

Teksty Drugie 1996, 5 , s. 5-19



Trzecia epoka (o prozie lat dziewięćdziesiątych)

Jerzy Jarzębski

Szkice

Jerzy Jarzębski

Trzecia epoka (o prozie lat dziewięćdziesiątych)

Wykrywanie w literaturze „stylu epoki”, dominującego tonu czy struktury nie znosi u krytyka zbytnej skrupulatności. Jeśli zechce pracowicie opisać i uwzględnić „wszystko”, rychło dojdzie do wniosku, że literatura zawsze była taka sama, tzn. zawsze zawierała mniejszą lub większą ilość dzienników intymnych, powieści przygodowych, politycznych, społecznych, traktatów duszoznawczych, beletryzowanej historii itd. Krytyk chcący ów ton dominujący rozpoznać musi więc zmrużyć oczy i w zmętnieniu wszystkich kształtów uchwycić barwy narzucające się z największą siłą — lub zgoła odwrócić się od literatury i posłuchać dyskusji na jej temat, zawierzyć czytelnikom z tamtych czasów i uznać, że to oni — wraz z pisarzami i krytyką — decydowali o hierarchii literackich zdarzeń, a tym samym o kształcie ogólnym epoki.

Powyższe zastrzeżenie jest konieczne, bowiem próbując określić kształt polskiej prozy powojennej, muszę nieuchronnie dokonać pewnych nader arbitralnych rozstrzygnięć, którym krytyk — „wszystkoista” natychmiast zaprzeczy, zarzucając mnie gradem kontrprzykładów. Mimo to sądzę, że próba takiego rozpoznania warta jest zachodu, tzn. że zmiana dominanty, jaka zachodzi w literaturze po wojnie — aż po lata dziewięćdziesiąte — jest znacząca i ważna, a co

więcej — że bez świadomości, co się zmienia, nie zrozumiemy odrębności najnowszych zjawisk w prozie.

Ukrytym, ale potężnym bohaterem prozy w okresie tuż powojennym był czas. Nie tylko w ten sposób, że wchodził w jej strukturę na wszystkich poziomach — jako czas gramatyczny, czas narracji, czas zdarzeń powieściowych i historii, na której tle one występowały, ale także — jako pewna makrostruktura, swoiste *metrum*, które nadawało sens takim lub innym uporządkowaniom materiału fabuły. Sposób istnienia w czasie to jeden z najważniejszych wyróżników prozy powieściowej, związany silnie ze światopoglądem ludzi epoki, z ich samopoczuciem w bieżącej chwili historycznej, stosunkiem do tradycji i do przyszłości. Przewroty polityczne wpływają nader często na ów czas zaklęty w literaturze, powodując, że nagle zaczyna on — w subiektywnym odczuciu pisarzy i czytelników — biec szybciej, albo zwalnia lub zatrzymuje się, a czasem znów zamyka się w kręgu mitologicznych „wiecznych powrotów”.

Spojrzenie na prozę polską po II wojnie światowej ujawnia, moim zdaniem, trzy takie istotne zwroty w odczuwaniu czasu, które wpłynęły na sposób widzenia świata i organizacji fabuł. Pierwszy miał miejsce w latach czterdziestych, kiedy nad widzeniem świata zaciążyła — tak trafnie przez Miłosza dostrzeżona — *historicité*, tzn. odbieranie zdarzeń bieżących *sub specie* dziejowych procesów o określonym (przez ideologów) kierunku. Taka wizja historii — jako ciągu zdarzeń nakierowanych na jakiś spodziewany cel — jeśli nawet nie była przez poszczególnych pisarzy aprobowana — stanowiła przynajmniej (potężnie rozbudowany) ideowy kontekst, obok którego nie można było przejść obojętnie. Fabuły powieściowe umieszczane więc były z reguły „na tle historii”: wszystkie te opowieści o wojnie, tułaczce, potem o odbudowie kraju i wychowaniu nowego, socjalistycznego, człowieka, bez historii nie umiały się obyć, w niej szukały wyższego sensu zdarzeń i ich uogólnienia. Nie tylko zresztą wyznawcy realizmu socjalistycznego, ale również nie-marksiści, pisarze z kręgów zdecydowanie katolickich (Gołubiew, Malewska, Parnicki, Dobraczyński *etc.*), chętnie wydawali wówczas powieści historyczne, próbując zapanaować (przynajmniej intelektualnie) nad porządkiem dziejów i logiką rozwoju społeczeństw, dowieść, że wizja marksistowska owego porządku nie jest jedyną z możliwych. Nawet analizy psychologiczne pisano niejako w domyślnej obecności historycznych kontekstów i ze

względu na nie: po prostu to był jedyny wielki temat jednoczący całą generację, nadający sens pracy pisarza.

Drugi istotny przełom miał miejsce w Polsce w latach sześćdziesiątych. Nie, nie w październiku 1956! Wówczas pisarze odrzucili tylko marksistowski schemat porządku dziejów, pozostali jednak jeszcze na pewien czas w obieży historycyzmu — tyle że inaczej pojmowanego. Świadczą o tym dobrze pisane wówczas powieści Andrzejewskiego, w których na miejsce marksistowskich „praw dziejowego rozwoju” pojawiają się inne, funkcjonujące ponadczasowo, prawidła — takie np., które rządzą narodzinami, rozwojem i degeneracją wielkich społecznych idei. Świadczą też liczne powieści Konwickiego, Mackiewicza, Strykowskiego, Szczepańskiego, Brandysa, Tyrmanda, Hłaski, Szczypiorskiego, czy nawet Bratnego i Putramenta itd. — wszystkie te, jednym słowem utwory, które są reinterpretacją historii, w których można tropić owej historii ironię bądź paradoksalność, w których jednak ona wciąż jest *magistra vitae* — najwyższą instancją decydującą o porządku świata i literatury.

W latach sześćdziesiątych wiara w historię jako dostarczycielkę sensu i ładu egzystencji przechodzi w Polsce zasadniczy kryzys. Miejsce historii jako porządku obiektywnego, niezależnego od losów jednostki, zajmuje właśnie jednostkowa biografia, przebieg zdarzeń jednego życia, które pisarz obserwuje, bada, usiłując odnaleźć w nim rudymenty sensu. Potężna fala prozy intymistycznej (dzienników, pamiętników, wspomnień, rozmów, powieści w formie dziennika, beletryzowanych zapisów zdarzeń rzeczywistych, jaka zalewa wówczas literaturę polską, daje dużo do myślenia. Andrzejewski, Białoszewski, Brandys, Gomolicki, Herling-Grudziński, Konwicki, Kuśniewicz, Nowakowski, Rymkiewicz, Stojowski, Szczepański, Żakiewicz, Paźniewski, Musiał, Anderman — wszyscy, zapatrzeni w przykład płynący z Gombrowiczowskiego *Dziennika*, piszą teksty autobiograficzne lub *quasi*-autobiograficzne, próbując tym razem nie tyle własne życie wpisywać w porządek dziejów, ile z niego właśnie wyczytać jakiś osobisty, prywatny sens, który można by następnie przeciwstawić chaosowi i bezsensowi świata. Ten filozoficzny *bricolage* przybierać może formy groteskowo-komiczne — jak czasem u Białoszewskiego — albo głęboko tragiczne — jak w *Miazdze* Andrzejewskiego, gdzie zdarzenia historyczne, jako domena realizacji ideałów, wykolejają się i wiodą ku degeneracji społeczeństwa, a wraz z tym rozpada się fabuła plano-

wanej powieści, pozostawiając po sobie — jako jedyny ślad niewątpliwy — dziennik pisarza, będący zapisem jego osobistej klęski.

Czas historyczny jako „wielkie *metrum*”, w które wpisywały się czasy fabularnych zdarzeń i prywatne czasy poszczególnych biografii, uległ zatem od lat sześćdziesiątych destrukcji, przestał nadawać zwierzchni porządek wszelkim opowieściom. Na jego miejsce pojawił się **czas autora** — jego osobiste losy, jednostkowa biografia — jako kręgosłup i racja istnienia najciekawszych tekstów prozą. To Gombrowicz uczył tamtą generację twórców, w jaki sposób rozpad form i sensów konstytuujących świat leczyć rozbudową i wzmacnianiem osoby. Kuśniewicz znów pokazywał, jak biografia autora może stać się osią i punktem odniesienia jego fikcyjnych fabuł.

Stan wojenny nie przyniósł w domenę prozy powieściowej jakichś istotnych zmian: kataklizmy zachodzące na planie społecznym sprzyjają zazwyczaj spotęgowaniu znaczenia życia prywatnego — także jako tematu literackiego. Obok karierę robi zazwyczaj zapis faktograficzny dokonywany z perspektywy osobistej autora — czyli to wszystko, co stanowiło i dotychczas dominantę literackiej twórczości. Lata osiemdziesiąte nie otworzyły więc przed prozą jakichś nowych perspektyw.

Przełom polityczny roku 1989 nie zapowiadał z początku żadnych rewolucyjnych zmian w sztuce opowieści. Krytyka zareagowała nań wprawdzie zalewem podsumowań, do czego skłaniała sytuacja kraju, który ponownie odzyskał niezawisłość po półwiekowej przerwie, ale w tych artykułach „zamykających” dawną epokę i „inicjujących” nową więcej było zapewne *wishful thinking* niż odczucia rzeczywistej zmiany. Tymczasem już po kilku latach okazało się, że ci, którzy wróżyli przewrót, nie mylili się wcale. W siedem lat po przejściu w Polsce władzy przez demokratyczną opozycję można już powiedzieć, że z literatury PRL pozostały mało istotne resztki. Piszą jeszcze — i odgrywają sporą rolę — nieliczni najwybitniejsi twórcy z poprzedniej epoki, brak natomiast kontynuacji tamtej literatury w postaci jakichś zjawisk o szerszym społecznym zasięgu, nader wątpliwa jest kontynuacja instytucjonalna i środowiskowa (w postaci m.in. nielicznych redakcji czasopism, które przetrwały, i związanych z nimi kręgów pisarskich). Na to miejsce zrodziła się nowa literatura, nowa krytyka i nowe instytucje literackie, tworząc sytuację o rysach na tyle wyrazistych, że warto opisać ją, począwszy od socjologiczno-organizacyjnych podstaw. Zapaść literatury poprzedników na czym polegała? Nie tylko na ban-

kructwie systemu politycznego, który ją wspierał. Ostatecznie pisarzy popierających komunistyczną władzę było w ostatnich latach jej panowania załośnie mało. Zapaść owa miała inny jeszcze, strukturalny wyraz. Polegała na kryzysie centralistycznego modelu kultury — z jednym związkiem literatów, dominacją centralnych, wydawanych w Warszawie czasopism i wydawnictw, jednolitym systemem kolportażu książki i wreszcie względnie jednolitą hierarchią autorytetów krytycznych. Dlaczego tak się stało? Kryzys centrum, o którym mówił kiedyś Janusz Sławiński, przesądzony był w chwili, gdy poczęły się rozwijać wydawnictwa podziemne. Drugi obieg z konieczności nie znosi centralizacji — jako ruch w sferze kultury i literatury organizuje się wokół małych, lokalnych grup wytwarzających bliskie więzi wewnętrzne i lokalne hierarchie, ale stosunkowo słabo (z konspiracyjnych względów) rozwija „makrostruktury”. W efekcie młoda kultura polska, która w 1989 r. wyszła z podziemia, okazała się czymś zupełnie różnym od tej, która dotąd istniała oficjalnie. Powstały setki małych wydawnictw, czasopism literackich, prowincjonalnych inicjatyw, które nie chciały koniecznie „awansować”, przenosząc się do stolicy. Zbiegło się to z kryzysem dawnych autorytetów literackich i krytycznych: prominenci dotychczasowej kultury w taki lub inny sposób zaangażowani byli w życie oficjalne i tym samym — w jakąś formę ugody z władzą. Nawet opozycjonistom zarzucano często „ustatecznienie” buntu, wpisanie go w polityczną rzeczywistość. Wszyscy natomiast cierpieli na rodzaj politycznej monomanii, a do tego niechętnie przyjmowali do wiadomości zmiany w hierarchiach i awans literackiej młodzieży (działo się tak na skutek spowodowanego przez cenzurę w początkach lat siedemdziesiątych zamknięcia ust pokoleniu poetyckiej „Nowej Fali”, co na przeszło dekadę zahamowało dyskusje międzypokoleniowe i pojawianie się nowych generacji twórców).

Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych nowe życie literackie rozwijało się zatem z dala od stolicy i w opozycji do *establishmentu* — w Poznaniu, Lublinie, Gdańsku, Olsztynie, Rzeszowie, Szczecinie, Bydgoszczy — a także w zupełnie małych miejscowościach — jak owa Krasnogruda nad wschodnią granicą, gdzie rozwija się transgraniczną współpracę między narodami tej części Europy. Czy jednak sprzeciw nowego pokolenia wobec „literatury oficjalnej”, tworzonej przez poprzedników oznaczał po prostu ostry, bezkompromisowy antykomunizm? Niekoniecznie — a przynajmniej nie przede wszystkim. Antykomunizm okazał się dla generacji wstępującej do li-

teratury na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych tylko jedną z wielu postaw kontestatorskich, które młodzi kierowali przeciwko zjawiskom politycznym, kulturowym i artystycznym poprzednich dziesięcioleci. Istotne jest chyba przede wszystkim to, że koniec lat osiemdziesiątych i pojawienie się „pokolenia «brulionu»” oznaczało odbudowę w literaturze postawy pokoleniowej — poczucia pokoleniowej tożsamości, którą w poprzednich 10–12 latach zastępowała identyfikacja polityczna. Kontestacja i prowokacja obracała się w „brulionie” i innych czasopismach tej generacji („Tygodnik Literacki”, „Czas Kultury”, „Kresy”, „Fa-art”, „Fraza”, „Nowy Nurt” i wiele innych) nie tyle przeciw jakiejś politycznej orientacji, ale przeciw całemu stylowi uprawiania polityki i wprowadzania jej do literatury, jaki stworzyli poprzednicy. Atakowano więc — obok zaprzędania się władzy i serwilizmu — także pewien typ zaufania, jaki pojawiał się u starszych pisarzy-opozycjonistów — przekonanych, że obrona „etosu” i (politycznie) słusznej sprawy nadaje im szczególną sakrę i dożywotni „rząd dusz” narodu. Sprzeciw wobec „literatury etosu” zaowocował różnego typu obyczajowymi prowokacjami, przy czym łamano nie tylko *tabu* erotyczne czy estetyczne (co dość zwyczajne), ale też *tabu* polityczne — naruszając zdecydowanie obowiązującą *political correctness* (trzeba tu wspomnieć ataki na różnych prominentnych działaczy opozycji politycznej, ale także przedruk (w „brulionie”) tekstów tak skandalicznych, jak antysemickie diatryby Céline'a). Zamieszczenie owych tekstów — celowo bez dystansującego się od nich komentarza redakcji — nie miało w żadnej mierze charakteru deklaracji politycznej. Raczej przeciwnie: redaktorzy „brulionu” chcieli zamanifestować swoją niezależność od drukowanych przez siebie opinii i niepodległość wobec wymogów ideowej poprawności.

Kontestacja stanu dotychczasowego literatury polegała jednak nie tylko na prowokacji: młodzi pisarze atakowali innego jeszcze typu zadowolenie z siebie, jakie pojawiało się u „starszych braci” — to mianowicie, które wiązało się z przeświadczeniem, że właściwe temu zakątkowi Europy przekłete (polityczne) problemy są najważniejszą czy zgoła jedyną istotną sprawą świata. Wiara w to rozgrzeszała poprzedników z pewnego typu ignorancji — nieznanomości lub lekceważenia dla nowych kierunków w sztuce, mód intelektualnych, sposobów widzenia i oceny świata. Młodzi zatem demonstracyjnie nawiązali wspólnotę z innymi młodymi — z odległych krajów czy kontynentów — dogadując się z nimi na gruncie wspólnej fascynacji

postmodernizmem, feminizmem, sztuką multimedialną, różnymi wersjami twórczości kontestującej oficjalny porządek (jak *graffiti*, ale też pornografia, wizje narkotyczne itd.).

Walka o złamanie rozlicznych *tabu* nie jest jednak żadnym programem pozytywnym. Takiego programu — wspólnego dla większej grupy twórców — generacja „brulionu” nigdy się nie dorobiła, i nic dziwnego, bo jej prozę charakteryzuje właśnie niezmierna różnorodność: poetyki, tematyki, stylistyki, stosunku do tradycji. Spróbujmy więc najpierw opisać tę różnorodność, by następnie pokusić się, mimo wszystko, o jakąś próbę syntezy.

Język i styl. Zacznijmy od charakterystyki językowo-stylistycznej, bo w tej sferze istnieje w nowej prozie znaczna polaryzacja i różnorodność. I tak ogromna jest rozpiętość pomiędzy demonstracyjnie konserwatywną i tradycyjną narracją powieści Marka Jastrzębca-Mossakowskiego (*Ślady na piasku*) a rozpasaniem słownym *Narogów i patrochów* Jakuba Szapera (Bulandy), który stworzył na użytek swego utworu język sztuczny, groteskowy, skomponowany ze spiętrzonych stylizacji literackich. Z innej zupełnie językowej parafii pochodzi Beckettowska, ascetyczna, sucha jak metronom, ale nadzwyczaj precyzyjna proza Krzysztofa Myszковского (*Pasja według świętego Jana, Kozi róg*) czy Marka Kędzierskiego (*Bezludzie*), z jeszcze innej — nabrzmiałe anegdotą i fajerwerkami właściwymi narracji mówionej książki Jerzego Pilcha (*Spis cudzożnien, Inne rozkosze, Monolog z lisiej jamy*) i Janusza Rudnickiego (*Cholerny świat*). Są wśród powieści wydawanych ostatnio utwory operujące stylizacją na język i świadomość naiwną, dzieciinną (*Lida i Pan Bóg nie słyszy głuchych* Aleksandra Jurewicza oraz *Panna Nikt* Tomka Tryzny), są też stylizacje na pełen wulgaryzmów język środowiskowy (*Mury Hebronu i Biały kruk* Andrzeja Stasiuka, *Chłopaki nie płaczą* Krzysztofa Vargi); są narracje ujmujące prostotą i językiem „sprawozdawczym” — jak te Olgi Tokarczuk (*Podróż ludzi Księgi, E.E., Prawiek i inne czasy*), są opowieści zwiłkane, eliptyczne, operujące stylem nieprzezroczystym (jak *Szweden-kruter* Zbigniewa Kruszyńskiego czy *Tarot paryski i Kabaret metafizyczny* Manueli Gretkowskiej, są też — na koniec — montaż lub zgoła kolaże niejednorodnych, kontrapunktowych opowieści o kontrastowej stylistyce — jak *Absolutna amnezja* Izabeli Filipiak, *Uczyty i głody* Zyty Rudzkiej czy *Antologia twórczości postnatalnej*. D.G. J. Ł.O. S.W. Cezarego K. Kędera i *Księga zaklęć* Andrzeja Tuziaka. Przypadkiem krańcowym jest prawdziwy poemat

prozą, jakim są *Sny i kamienie* Magdaleny Tulli, zawieszony pomiędzy stylizacją traktatową a zgęszczoną metaforyzacją.

To zestawienie pozbawione elementów wartościowania pokazuje jedynie rozpiętość stosowanych w prozie środków językowych i dowodzi, że brak w niej wyrazistego „stylu epoki”. Gust do naśladownictwa, stylizacji, parodii — a także wielość i różnorodność inspiracji każą naturalnie myśleć o wpływach postmodernizmu, co jest diagnozą tyleż oczywistą, co banalną.

Nie znalazłszy „stylu epoki” w języku (lub znalazłszy ich zbyt wiele), spróbujmy poszukać go na innych polach. Wydaje się bowiem, że odrębność prozy lat dziewięćdziesiątych wobec wcześniej obowiązujących stylów powieści da się udowodnić.

Punkt widzenia. W czym imieniu ogląda się dziś świat w prozie? W literaturze intymistycznej lub z nią pokrewnej ów punkt widzenia pokrywał się niejako z punktem widzenia autora, który był głównym bohaterem swojej historii, a jednocześnie świadomością obserwującą fabularne zdarzenia i siebie samego w nich. W prozie ostatnich lat punkt widzenia sytuuje się częściej na zewnątrz głównego bohatera, którego postępowanie staje się niekiedy enigmą, ale zarazem zyskuje w ramach powieściowej fabuły wyraźniejsze „domknięcie”, narzucony przez kanony literackości całościowy sens.

Nie jest, rzecz jasna, tak, by pisarz odsuwał na bok własne, osobiste doświadczenie na rzecz wylęgłych w głowie koncepcji. Zmienił się jedynie tryb, w którym owe doświadczenia przesiąkają do literatury, tzn. zamiast zapisu bezpośredniego, „surowego materiału” autobiografii, trafiającego do opowieści już na etapie przedrefleksyjnym — jako przedmiot późniejszej interpretacji — zjawia się historia „porządnie skonstruowana”, o wyrazistszej puencie. Wokół takiej historii rozbudowuje się rzeczywistość przedstawiona o większym niż uprzednio stopniu uporządkowania, nie naśladowująca już chaotyczności właściwej światu potocznego doświadczenia. Procesy te zachodzą nawet w tych utworach, w których pojawia się postać będąca *porte parole* autora, co próbowałem już kiedyś przedstawić na przykładzie najnowszych książek Jerzego Pilcha, Juliana Kornhausera i Andrzeja Stasiuka. Otóż w książkach tych autorskie „ja” zostaje najpierw niejako „zre-konstruowane”, zmienione w „postać literacką” (jak w *Domu, śnie i grach dziecięcych* Kornhausera i *Innych rozkoszach* Pilcha), a następnie stopniowo zredukowane, przemienione w bezcielesny nieomal „punkt widzenia” i wreszcie usunięte poza obręb fabuły (jak

w *Opowieściach galicyjskich* Stasiuka). I jeśli nawet gdzieś tam owo „ja” autora pojawia się nadal w wyrazistej postaci (jak w *Cholerynym świecie* Rudnickiego czy w niektórych książkach, piszących prozą, kobiet — Nataszy Goerke, Anny Nasiłowskiej, Manueli Gretkowskiej) — to ogólnie autorska obecność staje się dziś w świecie utworu rzadsza niż poprzednio. A jeśli już autor objawi się w dziele, nie dręczy go z pewnością (ważne jeszcze dla Andrzejewskiego czy Konwickiego) pytanie, czy rytm jego prywatnego życia nie organizuje przypadkiem porządku bieżącej wokół historii.

Czas. Cóż się więc dzieje się z głównym *metrum* literackich opowieści? Przełom polityczny nie natchnął, jak się zdaje, twórców do opiewania dziejowych zmian. Żadnych też nie ma dzisiaj szerszych panoram politycznych epoki, żadnych prospektywnych wizji, co związane pewnie z ogólnym kryzysem historycyzmu, ale też z prywatnymi preferencjami autorów. Nikt dziś jakoś w literaturze nie czuje się budowniczym świata przyszłości. Cóż z kolei dzieje się z czasem prywatnym, czasem autobiografii? Ten jest bardziej obecny, choć zatracą wyraźnie funkcje, jakie miał w prozie poprzedniego okresu — kiedy organizował literackie fabuły, epatował czytelnika wiecznym niedokończeniem (bo wszak moja biografia i czas prywatny, póki piszę, nigdy się nie kończy i brak jej z konieczności wyrazistej *puenty*). Czas dzisiejszej prozy powrócił jak gdyby do literatury, stał się „czasem fabuły”, *metrum* wewnętrznym, organizującym strukturę utworu — nie próbującym objąć całości świata inaczej, jak za pośrednictwem instrumentu literaturze właściwego, a mianowicie mitu.

Mityzacja. Mit wchodzi do prozy najnowszej na bardzo dużą skalę i pod rozmaitymi postaciami, a czas mityczny zastępuje najczęściej czas historyczny. W taki mityczny, kolistyczny czas wpisują się najlepiej *Sny i kamienie* Magdaleny Tulli oraz *Podróż ludzi Księgi* i *Prawiek i inne czasy* Olgi Tokarczuk. W przestrzeń (wyznaczoną przez literackie nawiązania) mitologii wprowadza czasy schyłku komunizmu Jakub Szaper w *Narogach i patrochach*; mitologizacja czasów dzieciństwa i młodości pojawia się w *Krótkiej historii pewnego żartu* i *Hanemannie* Stefana Chwina, w *Białym kuku* Andrzeja Stasiuka, w *Absolutnej amnezji* Izabeli Filipiak, w *E.E.* Olgi Tokarczuk, w obydwu mikropowieściach Aleksandra Jurewicza, w *Domu, śnie i grach* dziecięcych Juliana Kornhausera, poniekąd też w powieściach Jerzego Pilcha, gdzie ściegiem łączącym różne czasy jest anegdota, wytwarzająca lokalną

„małą mitologię”. Z kolei w rzeczywistość oniryczno-baśniową wprowadza czytelnika Stasiuk w *Opowieściach galicyjskich* i Jarosław Gibas w *Gniazdach aniołów*.

Zakresy tych poszczególnych mitologii nakładają się na siebie i krzyżują, wytwarzając dość bogatą, wielowarstwową tkanę, w której sporą rolę odgrywają rytuały inicjacyjne (pierwsza miesiączka, od której złośliwi nazywali dzisiejszą prozę kobiecą „literaturą menstruacyjną”), mit męskiej przygody, mitologie związane z określonymi miejscowościami i krainami (Gdańsk, Gliwice, Warmia, Lida). Nie jest to już, jak się rzekło, ani czas historyczny, ani czas jednostkowej biografii, ale czas-wzorzec, czas-paradygmat, którego porządek zakorzeniony jest w „wiecznym teraz” mitu i nie zawsze musi mieć związek z zdarzeniami zachodzącymi tu i teraz.

Fragmentacja. Tam, gdzie w grę wchodzi mit, oczekujemy pojawienia się opowieści o strukturze zamkniętej i uporządkowanej, porównywalnej z innymi mitologicznymi opowieściami. Tymczasem w prozie najnowszej mit „odwieczny” walczyć musi z produkowanymi masowo tandetnymi mitami kultury popularnej, obcujemy więc z nim często w postaci zdegradowanej, co może wpływać na rozpad narracji, podział opowieści na drobne fragmenty, które dopiero czytelnik ma sobie złożyć w całość. Tak jest w książkach Manueli Gretkowskiej, która treści metafizyczne rozpuszcza celowo i rozproszkuje pośród ich lichych imitacji lub bałaganiarskiej codzienności, tak też w *Antologii twórczości postnatalnej* Cezarego K. Kędera, rozpadającej się na bezlik różnorodnych tematycznie i stylistycznie fragmentów. Mit zdegradowany Stasiuka z *Opowieści galicyjskich* składa się i rekonstruuje z mniejszych opowieści, które początkowo zdają się być całkiem luźno ze sobą powiązane.

Niekiedy owa fragmentacja zdaje się wypływać z innych źródeł, a mianowicie z feministycznego gustu do nieciągłości widzenia, proteuszowej migotliwości obrazów i nastrojów, z niechęcią do budowy dłuższych, logocentrycznych wywodów. Tak jest we *Fractalach* Natalisy Goerke, które lepiej niż inne utwory wpisują się w feministyczny porządek literatury, tak również w opowiadaniach Izabeli Filipiak z cyklu *Śmierć i spirala*.

Doświadczenie płci. Feminizm nie pojawił się w polskiej literaturze dopiero w latach dziewięćdziesiątych — przeciwnie, utwory zawierające rozliczne cechy pisarstwa feministycznego wydawano już znacz-

nie wcześniej — w ostatnich latach doszło jedynie do wykształcenia się samoświadomości tego ruchu, związanej z nim krytyki, do powstania feministycznych inicjatyw wydawniczych, numerów specjalnych czasopism feminizmowi poświęconych itd. Pionierkami tej literatury były w Polsce głównie pisarki, które spędziły dłuższy czas za granicą (Izabela Filipiak, Natasza Goerke, Manuela Gretkowska). Nie chcę przez to powiedzieć, że jest to bez reszty towar importowany, owoc fascynacji modą, raczej — że jest on wynikiem konfrontacji, doświadczenia obcości, które z jednej strony sprzyja osobowym transformacjom, przemianom etosu, wypróbowywaniu innych możliwości samorealizacji, a z drugiej strony wytrąca z rozmaitych przyzwyczajzeń, które zdążyły utrwalić się tak dobrze, że udają fundamentalne „zasady bytu”. W ten sposób doświadczenie innych kultur uświadomiło pisarkom z Polski, że można żyć inaczej, zbuntować się przeciw pozycji, jaką wyznaczyło im społeczeństwo, że wreszcie — można odkryć własną swoistość i polubić ją. Niezbyt jeszcze wiele w polskim feminizmie prowokacji i rewindykacji — nie ma on tutaj charakteru ruchu rewolucyjnego, jest raczej próbą afirmacji kobiecego doświadczenia ciała (jak u Izabeli Filipiak czy Olgi Tokarczuk), propozycją innego sposobu widzenia świata, który jawi się nieciągly, paradoksalny, niedefinitywny — jak we *Fractalach* Nataszy Goerke czy w powieściach Gretkowskiej. Kontestacja zjawia się raczej w towarzyszącej ruchowi krytyce (*Two gospodyni domowej* Kingi Dunin), a także w dyskusjach, w których kobiety nie pozostają mężczyznom dłużne (literaturę mężczyzn ochrzciły ostatnio — w nawiązaniu do „prozy menstruacyjnej” — „prozą masturbacyjną”). Czy oznacza to w istocie przebudzenie płciowości jako *medium*, poprzez które doświadczamy świat? Literatura o wyraźnie męskim podejściu do rzeczywistości zaistniała także, choć może nie tak wyraziście jak feminizm. Zaliczyć można do niej z pewnością książki Jerzego Pilcha (*Spis cudzołóżnic, Inne rozkosze, Monolog z lisiej jamy*) czy Andrzeja Stasiuka (*Mury Hebronu, Biały krুক*), a także *Bezłudzkie* Marka Kędzierskiego i *Pasję według świętego Jana* Krzysztofa Myszkowskiego, gdzie temat walki płci współgra z typowo męskim trybem duchowej samorealizacji. Co ciekawe, dwaj pierwsi pisarze, którzy w tym towarzystwie zdają się lepiej realizować męskie mity podboju i przygody, znacznie silniej poddani są świadomości nieuchronnej kompromitacji i kłęski.

„Państwo literatury”. Gdzież jednak rozgrywają się te wszystkie historie mityczne, opowiadane przez prozaików najmłodszego pokole-

nia? W jaki sposób nacechowana jest **przestrzeń** tej literatury? Dla różnych okresów literackich istnieje odmienne w każdym przypadku miejsce typowe, na którym pisarze najchętniej umieszczają akcję swoich opowieści. Nie chodzi tu o jakiś specjalny, geograficznie określony obszar, ale o pewien typ relacji wiążący „przestrzeń literatury” z tym, co czytelnicy odbierają jako „przestrzeń codzienności”. O ile więc socrealiści umieszczali akcję utworów w jakichś typowych (rzekomo) fabrykach czy gospodarstwach rolnych, czyniąc ze swoich fabuł coś w rodzaju *exemplum*, o tyle pisarze dominującego w latach późniejszych nurtu autobiograficznego lokowali literackie zdarzenia najchętniej w przestrzeni codziennego doświadczenia swoich czytelników. Tam właśnie — w obszarze wspólnym, określonym geograficznie, rozpoznawalnym, spotykają się z czytelnikami bohaterowie *Miazgi* Andrzejewskiego, „łże-dzienników” Brandysa i Konwickiego, małych próz Mirona Białoszewskiego, opowieści Marka Nowakowskiego, Jerzego Pluty, Janusza Andermana, Józefa Łozińskiego, Juliana Kornhausera, Adama Zagajewskiego, Grzegorza Musiała *etc.* I choć nie ulega wątpliwości, że obok tych pisarzy istnieli w tamtym czasie także inni, którym bliższa była czysto literacka rzeczywistość kreacyjna (Marek Sołtysik, Donat Kirsch, Jan Drzeżdżon, Jarosław Markiewicz), to przecież liczy się w tym wypadku decyzja krytyki i czytelników, którzy znacznie większą dozą zainteresowania obdarzyli autentyzm od kreacji, tworząc tym samym pewien obraz literackiej epoki.

Cóż się dzieje z „państwem literatury” w latach dziewięćdziesiątych? Jak się wydaje, doszło do jego znaczącego przesunięcia — w kierunku peryferii społecznego doświadczenia bądź poza jego obręb. Państwo literatury leży teraz „gdzie indziej”: w dzikich okolicach Beskidu Niskiego (jak u Stasiuka), w dawnej Francji, dawnym (niemieckim) Wrocławiu lub w mitycznej okolicy wiejskiej w centralnej Polsce (jak u Olgi Tokarczuk), w Paryżu (jak u Gretkowskiej), w przedwojennych Prusach Wschodnich, a potem we Włoszech i Francji (jak u Jastrzębca-Mosakowskiego), we Francji lub nawet w imperium Aleksandra Macedońskiego po śmierci władcy (jak u Bronisława Wildsteina), we Włoszech (jak u Zyty Rudzkiej), w dziwnym domu grabarza, który zapewne zamieszkują upiory (jak u Jarosława Gibasa), czasem też w okolicach odległych na inny sposób, a ożywionych pamięcią lub wyobraźnią — jak u Anny Boleckiej, Aleksandra Jurewicza, Piotra Szewca, Pawła Huelle czy Stefana Chwina. Szczególnie w książkach tych ostatnich autorów ogromną rolę odgrywa *genius lo-*

ci, który opisywaną okolicę wyodrębnia z obszarów „zwykłości”, czyni ją miejscem zaczarowanym, siedliskiem tajemnicy, a przez to i żywym polem, na którym obradza poczaja. Nawet więc tam, gdzie autorzy miejscem zdarzeń czynią obszary dobrze przeciętnemu czytelnikowi znane — jak Warszawa, Kraków czy Łódź — dzieje się z nimi coś dziwnego: Magdalena Tulli zmienia swoją Warszawę w miasto-metaforę, odbiegając najdalej jak tylko się da od realizmu i fabularności, Jakub Szaper z kolei we współczesnym Krakowie lokuje akcję groteskowo-fantastyczną, wykluczając z góry wszelkie utożsamienia powieściowych sytuacji z rzeczywistością; na koniec Jurewicz niby to Łódź z lat chłopięcych opisuje — ale przecież owa Łódź znaczy coś tylko o tyle, o ile ustawia się w opozycji do ukochanej i utraconej białoruskiej Lidy z wczesnego dzieciństwa.

O co tu właściwie chodzi? Wygląda, iż przede wszystkim o oderwanie tego, co można by nazwać „doświadczeniem literackim”, od potoczności. Prozaicy lat dziewięćdziesiątych nie próbują już pokazywać nam świata „takiego, jaki znamy”, podretuszowując go jedynie — tu jaskrawszą farbą, tam znów ostentacyjną szarością — i odczytując zeń jakieś bardziej uniwersalne prawdy. Codziennosc *in crudo* przestała skrywać tajemnicę, zapraszać do odsłaniania jej wciąż na nowo. Na to miejsce pojawiła się na większą skalę literatura przestrzeni mitycznej. W formie najbardziej elementarnej realizuje się ten model w *Snach i kamieniach* Magdaleny Tulli — małym mitologicznym traktacie o przestrzeni miasta i walce chaosu z porządkiem. Przestrzeń własnego, wykreowanego z marzeń „państwa literatury” realizuje także Olga Tokarczuk w *Prawieku i innych czasach*. Najczęstszym modelem przeżywania przestrzeni jest jednak w tej prozie podróż: pielgrzymka do Świętego Świętych (jak w *Podróży ludzi Księgi*), wędrówka w poszukiwaniu utraconych wartości i młodzieńczej wspólnoty (jak w *Białym kuku*), wygnanie z mitycznych okolic dzieciństwa (jak w powieściach Jurewicza), klasyczna podróż do europejskich źródeł kultury — połączona z erotyczną inicjacją homoseksualną (jak w *Śladach na piasku*), podróż wschodnia — do innego stylu myślenia i odczuwania (jak we *Fractalach*), przenosiny ze wsi do miasta — połączone z destrukcją tradycyjnych wartości (jak w *Pannie Nikt*), wreszcie rodzaj zawieszenia pomiędzy Tu a Tam — między prowincjonalnym Kędzierzynom a obcym Hamburgiem (jak w *Cholernym świecie*).

Najbardziej może jednak znacząca z punktu widzenia nowego przeżycia przestrzeni jest proza Stefana Chwina. *Krótką historią pewnego*

żartu i *Hanemann* zanurzone są przecież także w doświadczeniu historii, a opowiadają o dzieciństwie i młodości bohatera, którego wiele nici łączy z samym autorem. Jest to więc w proza wyrastająca z tradycji wszystkich trzech powojennych okresów, o których tu była mowa. A przecież w książkach Chwina — jak przynajmniej sam autor — najważniejszy jest bodaj *genius loci*, co oznacza w tym przypadku apoteozę osiadłości, zakorzenienia w mieszczańskiej tradycji starego Gdańska. Historia widziana z tego punktu widzenia jest ważna głównie jako nawarstwienie kultury materialnej; odbiera się ją i rozumie za pośrednictwem nagromadzonych przedmiotów, domów, zorganizowanej przestrzeni. Podobnie proces wychowania i przygotowania do społecznego życia nabiera konkretności dzięki afirmacji materialnego otoczenia. Ono też podtrzymuje w tytułowym bohaterze *Hanemanna* osłabioną wolę istnienia, staje się pomostem między nim a nowymi, polskimi mieszkańcami jego miasta.

Literatura polska przez wszystkie lata wojenne i powojenne przywykła do szczególnej wizji przestrzeni, będącej jakże często przestrzenią wygnania, wydziedziczenia, przestrzenią obcą, wymagającą — w celu akceptacji — jakichś specjalnych zabiegów. Tak było w utworach Andrzejewskiego, Konwickiego, Hłaski, Marka Nowakowskiego, Andermana. W literaturze lat dziewięćdziesiątych obserwujemy proces odchodzenia od tego typu nacechowania przestrzeni ku jej afirmacji na powrót jako — po prostu — „miejsca akcji”, miejsca naznaczonego przez mit, ale już nie przez historię i wlokące się za nią zmyry ani przez autobiograficzne plotkarstwo.

Proza lat dziewięćdziesiątych zerwała zatem widomie z polską tradycją polityki i związanych z nią „przeklętych problemów”. Jest to znaczące wyzwanie wobec tradycji, każącej w Polsce przywiązywać wagę tylko do takiej literatury, która próbuje podejmować problemy publiczne i działać w zastępstwie (zakazanych) instytucji życia społecznego, a przynajmniej bronić podstawowych wartości moralnych, interweniować w słusznych sprawach itd. Nowa proza zerwała też z „polskim idiomem”, z językiem symboli, używanym w niej nieledwie od setek lat, przekazywanym z pokolenia na pokolenie i służącym podtrzymaniu narodowej i kulturowej tożsamości. To odrzucenie języka tradycji sprawiło między innymi, że debiut pokolenia „brulionu” odbył się w aurze skandalu, a już do reszty rozjuszyła niektórych przedstawicieli starszej generacji twórców głośna kampania promocyjna w prasie, radiu i telewizji, która towarzyszyła pojawieniu się

pierwszych książek Manueli Gretkowskiej, Olgi Tokarczuk czy Andrzeja Stasiuka. A przecież kampania ta nie miała w sobie nic z aury płatnej reklamy. W istocie nowe pokolenie trafiło na literacki rynek w wyjątkowo sprzyjającym momencie, kiedy wszyscy go wyglądali i oczekiwali — nieco podobnie, jak generacja Skamandrytów po I wojnie światowej. Wraz z pokoleniem twórców startowała także duża grupa towarzyszących mu od początku krytyków (Jerzy Sosnowski, Przemysław Czapliński, Kinga Dunin, Krzysztof Uniłowski, Jarosław Klejnocki, Karol Maliszewski, Grażyna Borkowska, Marcin Piasecki, Krzysztof Varga i inni), wzniesając wokół ich utworów szerokie dyskusje, przygotowując audycje radiowe i telewizyjne, jednym słowem, promocję, jakiej nie miała chyba żadna inna wstępująca do literatury polskiej generacja. Dodatkowym impulsem debaty były zresztą przetaczające się przez wszystkie media spory o sens, zawartość i obecność w Polsce postmodernizmu. Co za tym idzie, rosnąca popularność wydawanych książek sprawiła, że niebawem zaczęli w młodych inwestować także wydawcy, dzięki czemu najpopularniejsze tomy nowej prozy (powieści Gretkowskiej, *Panna Nikt* Tryzny, *Hanemann Chwina*, *Spis cudzołożnic* Pilcha, *Biały kruk* Stasiuka) osiągnęły prędko kilka kolejnych wydań. Najlepszy to dowód, że historię literatury tworzą wszyscy razem: pisarze, krytyka, czytelnicy i właściciele oficyn. Bez tej współpracy nowe zjawiska literackie pozostałyby nieznanne.

Czy jednak nowa proza to zjawisko tylko z dziedziny socjologii życia literackiego? Jest wśród twórców lat dziewięćdziesiątych kilka niezaprzeczalnych, rozwijających się stale talentów (Andrzej Stasiuk, Olga Tokarczuk), jest też kilku pisarzy nieco starszych, którzy mają w dorobku książki dużej klasy, takie jak *Hanemann*, *Inne rozkosze*, *Panna Nikt*, *Narogi i patrochy*. Są wreszcie takie olśniewające debiuty, jak *Sry i kamienie* Magdaleny Tulli, utwór o niezwyklej dojrzałości i oryginalności. Nadzieję budzi niezwykle różnorodność tej prozy, wielość stylistyk, tematów i dykcji. Jurorzy konkursów literackich wiedzą również, że za plecami liderów tłoczą się setki kandydatów na pisarzy. Pocięszający to paradoks — że w dobie rewolucji mediów i powszechnej pogoni za pieniądzem ta niepopłatna i staroświecka dyscyplina — pisarstwo — zyskała sobie tak nieoczekiwaną popularność.