

**Śmierć wstydu. O zjawisku skandalu w
najnowszej prozie polskiej po roku 1989**

Adam Mazurkiewicz

Adam Mazurkiewicz

Śmierć wstydu¹. O zjawisku skandalu w najnowszej prozie polskiej po roku 1989

Cezura roku 1989, urastająca w powszechnej świadomości do rangi symbolu, jest wygodnym (choć stereotypowym) momentem, od którego zwykło się datować nowy okres w dziejach rodzimej literatury. Nie należy jednak zapominać, że

...nie w historii kultury nie rodzi się z dnia na dzień. To, co objawia się nagle pod postacią wyrazistego zjawiska, jest zawsze efektem procesów, które na długo przedtem drążyły podskórnie życie, dochodząc do głosu sporadycznie².

Również nowa koncepcja literatury ani społeczne na nią zapotrzebowanie nie pojawiły się po roku 1989 niczym *deus ex machina*, zadekretowane czytelniczną umową bądź odgórną decyzją. Istotnie: przesilenie wrażliwości literackiej zbiegło się wprawdzie (jak to zazwyczaj bywa) z przemodelowaniem życia społecznego i przełomem politycznym. Jednakże grunt pod „nową literaturę” przygotowany był już na długo przed debiutami tych, których okrzyknięto jej „nadwornymi minstrelami”. Próbując wyznaczyć nowe granice literackości, twórcy ci sięgnęli do estetyki modnego na Zachodzie postmodernizmu, odczytywanego najczęściej jako alternatywa dla twórczości wiernej pozaliterackim zobowiązaniom etycznym, wpływającym zwłaszcza na literaturę lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych.

Jedną z praktyk, która — szczególnie wśród pisarzy młodych dorobkiem — zyskała popularność, stało się nagminne wykorzystywanie estetyki skandalu. Stanisław Burkot dostrzega w manierze epatowania czytelnika zamierzoną wulgarnością i kolokwializmem języka literackie urzeczywistnienie kontestacyjnych deklaracji autorów z kręgu „bruLionu”, między in-

¹ Określenie Krzysztofa Andrzejczaka: zob. idem, *Śmierć wstydu*. „Literatura” 1999 nr 1.

² P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków 1999, s. 235.

nymi Manueli Gretkowskiej i Andrzeja Stasiuka³. Można w owych skandalizujących działaniach twórców „bruLionu” upatrywać dwojaki sens: nie tylko bowiem zaistnieli oni w świadomości czytelniczej, ale i (przynajmniej częściowo) stworzyli własną tożsamość. Demaskowanie utożsamiania zasług politycznych działaczy opozycji ze zdolnościami literackimi i *reto* wobec odczytywania literatury przez pryzmat kryterium etycznego towarzyszyło licznym złośliwościom i personalnym wycieczkom wobec twórców związanych z „drugim obiegiem”⁴. Napastliwy ton „bruLionowych” polemik, bezkompromisowość ocen, zjadliwość i zamierzona obrazoburczość (jej swoistą kwintesencją zdają się *Kazania* Himmlera i rasi-stowskie w wymowie utwory Ezry Pounda w numerze 17/18 pisma) korespondowały z estetyką art-zinów⁵ i *happeningów* organizowanych przez animatorów kultury alternatywnej. Ostentacyjna kontestacja kultury oficjalnej (ale też i opozycyjnego „drugiego obiegu”, związane go z ruchem solidarnościowym i emigracją) w działaniach twórczych Totartu, Pomarańczowej Alternatywy i innych grup stały się źródłem beletrystyki, którą można byłoby określić mianem „literatury bez zobowiązań”, jako że „raporty z rzeczywistości” (a za takie przyjdzie uznać utwory głównie młodych dorobkiem twórczym autorów, jak *Tartak* Daniela Odiji, *Osiem cztery* Mirosława Nahacza, *Czwarte niebo* Mariusza Sieniewicza), to nie tyle świadectwa zaangażowania, co uświadomienie sobie jego niemożności⁶. Wszak, jak zauważa Dariusz Nowacki, młodzi „frustraci”, których bunt jest

...napędzany złością, nie wierzą w moc krytycznego i głęboko osadzonego w rzeczywistości społecznej słowa⁷,

uciekając w intertekstualne gry w udawanie. Jako *pars pro toto* może służyć nam przykład *Czwartego nieba* Sieniewicza, będącego zarówno powieścią o imitacji kapitalistycznego raju, jak i imitującą poetykę Gombrowicza, Bułhakowa, Dostojewskiego oraz powieści zaangażowanej⁸. Mówienie o związkach *Czwartego nieba* z rzeczywistością pozatekstową zostają uprąpomocnione *expressis verbis* uwagą narratora, wedle którego w powieści czytelnikowi zostaje zaprezentowany

³ Zob. S. Burkot, *Literatura polska w latach 1986–1995*, Kraków 1996, s. 83.

⁴ Zob. A. Horubała, „bruLionu” przygoda z wolnością, „Znak” 1993 nr 4.

⁵ „ART ZINE (z ang. *art(maga)zine*), także ART ZIN lub ARTZIN — prywatne alternatywne pisma literackie preparowane manufakturowo przez swoich autorów, najczęściej odbijane na ksero (ale często też drukowane) pochodzące się głównie w niezależnej sieci dystrybucji pocztowej” (*Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*, oprac. K. Varga, P. Dunin-Wąsowicz, Warszawa 1995, s. 9, hasło *Artzine*).

⁶ Wprawdzie, zdaniem Nahacza, „o ćpaniu i imprezowaniu pisało bardzo dużo ludzi, (...) myślę, że w współczesnej książce, która porusza taką tematykę, nie chodzi o ćpanie. W tych książkach są poruszane większe tematy, a to, że się je porusza za pomocą tego, to jest to po prostu narzędzie. Jest tak, że w tych książkach można się natknąć na pytania, które są uniwersalne” (*Mój stosunek do narkotyków. Z Mirosławem Nahaczem rozmawia Joanna Danecka*, „EMPIK News”, czerwiec 2004, s. 42), jednak słowa te pozostają deklaracją, której oddźwięk nie można znaleźć na kartach *Osiem cztery*.

⁷ D. Nowacki, *Złość nieprzedstawiona*, „Gazeta Wyborcza” 20 października 2003.

⁸ Por. K. Uniłowski, *Zaangażowani i ponowoczesni*, „Dekada Literacka” 2004 nr 1, s. 23.

...wytarty świat jak z kolejnej książki o pokoleniu, kolejnej literackiej wersji bezsensu wypchanej watą pseudo inteligencji, grzęznącej w infantylności, gdzie pozerstwo i bycie kul [sic!] jest pierwszym przykazaniem. Znowu Kohelet. Powtarzalność, zgaga, błaga⁹.

De facto literatura bez zobowiązań stanowi nierzadko kuriozalny mariaż pseudoartystycznego chaosu językowego i publicystycznie traktowanej tematyki — znamionym przykładem służyć może powieść *Chłopi III* Zbigniewa Sajnoga i Tymona Tymieckiego bądź utwór Pawła Przywary *Annezja* (1995). Bohaterem ostatniej z przywołanych tu powieści jest zawodowy morderca — Samiec Gula — sprowadzony do Polski, by zwalczać komunizm, uosobiony w postaci Szatana¹⁰.

Twórczość, określana tu mianem „literatury bez zobowiązań”, miała programowo odrzucać *ethos* pisarza–sumienia społecznego¹¹. Alternatywą dla postawy etycznej — znamiennej dla twórców podejmujących problematykę społeczną na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego stulecia — stało się permanentne eksperymentatorstwo¹². Innymi słowy, dylematy moralne, obecne w prozie okresu stanu wojennego, zastąpione zostały po roku 1989 coraz wyraźniejszymi tendencjami do tworzenia fikcyjnych opowieści z potencjalnie atrakcyjnych dla czytelnika wydarzeń: tendencję tę zauważał Jerzy Jarzębski, którego zdaniem

...wygasa lub traci na naszych oczach istotność (...) pewien typ prozy, która za rzecz najważniejszą miała prezentację autora jako enigmaty, towarzyszenie jego

⁹ M. Sieniewicz, *Czwarte niebo*, Warszawa 2003, s. 166.

¹⁰ O powieści Przywary, nie adnotowanej, *notabene*, przez większość autorów prac zajmujących się literaturą najnowszą, wspomina Paweł Dunin-Źasowicz. Autor *Oka smoka* traktuje ją jako pretekst do sięgnięcia po poetykę wykorzystywaną przez autorów kojarzonych z „rewolucją artystyczną w prozie” (Jan Drzeżdżon, Ryszard Szubert, Marek Słyk) — zob.: P. Dunin-Źasowicz, *Oko smoka. Literatura tzw. Pokolenia „bruLionu” wobec III R. P.*, Warszawa 2000, s. 67–68.

¹¹ Kres instytucji pisarza–sumienia społecznego to oczywiście zjawisko szersze i odnoszące się nie tylko do twórczości debiutantów lat dziewięćdziesiątych. Pisarza–wzorzec do naśladowania zastąpił pisarz–dostarciciel fikcji. Do sytuacji tej można odnieść komentarz Przemysława Czaplńskiego: „Pisarze nie będą już pełnić roli «społecznego senatu», wybranego w milczącej zgodzie przez społeczeństwo, a społeczeństwo nie będzie już czekało na milczenie pisarza i nie będzie go rozliczało ze słów. Kondycję pisarza, literatury i odbiorcy określa odtąd normalność” (P. Czaplński, *Język przełomu*, [w:] *Z perspektywy końca wieku. Studia o literaturze i jej kontekstach*, red. J. Abramowska, A. Brodzka, Poznań 1997, s. 287), pozostająca niekiedy zgodą na intelektualną płytkość. Na temat sytuacji literatury i kultury po przełomie roku 1989 zob. również: S. Piskor, *Nowe uwarunkowania literatury*, [w:] *Co dalej z polską literaturą?*, red. B. Żurkowski, Kraków 1999, s. 16–37. Piskor — przeciwnie niż Czaplński — nie tylko nie dostreżęga kresu społecznych funkcji pisarza (jako głosu sumienia, strażnika pamięci, itd.), lecz w nich właśnie upatruje sensu jego istnienia, jako twórcy literatury, której pozostawia alternatywę: „rola kamerdynera lub busoli społecznej nawigacji” (*ibidem*, s. 36).

¹² Oczywiście nie można zapominać o twórcach pozostających — z różnych względów — wiernymi koncepcji literatury zaangażowanej. Jako przykład można byloby tu wymienić *Pourrôt do Breitenheide* Włodzimierza Kowalewskiego. Bohater mikropowieści, toczący spór o powinności sztuki, zauważa, iż ta „musi uosabiać najszytniejsze idee” (W. Kowalewski, *Pourrôt do Breitenheide*, Warszawa 1998, s. 166); inna z postaci stwierdza: „sztuka to pocieszenie. Sprawia, że czuje się więcej warta, niż naprawdę jestem” (*loc. cit.*). Nie bez znaczenia oczywiście pozostaje czas akcji utworu Kowalewskiego — modernizm. Jednak i w twórczości sytuującej fabułę współcześnie można odnaleźć podobne akcenty (Janusz Anderman, *Kraj świąta*; Jacek Durski, *Rok*; Dorota Terakowska, *Poczwaruko*).

życiowym przypadkom, zapisywanie, tropienie ich sensu czy wykładni. Tak jakby pisarze — zakochani dotychczas w autentyku — pokochali na nowo fikcję, kreację, jednym słowem — literaturę¹³.

Dodajmy, iż nierzadko o owej atrakcyjności podejmowanej tematyki — co odnosi się zwłaszcza do prozy z kręgu literatury popularnej — decydował jej związek z wydarzeniami polityczno-społecznymi, do których przyczyniły się przemiany zainicjowane w roku 1989. Zwłaszcza twórcy skandalizującego nurtu fantastyki naukowej, niezdolnej do podjęcia w sposób poważny dyskursu teologicznego, dość często odwoływali się do mitologii społecznej i spiskowej teorii dziejów, ukazując rozbieżności głoszonych postaw i prywatnego życia przedstawicieli hierarchii kościelnej¹⁴. Owe „rewelacje” na temat kleru nader często potęgowane bywały do niezamierzenie groteskowych wymiarów. W utworach takich *Kościół ukazany* zostaje najczęściej jako zbiurokratyzowana instytucja, nastawiona na doczesny zysk finansowy, czerpany z nielegalnych inwestycji (Miroslaw Jabłoński, *Elektryczne banany, czyli ostatni kontrakt Judasza*).

Tendencję przeciwną w stosunku do prezentowanej powyżej można zauważyć w twórczości pisarzy, którzy przywoływali postulat Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego ze *Świata nie przedstawionego*, by realistyczną powieść uczynić „podstawowym źródłem wiadomości o świecie i ludziach”¹⁵. Słowa te twórcy literatury lat dziewięćdziesiątych odczytali jako niezgodę na literaturę tworzoną poza (niejako obok) rzeczywistości. Zarazem powrót do terażniejszości czytelnika i jej odwzorowanie w świecie przedstawionym utworu ujmował w twórczości „nowych gniewnych” najczęściej jej „egzotyczne” (dla przeciętnego odbiorcy) marginesy. *Mury Hebronu* Andrzeja Stasiuka, nowelistyka Marka Nowakowskiego bądź *Pod mocnym aniołem* Jerzego Pilcha to pozycje ukazujące „zakłète rewiry” współczesności: świat marginesu społecznego, alkoholików, pensjonariuszy zakładów karnych i poprawczych dla nieletnich. Poszerzaniu tematyki o sygnalizowane tu marginalia rzeczywistości społecznej towarzyszyło poszukiwanie nowego języka literackiego, tak by „odpowiednie dać rzeczy słowo”.

Pozornie odpowiedzią na owo zapotrzebowanie stał się slang ulicy, niewolny od dosadnej metaforyki i wulgarności, będącej językowym obrazem brutalizacji życia społecznego. Nie należy jednakże zapominać również o innym źródle owego nowego języka rodzimej prozy którym nierzadko bywał spóźniony refleks lektury powieści Henry’ego Millera i reprezentantów amerykańskiego nurtu prozy postmodernistycznej (Johna Bartha, Williama Burroughsa, Philipa Rotha).

¹³ J. Jarzębski, *Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej*, Kraków 1997, s. 144. Dodajmy, iż sygnalizowana na przez Jarzębskiego fikcjonalność zostaje niekiedy zaprezentowana czytelnikowi w sposób zamierzenie osontentacyjny. Fikcja, jako świadoma samej siebie, przechodzi wówczas w sferę metafikcji.

¹⁴ Źródłem informacji (czy też raczej zbiorem popularnych mitów społecznych) na temat „mrocznej stron życia” książki może być tom szkiców *Sekrety spod sutanny, czyli Kościół '93* (red. M. Dołęgowska-Wysocka, Wai szawa 1993).

¹⁵ J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974, s. 10.

Relatywizm etyczny, niemożność oddzielenia dobra od zła; rzeczy moralnie nagannyh od akceptowanych, oddają stan ducha kultury, proponującej postawy etycznie niedopuszczalne i niebezpieczne społecznie. Aksjologiczny chaos (towarzyszący zwykle przewartościowaniu w sferze życia społecznego) zdawał się fascynować wielu twórców, poszukujących własnej drogi artystycznej, nieobciążonej rodzimą tradycją. Obrazowi świata, wyłaniającemu się z literackich wizji „pokolenia przełomu”, blisko jest do surrealistyczno-onirycznego koszmara, niczym z *Nagięgo lunchu* Burroughsa, którego bohater nie może wyrwać się z kręgu halucynogennych wizji, zatracając granicę między rzeczywistością i narkotycznym koszmarem.

Owemu nihilizmowi ontologicznemu, przejętemu od amerykańskich postmodernistów, w rodzimnej twórczości towarzyszy nierzadko, nie zawsze motywowana w głębszy sposób, zmiana stosunku opowiadającego do przedmiotu opowieści. Twórcy, w dążeniu do oddania bogactwa rzeczywistości pozatekstowej, coraz częściej „fragmentowali” prezentowany czytelnikowi świat przedstawiony. Rodzący się chaos zdarzeń i ich fragmentaryczność miały być odzwierciedleniem chaosu świata, w którym funkcjonowali autorzy owej prozy¹⁶. Czy owemu pragnieniu osiągnięcia „absolutnej *mimesis*” należy przypisać tendencje do szokowania odbiorcy¹⁷? Według Krzysztofa Andrzejczaka

...dzisiejsza powieść chce, bardziej niż kiedykolwiek w przeszłości (...) burzyć i obrażać. Pisarze prześcigają się w uwalnianiu nas od zasad moralnych i nawyków estetycznych, parodiują to, co nie zostało jeszcze wyśmiane i obalone¹⁸.

„Efektem ubocznym” okazuje się próżnia aksjologiczna¹⁹, wypełniona często wisielczym humorem: bohaterowie literaccy, bezradni wobec wolności, potrafią przeciwstawić jej tylko iście Gogolowski śmiech. Śmieją się z samych siebie i własnej sytuacji, lecz źródeł owej wesołości nie należy upatrywać w poczuciu panowania nad światem, lecz bezradności. Śmiech ten — niczym surrealistyczny „humoryzm” Gomeza de la Serna —

¹⁶ Tendencję do „rozbijania” wizji świata jednostki Zygmunt Bauman rozpatruje jako *signum temporis*. „Epizodyczność” i „niekonsekwencja” to — w myśl ustaleń badacza — właściwości ponowoczesnego życia: „ramy, z jakimi każde poczynanie życiowe musi się liczyć i na jakie może liczyć, nie znikły — nie są jednak trwale, jak niegdyś były” (Z. Bauman, *Ponowoczesne wzory osobowe*, [w]: idem, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994, s. 14).

¹⁷ Możliwe też, że pisarze ci zasugerowali się słowami Władimira Nabokowa, który na kartach *Lolity* (utworu uchodzącego wszak — w myśl stereotypów — za kwintesencję powieści skandalizującej) zauważał, iż „wielkie dzieło sztuki zawsze jest oryginalne, a zatem z samej swej natury winno sprawiać odbiorcy mniej lub bardziej szokującą niespodziankę” (V. Nabokov, *Lolita*, tł. M. Kłobukowski, Kraków 2004, s. 7). W takim przypadku źródeł skandalu należałoby upatrywać w „głodzie arcydzieła”. Jednocześnie lata dziewięćdziesiąte minionego stulecia należy traktować jako świadectwo niemożności spełnienia owej prośby czytelników o arcydzieło. Najczęściej niemożność ta jest jawnie dekretoowaną odmową. Zwraca na to uwagę Jerzy Jarniewicz, według którego „literatura ostatnich lat skazała na wieczne wygnanie wiele słów, którymi kiedyś ją opisywano. Wśród nich znalazło się słowo «arcydzieło»”. (J. Jarniewicz, *Hydaryzły się na Hiszpań*, „Gazeta Świąteczna”, dodatek do: „Gazeta Wyborcza”, 21–22 września 2002, s. 21).

¹⁸ K. Andrzejczak, *Śmierć wstydu*, op. cit., s. 47.

¹⁹ Na temat relacji wartości do poczucia normy i związanego z nią wstydu zob. rozmowę Katarzyny Janowskiej i Piotra Mucharskiego z Krzysztofem Piesiewiczem (*Rozmowy na koniec wieku 1*, Kraków 2000, s. 57–67).

...rozbija rzeczywistość w której odnajduje nieprawdopodobne i kojarzy rozdzielone czasy i rzeczy; wszystko, co istnieje, czyni obcym²⁰.

W świecie, w którym wszystko istnieje osobno, każde zestawienie jest arbitralne, niekonieczne. Tym samym świat przedstawiony w konfrontacji z czytelniczym przyzwyczajeniem (płynącym z rozpoznawania schematów fabularnych, gatunków bądź motywów) obnaża swą absurdalność, która dezorientuje²¹. Jako przykład można byłoby przywołać w tym miejscu tom prozy Marcina Bielaka *Tyle światów, ile zechcesz*. Niejednorodności stylistyczno–tematycznej towarzyszy w nim cyniczny miejscami dystans do opisywanych zdarzeń: znamieny przykład stanowi scena z fragmentu *Bandziaroska i śmierć*: miasteczko, w którym mieszka tytułowa bohaterka,

...jest male i wielu żebrzących nie utrzyma. Wkrótce Rumuni wynieśli się, a Bandziaroska wieszala na sobie coraz to nowe informacje. Raz była stokrotnie gwałconą Jugosłowianką, cudem ocalała z pogromu, to znowu chorą na AIDS lub genetycznie obciążoną jakimś straszliwym, egzotycznym i śmiertelnym parchem. Kiedy potrafił ją pociąg, niektórym nawet ulżyło, że już nie będzie się kobiecina tak męczyć²².

Tragedia bohaterki zostaje skomentowana z ironicznym dystansem, wręcz cynizmem. Temat śmierci żebraczki to dla Bielaka materiał na anegdotę okraszoną makabrycznym, czarnym humorem. Nie jest to jednakże przewrotny humor intelektualny, który można odnaleźć choćby w komiksowej *Rodzinie Adamsów* rysownika i pomysłodawcy serii opowieści o niesamowitej rodzinie, Charlesa Adamsa. To żart „populistyczny”, skierowany do szerokich mas społeczeństwa — zapewne tych samych, które z uwagą śledzą telewizyjne seriale pokroju *Świata według Kiepskich*.

Nastawienie na epatowanie czytelnika koszarowo–grabarskim dowcipem przyczynia się do spłylenia problematyki: *Komusutra* Aleksandra Olina bądź *Święto śmiechu* Marka Oramusa to jedynie na pozór rozrachunek z polską rzeczywistością polityczno–społeczną ostatniego ćwierćwiecza. W istocie jednak obie powieści są autorskimi „wybrykami”, przekraczającymi nierzadko granice dobrego smaku. Jak bowiem inaczej niż w kategoriach próby ekscesu odczytywać scenę ze *Święta śmiechu*, w której zabici robotnicy urządzają pikietę u Bram Nieba?²³

Znacząca dla nowego wizerunku twórcy zdaje się postawa Reda Vonneguta [Romana Praczyńskiego], autora między innymi *Miasta sennych kobiet*: zdaniem Dariusza Nowackiego

²⁰ Cyt. za: A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu*, Warszawa 1995, s. 145–146.

²¹ Por.: P. Czaplinski, *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*, Kraków 2003, s. 54–58. Przemysław Czaplinski owo wypełnienie śmiechem próżni aksjologicznej (powstałej po odrzuceniu przez literaturę etycznych zobowiązań) analizuje na przykładzie jednego z opowiadań Nataszy Goerke z tomu *Fractal — Piżmy*. Uwagi badacza i sformułowane przezeń wnioski można jednak odnieść generalnie do sytuacji bohaterów w nurcie prozy „rewidującej” dotychczasowe czytelnicze przyzwyczajenia.

²² M. Bielak, *Bandziaroska i śmierć*, [w]: idem, *Tyle światów, ile zechcesz*, Malbork 1997, s. 94–95.

²³ Politycznemu rozliczeniu z przeszłością nie towarzyszy w powieści Oramusa refleksja nad dniem dzisiejszym. Obraz współczesności, kwitowanej zaledwie kilkoma frazesami, to banalne uwagi o ludzkiej i Bożej nie doskonałości, której skutkiem jest wolność daleka od wcześniejszych wyobrażeń o niej.

...drażnienie czytelnika, nieustanne wywoływanie irytacji i dezorientacji — to bodaj nadrzędna ambicja wrocławskiego pisarza²⁴.

Twórczość tę wysoko ocenia Paweł Dunin-Wąsowicz, zestawiający jedną z powieści — *Na klęczkach* — z *Buszującym w zbożu* Salingera, by stwierdzić, że Praszyński „nie ma żadnego odpowiednika w rówieśniczej sobie rodzimej prozie”²⁵. Czy nie jest to jednak ocena na miarę „Trzeciego Parnasu”²⁶? Tym bardziej, że dla literackiego pokolenia „młodych gniewnych” ostatniej dekady ubiegłego wieku

...literatura jest tylko zabawą, sposobem na życie, ekspresją osobowości twórcy, utrwalaniem czystej egzystencji, jej zawikłani i absurdów²⁷.

Nie można jednak nie zauważyć, iż sygnalizowana tu przez Burkota wielość postaw *de facto* często sprowadzała się do (mniej lub bardziej zamierzonego) obnażania literackości prezentowanych czytelnikowi utworów. Ów „metatekstowy sposób bycia”²⁸ zaowocował powrotem fabuły, której towarzyszyła pisarska samoświadomość fikcyjności tego, co zostaje zaprezentowane odbiorcy. Renesans fascynacji możliwościami oferowanymi przez literacką fikcję nie był jednak równoznaczny z powrotem do zdezaktualizowanej estetyki. Pustkę, powstałą po odrzuceniu pozaliterackich zobowiązań, młodzi twórcy rychło wypełnili modą na antyklerykalizm i kosmopolityzm. W połączeniu z kolokwialnością języka i wulgaryzacją poruszanej tematyki, proces odrzucania etycznych zobowiązań literatury częstokroć doprowadził do ekshibicjonistycznego obnażania własnych kompleksów. Pozorna nonszalancja, by nie rzec wręcz — lekceważenie przez piewszosobowego narratora (najczęściej kreowanego na *alter ego* pisarza) tego, co prezentuje czytelnikowi, ma sprawić wrażenie „bycia na luzie”. Czy postawa ta jednakże w istocie jest świadectwem owego „luzu”? Narrator powieści Romana Praszyńskiego *Na klęczkach* deklaruje:

...mieszkam w Zakrzowie. Zakrzów to zadupie Wrocławia. Wrocław to miasto w Polsce. Polska to zadupie Europy²⁹.

Ile w tym określeniu własnego miejsca na Ziemi autentycznej swobody, a ile pozy, auto-kreacji na „nowoczesnego kosmopolitę”? Zachłyśnięcie się wolnością słowa i tym, że „już wszystko można”, doprowadziło do powstania wielu utworów mało ambitnych artystycznie.

²⁴ D. Nowacki, *Red doda nam skrzydeł*, „FA-art” 1997 nr 1, s. 59.

²⁵ P. Dunin-Wąsowicz, *Oko smoka...*, op. cit., s. 89.

²⁶ Określenie to przejęte zostało — wraz z ironicznym wydźwiękiem — od Przemysława Czaplńskiego, który stwierdza: „Dunin chciał (...) nazwać rzecz groźną: literatura nie rządzi się prawami literackimi, a hierarchie nie tworzą się dzięki rzeczywistym umiejętnościom (...). kto ma poparcie prasy wysokonakładowej, trafia na Parnas *prim*, kto zaplecza nie ma, spada do Parnasu *bis*. Uważając to za skandal i hańbę, Dunin (...) układa Trzeci Parnas. (...) Układając *Parnas Tertius*, autor wrócił (...) do tej samej metody, którą chciał zwalczać, to znaczy do pozaliterackiego tłumaczenia literatury” (P. Czaplński, *Ruchome marginesy*, Kraków 2002, s. 61–62).

²⁷ S. Burkot, *Literatura polska w latach 1986–1995*, op. cit., s. 83.

²⁸ Określenie Bogumiły Kaniewskiej — zob. eadem, *Metatekstowy sposób bycia*, „Teksty Drugie” 1996 nr 5, s. 20.

²⁹ Red Vonnegut [R. Praszyński], *Na klęczkach*, Wrocław 1992, s. 11.

Niekiedy jedyną przyczyną ich pojawienia się była odpowiedź na zapotrzebowanie społeczne czytelników, szukających w „nowej literaturze” sensacji i pikanterii obyczajowej. Wielu z owych „młodych skandalizujących” rychło zamilkło (jak Krzysztof Bielecki czy Mariusz Bielak), inni znaleźli miejsce w historii literatury najnowszej³⁰. Osobną kwestią pozostaje zagadnienie, czy jest to miejsce zasłużone? Czy istotnie — jak chce Jerzy Jarzębski —

...wszystko można powiedzieć, literatura funkcjonuje w przestrzeni nie nacechowanej wstępnie, nie przegrodzonej ściankami zakazów czy nakazów³¹?

Piotr Michałowski proponuje uznanie skandalu za strategię odbioru mającą na celu zaskoczenie czytelnika, a jednocześnie zakłócenie procesu komunikacji między nadawcą i odbiorcą. Skandal może wybuchnąć jedynie wtedy, gdy przekroczona zostaje konwencja oczekiwana przez odbiorcę. Tym jest on zaś większy, im mniej spodziewany. Nadawca może wprawdzie projektować odbiór dzieła jako utworu skandalizującego, lecz jest to nadal jedynie prowokacja — podjęta lub też odrzucona przez odbiorcę. Jednakże obecnie, w dobie „rozchwiania aksjologicznego”, gdy istnieje powszechne przyzwolenie na zachowania i jawnie głoszone postawy, które dotychczas były raczej nieakceptowane społecznie, eksces stał się strategią oczekiwaną. Tym samym zaś społeczna tolerancja (akceptacja?) wobec skandalizowania ogranicza jego „siłę rażenia”. Nie należy również zapominać, że skandal — traktowany jako pewna strategia odbioru — wymusza specyficzne zaskoczenie odbiorcy, bowiem

...eksploduje tylko wtedy, gdy naruszenie przewidywań czytelnika jest szczególnie dotkliwe i dotyczy (...) zwłaszcza imponderabilów³².

Innymi słowy: nie każdy „artystyczny wybryk” pisarza można uznać za skandal, nawet jeśli jest on programowo zadekretowany w ten sposób. Czyż bowiem postępowanie takie nie jest swoistym chwytem rynkowym? *Lekcja bezpiecznego seksu* Marcina Szymuli nie jest bowiem — wbrew zapewnieniom Macieja Parowskiego — utworem „reprezentatywnym dla rozgrzanych społecznych emocji”³³, których w Polsce nie brakuje³⁴. Absurd ukazanej w utworze sytuacji „oswaja” przy tym skandal, „obezwładniając” go nieco zażenowanym, czytelnicznym śmiechem na myśl o uczniach poznających w szkole zasady pożycia intymnego³⁵.

³⁰ Szczególnym przypadkiem jest piarstwo Manueli Gretkowskiej, która potrafiła wykorzystać skandal medialny, czyniony wokół jej pierwszych powieści (*My zdjes' emigranty*, *Kabaret metafizyczny*) do ugruntowania swej pozycji skandalistki, przez której pryzmat odbierana jest jej późniejsza twórczość.

³¹ J. Jarzębski, *Apetyt na Przemianę*, op. cit., s. 125.

³² P. Michałowski, *Strategie skandalu i stereotypy odbioru*. [w:] *Stereotypy i literaturze (i tuż obok)*, red. W. Bolecki G. Gazda, Warszawa 2003, s. 286. Znamionną cechą literatury skandalizującej jest fakt, iż owe przekraczanie oczekiwań odbiorcy to najczęściej akty jednorazowe — należy jednak pamiętać o tym, że „skandal jest prece densem, a nie procederem” (tamże, s. 296).

³³ m. p. [M. Parowski], *Hyde park*, „Nowa Fantastyka” 1992 nr 11, s. 44.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ I nie tylko pożycia intymnego, o czym zdają się świadczyć słowa nauczycielki, podającej rozkład materiału n najbliższe spotkania, wśród którego znalazła się lekcja bezpiecznego spożywania alkoholu, zażywania narkoty

Sztuka może (...) być prowokacją. Ale to wyzwanie, ta prowokacja, winny do czegoś prowadzić — zastrzegal Antoni Pawlak, rozważając szanse ekscesu jako perspektywy interpretacyjnej w odniesieniu do współczesnej sztuki — żeby dokonać prawdziwej prowokacji artystycznej, trzeba czegoś chcieć. Od sztuki, od siebie oraz od świata. Innymi słowy trzeba myśleć³⁶.

Nieporadność stylistyczna i nikła wartość artystyczna zadecydowała o niewykorzystaniu szans, jakie potencjalnie niosło wprowadzenie do twórczości literackiej elementów traktowanych dotychczas w jej obrębie jako *non grata*. W przypadku większości spośród przywoływanych tu utworów, przekraczanie tabu obyczajowego ogranicza się do epatowania „wymyślnymi” (*de facto* zaś niesmacznymi i naiwnymi) opisami, mającymi pobudzać wyobraźnię czytelnika³⁷. Ponadto cel, dla którego najczęściej literatura odwołuje się obecnie do skandalu, jest prawie zawsze merkantylny Odrobina (nie zawsze z umiarem dawkowanej) pikanterii staje się chwytem marketingowym, mającym zwiększyć sprzedawalność książki: wszak kultura oczerniana rodzi popyt³⁸. Tym samym eksces staje się motywowany nie tyle estetycznie, co ekonomicznie³⁹. Takie wykorzystanie deprecjonuje jednak istotę skandalu, programowo nastawionego na przelamywanie czytelniczych przyzwyczajeń i skonwencjonalizowanych chwytów literackich.

ków i hazardu. Znamiennie też stają się wypowiedziane przez nią słowa, podsumowujące lekcję: „Pamiętajcie — dorosłe życie pełne jest zadziwiających propozycji, niebezpieczeństw, pułapek. Macie wielkie szczęście. Kiedy pomyśle, że wasi rówieśnicy w XX wieku wychodzili temu wszystkiemu naprzeciw nie uzbrojeni i nie ostrzeżeni — ogarnia mnie przerażenie” (M. Szymula, *Lekcja bezpiecznego seksu*, „Nowa Fantastyka” 1992 nr 11, s. 46).

³⁶ A. Pawlak, *Masturbacja w Zachęcie*, „Newsweek Polska” 2002 nr 51–52, 29 grudnia 2002, s. 195.

³⁷ Znamiennie przykłady takich opisów czytelnik może znaleźć między innymi w tomiku nowel Grażyny Treli *Dobry mężczyzna to martwy mężczyzna*. Od tytułu poczynając, poprzez dedykację (*Mojemu osobistemu Sturm- unddrang* S. S.) po fabuły utworów przebiega z tomiku przemożna chęć epatowania skandalem (symptomatyczne są pod tym względem sceny „gwałtu manualnego”: absurd określenia dorównuje absurdowi i brakowi wycucia smaku w kreśleniu sytuacji będącej tematem *Zhoczciwa* — pierwszego z dwu opowiadań składających się na mikro-cykl *Perwersje na trasie Kraków–Łódź*). Cóż jednak, skoro pragnienie to pozostaje niespełnione? Przywoływane przez Trele sytuacje fabularne (sobowtór, zaprzecanie się pasji życia, perwersyjne gry miłosne z nieznanym) są wtórne i pozbawione prób reinterpretacji. Sam skandal zaś zostaje — w tym i wielu innych przypadkach (choćby w powieściach Pruszyńskiego) — niejako „oblaskawiony” i dostosowany do oczekiwań odbiorcy, tak by nie odczuł on zgorznienia większego niż to, którego pragnąłby doświadczyć.

³⁸ E. Balcerzan, *Najmniejszy Ślad*, „Arkusz” 2002 nr 4, s. 15. Dodajmy, iż nader często media same kreują rynek potrzeb (w tym — czytelniczych), na co zwraca uwagę Robert Ostaszewski — zob.: *Pisarz jak Coca Cola*, „Dekada Literacka” 2004 nr 1, s. 35–36.

³⁹ Warto przywołać w tym miejscu tezę Witolda Gombrowicza, który — w polemice z Janem Emilem Skiwskim (*Łańcuch nietaktów*, „Studio” 1936 nr 8) — pytał: „Czy jednak pan Skiwski uważa, że literat nie ma prawa do nietaktu — o ile nietakt jest świadomy i służyć ma doprowadzeniu pod pióro nowych treści? Czy twórczość literacka nie polega między innymi na przerabianiu nietaktownego na taktowne i niesmacznego na smaczne? Czy zatem miejsce literata nie jest na pograniczu nietaktu?”. W przypadku współczesnej prozy opertującej tym, co Gombrowicz nazywa „nietaktem”, nie można mówić o sygnalizowanych tu przez autora *Ferdynudke* ambicjach.