólnokulturowych diagnoz na temat kondycji współczesności. Zgodnie z przesłaniem przywoływanych utworów, doświadczenie transcendencji okazuje się możliwe tylko na warunkach dyktowanych przez frazes, który kolonizuje coraz to nowe obszary ludzkiej aktywności<sup>64</sup>. W świecie wypranym z treści każdemu zbliżeniu do prawdy, choćby

<sup>61</sup> Na marginesie warto dodać, że jeden z art-zinów wydawanych z inicjatywy gdańskiego Tot-Artu nosił tytuł „Metafizyka Społeczna”.

<sup>62</sup> A. W i e d e m a n n, *Sens życia*. W: *Sęk Pies Brew*. Warszawa 1998, s. 130–131.

<sup>63</sup> Th. W. A d o r n o, *Minima Moralia. Refleksje z poharatanego życia*. Przeł. M. Ł u k a s i e w i c z. Kraków 1999, s. 270–272.

<sup>64</sup> Jak bardzo jest to obecnie odczuwalne, może świadczyć wypowiedź J. M a c i e j e w s k i e g o w dyskusji *Sztuka dzisiaj (2). Nowoczesność kontra awangarda* („Nowa Res Publica” 1997, nr 10, s. 15–16): „Wpadł mi niedawno w ręce »Czas Kultury«, a w nim wywiad z Romanem Opalką. »Bo, jeśli Bóg istnieje, skoro jesteśmy przy tym temacie – powiada Opalka – to jest konceptualny, ale nie tak konceptualny jak Kossuth, tylko jak ja«. Jakiego Boga dotyczą te śmiałe słowa? Chyba

prawdy cząstkowej, towarzyszy niebezpieczeństwo popadnięcia w rutynę banału. Ciągłe jednak jest miejsce na ironię:

A czy Sens może być głupi? Śmieszny? Tzn. czy bierzemy pod uwagę (nie chodzi mi o jakieś – sugerowane przez filozofów – okrutne żarty Najwyższej Istoty), że może on nas rozśmieszyć. Oczywiście, ktoś może przystać teoretycznie na taki Sens, niechże jednak uzmysłowi sobie, że po zapoznaniu się z takim sensem musi w człowieku powstać potrzeba prawdziwego Sensu, a wtedy cała zabawa zacznie się od nowa. Toteż od strony formalnej Sens powinien być poważny, by nie rzec: wzniosły, tak, aby nie było wątpliwości, że wypowiada się przezeń najwyższa Mądrość. A już na pewno – co skądinąd rozumie się samo przez się – nie może on być w najmniejszym nawet stopniu bezsensowny. Każdy Sens ma swój sens, wie o tym nawet dziecko. A sens Sensu (bo już od samego Sensu nie ma co aż tak wiele wymagać) musi być niejako widoczny gołym okiem, łatwo rozpoznawalny i zrozumiały, tak żeby dla każdego było rzeczą ewidentną, że ma oto do czynienia z Sensem<sup>65</sup>.

Autor *Wszędobylstwa porządku* z jednej strony koncentruje się na tym, w jaki sposób banal osiąga swój treściowy amorfizm (pyta o to, jak zużywa się sens), a z drugiej ujawnia przecucie, że „brak” cechujący banal (brak treściowego przesłania, brak głębi, brak semantycznego prestiżu) nie musi być wcale znakiem bezwzględnej nicości, jeśli potraktować go z należnym dystansem. Banal wydaje się zatem Wiedemannowi intrygujący i z tej racji, że można w nim odkryć znaczenie, którego z pozoru tam nie ma. Pisarzowi bliskie jest przeświadczenie, że

każda nieznaną część świata, choćby najbliższą tej, którą już znamy, może się zachować w sposób zupełnie nieoczekiwany. Na tym polega różnica między myśleniem inertnym a myśleniem napiętym, czujnym, będącym w pogotowiu<sup>66</sup>.

Przy takim założeniu nawet brak sensu można potraktować jako gotowość do przyjęcia nowego znaczenia. Unicestwienie sensu nie musi wszakże owocować b e z - s e n s e m. Istotność zależy nie od swoich nośników, ale od myślowego kontekstu, w którym one funkcjonują. Ten rodzaj pisarstwa zdaje się hołdować przekonaniu, że umykający sens najlepiej usidlić w rutynie maksymalnie (i przez to niemal karykaturalnie) zintensyfikowanej niedoniosłości.

Twórczość Wiedemanna pokazuje ponadto, że istnieje jeszcze inne pole odniesienia dla tekstów celowo banalistycznych. Zastosowane w nich obrazowanie upoważnia, by rozpatrywać je w ujęciu intertekstualnym. Banalizowanie jawi się zatem również jako działanie, dzięki któremu można prowadzić grę z „literackością”. Pisarstwo Wiedemanna bywa sytuowane na tle twórczości Białoszewskiego (z jego afirmacją najzwyczajniejszych doznań i otwierania się na całokształt codzienności, nawet w jej najbardziej trywialnym aspekcie), a także Gombrowicza (z jego niezgodą na poddawanie się władzy ujarzmiających nas konwen-

boga megalomanów, któremu na imię Frazes i Egzaltacja. [...] Przykład twórczości Opałki dobrze ilustruje charakterystyczne dla współczesnej kultury zjawisko trywializacji idei, hipokryzji i estetyzmu. Zjawisko trywializacji pozostaje w ścisłym związku z tym, co Daniel Bell nazwał »demokratyzacją geniuszu« w XX wieku, mając na myśli masowo zgłaszane pretensje pseudoartystyczne i pseudonaukowe. To także fenomen socjologiczny, że zalewają nas atrapy dzieł sztuki, atrapy koncepcji filozoficznych, atrapy poglądów. Wszakże trywializacji uległo również pojęcie sztuki. Czy jesteśmy bezsilni wobec tego zjawiska? Myślę, że nie, jeśli zachowamy poczucie humoru. [...] Zwywołem artysty-gracza nie jest sztuka jako sfera przeżyć, ale sztuka jako gra i pole popisu”.

<sup>65</sup> W i e d e m a n n, *Sens życia*, s. 131–132.

<sup>66</sup> O r t e g a y G a s s e t, *op. cit.*, s. 373.

cji)<sup>67</sup>. Sygnały bezpośrednich nawiązań występują w konkretnych utworach, ale nie chodzi wcale o to, by je szczegółowo tropić; ważniejsza wydaje się sama koncepcja uprawiania literatury programowo rezygnującej z innowacyjności zarówno treściowej, jak i czysto formalnej. Wtórność znajduje tu przewrotne uzasadnienie, co daje się sprowadzić do tak oto zrekonstruowanej deklaracji: skoro posługuję się cudzym językiem, to znaczy, że zależy mi na wpisaniu się w gotowy dyskurs, którego nie muszę konstruować od podstaw, a który wybieram jako żywotny jeszcze sposób komunikowania; to jedyne, na co mnie stać w świecie, w którym upadła wiara w istnienie oryginalności, bo wszystko – oprócz mnie samego – już było<sup>68</sup>. Pokrewny zamysł z wyraźniej jeszcze autoironicznym i parodystycznym nastawieniem przyświecał także Cezarowi Domarusowi w powieści *Istoty* (wydawca rekomendował ją na okładce jako „banalistyczną *Zbrodnię i karę*”), Darkowi Foksovi w mikropowieści *Orcio* oraz w zbiorze opowiadań *Pizza weselna*, Romanowi Praszynskiemu w *Mieście sennych kobiet*, Marcinowi Wrońskiemu w *Obsesyjnym motywie babiego lata* czy Markowi Sieprawskiemu w tomie *Twist*. Każdemu ze wskazanych pisarzy chodzi o to, by nie akcentować swojej indywidualności i korzystać ze środków wypracowanych przez poprzedników, całym zaś ich wkładem własnym jest zaznaczanie dystansu wobec tego typu postawy. Za pomocą banału łatwo zatem pisarzom demaskować status swej działalności artystycznej. Ten aspekt pisarstwa autorów debiutujących po 1989 roku podkreślają też krytycy:

Teksty pisane przez to pokolenie, manifesty „zbyt łatwej inicjacji” mają w sobie sporo z prefabrykacji. Ich, najczęściej, tradycyjna poetyka nie przysłania bez reszty głodu banału, łatwej fabulacji, powtórzenia – jednego z wcieleń postmodernistycznej strategii. Chodzi w końcu tylko o to, by mówić. W cudzysłowie, ze świadomością nie-sensowności, mówić. Tak istnieje człowiek w epoce postmodernistycznej<sup>69</sup>.

### Forma bez treści

Współczesne zapotrzebowanie na banał w literaturze wynika w dużej mierze również z jego walorów czysto formalnych. Nadwyżka formy, którą dysponuje

<sup>67</sup> Na te konteksty częściowo zwracali uwagę komentatorzy twórczości A. Wiedemanna: M. Janion (*Przygody przygodnej podmiotowości*. „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 1), G. Olszański (*Śmierć Adama Wiedemanna*. „FA-art” 1998, nr 4), M. Stala (*Nietrwale formy istnienia*. *Notatka o prozie Wiedemanna*. „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 12).

<sup>68</sup> Podobną strategię A. Mikiwicz nazywa koinspiracją – zob. dyskusja *Sztuka dzisiaj* (2), s. 22. Z tej samej dyskusji warto też przytoczyć wypowiedź J. Woźniakowskiego (s. 12–13): „Różne są, jak widać, stopnie uświadomienia sobie tego, co się ze sztuką dzieje. [...] Czy nowe pokolenia poszły w kierunku odkrywania nowych terytoriów, cięcia nowych ścieżek przez dżunglę niewiadomych, dżunglę nowych warunków życia i nowych sytuacji, w jakich ludzkość wciąż się znajduje, żyjąc w tempie coraz bardziej przyspieszonym? [...] Pytamy, co toruje drogi ku przyszłości w sytuacji, gdy artysta nie jest jedynym katalizatorem komunikowania się ludzi między sobą, gdy mamy te wszystkie metody audiowizualne, Internet i tak dalej. Dziś wyczytałem w gazecie, że najpopularniejszą informacją w Internecie są pamiętniki ludzi, którzy piszą byle co, to, co codziennie przelatuje im przez głowę, przez wątrobę – to podobno lektura najbardziej wszystkich pasjonująca. Ma się trochę wrażenie, że ze stosunków międzyludzkich wyparowuje czynnik niesłychanie ważny, mianowicie jakość. Sztuka nam pomagała podnieść relacje między ludźmi na wyższy poziom. W Internecie to jest poziom ploteczek na własny temat. W jakiej mierze ta sztuka otwiera nam nowe horyzonty?”

<sup>69</sup> I. Iwasów, *Co toczy się, co milknie*. „Nowe Książki” 1996, nr 3, s. 5. Podkreśl. M. L.

banal, pozwala zobrazować pisarzom uwikłanie w egzystencjalne szablony, gdy – jak rzecz prezentuje narrator utworu Krzysztofa Vargi –

kolejne lektury literackich arcydzieł nie wnoszą nic nowego do tej afabularnej sytuacji. I mężczy nieustępliwie prześladowająca narracja pierwszoosobowa w zderzeniu z trzecioosobową historią nie napisaną<sup>70</sup>.

Twórcy lat dziewięćdziesiątych zdradzają zamiłowanie nie tylko do unieruchamiania rzeczywistości w trywialnych pozach. Banal przybiera w ich prozie również postać namacalnego konkrety. Istnieje on głównie po to, by wystawiać cenzurkę mizernej rzeczywistości (a nie np. po to, by zyskać rangę pośrednika w iluminacyjnym odczuwaniu złożoności istnienia<sup>71</sup>). Komentował ten fakt Jarosław Klejnocki:

literatura trzydziestolatków niezle oddaje nasze rozpięcie między sprzecznościami. Między odradzającą się potrzebą metafizycznego uzasadnienia egzystencji a wygodnictwem materialnym cywilizacji. Między potrzebą odnalezienia autentyczności czynów i postaw a zagubieniem się w labiryncie simulaków. Między potrzebą zakorzenienia (więc i wierności tradycji w całej jej złożoności) a tułaczą wędrówką po globalnej wiosce<sup>72</sup>.

Stąd m.in. bierze się upodobanie pisarzy lat dziewięćdziesiątych do posługiwania się językowymi kliszami<sup>73</sup>. Jest to bardzo charakterystyczne dla omawianej prozy zjawisko, które kieruje uwagę na inny jeszcze aspekt istnienia banalu w współczesnych tekstach literackich. Jego ekspansywność uwidacznia się bowiem w językowej warstwie przekazów artystycznych, których twórcy świadomie operują formułami pozbawionymi treści. Pisarze chętnie korzystają zatem z gotowego – podsuwanego dziś w zmultiplikowanej ilości przez kulturę masową – słownika komunalów, uznając slogany i klisze (zużyte przez wielokrotne powtarzanie, ale też od razu rozpoznawalne jako stałe zbitki słowne) za swego rodzaju językowe *ready-mades*, odpowiedniki „gotowych obiektów”, które w XX wieku włączono zostały w obręb sztuki, by znacząco zmienić jej oblicze<sup>74</sup>. Ta praktyka nie jest obca np. prozie Manueli Gretkowskiej<sup>75</sup>, Cezarego Konrada Kędera (*Antologia twórczości postnatalnej*), Marka Bieńczyka (*Terminal*), Jarosława Gibasa (*Gniazda aniołów*), Adama Ubertowskiego (który pod pseudonimem Hubert Adamowski

<sup>70</sup> K. V a r g a, *Niechciana podróż. W: 45 pomysłów na powieść. Strony B singli 1992–1996*. Czarne 1998, s. 63.

<sup>71</sup> Na marginesie można dodać, że w takim kierunku próbował iść, jak się zdaje, A. S t a s i u k w zbiorze *Dukla* (Czarne 1997). Zwracał na to uwagę P. C z a p l i Ń s k i (*Nuda przedstawiona, albo proza najnowsza wobec istnienia*. W zb.: *Nuda w kulturze*) charakteryzując stematyzowaną w twórczości Stasiuka figurę nudy. Na powinowactwa między nudą a banałem wskazywał z kolei sam A. S t a s i u k w tekstach eseistycznych – zob. np. *Święty Graal i detektywi*. W: *Tekturowy samolot*. Wołowiec 2000.

<sup>72</sup> J. K l e j n o c k i, wypowiedź w: *Na przelęczy. Rozmowa o literaturze trzydziestolatków*. „Nowa Res Publica” 1997, nr 11, s. 34.

<sup>73</sup> Szerzej piszę na ten temat w osobnym artykule – zob. M. L a c h m a n, *Niedyskretny urok stereotypów. O prozie polskiej po 1989 roku*. W zb.: *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*. Red. W. Bolecki, G. Gazda. Warszawa 2003.

<sup>74</sup> Na temat literackich *ready-mades* zob. W. B o l e c k i, *Powieść jako ready-made*. W: *Poetycki model prozy w Dwudziestoleciu międzywojennym*. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. *Studium z poetyki historycznej*. Wyd. 2. Kraków 1996.

<sup>75</sup> Zob. E. R y b i c k a, *Tracić siebie z oczu: „Kabaret metafizyczny” Manueli Gretkowskiej*. W: *Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku*. Kraków 2000, s. 180–184.



wydał powieść *Podróż do ostatniej strony*), Darka Foksa (*Pizza weselna*). Docho-  
dzi też silnie do głosu w twórczości młodszych autorów, których książkowe debiu-  
ty przypadają na koniec lat dziewięćdziesiątych albo na obecnie trwającą dekadę,  
by wymienić tylko *Nowy wspaniały smak* (1999), *Belkot* (2001), *Cukier w normie*  
(2002) Sławomira Shutego, zbiór opowiadań *Copyright* (2001) Michała Witkow-  
skiego czy powieść Doroty Masłowskiej *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czer-  
woną* (2002). W technice wykorzystywania, jak sam je nazywa, „werbalnych slaj-  
dów”<sup>76</sup> specjalizuje się także Krzysztof Varga, który chętnie wplata w tok narracji  
zbitki słowne rodem głównie z popkulturowych szlagierów (modelowego przy-  
kładu dostarcza tu tekst „*Everyday is like Sunday*” śpiewa Morrissey z książki  
*45 pomysłów na powieść. Strony B singli 1992–1996*; do tego typu zabiegów pi-  
sarz ucieka się też chętnie w *Tequili*) lub sięga po slogany zadomowione w języku  
wskutek oddziaływania współczesnej reklamy:

W pewnym momencie kończy się droga. Za nią jest spokojne nic, więc nikt tam się nie  
zapuszcza. Jeśli nie ma drogi, to znaczy, że nie ma też potrzeby, aby tam się udawać. Płacenie  
podatków to glejt, list żelazny w obliczu śmierci. *Enjoy yourself*. To najważniejsze. Musisz być  
z siebie zadowolony, nie przejmować się, trzymać uśmiech. Masz problem? Zapal sobie. Meta-  
fizyka? Nie, u nas nie ma, ale może będą mieli w tym coffee-shopie na rogu, można tam kupić  
naprawdę wszystko<sup>77</sup>.

Pisarz nie tylko celowo inkrustuje podobnymi elementami własne teksty, ale  
w autotematycznym komentarzu zastanawia się nad skutecznością podobnych  
posunięć:

Co gorsza, długie, uparte słuchanie płyty, miast ukonkretnić impresje, tylko bardziej za-  
mazuje wrażenia, a te, które uważaliśmy za w miarę opisywalne, stają się niemożliwe do opo-  
wiedzenia zarówno za pomocą mowy, niezdyscyplinowanych słów przepychających się bez  
porządku między zębami, jak i, tym bardziej, pisma. Pozostają puste słowa w rodzaju „piękne”,  
„cudowne”, „klimatyczne”, bądź „zajebiste”, „odjazdowe”, „totalne”, za których maskującym  
tynkiem nic się konkretnego nie ukrywa. Tak samo nie mogę sobie poradzić z opisywaniem  
zachwytu nad muzyką Lush. Jeśli powiem, mówi Dżaba, „niepowtarzalny klimat”, nie będzie  
to nic znaczyło, mimo iż będzie prawdą. Jak więc dać odpowiednie rzeczy słowo? Jak zamknąć  
w zdaniach gitarowe frazy? Jedynie, co mogę zrobić, to puszczać innym płyty Lush, nocą spa-  
cerować po mieście ze słuchawkami pełnymi Lush, kochać się z kobietą przy muzyce Lush<sup>78</sup>.

Prowadziliśmy ciągłe dysputy, nierzadko ciągnące się do późna w nocy, a czasami  
świt zaskakiwał nas na teoretycznym rozstrzygnięciu ważnych kwestii, bez których świat by  
się rozleciał. To były inne czasy, inna jakość myślenia, zdolność przeżywania wspaniałych,  
wręcz metafizycznych uniesień. Wtedy bardziej liczyło się słowo, zarówno to napisane, jak  
i wypowiedziane. Teraz liczą się tylko hasła, slogany, obrazki. Prawdziwe słowo traci magicz-  
ną moc<sup>79</sup>.

Używanie językowych *ready-mades* jest także właściwe całej twórczości Na-  
tasy Goerke<sup>80</sup>, która w banale widzi przede wszystkim pustą formę, w każdej chwi-  
li gotową do przyjęcia nowych, narzuconych jej przez kontekst znaczeń:

<sup>76</sup> K. V a r g a, *Śmiertelność*. Czarne 1998, s. 199.

<sup>77</sup> K. V a r g a, *Bossa nova*. W: *45 pomysłów na powieść*, s. 45–46.

<sup>78</sup> V a r g a, *Śmiertelność*, s. 120–121.

<sup>79</sup> K. V a r g a, *Długa, długa jesień*. W: *45 pomysłów na powieść*, s. 126–127.

<sup>80</sup> Zwracał na to uwagę J. S o s n o w s k i (*Pani Bovary ogląda MTV. Wokół „Fractali” Nata-  
szy Goerke*. „FA-art” 1996, nr 1).

## DESIGN

Spotkałem się z Martą w knajpie.

Stylowy design, pochwaliła Marta, usiadła na skrzyni i oparła łokieć o pianino. Milczeliśmy półtorej godziny.

Słuchaj, w domu też mamy wino, przypomniałem sobie i poszliśmy do domu. Stylowy design, pochwaliła Marta, usiadła na ziemi i oparła łokieć o kota. Słodki, powiedziała i zaczęliśmy milczeć.

OK., powiedziałem po dwóch godzinach, prysznic jest na lewo. OK., powiedziała Marta i poszła. Gdy wróciła, spytała: Masz wodę do popicia? Jasne, powiedziałem i podałem wodę. Designer pills, powiedziała Marta, otworzyła dłoń z tabletkami. Designer chusteczki, powiedziałem i przygotowałem chusteczki.

Kochaliśmy się osiemnaście minut, po czym zasnęliśmy<sup>81</sup>.

Autorka *Pożegnania plazmy* postępuje w myśl zasady, że umiejętne zastosowanie formy pozwala zasugerować każdą treść. Zarazem obnaża myślową pustkę, która kryje się za warsztatową wirtuozerią sprawnie skonstruowanych komunikatów. Wykorzystuje również banał jako pusty schemat fabularny, jak dzieje się np. w utworze, którego tytuł mówi sam za siebie: *Banał* (z tomu *Fractale*). Zgodnie z proponowanym przez pisarkę ujęciem, językowy i myślowy banał jawi się jako rodzaj hologramu, w każdym calu idealnie reprezentującego samą formę. Wiąże się z tym szersze zjawisko, wyraziście funkcjonujące w prozie lat dziewięćdziesiątych, którą cechuje ideograficzne podejście do słowa. Warstwa werbalna w wielu utworach literackich powstałych po 1989 roku przestaje być nośnikiem treści, staje się zaś przede wszystkim wizualno-fonetycznym znakiem. Jest to dobrze widoczne w prozie Darka Foksa (np. w opowiadaniach *Weterynarze jej życia* oraz *Piersiami i plecami* z tomu *Pizza weselna*), a także Michała Witkowskiego (np. w opowiadaniu *Kurs* z tomu *Copyright*). Ta metoda obrazowania nawiązuje do technik wypracowanych przez artystów awangardowych. Zarazem używanie językowych *ready-mades* kieruje uwagę na strategię przywłaszczenia<sup>82</sup> jako wygodną i zdomowioną w XX-wiecznej sztuce metodę kreowania komunikatów artystycznych. Pisarski ekwiwalent tej taktyki opiera się nie tylko na wprowadzaniu do utworów rozpoznawalnych formuł należących do codziennej komunikacji; może się on objawiać także odwołaniami do uznanych dzieł literackich. Zaczerpnięte z nich frazy czy motywy podlegają nagminnie w prozie lat dziewięćdziesiątych zabiegom utylizacyjno-banalizacyjnym. Jednym z nich jest dekontekstualizacja, co jaskrawo obrazuje *Fabulant* Anny Burzyńskiej. Tę powieść trudno potraktować jako typowe wcielenie dykcji banalistycznej. Ponieważ jednak stanowi ona przewrotną parodię założeń realizowanych w podobnych koncepcjach artystycznych, można ją uznać za instruktażową ilustrację podstawowych technik obrazowania używanych w utworach o tego rodzaju inklinacjach. Powieść Burzyńskiej wypełniają cytaty z rozmaitych dzieł literackich, specyficznym zmontowane i dostosowane do wymogów fabuły, a zarazem wyjęte ze swojego pierwotnego kontekstu i pozbawione w ten sposób dawnej rangi (ta operacja od początku przybiera jawny charakter, ponieważ wszystkie cytaty są w utworze wyodrębnione graficznie za pomocą kursywy, dołączony zaś do tekstu *Appendix*, czyli *ciąg dalszy* podaje ich lokalizację).

<sup>81</sup> N. Goerke, *Design*. W: *Fractale*. Poznań 1994, s. 33.

<sup>82</sup> Zob. P. Leszkowicz, *Przywłaszczenie*. „Obieg” 1994 (lipiec–wrzesień).

Łatwo stwierdzić, że w wielu utworach lat dziewięćdziesiątych dochodzi do parodystycznej dewastacji reguł właściwych „kolażowi literackiemu”, jednej z kluczowych technik w rozwoju XX-wiecznych form artystycznych<sup>83</sup>. Omawiane realizacje pisarskie udowadniają, że awangardowe i nowatorskie praktyki montażu oraz kolażu utraciły walor odkrywczości, a zasada wytwarzania za ich pomocą tekstów okazuje się warsztatowym liczmanem, na tyle silnie skonwencjonalizowanym, że bez trudu poddającym się trywializacji.

Rearanżacja gotowych formuł (językowych, treściowych, konstrukcyjnych) stała się dzisiaj w pełni usankcjonowanym sposobem postępowania artystycznego. Używanie go w literaturze ma sugerować, że opisywane nie egzystuje nigdy poza opisem, nie istnieje inaczej niż poprzez zastosowane konwencje. Tym samym podważona zostaje zdolność literatury do orzekania o rzeczywistości. Owo orzekanie ma bowiem wymiar czysto pozorny, skoro sama rzeczywistość odbijana w tekstach nie funkcjonuje poza kliszami, przez które jest postrzegana. Przywoływanym pisarzom chodzi niekoniecznie o to, by wyzwolić się z ciasnego gorsetu konwencji, ale o to, by nosić go świadomie i by był on niewymuszonym elementem ich literackiej garderoby. Jest to zgodne z diagnozą Jeana Baudrillarda:

Idzie o to, że sztuka odtwarza swoje własne znikanie. [...] Jest ona procesem autodestrukcji, choć muszę powiedzieć, że wciąż z mnóstwem prestiżu. Niszczy samą siebie. W ten sposób przedstawia sobą również pewien rodzaj autodestrukcji systemów. Jednakże ona gra formami. [...] sztuka gra formami po to, aby je zniszczyć. [...] Jej istnienie umniejsza się coraz bardziej, zgubiła swój porządek. Nie ma już swojego uzasadnienia. Ta autodestrukcyjna negatywność sztuki nie przejawia już jakiegokolwiek *raison d'être*. Prawdę mówiąc, sztuka nie może już operować jako radykalna krytyka lub też metafora destrukcji. A zatem w tej chwili sztuka dryfuje w pewnym stanie nieważkości. Powołała ona do życia jakąś taką sferę, gdzie wszystkie formy mogą koegzystować ze sobą. Można grać na wszystkie możliwe sposoby, jednakże już nie przeciwko komuś. [...] Czuję się, iż w sztuce współczesnej nie ma już więcej niebezpieczeństwa, żadnego dramatycznego niebezpieczeństwa; nie istnieje żadna negatywna dramaturgia sztuki. Nie pozostało już nic do zniszczenia. [...] Jest ona grą resztkami tego, co zostało zniszczone. [...] Jest ona bardziej przetrwaniem pomiędzy resztkami niż czymkolwiek innym<sup>84</sup>.

Znamienne, iż silne zapotrzebowanie na banał wzrasta w czasach przełomu, a nawet kryzysu, gdy na wielką skalę daje o sobie znać jałowość artystycznie wyeksploatowanych formuł. Nic więc dziwnego, że w sytuacji przymusowego anarchizmu i pluralizacji dyskursów sztuka słowa chce się sama dookreślić i zaczyna się nad sobą zastanawiać, silnie akcentując konieczność prowadzenia metadyskusji. Charakterystyczna dla obecnej epoki stylistyczna i programowa wielość domaga się punktu oparcia, dostarcza go zaś właśnie podatny na totalizujące zapędy banał, który skupiając na sobie uwagę, pozwala znaleźć ujście emocjom artystycznym i choć na moment unieszkodliwić potencjalnego antagonistę (a może być nim zarówno świat, jak i tekst).

Prozaicy lat dziewięćdziesiątych uczynili banał swoim naturalnym sprzymierzeńcem w potyczkach z rzeczywistością i literackością. Dzieje się tak, bo „Czystą

<sup>83</sup> O roli kolażu w sztukach plastycznych i literaturze w. XX zob. R. Nycz, *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*. W: *Tekstowy świat*. Warszawa 1995.

<sup>84</sup> *Gra resztkami*. Wywiad z J. Baudrillardem przeprowadzony przez S. Mele i M. Timarsha. Przeł. A. Szahaj. W zb.: *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*. Red. S. Czernik, A. Szahaj. Warszawa 1996, s. 223–224, 228.

trywialność świata przemieniono w estetykę<sup>85</sup>. To jednak jeszcze nie przesądza o rokowaniach na przyszłość. Nie wolno bowiem zapominać, że tam gdzie króluje banał, sens jest złudzeniem. Obrany model pisarstwa nie niesie z sobą, z założenia, długoterminowej gwarancji jakości. Tym trudniej teraz orzekać, czy jest to skuteczne *antidotum* na bolączki współczesności i czy taki sposób uprawiania twórczości ma szansę zaowocować trwałym programem naprawczym. Jakkolwiek banał jest dla omawianych prozaików drogowskazem do poruszania się po coraz chętniej uczęszczanych szlakach, staje się on także czymś w rodzaju knebla artystycznego. Ma on bowiem szerokie możliwości adaptacyjne: posiada doskonałą umiejętność kolonizowania obszarów aktywności artystycznej i potrafi podstępnie rugować z literackich posad wszelki potencjał refleksyjny.

---

<sup>85</sup> Baudrillard, *op. cit.*, s. 64.