

# POSTSCRIPTUM

KWARTALNIK SZKOŁY JĘZYKA I KULTURY POLSKIEJ • UNIwersytet śląski w KATOWICACH

---

<http://sjikp.us.edu.pl/>

## W NUMERZE:

### **LITERATURA POLSKA OSTATNIEJ DEKADY XX WIEKU**

*Justyna Cembrowska, Marian Kisiel,*

*Paweł Majerski, Dariusz Nowacki,*

*Józef Olejniczak, Danuta Opacka-Walasek,*

*Dariusz Pawelec, Krzysztof Uniłowski,*

*Anna Węgrzyniak, Bożena Witosz*

**RECENZJE**

**PORADNIK**

**KRONIKA SZKOŁY**

## POSTSCRIPTUM

**KWARTALNIK  
SZKOŁY JĘZYKA I KULTURY POLSKIEJ  
UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO W KATOWICACH  
PISMO UKAZUJE SIĘ OD 1992 R.  
ISSN 1427-0501  
WERSJA ELEKTRONICZNA:  
HTTP://SJIKP.US.EDU.PL**

*Opinie zawarte w poszczególnych artykułach są wyrazem  
poglądów ich autorów i nie zawsze są tożsame z poglądami  
redakcji.*

Redakcja:

Romuald Cudak (red. naczelny)  
Jolanta Tambor

Redaktor numeru:

Justyna Cembrowska

Adres:

Szkoła Języka i Kultury Polskiej  
Uniwersytet Śląski  
40-032 Katowice, pl. Sejmu Śląskiego 1  
Tel./faks: +48 32 2512 991. Tel. +48 32 2009 424  
E-mail: [szkola@homer.fil.us.edu.pl](mailto:szkola@homer.fil.us.edu.pl)  
WWW: <http://sjikp.us.edu.pl>

Nakład:

400 egz.

Wydawca:

Szkoła Języka i Kultury Polskiej UŚ

Skład:

F.U.H. „ELFI” Paweł Buchacz  
E-mail: [ELFI\\_PB@poczta.fm](mailto:ELFI_PB@poczta.fm)  
WWW: <http://ELFI-PB.fm.interia.pl>

# POSTSCRIPTUM

## LITERATURA POLSKA OSTATNIEJ DEKADY XX WIEKU

### SPIS TREŚCI

PRESCRIPTUM .....	5
LITERATURA POLSKA OSTATNIEJ DEKADY XX WIEKU	
<b>Justyna Cembrowska:</b> <i>Wstęp</i> .....	6
<b>Dariusz Pawelec:</b> <i>Ta ostatnia dekada... Zwycięstwo słowa dojrzałego     w poezji polskiej lat dziewięćdziesiątych XX wieku</i> .....	9
<b>Józef Olejniczak:</b> <i>Poeta dziewięćdziesięcioletni – Czesław Miłosz</i> .....	21
<b>Anna Węgrzyniak:</b> <i>Kiedy wymawiam słowo Nic... O nowych wierszach     Wisławy Szymborskiej</i> .....	39
<b>Paweł Majerski:</b> <i>Poetyckie „obmyślanie świata”: Wisława Szymborska</i> ...	50
<b>Danuta Opacka-Walasek:</b> <i>Interpretacja „Tkaniny” Zbigniewa Herberta</i> ...	54
<b>Marian Kisiel:</b> <i>Dekada Różewicza</i> .....	62
<b>Paweł Majerski:</b> <i>Liryczny Śląsk lat 90.</i> .....	66
<b>Dariusz Nowacki:</b> <i>Ile cię trzeba cenić... O niektórych osiągnięciach     prozy polskiej przelomu lat dziewięćdziesiątych i pierwszych</i> .....	75
<b>Krzysztof Uniłowski:</b> <i>Postmodernizm w Polsce, postmodernizm po     polsku</i> .....	86
<b>Bożena Witosz:</b> <i>O kilku tendencjach stylistycznych w prozie polskiej     końca XX wieku</i> .....	95
<i>Wokół literatury i życia literackiego lat dziewięćdziesiątych –     z Dariuszem Nowackim i Krzysztofem Uniłowskim rozmawia     Justyna Cembrowska</i> .....	105
RECENZJE	
<i>Przemysław Czapliński, Piotr Śliwiński: Literatura polska 1976-1998.     Przewodnik po prozie i poezji</i> .....	123
PORADNIK	
<b>Jan Grzenia:</b> <i>Odmiana obcych nazw geograficznych w języku polskim</i> ...	128
<b>Aleksandra Achtelik, Małgorzata Smereczniak:</b> <i>Stąd nauka jest dla     żuka... i nie tylko dla niego! Propozycja wykorzystania poezji     dziecięcej w nauczaniu języka polskiego</i> .....	130
KRONIKA SZKOŁY .....	134

Maciej Melecki

### **Zimna gorączka**

Z głowy wychodzą nigdy nie przyjmowane obrazy.  
Plamy światła odeszły, wdzierając się pod powieki, by zabrać ze sobą całą ciemność.  
Strzepywany termometr jest zimniejszy od potu.  
Ten okres postu przedłużył się i ogarnął nawet to, czego się nie potrzebuje. Jednak słyszę, jak ukryte w pudełkach głosy oferują mi najlepsze rzeczy, smaki, czystości. Nie mogą przecież uśpić, uzdrawiając tymi tabletkami z minusem, lecz mówią jak przez sen. Pokój jest nieszczelną łódką, którą muszę się dostać z powrotem na brzeg.

# PRESCRIPTUM

Drogi Czytelniku!

Postanowiliśmy wydać numer PS poświęcony polskiej literaturze ostatniej dekady XX wieku. Był to dla nas pomysł o tyle szczególny, że wielu naszych przyjaciół z katowickiej polonistyki – rówieśników i kolegów młodszych – to osoby biorące aktywny udział w kształtowaniu tej literatury i życia literackiego jako badacze, towarzyszący jej krytycy, redaktorzy czasopism czy też twórcy. Im właśnie oddaliśmy głos w numerze, który stał się nie tyle monografią zjawiska, ile raczej „mozaikowym” w swym charakterze wprowadzeniem do tematu.

Rozwijamy również konsekwentnie zapowiedzianą wcześniej nową formułę pisma, reaktywując w tym numerze dział recenzji oraz wprowadzając dział nowy – poradnik, w którym pragniemy zamieszczać teksty poświęcone problemom językowym, kulturowym oraz związanym z metodyką nauczania kultury polskiej i języka polskiego jako obcego.

Życzymy owocnej lektury!

redaktorzy Postscriptum  
Romuald Cudak, Jolanta Tambor

# LITERATURA POLSKA ...

**Justyna Cembrowska**

## **Wstęp**

Niniejszy numer „Postscriptum” poświęcony został w całości literaturze polskiej lat dziewięćdziesiątych XX i pierwszych XXI wieku. Do podjęcia takiego tematu nie skłoniła nas bynajmniej perspektywa milenijna, choć tak się złożyło, że w twórczości niektórych poetów starszych właśnie w ostatnich latach szczególnie silnie doszła do głosu elegijna czy nostalgiczna tonacja; ponowieniu, ale i odnowieniu uległa poetyka pożegnań i rozliczeń. Nasze motywacje były inne – chodziło raczej o prezentację zjawisk najnowszych, takich, które mogłyby zainteresować Państwa właśnie ze względu na swą nowość, a więc zjawisk nie zawsze dostatecznie znanych. Byliśmy też ciekawi, jak literatura odnalazła się w nowej polskiej rzeczywistości, czy i w jaki sposób jej kształt uzależniony jest od przemian politycznych, ekonomicznych i społecznych, jakie zaszły w Polsce po 1989 roku.

Z prośbą o pomoc w przygotowaniu numeru zwróciliśmy się do pracowników naukowych naszego Uniwersytetu. Zaproponowane przez nich teksty traktują odmiennie wyjściowe hasło, jakim była „literatura polska ostatniej dekady XX wieku”. Przedmiotem zainteresowania niektórych badaczy stały się zjawiska wykraczające poza granice twórczości danego autora, inni skupili się na prezentacji dorobku, zwłaszcza najnowszych utworów konkretnych pisarzy. Nierzadko są to teksty ze sobą korespondujące.

Dariusz Pawelec rozpatruje twórczość poetów starszego pokolenia pod kątem różnorodnie manifestowanej dojrzałości, zwraca uwagę na obecną w ich wierszach topikę pożegnalną i wyraźnie zarysowującą się tu – choć inaczej pojmowaną – perspektywę kresu, przemijania. Podkreśla zależność między biograficzną i artystyczną dojrzałością autorów a dającą się wyczy-

tać z ich wierszy szczególną koncepcją podmiotowości. Pawła Majerskiego interesuje twórczość młodych poetów śląskich, którzy zadebiutowali właśnie w latach 90. Badacz prezentuje poetykę i związany z nią model świadomości dwóch grup poetyckich powstałych na terenie naszego regionu: grupy Na Dziko oraz Estakada. Krzysztof Uniłowski, wychodząc od zagadnienia recepcji postmodernizmu na gruncie polskim, wskazuje na rodzime zjawiska, które można rozpatrywać pod kątem postmodernizmu, rozumianego nie tyle jako kierunek artystyczny czy filozoficzny, co raczej jako „sytuacja, w której znalazła się europejska kultura”. Krytyk podkreśla przydatność inspiracji postmodernistycznych do opisanía odmiennych od zachodnich doświadczeń kulturowych. Wreszcie Bożena Witosz proponuje spojrzenie na młodą prozę lat 90. pod kątem stylistycznych właściwości jej języka.

Obok ujęć wskazujących na powtarzalne, a więc charakterystyczne dla literatury ostatnich lat zjawiska, i tych, biorących za przedmiot opisu zjawiska zbiorowe, pojawiły się też takie, które skupiają się na twórczości danego pisarza. Tego typu rozwiązania zaproponowali: Danuta Opacka-Walasek, Anna Węgrzyniak, Paweł Majerski, Marian Kisiel oraz Józef Olejniczak. Teksty ich traktują odpowiednio o twórczości Zbigniewa Herberta, Wisławy Szymborskiej (sylwetkę Szymborskiej przybliżają Anna Węgrzyniak oraz Paweł Majerski), Tadeusza Różewicza i Czesława Miłosza. Jakkolwiek w centrum zainteresowania każdego z wymienionych autorów znalazła się twórczość konkretnego poety, to i tu dostrzec można pewną różnorodność. Zaproponowany przez nas temat jednych badaczy skłonił do przyjrzenia się nowym utworom, drudzy potraktowali lata 90. jako perspektywę oglądu dotychczasowego dorobku twórców.

Jeszcze inne rozwiązanie zaproponował Dariusz Nowacki. Krytyk wskazuje na te zjawiska najnowszej prozy polskiej, w których nowość oznacza ciekawe, bo oryginalne potraktowanie znanych już wcześniej tematów, zmiany w zakresie poetyki i genealogii.

Proponujemy Państwu lekturę kilkunastu tekstów o polskiej literaturze i życiu literackim ostatnich lat. Są to głosy różnorodne. Nie było naszym zamiarem objęcie całokształtu zjawisk, ani nawet przedstawienie wszystkich najważniejszych. Chcielibyśmy, żeby zgromadzone tutaj szkice potraktowali Państwo jako wybór, kolejne propozycje lekturowe. Część tekstów została napisana specjalnie do tego numeru pisma, z innymi mogli się już Państwo zapoznać – są to przedruki z powstałych niedawno prac. W wypadku tekstów już drukowanych podajemy adresy bibliograficzne. Być może zechcą Państwo zapoznać się nie tylko z wymkami, ale z także z pełnymi wypowiedziami autorów. Mamy nadzieję, że przyjęty porządek prezentacji (teksty o poezji, prozie oraz rozmowa) ułatwi Państwu lekturę numeru.

Wszystkim Autorom zamieszczonych tutaj tekstów serdecznie dziękujemy za pomoc w jego przygotowaniu.

Justyna Cembrowska

**Mgr Justyna Cembrowska** – doktorantka w Zakładzie Teorii Literatury Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ. Autorka rozprawy o prozie Marka Bieńczyka. Członek redakcji kwartalnika "FA-art". W Szkole Języka i Kultury Polskiej pracuje jako lektor języka polskiego.

# Dariusz Pawelec

## Ta ostatnia dekada... Zwycięstwo słowa dojrzałego w poezji polskiej lat dziewięćdziesiątych XX wieku

W szkicu niniejszym dążyć będę do wyodrębnienia i wskazania właściwości polskiej poezji ostatniej dekady XX wieku, w przekonaniu, że była to dekada bardzo udana od strony jakości opublikowanych książek poetyckich i siły dykcji poetyckiej. Uwolnienie rynkowe w świecie poetyckim, dokonujące się równoległe do realnego uwolnienia gospodarki, po fazie początkowych wahań kursowych i spekulacji, zaowocowało ostatecznie uporządkowaniem chaosu i wyłonieniem się układu mającego oparcie w faktycznych wartościach. Co ciekawe, o obrazie tego układu nie decydują w moim przekonaniu poeci, których debiuty przypadły właśnie w omawianym okresie, ani nawet debiutujący pod koniec lat osiemdziesiątych, jakkolwiek głośne i spektakularne nie byłyby to debiuty.

Rzecz jasna, bez odniesienia się do książek poetyckich Marcina Świetlickiego (*Zimne kraje*, 1992; *Schizma*, 1994; *Zimne kraje 2*, 1995; *Trzecia połowa*, 1996; *Pieśni profana*, 1998), Jacka Podsiadły (*Arytmia*, 1993; *niczyje, boskie*, 1998), Andrzeja Sosnowskiego (*Życie na Korei*, 1992; *Sezon na Helu*, 1994; *Stancje*, 1997), nie jest możliwe opisanie życia literackiego lat 90. Dodać tu należałoby jeszcze tomiki Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego (*Peregrynarz*, 1992; *Młodzieniec o wzorowych obyczajach*, 1994; *Liber mortuorum*, 1997), Andrzeja Niewiadomskiego (*Panopticum*, 1992; *Niebylec*, 1994; *Prewentorium*, 1997) czy Krzysztofa Koehlera (*Na krańcu długiego pola*, 1998). Szkic mój jednak nie ma mieć charakteru remanentu,

a zmierzać powinien raczej do uchwycenia pewnego fenomenu, który akurat w ostatniej dekadzie wieku z całą mocą się objawił. Stąd też naturalna niejako selekcja materiału, mającego stanowić przedmiot analizy, spowodowała pozostawienie w polu zainteresowań kilkunastu zaledwie książek, i – co ciekawe – są to książki autorów urodzonych raczej w pierwszej połowie XX wieku.

Dekadę lat 80. zdominowały niewątpliwie takie zdarzenia, jak Nagroda Nobla dla Czesława Miłosza i wprowadzenie stanu wojennego. Dzięki nagrodzie twórczość Miłosza szybko zdobywa szeroką publiczność, stan wojenny natomiast skutkuje kolejną falą emigracji, zerwaniem ciągłości życia literackiego i jego instytucji, upowszechnieniem „drugiego obiegu” jako alternatywy dla twórczości cenzurowanej, wreszcie zjawiskiem znanym jako „poezja stanu wojennego”. Rozbudowuje się sytuacja komunikacyjna, wymagająca od poety, niezależnie od pokolenia czy miejsca zamieszkania, swistego „opowiedzenia się”: znoszenia bądź pogłębiania sprzeczności między powinnościami poety a powinnościami poezji. Nie oznacza to bynajmniej, że publikowane wówczas wiersze skazywały się na wyłączność uzależnienia od socjalnej genezy. Problem tkwił po stronie odbioru, wmontowanego we wspomnianą sytuację komunikacyjną, której ostateczny kres położył dopiero rok 1989, i który w tym sensie powinien zostać uznany za przełomowy.

W lekturze wybitnych dokonań ostatniego dwudziestolecia będziemy dziś raczej poszukiwać ciągłości. W tym kontekście wymienić trzeba ogłaszane do roku 1990 zbiory: Zbigniewa Herberta (*Raport z obłąconego Miasta*, 1983; *Elegia na odejście*, 1990), Czesława Miłosza (*Hymn o Perle*, 1982; *Nieobjęta ziemia*, 1984; *Kroniki* 1987), Adama Zagajewskiego (*List. Oda do wielości*, 1983; *Jechać do Lwowa*, 1985; *Plótno*, 1990), Stanisława Barańczaka (*Atlantyda*, 1986; *Widokówka z tego świata*, 1988), Ewy Lipskiej (*Przechowalnia ciemności*, 1986; *Strefy ograniczonego postoju*, 1990). Ciągłości zabraknie w przypadku twórców, których ostatnie tomy ukazały się jeszcze przed politycznym przełomem. Na pewno warto, pośród tych tomów ostatnich, często publikacji pośmiertnych, prześledzić dokonania Mirona Białoszewskiego (*Oho*, 1985; pośmiertnie), Anny Świrszczyńskiej (*Cierpienie i radość*, 1985; pośmiertnie), Anny Kamińskiej w zbiorach *Milczenia i psalmy najmniejsze* (1988) oraz *Dwie ciemności i wiersze ostatnie* (1989; pośmiertnie) oraz Tadeusza Nowaka w tomach *Pacierz i paciorki* (1988) i *Modły jutrzeńne – modły wieczorne* (1992; pośmiertnie)<sup>1</sup>. Także w tych, nie-

---

<sup>1</sup> Opublikowany wraz ze znakomitą pracą Stanisława Balbusa: *Poezja w czasie marnym. O metafizyce i historiozofii poezji Tadeusza Nowaka*. Kraków 1992.

kontynuowanych zbiorach, zobaczyć możemy zapowiedź zjawiska, które zdominowało obraz poezji polskiej lat 90. Fundamentalna pomiędzy dekadami pozostaje tylko różnica obowiązujących modeli komunikacyjnych, dodajmy, modeli wyrazistych, „zamkniętego” modelu lat 80. i „otwartego” – dekady następnej.

Na tropie elementów składowych prowadzących do fenomenu, określonego w tytule szkicu jako „zwycięstwo słowa dojrzałego”, sięgać będziemy po wiersze z tomów Zbigniewa Herberta (*Rovigo*, 1992; *Epilog burzy*, 1998), Czesława Miłosza (*Dalsze okolice*, 1991; *Na brzegu rzeki*, 1994; *To*, 2000), Tadeusza Różewicza (*Plaskorzeźba*, 1991; *zawsze fragment. recycling*, 1996, 1998), Wisławy Szymborskiej (*Koniec i początek*, 1993), Urszuli Kozioł (*Wielka pauza*, 1996; *W płynnym stanie*, 1998), Ewy Lipskiej (*Stypendyści czasu*, 1994; *Ludzie dla początkujących*, 1997; *1999*, 1999), Adama Zagajewskiego (*Ziemia ognista*, 1994; *Pragnienie*, 1999), Stanisława Barańczaka (*Podróż zimowa*, 1994; *Chirurgiczna precyzja*, 1998).

### „gest pożegnania” – „gest odzyskania”

Topika pożegnalna organizuje jedną z podstawowych relacji pomiędzy światem a podmiotami mówiącymi w interesujących nas tomach. Stwarza to sytuację liryczną charakterystyczną dla wypowiedzi elegijnej. W przypadku wierszy Iwaszkiewicza, Miłosza, Herberta, Różewicza, Białoszewskiego, Barańczaka i Lipskiej możemy, za Anną Legeżyńską, mówić o użyciu „gestu pożegnania” w perspektywie „elegijności ironicznej”, przeciwstawianej „poezji pożegnalnej, której główną tonacją emocjonalną jest melancholia, połączona z uspokojeniem i zgodą na przemijanie”<sup>2</sup>. „Gest pożegnania” obejmuje obfity katalog odniesień. „Nadchodzi czas pożegnań” obwieścił w *Plaskorzeźbie* Tadeusz Różewicz, a dla Adama Zagajewskiego w *Pragnieniu* „każda burza jest pożegnaniem”.

W planie osobistym „czas pożegnań” obejmuje przede wszystkim innych ludzi, nawet jeśli wiersz, jak u Szymborskiej, nosi tytuł *Pożegnanie wido-ku*, czy jak u Miłosza jest rozstaniem z mitologią rodzinnego miasta: „Żegnaj, utracony losie. Żegnaj miasto mego bólu. Żegnajcie, żegnajcie”. „Żegnajcie ich i siebie i światło” przeczytamy u Zagajewskiego, a Ewa Lipska napisze wprost: „Do widzenia ludzie”. Herbertowski Pan Cogito „nuci swoją arię pożegnalną”, później zaś Adam Zagajewski pisze *Pożegnanie Zbigniewa Herberta*. Czesław Miłosz mówi światu *Dobranoc*, wsparte ironicz-

---

<sup>2</sup> A. Legeżyńska: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999, s. 31.

nym zwrotem „A ja na wagary. Buena notte. Ciao. Farewell”. Bardzo podobnie ujmuje rozstanie ze światem Herbert, ogłaszając „wyjazd na wakacje”. *Pożegnanie* Urszuli Koziół wpisane zostaje w topos przeprowadzki, ironicznie zwieńczony odwróceniem serialowego frazeologizmu: *it won't be continued*. Języka nieostatecznych pożegnań w ostatecznej perspektywie próbuje także Wisława Szymborska: „Do widzenia. Do jutra. Do następnego spotkania”. Prywatne pożegnanie uwzględnia również kres epoki: „razem z moją epoką odchodzę przygotowany na wyrok” (Miłosz), a nawet ludzkości: „oto zbliża się chwila ostateczna” (Herbert).

Co ciekawe, elegijnej tonacji nie zakłócają tryskające często witalizmem próby przywrócenia czasu przeszłego, które rozbudowują królestwo *imperfectum*. W wierszu Herberta zobaczone kiedyś *Obłoki nad Ferrarą* wciąż „suną wolno lecz pewnie ku nieznanym wybrzeżom”. Trudno oprzeć się pokusie spróbowania „rogala na świętego Marcina”, wykreowanego w świecie poezji Stanisława Barańczaka, przywołującej też „smak mazurków wielkanocnych, z ich lepkiem migdałowym fryzem”. W utworze Zagajewskiego, osadzonym w realiach dzieciństwa, jeszcze „nic się nie stało” – „nic” oznacza tu przyszłość:

W koszarach ćwiczą nowi rekruci,  
jeden z moich kolegów gra na trąbce  
jak Miles Davis, tylko lepiej.  
Dziewczęta wychodzą na korso  
w nakrochmalonych, szerokich spódnicach.

„Gest odzyskania” – siebie z przeszłości, innych ludzi, widoku, doznania, wydaje mi się jednym z kluczowych tropów do poezji Czesława Miłosza. Gest, którego przyczynę można zdefiniować także jego słowami, jako: „Olbrzymiejące wezwanie Poszczególnego, na przekór ziemskiemu prawu niestwierzenia świata”. Gest, który pozostając czynnością mentalną, manifestuje wolę przekroczenia swojej tekstowości, jak w wierszu Miłosza *Suknia w groszki*:

Próbuję wszędzie być z tobą, ale nadaremnie.  
I tylko dotykam twoich zbyt okrągłych piersi,  
Pamiętając suknię, czerwoną w białe groszki.

## provincje pamięci – prowincje wyobraźni

Poetycka kreacja prowadzi w przestrzeń „światów możliwych”<sup>3</sup> – „konstruktów kulturowych” (Eco), którym pomagamy zaistnieć w akcie lektury oraz interpretacji. W poezji lat dziewięćdziesiątych odnajdziemy szereg odrębnych posiadłości lirycznych, z których żadna nie rości sobie prawa do podporządkowywania pozostałych. Ich, w tym sensie, pozacentralny charakter, miejsce, można by powiedzieć, poza Rzymem, skłoniło mnie do zastąpienia totalizującej mocy słowa „świat” skromniejszym określeniem „provincje”. W stwarzaniu pierwszej ich grupy, „provincji pamięci”, aktywny udział biorą obydwie opisane wcześniej figury poetyckie, zarówno „gest pożegnania”, jak i „gest odzyskania”.

W przypadku twórczości Czesława Miłosza „provincja pamięci” wyodrębnia się szczególnie wyraziście w konfrontacji z doznaniem świata aktualnego, jak np. w poemacie *W Szetejniach*, czy w cyklu *Litwa, po pięćdziesięciu dwóch latach*:

Rozebrano świren, biały, zamczysty,  
Ze sklepami czyli piwnicami, w których stały półki na jabłka  
zimowe.

Takie jak dawniej koleiny drogi w dół:  
Pamiętałem, gdzie skrócić, ale nie poznałem rzeki;  
Jej kolor jak rdzawej samochodowej oliwy.  
Ani szuwarów, ani lilii wodnych.  
Przeminęła lipowa aleja, niegdyś droga pszczołom,  
I sady, kraina os i szerszeni opitych słodyczą  
Zmurszały i zapadły się w oset i pokrzywy.

Adam Zagajewski wypełnia w wierszach przestrzeń rodzinnego domu („W niedzielę rano mama parzyła prawdziwą kawę”) i dzieciństwa („rodzinne wycieczki w lecie, pikniki nad czarnym kanałem”). W wierszu *Palmiarnia*, sytuującym akcję liryczną „w tym niewielkim, czarnym mieście, twoim mieście”, odzyskiwanie minionego zaciera cienkie granice pomiędzy „provincją pamięci” a „provincją wyobraźni”, aby w końcu bez reszty oddać panowanie „gestowi stwarzania”:

---

<sup>3</sup> W odniesieniu do poezji rozumianej w sposób zaprezentowany w książkach S. Balbusa: *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej* (Kraków 1996) oraz J. Dembińskiej-Pawelec: *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka* (Katowice 1999).

Może zobaczysz rdzawe żagle okrętów, które nie płyną,  
wyspy osnute różową mgłą, wieże zburzonych świątyń;  
ujrzysz to, co stracone, czego nie było...

Podobne zawieszenie między „pamięcią” a „wyobraźnią” spotkamy w poezji Zbigniewa Herberta. Wiersz *W mieście* rozpoczyna się mocno osadzoną w realiach parafrazą Miłoszowego „W mojej ojczyźnie, do której nie wrócę”: „W mieście kresowym do którego nie wrócę”. W ostatniej części tekstu mamy już natomiast do czynienia ze świadomością zakorzenioną wyłącznie w „provincji wyobraźni”, gdy czytamy: „w moim mieście, którego nie ma na żadnej mapie świata”. Niemal identyczne przemieszczenie możemy obserwować w poezji Miłosza. Najpierw „gest odzyskania” i zamieszkanie w „provincji pamięci”:

Miasto było ukochane i szczęśliwe,  
Zawsze w czerwcowych piwoniach i późnych bzach,  
Pnące się barokowymi wieżami ku niebu.

Później oddanie się wyobraźni, zmierzające zresztą nieuchronnie do cytowanego wcześniej finalnego, elegijnego „gestu pożegnania”:

Nosiłem toę i złoty łańcuch, dar współobywateli.  
Starzałem się, wiedząc, że moje wnuki zostaną miastu wierne.  
Gdyby tak było naprawdę.

### **„horyzont absolutny” – „brzeg Nicości”**

Te dwie perspektywy, dwa fundamentalne układy odniesienia, zostają w wierszach przywoływanych tu autorów zapisywane na równych prawach, nierzadko w obrębie tej samej twórczości, choć trzeba przyznać, mogą też stanowić pomiędzy różnymi dokonaniem istotną linię podziału. „A jutro czarny tunel w niczym” oznajmia Urszula Kozioł w tekście pt. *Z pyłu w nic*, w innym wierszu stwierdzając:

z niczym tu przyszedłem  
i odejdę z niczym

Tadeusz Różewicz pyta w wierszu „co ze sobą zabrać na tamten brzeg” i od razu odpowiada „nic”. „Brzeg Nicości” jest dla Różewicza „krajem bez światła”, do której zmierza się „drogą pustą ciemną wyziębioną”. W innym wierszu przeczytamy bezpośrednio „wyznanie niewiary”: „nie wierzę w ży-

cie pozagrobowe”. Brak miejsca dla transcendencji zdaje się wyrastać u Różewicza z niezgody na jakąkolwiek teodyceę – wiersze rejestrują pozbawione logicznych wyjaśnień przypadki zła, epatują śmiercią i grozą rzeczywistości. „Nic” Różewicza jest na takim tle doskonale widoczne. Dla odmiany w wierszach Szymborskiej świadomość „straszności świata” nie oznacza przeoczenia jego „powabów”:

Tak wiele jest Wszystkiego,  
że Nic jest całkiem nieźle zasłonięte.

Ambiwalentne nakreślenie perspektywy eschatologicznej odnajdziemy w poezji Zbigniewa Herberta: „i nie wiem zaiste, co mi jest dane, a co odjęte na zawsze”. W wierszu *Na chłopca zabitego przez policję* podmiot nie może się powstrzymać od dostrzeżenia w takiej śmierci „ziarnka pustki”, „ziarnka nicości”, co paradoksalnie koresponduje, przy zachowaniu proporcji, z dawnym, jakże odmiennym, heroicznym dążeniem po „ostatnią nagrodę” – „złote runo nicości” z *Przesłania Pana Cogito*. Z drugiej strony, nicości przeciwstawia Herbert „nieskończoność kruchej pamięci”, a na pytania takie, jak te postawione przez Różewicza w wierszu poświęconym *Pamięci Konstantego Puzyry*: „co ze sobą zabrać na tamten brzeg” – daje mimo wszystko pozytywną odpowiedź:

Słabe światło sumienia stuk jednostajny  
odmierza lata wyspy wieki  
by wreszcie przenieść na brzeg niedaleki  
czołno i wątek osnowy i całun

Trudno również nie zauważyć w ostatnim tomie Herberta czterech żarliwych modlitw (*Brewiarz*). Poszukiwanie „kontaktu” z transcendencją („z Czymś więcej czyli z Nim”) stało się głównym wręcz znakiem rozpoznawczym poezji Stanisława Barańczaka, uprawiającego dociekliwe dialogi ze Stwórcą i wsłuchującego się w projektowany według własnych oczekiwań *His master's Voice*. „Horyzont absolutny” w wydaniu Czesława Miłosza jest pytaniem o „sens” – po śmierci: „co było niepojęte, będzie pojęte”. W wierszach nie brak odniesień do tradycyjnych obrazów Nieba, Czyśćca czy Raju, poeta chętnie sięga po ton modlitwy, równocześnie nie stroniąc od rozumowej próby wyjaśnienia potrzeby „ostatecznego układu odniesienia”. Jedną z odpowiedzi Miłosza zakłada, „że niezależnie od losu wyznań religijnych powinniśmy zachować «wiarę filozoficzną», czyli wiarę w transcendencję, jako istotną cechę naszego społeczeństwa”. Inna, w przywoływanym już

wierszu *Sens*, wspiera się na roli słowa i pamięci, gdyż nawet „jeżeli nie ma podszewki świata”, to „jednak zostanie Słowo raz obudzone przez nietrwałe usta”. Jest wreszcie i wariant najbardziej wąpiący, chciałoby się rzec – Herbertowski w idei, być może beznadziejnego, lecz mężnego oporu:

Gdyby nawet prawdą

Było, że z marzeń naszego gatunku  
Zostanie tylko ogromny śmiech pustki,  
A my jesteśmy oddzielne nicoście  
Jak bryłki śluzu na plaży bez granic,  
To i tak chwała należy się mężnym,  
Którzy do końca zakładali protest  
Przeciwko wiarę niweczącej śmierci.

Poetyckie dążenie ku transcendencji przybiera nierzadko religijną postać wyznania wiary. W czteroczęściowym *Brewiarzu* Zbigniewa Herberta „wyznanie wiary” przyjmuje wprawdzie kształt hymnu pochwalnego: „Panie, dzięki Ci składam za cały ten kram życia”. Psalmiczna podniosłość kontrastuje tu jednak zarówno z małością „drobiazgów” kram ów wypełniających, jak i z faktem, że podziękowanie dotyczy szpitalnego instrumentarium otaczającego łoża śmierci. Następujące po tym dwie suplikacje ściśle związane są natomiast z programem poetyckim: „o zdanie długie tedy modłę się, zdanie lepione w mozołach”. *Brewiarz* kończy się modlitwą o charakterze pokutnym: „nie zdążę już zadośćuczynić skrzywdzonym”. Spośród rozlicznych form wyznania wiary Czesław Miłosz chętnie wybiera spowiedź:

Najwyższy, zechciałeś mnie stworzyć poetą,  
i teraz pora, żebyśmy złożył sprawozdanie.

Podobny charakter do *Sprawozdania* ma zarówno wiersz pt. *Alkoholik wstępuje w bramę niebios*, jak i *Modlitwa* czy *Sztukmistrz* ze zbioru *To*. Wyznawanie wiary staje się w późnych wierszach Miłosza zdarzeniem permanentnym: „Oto ja modłę się do Ciebie, ponieważ nie modlić się nie umiem”.

### **sztuka podróŜowania – sztuka umierania**

Autorzy omawianych w tym szkicu wierszy często sprawozdawali swoje wrażenia z realnych podróŜy, np. Zbigniew Herbert, autor *Barbarzyńcy w ogrodzie*, jednakowo w poezji i w eseju. Nazwy obcych miast często goszczą w wierszach Adama Zagajewskiego, pod utworami Urszuli Koziół znajdziemy: *Wiedeń*, *Chateau Pruniers*, *Iowa*, wspomnienie z Bretanii, „wiersz-

pocztówkę”. Poetycka turystyka nie jest obca Ewie Lipskiej. Właściwym „miejszem wspólnym” jest jednak dla wymienionych autorów stałe odświeżanie toposu *homo viator*. Całościową propozycją w tym zakresie jest bez wątpienia *Podróż zimowa* Barańczaka (*Wiersze do muzyki Franza Schuberta*). Każda podróż staje się metaforą drogi życiowej, której finał jest znany i oczekiwany, jak w wierszu Szymborskiej:

Została nam złożona  
oferta podróży,  
z której przecież wrócimy  
szybko i na pewno.

„Wszystkie podróże, to była tylko mistyka dla początkujących”, zauważa podmiot wiersza Zagajewskiego. W wierszu *Vaporetto*, tego samego autora, wycieczka do Wenecji niewątpliwie wymyka się tradycyjnym realiom turystycznym:

Wąskimi kanałami popłyniesz  
pod prąd i w silnym wietrze;  
napotkasz góry lodowe i szarość.

Czesław Miłosz rozmyślania o sobie-przeszłym zatytułował *Po podróży*. Miłosz, znawca „sztuki podróżowania”, wie „co dobre?": „Woda basenu i sauna po wielu milach podróży”. „Sztuka podróżowania” jest jednak równocześnie w omawianej poezji „sztuką umierania”:

Śmiesz mi to całe moje umieranie.  
Słabość nóg, bicie serca, trudno wejść pod górę.

Czesław Miłosz buduje również ironiczny dystans do tematu przywołaniem motywu faustowskiego, a zarazem żartobliwą aluzją formalną do średniowiecznej *Rozmowy Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*:

Pakt nasz dobiega końca.  
Nie cofniesz zachodu słońca.  
Co obiecał, spełniłeś,  
Rzec można, nie darmo żyłeś.

Literacki dowcip trzyma się także Tadeusza Różewicza, kiedy pisze *Totentanz – wierszyk barokowy*:

słyszę jak życie we mnie się przelewa  
a śmierć czeka na mnie i ziewa  
hop! dziś dziś!

„Sztuka umierania” traktowana jest w poezji lat 90. jako świadomy i długotrwały proces wkomponowany w życie-podróż. „W swój lej mnie zagarnia wielka pauza”, „Siódmego lipca o siódmej po południu zaczynam umierać”, konstatuje podmiot wierszy Urszuli Kozioł, dodając zaraz: „to jeszcze potrwa jakiś czas”. „Nie zatrzymam tego biegu” – to z kolei Tadeusz Różewicz. W giełdowej metaforze Ewy Lipskiej wszyscy jesteśmy „akcjonariuszami życia pozagrobowego”, urodzinowy tort jest z kolei, w wierszu tej samej poetki, „czekoladowym nagrobkiem”. Sprawozdanie z kresu ziemskiej podróży wypełnia niemal bez reszty ostatni tom Herberta, najdrastyczniej obecne w *Brewiarzu I* czy wierszu pt. *Pal*, wykorzystującym obrazowanie batalistyczne: „huraganowy atak artylerii ciężkiej bólu”. W tym wszystkim nie zaniedbuje Herbert ironii, jak w wierszu *Co mogę jeszcze zrobić dla pana*:

Całe mnóstwo  
otworzyć okno  
poprawić poduszkę  
wylać zimną herbatę

### „portrety trumienne” - „konterfekty” - autoportrety

Poezja lat 90. przynosi niespotykane bodaj wcześniej na taką skalę rozplenienie się gatunków żałobnych. Pełno w niej trenów, rozmów z umarłymi, epitafiów, nagrobków, o żalach i elegiach nie wspominając. Wiersze zaludniają umarli, kreślone są wizerunki innych, ale co ciekawe, trudno oprzeć się wrażeniu, że część tych wizerunków służy lustrzanej próbie autoportretu. Przykładem takiego nałożenia się w wierszu wszystkich trzech wskazanych kreacji może być wiersz Herberta *Do Henryka Elzenberga w stulecie Jego urodzin*, hymn rozpoczynający się od słów: „Kim stałbym się gdybym Cię nie spotkał – mój Mistrzu Henryku”. Podstawą portretu staje się często fotografia, u Herberta np. Orwella. Różewicza do wyimaginowanej rozmowy z Wandą Rutkiewicz, tragicznie zmarłą zdobywczynią Mount Everestu, inspiruje „śląd jej ręki” – wpis do księgi pamiątkowej wystawy. Anna Świrszczyńska zjawia się w wierszu Miłosza w trakcie tłumaczenia jej poezji na język obcy.

Miłosz wyspecjalizował się zresztą w portretowaniu kobiet, rzecz można, z natury, już to dając studium anatomiczne:

Oczy jej szare i rzadko niebieskie,  
Częściej zielonkawę, wykrój powiek  
Nieczo orientalny.

– już to portret na wskroś realistyczny:

A zresztą, Wando, nie byłeś pokusą.  
Duża, ogromna i raczej nieładna.

Niezwykły jest jego imaginacyjny portret Justyny z *Nad Niemnem Orzeszkowej*:

A ja wstępuję w związek z tobą prawie miłosny,  
Dotykając twego ciężkiego, czarnego warkocza,  
Który właśnie rozpuszczasz, ważąc w dłoni  
Twoje obfite, na pewno, piersi, patrząc w lustrze  
Na twoje oczy szare i bardzo czerwone wargi.

Miłosz jest również poetą *ekphrasis*, kreśląc słowem np. *Judytę* Klimta, podobnie zresztą jak Adam Zagajewski portretujący *Kobietę z perłą* Vermeera (*Dziewczynka Vermeera*).

Zmysłowe portrety rzeczywistych i fikcyjnych kobiet sąsiadują w omawianych zbiorach z duchowymi autoportretami, wskazywanymi już bezpośrednio w tytule, jak u Miłosza, np. w wierszach: *Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis* i *Na moje 88 urodziny*. Adam Zagajewski pisze po prostu *Autoportret*, Urszula Kozioł wiersz pt. *Alter ego*, natomiast Tadeusz Różewicz *Zwierciadło*:

twarz którą widzę teraz  
widziałem na początku  
ale jej nie przewidziałem

Kwestia „autoportretu” wyjawia chyba najbardziej wprost cechę, która daje siłę „późnej twórczości” obficie reprezentowanej w poezji polskiej lat 90. W moim przekonaniu jest to słowo, które dojrzało do szczerości obwarowanej horyzontem ironii. Dojrzałości języka poetyckiego (niektórzy wskazywaliby wręcz na gerontyzację rytmu<sup>4</sup>) towarzyszy jednocześnie autobiografizacja akcji lirycznej i uniwersalizacja kontekstu. Funeralizacji młodości,

<sup>4</sup> Mam na myśli propozycje interpretacyjne i teoretyczne, wywodzące się przede wszystkim z prac H. Meschonnicza, przedstawione przez A. Dziadka: *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*. Katowice 1999.

doświadczeń („elegie przedwczesne”, jak chce Anna Legeżyńska) przeciwstawia się swoista witalizacja starości (*vide* Miłosz), słowom zachwytu nad pięknem świata, słowa przerażenia jego grozą.

Coraz częściej mówi w tych wierszach „ja sylleptyczne”<sup>5</sup>, a zatem „pisanie sobą”, świadomie upodwójnione i rozszczerzone pomiędzy prawdą życia a zmyśleniem literatury (np. wiersz *Koniec* Zbigniewa Herberta). Kwestia „autoportretu”, który manifestuje „kwestię szczerości”, wydatnie narusza sztuczność mówienia literackiego, choć jej rzecz jasna definitywnie nie przekreśla: „to jasne, że nie mówiłem, co naprawdę myślę”, zastrzega podmiot wiersza Miłosza, w innym zaś woła: „Maski, peruki, koturny, przybawajcie!”

*Dariusz Pawelec*

**Dr Dariusz Pawelec** – pracownik naukowy Zakładu Teorii Literatury Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej Uniwersytetu Śląskiego. Opublikował m.in. książki: *Powiedz prawdę. Antologia poezji pokolenia 68* (1990), *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty* (1992), *Lingwiści i inni* (1994), *Czytając Barańczaka* (1995), *Debiuty i powroty. Czytanie w czas przełomu* (1998). Autor licznych rozpraw drukowanych w książkach zbiorowych i czasopismach naukowych. Artykuły i recenzje krytyczne zamieszcza w czasopismach: „Res Publica”, „bruLion”, „Twórczość”, „Kresy”, „Nowe Książki”.

---

<sup>5</sup> Zob. np. rozumienie pojęcia w: R. Nycz: *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. „Teksty Drugie” 1994, nr 2.

# Józef Olejniczak

## Poeta dziewięćdziesięcioletni – Czesław Miłosz

Tytuł niniejszego szkicu jest parafrazą wiersza Czesława Miłosza z wydanego w 1984 roku tomu *Nieobjęta ziemia – Poeta siedemdziesięcioletni*. Niestety, wiersza zatytułowanego *Poeta osiemdziesięcioletni* Miłosz nie napisał, a na pewno takiego nie opublikował, kwitując wszelako kolejną okrągłą rocznicę swoich urodzin wierszem *Po osiemdziesiątce* z pochodzącego z 1994 roku tomu *Na brzegu rzeki*. Następnym utworem, którym uczcił swoje urodziny, był napisany w 1999 roku okolicznościowy wiersz *Na moje 88 urodziny*, umieszczony w ogłoszonym w 2000 roku tomie *To*. Takie są fakty – Miłosz w ciągu ostatnich dwudziestu lat trzykrotnie już w tytułach wierszy „przypominał” o swoim sędziwym – przynajmniej – wieku. Fantazją jest domniemanie, że w najbliższym czasie, może w najbliższym numerze „Zeszytów Literackich”, zostanie ogłoszony jego nowy wiersz, na przykład pod tytułem *Poeta dziewięćdziesięcioletni* lub *Na moje dziewięćdziesiąte urodziny*, a może *Po dziewięćdziesiątce*... Choć jako paradoksalną „zapowiedź” tego wiersza traktować chyba mogę dwuwiersz rozpoczynający *Modlitwę* z tomu *To*:

Pod dziewięćdziesiątkę, i jeszcze z nadzieją,  
Że powiem, wypowiem, wykrztuszę<sup>1</sup>.

Sposób, w jaki rozpocząłem ten szkic, zakrawa na żart niegodny filologa, piszącego o twórczości dostojnego poety-noblisty. Tak jednak nie jest, bo to proste zestawienie paru – prawdziwych i wymyślonych – tytułów wier-

---

<sup>1</sup> C. Miłosz: *To*. Kraków 2000, s. 93.

szy prowadzi w stronę problematyki w tej poezji niesłuchanie ważnej, być może nawet problematyki o znaczeniu zasadniczym. Widzę cztery zagadnienia, wokół których koncentrować się może interpretacja tych „urodzinowych” (już istniejących i jeszcze nieopublikowanych lub nienapisanych) wierszy Miłosza.

Pierwszy, dobrze stosunkowo opisany, którym nie będę się tu szerzej zajmował, ma charakter genologiczny. Chodzi o zakorzenie poezji autora *Trzech zim* w przede wszystkim osiemnastowiecznej (oświeceniowej) tradycji gatunkowej, o wyjątkową „genologiczną wrażliwość” (i świadomość) tej poezji, o toczoną w niej od literackiego debiutu grę z klasycznymi (także okolicznościowymi) gatunkami wypowiedzi poetyckiej (i nie tylko – tu przykład gry z gatunkiem dziennika intymnego – *Rok myśliwego*) oraz o zjawisko tematyzacji gatunku literackiego. Wszystkie te aspekty genologii poezji Miłosza są w jego twórczości obecne niemal od literackiego debiutu, jeśli nie od *Poematu o czasie zastygłym*, to na pewno od *Trzech zim*, gdzie wśród dwudziestu wierszy, w tytułach aż siedmiu znalazła się gatunkowa specyfikacja: *Pieśń*, *Hymn*, *Elegia*, *Kołysanka*, *Pieśń wiatrów bałtyckich* (tytuł jednej z części *Wierszy bałtyckich*), *Dialog*, *Symfonia listopadowa*. Konfrontacja silnie znormatywizowanego i skonwencjonalizowanego zestawu przywoływanych przez Miłosza gatunków z wyrażoną w *Ars poetica?* tęsknotą do „formy bardziej pojemnej” i wyraźna tendencja do rozbijania przejmowanych norm gatunkowych oraz ciążenie w stronę form „sylwicznych”, łatwe do zaobserwowania w tej poezji co najmniej od tomu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974), jest jedną z najważniejszych cech charakteryzujących tę twórczość. Cech – o czym już wspominałem – szeroko przez krytyków i badaczy Miłosza rozpoznana i opisana<sup>2</sup>. „Urodzinowe” wiersze świetnie się w ten porządek wpisują.

Drugi aspekt interpretacyjny tych wierszy związany jest z problematyką starzenia się, starości, fenomenem długowieczności i toposem „starego poety”. To jest – myślę – kwestia niesłuchanie frapująca, bo zestawienie późnych wierszy Miłosza z późnymi, „starczymi” utworami poetów o tak różnych rodowodach, jak na przykład: Aleksander Wat, Leopold Staff, Jaro-

---

<sup>2</sup> Zob.: R. Matuszewski: *Czesława Miłosza dążenie do formy pojemnej*; Z. Łapiński: *Oda i inne gatunki oświeceniowe*; S. Balbus: „*Pierwszy ruch jest śpiewanie*” (*O wierszu Miłosza – rozpoznanie wstępne*). W: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Red. J. Kwiatkowski. Kraków 1985; R. Nycz: *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Wrocław 1984; M. Zaleski: *Miłosz: pionierki niewinności i doświadczenia*. „Teksty Drugie” 1991, nr 1-2; J. Olejniczak: *Gatunek jako temat (przykład Czesława Miłosza)*. W: *Genologia dzisiaj*. Red. W. Bolecki, I. Opacki. Warszawa 2000.

sław Iwaszkiewicz, Józef Wittlin, Tadeusz Różewicz, Zbigniew Herbert, Stanisław Grochowiak czy Jarosław Marek Rymkiewicz, by poprzestać tylko na poetach dwudziestowiecznych, może doprowadzić do interesujących efektów interpretacyjnych i wniosków być może nawet w poważnym stopniu rewidujących historycznoliterackie podziały, jakie w naszych badaniach chętnie stosujemy; podważyć te nasze ulubione estetyczne opozycje (np. klasycyzm – awangarda, tradycjonalizm – nowoczesność, modernizm – postmodernizm). Inną sprawą jest fenomen późnej twórczości (*Podróż zimowa* i *Chirurgiczna precyzja*) Stanisława Barańczaka, także bliskiej (zarówno na poziomie poetyki, jak i tematyki) wierszom wymienionych poetów – trudno ich autora uznawać za „starego” (rocznik 1944) poetę, w grę wchodzi tu dramatyczne zmaganie się z chorobą. Nie chcę rozstrzygać – bo także tym aspektem nie będę się w niniejszym szkicu szerzej zajmował – o źródłach tych oczywistych podobieństw. Intuicja czytelnika poezji podpowiada rozwiązanie dosyć banalne: wspólnota doświadczenia metafizycznego, jakim jest doświadczenie starości lub choroby, a przede wszystkim doświadczenie starzejącego się ciała i strach (trwoga) przed nieuchronnym, a coraz bliższym doświadczeniem śmierci, prowadzi wiersze „starych poetów” do podobnej problematyki i do podobnych rozwiązań estetycznych<sup>3</sup>. W poezji polskiej paradygmat problemowo-estetyczny powstał – jak myślę – w okresie baroku, w jego nurcie metafizycznym – stąd częste odwołania do tej tradycji.

Ostatnie dwa profile interpretacji „urodzinowych” wierszy Miłosa potraktuję łącznie i postaram się opisać szerzej. Pierwszym z nich jest wyraźna zmiana, jaką w wierszach autora *Kronik* ostatniej dekady dostrzegam – zmiana w rozwiązywaniu jednej z najważniejszych opozycji rozstrzyganych w tej poezji, opozycji między dziejami świata i losem jednostki. Antynomii związanej zarówno z eschatologicznym wymiarem światoo obrazu Miłosa, o którym najobszerniej pisał Aleksander Fiut<sup>4</sup>, jak i z epifanijnością – według okre-

---

<sup>3</sup> Interesującą próbę wieloaspektowego opisu fenomenu starości w odniesieniu do badań literackich przynosi następująca praca zbiorowa: *Starość. Wybór materiałów z VII Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ*. Red. A. Nawarecki i A. Dziadek. Katowice 1995; szczególnie ważne i interesujące są umieszczone w niej szkice A. Niewiary, A. Dziadka, K. Kozikowskiej-Koppel, T. Sławka, A. Wichra, M. Bieńczyka i A. Nawareckiego.

<sup>4</sup> Zob.: A. Fiut: *W obliczu końca świata*. W: *Poznawanie Miłosa...*; tegoż: *Poezja w kręgu hermeneutyki*. W: *Poznawanie Miłosa...*; zob. też: T. Burek: *Dialog Wolności i konieczności albo historyczne Wtajemniczenie*. W: *Poznawanie Miłosa...*; K. Kłosiński: *Czesław Miłosz*. W: *Literatura emigracyjna 1939-1989*. T. 1. Red. J. Gar-

ślenia Jana Błońskiego – tej poezji<sup>5</sup>. Drugim zaś kwestia podmiotu autor-  
skiego czy – to określenie wprowadzone do polskich badań literackich przez  
Włodzimierza Boleckiego i Ryszarda Nycza wydaje mi się adekwatniejsze<sup>6</sup> –  
podmiotowości poezji (właśnie – poezji) Miłosza, kwestia nieod-  
łączna od jej swoistej autobiograficzności.

Jeszcze w 1993 roku – a więc przed opublikowaniem przez Miłosza *Na  
brzegu rzeki* i *To* – Krzysztof Kłosiński w świetnej sylwetce poety pisał:  
„Miłosz jest mieszkańcem wieku dwudziestego i, mimo że nie waha się na-  
zywać go swoim wiekiem, odczuwa to jako zamknięcie, niby uwięzienie mu-  
chy w bursztynie. Stulecie właśnie, a nie pokolenie, które ma własne miej-  
sce w dziejach polskiej kultury (rocznik 1910), wybiera dla oznaczenia gran-  
nic swojej fantazmatycznej biografii. Było, rzecz znamienne, obecne w jego  
doświadczeniu od razu jako całość, bo biegnący czas zawsze synchronizo-  
wał z brakującą resztą i najpierw z chórem Kasandr przepowiadał przyszłość,  
potem, ocalały z katastrofy przyzywał przeszłość<sup>7</sup>”. W dalszym toku wywo-  
du Kłosiński argumentował, że najważniejszy przełom, jaki się w tej twór-  
czości i biografii dokonał, związany był z datą 1951 roku, czyli datą podję-  
cia przez poetę decyzji emigracyjnej, przypadkowo dzielącą dwudziesty wiek  
na równe połówki. Ta realna data początku emigracji symbolicznie podzie-  
liła poezję i światopogląd historyczny Miłosza na dwie części – „katastro-  
ficzną” („przepowiadanie przyszłości”) i „ocaleniczą” („przyzywanie przesz-  
łości”). Takie „schizofreniczne” zawieszenie między „będzie” a „było” zade-  
cydowało w ujęciu Kłosińskiego o tym, że podstawowym – może najwaź-  
niejszym – doświadczeniem wyartykułowanym w wierszach autora *Ziemi  
Ulro* jest doświadczenie nietożsamości: „Wykraczanie poza miejsce i czas,  
uchylenie się od włączania we wspólnotę, rozdawanie się, kuszące imie-  
niem szaleństwa, odczucia streszczone w zdaniu «wymyka mi się moja led-

---

liński, Z. Jagodziński, J. Olejniczak, I. Opacki, M. Pytasz. Katowice 1993; J. Olej-  
niczak: *Między Arkadią i katastrofą*. W: tegoż: *Arkadia i male ojczyzny. Vincenz –  
Stempowski – Wittlin – Miłosz*. Kraków 1992; tegoż: *Czesław Miłosz: „Trwoga-sen  
(1918)” Palimpsest*. W: *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ire-  
neuszowi Opackiemu*. Red. T. Sławek, A. Nawarecki i D. Pawelec. Katowice 1993.

<sup>5</sup> Zob. J. Błoński: *Epifanie Miłosza*. W: *Poznawanie Miłosza...*; tegoż: *Powol-  
na rzeka*, W: Cz. Miłosz: *Trzy zimy. Głosy o wierszach*. Red. R. Gorczyńska  
i P. Kłoczowski. Londyn 1987; tegoż: *„Bramy arsenału” i okolice*. W: *Poznawa-  
nie Miłosza...*

<sup>6</sup> Zob.: R. Nycz: *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej  
ostatniego stulecia*. „Teksty Drugie” 1994, nr 2; zob. też: W. Bolecki: *Podmiot jako  
przedmiot*. W: tamże.

<sup>7</sup> K. Kłosiński: *Czesław Miłosz...*, s. 178.

wo wyczuta esencja», stanowią podstawowe, by tak powiedzieć codzienne doświadczenie Miłosza. Nazwijmy je doświadczeniem nietożsamości<sup>8</sup>. Stosunkowo obszernie referuję tu tezy Kłosińskiego, bo w precyzyjny sposób określają one centralną, najistotniejszą problematykę twórczości Miłosza, ale z perspektywy początku ostatniej dekady ubiegłego stulecia. Sam potrafiłbym znaleźć sporo argumentów te tezy potwierdzających, najsolidniejszych dostarcza sam poeta we wstępie do cyklu *Dla Heraklita* z tomu *Kroniki* (1988), z którego przypomnę dwa krótkie fragmenty:

Tajemnica odsuwania się każdego „dzisiaj” we „wczoraj”, znikania każdego „jest” zastępowanego przez „było”, brzeg na którym stoimy patrząc jak prąd unosi znane nam widoki, ale również nas samych ludzących się, że stoimy na brzegu. A ponieważ jest to los nas wszystkich, tak że wobec mocy czasu znikają jakiegokolwiek zdolne nas dzielić różnice, odzywać się musi poczucie elementarnej ludzkiej wspólnoty. (...)

W mojej głowie dziesiątkami lat układała się opowieść o moim stuleciu, bez złudzeń jednak co do możliwości zamknięcia jej w jakimś romansie z kolorową okładką. Po prostu wracały biegnące jedna za drugą klatki ogromnej taśmy i wzywały, żeby tę czy inną zatrzymać. Na tym zatrzymywaniu polegała w znacznym stopniu moja poezja. Czy jest ona najlepszym po temu instrumentem, nie jestem pewien, ale nie miałem innego, skoro nie nęcił mnie zawód powieściopisarza<sup>9</sup>.

Równie solidnych argumentów dostarcza *Poeta siedemdziesięcioletni z Nieobjętej ziemi* (1984). Wiersz – przypominam – ma charakter elegijno-konfesyjny, choć konfesyjność ta jest przewrotna, bo zrealizowana jest za pośrednictwem apostrofy. „Ja” liryczne zwraca się do jubilata:

Tyżeś to, bracie teologu,  
Znawco niebiosów i otchłani,  
Spodziewający się co roku  
Kiedy ślęczałeś nad księgami,  
Że dotkniesz ostatniego progu.

---

<sup>8</sup> Tamże, s. 179-180.

<sup>9</sup> C. Miłosz: *Kroniki*. Kraków 1988, s. 30, 31.

Zaiste, barczoś poniżony,  
Splendor myśleniu jest odjęty,  
Zszedłeś między ludzkie domy  
I odpływają jak okręty  
A cel i port ich niewiadomy<sup>10</sup>.

Komplikacja sytuacji komunikacyjnej powoduje, iż najbardziej zasadnym pytaniem interpretacyjnym jest w odniesieniu do tego utworu pytanie o wpisaną w jego tekst podmiot autorski, czyli pytanie o to, „gdzie jest Miłosz?” W pozycji lirycznego „ja” jest moralistą i mentorem udzielającym nauk – moralistą obdarzonym całą boską – bo przecież niedostępną ludzkiemu intelektowi – wiedzą o mijającym stuleciu. W pozycji zaś lirycznego „ty” („teologa, znawcy niebiosów i otchłani”) dorobek gromadzenia wiedzy o historii, świecie i człowieku, jest zakwestionowany, nawet zanegowany. Świat – mimo nabytego doświadczenia i zdobytej wiedzy – dalej zadziwia i zaskakuje:

I cała twoja mądrość na nic  
Choć na szukaniu życie zbiegło,  
I nie wiesz teraz co poradzić,  
Bo silny trunek, wielkie piękno  
I szczęście, które żal zostawić<sup>11</sup>.

Gdzie więc jest „Miłosz”? Wahający się pomiędzy dumą ze zdobytych: wiedzy i doświadczenia, a zwątpieniem w sens dorobku całego kończącego się życia. Podkreślam perspektywę – perspektywę prognozy śmierci, końca, kresu..., perspektywę graniczną.

Jak więc widać „schizofreniczne” zawieszenie między „było” a „będzie”, o którym pisał Kłosiński, ma w tej poezji nie tylko wymiar egzystencjalny i historiozoficzny, ale także ontologiczny. Wydziedzicza każdego z każdej wspólnoty, ale jest doświadczeniem nieuniknionym i – co raz jeszcze podkreślę – jest doświadczeniem każdego. Z takim opisem światopoglądu i poezji Miłosza w pełni się utożsamiam, ale – i tu powtórzę raz jeszcze wcześniejsze zastrzeżenie – przy założeniu, że ten opis dokonywany jest z perspektywy początku ostatniej dekady ubiegłego stulecia. Teza jest więc taka, iż na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych minionego już dwudziestego wieku – czyli między „poetą siedemdziesięcioletnim” a „poetą osiemdziesięcioletnim” i „poetą dziewięćdziesięcioletnim”, dokonał się w twórczości oraz historycznym światopoglądzie Miłosza przełom równy

---

<sup>10</sup> C. Miłosz: *Nieobjęta ziemia*. Paryż 1984, s. 143.

<sup>11</sup> Tamże, s. 144.

temu, jaki symbolizowany jest datą 1951 roku. Spróbuję teraz odpowiedzieć na pytanie, na czym ów przełom miałby polegać.

Dla jasności wywodu przypomnę w całości wiersz *Po osiemdziesiątce*:

Niedługo skończy się cała parada,  
Co za różnica, wypada nie wypada.

Jak będą mnie u- i roz-bierali  
Jakich dowiedzą się bio-detali.

Nieżywemu niedźwiedziowi co do tego,  
Jak fotografować będą wypchanego<sup>12</sup>.

Uderza zmiana tonu i stylu poetyckiego mówienia! „Poeta siedemdziesięcioletni” „po osiemdziesiątce” rezygnuje z dostojnego elegijno-konfesyjnego stylu na rzecz ironicznego, opartego na słownych żartach („roz-bierać na bio-detale”). Ale to nie jest – oczywiście – zmiana jedyna. Istotniejsze, że w *Po osiemdziesiątce* dokonana jest poważna redukcja na poziomie świata przedstawionego – to wiersz, chciałoby się rzec, „skromny”. W *Poecie siedemdziesięcioletnim* relacja komunikacyjna „ja – ty” miała charakter marginalny w stosunku do toczzonego w utworze sporu o światopoglądowe uniwersalia. Podmiotowość – którą rozumiem za Boleckim jako „zbiór działań retorycznych, stylistycznych, kompozycyjnych, tematycznych etc. abstrakcyjnego «podmiotu/autora» tekstu”, pamiętając wszakże o jego przestrodze, że „w istocie rzeczy problematyka podmiotowości w utworze literackim nie pozwala się opisywać tylko w jednym języku i nie jest przypisywana tylko modalnościom «ja». Istnieją bowiem nie tylko różne «podmiotowości» (np. narratora, bohatera, autora), ale także całkiem różne języki, którymi ta «podmiotowość» może być wyrażana i opisywana”<sup>13</sup> – w tym wierszu jakby zanikała, nie tylko dzięki sytuacji komunikacyjnej wpisanej w jego tekst. Przede wszystkim z uwagi na retorykę podporządkowania i nieskuteczności wszelkich ludzkich działań wobec niezmiennej i niepojętej mądrości dziejów świata i mądrości natury. *Po osiemdziesiątce* jest zaś w porównaniu z tym manifestacją autorskiego „ja”, manifestacją jego podmiotowości. W tym wierszu cały świat przedstawiony skoncentrowany jest wokół mówiącego podmiotu, dodatkowo w dyskretny sposób nabierającego cech autobiograficznych, czy raczej będącego ironicznym „autoobrazem” Miłosa – tak interpretuję aluzję („niedźwiedź”) z ostatniego dwuwiersu. Jedno

---

<sup>12</sup> C. Miłosz: *Na brzegu rzeki*. Kraków 1994, s. 34.

<sup>13</sup> W. Bolecki: *Podmiot jako przedmiot...*, s. 4.

w tych dwóch wierszach nie uległo zmianie – perspektywa progu śmierci, wszak w *Po osiemdziesiątce* w drugiej strofice znajduje się aluzja do przygotowań do obrzędu pogrzebowego. Opisywany tu gest odrzucenia fascynacji i zainteresowania światem na rzecz własnej podmiotowości ujawniony jest w innym wierszu z *Na brzegu rzeki*, w utworze *W pewnym wieku*:

Że wydawaliśmy się sobie piękni i szlachetni,  
A później w tym miejscu szkaradna ropucha  
Półotwiera grube powieki  
I już wiadomo: „To ja”<sup>14</sup>.

Ostatnim, jak dotąd, wierszem Miłosza w którym poeta bezwstydnie ujawnia swój wiek, jest pochodzący z *To* liryk okolicznościowy *Na moje 88 urodziny*. To niewątpliwie najbardziej „cielesny”, somatyczny utwór ze wszystkich tu przywołanych, pozbawiony niemal elementu retorycznego, pozbawiony niemal zupełnie tego, co przez wiele lat stanowiło wyróżnik poezji autora *Widzeń nad Zatoką San Francisco* – kreacji roli poety-mędrca, poety-obywatela. Piszę o jednym utworze z *To*, a poczynione dotąd uwagi chętnie uogólniłbym na większość zamieszczonych w nim wierszy. To, co w *Na brzegu rzeki* było zapowiedzią, w *To* jest spełnieniem. Nie ukrywam – lubię te późne wiersze. Ale lubię też przypominać sobie frazy, które zapewniły Miłoszowi rolę poety conajmniej aspirującego do roli wieszcz<sup>15</sup>, z *Moja wiarna mowo*, z *Który skrzywdziłeś*, z *Traktatu poetyckiego*, z *Traktatu moralnego* na przykład, a również przecież jeszcze z wiersza *Trwoga-sen (1918)* pochodzącego z *Kronik*; przypominać i konfrontować je z takim na przykład wyznaniem z *Uczciwego opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis*:

Moje uszy coraz mniej słyszą z rozmów, moje oczy słabną, ale dalej są nienasycone.

Widzę ich nogi w minispódniczkach, spodniach albo w powiewnych tkaninach,

Każdą podglądam osobno, ich tyłki i uda, zamyślony, kołysany marzeniami porno.

---

<sup>14</sup> C. Miłosz: *Na brzegu rzeki...*, s. 11.

<sup>15</sup> O Miłoszowych aspiracjach do roli wieszca zob.: J. Jarzębski: *Wieszczem być*. W: tegoż: *Powieść jako autokreacja*. Kraków 1984.

Stary lubieżny dziadu, pora tobie do grobu, nie na gry i zabawy młodości.

Nieprawda, robię to tylko, co zawsze robiłem, układając sceny tej ziemi z rozkazu erotycznej wyobraźni.

Nie pożądam tych właśnie stworzeń, pożądam wszystkiego, a one są jak znak ekstazy obcowania.

Nie moja wina, że jesteśmy tak ulepieni, w połowie z bezinteresownej kontemplacji, i w połowie z apetytu.

Jeżeli po śmierci dostanę się do Nieba, musi tam być jak tutaj, tyle że pozbędę się tępych zmysłów i ociężałych kości.

Zmieniony w samo patrzeć, będę dalej pochłaniał proporcje ludzkiego ciała, kolor irysów, paryską ulicę w czerwcu o świcie, całą niepojętą, niepojętą mnogość widzialnych rzeczy<sup>16</sup>.

Tam młody lub dojrzały, w „wieku męskim” poeta, w pozycji mędrca, w retorycznym geście moralnego lub ideowego nakazu, „odcieleśniony”, rezygnujący z własnej podmiotowości na rzecz sporu o uniwersalia. Tu – „stary poeta”, bezwstydnie, chciałoby się rzec, obnażający swoją cielesność, w oczekiwaniu na spotkanie z Tanatosem – zbliżający się do Erosa... I jeszcze jedno – tam zajęty i zatroskany sprawami zbiorowości, tu zaś zajęty swoim „ja”, nie z a t r o s k a n y – wszak ciało murszeje, uszy mniej słyszą, oczy mnie widzą... – ale spełniony i... s z c z ę ś l i w y.

Zadziwia mnie ta zmiana tonu, chcę myśleć o jej źródłach, chcę je zrozumieć.

Powracam do „urodzinowych” wierszy Miłosza, przytoczę w całości *Na moje 88 urodziny*:

Miasto gęste od krytych pasaży, wąskich  
placyków, arkad,  
schodzące tarasami ku morskiej zatoce.

I ja, zapatrzony w młode piękno,  
cielesne i nietrwale,  
jego ruch taneczny wśród starych kamieni.

---

<sup>16</sup> C. Miłosz: *To...*, s. 23-24.

Kolory sukien według letniej mody,  
stuk pantofelka na dallach sprzed stuleci,  
cieszą mnie swoim obrzędem powrotu.

Dawno zostawiłem za sobą  
zwiedzania katedr i wież warownych.  
Jestem jak ten, kto widzi, a jednak sam nie przemija,  
duch lotny mimo siwizny i chorób starości.

Ocalony, bo z nim wieczne i boskie zdziwienie.

*Genua, 30 czerwca 1999<sup>17</sup>*

Wiersz konsekwentnie oparty jest na antynomii starości-młodości. Li-ryczne „ja” usytuowane jest pomiędzy tymi sferami. Znakami starości są w wierszu przestrzeń świata przedstawionego – przestrzeń zabytkowego miasta („Miasto gęste od krytych pasaży, / wąskich placyków, arkad / schodzące tarasami ku morskiej zatoce”, „stare kamienie”, „dalle sprzed stuleci”, „katedry, wieże warowne”) oraz cielesne oznaki starości bohatera wiersza („siwizna”, „choroby starości”). Po stronie młodości zaś dostrzegane w tej przestrzeni i ożywiającej ją młode kobiety. Ta antynomia „przemieszczona” jest na płaszczyznę podmiotu mówiącego – starzejące się ciało i atrybuty doświadczonego długowiecznością mędrca, przeciwstawione jest przynależnej młodości zdolności do „dziwienia się” światu, która to z kolei zdolność łączy młodość z wiecznością i boskością. Konfesyjno-elegijny ton wiersza i jednocześnie ton pochwalny – *Na moje 88 urodziny* jest przecież laudacją panteistycznego obrazu świata. Brakuje w nim elementu „opłakiwania”, nieodłącznego od tradycji poezji elegijnej. W jego miejsce umieszczona jest radość i duma ze spełnionego życia. W ostatnim wersie pojawia się aluzja do własnej koncepcji „ocalenia”, jest ona jakby odpowiedzią na retoryczne pytania rozpoczynające *Traktat moralny* (1947):

Gdzież jest, poeto, ocalenie?  
Czy coś ocalić może ziemię?  
Cóż dał tak zwany świt pokoju?<sup>18</sup>

Ocaleniem jest u schyłku dwudziestego wieku zachowanie zdolności do dziwienia się, do zachwyty nad światem, podczas gdy w połowie tego stulecia przyszłość sygnowana była – przypominam – aluzją do *Jądra ciemności*.

---

<sup>17</sup> Tamże, s. 25.

<sup>18</sup> C. Miłosz: *Poezje. Dzieła zbiorowe*. T. 1. Paryż 1984, s. 190.

Tu wszystko jest przecież „na opak”! Miłosz – „młody” i „dojrzały” (w „wieku męskim”), poeta przyjmuje pozycję mędrca, w jego poezji niewiele było witalności. Miłosz – „starzec”, „stary poeta” (z *Na brzegu rzeki* i *To*) staje się apologetą młodzieńczej, „boskiej” witalności, na przekór niedowidzącym oczom i niedosłyszającym uszom, dostrzega szczegóły młodzieńczych ciał, frywolnej garderoby, a słyszy dźwięki młodości. Radykalnie odwrócona w ten sposób została w tej twórczości poetycka biografia, ustanowiona siłą tradycji romantycznej, przede wszystkim Mickiewiczowskiej<sup>19</sup>. Starczy porównać drogę od *Ody do młodości* i trzeciej części *Dziadów* do *Liryków lozańskich* ze szlakiem od *Trzech zim*, *Ocalenia* i *Traktatu moralnego* do *Na brzegu rzeki* i *To!*

Teraz dygresja, ale zbliżająca w moim przekonaniu do problemu deklarowanego na początku niniejszego szkicu – nowej w wierszach autora *Kronik* pisanych w ostatniej dekadzie dwudziestego wieku konstrukcji podmiotu, czy raczej – rzekłbym – „nowej podmiotowości Miłosza” (i jego poezji). Dygresja, bo przypomnieć chcę jego poetyckie przyjaźnie i fascynacje. Zastanawiam się, co łączy artystów i myślicieli o rodowodach tak różnych, nawiązujących do tak zróżnicowanych tradycji estetycznych i ideowych, tworzących w tak odmiennych poetykach, jak poświadczone okolicznościowymi – najczęściej inwokacyjnymi – lirykami lub znaczone wieloletnimi przyjaźniami, długoletnią korespondencją, a nawet zaświadczone hołdowniczymi – jak w wypadku szkicu o Aleksandrze Waciu<sup>20</sup> – szkicami krytycznymi. Pewnie nie ma na tak sformułowane pytanie odpowiedzi jednoznacznej, to jest temat na obszerną monografię, różne były źródła tych poetyckich „spotkań”, różne były uwarunkowania towarzyszące początkom i końcom każdego z nich. Ale – pomimo tego zastrzeżenia – zestawię nazwiska tych fascynacji, ograniczając się jedynie do podobnych Miłoszowi „mieszkańców dwudziestego wieku”: Tadeusz Różewicz, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Tadeusz Borowski, Teodor Bujnicki, Jarosław Iwaszkiewicz, Witold Gombrowicz, Julian Przyboś, Aleksander Wat, Anna Świrszczyńska, Jerzy Andrzejewski, Thomas Merton, Allen Ginsberg, Stanisław Vincenz, Józef Czapski, ks. Józef Sadzik, Oscar Miłosz, Jan Lebenstein, Anna Kamieńska, Jeanne Hersch, Robert Lowell, Zbigniew Herbert... Znakomita plejada! Jej siła tkwi chyba w różnorodności. Relacje pomiędzy autorem *Trzech zim* a każdą z wy-

---

<sup>19</sup> O „romantycznej biografii” Miłosza zob.: J. Jarzębski: *Wieszczem być...*; J. Olejniczak: *Czesław Miłosz: „Trwoga-sen (1918)” Palimpsest*; tegoż: *Wstęp do: Cytując Miłosza*. Katowice 1997.

<sup>20</sup> Chodzi o: C. Miłosz: *O wierszach Aleksandra Wata*. W: tegoż: *Prywatne obowiązki*. Paryż 1985.

mienionych tu postaci (a nie jest to, sędzę, lista kompletna) są różne, gdyby jednak szukać jednej, uogólniającej, określiłbym ją jako relację Mistrz-Uczeń. Przy czym – to charakterystyczne – w pozycji „ucznia” za każdym razem sytuuje się Miłosz. I jeszcze jedno uogólnienie – wszystkich wymienionych „Mistrzów” autora *To* łączy „wyrazistość” biografii, umiejętność znalezienia własnego indywidualnego tonu w sztuce i myśli dwudziestego wieku oraz – co może najważniejsze – skłonność i umiejętność pozostawiania we własnej twórczości śladów „ja”, a innym językiem rzecz nazywając – szczególnie intensywnie nasylenie tych dzieł i losów własną podmiotowością.

Miłosz zazdrościł innym, zazdrościł – sędzę – przede wszystkim tej umiejętności pozostawiania w dziele śladów własnych doświadczeń biograficznych i egzystencjalnych, zazdrościł po prostu umiejętności spisywania własnej autobiografii – tego bezwstydnego obnażania się i jednocześnie – przyjmuję tu koncepcję autobiografii Paula de Mana – „od-twarzania”, skrywania własnej twarzy<sup>21</sup>. Świadectw tej „zazdrości” potrafię wskazać wiele, ograniczę się do trzech, najbardziej może wyrazistych.

Rozpocznę od przypomnienia dwóch krótkich fragmentów ze szkicu napisanego z okazji śmierci starszego poety, przyjaciela i mentora – Wata. Pisał w nim Miłosz między innymi:

Chciałem napisać o Aleksandrze, który był moim przyjacielem, dużo, bardzo dużo, układałem to w myśli, ale doszedłem do wniosku że nie potrafię. Nie potrafię z nadmiaru: to życie prowadzi w najdotkliwsze, najbardziej zawite sprawy naszego wieku. A także w tajemnicę fizycznego bólu, w bezsilność naszego protestu, który zgłaszamy wbrew urzędzeniu świata.

(...)

Wbrew powszechnym niemal dzisiaj zasadom, jego poezja jest bezwstydnie autobiograficzna, jest stenogramem cierpienia. (...) Jeżeli jest to poezja zdumiewająco nowoczesna, nie mająca nic wspólnego z płynnym autobiograficznym liryzmem romantyków, to dlatego, że „urodzony futurysta” zawarł w sobie wszystkie sprzeczności i wszystkie przypadłości naszego czasu. Wat w swoich wierszach jawi się cały, taki jakim był w obcowaniu z przyjaciółmi<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Zob.: P. de Man: *Autobiografia jako od-twarzanie*. Przeł. M. B. Fedewicz. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 307-318.

<sup>22</sup> C. Miłosz: *O wierszach Aleksandra Wata*. W: tegoż: *Prywatne obowiązki*. Paryż 1985, s. 62, 63-64, wyróż. moje.

Drugim przykładem „poetyckiej zazdrości” autora *Trzech zim* jest Przyboś, wiarygodną tego ilustracją i opisem jest następujący fragment z przywoływanej już sylwetki poety napisanej przez Kłosińskiego: „Pytanie, które stawia Miłosz ciągle od nowa w każdej swojej książce: nie tyle o poezję, co o, tożsamego ze sobą, poetę. Kto był takim poetą? Przyboś. Tylko o nim mówi Miłosz z zazdrością. «Nie poezji jemu zazdroszczę, tylko miejsca na ziemi, jakie sobie wyznaczył, nigdy nie popadając w rozterki i wahania. [...] I wszystko mu się sprawdziło». Przyboś był poetą kultury przeciw naturze, cywilizacji przeciw pierwotności, prometeizmu przeciw katastrofizmowi, łamigłówni językowej przeciwko metafizyce, sukcesu przeciw klęsce, uznania zamiast wygnania. «Szczęśliwy Przyboś!»<sup>23</sup> Trzecią w końcu ilustracją niech będą dwie strofy z pochodzącej z *Na brzegu rzeki* ody *Do Allena Ginsberga*:

Byłem instrumentem, słuchałem, wylawiając głosy  
z belkotliwego chóru, tłumacząc na zdania jasne,  
z przecinkami i kropką.

Zazdroszczę tobie odwagi absolutnego wyzwania, słów  
gorejących, zaciekłej klątwy proroka<sup>24</sup>.

Co łączy bohaterów trzech skrótowo przywołanych „zazdrosnych sylwetek” innych poetów nakreślonych przez Miłosza? Albo inaczej – czy jest jakiś wspólny element w Miłoszowym odbiorze poetów tak różnych, jak Wat, Przyboś i Ginsberg? Otóż sądzę, że takim elementem jest podkreślana przez autora *Ziemi Ulro* podmiotowość ich twórczości, mająca w każdym przypadku swoje źródło w innych doświadczeniach, w każdym wypadku – co oczywiste – budująca się niejako na fundamencie zupełnie innego języka poetyckiego. „Porażony historią” Wat potrafił zachować własną, łatwo czytelną dykcję języka poetyckiego, nawiązującą do tradycji *jazyka zaumnego* i *écriture automatique*. Przyboś, konsekwentnie pozostając poetą wiernym paradygmatowi języka poetyckiego wypracowanemu w kręgu Awangardy Krakowskiej, stał się „poetą kultury” i – ignorując nawałnicę historii – pozostał „Przybosiem”. Ginsberg zaś – ta zazdrość-fascynacja jest najbardziej zaskakująca – spontanicznym poetyckim „wrzaskiem bluźnierczym” wyraził protest swojego pokolenia wobec plastikowo-neonowej kultury współczesności i stał się dzięki temu protestowi jednym z najłatwiej rozpoznawalnych głosów poetyckich drugiej połowy dwudziestego wieku.

<sup>23</sup> K. Kłosiński: *Czesław Miłosz...*, s. 187.

<sup>24</sup> C. Miłosz: *Na brzegu rzeki...*, s. 31.

Miłosz im zazdrości, bo obnażyć się nie potrafił, zawsze skrywający swoją podmiotowość za maskami (wieloma i różnymi) literackich konwencji, gatunków, retoryki, poetyckich „obowiązków”, pól i ról. To prawda, że niemal od początku swojej twórczości podejmował próby poetyckiego, powieściowego czy eseistycznego zapisu własnej biografii i własnego doświadczenia egzystencjalnego. Ale za każdym razem te autobiografie Miłosza miały charakter biografii fantazmatycznych – najwyrazistszymi przykładami są chyba *Dolina Issy*, *Rodzinna Europa*, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, a z twórczości poetyckiej *Walc* oraz *Trwoga-sen (1918)*. W obydwu, pochodzących z różnych okresów twórczości, wierszach fantazmatyczność biografii jest nawet stematyzowana. W *Walcu* (1942), którego akcja toczy się w trakcie balu sylwestrowego 1910 roku (poeta urodził się w 1911 roku), matka przyszłego poety spogląda przez okno i widzi fantazmatyczny obraz niewolniczego pochodu, w którym uczestniczy jej – pogodzony z rolą niewolnika – nienarodzony jeszcze, ale poczęty syn. Z kolei *Trwoga-sen (1918)* oparta jest na fantazmacie innego prawdopodobnego losu, który nie spełnił się dzięki przypadkowi. Ale był prawdopodobny, został w wierszu uogólniony, stał się synonimem jednego z dwóch możliwych polskich losów – emigranta uciekającego przed rosyjskim imperium lub zesłańca w głąb tegoż imperium. Przypominam, że w latach rewolucji październikowej sześć- i siedmioletni poeta podróżował wraz z ojcem po Rosji, co było związane z inżynierskimi pracami ojca wykonywanymi na rzecz wojska. A więc w pisany na dzień rozpaczy 1942 roku *Walcu* pojawił się fantazmat niespełnionej w jednostkowym wymiarze biografii niewolnika, zaś w pisanej u progu lat dziewięćdziesiątych zeszłego wieku *Trwodze-śnie (1918)* – fantazmat, także niespełnionego w wymiarze jednostkowym, losu zesłańca. „Obok” toczy się realna historia, która w mroczny sposób uprawdopodobnia te lękowe sny-fantazmaty.

Powracam do nienapisanego jeszcze (?) okolicznościowego wiersza Miłosza czczącego dziewięćdziesiąte urodziny poety oraz do znanych już „urodzinowych” utworów – *Poety siedemdziesięcioletniego*, *Po osiemdziesiątce* i *Na moje 88 urodziny*. Zwracam też uwagę na symbolikę dat – ten wiersz „powinien” powstać w 2001 roku, czyli w pierwszym roku nowego stulecia i tysiąclecia, jak *Po osiemdziesiątce* i *Na moje 88 urodziny* zostały napisane w ostatniej dekadzie starego stulecia i tysiąclecia. Symboliczna wymowa tych dat byłaby zapewne zupełnie bez znaczenia, gdyby nie kontekst całej wcześniejszej twórczości byłego katastrofisty, eschatologa, świadka historii, konsekwentnie podporządkowującego podmiotowość autorskiego „ja”, czy wręcz rezygnującego z owej podmiotowości na rzecz uniwersalnych sporów historiozoficznych, teologicznych i egzystencjalnych. Mroczne

proroctwa nieuchronnej katastrofy świata nie nastąpiły („Innego końca świata nie będzie, innego końca świata nie będzie...” – powtarzał staruszek-prorok z *Piosenki o końcu świata*), ale miejsca na jakąkolwiek oznakę ulgi i radości z ocalenia z czasu zagłady także w tej twórczości nie było, ocalonemu z pożogi poecie-emigrantowi lepiej „by było umieszczać rękopisy w dziuplach drzew” niż „ogłaszać książki po polsku”<sup>25</sup>, choć zdecydował się on rozpamiętywać przeszłość. Ten poeta, dla którego nawet własny los stał się inspiracją wypełniania moralnego obowiązku dawania świadectwa i uogólniającego przykładu lub źródłem lękowej fantazmatycznej autobiografii, także zawierającej uogólniające etyczne i historiozoficzne przesłanie, dla którego wyłącznym źródłem prawdy i jedyną możliwością jej artykulacji była epifania. Ten – z konieczności skrótowy – opis problemu podmiotowości w twórczości Miłosza wykorzystuje niemal wszystkie drogi wykorzystywane w dramatycznym poszukiwaniu własnej tożsamości przez europejską myśl dziewiętnastego i dwudziestego wieku, czyli myśl, która ukształtowała modernistyczną formację cywilizacyjno-kulturową, większość wierszy wchodzących w skład tomów wydanych przez Miłosza w ostatniej dekadzie dwudziestego wieku stanowi już w moim przekonaniu „przekroczenie”, „wykroczenie poza granice” wytyczone przez „tożsamość nowoczesną”. Sięgając po kategorie „podmiotowości”, „tożsamości”, „modernizmu”, „formacji modernistycznej”, „tożsamości nowoczesnej”, nawiązuję do rozstrzygnięć z obszernej monografii Charlesa Taylora<sup>26</sup>. Gdy kończy się wiek i tysiąclecie, Miłosz niejako rezygnuje z tego spełnionego „losu wzorcowego”, z osiągniętej pozycji tego, który sprawuje „rząd dusz”<sup>27</sup>. Poeta-starzec-prorok-mędrzec mówi, niczym bohater jego wcześniejszego wiersza: „Innego końca stulecia nie będzie, innego końca tysiąclecia nie będzie...” i powraca – już inaczej niż bohater *Piosenki o końcu świata* – nie do codziennych zajęć w swoim gospodarstwie (tym wszak „gospodarstwem” jest dla Miłosza poezja), lecz do natury własnego „ja”. Obnaża własną podmiotowość, co jest jednocześnie triumfem i klęską – losu i poezji. Nie chcę tu powiedzieć, że poeta *Na brzegu rzeki* i *To* przynależy już do formacji „ponowoczesnej” czy „postmodernistycznej”, i to nie dlatego, że obawiam się tego, iż mógłbym stać się kolejnym negatywnym bohaterem (jeszcze nienapisanego) drugiego tomu *Polowania na postmodernistów* Boleckiego...

<sup>25</sup> C. Miłosz: *Prywatne obowiązki wobec literatury polskiej*. W: tegoż: *Prywatne obowiązki...*, s. 80-81.

<sup>26</sup> Zob. Ch. Taylor: *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Przeł. M. Gruszczyński i inni. Oprac. T. Gadacz. Warszawa 2001, gł. część pierwsza (*Tożsamość i dobro*), czwarta (*Głos natury*) i piąta (*Subtelniejsze języki*).

<sup>27</sup> Por. J. Jarzębski: *Wieszczem być...*

Raczej się z nim solidaryzuję, gdy czytam zdanie: „Można oczywiście widzieć w Irzykowskim, Micińskim, Gombrowiczu czy Schulzu prekursorów postmodernizmu, nie zmienia to jednak faktu, że ich dzieła należą do kanonu polskiego modernizmu”<sup>28</sup>, przy czym byłbym skłonny listę nazwisk uzupełnić o Miłosza, o „starego Miłosza”... Choć, gdy używam modnej w ostatnich latach opozycji modernizm – postmodernizm, jestem sceptykiem, a moje wątpliwości dotyczą kwestii dosyć zasadniczej – zastanawiam się, czy w polskiej rzeczywistości literackiej, kulturowej, ideologicznej i społecznej, uprawnione jest stosowanie terminu „literatura postmodernistyczna”. Czy „postmodernizm” polskiej literatury ostatnich dekad nie jest tylko estetycznym *decorum* wielu utworów, kolejnym przejawem polskiego kompleksu w stosunku do kultury Zachodu, artykułownego chęcią dorównania Zachodowi. A źródła tych wątpliwości tkwią w pytaniu, czy w polskiej kulturze ostatnich dekad spełnione już zostały społeczne ideologiczne i cywilizacyjne warunki stanowiące niezbędne podłoże „kultury postmodernistycznej” („ponowoczesnej”). Krótko rzecz nazywając – czy polska kultura po 1989 roku weszła już w wiek „po ideologii”, w którym załamały się ostatecznie dzielące dotąd podziały społeczne, polityczne i ideologiczne? Takiego przecież podłoża dla „literatury postmodernistycznej” domagali się amerykańscy krytycy będący twórcami terminu – na przykład Irving Howe, John Barth czy Gerald Graff<sup>29</sup>.

Napisałem przed powyższą „postmodernistyczną” dygresją, że obnażenie przez Miłosza w ostatnich tomach własnej podmiotowości jest jednocześnie klęską i triumfem tego losu i poezji. Triumfem spełnienia i triumfem pogodnej starości, zachowującej zdolność zachwytu nad przemijającym i migotliwym pięknem świata, zachowującej zdolność i prawo do najbardziej intymnych nawet żądz, emocji i pragnień oraz prawo do ich artykulacji. Ten triumf ma także w polskiej literaturze wymiar historycznoliteracki – podmiotowość większości wierszy z *To* i *Na brzegu rzeki* ma skrajnie antyromantyczny charakter, Mickiewiczowski „wiek męski – wiek kłęski” zmienił się u Miłosza w starość spełnienia i szczęścia.

Klęską jest zaś wyczerpanie możliwości tworzywa poezji – języka, które tkwi w samej jego naturze. Ale też klęską starości samotnej, gdy wokół jest pustka, gdy wszystkie toczone rozmowy i spory są już tylko źródłem wspo-

---

<sup>28</sup> W. Bolecki: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*. Kraków 1999, s. 54.

<sup>29</sup> Zob. *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*. Oprac. Z. Lewicki. Przeł. J. Anders i inni. Warszawa 1983 (gl. szkice I. Howe’a, J. Bartha i G. Graffa oraz wstęp Z. Lewickiego).

mnień, gdy rozmowa może już być tylko dialogiem z umarłym lub „fantazmatem dialogu” – jest przecież cechą wyróżniającą wiersze z *Na brzegu rzeki* i nade wszystko z *To*, że Miłosz „nadużywa” apostrofy, że za pośrednictwem tego prostego zabiegu – choć nie tylko za jego sprawą – „rozmawia” z już nieobecny: Iwazskiewiczem –

Jak więc pokazać twój wiersz, Jarosławie,  
Ludziom, co wierzą albo pragną wierzyć  
W opatrnościową sensowność historii?<sup>30</sup>

– Philipem Larkinem –

Ja też pamiętam, żalobny Larkinie,  
że śmierć nikogo z żywych nie ominie,  
Nie jest to jednak temat odpowiedni  
Ani dla ody, ani dla elegii<sup>31</sup>.

– Watem –

Biedne Wacisko.  
Nacierpiał się w Kazachstanach i Tadżykistanach<sup>32</sup>

– Lowellem –

Nie miałem prawa tak mówić o tobie,  
Robercie<sup>33</sup>. (...)

– Bereniką, Klaudyną, Roksaną (*Obrzęd, Osoby*), w końcu z Adamem Mickiewiczem –

Mój wielki patron zrobił dużo złego.  
Lepiej by został przy swoich balladach,  
No i sonetach. Nikt by mu nie powiedział:  
Już dosyć, przestań. Wzięli go sumieniem,  
I prowadzili, trzymając za ręce.  
Czy my rodzimy się dla mitologii?

---

<sup>30</sup> *Wybierając wiersze Jarosława Iwazskiewicza na wieczór jego poezji*. W: C. Miłosz: *To...*, s. 55.

<sup>31</sup> *Przeciwko poezji Filipa Larkina*. W: tamże, s. 66.

<sup>32</sup> *Krawat Aleksandra Wata*. W: tamże, s. 70.

<sup>33</sup> *Do poety Roberta Lowella*. W: tamże, s. 71.

I czy naprawdę bez własnego życia?  
Co za demonizm w naturze języka,  
Że można zostać tylko jego sługą!  
I ja szkodziłem, może mniej niż inni.  
W przebraniach, maskach, nierozpoznawalny,  
Niejednoznaczny. Już to jest ochroną  
Przed recytacją na dorocznym święcie<sup>34</sup>.

*Józef Olejniczak*

marzec 2001 r.

*Tekst został przyjęty do druku w publikacji podsumowującej konferencję „Ostatnia dekada literatury polskiej XX wieku (1989-2000)”, która odbyła się na Uniwersytecie Łódzkim w dniach 13-16 marca 2001 r.*

**Dr hab. Józef Olejniczak** – pracownik naukowy w Zakładzie Teorii Literatury Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej Uniwersytetu Śląskiego. Opublikował książki: *Arkadia i małe ojczyzny* (1992), *Czytając Miłosza* (1997), *Emigracje* (1999), *W-Tajemniczanie Aleksandra Wata* (1999) i ponad 50 artykułów naukowych. Redagował bądź współredagował trzy książki zbiorowe, przygotował edycję pierwszego po II wojnie światowej wydania Pożogi Z. Kossak-Szczuckiej.

---

<sup>34</sup> *Ze szkodą*. W: tamże, s. 54.

# Anna Węgrzyniak

## *Kiedy wymawiam słowo Nic...*

### O nowych wierszach Wisławy Szymborskiej

Dawniej czytano niespiesznie, uczono się wierszy, a nawet poematów na pamięć, ich lekturę celebrowano. Dzisiaj, zewsząd atakowani mnogością komunikatów, czytamy szybko i pobieżnie. W pamięci zostają zdania-wizytówki, strzępy, frazy, szczególnie trafne metafory. Szymborska – jak sądzę – horacjańsko wdrukowała się w pamięć czytelnika tytułami (wierszy, tomów): *Wolanie do Yeti*, *Obmyślam świat*, *Radość pisania*, *Wszelki wypadek*, *Sto pociech*, *Wielka liczba*, *Ludzie na moście*, *Koniec i początek...* (można tę listę dowolnie powiększać), a każdy z nich otwiera istotny „rozdział” współmyślenia z Szymborską o świecie.

*Widok z ziarnkiem piasku*<sup>1</sup>, tytuł tomu ostatniego, opasanego taśmą z napisem NOBEL 96, znakomicie wyraża charakterystyczną dla jej liryki postawę podmiotu, wagę „oka”, zmienną perspektywę spojrzenia, a przede wszystkim skromność konceptu. Doprawdy trudno wpaść na ten pomysł, by w perspektywie widokowej wyeksponować tak nieuchwytny dla oka drobiazg. Ponieważ formuła odsyła do konwencji malarskiej czy też fotograficznej, pojmujemy trudność (a nawet niewykonalność) takiego obrazu. Wyrażenie „widok z ziarnkiem piasku” jest efektem kontaminacji zwrotów „widok czegoś” i „portret / autoportret z czymś”, używanych w odniesieniu do kompozycji malarskich. Ów tytuł zapowiada i portret – człowieka współczesnego, człowieka w ogóle, i literacki autoportret Wisławy Szymborskiej, poetki „oka”, które łączy pojedyncze (ziarnko) z ogólnym (widokiem).

---

<sup>1</sup> W. Szymborska: *Widok z ziarnkiem piasku*. Poznań 1997.

Tytuł niby prosty, a przecież wyszukany, w kontekście wiersza, tomu i całej liryki Szymborskiej przyjmuje wartość metafory, określającej postawę podmiotu poznającego (skierowanie spojrzenia na zewnątrz, zwrot ku rzeczy) i zarazem efekt takiego oglądu (horyzont ograniczony zasięgiem wzroku, na pierwszym planie coś małego, pojedynczego, na ogół postrzeganego w wielości). W pojęciu „widok” zawiera się ogólność, perspektywa, rozciągłość i mnogość elementów postrzeganych równocześnie („nadmiar”, „wielka liczba”), zaś przysłowiowe „ziarnko piasku” to znak rzeczy najdrobniejszej, powshedniej, niegodnej uwagi, prawie niezauważalnej. Z jednej strony widok na świat, na przyszłość, z drugiej – czułe dotknięcie kamiennej drobiny. Pejzaż (kosmos) i kamyczek (okruch materii), trwałość i znikomość, „widok na przyszłość” z jednym ziarnkiem kruchego piaskowca. Ponieważ sztuki plastyczne są nieme, interpretacja tej formuły – w kontekście ostatniego wiersza tomu – układa się w szereg elegijny: Przyszłość – Cisza – Nic. W ujęciu lingwistyczno-malarskim krajobraz (ograniczony pozycją patrzącego) i „ziarnko” kosmicznej klepsydry są idealnie zsynchronizowane, przy czym pejzaż jest tutaj tłem dla drobiny.

Panoramiczny fragment kosmosu i mikroskopijny byt poszczególny – wyraźnie skontrastowane – to dwa równoczesne, dopełniające się aspekty światoołgądu Szymborskiej.

Autorka tomów *Wolanie do Yeti*, *Sto pociech* uwodziła poetyckimi sztukami (rymowanki, kalambury), elegijność skrywała maska radosno-błażeńska. Od tomu *Ludzie na moście* pociemniało, inwencja błażeńska zmalała, elegijność wybrzmiewa retorycznie, sukcesywnie przybywa ciszy, spokojnej, zrównoważonej zadumy nad dziwnością istnienia.

W wierszu *Widok z ziarnkiem piasku* odpowiedź na pytanie o możliwości ludzkiego poznania przyjmuje ton lamentacji:

Zwiemy je ziarnkiem piasku.

A ono siebie ani ziarnkiem, ani piasku.

Spadło przypadkiem, zauważone przypadkiem, samo nie wie, co to przypadek. Widok na świat rozciąga się z „okna” pojęć. Obraz świata warunkują mechanizmy języka ukształtowane w długofalowym procesie komunikacji. Między „okiem / oknem” a światem-kosmosem staje skomplikowany aparat poznawczy: łańcuch pojęć wiązanych gramatyką, wiążących przy oknie. W znakomitym wierszu *Dwie małpy Bruegla* małpy siedzą na parapecie, przykute do okna łańcuchem. Można tę ekfrazę interpretować jako metaforę pierwszego zniewolenia. Łańcuch symbolizuje uwięzienie i porządek. Niewolę ładu, przywiązanie do okna, z którego rozciąga się widok, ale fragmenta-

ryczny, ograniczony perspektywą patrzenia-myślenia. Od *Wołania do Yeti* Szymborska konsekwentnie powtarza trudne, jednostronne „rozmowy” z milczącym partnerem za „oknem”. Czy nazwiemy go bytem, światem, kamieniem, naturą, kosmosem czy po prostu innym, to zależy od przyjętego sposobu lektury, zawsze jednak zauważymy to niezmiennie otwarcie wynikające z poczucia wspólnoty, wręcz pokrewieństwa z kosmosem, którego jesteśmy częścią.

Na *Widok z ziarnkiem piasku* złożyły się starannie wybrane wiersze z poprzednich tomów i kilka, a dokładnie pięć – nowych (publikowanych wcześniej w czasopiśmie, lecz jak dotąd nie wydanych w osobnym tomiku): *Jacyś ludzie*, *W zatrzęsieniu*, *Milczenie roślin*, *Chmury*, *Trzy słowa najdziwniejsze*. Przeglądając się utworom ostatnim (nie objętym zbiorem *Koniec i początek*), zauważyłam konsekwencję układu projektującego lekturę ciągłą (właściwą cyklom), która ujawnia zamysł bilansu (pożegnanie ze światem, zaduma nad losem, „elegijne rachunki”). Podmiot tych wierszy, pozostając jeszcze w świecie ludzkim, już wychylony w świat nie-ludzki, w obszar Ciszy, dziwi się światu, sobie, słowom, ponawia wcześniej zadawane „pytania w odpowiedzi na pytania”.

W lekturze pobieżnej, wychwytyjącej głównie konceptualizację banału (wiadomo, że zawsze gdzieś trwa wojna, że rośliny milczą a chmury odmieniają kształty), ostatnie wiersze mogą wydawać się zbyt jawnym powtórzeniem wcześniejszych wątków, tematów i sposobów poetyckiej artykulacji, natomiast w lekturze uważnej (uwzględniającej autoaluzję, mocniejszą dykcję retoryczną i celowość repetycji) odsłaniają się ważkie „prawdy” testamentalne. W czytaniu pospiesznym i pobieżnym banał jest banałem, w lekturze uważnej, banał zostaje podważony, przywraca wartość temu, co lekceważymy, niesłusznie uznając za oczywiste.

Wiersz *Jacyś ludzie* odbieram jako poetycki komentarz do reportażu z wojny. Ujęcie panoramiczne, widok na świat przez ekran emitujący obrazy zarejestrowane okiem-kamerą. Lejtmotywnym wiersza jest wielokrotnie powtórzony zaimek nieokreślony. „Jacyś ludzie w ucieczce przed jakimiś ludźmi”, w „jakimś kraju”, „jakaś droga”, „jakieś strzały”..., jakiś niepewny los uciekinierów, których „ktoś” – być może – „jeśli będzie miał wybór (...) pozostawi (...) przy jakimś życiu”. Precyzja i nieokreśloność. Słowo „jacyś” (tak często przez nas używane, wręcz nadużywane) tutaj uruchamia różnorakie znaczenia. „Jacyś”, bo dalecy, bliżej nieznan, „jacyś” – w sensie lekceważącym, oddalającym kwestię moralnej odpowiedzialności za „cudze” zbrodnie („jacyś tam...”, „gdzieś tam”, w „jakimś kraju” odległym), a ponadto – w kontekście relacji z wydarzeń i zachowań, które są powtarzalne (mogą zdarzyć się każdemu, zawsze i wszędzie) – „jacyś” odnosi się do każdego człowieka

poddanego działaniom historii, która „zaokrąгла szkielety do zera”. Ktoś, czyli nikt, ktoś, czyli każdy. Prosty koncept formalny (eliptyczno-zaimkowa konstrukcja wypowiedzi) synchronizuje postawy przeciwstawne: dystansu i bliskości, ułatwia przemilczenie (współczucia, współodpowiedzialności), wspiera ironię (pozorny dystans ujawnia znieczulicę, a konwencja quasi-reportażowa – co sugerują realia – diagnozuje typ wrażliwości formowany przez współczesne media), implikuje uniwersalność (paraboliczność) zawartej w tym „widoku” prawdy o człowieku. Zauważmy jeszcze i to, że w przedstawieniu uchodźców (a tu nie pierwszy raz wypowiada się Szymborska w sprawie historii) nie ma historii. Tylko wycinek rzeczywistości, bezosobowo relacjonowana tragedia ludzi osobiście dotkniętych utratą najbliższych, dobytku, godności:

Odbywa się po cichu czyjeś ustawianie,  
a w zgiełku czyjeś komuś chleba wydzieranie  
i czyjeś martwym dzieckiem potrząsanie.

Zrymowane rzeczowniki odczasownikowe są imionami czynności (wskazują na działanie konkretnego sprawcy) powtarzalnych. Tak dzieje się teraz i zawsze. We fragmentarycznym ujęciu „jakiejś wojny” – bez konkretnego adresu („W jakimś kraju pod słońcem / i niektórymi chmurami”), bez motywacji konfliktu, bez oceny prześladowcy (który być może nie ma wyboru) – współczujący komentarz dotyczy prześladowanych. Do zdarzeń („wszelkich przypadków”), które historyk układa w ciągu przyczynowo-skutkowe, Szymborska odnosi się z rezerwą (historia jest konstruktem):

Przed nimi wciąż nie tędy droga,  
nie ten, co trzeba most.  
Coś jeszcze się wydarzy, tylko gdzie i co.

Świat ludzki okazuje się nie-ludzki (historia kręci się wokół zbrodni), zawsze niegotowy, niejasny, „jakiś”. Jacyś ludzie, paraboliczny „widok z uciekinierem” to jakby podsumowanie wcześniejszych refleksji o historii (np. *Lekcja, Ścięcie, Pierwsza fotografia Hitlera, Rzeczywistość wymaga, Niemawisć*). Formuła dystansu: „jacyś ludzie” szyfruje niepewność rozpoznań, bezradność tego, który czując się współodpowiedzialnym za los współbraci, nie może im pomóc, a także samotność, oddzielność (tu „ja”, tam „inni”, więc „jacyś”). Jacyś ludzie, jakiś świat, jakieś zdumiewające przypadki.

Swoisty tryptyk, na który składają się wiersze: *W zatrzęsieniu, Milczenie roślin, Chmury* prowadzi czytelnika w świat nie-ludzki (brak ludzi, zwię-

rząt, dzieł sztuki). Powracają wcześniejsze wątki poetyckiej antropologii, lecz inaczej, mocniej artykułuje się potrzeba nawiązania kontaktu z niemą przyrodą, wyraźniej słyhać „przymiarke” do Ciszy. Tematyczne repetycje, wyraźne autoaluzje, spiętrzenie wcześniej stawianych pytań<sup>2</sup> – to wszystko sygnalizuje rozliczeniowy charakter ostatnich wierszy.

„Widokowe”, panoramiczne spojrzenie na swoje (człowieka) miejsce w kosmosie otwiera ironiczna pochwała bujności Natury, wyrażona metaforą garderobianą: każdy „kostium” Natury „od razu pasuje jak ulał / i noszony jest posłusznie / aż do zdarcia”. W materialistycznym ujęciu podarwińskim, które przypomina o wspólnym Początku, pozycja człowieka naturalnie maleje (ot, jedna z wielu istot żywych, obok myszy, pająka, żdźbła trawy, wspólnie zamieszkujących ziemię), lecz ewolucjonizm Szyborskiej koryguje (bliskie egzystencjalistom) przekonanie, że człowiek będący tworem wyemancypowanym z przyrody istnieje w świecie kultury (w dialogu z Innym). Skazany na wspólnotę („podróż nasza jest wspólna”), do której *de facto* nie należy, próbuje się z tej pułapki wywikłać, zracjonalizować swoją – względem innych bytów – pozycję. U Szyborskiej, swobodnie korzystającej z różnych inspiracji filozoficznych, „punktem wyjścia do refleksji nad światem – punktem łączącym poezję i filozofię – jest zdziwienie, które przekracza próg oczywistości i wydobywa niezwykłość zjawiska”<sup>3</sup>.

Dziwność świata, zdumienie jako reakcja myślącego, poznającego podmiotu to rzecz tutaj pierwszorzędna. Zdziwienie, czy to postawa wobec świata niezwykła? Też nie, dziwią się dzieci i mędrcy, od wieków filozofowie i poeci na różne sposoby dziwią się światu, który zaskakuje ich swoim porządkiem lub chaosem, pięknem czy brzydotą, a przede wszystkim tajemnicą. Bez zdumienia nie ma filozofii, bez tajemnicy nie ma poezji. Na czym więc polega fenomen poetyckiego zdumienia Szyborskiej? Na tym, że Szyborska dziwi się zwyczajnie, nieefektownie, trochę banalnie (bo pyta o to, o co mógłby zapytać każdy), a jednak podważając powszechne (więc banalne) przekonanie o tym, że mamy na ów temat gotową odpowiedź. Zwyczajnie, bo precyzyjnie, w języku, którego używamy na co dzień, a zarazem niezwykle, czyli z sobie tylko właściwym subtelnym dowcipem, półuśmiechem,

---

<sup>2</sup> Szyborska zasadniczo nie zmienia ani tematów, ani stylu. Zob. S. Balbus: *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szyborskiej*. Kraków 1996; A. Legeżyńska: *Wisława Szyborska*. Poznań 1996; *Radość czytania Szyborskiej. Wybór tekstów krytycznych*. Oprac. S. Balbus. Kraków 1996; D. Wojda: *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szyborskiej*. Kraków 1996.

<sup>3</sup> E. Kasperski: *Poezja filozoficzna Szyborskiej (człowiek, byt, poznanie, etyka)*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 1996. T. 31., Warszawa 1997, s. 11.

półironią, skłaniając czytelnika do podjęcia kwestii, które w tekście zostały ukryte, przemilczane.

Kiedys pytała z żartobliwą lekkością: „Czemu w zanedo jednej osobie? [...] I co tu robie?”; teraz dziwi się inaczej, poważniej:

Jestem kim jestem.  
Niepojęty przypadek  
jak każdy przypadek.  
*W zatrząsieniu*

Konstatując wynikającą z przypadkowości zagadkę istnienia człowieka w mnogości form Bytu, pozostając wierną laickiej, materialistycznej koncepcji zaufania do „oka” (zmysłów i rozumu), Szymborska mocniej podkreśla przygodność życia. Co się zmieniło? Pytanie przyjmuje kształt odpowiedzi tautologicznej, uzasadnionej wzmocnionym (też tautologicznym) dopowiedzeniem.

Nagromadzenie sygnałów tajemnicy w zdaniach twierdzących to efekt pozostających poza ramą modalną tekstu pytań: kim jestem? dlaczego jestem? jaki przypadek? Fundamentalne pytanie o istnienie nie zostaje bynajmniej unieważnione, ono wybrzmiewa tym mocniej, im dobitniej i prościej artykułowana jest odpowiedź, która eliminuje przyczynę. „Niepojęty przypadek” *ex definitione* wyklucza operację logiczną. Jeśli tak, trudno przeoczyć wyraźną manifestację potrzeby rozumnego wyjaśnienia (bez spekulacji) tego, co z założenia jest nierozstrzygalnikiem, a z drugiej strony – trójczłonowa teza wykluczająca dowodzenie (tautologia wyjściowa, „przypadkowość” jako implikacja „niepojętości”, uzasadnienie przypadkowości istnienia swoistością przypadku) przyjmuje tutaj postać lamentacji. Dzięki takim zabiegom utrzymują się w mocy ważne pytania poznawcze, a odpowiedź (co z góry wiadomo) – musi być rzeczowo-pytajna, wykrętna, najkrócej formułowana przy użyciu zaimków nieokreślonych, wskazujących na przedmioty lub ich właściwości, których się nie oznacza (ktoś, coś, każdy).

„Jestem kim jestem” – w najprostszym rozumieniu oznacza i akceptację swego (tyleż pojedynczego, co gatunkowego) miejsca w świecie i zadziwienie (sobą, człowiekiem jako takim), i odrzucenie hipotez opartych na konieczności. Odrzucając mity i antropomorfizacje, poetka wciąż uparcie powraca do kwestii współbycia w świecie nie do pojęcia, nie do ogarnięcia. Czy to nie dziwne – pyta – że „w zatrząsieniu” innych istot jestem jedyna i niepowtarzalna? „Zatrząsienie” (mnogość, mnóstwo czegoś w ruchu, nieprzebrane bogactwo, niepoliczalna „wielka liczba”) niezmiennie ją zdumiewa, zachwyca, przeraża. Bo fascynacji towarzyszy wrażenie tłoku, nadmiaru rze-

czy i spraw, od których „trzęsie się” się świat. „Jestem w zatrząsieniu” to nowa, bardzo pojemna formuła istnienia, obejmująca: dynamizm, mnogość, niestabilność i nagłość przypadkowych zdarzeń (od „zatrząsienia nagłych skrzydeł” z wiersza *Przy winie* do trzęsienia ziemi i innych katastrof). Być w zatrząsieniu to niejako konkluzja „wszelkich przypadków” w kosmosie, świecie, życiu człowieka czy owada.

„Jestem kim jestem” – zwrot potoczny, nacechowany rezygnacją, powszechnie używany w funkcji obronnej jako reakcja na wymagania, którym nie można sprostać („no trudno, już taki jestem”), pogodzenie się z tym, że nie można być kimś lepszym, mądrzejszym, szczęśliwszym – tutaj prowadzi w obszar poetyckiej antropologii. Można interpretować wypowiedź podmiotu jako głos człowieka w ogóle (sprzyja temu towarzystwo innych twórców natury), ale trudno pominąć prywatną, niepowtarzalną dykcję Wisławy Szymborskiej, która dowcipnie obraca skargę w dziękczynienie. Nie mówi, kim jest i czy jej ze sobą dobrze (żale, zwierzenia, autobiografia są tutaj niedopuszczalne), stosuje strategię unik, raz jeszcze powtarza: jestem samoswoja, zdziwiona, skłonna do porównań, konceptów, żartów i hipotez w rodzaju: co by było gdyby. Nie mówi jestem szczęśliwa czy nieszczęśliwa, lecz „Mogłam być kimś dużo mniej szczęśliwym, hodowanym na futro, na świąteczny stół”. Znaczące wyliczenie istot mniej szczęśliwych (a przynajmniej tak postrzeganych) to sposób na poprawę samopoczucia, unieważnienie skargi, zachowanie postawy wyprostowanej „jest dobrze”.

Wiersze *Milczenie roślin* i *Chmury* – mówiące o absolutnej samotności człowieka w kosmosie – odczytuję jako dialog Szymborskiej z koncepcjami Powrotu (do Natury, do Nieba). Szacunek dla faktów i trzeźwa, rozumna ocena sytuacji sprzyja pogodzeniu się z zastanym porządkiem kosmosu. Ponieważ na co dzień poruszamy się w ziemskiej mikroskali (pod stopami ziemia z roślinnością, nad głową niebo z chmurami), określającej miejsce zamieszkania, „porachunki” z Kosmosem przyjmują formę „rozmowy” z roślinami, czy „pretensji” do chmur:

Nie obciążone pamięcią o niczym,  
unoszą się bez trudu nad faktami.

Jacy tam z nich świadkowie czegokolwiek -

[...]

Niech sobie ludzie będą jeśli chcą,  
a potem po kolei każde z nich umiera,  
im, chmurom nic do tego  
wszystkiego  
bardzo dziwnego

[...]

Nie mają obowiązku razem z nami ginać,  
Nie muszą być widziane, żeby płynąć.

### *Chmury*

„Rymem lozańskim” (ginać-płynąć) *Chmury* nawiązują do wiersza *Nad wodą wielką i czystą...*, „w którym Mickiewicz «nie zgarbił się»”<sup>4</sup>. Tym sposobem poetka lokuje się w tradycji „lozańskich” podsumowań, rozliczeń, ostatecznych ustaleń. W „przestrzeni zarezerwowanej dla późnych wierszy wielkich poetów, wierszy o rzeczach prostych i trudnych zarazem, oczywistych – najważniejszych, pierwszych – i ostatecznych”<sup>5</sup>. W takiej liryce często pojawia się strefa ciszy, „inna przestrzeń”, doznania mistyczne, próba kontaktu z tym co nie-ludzkie (boskie czy roślinne to zależy od światopoglądu). Podążając tym właśnie tropem (rozmowa z roślinami, spoglądanie w niebo), Szymborska conceptualnie demonstrowa niemożność takich zbliżeń. Ironiczna naiwność pytań, próśb i pretensji (skierowanych do głuchej natury) rozbija iluzję koncepcji tłumaczących kontakt (ustanowiony mocą transcendencji) i harmonijne współistnienie. Komunikacja z naturą „konieczna jest i niemożliwa”. Raz jeszcze, tylko mocniej – poetka odsuwa mity, uproszczenia, pewniki, antropomorfizacje. W *Rozmowie z kamieniem*, gdzie człowiek „puka” do drzwi Bytu, pierwszeństwo ma aspekt poznawczy. Tutaj człowiek dotknięty obojętnością natury prosi milczące „kuzynostwo” o „ciekawość wzajemną”:

Porośla, zagajniki, łąki i szuwały –  
wszystko, co do was mówię, to monolog,  
i nie wy go słuchacie.

Oczywiście, słucha inny człowiek (odbiorca poezji), o czym za chwilę. Koncept eksponuje niezgodę człowieka na więź jednostronną. Jako istota będąca wytworem komunikacji, stworzona do rozmowy, spełniająca się w dialogu z Innym, człowiek nie może przekroczyć granicy milczenia. Kamień milczy, ziarnko piasku uwiera. Znajomość jednostronna boli. „Widokowość” wyklucza bliskość dotyku, zbliżenie somatyczne to spotkanie nie-ludzkie. Przyjęta perspektywa poznawcza wyklucza zmysłowość, której istotnie ta poezja „oka” nie ujawnia.

---

<sup>4</sup> J. Brzozowski: *W stronę Łozanny. Wisławy Szymborskiej czytanie Mickiewicza*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego...”, op. cit., s. 50.

<sup>5</sup> Tamże.

Zbliżenie do natury dramatycznie wyostrowa poczucie odrębności i samotności człowieka, przypadkowości i znikomości istnienia, będącego „przerwą w niebycie” (z nicości do nicości). Ale Szymborska nie dramatyzuje, nie popada w rozpacz, broni się przed absurdem. „Absurdem jest – pisze Sartre – żeśmy się urodzili i że umrzemy”. „Los” „okazał się dla mnie / jak dotąd łaskawy”, „nie wybierałam [...], ale nie narzekam” – pisze Szymborska. Przyjmuje go z akceptacją, z podziękowaniem za dar pamięci, zdolność dziwienia się, skłonność do porównań.

Te właśnie cechy – wyróżniające gatunek ludzki – dominujące w poetyckim programie Szymborskiej – kojarzą wątek egzystencjalny z meta-poetyckim. *Widok z ziarnkiem piasku* zamyka pochwałą trzech najdziwniejszych słów:

Kiedy wymawiam słowo Przyszłość,  
pierwsza sylaba odchodzi już do przeszłości.

Kiedy wymawiam słowo Cisza,  
niszczę ją.

Kiedy wymawiam słowo Nic,  
stwarzam coś, co nie mieści się w żadnym niebycie.  
*Trzy słowa najdziwniejsze*

Uporządkowane szeregowo eufemistycznie otwierają / zamykają perspektywę („widok”) spojrzenia poza życie. Słowa: Przyszłość, Cisza, Nic precyzyjnie (bez metafor) określają koniec / kres / śmierć jako bezczas, bezgłos, nicość. Zapisane dużą literą, umieszczone na końcu wersu, w zapisie jedno pod drugim w pionie (dzięki czemu oko odbiorcy dostrzega kierunek ku dołowi) – pojęcia układają się w graficzny znak końca, zaniku. Każde z nich („najdziwniejszych słów”) – przy zastosowaniu antytezy – ulega odwróceniu, zostaje zamienione w swoje przeciwieństwo. Mocną stroną nicości (co wzmacnia zapis) osłabia przeciwna „strona człowieka”, po której jest życie („teraz”), nie ma absolutnej ciszy, „istnieje raczej «coś» niż «nic»”.

Wszelkie spekulacje na temat tego, co pozostaje poza „okiem” są poetce obce. Podmiot tej liryki szanuje fakty, jawę, dane płynące z doświadczeń. Nawet skłonność do hipotez (co by było gdyby) mieści się w granicach logiki respektującej empirię. Stałymi cechami języka poetyckiego Szymborskiej są: retoryczność, koncept, precyzja i podważanie oczywistości. Na czym więc polega dziwność słów-imion tego, co abstrakcyjne, nie do pojęcia, nie do zobaczenia? Pomijam to, że poruszamy się w świecie znaków,

wszystko porządkujemy przy użyciu pojęć, których wartość zależy od definicji. W dyskusji nad prawdą (w filozofii i lingwistyce) badacze myśli, La-koff i Johnson przyjmują, że prawda opiera się na rozumieniu sytuacji i pojęć, którymi się posługujemy. Sytuację rozumiemy zgodnie z naszym systemem pojęciowym, natomiast prawdziwość zdań wynika z umieszczenia w nim pojęć, które rozumiemy i odnosimy do sytuacji jako pasujące do niej. Prawdziwość zdania zależy więc od sytuacji, do której się ona stosuje, ona zaś od tego, jak ją rozumiemy.

Trzykrotnie powtórzone: „kiedy wymawiam” podkreśla wagę użycia – sytuacyjnego, konkretnego, celowego, mającego określone konsekwencje sprawcze, które paradoksalnie zaprzeczają treści pojęć. Słowo Przyszłość (kategoria czasu) ujawnia swój negatyw, Cisza przyjmuje wartość foniczną, słowo Nic tworzy pojęcie, które istnieje. Po stronie Bytu: Przyszłość, Cisza, Nic; po stronie Człowieka: Przeszłość, Głos, Tworzenie (pamięć, słowo, efekt kreatywnych porównań).

Konceptualną „grę w słowa” (poetycko-filozoficzny testament) – można interpretować w kilku porządkach: antropologicznym, epistemologicznym, metapoetyckim. Dramat nie-komunikacji z naturą rozjaśnia dar porozumiewania się z człowiekiem („radość pisania”, dar wymawiania słów). W tomie *Sto pociech* „cisza” to wyraz, który „szeleści po papierze / i rozgarnia / spowodowane słowem «las» gałęzie”<sup>6</sup>, tutaj – w wierszu o randze „ostatniego słowa” (za czym przemawia pozycja wieńcząca noblowski wybór) – niszczenie ciszy wybrzmiewa i skromniej, i głośniejsz. Ponadto, głos mówiącego nie jest tutaj zarezerwowany dla poety. Póki mówimy, jesteśmy w Teraz, a Cisza i Nic to tylko nasze pojęcia, mające wartość wyłącznie tutaj, w ludzkiej strefie komunikacji.

Ponieważ świat ludzki opiera się na pojęciach, jesteśmy zamknięci w systemie pojęć. Niemożność wychylenia się poza „okno” utrzymuje stan zdumienia, błędzenia, gry pojęciami. W wierszach Szymborskiej bunt człowieka przeciw obojętności kosmosu i jego prawu przemijania implikuje poczucie własnej (ludzkiej) wyjątkowości, z elegijnym smutkiem wyraźnie konkuruje podziw dla „słowa”. Wprawdzie w wierszu *Trzy słowa najdziwniejsze*, inaczej niż w *Radości pisania*, podmiot nie przedstawia się jako artysta, to jednak przez odniesienie do „ciszy” wraca horacjański motyw „nieśmiertelnej ręki”. Ale tam akcent padał na pismo (akt notacji), tutaj – na słowo. To,

---

<sup>6</sup> *Radość pisania* to najczęściej interpretowany wiersz. Zob. M. Wyka: *Czytamy wiersze*. „*Radość pisania*”. „Tygodnik Kulturalny” 1968, nr 25; S. Balbus: *Poezja w poezji*. „NaGłos” 1993, nr 12; W. Ligęza: *Bezradny demiurg*. „Dekada Literacka” 1991, nr 30.

które było na początku, twórcze i niszczycielskie, otwarte na głuchotę Kosmosu, dające świadectwo istnieniu, ustanawiające porządek, którego nie zna natura.

Nieprzypadkowo *Widok z ziarnkiem piasku* – autoportret człowieka zdumionego – domyka perfekcyjnie uporządkowany (bardzo retoryczny) testament słowa, nicujący treści pojęć „najdziwniejszych słów”.

*Anna Węgrzyniak*

**Dr hab. Anna Węgrzyniak** – krytyk literacki, pracownik naukowy Zakładu Teorii Literatury Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej Uniwersytetu Śląskiego, a od 2002 r. związana również z polonistyką na Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej. Autorka książek: *Dialektyka językowej organizacji tekstu w poezji Tuwima* (1987), *Nie ma rozpuszty większej niż myślenie. O poezji Wisławy Szymborskiej* (1996), *Egzystencjalne i metafizyczne: od Leśmiana do Maja* (1999) oraz licznych rozpraw naukowych poświęconych literaturze współczesnej (głównie poezji) i recenzji krytycznych.

## Paweł Majerski

### Poetyckie „obmyślanie świata”: Wisława Szymborska

„Jedną z poezji najambitniejszych intelektualnie, jeden ze światów poetyckich o najciekawszym sposobie istnienia” – tak o liryce Szymborskiej pisał w 1977 roku Jerzy Kwiatkowski, uznając tę twórczość za zjawisko wyjątkowe w polskiej literaturze współczesnej. W przywołanej formule dwie kwalifikacje zwracają uwagę – podkreślenie wymiaru intelektualnego oraz sposobu istnienia kreowanej rzeczywistości. To – jak można sądzić – istotny trop interpretacyjnego uogólnienia, pomocny przy szkicowaniu syntetycznego ujęcia twórczości poetyckiej Szymborskiej. Dziś dorobek ów obejmuje dwanaście książek poetyckich: *Dlatego żyjemy* (1952), *Pytania zadane sobie* (1954), *Wołanie do Yeti* (1957), *Sól* (1962), *Sto pociech* (1967), *Wszelki wypadek* (1972), *Wielka liczba* (1976), *Ludzie na moście* (1986), *Koniec i początek* (1993), *Widok z ziarnkiem piasku* (1996), *Wiersze wybrane* (w układzie autorki, 2000). Pamiętajmy, iż poetka jest również autorką niecodziennych *Lektur nadobowiązkowych* (1972, 1981, 1997), opartych na publikowanych w „Życiu Literackim”, „Piśmie” i „Odrze” felietonach o książkach „nie ocenianych, nie dyskutowanych, nie zalecanych”, lecz przecież istniejących w obiegu czytelnictwa. Ostatnio ukazał się jeszcze zbiór „porad” *Poczta literacka, czyli jak zostać (lub nie zostać) pisarzem* (2000).

Nagroda Nobla z 1996 roku wywołała eksplozję publikacji poświęconych Szymborskiej. Temu „pospolitemu ruszeniu” zawdzięczać będziemy kilka prac krytycznych wysokiej próby. Wymienić trzeba autorskie książki z roku 1996: Stanisława Balbusa, Małgorzaty Baranowskiej, Anny Węgrzyniakowej, Doroły Wojdy, Anety Wiatr, z 1997 – Tadeusza Nyczka, z 2001 – Wojciecha Ligęzy. Pojawiły się liczne tomy współautorskie, m.in. wartościowy wybór komentarzy *Radość czytania Szymborskiej* (1996).

Twórczość Szymborskiej objawia niezwykłą konsekwencję (zaznaczmy, iż poetka pomija – powracając do paru tylko wierszy – dwa socrealistyczne tomiki z liryką „zaangażowaną” i „publicystyczną”, reprezentowaną przez *Ten dzień, Wstępującemu do partii, Malowidło w pałacu zimowym*). Krytyka wskazuje dwie dominanty tej liryki: refleksję związaną z sytuacją egzystencjalną człowieka oraz – wiążącą się z nią bezpośrednio – próbę zrozumienia determinant losu poprzez uświadomienie wpływów historii (*Spis ludności*), polityki (*Dzieci epoki*), biologii (*Autotomia, Rozmowa z kamieniem*). Ważne jest w przywołanym kontekście problemowym ukierunkowanie epistemologiczne: „naiwne pytania” Szymborskiej pozwalają na przyjęcie postawy reinterpretatora świata, zatem gest naiwności oznacza powrót do kwestii fundamentalnych, ponowne spojrzenie na świat (pozornie tylko – dobrze znany), zachwianie schematami i wreszcie obnażenie w „pryzmacie metafizycznego zdziwienia” pewności rozumowania. To próba skłonienia do ponownej refleksji o „dziwnej planecie” i „dziwnych ludziach”. Raz jeszcze przywołam Kwiatkowskiego: „Szymborska ukrywa głębsze, filozoficzne dno swoich wierszy. Uduje, że pisze o sprawach codziennych. Ukrywa kunszt. Uduje, że pisanie wierszy to sprawa dziecinnie łatwa. Ukrywa wreszcie – tragiczny, gorzki sens swojej poezji”.

Istotną cechą kreowanego przez teksty Szymborskiej świata jest jego hipotetyczność. Poetkę intryguje możliwość, potencjalność zdarzeń i obecność w czasoprzestrzeni „światów możliwych” (tu Stanisław Balbus wskazuje na zróżnicowanie przedstawień: światy przypuszczalne, założone warunkowo, światy o podstawie realnej, lecz zdekompletowane, światy „istniejące” poza granicą metafizyczną), która jest oddawana już w gramatyce – zdaniach warunkowych (*Żona Lota*), trybie przypuszczającym (*W biały dzień*), czy też po prostu w czasie przyszłym (*Ostrzeżenie*). Wspomniana kategoria, odkrywająca „wielość rzeczywistości”, tworzy przestrzeń wyobrażeniową poezji Szymborskiej i pozwala – przy wyraźnych filozoficznych odniesieniach do egzystencjalizmu – spojrzeć na „bezpośrednio daną” rzeczywistość i nas samych – w tę rzeczywistość wpisanych (trzeba bowiem – jak czytamy w tekście *Wielkie to szczęście* – „choćby dla porównania poznać inne światy”). Owe warianty (nie)istnienia splatają się (i piętrzą wobec przypuszczalności opisywanego świata) w *Atlantydzie*:

Istnieli albo nie istnieli.  
Na wyspie albo nie na wyspie.  
Ocean albo nie ocean  
połknął ich albo nie.

W znanym wierszu *Wszelki wypadek* czytamy natomiast:

Zdarzyć się mogło  
Zdarzyć się musiało  
Zdarzyło się wcześniej. Później.  
Bliżej. Dalej.

W kontekście tego tekstu mówi się o „dialektyce przypadku i konieczności”. Rzeczywiście, stającą się chwila jest faktem dokonanym, zaś byt człowieka zamyka się w owej przypadkowości i chwilowości – „Przestrzeń w palcach przypadku rozwija się i kurczy...”, „Przypadek pokazuje swoje sztuczki” (*Seans*), „od dłuższego już czasu / bawił się nimi przypadek” (*Miłość od pierwszego wejrzenia*). Oto jak w zestawieniu konkretów uniwersalizuje autorka *Ludzi na moście* jednostkowe doświadczenie.

Poezja Szymborskiej formułuje pytania o to, co by nastąpiło przy innym zbiegu okoliczności, gdyby opatrność inaczej pokierowała człowiekiem (kwestia przerwania egzystencji – por. *W przytulku* oraz *Listy umarłych* ze zbioru *Wszelki wypadek*). Żyjąc, sytuujemy się w pozycji „bezradnych bogów” wobec tych, którzy odeszli: wiemy od nich więcej, znamy dalszy ciąg wydarzeń, tyle że sami nie decydujemy o sobie i nie mamy wpływu na los. To tragiczny wymiar naszego życia (kategoria „absurdu” z systemu egzystencjalistów byłaby tu adekwatna). Jeszcze dokładniej należałoby powiedzieć, iż jest to – a przywołam fragment *Nieba* – poezja „pytań w odpowiedzi na pytania”. Szymborska jest przy tym poetką ironii konstruktywnej, ironii ocalającej w świecie paradoksów, gwarantującej perspektywę oglądu z dystansu. Rezygnuje ze wzniosłej retoryki na rzecz dyskretnych, „wyważonych” opinii. Taka będzie również liryka miłosna Szymborskiej, obejmująca zaledwie kilka utworów, lecz ściśle wpisujących się w prezentowaną koncepcję poetyckiego świata, odsłaniająca raczej sytuacje niespełnienia i niemożliwości porozumienia. Zdarza się, iż konwencja miłosnego spotkania jest tutaj swego rodzaju refleksyjnym kamuflażem.

Myśl Szymborskiej usytuowana jest między konkretem a uogólnieniem, uniwersalizacją jednostkowego doświadczenia. Liryczna refleksja uobecnia się tak w cichym zamyśleniu, jak i głośno artykułowanych przeświadczeniach, w formułach pytań i prowokowanych odpowiedziach; wciela się niekiedy w formy jakby „leśmianowskie” – w konstrukcjach zaprzeczonych, antytezach, w typie wyobraźni negującej. Oto zarys poetyckiego „obmyślenia świata” Wisławy Szymborskiej. Wiersz pod takim właśnie tytułem inicjuje strofa

Obmyślam świat, wydanie drugie,  
wydanie drugie, poprawione,  
idiotom na śmiech,  
melancholikom na płacz,  
łysym na grzebień,  
psom na buty.

Wiersz ten należy do grupy tekstów autotematycznych, w których rozważana jest sytuacja pisania i roli artysty (poety) we współczesnym świecie. Akt tworzenia jest momentem utrwalania, swoistym wyznaniem wiary w nieprzemijalność kreacji. Znanym credo poetyckim jest *Radość pisania*:

Okamgnienie trwać będzie tak długo, jak zechcę,  
[...]  
Na zawsze, jeśli każę, nic się tu nie stanie.  
Bez mojej woli nawet liść nie spadnie.

W ten sposób, w mikroświatach językowej kreacji sytuujących pisarza w roli Demiurga, dokonuje się „zemsta ręki śmiertelnej”. W owym „obmyślaniu” świata zawarta została skłonność do całościowego – acz przy zmiennej grze planów poetyckiego obiektywu: zbliżeniach i oddaleniach – oglądu; nie tyle pełni rozumienia, ile gotowości do ponowienia najistotniejszych pytań i – raz jeszcze – dania wyrazu (w postawie zadziwienia) egzystencjalnym wątpliwościom.

*Paweł Majerski*

*Jest to uaktualniona wersja szkicu „Poezja Szymborskiej” opublikowanego w: „Słowniku literatury polskiej XX wieku”. Red. M. Pytasz. Katowice 2001, s. 526-528.*

**Dr Paweł Majerski** – historyk literatury i krytyk literacki, pracownik naukowy w Zakładzie Literatury Współczesnej Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Autor książek: *Jerzy Jankowski* (1994), *Układy sprawdzeń. W kręgu Nowej Fali* (1997), *Anarchia i formuły. Problemy twórczości poetyckiej Anatola Sterna* (2001), *Odmiany awangardy* (2001). Redaktor antologii młodej poezji Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego *W swoją stronę* (2000). Artykuły i recenzje zamieszcza m.in. w „Nowych Książkach”, „Kwartalniku Artystycznym”, „Śląsku”, „Autografie”.

# Danuta Opacka-Walasek

## Interpretacja *Tkaniny* Zbigniewa Herberta

[Od Redakcji: Zbigniew Herbert wydał w ostatniej dekadzie m.in. tomik poetycki *Epilog burzy*. Proponujemy Państwu interpretację ostatniego wiersza z tego tomu. Tekst ukazał się w książce Autorki pt. *Czytając Herberta*. Katowice 2001, s. 201-210.]

### *Tkanina*

Bór nici wąskie palce i krosna wierności  
oczekiwania ciemne flukta  
więc przy mnie bądź pamięci krucha  
udziel swej nieskończoności

Słabe światło sumienia stuk jednostajny  
odmierza lata wyspy wieki  
by wreszcie przenieść na brzeg  
niedaleki czołno i wątek osnowę i całun

### *Epilog burzy*

*Tkanina* jest wierszem szczególnym: to ostatni tekst ostatniego tomu Zbigniewa Herberta, *Epilog burzy*, wydany tuż przed śmiercią poety, w 1998 roku. Ten krótki, zwarty utwór, tak liryczny w swoim wyrazie i tak precyzyjnie syntetyczny w swej konstrukcji, a przy tym pozostający symbolicznie „ostatnim słowem” poety, prowokuje lekturę wielopłaszczyznową. Bo z jednej strony jest *Tkanina* wierszem niezwykle lirycznym: mówi o intuicji wieczności, jaka rodzi się w człowieku z wiersza. O nieskończoności – i skończoności „kruchoj pamięci”, sumienia, wierności – o czym pisać tak trudno, bo język kultury jest zawodny. Z drugiej zaś strony wiersz ten pozwala się odczytywać jako poetycka *summa* Herberta. Łączy w swej kon-

strukcji tak wiele istotnych dla jego twórczości linii: dialog z kulturą, moralistyczność, problematykę metafizyczną, czy ściślej: eschatologiczną, dotyka wreszcie – poprzez aluzyjne metafory – sztuki i historii.

Pierwsza, nawet dość pobieżna lektura tekstu, odsłania jego porządek archetypowy, mityczny, kulturowy. Los pojedynczego człowieka – podmiotu utworu – zostaje włączony w odwieczny, uniwersalny porządek ludzkiej egzystencji: początku i końca, przejścia na drugą stronę, która nie jest nicością, a nowym sposobem istnienia, pamięci i wierności.

Perspektywa wiersza jest przedśmiertelna, dla człowieka, który tutaj mówi, „drugi brzeg” jest niedaleki. Praca mitycznych prądek, determinujących ludzkie życie, dobiega końca. W mitologii greckiej i rzymskiej los człowieka to splot wielu nici, osnutych zawsze na tej najważniejszej, wyznaczającej indywidualny czas każdego: nici żywota przędą Parki, Mojry i jej długość jest różnaita, zależy od przeznaczenia, którego nie znamy. Klo to przędzie nici życia, Lachesis przydziela los i strzeże nici, Atropos – Nieodwracalna – przecina ją, gdy nadchodzi czas śmierci. Tkanina przedstawia życie – mówi symbolika różnych kultur – greckiej, rzymskiej, indyjskiej – i idzie w jej znaczeniach przede wszystkim o to, że splata dwa jego zasadnicze plany: biologiczno-egzystencjalny i metafizyczny. Plan pierwszy przynależy do człowieka, to on jest tkaczem swojego życia, determinowanego biologią („żywą plazmą” – jak gdzieś indziej powie Herbert). W tkaninie egzystencji przeplata się nici bierna – osnowa z nicią aktywną – wątkiem, samo zaś tkanie jest tworzeniem, wzrostem, dziełem. Drugi, symboliczny plan tkaniny, to jej aspekt transcendentalny. Dla kogoś, kto jest obdarzony intuicją mistycznego wymiaru zjawisk, konkretny świat jest jakby kurtyną ukrywającą jego prawdziwy i głęboki wymiar. Platon oznajmił: „Najwyższy Demiurg obarcza demiurgów pomniejszych (mitologicznych bogów) zadaniem splecenia w symboliczną tkaninę tego, co nieśmiertelne ze śmiertelnym”. Symbolizuje więc tkanina dualizm: materialnego z duchowym, życia i śmierci, śmiertelno-nieśmiertelną dwoistość każdego istnienia. Te uniwersalne, płynące z kulturowego dziedzictwa sensory przywołuje w wierszu Herbert-kłasyk, począwszy od tytułu, poprzez wieloznaczną rekwizytornię: krosna, wątek, osnowę, czółno i całun – będący tkaniną, wiązaną z symboliką śmierci. Dodajmy do tego jeszcze światło i „brzeg niedaleki” oraz zamierzoną w tekście podwójność semantyczną metafor: na przykład „czółno” z jednej strony przynależy do warsztatu tkackiego – z drugiej zaś jest aluzją do łodzi Charona, przewożącej zmarłych przez Styks; „krosna wierności” – to już nie tylko warsztat Mojr, ale i przywołanie pracy Penelopy („bór nici wąskie palce i krosna wierności / oczekiwania ciemne flukta”). Słyszymy wyraźnie Herberta – poetę przeszłości, Herberta – współczesnego klasyka, uparcie ponawiającego wzory,

reinterpretującego archetypy, toposy i symbole obecne w zbiorowej świadomości i – jak chciał Jung – podświadomości. Herbert wysyca język tego niewielkiego – składającego się z zaledwie dwóch strof – utworu bogatymi kontekstami erudycyjnymi. Odsyła do mitów, Biblii, literatury starożytnej i znacznie współczesniejszej – romantycznej i dwudziestowiecznej. Mówi idiomem konwencjonalnym, językiem tradycji wielu epok. Nawiązuje dialog z tak licznymi dziełami, które stanowią dla jego wiersza interteksty, że można by zaryzykować twierdzenie, iż buduje tu jeden zmultiplikowany intertekst kultury.

Herbert, dawno nazwany mistrzem paraboli, bo od początków swojej poezji prowadził dialog człowieka współczesnego z przeszłością, budował most między dziedzictwem tradycji a wydziedziczeniem XX wieku i w tym swoim wierszu – ostatnim i bardzo chyba osobistym – umieścił indywidualny los podmiotu w odwiecznym porządku kultury. Na tej uniwersalnej płaszczyźnie utworu eksponuje Herbert wątek jednostkowy: życie i umieranie konkretnego człowieka z wiersza, który swoją poszczególną zaznaczył jedy- nym w tekście zaimkiem pierwszoosobowym: „przy m n i e bądź”. Podmiot znajduje się w sytuacji granicznej: wie, że jego życie dobiega końca, że trzeba się przenieść – jak mówi – „na brzeg niedaleki”, swój obecny stan okre- śła jako „oczekiwania ciemne flukta”, co można rozumieć jako przypływy i odpływy lęków, cierpienia, niepokoju, ciemności. W centrum jego myśle- nia znajdują się wartości ludzkie: wierność, pamięć, sumienie, serce. Na krok przed śmiercią nie szuka przede wszystkim pocieszenia w Bogu, nie zaklina bogów, by przedłużyli nić żywota, nie skarży się na nieuchronność losu. Zwraca się raczej ku ludzkiemu światu, w nim widząc sens i możliwość nie- śmiertelności. Prosi: „więc przy mnie bądź pamięci k r u c h a / udziel swej nieskończoności”. Tu warto dostrzec znaczącą klamrę, która spina ostatni wiersz Herberta z utworem otwierającym pierwszy tom poezji, *Strunę świa- tła*. W *Dwóch kroplach* kochankowie „do końca byli mężni / do końca byli wierni” i przed śmiercią, zamiast modlitwy do Boga „szepotali [...] litanię za- kochanych”, szukając ocalenia w sobie nawzajem, w drugim człowieku. Tak też czyni podmiot *Tkaniny*: o swoje życie po śmierci prosi nie tyle instan- cję nadludzką, co ludzką pamięć, przede wszystkim do niej kierując wezwa- nie. Człowiek w poezji Herberta, o czym była mowa wielokrotnie, zawsze przedkładał to, co ludzkie, znane, czego pewność sprawdził doświadczeniem nad to, co nieoswojone, abstrakcyjne, nawet gdyby miało okazać się do- skonalsze – boskie. Zawsze był *Uciekinierem z Utopii*. I w tym wierszu – ostatnim, myśląc o swoim istnieniu „na drugim brzegu”, kieruje się ku ludz- kiemu sumieniu – choć jego światło jest słabe, ku pamięci – choć jest kru-

cha, ku sercu – którego „stuk jednostajny” pozwala odczuwać emocje, ale i determinuje biologią egzystencję.

Głos wewnętrzny, który słyszy – jednostajny stuk sumienia i serca – przeciwstawia stukotowi krosien, na których Parki odmierzają czas jego życia i wszystkiego, co istnieje („stuk jednostajny / odmierza lata wyspy wieki”). Słabe światło sumienia – ludzkiego wnętrza, przedkłada – czy też stawia na równi – ze światłem zewnętrznym, choćby miało być ono „światłością wiekuistą”, życiem w boskim, nie w ludzkim wymiarze.

I tak naprawdę, choć wie, że koniec jest nieuchronny, wcale nie rozstaje się z życiem, jakie zna. Kończy swoje pożegnanie informacją, że zamierza „przenieść na brzeg niedaleki czółno i wątek osnowę i całun”. Po śmierci chce nadal tkąć – być może z pamięci, którą prosi o nieskończoność, na „krosnach wierności” – zapewne własnej wierności wobec ludzkiego świata. Tkaniny swojego życia, nawet po drugiej stronie, nie powierza ani Mojrom, ani Bogu. W wyliczeniu wątek wymienia przed osnową, nić aktywną przed nicią bierną.

W analizowanym teraz aspekcie *Tkaniny* słychać wyraźnie głos Herberta-moralisty, który zawsze umieszczał w centrum swojej poezji wartości ludzkie, aksjomaty humanistycznej kultury budowanej od śródziemnomorza. Autor wewnętrzny tej liryki od pierwszych utworów tłumaczył sens wierności, pamięci, sumienia i perswadował, że choć wydają się one kruche wobec zewnętrznych determinacji historią, polityką, biologią, degradującą się współczesną kulturą, ocalają człowieka i przedłużają jego trwanie.

W *Tkaninie* podmiot deklaruje swoją wierność naszemu światu – ale też staje się oczywiste, jak jemu samemu potrzebna jest wierność ludzkiej pamięci. W niej ma nadzieję istnieć po śmierci. Reszta jest niewiadomą.

Usłyszeliśmy już w ostatnim wierszu Zbigniewa Herberta głos klasyka i głos moralisty. Pora na wysłuchanie poety historii, komentatora i sędziego dziejów tych dawnych i tych najnowszych. Do tego nurtu liryki Herberta odsyła pierwsza metafora *Tkaniny* – „bór nici” oraz „krosna wierności”. Te tropy prowadzą bezpośrednio do wiersza *Piosenka* poświęconego *Pamięci Zbigniewa „Bynia” Kuźmiaka* (zob.: KONTEKSTY). Pierwodruk tego utworu miał miejsce w „Odrze” w roku wydania *Epilogu burzy*<sup>1</sup>. Umieszczając go w swoim ostatnim tomie, dokonał Herbert dwóch znaczących korekt. Pierwsza z nich to zmiana tytułu. Pierwotnie brzmiał on *Sny*, teraz *Piosenka*. Stąd skojarzenia wiodą ku tzw. „wierszom partyzanckim” Herberta, utworom o smoleńskim lesie, o zabitym w Katyniu stryju, o guzikach z wojskowych „płaszczy i mundurów”.

---

<sup>1</sup> Zob. „Odra” 1998, nr 2, s. 2.

Kolejna korekta wiersza to zupełna zmiana drugiej strofy. W pierwodruku nie padało w niej ani słowo „całun”, ani „pamięć”, ani „światło”. A – przypomnijmy – obok „krosien” i „lasu” są to trzy określenia analogizujące *Piosenkę z Tkaniną*. I wszystkie te tropy zostały dodane dopiero w tomiku, gdzie wiersze ze sobą sąsiadują. Ta korekta wydaje się szczególnie istotna: przywołany utwór stanowi ważny intertekst dla ostatniego wiersza Herberta. Wiersza, który metaforą „boru nici” odsyła do sporej liczby utworów poety, gdzie mowa o historii, skazującej ludzi na śmierć w lesie i o obowiązku spoczywającym na żyjących: dochowania wiernego przymierza. Bohater liryki Herberta wielokrotnie, niczym Danteski bohater „w życia wędrowce, na połowie czasu, straciwszy z oczu szlak nieomyślnej drogi, w głębi ciemnego znalazł się lasu”<sup>2</sup>. W jego wierszach bór, las zawsze skojarzony jest ze śmiercią – od utworu *Las Ardeński* z pierwszego tomu, po wiersze partyzanckie, „esencja lasu staje się esencją śmierci” (*Boski Klaudiusz*). Co ważne – las splata się tu z historią, której mechanizmów podmiot tej poezji często nie może pojąć. W tym miejscu otwiera się ciekawy kontekst interpretacyjny dla wiersza *Tkanina*, uprawomocniony jego inicjalną metaforą „bór nici”. Otóż warto w niej dostrzec proweniencję romantyczną. W literaturze tamtej epoki (u mistycznego Słowackiego, Krasińskiego, Wincentego Pola) nierzadka była wielka metafora przedstawiająca historię w postaci gobelinu, a więc tkaniny. Jego prawa strona była czytelna i wyrazista: tkął ją Bóg, z perspektywy logiki dziejów planu boskiego obraz historii był uporządkowany. Natomiast lewa strona tkaniny była splątanym gąszczem nitek, tak przedstawiała się historia w krótkiej, wąskiej perspektywie planu ludzkiego. Człowiek nie mógł objąć jej obrazu – była „borem nici”.

W ostatnim wierszu Herberta, poprzez symbole, toposy, aluzje literackie, przywołane są wszystkie niemal podstawowe aspekty jego poezji: dialog współczesnego klasyka z kulturą, głos moralisty strzegącego humanistycznych wartości, lęk metafizyczny, refleksja nad historią. Nie koniec na tym: widać tu jeszcze Herberta – miłośnika sztuki, autora *Barbarzyńcy w ogrodzie*, *Martwej natury z wężem* i tak wielu wierszy o pięknie.

Tytuł *Tkanina*, poza nazwą materiału, wywołuje asocjacje estetyczne, może być określeniem dzieła sztuki (gobelinu, kobierca). Pojawia się w wierszu artysta – poprzez synekdochy pokazany jest proces tworzenia: wąskie palce tkające na krosnach, czółno, wątek i osnowa. Swoją tkaninę splata z wielu nici – pamięci, wierności, niepokoju, światła i nadchodzącej ciemności. Materia zawdzięcza urodę wartościom wywiedzionym z tkanki życia. Są w niej, jak powie Herbert gdzie indziej, „chrząstki duszy i włókna sumienia”.

---

<sup>2</sup> Dante: *Boska komedia. Piekło* 1, 1-3, s. 23.

Można by zapytać, dlaczego Herbert-poeta, znawca słowa, miłośnik malarstwa, rzeźby i architektury, tak wiele piszący o rozmaitych odmianach sztuki zdecydował się na podsumowanie swojej twórczości akurat tkaniną. Odpowiedź – z pewnością niepełna – jest możliwa. Charakter tego dzieła sztuki łączy dwa najważniejsze w twórczości Herberta zmysły: dotyku i wzroku. Proces tkania odbywa się w bezpośrednim kontakcie dłoni i nici, ponadto aktywizuje wzrok. Gotowe zaś dzieło działa nie tylko – jak obraz – na oczy, ale swoją fakturą ożywia dotyk. A ten właśnie instrument percepcji potwierdza u Herberta trwanie życia i pewność poznania. Tak jest w wierszu *Dotyk i Mały Stwórca*, w *Deszczu*, gdzie zabitego na wojnie brata opuściły wszystkie zmysły, a gdy wrócił do domu, został mu jedynie dotyk, więc „opowiada historie rękami”, „dotyka twarzy ślepych palcami płaczu”. W *Pięciu śmierci* przychodzi dopiero wtedy, gdy „dotyk skurczy się i rozluźni”. W *Przecuciach eschatologicznych Pana Cogito* bohater godzi się oddać surowym aniołom węch, słuch i smak, „będzie tylko tłumaczył / (...) że wzrok i dotyk nie chcą go opuścić”.

Jest być może jeszcze jeden powód wyboru tkaniny właśnie na sumę twórczości literackiej. Wynika on z podobieństwa techniki artystycznej, która leży tak u podstaw tkactwa, jak tworzenia tekstu. Etymologia tego słowa prowadzi od łacińskiego czasownika *texere*, który oznacza „tkąć”, „snuć”, a także od *intertexto*, czyli „wymieszać, tkając”.

A to przecież uczynił Herbert w swoim ostatnim wierszu: wymieszał, tkając. Dał tak wiele odniesień kulturowych i więcej jeszcze odwołań do twórczości własnej. Drobnymi frazami uruchomił całe ciągi skojarzeń, asocjujących metaforami innych jego wierszy – o wierności, historii, poznaniu, lękach metafizycznych, o pięknie i dobru, o śmierci i samotności, o mokrych całunach trwogi i mgły, mączących się niciach, tkaninach oddechu, o wielkich krosnach i wątych pajęczynach.

Wyrażna jest w ostatnim wierszu Herberta szczególnie rozbudowana intertekstualność. Choć zasadniczo intertekstualizm jest drogą badacza, interpretatora, w przypadku tego utworu można zaryzykować tezę, że staje się on świadomym zabiegiem artystycznym poety. Działa on tutaj w dwóch kierunkach: na zewnątrz, odsyłając ciągle do wielowiekowej tradycji, którą ta poezja syciła się zawsze i do wewnątrz, do dziesiątków wierszy poety. Plan pierwszy – to dialog z wielkim, zmultiplikowanym intertekstem kultury, plan drugi – to intertekstualność autarkiczna, autocytaty, aluzje do własnej twórczości. Z tak wielu nici splota Herbert swoją literacką tkaninę. Tworzy sztukę, która:

stara się uszlachetnić  
podnieść na wyższy poziom  
wyśpiewać odtańczyć zagadać  
zetlałą materię ludzką  
zrudziałe cierpienie

## Konteksty

Zbigniew Herbert: *Piosenka Pamięci Zbigniewa „Bynia” Kuźmiaka*

Znów deszcz ze śniegiem – co on tka  
na wielkich krosnach wczesnej zimy  
sznur chłopskich wozów w skrzyniach z sosny  
poległych w lasu gleb zwozimy

niech im całunem będzie mgła  
a światłem szronu ostre iskry  
i pamięć nasza przy nich trwa  
i płoną mroki wiekuiste

znów deszcz ze śniegiem ciemny wiatr  
bezkresnych równin suchych ostów  
napelnia świat powiększa świat  
ten wiatr od gwiazd i od lodowców

Juliusz Słowacki o tkaninie historii:

[...]  
A ty jak orzeł w duchy wpatrzona,  
W stronę prawdziwą stworzeń kobierca,  
Widzisz, jak silna dłoń robotnika  
Napina postaw, wiąże tkaninę,  
Złotą i srebrną nicią przemysła,  
Wieki sprowadza w jedną godzinę.  
Nie zna przypadku ani humoru,  
Ani się cofa, ani kołysze –  
Według jednego Chrystusa wzoru  
Wszystko na ziemi wiąże i pisze.

*J. Słowacki: O Polsko moja! Tyś pierwsza światu...*

Jarosław Marek Rymkiewicz o poezji Zbigniewa Herberta, o poezji klasycyzującej:

„[...] każdy wiersz, każdy ważny wiersz jest tylko ponowieniem, tylko repetycją, tylko komentarzem do tekstów zapisanych niegdyś. Wiersz, który nie jest powtórzeniem wzoru, czas zniszczy szybko i skutecznie. Organizm sztuki nie znosi tworów obcych i nowa tkanka, jeśli nie będzie odżywiona przez inne tkanki, skazana jest na śmierć. [...] Wiersz, który nie jest ponowieniem wzoru, który nie znajduje swego miejsca w organizmie sztuki jest [...] zrogowaciałą tkanką, której nie warto nawet badać. [...] Dla poety, który ponawia wzór niegdyś zapisany, cała sztuka istnieje w czasie teraźniejszym: ponowienie i to, co jest ponawiane, wzór i interpretacja, są dwoma powiązаныmi ze sobą tysiącem włókien tkankami tego samego organizmu, tkankami, między którymi zachodzi nieustanny proces transfuzji krwi. Poeta, repetujący doświadczenie czasu przeszłego, ponawia je po to, by odnaleźć swe miejsce w ciągu cywilizacyjnym [...]. Zbigniew Herbert jest poetą repetującym: ponawia archetypiczne obrazy czasu minionego, ponieważ ponawia minione doświadczenia poetyckie”<sup>3</sup>.

*Danuta Opacka-Walasek*

**Dr Danuta Opacka-Walasek** – pracownik naukowy w Zakładzie Literatury Współczesnej Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej Uniwersytetu Śląskiego. W swoich badaniach naukowych zajmuje się głównie poezją polską XX wieku. Opublikowała książki: „...pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta* (1995), *Czytając Herberta* (2001). Jest autorką kilkunastu artykułów o liryce współczesnej, dotyczących m.in. poezji J. Tuwima, S. Grochowiaka, S. Barańczaka, Z. Herberta, W. Osajcy.

---

<sup>3</sup> J.M. Rymkiewicz: *Czym jest klasycyzm*. Warszawa 1967, s. 59-60.

# Marian Kisiel

## Dekada Różewicza

Tadeusz Różewicz skończył 80 lat. Wielu czytelnikom wydaje się, że wie na jego temat już niemal wszystko. Nic bardziej błędnego. Dzieło twórcy *Niepokoju*, choć głęboko i wielokrotnie opisane, nie daje się upchnąć w jakieś generalizujące formuły interpretacyjne. „Tyle już razy brałem Pana na ząb i ząb mi się zachwiał, nadłamał, że nie umiem” – pisał Kazimierz Wyka w liście do poety. W podobnej sytuacji jesteśmy wszyscy – czytelnicy i krytycy.

Pomimo iż od półwiecza posługujemy się definicjami, które przyłgnęły na stałe do poezji i dramaturgii Tadeusza Różewicza, dobrze wiemy o tym, że nie zawsze oddają one w pełni istotę zagadnienia. Z dziełem tak obszernym, jak to, zawsze będą kłopoty. Wpisuje się ono nie tylko w historię polskiej literatury po II wojnie światowej, ale także wyraźnie sytuuje w przemianach poezji i dramatu Europy Środkowej i Zachodniej. Poczynając od lat sześćdziesiątych, Różewicz jest uznawany za klasyka literatury światowej, a jego formuły estetyczne przyjmowane są z uwagą, choć nie zawsze z aprobatą.

Autor *Uśmiechów* wciąż zaskakuje krytyków swojej twórczości. Przyzwyczajiliśmy się już do tego, że jego utwory budowane są z „materii nieczystych” (tak to nazywa sam poeta), czyli, najogólniej rzecz ujmując, z różnego typu wycinków, wyimków, wyjątków czy wykrojów rzeczywistości, w jakiej żyjemy i która wciska się na próg naszych oczu. „Materie” te przybierają na ogół postać cytatu, choć częstokroć bywa on nieujawniony. Formuła wiersza-patchworku i sztuki-patchworku zadomowiła się w polskiej literaturze na dobre w latach sześćdziesiątych i, wydawało się, że dalej idących rewelacji tutaj już nie będzie.

Ale, jak zostało powiedziane, Różewicz w swoich poszukiwaniach Formy jest bardziej pomysłowy niż najbardziej przenikliwi krytycy jego dorobku. Gdy ogłoszono już Poetę Antypoetą i umieszczono go w nurcie neoawangardowym sztuki współczesnej, on sam – jakkolwiek chętnie początkowo na to przystawał – dokonał zasadniczego zwrotu w swoich poszukiwaniach i zaczął dekonstruować to, co wcześniej rozsypał. Owo powtarne „rozrzucenie”, by przywołać określenie drugiej wersji *Kartoteki*, stawało się początkiem nowej jakości. Twórczość Tadeusza Różewicza intensywnie auto-definiowana w latach dziewięćdziesiątych, zaskakująco przejrzysta w wyborze „rozsyпки” jako kryterium porządkującego świat, przyniosła pod tym względem wiele daleko idących odkryć.

W swoich poszukiwaniach Formy Różewicz od lat czterdziestych konsekwentnie negował jednorodność gatunkową tekstu literackiego. Przyjął, iż tym, co określa współczesną świadomość po II wojnie jest „rozproszenie”. Stąd wziął się w jego wypadku zwrot w stronę wypowiedzi zmiksowanej (*mixtum compositum*), w której na równych prawach głos własny sąsiadował z przytoczonym, słowo odsyłające do kultury wysokiej ze słowem z kultury niskiej (masowej, popularnej). Demokratyzacja wypowiedzi lirycznej prowadzić miała do odarcia wiersza ze wszystkiego, co zbędne. Wiersz „nagi”, czy jak Różewicz napisze w *Poetyce*, „prosty” zakorzeniał się w mowie codziennej, wybierał na partnera dialogu człowieka zwykłego, wyprowadzał poezję z literackiego salonu. Po kilkunastu latach podobny zabieg zastosował poeta w swoim teatrze, w którym nie tylko zrezygnował z linearności tekstu, ale także z jego jednorodności stylistycznej. „Materie nieczyste” stawały się źródłem „kryształizacji” nowej Formy scenicznej. Niestabilność sceniczną czyniły jądrem nowego teatru.

O tym pisano od dawna i na różne sposoby. Przyjmując – wyraźną w *Niepokoju* i potwierdzoną po latach tomem *zawsze fragment. recycling* – tezę, iż „punktem zero” dla Tadeusza Różewicza jest II wojna światowa, krytycy mocno związali jego twórczość z wypowiedzią Theodora Adorno, w której zawarł przekonanie o niemożności pisania poezji „po Oświęcimiu”. Przeciwwstawiali tej wypowiedzi słowa Różewicza o czekającym zadaniu „stworzenia poezji po Oświęcimiu”. W owym „zadaniu” kryła się nie tyle potrzeba pisania poezji, ile potrzeba innego pisania. Stąd brały się wyznania autora *Czerwonej rękawiczki* o końcu „tańca poezji”, konieczności patrzenia na rzeczywistość z perspektywy „śmietnika”, „spod muru”, stąd postulat „dotykania serc i rzeczy”, stąd wreszcie – szeroko komentowana – formuła „niepokoju”.

„Niepokój Różewicza – pisał Włodzimierz Maciąg – jest niepokojem o człowieka, o jego świat wewnętrzny, o jego zdolność (czy też władzę) ob-

darzania rzeczy i zjawisk znaczeniami, o jego dar wnoszenia, budowania, strzeżenia Ładu. To on sam jako podmiot liryczny staje się przedmiotem niepokoju, ponieważ przestał mieć żywe poczucie usensowienia rzeczy, jakie «powinien» nieść z sobą akt poetyckiej nominacji. Można zapytać wobec tego, «kto» się właściwie niepokoi? [...] Niepokoi się głos wewnętrzny zakorzeniony poza doświadczeniem czasu”.

Zauważyła niedawno Maria Janion, że światopogląd autora *Niepokoju* ma charakter „tragiczny”. „Różewicz zrodził się jako poeta Holocaustu [...] i takim pozostał” – stwierdzała wybitna badaczka. I dalej: „Różewicz jest wielkim poetą tragicznym naszej epoki, który widzeniu-złudzeniu całości epickiej przeciwstawia widzenie fragmentaryczne, widzenie sprzeczności, widzenie bez złudzeń. Ale u niego sprzeczności nie mogą być pokonane, nie może dojść do ich redukcji, rozwiązania w jakimś procesie przewycięzania. Sprzeczność pozostaje otwarta”.

Sprzeczność, fragmentaryczność, niepokój. To wszystko spotyka się w tekście-patchworku, w którym formuły dramatyczne sąsiadują z groteskowymi i satyrycznymi, a serio miesza się z żartem. Tekst taki przestaje mieć swojego konkretnego nadawcę, jest wypowiedzią (głosem) Anonima, który w zdewaloryzowanym etycznie świecie próbuje nie tyle ocalić własne słowo, ile wyrazić niepokój o los (sens) tego słowa. W *Rozebrany* czytamy:

Wszystkie wspomnienia obrazy uczucia wiadomości  
pojęcia doświadczenia które składały się we mnie  
nie łączą się ze sobą nie stanowią całości  
we mnie.

I dalej:

Nie będę kłamał  
nie stanowią całości zostałem rozbity i rozebrany.

Rozterki krytyczne mają tutaj swoje miejsce. Rozmaitość interpretacji, diagnoz i supozycji bierze się stąd, że przypisujemy swoje formuły widzenia świata do odmiennych definicji tego świata. Dzieło otwarte autora *Form* prowokuje do zajmowania rozmaitych stanowisk, nie tyle podsuwa jakąś gotową wizję literatury, ile przybliża nam sytuację, w której wielość wariantów jest wartością samą w sobie. By powiedzieć inaczej: Różewicz zmusza nas do jednostkowego wyboru, do podmiotowego, na własny rachunek, usensowiania świata.

Kłopoty z Różewiczem mają jednak swoje źródło także poza tekstem. Ten twórca osobny konsekwentnie strzeże swojej niezależności duchowej. Nie wdaje się w polemiki z interpretatorami swojego dzieła, nie koryguje, nie ripostuje, nie poucza, nie dopowiada. Pozostając w granicach swojego świata – w tym świecie przedstawia postacie na scenie, częściej skreśla niż dopisuje nowe kwestie, stara się nawiązać jak najściślejszy kontakt z rzeczywistością, która, coraz ciekawsza, także coraz szybciej się brutalizuje, wynaturza, przepoczwarza i przekształca. Dialog z rzeczywistością i – przy tym – chęć ocalenia pamięci o świecie własnym (dawnym, który przeminął tak szybko, że zdaje się być niejako fantazmatem), są ważniejsze dla poety niż jałowe polemiki z krytykami.

Dlatego Różewicz był (jest) i nie był (nie jest) lubiany przez krytyków. Był (jest) i nie był (nie jest) honorowany przez rozmaite instytucje kultury i nauki polskiej. Ta tylko sprzeczność pozorna. Z jednej strony autor *Kartoteki* nie może uskarżać się na brak laurów, z drugiej – te przychodziły częściej z zagranicy niż Polski. Doktoraty honorowe polskie uniwersytety (Wrocławski, Śląski, Opolski, Jagielloński, Warszawski) zaczęły przyznawać poecie dopiero w ostatnim dziesięcioleciu, NIKE poeta otrzymał dopiero w czwartej edycji.

Więc jest to twórca doceniony, lecz nie przeceniony. Autor, który zaskakuje czytelników, a nie jest zaskakiwany przez nierozumnych wielbicieli.

„Szczęśliwy naród, który ma poetę” – tymi słowami Czesław Miłosz witał w 1948 roku młodego Różewicza. Dzisiaj wiemy, że autor *Trzech zim* nie pomylił się w swoim przecuciu, głosząc pochwałę – dodajmy od siebie – poety we wszystkim.

*Marian Kisiel*

**Dr hab. Marian Kisiel** – krytyk i historyk literatury, profesor Uniwersytetu Śląskiego, pracownik Zakładu Literatury Współczesnej Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej. Opublikował kilka książek o poezji i polskim życiu literackim XX wieku, m.in.: *Świadectwa i znaki. Głosy o poezji najnowszej* (1998), *Zmiana. Z problemów świadomości literackiej 1955-1959 w Polsce* (1999), *Od Różewicza: małe szkice o poezji* (1999), *Pamięć, biografia, słowo. Szkice o poetach dwóch generacji* (2000).

# Paweł Majerski

## Liryczny Śląsk lat 90.

### 1.

Pośród wielu określeń młodej polskiej poezji przełomu lat 80. i 90. jedną z celniejszych okazała się – przeniesiona z doświadczeń plastycznych – formuła „nowi dzicy”. Pierwotnie dotyczyła ona transawangardystów, którzy próbowali odnaleźć się w sytuacji kryzysu optymistycznego, ewolucyjnego pojmowania sztuki i świata. Rozszerzające zasięg zjawisko ewokowało kolejne nazwy, mówiono na przykład o „brutalnej spontaniczności”, „wulgarnych ekspresjonistach”. Myślę, że dla tego nurtu (plastycznego i poetyckiego) istotny był akt wyzwolenia wpisany w balansowanie na krawędzi norm obyczajowo-artystycznych, wędrówka pomiędzy wyzywającymi skrajnościami, nadto – odrzucenie presji kategorii oryginalności, wynikające ze sprzeciwu wobec awangardowych utopii. W konsekwencji – postawa „programowej antyprogramowości”. Lecz także – rzecz to interesująca w zakresie form wyrazu właściwych współczesności – powrót do początków XX-wiecznej awangardy, między innymi do ekspresjonizmu. Krzysztof Stanisławski, wnikliwy monografista ruchu, zauważał, że „«dzicy» zrywali z powinnością określenia się wobec konkretnej sytuacji – nie chcieli być ani «pro», ani «kontra», starali się odnaleźć «gdzieś indziej»”.

„Gdzieś indziej” i w „inny sposób” musiała się też odnaleźć polska literatura drugiej połowy minionej dekady. Prawdziwa fala „dzikiej kontestacji” (muzyka rockowa: heavy metal, punk, new wave + kserowane artziny i arkusze poetyckie + akcje plastyczne) pojawi się wraz z ofensywą obiegu alternatywnego, zrazu preferującego strategię destrukcji i niejednokrotnie składającego się ku formom quasi-futurystyczno-dadaistycznego prowokatorstwa. Wszystko to „wobec” polityki z pierwszych stron partyjnych gazet,

ale i „wobec” heroiczych tonów „drugiego obiegu”. Na początku dziewiątej dekady można było „wzruszyć ramionami”, nie obciążonymi już „płaszczem Konrada”. Słusznie ta metafora powraca tak często w krytycznych omówieniach ówczesnych dokonań. Tyrtejskie echa wybrzmiały, a skandalizujące gesty „odmowy odpowiedzialności” nie były już potrzebne. W 1991 roku „przyszli barbarzyńcy” (m. in. Marcin Świetlicki, Robert Tekieli, Manuela Gretkowska, Marcin Baran, Krzysztof Jaworski), oznajmiając w wielokrotnie cytowanym później fragmencie:

Po zdjęciu czarnych okularów  
ten świat przerażający jest tym bardziej.  
Prawdziwy jest.  
Właściwe barwy  
wpełzają na właściwe miejsca.

Równocześnie – rzeczownik *sen* miał zyskać dodatkową literę, zaś *sens* gubił ostatnią...

## 2.

„Młody Śląsk poetycki”, a więc autorzy debiutujący w latach 90., znalazł się zatem w zmienionej sytuacji społeczno-kulturalnej, właśnie „w prawdziwym świecie”. Formacja ta ma dzisiaj wyraźnie zarysowany profil, co nie oznacza ustatycznienia i jednorodności. Uwzględniając publikacje książkowe i czasopiśmiennicze górnośląskich i zagłębiowskich literatów (wyłącznie te, które pojawiły się po roku 1989) zauważymy, iż połowa dziewiątej dekady upłynęła – podobnie zresztą jak lata osiemdziesiąte – pod znakiem liryki, a także – co jest zjawiskiem nowym – krytyki literackiej.

Tak się złożyło, iż rytm „zmian warty” w śląskiej poezji sygnalizowały – inna sprawa z jak odmiennymi konsekwencjami artystycznymi – trzy antologie: *Młody Śląsk literacki* (1975), *Śląski almanach poetycki* (1989), *Inny świat* (1994). Oczywiście, ukazywały się rozmaite, przekrojowe zbiory wierszy, ich redaktorzy nie zaprezentowali jednak programowo twórców „wstępujących”, realizując okolicznościowe powinności. Pierwsza z wymienionych książek przedstawiała poetów, ale i próbki prozatorskie, dramatyczne, szkice; druga – podsumowywała okres naporu twórców urodzonych w okolicach roku 1960, a więc debiutujących „po grudniu 70”. Większość autorów *Innego światu* urodziła na początku lat 70., zaistniała natomiast w okolicznościach warunkowanych cezurą 1989.

W gronie śląskich debiutantów lat 90. najdobitniej zaznaczyła obecność grupa Na Dziko, powołana do istnienia przez Wojciecha Kuczoka, Bartło-

mieja Majzla, Macieja Meleckiego oraz Grzegorza Olszańskiego. To oni właśnie opracowali czterostronicowy dodatek „Opcji” – „Na Dziko”, w pierwszym numerze (nie odchodząc od programowych szablonów) górnolotnie oznajmiwszy: „Chcemy, aby Śląsk ujawnił wreszcie swój potencjał. Poezja na Śląsku ma się świetnie, ale utarować sobie drogę do szerokiego odbiorcy musi sama”. Dziewięć konsekwentnie przygotowanych numerów świadczyło o sile i ofensywności grupy oraz „satelitów” – poetów bliskich formą wyobraźni, stylem zapisu doznań codzienności. Dobrze, iż „Na Dziko” nie stało się przy tym wyłącznie „lokalną” autoprezentacją, odnajdziemy tu wiersze Jacka Podsiadły (wywiad usytuowany na pierwszej stronie pierwszego numeru), Marcina Świetlickiego, Krzysztofa Jaworskiego, Marcina Barana, Andrzeja Stasiuka, Adama Wiedemanna. W przekładach pojawiali się: Richard Brautigan, Jack Kerouac, Charles Bukowsky, Ivan Blatny, John Ashbery, Brian Patten.

W rejestrze książkowych publikacji „nadzikowców” odnotować wypadnie: *Te sprawy* (1995), *Niebezpiecznie blisko* (1996), *Zimnych ogrodników* (1999), *Przypadki i odmiany* (2001) Meleckiego, Olszańskiego *Recytacje z pamięci* (1995), *Tamagochi w pustym pokoju* (1999), *Sztukę mięsa* (2001), Kuczoka *Opowieści samowite* (1996) i *Opowieści słychane* (1999), wyróżniającą się *Robaczywość* (1997) oraz *Bieg zjazdowy* (2001) Majzla. „Nadzikowcy” wypracowali rozpoznawalny ton poetycki. W zakresie estetycznych rozwiązań różnic między nimi z pewnością wiele, ale i niemało miejsc wspólnych, które skłoniły do współdziałania (dziś dodać trzeba, iż grupę pożegnał Wojciech Kuczok, na spotkaniach pojawia się natomiast Krzysztof Siwczyk).

### 3.

Wychodząc od poetyki tekstu, a zmierzając ku modelowi świadomości, można wskazać cztery dominanty tej liryki, przy czym każda z nich prowadzi do następnej i – w pewnym *continuum* – współtworzy obraz strategii „nowej ekspresji”. Każdą można by rozbudować i uszczegółowić.

Przede wszystkim więc – **strukturyzacja narracyjna**. Tekst rozwija się w kształcie właściwym „opowiadaniu”, w stylistyce wypowiedzi mówionej – nie „szlifowanej”, jakby w sporządzanych *ad hoc* notatkach. Poddany żywiołowi „reportażowo-publicystycznemu”, sprzyja dominacji epickiego opisu nad – właściwą nurtom konstruktywistycznym – metaforyczną kondensacją poetyckiego obrazu. W takim modelu poezji górę bierze enumeracja. Z tym wiąże się bezpośrednio drugi krąg – **żywiol potoczności i gra frazeologiczna**. Dominacja języka mówionego (nierzadko środowiskowego) oznacza zwrot ku metaforyce „codziennego użytku”. Wersyfikacyjna segmenta-

cja tekstu (tu: optyczny wyznacznik „poetyckości”) uwydatnia grę słów, aktywizując metaforyczny potencjał zdania, w częstym użyciu niezauważalny – w wierszach Olszańskiego odnajdziemy jeden z wariantów tego zabiegu: „niektórzy przewracają się na chodniku / a niektórzy na drugi bok” (inc. *wiatr rozgania krajobrazy*), „cygan o mało nie łamie mi ręki / a cyganka serca...” (inc. *na dworze pada*), „na dworze deszcz pada (...) / tymczasem ja padam / do Twoich kolan” (inc. *jest ostatnia noc*). Trzeci element to **odwrót od abstrakcji**. Dzięki konkretowi zapisywanego doznania rzeczywistości sygnalizowana „narracyjność” zostaje silnie upodmiotowiona, a kreacja lirycznego „ja” zmierza ku ekspresywnemu oddaniu wrażenia. Stąd wreszcie, po czwarte, **postawa egocentryczna** i – czasami ironiczny – **dystans** lirycznego bohatera wobec przedmiotu. Bohatera – poświadczającego funkcjonowanie w egzystencjalnej sytuacji „zerowej”, w której – przywołam *Atlas* Meleckiego – „żadnych cofnięć, żadnego falstartu”.

Ta poezja obserwacji, momentami obiektywistycznego zapisu (natrętnie wręcz – stany aury i konkretyzacje czasowe jako punkt wyjścia, elementy pejzażowe), przepływającego przez filtr „osobnej” świadomości, oparta jest na pewnym paradoksie. Wrzucone w rzeczywistość „ja” staje się jej częścią, równocześnie konstytuując swoją odrębność w peryferyjnym istnieniu, na uboczu, co zapewnia perspektywę obserwacji i jest sposobem przetrwania.

W poezji Meleckiego dominuje przestrzeń domu i miasta, w której bohater przyjmuje właśnie pozycję obserwatora: „Stanąłem przy krawężniku i jeszcze raz / dokładniej przyjrzałem się temu z daleka”, a pozycja outsidera daje mu przywilej świadomej oceny pozornego „centrum” – „Przez nikogo nie zauważony. Jak soczewka / skupiający odgłosy i lśnienia” (*Na ostatnim piętrze*). Poczucie „ścieśnienia” świata, osaczenia, obezwładnienia obecnością zarysowuje sytuację porażającą powtarzalnością i mechanicznością, stąd Kierkegaardowskie „albo-albo”. Wpisany w rytuał codzienności, monotonnej egzystencji bohater wiersza *Atlas* stwierdza: „Okazuje się, że tylko tu można zostać. W tym pokoju, w tym domu, na / tej ulicy. W tej części miasta, samym / mieście”. Powtórzenie będzie w tym świecie koniecznej obecności nadrzędną zasadą egzystencji – „To wszystko się powtarza i przypomina jakąś nienapisaną symfonię” (*Pora deszczowa* Olszańskiego); „Zanim odnajdę się na mapie, / jeszcze raz przyjdzie mi się potknąć / o cień odchodzącej nocy.” (*O świecie ptaki* (2) Kuczoka, podkr. PM).

Teksty Olszańskiego, Majzla i Kuczoka są próbą odnalezienia wyrazu w obszarze, który wyłania się z nieustannej pogoni słowa i rzeczywistości (także enumeracyjne kompozycje wierszy z owej pogoni wynikną). W tym kręgu właśnie Kuczok wydaje się poetą szczególnie wyczulonym na konse-

kwencji drobnych przesunięć w obrębie pól semantycznych. Jedno z odniesień tytułu *Opowieści samowite* prowadzi zresztą ku odległej tradycji wnikliwego przyglądania się procesom wchodzenia mikroświatów słów w związku wyższego rzędu, ku – zdaję sobie sprawę z przewrotności tego odwołania – Jakobsonowskiej wykładni „samowitego” słowa (pozostały też w tekstach Kuczoka ślady „układów rozkwitania”, wpisanego w parentetyczne kompozycje zmysłu konstrukcji, jak w *Jeszcze jednym wierszu przypominającym inne*). Czytelnik zauważy wszelako, iż autorzy ci nie zaniedbują „ładnej”, konceptualnej przerośni. Spójrzmy na dwa przykłady: „W klepsydрах powiek przesypuje się / piasek nieprzespanej nocy” (*Luty. Dnieje* Kuczoka), „po niebie suną kolumny chmur / nie zatrzymane na czerwonym świetle świtu” (inc. *wiatr rozgania krajobrazy* Olszańskiego). Metafory to aż nadto „ułożone”, wprowadzają ton łagodny, by w odpowiednim momencie sztuczne piękno ująć w cudzysłów (choć wydawało mi się też, że w bloku wierszy Olszańskiego z *Innego świtu* spod kontestatorskiej maski wyglądało niespodziewanie sentymentalne oblicze). Cytowany erotyk Kuczoka, poety redukującego intymność do fizjologii i dystansującego cynizmu, kończą dwa zdania: „Szybki ruch ud / i wpadam w pułapkę. / Czekam mnie / areszt / łonowy”.

Poetycki gest twórców Na Dzikie jest ucieczką od podporządkowania rzeczywistości, a równocześnie odnajdywaniem w niej swojego, autonomicznego miejsca. Po prostu – przestrzeni prywatności, którą można zagospodarować, kierując się pożądanym i niezależnym układem wartości. Ich poetyka nie jest oczywiście zawieszona w próżni, zwrot ku ekspresjonizmowi oznaczał aneksję wielu doświadczeń XX-wiecznej liryki, tym niemniej epitet „nowy” waloryzuje wypracowany „na użytek naszych czasów” model wypowiedzi. Nietrudno spostrzec, jak ważną rolę odegrała twórczość Andrzeja Bursy, Mirona Białoszewskiego, Stanisława Grochowiaka, Rafała Wojaczka. Wyczuwam tu również więź z nowofalowym egzystencjalizmem, choć – co oczywiste – nie ma już najmniejszego śladu po artykułowanych wówczas programowo nakazach etycznych („mówienie wprost”, niegdyś kontrakcja wobec języka propagandy, stało się zupełnie inną kategorią antysymbolistycznej orientacji współczesnej liryki). Myślę natomiast o szczególnie zarysowanej eschatologii i wpisaniu bohatera – bezpośrednio i metaforycznie – w figurę labiryntu. Z kolei nazwiska Ginsberga, Kerouaca, Ferlinghettiego, O’Hary wyznaczałyby punkty – słusznie tak często przywoływanych przez krytykę – odniesień, których nie sposób pominąć przy lekturze młodej poezji. To zresztą druga fala powrotu do twórczości anglo-amerykańskiej, po kontestatorskim nurcie lat 70. i zjawiskach pokrewnych dokonaniom Beat Generation.

## 5.

W poetykę „nowej ekspresji” wpisują się tomiki najmłodszych śląskich twórców, których nazwiska można było spotkać w dodatku „Na Dziko”. Odnotuję debiut Krzysztofa Siwczyka *Dzikie dzieci* (1995), przynoszący lirykę inicjacyjną z ostro zarysowanymi obrazami izolacji, osobności, odseparowania. Ewentualny gest „synchronizacji” z drugim człowiekiem kończy się tutaj fiaskiem. Rzeczywistość pozostaje depersonifikującym kamiennym światem, w który próbują tchnąć życie stojące przy figurze Chrystusa „dzikie dzieci”: „już razem laskoczymy różnymi technikami / zmarzniętego Boga Odczekujemy chwilę i dalej / Postanawiamy robić to tak długo / aż coś się zmieni”. Ponawiane próby kończy gest wyczekiwania i... milczenie. Siwczyk opublikował później, odbierany z mniejszym zainteresowaniem, tomik *Emil i my* (1999), następnie *Wiersze dla palących* (2001) oraz *Dane dni* (2001).

W orbicie Na Dziko dostrzegane były trzy nazwiska: Radosława Kobierskiego, Arkadiusza Kremzy i Marty Podgórnika. Kobierski debiutował tomikiem *niedogony* (1998), przedstawiając rejestry – na sposób „fenomenologiczny” gromadzonych – szczegółów, układanych w sytuacji życia i poezji. Kremza z kolei zaprezentował zbiór wierszy „narracyjnych” *Bloki* (1997), niekiedy nostalgicznie powracających do przeczuć naiwnej pewności z dawnych lat (kiedy przekonał się – cytuję *Łap zającą* – „o smaku Ciała i Krwi Mesjasza”), generalnie zaś rejestrujących istnienie pośród wyczerpanych symboli. Ze środowiska gliwickiego wywodzi się Marta Podgórnika. Zadebiutowała tomikiem *Próby negocjacji* (1996), mówiąc momentami obezwładniająco wyciszonym, chwilami zaś drapieżnym głosem, rozbrzmiewającym z mrocznego świata zredukowanego do *profanum*.

## 6.

Tymczasem pojawiły się symptomy literackiego przesilenia. Cóż, pora domknąć kłamrę ostatniej dekady i spojrzeć na to, co wydarzyło się w twórczości debiutantów. Czy można mówić o „drugim oddechu” śląskiej poezji? W roku 1998 powstaje grupa Estakada, która skorzysta z gościnności katowickiego teatru Gugalander. Stworzyli ją: Ryszard Chłopek, Paweł Barański, Paweł Lekszycki, Paweł Sarna, Urszula Zajkowska – zatem autorzy spotykający się okazjonalnie, przede wszystkim w trakcie konkursów. Startując, młodzi autorzy zdawali się sprzeciwiać poetyckiej dykcji Na Dziko, zwłaszcza w obliczu kryzysu, spowodowanego zalewem klonowanych narracji lirycznych. Ich wiersze zestawiała antologia *W swoją stronę* (2000).

A fakty? Z poetyką narracyjną wiele łączy Ryszarda Chłopka – kolejnego poetę drogi, która w jego przypadku nie symbolizuje uwolnienia, lecz zapętlenie. Autor *Wiecznej ospy* (2002) raczej nie uznawał form krótkich, jakby

w natłoku piętrzących się słów, konfrontującej je ze sobą „gadaninie”, która umyka przed harmonią całości, odnajdując sens literackiego zapisu. Inaczej poetyckie słowo traktują Wojciech Brzoska i Sarna, wspólne im jest wszakże doznanie aksjologicznej niepewności. Pisze Chłopek: „Przeraża cię raczej to, że nie znasz nikogo, kto mógłby coś zmienić”, pozostawiając czytelnika z obezwładniającą diagnozą: „Teraz wszystko będzie się już zmieniać na gorsze”. Trudno byłoby mówić o radykalnym zerwaniu z modelem „narcyjnym” (ba, w wierszach Barańskiego, Lekszyckiego, Zajkowskiej odnajdziemy wiele fragmentów poświadczających „o”harystyczne” lekcje), z pewnością jednak twórcy ci sygnalizują fazę przemian. Liczy się dla nich wypowiedź zwarta, nie zawieszona artystowsko w próżni pięknych konceptów, lecz osadzona w świecie „oddychającym” syntetyzującą metaforą.

W tekstach Lekszyckiego (*Wiersze przygodowe i dokumentalne*, 2001) zwraca uwagę przestrzeń miasta. Utrwalana jest bez euforii, czasami jakby niechętnie i wtedy wyczuć można spory dystans racjonalizującego zapisu. Znamienny wydaje się tutaj zanik hierarchii, albowiem każdy element będzie równie ważny: kontener na śmieci przy osiedlu, guma do żucia („*żucie jest piękne*”), brzmieniowy efekt zapisanych słów, zawiedziona miłość, czas. I wszystko równie szybko może zostać unieważnione... Mówiąc inaczej: każda dostrzeżona rzecz (choćby przypadkowe zdarzenie) ewokuje poetycką narrację, słowa koniecznego monologu. Autor *kiczu* wciąż przełamuje ramę wiersza: chce, byśmy widzieli go w przestrzeni językowego tekstu, który jest świadectwem doświadczenia, równocześnie – w „granicach” zamykanego właśnie pliku z wierszem, pierwszego i ostatniego słowa utworu, czy też okładki książki. Lekszycki nie raz zaskoczy czytelnika rozkwitającą frazą (*grzechotnik miejski, grzechotnik, nie uważać, bezpieczne zakręty*), metaforycznym zapętleniem.

Co charakterystyczne, wiersze Barańskiego (*Smętni biesiadnicy*, 1999, *Jesień. Wiosna samobójców*, 2000) i Lekszyckiego znamionowały nurt rozrachunków kontestującej poezji z widzialnością. W tekście Adama Pluszki *Jestem sekretarką i jadę do pracy* (*Przez ramię*, 1999) czytamy: „Samochód / miło warczy. Lęgną się mgliste metafory, / które umykają równie szybko, jak myślniki / przerywanej linii na jezdni”. Przejrzystość okazuje się ułudą zmysłów, szyba okna nie tyle łączy patrzącego z tym, co „poza”, ile ową łączność pozoruje, wyznaczając przeciwieństwo granicę zmysłowego kontaktu. W *Ostatnim liściu* Barański pisał: „Okna są po to by przyglądać się obliczu Stwórcy / przegranego w dłoniach nocnej zmory / Okna są po to by wyglądać / Okna to rzecz umowna”. Odnajdujemy więc kolejne warianty potencjalnej rozmowy poety z Kreatorem: i jeden, i drugi chciałby ukryć swe słabości, co udać się już nie może. W *Podniesieniu* Sarny ujrzymy walkę cie-

lesności (fizjologii) z podniosłym rytuałem: „mój żołądek w przypływie dewocji / ucisza wesołe odruchy opuszczam wzrok / po plecach dziewczyny przede mną / jej krótki podkoszulek odsłania / rysujący się nisko krzyż od miejsca / gdzie zaczynają się pośladki / klękamy”. Dla młodych poetów symbolizm religijny okazuje się zbiorem rekwizytów, zadaniem dla wyobraźni; odkrywa materialny fundament, równocześnie tracąc „nadbudowę”. Ta redukcja pozostawia stan nierozstrzygnięcia, a wiersze utwierdzają w przekonaniu, że straty pojawiają się z tej, fizycznej strony obecności, choć równocześnie trudno być pewnym, czy wyłącznie tutaj...

Dla Wojciecha Brzoski, autora *Blisko coraz dalej* (2000) oraz *Nieba nad Sosnowcem* (2001), nie tylko poszukiwanie, ale samo wyczekiwanie i obserwowanie okazują się równie istotne. „Podsluchana” na przystanku rozmowa, „sytuacja towarzyska” w autobusie czy tramwaju, okruchy dnia spędzonego na szlaku – to wszystko będzie zaczynem poezjotwórczym, lecz ostatecznie nie chodzi wyłącznie o zapis pracującego nieustannie lirycznego sejsmografu. Poeta selekcjonuje „materiał”: czasami głos innych wybrzmiewa odległym echem, niekiedy pozostaje cytatem. Brzoska ochoczo „żywi się” tekstami – odnotowywanymi, komentowanymi, wnikającymi w tkankę wiersza. „Pomiędzy”, „obok”, „nieopodal” – w tych utworach zwraca uwagę dystans wobec rejestrowanego świata i zapisywanego wiersza, wynikający z przeświadczenia, iż dopiero patrząc z boku, możemy „zracjonalizować” doświadczenie. Dlatego krótkie spięcia metafor i frazeologiczne zbitki znajdują się tutaj pod skuteczną, „lingwistyczną” kontrolą. W zasadzie poeta-sceptyk (często ironista) poskramia emocje, które przybrałyby postać nazbyt wylewnych fraz, teksty „narracyjne” przeplata krótkimi, wręcz aforystycznymi, sekwencjami.

Brzoska potrafi wyważyć akcenty dramatycznego napięcia erotyków, czasami w epigramatycznym wierszu ironicznie rozliczyć się z doznaniem „czasu i przestrzeni”. Z kolei Paweł Sarna, udanie debiutujący *Atakiem* (1998), firmujący z Lekszyckim arkuszem *Oni* (1999), tomik *Ten i Tamten* (2000) i na moment powołujący z nim do istnienia grupę ZmianaMiana, odkrywa liryczny świat w konfrontacji realności i mityzujących nasz świat, replikowanych wzorców. Obraz z ekranu telewizyjnego, urealniony przedmiot z reklamowego sloganu, wiadomość w porannej gazecie piętrzą przeszkody, które trzeba pokonywać, wytrącając siebie i innych z „mechanizującego” rytm życia schematu. To nieco inny wariant poznawczego ukierunkowania wiersza, aniżeli w przypadku Urszuli Zajkowskiej (*Hula hoop*, 1999), wciąż rejestrującej linie graniczne przedmiotów i zdarzeń, zjawisk rzeczywistości i wyobrażeń: „słowo okiełznane nad dziurą w przełyku. / przekaz doskonały, który nie może

gładko / ześlizgnąć się pustą śliną po owalu języka. / składnia trawienia, enzymy fleksji, kalorie komunikatu”.

„Książkową obecność” zaznaczyła już Aleksandra Wojtkiewicz (*Landryni*, 1995). Jej wiersze, często wymykające się z miejskiej przestrzeni, w symultanicznym obrazie usiłują pochwycić moment jedności zdarzeń. W jej wcześniejszych utworach ciało okazywało się ważnym sprawdzianem – zatrważającym, ale wiarygodnym: „Nakłuwam lustro uważnym spojrzeniem / i drążąc wzrokiem zakątki ciała / dopatruję się duszy”. Inaczej wyrażana będzie poetycka myśl Zielińskiej, autorki podążającej ku strefom sąsiedzkim życia i śmierci w przeświadczeniu, że wszystko, czego doznajemy, i tak pozostawić może odczucie braku. Wokół niego krąży wiele jej, niekiedy stylizowanych, wierszy.

## 6.

Na Śląsku pojawia się wielu debiutantów, dość sięgnąć po numery „Śląska”, „Wyrzów” (tutaj okazała reprezentacja autorów urodzonych po roku 1975, niestety z reguły reprezentujących poziom „szkolny”) i „Opcji”. Lata 90. objawiły zdecydowanie liryczne oblicze Śląska, a poezja startujących okazała się częścią istotnego nurtu młodej liryki. Którymi drogami podążą dalej? Przywołani poeci kręgu Estakady i rówieśnicy, uświadomiwszy sobie niebezpieczeństwo matrycy narracyjnego modelu, sygnalizują „przesilenie”. Być może wkrótce krytycy oznajmią: „tu zaszła zmiana”.

*Paweł Majerski*

*Jest to skrócona wersja Wstępu do: „W swoją stronę. Antologia młodej poezji Śląska i Zagłębia”. Wybór, oprac. i wstęp P. Majerski. Katowice 2000, s. 6-21.*

**Dr Paweł Majerski** – historyk literatury i krytyk literacki, pracownik naukowy w Zakładzie Literatury Współczesnej Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Autor książek: *Jerzy Jankowski* (1994), *Układy sprawdzeń. W kręgu Nowej Fali* (1997), *Anarchia i formuły. Problemy twórczości poetyckiej Anatola Sterna* (2001), *Odmiany awangardy* (2001). Redaktor antologii młodej poezji Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego *W swoją stronę* (2000). Artykuły i recenzje zamieszcza m.in. w „Nowych Książkach”, „Kwartalniku Artystycznym”, „Śląsku”, „Autografie”.

# Dariusz Nowacki

## Ile cię trzeba cenić...

### O niektórych osiągnięciach prozy polskiej przełomu lat dziewięćdziesiątych i pierwszych

Nowsza proza polska została wszechstronnie, a może nawet nieco przesadnie opisana (zob. bibliografię załączoną na końcu), na tyle rozwlekle i wieloaspektowo, że doprawdy trudno tu cokolwiek dodać. Aliści wertując książki i przeglądając rozprawy poświęcone temu zagadnieniu, nie sposób odpędzić od siebie niepokojącej myśli, iż pewna robota krytycznoliteracka nie została wykonana. Otóż, jak się wydaje, prozaicy twórczo aktywni w ostatnich latach nie zostali specjalnie... dopieszczeni. Tak się bowiem dziwnie stało i ustaliło, że częściej narzekano niż podziwiano, wybrzydzano niż doceniano itd. Ów przyrost malkontenctwa daje o sobie znać zwłaszcza w ostatnich sezonach. Im dalej od roku 1989, a osobliwie – im dalej od połowy dziesiątej dekady, kiedy to – właśnie w latach 1995-1996 – mieliśmy do czynienia niemal z nadmiarem prozatorskich objawień, tym wyraźniej widać, jak narasta niezadowolenie. By nie być gołosłownym, przytoczę głos Przemysława Czaplińskiego, najważniejszego u nas znawcy przedmiotu, z końcówki roku 2001, głos w obrębie rozważanego tu problemu co najmniej charakterystyczny. Pisze on w podsumowaniu dwu prozatorskich sezonów – jak twierdzi – dojmująco przeciętnych, „średnich” pod każdym względem: „Prozy lat 1999-2000 nie wyróżniają żadne istotne innowacje – formalne, światopoglądowe czy stylistyczne”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> „Kresy” 2001, nr 4.

Oczywiście, nie zamierzam polemizować w tym miejscu ani z przytoczoną przed chwilą opinią, ani z szerzej zaznaczającą się kapryśnością czy niezadowolaniem. Przynajmniej nie bezpośrednio. Warto jednak zapytać – zrazu retorycznie – o to, czy doświadczenie prozatorskie ostatnich kilku lat w istocie poszło na marne? Czy rzeczywiście nie mieliśmy do czynienia z artystycznymi niespodziankami, czy brakowało zachwytów i olśnień? Oczywiście, że nie! Wbrew powszechnym mniemaniom, nie brakowało też literackich „wynałzków”, pojmowanych wszelako dość wąsko, czyli jako odnowienie tematu, poszerzenie poetyki, zmodyfikowanie wzorca gatunkowego. Godzi się – w imię sprawiedliwości, dla przeciwwagi – wskazać w tym miejscu na kilka wydarzeń artystycznych tego rodzaju; zjawisk bynajmniej niejednorodnych, należących do różnych porządków estetycznych i odcinków myślenia o literaturze.

Na początek odnowiciele tematu, a więc nie ci, którzy przyszli do nas z czymś absolutnie nowym i zaskakujących (trudno się tego spodziewać), lecz ci, którzy weszli w obszary gęste i ciasne, wypełnione licznymi narracjami, gdzie nade wszystko odczuwa się napór tradycji, gdzie tłoczno od „klasycznych” dokonań poprzedników; weszli w owe obszary i – dodajmy koniecznie – zamieszkali jako pełnoprawni lokatorzy. Przyjrzyjmy się zatem całkiem świeżym dokonaniom, które – tak czy inaczej – kwestionują potoczne przeświadczenie, jakoby wszystko już zostało opowiedziane i napisane, a dzisiejszy pisarz nie ma najmniejszych szans na to, by wyrwać się z zakłętego kręgu powtórzeń, bo też – rzekomo – skazany jest na kreślenie dopisków na marginesach już istniejących dzieł.

Nie ma lepszego sprawdzianu dla pisarza niż rzucenie się na głęboką wodę – wejście w krąg tzw. tematów trudnych, a nade wszystko wszechstronnie literacko zagospodarowanych. Choćby takich, jak uświęcona tradycją i przepojona wzniosłością tematyka martyrologiczna (temat obozowy, martyrologia na wschodzie, Holocaust). Zajrzyjmy do konkretnych książek.

W ogłoszonej w r. 2000 powieści *Z Auswicu do Belsen* Marian Pankowski odwołuje się bezpośrednio do własnych doświadczeń biograficznych (główny bohater nosi imię i nazwisko pisarza, a także – jak łatwo się domyślić – autentyczny numer obozowy). Intryguje jednak co innego, to mianowicie, że przez 50 lat autor odrzucał możliwość pojawienia się świadectwa; kategorycznie kwestionował wypowiedź w trybie relacji czy wspomnienia obozowego jako tekst z definicji bezradny względem tamtej rzeczywistości. Pankowski powiada w pewnym momencie (ustami swego autobiograficznego bohatera): „Nie czytam cudzych wspomnień z kacetu. Od pięćdziesięciu lat odmawiam wywiadów i nie reaguję na ankiety badaczy niemieckich obozów koncentracyjnych. (...) Czasami jednak nachodziło mnie

zwątpienie. Bywało, że pomyśle: – A gdybym tak spróbował to wszystko opisać? Przecież ja tam byłem, a ci tutaj ciągle szukają świadectw... I wtenczas jawiła mi się przekornie scena poranna z mego auszwickiego komanda *Schlosserei* (...) Więc rano”. I tu pojawia się anegdota, opis pojedynczego zdarzenia z oświęcimskiej ślusarni. Anegdota? Właśnie tak! Bo też powieść tę wyposażył Pankowski w podtytuł *Przygody*.

Przypomina się sytuacja dobrze znana z oświęcimskiej prozy Tadeusza Borowskiego. Wiadomo, że *vorarbeiter* Tadek ocalał dzięki temu, że dość szybko rozpoznał mechanizmy, jakimi sterowane jest życie obozowe, dostosował się do tych mechanizmów, bez reszty zaufał instynktowi samozachowawczemu. W każdym razie – jak chciał Borowski – miał to „coś”, co pozwoliło mu przetrwać Oświęcim. Bohater Pankowskiego również to „coś” posiadał: „tam... kiedy byłem i żyłem... przypatrywałem się temu wszystkiemu w imię MOWY. U innych, co się dziś dają fotografować w pasiaku wyprasowanym na brzytwę i dzwonią medalami, mowa była i jest wehikułem ich czarnobiałych uczuć. Dla mnie była i pozostanie najcenniejszym aliażem, który już tam wytapiałem i dziś wytapiam, ja, hutnik, świadom ziemi spopiелonej, świadom nieba zatrutego dymem Birkenau, świadom słów, które wiąże ikarowym woskiem. Poza dobrem i złem? Późno dziś na refleksję. A gdybym nawet użyczył jej czasu, byłby to czas anachroniczny, abstrakcyjny wobec tamtego bytowania”. Unikatowość, a nawet „sensacyjność” tego wystąpienia polega na tym, iż Marian Pankowski daje do zrozumienia, że opowieść martyrologiczna, jeśli nawet wcześniej nie była, to z pewnością dzisiaj jest wyłącznie literaturą, i to w najbardziej archaicznym, ufundowanym na „przygodowości”, rozumieniu sztuki słowa. Autor *Z Auszvicu do Belsen* nie prowokuje – jest za to krańcowo uczciwy wobec własnej pamięci, w której ocalały właśnie „przygody”, te rzeczywiste i te językowe. Tylko tyle zawierać może świadectwo spisane po 50 latach, świadectwo zdumiewające, gdyż dawno – i niesłusznie, jak się okazuje – oswoiliśmy się z myślą, że literatura polska niczego nowego w zakresie tej problematyki już nie powie.

Z kolei w roku 1999 Andrzej Czcibor-Piotrowski opublikował porywającą powieść zatytułowaną *Rzeczy nienasycone*. Od dawna nie mieliśmy w naszej prozie utworu zbudowanego na tak świetnym i zaskakującym pomysłe. Któż bowiem mógłby wpaść na pomysł, aby „wysoki” temat, jakim jest martyrologia Polaków w ZSRR, połączyć z wysmakowanym porno? W powieści tej seks jest najważniejszy, nieomal totalny, wciśnięty w każdy motyw, gęsty niczym mroczna obsesja. Do tego niezwykle perwersyjny, bo dotyczy dziecka, małego chłopczyka, zrazu niespełna dziewięcioletniego, potem nieco (ale tylko nieco!) starszego. W planie realistycznym *Rzeczy nienasy-*

cone to tyle, co wspomnienia dojrzewającego chłopca zmuszonego do opuszczenia rodzinnego Lwowa w czerwcu 1940 roku, tj. wywiezionego wraz z matką i starszym bratem do Kazachstanu. Oczywiście, najprostsze skojarzenie jest następujące: seksualna obsesja, hiperbolizacja cielesności, podobnie jak śmiech, to tyle, co metoda osvajania koszmaru, w jaki wrzucone zostało dziecko dorastające w latach wojny i okupacji. Im uważniej chłopczyk z powieści Czci-bora-Piotrowskiego przygląda się temu, co jego rówieśnicy mają pod spódniczkami, im mocniej koncentruje się na swoim – jak go ładnie nazywa – „zajączku”, tym skuteczniej oddala się od przerażającej rzeczywistości. Niewyobrażalny głód panujący na stepach Kazachstanu, choroby i poniewierka, a nawet śmierć matki pokonanej przez tyfus przesuwają się na dalszy plan. W głowie i sercu dorastającego chłopca brakuje miejsca na rozpacz, gdyż głowę tę wypełnia seksualna monomania, serce zaś Andrzejek ma ciągle zajęte – to kolejne dziewczęta, w jakich się kocha, a właściwie z którymi się kocha; w ich ciałach rozpaczliwie szuka ciepła matki utraconej „na nieludzkiej ziemi”. Rewelacyjny koncept powieściowy Czci-bora-Piotrowskiego jest tu najważniejszy. Okazuje się tedy, że ów klasyczny temat literatury powojennej, jakim jest martyrologia na wschodzie, nie jest artystycznie zamknięty.

Warto przy okazji dodać, iż po dwu latach Andrzej Czci-bor-Piotrowski ogłosił *Cud w Esfahanie*, rzecz będącą kontynuacją niesamowitej opowieści o zesłaniu w głąb Rosji i cudownym przecie ocaleniu. Mamy zrazu rok 1942. Jedenastoletni Andrzejek, tak jak wielu innych wojennych tułaczy, trafia do Persji, do sierocińca przy misji katolickiej na przedmieściach dawnej perskiej stolicy, a więc przenosi się z domu niewoli do słodkiej, niepojętej krainy przypominającej świat baśni z tysiąca i jednej nocy. Seksualne obsesje wcale chłopca nie opuściły. Raczej przybrały nowe kształty. Oto bowiem Andrzejek odkrywa uroki erotycznego rozmarzenia Bliskiego Wschodu, w tym powaby miłości homoseksualnej. Bohater *Cudu w Esfahanie* dojrzewa: kiedyś chciał wniknąć w ciało matki, teraz jak gdyby pragnie się połączyć z nieobecnym starszym bratem; może też z ojcem, którego nie widział od czasu wywiezienia rodziny ze Lwowa.

Artystyczne pisanie o Zagładzie napotyka na jeszcze większe trudności: bibliografia tekstów literackich i quasi-literackich traktujących o Holokaucie, tych napisanych i ogłoszonych w latach dziewięćdziesiątych, obejmuje co najmniej kilkanaście pozycji, przy czym nieufnie zwykło się traktować dzieła, w których dochodzi do głosu – tak czy inaczej rozumiana – literackość. Proza polska jest w tej materii niejako skrepowana dokonaniem pisarskimi Hanny Krall i Henryka Grynberga, którzy nie tylko wypracowali efektowne „formy bardziej pojemne”, ale przede wszystkim zdecydowanie

odrzuć pokusy beletryzowania Holocaustu (stąd uprzywilejowanie dokumentu, reportażowości, konkret biograficzny, dyscyplina faktograficzna itp.). Właśnie z uwagi na charakter tego tematu szczególnie niezręcznie wypada każda licytacja, której stawką jest – by tak rzec – literacka okazałość. Zbrodnią byłoby jednak nie wspomnieć tutaj o powieści Marka Bieńczyka zatytułowanej *Tworki* (1999), utworze tyleż zaskakującym, co artystycznie okazałym. Jego tematem jest nieobecność, strata wyjątkowa i niepojęta, czyli wstrząsające doświadczenie Holocaustu, które zwykliśmy widzieć w polu tego, co niewyraźalne. Do owego fenomenu bolesnej nieobecności nawiązuje pisarz urodzony kilkanaście lat po wojnie.

Pisarz tedy wziął na siebie niemałą odpowiedzialność, jakby nie zważając na zasadniczą wątpliwość, która, parafrazując Adorna, brzmiałaby: czy jest możliwa proza (melancholijna!) po Oświęcimiu? Nie sposób bowiem zapomnieć, że mamy tu do czynienia z literaturą zwaną piękną, czyli z sytuacją, kiedy to każda żałoba czy jakiegokolwiek kontemplowanie braku uwikłane zostaje w literackość, tj. sztuczność i ozdobność. Bieńczyk doskonale zdaje sobie z tego sprawę. Ani przez chwilę nie udaje, że jego opowieść jest czymś więcej niż grą literacką, a my, czytelnicy *Tworek* bierzemy udział w czymś innym niż powieściowym spektaklu. Być może właśnie dlatego narrator manifestacyjnie zaznacza swoją obecność. Opowiadacz siedzi na ławeczce przed szpitalem psychiatrycznym w Tworkach, z laptopem na kolanach i zgłębia fenomen nieobecności, tematyzuje ów metafizyczny skandal: ktoś był, a teraz go nie ma. Jak to możliwe? – pyta. W tej powieści Marek Bieńczyk pyta także, a może przede wszystkim, o kondycję literatury zmuszonej do mówienia o czymś, o czym tylko można (należy?) milczeć. Autor powiada: jeśli zostałem wezwany, muszę odpowiedzieć. Oczywiście w imię niezgody na przemijanie, niesprawiedliwe znikanie, nieistnienie. Chodzi o to – jak zachęca w finale powieści narrator – by „sygnować na nowo, potwierdzać, dorzucić swoje postscriptum”.

Śmiało rzec można, iż wszyscy trzech wymienieni tutaj pisarze „dorzucają swoje postscriptum”. Ich dopowiedzenia dzielnie przewyżniają niejako podwójną trudność. Po pierwsze, zachodzą w obszarze tematu powieściowego, gdzie, wydawałoby się, jakiegokolwiek dopowiedzenia nie są już dziś możliwe, po wtóre zaś są to tematy – jak już zauważyłem – trudne, a więc takie, których nie sposób bodaj odizolować od wpływów i ciśnień pozaliterackich (politycznych, historycznych, narodowych itp.). Ale nie tylko tematy trudne podlegają odnowieniu. Na przykład Jerzy Pilch, jako autor powieści *Pod Mocnym Aniołem* (2000), odważnie zmierzył się z tematem alkoholowym. A było się z czym mierzyć, choćby w kontekście pewnego deficytu... Otóż zastanawiano się u nas wielokrotnie, jak to możliwe, że w zasobach literatu-

ry polskiej nie ma prawdziwie poruszającej i głębokiej książki o alkoholu, dzieła na miarę *Moskwy-Pietuszek* Jerofiejewa czy *Pod wulkanem* Lowry'ego, podczas gdy kultura nasza tak wiele płynom ognistym zawdzięcza? Owszem, piciu i pijakom poświęcono mnóstwo powieści i opowiadań, niektórzy pisarze stali się wręcz monografistami tematu alkoholowego, cóż z tego jednak, kiedy proza ta właściwie nikogo nie potrafiła zadowolić. Albo grzęzła w tanich psychologizmach, albo w jeszcze tańszej socjologii, albo też tonęła w środowiskowych kontekstach i egzotyce.

Odpowiedzią na ten wstydlivy dla literatury polskiej deficyt stała się właśnie powieść Pilcha. Zauważmy przy tym, iż prozaik ten nie miał łatwego zadania, gdyż doszło chyba do ważnego przesunięcia, a właściwie degradacji tematu: pijackie odyseje tudzież studia nałogu powróciły do punktu, z którego wyszły, czyli w okolice rynsztoka. Dzisiaj pijak nie bardzo nadaje się na bohatera, jakoś trudno go wiarygodnie uwznioślić czy w tragiczne rysy wyposażyć, bo też alkoholizm przestał być chorobą duszy, która dotyka nadwrażliwców, a stał się po prostu chorobą (czy widział kto powieści o hemoroidach?). Doszło do spłaszczenia fenomenu pijaństwa, do jego skrajnej banalizacji, z czego zapewne autor *Spisu cudzołożnic* zdawał sobie sprawę. Wziął tedy w nawias opowieść o piekle alkoholizmu, no i – bagatela! – rozegrał sprawę po swojemu, i to ciekawie rozegrał. Po swojemu, czyli jak? Ano wykorzystując swój ulubiony chwyt, jakim jest podtrzymywanie konfliktu między słowem i czynem, między retoryką i fabułą. Tak jak we wszystkich wcześniejszych opowiadaniach i powieściach autora *Innych rozkoszy*, tak i tu zagadywanie problemów bierze górę nad rozwiązywaniem problemów, inteligencka skłonność do dzielenia włosa na czworo niweczy jakąkolwiek decyzję, słowna ekwilibrystyka wszystko zmienia w pusty gest, a bohaterów przemienia w tragikomiczne, acz na ogół zupełnie sympatyczne, marionetki. Tyle że tym razem Pilch trafił w sam środek tarczy – chwyt, o których tu mowa, odniósł pisarz do fundamentalnej kwestii: dlaczego się pije, dlaczego bohater tej powieści nie może zerwać z nałogiem, mimo że na temat tej przypadłości wie właściwie wszystko?

Nie ma tu miejsca na dokładne roztrząsanie problemu; powiedzmy tylko tyle: Jerzy Pilch ujawnił nędzę mówienia o alkoholizmie, czy raczej tak pokierował opowieścią o nałogu, by ją poniekąd sprowadzić do absurdu. Autor *Pod Mocnym Aniołem* dokonał sztuki niebywalej: przełamał konwencję powieści o piciu i pijaku. Pilch dał subtelną parodię prozy pijackiej, wszelako parodię konstruktywną, w której autor daje wyraz przekonaniu, że choroba alkoholowa to zjawisko na tyle straszne, mroczne i nadal niezgłębione, iż próby przerabiania tego koszmaru na wdzięczną opowieść to co najmniej nadużycie.

Przyjrzyjmy się teraz innym dokonaniom prozaików przełomu lat dziewięćdziesiątych i pierwszych; wysiłkom, które należałoby skojarzyć – jeśli wolno tak powiedzieć – z robotą formalną. Na początek słów kilka o niezwykle intrygującym doświadczeniu pisarskim, jakim jest twórczość Janusza Rudnickiego, autora od kilku ładnych lat „eksperymentującego” z gatunkiem zwanym sylwą współczesną. Ów „eksperyment” to coś na kształt próby rozciągłości, to sprawdzanie pojemności gatunku.

Janusz Rudnicki – przymusowy emigrant stanu wojennego (od początku lat 80. do dziś w Hamburgu) – zaczynał od klasycznych, mieszczących się w ramach konwencjonalnego realizmu opowiadań (debiutował w r. 1992 tomem prozy pt. *Można żyć*), ale nie pozostał im wierny. W połowie lat 90. zwrócił się Rudnicki ku sylwie współczesnej i tego gatunku trzyma się do dziś. Chodzi o głośne i podziwiane przez wielu *Listy z Hamburga*, tj. teksty pojawiające się w miarę regularnie na łamach miesięcznika „Twórczość”. Specjalnie dla autora *Męki kartoflanej* (2000) wymyślona została swego czasu formuła listów, po to, żeby umożliwić publikacje częstsze niż w cyklu rocznym, co było praktykowane w warszawskim piśmie dla prozy. Pisarstwo sylwiczne ma oczywiście to do siebie, że jest – z definicji przecie – konwencją niezwykle pojemną. Ale czy aż tak pojemną, jak chciałby tego pisarz z Hamburga? Owszem, a nawet bardziej... Na próżno tedy wyliczać, co przez te wszystkie lata (dotychczas ukazało się 29 *Listów*) znalazło się w kąciку specjalnie przygotowanym dla tego autora; łatwiej przyszłoby wymienić to, czego w *Listach* nie było. Wszelako można chyba mówić o powtarzających się, ulubionych chwytach i poruszeniach, z jakimi przychodzi Rudnicki. Warto im się przyrzeć, zaglądając między okładki wspomnianej tu retrospektywnej książki pt. *Męka kartoflana*, będącej wyborem najcelniejszych sylw pisarza. I tak – przykładowo – widzimy naszego autora w jednej z jego ulubionych ról: ekscentrycznego czytelnika i zarazem prowokacyjnego komentatora pochylonego nad klasyką literatury polskiej. Konkretnie: z drugiej książki Rudnickiego (*Cholerny świat*, 1994) pochodzą zapisy Schulz '92 oraz Schulz '92. *Postscriptum*, z książki trzeciej (*Tam i z powrotem po tęczy*, 1997) – tekst zatytułowany *O tym, jak czytałem dzienniki Dąbrowskiej i Natkowskiej*. Rzecz jasna, Rudnicki nie czyta i nie komentuje dzieł naszych klasyków bezinteresownie. Poprzez te lektury i komentarze, niejako pośrednio, wypowiada własny pogląd na literaturę i miejsce pisarza. Mówi przede wszystkim o tym, czego szczerze nie znosi, co drażni go u innych, a czego sam, tzn. w swoim pisarstwie, unika jak ognia (np. przekłętą temat powrotu do zdarzeń z dzieciństwa i wczesnej młodości). Nadto Janusz Rudnicki podejmuje osobliwą grę z codziennością, w porządku zdarzeń potocznych i trywialnych dostrzega potencjał fabularny. A wszystko to – podkreślmy – w je-

dnym, rozciągniętym do granic wytrzymałości, narracyjnym opakowaniu, czyli oryginalnie zmodyfikowanej sylwie.

Z kolei Olga Tokarczuk udoskonaliła opowieść mitograficzną, która najwięcej ma wspólnego z nowoczesnym apokryfem. Pisarka mieszka w małej sudeckiej osadzie na pograniczu polsko-czeskim. Tak w najbliższym otoczeniu, jak i w starych niemieckich kronikach i przewodnikach po okolicy szuka zdarzeń podatnych na literackie dopowiedzenia. W swej ostatniej powieści (*Dom dzienny, dom nocny*, 1998) Tokarczuk opowiedziała przejmującą historię średniowiecznej – nie uznanej przez Kościół – świętej Kummer-nis, która w darze od Chrystusa otrzymała męską twarz, oraz historię Paschalisa, młodego mnicha, który spisał dzieje życia tej niezwyklej świętej. Punktem wyjścia jest tu za każdym razem autentyczna historia odkryta przez pisarkę na dolnośląskiej prowincji. Podobne źródła mają niektóre opowiadania zgromadzone w jej najnowszym tomie prozy zatytułowanym *Gra na wielu bębenkach* (2001). Pisarka po swojemu rozwija „ciągi dalsze”, pięknie koloryzuje i ożywia nagie historyczne fakty. Na przykład te dotyczące słynnej ruchomej szopki w Bardzie czy wielkiej religijnej inscenizacji von Knysta, szaleńca i wizjonera z XVII wieku, pana na zamku w Ratnie. U podstaw opowieści apokryficznych pióra Olgi Tokarczuk wcale nie muszą tkwić zdarzenia, jakie przed stuleciami zaszły w najbliższej okolicy, będącej zarazem „małą ojczyzną” pisarki. W jednym z opowiadań zawartych w *Grze na wielu bębenkach* „dopowiedzeniem” objęty został autentyczny (olsztyński) epizod z życia Tomasza Manna, w innym – dzieje eksponatu przechowywanego w wiedeńskim muzeum osobliwości.

Wymienione tu przed chwilą zjawiska dają o sobie znać w obszarze wysokoartystycznym. Nie wolno jednak tracić z oczu doświadczeń zachodzących w domenę – szeroko pojmowanej – literackiej rozrywki. Oto bowiem w latach 90. proza polska wypracowała (jak powiedzieliby jedni) czy też skopiowała (jak natychmiast uściśliliby drudzy) cały szereg poetyk, wzorców i konwencji mieszczących się w polu pisarstwa popularnego. Być może najbardziej spektakularne osiągnięcia dotyczą polskiej literatury fantasy – piśmiennictwa na tyle młodego, iż ciągle brakuje dlań polskiej nazwy (z konieczności zatem nosi angielskie imię).

W odróżnieniu od swej starszej siostry, fantastyki naukowej, którą w Polsce uprawiano już w XIX wieku, polska fantasy pozbawiona była w zasadzie tradycji gatunkowej. Stąd pojawienie się w polskiej literaturze popularnej Andrzeja Sapkowskiego to wydarzenie poniekąd epokowe. Bez wątpienia autor *Krwi Elfów* stworzył niedościgniony wzór opowieści typu fantasy, a nawet sprawił, że jego dziełem z wolna zaczynają interesować się po-

ważni uniwersyteccy badacze literatury, zazwyczaj nieufnie odnoszący się do utworów z zakresu twórczości rozrywkowej.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że gdy w latach 90. Sapkowski wyznaczał zręby polskiej odmiany fantasy, światowa kondycja gatunku nie przedstawiała się najlepiej. Na Zachodzie ukazywało się podówczas tysiące książek, których autorzy raczej nieudolnie usiłowali nawiązać do klasycznych dzieł Tolkiena czy Roberta E. Howarda, twórcy Conana. Sapkowski, sporo podróżujący po świecie i czytający na bieżąco literaturę fantasy w trzech językach, musiał zdawać sobie sprawę, że prawdziwym wyzwaniem dla pisarza jest próba odnowienia gatunku. Tak też się stało, czego najlepszym dowodem opowiadanie, którym debiutował (*Wiedźmin*). W opowiadaniu tym Sapkowski nawiązał do znanego, baśniowego schematu mówiącego o królownie zamienionej w strzygę, którą dzielny śmiałek odczaruje i zdobędzie nagrodę. Autor poważnie modyfikuje ten schemat: wiedźmin Geralt okazuje się zawodowym pogromcą potworów, na dworze królewskim panują stosunki odsyłające raczej do dzisiejszego świata polityki, a odczarowana królowna wcale nie jest piękną.

O Andrzej Sapkowskim mówi się często, iż jest „królem polskiej fantasy”. Ma do tego tytuł podwójny – jako kodyfikator gatunku na gruncie polskim oraz zarazem jako odnowiciel tego gatunku, jako pisarz, który poważnie zmodyfikował klasyczną fantasy. Bo też – zwłaszcza późne – tomy sagi o GERALCIE i jego towarzyszach to utwory wyrafinowane intelektualnie i niebywale „awangardowe”, jak na tradycyjną fantasy. Nic więc dziwnego, że znawcy wypowiadający się na temat pisarstwa Andrzeja Sapkowskiego często porównują jego karierę z dokonaniem Stanisława Lema – pisarza, który wyrwał fantastykę (naukową) z obiegu trywialnego i uczynił zeń pełnoprawną literaturę.

Trzeba przy okazji zauważyć, iż w latach 90. w domenie polskiej literatury popularnej – a jej częścią jest przecież fantastyka – zmieniło się niemal wszystko, i to w sposób dość radykalny, a ponieważ ów proces przekształceń nadal postępuje, trudno w tej chwili mówić o ostatecznych rezultatach tej dogłębnej przemiany. Wszelako pamiętajmy, że w minionej dekadzie na polskich miłośników fantastyki spadła lawina tłumaczeń, pośród których dominowała (i nadal, niestety, dominuje) drugorzędna produkcja amerykańska. Mogłoby się wydawać, że w tej nierównej walce o względy czytelników polscy autorzy nie mają większych szans. Tymczasem pojawiło się całkiem pokaźne grono młodych twórców, którzy w dużej mierze przeobrazili – w skali lokalnej, rzecz jasna – mapę gatunków zaliczanych do fantastyki. Najciekawszy w tym gronie to: Marek S. Huberath, chętnie wprowadzający w fantastyczne fabuły ambitną problematykę teoriopoznawczą, autor m.in. bar-

dzo dobrze przyjętej powieści *Gniazdo światów* (1999), Rafał A. Ziemkiewicz, Jacek Dukaj, Jacek Ingłot, Tomasz Kołodziejczak, młodzi autorzy, którym najbliżej do nurtu political fiction i cyberpanku. Twórczość tych młodych pisarzy o tyle jest interesująca, o ile wskazuje na odwieczne związki między zmysłeniami fantastów i rzeczywistością, między fantastyką i polityką. Autorzy ci chętnie zatem nawiązują do tematów z pierwszych stron gazet. Zazwyczaj z pozycji prawicowo-konserwatywnych poddają krytyce terror „politycznej poprawności”, wątpliwe – według nich – zdobycze ideologii liberalnych, procesy globalizacji i informatyzacji dzisiejszego świata; fascynuje ich i zarazem niepokoi potęga internetowej sieci, socjotechnika i gwałtowny rozwój cywilizacji konsumpcyjnej.

Wypadałoby jakoś zgrabnie zamknąć to krótkie zestawienie „czynów chwalebnych” prozy polskiej przełomu lat dziewięćdziesiątych i pierwszych. Trudno jednak o dobrą puentę, jeszcze trudniej – z uwagi na skrótowość i epizodyczność niniejszej przechadzki – o komfort poznawczy. Jak zwykle w takich sytuacjach najlepiej odesłać do istniejących uogólnień i raportów o stanie najnowszej prozy. Oto one (uwzględniono wyłącznie pozycje książkowe; układ chronologiczny):

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

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

M. Orski: *Autokreacje i mitologie (zwięzły opis spraw literatury lat dziewięćdziesiątych)*. Wrocław 1997.

K. Uniłowski: *Skądinąd. Zapiski krytyczne*. Bytom 1998.

D. Nowacki: *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90*. Kraków 1999.

P. Czapliński, P. Śliwiński: *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków 1999.

P. Dunin-Wąsowicz: *Oko smoka. Literatura tzw. pokolenia „bru-Lionu” wobec rzeczywistości III RP*. Warszawa 2000.

P. Czapliński: *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*. Kraków 2001.

B. Kaniewska: *Śladami Tristrama Shandy*. Poznań 2001.

K. Uniłowski: *Koloniści i koczownicy. O najnowszej prozie i krytyce literackiej*. Kraków 2002.

P. Czaplński: *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90*. Kraków 2002.

*Dariusz Nowacki*

**Dr Dariusz Nowacki** – krytyk i badacz literatury, pracownik naukowy w Zakładzie Krytyki Literackiej Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej Uniwersytetu Śląskiego. Redaktor kwartalnika literackiego „FA-art” i dwumiesięcznika kulturalnego „Opcje”, współpracownik pism literackich, a także gazet codziennych i wydawnictw. Zajmuje się głównie współczesną prozą polską. Opublikował zbiór szkiców krytycznych *Zawód: czytelnik* (1999), za który otrzymał Nagrodę Stowarzyszenia Wydawców Książek, oraz rozprawę „Ja” *nieuniknione. O podmiocie pisarstwa Jerzego Andrzejewskiego* (2000). W roku 2000 uhonorowany Nagrodą im. Ludwika Frydego przyznawaną przez Sekcję Polską Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyki Literackiej.

# Krzysztof Uniłowski

## Postmodernizm w Polsce, postmodernizm po polsku

### To dziwne pojęcie

O postmodernizmie zaczęliśmy mówić niedawno, w końcówce lat osiemdziesiątych. Sam termin był wprawdzie w Polsce znany wcześniej, używano go jednak, mając na myśli wyłącznie twórczość takich amerykańskich pisarzy, jak John Barth, Donald Barthelme, Robert Coover, Thomas Pynchon, William Gaddis, Ronald Sukenick, Harry Mathews. Pisarzy dobrze znanych naszym czytelnikom, głównie dzięki staraniom miesięcznika „Literatura na Świecie”. I chyba – popularnych. W jednym z wywiadów Robert Coover wyznał, że zdumiała go wysokość nakładów, jakie jego oraz kolegów książki osiągały wówczas w Polsce czy na Węgrzech. Dwadzieścia tysięcy egzemplarzy, bo taka była mniej więcej przeciętna, to dużo więcej niż w Ameryce, gdzie postmoderniści mogli liczyć jedynie na czytelników z akademickiej elity.

Od czasów spektakularnego triumfu, jaki na progu lat siedemdziesiątych odniosła w naszym kraju proza iberoamerykańska, postmodernizm był chyba najgłośniejszym zjawiskiem spośród tych, które tłumacze przyswoili polskiej publiczności. Nikomu jednak nie przyszło wówczas do głowy, by rozciągnąć termin na inne narodowe literatury, o rodzimej nie wspominając. Słowem, postmodernizm był uważany za zjawisko typowo amerykańskie. A ponieważ uwagę zwracano przede wszystkim na formalne poszukiwania prozaików zza oceanu, łatwo było stwierdzić, że jeśli nawet robią to bardzo ciekawie, to jednak zajmują się czymś, co w Europie i w Polsce modne było znacznie wcześniej.

Dopiero u schyłku lat osiemdziesiątych zauważyliśmy, że termin okazał się niezwykle ekspansywny, że używają go nie tylko literaturoznawcy, ale również krytycy zajmujący się innymi dyscyplinami sztuki czy przedstawi-

ciele szeroko rozumianej refleksji humanistycznej. Termin odnoszono do nowych tendencji w filozofii, prądów artystycznych, teorii nauki. Wpływy postmodernizmu zaznaczyły się w socjologii, antropologii, pedagogice, teorii zarządzania.

Łączeni z postmodernizmem filozofowie podjęli krytykę tradycji metafizycznej. W miejsce pojęć kluczowych dla myśli nowoczesnej (np. całość, tożsamość, sprzeczność, źródłowy początek) wprowadzili kategorie rozproszenia, poróżnienia, powtórzenia, różnorodności. Miał poszukiwać tego, co podobne lub wspólne, zajęli się tym, co w naszej kulturze zawsze jawiło się jako obce i inne. Postmoderniści artyści odrzucili program wypracowany przez dwudziestowieczną awangardę. Zakwestionowali ideę autonomii sztuki, prymatu artysty (dysponenta reguł), strukturalnej jedności dzieła, kult nowości i oryginalności, przekonanie o ścisłej zależności między działaniami twórcy a praktykami życia zbiorowego. W rezultacie środki wyrazu typowe dla awangardy skojarzyli z powrotem do rozmaitych historycznych stylów i tendencji. Już w latach siedemdziesiątych okazało się, że nie sposób mówić o przemianach współczesnej sztuki jako procesie polegającym na logicznym następstwie nurtów i prądów, z których ten wcześniejszy, wyczerpawszy możliwości rozwoju, ustępuje miejsca nowemu, proponującemu odmienną koncepcję artysty, twórczości, dzieła sztuki. Obecnie – pisał francuski filozof Jean-François Lyotard – nie ufamy już żadnym wizjom i pojęciom (*les grands recits* – „wielkim narracjom”), które dotychczas uzasadniały postępowanie artysty, filozofa, myśliciela czy polityka. Spajające całą kulturę bądź jej poszczególne wątki czy nurty, *les grands recits* dziś wypierane są przez wielość tworzonych spontanicznie, na użytek konkretnych działań, „małych narracji”. Dzisiejsza kultura każdej grupie czy zgoda jednostce przyznaje prawo do „własnej opowieści”. Wartości epoki nowoczesnej – wolność, równość, braterstwo – zastępuje inna, postmodernistyczna triada: swoboda, różnorodność, tolerancja. Jeśli nowoczesny intelektualista pretendował do roli „prawodawcy”, twórcy i strażnika określonego kodeksu, to jego współczesny odpowiednik podejmuje obowiązki „tłumacza” – będzie pośredniczyć między różnymi koncepcjami oraz ideologiami, ucząc trudnej sztuki życia wśród wielu równorzędnych kodów kulturowych.

Nie znaczy to jednak, że postmodernizm zrywa z wcześniejszym okresem. Najważniejsi myśliciele postmodernizmu to znakomici analitycy epoki nowoczesnej, stawiający pytanie o jej przesłanki i wyróżniki. Jeśli postmodernizm jest reakcją, to niekoniecznie – zaprzeczeniem nowoczesności. Dokonuje jej rewizji, uzupełnia o wątki uznawane dotąd za drugorzędne. Stanowi swego rodzaju krytyczną nadświadomość modernizmu. Owszem, pod-

kreśla, że „myślenie w perspektywie podobieństwa i tożsamości nie jest niczym innym jak stawianiem znaku równości, niwelacją terenu, równaniem w szeregu, zadekretowanym braterstwem, przymusową egalitaryzacją” (Bogdan Banasiak). A jednocześnie wie, że kultura Zachodu nie może odrzucić języka metafizyki, czyli własnego języka. Z tej właśnie świadomości wyrósł sformułowany przez Jacques'a Derridę projekt filozoficznej dekonstrukcji (dekonstrukcji, a nie destrukcji! „Dekonstrukcja” oznacza tu „rozbiórkę”, krytyczną analizę, przemyślenie i „przepisanie” języka filozoficznej tradycji).

### **Na cenzurowanym, czyli kłopot z oswojeniem**

Kiedy u schyłku lat osiemdziesiątych, tuż przed politycznym i społecznym przełomem, poczęły do nas docierać echa światowej debaty na temat postmodernizmu, zakłopotanie było ogromne. O czym oni w ogóle mówią, tam, na Zachodzie? Postmodernizm? Połączenie dwóch rzeczy niemożliwych – francuskiej filozofii i amerykańskiej literatury... Przełom w kulturze? W sztuce? Nowe trendy filozoficzne?

Niechęć, z jaką problematyka postmodernizmu spotkała się w Polsce, wzięła się z paru powodów. Zdumiewała ogromna liczba poświęconych zagadnieniu publikacji. W rzeczy samej, łatwo było się zgubić w niuansach myśli Derridy, Gilles'a Deleuze'a, Richarda Rorty'ego, Lyotarda – myślicieli u nas dotąd praktycznie nie znanych, a którzy przecież nie mówili jednym głosem. Niepokoiło przy tym podejrzenie, iż oto tam, w wolnym świecie, za problematyczne uznano pojęcia, wartości i postawy, które były tak istotne dla naszej kultury niezależnej lat osiemdziesiątych.

Większość polskich opiniotwórczych środowisk odpowiedziała więc milczeniem. Tym bardziej wypada docenić wysiłki uczonych, którzy starali się przedstawić zagadnienie naszej publiczności. Pierwszym był tu Stefan Morawski. Estetyk i historyk sztuki, sympatyk awangardy, z dużym dystansem spoglądał na poczynania postmodernistycznych artystów. Wyrzucał im uległość wobec rynku sztuki, dwuznaczny stosunek do kultury masowej, rezygnację z bezkompromisowej postawy, jaka charakteryzowała twórców awangardowych. Nie znajdował też uzasadnienia dla estetycznego eklektyzmu. Postmodernistyczne dzieło sztuki nie prowokuje już odbiorców do krytycznego myślenia, ma być jedynie przedmiotem hedonistycznego użycia – konkludował uczony.

Nie była to z pewnością ocena sprawiedliwa, towarzyszył jej jednak rzetelny opis postmodernistycznej filozofii i praktyki artystycznej. Zapoczątkowaną przez Morawskiego tematykę podjęli inni uczeni – kulturoznawcy, estetycy, historycy sztuki i filozofii. Na szczególną uwagę zasłużyły prace autorów związanych z warszawskim Instytutem Kultury. Opinie poszczegól-

nych uczonych bywały, rzecz jasna, rozmaite, nie brakowało sądów skrajnych, niemniej powstałe wówczas opracowania przybliżyły zainteresowanym czytelnikom dokonania najważniejszych postmodernistów, zanim główne pozycje z ich dorobku zostały przełożone na język polski.

Były to oczywiście publikacje adresowane do wąskiego kręgu specjalistów. Tymczasem termin trafił na łamy popularnej prasy, od dzienników po ambitniejsze miesięczniki kobiece. Pod piórem publicystów i przygodnych krytyków postmodernizm przerodził się w zlepek stereotypów i sloganów. Szybko doszliśmy do wniosku, że wiemy o nim już wszystko. Wszelako nasza wiedza z reguły sprowadzała się do kilku wytartych haseł – „literatura wyczerpania”, „śmierć człowieka”, „kres wielkich narracji”, „koniec historii” – którymi żonglujemy bez umiaru i troski, by zachować minimum uczciwości względem prac, z jakich te slogany zostały wyjęte. Między subtelnymi analizami postmodernistycznej literatury, uczonymi komentarzami do postmodernistycznej myśli a publicystyczną i krytycznoliteracką codziennością zielej przepaść. Najłatwiej przecież szydzić z karykaturalnej wersji czyjejs myśli, zgodnie z którą postmoderniści pisarze tworzą jedynie parodie prawdziwej literatury, bo ich zdaniem nie można dziś wymyślić nic nowego, zaś niejaki Derrida twierdzi, że nie ma ludzi, bo istnieją jedynie teksty. Jeśli Stefan Morawski zżymał się na fakt, iż postmoderniści zapomnieli o dziedzictwie awangardy, to wielu krytyków literackich złościło coś przeciwnego. Ich zdaniem postmodernizm to kolejny przykład jałowego eksperymentowania. A zarzut ten był wielce poważny, zważywszy na głęboko zakorzenioną w Polsce niechęć do takich ambicji artystycznych. Co prawda, dla niektórych debiutantów postmodernizm istotnie okazał się wygodnym alibi dla bez troskiej zabawy w literaturę, ale też rychło ową karykaturalną wersję uznano za normę. Nudne formalne szarady, bezcelowe parodie i pastisze rozmaitych wzorów, literacki śmietnik – tak polski postmodernizm postrzegają nie tylko szeregowi recenzenci, ale również wielu znanych i cenionych krytyków. Nikt wprawdzie nie neguje artystycznych walorów prozy Johna Bartha czy Itala Calvina. Przyjęło się jednak sądzić, że polski autor, jeśli tylko jego twórczość wykazuje pewne podobieństwo do takich wzorów, zaproponować może wyłącznie nieudolne podróbki. Wolimy, by rodzimi pisarze po staremu zajmowali się sprawami miłości, życia i śmierci, nie zawracając sobie głowy światowymi nowinkami sprzed trzydziestu lat. Oczywiście, postmoderniści nie stronią od takiej problematyki (o śmierci piszą wręcz pasjami), kłopot w tym, że nie piszą po staremu.

Posłuchajmy: „europejskiemu doświadczeniu czasu patronuje autor Państwa Bożego, święty Augustyn. Czas był tutaj zawsze inną nazwą sensu. Natomiast z za pozornie nieodpowiedzialnych, ludycznych pism postmoder-

nistów wychyla się jego inna, nierównie groźniejsza twarz. To Saturn. Kronos Pożeracz” (Tadeusz Komendant). I jeszcze: „Simulacrum (podobizna bez oryginału – termin Jeana Baudrillarda, teoretyka mediów i analityka kultury postmodernistycznej) jakim może być obraz fotograficzny unaocznia, że już nas nie ma i że w żadnym momencie istnienia – choćby nie wiedzieć jak ekstazyjnym – nie jest nam dane trwanie” (Anna Jamroziakowa). Właśnie w takim kontekście warto spojrzeć na postmodernistyczną żonglerkę cytatami, szczątkami zmagazynowanymi w archiwum kultury. Jak widać, „gry i zabawy” w istocie pozwalają postmodernistom zmagać się z najtrudniejszymi i najpoważniejszymi zagadnieniami.

Krytyków niepokoiła również retoryka i krytyczne ambicje postmodernistów. Doszukiwali się w nich przejawów negacji podstaw europejskiej i narodowej tożsamości. Zdaniem wielu konserwatywnych i katolickich publicystów, postmodernizm jest w istocie nieodrodnym dzieckiem liberalizmu, zaś ponowoczesna filozofia relatywizuje kategorię prawdy, rozchwiewa sens pojęć moralnych. Charakterystyczne, że krytyków z reguły nie interesowały złożone relacje między modernizmem a postmodernizmem. Zarzuty stawiane temu ostatniemu jako żywo przypominają wypowiedzi, które sto lat temu przestrzegały przed zgubnymi wpływami dekadentckiej sztuki oraz filozofii. Dla polemistów postmodernizm to zazwyczaj nowa, modna i elegancka, nazwa zachodniej cywilizacji z jej starymi grzechami: konsumpcjonizmem, permissywnizmem, relatywizmem moralnym.

### **Czy mamy polski postmodernizm?**

Nic dziwnego, że tylko nieliczni autorzy odnajdują w zjawisku jakieś ciekawsze strony. Dominuje postawa, której kapitalną ilustracją może być ogłoszona na łamach „Gazety Wyborczej” relacja z ostatnich występów w Polsce Gorana Bregovića. Wedle publicysty, jego muzyka to mieszanka rozmaitych stylów, choć z postmodernizmem nie ma ona nic wspólnego. Chodzi tu bowiem – czytamy – o sprawę bardzo poważną, o kulturowe korzenie.

O rzeczywistą wartość artystyczną propozycji Bregovića można się spierać. Szczerze mówiąc, chętnie przychyliam się do opinii, że nawet jak na muzykę pop zbyt wiele tu pospolitego kiczu. Tak czy owak, zachowanie krytyka z „Gazety Wyborczej” jest bardzo typowe. Jeśli chcemy polecić uwadze publiczności twórczość jakiegoś artysty, najlepiej z góry go bronić przed posądzeniem o jakieś związki z postmodernizmem. To słowo po prostu źle się kojarzy!

Wspomniana tu wypowiedź skłania również do podjęcia kolejnej kwestii. Postmodernizm w Polsce czy innych krajach Europy Wschodniej – czy to w ogóle możliwe? Włodzimierz Bolecki, krytyk i historyk literatury, chy-

ba jako pierwszy stwierdził, że cywilizacyjne zapóźnienie Polski oraz specyfika rodzimej tradycji nie pozwalają, aby jakieś wyraziste przejawy postmodernizmu zaznaczyły się w dorzeczu Wisły. Zjawisko to jest przecież nieodrodnie związane z technologicznymi i społecznymi przemianami na Zachodzie, trudno zatem szukać go pod swojską strzechą. Dopóki nie osiągniemy cywilizacyjnego standardu krajów rozwiniętych, dopóty postmodernizm pozostanie u nas czymś nieautentycznym, czymś ponad stan rodzimej kultury, towarem importowanym, do którego jak ulał pasowałaby stara teza Karola Irzykowskiego o plagiatowym charakterze przełomów literackich w Polsce.

Trzeba zatem przypomnieć, że społeczeństwo polskie ma za sobą doświadczenie nowoczesności. Była ona z pewnością odmienna od zachodniej. Nie składały się na nią demokracja parlamentarna, wolny rynek, liberalizm, państwo opiekuńcze w stylu niemieckim czy sztuka popularna na hollywoodzką modłę. Nowoczesność po polsku to dyktatura monopartii, inżynieria społeczna czy socjalistyczna kultura masowa. Nowoczesność po polsku to również uporczywe starania o utrzymanie związków z kulturą zachodnią, innowacyjne tendencje w literaturze i sztuce po roku 1956, rozrachunki z tradycją narodową. Nowoczesność po polsku to wreszcie dzielone przez większość twórców kultury przekonanie, iż autentyczna sztuka łączy troskę o artystyczną niepodległość z walką o wolność słowa.

Skoro rodzima nowoczesność odbiegała od zachodniej, to właśnie dlatego postmodernistyczne inspiracje mogą się okazać nad Wisłą ze wszech miar przydatne. Mogą posłużyć do rozważenia i opisania fenomenu naszej nowoczesności. Zadanie to palące, bo też na ten temat wiemy bardzo mało. Piszę zaś o inspiracjach, a nie naśladowaniu, bo przecież opinii zachodnich autorów o tym, czym była nowoczesność, nie sposób bezrefleksyjnie odnieść do polskich realiów.

### **Trzy warianty**

Trzeba mocno podkreślić, że dzisiaj w postmodernizmie nie sposób widzieć jednolitego kierunku artystycznego czy filozoficznego. Termin ten określa po prostu sytuację, w jakiej współcześnie znalazła się europejska kultura. Wszelkie kruczaty ideologiczne skierowane przeciwko postmodernizmowi są o tyle chybione, że sam w sobie nie jest on żadną ideologią. Takie lub inne światopoglądowe piętno zyskują dopiero koncepcje artystyczne i intelektualne, formułowane w odpowiedzi na zauważone przez twórców zjawiska. Można i należy dyskutować z Derridą, Rortym, Lyotardem, Baudrillardem, trudno jednak twierdzić, że tym samym spieramy się z postmodernizmem. Ten niejedno ma imię i – zależnie od lokalnych warunków oraz trady-

cji – różne przyjmuje postaci. Nie jest prawdą, że w kulturze postmodernistycznej nie ma miejsca dla myśli konserwatywnej, chrześcijańskiej, myślenia podług wartości. Podobnie w sztuce. Zdaniem holenderskiego literaturoznawcy, Douw'a Fokkemy, „żaden inny kierunek nie uzyskał takiej akceptacji i uznania w tak wielu różnych regionach kultury i nie rozpowszechnił się z tak zdumiewającą szybkością jak postmodernizm”. Nie oznacza to jednak unifikacji. Mamy przecież do czynienia z kulturą, która opowiada się po stronie tego, co odmienne i lokalne, która obnaża uroszczenia każdego fundamentalizmu, która – na podobieństwo sieci komputerowej – globalny zasięg łączy z rozproszeniem i równouprawnieniem wielu uczestniczących w niej ośrodków.

Istotnie, łatwo byłoby wskazać na takie przejawy postmodernizmu w Polsce czy innych krajach naszego regionu, które nie znajdują bezpośrednio odpowiednika na Zachodzie. Od kilku lat uznaniem i szacunkiem w środowisku literackim cieszy się idea nowego regionalizmu, powrotu do „małych ojczyzn” i – tą drogą – odbudowy lokalnej i indywidualnej tożsamości. Propagowana na łamach takich pism literackich, jak „Borussia”, „Krasnogruda”, „Kresy”, nie ma nic wspólnego z partykularyzmem. To, co lokalne, częstokroć – prywatne, łączy się tu z uniwersalnym, z próbą połączenia codzienności ze sferą symboliczną, aż po nawiązania do rytuałów i mitów z rozmaitych kultur. Popularność tej koncepcji utrwaliły sukcesy pisarzy, których uznano za jej wyrazicieli – Stefana Chwina i innych autorów gdańskich, Olgi Tokarczuk, Magdaleny Tulli. A choć idea „małych ojczyzn” zazwyczaj bywa przedstawiana jako najlepsze lekarstwo na postmodernistyczne „programowe” wydziedziczenie, choć nawiązuje ona ściśle do wielu ważnych wątków w polskiej tradycji (np. chrześcijański personalizm, literatura kresowa), to przeciwstawianie jej postmodernizmowi zdaje się cokolwiek pochopne. Wystarczy zauważyć, że postmodernistyczna niechęć do myślenia w kategoriach całości i historii tworzy dla niej doskonały klimat. Można przyjąć, że idea „małych ojczyzn” jest w istocie jedną z wielu koncepcji postmodernistycznych. To zapewne koncepcja odmienna od myśli i sztuki, które szukałyby inspiracji we francuskiej filozofii różnicy czy neopragmatyzmie Richarda Rorty'ego, wszelako wyrasta ona z podobnych impulsów. Zwolennik idei „małych ojczyzn” zapewne nie pogodzi się z dekonstrukcjonistą. Nie oznacza to jednak sporu z postmodernizmem, lecz dyskusję w obrębie tej samej formacji kulturowej. W koncepcji nowego regionalizmu wypadałoby zatem widzieć najbardziej wpływowy obecnie wariant postmodernizmu na polskim gruncie.

Również drugi wariant z pozoru mógłby się wydawać czymś nieskończenie odległym od ponowoczesnej kultury. W środowiskach manifestują-

cych przywiązanie do tradycji narodowej, katolickiej oraz myśli konserwatywnej zwykliśmy upatrywać najzarliwszego przeciwnika postmodernizmu. Tymczasem sprawy nie mają się tak jednoznacznie. Słoweński uczony Aleš Erjavec za typowe dla wschodnioeuropejskiego postmodernizmu uznaje działania, które przewrotnie nawiązują do dziedzictwa futuryzmu i dadaizmu, ale odrzucają awangardową wiarę w przemianę świata (są ruchem artystycznej ariergardy, a nie awangardy). W przeciwieństwie do twórców zachodnich, szczególnie znaczenie przypisują misji politycznej, identyfikując się zazwyczaj z prawicą, zaś przez prowokacyjne wykorzystanie ikonografii i symboli narodowych czy radykalnych ruchów politycznych, zmuszają publiczność do przemyślenia przeszłości. Zdaniem Erjaveca, modelowego przykładu dostarcza tu słoweńska grupa muzyczna *Leibach* oraz związani z nią plastycy, happenery, twórcy teatru. Uczony wspomina też o analogicznych zjawiskach w Rosji, na Węgrzech czy na Słowacji. Polski czytelnik nie może zaś przy tej okazji nie pomyśleć o „Frondzie”, ruchu artzinowskim, a przede wszystkim – o „bruLionie”. O „bruLionie” złotych czasów anarcho-konserwatywnej rebelii, jak również tym z ostatniego okresu, kiedy to Robert Tekieli ostentacyjnie manifestuje swoją katolicką gorliwość. A choć wielu krytyków wylewa krokodyle łzy nad ideowym zwrotem redaktora naczelnego „bruLionu”, który zapomniał jakoby o niegdysiejszej otwartości i ideowej różnorodności swojego pisma, w świetle uwag Erjaveca przychodzi stwierdzić, że o żadnej zasadniczej zmianie nie może tu być mowy. Wręcz przeciwnie, „bruLion” sprzed i po (ogłoszonym publicznie nawróceniu Tekielego) pozostaje tym samym pismem – kwestionującym zasadniczy nurt polityczny epoki modernizmu: tradycję lewicową i liberalną.

Charakterystyczne, że najmniejszą popularność zyskały w Polsce zjawiska, które otwarcie czerpią inspirację z dokonań światowego postmodernizmu. Nie sposób rzec, by rodzimym literaturoznawstwem zawładnął dekonstrukcjonizm, by prozę i poezję zdominowała twórczość w duchu klasyków zachodniej literatury postmodernistycznej, by Derrida stał się autorytetem dla rodzimych filozofów, czy bodaj zyskał tytuł czytelników, co bestsellerywe prace Józefa Tischnera. Oczywiście, także u nas odnajdziemy jawne manifestacje postmodernizmu w stylu zachodnim (wariant trzeci), jednak z dużym trudem torują sobie one drogę do publiczności. Kto chce, ten uzna, że to jeszcze jeden dowód na potwierdzenie starej prawdy, iż sukces w dziedzinie kultury zapewnia jedynie trud oryginalnego przetworzenia przychodzących z zewnątrz impulsów. Wszelako z niewielkiej popularności owej trzeciej odmiany postmodernizmu wolno też wysnuć inny wniosek. Sytuacja w polskiej kulturze lat dziewięćdziesiątych jest wynikiem błędnej, a nagminnie powielanej oceny. Głośniejsze warianty nie zawdzięczają powodzenia te-

mu, iżby rozpoznano w nich oryginalną, polską wersję postmodernizmu. Przeciwnie, w powszechnym odczuciu uchodzą one za odpowiedź na płynące jakoby z Zachodu nihilistyczne wyzwanie. Trudno więc o sympatię dla środowisk i autorów, którzy jawnie przyznają się do zainteresowania tak pojętym zjawiskiem.

Tymczasem „jawny” postmodernizm bywa równie złożony i ciekawy, co inne, chętnie przeciwstawiane mu warianty. Skrajnie racjonalistyczny, chętnie odwołujący się do dziedzictwa artystycznej neoawangardy i myśli strukturalistycznej, w warunkach polskich zachowuje najżywszy kontakt z nowatorskimi dążeniami sprzed lat. Tym zresztą różni się od pozostałych odmian polskiego postmodernizmu. A choć tak chętnie zerka za linię Odry, jego położenie wygląda inaczej niż sytuacja podobnych zjawisk na Zachodzie. Tam uznaje się je za przejaw radykalnych dążeń do przewartościowania nowoczesności. Tymczasem w Polsce te same dążenia z konieczności oznaczają tyleż rewizję, co odnowę, powrót na zapoznane i zaniedbane ścieżki naszego modernizmu. Szczególna sytuacja polskiej kultury polega na tym, że przewartościowanie nowoczesności – by dać przykład z literackiego podwórka – wymaga przypomnienia sobie lekcji, jakich niegdyś udzielili nam Gombrowicz, Różewicz, Buczkowski, Karpowicz, Parnicki.

Tak czy owak, od postmodernizmu nie sposób uciec, bez względu na to, z którym z jego wariantów gotowi bylibyśmy sympatyzować. Jesteśmy skazani na to pojęcie, jeśli chcemy polską kulturę lat dziewięćdziesiątych widzieć przez pryzmat różnic, ale też zależności pomiędzy konkurencyjnymi odmianami. Jakkolwiek brzmi to paradoksalnie, dzisiaj, w roku 1999, zasadnicza przemiana w polskiej kulturze, którą umownie datujemy na rok 1989, pozostaje zadaniem do wykonania. W tym sensie rok 1989 nadal znajduje się przed nami.

*Krzysztof Uniłowski*

*Angielska wersja tekstu istnieje na stronach [www.eurozine.com](http://www.eurozine.com)*

**Dr Krzysztof Uniłowski** – krytyk i historyk literatury, pracownik naukowy w Zakładzie Krytyki Literackiej Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej Uniwersytetu Śląskiego. Opublikował książki krytycznoliterackie: *Skądinąd* (1998), *Koloniści i koczownicy* (2002) oraz rozprawę *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu* (1999). Redaktor kwartalnika literackiego „FA-art” .

## Bożena Witosz

### O kilku tendencjach stylistycznych w prozie polskiej końca XX wieku

Przedmiot obserwacji, jakim jest proza polska ostatniej dekady, nie poddaje się łatwo zabiegom porządkującym i skutecznie wymyka się wszelkiego rodzaju ujęciom o charakterze syntetycznym. Decyduje o tym najbardziej charakterystyczna dla twórczości artystycznej naszych czasów kategoria **pluralizmu** (gatunkowego, tematycznego, światopoglądowego, estetycznego, stylistycznego), który eksponuje wielość, różnorodność i odrębność poszczególnych zjawisk oraz ich artystycznych nośników, zacierając – czy może raczej – marginalizując równocześnie procesy przenikania, łączenia, zlewania się heterogenicznych cząstek w jedną, choć wielokształtną strukturę. Prezentowany dziś w prozie eklektyzm uniemożliwia znalezienie wiązki wyróżników stylistycznych, które byłyby charakterystyczne wyłącznie dla wybranej grupy tekstów, tym bardziej nie pozwala wskazać wśród nich określonej dominanty<sup>1</sup>. Skazani więc jesteśmy na poszukiwanie jedynie niezbyt jeszcze wyraźnie rysujących się tendencji, bez prób ich hierarchizacji oraz wyrokowania o ich randze, roli, sile i czasie oddziaływania.

Zakładając, co oczywiste, że wybór strategii interpretacyjnych decyduje o wyborze przedmiotu badań, lista tekstów literackich, stanowiących egzemplifikację zjawisk, które przyjdzie mi tu sygnalizować, jest odpowiednio wyselekcjonowana i ukształtowana – znajdują się na niej utwory prozaików

---

<sup>1</sup> Stąd, nie bez racji, krytycy zwracają uwagę, że tym, co cechuje język artystyczny ostatniej dekady jest właśnie brak wyrazistego „stylu epoki”. Zob. J. Jarzębski: *Trzecia epoka (o prozie lat dziewięćdziesiątych)*. „Teksty Drugie” 1996, nr 5, s. 12. W podobnej tonacji wypowiada się K. Uniłowski: *Skądinąd*, Bytom 1998.

młodej generacji (określane przez krytyków mianem „młodej prozy” czy „prozy urodzonej po 1960 roku”), gdyż to właśnie ich artystyczne artykulacje skupiają na sobie najczęściej uwagę interpretatorów i czytelników.

Gdyby punktem wyjścia tych rozważań uczynić uwagę Juliana Kornhausera, że „opisywać dzisiejszą polszczyznę w utworach literackich w istocie znaczy badać stopień uczestnictwa języka mówionego w prozie i poezji”<sup>2</sup>, to należałoby przyjąć, że u podstaw wyborów stylistycznych prozy ostatniego dziesięciolecia stoją dwa odmienne wzorce mówienia: styl potoczny (często w tzw. niskiej odmianie) oraz styl retoryczny. Stwierdzenie to, choć samo w sobie banalne, pozwala jednak, jak sądzę, wskazać w podejściu do wyróżnionych tu modeli rysy odróżniające stylistykę nowej prozy od dokonań wcześniejszych. Literaturę lat siedemdziesiątych i początku osiemdziesiątych znamionowała wyraźnie rysująca się tendencja do poszukiwania źródeł odnowy języka artystycznego w bogactwie form mówienia: stylach środowiskowych, językach zawodowych, różnorodnych wariantach spontanicznych interakcji codziennych, przeciwstawianych skostniałym i szablonowym odmianom wypowiedzi oficjalnych, jak i przyswojonym już powszechnie kanonom wypowiedzenia się w utworach literackich. Sposób literackiego zapisu „żywiu języka mówionego”, a więc wykorzystanie tworzywa pisma dla oddania iluzji mówioności<sup>3</sup>, był jednym z najczęściej podejmowanych wówczas zadań stylizacyjnych. Działaniom imitacyjnym w pierwszej kolejności poddana została warstwa brzmieniowa mowy (elementy suprasegmentalne i parajęzykowe), z czasem uwaga twórców przesunęła się w stronę niewerbalnych składników komunikacji: ku elementom kodu kinetycznego i proksemicznego, by w końcu skoncentrować się na specyfice struktury replik dialogowych (próby zapisu polilogu oraz równoczesności procesów myślowych i artykulacyjnych, naruszające linearność tekstu)<sup>4</sup>. W fenomenie mowy powieściowej dostrzeżono także jej aspekt pragmatyczny (wpływu teorii aktów mowy nie da się przecenić), a na literacką rozmowę zaczęto spoglądać jak na spektakl, w którym partnerzy po-

---

<sup>2</sup> Zob. J. Kornhauser: *Język we współczesnej literaturze polskiej*. W: *Polszczyzna 2000. Orodzie o stanie języka na przełomie tysiącleci*. Red. W. Pisarek. Kraków 1999, s. 166.

<sup>3</sup> Zagadnienie to najpełniej omówiła A. Skudrzykowa: *Język (za)pisany*. Katowice 1994.

<sup>4</sup> Do wymienionej już pracy A. Skudrzykowej dołączę tytuły opracowań wcześniejszych: S. Balbus: *Graficzny inwariant tekstu literackiego*. W: *O języku literatury*. Red. J. Bubak, A. Wilkoń. Katowice 1981; E. Jędrzejko, B. Witosz: *Modyfikacje struktur składniowych w polskiej prozie lat siedemdziesiątych*. W: *Język Artystyczny*. T. 8. Red. A. Wilkoń i B. Witosz. Katowice 1993.

dejmują określone działania, grę, zawsze toczącą się o coś, której uczestnicy zobowiązani są do respektowania narzuconych sytuacją i warunkowanych nadawcą intencją reguł<sup>5</sup>.

Gdy porównać pod względem preferowanych sposobów artystycznego przetwarzania wzorca potocznej odmiany prozę najnowszą z praktyką artystyczną siódmej i ósmej dekady, dostrzec można pewne różnice (mniej lub bardziej istotne i wyraźne)<sup>6</sup>. Obecnie prawie zupełnie znika fascynacja cechami substancjalnymi mowy na rzecz zainteresowania specyfiką i możliwościami, jakie stwarza *medium pisma*<sup>7</sup>. W tekstach poprzedników (m. in. Witolda Wirpsy, Stanisława Czyzcha, Adama Kulika) próbowano imitować zjawisko polilogu (i szerzej – symultaniczne procesy mowy i myśli) z właściwym dlań zachodzeniem części replik na siebie, niedopowiedzeniami itp., wykorzystując oryginalne właściwości zapisu (możliwość wielokrotnego odczytywania i dopasowywania poszczególnych fragmentów przedstawianej tekstowej mozaiki). W dzisiejszej prezentacji – zob. np. Andrzeja Stasiuka<sup>8</sup> *O dyskursach* – narrator buduje tekst, odwracając ten typ operacji: z dwu, symultanicznych wypowiedzi (dochodzącej z telewizora i od rozmawiających przy piwie mężczyzn) tworzy ciąg liniowy, w taki sposób zestawiając poszczególne repliki, by komponowały się w całość spójną strukturalnie i koherentnie. Innymi słowy, piszący, z całkiem nieprzystających do siebie pod

---

<sup>5</sup> Odsyłam do pracy G. Borkowskiej: *Dialog powieściowy i jego konteksty*. Kraków 1988.

<sup>6</sup> Szerzej zagadnienie to omawiam w artykule: B. Witosz: *Literackie zapisy rozmowy w tzw. młodej prozie lat 90. Kilka przykładów*. W: *Porozmawiajmy o rozmowie*. Red. M. Kita. Katowice (w druku).

<sup>7</sup> Zob. w tym kontekście omówioną przez P. Czaplńskiego metaforę: „tekstu”, „hieroglifu”, „książki”, „druku”, „czytania”, „literatury”, „epiki”, „narracji”, „księgi” itp. P. Czaplński: *Ślady przelomu. O prozie polskiej 1976-1996*. Kraków 1997, s. 124-131.

<sup>8</sup> W artykule odwołuję się bezpośrednio do następujących utworów: A. Burzyńska: *Fabulant*. Kraków 1997; J. Pilch: *Inne rozkosze*. Poznań 1995; A. Stasiuk: *Mury Hebronu*. Warszawa 1992; tegoż: *Opowieści galicyjskie*. Czarne 1998; tegoż: *Jak zostałem pisarzem*, Czarne 1998; tegoż: *O dyskursach*. W: tegoż: *Tekturowy samolot*. Wołowiec 2000; tegoż: *Zima*. Wołowiec 2001; M. Gretkowska: *My zdies emigranty*. Kraków 1991; teje: *Podręcznik do ludzi*. Warszawa 1999; P. Czekański-Sporek: *Pierrot i Arlekin*. Bielsko-Biała 1991; Z. Rudzka: *Białe klisze*. Katowice 1993; K. Dunin: *Tabu*. Warszawa 1998; K. Varga: *Chłopaki nie placzą*. Warszawa-Wołowiec 2000; tegoż: *Tequila*. Warszawa-Wołowiec 2001; M. Bukowski: *Wysłannik szatana*. Warszawa 1998; M. Bieńczyk: *Terminal*. Warszawa 1994; M. Tulli: *Sny i kamienie*. Warszawa 1995; P. Siemion: *Niskie ląki*. Warszawa 2000; G. Strumyk: *Lzy*. Warszawa 2000. Cytaty lokalizuję bezpośrednio w tekście.

względem stylistycznym, treściowym i intencjonalnym wypowiedzi układa tekst ciągły, respektując jego spójnościowe wyznaczniki. W centrum zainteresowania literatury wcześniejszej był tekst mówiony (pismo odgrywało jedynie rolę medium pośredniczącego w ukazywaniu jego specyfiki), natomiast w *O dyskursach* celem jest tworzenie tekstu / pisma ze zlepków różnorodnych, docierających do słuchającego potoków mowy.

Innym przykładem eksponowania walorów graficznej strony utworu mogą być np. rysunki w powieściach Manueli Gretkowskiej *My zdies' emigranty*, *Podręcznik do ludzi* czy wykorzystywanie kroju i wielkości czcionki, spójnego ukształtowania narracji dla zmanifestowania świadomości istnienia tekstu utrwalonego za pomocą konwencjonalnych znaków pisma w powieści Piotra Czekańskiego-Sporaka *Pierrot i Arlekin*, podobnie, w prozie Zyty Rudzkiej<sup>9</sup>. I ostatni, mieszczący się w tym kręgu, przykład: wykorzystanie dla efektów artystycznych formy zapisu elektronicznego listu, *e-mailu* wysyłanego za pomocą komputera, w którym nie zainstalowano jeszcze polskiej czcionki. Krótką próbkę cytuję z powieści Kingi Dunin *Tabu*: „Jest u mnie w klasie jeden taki wymozdzony koles, kompletnie uzależniony od komputera, przyszedł i wszystko mi zainstalował. [...] Nie próbowałam go pytać, ale mowił do mnie jakimś idiotycznym slangiem, a jak pytałam dalej, to powiedział, że dziewczynę się na tym zupełnie nie znają”<sup>10</sup>.

Nośnikiem wartości artystycznych staje się głównie warstwa leksykalna odmiany potocznej, ale – to będzie także stylistyczne *novum* omawianych tu rozwiązań – kolokwializmy są w publikowanych dziś utworach inaczej sfunkcjonalizowane. W prozie poprzedników obrazy języków środowiskowych służyły głównie celom charakterystyki bohaterów i wprowadzaniu tzw. kolorytu lokalnego. W latach dziewięćdziesiątych pełnią już także inne role: związane ze strategią szoku obyczajowego i estetycznego (jak w *Murach Hebronu* Andrzeja Stasiuka) bądź, zupełnie odmiennie, z eksponowaną często zabawą, ludyczną funkcją literatury (jak w *Chłopaki nie płaczą* czy *Tequila* Krzysztofa Vargi, *Jak zostałem pisarzem* Andrzeja Stasiuka); wreszcie, kolokwialność staje się elementem wyzwalamym potencje kreacyjne języka współczesnej literatury: liczne przykłady tworzonych neologizmów, związków wyrazowych, które łamiąc normę językową, są znakiem indywidualnego piętna odciskanego na wypowiedzi (zob. nie tylko próby odwoływania się, ale i budowania potocznej frazeologii w *Wysłanniku sza-*

---

<sup>9</sup> B. Kaniewska fascynację tworzywem pisma wiąże z metatekstowym charakterem nowej prozy. Zob. B. Kaniewska: *Metatekstowy sposób bycia*. „Teksty Drugie” 1996, nr 5, s. 26-27.

<sup>10</sup> Przykład ten pożyczam z artykułu J. Kornhausera: *dz.cyt.*, s. 169.

tana Marka Bukowskiego). Na odnotowanie w tym miejscu zasługuje również pojawiający się w wymienionych utworach zapis slangu kreowanego na **ponadśrodkowy język współczesnej młodzieży**, w którym odbija się i fascynacja kulturą anglosaską, nowościami technicznymi oraz językiem i obyczajami subkultur. Oto tylko jedna próbka z *Tequili*: [...] „teraz naprawdę muszę zacząć dbać o imydz, teraz naprawdę muszę być independent. Totalnie i do końca. Gruby to był klasyczny luzer. Facet przegrany na starcie. Można to było wyczytać od razu. [...] Żeby jeszcze zgrywał przegranego, żeby był taki z klasą, no, jakaś taka niby piękna lost dżenereszyn. Ale my nie jesteśmy lost dżenereszyn, my jesteśmy w sumie wygrani na maksa. Jesteśmy pierwszą generacją, która jest mocno do przodu. Nie to, co ta pankerka sprzed piętnastu lat, dzisiaj totalnie zmeneleni, chcą mieć tylko na jabola, jadą na zasiłkach albo coś tam kradną. Gdzie się nie rozejrzę, to sami zwycięzcy, aż się rzygać chce”. (s. 51)

Na drugim biegunie należy umieścić wzorzec retoryczny, do którego nawiązuje zwłaszcza nurt prozy opatrzonej wyróżnikiem metafikcyjności<sup>11</sup>. Charakterystyczny dla tej odmiany jest zwłaszcza **styl dygresyjny**, przesuwały na drugi plan konstrukcję fabularną, by w centrum umieścić postać opowiadacza i konstruktora tekstu, który ma okazję zmanifestować swe kompetencje językowe – por. np. rozbudowaną frazę, charakterystyczną dla składni utworów Jerzego Pilcha – jedno zdanie z *Innych rozkoszy*: „[...] Wkrótce stałam się twoją najsurowszą strażniczką, zakazałam ci absolutnie wszystkiego poza sobą, przy czym jeśli idzie o mnie samą, Kohoutku, wiesz dobrze, iż także nie zezwalałam ci na wszystko, niektóre rzeczy obwarowane były ścisłymi zakazami, niektóre twoje pragnienia nigdy nie mogły zostać zrealizowane, ponieważ raz na zawsze zostały ci zakazane”. (s. 84) – literackie (intertekstualne, często parodystyczne, nawiązania do innych utworów, kodów estetyczno-literackich, poetyk) oraz kulturowe (przybierające różną postać odwołania do dyskursów współczesnych teorii filozoficznych i literackich). Ilustracją niech będzie krótki fragment pióra Anny Burzyńskiej *Fabulant*, gdzie narrator, pragnąc zostać autorem *Wielkiej Powieści*, przeżywa nieustanne rozterki duchowe w rodzaju: „Czy wreszcie mam zostać aktantem, czy tylko skromnym pionkiem w mej fabule? [...] czy mam wyrażać niewyraźne, czy też próbować nie wyrazić wyraźnego do końca, co? Albo czy mam z języka uczynić użyteczne narzędzie, czy też powinienem czuć się zaszczuty jego opresywną władzą?” Mamy w powieści Burzyńskiej i nawiązania do najgłośniejszych haseł postmodernizmu dotyczących „śmierci powieści”, „wtórno” charakteru każdej wypowiedzi, postrzegania świata

---

<sup>11</sup> Zob. B. Kaniewska: *Metatekstowy...*, s. 22; P. Czaplinski: *Ślady...*, s. 117.

w kategoriach tekstu, „radikalnego pluralizmu”, moralności, ale bez etyki, kultu różnorodności, przygodności i solidarności, „różnię” Derridy itp.

Prowadzenie narracji niejednokrotnie przypomina zabawę w pisanie literatury, zabawę wciągającą do gry czytelnika, któremu przypada rola rozwiązywania literackich zagadek. Wiąże się to po części z mocno eksponowanym **parodystycznym** charakterem młodej prozy, jak również z dążeniem do odkrywania przed czytelnikiem właściwości **zapośredniczonego mówienia**, jakim okazuje się styl artystyczny. Jeszcze jeden przykład ilustrujący sposób, w jaki opowiadacz gawędzi z czytelnikiem – tym razem będzie to cytat z *Terminalu* Marka Bieńczyka: „To było, jak mówię, dopiero wtedy, ale już teraz daję wam czas do namysłu, szansę uprzedzenia wypadków i skrócenia lektury. Dodam miłośnierze, że bez pewnego geniusza w tym wszystkim się nie obejdzicie, i bez jego bardzo znanego dzieła, tego z okładek wielu książek, a dodam dlatęgo, że pewnie nie wiecie jednej rzeczy, chyba że jesteście uważnymi czytelnikami, a mianowicie, że podobna była, na swój cichy sposób, do Albrechta Dürera, artysty norymberskiego”. (s. 56)

I znowu wypada zwrócić uwagę, że **wielostylowość** prozy najnowszej – wynikająca z właściwego dla postmodernizmu kultu **intertekstualności** i manieri powtarzania, przywoływania tego, co minione (por. też w tym kontekście prozę Nataszy Goerke, Izabeli Filipiak, Zyty Rudzkiej) – w porównaniu z dokonaniem artystycznymi lat siedemdziesiątych ma inne zadania. Wcześniej służyła mechanizmom obnażania skostniałego języka oficjalnej propagandy i zwrócenia uwagi na bogactwo tzw. języków żywych, dziś eklektyzm językowy – jako wynik gry z konwencją i tradycją – pogłębia literackość świata fikcjonalnego<sup>12</sup>.

Jedną z kształtujących się w sposób wyrazisty właściwości języka nowej prozy jest **bogactwo jej stylu**. Eksponowanie walorów **literackości** jest postrzegane, z jednej strony, jako kontrpropozycja wobec protokolarnego, „przezroczystego” języka powieści lat osiemdziesiątych, z drugiej, „strategia antypotoczności”<sup>13</sup> interpretowana jest jako cecha odróżniająca stylistykę powieści od powstającej równolegle, a nasyconej często kolokwializmami, wypowiedzi poetyckiej. **Estetyzacja** języka prozy przebiega na wszystkich piętrach organizacji tekstu, obejmuje różne składniki stylu, uruchamia rozmaite konteksty interpretacyjne<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Zwrócił na to uwagę P. Czapliński: *Ślady...*, s. 121.

<sup>13</sup> Por. J. Kornhauser: *dz. cyt.*, s. 171.

<sup>14</sup> Szerzej piszę o tym w B. Witosz: *Estetyzm, antyestetyzm, anestetyzm – refleksy pluralizmu wartości współczesnej estetyki w stylu polskiej prozy końca XX wieku*. „Stylistyka” 2002 (w druku).

Estetyzm najnowszej prozy polskiej zyskuje swą artystyczną artykulację także poprzez zwrot w kierunku systemu poetyckiego – próby aplikacji reguł organizacji poezji do prozy narracyjnej. Na stylu młodej prozy odcisnęły się przede wszystkim językowe poszukiwania poetów lingwistów. Aliteracje, katechrezy, metonimie, metafory czy porównania – to tropy w dzisiejszej prozie wyraźnie obecne. Jak zwraca uwagę P. Czaplński<sup>15</sup>, wykorzystywane są, nie, jak dotąd, jako ozdobniki stylu, ale podobnie jak w tekście poetyckim, środki te stają się narzędziem językowego obrazu świata. Ta zmiana w języku prozy w sposób wyraźny radykalizuje dążenia do **poetyzacji**, które zrodziły się w powieści lat sześćdziesiątych. Podważając kompozycyjny i spójnościowy model struktury narracji, dla której elementarną jednostką jest wypowiedzenie, kreuje nowe reguły odbioru, będące regułami lektury tekstu poetyckiego. Koncentrowanie uwagi czytelnika równocześnie na wszystkich poziomach organizacji tworzywa językowego wyraźnie jest zwłaszcza – co często podkreślają krytycy<sup>16</sup> – w *Snach i kamieniach* Magdaleny Tulli). Dążenie do autonomii słowa jest też w metatekstowych wypowiedziach narratorskich komentowane, por. fragment z *Białych klisz* Zyty Rudzkiej: „Tak jakby delektowała się własną opowieścią. Budowaniem zdań, brzmieniem wyrazów, kaskadą akcentów. Może myślała, że każde użyte słowo jest bardzo ważne. Na swój sposób zakłète, noszące w sobie konotację magii i tajemnicy”. (s. 15). Zacieraniu granic między dwoma porządkami literackiej wypowiedzi służy częste wplatanie wierszy w tekst prozatorski (np. w tekstach Grzegorza Strumyka).

Estetyzacja wiąże się często z dążeniem do **zintelektualizowania** stylu tekstu prozatorskiego, który otwiera się na dyskurs współczesnej estetyki (obok Gustawa Herlinga-Grudzińskiego czy eseistyki Zbigniewa Herberta, także w młodej prozie możemy przeczytać analizy ikonograficznych reprezentacji (np. w tekstach Manueli Gretkowskiej), filozofii, krytyki feministycznej, parapsychologii (u Nataszy Goerke) itp.

Różnorodność stylową prozy lat 90. budują często tendencje przeciwstawne. Obok zasygnalizowanego już dążenia do odnowienia wartości poznawczych literatury (swoisty encyklopedyzm najnowszej prozy), widoczny jest także zwrot w kierunku literatury popularnej. Język młodej prozy znosi wyraźną opozycję między tym, co literackie, a co Nieliterackie, między kulturą niską a kulturą wysoką. Nawiązuje do gatunków popularnych, takich jak komiks, kryminał, powieść brukowa, film *science fiction*. Daje to efekt

---

<sup>15</sup> P. Czaplński: *dz. cyt.*, s. 141-150.

<sup>16</sup> Zob. m. in. pochwałę stylu *Snów i kamieni*: D. Nowacki: *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90.* Kraków 1999, s. 62-63.

charakterystycznego dla prozy postmodernistycznej połączenia kunsztu, fascynacji formą z **ludyzmem**<sup>17</sup>.

Niejednorodność stylowa – jako cecha znacząca współczesnej prozy – podkreślana jest często poprzez zderzanie w ramach jednego utworu różnych wzorców stylowych (np. opozycjonowanie zintelektualizowanej, bogatej stylistycznie, nawiązującej do stylistyki biblijnej wypowiedzi narratora i mieszczących się w niskiej odmianie potocznej wypowiedzi postaci, por. *Opowieści galicyjskie* Andrzeja Stasiuka), a także wybranych elementów ze skrajnie odmiennych rejestrów stylistycznych, np. umieszczanie obok siebie sentencji łacińskich (w oryginalnym brzmieniu) i potocyzmów, a nierzadko i wulgaryzmów (tak np. w najnowszym opowiadaniu Stasiuka *Zima*). Warto tu przypomnieć, że te i podobne zabiegi stylistyczne nie są tu wykorzystywane dla celów groteskowych. Wydaje się, że mają być wyrazem przekonania twórców o równoprawnym dostępie do literatury każdego słowa i każdego typu dyskursu<sup>18</sup>.

Zapełnianą ze szczególną intensywnością i dynamizmem przestrzenią literackich eksploracji jest dziś ludzkie ciało. Najnowsza powieść podejmuje zwłaszcza problematykę fizjologii człowieka, wprowadzając na swe karty cały arsenał nazw czynności fizjologicznych, zwłaszcza seksualnych, które do tej pory, ze względu na swój ładunek ekspresji (często są to wulgaryzmy) i poczucie tzw. dobrego smaku, nie miały do literatury wstępu. Także to, co dawniej objęte było językowym *tabu* – fizjologia starości, choroby, umiarkowania – dziś staje się obiektem artystycznej ekspresji (m. in. proza D. Bitnera, Z. Rudzkiej, M. Bukowskiego, G. Strumyka). Estetyka ciała, jaką proponuje literatura lat 90. jest opozycyjna zarówno wobec wyidealizowanego piękna, jakie utrzymała kultura wysoka (czytaj tradycyjna literatura), jak i wobec pro-

---

<sup>17</sup> Por. uwagę R. Scholes'a: „Zmysł zabawy i troska o formę, właściwe współczesnym fabulatorom, w rezultacie przekształcają w komedię materiał nadający się do satyry i protestu. Wyznają [...] wiarę w humanizującą wartość śmiechu”. R. Scholes: *Fabulatorzy*. Przeł. I. Sieradzki. „Pamiętnik Literacki”, z. 4, s. 260.

<sup>18</sup> Przekonaniu temu dał wyraz A. Stasiuk w ankiecie zamieszczonej w „Tekstach Drugich”: „Przecież w tej «najszerszej rozumianej tradycji» mieszczą się również wszystkie zasłyszane opowieści, wszystkie odmiany żywego języka, wszystkie narracje wysłuchane bądź podsłuchane w życiu. Od babcinych opowieści o duchach po inteligentny bełkot spikerów telewizyjnych; od «Daj ac ja pobruszę, a ty poczywaj» po «kobieta daje szczęście tylko na chwilę a potem gryzie jak leśny wąż» Stanisława Grzesiuka; od prozy Zygmunta Haupta po mamrotanie pijanych facetów, którzy rozplývają się w swojej gadce tak, jak bohaterowie Raymonda Roussela przepadają w języku...[...]”. Zob. A. Stasiuk: *Świadectwa*. „Teksty Druge” 1996, nr 5, s. 118-119.

ponowanego wyidealizowanego obrazu wykreowanego przez kulturę masową. To, co w tradycyjnej sztuce było, a w odczuciu powszechnym, powinno być przedstawiane w kategoriach łagodnej estetyki, dziś zostaje zdegradowane (przykładem mogą być wyznaczniki kanonu klasycznej urody kobiecej opatrywane pejoratywnymi określeniami: *ładniutka*, *banalnie ładna*)<sup>19</sup> i poddane zabiegom drastycznej **brutalizacji** – sfera erotyki i seksualności człowieka łączy się często z krwią, przemocą, perwersją, a literackie ekspozycje balansują nierzadko na granicy erotyki i pornografii (por. *Wyśłannika szatana* Marka Bukowskiego, *Niskie łąki* Piotra Siemiona, *Mury Hebronu* Andrzeja Stasiuka, *Trzy razy* Dariusza Bitnera). Drastyczności obrazu towarzyszy brutalizacja języka. Wulgaryzmy, którymi nasiąka język najnowszej prozy (por. niektóre utwory A. Stasiuka, K. Vargi, M. Bukowskiego, K. Saramonowicz, M. Gretkowskiej, Z. Rudzkiej), przyciągają uwagę odbiorców i skłaniają do interpretacji ich estetycznej funkcji<sup>20</sup>. W porównaniu z manifestacjami wcześniejszymi, by przywołać tylko poetykę turpizmu czy poezję Rafała Wojaczka, gdzie leksyka brutalna pojawiała się w sąsiedztwie wyszukanych figur literackich, by to, co wstrętne uwydatniło siłę tego, co piękne, jak również, by zwrócić uwagę odbiorców, że antywartości rodzą także doznania artystyczne – obecne artykulacje raczej zaskakują stylistycznym ubóstwem: słowa wulgarne prezentują skromny pod względem leksykalnym i dość monotony rejestr środków. Brutalizacja idzie bowiem czasem w parze z **banalizacją** języka.

Estetyczna percepcja skierowana jest na sferę życia codziennego, a jej opis podejmuje próbę odnalezienia pozytywnych wartości w codziennych, zwykłych i z pozoru całkiem niepięknych czynnościach<sup>21</sup> (por. *Łzy* Grzegorza Strumyka).

Zaprezentowane tu pierwsze spostrzeżenia, wyrosłe z lekturowych spotkań z najnowszą polską prozą, dalekie (jak sygnalizowałam to na wstępie) od całościowego porządku, wskazują na jej **wielokształtność** i **niezhierar-**

---

<sup>19</sup> Szerzej o tym w książce B. Witosz: *Kobieta w literaturze. Tekstowe wizualizacje od fin de siècle'u do końca XX wieku*. Katowice 2001.

<sup>20</sup> W tym kontekście podkreśliły podobne tendencje w sztuce współczesnej, np. Katarzyna Kozyra czy Paweł Althamer w swych fotografiach, rejestracjach video i happeningach ukazują ułomność ciał ludzkich, często okaleczonych, zdeformowanych procesami starzenia i chorobą. Z kolei na „nowy brutalizm” zwraca się dziś uwagę zwłaszcza w sztuce filmowej. Zob. m. in. A. Helman: *Estetyka okrucieństwa i przemocy w kinie współczesnym*. W: *Estetyczne przestrzenie współczesności*. Red. A. Zeidler-Janiszewska. Warszawa 1996.

<sup>21</sup> W perspektywie filozoficznej rzecz ujmuje J. Brach-Czaina: *Szczeliny istnienia*. Warszawa 1992.

**chizowaną różnorodność** tematów, stylów i konwencji estetycznych. Heterogeniczne, czasem bardzo odległe od siebie elementy, nie mogą zbudować jednolitego obrazu wyróżniającej tę prozę stylistyki, jednakże, jak się wydaje, pewne nurty rysują się w tej ledwie zarysowanej strukturze wyraźniej od innych. Przyszłość pokaże, czy i w jakiej mierze zadecydują o kształcie linii, wyznaczającej ewolucję języka artystycznego.

*Bożena Witosz*

**Dr hab. Bożena Witosz** – pracownik naukowy Instytutu Języka Polskiego Uniwersytetu Śląskiego, profesor Uniwersytetu Śląskiego. Interesuje się zagadnieniami stylistyki, teorii tekstu, genologii lingwistycznej oraz pragmalingwistyki. Jest autorką trzech monografii: *Cechy strukturalno-składniowe monologu wypowiedzianego (na przykładzie literatury polskiej)*, 1988; *Opis w prozie narracyjnej na tle innych odmian deskrypcji*, 1997; *Kobieta w literaturze. Tekstowe wizualizacje (od fin de siècle'u do końca XX wieku)*, 2001 oraz ponad sześćdziesięciu artykułów publikowanych w pracach zbiorowych, a także czasopismach lingwistycznych i literackich. Obecnie interesuje się szczególnie kategorią stylu – jej artystyczną aktualizacją w tekstach polskiej prozy powojennej.

## Wokół literatury i życia literackiego lat dziewięćdziesiątych – z Dariuszem Nowackim i Krzysztofem Uniłowskim rozmawia Justyna Cembrowska.

### Przemiana, *Weiser Dawidek* i sprawa korzeni

**Justyna Cembrowska** – W 1987 roku ukazał się *Weiser Dawidek* Pawła Huellego – książka, którą wkrótce okrzyknięto wydarzeniem literackim, którą zaczęto postrzegać jako świadectwo zmian zachodzących w literaturze tamtego okresu, czy może raczej jako odzwierciedlenie zapotrzebowań literatury polskiej u progu lat 90. Z pewnością książka ważna, bo zapowiadająca szereg innych, tworzących w latach 90. wyrazisty nurt nazywany „prozą korzenną” czy „prozą małych ojczyzn”. Skąd sukces powieści Huellego? Czego oczekiwano od literatury u progu lat 90.?

**Dariusz Nowacki** – Oczekiwano zapewne tego, na co zawsze się czeka: wyraźnej zmiany, odmienionego i ciekawszego głosu... A skąd wziął się ów sukces? Paradoksalnie – im dalej od tamtego, rzeczywiście niezwykle spektakularnego wystąpienia Pawła Huellego, tym trudniej na to pytanie odpowiedzieć...

**Krzysztof Uniłowski** – O sukcesie *Weisera Dawidka* zadecydowało kilka czynników. Jan Błoński potrzebował czegoś jako przeciwwagi wobec tzw. szkoły Berezy, z którą akurat toczył zawzięte boje na łamach miesięcznika „Literatura”. Zresztą sytuacja była o tyle zabawna, że *Weiser Dawidek* trafił najpierw do „Twórczości” tegoż Berezy...

**D.N.** – ... gdzie został odrzucony jako nadmiernie przewidywalny, skrajnie konwencjonalny, jako utwór nie zdradzający żadnych znamion wybitności pojmowanej jako innowacja, rozciąganie pewnych gotowych wzorów literackiego opowiadania. Krótko mówiąc, w ocenie redaktorów „Twórczości” był to utwór obrzydliwie oportunistyczny i artystycznie słaby po prostu.

**K.U.** – Rok 1987 obfitował w ciekawe wydarzenia literackie...

**D.N.** – Przede wszystkim wyszły dwie inne wybitne książki: debiut prozatorski Piotra Szewca *Zagląda*, powieść nie mniej ciekawa niż *Weiser Dawidek*, która jednak pozostała w cieniu książki Huellego, bo też nie towarzyszył jej aż taki rozgłos, jaki za sprawą Jana Błońskiego towarzyszył *Weiserowi*, oraz *Bohiń* Tadeusza Konwickiego. Dodałbym jeszcze jeden interesujący tytuł, a mianowicie *Nawrócenie* – bodaj ostatnią powieść Andrzeja Kuśniewicza. Końcówka lat 80. to raczej dobry okres dla polskiej prozy. Natomiast *Weiser Dawidek* chyba rzeczywiście najbardziej nadawał się na symbol czegoś nowego. Błyskawicznie uczyniono z tej powieści właśnie znak, emblemat bez mała. Znak przemiany.

**K.U.** – Wszystkie wymienione książki byłyby równie dobrym przekładem tego, co proponuje *Weiser Dawidek*, natomiast rzeczywiście na symbol lepiej nadawał się utwór debiutanta. Jeżeli w odniesieniu do ostatnich lat dziewiętej dekady można mówić o jakimś przesileniu – bo rozumiem, że krążymy wokół tematu przemian w literaturze, to poza ostatecznym zakończeniem sprawy związanej z „rewolucją artystyczną” i ze szkołą Berezyny niewątpliwie następuje wtedy kulminacja procesu, który zaznaczył się już chociażby na początku lat 80., w programowej książce *Bez autorytetu* Stefana Chwina i Stanisława Rośka. Chodziło o wezwanie do ponownego uporządkowania świata, próbę opowiedzenia go na nowo, niezgodę na tożsamość pokawałkowaną, rozbitą, niezgodę na świat rozproszonego języka, chodziło o potrzebę scalenia, zebrania naszego doświadczenia i nas samych w całość. Wszystkie te postulaty znajdują odbicie w wymienionych wcześniej książkach, ale *Weiser Dawidek* był powieścią debiutancką, za którą na dodatek stał wpływowy krytyk Jan Błoński, poza tym powieścią w miarę konwencjonalną, a więc taką, która mogła się odbić stosunkowo szerokim echem wśród czytelników.

**D.N.** – Dodam tylko, że było w niej wiele treści, motywów czy idei bardzo pożądanых w tamtych czasach: wielbienie tajemnicy, inności (tytułowy bohater to przecież młody Żyd), względy okazywane swoistej „metafizyczności”, polemika między światem materialistycznym i racjonalizmem jako takim; w końcu jeden z czarnych charakterów tej powieści, niejaki M...ski, to twardogłowy nauczyciel przyrody, istna karykatura racjonalisty.

**J.C.** – *Weiser Dawidek* i inne wymienione już książki ukazały się w 1987 roku. Czyżby zatem właśnie ten rok, a nie 1989, był datą znaczącą, jeśli nie przełomową w dziejach najnowszej literatury polskiej?

**K.U.** – Ów przełom jest tak naprawdę antyprzełomem, jest czymś, co polega na powrocie. Przecież już dużo wcześniej projektowano literaturę „przełomową” – wspominałem *Bez autorytetu* Chwina i Rośka, a zresztą Stefan

Chwin, jako autor *Hanemanna* chociażby, będzie później jednym z koryfeuszy zjawiska, które jakoby wybuchnęło około 1987 roku. Tę „nową” literaturę zapowiadało także charakterystyczne dla wielu wypowiedzi przekonanie, że literatura powinna nam pozwolić wygładzić pewne fałdy związane z doświadczeniem PRL-u, które stworzyły przepaść między tradycją a tym, czego doświadczamy. Mamy oto przepaść między dwudziestolecie międzywojennym a okresem powojennym, między chłopską chatą a kimś, kto ma chłopską genealogię i został inteligentem – tutaj wyraźnie brakuje jakiegoś przejścia. W związku z tym pojawiło się doświadczenie interesująco opisane w literaturze lat 60. i 70., które jest doświadczeniem niezbornej biografii, kłopotów z własną tożsamością, braku wspólnego mianownika we własnym życiu. Oczywiście, problematyka przekłada się na poetykę ówczesnej twórczości, dając coś, co można by nazwać awangardowością po polsku – chodzi o rozkład formy powieściowej w *Miazdze* Jerzego Andrzejewskiego, choć oczywiście nie tylko tam. Andrzejewski dlatego nie może napisać klasycznej, klarownej powieści o polskim doświadczeniu, że to doświadczenie mu się wymyka, samo jest miazgą. Scalająca tożsamość proza „korzenna” byłaby zatem literaturą, która ma pełnić rolę społecznej terapii, czymś, co pozwoliłoby tę miazgę przekuć na klarowną postać, pozytywną tożsamość.

**J.C.** – Na ile więc zjawiska typu *Weiser Dawidek* zawdzięczają swój sukces literackiemu wykonaniu, a na ile wpisywaniu się w pewną koniunkturę, społeczną potrzebę?

**K.U.** – Po trosze jednemu i drugiemu. Największy sukces odniosły te książki, które w grupie reprezentującej nurt prozy „korzennej” wyróżniały się klasą literacką, chyba nie można powiedzieć, że któraś z udanych książek w tej grupie została niedoceniona. Jak to natomiast ocenić w skali bezwzględnej? Chyba nie można tutaj posługiwać się tą miarą. Inna sprawa, że ta potrzeba była potrzebą tych, którzy o niej mówili, w dużym stopniu więc potrzebą samych krytyków, eseiistów, którzy tak widzieli literaturę i takie stawiali przed nią zadania, w najlepszym wypadku, powiedziałbym, części inteligencji, i na tym koniec. Nie wyobrażam sobie, żeby kłopoty z tożsamością były kłopotami przeciętnego Polaka.

**J.C.** – W jednej ze swoich wypowiedzi stwierdziłeś, że literatura małych ojczyzn, pisana pod inteligenckie gusta, jest raczej świadectwem naszego konserwatyizmu niż oznaką gotowości na przemianę<sup>1</sup>...

**K.U.** – Nasz polski tradycjonalizm jest dosyć podejrzany, w ogóle nasza postawa jest dosyć dziwna, bo schizofreniczna. Bardzo chętnie sięgamy po różnego rodzaju gadzety nowoczesnej cywilizacji, ale najczęściej de-

---

<sup>1</sup> K. Uniłowski: *Pomysł na literaturę – odstąpię!* „FA-art” 2001, nr 1.

klarujemy konserwatywne przekonania. Z takiego rozkroku bierze się też po-  
niekąd literatura „korzenna”. Z jednej strony mówi ona o naszym przywią-  
zaniu do niezbywalnej istoty człowieczeństwa, do tradycyjnych humanisty-  
cznych i chrześcijańskich wartości, szuka takiego ich splotu, który byłby  
do przyjęcia zarówno dla laickiego inteligenta, jak i dla katolika, żeby wy-  
mienić chociażby otwartość na innych, z drugiej nie zauważa tego, że tak  
naprawdę ten świat, ponoć dla nas nieprzyjazny, nieprzychylny, będący  
w cieniu owej nowoczesności, wybieramy bardzo chętnie, na co dzień, nie-  
deklaratywnie. Gdzieś w niej pobrzmiewa taki fałszywy ton. Poza tym jestem  
przekonany, że owa potrzeba skryształizowanej tożsamości, potrzeba opo-  
wiedzenia siebie na nowo, po bożemu, poczucia ciągłości doświadczenia  
społecznego, więc zbiorowego i własnego, indywidualnego, jest potrzebą  
niekoniecznie prawdziwą, w szerszej skali społecznej raczej będącą wmó-  
wieniem, oczywiście wmówieniem środowisk opiniotwórczych, niż jakąś rze-  
czywistą potrzebą społeczną. Nie jestem przekonany, iżby dzisiejsza, rodzą-  
ca się klasa średnia cierpiała na brak osadzenia w historii. Tymczasem pi-  
szący o tym twórcy, tudzież krytycy mówiący o potrzebie powieści dla kla-  
sy średniej, są przekonani, że przedstawiciele klasy średniej cierpią z po-  
wodu zbyt płytkiego zakorzenienia i że w związku z tym literatura powinna  
ich osadzić w historii. Mam wrażenie, że w ten sposób pielęgnujemy trady-  
cyjne przekonanie o niezbywalności roli inteligencji jako fundatora świadomości  
zbiorowej.

**J.C.** – Proza „korzenna” jako wyrazisty nurt chyba już się przeżyła...

**K.U.** – Zwłaszcza wśród młodych pojawia się przeświadczenie, że nale-  
żałoby się temu zjawisku zdecydowanie przeciwstawić. To z kręgu młodych  
wyszły parodie, że wymienię *Prababkę* Mariusza Sieniewicza czy opowia-  
danie *Baobab* z tomu *Copyright* Michała Witkowskiego. Także pisma mło-  
doliterackie, na przykład „Portret” olsztyński, bardzo często parodiowały  
problematykę małoobjęznaną.

**D.N.** – Zachowanie młodych nie może dziwić: mówienie o korzenności  
w perspektywie braku czy utraty, całe to gadanie o rozwalce tożsamościo-  
wej, do jakiej rzekomo doszło w latach istnienia Polski Ludowej, jest po-  
rzebne tylko tym, którzy mają za sobą doświadczenie PRL-u.

**K.U.** – Nie doszło oczywiście do jakichś specjalnych zaprzeczeń. Sytu-  
acja przedstawia się zresztą dosyć ciekawie: nawet w najbardziej zdystan-  
sowane wobec literatury „korzennej” wystąpienia młodych, także w te,  
w których pojawia się nutka parodii, zawsze wpisany jest podziw dla osią-  
gnięć poprzedników, sukcesu tamtych pisarzy, nawet pomimo silnego prze-  
świadczenia o konieczności zerwania z ciągłością zjawiska. Podziw dla roz-  
głosu pisarza jest śladem myślenia o karierze literackiej w kategoriach suk-

cesu rynkowego. Przekonanie, że prawdziwy sukces to sukces mierzony sławą, nagrodami i obecnością w mediach to chyba najlepszy przykład wpływu kultury medialnej na życie literackie.

### Literatura a kultura masowa

**D.N.** – Nie można powiedzieć, żeby literatura wysokoartystyczna znalazła się w cieniu popkultury, trudno też mówić o jakichkolwiek większych zależnościach w planie estetyki (często przecież słyszymy, że popkultura ma przemożny wpływ na to, co dzieje się w obszarze tzw. ambitnej literatury, że ta ostatnia ulega tej pierwszej; moim zdaniem są to bardzo powierzchowne diagnozy). Natomiast w świadomości twórców – na co zwrócił uwagę Krzysztof – dokonała się ogromna przemiana, polegająca przede wszystkim na pochwaleniu skuteczności, pochwaleniu, u której podstaw leży przekonanie, iż z rynkiem oraz jego prawami niepodobna dyskutować. Poniekąd jest to prawdą. Wiadomo – przestrzeń wysokoartystyczna nie jest żadnym bytem odrębnym. Tutaj również obowiązują te same zasady, na których opiera się showbiznes.

**J.C.** – Coś się chyba zmieniło w nastawieniu do przemiany. O ile wypowiedzi Jerzego Jarzębskiego z początku lat 90. zebrane potem w książce *Apetyt na przemianę* raczej przychylnie odnosiły się do dokonujących się zmian, z nadzieją oczekując pozytywnych efektów przemian w życiu literackim, o tyle w swoich ostatnich wypowiedziach Przemysław Czapliński ubolewa nad stanem współczesnej literatury znajdującej się pod presją kultury masowej<sup>2</sup>.

**D.N.** – Wczesne wypowiedzi Jarzębskiego, na które się powołujesz, pozostają w ścisłym związku z pewną szczególną aurą, jakże charakterystyczną dla pierwszych lat dziesiątej dekady. Ową aurę najlepiej opisuje słówko „ optymizm”. Otóż wydawało się podówczas, nie tylko Jarzębskiemu przecie, iż sprawy literatury idą w dobrym kierunku. Choćby w tym znaczeniu, że z radosnym zróżnicowaniem mamy (wtedy mieliśmy) do czynienia. Na pytanie, jaka jest literatura pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych, najchętniej odpowiadano: wielokształtna, wielostylowa, wieloproblemowa itd. Z pewnością zaś rozpleniło się utopijne przekonanie, chodzi oczywiście o utopię rynkową, że każdy, jak w hipermarkecie, znajdzie coś dla siebie. Każda, nawet najbardziej niszowa, praktyka literacka, a co za tym idzie – każdy produkt artystyczny jakoś się broni – przekonywał ten i ów. Z kolei

---

<sup>2</sup> Zob. P. Czapliński: *Wobec normalności. O prozie lat dziewięćdziesiątych*. „FA-art” 2002, nr 1, także tegoż: *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90*. Kraków 2002.

różnorodność oznaczała wolność. Wolność byłaby więc drugim obok optymizmu słówkiem dobrze opisującym ową aurę. Cóż, słodkie to w końcu złudzenie, iż wszystko można... odruchowo każdy był wtedy liberałem.

**J.C.** – Skoro wszystko można, to można również wmówić odbiorcom, że ta książka jest ważna, ważniejsza niż inne, co przecież nie zawsze było zgodne z prawdą...

**K.U.** – Sądzono, że literatura pomoże nam się różnić. Dzięki różnaitości ofert literackich, wybierając coś, co do mnie trafia, ja sam rozpoznaję się jako różny, odkrywam, że różnię się od innych, którzy wybrali innego autora, innego rodzaju książkę itd. Wszyscy upajamy się tym, że żyjemy w tak zróżnicowanym, kolorowym świecie – tak to mniej więcej miało wyglądać.

**D.N.** – Krach tego myślenia nastąpił, kiedy okazało się, że przedrostek „wielo-” jest właściwie afunkcjonalny, czyli że niczego nie załatwia. Zresztą zachodzi tu pewnego rodzaju prawidłowość, mam na myśli następstwo dwóch faz: oto najpierw jesteśmy otwarci na nową literaturę, właśnie nową, a nie młodą, każdy może wydać swoją książkę, założyć gazetę literacką itp., a później okazuje się, że i tak rządzi „Gazeta Wyborcza”...

**J.C.** – Czy można mówić o zmianie pozycji literatury w hierarchii społecznych wartości?

**D.N.** – Myślę, że gdzieś w latach 90. przysły ostatecznie pewne złudzenia. Po pierwsze, rozpadła się do reszty utopia powszechnego uczestnictwa w kulturze (wysokiej – należałoby dodać). Okazało się, że jako konsumenci kultury wysokoartystycznej, czytelnicy po prostu, wcale nie jesteśmy tacy świetni, a nade wszystko jest nas zatrwajająco mało. Stąd ów szok wynikający z urealnienia nakładów ambitnych książek; chodzi mi oczywiście o zjawisko, jakie dało znać o sobie na początku lat 90., czyli dostosowanie nakładów do rzeczywistych zapotrzebowań czytelniczych, a nie do urojonej wizji owej masowości. To było duże przeżycie, bo chodziło o różnicę mniej więcej dziesięciokrotną. Nagle się okazało, że podstawowy i poniekąd standardowy nakład premierowej książki to – odpowiednio – 300 do 500 egzemplarzy dla tomu poezji i tysiąc do dwóch tysięcy dla tomu prozy. Po drugie, poważnie zmieniło się samo usytuowanie słowa drukowanego. Ono przestało być ważne, przepadł – bodaj bezpowrotnie – autorytet literatury. Już nikt w latach 90. nie fetyszyzował słowa, no i nie musiał liczyć się z literatami. Nawiasem mówiąc, wcześniej, jeszcze w latach realnego socjalizmu, autorytet literatury, uprzywilejowana pozycja słowa drukowanego wynikała w dużej mierze z zapóźnienia cywilizacyjnego. Kwartalnik „FA-art” drukował kiedyś esej niemieckiego krytyka, Jochena Hörischa, w którym mówi się o literaturze w NRD jako obszarze chronionym kultury, osobliwej strefie specjalnej troski. Dlaczego? Bo monopol książki utrzymuje się w kra-

ju bez sprawnie działającej sieci telekomunikacyjnej, bez dekadentckiego wideo i gier komputerowych itd. Uprzywilejowana pozycja słowa, fenomen charakterystyczny właśnie dla państw realnego socjalizmu, to także strach przed słowem, liczenie się z jego siłą symboliczną, co oczywiście demoralizująco wpływało na samych pisarzy. Mogli czuć się ważni, a nawet bardzo ważni. W latach 90. w Polsce zdano sobie sprawę z tego, że wraz z pojawieniem się nowych środków artykulacji i kanałów komunikacyjnych czytanie i książka przegra, bo w jakiejś mierze przegrać musi. Są to zresztą oczywiste sprawy, więc zostawmy je na boku. Po trzecie i w związku z drugim – inaczej już definiuje się w Polsce aspiracje kulturalne. Świadectwem tego, że odniosłaś życiowy sukces, a więc także jesteś kulturalnie spełniona, nie jest przecież pokaźna biblioteka w Twoim domu. W hierarchii potrzeb kulturalnych czy raczej snobizmów z pewnością wiele się zmieniło. Zastanawia mnie na przykład coś takiego jak zniknięcie przymusu towarzysko-lekturowego. Kiedyś bowiem było tak, iż istniał zestaw – zmieniający się, rzecz jasna, nieustannie – książek, o których nie mieć pojęcia znaczyło – zostać wykluczonym z dobrego towarzystwa. Ów przymus – akurat jeden z tych nie tylko niegroźnych, lecz wręcz pożądanых przymusów – przepadł z kretesem. Znamienne zresztą, iż nie potrafimy rozpoznać, która to z książek była ostatnią „lekturą obowiązkową”. Może polska edycja *Imienia róży* Umberta Eco, ogłoszona – tak się składa – w roku 1987, o którym tak wiele tutaj mówiliśmy?

**J.C.** – Samiśmy sobie winni, czy też taki stan wynika z działania czynników zewnętrznych?

**K.U.** – Oczywiście, życie literackie jest winne. Przede wszystkim zbyt bezrefleksyjnie podchodziło do tego, co było wartością literatury nadaną jej przez czynniki zewnętrzne, myślę na przykład o czynnikach, które decydowały o randze pisarza przed 89 rokiem. Chyba spodziewano się, że tak będzie zawsze, bo tak zawsze było. Za tę naiwność przyszło nam zapłacić w latach 90. Poza tym życie literackie bardzo łatwo pozwoliło się wprząc w kanał masowej komunikacji. Oto literatura mówi mniej więcej to, co mówią inne kanały komunikacji masowej. W świadomości społecznej nie istnieje w związku z tym coś, co można by nazwać wyróżnikiem literatury, a co za tym idzie – nie istnieje przekonanie o osobności literatury, o jej niezbywalności. Okazuje się, że pisarze mówią, czy raczej powinni mówić to samo co publicyści, no może dwa lata później, ale za to bardziej dogłębnie...

**J.C.** – Zatem literatura miałaby pozostać odrębnym językiem?

**K.U.** – Zgodziłbym się na to, żeby literatura istniała w niszy, zresztą wydaje mi się, że innego wyjścia nie ma. Chciałbym, żebyśmy z dumą mogli mówić: Tak, ja funkcjonuję w obiegu niszowym.

**J.C.** – Wszyscy nagle zaczęli sobie zdawać sprawę z upadku literatury, czy może z jej przesunięcia na osi wartości...

**K.U.** – Postrzeganie tego przesunięcia w kategoriach upadku to błąd perspektywy.

**J.C.** – Jedną z prób dowartościowania literatury jest przekonanie o tym, że literatura powinna coś uczynić dla centrum postrzeganego jako, powiedzmy, codzienność, kultura niższego rzędu<sup>3</sup>.

**K. U.** – Ja jestem raczej zdania, że wartość literatury może się poczynać z oporu wobec centrum, tylko że ten opór musiałby być świadomy. Literatura, która będzie wymykać się mediom, może być odbierana jako rzecz ciekawa. Właśnie na odmowie uczestnictwa w kulturze masowej może z wolna odbudowywać swój prestiż.

**J.C.** – Trochę przypomina mi to okopy Św. Trójcy.

**K.U.** – Nie, ja bym w tym widział pewną pragmatykę społeczną. Aby kultura masowa mogła być skuteczna, potrzebuje czynnika, który by ją kontrolował. Usytuowana w niszy literatura może być jednym z elementów kontrolujących wielkie przekazniki, instytucją, która uświadamia, co robi z nami przekaz telewizyjny. To, że literatura może skupić się na sobie samej, analizować język, analizować to, w jaki sposób język nami mówi, może okazać się użyteczne dla nas, uczestników masowej komunikacji. W ramach masowej komunikacji każe nam się przecież zapominać o tym, że uczestniczymy w komunikacji, uczy się nas traktować świat reprezentowany jako świat istniejący. Literatura niejako uwidacznia to, że cały czas mamy do czynienia z przekazem. Paradoksalnie więc, siła oporu może stać się użyteczna społecznie, choćby po to, by potrzebne czasem manipulacje, w końcu cały czas jesteśmy pod ich presją, nie były manipulacjami grubymi nićmi szutymi. Przyjęcie roli czynnika kontrolującego jest oczywiście równoznaczne z wyrzeczeniem się przez literaturę pozycji dominującej, co więcej – oznacza rezygnację z utyskiwania na tę utratę. I w tym być może tkwi siła literatury. Trochę jak u Gombrowicza: nauczmy się z dumą mówić, że należymy do narodu podrzędnego.

**J.C.** – Wróćmy na chwilę do przemian w strukturze literatury. Sporo mówiliśmy o pluralizmie jako sile napędowej, nawet jeśli byłoby to tylko życie, nowej literatury. Czy literatura również się rozwarstwiła? Czy narodziła opozycja między obiegiem wysokoartystycznym a popularnym? Czy w ogóle można wyodrębnić w Polsce literaturę popularną?

**D.N.** – Na pewno oczekiwano czegoś więcej. Zrazu, na początku lat 90. spodziewano się, że literatura popularna będzie święciła triumfy i zmargi-

<sup>3</sup> Por. P. Czaplński: *Wobec normalności...*; zob. też tegoż: *Marginesy i centrum: proza polska 1999-2000*. „Kresy” 2001, nr 4.

nalizuje literaturę wysokoartystyczną, ale ja właściwie takiego zjawiska nie dostrzegam. Pomijam oczywiście kwestię nakładów, które, jak wiadomo, nie kłamią. Pod względem nakładów chyba nie różnimy się od reszty świata. W końcu wszędzie triumfuje teraz Joanne K. Rowling czy Helen Fielding.

**K.U.** – Pewnym *novum*, nawet jeśli nie jest to nasz wynalazek, to na pewno na swój sposób to zjawisko zinterpretowaliśmy, byłaby tzw. literatura środka – porządna literatura dla wykształconego odbiorcy, przy tym taka, którą się po prostu dobrze czyta, która pod względem atrakcyjności w niczym nie ustępuje literaturze popularnej.

**J.C.** – Tytuły?

**K.U.** – Ach, to właściwie wszystkie książki, które odniosły sukces w latach 90. Nasze media nie są wbrew pozorom specjalnie zainteresowane lansowaniem czegoś, co niedwuznacznie wskazywałoby na związek z literaturą popularną. Ciągłe dziedziczymy przekonanie, że to, co popularne, należące do niskiego obiegu, jest równocześnie mało wartościowe.

**D.N.** – Łatwo rozpoznać te książki, bo najczęściej mają one w tytułach imię żeńskie, np. *Oksana* Włodzimierza Odojewskiego, *Esther* Stefana Chwina, *Apokryf Aglai* Jerzego Sosnowskiego, *Madame* Antoniego Libery (nie imię, ale w końcu chodzi o kobietę). Za imionami żeńskimi stoi oczywiście pewien fundatorski chwyt: czytelnik, a w zasadzie czytelniczka, ma się zaprzyjaźnić z fabułą, albowiem rusztowaniem, na którym rozpięto ową fabułę, jest historia miłosna. Patent jest w sumie prosty: wyrazisty wątek romansowy plus doniosła problematyka, na przykład Historia (krwawy antagonizm ukraińsko-polski) w tle powieści Odojewskiego, u Chwina rozliczenie z paskudnym wiekiem dwudziestym, u Libery rozliczenie z PRL-em, wreszcie u Sosnowskiego problem męskiej tożsamości i w ogóle kłopoty dzisiejszych facetów zagubionych we współczesnym świecie, złęczonych, wykastrowanych. Nie zarzucam oczywiście autorom tutaj wymienionym nastawień konformistycznych. Książki te wykorzystują chwytły kojarzone z przestrzenią wysokoartystyczną i oswojone w przestrzeni wysokoartystycznej na tyle dawno, że dzisiaj nie są przeszkodą w sprawnej lekturze. Byłyby to: wielowątkowość, narracja z perspektywy bohatera, retardacje, dużo psychologizmu i intertekstualność. Jestem przekonany, że prędzej czy później tego typu proza w Polsce zwycięży. Ładnych kilka lat temu ukazała się *Siostra* Małgorzaty Saramonowicz. To była dokładnie ta sama próba powiązania chwytów w guście pop (konwencja thrillera) z bardzo poważną, zwłaszcza wtedy, w okolicach 1996 roku, problematyką aborcyjną. Wówczas podniesiono larum, uznano to za skandal, manipulację – że oto z kiepskiej literacko książki robi się książkę ważną, ponieważ ta nawiązuje do nośnej społecznie problematyki (prócz sporu o aborcję chodziło jeszcze o kwestię przemo-

cy seksualnej w rodzinie). Nie może być bowiem tak – podkreślano – by jedyną i rozstrzygającą racją istnienia był temat literacki. Wydaje mi się jednak, że z roku na rok czy raczej z książki na książkę akceptacja dla tego typu zjawisk wzrasta.

**J.C.** – Mam wrażenie, że zbyt rozszerzyliśmy zakres kategorii literatury środka. Właściwie większość książek z ostatnich lat sytuuje się w klasie średniej... Są dobrze zrobione, ale też nie mają specjalnie wysokich aspiracji...

**K.U.** – Tak, można by tak powiedzieć o popularnej części twórczości Andrzeja Stasiuka, o Oldze Tokarczuk i nie tylko o *Esther*, ale także o *Hannemannie* Chwina, książce, którą wszyscy powitaliśmy „ochami” i „achami”, a co do której trochę daliśmy się nabrać. Zbyt pochopnie przyznaliśmy jej miano wielkiej.

**D.N.** – W latach 90. nie dopracowaliśmy się modelu literatury popularnej z ambicjami, czegoś, co jest standardem na Zachodzie. Twórca *Oksany*, który na co dzień mieszka w Niemczech, był zdziwiony, że jego powieść jest przyjmowana tak sceptycznie, bo tam, gdzie mieszka, tego typu literatura to standard.

**K.U.** – Innymi słowy, mamy jeszcze horyzont nieco zawyżony, co jest refleksem PRL-u. Nasza specyfika wynika z magicznego autorytetu literatury poważnej, to znaczy z przekonania, że prawdziwa literatura nie może być prostą historyjką. W samym koncepcie współczesnej literatury zawiera się uśrednienie. Zamiast polaryzacji w przestrzeni literatury popularnej i wysokiej w przestrzeni medialnej króluje literatura środka, która powinna mieć coś z jednej i z drugiej. Pierwotny chwalebny projekt zróżnicowania, wielości i różnorodności literatury upada. Zamiast oczekiwanego zróżnicowania literatury mamy coś, co rzekomo przypomina wszystko po trochu.

**D.N.** – Warto przypomnieć jeden z najciekawszych punktów książki *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji* Przemysława Czaplińskiego i Piotra Śliwińskiego. Autorzy piszą o konieczności rozstania się z kategorią arcydzieła. Dzisiaj arcydzieło nie jest możliwe – twierdzą – bo arcydzieło jest dziś raczej imitacją arcydzieła. Wątek niemożliwego arcydzieła pojawił się jako odpowiedź na pewien dyżurny zarzut formułowany pod adresem literatury lat 90., który można ująć następująco: pokażcie nam dzisiejsze *Ballady i romanse*, żebyśmy uwierzyli w nową jakość, w przełom, w poetykę czy estetykę, która jest już zupełnie inna i która poważnie odbiega od wcześniejszych modeli tak poezjowania, jak i konstruowania utworów epickich. Jak wiemy, nie wyłoniono takiej książki w latach 90.

**K.U.** – Parę spraw się tutaj komplikuje: zaczęliśmy od *Weisera Dawidka*, który jednak pełni funkcję kamienia węgielnego literatury ostatnich lat.

Wszyscy mówili: książka ważna, ale nikt nie odważył się jej nazwać arcydziełem. Marzymy o powieści, na którą zgodzą się wszyscy, co jest oczywiście utopią, bo przestrzeń życia literackiego raczej się pod tym względem różnicuje, to znaczy każdy ma swoje arcydzieło. I tak na przykład dla feministek będzie to *Absolutna amnezja* Izabeli Filipiak, dla krytyki zorientowanej narodowo będą to książki Janusza Krasińskiego, dla „Gazety Wyborczej” Stefan Chwin itd.

### Języki komentarza

**J.C.** – Skoro znów powrócił wątek zróżnicowania... Jakimi językami mówi dziś krytyka literacka?

**D.N.** – Odnoszę wrażenie, że wbrew naszym wyobrażeniom – acz, należałoby powiedzieć, wbrew pobożnym życzeniom – współczesna krytyka literacka mówi dosyć jednolitym językiem. Trudno na przykład wskazać środowiska czy czasopisma literackie, które dysponowałyby swoim odrębnym językiem. W zasadzie nie zachodzi sytuacja, w której w odniesieniu do jakiegoś wydarzenia literackiego jedno środowisko powiedziałoby „a”, a drugie „b”. Właściwie jedyną cechą różniącą owe języki jest, zawarta w nich, ideologiczność, bo przecież nie sama ideologia. W Polsce, może nie na dużą skalę, ale daje się zaobserwować zjawisko rozchodzenia się głosu wedle owej ideologiczności. Mamy przecież krytykę feministyczną czy krytykę operującą językiem – jeśli wolno tak powiedzieć – narodowo-patriotyczno-konserwatywnym. Można wskazać zaledwie kilka przykładów poróżnień wywołanych konkretną książką. W kręgu krytyki „prawicowej” wyrazistym głosem jest na pewno głos krytyka Tomasza Burka, który o wielu książkach podziwianych w kręgach liberalnych, utożsamianych na przykład z „Gazetą Wyborczą”, wyrażał się niechętnie. By powołać się na coś konkretnego: w jedynej ze swych miniatur krytycznoliterackich Burek odsądza od czci i wiary wspomnianą powieść Chwina *Esther*. Powiada w puencie owej miniatury – przytaczam z pamięci – „chcieliście mieć swoją Trędowatą, to ją macie, skumbrie w tomacie, Chwin”. Krytycy – nazwijmy ich tu umownie „prawicowymi” – chętnie odwołują się do pojęcia czczości, mówią o modnej, wspieranej medialnie literaturze czczością podszytej. Literatura taka jest, wedle nich, wyłącznie podporządkowana zasadzie powierzchownej przyjemności; to literatura grzeczna, bezpieczna i pusta, podszyta duchową pustką i – niejako z definicji – eskapistyczna. Antytezą czczości byłby natomiast element historyczno-obywatelski postrzegany jako konieczny składnik tzw. poważnej twórczości. Nie ma zatem poważnych, zasługujących na uwagę i szacunek książek, które nie zajmowałyby się poważnymi kwestiami. Jakież

to kwestie? Nade wszystko chodziłoby o ocenę świata ze względu na podstawowy układ odniesień, jakim jest czterdziestoparolecie Polski Ludowej. Dodatkowo cenione (poważne) książki musiałyby stawać po stronie skrzywdzonych przez komunizm, a przeciwko tym, którzy próbują zamazać i jakoś zrelatywizować przeszłość. Innymi słowy, chodziłoby o wypowiedzi artystyczne zwrócone wstecz nie tylko w sensie czasu akcji powieściowej, ale w ogóle nie uciekające od podstawowych, historycznych i politycznych doświadczeń danej społeczności, o wypowiedzi z ducha narodu i szalenie zatroskane. Rzecz charakterystyczna, że język krytyki „prawicowej” jest najczęściej artykułowany w postaci felietonów, miniszkieł, gdzie mnóstwo łatek czy złośliwości przypinana się literaturze medialnej, czyli popieranej rzekomo przez establishment o rodowodzie postkomunistycznym, i jej największym gwiazdom. A skoro miniatura, to i felietonowy skrót, to i mnóstwo niesprawiedliwych ocen i uogólnień. Jeśli zaś idzie o dzisiejszą krytykę feministyczną, to w zasadzie nie posiadamy materiału dowodowego. Otóż cechą charakterystyczną polskiej krytyki feministycznej ostatniej doby jest to, iż zwraca się ona głównie w kierunku piśmiennictwa wcześniejszych epok. Istnieją oczywiście książki historycznoliterackie, które pewnie na świecie nazwano by krytyką literacką, lecz w naszym lokalnym rozumieniu, byłoby o to trudniej. Znacząco zagadnienia dość niechętnie, oględnie mówiąc, zabierają głos w sprawach literatury najnowszej, przedstawicielki krytyki feministycznej w zasadzie nie komentują bieżącej produkcji literackiej. Krytyka tego rodzaju realizuje się przede wszystkim w języku naukowym, czyli w zakresie *gender studies*, natomiast w przestrzeni gorących, bieżących reakcji na nowości wydawnicze raczej jej nie słychać. Myślę tedy, że mimo wszystko w dzisiejszej krytyce mamy do czynienia z monodyskursem. Jest on ufundowany na założeniu, że istnieją obiektywne standardy procedur literaturoznawczych; daje tu o sobie znać niezbyt szczęśliwa okoliczność, iż polska krytyka literacka najnowszej doby ma prawie bez wyjątku rodowód akademicki. A ponieważ istnieje silne przekonanie, że mamy do dyspozycji pewne obiektywne normy oceny dzieła literackiego, obojętnie kto, gdzie i z jakim nastawieniem pisze o książce, można się spodziewać, że będą to wypowiedzi bardzo zbliżone.

**J.C.** – Dokonania artystyczne feministek, myślę o prozie feministycznej, nie wyglądają imponująco pod względem ilościowym, a przecież w latach 90. kobiety tak bardzo się rozpiśały...

**D.N.** – Rzeczywiście, w połowie lat 90. obserwowaliśmy prawdziwy wysyp kobiecych piór. Wydawało się, że pisanie kobiet określi charakter prozy polskiej ostatniej dekady. Na scenie pojawiło się wiele pisarek, żeby wymienić kilka nazwisk: Gretkowska, Goerke, Saramonowicz, Filipiak, Rudzka,

Tulli. Problem polega jednak na tym, że większość z wymienionych tu autorek niewiele miała wspólnego – z tak czy inaczej pojmowanym – feminizmem. Poza Izabelą Filipiak, otwarcie przyznającą się do sympatii feministycznych, wszystkie pozostałe to pisarki uniwersalistki. Nie mówiąc o tym, iż – poza autorką *Absolutnej amnezji* właśnie – autorki nasze zdecydowanie nie życzyły sobie, aby ich prozę łączono z myślą czy postawą feministyczną. Namiętnie protestowała nawet Manuela Gretkowska. W Polsce, inaczej niż w krajach, z których feminizm do nas przywędrował, nie ma dwudzielności polegającej na tym, że jedna ręka uprawia praktykę pisania kobiecego, a druga to pisanie komentuje. Raczej mamy do czynienia z nadmiarem komentatorek, które czekają na polskie powieści feministyczne i to czekają tak rozpaczliwie, iż najchętniej rozsadzilyby gorset literatury narodowej, a więc przyswojone polszczyźnie powieści Janette Winterson, Fay Weldon czy Angeli Carter traktowały jako należące do polskiej literatury współczesnej. Tymczasem rzeczywiście zbiór książek, który opatrzyć by można etykietką „polska literatura feministyczna lat dziewięćdziesiątych i pierwszych”, jest zawstydzająco skromny, co – jak już zauważyłem – rekompensuje poniekąd imponujący dorobek w zakresie prozy dyskursywnej. Trzeba uczciwie przyznać, że jak na niedługą historię feminizmu w Polsce jest to dorobek imponujący.

**K.U.** – Próbowano wypełnić braki, przedstawiając na przykład książkę Jolanty Brach-Czajny pt. *Szczeliny istnienia* jako fundatorski gest polskiego feminizmu prozaicznego.

**D.N.** – To oczywiście nieporozumienie czy świadectwo owej rozpacz, o której przed chwilą mówiłem. Filozoficzna książka Brach-Czajny miała pełnić rolę przysłowiowego raka na bezrybiu, co to za rybę uchodzić może. Podobnie zresztą, jak inne książki pisane z kobiecej perspektywy, w żaden jednak sposób nie korespondują z treściami feministycznymi. Przykładem książka Anny Nasiłowskiej *Domino. Traktat o narodzinach*. Mamy tu do czynienia z wypowiedzią kobiecą nie związaną przecie z feministyczną teorią, tymczasem i tę książkę próbowano wpisać w orientację, o której tu mowa.

### Literatura polska – jaka jest

**J.C.** – Czy polska literatura ma dziś coś ciekawego do zaproponowania kulturze europejskiej, myślę o zjawiskach, które byłyby polską specjalnością, ale równocześnie nie byłyby dobre tylko z tego powodu, że są polskie?

**D.N.** – No cóż, powtórzę za Czesławem Miłoszem, że Polska, przynajmniej w XX wieku, jest jedną wielką wylęgarnią nietuzinkowych poetów. Naszym towarem eksportowym jest genialna polska poezja...

**K.U.** – Poezja świetnie nadaje się do adorowania, bo właściwie nikt jej nie czyta. Wystarczy tylko wiedzieć, że Polacy obok Irlandczyków i Greków to naród poetów i nikt tego nie będzie weryfikował, bo i po co. Poza tym zawsze można powiedzieć, że jej wartość zgubiła się w przekładzie...

**D.N.** – Jeśli chodzi o prozę, trzeba stwierdzić przykrą rzecz, a mianowicie, że w porównaniu z dorobkiem innych, niekoniecznie tych największych, literatur europejskich wypada ona szalenie blado. Nie bez przyczyny w Polsce powszechnie adoruje się dziś prozę czeską, tak jak również nie jest przypadkiem, iż w ostatnich dziesięcioleciach żadnemu polskiemu prozaikowi, może z wyjątkiem Stanisława Lema, nigdy nie udało się wyjść poza lokalne opłotki i dobrze zaistnieć w świecie. To niestety okrutna prawda. Oczywiście, należałoby tu koniecznie wspomnieć o europejskiej sławie Ryszarda Kapuścińskiego, ale on przecież nie tworzy beletrystyki. Powiem więcej: niespecjalnie wierzę w siłę polskiej prozy. Nie wierzę głównie dlatego, że siły wytwórcze – że tak się brzydko wyrażę – są w Polsce bardzo skromne. Rocznie wydaje się u nas bardzo mało powieści, tylko około 40 tytułów, z czego najwyżej połowa trzyma jako taki fason. Żeby coś mogło się zmienić, musiałyby to być wielkości pięć, jeśli nie dziesięć, razy większe, a najlepiej takie jak potencjał francuski, czyli około 400 powieści rocznie. Sam krąg aktywnych twórców uprawiających powieść (mówię tu konsekwentnie o powieści, bo to ona jest pępkiem prozy) również jest bardzo wąski, praktycznie ogranicza się do 20-30 czynnych autorów, takich, których można przynajmniej posądzać o półzawodowstwo; chodzi o autorów, którzy przynajmniej raz na dwa, trzy lata wydają nową powieść. Słowem, nie mam tutaj złudzeń – proza polska w perspektywie światowej to żadna oferta.

**K.U.** – Nie wyobrażam sobie, żeby kiedyś etykieta „polska proza” dobrze brzmiała komercyjnie, natomiast sukces pojedynczego autora zawsze się może zdarzyć. Na wróżbitów niespecjalnie się jednak nadajemy – nie znamy przecież specyfiki zagranicznych rynków, oczekiwań tamtejszej publiczności, nie wiemy, co jest w tej chwili modne za granicą. Wydaje mi się, że bylibyśmy w stanie określić, jaka polska proza miałaby dobre notowania w Niemczech. Jest na to recepta: powieść na tematy wojenne, która by pokazywała, że nie tylko Niemcy są winni. Jestem w tym momencie cyniczny, ale mówimy o perspektywach sukcesu rynkowego. No, przecież zakłada się, że polska proza podejmująca problematykę Ziemi Zachodnich czy problematykę żydowską (jedno i drugie w duchu pojednania, oczywiście) dobrze

się sprzedają u naszych zachodnich sąsiadów. O innych rynkach nie wiemy już jednak nic.

**D.N.** – Spróbuję racjonalizować sytuację. Myślę, że istnieją w miarę obiektywne okoliczności decydujące o nie najlepszym stanie polskiej prozy współczesnej. Po pierwsze, w Polsce mamy bardzo mało pisarzy zawodowych czy nawet półzawodowych, to znaczy takich, którzy do końca są w stanie poświęcić się pisarstwu; pisanie prozy realizuje się u nas przede wszystkim w wymiarze hobbystycznym. Sam chętnie używam określenia „pisarze niedzielni”, to jest tacy, którzy tylko w niedzielę mają czas, by pisać. I to niecałą niedzielę mają do dyspozycji, co później, niestety, widać w ich dziełach. Po drugie, w Polsce ogromnie zaniedbano tak sprawy warsztatowe, jak i temat. Owa niechęć od tematyki – by tak rzec – egzystencjalnej, bronienie się przed tym, by pisać o sprawach, które po prostu ludzi obchodzą, woła o pomstę do nieba. Wystarczy przywołać podziwianą u nas prozę czeską, by dostrzec różnice. Tę naszą charakteryzuje małe zaufanie do rzeczywistości, konkretnie, do porządków egzystencji. Zamiast bezpretensjonalności – artystowskie miny, zamiast prostych historii – opowieści, które przejmują doprawdy niewiele.

**K.U.** – Pewien Rosjanin wypowiedział myśl, że Polacy są mistrzami w cyzelowaniu tego, co wymyślili inni. Nie wiem, czy tak musi być, ale adaptowanie na swój własny użytek czyichś konwencji mówienia stanowi chyba pewną właściwość polskiego życia literackiego. Podsumowując myśl, wierzę w sukces jednostkowy, nie w sukces polskiej prozy jako całości, nie w modę na polską prozę.

**D.N.** – Nawet u nas pojawiają się głosy prominentnych literaturoznawców, którzy uważają, że czytanie polskiej prozy jest zwyczajną stratą czasu, ponieważ jest ona jałowa i wtórna, znacznie gorsza od tego, co znajdziemy w przekładach, w prozie z importu.

**K.U.** – Czy polska literatura mogłaby być atrakcyjna ze względu na jakąś jej egzotykę? Nie. Myślę, że dużo większą karierę mogą zrobić wyraziste pod tym względem filmy Jana Jakuba Kolskiego.

## Popularni

**J.C.** – Wróćmy na chwilę do polskiej rzeczywistości. Skąd popularność Andrzeja Stasiuka i Olgi Tokarczuk?

**D.N.** – Bo zostali wybrani, po prostu (śmiech). Stasiuk to przykład literackiego Jamesa Deana. Kluczem do sukcesu tego autora jest niewątpliwie jego biografia – mówimy przecież o pisarzu z tzw. ciekawym życiorysem, o autorze, który sporo popularności zawdzięcza więziennemu epizodowi swoje-

go życia i tego rodzaju perypetiom. Notabene odzywa się tu stary motyw zdrady literatury – że literatura to za mało, że tzw. życie zawsze jest od niej ciekawsze, a ona sama koniecznie powinna być biograficznie poświadczona, niejako podżywiana życiem. Biograficzne zaplecze twórczości to jedna z przyczyn sukcesu Stasiuka, ważne są również kwestie warsztatowe. Pod względem poetyki Stasiuk jest bardzo konwencjonalny, rażąco wręcz konserwatywny. Łatwo się z nim skomunikować, łatwo pokochać tego typu prozę. Znamienne, że krytyka zachwyca się ostatnim zbiorem jego opowiadań pt. *Zima*, a przecież są to w zasadzie przypomnienia dziewiętnastowiecznych obrazków. Interpretuje się je metafizycznie – a jakże! – takie mamy przecież czasy... Jak czegoś nie otworzysz na szerszy wymiar (najlepiej eschatologiczny bez mała), to przepałoś (śmiech). Jeśli zaś chodzi o popularność Olgi Tokarczuk, to buduje ją obecne w jej prozie, a w dzisiejszych czasach niezwykle modne, przekonanie o istnieniu zaszyfrowanego porządku świata, coś, co można ogólnie określić jako nastroje newage'owskie. Jest też tutaj wiara w terapeutyczną moc literatury. Jeszcze mała poprawka co do popularnego obecnie autora płci męskiej. Dzisiaj raczej mówiłbym o popularności Jerzego Pilcha niż Andrzeja Stasiuka. Nie tylko dlatego, że Stasiuk ostatnio jako literat nie zachwyca, ale dlatego, że to właśnie Pilch stał się prawdziwym ulubieńcem mediów oraz – co ważne – ilustrowanej prasy kobiecej. Znów chodzi o medialny wizerunek: alkoholik uratowany przez miłość, zawsze mówiący efektownie, dowcipnie, inteligentnie, mędrzec niemal, ten, który z niejednego pieca chleb jadł, swojak, ale obdarzony autorytetem, doskonale nadaje się na kochanka mediów. W polskich warunkach sprzedanie 50 tys. egzemplarzy powieści w ciągu niespełna półtora roku, a to przydarzyło się powieści *Pod Mocnym Aniołem*, to bardzo duży sukces. W pewnym momencie media stwierdziły, że samotnik mieszkający w Beskidzie Niskim, wydający co roku nową książkę, jest po prostu mało wiarygodny, więc wybrano Pilcha.

### **Polski postmodernizm?**

**J.C.** – Jak polska literatura radzi sobie z postmodernizmem? Czy w ogóle można mówić o polskiej literaturze postmodernistycznej?

**K.U.** – Lepiej mówić, że nasza literatura znajduje się w postmodernistycznej sytuacji. Największym powodzeniem cieszy się u nas twórczość, która tę postmodernistyczną opresję próbuje unieważnić, traktując ją jako złudzenie, jako mało istotną sprawę, lub taka, która usiłuje ją przezwyciężyć. Ceniśmy w Polsce literaturę, którą uważamy za pozytywną odpowiedź na postmodernistyczny nihilizm, czy inaczej – nowoczesną odpowiedź na ponowoczesne wyzwania.

Nawet jeśli literatura, broniąc się przed ponowoczesnością, tą ponowoczesnością nasiąka, staramy się tego nie zauważać. Problem postmodernizmu najczęściej pojawia się w wypowiedziach tych badaczy, którzy chcieliby dowieść odrębności literatury po 1989 roku. Poświadczenie istnienia literatury postmodernistycznej jest przez nich wykorzystywane jako argument w dowodzeniu literackiego przełomu. Mówienie o literaturze postmodernistycznej jest dosyć kłopotliwe. Jej tożsamość, podobnie jak tożsamość postmodernistycznego „ja”, jest bardzo niestabilna, co się z kolei przekłada na mało wyraziste istnienie postmodernizmu jako pewnego nurtu czy też tendencji. A już takiej literatury, która by programowo nawiązywała do postmodernizmu zachodniego albo do myśli postmodernistycznej naprawdę ze świecą by szukać. Oczywiście przykłady by się znalazły, ale byłyby to nazwiska raczej nieznanne, przy czym sami posądzeni o postmodernizm pewnie by protestowali.

**J.C.** – Co wyróżniałoby tę grupę tekstów?

**K.U.** – W dużym stopniu poetyka. Bardzo częste odwoływanie się, oczywiście w duchu przekształcenia, parodii, do konwencji z przestrzeni literatury popularnej albo do gatunków prozy przedrealistycznej, także łączenie jednego z drugim. Często sięga się po konwencję powieści podróżniczej, która ma bardzo znaną genealogię z odległej historii, a jednocześnie jest dzisiaj gatunkiem bardzo popularnym. Trzeba też podkreślić ludyczny wymiar chwytów z przestrzeni metaliterackiej, przy czym nie chodzi już o problematyzowanie rozterek twórczych na serio, co było domeną literatury modernistycznej, zamiast tego pokazuje się intertekstualną scenę pisania. Pod względem doboru chwytów byłyby to te same środki, którymi posługuje się literatura obca. Oczywiście, znalazłyby się bardzo rzadkie przykłady, w których postmodernizm nie polega na prostych odniesieniach do literatury obcej, a jest raczej polskim oryginalnym rozwiązaniem. Chodziłoby o nawiązania do zjawisk doprowadzających polski prozatorski modernizm niemalże do skrajności, takich zjawisk, po których jest możliwy albo odwrót w stronę bardziej konwencjonalnych rozwiązań, albo właśnie przejście do postmodernizmu. Autorem projektującym tak rozumiany postmodernizm byłby na przykład Gombrowicz. Wystarczyłoby podjąć Gombrowiczowski projekt w jego rozumieniu kategorii „ja” i mielibyśmy coś w rodzaju polskiego, a przynajmniej nie mającego odpowiednika w literaturze zachodniej postmodernizmu. Przykładem postmodernistycznej literatury w Polsce może być *Antologia twórczości postnatalnej* Konrada C. Kędera, książki Marka Bieńczyka, do pewnego stopnia pierwsza powieść Kruszyńskiego *Schwedenkraüter* oraz książki Jerzego Limona.

**J.C.** – W takim razie istnieje polska droga do postmodernizmu?

**K.U.** – Tak, wychodzi od doświadczeń polskiego modernizmu. Jeżeli punktem wyjścia byłyby twórczość Gombrowicza, Parnickiego, Buczkowskiego

od tego momentu, w którym tamci się zatrzymali, no to musi z tego wyniknąć postmodernizm.

**D.N.** – W sensie wewnątrzsystemowym, jako dzieje form. W planie ideologicznym nie?

**K.U.** – A co to jest ideologia postmodernizmu? Kto ją wyraża: metafizyczno-religijny Lévinas, na swój sposób uduchowiony Derrida czy może jakiś liberalny ironista typu Rorty'ego?

**D.N.** – Myślałam raczej o stanie komentarza. Tutaj znowu mamy rozbieżność: od strony teoretycznej czy świadomościowej postmodernizm jest bardzo bobrze opracowany, nawet za dobrze jak na warunki polskie, ale od strony wyzwania tekstowego sprawa nie wygląda imponująco.

**K.U.** – Polska refleksja nad postmodernizmem wychodzi od zbierania tego, co powiedzieli inni, operując swoim, a więc dla nas obcym materiałem. Problem polega na tym, że nie określiliśmy charakteru polskiej literatury nowoczesnej. W związku z tym trudno nam mówić o ewentualności polskiego postmodernizmu. Specyfika polskiego modernizmu istnieje na razie w fazie projektu historycznoliterackiego. To jest wszystko jeszcze do napisania. Gdyby polski postmodernizm miał realnie zaistnieć, musiałby przeformułować nie do końca jeszcze przez nas rozpracowaną treść polskiego modernizmu.

**D.N.** – Zastanawiam się, dlaczego giną polscy autorzy postmodernistyczni, a wraz z nimi szansa na większą wyrazistość tego zjawiska. Być może chodzi również o samo zniechęcenie twórców. Przecież książki objętościowo obszerne, mające co najmniej 500 stron, takie jak na przykład *Wieloryb* Jerzego Limona, *Ledwie mrok* Andrzeja Falkiewicza, *Pielgrzymka do ziemi świętej Egiptu* Tomasza Mirkowicza, *Pociąg do podróży* Andrzeja Barta praktycznie przeszły bez echa. Tymczasem musiały być pisane przez dwa, trzy lata, a biorąc pod uwagę ich erudycyjny rozmach, pewnie i dłużej.

**K.U.** – W sferze kultury jesteśmy bardzo konserwatywni. Cóż warta powieść, która nie ocala? Możemy się pozachwycać *Baudolino* Eco, dlatego, że to obce. Taki polski Tomasz Mirkowicz na przykład już się do podziwiania nie nadaje – wiadomo, może być odbiciem naszego nihilizmu. Może boimy się tego nihilizmu, który tkwi w nas.

**D.N.** – W Polsce żadne pojęcie nie zostało tak perfekcyjnie zatarte jak postmodernizm. Nikt nie jest w stanie określić, o czym tak właściwie mówimy.

**K.U.** – Poetyka się tutaj do niczego nie przyda, trzeba przeskoczyć poziom wyżej, albo na poziom estetyki, albo filozofii, i to w sensie projektu o człowieku w świecie. Póki co, nikt sobie z tym problemem do końca nie poradził.

*Rozmawiała Justyna Cembrowska*

# RECENZJE

**Przemysław Czapliński, Piotr Śliwiński:**  
*Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji.*  
Kraków 2000

Niełatwo jest pisać o najnowszej literaturze. Zwłaszcza gdy zamiarem autora jest wykroczenie poza tryb krytycznego szkicu i przedstawienie literatury danego okresu jako logicznej całości, w formie dłuższego wywodu. Praca Przemysława Czaplińskiego i Piotra Śliwińskiego to jedyne omówienie o charakterze podręcznikowym uwzględniające najnowsze propozycje prozy i poezji. Książka zasadniczo dotyczy literatury dwudziestoparolecia 1976 – 1998. Pierwsza z dat ma charakter literackiej cezury (uzasadnianej pojawieniem się drugiego obiegu oraz stabilizacją systemu literackiego, ulegającego przemianom począwszy od wydarzeń marcowych z 1968 r.), druga związana jest z samą datą pojawienia się książki – jej pierwsze wydanie ukazało się w 1999 r.

Autorzy pracy odżegnują się od jednoznacznych klasyfikacji typu monografia, synteza, podręcznik akademicki czy historia literatury. Deklarowana przez nich formuła przewodnika w świetle wstępu jawi się jako wybór jedynie możliwy, uzasadniony rozterkami tych, którzy zdecydowali się pisać o „krajnie dopiero poznawanej wspólnym wysiłkiem miłośników współczesnej literatury polskiej” (s. 5). Jest to zatem gest szczerości, ale też – jak zauważyli krytycy – podziwu godny akt dyplomacji, wybór z góry usprawiedliwiający ewentualne niekonsekwencje pracy. Formuła przewodnika jest na tyle pojemna, by połączyć różne sposoby prezentacji materiału. Dyskurs historycznoliteracki spotyka się tu z ujęciem, choć rzadszym, krytycznoliterackim, chłodny opis faktów z językiem pełnego emocji eseju, szersze ujęcia porządkujące z analizami poszczególnych utworów. Obok głosów Czaplińskiego i Śliwińskiego pojawiają się, wplecione w wywody, wypowiedzi in-

nych komentatorów literatury. Na równych prawach występuje język komentarza i podane w ramach ujęcia statystyczne, kalendaria twórczości, wykazy bibliograficzne czy mapki.

Pomimo zastrzeżeń czynionych przez autorów we wstępie pracy, ich propozycji najbliższej jest do podręcznika. Tak zresztą omawiana książka funkcjonuje w środowisku polonistycznym. Kompendium zostało wyposażone w szereg praktycznych pomocy. Wśród nich znajduje się m.in. wykaz polskich książek, które ukazały się w omawianym okresie (wykaz uwzględniający podział na wydania krajowe – oficjalne i nieoficjalne, oraz emigracyjne, porządek chronologiczny i gatunkowy) oraz spis laureatów literackiej Nagrody Nobla. Charakteru podręcznikowego nadaje pracy również specyficzna retoryka wykładu. Sądząc po wysiłku włożonym w przedstawienie jak najbardziej spójnej wizji literatury najnowszej, książka napisana została z myślą o czytelniku domagającym się jasnych odpowiedzi na pytania tej literaturze zadawane. Skłonność do porządkowania zjawisk charakteryzuje przede wszystkim rozdziały poświęcone prozie, więc – jak można podejrzewać – fragmenty autorstwa Czaplńskiego. Wytyczanie taksonomicznych granic idzie tu w parze ze swoistą, dydaktyczną retoryką wywodu. Autorzy dbają, by czytelnik czuł się pewnie w zróżnicowanym i niezbadanym jeszcze przecież świecie najnowszej literatury, co więcej – by zjawiska nowe mógł skonfrontować z rozwiązaniami znanymi. Pojawiające się gdzieś tam historycznoliterackie wtrącenia, przywołujące tradycję na zasadzie szybkiej przekrojowej powtórki, wydają się cenne, czasem jednak burzą klarowność wywodu. Ułatwieniem mają też być: charakterystyczna dla autora piszącego o prozie technika eksplikacji i zamykanie, na zasadzie podsumowania, większych całości w zwężonych formułach. Choć przyjęty sposób prezentacji zjawisk (od ogółu do szczegółu, od wprowadzenia w pozaliteracki kontekst do literackich rozwiązań) zasadniczo spełnia swoje zadanie, to czasem daje efekty niezamierzone. Na początku rozdziału „Proza na przełomie – panorama” czytamy: „Panorama prozy schyłku lat osiemdziesiątych i lat dziewięćdziesiątych wyłoni się przed nami, gdy dostrzeżemy problemy, wobec których po roku 1989 stanęli twórcy. W największym skrócie sprowadzały się one do trzech: określić swój stosunek do świata, przedstawić siebie i porozumieć się z czytelnikiem” (s. 239). Nie znając dalszych fragmentów rozdziału, czytelnik może kwestionować wartość poznawczą powyższych sformułowań, którym – właśnie ze względu na swą ogólnikowość – blisko do podręcznikowego banału.

Zamiarem autorów było, jeśli sądzić po wstępie, stworzenie książki, w której literackie zjawiska poddane zostaną wielostronnemu oglądowi. Idea „książki polifonicznej” została zrealizowana częściowo. Rzeczywiście, auto-

rzy przywołują w tekście, na zasadzie cytatu, głosy innych komentatorów, dając czytelnikowi możliwość wglądu w słabo jeszcze znany świat najnowszego komentarza, zachęcają do samodzielnych poszukiwań badawczych, podając adresy bibliograficzne tekstów odnoszących się do danego zagadnienia (wysiłek włożony w informacyjne uposażenie kompendium zasługuje na ogromne uznanie), jednak wyraźnie tu obecna retoryka stwierżeń i wyjaśnień nieco ideę dialogu podważa.

Wysiłek edukacyjny autorów *Literatury...* wykracza czasem poza oczekiwania zwykłego czytelnika. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że podręcznik historii literatury dla początkujących przekształca się czasem w podręcznik wiedzy o przedmiocie, jakim jest historia literatury. Z poziomu podstawowego nagle przenosimy się na poziom dla bardziej zaawansowanych. W rozdziale „Przełom: warunki, oznaki, omamy” kilkakrotnie pojawia się kwestia arcydzieła jako czynnika warunkującego historycznoliteracką cezurę oraz problem zależności między odbiorem a kształtem literackiej oferty. Obydwie kwestie zostają oczywiście wykorzystane ostatecznie jako argumenty w dowodzeniu, ale po drodze, niejako przy okazji, korzysta się z nich na użytek edukacji z zakresu wiedzy o historii literatury. Tego typu autorska troska sama w sobie nie budzi żadnych zastrzeżeń. Zastrzeżenia, czy może raczej czytelniczy dyskomfort może natomiast czasami wywoływać niekonsekwencja, z jaką autorzy traktują odbiorcę – owo przechodzenie z poziomu na poziom, oraz (choć przecież zmienność tę zapowiadano) niekonsekwentny sposób prezentacji zagadnień. Rezygnacja z sugestywnych ujęć, w których wyraźnie zaznacza się stanowisko piszącego, na rzecz omówień relacjonujących sądy innych, przyzwyczajonego do podążania za autorem-przewodnikiem czytelnika może po prostu rozczarować. We wspomnianym już rozdziale, rozpatrującym zasadność myślenia o przełomie w odniesieniu do literatury po roku 1989, wyraźne stanowisko autorów, w końcu przecież obecne, staje się mniej widoczne. Historycznoliteracki dystans, z jakim autorzy kompendium podchodzą do kwestii przełomu, łatwo oczywiście wytłumaczyć – chodzi o sprawę szeroko dyskutowaną i z perspektywy 1998 roku zamkniętą, jednak nagła zmiana trybu wyводу zaskakuje. Przytaczanie argumentów wnoszonych przez różne strony dyskusji i rozwijanie niektórych z nich dla celów poglądowych wystawia czytelnika, czytelnika przyzwyczajonego do otrzymywania jasnych odpowiedzi, na próbę poznawczej cierpliwości, choć jest, oczywiście, bardzo kształcąca.

Książka dvojga autorów nosi ślady indywidualnego podejścia każdego z nich do kwestii porządkowania literackich zjawisk. Czapliński, autor fragmentów poświęconych prozie, tworzy panoramę literatury, kierując się zasadą przypisania literackich propozycji szerszym kategoriom porządkującym,

piszący o poezji Śliwiński koncentruje się na twórczości konkretnych poetów-reprezentantów charakterystycznych zjawisk, jawiąc się w ten sposób jako rzecznik indywidualności, literackiej osobowości i oryginalności. I tak na przykład prezentując młodą poezję lat 90., skupia się na czterech autorach, których twórczość uosabia biegunowo różne jakości dzisiejszej młodej poezji. Są to: Marcin Świetlicki, Artur Szlosarek, Andrzej Sosnowski i Wojciech Wencel. We fragmentach poświęconych poezji mamy więcej ujęć portretowych i analitycznych, choć trzeba od razu zaznaczyć, że ujęcie ujęciu nie jest równe. Czytelnik poszukujący informacji o konkretnym twórcy musi się liczyć z tym, że fragment danemu autorowi poświęcony może koncentrować się na wycinku twórczości tegoż autora, wycinku ważnym dla badaczy ze względu na przyjętą przez nich szerszą perspektywę oglądu. Wśród autorów, którym w omawianej książce poświęcono nieco więcej miejsca, oprócz wcześniej wymienionych, znajdują się m.in.: Stanisław Barańczak, Ryszard Krynicki, Adam Zagajewski, Zbigniew Herbert (jako autor tomu *Pan Cogito* i tomików ostatnich), Julian Kornhauser, Bronisław Maj, Zbigniew Machej, Piotr Sommer, Bohdan Zadura, Wisława Szymborska, Tadeusz Różewicz, Czesław Miłosz (trzej ostatni jako autorzy późnych tomików). W przypadku prozy trudniej wskazać tego typu jednostkowe zbliżenia, bo autor o prozie piszący koncentruje się przede wszystkim na prezentacji nurtów i tendencji. Zróżnicowanie w sposobie przedstawienia literatury, choć – co podkreślano – może niesłusznie sugerować odmienną rolę rządzących rozwojem najnowszej prozy i poezji, w sumie zapisują książkę na plus. Dwugłos zdecydowanie urozmaica lekturę.

Bogata informacyjnie, zróżnicowana pod względem sposobu prezentacji literatury i po prostu ciekawa książka Czaplińskiego i Śliwińskiego nie poddaje się jednoznacznej ocenie. Traktowana jako całość, czyli jako propozycja indywidualnego spojrzenia na literaturę ostatnich lat, jest książką cenną, ale też – ze względu na przyjętą przez autorów socjologiczną perspektywę oglądu, silne akcentowanie zależności literatury od jej pozaliterackich kontekstów – może wywoływać, i wywołała, głosy krytyczne. Natomiast traktowana wyimkowo, jako swego rodzaju encyklopedia wiedzy o literaturze i życiu literackim zwłaszcza ostatnich kilkunastu lat, na pewno spełnia, a nawet znacznie przekracza czytelnicze oczekiwania. Można kwestionować przyjęty przez autorów punkt widzenia, ale też trzeba przyznać, że szereg informacji przez nich podanych (informacji z zakresu socjologii literatury, ekonomii czy nawet geopolityki) doskonale spełnia swą funkcję edukacyjną, orientując czytelnika w rzeczywistości Polski ostatnich dwudziestu kilku lat. Odbiorcę zainteresowanego literaturą, a więc tekstem nie musi

interesować wnikliwa analiza rynku wydawniczego, choć znajdzie się na pewno czytelnik, dla którego będą to informacje istotne.

Książka poznańskich autorów projektuje różnych odbiorców. Właściwie trudno stwierdzić, do kogo skierowana jest przede wszystkim: do licealisty, studenta czy bardziej wytrawnego badacza literatury. Poniekąd do każdego z nich, co oczywiście nie oznacza, że ma ona charakter popularnonaukowy. Autorzy podjęli się trudnego zadania. Jeśli udane połączenie naukowej rzetelności z pragmatyzmem (funkcja dydaktyczna) przy zachowaniu stylistycznej lekkości w ogóle jest możliwe, to, mimo zgłaszanych uwag, muszę przyznać, że *Literatura...* stanowi rozwiązanie bliskie idealnemu.

*Justyna Cembrowska*

# PORADNIK

Jan Grzenia

## Odmiana obcych nazw geograficznych w języku polskim

1. W języku polskim powinniśmy – o ile to możliwe – odmieniać wszystkie wyrazy, w tym także nazwy własne (*nomina propria*). Nazwy własne odmieniają się podobnie jak wyrazy pospolite o analogicznym zakończeniu, np. nazwę *Paryż* odmieniamy tak, jak wyraz pospolity *ryż*.

W związku z tym prawie zawsze odmieniamy:

a) Spolszczone nazwy geograficzne, np.:

*Tuluza* (francuskie *Toulouse*), *do Tuluzy*, *w Tuluzie*;

*Mantua* (włoskie *Mantova*), *do/w Mantui*;

*Wiedeń* (niemieckie *Wien*), *do Wiednia*, *w Wiedniu*.

b) Nazwy zakończone na *-a*, również niespolszczone, np.:

*Atlanta*, *do Atlanty*, *w Atlancie*;

*Brasília*, *do/w Brasílii*;

*Ferrara*, *do Ferrary*, *w Ferrarze*.

c) Nazwy słowiańskie (w tym zakończone na *-e*), np.:

*Liberec*, *do Liberca*, *w Libercu*;

*Donieck*, *do Doniecka*, *w Doniecku*;

*Pardubice*, *do Pardubic*, *w Pardubicach*.

2. Nierzadko zdarza się jednak, iż rezygnujemy z odmieniania nazw obcych. Postępujemy tak, ponieważ nie umiemy znaleźć podobnie zakończonych wyrazów pospolitych albo też danej nazwy nie odmieniamy zwyczajowo.

Zwykle nie odmieniamy:

a) Nazw, które mają zakończenie uniemożliwiające lub utrudniające włączenie ich do określonego wzorca odmiany (na ogół są one zakończone na *-i*, *-e*, *-u*), np.: *Fidzi, Capri, Hanoi, Peru, Makau, Turku, Kobe*.

b) Nazw akcentowanych na ostatnią sylabę, np.: *Grenoble, Montauban, Vincennes* (wyjątek: *Cherbourg, do Cherbourga*).

c) Nazw rodzaju nijakiego zakończonych na *-um*, np.: *Akcjum, Bizancjum, Bochum, Lacjum, Monachium*.

Uwagi dodatkowe:

1) W dopełniaczu obcych nazw geograficznych rodzaju męskiego stosujemy najczęściej końcówkę *-u*, np.: *do Ekwadoru, do Gangesu, do Mount Everestu*.

Niektóre nazwy, zwłaszcza spolszczone, mają w dopełniaczu *-a*, np. *Paryz, do Paryża; Wiedeń, do Wiednia; Hamburg, do Hamburga*.

2) Nazwy własne rodzaju męskiego o zakończeniu *-um* odmieniają się, np. *Chartum, do Chartumu, w Chartumie*.

3) Bardzo wiele nazw nie odmienia się zwyczajowo, choć łatwo można by dla nich znaleźć wzorzec odmiany, np. *Essen, Los Angeles, Treviso*.

4) Mogą się odmieniać nazwy zakończone na *-o*, np.: *Maroko, do Maroka, w Maroku*.

Jednakże większości takich nazw zwyczajowo nie odmieniamy, np. *Kolorado, Toledo, Kalambo, Oslo, Chicago, Orinoko*.

W razie wątpliwości należy posługiwać się słownikami\*.

\* Zalecane słowniki

J. Grzenia: *Słownik nazw własnych. Ortografia, wymowa, słotwórstwo i odmiana*. Warszawa 2002.

*Nowy słownik poprawnej polszczyzny PWN*. Red. nauk. A. Markowski. Warszawa 1999.

*Słownik poprawnej polszczyzny PWN*. Red. nauk. W. Doroszewski. Warszawa 1973.

*Jan Grzenia*

**Dr Jan Grzenia** – pracownik naukowy Instytutu Języka Polskiego Uniwersytetu Śląskiego. Ważniejsze publikacje: *Słownik nazw własnych*. Warszawa 1998 i 2002, *Słownik ortograficzny*. Warszawa 2000. Jest też współautorem *Nowego słownika ortograficznego* pod red. E. Polańskiego. Warszawa 1996.

# Aleksandra Ahtelik, Małgorzata Smereczniak

## *Stąd nauka jest dla żuka... i nie tylko dla niego!* **Propozycja wykorzystania poezji dziecięcej w nauczaniu języka polskiego**

Nauczyciel języka polskiego jako obcego często staje przed wyzwaniem, jak zainteresować ucznia, w jaki sposób urozmaicić proces dydaktyczny, aby wprowadzać i utrwalać materiał leksykalny i gramatyczny, równocześnie bawiąc. Dlatego w podręcznikach języka polskiego i materiałach dla dydaktyków pojawia się coraz więcej pomysłów propozycji zabaw i gier językowych, wykorzystania różnorodnych pomocy dydaktycznych. Równocześnie – zgodnie z nowymi trendami w metodyce języka polskiego jako obcego – poleca się metodę komunikacyjną i podejście interakcyjne. Dzięki nim uczeń jest silnie zmotywowany do aktywności językowej, gdyż dostrzega użyteczność umiejętności nabytych podczas zajęć, możliwość zastosowania ich w konkretnej sytuacji. Ćwiczenia wykorzystywane podczas zajęć, powinny więc nie tylko wyrabiać umiejętność tworzenia poprawnych gramatycznie komunikatów, ale także odwoływać się do polskich realiów obyczajowych, społecznych i kulturowych.

Elementy z zakresu kultury i obyczajowości polskiej można przekazywać na wiele sposobów. Jednym z nich jest przygotowanie z uczniami teatrzyku wykorzystującego różnorodne teksty literackie. Wykorzystanie inscenizacji w glottodydaktyce daje rozliczne korzyści. Uczniowie chętnie angażują się w odgrywanie ról, traktując to jako zabawę. Równocześnie poznają nowe słownictwo, ćwiczą wymowę, intonację, utrwalają poprawne formy gramatyczne, konstrukcje składniowe oraz poznają realia kulturowe i polską twórczość literacką. Ponadto praca nad przygotowaniem przedstawienia stwa-

rza wiele okazji do kształcenia umiejętności współpracy w grupie, umiejętności komunikowania się. Również widzowie przedstawienia, chcąc w pełni uczestniczyć w spektaklu, koncentrują uwagę na wypowiedziach „aktorów”, starają się zrozumieć jak najwięcej, w czym pomagają im ruch sceniczny i rekwizyty.

Podczas kursów organizowanych przez Szkołę Języka i Kultury Polskiej proponujemy studentom udział w zajęciach dodatkowych, podczas których wykorzystujemy poezję dziecięcą i na bazie wybranych tekstów przygotowujemy przedstawienie. Szczególnie chętnie korzystamy z twórczości Jana Brzechwy i Juliana Tuwima – wybieramy krótkie wiersze, które umożliwiają podział na role oraz oparte są na prostych konstrukcjach składniowych i prezentują różne zachowania językowe. Dodatkowo, korzystając z żartobliwych wierszy skierowanych do dzieci, możemy w zabawny sposób przekazać wiele wzorów obowiązujących w kulturze polskiej. Przywołać tutaj można utwory podejmujące problematykę związaną z relacjami międzyludzkimi, obrazujące zasady gościnności, zachowania przy stole czy stosunek do higieny.

I tak, wiersze *Żuraw i czapla*, *Hipopotam* oraz *Żuk* pokazują konstrukcje służące do składania propozycji, grzecznego odmawiania i uzasadniania swoich poglądów, a także wzory wypowiedzi służących argumentacji. W utworze *Kwoka* mamy do czynienia z odwróconym wzorem dobrej gospodyni, instrukcją „jak nie postępować”. Tytułowa bohaterka wiersza nie szanuje swoich gości. Dodatkowo w wierszu pojawiają się funkcjonujące w języku polskim negatywne konotacje nazw zwierząt (osła, krowy, świni).

Wiersz *Na straganie* pozwoli w krótkim czasie nauczyć nazw warzyw najczęściej wykorzystywanych w polskiej kuchni (np. koper, kapusta, cebula). Można zaproponować studentom „odegranie” poszczególnych warzyw, wykonanie rekwizytów czy kostiumów, warto zadbać o odpowiednią charakteryzację.

Wzorów rozmowy u lekarza dostarczają takie wiersze jak: *Chory mul*, *Żaba*, *Katar* czy *Żołądek*, w których pojawiają się nazwy części ciała, dolegliwości, a także zwroty używane podczas wizyty u lekarza (np. „Pani jest na katar chora”). Równie atrakcyjnym punktem wyjścia do nauczania nazw części ciała jest wierszyk *Po rozum do głowy*, w którym części ciała prowadzą między sobą dialog. Dodatkowo studenci mogą poznać związki frazeologiczne, np. *iść po rozum do głowy*, *puścić coś mimo uszu*, *obmawiać poza plecami*, *być nie na rękę*, *pilnować swego nosa*, *patrzeć przez palce* itp. Wierszyki *Brudas* oraz *Grzebień i szczotka* pokazują nazwy przedmiotów związanych z zachowaniem higieny, wskazują na nazwy części ciała (*Brudas*) oraz stanowią dobre ćwiczenia fonetyczne na głoski szumiące: „Grzebień zęby szczyrzy, / A szczotka się jeży: / Czesz się Jerzy, jak należy!

/ Czesz się Jerzy, jak należy!” (*Grzebień i szczotka*). Równie przydatne do ćwiczeń fonetycznych są utwory: *Chrząszcz*, *Ptasie radio*, *O panu Trala-lińskim*. Warto tu wspomnieć także o utworach onomatopiecznych takich jak *SZszszszszsz...* Marka Pekali „Słyszysz, szeleści szary szelest, / Szybko po szybach też się ściele, / Skacze jak sprytny chrząszcz po suficie, / Szszsz, szszsz – jeszcze chce syczeć. [...]”, *Lokomotywa* Juliana Tuwima. Pragniemy jednak zaznaczyć, że te utwory są trudniejsze, wymagają od uczniów i nauczycieli więcej pracy.

Wiersze *Tydzień* oraz *Michałek* pozwolą nauczyć naw poszczególnych dni tygodnia, zaś wierszyk *Piątek* pozwala przybliżyć uczniom zwyczaj zachowywania postów w tym dniu.

Z topografią Polski uczniowie zapoznają się podczas inscenizacji wierszy *Globus* i *Siedmiomilowe buty*. W przedstawieniu można wykorzystać mapę Polski oraz dodatkowo nauczyć recytujących i słuchaczy nazw stron świata. Do nauki prostych czasowników w czasie przeszłym wykorzystany może zostać wiersz *Leń*, bo następuje w nim wyliczenie czynności, których leniwy chłopiec nie wykonał „Nie poszedł do szkoły, bo mu się nie chciało, / Nie odrobił lekcji, bo czasu miał za mało, / Nie zasznurował trzewików, bo nie miał ochoty, / Nie powiedział «dzień dobry», bo z tym za dużo roboty,” itd. Wierszyk, który może pomóc przy utrwaleniu nazw członków rodziny oraz opisywaniu osób ze względu na cechy fizyczne, umiejętności czy cechy charakteru, jest *Samochwała*. Zarazem utwór ten pokazuje, że w naszej kulturze nadmierne skupianie się na własnych przymiotach oraz podkreślanie ich może być poczytane za brak skromności i oceniane negatywnie. Również *Klamczucha* i *Skarżypyta* mówią o negatywnych cechach charakteru (bohaterowie są więc antywzorami właściwego zachowania), w obydwu wierszach pojawia się wiele czasowników w czasie przeszłym.

*Okulary* stwarzają okazję do przypomnienia znaczeń i właściwości składowych polskich przymków. Pan Hilary szuka tytułowych okularów w *prawym bucie*, w *lewym bucie*, *pod kanapą*, *na kanapie*, wreszcie zagląda *do lusterka* i spostrzega, że *zguba jest na nosie*.

*Abecadło* pozwala na poznanie większości liter polskiego alfabetu, zaś wierszyk *Znaki przestankowe* przypomni, jak wyglądają poszczególne z nich oraz do czego służą. To również dobry punkt wyjścia do ćwiczeń interpunkcyjnych i intonacyjnych. Warto wskazać, że obok wiersza Juliana Tuwima pt. *Abecadło* można wykorzystać *Literki* Władysława Broniewskiego, bądź *Literki dziecięce od A do Z* Janusza Minkiewicza.

Przykłady wierszy mogłybyśmy mnożyć. Warto zwrócić uwagę na odpowiednią, przemyślaną organizację pracy na tego typu zajęciach. Rola nauczyciela nie ogranicza się tu tylko do wyboru tekstów literackich, ale po-

lega także na przydziale ról, pomocy w pamięciowym opanowaniu poszczególnych partii tekstu przez uczniów oraz koordynacji całości przygotowań do spektaklu: scenografii, ruchu scenicznego, rekwizytów, charakteryzacji. Podczas prób nauczyciel winien zadbać, aby każdy rozumiał tekst, który recytuje i poprawnie go artykułował. Ponadto należy inicjować jak najwięcej sytuacji spontanicznego porozumiewania się w języku polskim w czasie prób, przygotowania kostiumów i scenografii.

Mamy nadzieję, że propozycja przedstawiona przez nas spotka się z zainteresowaniem i pomoże przygotować cykl ciekawych zajęć. Należy bowiem pamiętać, że ucząc, powinniśmy również bawić. Często sytuacja odbiegająca od standardowej lekcji pozwala uczniom wykazać się zdolnościami aktorskimi, zaistnieć w grupie, motywować do nauki języka obcego. Pragniemy również podkreślić, że przywołane przez nas teksty literackie (oraz wiele innych) są przydatną pomocą dydaktyczną podczas zajęć podejmujących konkretne problemy natury gramatycznej, bądź leksykalnej.

*Aleksandra Achtełik, Małgorzata Smereczniak*

**Dr Aleksandra Achtełik** – pracownik naukowy Instytutu Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego. Zajmuje się teorią i historią kultury. W druku książka: *Przestrzeń kulturowa jako przedmiot kreacji artystycznej. Wenecja w polskiej literaturze XIX i XX wieku*. W Szkole Języka i Kultury Polskiej pracuje jako lektor i wykładowca. Współautorka podręcznika do nauki języka polskiego jako obcego pt. *Miło mi panią poznać. Język polski w sytuacjach komunikacyjnych*.

**Mgr Małgorzata Smereczniak** – asystentka w Szkole Języka i Kultury Polskiej Uniwersytetu Śląskiego; doktorantka w Zakładzie Współczesnego Języka Polskiego Instytutu Języka Polskiego UŚ. Autorka rozprawy na temat przemian w języku współczesnej prasy polskiej.

\*\*\*

1 czerwca zakończyła swój trzymiesięczny staż w Turynie (Włochy) dr Agnieszka Szol. Przywiozła ze sobą mnóstwo materiałów z Archiwum Towiańskiego. Powstaną zapewne dzięki tym materiałom opracowania, które odkryją czytelnikom nieznaną dotąd historię polskiej literatury.

\*\*\*

W dniach 1-8 czerwca 2002 przebywały w Halle (RFN), w Instytucie Tłumaczeń Uniwersytetu im. M. Lutra w ramach programu Socrates-Erasmus mgr Magdalena Bąk i mgr Barbara Morcinek-Cudak. Obie panie przeprowadziły serię zajęć i seminariów dla studentów z Instytutu Tłumaczeń i z Instytutu Sławistyki. Nasze lektorki uczestniczyły również w rozmowach z szefem Instytutu, prof. Bogdanem Kovtykiem, na temat dalszej współpracy w najbliższych latach.

Szkoła przygotowuje się obecnie do bardzo pracowitych wakacji, gdyż tego lata w sierpniu w Filii Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie odbędzie nie tylko XII letnia szkoła języka, literatury i kultury polskiej oraz XI warsztaty polonistyczne, ale po trzech latach przerwy organizowane jest letnie kolegium polsko-austriackie.

Jak co roku na uczestników letniej szkoły czeka mnóstwo atrakcji, które sprzyjają zarówno doskonaleniu znajomości języka polskiego, jak i poznawaniu polskiej kultury. 1 sierpnia wykładem inauguracyjnym przywita studentów prof. dr hab. Marek Piechota, który zapoczątkuje cykl tematyczny tegorocznej letniej szkoły. Tematem przewodnim seminariów i wykładów w kursie popularnym i akademickim będzie problematyka „Zemsty” Aleksandra Fredry. Poza zajęciami dydaktycznymi oferujemy naszym studentom bogaty repertuar filmowy. Wśród tegorocznych propozycji znajdują się zarówno najnowsze tytuły polskiej kinematografii, jak i te, zaliczane do klasyki naszego kina. W tym roku uczestnicy letniej szkoły zobaczą między innymi: *Kilera* J. Machulskiego, *Perłę w koronie* K. Kutza i *Austerię* J. Kawalerowicza oraz będą mieli szansę spotkania się z przedstawicielami polskiej kultury i świata mediów. Do Cieszyna obie-

cali przyjechać tego lata Robert Gliński reżyser głośnego w tym roku obrazu *Cześć, Tereska*, tradycyjnie już Kazimierz Kutz – reżyser i marszałek Senatu RP. Zaprosiliśmy także kilka innych znakomitości – czekamy na ostateczne decyzje naszych upragnionych gości. Ponadto studenci mogą uczestniczyć w licznych imprezach o charakterze kulturalno-rozrywkowym, takich jak „Wieczór Narodów”, „Randka w ciemno”, „Milionerzy”. 15 sierpnia odbędzie się już piąte „Dyktando – Sprawdzian z Polskiego”, w którym udział biorą obcokrajowcy nie tylko z naszej szkoły. Zmagania z językiem polskim przebiegają na trzech etapach, a dyktando jest tylko wstępem Sprawdzianu, który w dalszej części testuje wiadomości z gramatyki języka polskiego, a następnie uczestnicy występują z popisem oratorskim na jeden z zadanych tematów. Czas przeznaczony na odpoczynek jest również aktywnie wykorzystywany przez studentów naszej Szkoły. Dla chętnych organizujemy wycieczki w szczególnie interesujące miejsca regionu, które pozwalają obcokrajowcom zapoznać się z polskim krajobrazem, historią i kulturą.

Wraz z inauguracją letniej szkoły 1 sierpnia rozpoczyna się również kolegium polsko-austriackie dla studentów z Polski i Austrii, które będzie trwało do 21 sierpnia. Tym razem to V – więc jubileuszowe – kolegium. Jest to inicjatywa strony

austriackiej, dzięki której przez trzy tygodnie Polacy mogą uczyć się języka niemieckiego, a Austriacy polskiego. Tego typu kolegia organizowane są przez Austriaków w różnych krajach, dzięki czemu spotykają się młodzi ludzie reprezentujący nie tylko odmienne narodowości, ale także odmienne kręgi kulturowe. Atmosfera wspólnej nauki sprzyja poznaniu obcego języka i wymianie międzykulturowej, ale przede wszystkim uczy tolerancji, tym bardziej iż uczestnicy kolegium biorą udział we wszystkich przedsięwzięciach naukowych, rozrywkowych i kulturalnych organizowanych w ramach letniej szkoły.

Od 21 do 28 sierpnia będą trwały w Cieszynie warsztaty polonistyczne, które przeznaczone są głównie dla nauczycieli języka polskiego pracujących w szkołach poza granicami Polski, lektorów języka polskiego, pracowników naukowych zagranicznych polonistyk i slawistyk oraz tłumaczy. W warsztatach mogą wziąć udział także dziennikarze polonijni oraz osoby, które w różnorodny sposób propagują język i kulturę polską poza granicami naszego kraju. Uczestnikom proponujemy nie tylko wykłady z zakresu języka, literatury i kultury polskiej oraz konwersatoria specjalistyczne, ale także zajęcia praktyczne, udział w lekcji pokazowej z obcokrajowcami oraz urozmaicony program kulturalny. Warsztaty polonistyczne dają możliwość

poznania i przedyskutowania nowych metod pracy w nauczaniu języka polskiego jako obcego i literatury polskiej. Tegoroczny program warsztatów obejmuje problemy nauczania kultury polskiej i języka polskiego za granicą oraz podstawowe zagadnienia przekładu z języka polskiego i na język polski.

*Patrycja Lesińska*