

Polemika Krytycznoliteracka w Polsce
pod redakcją Sylwii Panek

TOM 37

THE POZNAŃ SOCIETY FOR THE ADVANCEMENT
OF THE ARTS AND SCIENCES
PHILOLOGICAL AND PHILOSOPHICAL SECTION
PHILOLOGICAL COMMITTEE



Critical Literary Argument in Poland
edited by Sylwia Panek
volume 37

Dorota Kozicka
**The Thrusts of the Pen.
The Polemic over the Artistic
Revolution in 1970s and 1980s
Polish Prose**

The dispute over the 'artistic revolution' in Polish prose of the 1970s and 1980s would appear to be of interest and importance not only from a historical-literary perspective, but also because of its contemporary resonance. The traditions and moments of rift, conflict and agreement, the nexus between the marginal and the central, all allow to see clearly the historical and political tensions underlying the expectations and realisations of Polish prose. They also make bold the transformations of critical consciousness and the (changing) positions from which critics speak about the possibilities and obligations of literature. A reconstruction of the discussion that took place over two decades makes it possible to see how the literary 'critical camps' (conventionally known as the 'Warsaw School', centred around Henryk Berezka, and the 'Kraków School' under the patronage of Jan Błoński) were formed, and what slings and arrows each drew against the other. Above all, this was a multifaceted polemic involving, among others, questions on the relationship between language and reality, questions on the truth and commitment of literature, as well as the need to revise principle notions and an attempt to establish literary authorities and models. It is impossible therefore to discuss Polish literature of the 1970s and 1980s without reference to this polemic, just as it is impossible to (reliably) discuss the history of Polish prose without a return to those particular literary 'projects' and achievements.

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK
WYDZIAŁ FILOLOGICZNO-FILOZOFICZNY
KOMISJA FILOLOGICZNA



Polemika Krytycznoliteracka w Polsce
pod redakcją Sylwii Panek
tom 37

Dorota Kozicka
**Powieściowe obrachunki.
Spory wokół rewolucji artystycznej
w prozie lat 70. i 80. XX wieku**



Poznań 2024

WYDAWNICTWO POZNAŃSKIEGO TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ NAUK

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK
UNIwersytet IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

Główny Redaktor Wydawnictw PTPN
Jakub Kępiński

Recenzent
dr hab. prof. UAM. Marcin Telicki

Redakcja językowa i korekta
Elżbieta Turzyńska

Projekt okładki
Elżbieta Kidacka

Łamanie
Marlena Roszkiewicz

Teksty Henryka Berezzy zamieszczone w niniejszym tomie przedrukowano za zgodą Państwowego Instytutu Wydawniczego. Nakładem PIW ukazała się w 2018 roku książka *Alfabetyczność*, zawierająca wybór tekstów krytycznych Berezzy.

Publikacja finansowana
w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego
pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki”
w latach 2017–2021, nr projektu 11H 16 0131 84



© Copyright by Sylwia Panek, Dorota Kozicka, Poznań 2024

© Copyright for this edition by Poznańskie Towarzystwo
Przyjaciół Nauk, Poznań 2024

ISBN 978-83-7654-596-7

ISSN 2081-5999

Spis treści

ROZPRAWA WSTĘPNA

Prozaiczne porachunki	13
Część I. Ani było?	13
Czasy „rewolucji”	17
„Kłopotliwy węzeł”	32
Część II. „Świat” i światy	42
Aura krytyczna	53
Proza z...	60
Taki układ	74

TEKSTY ŹRÓDŁOWE. ANTOLOGIA

Wykaz tekstów źródłowych	91
Nota edytorska	95

U PROGU „REWOLUCJI”

Bohdan Czeszko	
Pomyślunkiem parafianina się posługując	101
Jan Walc	
Srutu tutu	109
Marek Zieliński	
Zdrowy z urojenia	115

Jan Józef Szczepański	
Komu lekcja pokory?	123
Włodzimierz Bolecki	
Wolne głosy. O prozie Ryszarda Schuberta	125

SZERYF I...

Henryk Bereza	
Dopowiedzenie [rubryka <i>Czytane w maszynopisie</i>]	151
Marian Stala	
Ucieczka od wartości	157
Henryk Bereza	
Powtórzenie [rubryka <i>Czytane w maszynopisie</i>]	173
Krzysztof Rutkowski	
Przytomny uczestnik rozmowy	189
Andrzej Mencwel	
Co się dzieje	197
Bronisław Maj	
Martwe dusze	209
Michał Głowiński	
Socparnasizm	227
Leszek Bugajski	
Wyjście bezpieczeństwa	237
Michał Łukaszewicz	
Nie wierzę Berezie!	245
Henryk Bereza	
Baranoja	253

WARTY I PATROLE

Jan Błoński	
Dwie groteski – i pół...	263
Zbigniew Bauer	
O pożytkach z rewolucji (powieściowej)	287
Maciej Chrzanowski	
Poza doświadczeniami	311
Jerzy Lisowski	
Młoda literatura a krytyka	319

Piotr Bratkowski	
Konieczność literatury, choroba krytyki	327
Wacław Sadkowski	
Dwa nieporozumienia i pół	335
Krzysztof Pysiak	
Groteski pół a rewolucji ćwierć	345
Jerzy Jarzębski	
Za i przeciw „młodej prozie”	355
Henryk Bereza	
Błazenada	371
WOKÓŁ „CZARNEJ DZIURY” LAT 80.	
Czarna dziura lat osiemdziesiątych. O literaturze ostatniej dekady dyskutują: Jan Błoński, Tadeusz Nyczek, Jerzy Jarzębski, Marian Stala oraz – ze strony „TP” – Jerzy Pilch [fragmenty]	385
Tadeusz Komendant	
Trywialne pytanie o prozę	407
Jerzy Łukosz	
Prozaiczna głębia. Dopisek do polemiki o prozie	429
Henryk Bereza	
Niedyskursywność [rubryka <i>Czytane w maszynopisie</i>]	437
Krzysztof Rutkowski	
Bereziada	443
Bibliografia	461
Indeks osób	471

Seria Polemika Krytycznoliteracka w Polsce przedstawia najważniejsze polskie polemiki krytycznoliterackie opatrzone obszernym komentarzem naukowym. Każdy tom obok *Rozprawy wstępnej* zawiera przedruki wchodzących z sobą w polemiczny dialog tekstów krytycznoliterackich, które – dotąd drukowane oddzielnie, niejednokrotnie trudno dostępne i rozproszone w czasopismach literackich – muszą być czytane razem.

ROZPRAWA WSTĘPNA



Prozaiczne porachunki

Część I. Ani było?¹

W historii literatury polskiej drugiej połowy XX wieku spór o „rewolucję artystyczną” zajmuje specyficzne miejsce. Początkowo zepchnięty został na margines narracji o literaturze lat 70. i 80. – o nowofalowym projekcie literatury, narodzinach i roli drugiego obiegu, a także kluczowych politycznych wydarzeniach, unieważniających – jak się wówczas wydawało – estetyczne dyskusje w imię ważniejszych etyczno-politycznych spraw. I pamiętany był raczej jako personalny spór między dwoma wpływowymi krytykami czy jako krótki i nie do końca zrozumiały – ograniczony do niewielkiego środowiska młodych prozaików i towarzyszących im krytyków – epizod, w którym próba proklamowania artystycznej rewolucji i wprowadzenia do literackiego obiegu nowych prozaików spotkała się ze stanowczym sprzeciwem wpływowego środowiska krytyków i pisarzy.

¹ Tytuł tej części nawiązuje do tytułu książki Krzysztofa Rutkowskiego *Ani było, ani jest* (Warszawa 1984). Zebrane w niej szkice krytyczne poświęcone są współczesnej literaturze polskiej, a krytyk nie kryje swojego uznania dla projektu Berezny. Tytułowy tekst kończy się takim akapitem: „Źródła żywego języka mogą w ukryciu pozostawać długo. Ale czasu nikt oszukać nie zdoła. I ani było, ani jest w czyjejkolwiek mocy wysuszenie tych źródeł. A także ich zatrucie” (s. 220).

W roku 2004 Andrzej Skrendo, recenzujący książkę Jana Galanta poświęconą prozie lingwistycznej², przekonywał, że

każdy, kto pisze o prozie „rewolucji artystycznej”, uporać się musi z mocno utrwalonymi, negatywnymi poglądami na jej temat, a może po prostu z ogromną liczbą stereotypów³.

A za symbol postawy przyjmowanej zwykle przez krytykę wobec „bereziaków” uznał słowa Jerzego Jarzębskiego, który również na łamach „Tekstów Drugich” kilkanaście lat wcześniej pisał: „O «rewolucji artystycznej» nie wspomnę, bo nie kopie się leżącego”⁴. Znamienne dla dominujących w latach 90. opinii na temat tego zjawiska wydają się też przekonania autorów przewodnika *Literatura polska 1976–1998* (również aktywnie działających wówczas młodych krytyków), którzy w rozdziale przedstawiającym „rewolucję artystyczną” w prozie pisali:

Ogółowi pisarzy, którzy wpisali się, bądź zostali wpisani, w poczet rewolucjonistów, nikt już dziś nie przywróci sprawiedliwości: złożony kontekst historyczny, gołosłowność Berezy, zaciętrzewienie krytyków wspierających Berezę, niekorzystny czas dla literatury odchodzącej od wyrazistego wzorca prozy realistycznej – wszystko to sprawiło, że „rewolucja artystyczna w prozie” stała się przykładem literatury nieużytecznej, niepotrzebnej, wskazywanym

² J. Galant, *Polska proza lingwistyczna. Debiuty lat siedemdziesiątych*, Poznań 1998.

³ A. Skrendo, *Czy istnieje polska proza lingwistyczna?*, „Teksty Drugie” 2004, nr 6, s. 58.

⁴ J. Jarzębski, *Apetyt na Przemianę*, „Teksty Drugie” 1990, nr 3, s. 5; przedruk w: *idem, Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej*, Kraków 1997, s. 9.

przez krytykę jako dowód jałowości rozwiązań literackich bliższych zabawie niż powadze. Nie ma zatem i nie będzie odpowiedzi na pytanie, kogo spośród tych pisarzy zasłużenie zapomniano, komu zaś historia wyrządziła krzywdę⁵.

W ciągu niemal dwudziestu pięciu lat dzielących nas od tych uwag spór o „rewolucję artystyczną” stopniowo zyskiwał na znaczeniu jako interesujący moment przewartościowań i namysłu nad prozą nowoczesną. Przyczyniły się do tego przede wszystkim propozycje badawcze, rewidujące i przeformułujące znaczenie, zakres i chronologiczne ramy modernizmu, zgodnie z tym, jak proponowała to humanistyka zachodnia, a także – związana z tymi rewizjami – debata na temat postmodernizmu w Polsce. Równie istotne wydają się przewartościowania, jakie pod wpływem tych szerokich ujęć i dystansu czasowego nastąpiły w sposobie postrzegania krytyki literackiej późnego PRL-u. Przemiany w obrębie współczesnego pola literackiego i zmiana oczekiwań nie tylko wobec literatury, ale także wobec krytyki literackiej, prowadziły bowiem również do przetasowań w hierarchii autorytetów krytycznych i promowanych przez nich modeli literatury, w których echa sporu o „rewolucję artystyczną” odgrywają znaczącą rolę.

Teksty i książki odnoszące się bezpośrednio zarówno do literatury będącej przedmiotem sporu o „rewolucję artystyczną”, jak i do jego politycznych, ideowych i estetycznych uwarunkowań przyniosły wiele istotnych

⁵ P. Czapliński, P. Śliwiński, *Tylko literatura?*, w: *idem, Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, s. 49–50. W innym miejscu Czapliński ocenia spór o „rewolucję artystyczną” jako „mocno wątpliwy pod względem poznawczym i aksjologicznym” (*idem, Wobec literackości. Przygoda antyfikcji*, w: *idem, Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*, Kraków 1997, s. 29).

rozpoznać, przesuwając wektor zainteresowań z jego głównego bohatera (Henryka Berezy) i krytyki literackiej na samą prozę oraz na warunki i możliwości pojawienia się konkretnych projektów literatury⁶. I choć w dyskursie historycznoliterackim nie nastąpiło radykalne przezwyciężenie tej prozy⁷, to zarówno fakt, że w drugiej połowie lat 70. pojawiły się takie innowacyjne utwory, jak i argumenty używane w ówczesnej debacie krytycznej stanowiły i stanowią istotny punkt odniesienia dla szerszego postrzegania polskiej literatury w kontekście pytań o neoawangardę, postmodernizm, realizm. A także dla związanych z nimi zasadniczych problemów prawdy oraz zaangażowania albo/i autonomii literatury. Co więcej, nawet jeśli zgodzić się z Przemysławem Kaliszukiem, który obrabował sobie za cel pokazanie (i wyjaśnienie) komplikacji i aporii w myśleniu o prozie w tamtym czasie, pisze o „inercyjnym w gruncie rzeczy statusie sporu wokół literackości przełomu ósmej i dziewiątej dekady”, o „fałszywej

⁶ Jan Galant, narzekając we wstępie do swojej opublikowanej w 1998 roku książki na bardzo słabe zainteresowanie literaturoznawców młodą prozą polską po 1976 roku, pisze: „Jedynie nazwisko Henryka Berezy nieodmiennie pojawia się przy tej okazji. Tyle, że on nie jest pisarzem. W gruncie rzeczy werdykt krytyki jest oczywisty: powieści spod znaku «rewolucji artystycznej» nie są warte głębszego namysłu, bardziej intrygujący jest program i osoba znanego krytyka” (*idem*, *Wstęp*, w: *idem*, *Polska proza lingwistyczna...*, s. 9).

⁷ Na przykład Skrendo w cytowanym już tekście pisze: „Dziś jest jasne – nie było rewolucji” (*idem*, *Czy istnieje polska proza lingwistyczna?*, s. 58), a Przemysław Kaliszuk w ostatniej znanej mi całościowej monograficznej rozprawie na temat tej literatury twierdzi, że „nie wykorzystała swej szansy” stania się alternatywą dla wyczerpujących się modernistycznych koncepcji literatury (*idem*, *Wyczerpywanie i odnowa. „Nowa” polska proza lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wobec późnej nowoczesności*, Lublin 2019, s. 12).

homogenizacji” różnych ówczesnych aspektów i zjawisk literackich oraz o tym, że dla historyków literatury spór wokół nowej prozy lat 70. stanowi poważne wyzwanie ze względu na nadmiar i różnorodność zjawisk niemożliwych do uporządkowania i wiele „nierozwiązywalnych sprzeczności”⁸, to z przyjętej przeze mnie metakrytycznej i historycznoliterackiej perspektywy, w której książka Kaliszuka stanowi kolejne ogniwo powrotu do tematu „rewolucji artystycznej”, spór o nią oraz jego historycznoliterackie i metakrytyczne reperkusje wydają się owocne. Widoczne w programie Berezy i w tekstach biorących udział w tym sporze oraz eksponowane dziś przez historyków literatury tradycje i momenty zerwania, sprzeczności i ciągłości, relacje między tym, co marginalne, a tym, co centralne, pozwalają lepiej zobaczyć nie tylko napięcia między oczekiwaniami, możliwościami i realizacjami polskiej prozy drugiej połowy XX i pierwszych dziesięcioleci XXI wieku, ale też przemiany świadomości krytycznej i (zmieniające się) miejsca/pozycje, z których o możliwościach i powinnościach literatury mówią krytycy.

Czasy „rewolucji”

Określenie ram czasowych tego sporu jest jednocześnie łatwe i trudne. Łatwe, jeśli trzymać się ściśle określenia „rewolucja artystyczna” – bo po raz pierwszy używa go Henryk Bereza, ogłaszając ją na łamach „Twórczości” w roku 1979 w tekście zatytułowanym *Dopowiedzenie*⁹. Za tekst wieńczący spór na ten temat uchodzą *Dwie*

⁸ P. Kaliszuk, *Wyczerpywanie i odnowa...*, s. 24 i 21.

⁹ H. Bereza, *Dopowiedzenie* [rubryka *Czytane w maszynopisie*], „Twórczość” 1979, nr 5, s. 161–163; przedruk w: *idem, Bieg rzeczy. Szkice literackie*, Warszawa 1982, s. 13–16 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 151–155).

groteski – i pół... Jana Błońskiego, opublikowane w 1987 roku na łamach „Literatury”¹⁰, a dyskusja, która po tekście Błońskiego przetoczyła się na łamach tego pisma¹¹, traktowana jest jako ostatni („likwidatorski” – jak to określił Krzysztof Uniłowski, a za nim Kaliszuk¹²) etap tego sporu. Jeśli jednak wziąć pod uwagę to, że z jednej strony wspomniany już tekst Berezy jest nie tyle początkiem, ile kulminacją pewnego procesu, a z drugiej – że kwestia „prozy bereziaków” pojawia się na początku lat 90. w związku

¹⁰ J. Błoński, *Dwie groteski – i pół...*, „Literatura” 1987, nr 5, s. 12–15 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 263–286).

¹¹ Wszystkie teksty, które pojawiły się w odpowiedzi na głos Błońskiego, opatrzone zostały hasłem „Młoda proza – dezercja warty”: Z. Bauer, *O pożytkach z rewolucji (powieściowej)*, „Literatura” 1987, nr 6, s. 16–19 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 287–309); M. Chrzanowski, *Poza doświadczeniami*, „Literatura” 1987, nr 6, s. 20–21 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 311–317); L. Żuliński, *Dezercja warty*, „Literatura” 1987, nr 6, s. 21–22; B. Jasiński, *Słowa na wietrze*, „Literatura” 1987, nr 7, s. 46–48; K. Nowicki, *Wszystko jest literaturą*, „Literatura” 1987, nr 7, s. 48–50; B. Rogatko, *Podwójna optyka*, „Literatura” 1987, nr 7, s. 50–51; J. Lisowski, *Młoda literatura a krytyka*, „Literatura” 1987, nr 8, s. 33 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 319–326); P. Bratkowski, *Konieczność literatury, choroba krytyki*, „Literatura” 1987, nr 8, s. 34–35 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 327–334); M. Łukaszewicz, *Źle o krytyce*, „Literatura” 1987, nr 9, s. 37–39; W. Sadkowski, *Dwa nieporozumienia i pół*, „Literatura” 1987, nr 9, s. 39–40 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 335–343); M. Sołtysik, *Literatura i koniunktura*, „Literatura” 1987, nr 10, s. 56–57; J. Pieszczechowicz, *Na jednym przykładzie: sceny niejane*, „Literatura” 1987, nr 10, s. 57–58; K. Pysiak, *Groteski pół a rewolucji ćwierć*, „Literatura” 1987, nr 11–12, s. 76–77 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 345–353).

¹² Uniłowski pisze, że „[w] odniesieniu do tezy o «rewolucji artystycznej» dyskusja na łamach «Literatury» odegrała rolę kampanii likwidatorskiej” (*idem*, *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu*, Katowice 1999, s. 159). Kaliszuk podtrzymuje opinię Uniłowskiego, opisując ten etap jako ostatnią, trzecią fazę sporu (*idem*, *Wyczerpywanie i odnowa...*, s. 9).

z dyskusją wokół młodej literatury i stanu polskiej prozy¹³, a także z dyskusją na temat postmodernizmu¹⁴, to określenie ram czasowych tego sporu o nową literaturę okazuje się bardziej kłopotliwe.

Nieprzypadkowo też w szerokim ujęciu badaczy podejmujących temat „rewolucji artystycznej” przełomu lat 70. i 80. istotnym kontekstem sporu i zasadniczych problemów, które dzięki niemu wybrzmiały, są lata 60. i lata 90. Lata 60. – ze względu na istotną rolę, jaką odgrywała wówczas literatura neoawangardowa, zmarginalizowana – w ich przekonaniu – w kolejnym dziesięcioleciu. Powody, mechanizmy i reperkusje tej marginalizacji są przez nich rozmaicie opisywane¹⁵, niezależnie jednak od tego, na jakie

¹³ Por. m.in. T. Komendant, *Trywialne pytanie o prozę*, „Tygodnik Literacki” 1990, nr 1, s. 4–5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 407–427); J. Łukosz, *Prozaiczna głębia. Dopisek do polemiki o prozie*, „Tygodnik Literacki” 1990, nr 11, s. 1 i 6 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 429–436); J. Drzewucki, *Zmiana*, „Gazeta Wyborcza” 1991, nr 181, s. 15; H. Zaworska, *Widmo prozy*, „Gazeta Wyborcza” 1991, nr 189, s. 16; S. Piskor, *Wokół nowej prozy*, „Gazeta Wyborcza” 1991, nr 204, s. 17; J. Tomkowski, *Mała burza w szklance prozy*, „Gazeta Wyborcza” 1991, nr 217, s. 17.

¹⁴ Por. m.in. Z. Łapiński, *Postmodernizm – co to i po co?*, „Teksty Drugie” 1993, nr 1, 74–86; K. Uniłowski, *Polska proza innowacyjna...*

¹⁵ Dla Łapińskiego kluczowym impulsem tej zmiany były doświadczenia Marca '68. Uniłowski, zgadzając się – zasadniczo – w tej kwestii z Łapińskim, zwraca większą uwagę na mechanizmy wewnątrzliterackie, związane przede wszystkim ze rozumieniem kategorii prawdy w literaturze. Jego zdaniem to, że najambitniejsze dokonania prozy awangardowej należały do pisarzy starszej generacji, oraz to, że byli oni przedstawiani przez krytykę jako wybitne indywidualności, przyczyniły się do „zatimizowania tendencji innowacyjnych”, do traktowania tych praktyk jako czegoś wyjątkowego, niepowtarzalnego (K. Uniłowski, *Polska proza innowacyjna...*, s. 133). Warto dodać, że Uniłowski konsekwentnie i przekonująco oddziela terminy: postmodernizm i neoawangarda, dowodzi natomiast, że marginalizacja znacz-

czynnikami zwracają szczególną uwagę poszczególni badacze, sam mechanizm deprecjacji strategii neoawangardowych i dominacji takich oczekiwań wobec literatury, które ściśle wiążą się z polityczno-społeczną rzeczywistością, stanowi w ich ujęciach zasadniczy kontekst sporu o „rewolucję artystyczną”. Analizujący tę sytuację Uniłowski pisze, że pisarstwo neoawangardowe nie mogło sprostać systemowi oczekiwań wobec literatury, ufundowanemu na tradycyjnych normach. A „w sytuacji narastania napięć politycznych szala musiała się przechylić na stronę etycznego rozumienia kategorii prawdy oraz dążeń do restytucji i umacniania społecznych więzi [...]”¹⁶. Podkreśla przy tym, że to właśnie oczekiwania odbiorcze wpłynęły na negatywną ocenę tak wybitnych dzieł neoawangardowych z lat 70., jak *Kąpiele w Lucca* Buczkowskiego czy *Sam wyjdę bezbronny* Parnickiego. I dodaje:

Trudno się więc dziwić, że jeszcze bezlitośniej w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych krytyka obeszała się z twórczością najmłodszych autorów zdradzających innowacyjne ambicje¹⁷.

Lata 90. natomiast to perspektywa, z której trochę inaczej niż w poprzedniej dekadzie zaczęto się przyglądać sporom wokół „rewolucji artystycznej” i określanej tym mianem prozie. Perspektywa o tyle ciekawa, że mieszcząca w sobie dwa porządki: krytycznoliteracki i historycznoliteracki. Po pierwsze więc, zarówno echa tamtego sporu, jak i zasadnicze kwestie dotyczące samej literatury pojawiają się w ówczesnej prasie w polemikach dotyczących

nia awangardy w latach 70. przyczyniła się do odrzucenia propozycji postmodernistycznych.

¹⁶ K. Uniłowski, *Polska proza innowacyjna...*, s. 139.

¹⁷ *Ibidem*.

literatury lat 80., a także nowej/młodej prozy¹⁸. Przyczynił się do tego między innymi sam Bereza, który jeszcze raz wywołał temat promowanej przez siebie w latach 70. i 80. prozy, złośliwie odnosząc się w jednym ze swoich cyklicznych tekstów na łamach „Twórczości” do słynnej wówczas, deprecjonującej prozę „bereziaków”, dyskusji, która odbyła się w redakcji „Tygodnika Powszechnego” na początku 1990 roku i została opublikowana pod wymownym tytułem *Czarna dziura lat osiemdziesiątych*¹⁹. Komentując

- ¹⁸ Galant w rozprawie poświęconej prozie lingwistycznej uznaje polemiki toczące się w 1990 i 1991 roku za kolejną, trzecią fazę krytycznoliterackiego zainteresowania młodą prozą polską lat 70. Jego zdaniem pierwsza faza towarzyszyła powstawaniu kolejnych powieści; większość opublikowanych wówczas licznych recenzji, w których osławiano lub strofowano młodych autorów, to „świadectwo krytycznoliterackiej i intelektualnej porażki”, a na tym tle na uwagę zasługuje Bereza jako „promotor młodych pisarzy” (*idem, Polska proza lingwistyczna...*, s. 14–15), dogmatyczny patron posiadający konsekwentny program literacki. Interesującym świadectwem świadomości literackiej w tej fazie jest również antologia szkiców krytycznych zatytułowana *Licytacja. Szkice o nowej literaturze* (Warszawa 1981). Drugą fazę sporu lokuje Galant w połowie następnej dekady, zwracając uwagę na książki krytyczne Bogusława Wróblewskiego (*Wydzieńczenie i kompleksy. O młodej literaturze polskiej lat 1975–1980*, Lublin 1985) i Tadeusza Błajejewskiego (*Rysopis*, Łódź 1987) oraz na dyskusje na łamach „Literatury” (1987, nr 5–12; 1988, nr 1), trzecią natomiast – „u progu bieżącej dekady”, czyli na początku lat 90. Wskazuje przy tym na polemiki wokół nowej prozy w „Gazecie Wyborczej” w 1991 roku oraz na tekst Tadeusza Komendanta *Trywialne pytanie o prozę* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 407–427). Galant uznaje, że literacki eksperyment znamionujący powieści lat 70. stał się na tyle „powszednim doświadczeniem literatury”, że „prowokuje do zmiany obiegowych opinii na ten temat” (*idem, Polska proza lingwistyczna...*, s. 16).
- ¹⁹ *Czarna dziura lat osiemdziesiątych. O literaturze ostatniej dekady dyskutują: Jan Błoński, Tadeusz Nyczek, Jerzy Jarzębski, Marian Stala oraz – ze strony „TP” – Jerzy Pilch, „Tygodnik Powszechny”*

wypowiedzi dyskutantów, Bereza pisał o prozie antykomunistycznej, która zastąpiła „dyskurs doktrynalny dyskursem antydoktrynalnym” i o „wręcz dewastacyjnym” oddziaływaniu „antydoktrynalnej doktrynalności” na literaturę artystyczną, prowadzącym do „antysocrealistycznego socrealizmu”, oraz o tym, że potrzebie, „żeby proza była sztuką”, opiera się tylko „uniwersyteckie obrzeże literackie”, które „głosi brednię o zapaści prozy”²⁰. Wyłożył po raz kolejny program literatury, za którą się opowiada. I dodawał:

„Czarna dziura” istnieje zapewne w poniekórych głowach, nie może istnieć w literaturze, w której działają – wymienię tylko najwybitniejszych lub najbardziej czynnych autorów

1990, nr 13 s. 1, 4–5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 385–406). W tym samym roku Błoński publikuje na łamach „Tekstów Drugich” (nr 1) *Bezładne rozważania starego krytyka, który zastanawia się, jak napisałby historię prozy polskiej w latach istnienia Polski Ludowej*, w których w dość swobodnym sarkastyczno-złośliwym tonie układa literaturę powojenną w określone porządki, odpowiadające jego czytelniczym upodobaniom. Po stronie rozczarowań wymienia m.in. awangardowe próby literackie, a ton tego krótkiego opisu, opatrzonego podtytułem *Awangarda Jej Ludowej Mości?*, współgra tu z jego negatywną oceną, deprecjonującą przede wszystkim „pupilków Berezy” (*idem, Bezładne rozważania starego krytyka...*, „Teksty Drugie” 1990, nr 1, s. 12–13). Więcej na ten temat w ostatniej części tekstu.

²⁰ H. Bereza, *Niedyskursywność* [rubryka *Czytane w maszynopisie*], „Twórczość” 1991, nr 2, s. 141–142 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 437, 440); przedruk w: *idem, Pryncypia. O łasce literatury* (Kraków 1993) oraz w: *idem, Alfabetyczność. Teksty o literaturze i życiu* (red. P. Orzeł, Warszawa 2018). Mocne określenia Berezy (np. „antydoktrynalna doktrynalność”, „antysocrealistyczny socrealizm”) dotyczą jego przekonań na temat promowanej przez środowiska opozycyjne literatury antykomunistycznej, odnoszą się też zapewne do zarzutów o socparnasizm, jakie w latach 80. kierowano pod adresem promowanej przez niego prozy, co opisuje w dalszej części tej rozprawy.

wyłącznie z roczników powojennych – tacy pisarze: Józef Łoziński, Andrzej Łuczeńczyk, Wojciech Czerniawski, Tadeusz Koziura, Ryszard Schubert, Roman Wysogład, Tadeusz Siejak, Grzegorz Musiał, Krystyna Sakowicz, Donat Kirsch, Marek Słyk, Dariusz Bitner, Jerzy Łukosz, Andrzej Tuziak, Marek Bukowski, Krzysztof Bielecki²¹.

O tej krakowskiej dyskusji jako „modelowym przykładzie” choroby „toczącej nasze rozważania o prozie” pisał na łamach „Tygodnika Literackiego” Tadeusz Komendant, formułując swoje przekonania na temat możliwości nawiązywania przez prozę relacji między językiem a światem²². A Jerzy Łukosz przedstawiał własne (bliskie konceptom Berezy) przemyślenia na temat współczesnej polskiej powieści, zaczynając swój tekst następująco:

Strony sporu o prozę ostatnich dwu dekad powiedziały już swoje ostatnie (lub przedostatnie) słowo, polemika wygasa. Dzięki temu lepiej słysząc głosy samej literatury, która wydaje się bardziej cierpliwa niż krytycy. [...].

Kończy się też metapolemika na temat tego, co i jak powiedziano o prozie, czyli spór o krytykę. Czas więc zastanowić się nad rzeczą trzecią, być może najbardziej intrygującą: **dlaczego powiedziano o prozie to, co (i jak) powiedziano?**²³

²¹ H. Bereza, *Niedyskursywność*, s. 142 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 440).

²² T. Komendant, *Trywialne pytanie o prozę*, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 407–408). Przy okazji pisał też o „pozornym zaangażowaniu w spory o wartości, które po paru latach okazują się taktycznymi rozgrywkami, najczęściej personalnymi”, i pytał retorycznie: „czy mogło być coś bardziej jałowego niż dyskusja o stanie polskiej prozy na łamach «Literatury?»” (*ibidem*, s. 4; zob. *Teksty źródłowe*, s. 414, 415).

²³ J. Łukosz, *Prozaiczna głębia*, s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 429). Wcześniej, w 1989 roku, Łukosz opublikował niewielki zbiór

O swoistej kontynuacji dawnego sporu pisał w 1996 roku Krzysztof Rutkowski w afirmatywnym tekście poświęconym krytyce Henryka Berezzy:

Najbardziej rozpłomieniła się wokół Henryka Berezzy sprawa „rewolucji artystycznej”. Awantury i pohukiwania wokół niej trwały – o ile mnie pamięć nie zawodzi – od połowy lat siedemdziesiątych i zabarwiały się emocjonalnie. I nadal można się natknąć po gazetach na nowe echa dawniejszych burz²⁴.

Istotne wydaje się również to, że do połowy 1998 roku wydawane są książki w tzw. zielonej serii – wspólnym przedsięwzięciu Państwowego Instytutu Wydawniczego i „Twórczości”, uznawanym za „ostatnią twierdzę «rewolucji artystycznej w prozie»”²⁵.

krytyczny zatytułowany *Języki prozy*. W 1994 roku ukazał się *Był bytujący. Esej o prozie*, w którym autor nie tylko omawia sytuację prozy i krytyki lat 80. (tu przede wszystkim szkic o krytyce Leszka Bugajskiego), ale też formułuje – bliski programowi i słownikowi Berezzy – projekt przewrotu antyretorycznego, oparty na przekonaniu, że prawda może objawiać się jedynie w autentycznym języku konkretnego człowieka. Por. też J. Franczak, *Suma przekroczeń. Proza Dariusza Bitnera*, w: *Ćwiczenia z rozpacz. Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku*, red. J. Jarzębski, J. Momro, Kraków 2011, s. 165–211 (podrozdziały: *Języki świata* oraz *Retoryczność*).

²⁴ K. Rutkowski, *Bereziada*, „Twórczość” 1996, nr 10, s. 53 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 445). Rutkowski przywołuje tu zapewne teksty, które ukazały się w 1991 roku na łamach „Gazety Wyborczej”. Ostatni z nich, autorstwa Jana Tomkowskiego, nosił tytuł *Mała burza w szklance prozy* (por. przyp. 13, s. 19).

²⁵ To reaktywacja serii „Nowa Proza Polska”, która została zawieszona z powodu kłopotów katowickiego wydawnictwa „Akapi”. Współpraca wydawnicza „Twórczości” z Państwowym Instytutem Wydawniczym rozpoczęła się w 1995 roku publikacją książki Dariusza Bitnera *Trzy razy*.

Po drugie, w latach 90. pojawiają się też teksty o charakterze historycznoliterackim. Jednak badacze przywołujący spór o „rewolucję artystyczną” i ówczesną prozę traktowali je nie tylko jako zamknięty epizod z przełomu lat 70. i 80., jako część historii literatury podlegającą zdystansowanemu opisowi, ale także jako element niedokończonego procesu i argument w toczącej się aktualnie walce o młodą literaturę i o postmodernizm. A w ich tekstach historycznoliteracka analiza tego sporu powiązana jest z aktualnymi celami. Nie chodzi bowiem tylko o przedstawienie zjawiska, ale (także lub przede wszystkim) o przedstawienie argumentu (za lub przeciw) w istotnej w latach 90. „sprawie”: przełomu, postmodernizmu, innowacyjnej prozy. Takie wypowiedzi traktować można jako swoiste przedłużenie sporu o „rewolucję artystyczną”, choć ze świadomością, że toczy się on w zmienionych warunkach (w czasach po transformacji politycznej), w trochę innych układach personalnych i w sytuacji innych (jak się wówczas wydawało) oczekiwań wobec literatury.

Piszę o swoistym przedłużeniu, mając na uwadze – z jednej strony – uwagi Uniłowskiego, który w słynnym tekście *Chłopcy i dziewczęta znikąd?* z 1996 roku przekonywał jednocześnie, że „[d]ebata wokół tezy o «rewolucji artystycznej» to rozdział zamknięty” (bo uznawał, że dotyczyła ona poglądów i praktyki krytycznej Berezy) oraz że opis promowanych w tej rewolucji autorów (do którego, zdaniem katowickiego krytyka, sam Bereza niewiele wniósł) „jeszcze przed nami”²⁶. Z drugiej zaś strony, charakter krytycznoliterackich wystąpień Uniłowskiego –

²⁶ Pierwodruk tego tekstu, z podtytułem: *Uwagi o sytuacji wokół literackiej lat ostatnich*, ukazał się w czasopiśmie „FA-art” (1996, nr 1, s. 75–83). Wersja bez podtytułu otwiera książkę Uniłowskiego zatytułowaną *Skądinąd. Zapiski krytyczne* (Bytom 1998, s. 5–68). Cytaty z wersji książkowej, s. 29.

to, że w ostrym polemicznym tonie spierał się wówczas o właściwą ocenę książek poszczególnych autorów, „posądzanych” w latach 90. o przynależność do „stajni” Berezy czy o neoawangardowe/postmodernistyczne skłonności²⁷, a także to, że analizował to, co działo się w życiu literackim i literaturze lat 90. w szerszej perspektywie zjawisk, w których programy i spory literackie lat 70. i 80. odegrały istotną rolę. Polemika z dominującymi w czasach po przełomie ocenami dorobku tzw. roczników sześćdziesiątych oraz oczekiwaniami wobec literatury jest w tekstach

²⁷ W *Chłopcach i dziewczętach znikąd?* Uniłowski ostro polemizuje m.in. z Mieczysławem Orskim jako autorem książki *A mury runęły. Książka o nowej literaturze* (Wrocław 1995). O stanowisku krytycznym Uniłowskiego świadczy też wybór tekstów literackich omawianych w poszczególnych szkicach krytycznych i czynione w tych tekstach zaczepki wobec krytyków nieprzychylnych literaturze innowacyjnej. W jednym z dwóch szkiców poświęconych prozie Dariusza Bitnera Uniłowski, ciesząc się na reaktywację serii wydawniczej „Nowa Proza Polska” i uznając to zdarzenie za „oznakę normalizacji”, dodawał w przypisie: „Ha, pobożne życzenia. Wbrew temu, co przed kilku laty pisał Jan Tomkowski, dla młodych spór Błońskiego i Berezy nie jest czymś odległym i niewiele znaczącym. Za obowiązujący uznają oni jego rezultat, a więc kompletną porażkę «obozu Twórczości». Nadal sądzi się więc, że tym, co proponują prozaicy skupieni wokół warszawskiego miesięcznika, nie należy sobie zwracać głowy, że problem najlepiej zbyć dowcipem. Nawet jeśli propozycje niektórych z nich nie różnią się od tego, co pisują «trzydziestolatkowie». Nawet jeśli w gronie tych autorów nie brakuje «trzydziestolatków». Ale po co **samodzielnie** czytać coś, co Błoński własnym piórem wykipić raczył?” (*idem*, *Błogosławione skutki niemocy*, w: *idem*, *Skądinąd*, s. 96). A omawiając zachwyty nad *Panną Nikt* Tomka Tryzny, Uniłowski pisze (w duchu Berezy, choć daleko mu do sympatii dla tego krytyka): „Czarna dziura prozy polskiej istnieje naprawdę. W naszych głowach” (*idem*, *Wydarzenia! Jakie wydarzenia?*, „Nowy Nurt” 1995, nr 20, s. 1, 5; przedruk w: *idem*, *Skądinąd*, s. 219).

autora *Skądinąd* silnie skorelowana z jego interpretacją i oceną tego, co zdarzyło się w literaturze i krytyce czasów późnego PRL-u²⁸.

Różnica w ocenie tych zjawisk ma zasadniczy wpływ na pojawiające się w latach 90. refleksje dotyczące związków między literaturą postmodernistyczną a „rewolucją artystyczną” nawet wśród tych badaczy, którym postmodernizm wydawał się atrakcyjną formułą określającą wyczerpanie nowoczesności. Tak więc otwarty na nowoczesność Zdzisław Łapiński, badacz i krytyk związany od połowy lat 70. ze środowiskiem opozycyjnym, w tekście opisującym, czym jest postmodernizm, pisze:

Najbardziej prawomyślną odmianę postmodernizmu uprawiali prozaicy spod znaku „Twórczości”. Był to nurt podwójnie konformistyczny – wobec naśladowanych wzorów zachodnich i wobec oficjalnego życia instytucjonalnego. Aby to nadrobić, autorzy ci ciekali się zwykle do ekstrawagancji formalnych i skandalizującej tematyki obyczajowej. Nie mogło to się spotkać z życzliwością czytelników i do pewnego stopnia kompromitowało problematykę postmodernistów w oczach krytyki²⁹.

²⁸ Uniłowski przekonuje, że „**wystąpienie roczników sześćdziesiątych to przedłużenie lub reinterpretacja projektów sformułowanych jeszcze w drugiej połowie lat siedemdziesiątych**, a następnie zapomnianych czy zlekceważonych”. Uznaje, że na własny rachunek ponawiają oni pytania, które współczesnej kulturze stawiali młodzi w drugiej połowie lat 70. (przemieszczenie języków, anihilacja tradycji, brak oparcia, zakwestionowanie hierarchii obiegów kulturowych, anachroniczność tradycyjnie pojmowanej powinności pisarza) (*idem, Chłopcy i dziewczęta znikąd?*, s. 25).

²⁹ Z. Łapiński, *Postmodernizm – co to i po co?*, s. 80. Zdaniem Łapińskiego „to gomułkowszczyzna zrodziła polski postmodernizm. Kres temu położył Marzec 68” (*ibidem*).

A Uniłowski, którego zasadniczym celem jest pokazanie, czym naprawdę jest i może być literatura postmodernistyczna – w latach 90. uznawana w przeważającej mierze za nieistotną (jeśli nie nieistniejącą) – opowiada historię prozy „bereziaków” jako historię samorodnego (niezależnego od tego, co działo się wówczas na Zachodzie) pojawienia się zjawisk postmodernistycznych i równocześnie zaprzepaszczonych wówczas szans na odkrycie postmodernizmu w polskiej literaturze³⁰.

Galant przekonuje, że proza lingwistyczna (rozumiana przez niego jako zjawisko literackie występujące w prozie polskiej w latach 70. XX wieku) „stanowi jedną z odmian literatury postmodernistycznej”³¹. Uważa, że bez zrozumienia debiutów lat 70. nie sposób zrozumieć debiutów lat 90., gdyż właśnie w twórczości takich pisarzy jak Schubert czy Słyk rozpoczyna się polski postmo-

³⁰ Zwraca przy tym uwagę na wewnętrznie zróżnicowanie prozy „bereziaków”, podkreślając, że nie sposób wskazać na właściwości, które łączyłyby teksty określane tym mianem, oraz że są wśród nich powieści niewątpliwie postmodernistyczne i takie, których w żaden sposób nie można z tą kategorią wiązać. Za pierwsze wystąpienia postmodernistyczne uznaje *W barszczu przygód* Marka Słyka (drukowane najpierw we fragmentach w „*Twórczości*” 1979, nr 4, 5, 6; opublikowane w całości w 1980 roku) oraz *Cigi de Montbazon* Anatola Ulmana (1979) i traktuje je jako zjawiska całkowicie oryginalne, niezależne od tego, co działo się w prozie amerykańskiej. Wówczas bowiem postmodernizm w ogóle nie był w horyzoncie polskiej krytyki literackiej, nawet jako nazwa (K. Uniłowski, *Postmodernizm w prozie a debaty krytyczne 1970–1987*, „*Acta Universitatis Lodziensis. Folia Scientiae Artium et Litterarium*” 1998, nr 8, s. 35–51). Poszerzona wersja tego tekstu, zatytułowana *Po roku 1970*, stanowi ostatni rozdział książki Uniłowskiego *Polska proza innowacyjna... Fragmenty poświęcone powieściom Słyka i Ulmana* jako pierwszym wystąpieniom postmodernistycznym znajdują się na s. 154–156.

³¹ J. Galant, *Polska proza lingwistyczna...*, s. 25.

dernizm. A choć w książce Galanta krytycznoliteracka misja wpisana w literaturoznawczą narrację nie jest tak wyeksponowana jak w przypadku książki Uniłowskiego³², to on również pisze z perspektywy lat 90. i niejako z wnętrza tego sporu (co przekłada się przede wszystkim na wartościujące opinie dotyczące krytyki Berezy³³). Z tego samego „wnętrza” (choć z przeciwnej strony krytycznej „barykady”) recenzuje książkę Galanta Andrzej Skrendo, domagając się przede wszystkim większego zrozumienia dla utopijności krytyki Berezy. W przekonaniu szcześcińskiego krytyka, który próbuje wytłumaczyć zarówno źródła i znaczenie terminu „języka pierwszego”, jak i powody apodyktyczności autora *Biegu rzeczy*, utopijność programu Berezy polega na nieustannym wyczekiwaniu „nowego początku”³⁴.

Natomiast w pisanej z większego dystansu (nie tylko czasowego) rozprawie Przemysław Kaliszuk przygląda się przede wszystkim przemianom i uwarunkowaniom prozy lat 70. i 80. Zarówno definicja „nowej” prozy, uznana przez autora książki za najbardziej neutralną do opisu tego zjawiska, jak i tytułowe „wyczerpywanie i odnowa” pozwalają mu na ujęcie interesującej go literatury

³² Uniłowski sam to zresztą tematyzuje, pisząc we wstępie do swojej książki, że jego „poszukiwanie w twórczości klasyków powojennej prozy elementów bliskich postmodernizmowi ma również znamiona gestu krytycznoliterackiego” (*idem, Polska proza innowacyjna...*, s. 11).

³³ Zarzut stronniczości wobec Berezy i „rewolucji artystycznej” – uzasadniony w moim przekonaniu – wysunął przeciw Galantowi Skrendo w cytowanej już recenzji *Polskiej prozy lingwistycznej* (*idem, Czy istnieje polska proza lingwistyczna?*).

³⁴ *Ibidem*. Dodać warto, że dla Kaliszuka sprzeczności wpisane w utopijny dyskurs Berezy są wynikiem niedostatku języka, którym można by je opisać (*idem, Wstęp, w: idem, Wyczerpywanie i odnowa...*, s. 27).

w szerokim kontekście refleksji wobec modernizmu i późnej nowoczesności³⁵. I niezależnie od tego, czy przyznamy rację autorowi *Wyczerpywania i odnowy* (który uznaje wprawdzie, że czas nie był późnonowoczesny, ale pytania stawiane literaturze przez omawianych przez niego pisarzy miały taki właśnie charakter), już sam fakt takiego „ustawienia” podstawowych założeń jego pracy badawczej stanowi przekonujący argument za tym, żeby traktować zarówno same utwory, jak i polemikę wokół „rewolucji artystycznej” w szerokich ramach czasowych sporu o literaturę, która poszukuje nowych rozwiązań, co tak mocno akcentował wcześniej walczący o uznanie dla tej prozy Uniłowski.

W książkach Galanta, Uniłowskiego i Kaliszuka, skoncentrowanych przede wszystkim na literaturze, zarówno spór o „rewolucję artystyczną”, jak i kwestie związane z krytyką literacką tego czasu i politycznymi, komunikacyjnymi, społecznymi uwarunkowaniami literatury odgrywają znaczącą rolę – nie da się bowiem mówić o literaturze lat 70. i 80. w szerszej perspektywie rozwojowej bez odwołań do tego sporu, podobnie jak nie da się

³⁵ Kaliszuk jest świadomy ówczesnych uwarunkowań społeczno-kulturowych, które wykluczają mówienie o ponowoczesności, i jednocześnie wskazuje na takie aspekty ówczesnego porządku społecznego, które pozwalają mówić o późnej nowoczesności jako „momencie”. Co więcej, uznaje charakterystyczną dla późnej nowoczesności refleksyjność, która zdaniem badacza wyraźnie manifestuje się w tekstach prozatorskich (szczególnie w próbach opowiadania codzienności, narracjach biograficznych i metaliterackości), za istotny argument na rzecz używania określenia „późna nowoczesność” w odniesieniu do omawianej przez niego literatury. Idąc tym tropem, proponuje termin „proza «wyczerpującej się» nowoczesności”, która „mimo skostnienia aktywizuje swój krytyczny potencjał” (por. *idem, Wstęp*, w: *idem, Wyczerpywanie i odnowa...*, s. 11).

(rzetelnie) mówić o historii polskiej prozy bez powrotów do tamtych projektów i dokonań literackich³⁶.

W historycznoliterackim ujęciu Kaliszuka, którego interesuje literatura uwikłana w różne (pokoleniowe, polityczne, środowiskowe) konteksty, akcent położony został na sprzeczności, w jakie się wikała³⁷. Autor określa powieści tamtego czasu mianem „nowej” prozy, uzasadniając ten własny – nieprecyzyjny i ujęty w cudzysłów termin tym, że

³⁶ I to, jak sądzę, w dużo szerszym aspekcie niż ten, na który zwraca uwagę Włodzimierz Bolecki, podkreślając w rozmowie z Andrzejem Śnioszką na temat Berezy i „bereziaków”, że historyk literatury opisujący przemiany polskiej prozy XX wieku „nie może ich pominąć jako przykładu fermentu artystycznego, który był przez innych kontestowany”. Por. *Dziedzictwo „płodnej mierzwy”. O Henryku Berezie i „bereziakach” z profesorem Włodzimierzem Boleckim, badaczem literatury i krytykiem rozmawia Andrzej Śnioszek*, „Odra” 2020, nr 10, s. 59–64.

³⁷ Zdaniem Kaliszuka „nowa” proza dostrzegła zależność od dyskursu nowoczesnej sztuki, operowała jej narzędziami, eksponowała kłopotliwość własnego usytuowania wobec modernizmu, a w konsekwencji problematyzowała powtarzalność i szansę na zdystansowanie się wobec systemu literackiego, jaki istniał w ramach modernizmu. Była zafascynowana wzorcami eksperymentalnej prozy awangardowej, a zarazem narracjami „wysokiego modernizmu”, przy czym powtarzając chwytły i tropy charakterystyczne dla tych estetyk, przekreślała swoje nowatorstwo. W ten sposób, pozostając w obrębie modernizmu, wygenerowała kolejne paradoksy i aporie, kolejne przewartościowania, które nie prowadziły ku Nowemu. To swoiste „wyczerpywanie się” nowoczesności i modernizmu miało – zdaniem badacza – charakter procesualny i permanentny. A teksty „nowej” prozy postrzega on jako próby sondowania rozległości tego „wyczerpywania” – dlatego twórczość ta ma charakter katalogu otwartego: mieści różnorodne przypadki polemiki z nowoczesnością, ignorowania lub omijania kształtujących ją kategorii i opozycji, może być poszerzana i suplementowana o kolejne teksty. Możliwe jest też włączenie jej w szerszy kontekst, ujawniający ponadgeneracyjną erozję kategorii nowoczesnych w rodzimej prozie (Z. Kaliszuk, *Wyczerpywanie i odnowa...*, s. 11–12).

zarówno dla ówczesnych krytyków, jak i dla historyków literatury „spór wokół nowej prozy lat 70. stanowi pewnego rodzaju kłopotliwy węzeł nierozwiązywalnych sprzeczności”³⁸. W tym sensie i nową terminologię Kaliszuka, i zamierzone przez niego oraz zrealizowane cele można traktować jako ważną próbę historycznoliterackiego uporządkowania ważnego epizodu polskiej literatury.

„Kłopotliwy węzeł”

Równie trudne jak jednoznaczne wskazanie ram czasowych sporu o „rewolucję artystyczną” jest precyzyjne i jednoznaczne określenie jego tematu i zakresu – nawet jeśli trzymać się terminu „rewolucja artystyczna” i bezpośrednich odniesień do wypowiedzi Berezy na temat ówczesnej prozy oraz tekstów, które deprecjonują bądź wspierają tezy tego krytyka. Po pierwsze bowiem, ani hasło Berezy, ani jego dookreślenia nie miały charakteru precyzyjnych definicji. W proklamującym rewolucję *Dopowiedzeniu* krytyk pisał: „Rewolucja artystyczna w prozie polskiej na tym głównie polega, że martwe piękno normy zastępuje się w niej żywym pięknem tworzenia w języku”³⁹, a zgodnie z tytułem tego tekstu i programem krytycznym Berezy ważne źródła tego „dopowiedzenia” znajdowały się w jego wcześniejszych książkach i tekstach⁴⁰. Kolejne

³⁸ *Ibidem*, s. 21. Jak słusznie zauważa Kaliszuk, w pracach historycznoliterackich „powtarza się konstatacja dotycząca pewnego rodzaju niemożliwości uporządkowania różnych aspektów zjawisk literackich, jakie w trakcie polemik wokół rewolucji artystycznej zostały przemieszane i uległy fałszywej homogenizacji do formy krytycznoliterackiej etykiety” (*ibidem*, s. 21; por. też rozdział *Porządku historycznoliterackiego*).

³⁹ H. Bereza, *Dopowiedzenie*, s. 162 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 153).

⁴⁰ Skrendo przypomina, że myśl o literackim przewrocie pojawia się po raz pierwszy w *Prozaicznych początkach* (1971), kiedy

pojawiały się przy okazji omówień poszczególnych utworów w rubryce *Czytane w maszynopisie*, a także przy okazji polemicznych wystąpień⁴¹. Te programowe wypowiedzi miały charakter rozproszony, metaforyczny (jak widzą to jedni badacze⁴²) czy apodyktyczny (jak chcą inni⁴³). W recenzyjnych omówieniach towarzyszyły im często zaska-

Bereza zwraca uwagę na obecność języka mówionego w pisarstwie Czyczka i Nowakowskiego. I pokazuje, jak konsekwentnie odnajduje Bereza odnowicielską siłę literatury najpierw w języku bohaterów z marginesu społecznego, potem w języku chłopów (nurt chłopski, Myśliwski), by przejść do koncepcji „języka pierwszego” i języka niedyskursywnego (*idem, Genologia Henryka Berezy*, w: *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2007, s. 13–27). Andrzej Śnioszek przekonuje, że „istotne cechy «rewolucji artystycznej» (rozumianej wąsko, w odniesieniu do polskiej prozy tamtego okresu) w koncepcji Berezy są jednocześnie wyróżnikami wartościowej literatury w ogóle – niezależnie od czasu i miejsca powstania” (*idem, Henryk Bereza w świetle uprzedzeń Jana Błońskiego. Kulisy pewnego sporu*, „Annales Universitatis Marie Curie-Skłodowska. Lublin – Polonia. Sectio FF” 2018, vol. 36, s. 46). Na temat programu Berezy zob. też J. Galant, *Polska proza lingwistyczna...*; Z. Ziątek, *Misja odnowienia polskiej prozy (O krytyce Henryka Berezy)*, w: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Krytycy*, red. A. Brodzka-Wald, T. Żukowski, Warszawa 2003, s. 287–317.

⁴¹ H. Bereza, *Powtórzenie* [rubryka *Czytane w maszynopisie*], „*Twórczość*” 1979, nr 11, s. 163–165 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 173–188); *idem, Baranoja*, „*Polityka*” 1985, nr 42, s. 1 i 8 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 253–260); *idem, Błazenada*, „*Twórczość*” 1987, nr 9, s. 65–68 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 371–382); *idem, Niedyskursywność* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 437–442).

⁴² Na przykład Skrendo, który podkreśla uzasadnioną metaforyczność tych określeń oraz utopijność projektu krytycznego Berezy, uznając go za zwolennika „permanentnej rewolucji językowej” (*idem, Czy istnieje polska proza lingwistyczna?*, s. 64). Por. też *idem, Genologia Henryka Berezy*.

⁴³ Por. J. Galant, *Ideologia literacka Henryka Berezy*, w: *idem, Polska proza lingwistyczna...*, s. 30–40.

kujące porównania i zestawienia ze sławnymi pisarzami światowymi, a w tekstach polemicznych – inwektywy wobec tych, którzy nie rozumieją rewolucyjności nowej prozy, oraz lista pisarzy uznawanych przez krytyka za wybitnych. Taki sposób formułowania projektu rewolucyjnej literatury wywoływał gwałtowne reakcje oponentów i przyczyniał się do rozszczepiania dyskusji również na tematy związane z samą krytyką. Wiele kontrowersji – merytorycznych i retorycznych – budziła też w podobny sposób dookreślana definicja „języka pierwszego” Berezy. Nie dziwi więc stanowisko Przemysława Czaplińskiego i Piotra Śliwińskiego, którzy w swoim przewodniku piszą o produkowanym przez Berezę „bałaganie myślowym”, wskazując na to, że krytyk:

posługiwał się – nieprecyzyjnym i podwójnym – kryterium nowatorstwa językowego. Pierwsze wiązało się z odejściem w prozie od języka inteligenckiego, z opozycją wobec wąsko pojętego wzorca polszczyzny pisanej na rzecz języka mówionego. Drugie natomiast dotyczyło języka wyobraźni i oznaczało przeniesienie ambicji poznawczych prozy w sferę aktów kreacji – sferę fikcji, która chce ogarnąć całość doświadczenia ludzkiego poprzez analizę własnych możliwości stwórczych⁴⁴.

⁴⁴ Czapliński i Śliwiński uznali też, że „patronowi «rewolucji artystycznej» zabrakło wyrazistych kryteriów, które pozwoliłyby uznać cechy przez niego wymieniane za doniosłe, nowatorskie i wspólne. Odczuwano bowiem, że te trzy warunki ustawicznie się rozchodzą: to, co nowatorskie, nie było doniosłe, doniosłe nie wydawało się rewolucyjne, a związków pomiędzy np. Siejakiem i Drzeżdżonem nie można było ustalić” (*idem, Tylko iteratura?*, s. 49–50). Nawet pełen uznania dla warszawskiego krytyka Skrendo przyznaje, że utopijny projekt Berezy nie jest precyzyjny. Komentując zbyt surową ocenę krytyka w książce Galanta, pisze: „«język pierwszy» to wyraz zawsze obecnej

Po drugie, sam Bereza nie wraca już po 1979 roku do tego terminu, ale „rewolucja artystyczna”, staje się w dyskusjach emblematycznym hasłem, pod którym omawiane są zarówno te utwory, które autor *Biegu rzeczy* uznał za „rewolucyjne”, jak i – szerzej – różne powieści ukazujące się pod szyldem „młodej prozy” czy „prozy nowych nazwisk”. Zwracano na to uwagę niejednokrotnie w trakcie trwania sporu, a z historycznoliterackiej perspektywy trafnie ujął to Galant, wskazując na to, że „wiele nieporozumień, rozbieżnych stanowisk brało się z nieuzgodnienia przedmiotu dyskusji. Mówiąc o młodej literaturze krytycy wielokrotnie mieli na myśli odmiennych autorów i – co ważniejsze – niezbieżne poetyki”⁴⁵.

u Berezy tęsknoty do – by tak rzec za Kołakowskim – «wsi utraconej», rozumianej jako oaza niezakłóconej komunikacji i wolnych od alienacji stosunków międzyludzkich. Stąd wynika apodyktyczność Berezy, której Galant nie umie wytłumaczyć i zdobywa się jedynie na jej potępienie [...]. Otóż jeśli język pierwszy jest doskonale plastyczny i stanowi jedyne narzędzie twórcze, to zarazem jest doskonale nieuchwytny. Fakt ten wyjaśnia ponadto, dlaczego Bereza do swej apodyktyczności i kontrowersyjności własnych sądów nigdy się nie przyzna” (A. Skrendo, *Czy istnieje polska proza lingwistyczna?*, s. 63). Co więcej, również Andrzej Śnioszek, zagorzały obrońca Berezy, idąc tropem Skrendy, pisze: „O ile polemizowałbym ze stwierdzeniem, że autor *Sztuki czytania* definiuje język pierwszy tylko przez negację, o tyle w kwestii niewątpliwego uznania, czy język danego utworu jest czy nie jest językiem pierwszym, faktycznie musimy polegać na doświadczeniu lekturowym Berezy” (A. Śnioszek, *Henryk Bereza w świetle uprzedzeń Jana Błońskiego...*, s. 57).

⁴⁵ I dodawał: „nie sposób [...] rozprawiać o młodej prozie lat siedemdziesiątych nie zauważając, że nie tylko nie dała się zamknąć w szufladce «rewolucji artystycznej», ale też szybko przestała być «młoda», a stała się po prostu prozą – wielonurtową i niejednorodną. Od początku składały się na nią dzieła mało mające wspólnego z propagowanym przez Berezę modelem prawdziwej literatury” (J. Galant, *Młoda proza czy rewolucja artystyczna*, w: *idem, Polska proza lingwistyczna...*, s. 16–17).

Ta niejednorodność przedmiotu dyskusji (widoczna chociażby w tym, których pisarzy uznaje za rewolucjonistów Bereza, a o jakich powieściach i ich autorach wypowiadają się inni krytycy⁴⁶) uniemożliwiła wypracowanie jasnych kryteriów i przełożyła się na niejednokrotnie rozwlekłe i niejasne krytycznoliterackie dywagacje, które nie wносиły do dyskusji nic nowego. Trudno też po wnikliwej lekturze tekstów opublikowanych w ramach tego sporu nie zgodzić się z Kaliszukiem, który pisząc o jego „inercyjnym charakterze”, zauważał, że „niemal każdej propozycji uporządkowania [prozy – D.K.] można przedstawić kontrpropozycję, która znajduje uzasadnienie w zasadzie bez nadmiernie finezyjnej i zniuansowanej argumentacji”⁴⁷.

O ile najogólniej łatwo określić, że spór o „rewolucję artystyczną” dotyczył pożądaných/uznawanych za „właściwe” przez każdą ze stron modeli prozy, a przedmiotem polemicznych debat były dwa modele: eksperymentatorski

Do podobnych wniosków dochodzi Kaliszuk: „stopniowe wygasanie zainteresowania problematyką rewolucyjności, definiowaną zgodnie z językiem Berezy, następowało ze względu na nieuzgadnialność przedmiotu sporu, co prowadziło do dowolności konfigurowania argumentów na rzecz przyjmowanej perspektywy i interpretacji” (*idem, Wyczerpywanie i odnowa...*, s. 26).

⁴⁶ Galant zwraca uwagę na to, że „krąg autorów uważanych przez Berezę za wyrazicieli rewolucji jest węższy od listy nazwisk utożsamianych przez krytyków z nową prozą”, czemu towarzyszy odmiennosc wartościowania dokonań literackich poszczególnych autorów. I dla przykładu zestawia autorów, o których Bereza pisał najczęściej i „najgoręcej”: Jana Drzeżdżona, Grzegorza Musiała, Józefa Łozińskiego, Marka Słyka, Ryszarda Schuberta i Donata Kirscha, z autorami, którzy stanowią egzemplifikację zmian dokonujących się wówczas w prozie – zdaniem krytyków komentujących to zjawisko w zbiorze szkiców zatytułowanych *Licytacja* (J. Galant, *Młoda proza czy rewolucja artystyczna*, s. 16–17).

⁴⁷ P. Kaliszuk, *Wyczerpywanie i odnowa...*, s. 26.

przeciwstawiony realistycznemu oraz estetyczny – etycznemu, o tyle już same pojęcia nowatorstwa i realizmu rozumiane były różnie (często też paradoksalnie zbieżnie), podobnie jak powtarzające się w toku dyskusji pojęcia prawdy, autonomii, zaangażowania, a także powinności literatury⁴⁸. Próby historycznoliterackiego opisu i oceny

⁴⁸ Kwestii prawdy przygląda się szczegółowo na początku lat 90. Jerzy Jarzębski, pokazując, że u wszystkich pisarzy „dążenie do prawdy” wymagało odejścia od kanonów tradycyjnego realizmu – w stronę realizmu zmodernizowanego bądź literatury mitograficznej (por. *idem, Poza realizmem. Proza polska w poszukiwaniu prawdy*, „Ruch Literacki” 1994, nr 3–4, s. 301–314). Z kolei Uniłowski przekonuje, że dla „zmodernizowanego realizmu” (jak go nazywa za Jarzębskim) prawda miała wymiar egzystencjalny i etyczny. Dla nowatorów – poznawczy (w takim znaczeniu, że artysta powinien tematyzować poznawcze ograniczenia). Uniłowski przypomina, że wbrew zarzutom o estetyzm i eksperymentatorstwo w estetyce neoawangardy piękno nie było kategorią uprzywilejowaną i że to właśnie „neoawangarda była radykalną rewoltą wymierzoną właśnie w estetyzm, i to rewoltą dokonującą się w imię prawdy”. Ale prawdy rozumianej w sensie poznawczym. Idąc tym tropem, pokazuje podobieństwo nowofalowych i neoawangardowych diagnoz dotyczących współczesności i zasadnicze różnice w konsekwencjach wyciąganych z tych diagnoz. Polegałyby one na tym, że w projekcie nowofalowym (a jeszcze bardziej moim zdaniem w nowofalowo-opozycyjnym) konsekwencją tych diagnoz ma być ponowna, motywowana etycznie, hierarchizacja dyskursów, restytucja utraconego poczucia ciągłości, natomiast literacka neoawangarda pozostawała sceptyczna co do możliwości takiego powrotu (K. Uniłowski, *Polska proza innowacyjna*, cytat ze s. 135). Kwestie te szczegółowo omawia również Kaliszuk w rozdziałach *Realizm(y) i innowacje – spory o literaturę w obiegu oficjalnym* oraz *Koncepcje literatury w początkach drugiego obiegu*, w: *idem, Wyczerpywanie i odnowa...* W tym miejscu warto też przypomnieć głośny szkic Tadeusza Komendanta *Socjodrama* (w: *Licytacja*, s. 284–308; przedruk w: *idem, Zostaje kantyczka. Eseje z pogranicza czasów*, Kraków 1987), w którym krytyk zwraca m.in. uwagę na gest językowy jako gest realizmu i na jego

zarówno samej „rewolucji artystycznej”, jak i zasadniczych punktów prowadzonego wokół niej sporu prowadzą badaczy do różnych szczegółowych wniosków, zasadniczo jednak przekonują do postrzegania „rewolucji artystycznej” Berezę bardziej jako projektu ewolucyjnego (czy nawet wtórnego⁴⁹) niż radykalnego zerwania z zastaną literaturą. I pokazują, że właściwie obie strony sporu sytuowały się w obrębie modernistycznego jej rozumienia, o czym świadczy chociażby to, że najżywiej dyskutowaną sprawą „była reprezentacja w swoim realistycznym wcieleniu”⁵⁰. Istotnym zagadnieniem, które pojawia się w tych syntetyzujących ujęciach, jest też kwestia łącznego bądź osobnego analizowania dyskusji wokół „rewolucji artystycznej” i dzieł prozatorskich, a także precyzyjnego określenia, które z nich były najbardziej reprezentatywne dla zjawiska omawianego przez ówczesną krytykę literacką⁵¹. Uniłow-

materialną konkretność. Przyznając rację Berezie co do tego, że w polskiej literaturze pojmowano język jako słownik, a nie dzieło społeczne, czego reperkusją jest brak zrozumienia dla „żywego słowa” i bezradność krytyki wobec gestów językowych, jakimi posługuje się nowa proza, Komendant pisze: „Między Scyllą tekstu a Charybdą rzeczywistości miotał się szeregowy krytyk, nasłuchując a to podmiotu lirycznego, a to donosów rzeczywistości i z największym trudem ustalając między nimi związki. Myślę, że przyszedł czas, aby zastanowić się nad prawomocnością tego podziału” (*ibidem*, s. 300). A kończy swój tekst znamiennej deklaracją: „Tak widzę funkcję literatury, tak widzę funkcję krytyka. Zadanie to sformułował tysiąclecia temu Sokrates, twórca dialektyki: być akuszerem prawdy” (*ibidem*, s. 308).

⁴⁹ Por. P. Czaplński, P. Śliwiński, *Tylko literatura?*

⁵⁰ P. Kaliszuk, *Wyczerpywanie i odnowa...*, s. 29. W rozdziale *Porządki historycznoliterackie* Kaliszuk skrupulatnie opisuje stanowiska i punkty dościsła badaczy zajmujących się tą problematyką.

⁵¹ Z historycznoliterackiej perspektywy dobrze rozpoznane zostały zarówno różne odmiany pojawiającej się w horyzoncie tego sporu prozy, jak i pojęciowe nieporozumienia/rozminięcia.

ski oddziela debaty wokół tezy o „rewolucji artystycznej” (ograniczające się w jego przekonaniu do prawomocności sądów i praktyki krytycznej Berezy) od zasadniczej sprawy rzetelnego opisu prozy lat 70. i 80. i nawołuje do zerwania z „bałamutną dychotomią” „chłopców Berezy” i „chłopców Błońskiego”⁵². Kaliszuk, podążając w pewnym

Na przykład Galant, posługując się różnymi kryteriami (techniką powieściową, tematami, kreacją bohatera, biografią pisarzy), wymienia kilka nurtów tej prozy, wśród nich lingwistyczny, któremu poświęca swoją rozprawę (*idem, Młoda proza czy rewolucja artystyczna*, s. 16–17). Uniłowski wyróżnia różne realizacje mimetyczne (konwencjonalny realizm, psychologizm, kontynuacje nurtu „outsiderowskiego”, utwory o ambicjach innowacyjnych związanych głównie z fonematyzacją języka literackiego bądź z podejmowaniem tradycji nowoczesnej groteski oraz różne propozycje „kreacjonistyczne” (*idem, Polska proza innowacyjna...*, s. 141). Czaplński i Śliwiński dzielą tę prozę na dwie główne odmiany: lingwistyczną i kreacyjną (*idem, Tylko literatura?*, s. 56–60). Franczak koncentruje się na wspólnych cechach indywidualnych poetyk, podkreślając brak głębokich podobieństw między „twórczością Słyka i Bitnera, Sakowicz i Bieleckiego, Ubertowskiego i Łuczeńczyka, Sęktasa i Przywary”, i omawia twórczość Bitnera jako odrębną i oryginalną (*idem, Rewolucja artystyczna*, w: *idem, Suma przekroczeń...*, s. 179–182). Agnieszka Karpowicz ujmuje tę twórczość w perspektywie antropologicznej, pokazując ją jako „prozę życia” zmierzającą do zniesienia granicy między sztuką a życiem. Unieważnia przy tym pokoleniowy kontekst tej literatury, określając prozę Schuberta i Andermana jako ważne ogniwo tych tendencji, obok twórczości Białoszewskiego, Stachury, Nowakowskiego i Redlińskiego (*eadem, Proza życia. Mowa, pismo, literatura (Białoszewski, Stachura, Nowakowski, Anderman, Redliński, Schubert, Warszawa 2012)*). Kaliszuk szczegółowo omawia różnorodne utwory „nowej” prozy w problemowym kluczu świadomie „słabej” propozycji wytrącenia literatury z inercyjnego trwania, skupia się przy tym na „problematycznej tożsamości” oraz kwestiach codzienności i zaangażowania (*idem, Wyczerpywanie i odnowa...*).

⁵² K. Uniłowski, *Chłopcy i dziewczęta znikąd?*, s. 29.

stopniu tropem Uniłowskiego i skupiając się na prozie, przygląda się uważnie tym dyskusjom i przekonuje:

Spór o rewolucję artystyczną w prozie nie dotyczył przede wszystkim personalnego konfliktu: apodyktycznego Henryka Berezę, „wymachującego arcydziełami” mgliście pojętej awangardy, i sceptycznego Jana Błońskiego, nobilitującego teksty wpisujące się w poetyki wysokiego modernizmu, lecz ujawniał problematyczność określonych konceptualizacji literackości wywiedzionych z nowoczesnych estetyk i pojmowanych ortodoksyjnie [...]⁵³.

Uznając, że *Dopowiedzenie* Berezę narzuciło perspektywę dla dyskusji na temat młodych pisarzy, Kaliszuk wskazuje (podobnie jak wcześniej inni badacze) na nieprzewidywalną sprzeczność wpisaną w jego utopijny dyskurs, w którym tendencje innowacyjne były uspojniane w duchu modernistycznej literatury. Wyjście poza ówczesną perspektywę sporu, czyli poza stanowiska „za” i „przeciw” Berezie, podczas analizy sposobów definiowania literackości i zadań literatury przez uczestników tej debaty pozwalają też badaczowi na interesujące wyeksponowanie wspólnej płaszczyzny tych definicji, opartej na poznawczych zobowiązaniach i ambicjach literatury⁵⁴.

⁵³ P. Kaliszuk, *Wyczerpywanie i odnowa...*, s. 19.

⁵⁴ Szczegółowe porównanie tekstów krytycznoliterackich zwolennika nowej prozy, Leszka Bugajskiego, zawierających m.in. takie deklaracje: „Nie oczekuję weryzmu ani «małego realizmu», oczekuję prawdy o nas”, z tekstami Pawluczuka, a także szkicami krytycznymi z tomu *Licytacja*, pozwala Kaliszukowi na przekonujące pokazanie „myślenia realistycznego jako fundamentu jakiegokolwiek komunikatu o rzeczywistości”, prowadzącego do porządkowania „nawet najbardziej awangardowych pomysłów [...] według klucza na pozór niemożliwego” (P. Kaliszuk, *Wyczerpywanie i odnowa...*, s. 31 i 34).

W tej perspektywie badawczej nie dziwi przekonanie Kaliszuka, że pojęcie „rewolucji artystycznej” uprościło zawiłą kwestię proveniencji młodej prozy i jej stosunku do nowoczesności, ukierunkowało tryb lektury na aspekt kontynuacji modernizmu, „symulując przełom”. Punkt dojścia autora *Wyczerpywania i odnowy* jest jednak inny – w przeciwieństwie do tych badaczy, którzy całkowicie odrzucili proklamację Berezy o „rewolucji artystycznej” w prozie, przygląda się Kaliszuk (idąc tropem Uniłowskiego i Jerzego Franczaka) intuicjom Berezy i „nowej” prozie, traktując nowoczesność jako wewnątrznie sprzeczną formację kulturową. Postrzega zatem „nową” prozę jako wyraz świadomych, choć niewyartykułowanych wprost przekonań o niewystarczalności poznawczych założeń i narracyjnych technik prozy nowoczesnej. I – za Franczakiem – akcentuje świadomie przyjmowaną przez tych pisarzy „słabość” własnych działań odpowiadających zmienności i wieloznaczności „tu i teraz” i opowiadających się przeciw Całości.

Być może – pisze Kaliszuk – „nowa” proza ukryła w tych skomplikowaniach i splątaniach relacji „słaby” projekt przeformułowania literackości (co sygnalizował Jerzy Franczak), który zerwałby z silnymi próbami nowoczesności⁵⁵.

Choć zasadniczym tematem sporu o „rewolucję artystyczną” była literatura, to niewątpliwie też w jego trakcie uruchomione zostały równie ważne kwestie dotyczące praw i możliwości krytyki literackiej, warunków funkcjonowania literatury i formułowanych wobec niej oczekiwań, strategii lekturowych, a także strategii konsekuracyjnych, związanych z pozycją krytyka i/albo miejscem ustanawiania literackich porządków. Przy okazji

⁵⁵ *Ibidem*, s. 68.

przypomnienia najważniejszych tekstów i kontekstów tego sporu powracamy niejako do jego „wnętrza”, do skomplikowanej sytuacji politycznej i społecznej, do stanu świadomości teoretycznej i metodologicznej oraz układów wewnątrz pola literackiego, zakreślających horyzont dyskusji o literaturze. Taki powrót, a właściwie konstelacyjna re-konstrukcja tej dyskusji, uwzględniająca zarówno jej ówczesne uwikłania, jak i późniejsze reperkusje, pozwala – jak sądzę – lepiej zobaczyć sieć relacji, w jakich funkcjonuje literatura i krytyka, złożoność mechanizmów rządzących pojawianiem się i zanikaniem bądź utrwalaniem formuł krytycznych, zmienność stylów lektury, rolę recepcji krytycznej w kreowaniu historii literatury.

Część II. „Świat” i światy

Autorzy przewodnika po literaturze polskiej lat 1976–1998 proponują opowieść o historii prozy lat 70. i 80. „od środka – od kwestii «jak wtedy czytano»”, uznając, że „stąd prowadzą korytarze do pozostałych zagadnień: do sporów o literaturę, do nurtów literackich i podziałów między nimi, do kryteriów wartościowania i wyboru dzieł, które przetrwały próbę czasu”. W związku z tym idą tropem tekstów krytycznych i pokazują, że czytano zasadniczo według dwóch kryteriów: etycznego i estetycznego, co w odniesieniu do zadań stawianych literaturze oznaczało albo przedkładanie/eksponowanie powinności społecznych (politycznych, realistycznych, moralnych), albo hołdowanie przekonaniu, że podstawowym obowiązkiem literatury jest „podtrzymywanie praw do nieskrępowanej ekspresji”⁵⁶. Słusznie też zwracają uwagę na to, że w praktyce oba te kryteria nachodziły na siebie, ale w związku z sytuacją

⁵⁶ P. Czapliński, P. Śliwiński, *Tylko literatura?*, s. 45–46.

polityczną w drugiej połowie lat 70. zaczęły się wyraźnie oddzielać, a od momentu stanu wojennego podział ten oznaczał również podział na literaturę ważną (etyczną) i nieważną (estetyczną).

To niezbędne, podręcznikowe wprowadzenie do wiedzy o literaturze tamtych lat domaga się doprecyzowania, jeśli chcemy przyrzeć się bliżej sporom o „rewolucję artystyczną”. Sytuacja polityczna i związane z nią kryteria oceny literatury stanowią niewątpliwie podstawowy kontekst tego sporu, na co zwracają uwagę wszyscy badacze niezależnie od przyjętej optyki badawczej i języka opisu. Uniłowski, który analizuje prozę i krytykę lat 70. z perspektywy strategii innowacyjnych polskiej prozy, pokazuje, w jaki sposób wydarzenia Marca '68 przyczyniły się do zmarginalizowania ważnych w poprzedniej dekadzie tendencji neoawangardowych w imię „dążenia do prawdy”, rozumianego przede wszystkim w perspektywie egzystencjalnej i etycznej. Galant podkreśla, że niechęci do młodej prozy sprzyjała atmosfera lat „późnego Gierka”, czas, w którym formowały się instytucje pozacenzuralne i wyraziste postawy polityczne. A obojętność młodej prozy wobec narastającego sprzeciwu społecznego była – w jego przekonaniu – ważną przyczyną „niezgodności między zakładanym przez nią odbiorcą a powszechnymi regułami czytania”⁵⁷.

Również zdaniem Czaplińskiego „teksty «rewolucjonistów» Berezy stały się w jakiejś mierze ofiarami konfliktów

⁵⁷ J. Galant, *Polska proza lingwistyczna...*, s. 9. Autor opisuje model komunikacji niesymetrycznej, w której konwencje obecne w dziełach są bogatsze i przeciwstawne regułom odbioru, jakimi dysponowali czytelnicy. Ta niesymetryczna komunikacja była – jego zdaniem – „źródłem pomyłek interpretacyjnych, terminologicznych nieporozumień i fałszywych kontekstualizacji, jakie stały się pechowym udziałem młodej prozy lat siedemdziesiątych” (*ibidem*, s. 28).

stylów odbioru – mimetycznego i instrumentalnego po jednej stronie, z proponowanym przez «Twórczość» mitycznym, estetyzującym bądź w ostateczności ekspresyjnym⁵⁸.

Ten pierwszy obowiązujący wówczas styl odbioru wywodzi poznański krytyk od programowanego w *Świecie nie przedstawionym* prezentyzmu, który – w jego przekonaniu – stanowił połączenie dwóch cech: nastawienia na terażniejszość i wyboru zasady obecności w życiu społecznym jako podstawy porozumienia z odbiorcą. A ostatnia cecha oznaczała akceptację dla przyznanej literaturze przez odbiorców roli autorytetu i współuczestniczenie jako sposób na utrzymanie społecznej rangi literatury⁵⁹.

Kaliszuk zwraca uwagę, że wydarzenia Marca '68 i Grudnia '70 „urośli w oczach obserwatorów i uczestników do rangi przeżyć pokoleniowych, katalizatorów świadomości” oraz na to, że po powstaniu drugiego obiegu

wykształca się i kostnieje sposób konceptualizowania literatury, przede wszystkim poezji [...], sytuującej się w pozycji depozytariusza kapitału kulturowego w polu produkcji kulturowej, czy, mówiąc inaczej, zawłaszczającej dyskurs, determinujący określony styl odbioru, a zarazem stający się idealnym przykładem pożądanego przez ten dyskurs tekstu literackiego – nośnika wartości społecznie użytecznych i doniosłych⁶⁰.

Polityczno-społeczna atmosfera lat 70. i 80., na którą składały się reperkusje wydarzeń marcowych i grudniowych, program Nowej Fali, nasilenie działań opozycyjnych, zwieńczone powstaniem w 1976 roku drugiego obiegu, wyciszanie nowofalowych twórców w obiegu

⁵⁸ P. Czaplński, *Wobec literackości: Przygoda antyfikcji*, s. 29.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 26–30.

⁶⁰ P. Kaliszuk, *Wyczerpywanie i odnowa...*, s. 18.

oficjalnym i radykalizacja podziałów między obiegami, solidarnościowy zryw, stan wojenny i rozgrywane się w jego cieniu lata 80. wyznaczały polityczno-społeczne ramy, w których toczyły się spory na temat współczesnej literatury. W tych ramach istotną rolę odgrywała też debata na temat romantyzmu (niepozostająca bez wpływu na nowofalowy projekt literatury)⁶¹, ważny dla nowofalowych programotwórców problem kultury popularnej, a także poręczna dla krytyki i młodych twórców kategoria pokolenia, usankcjonowana dodatkowo opublikowaną w 1977 roku książką Kazimierza Wyki⁶².

⁶¹ Por. m.in. L. Szaruga, *Lata 1970–1976*, w: *idem, Literatura i życie. Ważniejsze wątki dyskusji literackich 1939–1989*, Lublin 2001, s. 113–135.

⁶² K. Wyka, *Pokolenia literackie*, przedmowa H. Markiewicz, Kraków 1977. Ta kategoria, pozwalająca krytykom na postrzeganie literatury w rytmie pokoleniowych zmian, była wówczas bardzo popularna, co wyraźnie widać w dyskusjach krytycznych, dotyczących nie tylko poruszanych tu przeze mnie kwestii. Niejednokrotnie posądzano jednak Berezę i „bereziaaków” o to, że wykorzystują pokoleniowość do forsowania „swojej” prozy i sztucznego kreowania międzygeneracyjnych odrębności oraz generacyjnej wspólnoty, zacierając tym samym rzeczywisty punkt odniesienia – małą grupę pisarzy, której dotyczył ten spór. Nieprzypadkowo więc Jerzy Jarzębski, ubolewając nad kondycją młodej krytyki, pisał o „zupełnie wątpliwych podziałach pokoleniowych, które sprawdzają się na terenie poezji, ale nie w przypadku prozy”. Uznał też „pokoleniowość” za przekleństwo krytyki, bo to z jej przyczyny „przetaczają się [...] dyskusje, w których literatura pozostaje jakby na drugim planie, oglądana «sumarycznie», służąca jako pretekst dla intelektualnych starć adwersarzy” (*idem, Wstęp*, w: *idem, Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 12). Podobnie o kategorii pokoleniowości jako przekleństwie współczesnej krytyki pisze – mimo odmiennego od Jarzębskiego stanowiska wobec „prozy nowych nazwisk” – Tadeusz Komendant (*idem, Socjodrama*, w: *Licytacja*, s. 284–308). Natomiast dla analizującego z dystansu dyskusje z lat 70. i 80. Kaliszuka pokoleniowość i wynikające z niej

Najgłośniejszym zjawiskiem w życiu literackim na początku lat 70. był debiut formacji pokoleniowej określanej przez krytyków jako „pokolenie '68” lub „Nowa Fala”, a dyskusje i spory związane z forsowaną przez tę formację wizją literatury koncentrowały się wokół zależności między literaturą a rzeczywistością społeczną. Książki: *Nieufni i zadufani* Stanisława Barańczaka (1971)⁶³ oraz *Świat nie przedstawiony* Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego (1974)⁶⁴ odbierano wówczas jako najważniejsze programowe wystąpienia – jako reakcje na zakłamanie nowomowy i twórczość poprzedników zamkniętą w „artystycznym rezerwacie”⁶⁵, a równocześnie jako sposób na odzyskanie społecznej rangi literatury. A towarzyszyły im zarówno kolejne poetyckie tomy poetów nowofalowych, jak i liczne teksty krytycznoliterackie.

Programotwórcza energia „nowofalowców” skierowana była przede wszystkim na poezję i raczej trzeba przyznać Przemysławowi Kaliszukowi, który zwraca uwagę na to, że nowa proza pisana przez rówieśników nowofalowych poetów i krytyków mogła się wówczas wydawać „niedostatecznie samoświadoma”, niedorównująca poezji

reperkusje sytuacyjne i problemowe stają się istotnym punktem odniesienia, omawia je więc szczegółowo i problemowo (*idem*, *Wyczerpywanie i odnowa...*).

⁶³ Por. też S. Barańczak, „Pokolenie 68”: *próba przedwczesnego bilansu*, w: *Teatr a poezja. Sztuka otwarta*, Wrocław 1975 oraz głosny jego tekst *Zmieniony głos Settembriniego* („Literatura 1975, nr 29, s. 1 i 4), w którym autor wzywał do etycznej, jednostkowej odpowiedzialności. Oba szkice przedrukowane w: *idem*, *Etyka i poetyka. Szkice 1970–1978*, Instytut Literacki, Paryż 1979.

⁶⁴ J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974.

⁶⁵ Negatywnym punktem odniesienia jest dla programotwórców Nowej Fali literatura lat 60. – poezja uciekająca od rzeczywistości w „ezoteryczne ideologie artystyczne” oraz mały realizm w prozie.

w określaniu swoich celów i prawomocności⁶⁶. Z drugiej strony jednak echa *Świata nie przedstawionego* i zawartych w nim proklamacji na temat kryzysu współczesnego świata i obowiązków literatury (mówienia wprost, krytycyzmu, zobowiązań etycznych, całościowej wizji kultury, powrotu do tradycji wielkiego realizmu) stały się ważnym punktem odniesienia dla oceny powstających w tym samym czasie powieści⁶⁷.

Po zapisach cenzorskich wykluczających głównych twórców Nowej Fali z dyskusji toczących się w oficjalnym obiegu i po powstaniu obiegu niezależnego, w którym jeszcze mocniej wybrzmiał projekt literatury rezygnującej z poszukiwań formalnych na rzecz oddania prawdy o świecie⁶⁸, sytuacja młodych prozaików podążających innymi literackimi ścieżkami i publikujących w obiegu oficjalnym stała się bardziej skomplikowana. Od początku jednak to właśnie realizm i projekt opisywania rzeczywistości stanowiły podstawowe kryteria oceny pu-

⁶⁶ P. Kaliszuk, *Wyczerpywanie i odnowa...*, s. 24–25. Warto dodać, że przekonanie o wadze poetyckich nowofalowych dokonań i słabości (programowej i rzeczywistej) prozy było jednym z motywów dyskusji wokół „rewolucji artystycznej” (por. np. B. Maj, *Martwe dusze*, „Nowy Wyraz” 1980, nr 7–8, s. 104–109; zob. *Teksty źródłowe*, s. 209–225).

⁶⁷ Opisując tę książkę-manifest z historycznoliterackiej perspektywy, Czaplinski i Śliwiński wskazywali m.in. na ogromne zainteresowanie, jakie wówczas wzbudziła (ok. 70 artykułów) i na wynikające z niezgody na literaturę „pisaną obok rzeczywistości” „porozumienie ponad pokoleniami”. Podkreślali przy tym, że „autorzy wypowiedzieli jakąś prawdę wspólną” (*idem*, *Kłopoty z realizmem*, w: *idem*, *Literatura polska 1976–1998...*, s. 13).

⁶⁸ Szczegółowo opisuje te kwestie Kaliszuk w rozdziale *Koncepcje literatury w początkach drugiego obiegu*, umieszczając je w szerszych ramach rozważań dotyczących nowej prozy lat 70. i 80. oraz jej „kłopotów z nowoczesnością” (*idem*, *Wyczerpywanie i odnowa...*, s. 45–52).

blikowanych powieści i zasadniczy wątek refleksji krytycznoliterackiej, o czym świadczą liczne dyskusje dotyczące młodej prozy publikowane na łamach ówczesnych czasopism: „Nowego Wyrazu”, „Życia Literackiego”, „Argumentów”⁶⁹. W dyskusji *Wokół młodej prozy*, której zapis ukazał się w 1976 roku, o książce Kornhausera i Zagajewskiego mówi się jako o „autentycznym wydarzeniu”, a „nowofalowe” utwory (tak właśnie określane) stanowią ważny punkt odniesienia dla tego, jaka powinna być literatura. Po proklamowaniu przez Berezę „rewolucji artystycznej” w dyskusjach na temat prozy pojawiają się kwestie zabiegów formalnych, kreatywności i radykalizmu artystycznego, zasadniczym punktem odniesienia pozostają jednak poznawcze powinności i możliwości literatury.

Rok 1976 zasługuje na uwagę zarówno jako data wykluczenia przez władze z przestrzeni publicznej głównych nowofalowych twórców, którzy przystąpili do opozycji politycznej, oraz powstania drugiego obiegu⁷⁰, jak i jako data uchodząca (ze względu na ogłoszone w 1975 roku konkursy wydawnicze i powieści wyróżnione w tych

⁶⁹ Zob. *Wokół młodej prozy*, „Nowy Wyraz” 1976, nr 1, s. 25–41; *Wokół młodej prozy raz jeszcze*, „Nowy Wyraz” 1978, nr 1, s. 50–60; *Magiczne bariery młodej prozy. Dyskusja*, „Życie Literackie” 1977, nr 21, s. 1 i 4; „Proza” literatury młodych, „Argumenty” 1979, nr 36, s. 12–13.

⁷⁰ Data 1976 utrwaliła się już w polskiej historii literatury jako ważny moment pojawienia się nowego modelu literatury (por. A. Nasiłowska, *Literatura okresu przejściowego 1976–1996*, Warszawa 2006; P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998...*). Datę 1975 roku przyjmuje „symbolicznie jako datę wyczerpania się modelu kultury literackiej PRL” również Marek Zaleski w tekście poświęconym krytyce literackiej tego czasu (*idem*, *Przygody myśli krytycznoliterackiej*, w: *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*, red. A. Brodzka, L. Burska, Warszawa 1998, s. 209–240).

konkursach⁷¹) za umowny początek młodej/nowej prozy. Ten splot wydarzeń, postrzegany w bardzo istotnym wówczas politycznym kontekście, przyczynił się do charakterystycznego powiązania politycznych i międzypokoleniowych zadrażnień i animozji. Konkursy wydawnicze dla debiutantów, które były wówczas częstym narzędziem promocji, uznawano bowiem w środowisku opozycyjnym za celowe wytwarzanie w obiegu oficjalnym koniunktury dla młodych pisarzy, które miało „przesłonić” politykę komunistycznych władz i wyciszenie Nowej Fali. W ostry sposób przedstawia tę sytuację chociażby Bronisław Maj w opublikowanym w 1980 roku szkicu *Martwe dusze*, w którym porównanie do Gogolowskiego bohatera skupującego martwe dusze służy autorowi do pokazania „prozy nowych nazwisk”⁷² jako wykreowanego około 1976

⁷¹ Najgłośniejszy, najczęściej przywoływany, był konkurs Ludowej Spółdzielni Wydawniczej oraz Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik”. Pierwszą nagrodę w konkursie wydawnictwa „Czytelnik” zdobył w 1975 roku Jan Komolka za powieść *Ucieczka do nieba*. Powieść ukazała się dopiero w roku 1980, bo autor nie zgodził się na proponowane przez wydawnictwo (i cenzurę) zmiany; fragmenty ukazały się wcześniej w „Studencie” (1976, nr 6, s. 12–13) oraz w pierwszym numerze podziemnego „Zapisu” (1977, nr 1, s. 97–108). Przypadek Komolki uznano to za przykład „szczególnie drastycznych skandali polityki kulturalnej lat siedemdziesiątych” (F. Fornalczyk, *Powieść. Opowiadanie*, „Rocznik Literacki” 1980, s. 105).

Trzecią nagrodę otrzymał wówczas Donat Kirsch za powieść *Liście croatoan* (powieść ukazała się w 1977 roku). W kontekście konkursów literackich i postrzeganych jako kluczowe dla zmiany modelu literatury dat 1975–1976 warto zwrócić uwagę na opublikowaną w 1975 roku w „Literaturze” (nr 8, s. 1, 8, 9) dyskusję *Literatura lat siedemdziesiątych – czy coś takiego istnieje?*, w której udział wzięli: Małgorzata Baranowska, Tomasz Burek, Tadeusz Drewnowski, Ryszard Matuszewski, Julian Rogoziński, Małgorzata Szpakowska, Adam Zagajewski.

⁷² B. Maj, *Martwe dusze*, s. 105 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 211).

roku i sterowanego przez władze zjawiska („sztucznego tworu”⁷³), funkcjonującego „w światopoglądowej i artystycznej opozycji” wobec założeń Nowej Fali⁷⁴. Istotną rolę odgrywa w tym tekście przeciwstawienie silnego, pełnego energii młodoliterackiego ruchu nowofalowego (z przejrzystym programem filozoficznym i artystycznym; maksymalistycznego, stawiającego najistotniejsze elementarne pytania i nastawionego na wnikliwy opis swojego czasu) ze sztucznie wypromowanym nowopokoleniowym zjawiskiem literackim, które wypełnia „rzekomo puste miejsce prozy”⁷⁵. Krytyk uznaje wykreowanie „prozy nowych nazwisk” jako prądu artystycznego za rzecz „absolutnie kuriozalną”⁷⁶ i analizuje mechanizmy, które przyczyniły się do zastąpienia autentycznego wyrazu świadomości pokolenia „drużyną czwartorzędnych zastępców. Dobranych specjalnie, spośród naprawdę martwych propozycji”⁷⁷.

Z przeciwnej, podporządkowanej polityce rządu strony atmosferę poczucia uczestnictwa w sytuacji, w której nie może się odbywać otwarta dyskusja, ciekawie oddaje artykuł wstępny w numerze „Nowego Wyrazu” z 1978 roku, w którym redaktor naczelny, zapowiadając dyskusję redakcyjną *Wokół młodej prozy raz jeszcze*, pisze m.in.:

Zdajemy sobie doskonale sprawę z braków i niepełności wspomnianych wyżej tekstów, nie z „winy” autorów naturalnie, lecz przecież jednocześnie ważnych jako świadectwo świadomości krytycznej młodego pokolenia⁷⁸.

⁷³ *Ibidem*, s. 108 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 223).

⁷⁴ *Ibidem*, s. 105 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 212–213).

⁷⁵ *Ibidem*, s. 106 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 214).

⁷⁶ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 217).

⁷⁷ *Ibidem*, s. 108 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 223).

⁷⁸ J.T. [J. Termer], [b.t.], „Nowy Wyraz” 1978, nr 1, s. 4.

Atmosfera związana z rosnącym napięciem pomiędzy obiegiem oficjalnym a dominującym, choć drugoobiegowym, oczekiwaniem na społeczne zaangażowanie literatury, mechanizm promowania debiutów przez władze i brak oczekiwanego zaangażowania w prozie debiutantów wyzwalają dyskusje na temat etycznych zobowiązań literatury i pisarza, w których istotna była również sytuacja debiutu. Te skomplikowane okoliczności interesująco oddaje tekst Stefana Chwina *Etyka i forma*, w którym młody krytyk polemicznie odnosi się do komentarza Stanisława Stabry, deprecjonującego jego poglądy wyrażone wcześniej w szkicu *Sytuacja etyczna debiutu*⁷⁹, opisując przy tej okazji różnice między etyką literatury a etyką w literaturze, różne sposoby ówczesnego pojmowania etyczności literatury i oczekiwania krytyków z kręgu Nowej Fali wobec debiutantów⁸⁰.

W tym „międzypokoleniowym – «rewolucyjnym»/ «antyrewolucyjnym» – uścisku” sprawy komplikują się tym bardziej, że w odniesieniu do konkretnych utworów literackich przedmiotem sporu była nie tyle sama rewolucyjność językowa/artystyczna, ile to, czemu miała ona w danym utworze służyć. Dlatego w tekstach nieprzychylnych „prozie nowych nazwisk” podkreślano jałowość

⁷⁹ S. Chwin, *Sytuacja etyczna debiutu*, „Nowy Wyraz” 1977, nr 6, s. 66–74.

⁸⁰ S. Chwin, *Etyka i forma*, „Nowy Wyraz” 1978, nr 4, s. 95–100. Por. też S. Stabro, *Między etyką a estetyką*, „Student” 1977, nr 20, s. 12; S. Rosiek, *Z punktu widzenia gracza*, „Student” 1976, nr 18, s. 13; M. Chrzanowski, *Debiut: wybór etyki czy estetyki*, „Student” 1977, nr 16, s. 13; nr 17, s. 12. Ważnym świadectwem krytycznoliterackiego namysłu nad wyzwaniem krytyki tamtego czasu jest książka Chwina i Rośka *Bez autorytetu* (Gdańsk 1981), odwołująca się już w tytule do postulowanej przez Barańczaka *Etyki Bez Autorytetów*.

innowacji dla innowacji⁸¹. Z tego samego powodu część krytyków broniła tych tekstów, w których innowacje językowe służyć miały demaskowaniu rzeczywistości i uzurpacji języka publicznego, bądź też używała tego argumentu dla obrony konkretnych utworów. Prowadziło to jednak niejednokrotnie do przemieszania i zrównania bardzo różnych powieści. Z nowofalowej perspektywy o te zasadnicze różnice upominał się między innymi Julian Kornhauser:

Rewolucyjne powieści pełne kwiatów kalii, bałwanów fal, łodzi podwodnych i tłumów bezsprzecznych ludzi. Tak, żyjemy w epoce kryzysu. Ale kryzysu perfidnie podtrzymwanego przez ostatnie lata. Bo przecież lepiej zalać rynek setkami książek, które – jak pisze Bereza – przywracają językowi prawo do życia, niż życiu przywrócić prawo do przejrzenia się w języku. Gdzie podziały się indywidualności? Na jakiej podstawie łączy się w opracowaniach krytycznych utwory Andermana i Schuberta z podwodnymi łodziami Słyka, Kurpisza czy Kirscha? Naśladownictwo i upodobnienie, błogie poczucie beztroski i unikanie skrajności. Zamiast drapieżnego widzenia świata i naprawdę oryginalnej formy – płatki kwiatów i majaczenia w mroku⁸².

Z kolei w odmiennym, raczej łączącym artystyczne poszukiwania obu pokoleń, tonie pisze zwolennik „rewolucji artystycznej”, Krzysztof Rutkowski, który uznaje, że z perspektywy walki z różnego rodzaju „językami wyłączonymi” (określanymi przez niego jako dyskurs pseudo-romantyczny), Nowa Fala jest pokoleniem, które zdawało sobie sprawę z toczącego się w kulturze zasadniczego

⁸¹ Por. np. M. Stala, *Ucieczka od wartości*, „Student” 1979, nr 14, s. 15 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 157–171).

⁸² J. Kornhauser, *Cuda i dziwy, czyli o rewolucji*, „Pismo” 1981, nr 1, s. 177–178.

sporu (między językiem martwym i żywym). I wskazuje na powieści Schuberta, Łubińskiego, Łozińskiego i Ulmana jako przykład tego, że „wyłom w systemie języków wyłączonych jest coraz bardziej wyraźny”⁸³.

Aura krytyczna⁸⁴

Dla szczegółowego opisanie głównych tendencji polskiej literatury w latach 1976–1989 oraz dominującego –

⁸³ K. Rutkowski, *Ani było, ani jest*, s. 218–219.

⁸⁴ Określenie „aura krytyczna” zapożyczam u Łukasza Żurka, który po to, by, zrozumieć/opisać, dlaczego i w jaki sposób Stefan Szymutko „zawłaszczył” Parnickiego, korzysta z kolei z jego określenia aury krytycznej i rekonstruuje kontekst, w którym Parnicki wówczas funkcjonował. Zwraca przy tym uwagę na to, że przy takiej rekonstrukcji (splątanych kwestii uwikłania Parnickiego w PRL-owską politykę kulturalną i opinii na jego temat) ważne są nie tylko teksty krytycznoliterackie, ale też konstelacja różnogatunkowych tekstów (felietonów, dzienników, wywiadów itp.) z oficjalnego i nieoficjalnego obiegu, a także to, co „się mówiło” – jako ślady systemu wartości i warunków życia literackiego, które modelowały odbiór twórczości tego pisarza (zob. Ł. Żurek, „Gnida” z „socparnasistowskiej” „fasady”. *Theodor Parnicki i aura krytyczna w latach 80. i na początku lat 90. XX wieku*, w: *idem, Filologia lokalna – lokalność filologa. Praktyki literacko-naukowe Stefana Szymutki*, Warszawa 2022, s. 106–130). Te kwestie wydają mi się bardzo istotne zarówno przy opisie/rekonstrukcji polemiki jako specyficznego aktu komunikacyjnego, jak i przy okazji opisu specyficznej sytuacji okresu późnego PRL-u i funkcjonowania dwóch obiegów, kiedy to „się mówiło” odrywało niebagatelną rolę w kreowaniu literackich hierarchii i – mówiąc językiem Bourdieu – pozycji w polu literackim. Często określano to wówczas mianem „opinii literackiej”. Por. też moje uwagi na temat krytyki lat 70. i 80. w: D. Kozicka, *Czas przyszły niedokonany, konstelacja Miazgi Jerzego Andrzejewskiego*, w: *Konstelacje krytyczne*, t. 1: *Teorie i praktyki*, red. D. Kozicka, M. Świerkosz, K. Trzeciak, Kraków 2020, s. 259–300.

zaangażowanego – stylu odbioru Czapliński używa terminu „społeczność literacka” na określenie wspólnoty czytelników, krytyków i pisarzy. Szczegółowo opisuje, jak w wyniku dominacji jednego (antyfikcyjnego, nastawionego na dawanie świadectwa rzeczywistości i zaangażowanego w antykomunistyczną walkę) modelu literatury społeczność ta stała się mało zróżnicowana wewnętrznie – stała się społecznością o jednolitych gustach, kompetencjach i oczekiwaniach. A prozę spod znaku „rewolucji artystycznej” uznaje za pierwszą (i nieudaną) próbę wyrwania się z tego układu⁸⁵.

Świadomość istnienia takiej wspólnoty wydaje się nie do przecenienia w kontekście obserwowania sporu o „rewolucję artystyczną” jako sporu o literaturę, która odpowiada na wyzwania współczesności. Wynikające z tego oczekiwania wobec literatury i wobec pisarzy (widoczne chociażby w przytaczanych powyżej fragmentach) ujawniały się szczególnie w tekstach polemicznych wobec Berezy i jego rewolucji czy w recenzjach poszczególnych utworów. O aurze krytycznej tego czasu świadczą jednak również takie teksty, które nie miały charakteru bezpośredniej polemiki (więc nie były nastawione na wyłożenie racji autora, lecz na bardziej „zobiektywizowany” opis sytuacji), jak chociażby wstępne uwagi Jarzębskiego do opublikowanego w 1984 roku zbioru szkiców *Powieść jako autokreacja*. Czytamy w nich:

[...] na naszych oczach wypaliło się ostatnimi laty społeczne zainteresowanie dla literatury „jako takiej”, dla literackości, zagadnień formy i warsztatu. Porażki Henryka Berezy pragnącego wykreować nowe pokolenie prozaików nie stąd wynikają, że moim zdaniem nietrafnie określa on to, co w pisarstwie młodych istotne, ale stąd, że sprawa

⁸⁵ P. Czapliński, *Wobec literackości. Przygoda antyfikcji*, s. 29.

języka, którą uczynił osią krytycznych wartościowań, nikogo w gruncie rzeczy specjalnie nie interesuje – tzn. nie interesuje jako punkt dojścia literackiego przedsięwzięcia. Owszem, literatura winna stale odnawiać język, którym przemawia, a jego skostnienie sygnalizuje zwykle jakąś światopoglądową niemoc, ale jeśli dziś bierzemy do ręki tom młodego pisarza, interesuje nas głównie, co on potrafił z pomocą odnowionego języka zdziałać. Czy przełamywanie kalk i stereotypów pozostało zabawą w destrukcję, czy pomogło autorowi odnaleźć własną prawdę i przeciwstawić ją światu? I jaka jest owa prawda, jakiej próby, czy zdolna przewyciężyć chaos bytów i wartości, który twórcę otacza i atakuje?

Zagadnienia szeroko rozumianej etyki pozostają, jak sądzę, tym elementem literackiego przekazu, który skupia największe społeczne zainteresowanie, w centrum zaś tej problematyki pozostaje sprawa ludzkiej osoby, jej integralności, wolności, pełni. Wyrokować dzisiaj, czy nie ma Bereza przypadkiem racji w perspektywie „długiego trwania” literatury, to trud jałowy, nie możemy bowiem wyrzec się tego, co nas tu i teraz boli czy intryguje, na rzecz bliżej nieokreślonej przyszłości. Przypuszczam, że jego koncepcja poniesie jednak porażkę – zbyt słabo jest artykułowana w sferze światopoglądowej i aksjologicznej, a i samo pojęcie „przywróconej językowej wolności” nie w pełni jest zrozumiałe i określone, tak u Berezy, jak u jego akolitów⁸⁶.

Mechanizm deprecjonowania w latach 70. prozy awangardowej i artystycznego eksperymentu oraz kluczową, motywowaną politycznie zmianę oczekiwań wobec lite-

⁸⁶ J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*, s. 9–10. Jarzębski odnosi się tutaj (jak notuje w przypisie) również do opublikowanego w 1981 roku tekstu Donata Kirscha – *Elaborat – debiuty lat siedemdziesiątych* („Twórczość” 1981, nr 9, s. 65–100).

ratury dobrze pokazuje też stanowisko Tomasza Burka, wpływowego i szanowanego krytyka środowiska opozycyjnego, który wcześniej jeszcze zyskał dużą renomę jako autor książek omawiających awangardowe tendencje w polskiej prozie lat 60.⁸⁷ W rozmowie prowadzonej w 1981 roku Burek opowiada o tym, jak z ważnych, zgodnych z rozbitą i amorficzną wizją świata poszukiwani formalnych z lat 50. i 60. wyrósł w latach 70. taki model literatury, który Michał Głowiński nazwał socparnasizmem (o czym szerzej za chwilę):

Artystostwo i formalistyczny profil tego z początku awangardowego pisarstwa zostały niespodziewanie szybko przez część opinii krytycznoliterackiej, tudzież przez polityków, uznane za kierunek wygodny, bo zajęty problemami warsztatowymi bądź ponadczasowymi, a więc niezdolny oddziaływać inspirująco na świadomość społeczną. Winą tych pisarzy było, że zgubili rozmach teoretyczny, który stał u początków nowej powieści, a zajęli się w zamian powielaniem swoich wcześniejszych odmian i zdobyczy. [...] Nieograniczona prawie swoboda publikowania wszystkiego, co napiszą, wydawanie wznowień i rosnące nakłady zniszczyły ich samych, z twórców stali się wytwórcami⁸⁸.

W tej specyficznej sytuacji komunikacyjnej, w której powieści pojawiające się w obiegu oficjalnym były ignorowane lub deprecjonowane przez krytykę niezależną i w której życie literackie toczyło się wedle podwójnych zasad, a poważaniem i społecznym uznaniem cieszyło się to, co było „nielegalne”, fakt, iż poważane dotąd przez całe

⁸⁷ Por. T. Burek, *Zamiast powieści*, Warszawa 1971; *idem*, *Dalej aktualne*, Warszawa 1973.

⁸⁸ *O kompleksach literatury dworskiej. Rozmowy z Tomaszem Burkiem część druga*, „Student” 1981, nr 16, s. 9.

środowisko literackie czasopismo „Twórczość” zaczęło patronować takiej literaturze, na którą nie było społecznej zgody, budził szczególne reakcje. Zarzuty formułowane wobec literatury „bereziaków” i samego Berezy związane były z przekonaniem, że popieranie eksperymentu artystycznego i niezrozumiałości sztuki w sytuacji wymagającej obywatelskiego zaangażowania i dążenia do prawdy⁸⁹ służy w gruncie rzeczy komunistycznej władzy i jej polityce opartej na izolowaniu literatury od zagadnień społecznych. Takie teksty jak *Fasada i tyły* Stanisława Barańczaka⁹⁰ czy *Socparnasizm* Michała Głowińskiego⁹¹ wyznaczały horyzont ocen tego, co publikowano w oficjalnym obiegu, w tym twórczości prozaików spod znaku „rewolucji artystycznej”.

Barańczak uznał literaturę publikowaną oficjalnie za kontrolowaną przez komunistyczną władzę fasadę. Głowiński, określając w 1981 roku oficjalne życie literackie lat 70. mianem socparnasizmu, piętnował przede wszystkim zjawisko promowania przez państwo takich książek, które całkowicie rozmijały się z oczekiwaniami czytelników. Odwoływał się przy tym do tekstu Barańczaka po to, by pokazać, że podział na fasadę i tyły dobrze charakteryzuje nie tylko podział na literaturę pierwszo- i drugoobiegową, ale też literaturę w obiegu oficjalnym. Tutaj bowiem fasada złożona z „książek często dobrych, kulturalnie napisanych” (ale „spacyfikowanych”, takich którym brak „[i]stotności literackiej, społecznej, moralnej, filozoficznej,

⁸⁹ Por. m.in. J. Jarzębski, *Poza realizmem...*, s. 305 i n.

⁹⁰ S. Barańczak, *Fasada i tyły*, „Puls” 1977, nr 2; przedruk w: *idem, Etyka i poetyka...*, s. 253–259.

⁹¹ M. Głowiński, *Socparnasizm*, „Polityka” 1981, nr 6, s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 227–235); przedruk w: *idem, Rytuał i demagogia. Trzydzieścio szkiców o sztuce zdegradowanej*, Warszawa 1992, s. 157–161.

psychologicznej⁹²) miała przesłonić propagandowe i popularne „tyły”. I definiował socparnasizm – jako „wytwór – i zarazem – współczynnik sytuacji kulturalnej”, coś, co „nie da się sprowadzić ani do takich czy innych tematów, ani też – do takich czy innych poetyk”, coś, co „[s]tanowi zgodę literatury na nieistotność – przy dbałości o zewnętrzny wystrój, o dobry literacki poziom, czasem nawet – o specyficznie pojmowane nowatorstwo⁹³”.

I choć Głowiński w opublikowanej w tym samym roku na łamach „Więzi” dyskusji poświęconej polskiej literaturze wskazuje przede wszystkim na promowane przez władze i zalegające księgarnie dzieła Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego, Jerzego Putramenta czy Wojciecha Żukrowskiego⁹⁴ (a więc na utwory niemające nic wspólnego z „rewolucją artystyczną”), to w swoim tekście wyraźnie przywołuje „groteski stanowiące dwudziestą wodę po Gombrowiczowskim kisielu, rozmieniające po epigońsku odkrycia największego polskiego pisarza na monetę – najdrobniejszą⁹⁵”. A socparnasizm stał się w latach 80.

⁹² *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 228).

⁹³ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 234, 233).

⁹⁴ *Wyjście na prostą? Dyskusja o literaturze ostatnich lat*, oprac. M. Zieliński, „Więź” 1981, nr 7–8, s. 38–57.

⁹⁵ M. Głowiński, *Socparnasizm* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 231–232). Podobnie o literaturze lat 70. pisał w tym samym roku również na łamach „Polityki” Stanisław Lem: „zgodnie z zasadą zapełniania próżni byle czym mieliśmy zalew «ideologicznie nieszkodliwej» tandety wypchanej raz sztuczną egzotyką, a raz namiastkowym patriotyzmem”. I nawoływał: „Trzeba podwyższyć wymagania stawiane debiutantom i utrudniać produkcje bezwartościowej szmiry, tej kłamliwej fabularnie i niechlujnej językowo produkcji, która zajęła miejsce kulturalnej produkcji językowej” (S. Lem, *Mój pogląd na literaturę*, „Polityka 1981, nr 4, s. 9). O „chytrej” polityce kulturalnej lat 70. mówił też m.in. Błoński – bo nie ograniczała się do lansowania „słabizny”, ale chwaliła też „pisarzy elitarnych, wyszukanych”, byle tylko nie

poręcznym określeniem deprecjonującym również „prozę nowych nazwisk”.

W tym kontekście nie dziwi to, że obrona prozy spod znaku „rewolucji artystycznej” oraz samego Berezy w latach 90. skupia się również na wykazaniu absurdalności ówczesnych zarzutów o kolaborację czy celowe „zadymianie” rzeczywistej sytuacji politycznej. W 1996 roku Rutkowski pisze:

A mnie się zdaje, że praca Henryka Berezy, przyszłego Mistrza Zakonu Kawalerów Lektury: konsekwentna, uporczywa i uparta stanowczo wyklucza wszelakie ideologiczne miazmaty i manipulacje w dziedzinie „słownej twórczości artystycznej”, jak by powiedział Bachtin. Działalność Henryka Berezy wynika z jego przemyślanej wizji dzieła sztuki. Bo on należy tylko do jednej jednoosobowej partii: PDSSPU – Partii Dzieła Sztuki Słowa Poza Układami⁹⁶.

Sam Głowiński przy okazji przedruku *Socparnasizmu* w książce *Rytuał i demagogia* zamieścił *Dopisek po dziesięciu latach*, w którym tłumaczył polityczne okoliczności pisania tego szkicu, ale przede wszystkim trochę weryfikował swoją ówczesną opinię na temat socparnasizmu. Z historycznoliterackiej perspektywy podkreślał, że był on wytworem „osobliwej sytuacji polskiej kultury” między październikiem 1956 roku a 13 grudnia 1981 roku, zaznaczał jednak, że nigdy nie stał się on narzędziem propagandy i zachował niezależność (choć głównie z powodu

wtrącali się do tego, co się dzieje w Polsce (*Nie ma powrotu do przeszłości. Rozmowa z Janem Błońskim, krytykiem literackim*, „ItD.” 1981, nr 13, s. 17).

⁹⁶ K. Rutkowski, *Bereziada*, „Twórczość” 1996, nr 10, s. 53 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 446).

społecznej nieważności), dostrzegął w nim również pewne walory⁹⁷.

Świadomość tych powikłanych politycznych i społecznych kontekstów, które wpływały na towarzyskie i artystyczne hierarchie i na sposoby odbioru literatury, pozwala lepiej rozumieć specyfikę sporu o „rewolucję artystyczną” w prozie, gwałtowność niektórych reakcji i temperaturę toczonych polemik.

Proza z...⁹⁸

Dopowiedzenie, w którym pojawiło się określenie „rewolucja artystyczna”, oraz *Powtórzenie* Henryka Berezy ukazały się na łamach „Twórczości” w 1979 roku⁹⁹ w sytuacji, w której, po pierwsze, trwała już ożywiona dyskusja na temat prozatorskich debiutów, przeważnie niechętnie przyjmowanych przez ówczesne autorytety krytyczne¹⁰⁰, a po drugie, podział na dwa obiegi literatury był już wyraźnie utrwalony. Co więcej, w opublikowanym w 1978 roku drugim, zmienionym i rozszerzonym wydaniu zbioru szkiców krytycznych *Związki naturalne* Bereza zamieścił część poświęconą najnowszym autorom, których określił

⁹⁷ M. Głowiński, *Socparnasizm*, w: *idem*, *Rytuał i demagogia...*, s. 160–161.

⁹⁸ Przywołuję tu fragment tytułu książki krytycznej Berezy *Proza z importu. Szkice literackie* (Warszawa 1979), zawierającej drukowane wcześniej w czasopismach recenzje prozy obcej, nie po to, by podejmować jej temat, ale ze względu na intrygującą wieloznaczność tej skróconej – tytułowej – frazy.

⁹⁹ Kolejno w numerach: 5 i 11 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 151–155 i 173–188).

¹⁰⁰ Do tego momentu opublikowane zostały m.in. *Chłopaćka wysokość* (1975) i *Paroksyzm* (1976) Józefa Łozińskiego; *Trenta Tre* (1975) Ryszarda Schuberta, utwory Jana Drzeżdżona: *Upiory* (1975), *Oczy diabła* (1976), *Leśna Dąbrowa* (1977), *Okrucieństwo czasu* (1977), *Wieczność i miłość* (1977).

jako przedstawicielei trzeciej generacji nurtu chłopskiego. I już tutaj znaleźć można wyraźne konstatacje krytyka na temat dokonujących się za sprawą młodych pisarzy rewolucyjnych zmian w prozie, polegających na wyzwoleniu języka od skonwencjonalizowanej polszczyzny literackiej oraz znamienne dla jego krytycznoliterackiej retoryki twierdzenia, które prowokowały do gwałtownych sprzeciwów i szyderczych komentarzy. W szkicu *Pierwsze czytanie*, zawierającym teksty poświęcone prozie Jana Drzeżdżona publikowane wcześniej przez Berezę w „Twórczości”, znajduje się między innymi taki fragment:

Przy wykorzystaniu jednoznacznych instrukcji wewnętrznych, przy zastosowaniu najprecyzyjniejszych kryteriów wartości literackiej, przy pełnej mobilizacji woli bycia uczciwym zawsze i w każdej sprawie literackiej, dopowiadam z pełną świadomością nieograniczonej odpowiedzialności za słowo zapisane, co następuje: Jan Drzeżdżon jako autor tylko do roku 1977 włącznie opublikowanych utworów jest pisarzem wybitniejszym niż Llosa i Cortázar razem wzięci z Borgesem na przyczepkę. Nad rozbudowaną dokumentacją tej oceny pracują już całe akademie, instytuty i katedry uniwersyteckie, ogłosi się ją po ostatecznym ustaleniu znaczenia terminu „powieść gotycka”. W tej kwestii bowiem zdania są podzielone: jedni są zdania, że rozwój powieści gotyckiej wieńczy *Zamek* Kafki, drudzy, że powieść gotycką rozwijają także Capote i Mach, najśmielsi odkrywają strukturę powieści gotyckiej w utworach Jana Drzeżdżona. Zgadzam się z tymi trzecimi [...] ¹⁰¹.

W bezpośrednim sąsiedztwie słynnych wypowiedzi Berezy z 1979 roku znajdują się też poświęcony twórczości

¹⁰¹ H. Bereza, *Związki naturalne. Szkice literackie*, wyd. 2 zm. i rozszerz., Warszawa 1978, s. 331.

Marka Słyka tekst tego krytyka opublikowany w numerze 3 „Twórczości” (*Przygoda*¹⁰²) oraz publikacje fragmentów znanej Berezie z maszynopisu powieści *W barszczu przygód* w numerach: 4, 5 i 6. Wcześniej na łamach „Twórczości” ukazywały się też omówienia innych „czytanych w maszynopisie” powieści.

Te porządkujące informacje pozwalają zobaczyć, że zarówno kontrowersje na temat nowych powieści, odbiegających od „przedstawiającego” wzorca, jak i przekonania Henryka Berezy na temat literatury nie zaczynają się w momencie ogłoszenia przez niego „rewolucji artystycznej” w prozie. Tym ciekawsze wydaje się więc jej proklamowanie – jako nadanie wyrazistego kształtu zjawiskom i utworom, które do tej pory funkcjonowały w rozproszeniu. Jak słusznie pisze Kaliszuk, wystąpienie Berezy

wyznacza punkt zerowy dyskusji wokół „nowej” prozy, kreuje nowy początek, a jednocześnie stanowi formę rekapitulacji dotychczasowych propozycji literackich młodych

¹⁰² H. Bereza, *Przygoda* [rubryka *Czytane w maszynopisie*], „Twórczość” 1979, nr 3, s. 163–165. Bereza pisze w nim o poprzedniej znanej mu w maszynopisie książce Słyka, *Po co jest nóż, że* „[p]rzy ocenie tego tekstu żadne konwencjonalne narzędzia analizy prozy nie mogą być w niczym przydatne, nieprzydatne więc muszą być także konwencjonalne kryteria oceny” (*ibidem*, s. 164), oraz o kolejnej, *W barszczu przygód* (maszynopis 1978): „Przeczytać w maszynopisie zupełnie nieznanego polskiego autora utwór o cechach narracyjnej doskonałości, przeżyć w lekturze maszynopisowej jedną z najświetniejszych przygód literacko-intelektualnych to w mojej sytuacji czytającego mężczyźnika niemal łaska losu, nagroda za zmarnowany wzrok, trochę szyderczy, ale i błogosławiony równoważnik udręki życia, co najmniej już w połowie tożsamego z czytaniem, zredukowanego do czytania, zmieniającego czytanie w funkcjonowanie bez mała fizjologiczne [...] Zostałem obdarowany «radością czytania»” (*ibidem*, s. 164).

czy debiutujących pisarzy, wprowadza też sugestywną systematykę¹⁰³.

Choć – jak zgodnie będą podkreślać prawie wszyscy adwersarze – nie miało ono charakteru precyzyjnych definicji czy przekonującego omówienia postrzeganego przez krytyka zjawiska. Zawarte w *Dopowiedzeniu* oznajmienia z jednej strony w zmetaforyzowany sposób ujmowały przekonania Berezy, odnosząc je (zgodnie z tytułem) do wcześniejszych szkiców krytyka, w których kwestia żywego języka czy języka pierwszego była już poruszana¹⁰⁴. Z drugiej – w chwytliwy sposób łączyły i eksponowały to, co było w rozproszeniu, stawały się „scalającym impulsem”. I czyniły Berezę – uznanego krytyka przemawiającego z ważnego miejsca w polu literatury – „opiekunem”, a nawet „twórcą” (jak to niejednokrotnie – afirmatywnie bądź negatywnie – podkreślano) tego zjawiska.

Istotny w związku z tym wydaje się też jeszcze jeden aspekt tej proklamacji, o którym wówczas w szkicu poświęconym młodej literaturze w latach 1978–1982 pisał Leszek Bugajski, podkreślając „ujawnienie się i nazwanie (!), a więc zaistnienie jako fakt, o którym nie da się dłużej milczeć, «rewolucji artystycznej w prozie polskiej»”:

Tryumfalny wjazd do krainy pisarzy spod znaku „rewolucji artystycznej w prozie polskiej”, jak to zjawisko ochrzcił jego akuszer i animator Henryk Bereza, ośmielił wielu pisarzy, którzy wcześniej nie mieli odwagi pokazać światu swoich utworów uznając niejako *a priori* ich nieprzystawalność do obowiązującej konwencji literackiej. Z drugiej

¹⁰³ P. Kaliszuk, *Wyczerpywanie i odnowa...*, s. 25. Kaliszuk określa wystąpienie Berezy także jako „performatywne zainicjowanie nurtu literackiego” (*ibidem*, s. 28).

¹⁰⁴ Por. przyp. 40, s. 32.

strony zaistnienie tejże „rewolucji” jako faktu artystycznego, nobilitowanego przez szacowną i godną zaufania „Twórczość”, osłabiło opory wydawnictw przed publikacją utworów tak niekonwencjonalnych¹⁰⁵.

Od momentu ogłoszenia „rewolucji artystycznej” zarówno te powieści, które będą się ukazywać pod szyldem „stajni” Berezy, jak i te, które ukazały się i o których pisano już wcześniej, będą postrzegane w jej kontekście, a krytycznoliterackie wypowiedzi na temat poszczególnych utworów, niezależnie od deklarowanych w nich przez krytyków celów, będą umieszczane po jednej ze stron sporu. O tej swoistej „konsolidacji” świadczy chociażby – bezpośrednio i pośrednio – dedykowany Henrykowi Berezie, opublikowany w 1982 roku na łamach „Twórczości” tekst Włodzimierza Boleckiego, zatytułowany *Wolne głosy. O prozie Ryszarda Schuberta*¹⁰⁶. Warszawski krytyk pokazuje w nim, że celem najbardziej brutalnych i bezwzględnych ataków recenzentów była wówczas proza Ryszarda

¹⁰⁵ L. Bugajski, *Strategia ślimaka (proza młodych 1978–1982) – próba bilansu*, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1984, nr 1, s. 45–63; przedruk w: *idem, Strategia ślimaka. Szkice krytyczne*, Warszawa 1988, s. 5–33; cytat za przedrukiem, s. 8. Co istotne, Bugajski wyjaśnia tutaj również, że „rok 1978 przedziela «rewolucję artystyczną» na dwa okresy – chociaż dopiero po tej dacie powstały «manifesty rewolucyjne» i poddane zostały rozmaitej interpretacji, to przed 1978 zaistniało już w obiegu publicznym kilka znaczących utworów, takich jak *Chłopacka wysokość* [...] i *Paroksyzm* [...] Józefa Łozińskiego czy *Trenta Tre* [...] Ryszarda Schuberta, albo kilka – wydanych w latach 1975–1977 powieści Jana Drzeżdżona [...]” (s. 14–15).

¹⁰⁶ W. Bolecki, *Wolne głosy. O prozie Ryszarda Schuberta*, „Twórczość” 1982, nr 6, s. 90–98 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 125–147); przedruk pt. *Wolne głosy (Proza Ryszarda Schuberta)* w: *idem, Prawdy niemiłe (eseje)*, Warszawa 1993, s. 156–170. W książce tekst opatrzony jest datą 1980.

Schuberta, przywołując recepcję obu jego powieści: *Trenta Tre* (1975) i *Panna Lilianka* (1979). Uznaje ataki na Schuberta za coś więcej niż wyraz niechęci do jednego pisarza i ocenia zarówno agresywną strategię tych krytycznych wypowiedzi, jak i widoczny w nich stosunek krytyków do literatury nieodpowiadającej ich oczekiwaniom w kontekście kompetencji krytycznych, puentując je następująco:

wszystko, co jest w literaturze nowe, bezwzględnie weryfikuje gust recenzentów. I to nie krytycy kreują pisarzy – za co Marek Zieliński wściekał się na Henryka Berezę – lecz teksty debiutantów sprawdzają kompetencje krytyków. Czasem, jak uczy historia literatury, bywa to sprawdzian okrutny¹⁰⁷.

Tekst Boleckiego jest bardzo interesujący z wielu powodów – jako popierający Berezę głos krytyka związanego również z obiegiem nieoficjalnym¹⁰⁸, jako przenikliwa i idąca trochę wbrew innym aprobatywnym ówczesnym odczytaniom analiza prozy Schuberta, jako przykład wypowiedzi krytycznej, w której formalne zabiegi Schuberta postrzegane są w szerszym nurcie literatury penetrującej różne odmiany i funkcje języka, uwzględniającym również „poezję lingwistyczną i nowofalową”¹⁰⁹. Ale też jako świadectwo tego, że wbrew utartym dziś (za – jak się wydaje – sugestiami samego Berezę i personalnym konfliktem Boreza–Błoński) przekonaniom o tym, że spór o „rewolucję artystyczną” to spór między „Warszawą”

¹⁰⁷ *Ibidem*, cytat za przedrukiem, s. 158.

¹⁰⁸ Bolecki był związany z drugim obiegiem od początku stanu wojennego. Por. np. J. Malewski [W. Bolecki], *Widziałem wolność w Warszawie. Szkice 1982–1987*, London 1989. Zwracał już na to – marginalnie – uwagę Uniłowski w książce *Polska proza innowacyjna...* Por. też *Dziedzictwo „płodnej mierzwy”...*

¹⁰⁹ W. Bolecki, *Wolne głosy...*, s. 98 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 146).

a „Krakowem” jako dwoma modelami krytyki literackiej, sprawy miały się wówczas (tj. przynajmniej do wyeksponowania tego personalnego starcia, po publikacji tekstu Błońskiego w „Literaturze” w 1987 roku¹¹⁰) trochę inaczej. Pierwsza, przytoczona tu przeze mnie, część tekstu Boleckiego nosi tytuł *O recenzentach warszawskich* i ich właśnie przede wszystkim dotyczy, co dobrze odzwierciedla ówczesny stan rzeczy. Podobne usytuowania krytycznych głosów znaleźć też można w tekście odnoszącym się do kolejnej brutalnej reakcji krytyki – tym razem na opublikowane w „Twórczości” fragmenty powieści Słyka. Przypominający tę sytuację w 1981 roku Bugajski pisał:

napadli na Słyka zarówno młodzi krytycy warszawscy odprawiający nad nim swoisty sąd z inicjatywy szacownego wydawnictwa, jak i młody krytyk krakowski, któremu się nagle pomieszało w głowie¹¹¹.

Dyskusja o młodej prozie toczyła się głównie na łamach czasopism warszawskich: „Miesięcznika Literackiego”, „Nowego Wyrazu”, „Twórczości” i „Literatury”. Ważnym miejscem sporu o tę literaturę był krakowski „Student”, który w pierwszej połowie lat 70. był głównym czasopismem grupy poetyckiej „Teraz”, zaliczanej do Nowej Fali. Po 1976 roku na łamach tego pisma pojawiły się ważne głosy wytykające debiutantom konformizm i obojętność wobec problemów społecznych; głosy, w których istotną rolę odgrywało też odróżnianie powieści wykorzystujących stylizację na język mówiony, które były bliskie

¹¹⁰ J. Błoński, *Dwie groteski – i pół...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 263–286).

¹¹¹ L. Bugajski, *Wyjście bezpieczeństwa*, „Pismo” 1981, nr 7, s. 118 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 238); przedruk pt. *Z sensem o bezsensie*, w: *idem, Strategia ślimaka...*, s. 175.

nowofalowemu programowi, od tych, które – operując podobnymi zabiegami formalnymi – bliższe były „rewolucji artystycznej”¹¹².

Zdaniem Kaliszuka schyłek lat 70. „przyniósł znużenie inercją dyskusji, przede wszystkim toczonych w oficjalnych czasopismach”¹¹³. Wydaje się jednak, że z perspektywy dynamiki sporu, postrzeganego sytuacyjnie, przełom lat 70. i 80. to bardzo interesujący okres. Właśnie w tym czasie – również ze względu na posierpniowe „otwarcie” przestrzeni debaty publicznej – pojawiają się recenzje, wywiady i teksty polemiczne w interesujący sposób odnoszące się i do kolejnych powieści spod znaku „prozy nowych nazwisk”, i do warunków uprawiania literatury i krytyki, i do proklamacji Berezy. Obok wspomnianych już tekstów Boleckiego, Maja, Głowińskiego, Kornhausera i Bugajskiego przywołać warto chociażby poświęcony krytyce Berezy obszerny szkic Rocha Sulimy, zatytułowany *Krytyka heroiczna*¹¹⁴, czy artykuł Piotra Kowalskiego dotyczący „rewolucji artystycznej”¹¹⁵, a także opublikowany w 1980 roku tekst Andrzeja Mencwela, który odnosząc się do *Powtórzenia Berezy*, przekonywał, że jego koncepcje zyskały „wyjątkowo jasne uzasadnienie”. Uznał je też za „jedną z najpoważniejszych diagnoz krytycznych, jakie ostatnio w literaturze polskiej i w odniesieniu

¹¹² Por. M. Stala, *Ucieczka od wartości* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 157–171); A. Komorowski, *Egoizm terażniejszości*, „Student” 1980, nr 3, s. 11. Zwracał na to uwagę Uniłowski, pisząc, że właśnie te rówieśnicze animozje między krytykami z kręgu „Studenta” a debiutantami stanowią zapowiedź konfliktu określanego mianem „sporu Błoński–Bereza” (*idem*, *Polska proza innowacyjna...*, s. 140–141).

¹¹³ P. Kaliszuk, *Wyczerpywanie i odnowa...*, s. 40.

¹¹⁴ R. Sulima, *Krytyka heroiczna*, „Regiony” 1979, nr 1, s. 55–72.

¹¹⁵ P. Kowalski, *Henryk Bereza: program rewolucji artystycznej*, „Regiony” 1983, nr 2, s. 85–96.

do literatury polskiej zostały wypracowane”¹¹⁶, co nie przeszkodziło mu w szczegółowej krytycznej analizie zasadniczych tez Berezy oraz zdystansowaniu się od promowanych przez niego pisarzy. Co więcej, w tym czasie na łamach „Życia Literackiego” opublikowano dyskusję zatytułowaną *Po rewolucji artystycznej w prozie polskiej*¹¹⁷. a w 1981 w „Twórczości” pojawił się *Elaborat* Donata Kirscha – szkic krytyczny pisany z perspektywy „uczestnika” „rewolucji artystycznej”, w którym autor poddaje syntetyzującej refleksji tę twórczość, doświadczenia, które są ich – wspólnotowym – udziałem, oraz idee i rozwiązania formalne, które mają to doświadczenie wyrazić¹¹⁸. W tym

¹¹⁶ A. Mencwel, *Co się dzieje*, „Literatura” 1980, nr 2, s. 9 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 198–199).

¹¹⁷ *Po rewolucji artystycznej w prozie polskiej*, „Życie Literackie” 1983, nr 43, s. 6–7. W tym samym roku na łamach „Radaru” toczyła się też dyskusja poświęcona „lekturom współczesnej inteligencji”, zainicjowana tekstem Piotra Bratkowskiego *W cieniu arcydzieła*, „Radar” 1983, nr 35, s. 3 i 11.

¹¹⁸ „Byłem przecież świadkiem czasu, gdy pisarze tacy jak Jan Drzeżdżon, Józef Łoziński, Ryszard Schubert, Marek Słyk i Adam Wiśniewski-Snerg podjęli próbę zbudowania z tych wszystkich lekceważonych odmian języka, które są żywe i jeszcze dostępne, słów i zdań należących do wielości przejawów polszczyzny, które powinny istnieć (a nie istnieją) właśnie jako reakcje na realność tego świata” (D. Kirsch, *Elaborat – debiuty lat siedemdziesiątych*, „Twórczość” 1981, nr 9, s. 66; przedruk z uzupełnieniami odnalezionymi w liście Kirscha do Berezy z 20 czerwca 1981 roku w: *idem, Eliminacja episteme. Pisma krytyczne*, oprac. A. Śnioszek, Katowice 2019). Tekst Kirscha, pisany równocześnie językiem manifestu i rozprawy, nie był wówczas gruntownie omawiany – uchodził za kolejną niejasną deklarację w „duchu Berezy”. Taki właśnie odbiór dobrze oddaje uwaga Jarzębskiego w cytowanym już wstępie do *Powieści jako autokreacji*: „sprawy «żywego» i «martwego» języka zostały tam dokładnie zaciemnione: jeśli przedstawicielami «żywego» języka mają być jednocześnie np. Parnicki, Buczkowski i Hłasko – to takie pojęcie po prostu nic nie znaczy, jest workiem, w któ-

samym roku ukazuje się też zbiór szkiców krytycznych zatytułowany *Licytacja*, w którym podstawowym tematem jest kwestia realizmu, poznawczych możliwości literatury, zaangażowania i wartościowania. Zbiór postrzegany – w zależności od usytuowania omawiających go badaczy – albo jako politycznie sterowany gest zastąpienia głosu krytyków nowofalowych¹¹⁹, albo jako ciekawe świadectwo ówczesnej świadomości literackiej¹²⁰, albo też jako próba odniesienia się do ówczesnej prozy i sytuacji literackiej poza dwoma obozami sporu o „rewolucję artystyczną”, próba, w której ucieczka w teoretyczno-akademicki dyskurs traktowana jest jako świadoma strategia pozwalająca na uniknięcie cięć cenzury¹²¹.

Warto jednak zwrócić uwagę na to, że wszystkie te wypowiedzi krytycznoliterackie pojawiały się w różnych miejscach i w różnych formach gatunkowych (jako recenzje, dyskusje redakcyjne, szkice krytyczne i polemiczne, „komunikaty krytyczne” – jak wypowiedzi Berezy nazwał Mencwel¹²², wywiady), są więc z jednej strony stale obecne, z drugiej – dość rozproszone. Sytuacja zmienia się po opublikowaniu w 1987 roku tekstu Jana Błońskiego *Dwie groteski – i pół...*, który wywołał lawinę kolejnych głosów,

rym Kirsch składa swe ulubione lektury” (J. Jarzębski, *Wstęp*, w: *idem, Powieść jako autokreacja*, przyp. 1, s. 10.). Gruntowne analizy tekstu Kirscha pojawiły się dopiero w ostatnich latach (por. P. Kaliszuk, „*Reakcja na realność świata*”. *Elaborat Donata Kirscha jako przyczynek do dyskusji o nowej prozie lat siedemdziesiątych XX wieku*, „*Annales Universitatis Marie Curie-Skłodowska. Lublin – Polonia. Sectio FF*” 2013, vol. 31, s. 25–42; D. Śnioszek, *Kronika niespełnionych możliwości*, w: D. Kirsch, *Eliminacja episteme*, s. 7–30).

¹¹⁹ Por. np. A. Nasiłowska, *Literatura okresu przejściowego...*, s. 42.

¹²⁰ Por. J. Galant, *Polska proza lingwistyczna...*

¹²¹ P. Kaliszuk, *Wyczerpywanie i odnowa...*, s. 35–40.

¹²² A. Mencwel, *Co się dzieje*, s. 9 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 198).

określaną dziś mianem kampanii likwidatorskiej¹²³, co przyczyniło się do tego, że to właśnie ta wymiana poglądów pozostaje emblematycznym momentem sporu o „rewolucję artystyczną”, pamiętanego jako spór dwóch konsekrujących krytyków czy dwóch opcji krytycznych.

Tekst Błońskiego został opublikowany w określonych przez redakcję „Literatury” ramach. Towarzyszy mu bowiem interesująca – jeśli spojrzeć na to z perspektywy moderowania dyskusji – redakcyjna nota, zapowiadająca „otwarcie **poważnej** [podkr. – D.K.] dyskusji o sytuacji w tzw. nowej prozie”¹²⁴. Dyskusji, która miałaby się odbyć w okolicznościach, w których „[o]d **pewnego czasu narosło** [...] **wiele zadrażnień i nieporozumień**, które nie tylko podzieliły zainteresowanych na «fanatycznych stronników» i «absolutnych przeciwników» tzw. rewolucji językowej w młodej prozie, ale przy okazji **zamuliły całą problematykę**”¹²⁵ [podkr. – D.K.].

Szkic Błońskiego miałby więc skłaniać nie tylko – jak głosi nota – do „polemicznej”, a nie „inwektywnej” atmosfery dyskusji, ale też – jak wynika z podkreślonych przeze mnie fragmentów – do wyjaśnienia, „jak to naprawdę jest”, do kompetentnego (w końcu) wyjaśnienia „zamulonej problematyki”. Co więcej, ustawienie w tej redakcyjnej nocie Błońskiego w roli autorytetu – autora „głośniejszej kiedyś”¹²⁶ *Zmiany warty*, książki uchodzącej za jedno z najważniejszych krytycznoliterackich rozpoznań prozy pokolenia „Współczesności”, nabiera jeszcze większej wagi przy okazji kolejnych tekstów w tej dyskusji, która opatrzona zostaje tytułową ramą: „Młoda proza –

¹²³ Zob. przyp. 11, s. 18.

¹²⁴ [Nota od redakcji do: J. Błoński, *Dwie groteski – i pół...*], „Literatura” 1987, nr 5, s. 12.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ *Ibidem*.

dezercja warty”. Mieści się w niej bowiem odniesienie do kolejnej książki Błońskiego – *Odmarszu* (1978), traktującego o niespełnionych nadziejach polskiej prozy, i wyrażna, jak sądzę, sugestia oceny zjawiska, które ma być przedmiotem dyskusji.

W tak skonstruowanej sytuacji¹²⁷ nie dziwi więc, że wystąpienie Błońskiego potraktowane zostało przez jednych jako ważne wsparcie dla sprzeciwu wobec prozy „rewolucji artystycznej”, natomiast przez drugich i przez samego Berezę – przede wszystkim jako atak na niego samego. Kąśliwo-szyderczym uwagom Błońskiego:

To coś nie ma dobrej marki. Może dlatego, że rozwinęło się pod opieką krytyka równie apodyktycznego co pozabawionego talentów analitycznych. Henryk Berezka głosi od lat „rewolucję artystyczną” w prozie. Oznacza ją nazwiskami Drzeżdżona, Łozińskiego, Schuberta, Kirscha, Słyka, Krupy i – rzadziej – paru innych¹²⁸.

odpowiadają więc zjadliwie ironiczne Berezki:

Wypić by magdalenkę (podobno wypić) i widzieć jasno w zachwyceniu jak widział Proust, dobrego towarzystwa tu i ówdzie, Bogu dzięki, nie brakuje. Czytać by na nowo Tomasz Manna i tarzać się w tak nam bliskim intelektualizmie,

¹²⁷ Przyglądając się tym redakcyjnym zabiegom, warto pamiętać również o tym, że dla młodych pisarzy i krytyków dużą bolączką był wówczas brak zainteresowania ze strony „krytycznych autorytetów” (por. np. tekst Stali *Ucieczka od wartości*; zob. *Teksty źródłowe*, s. 157–171 czy Bugajskiego *Wyjście bezpieczeństwa*; zob. *Teksty źródłowe*, s. 237–244), i traktować publikację tekstu Błońskiego jako wyjście redakcji „Literatury” naprzeciw tym oczekiwaniom.

¹²⁸ J. Błoński, *Dwie groteski – i pół...*, s. 13 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 273).

bądź co bądź to prekursor filozoficzności *Traktatu moralnego* i *Traktatu poetyckiego*, a to, że dobre, każdy wie lub wiedzieć powinien¹²⁹.

Fakt, iż tekst krakowskiego krytyka był w istocie publikacją wygłoszonego wcześniej akademickiego referatu na temat nurtu groteskowo-kreacjonistycznego – o czym pisał w swoistym podsumowaniu tej dyskusji Jarzębski¹³⁰ – a nie tekstem zaprojektowanym przez autora jako wstęp do dyskusji (co znalazło odbicie w konstrukcji i sposobach argumentacji), nie miał bezpośredniego znaczenia w jej przebiegu. Przyczynił się jednak – jak sądzę – do wyeksponowania antyakademickich argumentów Berezy, który niejednokrotnie przeciwstawiał swoją osobistą, autentyczną czytelniczą praktykę akademickim, anachronicznym – jego zdaniem – oczekiwaniom wobec literatury¹³¹.

Wśród różnych wypowiedzi, które pojawiły się w toku wywołanej tekstem Błońskiego dyskusji, przeważają takie, które przyznają rację krakowskiemu krytykowi i w ocenie praktyki krytycznej Berezy, i w ocenie promowanej przez niego literatury. Część z nich – jak np. tekst Zbigniewa Bauera¹³² – znacznie poszerza opis sytuacyjny sporu o „rewolucję artystyczną”, w innych znaleźć można wyjaśnienia, dlaczego Błoński zajmuje takie właśnie sta-

¹²⁹ H. Bereza, *Błazenada*, s. 65–66 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 373–374).

¹³⁰ J. Jarzębski, *Za i przeciw „młodej prozie”*, „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 47, s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 355–370).

¹³¹ Ostre filipiki Berezy przeciwko krytykom i akademikom opisywał m.in. Zbigniew Ziątek (*idem*, *Misja odnowienia polskiej prozy...*). Por. szczególnie: H. Bereza, *Jołopizm* („Twórczość” 1990, nr 11, s. 140–141), w którym pojawia się figura wyuczzonego jołopa – literaturoznawcy.

¹³² Z. Bauer, *O pożytkach z rewolucji (powieściowej)* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 287–309).

nowisko. We wszystkich przychylnych krakowskiemu krytykowi wypowiedziach widać poważanie i uznanie dla jego autorytetu¹³³. Wybrzmiewa ono również w opisie tej dyskusji, przeznaczonym dla trochę innych odbiorców niż czytelnicy „Literatury” – jak pisał na łamach „Nowego Medyka” Krzysztof Pysiak:

Błoński wystąpił nie tyle z pamfletem na nową prozę, co z postulatami właściwej hierarchii w literaturze polskiej. Chodzi mu o to, że kampania krytyczna Berezy i innych zwolenników „rewolucji” zbytnio ich nobilitowała¹³⁴.

O strategiach polemicznych stronników Berezy wypowiadających się podczas tej dyskusji pisał „na gorąco” i w po trosze kąśliwo-ironicznym tonie Jarzębski. Zwracał przy tym uwagę nie tylko na bardzo często podnoszony przez przeciwników prozy „bereziaków” zarzut braku czytelniczego zainteresowania tą prozą, ale też na to, że „skoro aż tak jest dobrze”, jak piszą zwolennicy tej prozy, to „skąd ów ton polemik – pełen inwektyw, rozdrażnienia,

¹³³ Świadomość takiego traktowania głosu Błońskiego ciekawie wybrzmiewa w tekście Macieja Chrzanowskiego *Poza doświadczeniami* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 311–317), który uznaje wystąpienie Błońskiego za „świadcstwo formalizacji i hierarchizacji życia literackiego” i pisze: „Ważne, kto mówi, nie zaś, co mówi i co ma do zakomunikowania. Jan Błoński jest Błońskim, wobec czego gotowiliśmy niebawem przyznać, że *Dwie groteski – i pół...* uzewnętrzniły nowe zjawisko literackie, spełniły rolę podobną do *Zmiany warty* z końca lat pięćdziesiątych, ostatniej ważnej i aktualnej wypowiedzi krytycznej tego autora. Gdybyśmy w stosownym czasie poważnie rozmawiali o szkicach Henryka Berezy, bez wątpienia rozpoczęlibyśmy od znacznie wyżej położonego punktu wyjścia” (*ibidem*, s. 21; zob. *Teksty źródłowe*, s. 317).

¹³⁴ K. Pysiak, *Po rewolucji, przed rewolucją (kilka uwag o sytuacji nowej prozy)*, „Młoda Sztuka”, dodatek artystyczny „Nowego Medyka” 1988, nr 2, s. 9.

kompleksów”¹³⁵. Z dzisiejszej perspektywy wydaje się, że to właśnie fakt, iż Błoński miał wówczas jako krytyk tak duży autorytet, z jednej strony zaognił dyskusję na temat „rewolucji artystycznej” (nadając jej wymiar personalnego sporu), z drugiej – przyczynił się do „ostatecznej” porażki programu Berezy w oczach ówczesnego mainstreamu¹³⁶.

Taki układ¹³⁷

Pisałam we wstępnej części tego szkicu, o tym, że dzięki przesunięciu zainteresowań literaturoznawców z samego krytycznoliterackiego sporu i jego głównego bohatera, Henryka Berezy, na literaturę będącą jego przedmiotem, a przede wszystkim na szersze konteksty powstawania (i upadania) konkretnych projektów literackich, możliwe było dokonanie wielu ciekawych historycznoliterackich rozpoznań. W tym miejscu warto jednak podkreślić, że personalne – i idące w ślad za nimi – środowiskowe antagonizmy (uwarunkowane w dużej mierze, ale jednak nie tylko, sytuacją społeczno-polityczną) spowodowały zaostrenie sporu o „rewolucję artystyczną” i takie jego ukierunkowanie, że objął on nie tylko samą „prozę nowych nazwisk” i związany z nią program literatury, ale przede wszystkim krytykę literacką. Prowokował też do komentowania i stawiania pytań o rolę, obowiązki

¹³⁵ J. Jarzębski, *Za i przeciw „młodej prozie”*, s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 358–359).

¹³⁶ Warto pamiętać, że wcześniej pojawiały się teksty, w których o Berezie pisano dużo gorzej i bardziej bezpośrednio. Por. np. M. Łukaszewicz, *Nie wierzę Berezii!*, „Więź” 1983, nr 6, s. 142–145 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 245–252).

¹³⁷ Książka Berezy *Taki układ* (Warszawa 1981) zawiera szkice o polskiej prozie. Przechwytyuję ten atrakcyjny tytuł, by pokazać reperkusje sporu o „rewolucję artystyczną” we współczesnym polu literackim.

i dopuszczalne metody działań krytyki literackiej. Ta kwestia wybrzmiewa donośnie między innymi w tekście Zbigniewa Bauera:

Spór o tzw. rewolucję językową w prozie, o którym wspomina wprowadzenie do dyskusji inicjowanej przez „Literaturę”, zawiera w sobie dość istotne nieporozumienie. Owszem – krytycy podzielili się na „fanatycznych stronników” i „absolutnych przeciwników” owej rewolucji, ale w gruncie rzeczy w sporze tym chodzi o coś zupełnie innego niż zjawiska związane wyłącznie z tzw. prozą nowych nazwisk. Wszelkie próby określenia własnego stanowiska przez nie tyle „przeciwników”, ile krytyków bardziej sceptycznych wobec hierarchii obowiązującej w prozie „rewolucjonistów” powieściowych – kończą się impetyczną ripostą ze strony „ojca chrzestnego” owej rewolucji: Henryka Berezę. Tak więc – siłą rzeczy – spór toczy się nie o powieść, ile o metody krytyczne Berezę. W sporze tym jest się albo „za” autorem *Związków naturalnych*, albo „przeciw” niemu¹³⁸.

Z dzisiejszej perspektywy widać, że echa i reperkusje tego krytycznoliterackiego sporu przyczyniły się – w nie małym stopniu – (i przyczyniają) do oceny jego głównych adwersarzy i znamienych dla nich sposobów myślenia o literaturze. Wydaje się bowiem, że to właśnie w jego toku uwyraźniły się i skryształizowały zasadnicze przekonania na temat strategii i projektów krytycznych Henryka Berezę i Jana Błońskiego. Te przekonania interesująco oddaje opinia Berezę sformułowana w 1998 roku w odpowiedzi na pytanie o dwie szkoły krytyki literackiej: krakowską i warszawską i przypisywane im – stereotypowo – cechy:

¹³⁸ Z. Bauer, *O pożytkach z rewolucji (powieściowej)*, s. 16 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 287–288).

tradycyjne i zachowawcze w przypadku pierwszej oraz eksperymentatorskie i nowoczesne w przypadku drugiej:

Tak zdefiniowana dychotomia tych dwóch szkół jest oczywiście uproszczeniem. Ale uproszczeniem trudnym do uniknięcia w dyskusji. Różnice pomiędzy Błońskim a mną muszą więc być zredukowane do jakiegoś jednego hasła. W tym przypadku chodzi o hasło: tradycjonalizm kontra nowatorstwo. Przy czym nie jest to pozbawione podstaw, bo mniej więcej odzwierciedla główne zarysy tego, co popiera szkoła krakowska, i tego, co jest kojarzone ze mną [...] ¹³⁹.

Z perspektywy tego, co – z badawczego dystansu – wnikliwie już napisano o projekcie Berezy, w którym „retoryka radykalnego niekiedy nowatorstwa”, odpowiadającego na wyzwania społeczno-kulturowej rzeczywistości, łączy się z kluczowymi ideami „modernistycznej literatury w rodzaju imperatywu formalnych innowacji jako koniecznego elementu nowoczesnie pojmowanej mimetycznej reprezentacji” ¹⁴⁰, trudno zgodzić się z tak

¹³⁹ Szeryf polskiej krytyki literackiej. Z Henrykiem Berezą rozmawiają Kinga Dunin i Stanisław Bereś, „Opcje” 2004, nr 1–2, s. 148. Rozmowa odbyła się w 1998 roku we Wrocławiu.

¹⁴⁰ P. Kaliszuk, *Wyczerpywanie i odnowa...*, s. 28. Wcześniej „stereotyp Berezy – piewcy estetyzmu” rozwiewał Uniłowski. I nie tylko przywoływał konstatacje Piotra Kowalskiego, zdaniem którego „technika pisarska, artyzm, kategorie estetyczne zmieniają u rzeczownika «rewolucji artystycznej» swoje kwalifikacje” i stają się w istocie kwestiami etycznymi (P. Kowalski, *Henryk Bereza...*, s. 91), ale też analizując „pryncypia” Berezy i jego metodę, pisał: „Prymat kategorii etycznych (wymóg wierności jednostkowemu doświadczeniu egzystencjalnemu i kulturowemu), impresyjny tryb dyskursu, personalistyczne pytanie o osobę twórcy, naturalistyczne założenie o zasadniczym wpływie na artystę kulturowej inicjacji – to znamiona postawy ultramodernistycznej i to mocno osadzonej w tradycji pierwszych formacji moderny” (K. Uniłowski, *Chłopcy i dziewczęta znikąd?*, s. 26).

sformułowanym przeciwstawieniem¹⁴¹. A jednak w świadomości krytycznoliterackiej ten podział okazał się wyjątkowo trwały. Bereza już wówczas, pod koniec lat 90., przypisuje sobie krytycznoliterackie „zwycięstwo” związane właśnie z wiarą i przekonaniem o swojej roli jako obrońcy autonomii literatury. Niezależnie jednak od osobistych przekonań autora *Biegu rzeczy* warto w tym miejscu spojrzeć jeszcze raz na spór o „rewolucję artystyczną” i jego reperkusje od personalnej strony – nie po to jednak, by oceniać samych krytyków, lecz by spojrzeć na interesujące ścieranie się krytycznoliterackich autorytetów oraz jego reperkusje w polu krytyki.

Obaj – Błoński i Bereza uchodzą bowiem na przełomie lat 70. i 80. za ważne autorytety, choć trzeba dodać, że w różnych środowiskach. Bereza – jako krytyk kierujący w latach 1966–1977 działem krytyki, a od 1978 roku działem prozy w „*Twórczości*”, jako prowadzący od 1977 roku autorską rubrykę *Czytane w maszynopisie*, jako autor ważnego krytycznego konceptu – nurtu chłopskiego, konsekwentnie promujący bliską mu wizję literatury i „języka pierwszego”. Jako krytyk kontrowersyjny miał zagorzałych przeciwników, ale też niemałe grono ceniących jego podejście do literatury twórców i krytyków, czy nawet – wyznawców¹⁴². A zważywszy na pozycję i rolę „*Twórczości*” w ówczesnym życiu literackim, słusznie

¹⁴¹ Inaczej też ustawia w 1987 roku dwie wyłaniające się ze sporu o „rewolucję artystyczną” odmienne koncepcje literatury Jarzębski (stojący po „krakowskiej stronie sporu”). Jego zdaniem „[p]romotorzy «rewolucji artystycznej» dostrzegają przede wszystkim «życie literackie», wielkie statystyczne procesy, grupowe wystąpienia, wymianę pokoleń i prądów”, a ich przeciwnicy stawiają na twórcze jednostki (*idem*, *Za i przeciw „młodej prozie”*, s. 3; zob. *Teksty źródłowe*, s. 362).

¹⁴² Por. m.in. B. Zadura, *Przyjaciel ludzi wśród księzek*, „*Twórczość*” 1979, nr 10, s. 129–132; R. Sulima, *Krytyka heroiczna*, s. 55–72.

określił go Galant „krytykiem o szerokich uprawnieniach programowych i promocyjnych”¹⁴³. Błoński, wywodzący się z „krakowskiej szkoły krytyki”, łączący działalność akademicką z błyskotliwą krytyką literacką na łamach różnych czasopism (w tym „Przekroju” i „Tygodnika Powszechnego”), zdobył uznanie jako krytyk towarzyszący (najpierw aprobatywnie, później dyskredytująco) prozie pokolenia „Współczesności”, jako propagator i interpretator twórczości Gombrowicza, Miłosza, Witkacego i Mrożka. Istotne znaczenie dla jego ówczesnej pozycji miał też udział w kapitule powołanej na emigracji i cieszącej się uznaniem Nagrody Kościelskich.

Nie ma tu miejsca na szczegółową analizę dorobku i środowiskowych pozycji obu krytyków¹⁴⁴. Warto sobie jednak uświadomić, że w 1979 roku, kiedy Bereza ogłasza „rewolucję artystyczną”, w „Tekstach” ukazuje się pean Janusza Sławińskiego *Za co powinniśmy kochać Jana Błońskiego*¹⁴⁵, w którym autor opisuje antyinstytucjonalną, opartą na czytelniczych olśnieniach praktykę krytyczną Błońskiego jako wyjątkowe zjawisko w czasach PRL-u. A w roku 1987, kiedy „Literatura” publikuje *Dwie groteski – i pół...*, to właśnie opublikowana na łamach „Tygo-

¹⁴³ J. Galant, *Polska proza lingwistyczna...*, s. 29.

¹⁴⁴ Ale warto zwrócić uwagę chociażby na to, że w przywoływanej już rozmowie na temat Berezy i „bereziaków” Bolecki (który stara się tu zachować dystans i rozdzielać perspektywę historycznoliteracką od krytycznoliterackiej) mówi, że „skoro pisał o tym zjawisku Błoński, to musiała to być sprawa ważna. Błoński był jednym z największych krytyków w Polsce, nie zajmował się sprawami nieistotnymi [...]”. A w innym miejscu opisuje Konstantego Jeleńskiego jako „emigracyjnego Błońskiego” – tego, kto „rozdawał karty, decydował, co jest wartościowe, a co mniej istotne w literaturze polskiej” (*Dziedzictwo „płodnej mierzwy”...*, s. 62 i 63).

¹⁴⁵ J. Sławiński, *Za co powinniśmy kochać Jana Błońskiego*, „Teksty Drugie” 1979, nr 4, s. 1–9.

dnika Powszechnego” recenzja Błońskiego przyczynia się do zawrotnej popularności powieści *Weiser Dawidek*¹⁴⁶. W tym samym roku ukazuje się, również w „Tygodniku”, głośny esej Błońskiego *Biedni Polacy patrzą na getto*¹⁴⁷. W momencie transformacji to właśnie autor *Odmarszu* jest traktowany jak zwycięzca w sporze o „rewolucję artystyczną”, on ma mocną pozycję autorytetu i z takiej pozycji się wypowiada¹⁴⁸. Bereza uchodzi raczej za krytyka przegranego, gołosłownego, napompowującego do rangi arcydzieł powieści słabe i niezrozumiałe¹⁴⁹. I znamienne

¹⁴⁶ J. Błoński, *Duch powieści i wąs Stalina*, „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 44, s. 3.

¹⁴⁷ J. Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto*, „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 2, s. 1, 4.

¹⁴⁸ Autorzy poświęconego krytyce tekstu w podręczniku *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre’a Bourdieu* właśnie Błońskiego podają jako przykład krytyka, który wówczas „odgrywał najbardziej instytucjonalną rolę jako hierarchizujący i porządkujący literaturę, a także jako autonomiczny gracz rozpoznający i nazywający określone trendy i zjawiska w polu literatury”. I uznają go za „ostatniego krytyka namaszczonego”, czyli wyznaczającego debiutantkom i debiutantom miejsce w polu literackim (M. Sowiński, K. Trzeciak, *Krytyczne pozycje. Od krytyki konsekrującej do krytyki natywnej*, w: *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre’a Bourdieu. Podręcznik*, red. G. Jankowicz, P. Marecki, M. Sowiński, Kraków 2015, s. 231). Por. też J. Jarzębski, *Namaszczanie*, w: *Jan Błoński... i literatura XX wieku*, red. R. Nycz, M. Sugiera, Kraków 2002, s. 57–62. Warto też zauważyć, że Błoński był w pierwszym składzie jury Nagrody Literackiej Nike – w latach 1997–2000, Bereza natomiast w latach 2005–2006.

¹⁴⁹ Na przykład Czapliński i Śliwiński porównywali krytycznoliterackie wystąpienia Berezy do „psychomachii prowadzonej przeciw urojonym przeciwnikom, których krytyk nieodmiennie «wrabiał w filistra», przypisując im cechy dostatecznie kompromitujące «literacki analfabetyzm», hipokryzję, konserwatyizm estetyczny, trywialność gustu [...]» (*ibidem*, *Tylko literatura?*, s. 51).

jest, że przypominane przeze mnie na początku rozprawy ówczesne opinie deprecjonujące „rewolucję artystyczną” dotyczyły przede wszystkim samego Berezy. Z drugiej jednak strony – początkowo tylko w małym kręgu własnych zwolenników/wyznawców – uchodzi Bereza za krytyka skrzywdzonego przez dysydencki mainstream, za upartego i konsekwentnego obrońcę wartości artystycznych i niezależności krytycznego głosu. A równoległe z opiniami, wybrzmiewającymi na przykład w dyskusji poświęconej „czarnej dziurze lat 80.” czy w *Bezladnych rozważaniach starego krytyka, który zastanawia się, jak napisałby historię prozy polskiej w latach istnienia Polski Ludowej* Błońskiego, który we fragmencie zatytułowanym *Awangarda Jej Ludowej Mości?* pisze ironicznie m.in. o „naszych Marquezach i Musilach”, „pupilkach Berezy” i „kompanii geniuszy”¹⁵⁰,

¹⁵⁰ Pisze m.in.: „Czy można w prozie rozpoznać jakąś wyraźniejszą awangardową tendencję? Raczej nie. Z jednym wyjątkiem, płodnym w teksty, ubogim w sukcesy. Myślę o «prozie ‘Twórczości’», «szkole Berezy», nowej powieści czy jak tam chcecie. Jej zenit przypada – dość paradoksalnie – na przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Pod «nową powieścią» rozumiano często prozy budowane jak wiersze, czyli skupione na własnej literackości. Tym, co najsilniej rzuca się w tych książkach w oczy, to sama czynność mówienia, pisania, opowiadania, zmyślenia. Stąd też zaciekawienie językiem czy raczej językami, bo pupilkowie Berezy lubią mieszać idio- i socjolekty, zmieniać style i nawet gatunki wypowiedzi, co wyrażać ma – podobno – środowiskowy awans autorów... Kłopot w tym, że wysilone i na poły groteskowe światy, które budują, rzadko bywają ciekawe lub przynajmniej składne. Odcedziwszy językowe ekstrawagancje, czytelnik rozpoznaje prędko zwykle młodzieńcze marzenia i pospolite frustracje, przyprawione obyczajową (czy werbalną) prowokacją. Tyle o naszych Marquezach i Musilach, Lisowski *dixit*. I chyba nie jest przypadkiem, że po prawie dwudziestu latach nikt z tej kompanii geniuszy nie doczekał się sukcesu lub przynajmniej uznania. Chyba więc awangarda także się peerellii nie udała” (J. Błoński, *Bezladne rozważania starego krytyka...*, s. 11–12).

pojawiają się teksty broniące zarówno prozy „bereziaków”, jak i samego krytyka. O ile jednak na początku lat 90. bardziej słyszalne są te pierwsze głosy, o tyle stopniowo sytuacja ulega zmianie. A na zauważalne z dzisiejszej perspektywy istotne przesunięcia i przetasowania w polu krytyki wpływ mają nie tylko warte socjologicznego namysłu okoliczności zawiązania się grupy uznającej się za uczniów, spadkobierców czy entuzjastów danego krytyka, ale również bardziej zasadnicze kwestie dotyczące spojrzenia na polską literaturę w szerszej perspektywie rozwojowej – sporów o awangardowe tradycje czy rewizji peerelowskiego dorobku¹⁵¹.

Na uwagę zasługuje to, że tocząca się od lat 90. w polu literatury krytycznoliteracka kampania związana z odzyskiwaniem dla polskiej poezji innej tradycji poetyckiej niż ta, której patronował Czesław Miłosz, w istotny sposób łączy się także z przywróceniem należnego miejsca Henrykowi Berezie. Błoński, coraz mniej obecny w związku z postępującą chorobą, nie bierze w niej bezpośredniego udziału, ale funkcjonuje jako ważny przeciwnik, odpowiedzialny za podtrzymywanie kanonu „pięknej poezji” oraz za zdeprecjonowanie działalności krytycznej patrona „rewolucji artystycznej” w prozie. W obu tych kwestiach (które wiąże cel odzyskania tradycji awangardowych)

¹⁵¹ W takiej, rewizyjnej perspektywie język krytyki opozycyjnej lat 70. i 80. jawi się jako niedający szans na podjęcie zagadnień istotnych z perspektywy lat 90. W odniesieniu do polskiej prozy ciekawie ujmował te kwestie już w latach 90. Uniłowski (por. *idem, Chłopczy i dziewczęta znikąd?*), a w odniesieniu do poezji – Joanna Orska. Zdaniem Orskiej dominanta krytyczna lat 70. i 80. spowodowała, że krytyka lat 90. okazała się nieprzygotowana do przyswajania i interpretowania „nowych” i na nowo odnalezionych języków poetyckich „wcale nie tak odległych od tradycji modernizmu polskiego i światowego” (*eadem, Republika poetów. Poetyckość i polityczność w krytycznej praktyce*, Kraków 2013, s. 44).

źródłowe dla polemistów są teksty Błońskiego z lat 70. i 80. Obie wybrzmiały najmocniej w tekście Andrzeja Skrendy *Jan Błoński – idiosynkrazje*, w którym autor rozprawia się ze sposobem czytania literatury przez autora *Romansu z tekstem*¹⁵².

„Sprawę poezji” opisała wnikliwie Joanna Orska, która w opublikowanej w 2013 roku książce *Republika poetów. Poetyckość i polityczność w krytycznej praktyce* przygląda się tekstom krytycznoliterackim fundującym oczekiwania wobec poezji lat 90. W rozdziałach zatytułowanych *Linia Miłosza* oraz *Obywatel poeta* pokazuje, jak w latach 70. i 80. próbowano unieważnić całą negatywnie zarysowaną przez Błońskiego w *Odmarszu* sferę awangardowości polskiej poezji (określaną przez krytyka „linią Przybosia”) poprzez kanonizowanie określonych języków literatury. Przeprowadza też szczegółową analizę *Biegunów poezji* i metody krytycznej Błońskiego¹⁵³ z perspektywy bliskich

¹⁵² Szczeciński badacz dekonstruuje formułę „romansu z tekstem”, przyglądając się mu od strony tych, którzy zostali „niesprawiedliwie i surowo” odtrąceni i wykluczeni „przez tego, kto w romans się już wdał i nie ma ochoty na kolejne przygody”. Pokazuje „idiosynkrazje Błońskiego”, czyli miejsca, gdzie ten się zatrzymuje i odmawia zrozumienia. Koronnym przykładem takiej „odmowy” jest dla Skrendy poezja Tadeusza Różewicza, ale te same zarzuty dotyczą Białoszewskiego i całej tradycji poezji lingwistycznej. A także – Henryka Berezę i jego „pupilków”. Co więcej, poważne zarzuty Skrendy dotyczą też sposobu interpretowania tych autorów, których Błoński z zapalem czytał (czy nawet promował, jak np. Gombrowicza, Mroźka czy Witkacego). Por. A. Skrendo, *Jan Błoński – idiosynkrazje*, „Wielogłos” 2014, nr 4, s. 45–52, cytata ze s. 45.

¹⁵³ Orska omawia również szerszej poglądy i metody krytyczne Błońskiego. Skupiając się na tekstach z lat 60. i 70. (w większości przedrukowanych w *Odmarszu*), pokazuje, jak wypowiedź literaturoznawcza, budowana na pozornie nienacechowanych przesłankach (autentyczności, neutralności), posiadać może ideowy charakter (*eadem*, *Republika poetów...*, s. 92) i jak wyni-

jej idei awangardowych oraz opozycji literackości i polityczności, określających samo pojęcie literackości w kontekście komunikacyjnym i społecznym. Efektem tych analiz jest przekonanie, że przeprowadzony przez Błońskiego podział na linie Miłosza i Przybosa nie jest – jak by się mogło wydawać – poznawczo-neutralnym porządowaniem świata literackiego, dokonywanym z perspektywy dysydenckiej, ale „swoistym rozdaniem kart ówczesnej poezji”¹⁵⁴, niepozostawiającym wątpliwości, po której stronie leży sympatia krytyka. Co czyni Błońskiego (obok Miłosza) odpowiedzialnym za przekłamanie dorobku awangardy.

Deprecjonującym refleksjom na temat dokonań Błońskiego towarzyszą często gesty podnoszące wagę krytycznoliterackiej działalności Berezy. Andrzej Śnioszek w tekście zatytułowanym *Henryk Bereza w świetle uprzedzeń Jana Błońskiego. Kulisy pewnego sporu*, idąc tropem Skrendy z 2014 roku, ale skupiając się na sporze o „rewolucję artystyczną”, demontuje wizerunek autora *Zmiany warty* – pokazuje nierzetelność krakowskiego krytyka, ocenianie twórczości pisarzy promowanych przez Berezę przez pryzmat niechęci do tego krytyka i tendencyjne uogólnienia (powtarzane później – w jego przekonaniu – za Błońskim przez innych). Analizując znane zarzuty Błońskiego wobec Berezy, Śnioszek odwraca je przekonując, że to właśnie Błoński był „opiniodawcą nader samozwańczym, a zarzut apodyktyczności dotyczył go w stopniu szczególnym”¹⁵⁵. Przekonuje też, że tylko pozor-

kające z takiego podejścia do literatury rozumienie dzieła sztuki i wielkości ducha przekłada się na traktowanie dzieł awangardowych wyłącznie w kategoriach „mody” (*eadem, Republika poetów...*, s. 97).

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ A. Śnioszek, *Henryk Bereza w świetle uprzedzeń Jana Błońskiego...*, s. 49.

nie istotą starcia obu krytyków są odmienne preferencje literackie odzwierciedlające „fundamentalne rozbieżności między sprzecznymi wizjami literatury”¹⁵⁶, a w istocie nie był to spór wewnątrzliteracki (konflikt dwóch modeli literatury – jak zwykło się to postrzegać w krytycznoliterackich i historycznoliterackich ujęciach), lecz przede wszystkim wynik dalekich od literatury idiosynkrazji krakowskiego krytyka. Jedna z nich zasługuje w tym miejscu na szczególną uwagę, bo w pewnym stopniu dotyczy – personalnie – tego, na co w ogólniejszym aspekcie wskazywała Orska, opisując niechęć do awangardowych tradycji na początku lat 90. jako rezultat antypeerelowskiego „spadku” poprzednich dziesięcioleci¹⁵⁷. Omawiając pozaliterackie uwikłania Błońskiego, Śnioszek eksponuje jego niechęć do szarych realiów PRL-u i pisze:

Wydaje się przeto, iż za nadrzędny motyw awersji Błońskiego do Berezy należy uznać już sam fakt aprobaty redaktora „Twórczości” dla pisarstwa mocno zakorzonego w PRL-u, a więc względ zgoła pozaliteracki. Twórcy takiej literatury z jednej strony nie czuli się zobowiązani do walki z komunistyczną władzą (co wcale nie oznacza, że komunizm popierali – raczej po prostu hołdowali odmiennym „zadaniom” sztuki), a z drugiej nie wstydzili się opisywać „szarego komunizmu”, realiów jego codzienności¹⁵⁸.

W przeciwieństwie do takich wyborów Błońskiego metoda Berezy, oparta między innymi na rozpoznawaniu

¹⁵⁶ *Ibidem*, s. 46–47.

¹⁵⁷ J. Orska, *Linia Miłosza*, w: *eadem, Republika poetów...*, s. 77–155. Por. też *eadem, Awangarda jest potrzebna jak powietrze*, w: *Awangarda jest rewolucyjna albo nie ma jej wcale*, red. i wyb. wierszy J. Orska, A. Sosnowski, Poznań 2019, s. 628–648.

¹⁵⁸ A. Śnioszek, *Henryk Bereza w świetle uprzedzeń Jana Błońskiego*, s. 52–53.

„języka pierwszego” (pojmowanego w kategoriach ponadczasowych), była – zdaniem Śnioszka – wolna od uwikłań pozaliterackich.

Pozycjonowanie Berezy w polu krytyki ostatniego trzydziestolecia trafnie oddaje tytuł opublikowanego w 2016 roku tekstu Karola Maliszewskiego *Od krytyka przegranego do patrona młodych*¹⁵⁹. Autor – również krytyk aktywnie uczestniczący w życiu literackim od lat 90. – opisuje tę przemianę, odwołując się do własnych (prywatnych i publicznych) doświadczeń i wskazując między innymi na ważną dla jego pokolenia obecność tego krytyka w kręgach młodoliterackich. Nazywa go przy tym „patronem postaw poszukujących, ryzykownych, nieobliczalnych” i pisze z emfazą:

Na etapie walki, w czasie burzenia zastanych hierarchii, Bereza wydawał się symbolem, pod którego znakiem można i trzeba było wystąpić. A on sam czekał na znak od następnego wstępującego pokolenia. Był gotowy do twórczego z nim dialogu. Jego doświadczenie życiowe i literackie zawsze było nastawione na dyskusje z nowością i innością. I jako jeden z nielicznych krytyków starszego pokolenia wszedł w jakąkolwiek relację z nowym, rozwijającym się wraz z „Nowem Nurtem” poglądem na świat i literaturę¹⁶⁰.

¹⁵⁹ K. Maliszewski, *Od krytyka przegranego do patrona młodych. Henryk Bereza jako krytyk po 1989 roku*, w: *Krytyka po przełomie. Wybrane problemy z dwudziestopięcioletnia 1989–2014*, red. M. Kurkiewicz, R. Mielhorski, Bydgoszcz 2016, s. 207–230.

¹⁶⁰ *Ibidem*, s. 213. W numerze 1 „Nowego Nurtu” ukazał się *Obra- chunek* – tekst zbudowany przez Berezę wokół odpowiedzi na pytanie „Czy czuję się jako krytyk przegrany?” („Nowy Nurt” 1994, nr 1, s. 3), w numerze 4 – wywiad: „*Marzę o wtajemniczeniu doskonałym*”. Z Henrykiem Berezą, krytykiem, rozmawia Krzysztof Szymoniak (s. 4), w numerze 13 z tego samego roku – tekst Maliszewskiego *Bereza, czyli antropologia (w drodze do Krakowa)* (s. 1 i 6). Maliszewski przypomina sesję krytycznoli-

Opublikowane w 2006 roku *Wypiski*¹⁶¹, złożone z drobnych notatek publikowanych na łamach „Twórczości” w latach 1991–2004, są dla Maliszewskiego świadectwem ważnego współudziału Berezy „w formowaniu się nowej literatury polskiej po 1989 roku” i dowodem na to, „że ten wykpiony przez akademickich oficjeli krytyk był jednym z niewielu krytyków merytorycznie i empatycznie przygotowanych do towarzyszenia nowemu duchowi w literaturze”¹⁶². A znaczną część tekstu Maliszewskiego zajmują wyliczenia znakomitych cech (antyakademickiej – jak podkreśla) twórczości krytycznej i osobowości Berezy.

Opisywane przez krytyka zdarzenia i dowody podziwu dla Berezy to jedno z kilku „miejsz” w polu literatury, w których autor *Związków naturalnych* cieszy się autorytetem mistrza – obok warszawskiego kręgu pisarzy, krytyków i przyjaciół (od Bohdana Zadury, poprzez Adama Wiedemanna, po Pawła Orła – by wskazać na różne pokolenia) czy szczecińskiej Fundacji Literatury im. Henryka Berezy (która między innymi wydała *Wypiski*, a w 2013 roku numer tematyczny czasopisma „Elewator”

teracką zorganizowaną w 1998 roku przez redaktorów wrocławskiego pisma „Dykja”, na którą zaproszono tego krytyka, i pisze: „Niektórzy z obecnych traktowali to, co wypowiedział, niemal jak słowa wyroczni, zaś inni wchodzenie z nim w polemikę jako życiową i pokoleniową konieczność” (*idem, Od krytyka przegranego...*, s. 218). Wedle relacji Maliszewskiego efektem tego spotkania był wywiad rzeka przeprowadzony z krytykiem przez Piotra Czerniawskiego i Adama Wiedemanna, który w postaci książki, zatytułowanej *Końcówki. Henryk Bereza mówi*, ukazał się w 2010 roku.

¹⁶¹ H. Bereza, *Wypiski*, wyb. P. Nowakowski i A. Skrendo, Szczecin 2006. W posłowie do *Wypisków* Skrendo zwraca uwagę na to, że wiele kluczowych myśli Berezy zyskuje nowy sens w nowej sytuacji kulturowej.

¹⁶² K. Maliszewski, *Od krytyka przegranego...*, s. 226.

poświęcony Berezie¹⁶³) są to również środowiska młodoliterackie. Interesująca obecność Berezy w polu krytyki polega bowiem nie tylko na publikowaniu jego dorobku¹⁶⁴, ale przede wszystkim na przypominaniu jego strategii krytycznych, tekstów i przekonań w środowiskach młodoliterackich. Poświęcone Berezie numery tematyczne „Małego Formatu” (z bardzo interesującą ankietą)¹⁶⁵ i magazynu „Wizje”¹⁶⁶, w których wybrzmiewają przede wszystkim głosy młodych krytyków, a także takie teksty jak na przykład poświęcony twórczości Marka Słyka

¹⁶³ „Elewator” 2013, nr 5(3).

¹⁶⁴ Jak cytowane już *Wypiski*, a w ostatnich latach *Alfabetyczność* (red. P. Orzeł, Warszawa 2018) oraz *Wypiski ostatnie* (red. P. Orzeł, Warszawa 2020). W tym czasie ukazały się również wybory tekstów, książki i numery tematyczne czasopism poświęcone Błońskiemu (np. J. Błoński, *Pisma wybrane*, t. 1: *Wszystko co literackie*, wyb. J. Jarzębski, Kraków 2001; t. 2: *Między literaturą a światem*, wyb. J. Jarzębski, Kraków 2002; t. 3: *Gospodarstwo krytyka*, wyb. i układ M. Zaczyński, posłowie J. Jarzębski, Kraków 2010; poświęcony Błońskiemu numer 4 „Wielogłosu” z 2014), mają one jednak, jak sądzę, przede wszystkim wspomnieniowo-rocznicowy lub historycznoliteracki charakter.

¹⁶⁵ Cykl „Co po Berezie?”, „Mały Format” 2018, nr 6, <http://malyformat.com/tag/cykl-co-po-berezie/> [dostęp: 12.03.2024]. Tutaj m.in. A. Śnioszek, *Henryk Bereza jako terapeuta*. Śnioszek przeprowadza też rozmowy z uczestnikami życia literackiego ostatnich dziesięcioleci XX wieku, po to by – jak sam to ujmuję – zorientować się „jaki jest dziś stosunek do Henryka Berezy i jego pomysłów krytycznoliterackich, określanych niegdyś jako nader kontrowersyjne” (*Dziedzictwo „płodnej mierzwy”...*, s. 59). Por. m.in. W *sztucznym cieniu*. Z Markiem Sołtysikiem rozmawia Andrzej Śnioszek, „Twórczość” 2019, nr 11, s. 127–130; *Pół żartem, pół serio*. Rozmowa z Markiem Słykiem, „Pole” 2024, nr 1, https://poledwumiesiecznik.com/?page_id=6020 [dostęp: 20.05.2024].

¹⁶⁶ *Numer specjalny: 95. urodziny Henryka Berezy*, „Magazyn Wizje”, 27 października 2021, <https://magazynwizje.pl/aktualnik/numer-specjalny-henryk-bereza/> [dostęp: 12.03.2024].

i sporom o jego twórczość szkic Andrzeja Szpindlera¹⁶⁷, pokazują, że patron „rewolucji artystycznej” jest dziś ważnym punktem odniesienia w dyskusjach o nowatorstwie językowym, wyobraźni artystycznej, ale też – jak to pokazywał Maciej Libich, pisząc o *Wypiskach ostatnich* Berezy (2020)¹⁶⁸ – w idących na przekór schematyzmowi i kolektywnym modom poszukiwaniach czytelniczej wrażliwości i autonomicznego języka krytycznego.

Tymczasem więc bliższe młodym krytykom wydają się te tradycje krytycznego dyskursu, które wiążą się z praktyką krytyczną, a przede wszystkim – jak się wydaje – z utrwalonym przez jego zwolenników wizerunkiem patrona sporu o „rewolucję artystyczną”.

¹⁶⁷ A. Szpindler, *Ciągłość daleko poza nią samą. Pokażcie choć, kto istnieje!*, „Mały Format” 2019, nr 6, <http://malyformat.com/2019/06/szpindler-slyk/> [dostęp: 14.03.2024].

¹⁶⁸ M. Libich, *Bereza. Encore*, „Twórczość” 2021, nr 10, s. 128–132. Por. też A. Komorowski, *Koniuszy koni trojańskich*, „Twórczość” 2018, nr 11, s. 116–120.

TEKSTY ŹRÓDŁOWE
ANTOLOGIA



Wykaz tekstów źródłowych

U progu „rewolucji”

- Bohdan Czeszko, *Pomysłunkiem parafianina się postępując*, „Nowe Książki” 1975, nr 17, s. 43–44.
- Jan Walc, *Srutu tutu*, „Polityka” 1976, nr 6, s. 10.
- Marek Zieliński, *Zdrowy z urojenia*, „Tygodnik Powszechny” 1980, nr 32, s. 3.
- Jan Józef Szczepański, *Komu lekcja pokory?*, „Tygodnik Powszechny” 1980, nr 34, s. 7.
- Włodzimierz Bolecki, *Wolne głosy. O prozie Ryszarda Schuberta*, „Twórczość” 1982, nr 6, s. 90–98.

Szeryf i ...

- Henryk Bereza, *Dopowiedzenie* [rubryka *Czytane w maszynopisie*], „Twórczość” 1979, nr 5, s. 161–163.
- Marian Stala, *Ucieczka od wartości*, „Student” 1979, nr 14, s. 15.
- Henryk Bereza, *Powtórzenie* [rubryka *Czytane w maszynopisie*], „Twórczość” 1979, nr 11, s. 163–165.
- Krzysztof Rutkowski, *Przytomny uczestnik rozmowy*, „Literatura” 1979, nr 32, s. 12.
- Andrzej Mencwel, *Co się dzieje*, „Literatura” 1980, nr 2, s. 9 i 14.

- Bronisław Maj, *Martwe dusze*, „Nowy Wyraz” 1980, nr 7–8, s. 104–109.
- Michał Głowiński, *Socjarnasizm*, „Polityka” 1981, nr 6, s. 3.
- Leszek Bugajski, *Wyjście bezpieczeństwa*, „Pismo” 1981, nr 7, s. 118–121.
- Michał Łukaszewicz, *Nie wierzę Berezie!*, „Więź” 1983, nr 6, s. 142–145.
- Henryk Bereza, *Baranoja*, „Polityka” 1985, nr 42, s. 1 i 8.

Warty i patrole

- Jan Błoński, *Dwie groteski – i pół...*, „Literatura” 1987, nr 5, s. 12–15.
- Zbigniew Bauer, *O pożytkach z rewolucji (powieściowej)*, „Literatura” 1987, nr 6, s. 16–19.
- Maciej Chrzanowski, *Poza doświadczeniami*, „Literatura” 1987, nr 6, s. 20–21.
- Jerzy Lisowski, *Młoda literatura a krytyka*, „Literatura” 1987, nr 8, s. 33.
- Piotr Bratkowski, *Konieczność literatury, choroba krytyki*, „Literatura” 1987, nr 8, s. 34–35.
- Wacław Sadkowski, *Dwa nieporozumienia i pół*, „Literatura” 1987, nr 9, s. 39–40.
- Krzysztof Pysiak, *Groteski pół a rewolucji ćwierć*, „Literatura” 1987, nr 11–12, s. 76–77.
- Jerzy Jarzębski, *Za i przeciw „młodej prozie”*, „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 47, s. 3.
- Henryk Bereza, *Błazenada*, „Twórczość” 1987, nr 9, s. 65–68.

Wokół „czarnej dziury” lat 80.

- Czarna dziura lat osiemdziesiątych. O literaturze ostatniej dekady dyskutują: Jan Błoński, Tadeusz Nyczek, Jerzy Jarzębski, Marian Stala oraz – ze strony „TP” – Jerzy*

Pilch [fragmenty], „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 13, s. 1, 4–5.

Tadeusz Komendant, *Trywialne pytanie o prozę*, „Tygodnik Literacki” 1990, nr 1, s. 4–5.

Jerzy Łukosz, *Prozaiczna głębia. Dopisek do polemiki o prozie*, „Tygodnik Literacki” 1990, nr 11, s. 1 i 6.

Henryk Bereza, *Niedyskursywność* [rubryka *Czytane w maszynopisie*], „Twórczość” 1991, nr 2, s. 141–142.

Krzysztof Rutkowski, *Bereziada*, „Twórczość” 1996, nr 10, s. 52–59.

Nota edytorska

Teksty źródłowe zostały przedrukowane za ich pierwodrukami i – poza jednym wyjątkiem – w całości.

Układ chronologiczny czterech wyróżnionych części odpowiada omawianym w rozprawie wstępnej fazom sporu, a tytuły tych części nawiązują do opisywanych w niej sformułowań, pojawiających się w trakcie tej polemicznej wymiany zdań. W poszczególnych częściach również został zachowany porządek chronologiczny. W każdej z nich konieczne było dokonanie wyboru spośród większej puli tekstów, ale w przypadku pierwszej części, zatytułowanej *U progu „rewolucji”*, był to nie tylko wybór ilościowy. Pierwsza faza sporu o nową prozę, który nazwany został później sporem o „rewolucję artystyczną”, została tu pokazana na przykładzie tekstów zogniskowanych wyłącznie wokół twórczości Ryszarda Schuberta w przekonaniu, że skupienie na jednym przykładzie literackim pozwoli lepiej oddać różnicę stanowisk.

Decyzja o dokonaniu skrótów w zapisie dyskusji redakcyjnej (*Czarna dziura lat osiemdziesiątych. O literaturze ostatniej dekady dyskutują: Jan Błoński, Tadeusz Nyczek, Jerzy Jarzębski, Marian Stala oraz – ze strony „TP” – Jerzy Pilch, „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 13*) była podyktowana ogromną objętością tekstu, w którym wypowiedzi

istotne dla opisywanego tu sporu o „rewolucję artystyczną” w prozie stanowiły tylko niewielki fragment.

Podstawową zasadą edycji antologii było dochowanie wierności tekstom oryginalnym, dlatego pozostawiono bez zmian:

- słownictwo, frazeologię i gramatykę,
- pisownię rozłączną *nie* z imiesłowami przymiotnikowymi (np. *nie przedstawiony*, *nie ujawniane*, *nie niosący*, *nie kwestionowanych*),
- zapis liczebników (np. *70-ych*, *80-tych*, *2-gi*),
- zapis tytułu *Trenta tre* obok *Trenta Tre*,
- odautorskie przypisy; jeśli teksty były przedrukowane przez autorów z dodatkowymi przypisami lub komentarzami do tekstu, to zamieszczono je w przypisach,
- wyróżnienia typograficzne (pogrubienia, rozstrzeżenia),

Dokonano natomiast następujących zmian:

- poprawiono bez odnotowania ewidentne literówki (np. *więć* – *więc*, *wewnętrzliteracką* – *wewnątrzliteracką*, *mometycznych* – *mimetycznych*, *rodzielić* – *rozdzielić*, *ocenę* – *scenę*, „*Criticue*” – „*Critique*”).

- poprawiono błędy ortograficzne (np. *persyflarzowa* na *persyflażowa*),

- uwspółcześniono pisownię łączną i rozdzielną (zmieniono np. *jakby się wydawało* na *jak by się wydawało*, *do woli* na *do woli*, *nie mówienie* na *niemówienie*, *nie trafienie* na *nietrafienie*, *nie głupi* na *niegłupi*, *pół żartobliwie* na *półżartobliwie*),

- pisownię z łącznikiem dostosowano do obowiązujących zasad (np. poprawiono *mass-mediach* na *mass mediach*, *pół-cudze* na *półcudze*, *science-fiction* na *science fiction*, *soc-parnasizm* na *socparnasizm*, *pseudo-krytyków* na *pseudokrytyków*, *Błońskiemu-lingwiście* na *Błońskiemu lingwiście*, *ciut-mniej* na *ciut mniej*, *niby akcja* na *niby-akcja*),

– w zakresie pisowni małych i wielkich liter zmieniono: *Science-Fiction* na *science fiction*, *Władca Pierścieni* na *Władca pierścieni*, *Nie-Boska Komedia* na *Nie-Boska komedia*, *Nowa fala* na *Nowa Fala*, *Pamiętnik z Powstania Warszawskiego* na *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, *kresów* na *Kresów*, *Sceny myśliwskie z dolnego Śląska* na *Sceny myśliwskie z Dolnego Śląska*,

– poprawiono pisownię przymiotników pochodzących od nazwisk i mających znaczenie dzierżawcze, np. *leśmianowskiego* na *Leśmianowskiego*, *gombrowiczowski* na *Gombrowiczowski*, *różewiczowski* na *Różewiczowski*, a także zapis nazwiska *Bittner* na *Bitner*,

– interpunkcję dostosowano do współczesnych reguł,

– tytuły książek i artykułów zapisano kursywą, a tytuły czasopism i serii literackich prosto i w cudzysłowie,

– wyrażenia obcojęzyczne wyróżniono kursywą,

– cytaty w tekście ciągłym dano pismem prostym i w cudzysłowie,

– dłuższe cytaty wyodrębniono i złożono mniejszą czcionką,

– zamieniono cudzysłowy maszynowe na cudzysłowy typograficzne.

Zgodnie z konwencją przyjętą w serii:

– przy nazwiskach pojawiających się po raz pierwszy w tekście źródłowym podano przypis z notką biograficzną,

– objaśniono wyrażenia obcojęzyczne i mało znane,

– w przypisach podano informacje dotyczące utworów literackich, dzieł sztuki i wydarzeń, o których mowa w tekstach źródłowych.

U PROGU „REWOLUCJI”

Bohdan Czeszko¹

Pomyślunkiem parafianina się posługując

Pomyślunkiem parafianina się posługując, narażając się na wszelkie zarzuty wynikające z mego zacofania oraz socrealistycznego stażu pisarskiego, który spowodował głęboko w mej podświadomości zakorzenione, acz nie ujawniane bałwochwalstwo wobec żdanowowskiej estetyki normatywnej², przystąpię do omówienia tekstu, który w wielkim znudzeniu i niekiedy nawet obrzydzeniu przeczytałem z niemałym trudem. Mam tu na myśli książkę Ryszarda Schuberta zatytułowaną *Trenta tre*³, co może

¹ Bohdan Czeszko (1923–1988) – prozaik, publicysta. Autor powieści o tematyce wojennej i okupacyjnej (najbardziej znane to wielokrotnie wznawiane w okresie PRL-u *Pokolenie* z 1951 roku, sfilmowane przez Andrzeja Wajdę w 1954 roku, oraz *Tren* z 1961 roku). Był redaktorem „Przeglądu Kulturalnego”, a od 1963 roku tygodnika „Kultura”. W „Nowych Książkach” prowadził felietonowy dziennik lektury opatrzony tytułem *Marginalki* (zob. wyd. książkowe: B. Czeszko, *Marginalki*, Warszawa 1971; *Marginalki 2*, Warszawa 1979).

² Aluzja do tzw. żdanowszczyzny – polityki kulturalnej ZSRR prowadzonej pod kierunkiem bliskiego współpracownika Stalina, Andrieja Żdanowa (1896–1948), który w 1946 roku proklamował rozszerzenie socrealizmu (realizmu socjalistycznego) na wszystkie dziedziny sztuki.

³ Ryszard Schubert (ur. 1949) – prozaik. Autor powieści *Trenta Tre* (1975; nagroda „Nowego Wyrazu” za debiut 1975) oraz *Panna*

na przykład kojarzyć się z tytułem *Ferdydurke*, które to słowo też nic nie znaczy, ale tekst w ten tytuł zaopatrzony ma wiele znaczeń.

Ryszard Schubert, o ile mi wiadomo, wywodzi się z poznańskiego środowiska literackiego, jest człowiekiem młodym, powieść *Trenta tre* napisał i zaproponował do publikacji przed kilku laty i z miejsca (o ile mi wiadomo) napotkał na działanie absurdu: otrzymał nagrodę, ale nie doczekał się rychłej publikacji. Jest coś udręczająco głupiego w takiej zbitce faktów. Bo albo prześwietne jury, złożone z ludzi odpowiedzialnych i znających się na rzeczy, uznaje rzecz za wyśmienitą i werdyktem swym rekomenduje ją w sposób zobowiązujący do publikacji, a później urzędnicy – ludzie tępi i pozbawieni wysublimowanych gustów stwarzają obstrukcję, szermując argumentacją z kręgu demagogii politycznej (na przykład taką, że robotnicy z fabryki Cegielskiego⁴ będą obrażeni, czy coś w tym rodzaju...) i taki przebieg sprawy wskazywałby na to, że wszyscy są jednak nieodpowiedzialni, albo też jury wykazuje daleko posunięte kunktatorstwo, wiedząc doskonale, że rzecz będzie napotykać na trudności edytorskie, a mimo to wyróżnia ją z przyczyn trudnych do odgadnięcia. Spróbuję je odgadnąć mimo wszystko.

Lilianka (1979). Pisana mieszaniną gwary, slangowego i potocznego języka debiutancka powieść Schuberta została uznana przez Henryka Berezę za przykład rewolucyjnego stosunku do języka jako tworzywa literatury (H. Bereza, *Prawda języka*, „Twórczość” 1977, nr 10, s. 161–164; przedruk w: *idem*, *Związki naturalne. Szkice literackie*, wyd. 2 zm. i rozszerz., Warszawa 1978).

⁴ Potoczna nazwa fabryki wagonów, która powstała w 1920 roku w Poznaniu jako część zakładów H. Cegielski Towarzystwo Akcyjne. Od lat 60. działała pod oficjalną nazwą Fabryki Lokomotyw i Wagonów; od 1997 roku nosi nazwę H. Cegielski – Fabryka Pojazdów Szynowych. Pochodzący z Poznania Ryszard Schubert wykorzystał w powieści gwarę poznańską.

Ryszard Schubert nie jest pisarzem pozbawionym talentu, a też bardzo nieprawdziwe byłoby mniemanie, że nie umie pisać polszczyzną dostatecznie perfektną. Sędziowie wiedzą o tym. Ryszard Schubert napisał *Trenta tre* antypowieść (a n t y p o w i e ś ć – czy koledzy to rozumieją?). Mamy oto naszą rodzimą antypowieść i nie potrzebujemy się nareszcie rumienić – my z zaścianka Europy. Obaliliśmy chruściane płyty i wyrównaliśmy krok z czołówką. Na werdykantów zaczyna oto działać swoisty nacisk, znany także i z innych dziedzin sztuki, na przykład sztuk plastycznych, gdzie daje on o sobie znać w sposób bardzo dotkliwy. Nacisk nowatorstwa, tak można to nazwać. Kryterium nowatorstwa działa podobnie jak ongiś działało kryterium męki. W czasach socjalistycznego realizmu przydzielano nagrody ewidentnym bzdetom, wychodząc z założenia, że rzecz jest wprawdzie prymitywna jak maczuga, napisana w sposób urągający polszczyźnie i dennie głupia, ale jednak autor miał dobre chęci i strasznie się namęczył. Z nowatorstwem jest podobnie. Niepoważne to jakieś, nikt nic z tego nie rozumie, doznań estetycznych czy jakichkolwiek innych brak, ideologia artystyczna twórcy, jeśli istnieje, jest stekiem bełkotu, ale ideologia taka przecież w ogóle jest niepotrzebna i zadawanie pytań w tym względzie jest grubym nietaktem, jeśli nie prezentacją chamstwa. Co rozsądniejsi wiedzą o tym, że brani są na fundusz przez hochsztaplera albo wywodzeni w pole przez durnia, co w przypadku sztuk plastycznych nieraz wychodziło na jaw, ale rzadko niezmiernie dają temu bezpośredni i szczery wyraz, zazwyczaj uśmiechają się tylko jak augurowie⁵, a uśmiech ten można

⁵ Augur – kapłan w starożytnym Rzymie, przepowiadający przyszłość i odgadujący wolę bogów. W znaczeniu przenośnym nazwa ta określa kogoś, kto jest uważany lub sam uważa się za wyrocznię w jakiejś dziedzinie.

interpretować różnorodnie. Lęk przed wykazaniem się nietolerancją i brakiem zrozumienia, przed uczynieniem krzywdy twórcy, który, kto wie, może rzeczywiście jeszcze coś pokaże ekstraordynaryjnego⁶, a zwłaszcza lęk przed utratą statusu znawcy dysponującego szerokimi horyzontami, konesera o wysublimowanym smaku, zamurowuje wyrokujących. Jestem w tej szczęśliwej sytuacji, że nie pretenduję do znawstwa, co niejednokrotnie z naciskiem oświadczałem, że nie jestem związany z jakimkolwiek środowiskiem literackim poza więzami natury formalnej i proszę mi dawać do czytania rzeczy zastanawiające, a nie nowatorskie jedynie, mało już mam czasu i nie chce mi się go marnować.

W przypadku omawianej lektury odczuwam dotkliwie, że zmarnowałem czas, a jedynym zastanowieniem, jakie jej towarzyszyło, było pytanie, skąd się to wzięło – ten nudny, nic nie niosący tekst.

Pomyślałem sobie, że wziął się on z przekory, z chęci zaprzeczenia pisaniu jako czynności znaczącej cokolwiek, z chęci zaprzeczenia własnym umiejętnościom i dokonania aktu protestu absolutnego i bezinteresownego. Tekst zaproponowany przez Schuberta składa się z cytatów zaczerpniętych z pism urzędniczych czy donosów albo z protokołów milicyjnych, wysmażanych w pocie czoła, w połowie zaś z szemranego bełkotu pijaczków nie komunikujących sobie nic nawzajem oprócz własnego ogłupienia i nikczemności.

Zabieg pisarski w tym przypadku zastosowany zawsze mnie odstręczał (na przykład w przypadku, pomijając wszystkie proporcje – Caldwell⁷), polega on na

⁶ Ekstraordynaryjny – nadzwyczajny, wyjątkowy.

⁷ Erskine Caldwell (1903–1987) – pisarz i publicysta amerykański. W swoich najważniejszych utworach przedstawiał nędzę amerykańskiego Południa, posługując się poetyką naturalizmu

stworzeniu takiego środowiska i takich ludzi w nim przebywających, by każdy czytający czuł niezmiennie dotkliwie zażenowanie, iż należy do takiego samego gatunku jak osobniki mu przez pisarza zaprezentowane. Nie mam tu na myśli czytającego intelektualisty, lecz dosłownie każdego, komu nieobca jest sztuka czytania. Nasuwało mi się przy lekturze porównanie z *Konopielką*⁸. Piszę „porównanie”, ale mam na myśli raczej żal, iż Schubert nie zdobył się na antropocentryzm autora opowieści o tym, jak do wsi z trudem szło „nowe”, sugerującej słusznie zresztą, jak długo będzie ono jeszcze szło i jak pokrętnymi drogami. *Konopielka* przypomniała mi zresztą wiele własnych doświadczeń, choćby takich, jak odzew w postaci gromkiego pierdzenia na natchnione namowy i przekonywania. Wiele, wiele lat musiało upłynąć i wiele doświadczeń trzeba było zebrać i wiele przyjaźni zawrzeć i zaniechać, aby zrozumieć, że odzew wtedy i tam inny być nie mógł. Jakże łatwo jednak po podobnych doświadczeniach zyskać zdradzieckiego sojusznika w postaci pogardy. Jest to sojusznik równie zawodny jak inteligencka chłopoty robotnikomania, powodująca „chodzenie w lud” i cięły zachwyty nad jego siermiężną, surową moralnością, pryncypializmem i niepokalaną uczciwością. Wyznam jednak, że drugi przypadek jest tylko śmieszny, natomiast pogarda jest dla mnie odstręczająca z kilku powodów. Jest nader łatwo sporządzić preparat na podobieństwo kropli wody zaczerpniętej z kałuży, w której niemrawo, w sposób nie dający się racjonalnie uzasadnić roi się robactwo. Moim zdaniem jest to daleko posunięte ułatwienie sobie

(bieda, prymitywizm, obsesje seksualne) i czarnym humorem. Należą do nich m.in. *Droga tytoniowa* (1932) i *Poletko Pana Boga* (1933).

⁸ *Konopielka* – powieść Edwarda Redlińskiego, opublikowana w 1973 roku.

literackiego żywota. I znów po raz nie wiadomo który przyjdzie mi tutaj zastrzec się, że absolutnie nie jestem zwolennikiem jakiegokolwiek raz na zawsze obowiązującego sposobu literackiego obrazowania i nie uważam poetyki realistycznej za obowiązującą. Powiem nawet, iż skłonny jestem mniemać, że w naszych przyspieszonych czasach, wśród natłoku informacji i dezinformacji, zaletą literacką jest stosowanie deformacji prowadzącej do skondensowania przekazu, metaforyki dającej szansę oglądu rzeczy w sposób niechby zaskakująco inny, niżli proponuje to nam postna codzienność. Ale chciałbym to mniemanie obarczyć jednak skromnym warunkiem, tym mianowicie, aby to cokolwiek znaczyło poza grymasem, miną, pozą szanownego pisarza. Tak to już bowiem jest z uprawianiem jakiegokolwiek sztuki, że osobowość twórcy jakkolwiek by nie była znacząca, jakkolwiek nie byłby wyraźny ryt, którym sztukę czyniący dysponuje, to istotą przekazu pozostaje propozycja wspólnego myślenia z odbiorcą.

Nie lubię cytować omawianych tekstów, ponieważ dopatrywać się można w takim podejściu do omawianej książki niejako lenistwa i próby wyręczenia się autorem, ale w tym przypadku odstąpię od tego nawyku i próbki załączę. Proszę posłuchać:

...Po złożeniu podziękowania ob. st. ref. Lulkowi E. za udzielenie mi odpowiedzi na pytanie po linii „jak się miewał nierasowy pies Reks oraz kot Kanar rasy krzyżówka przybłąda”, przystąpiłem do zadawania pytań ob. czł. br. Lejtkorbie Szymonowi. Na moje pytanie, jak tam z naradą, wspomniany w. ob. zareagował odwrotnie jak niżej [...] Po złożeniu podziękowania ob. czł. br. Rady Plackowi za udzielenie mi odpowiedzi na pytanie po linii „o jakie tu zastrzeżenia chodzi” przystąpiłem do zadawania pytań ob. st. ref. Lulkowi E. Na moje pierwsze pytanie, jak się

miewał nierasowy pies Reks oraz kot Kanar rasy krzyżówka przybłąda, wspomniany zareagował odwrotnie jak niżej...

I tak dalej, i tak dalej... Stronicami całymi leje się ten bełkot. Całymi stronicami ciurkają dialogi nic nie niośące, takie więcej życiowe, czyli takie jak w życiu, kiedy to kilku idiotów nie ma sobie nic do zakomunikowania, ale głądzi, głądzi, głądzi. Cytat z urzędniczego żargonu może być w zależności od kontekstu albo złowrogim memento, albo piekielną drwiną. Głowacki Janusz⁹ ob. pisarz, zapodając mentalność kołtuna naszego rodzimego, wiele uciesznych tekstów napisał. Żył był też już bardzo dawno temu ob. Francuz Jarry Alfred niejaki, a napisał on był sztukę *Król Ubu*¹⁰, która dzieje się w Polsce, czyli nigdzie, a zaczyna od inwokacji „grówno”... Ten ob. pis. Francuz miał kilkanaście lat, kiedy napisał wyż. zapodany dramat. Żył był także ob. pis. pol. Gombrowicz¹¹ niejaki, pisał on

⁹ Janusz Głowacki (1938–2017) – prozaik, dramaturg, felietonista, scenarzysta. W latach 1964–1981 publikował felietony w czasopiśmie „Kultura” (zbiory: *W nocy gorzej widać*, 1972; *Powrót hrabiego Monte Christo*, 1975). W opowiadaniach i mikropowieściach skupiał się na konkretach obyczajowych, szyderczo portretował czasy „małej stabilizacji” i lat 70., przedstawiając najczęściej środowisko warszawskich snobów (m.in. *Wirówka nonsensu*, 1968; *Nowy taniec la-ba-da*, 1970; *Paradis*, 1973; *My sweet Raskolnikow*, 1977; *Moc truchleje*, 1981). Po wybuchu stanu wojennego został za granicą, najważniejszym obszarem jego twórczości było wówczas dramaturgia (m.in. *Antyгона w Nowym Jorku*, 1992).

¹⁰ Alfred Jarry (1873–1907) – dramaturg, powieściopisarz, poeta francuski; uznawany za prekursora surrealizmu; twórca patafizyki. W 1896 roku wystawiona została jego najważniejsza sztuka – *Ubu król czyli Polacy*.

¹¹ Witold Gombrowicz (1904–1969) – jeden z najwybitniejszych pisarzy polskich XX wieku, autor powieści, dramatów oraz dziennika. Debiutował w 1933 roku zbiorem opowiadań *Pamięt-*

był teksty bełkotliwe, piętrzył absurdy, ale bieda temu, kto zafascynowany tym kostiumem nie odczyta diabelskiej gry przezeń prowadzonej, wiwiskcyjnej zabawy, którą uprawia. U Schuberta bełkot znaczy bełkot i nic więcej. Zabawa w urzędniczy żargon staje się namolna, nudna drwina, powtarzana w tautologiczny sposób, przestaje być czymkolwiek poza zadrukowanym papierem. A może o to właśnie chodziło? Że to niby taka superintelektualna zagrywka z czytelnikiem?... Ja bym jednak kol. Schuberta namawiał, aby posłuchał Pan podszeptów swego diabła cytowanych na uszach obwoluty. Wtedy będziemy się bawić dalej, ale każda zabawa musi mieć w końcu jakieś reguły. To, co zostało mi zaproponowane jako zabawa zwana *Trenta tre*, jest zabawą zbyt jednostronną.

nik z okresu dojrzewania. Do jego najsłynniejszych dzieł należą: *Ferdydurke* (1937), *Trans-Atlantyk* i *Ślub* (Paryż 1953, wyd. pol. 1957) oraz *Dzienniki* (t. 1–3, Paryż 1957–1966). Jego twórczość, w której ważną rolę odgrywają parodia i groteskowy humor, uchodzi za krytyczną wobec rzeczywistości i tradycyjnie pojmowanej polskości, odważną intelektualnie i głęboką filozoficznie.

Jan Walc¹²

Srutu tutu

Książka Ryszarda Schuberta *Trenta tre* jest zjawiskiem niezmiernie interesującym, nie tyle może dla swoich wartości literackich, ile ze względu na powstałą wokół niej atmosferę. Została ona przed pięciu laty nagrodzona na jednym z konkursów, żadne jednak wydawnictwo nie kwapiło się z jej wydaniem. Zastanówmy się: czy jest do pomyślenia sytuacja bardziej upewniająca debiutanta i jego kolegów w przekonaniu, iż mamy do czynienia z dziełem wybitnym, eksperymentatorskim, przerastającym poziom tępych redaktorów najprzeróżniejszych wydawnictw?

Przez te pięć lat, jakie upłynęły od napisania książki do jej wydania, dojrzewała ona w mit, aby dziś zostać w kręgach młodych literatów uznana za utwór wybitny. Poglądom tym dał wyraz sekretarz redakcji „Nowego Wyrazu”¹³,

¹² Jan Walc (1948–1993) – historyk literatury i krytyk literacki. W 1976 roku został współpracownikiem Komitetu Obrony Robotników, w związku z czym został objęty zakazem druku. Publikował w czasopismach niezależnych. Autor zbiorów felietonów i recenzji: *Wybierane* (1989), *Wielka choroba* (1992), *Ja tu tylko sprzątam. Felietony i szkice z lat 1988–1993* (1995).

¹³ „Nowy Wyraz. Miesięcznik literacki młodych” – czasopismo wydawane w Warszawie w latach 1972–1981. Nazwa nawiązywała do lewicowego pisma awangardowego („Nasz Wyraz”,

Jerzy Niemczuk¹⁴, drukując w „Literaturze”¹⁵ pean na cześć *Trenta tre*¹⁶. Poszukując pochwał dla książki najwyższych krytyk, zdecydował się nazwać ją realizacją postulatów biblii młodych, *Świata nie przedstawionego* Kornhausera i Zagajewskiego¹⁷. Nie wiem, czy ci ostatni właśnie o *Trenta tre* marzyli, bo ja – nie.

Jest to książka nowatorska i eksperymentatorska, co bezbłędnie poznaje się po tym, iż zupełnie nie daje się czytać. Jej niby-akcja (bo utwór to oczywiście afabularny) toczy się na zapleczu poznańskiego dworca towarowego, a bohaterowie są niewykwalifikowanymi robotnikami kolejowymi. Zamierzeniem autora było uchwycenie i zapisanie języka tych ludzi, dosyć luźno związanego

1937–1939), a programowym celem tego miesięcznika było oddanie głosu młodym twórcom.

¹⁴ Jerzy Niemczuk (ur. 1948) – pisarz, autor słuchowisk i książek dla dzieci. W latach 70. zajmował się krytyką literacką; publikował m.in. w „Nowych Książkach” i „Kulturze”; w latach 1972–1976 był sekretarzem czasopisma „Nowy Wyraz”.

¹⁵ „Literatura” – tygodnik literacko-społeczny wydawany w Warszawie w latach 1972–1981. Kontynuacją tygodnika był ukazujący się od 1982 roku miesięcznik literacko-społeczny „Literatura”, na łamach którego toczyła się w 1987 roku polemika wokół „rewolucji artystycznej” w prozie.

¹⁶ J. Niemczuk, *Raport ze świata nie przedstawionego*, „Literatura” 1975, nr 31, s. 14. Niemczuk pisał m.in., że „dialogi tej powieści tętnią życiem i nie znajdziemy tu śladu teatralnej sztuczności”, że „postaci wykreowane przez Schuberta są autentyczne” i że „Polska B” okazała się atrakcyjna jako tworzywo prozy. Tym samym – zdaniem krytyka – powieść ta spełnia postulaty Zagajewskiego ze *Świata nie przedstawionego*, choć powstała niezależnie od tego tekstu.

¹⁷ J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974. Julian Kornhauser (ur. 1946) – poeta, prozaik, krytyk literacki, literaturoznawca. Debiutował tomem poetyckim *Nastanie święto i dla leniuchów* (1972). Adam Zagajewski (1945–2021) – poeta, prozaik, eseista. Debiutował tomem *Komunikat* (1972).

z literacką polszczyzną. Debiutant uległ jednak zwykłej w takich sytuacjach pokusie i dokonał w tym języku pewnych korektur, wśród których na pierwszym miejscu wymienić trzeba usunięcie z niego tzw. brzydkich wyrazów. Wspominam o tym dlatego, żeby już na wstępie wykazać, iż nie było celem Schuberta przedstawienie utworu-dokumentu, rzeczywiste spenetrowanie egzotycznego dla inteligenta środowiska.

Autor, choć chowa się za *quasi*-językiem swoich bohaterów, najwyraźniej dba o to, by przedstawić ich w sposób śmieszny, aby ich po prostu ośmieszyć dla rozbawienia czytelników-inteligentów. Takim zabiegiem uśmieszającym jest wprowadzenie do niby-werystycznego opisu wymyślnych imion własnych, świadectw, że autor czytał Witkacego¹⁸ (świadectw, żeby coś z niego zrozumiał – brak). I oto w poznańskiej wagonowni, która nazywa się w powieści Boobalk II (cóż biedny Krzysztof Baczyński¹⁹ Schubertowi zawinił?!?)²⁰, pracuje Wampir Śniegołap,

¹⁸ Stanisław Ignacy Witkiewicz, pseud. Witkacy (1885–1939) – prozaik, dramatopisarz, filozof i teoretyk sztuki, malarz, fotograf. W awangardowej formie (koncepcja Czystej Formy) wyrażał swoje przekonania o kryzysie cywilizacji zachodniej (totalitaryzm, kultura masowa, zanik uczuć metafizycznych). Autor takich powieści (powieści-worków) jak: *622 upadki Bunga czyli Demoniczna kobieta* (powst. 1911, pierwodruk 1972), *Pożegnanie jesieni* (1927), *Nienasylenie* (1930). Bohaterowie zarówno prozy, jak i dramatów Witkacego mają „dziwne” – znaczące imiona, np. Atanazy Bazakbal z *Pożegnania jesieni*.

¹⁹ Krzysztof Kamil Baczyński (1921–1944) – poeta. Debiutował w czasie II wojny światowej, zginął w powstaniu warszawskim. Zdążył wydać cztery tomiki poetyckie, które przyniosły mu miano jednego z najwybitniejszych poetów czasu okupacji.

²⁰ Nazwa Boobalk II nawiązuje do opowiadania Baczyńskiego rozpoczynającego się od incipitu *Gimnazjum imienia Boobalka I*. Zob. K.K. Baczyński, [*Gimnazjum imienia Boobalka I*] w: *idem, Utwory zebrane*, t. 2, oprac. A. Kmita-Piorunowa, K. Wyka, Kraków 1994, s. 159–177. Obszernie na temat powiązania nazwy

Lejtkolba Szymon, Ślizgacz Benito, The Szeryf, Radca Placcek, Raby Pies i wielu, wielu innych.

Ambicją tych ludzi jest używanie jak najelegantszego języka, za taki zaś uważają język biurowych sprawozdań i tym właśnie językiem, czy raczej jego parodią, napisana jest cała książka (200 stron). Na przykład:

W trakcie polykania piątego okrążenia głos zabrał ob. st. ref. Lulek E. wyjaśniając na marginesie, iż jest samotny jak kejter po linii sztychowy – wywalisz na plaży dupę w piasek – co ta za kuterłapa się przyrechlął. Na pytanie ogółu, iż po jakiej linii, ob. ww. st. ref. napomknął odwrotnie, że na bazie eksplozji bomby na dworcu w roku czterdziestym czwartym, na okoliczność włożenia ob. kontuzjowanego st. ref. Lulka E. w gips na jana, z tytułu odwiezienia na ulicę Schuberta (to taki żart – JW) przez ob. ojca na rowery rug cug, jak również po linii nieprawidłowego zrostu (str. 160–161).

Język wymyślony przez Schuberta nie może służyć opisowi żadnej rzeczywistości, nie może w ogóle służyć komunikacji. Jest faktem, że trochę podobnym językiem bełkocze w Polsce wielu ludzi z marginesu społecznego i że jest to zjawisko warte analizy. Schubert jednak takiej analizy nie dokonał ani nie próbował dokonać, kontentując się jego prześmiewaniem, a nawet przerabianiem w taki sposób, aby było jak najbardziej łaskotliwe.

i literackiego konceptu Baczyńskiego (szkolna społeczność rządząca się osobliwymi zasadami) i Schuberta (klasztor mnichów, którzy dobrowolnie odłączyli się od życia) pisze Przemysław Kaliszuk (*idem, Wyczerpywanie i odnowa. „Nowa” polska proza lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wobec późnej nowoczesności*, Lublin 2019, przyp. 90, s. 270–271).

Książce Schuberta zabrakło po prostu dojrzałości: zrozumienia, że tak dla wyśmiania, jak i dla opisanja jakiegoś egzotycznego środowiska trzeba mieć dla niego to minimum szacunku, które nakazuje najpierw je poznać. Przykładem *Konopielka*.

Marek Zieliński²¹
Zdrowy z urojenia

Wszystko można wmówić, wszystko jest poddane woli woluntarnej decyzji, każdy wybór daje się uzasadnić i każde piękno zrelatywizować i sprowadzić do chwili, do czasu, kiedy jest potrzebne i kiedy należy nadać mu taką, a nie inną wartość. Przekonanie, że wszystko jest możliwe, w rzeczywistości oznacza, że nic tak naprawdę możliwe nie jest, że nie ma dokąd i po co się wspinać, bo nie ma hierarchii bytów, bo wszystko jest jednakowe i tylko miejsca w szeregu się zmieniają. Dzisiaj „ja”, jutro „ty”. Sztuka, literatura stają się w takim rozumieniu tożsame z grą, są li tylko układanką, z której, w zależności od chęci i woli mocy, tzn. siły oddziaływania i możliwości wpływania na innych, daje się wszystko ułożyć. Przypisać każdemu głupstwu parytet geniuszu, a zdolnościom i talentowi odebrać ich siłę oddziaływania, spychając do podziemi, jest na innym planie równoznaczne z odwracaniem biegu rzek i spłaszczaniem gór, aby było równo.

²¹ Marek Zieliński (ur. 1950) – krytyk literacki, publicysta. Współpracował m.in. z krakowskim „Studentem”, „Nowymi Książkami”, „Więzią”, a w latach 80. z „Kulturą” paryską. Autor zbiorów krytycznych *Kilka niewzruszonych przekonań* (1987) i *Ucieczka przed Polską. Szkice nie tylko o literaturze* (2006). Od 1992 roku urzędnik państwowy.

Panna Lilianka Ryszarda Schuberta²² jest właśnie książką wyrosłą z takich woluntarnych decyzji, której sława i wartości zostały narzucone przez jednego z krytyków, od długiego już czasu niszczącego z systematycznością polską literaturę²³, za którym zresztą w nieświadomości czy na zasadzie owczego pędu podążyło wielu innych (przeważnie młodych). Już pierwsza książka Schuberta, jego debiut literacki (*Trenta Tre*), była nieporozumieniem wydawniczym, wytlumaczalnym jedynie młodością autora i prawem naturalnym do eksperymentu i przebicia otaczającej naszą literaturę ściany konwencji. Choć nieudana, była jednak przynajmniej świadectwem dążenia, młodzieńczego zmagania się z sobą samym, wyrazem owej niepewności, onieśmienia, co nie waha się jednak rzucić na szalę własnego życia, własnych zdolności, byleby odkryć nowe możliwości, byleby otworzyć nową drogę do świata, do formy opisującej. *Trenta Tre* była przykładem klęski, paradoksalnie ujmując sympatycznej, którą obserwując, można rzec: nie udało się, ale przynajmniej było starannie, jest odwaga, jest próbowanie. I gdyby krytyka literacka, gdyby życie literackie nie były tak sztuczne, jak są, kto wie, czy w tej chwili Ryszard Schubert nie byłby autorem książki – objawienia, książki rzeczywiście docierającej do źródeł czasu, wnikażącej głębiej w świat, niż to się udało poprzednikom, do czego predestynował go słuch literacki i duża znajomość rzeczywistości. Stało się jednak inaczej. Pierwsza książka na zasadzie głupoty i braku rozróżnienia wartości przez oceniających uzyskała wysoką rangę, to, co było nieudane, podniesiono do rzędu odkryć, na nieśmiałe próby nie zwrócono uwagi. W rezultacie młody, zdolny, a nie on pierwszy, wszedł na zupełnie już fałszywą drogę,

²² Ryszard Schubert: *Panna Lilianka*, „Czytelnik”, Warszawa 1979, s. 147 [przyp. – M.Z.].

²³ Aluzja do Henryka Berezzy.

uwierzył w siebie nieprawdziwego, we własne wmówienie, w taki obraz, jakim go poczęstowano, i bez żenady wydał swoją młodzieńczą wprawkę, słusznie uważając, że jak się już zostało geniuszem, to nie ma się czym martwić, tylko trzeba korzystać z okazji. Podobnie zresztą było, co warto przypomnieć, swego czasu z Janem Drzeżdżonem²⁴, który także bardzo szybko zaczął wydawać wszystko, cokolwiek w życiu napisał, czym niemalże ostatecznie nie przekreślił własne, skromne, bo skromne, możliwości literackie, niedwuznacznie wpisując się w szeregi męczenników literatury, czyli świętych grafomanów.

Panna Lilianka jest dlatego książką dużo bardziej nieudaną od debiutanckiej *Trenta Tre*, że została całkowicie pozbawiona pierwiastka niepewności, charakteryzującego debiut Schuberta zmagania się z materią zapisu, owej zmienności perspektyw, przeszkadzających w czytaniu, ale będących ujawnieniem możliwości, które po intelektualnym przetworzeniu mogłyby w przyszłości dać odważną książkę o Polsce, jaką jest. Oczywiście droga od *Trenta Tre*, od takiej książki byłaby jeszcze długa, ale i całkowicie realna. Tymczasem *Panna Lilianka* jest już tylko płaską, zbudowaną na zasadzie kilkunastu wątpliwej wartości anegdot, opowieścią o „dzielnej” poznaniance. „Dzielnej”

²⁴ Jan Drzeżdżon (1937–1992) – poeta, prozaik, badacz literatury kaszubskiej. Tworzył w językach kaszubskim (poezja, gawędy) i polskim. Autor książek o roli regionalizmu w literaturze narodowej. W prozie pisanej po polsku kreował realistyczno-fantastyczne i groteskowe światy, które miały być metaforycznym odbiciem wewnętrznych doznań człowieka. Za opowiadania *Upiory* (1975) otrzymał Nagrodę im. Wilhelma Macha, za powieść *Oczy diabła* (1976) Nagrodę Literacką im. Stanisława Piętaka. Kolejne powieści to m.in. *Okrucieństwo czasu* (1977), *Leśna Dąbrowa* (1977), *Wieczność i miłość* (1977), *Rozkosze miłości* (1981), *Karamoro* (1983). W 1984 roku opublikował autobiografię duchową – *Twarz Boga*.

w cudzysłowie, bo jeżeli nawet Ewa Zatońska jest istotnie kobietą godną podziwu, to wiedzę o tym czerpać możemy li tylko spoza tekstu i na zasadzie własnych przeświadczeń, gdyż autor nie dał nam ku temu żadnej podstawy. Szczupłość materiału, szczupłość powieściowego świata jest zresztą tak zadziwiająca, że do dzisiaj się głowią, jak możliwe były tezy Henryka Berezy²⁵.

Panna Lilianka – traktując ten utwór autonomicznie, a może go tak traktować, choć jest tylko częścią powieściowego cyklu – jest przenikliwym studium literackim charakterystycznego losu społecznego kobiety, a nie byłoby także przesady, gdyby się powiedziało, że jest to zarazem literacki hołd złożony kobietom, które potrafią znieść wszystkie tego losu ciężary. Dyskretna ironia wobec przejawów przeróżnych jakże znamienych – kobiecych mitomanii nie kłóci się z równie dyskretną czolobitnością wobec wszystkiego, w czym przejawia się powszedni heroizm kobiecej egzystencji.

Sugerowane intencje utworu nie określają bogactwa sensów i znaczeń narracji w *Pannie Liliance*. Poliglotyczna społecznie i kulturalnie wibracja tekstu utworu powoduje podobną wibrację jego sensów i znaczeń. Opowieść

²⁵ Henryk Bereza (1926–2012) – krytyk literacki, eseista. W latach 1951–2005 związany z miesięcznikiem „Twórczość”. Od 1977 roku prowadził w nim autorską rubrykę *Czytane w maszynopisie*. Autor wielu książek krytycznych, poświęconych przede wszystkim polskiej prozie współczesnej (*Sztuka czytania*, 1966; *Prozaiczne początki*, 1977; *Taki układ*, 1981; *Bieg rzeczy. Szkice literackie*, 1982; *Sposób myślenia*, 1989; *Obroty*, 1996), ale także prozie światowej (*Doświadczenia. Z lektur prozy obcej*, 1967; *Proza z importu*, 1979). Był propagatorem i kodyfikatorem nurtu chłopskiego (*Związki naturalne. Szkice literackie*, 1972; wyd. 2 zm. i rozszerz. 1978) oraz „rewolucji artystycznej” w prozie. Swoje credo krytyczne przestawił m.in. w książce *Pryncypia. O łasce literatury* (1993).

Ewy Zatońskiej o swoim życiu nie ma jakichkolwiek cech spontaniczności, którą usiłuje udawać na przykład bohater *Upadku* Camusa²⁶, jest to za sprawą autora opowieść intelektualnie zorganizowana na modłę strukturalistyczną²⁷.

To już nie tylko wybaczalny²⁸ skądinąd przeinterpretowania utworu literackiego, ale i wyraźna gra w ciemno, manipulacyjna chęć wmówienia i wyrównania wartości. Uznanie, że słowa tak dalece nic nie znaczą i tak dalece są uzależnione od tego, kto mówi, że bez żadnej żenady można nimi do woli obracać i odrywać od ich znaczeń.

Panna Lilianka jest bowiem akurat czymś zupełnie innym, niż by wynikało z mniemań krytyka. Jest prostoduszną, na poły reporterską relacją z życia, dość zresztą nieciekawego w takiej wersji jak u Schuberta, „kobiety z zasadami”. Zasady są zupełnie piękne i warte ujawnienia, ale też nie w taki zewnętrzny sposób jak u autora książki. Bełkotliwa relacja bohaterki mająca sugerować zapewne ową wielojęzyczność w niczym nas nie zbliża ani do niej, ani tym bardziej do zrozumienia czegokolwiek z fenomenu kobiecego. Epizody niby to barwne, bo dużo seksu, są w rzeczywistości ponuro szare. Z życia zapewne, jak każde zresztą życie, w dodatku w latach zmieniających się

²⁶ Albert Camus (1913–1960) – francuski pisarz, dramaturg, esejista i reżyser teatralny. Laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury w 1957 roku. Autor m.in. powieści *Obcy* (1942), *Dżuma* (1947), *Upadek* (1956). Ostatnia z tych powieści skomponowana jest z monologów głównego bohatera – Jeana-Baptiste’a Clemenca, który opowiada swoje życie nieznanemu, spotkanemu w podrzędnej amsterdamskiej knajpce.

²⁷ H. Bereza, *Prawda języka*, „Twórczość” 1977, nr 10, s. 163; przedruk pt. *Język*, w: *idem*, *Bieg rzeczy. Szkice literackie*, Warszawa 1982, s. 180.

²⁸ Powinno być „wybaczalny przykład” albo „wybaczalny dowód”. Prawdopodobnie jedno z tych określeń wypadło z tekstu oryginału.

kalejdoskopowo, ciekawego i wartego, jeżeli już nie powieści, to przynajmniej ujawnienia, otrzymaliśmy ochłap do przeżucia, bez możliwości strawienia.

Ewa Zatońska, źle lokująca swoje uczucia i żyjąca mimo swojego niespełnienia tak, jakby wybrała dobrze, mogłaby być nawet interesującą bohaterką, gdyby zdołała sobą zaciekawić i gdyby jej relacja zarysowała jej odrębność, jej indywidualną osobowość na potrzeby przynajmniej powieści. Nic takiego jednak się nie stało, gdyż od razu na początku została jej odebrana prawdziwość i naturalność, sprowadził ją autor do roli marionetki, pociąganej przez niego za sznurki. Mówi więc nie tyle to, co chciałaby powiedzieć, ale to, co on jej każe, i w taki sposób, jak sobie to Ryszard Schubert zamierzył, istnieje tylko dla jego widzimisie, dla jego genialnej omnipotencji. Przykładem niech będzie, w jaki sposób autorka ocenia swojego rozmówcę, zapewne porte-parole autora:

„...fenomen: artysta-geniusz, taki zdolny jak ty. Sprytny, ach; prosty nie ugięty, ty znowuż w powieści a on rzeźbił w tej. W glinie”²⁹. Bo też ma być autoapologią autorską, ma być potwierdzeniem geniuszu tak niedawno z łaski i z nominacji krytyka uzyskanego. I nie problem kobiecy jest tutaj ważny, niemówienie o rzeczywistości, co wmańwanie innym, a nade wszystko sobie, że się jest. I właśnie w tym leży problem podstawowy książki, by zasugerować własne istnienie. Nie na podstawie realnych, obiektywnych cech, nie na podstawie obiektywnych wartości, ale na zasadzie wmówienia i sugestii, na zasadzie silniejszego krzyku. Jakby w przekonaniu nienowym zresztą, że tym bardziej się jest, im mniej się istnieje, im mniej się ma ku temu podstaw. Także i on uznał, że im mniej będzie mówił, im mniej się skupi na świecie, tym bardziej go uznają i wyniosą na ołtarze. Pierwsze recenzje *Panny Lilianki*

²⁹ R. Schubert, *Panna Lilianka*, Warszawa 1979, s. 141([–251–]).

zdawałyby się jego mniemanie potwierdzać. Byłby więc pisarz jeszcze jednym, który wstąpił do morza głupoty? Recenzowana książka wyraźnie to potwierdza. Jedyna nadzieja w tym, iż już niedługo koło się odwróci i nowy odkryty „geniusz” zastąpi autora *Panny Lilianki* i przestanie on korzystać z ochronnego płaszcza, i pozostanie sam z sobą. I albo zaistnieje naprawdę, albo zniknie, nieznanym nikomu. Kultura jest bowiem tą dziedziną ludzką, która nie znosi równin i której naturalnym krajobrazem są góry i wzniesienia.

Jan Józef Szczepański³⁰
Komu lekcja pokory?

Prawdziwie zasmucił mnie tekst Marka Zielińskiego, zamieszczony w 32 numerze „T[ygodnika] P[owszechnego]”³¹ pod tytułem *Zdrowy z urojenia*³². Jest to recenzja powieści *Panna Lilianka* pióra Ryszarda Schuberta.

Na łamach „Tygodnika” raz po raz spotkać można apele o rzeczowość i sprawiedliwość ocen, o kulturę krytyki. Artykuł Zielińskiego stanowi zaprzeczenie wszystkich tych słusznych postulatów. Stąd mój smutek.

Nie mam zamiaru polemizować z Markiem Zielińskim na temat wartości utworu Schuberta, chociaż osobiście

³⁰ Jan Józef Szczepański (1919–2003) – prozaik, reporter, eseista, podróżnik; w latach powojennych związany z redakcją i środowiskiem „Tygodnika Powszechnego”. Autor prozy o tematyce okupacyjnej (*Polska jesień*, 1955; *Buty i inne opowiadania*, 1956) oraz podróżniczej. W czasach PRL-u był uznanym autorytetem moralnym (por. m.in. eseje *Przed nieznanym trybunałem*, 1975).

³¹ „Tygodnik Powszechny” – tygodnik katolicki o tematyce społeczno-kulturalnej i politycznej, założony przez kardynała Adama Sapiechę w 1945 roku. Zamknięty w 1953 roku po odmowie publikacji nekrologu Stalina, został wznowiony w 1956 roku. Wieloletnim redaktorem naczelnym „Tygodnika Powszechnego” był jego współtwórca, Jerzy Turowicz (1912–1999), który skupił wokół siebie środowisko tzw. inteligencji katolickiej.

³² M. Zieliński, *Zdrowy z urojenia*, „Tygodnik Powszechny” 1980, nr 32, s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 115–121).

uważam *Pannę Liliankę* za jedno z ciekawszych zjawisk młodej literatury, za interesującą próbę penetracji mentalności plebejskiej i za frapujący dokument lingwistyczny, w którym – po raz pierwszy bodaj – mało urodziwa gwara poznańska dostąpiła zaszczytu literackiego zapisu. Nie o to jednak chodzi i nawet nie o to, że recenzent deprecjonuje apodyktycznie moralne intencje autora, który pragnie uczcić istotne walory kobiecości triumfujące, na przekór prymityzmowi środowiska, na przekór brakowi kultury oraz trywialnej aurze losów bohaterki.

Chodzi o stosunek krytyka do pisarza. O postawę już nie tylko profesjonalną, ale zgoła ludzką.

Z faktu, że w fikcyjnym dialogu bohaterki z autorem pada określenie „geniusz” („artysta-geniusz, taki zdolny jak ty”), wyciąga Zieliński konsekwencje w postaci oskarżenia Schuberta o piekielną pychę, równocześnie obarczając odpowiedzialnością za to innego krytyka, Henryka Berezę, który ośmielił się ocenić *Pannę Liliankę* bardzo przychylnie. Taka metoda krytycznego wnioskowania byłaby zabawnym dziwactwem, gdyby nie była po prostu insynuacją. Ze zwykłego pomówienia więc czyni Zieliński przewodni motyw swego jadowitego ataku, wykazując na tle rzekomych uroszczeń Schuberta nicość jego talentu oraz grożąc mu utonięciem „w morzu głupoty”³³. Berezie zaś wytykając brak kompetencji.

Przykre to i zawstydzające widowisko. Kompetencje krytyczne zostały tu istotnie przekroczone, a lekcja pokory należy się raczej autorowi *Zdrowego z urojenia* niż autorowi *Panny Lilianki*.

³³ U Zielińskiego: „Byłby więc pisarz jeszcze jednym, który wstąpił do morza głupoty?” (*ibidem*; zob. *Teksty źródłowe*, s. 121).

Włodzimierz Bolecki³⁴

Wolne głosy. O prozie Ryszarda Schuberta³⁵

Panu Henrykowi Berezie

O recenzentach warszawskich

Nie Stanisław Barańczak³⁶, nie Miron Białoszewski³⁷ i nie

³⁴ Włodzimierz Bolecki (ur. 1952) – historyk i teoretyk literatury, krytyk literacki. Autor m.in. takich rozpraw naukowych jak: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym* (1997), *Modalności modernizmu* (2012), prac poświęconych twórczości Wacława Berenta, Józefa Mackiewicza, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Związany z opozycją, publikował szkice krytyczne pod pseudonimem Jerzy Malewski (*Widziałem wolność w Warszawie*, 1984; *Jedynie prawda jest ciekawa*, 1987).

³⁵ Tekst ten wygłaszałem na VII Dzierżoniowskich Dniach Literatury w październiku 1981 r. [przyp. – W.B.].

³⁶ Stanisław Barańczak (1946–2014) – poeta, krytyk, literaturoznawca, tłumacz. Współtwórca Nowej Fali. Zarówno teksty krytyczne (por. m.in. przyp. 63, s. 46), jak i poezja (np. *Korekta twarzy*, 1968; *Dziennik poranny*, 1972; *Sztuczne oddychanie*, 1974) odzwierciedlały etyczny program tej formacji, a lingwistyczne zakorzenienie języka poetyckiego skutkowało rozbijaniem schematów językowych i obserwacją języka w przestrzeni społecznej. Głównym tematem tej poezji jest egzystencja, a powinności etyczne, konteksty społeczne i polityczne (czy odniesienia metafizyczne w takich tomach jak np. *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*, 1980; *Widokówka z tego świata*, 1988; *Podróż zimowa*, 1994) ukazywane są w perspektywie konkretnej jednostki. Za działalność opozycyjną zwolniony z pracy na uniwersytecie (UAM w Poznaniu) i objęty zakazem druku. Od 1981 roku kierował katedrą języka i kultury polskiej na Uniwersytecie Harvarda w USA. Tłumaczył m.in. angielską poezję metafizyczną i dramaty Szekspira.

³⁷ Miron Białoszewski (1922–1983) – poeta, prozaik, dramatopisarz. Opublikowany w 1956 roku tomik *Obroty rzeczy* uzna-

Jarosław Marek Rymkiewicz³⁸ byli w ostatnich latach celem najbardziej brutalnych i bezwzględnych ataków recenzentów. Była nią natomiast proza Ryszarda Schuberta, autora powieści *Trenta Tre* (1975) i *Panna Lilianka* (1979).

Trzej krytycy: Bohdan Czeszko, Jan Walc i Marek Zieliński³⁹ – którzy są zapewne zdumieni, że znaleźli się tu w jednym szeregu – odmówili utworom Schuberta jakichkolwiek wartości artystycznych i intelektualnych, a pisarzowi – choćby minimum samoświadomości literackiej. Na dodatek oskarżyli Schuberta o pogardliwą drwinę z po-

wany jest za jeden z najważniejszych debiutów poezji polskiej XX wieku. A jego poezja, z ducha awangardowa, łączy w sobie skupienie na języku (przejęzyczeniach, zakłóceniach) i „osłuchiwanie” rzeczywistości. W drugiej połowie lat 60. Białośzewski zaczął tworzyć również dziennikarsko-pamiętnikowe „małe narracje” oddające rytm doświadczenia rzeczywistości (*Pamiętnik z powstania warszawskiego*, 1970; *Donosy rzeczywistości*, 1973; *Szumy, zlepy, ciągi*, 1976; *Zawał*, 1977).

³⁸ Jarosław Marek Rymkiewicz (1935–2022) – poeta, dramaturg, eseista, tłumacz, historyk literatury. Jego poetycki program (*Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*, 1967; *Myśli różne o ogrodach*, 1968) i twórczość związane są z tradycją, przede wszystkim barokową i romantyczną (od debiutanckiego tomu *Konwencje*, 1957). Równie ważnym nurtem jego twórczości jest eseistyka historycznoliteracka (*Aleksander Fredro jest w złym humorze*, 1977; *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, 1982), a także cykl mickiewiczowski (*Jak bajeczne żurawie*, rozpoczęty książką *Żmut*, 1987) i historyczny (m.in. *Wieszanie*, 2007; *Kinderszenen*, 2008), eseje biograficzne w formie encyklopedii (*Mickiewicz*, 2001; *Leśmian*, 2001; *Słowacki*, 2004), powieści (*Rozmowy polskie latem* 1983, 1984; *Umschlagplatz*, 1988).

³⁹ B. Czeszko, *Pomyślunkiem parafianina się posługując...* (w rubryce *Dyrzymałki*), „Nowe Książki” 1975, nr 17; Jan Walc *Srutu Tutu* „Polityka” 1976, nr 6; M. Zieliński, *Zdrowy z urojenia*, „Tygodnik Powszechny” 1980, nr 32 [przyp. – W.B.]. Rubryka „Nowych Książek”, w której ukazał się tekst Czeszki, nosi nazwę *Marginalki*. Wymienione artykuły znajdują się w *Tekstach źródłowych* (s. 101–108, 109–113, 115–121).

wieściowych bohaterów, co – jak wiadomo – zawsze łączy się w krytyce z obroną humanizmu. Warto więc przypomnieć ich wypowiedzi, pełne moralnego oburzenia, wobec których słowo „pamflet” jest z mojej strony tylko kurtuazyjnym eufemizmem.

Tekst zaproponowany przez Schuberta składa się z cytatów zaczerpniętych z pism urzędniczych czy donosów albo z protokołów milicyjnych wysnuwanych w pocie czoła, w połowie zaś z szemranego bełkotu pijacków nie komunikujących sobie nic nawzajem oprócz własnego ogłupienia i nikczemności. Stronicami całymi leje się ten bełkot. Całymi stronicami ciurkają dialogi nic nie niosące, takie więcej życiowe, czyli takie jak w życiu, kiedy to kilku idiotów nie ma sobie nic do zakomunikowania, ale głądzi, głądzi, głądzi (Czeszko)⁴⁰.

Język wymyślony przez Schuberta nie może służyć opisowi żadnej rzeczywistości, nie może w ogóle służyć komunikacji. Jest faktem, że trochę podobnym językiem bełkocze w Polsce wielu ludzi z marginesu społecznego i że jest to zjawisko warte analizy. Schubert jednak takiej analizy nie dokonał ani nie próbował dokonać, kontentując się jego prześmiewaniem, a nawet przerabianiem w taki sposób, aby było jak najbardziej łaskotliwe (Walc)⁴¹.

Pierwsza książka na zasadzie głupoty i braku rozróżnienia wartości przez oceniających uzyskała wysoką rangę, to, co było nieudane, podniesiono do rzędu odkryć, na nieśmiałe próby nie zwrócono uwagi. W rezultacie młody, zdolny,

⁴⁰ B. Czeszko, *Pomyślunkiem parafianina się posługując*, s. 44 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 104, 107). U Czeszki zamiast „wysnuwanych” jest „wysmażanych”.

⁴¹ J. Walc, *Srutu tutu* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 112).

a nie on pierwszy, wszedł na zupełnie fałszywą drogę, uwierzył w siebie nieprawdziwego, we własne wmówienie, w taki obraz, jakim go poczęstowano, i bez żenady wydał swoją młodzieńczą wprawkę, słusznie uważając, że jak się już zostało geniuszem, to nie ma się czym martwić. [...] Bo też *Panna Lilianka* ma być autoapologią autorską, ma być potwierdzeniem geniuszu tak niedawno z łaski i nominacji krytyka uzyskanego (Zieliński)⁴².

Poglądy Czeszki, Walca i Zielińskiego na prozę Schuberta można potraktować jako sprawę indywidualnych gustów i dać sobie z nimi spokój. Ale te opinie mogą być też przykładem ocen, które we współczesnej kulturze literackiej nie są odosobnione. Atak na Schuberta ujawniał przecież stosunek krytyków do literatury nie odpowiadającej ich smakowi, był wyrazem takiej strategii krytycznej, w której *verba sunt verbera*⁴³.

Toteż o sprawie tej pisali – widząc w tym problem bardziej ogólny niż przypadek niechęci do jednego pisarza – Jan Józef Szczepański⁴⁴ i Stanisław Lem⁴⁵. Ich dys-

⁴² M. Zieliński, *Zdrowy z urojenia* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 116–117, 120).

⁴³ *Verba sunt verbera* (łac.) – słowa są uderzeniem. Aluzja do znanego powiedzenia: *Verba non sunt verbera*.

⁴⁴ J.J. Szczepański, *Komu lekcja pokory?*, „Tygodnik Powszechny” 1980, nr 34; S. Lem, *List do Jana Józefa Szczepańskiego*, „Tygodnik Powszechny” 1980, nr 35 [przyp. – W.B.]. Artykuł Szczepańskiego – zob. *Teksty źródłowe*, s. 123–124.

⁴⁵ Stanisław Lem (1921–2006) – pisarz,czołowy przedstawiciel polskiej fantastyki naukowej, krytyk literacki, eseista. W *Liście do Jana Józefa Szczepańskiego* Lem broni Zielińskiego jako krytyka, który odważył się zareagować na „bezpodstawne windowanie” Schuberta na literacki Olimp. Pisze też: „Nie odczytałem tego tekstu jako próby «zniszczenia» Schuberta, lecz jako próbę ponownego wyostrzenia reguł, uprawniających do przypisywania książkom arcydzielności. Nie zgadzam się z Zielińskim w ocenie *Trenta tre*, ale jak on boję się o przyszłość Schuberta

kusji – o ile wiem – nikt nie kontynuował, choć problem kompetencji krytyki i skali jej wrażliwości na nowe, nie-standardowe utwory literackie pozostaje otwarty. Nie tak dawno zresztą okazało się, że autor najciekawszego debiutu w r. 1980 (Nagroda im. Wilhelma Macha⁴⁶) to „wariat” albo „grafoman”, a w każdym razie w polszczyźnie naszej „ignorant, który swoje lenistwo osłania rzekomym chwytem formalnym”⁴⁷. Tak Jan Zieliński⁴⁸ ostrzegał czytelników przed „nihilizmem kulturowym” powieści Marka Słyka *W barszczu przygód*⁴⁹ (*Propozycja poroniona*, „Polityka” 1981, nr 36). Zapewne historia krytyki literackiej jest także historią obyczajów. (Ciekawe, kto ją tak napisze – może Sandauer⁵⁰?) Zdumiewa jednak fakt

po *Pannie Liliance*, bo książka ta jest już na granicy manieryczności” (S. Lem, *List do Jana Józefa Szczepańskiego*, s. 5).

⁴⁶ Wilhelm Mach (1917–1965) – prozaik, krytyk literacki; do 1950 roku sekretarz czasopisma „Twórczość”; w latach 1950–1958 redaktor „Nowej Kultury”. Jego najsłynniejsza powieść, *Góry nad Czarnym Morzem* (1961), uznana została za jedną z najciekawszych ówczesnie prób radykalnego nowatorstwa literackiego. W latach 1968–1981 Zarząd Główny Związku Literatów Polskich przyznawał Nagrodę im. Wilhelma Macha za debiut powieściowy.

⁴⁷ J. Zieliński, *Propozycja poroniona*, „Polityka” 1981, nr 36, s. 10.

⁴⁸ Jan Zieliński (ur. 1952) – historyk literatury, tłumacz i krytyk literacki. Związany kolejno: z Instytutem Badań Literackich, Uniwersytetem we Fryburgu (Szwajcaria) oraz Uniwersytetem Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. W czasach opozycji współpracował z niezależnym ruchem wydawniczym; od 1987 roku był członkiem redakcji „Res Publici”.

⁴⁹ Marek Słyk (1953–2019) – pisarz, jako prozaik debiutował w 1979 roku, promowany przez Berezę na łamach „Twórczości” fragmentem powieści *W barszczu przygód* (Warszawa 1980). Za tę powieść otrzymał w 1981 roku Nagrodę im. Wilhelma Macha. W 1982 roku ukazała się kolejna część: *W rosole powikłań*, a w 1986 – *W krupniku rozstrzygnięć*.

⁵⁰ Artur Sandauer (1913–1989) – krytyk literacki, prozaik, tłumacz. Jako jeden z pierwszych krytyków pisał po wojnie o Schulzu

estetycznej agresji, z jaką spotykają się co pewien czas autorzy powieści, których nie można zrymować z publicystyczną wykładnią „świata nieprzedstawionego”. Zniewolenie wyobraźni (która jest siostrą umysłu) zaczyna się od uwiadu sztuki czytania: iluż to już pisarzy wyrzucali krytycy ze świątyni poprawnej polszczyzny, prawdziwej literatury i poważnych problemów. Nie mogę tego wątku kontynuować, ale sądzę, że jest to temat podstawowy do dyskusji o literaturze lat ostatnich. Chciałbym go tylko tak spointować – wszystko, co jest w literaturze nowe, poddaje bezwzględnej weryfikacji gusta recenzentów. I to nie krytycy kreują pisarzy – za co Zieliński⁵¹ wściekał się na Henryka Berezę – lecz teksty debiutantów sprawdzają kompetencje krytyków. Czasem, jak uczy historia literatury, bywa to sprawdzian okrutny.

Ani trzydzieści trzy, ani 33

Mówiąc najwiężej: Schubert – jak arcysłusznie twierdzi Henryk Bereza – należy do tych debiutantów lat 70-ych, którzy do współczesnej prozy narracyjnej wprowadzają nieznaną jej dotąd odmianę polszczyzny. Człowieka pragnie przedstawić w jego własnym, prywatnym języku.

W chwili debiutu Schuberta Bereza nie był (na szczęście) osamotniony, podobne opinie wypowiedzieli o tej twórczości życzliwi pisarzowi krytycy (m.in. Bohdan

i Gombrowiczu. W 1956 roku patronował wydaniu wierszy Białoszewskiego. Polemizował z krytykami „Kuźnicy” na temat realizmu (zbiór szkiców krytycznych *Moje odchylenia*, 1956). Zasłynął jako autor ostrych pamfletów i kampanii przeciwko pisarzom i krytykom (*Bez taryfy ulgowej*, 1959; *Dla każdego coś przykrego*, 1966). Zapewne do tego obszaru jego krytycznoliterackiej działalności odnosi się aluzja Boleckiego.

⁵¹ Chodzi o Marka Zielińskiego.

Zadura⁵², Jerzy Niemczuk⁵³, Leszek Bugajski⁵⁴)⁵⁵. Wszyscy oni byli zgodni, że Schubert miał świetny pomysł: sportretował pewną grupę ludzi posługujących się tylko jej środowiskowym dialektem. I to właśnie ten niecodzienny styl mówienia stanowi dla miłośników Polszczyzny Niekskalanej największe zaskoczenie. Teza ta, którą tu uprościłem, jest na pewno prawdziwa. Myślę jednak, że na *Trenta Tre* trzeba spojrzeć też z nieco innego punktu widzenia.

Zadziwiające, że przy wnikliwych analizach pozaliterackich odniesień tej powieści tak mało uwagi poświęcono ściśle artystycznym operacjom Schuberta. A w nich – nie w socjolingwistycznym portrecie – ukryte są, moim zdaniem, najgłębsze artystyczne sensy tego utworu.

Przede wszystkim: warto słuchać pisarza, gdy mówi o własnym tekście. Schubert zwracał uwagę Walcowi, co ten zignorował, że obie części tytułu jego powieści należą

⁵² Bohdan Zadura (ur. 1945) – poeta, prozaik, tłumacz, krytyk literacki. Po roku 1989 uchodził za jednego z najważniejszych patronów młodej poezji. Redaktor czasopism: „Akcent” i „Twórczość”. W latach 2004–2020 redaktor naczelny czasopisma „Twórczość”. O prozie Schuberta por. B. Zadura, *Trzydzieści trzy*, „Twórczość” 1976, nr 2, s. 113–116.

⁵³ J. Niemczuk, *Ryszard Schubert, czyli słuch absolutny*, „Kultura” 1979, nr 38, s. 3.

⁵⁴ Leszek Bugajski (1949–2024) – krytyk literacki. W latach 1981–1989 był kierownikiem działu literackiego pisma „Życie Literackie”, od 1988 roku kierownikiem działu krytyki w „Twórczości”, a w latach 1997–1999 redaktorem naczelnym tego pisma. Od 1992 roku był w radzie redakcyjnej serii wydawniczej „Nowa Proza Polska”. Opublikował m.in.: *Pozy prozy* (1986), *Strategię ślimaka. Szkice krytyczne* (1988), *W gąszczu znaczeń* (1988). O prozie Schuberta por. L. Bugajski, *Rozziew*, w: *Licytacja. Szkice o nowej literaturze*, Warszawa 1981.

⁵⁵ Odnotować też wypada nagrodę „Nowego Wyrazu” przyznaną Schubertowi (wraz z Januszem Węgiełkiem) za najlepszy debiut w r. 1975 [przyt. – W.B.].

pisać od dużej litery⁵⁶. *Trenta Tre* to nie *trenta tre*. A tym bardziej nie 33, jak chciał Zadura, co było jedynym bezsenssem w jego pięknej recenzji. *Trenta Tre* zatem – i tu zaczyna się skomplikowana gra Schuberta z czytelnikami – to nie liczebnik, ale nazwa własna. *Trenta Tre* to bowiem nazwa „neapolitańskiego klasztoru o ścisłej regule, którego zakonnice żyły w zupełnej izolacji od świata”. Informację tę można znaleźć w komentarzach Zbigniewa Sudolskiego⁵⁷ do *Listów Zygmunta Krasińskiego*⁵⁸. Krasiń-

⁵⁶ R. Schubert, *Dialog autor–recenzent* (w rubryce: *Listy do redakcji*), „Polityka” nr 18 [przyp. – W.B.]. W wydaniu książkowym pojawia się w tym miejscu dopisek autora: „Na obronę Walca trzeba jednak powiedzieć, że «zawinił» tu Wydawca, albowiem tytuł powieści pisany jest z małych liter zarówno na okładce, jak i na karcie tytułowej. Tylko na przedtytułowej stronie książki tytuł zapisany jest wielkimi literami – są to jednak wersaliki” (W. Bolecki, *Wolne głosy (Proza Ryszarda Schuberta)*, w: *idem, Prawdy niemiłe (eseje)*, Warszawa 1993, s. 171).

⁵⁷ Zbigniew Sudolski (1930–2024) – historyk literatury polskiej. Zajmował się przede wszystkim literaturą romantyzmu, a szczególnie badaniem życia i twórczości Zygmunta Krasińskiego. Opublikował studium monograficzne *Korespondencja Zygmunta Krasińskiego* (1968), biografię Zygmunta Krasińskiego (*Krasiński: opowieść biograficzna*, 1977), a także opatrzone komentarzami zbiory listów Krasińskiego do różnych adresatów, w tym m.in. *Listy do Jerzego Lubomirskiego* (1965), *Korespondencję Zygmunta Krasińskiego. Studium monograficzne* (1968), *Listy do Adama Sołtana* (1970), *Listy do Konstantego Gaszyńskiego* (1971), *Listy do Delfiny Potockiej* (1975), *Nowe listy Krasińskiego. Do Ignacego Wąsowicza z 1828 r. i Jana Zamoyskiego z l. 1834–1858* (1975). Nie wiem, na który komentarz Sudolskiego powołuje się Bolecki, ale informację Krasińskiego o klasztorze Trzydzieści Trzy można znaleźć m.in. w jego liście do Henryka Reeve z 4 maja 1835 roku (zob. Z. Krasiński, *Listy do Henryka Reeve*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, oprac., wstępem, kroniką i notami opatrzył P. Hertz, t. 2, Warszawa 1980, s. 191).

⁵⁸ Zygmunt Krasiński (1812–1859) – zaliczany (obok Mickiewicza i Słowackiego) do romantycznej „trójcy wieszczów”. Autor m.in.

ski też jest autorem listów, z których cytaty poprzedzają poszczególne rozdziały powieści. Znaleźć te listy jest jednak jeszcze trudniej niż informację Sudolskiego. Są to bowiem listy Kraszińskiego do dzieci, które opublikowano tylko dwukrotnie: w r. 1860 i 1861 (w edycji Konstantego Gaszyńskiego⁵⁹). Ale rzecz nie w filologicznych szczegółach. Tytuł i motto stanowią bowiem w powieści Schuberta ramy znaczeniowe dla całego tekstu.

Zanim jednak spróbuję wskazać, jakie przesłania wprowadzają do powieści takie cytaty, kilka słów o tym, jak zbudowany jest ten utwór.

Bez szczegółowych rozważań o konstrukcji *Trenta Tre* formułowanie ocen na jej temat jest wróżeniem z fusów. Chyba że ktoś od razu pragnie wzmocnić tezy Czeszki, Walca i Zielińskiego.

Nowomowa i żywe języki

Trenta Tre składa się z siedmiu rozdziałów. Pierwszy (*Na okoliczność*⁶⁰) jest montażem czterech listów: trzech tzw. urzędowych monitów i jednej odpowiedzi. Drugi (*Na*

Nie-Boskiej komedii (1835) i *Irydiona* (1836). Od 1829 roku przebywał za granicą, w środowisku międzynarodowej arystokracji. Swoje refleksje na temat literatury i filozofii opisywał w obfitej korespondencji, prowadzonej m.in. z ojcem, Wincentym Kraszińskim, z Konstantym Gaszyńskim, Henrym Reeve'em, Adamem Sołtanem, Augustem Cieszkowskim, Delfiną Potocką.

⁵⁹ Konstanty Gaszyński (1809–1866) – poeta, prozaik, publicysta. W ostatnich latach życia Zygmunta Kraszińskiego był jego bliskim współpracownikiem w sprawach wydawniczych i towarzyszem podróży „do wód”.

⁶⁰ *Na okoliczność*: „...i spotkało mnie nieszczęście z dziećmi...” (s. 9). W spisie treści: *Na okoliczność*.

*bazie*⁶¹) to dwustronicowe anonimowe sprawozdanie utrzymane w poetyce notatki służbowej, protokołu lub raportu. Rozdział trzeci (*Z tytułu*) jest z kolei sześciostro- nicowym zapisem rozmów i wypowiedzi kilku bohate- rów powieści. W czwartym rozdziale (*Po linii*⁶²) mamy do czynienia z przemieszaniem poetyki anonimowego spra- wozdania z zapisem nie komentowanych dialogów mię- dzy kilkoma postaciami. W rozdziale tym Ryszard czyta Radcy Plackowi swój maszynopis pt. *Trenta Tre*. Rozdział piąty (*Na bazie*⁶³) jest w powieści najobszerniejszy. Wy- pełniają go w całości rozbudowane sceny dialogowe, które są wyłącznie przytoczeniem wypowiedzi postaci. Roz- dział szósty (*Na okoliczność*⁶⁴) składa się ze sprawozda- nia anonimowego narratora, z tym że w ostatniej części ponownie cytowane są wypowiedzi postaci. A wreszcie rozdział siódmy (*Wolne głosy*) jest czterostronicowym za- pisem dialogów między bohaterami. Jego tytuł wskazuje, że tytuły wszystkich rozdziałów pełnią funkcję z n a k ó w wypowiedzi, z których tylko jedno można nazwać g ł o s a m i w o l n y m i: jako ostatni punkt wszelkich ze- brań i jako wypowiedzi niezależne lub niezniewołone.

W całej książce dwa typy mowy znajdują się w stanie ostrego konfliktu. Pierwszy tworzy anonimowa narracja utrzymana w poetyce sprawozdania, a jej stylistyczne wy- znaczniki odpowiadają mniej więcej takiej konstrukcji

⁶¹ *Na bazie niemożności wykochania Wampirzątka dajmy na to* (s. 15). W spisie treści: *Na bazie*.

⁶² *Po linii zrobienia kupy w pieluszkę tetra przed lokalem „pande- roza” w terminie wcześniejszym* (s. 27). W spisie treści: *Po linii*.

⁶³ *Na bazie macierzyństwa Letycji z Rachmajdów po linii organo- preparatu jajnikowego firmy Ciba z Bazylei* (s. 65). W spisie tre- ści: *Na bazie po linii*.

⁶⁴ *Na okoliczność zakupienia ciasteczek „Kokosanki” dla ob. dziecka a nie z tytułu żądzy nabycia mochemolu w żadnym wypadku* (s. 145). W spisie treści: *Na okoliczność a nie z tytułu*.

językowej, którą nazywa się dziś – niezbyt zresztą precyzyjnie – nowomową.

Z braku lepszego określenia pozostaniemy przy tym Orwellowskim⁶⁵ terminie.

Na podstawie relacji anonimowego sprawozdawcy (który pełni rolę powieściowego opowiadacza) można się zorientować, że akcja powieści rozgrywa się głównie na terenie bazy przeładunkowej znajdującej się przy torach PKP, w mieszkaniu „st. ref. Lulka” oraz obok „lokalu «Panderowa»”.

Bohater tej powieści porusza się po terenie bazy Boobalk II, zagląda m.in. do magazynu, do budynku administracji, do wagonu, do portierni, do szatni pracowników transportu, gdzie spotyka różne osoby. Z rozmów i z relacji opowiadacza można wywnioskować, że jest on brygadzystą, a pozostałe postacie to członkowie jego brygady. Najważniejszą powieściową akcją brygadzysty jest zorganizowanie na terenie bazy i poza nią poszukiwania tablicy z napisem „Kąpiel w zbiorniku P. Poż. surowo wzbroniona”.

Tymczasem druga językowa płaszczyzna *Trenta Tre* zbudowana jest wyłącznie z dialogów, a zapis tych rozmów ściśle odpowiada zjawisku zwanemu przez teorię narracji skazem lub mową żywą. Otóż z dialogów wyłania się zupełnie inny obraz osób występujących w tej powieści. Obraz nie kolektywu, lecz jednostek: „bohaterami” tych dialogów są ich przygody, biografie, poglądy, marzenia, kłopoty, a przede wszystkim ich m o w a w ł a s n a.

⁶⁵ George Orwell, właśc. Eric Arthur Blair (1903–1950) – brytyjski pisarz i publicysta. Autor słynnej antyutopijnej powieści *Rok 1984* (1949) oraz *Folwarku zwierzęcego* (1945). Nowomowa pojawia się w *Roku 1984* jako określenie nowego języka, którym posługuje się partia, kreując podporządkowaną sobie rzeczywistość.

Przeciwstawienie narracji w nowomowie i niezależnych od niej wypowiedzi postaci pełni podstawową funkcję artystyczną. Gdy nowomowa jest pokraczną wypowiedzią o zachowaniach i rozmowach postaci, to dialogi są językową niezależną ekspresją poszczególnych bohaterów. Tak naprawdę zaczynają oni istnieć w powieści dopiero wówczas, gdy spoza kagańca nowomowy wyłonią się ich żywe, własne i wolne języki.

Trzy cechy nowomowy – spośród wielu w *Trenta Tre* – warto wymienić.

Nowomowa unicestwia podmiotowość piszącego. Język jednostki pozbawiony jest jej własnego stylu mówienia. Mimo że narracja brygadzysty utrzymana jest w pierwszej osobie, to przeważają w niej bezosobowe formuły w rodzaju „napomyka się, zaznacza się, podkreśla się” etc.

Nowomowa całkowicie unicestwia sferę prywatności. Przeżycia, reakcje, emocje, funkcjonują w niej jako standardy urzędowego żargonu: „wspomniany żal, zareagował oniemieniem, przystąpił do udzielenia napomnienia, wykazał brak zaufania w terminie wcześniejszym” etc. Prywatność jest niekomunikowalna w konstrukcjach nowomowy. Nowomowa to śmierć języków indywidualnych.

Wszystko, co ma charakter żywiołowy i spontaniczny, w stylistyce nowomowy staje się częścią jakiejś nomenklatury. Obejmuje ona (jako usystematyzowany sposób nazywania) wszelkie zakresy rzeczywistości. I tak opowiadacz w *Trenta Tre* nadaje np. status obywatelstwa płci („ob.ob. kobiety”), funkcji społecznej („ob. opiekun społeczny”), określeniom („ob. pasożyt społeczny”), nazwom środowiskowym („ob. wirtuoz”) etc. W tej parodii urzędowego tytułowania Schubert pokazuje rzecz arcyważną: człowiek opisany w nowomowie nie jest osobą, lecz wypadkową językowych kategorii danego żargonu ideologicznego czy administracyjnego.

Z kolei żywe języki bohaterów *Trenta Tre* są dokładnym zaprzeczeniem wymienionych cech martwej mowy brygadzisty.

Są one skrajnie zindywidualizowane: każda z postaci ma własny styl mówienia (słownictwo, intonację, szyk zdania etc.), a Schubert robi wszystko, by tę indywidualność utrwalić w zapisie powieściowym. Jest to związane z faktem, że bohaterowie *Trenta Tre* mówią, podczas gdy brygadzista zna tylko żargon pisany. Żywej mowy postaci nie można zamknąć w żadnych kategoriach, nie można jej nawet skodyfikować w ścisłych ramach systemu ortograficznego. Dla pisarza jest to problem złamania dotychczasowego zapisu narracji. Schubert nie chce więc opowiadać o bohaterach, nie chce ich przedstawiać w innym języku niż ich własny. Podstawową funkcją żywej mowy w *Trenta Tre* jest zatem odsłanianie niepowtarzalnego charakteru indywidualnych wypowiedzi postaci, ich prywatności i odrębności. Własny żywy język pełni tu funkcję *autoportretu* bohaterów *Trenta Tre*.

Główne tendencje stylistyczne w obu płaszczyznach tej powieści są oczywiście odmienne. Gdy nowomowa brygadzisty unicestwia jego styl indywidualny, podporządkowując go bezosobowym formułkom („po linii, na bazie, z tytułu” etc.), to zapis dialogów pokazuje nam osoby w języku, w mówieniu. Gdy więc w żywym wielogłosie bohaterów można odnaleźć autentyczne regionalizmy gwary poznańskiej, to żargon nowomowy nie jest związany z żadnym regionem, z żadnym środowiskiem czy zawodem. Stylistyka dialogów wyposażona jest w te cechy, które decydują o indywidualnym i społecznym charakterze języka. Natomiast nowomowa jest tylko sztucznym konstruktem stworzonym wyłącznie przez degenerację możliwości języka i oderwanym od ludzkiej praktyki językowej: od sytuacyjności i indywidualności mówienia.

Z jednej strony mamy więc w tej powieści taki twór językowy (a raczej nowotwór), którego zapis obnaża jego lingwistycznie monstrialną i bezosobową postać, a z drugiej takie style wypowiedzi ustnej, których dopiero zapisanie uświadamia nam bogactwo żywej mowy: nie znaleźliśmy jej dotąd ani z literatury, ani z codziennego słyszenia.

Nowomowę rozsadza od wewnątrz (a zarazem czyni z niej zjawisko monstrialne) konflikt między językowymi stereotypami a wybuchami (reliktami) kolokwialności w mowie brygadzysty (np. „Po wejściu do szatni zobaczyłem ob. ob. czł. br. garujących w pozycjach jak niżej: [...]”; s. 41). Jedno słowo żywego, potocznego języka („garować”) łamie napuszoną konstrukcję nowomowy. Nie pozwala się włączyć w obcy kontekst stylistyczny, nie pozwala się ujarzmić, pozbawia sytuacyjnego i środowiskowego kolorytu. Nowomowa dławi się słowami, których nie może zaadaptować, a przez to odsłania swą językową sztuczność i nieprzystawalność do indywidualnego mówienia.

Ale oddanie w narracji wszystkich charakterystycznych cech żywej mowy, wszystkich elementów modalności mówienia wymaga radykalnej zmiany literackiego zapisu. Stąd u Schuberta tyle przecinków, wykrzykników, znaków przestankowych, pauz, liter zwielokrotnionych etc.

Dotyczy to obu płaszczyzn powieści. Schubert z równą pieczołowitością zapisuje mowę własną postaci, jak i analizuje składniki urzędowego żargonu opowiadacza.

Nowomowa i żywe języki są bowiem w tej powieści nierozłączne. Oba typy języka są tu przecież znakomicie skonstruowane, a Schubert nie cofa się także przed parodią, językową hiperbolą czy groteską. Rzecz w tym, że dopiero kontrast tych typów mowy pokazuje ich odległość, ich wykluczanie się i ich walkę: tworzy jedyny w swoim rodzaju afabularny dramatyzm prozy naszej powszedniej.

Trenta Tre to przecież wspaniała analiza lingwistyczna i aksjologiczna antagonistycznego – jak mówią marksści – konfliktu między dwoma modelami języka i świadomości. Spoza nich wyłaniają się różne koncepcje człowieka i różne modele ludzkiego świata.

I tu właśnie potrzebny był Schubertowi Krasiński.

Żywcem pognębieni

Wróćmy zatem do klasztoru Trenta Tre. Jego opis zawdzięczamy Antoniemu Edwardowi Odyńcowi⁶⁶, który w liście do Juliana Korsaka⁶⁷ z początku czerwca 1830 r. zamieścił relację z pobytu swego i Mickiewicza⁶⁸ w Trenta Tre. Warto ją przytoczyć, by poznać źródło, z jakiego wypływają znaczenia tytułowej metafory powieści Schuberta. Opisuje Odyniec, jak z willi Floridiany pod Neapolem udał się

w głąb tutejszych katakumb i do straszniejszej nad nie katakumby żywych, czyli, jak je tu zowią, „żywcem pognębionych”, cośmy także dzisiaj zwiedzili – a to z tym większym wrażeniem, że wprost po najpiękniejszym i naj-

⁶⁶ Antoni Edward Odyniec (1804–1885) – poeta i pamiętnikarz, przyjaciel Mickiewicza z czasów filomackich, w latach 1829–1830 towarzysz poety w podróży po Niemczech, Szwajcarii i Włoszech. W latach 1875–1878 opublikował cztery tomy *Listów z podróży* – wspomnienia spisane w formie listów do Juliana Korsaka i Ignacego Chodźki, fikcyjnie datowane na lata 1829–1830.

⁶⁷ Julian Korsak (1806 lub 1807–1855) – poeta i tłumacz; w czasie studiów na Uniwersytecie Wileńskim przyjaźnił się z Mickiewiczem i Odyńcem.

⁶⁸ Adam Mickiewicz (1798–1855) – poeta, jeden z najwybitniejszych twórców polskiego romantyzmu. Od 1829 roku podróżował po Europie, w 1832 roku osiadł na stałe w Paryżu.

rozległym widoku ze słynnego tym właśnie klasztoru kamedułów. [...] Otóż wyobraź sobie, że wprost z takiego punktu i po takim widzeniu zapadamy raptem w głąb ziemi, w otchłań ciemności, gdzie bez światła, choć oko wykół, a i przy świetle pochodni widzisz tylko dwa piętra pieczar, jednych nad drugimi, tu ciaśniejszych, tam szerszych wewnątrz, ale zawsze dosyć wysokich i w ogólności obszerniejszych niż w Rzymie, a rozciągających się niegdyś, jak mówią, na kilka mil naszych, w prawo i w lewo, do Puzzoli, do Nola, co znaczy aż do brzegów morza. Było jeszcze i piętro trzecie, najniższe, ale tam się już teraz nie wchodzi. Zasypano je umyślnie po wielkim morowym powietrzu w połowie XVII wieku, podczas którego tam właśnie grzebano umarłych. Że zaś wszystkie te lochy, podobnie jak w Rzymie, służyły za miejsce schronienia, nabożeństwa i za ogólny cmentarz prześladowanym pierwszym chrześcijanom, świadczą o tym oprócz napisów ślady kaplic, ołtarzy, szczątki nagrobków i kamiennych trumien. Ale kto, kiedy i na co właściwie te podziemne sklepienia, i w takiej rozciągłości w skamieniałym gruncie wykuwał, o tym ani uczona archeologia, ani tradycja ludowa nic pewnego powiedzieć nie umie, hipotezy zaś, jak plotkarki, prawią ni to, ni owo. Leżą one na północ miasta głównie pod górą Capo di Monte, gdzie jest prześliczny ogród i pałac królewski, który przez długie lata nie był zamieszkały z obawy, aby się żywcem w głąb katakumb nie zapadł.

Ale cóż ci powiedzieć o tych biednych czy świętych duszyczkach, co same dobrowolnie, jak żywcem w katakumbie, zagrzebują się w klasztorze żeńskim w Trenta Tre, którego wziętość i świętość słynie tu przed innymi i jest przedmiotem ogólnej czci i uwielbienia? Reguła tak jest ścisła, że skoro młoda profeska próg klasztorny przestąpi, na Józafatowej już chyba dolinie oprócz sióstr współzakonnice inne twarze ludzkie zobaczy. W parlatorium

żelazna blacha, zamiast kraty oddziela je na wieki i zasłania od świata, a zaś do wnętrza klasztoru nie tylko nigdy gość obcy, ale nawet miejscowe służące wejść inaczej nie mogą, jak wtedy, gdy się siostry modlą w kościele. Sama myśl o takim zamknięciu przeraża mię jak kara westalek, a tu serce czyste, bez winy, same na nią z własnej woli skazują i co dziwna, jak powszechna wieść głosi, że nie tylko w tym dobre przygotowanie się do śmierci, ale i życie jakoby najszczęśliwsze znachodzą. Tu już rozum korzy się przed duchem, a zaś duch uświęcający ofiarę, jakby na przykład dla świata, to dobrowolne wyrzeczenie się jego widoku wynagradza cudownym darem jasnowiedzenia przyszłości. Zakonnice tego klasztoru mają sławę prorokiń i ludzie wszelkich stanów, a nade wszystko panienki przed ślubem, zasięgają ich rad jak wyroczni (A.E. Odyniec, *Listy z podróży*, t. II, opr. Marian Toporowski i Maria Dernałowicz, Warszawa 1961, s. 382–383).

Z wielu możliwych interpretacji, jakie ta historia i cytaty z listów Krasińskiego mogą podsuwać czytelnikowi *Trenta Tre*, jedną chciałbym tu zasygnalizować.

Schubert odkrył, że istnieją takie złoza języka polskiego, takie style mówienia i takie dialekty środowiskowe, które dla naszej świadomości literackiej są bardziej tajemnicze niż katakumby pierwszych chrześcijan ukryte głęboko pod ziemią. Jest to mowa wymazana z oficjalnej polszczyzny literackiej, a przecież oznacza to równocześnie pominięcie – jako bohaterów literatury – ludzi, dla których ta mowa jest jedyną autentyczną ekspresją osobowości.

Schubert zauważył więc, że pod wszelkimi konwencjami literatury (stylistycznymi, filozoficznymi, ideologicznymi) bije źródło mowy potocznej, środowiskowej, rzadkiej, mowy, w której wypowiedane są także ludzkie losy i dramaty. Dostrzec tych ludzi jako pełnoprawnych bohaterów literatury, a ich język jako pełnoprawną

odmianę żywej polszczyzny oto zadanie, jakie postawił sobie autor *Trenta Tre*. Jeden cytat z *Trenta Tre* przybliży tę interpretację.

– Ryszard, ja ci powiem coś, mówma se tak otwarcie: przecie my z Krową do polskiej szkoły nie chodzili, tak?, i pisać my się po polsku nie uczyli. Piszemy, ale z bykami. Te rozmaite ykse, epselony, to ci się wszystko majta, bo przecie my za łobuza w niemieckiej szkole tego nie mieli. A zaś potem kiedy żem się miał uczyć?, cheba jak żem był sierota, tak?, bo mi ojciec i matka rug cug umarli – jak żem był sierota, to trzeba było zapieprzać z brańką do fabryki, bo za darmo chleba nie ma.

– Rozumiem, Radco, jasne.

– Jak żem ci zaś potem był w egzekutywie, to byli rozmaite kursa, i nawet magazyniery pisali, to my zaś potem to w egzekutywie czytali. Taki Stachu, taki Heniu, to ci byli takie same robotniki jak ja, ino że zrobili kursa i teraz są wielkie magazyniery, cholipa... To ja ci powiem coś, Ryszard, mówma se tak otwarcie: nawet mnie namawiali – Placek rób kursa, Placek rób kursa – ale żem przecie dobrze wiedział, jak ci to naprawdę było. Jak my czytali na komisjum te ich prace, to się w głos śmiali, jak byli byki! Zamiast pomóc, cholipa, wytłumaczyć jak się należy, to ci się w głos szpliny śmiali. Zaś potem Placek rób kursa, Placek rób kursa... Czy ja żem potrzebował żeby się ze mnie nabijali, że robię byki? Przecie ja żem do polskiej szkoły nie chodził! Ja wam nakicham na wasze kursa, mówię sobie, kintopa z głupiego Placka mieć nie będziecie. Już cheba wołę być robolem, cholena... (s. 137–138).

W *Trenta Tre* azyłem wolności bohaterów jest zatem tylko ich żywa mowa, albowiem tylko mówiąc własnym językiem, czują się oni u siebie. Bohaterowie tego języka bywali wielokrotnie przedmiotem opisywanym w różnych

konwencjach, ale nigdy nie mówili w literaturze własnym głosem. Literackie portrety „ludzi stamtąd” były zawsze określone przez zewnętrzne wobec nich stereotypy, normy czy tematy.

Schubert jednak nie walczy z historią literatury, chociaż za jednym zamachem przecina całą tradycję tematyczną i narracyjną. *Trenta Tre* to przede wszystkim drwina z dzisiejszych wyobrażeń o językach istniejących poza obszarem stereotypów literatury. Schubert postawił kropkę nad „i”: chcieliście prostą mowę prostych ludzi – no to ją macie.

Odległość tej mowy od pseudostandardów współczesnej polszczyzny – oto wielki temat prozy Ryszarda Schuberta. Jej przesłanie brzmi chyba tak: jeśli literatura ma dochować wierności żywej mowie (wszak zawsze o tym marzyła), to musi ją pokazywać w całej jaskrawości: nie tylko w olimpijskim spokoju słów, w muzycznej frazie zdania czy w oratorskim patosie; także w całej pokraczności i konwulsyjności użytkowego mówienia. Musi – choćby za cenę zerwania ze stereotypami literackiego zapisu.

Ale to tylko połowa tego przesłania: jest w nim jeszcze ton pełen sarkazmu. Bo przecież pokazuje nam Schubert także język „oświeconych”, edukowanych w mowie urzędowej, w owej *lingua universalis*⁶⁹ społeczeństwa nowych czasów. To są przecież ci – jak mówi Radca Placek – którzy „zrobili kursa”. Ich język to właśnie nowomowa, z której mozolnie układa się monstrialne raporty i monity. To język, w którym sztuka wypowiedzania myśli staje się pokraczonym bełkotem.

Toteż na tle owej mowy własne żywe języki bohaterów powieści (ujawnione w dialogach) stają się ożywczym źródłem polszczyzny. Trudno o większe szyderstwo: to, co jest zapisem środowiskowego socjolektu, lśni wszystkimi

⁶⁹ *Lingua universalis* (łac.) – język uniwersalny.

barwami autentycznego języka, to, co jest zbiorowym wytworem urzędowej cywilizacji, okazuje się pomnikiem niehumanistycznego żargonu – mowy niczyjej i jałowej.

Jeśli więc poziom cywilizacyjnej ogłady mają wyznaczać bohaterom *Trenta Tre* koszmarnie frazy nowomowy i jeśli dla wielu z nich nowomowa to jedyna postać dostępnej im (ofiarowanej) kultury, to nic dziwnego, że wołają się oni schronić w polszczyźnie własnego, środowiskowego dialektu. Jego niegramatyczności, niepoprawności i wszelkie ułomności są przynajmniej świadectwem żywej mowy żywych ludzi.

Zygmunt Krasiński uczył dzieci swoje, jak mówić poprawnie, by być Polakami⁷⁰. Schubert cytuje te pouczenia nie bez ironii. Mamy piękną literaturę. *Ergo*⁷¹ – Polacy mówią pięknym językiem. Jak pięknie jest mówić po polsku. Schubert zabrał współczesną prozę na wyprawę do Trenta Tre codziennej polszczyzny. Podróże kształcą.

* * *

Twórczość Schuberta nie jest zjawiskiem osobnym na mapie prozy współczesnej. Należy do szerokiego już nurtu literatury, którego najciekawszym wyznacznikiem jest penetracja różnych odmian i funkcji języka, jakim

⁷⁰ W wersji książkowej w tym miejscu tekstu pojawiają się cytaty z listów Krasińskiego do synów: „Drogi Lili mój. Serdecznie ci za list twój dziękuję, lecz gdym go czytał, rumieniłem się z ilości błędów zeń do ócz mi skaczących i czoło mi gryzących wyrzutem, żem cię źle języka twego ojczystego wyuczył” (Ems, 1858; *Wyjątki z listów Zygmunta Krasińskiego*, wyd. K. Gaszyński, t. 1, Paryż 1860, s. 276) oraz: „Pisziesz poszłem, doszłem. [...] Zważaj na to, bo to gruba pomyłka rażąca niezmiernie zmysł polski” (Plombières, 1858; *ibidem*, s. 249).

⁷¹ *Ergo* (łac.) – więc, zatem.

się mówi i pisze między Bugiem a Odrą. Proza ma tu wiele osiągnięć: wczesne opowiadania Marka Nowakowskiego⁷², „donosy rzeczywistości” Mirona Białoszewskiego, mikropowieści Janusza Głowackiego, Stanisława Czycz⁷³, Janusza Andermana⁷⁴, cykl powieści Józefa

⁷² Marek Nowakowski (1935–2014) – prozaik. Uznany za mistrza małych form narracyjnych i twórcę realizmu peryferyjnego. Debiutował w 1957 roku w „Nowej Kulturze” opowiadaniem *Kwadratowy*. W pierwszych opowiadaniach opisywał świat warszawskiego marginesu społecznego – lumpów, złodziei, prostytutek (*Ten stary złodziej*, 1958; *Benek kwiaciarz*, 1961); w późniejszych utworach – również przeciętnych ludzi (m.in. *Tram-polina*, 1964; *Układ zamknięty*, 1972; *Księżę nocy*, 1978). Za jeden z najważniejszych jego utworów uchodzi *Wesele raz jeszcze* („Twórczość” 1974), w którym pisarz, wykorzystując motyw wesela, przedstawił różne postawy społeczne. Związany z opozycją współredagował czasopismo „Zapis”, opublikował też książki stanowiące ważne świadectwo tego czasu, m.in. *Raport o stanie wojennym* (1982), *Notatki z codzienności* (1984), *Dwa dni z Aniołem* (1984).

⁷³ Stanisław Czycz (1929–1996) – poeta i prozaik. Debiutował jako poeta w 1955 roku na łamach „Życia Literackiego” (tomik *Tła*, 1957), a jako prozaik w 1961 roku na łamach „Twórczości” opowiadaniem *And* (zbiór opowiadań *Ajol*, 1967). To opowiadanie, przedstawiające maskowane błazenadą niepokoje dwu młodych poetów, przyniosło mu rozgłos. W opowiadaniach i powieściach (*Pawana*, 1977; *Nie wierz nikomu: baza*, 1987) przedstawiał najczęściej wielkomiejskie peryferia i bohaterów – outsiderów poszukujących duchowych wartości, posługując się przy tym idiolektami, które miały oddać jednostkowe doświadczenia.

⁷⁴ Janusz Anderman (ur. 1949) – prozaik, tłumacz, autor scenariuszy. Zarówno w debiutanckiej *Zabawie w głuchy telefon* („Twórczość” 1975; wyd. 1976), za którą otrzymał Nagrodę im. Wilhelma Macha, jak i w kolejnej powieści (*Gra na zwłokę*, 1979), za którą otrzymał nagrodę „Zapisu”, krytycy docenili realistyczny, bezkompromisowy opis rzeczywistości. Pisarz dokonuje tego dzięki rejestrowaniu beładnej mowy ludzi z ulicy przez krążącego po ulicach Krakowa narratora-outsidera. Związany z opo-

Łozińskiego⁷⁵, a ostatnio debiut Tadeusza Siejaka⁷⁶ (*Oficer*) – oto tylko kilka przykładów, a nie sposób tu zapomnieć o znaczeniu poezji lingwistycznej i nowofalowej.

Temu językowi młoda literatura od lat paru podstawia pisarskie zwierciadło. Coraz częściej przegląda się w nim Bazyliszek: demony wędrują po gościńcu.

I jeszcze jedno: powieść Schuberta ukazała się w połowie lat 70-ych, w okresie zastraszającego zdrętwienia mowy oficjalnych środków przekazu. W *Trenta Tre* nie ma oczywiście żadnych aluzji politycznych. Ale Schubert pokazał w tej powieści, że wolność rozpoczyna się od prawa człowieka do mówienia własnym językiem – pełnym

zycją Anderman opublikował poza cenzurą zbiory opowiadań: *Kraj świata* (1983), *Brak tchu* (1990), słuchowiska i scenariusze.

⁷⁵ Józef Łoziński (ur. 1945) debiutował w 1970 roku opowiadaniem *Galopada* („Itd.” nr 17). Powieść *Chłopaćka wysokość*, nagrodzona w konkursie Ludowej Spółdzielni Wydawniczej, została opublikowana w 1972 roku. Znamienne dla pisarstwa Łozińskiego są konteksty autobiograficzne oraz zderzanie doświadczenia i języka ludzi pochodzących ze wsi z językiem i doświadczeniem miejskim, również w kontekście władzy i manipulacji „wysokich” kodów kulturowych. Bohaterami kolejnych powieści (i zderzeń językowo-kulturowych) są m.in. pochodząca ze wsi profesorska rodzina (*Paroksyzm*, 1976), reżyser teatralny (*Pantokrator*, 1979). Opublikowane w latach 80. powieści: *Sceny myśliwskie z Dolnego Śląska* (1985) i *Statek na Hel* (1988) odbierano wówczas jako antysolidarnościowe czy – w przypadku tej ostatniej – jako groteskowo-pamfletowy portret wrocławskiego środowiska opozycyjnego. Krytycy broniący tych powieści zwracali uwagę na zasadniczy – i szerszy – motyw manipulacji intelektualnych.

⁷⁶ Tadeusz Siejak (1949–1994) – prozaik. Autor tetralogii powieściowej: *Oficer* (1981), *Próba* (1984), *Pustynia* (1987). Pierwszą z tych powieści uznano za wydarzenie roku, a całą trylogię – podobnie jak kolejne powieści (*Dezserter*, 1992) – za interesujące połączenie powieści produkcyjnej i społecznej oraz znakomite (realistyczno-groteskowe) przedstawienie stanu świadomości społecznej w Polsce lat 70. i 80.

głosem pojedynczego człowieka. Była to prawda czysto literacka. Bo też młoda proza polska lat siedemdziesiątych – w różnych poetykach, stylistykach i tematach – odkryła tę jedną, jedyną prawdę: Bastylia tkwi w języku.

SZERYF I...

Henryk Bereza⁷⁷
Dopowiedzenie
[rubryka *Czytane w maszynopisie*]

Określenia „rewolucja artystyczna” w odniesieniu do prozy polskiej używam od wielu lat, nazywa ono precyzyjnie to, co się w prozie dokonuje, ucieszyłem się jednak szczególnie, gdy określenie to usłyszałem w Krakowie z ust Henryka Markiewicza⁷⁸. Markiewicz, o ile wiem, nie śledzi prozy polskiej na bieżąco, miałby więc prawo nie uświadamiać sobie, co się w niej dzieje, historyk literatury zdystansował jednak we właściwej orientacji krytyków i wydawców, którzy ciągle jeszcze nie wiedzą lub udają niewiedzę, że coraz mniej prozy pisze się tak, jak ją pisano przez lat dwieście.

⁷⁷ Biogram autora – zob. przyp. 25, s. 118.

⁷⁸ Henryk Markiewicz (1922– 2013) – historyk i teoretyk literatury, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, wieloletni współpracownik „Życia Literackiego”, w latach 1960–1993 zastępca redaktora naczelnego „Pamiętnika Literackiego”; w latach 1989–2002 redaktor naczelny *Polskiego słownika biograficznego*. Zajmował się przede wszystkim epoką pozytywizmu i Młodej Polski, a jako teoretyk – podstawowymi problemami nauki o literaturze. Autor wielu rozpraw naukowych, podręcznika *Pozytywizm* (wyd. 1, 1978), antologii tekstów teoretycznych (m.in. kolejnych tomów *Współczesnej teorii badań literackich za granicą*) i wyborów pism krytycznych.

Mówić o debiutach prozatorskich z lat siedemdziesiątych i udawać niewiedzę o tym, co się tu nazywa „rewolucją artystyczną”, to ustawiać się na z góry straconych pozycjach i być na bakier z rzeczywistością literacką. Debiutanci lat siedemdziesiątych nie zainicjowali rewolucji artystycznej w prozie, zaczęła się ona o dobry dziesięć lat wcześniej, dla nich jednak stała się ona punktem wyjścia działań literackich, w ich działaniach przybrała ona w sposób naturalny formy skrajne, ominął ich wysiłek rozbijania zmurszałych i zmartwiałych struktur prozy, całą swoją energię skierowali oni w tworzenie czegoś, w czym realizują się i realizować muszą nie znane wcześniej i rzadko przewidywane możliwości literackiego działania w prozie.

Może zresztą nie są to możliwości nie znane i nie przewidywane, lecz tylko gruntownie w ciągu wieków zapomniane. Zapomniane na skutek zabobonnej uległości wobec literackiego języka, który, gdy się ukształtował, oderwał się od wszystkich postaci języka żywego, narzucił swoją tyrańską dominację, zamienił życie języka w długotrwałą agonię, zredukował tworzenie w języku do bezsensownych manipulacji ustaleniami „słowników poprawnej polszczyzny”, w których – Bóg wie na jakiej podstawie – szukano kryteriów literackiego wartościowania. Nie dziw więc, że pisarz, który przez całe życie nie zapisał ani jednego żywego słowa, mógł przez dziesiątki lat uchodzić za mistrza polskiej prozy.

W „słownikach poprawnej polszczyzny” dokonywano cudów ekwilibrystyki, żeby w zapisanych rezultatach wolności językowej sprzed wieków doszukiwać się sankcji naukowej, tworzyć z nich normę na wieki obowiązującą, tworzyć kanon językowego piękna w literaturze. Żywe piękno w literaturze jest jednak nieodłączne od wolności tworzenia w języku. Ponieważ język jest dziełem społecznym, musi to być wolność, z której korzysta cała społeczność, która język tworzy.

Rewolucja artystyczna w prozie polskiej na tym głównie polega, że martwe piękno normy zastępuje się w niej żywym pięknem tworzenia w języku.

Wszystkie przemiany formalne w prozie (likwidacja fabuły, jej rozkwit, zanik akcji, jej wybujałość, przemiany form podawczych, wielogłosowość narracyjna) są pochodną zmiany stosunku do języka, któremu przywraca się prawo do życia, który w jego formach takich, w jakich życie przetrwało, wprowadza się triumfalnie na powrót do literatury. Kariera nurtu chłopskiego w polskiej prozie ma głębokie uzasadnienie, w językach chłopskich, nie podporządkowujących się martwej normie, życie języka nie zamarło nigdy, letarg ich nie dosięgnął, ich życie ożywiło literaturę.

Na usprawiedliwienie tych wszystkich, którzy faktu rewolucji artystycznej w prozie nie chcą przyjąć do wiadomości, można wysunąć argument aksjologicznej dezorientacji. Rzeczywiście tak sprawa wygląda, że do niedawna wiedziało się wszystko, teraz nie wie się nic. Może więc nie zła wola sprawia, że Drzeżdżon, Łoziński, Schubert, Kirsch⁷⁹, Krupa⁸⁰ (na pewno debiutanci lat siedemdzie-

⁷⁹ Donat Kirsch (ur. 1953) – prozaik. Za powieść *Liście croatoan* zdobył w 1975 roku trzecie miejsce w konkursie wydawnictwa „Czytelnik” na debiut powieściowy. Ta, opublikowana w 1977 roku, powieść spotkała się z jednej strony z niechęcią krytyki, z drugiej zaś została uznana za jeden z najbardziej oryginalnych debiutów. Kolejna powieść (*Pasaż*), przygotowana do druku w 1980 roku, ukazała się dopiero w roku 1989. W 1981 roku Kirsch wyemigrował do USA. W tym samym roku został opublikowany w „Twórczości” jego obszerny szkic *Elaborat – debiuty lat siedemdziesiątych*, w którym przedstawił zasadnicze przekonania pisarzy spod znaku „rewolucji artystycznej” w prozie.

⁸⁰ Zdzisław Krupa (1943–2011) – prozaik. Debiutował w 1972 roku zbiorem opowieści *Pięści w oczach*, portretujących nadodrzańską wieś w momencie zmiany (budująca się fabryka). Opublikował m.in. powieści: *Uczciwe używanie* (1977), *Szepty* (1979), *Priscilla* (1982).

siątych rzędu najwybitniejszych) doświadczają cierniowej drogi bądź przed debiutem, bądź po nim, może sprawia to tylko aksjologiczna bezradność, która mnoży wszelakie wątpliwości, czy wolno w języku narracji sprzeniewierzać się konwencjonalnej logice i konwencjonalnej składni, czy wolno snuć przypuszczenia na temat języka onirycznego jak Drzeżdżon, czy wolno z języka robić dziką dżunglę jak Łoziński, czy wolno zapisywać język, którego nigdy nie zapisywano, jak robi to Schubert, czy logikę retoryczną wolno zastąpić logiką wewnętrznego myślenia, jak to się dzieje u Kirscha, i tak dalej, i tak dalej.

Wątpliwości takich jest już mnóstwo, a będzie ich jeszcze więcej, ponieważ istnieje wiele stref wewnętrznych języków zupełnie literacko nie penetrowanych, ponieważ nie przyjęto jeszcze do wiadomości, że w żywych mowach realizują się prawa logiki i gramatyki całkiem różne od ustalonych praw języka pisanego, ponieważ nie rozstrzygnięto, czy językiem wolno się bawić, jak to robi jeden z przyszłych debiutantów, ponieważ stan tworzenia w języku, czyli stan przywróconej językowej wolności, umożliwia tysiąc niespodzianek, o których nie wiadomo, czy nie kryje się w nich jakieś nieznanne i niewiadome niebezpieczeństwo.

Przejście od stanu paraliżu do stanu swobody ruchów skazuje na naukę chodzenia od początku. Myślę, że z tą nauką nie należy zwlekać, że, słowem, trzeba uczyć się czytać nową prozę, wymaga to ogromnego wysiłku duchowego, ale wysiłku tego nie da się uniknąć, jeśli rozminięcie z rzeczywistością literacką nie ma być trwałe, jeśli ofiar rewolucji artystycznej nie chce się mnożyć, przy czym ja, na tym polega mój optymizm, bardziej się obawiam o los przeciwników takiej rewolucji niż o los jej literackich rzeczników. Jak na razie nic nie wskazuje na to, żeby zwycięstwu rewolucji artystycznej udało się zapobiec, rewolucja taka jest faktem, jak życie wygląda w Okopach

Świętej Trójcy, opisał już nasz wieszcz⁸¹, można mu wierzyć, starał się przecież o bezstronność wbrew sobie, choć może i nie wbrew sobie, kto to wie.

⁸¹ Aluzja do *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego. Okopy Świętej Trójcy to twierdza zbudowana na Podolu, w widłach Dniestru i Zbrucza w 1692 roku, w trakcie najazdów tureckich. W 1769 roku grupa konfederatów barskich pod wodzą Kazimierza Pułaskiego walczyła tu z Rosjanami i poniosła klęskę. Krasiński oglądał Okopy Świętej Trójcy w 1825 roku, a dzięki temu, że umieścił je w swoim dramacie, stały się one dla jednych symbolem polskich Kresów, bastionem chrześcijaństwa, dla innych zaś (podobnie jak dla Berezy) – symbolem starego, feudalnego świata broniącego się przed rewolucją.

Marian Stala⁸²

Ucieczka od wartości

Istnieje zapewne coś takiego jak całościowe rozpoznanie zjawiska literackiego, uchwycenie tego, co w nim istotne i szczególne, co służy jako punkt wyjścia analitycznego opisu. Uczuciem pojawiającym się po przeczytaniu kilkudziesięciu tomów młodej prozy ostatniej dekady jest uczucie nijakości. Cała owa konstelacja zamienia się w wyobraźni coraz bardziej zniecierpliwionego, zawiedzionego, znudzonego wreszcie czytelnika – w miątki piasek słów, zdań, zdarzeń ciekących jednostajnie, przekształcających się w monstualny suchy ocean. Długie szeregi nazwisk i tytułów przyplływają i odpływają, nie pozostawiając po sobie prawie nic. Tego pierwszego wrażenia nie przekreśla wcale fakt pojawienia się kilku książek mniej lub bardziej wybitnych, kilku twórców wartych czytania... Raczej przeciwnie: tym ostrzej ujawnia się stan średni, przeciętny. Ten zaś jest głęboko zniechęcający.

Narzekanie na stan młodej prozy, ujawniający się w jakości debiutów, należy do stałych gestów krytyki i przy-

⁸² Marian Stala (ur. 1952) – historyk literatury i krytyk literacki. Związany zawodowo z Katedrą Historii Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jako krytyk towarzyszył przez kilka dekad polskiej poezji współczesnej. Za książkę krytyczną *Chwile pewności* (1991) otrzymał Nagrodę Kościelskich.

pomina po trosze sławetny problem pozytywnego bohatera, nieustannie postulowanego i odwiecznie pozostającego w stanie potencjalności. Toteż wołałbym zamiast przyłączać się do długiego szeregu jeremiad – chwalić Łozińskiego, Andermana, Schuberta czy Sołtysika⁸³. Jeśli tego nie czynię, to dlatego między innymi, iż w obecnej chwili bardziej widoczne wydają się nie pojedyncze książki wykraczające poza przeciętność, lecz raczej wspomniany wyżej suchy ocean na poły anonimowych (bo nie wyrażających autentycznych osobowości twórczych) tomów młodej prozy.

1.

Miarą dzisiejszego rozczarowania stanem młodej prozy jest zapewne wielkość nadziei, jakie przed kilku laty wszyscy wobec niej żywili. Po, jak to określił Błoński⁸⁴,

⁸³ Marek Sołtysik (ur. 1950) – malarz, grafik, prozaik, poeta, krytyk. Jako prozaik debiutował w 1977 roku powieścią *Domiar złego* (nagroda wydawnictwa „Czytelnik” za debiut powieściowy w 1975 roku). W 1978 roku ukazała się jego powieść *Sztuczne ruiny*. W latach 1978–1990 w tygodniku „Życie Literackie” zajmował się działem prozy. Charakterystycznym rysem jego powieści i opowiadań było odejście od realizmu w stronę prozy kracjonistycznej, a w późniejszych latach – afabularnej, impresyjnej; fabularny pomysł zderzenia artysty (żyjącego twórczym – szalonym, perwersyjnym, pełnym cierpienia – życiem) ze światem, w którym ludzie zatracili umiejętność myślenia i odczuwania. W późniejszej twórczości Sołtysika uwagę krytyków zwracała charakterystyczna aura powieści Choromańskiego. W 1989 roku ukazała się książka *Świadomość to kamień. Kartki z życia Michała Choromańskiego*, uznana za podsumowanie „związków” autora z Choromańskim.

⁸⁴ Jan Błoński (1931–2009) – literaturoznawca, krytyk literacki, tłumacz, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, współpracownik Instytutu Badań Literackich. Zaliczany do tzw. krakowskiej

realizmie najmniejszym lat sześćdziesiątych – zdumiewającym epizodzie minimalizmu artystycznego – przejście do literatury o szerszym oddechu estetycznym i intelektualnym mogło się zdawać niezbyt trudne. Ten optymizm pozwolił nawet wkraczającym wówczas młodym twórcom na niezbyt wybredne (i niezbyt słuszne) ataki na niektórych spośród uznanych pisarzy. Rychło jednak programy reformy prozy (a w ich sformułowaniu miał swą rolę i „Student”⁸⁵ z tamtych lat) okazały się utopijne, a spora część młodej literatury wpadła w pułapki sytuacji, którą sama zaakceptowała... Pierwszą z tych pułapek – z dzisiejszej perspektywy z pewnością bardziej widoczną niż przed kilku laty – stało się milczenie krytyki. Bo klęską tej młodej literatury stało się nie to, że o Natansonie⁸⁶,

szkoły krytyki (seminarzystów Kazimierza Wyki). Jako krytyk towarzyszył polskiej literaturze od końca lat 50., współpracując przede wszystkim z „Przekrojem”, „Nową Kulturą”, „Twórczością”, „Dialogiem”, „Życiem Literackim”, „Tygodnikiem Powszechnym”. Wydał zbiory krytyczne: *Zmiana warty* (1961), *Odmarsz* (1978), *Romans z tekstem* (1981). W latach 80. uchodził za autorytet krytyczny; znany szerszemu gronu czytelników jako autor głośnego eseju *Biedni Polacy patrzą na getto* („Tygodnik Powszechny” 1987, nr 2, s. 1, 4). Swoim ulubionym twórcom (Miłoszowi, Mroźkowi, Gombrowiczowi, Witkacemu) poświęcił osobne książki.

⁸⁵ „Student. Miesięcznik społeczno-kulturalny” – organ prasowy Zrzeszenia Studentów Polskich; od 1968 roku stał się pismem ogólnopolskim. Odegrał ważną rolę w okresie formowania się programu Nowej Fali (por. przyp. 184, s. 212), bo właśnie na jego łamach młodzi krytycy i pisarze publikowali swoje teksty. Tutaj też ukazywały się m.in. pamfletowe recenzje Barańczaka (pod pseudonimem Feliks Trzymałko, Szczęsny Dzierżankiewicz), które weszły w skład jego *Książek najgorszych (1975–1980)* (Kraków 1981).

⁸⁶ Jacek Natanson (1948–2015) – prozaik. Debiutował w 1976 roku powieścią *Mały bilard z grzybkiem*. Rok później ukazał się jego zbiór opowiadań *Ostatnie cztery minuty*.

Sadaju⁸⁷ czy Bujańskiej⁸⁸ pisał ktoś o równie mało znaczącym nazwisku i w sposób niezbyt ciekawy, lecz raczej to, iż nie pisał o niej, powiedzmy, Jan Błoński. I można to powiedzieć nawet, abstrahując od wewnętrznych motywacji konkretnego krytyka, bo z pewnej czasowej perspektywy i tak odmowa mówienia odczytana być musi jako zanegowanie wartości... Powstałej w ten sposób próżni wartości akceptujących bądź negujących nie zapełni kilka świetnych tekstów Zbigniewa Mentzla⁸⁹ ani sumienna działalność recenzencka Leszka Bugajskiego – milczenie krytyki wybitnej, kreującej wartości, to znaczy dysponującej kredytem zaufania czytelnika, zamknęło przed młodą prozą szansę na żywszy oddźwięk czytelniczy. Chciałbym się mylić, zdaje mi się jednak, iż krąg odbiorców kolejnych debiutów uległ drastycznemu skurczeniu.

Pułapką drugą okazały się próby ożywienia literatury metodami instytucjonalnymi. Chcemy mieć dobry

⁸⁷ Ryszard Sadaj (ur. 1949) – prozaik, scenarzysta. Debiutował w 1976 roku tomem opowiadań *Na polanie*; w 1978 roku ukazał się kolejny tom, zatytułowany *Zakłęcia*, a w 1979 roku powieść *Prowincjusz*. Większą przychylności krytyki przyniosły Sadajowi późniejsze powieści, np. *Galicjada* z 1986 roku.

⁸⁸ Maria Bujańska (Maria Bujańska-Wheeldon) (1943–1999) – pianistka, pianistka. Debiutowała w 1975 roku tomem opowiadań *Pelzając*. W 1978 roku opublikowała *Paprochy*.

⁸⁹ Zbigniew Mentzel (ur. 1951) – prozaik, krytyk literacki, felietonista. W latach 70. zajmował się przede wszystkim krytyką literacką. Do 1982 roku pracował w redakcji tygodnika „Polityka”, później związany z wydawnictwami emigracyjnymi. W 1990 roku wydał zbiór szkiców *Pod kreską. Ostatnie kwartały PRL* – swoistą kronikę życia kulturalnego tego czasu. Kolejne zbiory szkiców i małych form prozatorskich to *Lauffer* (1998) i *Niebezpieczne narzędzia w ustach* (2001). W roku 2005 ukazała się powieść *Wszystkie języki świata*. W roku 2007 i 2008 opublikował rozmowy z Leszkiem Kołakowskim (*Czas ciekawy, czas niespokojny. Z Leszkiem Kołakowskim rozmawia Zbigniew Mentzel*), a w 2020 roku jego biografię (*Kołakowski. Czytanie świata. Biografia*).

debiut – rozpiszmy konkurs! Jest to doprawdy rozumowanie godne urzędnika, który musi się wykazać ilością sprzedanych książek... Co można było przewidzieć, pamiętając o losach poezji z lat sześćdziesiątych, i co się rychło okazało w prozie. Kilka przykładów. W konkursie LSW, ZLP i ZMW⁹⁰ z 1972 roku nagrodę główną otrzymał Józef Łoziński za *Chłopacką wysokość*. Arcysłusznie – to jeden z naprawdę dobrych debiutów tej dekady. Ale zarazem większość nazwisk pozostałych laureatów (których teksty zostały zgodnie ze zwyczajem wydrukowane) nie budzi po kilku latach skojarzeń najmniejszych – Jacek Leszczyński⁹¹, Halina Danilczyk⁹², Tamara Roszak-Janowska⁹³,

⁹⁰ LSW – Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, założona w 1949 roku w Warszawie.

ZLP – Związek Literatów Polskich, organizacja zawodowa pisarzy kontynuująca po II wojnie tradycję Związku Zawodowego Literatów Polskich, założonego w 1920 roku z inicjatywy Stefana Żeromskiego. Nazwa ZLP została przyjęta podczas słynnego Zjazdu Literatów Polskich w Szczecinie w 1949 roku, który rozpoczynał okres socrealizmu. Wówczas też związek przyjął wzorowaną na radzieckiej formę organizacji twórczej, rozdzielającej liczne przywileje pisarzom posłusznym polityce partyjnej.

ZMW – Związek Młodzieży Wiejskiej, organizacja skupiająca młodzież ze środowisk wiejskich i małomiasteczkowych, powstała w 1928 roku. Po II wojnie przyłączona do stalinowskiego Związku Młodzieży Polskiej; na fali odwilży październikowej w 1957 roku uzyskała samodzielność. W 1973 roku ZMW został przekształcony w Związek Socjalistycznej Młodzieży Wiejskiej.

⁹¹ Jacek Leszczyński (1936–2018) – malarz, rysownik, felietonista; związany z Bielskiem-Białą. W 1971 roku wydał antypowieść *Szarlatan*.

⁹² Halina Danilczyk (ur. 1930) – pisarka i krytyczka literacka. III nagrodę Ludowej Spółdzielni Wydawniczej otrzymała za powieść *Świątek z gruszy* (1972), a I nagrodę za powieść *Brasilia jest w tobie* (1978). Później opublikowała m.in. *Łowy* (1979) i *Skład porcelany* (1983).

⁹³ Tamara Roszak-Janowska – debiutowała w 1973 roku powieścią *Gołobie z opalonymi skrzydłami*. Jak pisze Piotr Kuncewicz, ze-

Teresa Lubkiewicz-Urbanowicz⁹⁴... Może więc dla wybitności Łozińskiego niepotrzebny był konkurs, wydawanie dziesięciu nijakich książek dla jednej dobrej? Dalej jest jeszcze gorzej – i dotyczy to nawet najgłośniejszego spośród konkursów lat siedemdziesiątych – „Czytelnikowskiego” z 1975 roku. Przyniósł on wprawdzie kilka książek niezłych (wśród opublikowanych najciekawsza, *Zabawa w głuchy telefon* Andermana, musiała się zadowolić tylko wyróżnieniem), ale też nagrodzono na przykład *Mały bilard z grzybkiem* Jacka Natansona, co pozostanie dla mnie na zawsze wielką zagadką. W jednym z ostatnich konkursów, znowu organizowanym przez LSW (co daje możliwość porównań z 1972 rokiem) – drugą nagrodę, a także nagrodę specjalną przyznano powieści Zdzisława Domolewskiego *Tunelem wiatru niespokojnie*⁹⁵. Można się z tej powieści dowiedzieć, jak pan Domolewski wyobraża sobie sposób myślenia wiejskiego chłopaka uczącego się w mieście, a także samą wieś. Wyobrażenia te nie są pozbawione pikanterii (myślowej oczywiście) – ale

brała też sporo nagród w konkursach na opowiadania, ale były one drukowane tylko we fragmentach. Szybko przestała publikować (por. P. Kuncewicz, *Proza polska od 1956*, t. 5, Warszawa 1994, s. 221–222).

⁹⁴ Teresa Lubkiewicz-Urbanowicz (1930–2023) – autorka dramatów, słuchowisk i powieści. W 1974 roku otrzymała Nagrodę Literacką im. Stanisława Piętaka oraz pierwsze miejsce w konkursie Teatru Ateneum za sztukę *Wijuny*. W latach 1978–1990 współtworzyła słuchowisko radiowe *W Jezioranach*. Stała się znana jako autorka powieści *Boża podszewka* (cz. 1: 1993; cz. 2: 1998), na podstawie której powstał serial telewizyjny.

⁹⁵ Zdzisław Domolewski (ur. 1951) – malarz i pisarz. W 1978 roku zdobył II nagrodę w konkursie Ludowej Spółdzielni Wydawniczej za powieść *Tunelem wiatru niespokojnie*. W latach 90. i dwutyśnięcych publikował książki sensacyjno-obyczajowe i fantastyczne (m.in. *Lusia*, 1997; *Domek świeczki*, 2001), a także powieści dla dzieci (*Zosia pleciona*, 2003).

porównanie ze wspomnianą powieścią Łozińskiego, która podobny nieco problem ujmuje w sposób nie tylko artystycznie ciekawszy, ale i problemowo o wiele donioślejszy, każe smutnie zadumać się nad tym, co konkursowe jury rozumiało przez sformułowanie „udany debiut”... Z przerażeniem myślę o tym, co musieli czytać jurorzy, a co nie było debiutami udanymi. Co więc zostanie za lat kilka z tej literatury składającej się z takich udanych debiutów? To jest zresztą pytanie nieco szersze niż wyniki jednego konkursu. Młoda proza, zwłaszcza ta nagradzana, fetowana, starzeje się w sposób zastraszający. Po pięciu latach robi wrażenie wykopaliska... Nie wiem, czy ktoś usiłował sobie przypomnieć laureatów rozmaitych nagród za debiut, czy sprawdzał pochlebne recenzje w prasie, w „Roczniku Literackim”⁹⁶... Proszę sięgnąć, na przykład, po debiut Jana Pawła Krasnodębskiego (*Dużo słońca w szybach*)⁹⁷, chwalony w 1973 roku. Niemal wszystkie te fabułki wydają się kompromitująco nieporadne, manieryczne, sentymentalne – a widziano w nich pastisz Hłaski⁹⁸, ekspresyjność stylu, drapieżność. Trudno w to

⁹⁶ „Rocznik Literacki” – czasopismo zawierające informacje na temat literatury polskiej i tłumaczonej na język polski oraz istotnych kwestii związanych z literaturą w danym (minionym) roku; wydawane w Warszawie w latach 1933–1939 przez Instytut Literacki, a w latach 1956–1984 przez Państwowy Instytut Wydawniczy.

⁹⁷ Jan Paweł Krasnodębski (1947–2023) – poeta, prozaik. Laureat Nagrody im. Andrzeja Bursy w 1973 roku. Po debiutanckim zbiorze opowiadań *Dużo słońca w szybach* (1973) wydał m.in. *Ziółka dla idioty* (1975), *Marsz dowolny* (1976). Porównania do twórczości Hłaski (a także do Wojaczka, Bursy czy Iredeńskiego) wynikały z podobnego typu bohatera (lumpa-artysty, pogardliwie traktującego kobiety) i „męskiej” szorstkości tej prozy.

⁹⁸ Marek Hłasko (1934–1969) – pisarz. W latach 1954–1957 współpracował z tygodnikiem „Odrodzenie”. Ogromną popularność przyniosły mu opowiadania publikowane w prasie, a następnie

uwierzyć. Gwoli sprawiedliwości i pełni obrazu trzeba też powiedzieć, że szereg książek wyrastających ponad tę przeciętność, o której tu mowa, ustrzegło się nagród – myślę choćby o *Ciepłym, zimnym, Trenta tre, Stu czyżykach, Opowiadaniach awanturniczych*⁹⁹...

2.

W opisywanej tu sytuacji nie obchodzi mnie ilościowa relacja między dziełami przeciętnymi i ponadprzeciętnymi. Zdumiewa mnie natomiast, iż w czasach, gdy debiutować nie jest łatwo – o czym mógł się przekonać zwycięzca konkursu „Czytelnika”¹⁰⁰ – tak wiele ukazało się debiutów zdumiewająco słabych. Dotyczy to zwłaszcza tomów złożonych z opowiadań: można pomyśleć, iż młodzi prozaicy nie są w stanie sprostać rygorom krótkich form. Jeśli ktoś chce to sprawdzić na przykładzie dobitnym, niech sięgnie po dwa tomy Marii Bujańskiej – *Pełzając* i *Paprochy*. Opowiadania te czynią wrażenie raczej wprawek stylistycznych, nieudanych prób różnych poetyk niż dojrzałych utworów. Groteski dziejące się w Anglii, czyli nigdzie, jakieś wątpliwe żarty z psychoanalizy (zupełnie wyprane

zbiór opowiadań *Pierwszy krok w chmurach* (1956), uznawany za świadectwo antysocrealistycznych zmian i indywidualistyczny manifest pokolenia '56. Znakiem rozpoznawczym prozy Hłaski jest zderzenie samotnych, wrażliwych bohaterów z brutalnym, odartym z wartości, brzydkim i okrutnym światem, a także prosty, potoczny, nierzadko również gwarowy język.

⁹⁹ A. Zagajewski, *Ciepło, zimno* (1975); R. Schubert, *Trenta Tre* (1975); J. Pluta, *Sto czyżyków (i piórko rajskiego ptaka)* (1978); J. Węgiełek, *Opowiadania awanturnicze* (1975).

¹⁰⁰ Chodzi zapewne o przypadek Jana Komolki, który dostał w 1975 roku nagrodę „Czytelnika” za powieść *Ucieczka do nieba*, ale jego książka ukazała się dopiero w 1980 roku, ponieważ była wstrzymywana przez cenzurę. Por. też przyp. 71, s. 49.

z komizmu), pastisze stylu Schulza¹⁰¹ – o tym zapomina się w pięć minut po przeczytaniu, to naprawdę za mało, by uczynić z tego literaturę: napisanie w miarę poprawną polszczyzną dwustu zdań nie czyni z nikogo pisarza. Nie lepiej w zbiorze Natanson'a *Ostatnie cztery minuty* – w którym *Dni szczęścia* okazują się oczywistym koszmarem, trudny *Egzamin* (opisywany nie wiedzieć czemu językiem Reja¹⁰² skrzyżowanego z Gombrowiczem) jest *ex post*¹⁰³ drobnym zdarzeniem, natomiast jeden z bohaterów, który wybrał się na motorze do dziewczyny, nie tylko do niej nie dotarł, ale jeszcze mu woda zalała mieszkanie... Ba, nie koniec na tym – w innym opowiadaniu cyniczny uczestnik prywatki marzy o wewnętrznej doskonałości, z jeszcze innego wynika, że młody (były) gruzlik może zostać sportowcem, jeśli tylko chce. Streszczam oczywiście tendencyjnie – ale też wszystkie te koncepty są tak płaskie, że na nic innego nie zasługują.

Podobnie nic dobrego ani ciekawego nie da się powiedzieć o obu tomach Ryszarda Sadaja (*Na polanie, Zakłęcia*) – poza tym może, że zawarty w nich obraz prowincji, hipisów, włóczęgów etc. jest fałszywie poetyzowany, pretensjonalny i toporny językowo. *Ziółka dla idioty* Krasnodębskiego, który uparł się, by uśmiercić samobójczo większość swych bohaterów, rażą dysproporcją między drastycznością i myślowymi obciążeniami tego chwytu, który nie jest przecież literacki – a płaskością jego uzasadnień w przywoływanych opowiadaniach.

¹⁰¹ Bruno Schulz (1892–1942) – malarz, prozaik. Autor *Sklepów cynamonowych* (1934) i *Sanatorium po klepsydrę* (1937). W pisanych poetyckim, pełnym metafor językiem opowieściach Schulza zacierają się granice między rzeczywistością, snem i mitem.

¹⁰² Mikołaj Rej (1505–1569) – renesansowy pisarz, uznawany za „ojca literatury polskiej”.

¹⁰³ *Ex post* (łac.) – po fakcie.

O opowiadaniach Andrzeja Pastuszka¹⁰⁴ rzec można, że są lepsze od poprzednio wymienionych, ale swoją drogą nie jestem pewien, czy wymyślenie sobie takiego bohatera (trochę łazik, trochę artysta), jakiego wciąż prezentuje autor *Łowcy gołębi*, jest aż tak wielką zasługą, zważywszy, że zrobiono to już przed nim i to lepiej. O innych zamilczę...

Jest jeszcze powieść. Znalezienie tu analogicznych przykładów nie stanowi niestety szczególnego problemu. Najsmutniejsze jest to, iż słabość ujawniają w większości teksty, które chcą być realistycznym obrazem współczesności. Chcą być, ale wcale nie są. Myślę, przykładowo, o *Pod karuzelą* Andrzeja Otrębskiego¹⁰⁵, *Dlaczego tak, dlaczego nie* Henryka Lothamera¹⁰⁶, *Hotelu klasy Lux* Michała Jagiełły¹⁰⁷. Schematyzm ostatniego tekstu jest wręcz

¹⁰⁴ Andrzej Pastuszek (ur. 1948) – prozaik, scenarzysta. Debiutował w 1976 roku tomem opowiadań *Łowca gołębi*, rok później opublikował zbiór *Zgubiłeś mnie w śniegu*. Kreował postaci artysty-lumpa, pijaka, buntownika przeciwko światu. Większy rozgłos zyskał po wydaniu w 1980 roku powieści *Dobranoc*. Podczas stanu wojennego przebywał w USA.

¹⁰⁵ Andrzej Otrębski (ur. 1937) – pisarz, dziennikarz, autor książek: *Pod karuzelą* (1973), *Meander* (1981), *Chichot Pana Boga* (1986).

¹⁰⁶ Henryk Lothamer (1945–1979) – pisarz, autor powieści młodzieżowych. Debiutował w 1974 roku powieścią *Dlaczego tak, dlaczego nie*.

¹⁰⁷ Michał Jagiełło (1941–2016) – polonista, pisarz, ratownik GOPR. W 1974 roku przeniósł się z Zakopanego do Warszawy, wcześniej debiutował w „Taterniku” tekstami o tematyce górskiej. Jako polonista razem z Jackiem Woźniakowskim opracował antologię *Tatry w poezji i sztuce polskiej* (1975); zajmował się twórczością Witkiewicza i historią „Tygodnika Powszechnego”. W 1978 roku opublikował pierwszą powieść: *Hotel klasy Lux* (o działaczach partyjnych w małej miejscowości) i zbiór nowel *Obsesja* (demaskujących relacje w środowisku alpinistycznym), a rok później opowiadania *Świetlista obręcz* (o dzieciństwie na wsi) i książkę *Wołanie w górach* (o historii ratownictwa tatrzańskiego). Po roku 1989 pełnił różne funkcje państwowe. W latach 1998–2006 był dyrektorem Biblioteki Narodowej.

ostentacyjny. Role rozdane są wedle klucza: stary doświadczony działacz, młody niedoświadczony działacz, inteligent-oportunista, wysoko postawiony Gość, buntujący się młody człowiek... Wszystko dzieje się w Mieście, co nie tyle maskuje ewentualne pierwowzory, co raczej prostodusznie sugeruje, iż owo miasto jest wszędzie w Polsce. Czarno-białe mozaiki (tu i ówdzie zapaćkane na szaro), które układa M. Jagiełło, każą jednak myśleć, iż to wszystko to kraj dość odległy, jeśli nie wręcz przedmiot tzw. ufologii. Powieść Jagiełły kończy się wypowiedzią pozytywnego (oczywiście) bohatera: „żebyśmy tylko nie ustali, żebyśmy tylko nie ustali” (Jak się coś dwa razy powtórzy, to wygląda to bardziej prawdopodobnie – ot, taka biała magia). Dla literatury byłoby jednak lepiej, żeby Jagiełło „ustał”. W swej pracy zamieniania pozorów w rzeczywistość ma zresztą Jagiełło wielu współników. To samo robi Grzegorz Walczak¹⁰⁸ w *Pamiętniku małżeńskim*, Adam Fiala¹⁰⁹ w *Sprawach rodzinnych*, Jan Paweł Krasnodębski w *Marszu dowolnym* (stanowiącym dość wyraźne nawiązanie do losów Rafała Wojaczka¹¹⁰, szkoda,

¹⁰⁸ Grzegorz Walczak (ur. 1941) – pisarz, językoznawca, tłumacz. Debiutował w 1972 roku tomem poetyckim *Witraże*, w 1975 roku opublikował powieść *Pamiętnik małżeński*. Jest autorem wielu tomów poetyckich i powieści, w tym również powieści dla dzieci, a także dramatów i słuchowisk oraz piosenek.

¹⁰⁹ Adam Fiala (ur. 1940) – prozaik, ilustrator książek. Debiutował w 1976 roku mikropowieścią *Jeden myśliwy, jeden tygrys*. Rok później ukazały się *Sprawy rodzinne*, a w 1979 roku *Zygzakiem po prostej* oraz *Termiterium wisielców*. Charakterystyczną cechą tych opowieści jest autoironiczne, częściowo groteskowe przedstawianie rzeczywistości. Od 1984 roku mieszka w Australii.

¹¹⁰ Rafał Wojaczek (1945–1971) – poeta, jedna z najbardziej legendarnych postaci PRL-u – zaliczany do grona „kaskaderów literatury” i „poetów wyklętych”. Debiutował w 1965 roku na łamach czasopisma „Poezja”. Za życia opublikował dwa tomy poetyckie: *Sezon* (1969) i *Inna bajka* (1970) – oba nagrodzone i uznane przez krytykę za oryginalne i znakomite. Do jego le-

że z wypaczeniem ich istotnego sensu), Zdzisław Domolewski w *Tunelem wiatru niespokojnie...* itd., itd. A skoro dokonujemy rozliczeń, to przecież równie trudno akceptować ciągle samopowielanie Jana Drzeżdżona, nawet *Liście croatoan* Donata Kirscha. Powieść ostatnia, przyjęta życzliwie przed trzema laty, przeczytana na nowo i uważnie, razi wtórnością rozwiązań i pomysłów. Barokowość stylu zaczyna już dzisiaj szeleścić papierem, erotyczne komplikacje przypominają nie tylko wielkie austriackie wzory, ale i niedobrą młodopolszczyznę, a nade wszystko kłopoty wieku dorastania. Pozostaje zniechęcenie.

3.

Czy nie można znaleźć uzasadnień dla uprawiania takiego typu twórczości? Ależ można, oczywiście. Pomijając oczywistą prawdę, że artysta posiada pełne prawo wyboru tego, jak i o czym mówi (z której to wolności większość wymienionych pisarzy wcale nie korzysta, czy wręcz od niej ucieka), zawsze można powiedzieć, że Drzeżdżon pisze językiem onirycznym. Kirsch ma wyobraźnię ciekawą, Sadaj ma spojrzenie świeże (na prowincję), Krasnodębski przejął się Hłaską. Pastuszek dużo czyta i współczuje Cortázarowi¹¹¹, że go nisko w Polsce cenią, Jagiełło zna dzia-

gandy i sławy przyczyniło się burzliwe, pełne skandali życie, zakończone samobójczą (najprawdopodobniej) śmiercią.

¹¹¹ Julio Cortázar (1914–1984) – argentyński pisarz, intelektualista. Uznawany za jednego z największych autorów XX wieku. Jest autorem wielu opowiadań i powieści, ale symbolem jego twórczości stała się spletająca rzeczywistość z wyobraźnią i magią powieść *Gra w klasy*, w której pisarz zerwał z tradycyjną formą narracji linearnej. Polski przekład tej powieści ukazał się w 1968 roku i od tego momentu zaczęło się w Polsce ogromne zainteresowanie prozą iberoamerykańską (obok dzieł Cortázara ukazywały się również książki Gabriela Garcíi Marqueza, Jorge Luisa

łączy terenowych w Mieście, Zbigniew W. Fronczek¹¹² ma dojrzały warsztat twórczy, a Marek Pąckiński¹¹³ jest bardzo młody (wciąż). Wszystko prawda, tylko że nadal nie wynika z tego nic, co mogłoby przerwać obojętność czytelnika. Z wszystkich tych książek nie wynika nic poza tym, że są. Są – i koniec. Dlaczego tak się dzieje? Chyba dlatego, iż obcowanie z nimi nie odsłania żadnych istotnych wartości – ani estetycznych, ani etycznych. Świat pokazywany w nich wyjałowiony jest z wartości, które mogłyby pobudzić czytelnika do odpowiedzi na nie. I znowu najjaskrawiej jest to widoczne w przypadku Lothamera czy Jagielly, gdzie literatura sprowadzona jest do gazetowych klisz, tłumiących pojawienie się zarówno wartości este-

Borgesa, Mario Vargasa Llosy, Lezamy Limy, Alejo Carpentiera, Ernesto Sábato, Carlosa Fuentes). Ogromna popularność tych powieści przyczyniła się w dużym stopniu do modyfikacji realistycznego modelu powieści w literaturze polskiej lat 70. Proza iberoamerykańska stała się też w pewnym sensie punktem odniesienia w sporach o młodą powieść. Opinie Berezy o wyższości niektórych debiutantów nad pisarzami iberomarykańskimi (por. np. „Jan Drzeżdżon jako autor tylko do roku 1977 wyłącznie opublikowanych utworów jest pisarzem wybitniejszym niż Llosa i Cortázar razem wzięci z Borgesem na przyczepkę” – H. Bereza, *Widzenie*, „Twórczość” 1980, nr 3, s. 163; przedruk w: *idem*, *Bieg rzeczy*, s. 105) wywoływały złośliwe reakcje krytyków. Stała odnosi się jednak zapewne przede wszystkim do tego, że powieść *Łowca gołębi* Pastuszka, składająca się z realistycznych rodzajowych scenek, czytano jako przemyślaną parodię kombinatoryki Cortázara.

¹¹² Zbigniew Włodzimierz Fronczek (ur. 1947) – poeta, prozaik. Debiutował w 1976 roku tomem poetyckim *Spacer po linie*. W 1978 roku opublikował powieść *Tam, skąd pociągi odchodzą rzadko*.

¹¹³ Marek Pąckiński (ur. 1960) – prozaik. Zadebiutował w wieku 16 lat tomem opowiadań fantastycznych *Owadzia planeta*. W latach 80. i 90. opublikował jeszcze kilka opowieści, ale wybrał pracę naukową (Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk).

tycznych – jak i autentycznego przeżycia problematyki. Pozory tłumią prawdę i rzeczywistość. Oczywiście – i tu bodaj tkwi klucz tego problemu – posługiwanie się czarno-białymi schematami jest bardzo bezpieczne. Nikt się na artystę nie obrazi, nikt za nic nie każe mu odpowiadać. Wszyscy są zadowoleni. Z wyjątkiem czytelnika, który nie wie, co z tak pięknie zrobionym przedmiotem zrobić. To, co w zamiarze miało odbijać rzeczywistość, staje się hieratycznym, bizantyńskim malowidłem. I w tym miejscu niczym się nie różni od uprawiania stylistycznych meandrów, wiecznego stylizowania i pastiszowania, wiecznych odwołań do literatury i ukrywania się w cieniu jej autorytetu – za którymi to działaniami, tak częstymi w młodej prozie, nie kryje się nic poza strachem przed własną próżnią, przed zaturatą wartości. Otóż wydaje się, że to jest powodem nijakości przytaczanych tekstów: niemożność nadania własnemu wysiłkowi artystycznemu sensu etycznego, ucieczka od tego, co zmusza do pytania o wartości, zabawa w słowa puste. Tymczasem nie ma prawdziwej sztuki, gdzie nie ma pytania o wartości. Rozumiał to już bardzo dawno temu Stanisław Brzozowski¹¹⁴, gdy pisał: „Jedyną rzeczywistością jest konkretna poszczególna wartość” i dodawał: „Kto jest twórca [...] kto pojmuje przyszłość nie jako potok, unoszący bezsilne marionetki ludzkie, lecz jako zadanie, dla tego wszystko wchodzi w stosunek z wartością”¹¹⁵.

¹¹⁴ Stanisław Brzozowski (1878–1911) – krytyk literacki, filozof, publicysta, powieściopisarz; nieprzeciętna umysłowość i jeden z najwybitniejszych polskich krytyków, którego teksty do dziś inspirują do myślenia. Autor m.in. takich książek jak: *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej* (1909), *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej* (1910), *Głosy wśród nocy. Studia nad przesileniem romantycznym kultury europejskiej* (1912) czy powieść *Płomienie* (1908).

¹¹⁵ S. Brzozowski, *Monistyczne pojmowanie dziejów i filozofia krytyczna*, w: *idem, Kultura i życie. Zagadnienia sztuki i twórczości*.

Nie jest też przypadkiem (choć teza ta wymagałaby dalszych uzasadnień), że książki najważniejsze pośród dorobku młodej prozy lat siedemdziesiątych tę właśnie problematykę wartości, oglądaną w różnej perspektywie, postawiły jako problem naczelny. Zastanówmy się od tej strony nad *Chłopacką wysokością* i *Paroksyzmem* Łozińskiego, *Ciepłem, zimnem* Zagajewskiego, *Grą na zwłokę* Andermana, *Trenta tre* Schuberta, *Sztucznymi ruinami* Sołtysika, *Po tamtej stronie śmierć* Nurowskiej¹¹⁶...

Otwarcie na wartości, odwaga ich przyświadczenia potrzebna jest literaturze, nadbudowuje nad jej artystycznym sensem – sens etyczny, nadający jej trwałość. Bez tego sensu sztuka umiera szybko, jak kilkadziesiąt tomów młodej prozy, obojętnych na wartości.

Trzeba mówić o wartościach – to znaczy szukać granic odpowiedzialności literatury wobec rzeczywistości. Czy nie służyłoby temu wznowienie dawnego sporu o sens Conrada¹¹⁷? Byłby to powrót w świat wartości...

W walce o światopogląd, wstępem poprzedził A. Walicki, teksty opracowała i przygotowała do druku oraz indeks zestawiała K. Podgórecka, Warszawa 1973, s. 343.

¹¹⁶ Maria Nurowska (1944–2022) – pisarka. Debiutowała w 1975 roku tomem opowiadań *Nie strzelać do organisty*. Rok później opublikowała powieść *Moje życie z Marlonem Brando*, a w 1977 roku *Po tamtej stronie śmierć* – opowieść o trzech dniach po śmierci matki, z którą łączyły narratorkę trudne relacje. W latach 90. stała się jedną z najwięcej piszących i najpoczytniejszych pisarek – autorką popularnych powieści obyczajowych.

¹¹⁷ Joseph Conrad, właśc. Józef Teodor Conrad Korzeniowski (1857–1924) – angielski pisarz polskiego pochodzenia. Autor m.in. *Lorda Jima* (1900) i *Jądra ciemności* (1902). Stała nawiązuje tutaj do „sporu o Conrada”, zainicjowanego w 1945 roku tekstem Jana Kotta *O laickim tragizmie* („Kuźnica” 1945, z. 2, s. 137–160). Zob. W. Ratajczak, *Spór o Conrada 1945–1948*, Poznań 2018.

Henryk Bereza¹¹⁸

Powtórzenie
[rubryka *Czytane w maszynopisie*]

Pięćdziesiąt lat w jakiejś szczególnej sytuacji literackiej może stanowić epokę. Sytuacja w polskiej prozie jest z całą pewnością szczególna, byłbym jednak bardzo lekkomyślny, gdybym zaryzykował twierdzenie, że właśnie w drugiej połowie lat siedemdziesiątych wydarzyło się w prozie polskiej coś takiego, co nabierze epokowego znaczenia. Będę dostatecznie lekkomyślny, jeśli przyznam się, a właśnie to robię, że ewentualności takiej nie wykluczam.

Czym jakieś zjawisko jest dla literatury, wie się rzadko od razu, a już z zasady nie wiedzą tego krytycy. Może to dotyczyć także krytyków najlepszych. Wspecjalizowane znawstwo w czymś jednym uniemożliwia bardzo często nawet dostrzeżenie czegoś innego. Owo „coś innego” pojawia się w prozie polskiej od dawna, co najmniej od początku lat sześćdziesiątych, gdy zaczął się proces przewartościowywania obowiązujących i nie kwestionowanych wcześniej umów artystycznych w prozie. Ten proces pogłębiał się z roku na rok, objął twórczość nie tylko tych, którzy świadomie eksperymentują, przemiana prozy polskiej stała się faktem, w drugiej połowie lat siedemdziesiątych nastąpił czas debiutów pierwszej generacji

¹¹⁸ Biogram autora – zob. przyp. 25, s. 118.

powojennej, jest to generacja tych, których przewartościowywanie starych umów artystycznych przestało obchodzić, którzy rozpoczynają – pada często takie przesadne określenie – od zera, składając własne propozycje działań artystycznych w prozie.

Jeśli któreś z nich sprawdzą się i zostaną przyjęte, czas ich narodzin nabierze nieprzewidzianych znaczeń. Dlatego właśnie wskazana jest największa ostrożność w hierarchizowaniu zjawisk literackich, które w drugiej połowie lat siedemdziesiątych doszły do głosu. Konsternacja, której daje się wyraz, czytając pierwsze książki takich autorów, jak Drzeżdżon, Schubert, Łoziński, Kirsch, Słyk, będzie musiała się pogłębiać. Twierdzę tak, ponieważ znam nie tylko opublikowane książki tych i dobrego dziesiątka innych autorów, ale orientuję się niezłe w tym, co oni piszą, do czego dążą, co trzymają w zanadrzu.

Uwagi swoje o prozie polskiej ostatnich lat zacząłem niejako od końca nie z ekstrawagancji, lecz dla zwrócenia uwagi, że jestem świadom ogromnego ryzyka intelektualnego, jakie podejmuje ten, kto chce hierarchizować zjawiska literackie okresu o dążnościach artystycznych tak zróżnicowanych, żeby nie powiedzieć sprzecznych, jak te, które w prozie polskiej obecnie występują. Kontradycyjność dążności artystycznych powoduje chwiejność hierarchii literackich, liczyć się z nimi można głównie dlatego, żeby nie popaść w dowolność.

Z pisarzy o ustalonych pozycjach dorobek prozy polskiej ostatnich lat pomnożyli między innymi tacy pisarze: Jarosław Iwaszkiewicz¹¹⁹, Andrzej Kuśnie-

¹¹⁹ Jarosław Iwaszkiewicz (1894–1980) – poeta, prozaik, eseista, tłumacz. Jest autorem kilkunastu tomów poetyckich, od początku też jednak publikował teksty prozatorskie, a formę rozbudowanego opowiadania doprowadził do perfekcji, łącząc realistyczne tło zdarzeń ze skomplikowanymi stanami

wicz¹²⁰, Halina Auderska¹²¹, Leopold Buczkowski¹²², Julian

emocjonalnymi postaci. Jego wczesne utwory utrzymane są w konwencji baśniowej prozy poetyckiej (np. *Zenobia Palmura*, 1920), późniejsze opowiadania mają charakter egzystencjalno-filozoficzny (*Panny z Wilka*, 1932; *Brzezina*, 1932; *Czerwone tarcze*, 1934; *Młyn nad Utratą*, 1936). W opowiadaniach powojennych ważną cechą prozy Iwaszkiewicza staje się poczucie tragizmu, rezygnacja, problemy historiozoficzne (np. *Matka Joanna od Aniołów*, 1946; *Zarudzie*, 1976; *Heydenreich*, 1976). Jest też autorem *Sławy i chwały* – szeroko zakrojonej sagi epickiej opisującej lata 1917–1947, a także prozy niefikcyjnej – esejów i literackich relacji z podróży: *Książka o Sycylii* (1956), *Ogrody* (1974), *Petersburg* (1976), *Podróże do Włoch* (1977) i *Podróże do Polski* (1977).

- ¹²⁰ Andrzej Kuśniewicz (1904–1993) – powieściopisarz. Debiutował późno jako poeta, ale poświęcił się prozie. W swoich powieściach opisywał przede wszystkim rozpad dawnego galicyjskiego (austro-węgierskiego) świata ziemiańsko-inteligencyjnego (*Eroica*, 1969; *Król obojga Sycylii*, 1970; *Lekcja martwego języka*, 1977).
- ¹²¹ Halina Auderska (1904–2000) – powieściopisarka, autorka scenariuszy i słuchowisk. W powieściach historycznych przedstawiała dramatyzm polskich losów uzależnionych od historycznych wydarzeń. Najbardziej znane w latach 70. jej powieści to *Ptasi gościniec* (1973) i *Babie lato* (1974).
- ¹²² Leopold Buczkowski (1905–1989) – pisarz, malarz i grafik. Uznawany za jednego z największych eksperymentatorów polskiej prozy w XX wieku, w swoich amorficznych, fragmentarycznych powieściach zacierał granice między gatunkami i rodzajami literackimi. Debiutował w 1947 roku napisaną dużo wcześniej powieścią *Wertepy*. Do najbardziej znanych jego dzieł należą *Czarny potok* (1954) i *Dorycki krużganek* (1957) jako wstrząsające świadectwa hitlerowskiego okrucieństwa na rodzimym dla Buczkowskiego Podolu. Od zbioru opowiadań *Młody poeta w zamku* (1959) Buczkowski jeszcze bardziej komplikuje swoją narrację, prowadzi też wyrafinowany dialog literacki z innymi tekstami. W latach 70. publikuje powieści: *Uroda na czasie* (1970), *Kąpiele w Lucca* (1974), *Oficer na nieszpiorach* (1975), *Kamień w pieluszkach* (1978).

Strykowski¹²³, Teodor Parnicki¹²⁴, Henryk Worcell¹²⁵,

¹²³ Julian Strykowski (1905–1996) – pisarz żydowskiego pochodzenia, tłumacz. Uznany przede wszystkim jako autor powieści przedstawiających przedwojenny świat polskich Żydów w Galicji (*Głosy w ciemności*, 1956; *Austeria*, 1966; *Sen Azrila*, 1975; *Echo*, 1988), w których realizm splata się z tradycyjną żydowską duchowością. Opisywał również własne doświadczenie wojenne, przemiany światopoglądowe, skrywane tajemnice (*Wielki strach*, 1980; *Milczenie*, 1993).

¹²⁴ Teodor Parnicki (1908–1988) – powieściopisarz, uznawany za najważniejszego modernizatora narracji historycznej w Polsce – zrezygnował z tradycyjnych konwencji fabularno-opisowych na rzecz narracji pośredniej, złożonej z dialogów i monologów postaci. Pierwszą powieść historyczną opublikował w 1937 roku (*Aecjusz, ostatni Rzymianin*). W czasie wojny powstały *Srebrne orły* (1943), a podczas pobytu w Meksyku m.in. *Koniec „Zgody Narodów”* (1955), *Słowo i ciało* (1959) oraz pierwsze powieści z obu cykli powieściowych: *Twarz księżycy* i *Nowa baśń*. W 1967 roku wrócił do Polski (opublikował wówczas m.in. powieści *Zabij Kleopatrze*, 1968; *Muza dalekich podróży*, 1970; *Sam wyjdę bezbronny*, 1975). Jego erudycyjne, stanowiące czytelnicze wyzwanie, pisarstwo obejmuje ponad 2000 lat historii i pokazuje z jednej strony związki kultur Wschodu i Bizancjum z kulturą łacińską w okresie zmięchu imperium rzymskiego i przenikania chrześcijaństwa do kultury antycznej (cykl *Twarz księżycy*), z drugiej zaś historię X–XVII wieku i początki państwa polskiego (cykl *Nowa baśń*). Parnickiego interesowało nie tyle odtworzenie historii, ile refleksja filozoficzna i historiozoficzna (determinizm historyczny, rola wybitnej jednostki w dziejach, rola jednostek o powikłanym rodowodzie etnicznym i społecznym – mieszaińców), a także możliwość poznania przebiegu i sensu wydarzeń historycznych.

¹²⁵ Henryk Worcell, właśc. Tadeusz Kurtyka (1909–1982) – prozaik i publicysta. Debiutował w 1936 roku powieścią *Zakłte rewiry*, która wzbudziła duże zainteresowanie krytyków. Głównym tematem jego powojennej twórczości były czerpane z własnego doświadczenia i obserwacji skomplikowane losy i codzienne życie społeczności Dolnego Śląska (przesiedlenia, zderzenia odmiennych tradycji kulturowych i obyczajów, obserwacje środowiskowe). Por. m.in. *Najtrudniejszy język świata* (1962),

Mieczysław Piotrowski¹²⁶, Józef Morton¹²⁷, Adolf Rudnicki¹²⁸, Julian Kawalec¹²⁹, Wojciech Żukrowski¹³⁰, Józef

zbiór opowiadań *Grzech Antoniego Grudy* (1972), powieść *Pan z prowincji* (1973), a także wspomnienia o pisarzach związanych z Zakopanem zebrane w książce *Wpisani w Giewont* (1974).

¹²⁶ Mieczysław Piotrowski (1910–1977) – grafik, ilustrator książek dla dzieci, autor scenariuszy i dramatów, pisarz. Debiutował w dojrzałym wieku powieścią *Ogrodnicy* (1956). Autor obszernych, skomplikowanych powieści łamiących tradycyjne zasady poetyki w imię poszukiwania stylu, który mógłby oddać skomplikowane międzyludzkie relacje, np. *Plecami przy ścianie* (1970), *Cztery sekundy* (1976).

¹²⁷ Józef Morton (1911–1994) – prozaik, autor powieści zaliczanych do nurtu chłopskiego. Debiutował w latach 30. realistyczno-obyczajowymi opowieściami o wiejskim życiu (*Spowiedź*, 1937). Tematyka powojennych powieści obejmuje przede wszystkim przemiany wiejskiego społeczeństwa, kryzys moralności i obyczajowości (np. *Mój drugi ożenek*, 1961). Najbardziej znane powieści Mortona to *Apassionata* (t. 1–2, 1976) i *Całopalenie* (t. 1–4, 1980–1987).

¹²⁸ Adolf Rudnicki (1909–1990) – pisarz pochodzenia żydowskiego. Debiutował w latach 30. (m.in. *Szczury*, *Niekochana*), po wojnie jednym z głównych wątków jego opowiadań stała się martyrologia Żydów i życie po Zagładzie (*Ucieczka z Jasnej Polany*, 1949; *Żywe i martwe morze*, 1952). Jest też autorem szkiców/esejów z cyklu *Niebieskie kartki*, publikowanych w latach 50. i 60.

¹²⁹ Julian Kawalec (1916–2014) – prozaik, publicysta, autor powieści zaliczanych do nurtu chłopskiego. Głównym tematem jego utworów są powojenne przemiany polskiej wsi oraz problemy związane z awansem społecznym i przeprowadzką do miasta. Por. m.in. powieści: *Ziemi przypisany* (1962), *W słońcu* (1963), *Tańczący jastrząb* (1964), *Wezwanie* (1968). Krytyka zwracała uwagę na nowoczesne techniki narracyjne Kawalca (inwersje czasowe, rozbudowane monologi wewnętrzne).

¹³⁰ Wojciech Żukrowski (1916–2000) – pisarz, publicysta, scenarzysta. Zyskał rozgłos jako autor opowiadań okupacyjno-wojennych *Z kraju milczenia* (1946) – ze słynnym opowiadaniem *Lotna*. Tematyce wojennej i powojennej poświęcił też inne utwory (m.in. *Skąpani w ogniu*, 1961). Odmienny nurt jego twórczości stanowią groteskowo-fantastyczne opowiadania dla

Ozga Michalski¹³¹, Miron Białoszewski, Bernard Sztajnert¹³², Tadeusz Nowak¹³³, Stanisław Czycz, Józef Ratajczak¹³⁴, Władysław Terlecki¹³⁵, Marek Nowakowski, Marian

dzieci, np. *Porwanie w Tiutiurlistanie* (1946). Jedną z najgłośniejszych powieści Żukrowskiego stały się *Kamienne tablice* (t. 1–2, 1966), ukazujące na tle indyjskiej scenarii historię romansu węgierskiego dyplomaty.

- ¹³¹ Józef Ozga Michalski (1919–2002) – pisarz, działacz ludowy. Jego dorobek pisarski obejmuje utwory poetyckie, powieści, opowiadania i reportaże związane z tematyką wiejską, m.in. *Ludowy potok* (1951), *Sowizdrzał świętokrzyski* (1972), *Sklepienie niebieskie* (1974), *Piołun i popiół* (1979).
- ¹³² Bernard Sztajnert (1927–2009) – pisarz i publicysta. Za ważne w jego prozatorskim dorobku uznaje się dwa cykle powieściowe: trylogię przedstawiającą życie polsko-żydowskiego chłopca podczas okupacji w Warszawie (*Narodziny Brunona Bundera*, 1962; *Ulica Wilcza*, 1963; *Grupa pięciu*, 1966) oraz – również trzyczęściową – paraboliczną opowieść o próbach poznania tajemnic bytu (*Księga zdarzeń*, 1968; *Księga Ojca*, 1978; *Księga czasu*, 1981).
- ¹³³ Tadeusz Nowak (1930–1991) – poeta, prozaik, jeden z najbardziej znanych pisarzy nurtu wiejskiego. Nawiązując do swoich wiejskich korzeni i posługując się stylem balladowo-baśniowym, stworzył własną wizję wsi jako społeczności określanej przez obyczaje i tradycje, archetypowe wzorce. W prozie posługiwał się często poetycką stylizacją i fragmentaryczną konstrukcją. Por. np. *Przebudzenia* (1962), *Obcoplemienna ballada* (1963), *A jak królem, a jak katem będziesz* (1968), *Dwunastu* (1974), *Wniebogłosy* (1982).
- ¹³⁴ Józef Ratajczak (1932–1999) – poeta, prozaik, tłumacz. Jego prozę (m.in. opowiadania *Sny w słońcu*, 1961; *Gniazdo na chmurze*, 1970; *Wianek z baranich kiszek*, 1976; *Dzień twojej matki*, 1983) przypisywano do nurtu wiejskiego ze względu na plebejskie motywy, mitologizację chłopskich korzeni i czasów dzieciństwa.
- ¹³⁵ Władysław Terlecki (1933–1999) – pisarz, scenarzysta, publicysta. Autor powieści i opowiadań historycznych, głównie historii XIX wieku (m.in. *Spisek*, 1966; *Dwie głowy ptaka*, 1970; *Powrót z carskiego sioła*, 1973; *Czarny romans*, 1974; *Odpocznij*

Pilot¹³⁶, Zygmunt Trziszka¹³⁷, Edward Stachura¹³⁸, Piotr

po biegu, 1975). Uznawany za drugiego – obok Teodora Parnickiego – modernizatora powieści historycznej, rewidował utarte poglądy i biografie historyczne, nie tyle opisywał, ile analizował historyczne wydarzenia.

¹³⁶ Marian Pilot (1936–2024) – pisarz, dziennikarz, publicysta; zaliczany do pisarzy nurtu wiejskiego, szczególnie ceniony za słowotwórczą i stylistyczną maestrię. Debiutował zbiorem opowiadań *Panny szczerbate* (1962). Charakterystyczną cechą jego prozy skupionej na tematyce wiejskiej jest groteskowa deformacja, ekspresyjność i karykaturalność, dzięki którym obnaża pozory i fałsze powojennego awansu społecznego i współczesne relacje wiejskiej społeczności. Por. np. *Sień* (1965), *Opowieści świętojańskie* (1966), *Jednorożec* (1970). Za powieść *Pióropusz* otrzymał w 2011 roku Nagrodę Literacką Nike.

¹³⁷ Zygmunt Trziszka (1936–2000) – prozaik, publicysta. Od debiutu (zbiór opowiadań *Wielkie świniobicie*, 1969) jednym z najważniejszych motywów jego twórczości było zderzenie wiejskiej kultury i różnych obyczajów z koniecznością dostosowywania się do rzeczywistości po powojennych przesiedleniach i wyprawach do miasta. Zaczynał od konwencji realistycznej, ale jego znakiem rozpoznawczym są kreacje, zanurzone w języku opowieści (powieść *Romansoid*, 1969, za którą otrzymał Nagrodę Literacką im. Stanisława Piętaka; *Piaszczysta skarpa*, 1981). Był uznawany za autora nurtu chłopskiego (ale część jego powieści rozgrywa się w mieście, np. *Happeniada*, 1977), jednym z ważnych pisarzy z kręgu Henryka Berezę.

¹³⁸ Edward Stachura, pseud. Sted (1937–1979) – poeta, prozaik, pieśniarz. Debiutował w 1962 roku zbiorem opowiadań *Jeden dzień*, ale w jego twórczości podziały gatunkowe nie mają większego znaczenia, przede wszystkim ze względu na charakterystyczną kreację bohatera – wyobcowanego samotnika, którego życie jest nieustanną włóczęgą i ucieczką przed śmiercią oraz charakterystyczny autobiograficzno-poetycki, niestroniący od patosu styl. Por. m.in. *Cała jaskrawość* (1969), *Siekierzada albo zima leśnych ludzi* (1971), *Wszystko jest poezja* (1975), *Się* (1977), *Fabula rasa* (1979). Stachura już za życia stał się legendą, którą dopełniła jego samobójcza śmierć. O „życiopisanium” Stachury pisali Berezę i Rutkowski.

Wojciechowski¹³⁹, Janusz Głowacki, Bohdan Zadura. Tego wyliczenia dokonuję według bezpiecznej hierarchii wieku. Twórczość prawie wszystkich wymienionych tu autorów – z wyjątkiem może trzech ostatnich – jest lub powinna być znana od lat co najmniej dwudziestu, w większości od lat kilkudziesięciu.

W zasadzie mamy tu do czynienia z kontynuacjami postaw twórczych wypracowanych wcześniej, są to więc „kolejne” książki uznanych i cenionych autorów, nie brak w nich jednak takich niespodzianek, jak ta, którą stanowią książki Iwazskiewicza: *Ogrody*, *Petersburg*, *Podróże do Włoch* i *Podróże do Polski*. Myliłby się ten, kto by je uznał za książki nie z dziedziny prozy artystycznej.

Wśród różnorodnych procesów przemian, jakie się w prozie polskiej dokonują, uwidoczniała się dążność artystyczna do eliminacji z prozy tak zwanej fikcji literackiej. Ta dążność, zauważalna także na świecie, między innymi w Austrii i w Ameryce, może występować w realizacjach artystycznych tak różnych, jak u Iwazskiewicza i Mirona Białoszewskiego, do twórczości tych dwóch pisarzy tendencji tej nie da się ograniczyć, występuje ona także w niektórych utworach Władysława Terleckiego, w całej twórczości nowego autora, Adama Fiali, u dwóch przyszyłych debiutantów, u Grzegorza Musiała¹⁴⁰ i Włodzi-

¹³⁹ Piotr Wojciechowski (ur. 1938) – powieściopisarz, eseista. Debiutował w 1967 roku fantastyczno-współczesną, skomponowaną w formie listów powieścią *Kamienne pszczoły*; podobną – na poły fantastyczną, na poły realistyczną (historyczną bądź współczesną) – fabułę mają jego kolejne utwory. Do najgłośniejszych powieści Wojciechowskiego należą *Czaszka w czasie* (1970) i *Obraz napowietrzny* (1980). Osobny nurt jego twórczości stanowią powieści dla dzieci.

¹⁴⁰ Grzegorz Musiał (ur. 1952) – poeta, prozaik, tłumacz. W latach 70. związany z formacją poetycką Nowa Prywatność. Autor powieści: *Stan płynny* (1982), *Czeska biżuteria* (1983), *W ptaszarni* (1989), *Al fine* (1997).

mierza Paźniewskiego¹⁴¹. Mniej programowo lub mniej jawnie tendencja ta jest do wykrycia w niektórych utworach Leona Gomolickiego¹⁴², Henryka Worcella, Tadeusza Konwickiego¹⁴³ i Edwarda Stachury.

Przypuszczenie, że w tym zjawisku chodzi o parartystyczne formy literatury pamiętnikarskiej, raptularzowej, eseistycznej lub felietonowej, byłoby całkowicie błędne. Stopień artystycznej organizacji utworów bez fikcji literackiej jest tu co najmniej taki sam, jak w tradycyjnych powieściach i opowiadaniach. Sławny editorial

¹⁴¹ Włodzimierz Paźniewski (ur. 1942) – poeta, prozaik, eseista. Debiutował jako poeta, był współzałożycielem grupy „Kontekst”. W 1982 roku opublikował zbiór esejów *Życie i inne zajęcia*, a w 1983 roku kunsztowną, opowiadającą o Kresach powieść *Krótkie dni*.

¹⁴² Leon Gomolicki (1903–1988) – powieściopisarz, poeta, rusycysta. Wychowywał się na Wołyniu w rodzinie rosyjskiej pochodzenia polskiego, debiutował jako poeta piszący po rosyjsku. Od lat 50. publikował powieści i opowiadania, w których wątki autobiograficzne splatają się z mitologicznymi oraz z refleksjami moralno-historiozoficznymi zmierzającymi do katastroficznej interpretacji cywilizacji współczesnej. Uwagę krytyki zwracała eksperymentalna forma tej prozy, sprzyjająca porównaniom do powieściowych eksperymentów Parnickiego, Kuśniewicza czy Buczkowskiego. Por. m.in. *Urowadzenie Baucis* (1960), *Taniec Eurynome* (1976).

¹⁴³ Tadeusz Konwicki (1926–2015) – prozaik, scenarzysta, reżyser. Debiutował oficjalnie prozą socrealistyczną (*Przy budowie*, 1950; *Władza*, 1954), ale jego pierwszym utworem jest powieść wspomnieniowa z czasów partyzanckich zatytułowana *Rojsty* (wyd. 1956). Jeden z głównych wątków jego twórczości związany jest ze świadomością skomplikowanych i bolesnych doświadczeń wojennych i ideowo-politycznych – próby rozrachunków z przeszłością łączą się tu z onirycznie bądź groteskowo przedstawioną współczesnością (*Sennik współczesny*, 1963; *Wniebowstąpienie*, 1967; *Kompleks polski*, 1977). Pisał też powieści ukazujące rzeczywistość PRL-u (*Mała Apokalipsa*, 1979). Jest też autorem tzw. łże-dzienników (np. *Kalendarz i klepsydra*, 1976).

Iwaszkiewicza z „Twórczości”¹⁴⁴ pod tytułem *Jabłka*¹⁴⁵ jest wspaniałą mininową, w której zdanie po zdaniu buduje się to, co Irzykowski¹⁴⁶ nazywał wielką metaforą całości utworu w odróżnieniu od małych metafor języka narracji. Editorial *Jabłka* jest małą nowelą o pułapkach postępu cywilizacyjnego w naszym wieku. *Jabłka* nie są felietonem, *Podróże do Polski* nie są książką wspomnieniowo-reportażową, *Fabula rasa* Stachury nie jest moralistycznym

¹⁴⁴ „Twórczość” – czasopismo założone w 1945 roku w Krakowie, kierowane przez Kazimierza Wykę. Po przeniesieniu do Warszawy w 1950 roku redaktorem naczelnym pisma został Adam Ważyk, a potem kolejno: Jarosław Iwaszkiewicz (w latach 1955–1980), Jerzy Lisowski (1981–2004), Bohdan Zadura (2004–2020), Mateusz Werner. Jedno z najważniejszych czasopism literackich w powojennej Polsce, publikujące prozę i poezję (zarówno teksty najwybitniejszych polskich pisarek i pisarzy, jak i debiutantów), szkice krytycznoliterackie, eseje, omówienia innych niż polskie literatur, przegląd prasy zagranicznej. Najbardziej znane stałe rubryki „Twórczości” w ostatnich dziesięcioleciach PRL-u to: *Książka miesiąca* – obszerne omówienie wybranej książki; *Kroniki Dedala* Andrzeja Kijowskiego oraz *Czytane w maszynopisie* Henryka Berezy.

¹⁴⁵ J. Iwaszkiewicz, *Jabłka*, „Twórczość” 1974, nr 8, s. 126. Tekst (oznaczony w bibliografii „Twórczości” jako felieton) ukazał się w rubryce *Na widnokręgu*. Punktem wyjścia do refleksji na temat jabłek są tu informacje o redukcji gatunków jabłek.

¹⁴⁶ Karol Irzykowski (1873–1944) – pisarz, krytyk literacki. Autor polemicznych rozpraw dotyczących Młodej Polski i awangardy, słynnych dyskusji z Tadeuszem Boyem-Żeleńskim (*Beniaminek. Rzecz o Boyu Żeleńskim*, 1933), Witkacym (*Walka o treść*, 1929), Stanisławem Brzozowskim, pierwszej polskiej teorii filmu (*Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina*, 1924), eksperymentalnej powieści *Pałuba* (1903). Pisma zebrane Irzykowskiego, wydawane w latach 1976–2001 pod red. Andrzeja Lama, liczą 19 tomów. Zagadnieniu metafory poświęcił Irzykowski pierwszą część książki *Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania* (Warszawa 1929), zatytułowaną *Zdobnictwo w poezji*.

traktatem, a *Wpisani w Giewont* Worcella książką pamiętnikarską.

Dążności do rezygnacji z fikcji w utworach prozy artystycznej towarzyszy ściśle z nią związana dążność całkowicie przeciwstawna, a mianowicie dążność do ufikcyjnienia fikcji, do jej wyzwolenia z umownych rygorów naiwnego mimetyzmu, do jej całkowitego ufantastycznienia, co wcale nie oznacza, że zmniejszają się funkcje poznawcze prozy. Wręcz przeciwnie.

Obydwie przeciwstawne dążności artystyczne w prozie mają na celu bądź uściślenie rygorów poznawczych, bądź wyzwolenie rozleglejszych poznawczych ambicji. Poznawczość fikcji ufikcyjnionej chce ogarnąć całość bytu ludzkiego na ziemi, chce odkrywać w sposób jedynie sztuce właściwy jego tajemnice i prawa. W latach sześćdziesiątych Teodor Parnicki był w swoich powieściach odkrywcą fantastyki historycznej, fantastyką chłopskiej wyobraźni poetyckiej olśniewał w swojej prozie Tadeusz Nowak, sekundował mu Józef Ozga Michalski w swoim do dziś niedocenionym *Sowizdrzale świętokrzyskim*, dużą rewelacją lat sześćdziesiątych w prozie była fantastyka pierwszych powieści Piotra Wojciechowskiego, w prozie nowych autorów drugiej połowy lat siedemdziesiątych wyobraźnia wyzwolona staje się autonomicznym narzędziem literackiego poznania. Fantastyka wyobraźni onirycznej umożliwia Drzeżdżonowi snucie powieściowych narracji o całym doświadczeniu społecznym ludzkości, ten polski autor ma sporo wspólnego z Günterem Grassem¹⁴⁷, choć wynika to nie z jakiegokolwiek zależności literackiej, lecz

¹⁴⁷ Günter Grass (1927–2015) – pisarz niemiecki narodowości niemiecko-kaszubskiej, laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury w roku 1999. Międzynarodową sławę przyniosły mu powieści składające się na tzw. trylogię gdańską: *Błaszany bębenek* (1959), *Kot i mysz* (1961), *Psie lata* (1961).

wspólnego dla obydwu pisarzy kaszubskiego rodowodu kulturalnego. Szczególnie funkcjonująca wyobraźnia Donata Kirscha umożliwia zamianę przydomowego ogrodu w wizytówkę kosmosu dla narracyjnego badania, jak kosmos zewnętrzny istnieje wewnątrz człowieka. Niezwyčajne owoce poznania przez wyobraźnię fantastyczną proponuje Marek Słyk w powieści *W barszczu przygód* (Twórczość, 1979).

Jeszcze jaskrawszym dowodem na to, że w prozie polskiej dokonują się przemiany o nieprzewidywalnych konsekwencjach, są przeobrażenia w języku prozatorskiej narracji. Przez bardzo długi czas głównym źródłem języka polskiej prozy był język polskiej prozy. Pod względem językowym proces twórczy w prozie polegał więc głównie na usprawnieniach i cyzelacjach, które życie języka maksymalnie ograniczały.

Izolacja języka literackiego od żywych języków mówionych i żywych języków wewnętrznych władz duchowych człowieka (wewnętrzne języki wyobraźni i myśli) osiągnęła taki stopień, że w prozie polskiej musiało zdarzyć się właśnie to, co się zdarzyło: języki żywe we wszystkich swoich postaciach przerwały tamy i wtargnęły do literatury, czyniąc z niej językowy żywioł.

Dla translatorów literatury polskiej to niewątpliwy kłopot, ale tylko dla nich i tylko do czasu, dopóki nie zorientują się, że tak być musi i powinno. W ich rodzimych literaturach dzieje się podobnie, choć może nie w takim stopniu i nie tak jaskrawie.

Proces odnowy literackiego języka przebiega w Polsce szczególnie burzliwie i w latach siedemdziesiątych przybrał na sile za sprawą pisarzy, którzy swoich własnych doświadczeń społecznych, kulturalnych i intelektualnych nie zamierzają podporządkować fetyszowi języka literackiego. W latach sześćdziesiątych robili to nieliczni

(między innymi Stanisław Czycz, Edward Stachura, Edward Redliński¹⁴⁸, Marian Pilot, Wiesław Myśliwski¹⁴⁹,

¹⁴⁸ Edward Redliński (ur. 1940) – prozaik, publicysta, dramatopisarz. Ze względu na pochodzenie oraz tematykę powieści zaliczany początkowo do nurtu chłopskiego. Debiutował zbiorem opowiadań *Listy z Rabarbaru* (1967), za który otrzymał Nagrodę Literacką im. Stanisława Piętaka. Sławę przyniosły mu powieści *Konopielka* (1973) i *Awans* (1973), pokazujące w różnym stylu i z różnych perspektyw skutki awansu społecznego. Opisywał też swoje doświadczenia emigracyjne – pobytu w USA w latach 1981–1991 (m.in. powieść *Szczuropolacy*, 1994). W 1982 roku opublikował *Nikiformy* – książkę złożoną w całości z dokumentów: donosów, jądłospisów, podań, wierszyków, grypsów więziennych, zaświadczeń, czyichś dziennikowych zapisków. We wstępie do *Nikiform*, stanowiącym rodzaj manifestu literackiego, Redliński – świadomy eksperymentalnej koncepcji swojej książki – pisał, że językowe autentyki poddane artystycznej rekontekstualizacji, „zaprezentowane w literackiej ramie, stają się reportażami, opowiadaniem, dramatem o tzw. szarym człowieku” (s. 6), czyli nabierają znaczenia wypowiedzi literackiej na mocy decyzji autora. Porównał też *Nikiformy* do wystawy z 1913 roku, na której Marcel Duchamp wystawił koło rowerowe jako dzieło sztuki, a technikę literackiego recyklingu gotowych tekstów – do Duchampowskiej techniki *ready-made*.

¹⁴⁹ Wiesław Myśliwski (ur. 1932) – prozaik, dramatopisarz. Debiutował w 1967 roku powieścią *Nagi sad*. Uznawany za najwybitniejszego pisarza tzw. nurtu chłopskiego, w swoich powieściach łączy problematykę egzystencjalną i moralną zakorzenioną w wiejskich doświadczeniach z uniwersalnymi refleksjami na temat ludzkiego losu. Od momentu debiutu każda z jego powieści cieszyła się dużym uznaniem krytyków i czytelników. Wydał kolejno: *Pałac* (1970), *Kamień na kamieniu* (1984), *Widnokrąg* (1994), *Traktat o łuskaniu fasoli* (2006), *Ostatnie rozdanie* (2013), *Ucho igielne* (2018). Od początku lat 60. Myśliwski przyjaźnił się z Berezą. Warszawski krytyk, który opisał i „wypromował” nurt chłopski w polskiej literaturze (por. H. Bereza, *Związki naturalne...*), niezwykle wysoko cenił twórczość Myśliwskiego. Z kolei Myśliwski uznaje Berezę za wybitnego i wyjątkowego krytyka, „krytyka-filozofa”, „właściwie pisarza” (por.

Janusz Głowacki, Marek Nowakowski) i na ogół jeszcze nieśmiało, spośród pisarzy starszej generacji patronował temu wszystkiemu Leopold Buczkowski, który dziełu odnowy języka literackiego przysłużył się najwięcej, nic dziwnego, że w jego twórczości liczni młodzi pisarze upatrują inspiracji dla swoich pisarskich poczyznań.

Najradykałniej z konwencjonalną polszczyzną literacką zerwali Józef Łoziński i Ryszard Schubert. Pierwszy odkrywa dziką dżunglę tego języka, który stał się językiem wewnętrznej świadomości dzisiejszych Polaków najrozmaitszej proveniencji społecznej i kulturalnej, drugi bada w sposób niemal naukowy język, którym Polacy mówią. Dobrze wyobrażenie tego, o co chodzi, dają powieści *Pantokrator* Łozińskiego i *Panna Lilianka* Schuberta. W powieściowych narracjach onirycznych *Drzeżdżona* i w zintelektualizowanych monologach wyobraźni Donata Kirscha odejście od konwencjonalnej polszczyzny trzeba umieć odkryć. Nowe języki prozy mają także swego paradygmatu, jest nim Janusz Głowacki.

Z wszystkiego, co się tu mówi, nie należy wyciągać wniosku, że w Polsce zanika konwencjonalna powieść. Metaforyczny ROMANS, z którym Leopold Buczkowski stoczył pamiętną wojnę w powieści *Pierwsza świetność*¹⁵⁰, funkcjonuje bez najmniejszego szwanku w różnorodnych dziedzinach beletrystyki popularnej. Beletrystyka popularna ma nie tylko swoich niestrudzonych fachowców,

W. Myśliwski, *Henrykowi Berezie chciał się przyśnić każdy pisarz*, 11.12.2020, <https://www.rp.pl/plus-minus/art376021-wieslaw-mysliwski-henrykowi-berezie-chcial-sie-przysnic-kazdy-pisarz> [dostęp: 2.02.2024]).

¹⁵⁰ W tej powieści z 1978 roku Buczkowski równoległe przedstawia zdarzenia pokazujące okrucieństwo wojny i prowadzi narracyjne refleksje dotyczące okoliczności i warunków ich postrzegania oraz możliwości i nieadekwatności przekazywania relacji o tych zdarzeniach, o wojnie.

stanowi także bardzo często usłużny azyl dla pisarzy, których poszukiwania pisarskie zmęczyły lub zniechęciły. Nazwisk autorów korzystających z takiego azylu lepiej, oczywiście, nie wymieniać.

Także wśród debiutantów drugiej połowy lat siedemdziesiątych są nie tylko artystyczni rebelianci. Poza Drzędzonym, Schubertem, Kirschem debiutowali w tym czasie utalentowani prozaicy o orientacjach pisarskich bardziej umiarkowanych. Wystarczy, że wymienię nazwiska takich dobrze zauważonych debiutantów tego okresu, jak: Janusz Anderman, Zbigniew Brzozowski¹⁵¹, Zdzisław Domolewski, Adam Fiala, Piotr Müldner-Nieckowski¹⁵², Maria Nurowska, Marek Sołtysik, Sergiusz Sterna-Wachowiak¹⁵³, Andrzej Turczyński¹⁵⁴. Wszyscy oni – i wielu jeszcze in-

¹⁵¹ Zbigniew Belina-Brzozowski (1936–1992) – prozaik, autor powieści dla dzieci i młodzieży. Ze względu na połączenie doświadczeń wyniesionych z pracy w domu dziecka, opisów codzienności, potocznego języka z baśniowością i magicznością był czytany przez współczesną sobie krytykę w kontekście realizmu magicznego. Por. m.in. *W miasteczku, które jest jak ogród Andersena...* (1975), *Dycha z Kopernikiem* (1976).

¹⁵² Piotr Müldner-Nieckowski (ur. 1946) – pisarz, lekarz, językoznawca. Charakterystyczne cechy jego wczesnej twórczości prozatorskiej to ostre, momentami brutalne, ironiczne bądź groteskowe przedstawianie świata w całym jego chaosie i pospolitości. Por. m.in. zbiór opowiadań *Proszę spać* (1978), powieść *Himalaje* (1979).

¹⁵³ Sergiusz Sterna-Wachowiak (ur. 1953) – pisarz, krytyk literacki, tłumacz. Jego powieści (*Kopiejeuczka*, 1997; *Iskra lejdejska*, 1982) i eseje (np. *Fizjologia słowa*, 1979) cechuje duża erudycja, asocjacyjność, skomplikowana narracja.

¹⁵⁴ Andrzej Turczyński (1938–2020) – pisarz, dramaturg, publicysta, tłumacz. Na jego obfitą twórczość prozatorską składają się powieści o bardzo różnej tematyce i różnych konwencjach narracyjnych – por. m.in. debiutanckie *Wypluczysko* (1977), rozgrywające się w kresowym miasteczku tuż przed wybuchem wojny niemiecko-radzieckiej, oraz *Krew z krwi* (1981).

nych – kontynuują różne orientacje i nastawienia prozy polskiej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, są to bowiem orientacje i nastawienia tego okresu, kiedy dla prozy polskiej zaczął się jej aktualny czas teraźniejszy.

Krzysztof Rutkowski¹⁵⁵

Przytomny uczestnik rozmowy

W dość ostro krytykowanej nocie pt. *Dopowiedzenie* („Twórczość” 1979, nr 5) Henryk Bereza stwierdza, że „rewolucja artystyczna w prozie polskiej na tym głównie polega, że martwe piękno normy zastępuje się w niej żywym pięknem tworzenia w języku”¹⁵⁶. Język literacki jest językiem niczym, odczłowieczonym i abstrakcyjnym. Jego poprawność to, w gruncie rzeczy, oportunistyczny językowy,

¹⁵⁵ Krzysztof Rutkowski (ur. 1953) – historyk literatury, krytyk literacki, tłumacz, eseista. W latach 1976–1982 publikował recenzje i szkice krytyczne m.in. w „Literaturze” i „Miesięczniku Literackim”. W 1982 roku obronił doktorat o romantycznej koncepcji poezji czynnej Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury (książka *Przeciw (w) literaturze. Esej o poezji czynnej Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, 1987). Jako krytyk literacki opowiadał się za koncepcjami Henryka Berezy, był też admiratorem twórczości Stachury i opracował do druku wydanie jego dzieł. W 1984 roku opublikował zbiór *Ani było, ani jest. Szkice literackie*. Wtedy też wyjechał na stałe do Francji. Jako literaturoznawca zajmuje się przede wszystkim romantyzmem (m.in. *Braterstwo albo śmierć. Zabijanie Mickiewicza w Kole Sprawy Bożej*, 1988; *Mistrz. Widowisko*, 1996; *Bóg Adama*, 2021). W latach 90. publikował na łamach polskiej prasy eseistyczne szkice, zebrane następnie w książkach: *Paryskie pasaże* (1995), *Raptularz końca wieku* (1997), *Śmierć w wodzie* (1998).

¹⁵⁶ H. Bereza, *Dopowiedzenie* [rubryka *Czytane w maszynopisie*], „Twórczość” 1979, nr 5, s. 162 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 153).

a ponieważ wiadomo doskonale, że języki są nośnikami światopoglądów, więc abstrakcyjny język literacki oznacza również oportunistyczny kulturalny. Przeciwno takiemu oportunizmowi występuje w swych najlepszych wcieleniach nowa proza, niszcząca iluzję martwego piękna normy tego języka – jałowego, oderwanego od życia, a przez to obojętnego na przemiany zachodzące we współczesnym świecie. Objawia się to różnie – inaczej u Drzeżdżona, inaczej u Łozińskiego. Jeszcze inaczej u Schuberta. Ten ostatni niszczy abstrakcyjny język wyłączony, zapisując „język, którego nigdy nie zapisywano”¹⁵⁷.

W felietonie *Prawda języka* poświęconym twórczości Schuberta, a zamieszczonym w II wydaniu *Związków naturalnych*, Bereza twierdzi, że

w literaturze minął czas supremacji artystycznej jakichkolwiek języków zastępczych. Język Faulknera¹⁵⁸ w opowieści artystycznej o półgłówku nie jest i nie może być lepszy od języka samego półgłówka. W języku każdego zawarta jest cała artystyczna prawda o nim, gdyby było inaczej, nie byłoby żadnej prawdy językowej, czyli nie byłoby żadnej prawdy, bo prawda dostępna człowiekowi może zaistnieć tylko w języku¹⁵⁹.

Henryk Bereza – przy całej słuszności przyjętego kierunku rozumowania – nie ustrzegł się jednak dwóch wątpliwych przesłanek. Bardzo ważne jest twierdzenie,

¹⁵⁷ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 154).

¹⁵⁸ William Faulkner (1897–1962) – jeden z najwybitniejszych pisarzy amerykańskich, laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury w 1949 roku. Autor m.in. takich powieści jak: *Wściekłość i wrzask* (1971), *Światłość w sierpniu* (1932), *Abasalomie*, *Absalomie* (1936), *Zstąp, Mojżeszu* (1942).

¹⁵⁹ H. Bereza, *Związki naturalne...*, wyd. 2 zm. i rozszerz., 1978, s. 374.

że młoda proza (również proza Schuberta), a właściwie cała wartościowa literatura współczesna, sprzeciwia się abstrakcyjnemu i „niczyjemu” językowi literatury. Dotychczasowe wyznaczniki literackości przestają po prostu wystarczać dla określenia zjawisk nowej literatury. Prowadzona za pomocą słowa walka z martwą normą to jedno z najbardziej pasjonujących zadań, przed którymi staje współczesny pisarz i krytyk. Ale walki z literackością i abstrakcyjnym językiem wyłączonym nie sposób sprowadzić jedynie do manipulacji lingwistycznych, „rewolucji artystycznej” – do zastąpienia języka martwego językami żywymi, wolnością językowego tworzenia lub twórczego odwzorowania.

Problem polega bowiem na tym, by oprócz lingwizmu pamiętać również o sferze idei, o znaczeniowym podłożu owego rewolucyjnego procesu. Jeśli bowiem młoda literatura jest żywiołowo antynormatywna, to warto zapytać, które normy przekształca w podstawę swojego własnego istnienia; jeśli przywraca wolność w języku – to ku czemu ta wolność się kieruje. Bez zdania sobie sprawy z idei i obrazów świata wyrażonych w języku łatwo można gadulstwo pomylić ze swobodą słowa, impotencję z cierpieniem, a dialektologa z powieściopisarzem.

Drugi wątpliwy element rozumowania Berezy tkwi w tezie o bezwzględnej obecności prawdy o człowieku w języku, którym się posługuje. Z jego rozumowania – które ma raczej charakter sylogizmu – wynika wprost, że Schubert – czołowy przedstawiciel młodych prozaików – jest pisarzem supernormatywnym. Zapisuje mianowicie języki, których nigdy nie zapisywano – ale zapisuje języki bezwzględnie izolowane, samotnicze, nie wchodzące w żaden kontakt z innymi językami, mniej lub bardziej określonymi społecznie. Gdyby tak było, wówczas twórczość Schuberta przekazywałaby za pomocą skrajnie abstrakcyjnego „wyłączonego” języka prawdę niczyją,

a więc niepotrzebną. A przecież prawda nigdy nie tkwi bez reszty w czymś odosobnionym języku, choćby najbardziej dynamicznym i najgłębiej zapomnianym przez normy ogólnego języka literackiego – prawda może się dopiero ujawnić w zderzeniu co najmniej dwóch języków, a co za tym idzie – dwóch odrębnych świadomości. Drugi wątpliwy moment rozumowania Berezy polega zatem na izolującym podejściu do języków młodej prozy.

Mogłoby się wydawać, że cała książka Schuberta jest zapisem wypowiedzi bohaterki, pięknej Ewy Zatońskiej, o swoim życiu w związku małżeńskim, o młodości, okupacji i starości. Opowieść Lilianki byłaby wtedy rodzajem monologu. Nic bardziej błędnego. Utwór Schuberta to żywy dialog przebiegający w obecności dwóch aktywnych uczestników rozmowy, przywołujący ponadto wiele innych języków, które nie uległy zupełnemu uprzedmiotowieniu.

Zanim spróbuję wyjaśnić tę nieco skomplikowaną tezę, muszę skreślić, że Henryk Bereza wskazuje wyraźnie na wielopodmiotowy charakter wypowiedzi narratorki, twierdząc, że narratorka, choć tak precyzyjnie zdefiniowana, mogłaby być i w większym sensie jest wieloimienna. Ona opowiada dziesiątkiem różnych społecznie języków (*Prawda języka*). Nie mówi jednak nic o aktywnym charakterze występującego w utworze partnera dialogu i wpływie „cudzych” języków na kształtowanie się „swojego” języka bohaterki. A sprawa jest niezwykle ważna.

Ryszard Schubert z rzadka spotykaną precyzją przedstawia obraz mówiącego człowieka w obecności innego człowieka. Narratorka i bohaterka książki Schuberta mówi o obecności autora, który nie jest tylko milczącym cieniem, lecz przytomnym uczestnikiem rozmowy. Jego uczestnictwo – choć nieco innego typu niż uczestnictwo Ewy Zatońskiej – zostało w tekście wyraźnie utrwalone.

Nie chodzi tu tylko o bezpośrednie sygnały w rodzaju: „słuchaj Rysiek, daj papierosa, każdy krytyk ci napisze, bystry, że ja tego nie nagadam itd.”, ale o utrwalenie reakcji autorskiej – gestu, miny czy ruchu ręki, zdziwienia, współczucia lub żalu okazywanych poza sferą składniowo-leksykalną. Te zachowania i aktywna obecność autora (jego „głos”) utrwalane są w intonacji poszczególnych zdań, Schubert używa nieraz w przypisach znaków muzycznych lub innych, w wyraźnym traktowaniu przez narratorkę niektórych słów lub zwrotów jako wyraźnie cudzych, (wyrażeniu różnych stopni „cudzości” cytowanej mowy służy w powieści skomplikowany system znaków graficznych).

Nie miejsce tu, w krótkim szkicu, na dokładną analizę sposobów oraz środków wskazywania obecności współrozmówcy – ważna jest natomiast sama zasada. Wyrazić ją można krótko „głos” autor[s]ki jest obecny w wypowiedzi Ewy Zatońskiej, wpływa na kształt tej wypowiedzi, steruje jej brzmieniem, leksyką i składnią, współtworzy sens całości. Mamy do czynienia z obrazem człowieka mówiącego w przytomności innego człowieka, mówiącego przez swe aktywne, napięte milczenie. W wypowiedzi bohaterki obecna jest cudza świadomość językowa i ta cudza świadomość jest brana przez nią pod uwagę, co więcej – wypowiedź nosząca tytuł *Panna Lilianka* w ogóle nie byłaby do pomyślenia bez tej odrębnej świadomości językowej przenikającej do świadomości bohaterki.

Tekst utworu powstaje tu jako wynik interakcji dwóch odrębnych osobowości językowych, wzajemnie sterujących się i sterowanych przez swą czynną obecność. Wypowiedź powstaje na przecięciu tych dwóch odrębnych osobowości, nie zaś jako bierna notacja jednego tylko języka. *Panna Lilianka* jest przykładem klasycznego tekstu dialogowego, w którym występuje nie dialog kompozycyjno-fabularny, lecz rzeczywisty mikrodialog powieściowy. Ryszard Schubert kontynuuje w ten sposób

tradycje dawnej prozy powieściowej, w której mikrodialog stanowił nie tylko zasadę kompozycyjną, lecz także podstawę funkcjonowania idei w utworze.

Dialogowy obraz człowieka mówiącego przedstawiony przez Schuberta nie da się sprowadzić tylko do interakcji dwóch świadomości językowych i dwóch języków: bohaterki i autora. Warto zresztą zauważyć, że w przypadku tekstów zdialogizowanych tak jak *Trenta tre* czy *Panna Lilianka* konwencjonalne terminy: „narrator”, „autor” tracą swój sens. Kto jest bowiem bohaterem *Panny Lilianki*? Kto narratorem? Czy tylko Ewa Zatońska? Nie. Tak zwany autor oprócz swej klasycznej funkcji – wchodzi również w rolę współbohatera, jak i współnarratora.

Wokół tego podstawowego dialogu sytuacyjnego koncentrują się inne dialogi, uobecnione są wrogie, zupełnie obce, półcudze i prawie swoje języki, orkiestruje się symfonia postaw, światopoglądów, przyzwyczajajeń i uprzedzeń. W utworze Schuberta każde zdanie, a nawet każdy wyraz i przestrzeń międzywyrazowa niosą w sobie czyjś konkretny obraz świata, ujawniany za pośrednictwem języka. Obraz świata adresowany do innego człowieka, przenikający do jego języka, modelujący go i przezeń modelowany.

Proza Schuberta jest prozą na wskroś realistyczną, ponieważ przedstawia realne funkcjonowanie świadomości człowieka jako mozaiki cudzych świadomości językowych, ujawnia, że „własny” czy „społecznie charakterystyczny” język nie jest nigdy bezwzględnie, ale tylko relatywnie własny i zidentyfikowany. Realizm autora *Panny Lilianki* jest zwycięstwem nad fałszywymi wyobrażeniami o regułach funkcjonowania języków w społeczeństwie, jest przyczynkiem do wiernego przedstawienia naszego „bycia – w – świecie”.

Powracając do początku rozważań i do tez Henryka Berezę o wolności językowej i prawdzie języka, należy

je – w świetle tych fragmentarycznych uwag – poddać modyfikacji. „Piękno tworzenia w języku”¹⁶⁰ przeciw normom abstrakcyjnego języka rzeczywiście polega – przynajmniej u Schuberta – na polemice z określonymi kanonami literackości; dzieje się to jednak nie za pomocą anarchystycznych gestów, lecz przez przemyślaną, artystyczną koncepcję dialogową. Stan przywróconej językowej wolności polega na przedstawieniu zarówno ograniczeń, jak i możliwości funkcjonowania języka i świadomości ludzkiej w konkretnych warunkach czasoprzestrzennych, na ujawnieniu zafałszowań wiązki przenikających się języków.

Wbrew sceptykom uważam, że Henryk Bereza, głosząc „rewolucję artystyczną” i nawołując do nauki lektury młodej prozy, ma rację. Nowa proza istnieje – przekonują o tym, między innymi, książki Ryszarda Schuberta. Nowość jego pisania nie jest nowością konfekcyjną, ponieważ przypomina (w sensie: wydobywa z zapomnienia) starą i słynną linię rozwoju prozy powieściowej. Pozostawiając dawne dzieje chwilowo na boku, trzeba jednak dodać, że Schubert kontynuuje ten odłam nowej prozy artystycznej, którą odnowił u nas Miron Białoszewski. Jest to nurt literatury czynnej, współgrający z wieloma tendencjami we współczesnej filozofii, socjologii i innych rodzajach sztuk. Poszczególne fragmenty powieści procesu Schuberta to kolejne wcielenia prawdziwie nowoczesnej literatury realistycznej.

¹⁶⁰ H. Bereza, *Dopowiedzenie*, s. 162 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 153).

Andrzej Mencwel¹⁶¹

Co się dzieje

W rzeczy samej tak jest:

Rozwój literatury, przemiany sytuacji historycznej, wreszcie pojawienie się nowych dzieł – wszystko to sprawia, że przeciwieństwa blakną, zwalczające się obozy lub jednostki tracą energię, sam zaś przedmiot sporu zmienia się albo traci na znaczeniu. Czasem oznacza to zwycięstwo orientacji, której poglądy okazały się zbieżne z praktyką literacką, czasem nic nie oznacza – to tylko, że zmieniła się

¹⁶¹ Andrzej Mencwel (ur. 1940) – historyk literatury i kultury, krytyk, eseista, publicysta, profesor nauk humanistycznych, w latach 1998–2005 dyrektor Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Autor książek, rozpraw naukowych, esejów (m.in. *Stanisław Brzozowski – kształtowanie myśli krytycznej*, 1976; *Etos lewicy. Esej o narodzinach kulturalizmu polskiego*, 1990; *Przedwiośnie czy potop. Studium postaw polskich w XX wieku*, 1997; *Toast na progę*, 2017). W kręgu jego zainteresowań badawczych ważne miejsce zajmuje kształtowanie się polskiej świadomości kulturowej w XIX i XX wieku. W latach 60. publikował recenzje w wielu czasopismach literackich, od 1978 roku w „Miesięczniku Literackim” jako kierownik działu krytyki. W latach 1978–1981 był redaktorem tygodnika „Literatura”, a w 1981 roku założył i redagował czasopismo „Meritum”. Por. szkice krytyczne: *Sprawa sensu* (1971), *Widziane z dołu* (1980), *Społwa* (1983).

problematyka, system pytań, stawianych przez krytykę i literaturę, i to zmieniła tak dalece, że poprzednie opozycje w ogóle nie mają sensu¹⁶².

Cytując prawie w całości początek artykułu Zbigniewa Kubikowskiego¹⁶³, chciałbym dodać do niego tylko jedno zastrzeżenie. Otóż ów sygnał, że „zmieniła się problematyka, system pytań stawianych przez krytykę i literaturę”, jest jednym z najważniejszych i najbardziej głębokich znaczeń, jakie zdarzają się w kulturze. Czy jesteśmy u progu, czy też w trakcie tego procesu, nie potrafię rozstrzygnąć. W każdym bądź razie wydaje mi się, że wszyscy, którzy jeszcze nie zapomnieli, że rozumienie literatury jest tożsame z jej polityczną instrumentalizacją, mają o czym myśleć. A zmiana „systemu pytań, stawianych przez krytykę i literaturę” jest ważniejsza od zwycięstwa jakiegokolwiek orientacji.

W jedenastym numerze „Twórczości” z ubiegłego roku Henryk Bereza opublikował kolejny komunikat krytyczny zatytułowany *Powtórzenie*¹⁶⁴. W kontekście poprzednich publikacji, w tym także *Wyznań* zamieszczonych na łamach „Literatury”¹⁶⁵, jego koncepcje krytyczne zyskały dodatkowe, wyjątkowo jasne, uzasadnienie. I – cokolwiek o nich powie się dalej – trzeba podkreślić, że jest to jedna

¹⁶² Z. Kubikowski, *Świadkowie i sprawy*, „Literatura” 1980, nr 2, s. 8.

¹⁶³ Zbigniew Kubikowski (1929–1984) – prozaik, krytyk literacki, literaturoznawca, związany z Uniwersytetem Warszawskim. W 2023 roku ukazał się zbiór jego tekstów, zatytułowany *Szklany mur. Proza polska 1945–1980. Opis procesu* (red. D. Heck, Kraków–Wrocław).

¹⁶⁴ H. Bereza, *Powtórzenie* [rubryka *Czytane w maszynopisie*], „Twórczość” 1979, nr 11, s. 163–165 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 173–188).

¹⁶⁵ H. Bereza, *Wyznania*, „Literatura” 1979, nr 43, s. 1 i 6; przedruk w: *idem*, *Bieg rzeczy*.

z najpoważniejszych diagnoz krytycznych, jakie ostatnio w literaturze polskiej i w odniesieniu do literatury polskiej zostały wypracowane. Nie da się ich zbyć małostkowym lekceważeniem ani w prześmiewczym odrzucić grymasie. Tak popularnym u nas zawsze wtedy, gdy idzie o myśli naprawdę własne i koncepcje wymagające odświeżenia najbardziej skisłych przyzwyczajzeń. Zbigniew Kubikowski odsłania drugą stronę, czy drugi strumień tego samego procesu, który uparcie penetruje i rozjaśnia Henryk Bereza. Dlatego obie te wypowiedzi razem znaczą coś więcej niż każda z osobna.

Tezy Henryka Berezy nie są błahe. Powiada on mianowicie, że w literaturze polskiej lat siedemdziesiątych wydarzyło się coś takiego, co rozpoczęte wprawdzie wcześniej (około 1960) nabierze „epokowego znaczenia”. Najkrócej rzecz biorąc, wydarzenie to (potwierdzone długą listą literackich przykładów) polega na zasadniczej weryfikacji, a nawet przekształceniu obowiązującej dotąd formuły prozy. Formuła taka – można podać dowolny prawie przykład: konwencja narracji obiektywnej o wydarzeniach zasadniczo fikcyjnych – oznacza zawsze pewną kulturalną umowę. Rzecz jasna umowa taka nie jest zawierana w trybie parlamentarnych pertraktacji, lecz ma swoje wielorakie artystyczne, poznawcze i społeczne uzasadnienia, w ostatecznym efekcie jest jednak umową pomiędzy autorem a czytelnikiem co do obopólnego sposobu porozumienia. W tym znaczeniu zatem teza Berezy jest tyleż „techniczna”, odnosząc się do współczesnych technik prozy, ile „społeczna”, odnosząc się do obowiązujących dotąd umów komunikacyjnych w prozie artystycznej.

Pisze Bereza nawet, że pierwsza generacja urodzonych po wojnie debiutantów, wkraczająca do literatury w latach siedemdziesiątych, rozpoczyna jakby od „zera”, to znaczy nie zwracając się w ogóle do poprzedzających jej działania

pisarskie konwencji. Nawet odniesienie negatywne jest bowiem sposobem kontynuacji.

Trzy towarzyszą tej diagnozie uzasadnienia szczegółowe. Pierwsze, którego przykładami są na równi *Petersburg* i *Podróże do Polski* Jarosława Iwaszkiewicza, poprzez prozę Białoszewskiego i Terleckiego, aż do debiutantów, Grzegorza Musiała i Włodzimierza Paźniewskiego, dotyczy miejsca fikcji literackiej w prozie artystycznej. Przekonanie, że istota literatury, a zwłaszcza prozy, opiera się na fikcyjnym zasadniczo jej charakterze, ma wiekowy rodowód, należy też do wyobrażeń literackich najbardziej upowszechnionych, w skuteczny sposób nie poradziła sobie z nimi dotąd żadna współczesna teoria literatury. Przykłady, które przytacza na rzecz swojej tezy Bereza, są niewątpliwe; gdyby spojrzeć na opisywany przez siebie proces od owej „drugiej strony”, którą zajmuje się Zbigniew Kubikowski, jego diagnoza byłaby jeszcze mocniejsza. Bereza wychodzi, żeby tak powiedzieć, z tradycyjnego wizerunku prozy i obserwuje, jak ten się zmienia, dlatego przemiany reportażu czy eseju nie znajdują się w jego polu widzenia. Kubikowski, wychodząc od obserwacji reportażu, mając bogate zaplecze w licznych związanych z tym gatunkiem dyskusjach, które tak ożywiało czasopismo „Kontrasty”¹⁶⁶, powiada, że gatunek dziennikarski, niegdyś zasadniczo niefikcyjny, przekształcił się w prozę artystyczną i musi być przy pomocy właściwych jej kryteriów weryfikowany. Mówi zatem samo – problem fikcji artystycznej jest nieistotny – istotny jest stopień, sposób

¹⁶⁶ „Kontrasty” – miesięcznik wydawany w Białymstoku w latach 1965–1990. Początkowo pismo miało charakter lokalny – omawiano w nim białostockie życie kulturalne. Stopniowo zyskało ogólnokrajową renomę – publikowali tu najwybitniejsi polscy reportażyści, m.in. Melchior Wańkowicz, Hanna Krall, Małgorzata Szejnert, Jerzy Niczyporowicz.

swoiście literackiej organizacji utworu. Z tego punktu widzenia *Fabula rasa* Edwarda Stachury i *Cesarza* Ryszarda Kapuścińskiego¹⁶⁷ trzeba rozumieć wedle tych samych zasad.

Uzasadnienie drugiej owej „epokowej” przemiany przytaczam prawie bez komentarza. Píše Bereza:

Dążność do rezygnacji z fikcji w utworach prozy artystycznej towarzyszy ściśle z nią związana dążność całkowicie przeciwstawna, a mianowicie dążność do ufikcyjnienia fikcji, do jej wyzwolenia z umownych rygorów naiwnego mimetyzmu, do jej całkowitego ufantastycznienia, co wcale nie oznaczają, że zmniejszają się funkcje poznawcze prozy. Wręcz przeciwnie¹⁶⁸.

Orzeczenie jest logiczne, jego związenie z uzasadnieniem poprzednim przypomina najlepsze wzory dialektyki, nazwiska, które krytyk przytacza, mówią same za siebie: Parnicki, Buczkowski, Wojciechowski, Drzeżdżon, Kirsch. Od dawna wszakże nie rozumiem, co się dzieje w prozie

¹⁶⁷ Ryszard Kapuściński (1932–2007) – uznawany za jednego z najwybitniejszych polskich reporterów. Zaczynał swoją karierę dziennikarską w „Sztandarze Młodych” w roku 1956, publikował swoje korespondencje w „Polityce”, „Kontynentach” i „Kulturze”. Debiutem książkowym był *Busz po polsku* (1962). Światową sławę przyniosły mu książki: *Cesarz* (1978) i *Szachinszach* (1982). W *Cesarzu*, napisanym po pobycie w Etiopii w latach 1973–1974, przedstawił Kapuściński panowanie etiopskiego cesarza Hajle Sellasje. Spisane w tej książce relacje kilkudziesięciu dostojników pałacowych, z którymi rozmawiał już po detronizacji cesarza, ujęte są w trzyczęściową narrację i opatrzone tytułami oraz mottami, które nadają tej reportażowej opowieści ponadczasowy/paraboliczny charakter.

¹⁶⁸ Cytat niedokładny; u Berezcy rozpoczyna się słowem „Dążności”, a dalej jest: „co wcale nie oznacza” (*idem*, *Powtórzenie*, s. 164; zob. *Teksty źródłowe*, s. 183).

Parnickiego i Buczkowskiego, nie udało mi się nawiązać żadnego kontaktu z dokonaniem pisarskimi Drzeżdżona, drogę literacką Donata Kirscha uważam za pomyłkę. Dlatego przytaczam tylko pogląd Berezy, powstrzymując się od komentarza. Rezygnacja ta niewątpliwie może być uznana za świadectwo nieuleczalnej literackiej głuchoty.

Uzasadnienie trzecie wydaje się natomiast równie ważne jak pierwsze.

Przez bardzo długi czas głównym źródłem języka polskiego prozy był język polskiej prozy. [...] Izolacja języka literackiego od żywych języków mówionych i żywych języków wewnętrznych władz duchowych człowieka (wewnętrzne języki wyobraźni i myśli) osiągnęła taki stopień, że w prozie polskiej musiało zdarzyć się właśnie to, co się zdarzyło: języki żywe we wszystkich swoich postaciach przerwały tamy i wtargnęły do literatury, czyniąc z niej językowy żywioł¹⁶⁹.

Jest oczywiste, że trudno zaprzeczyć tej tezie, zwłaszcza że utwierdza ją praktyka literacka, a miesięcznik „Twórczość” w swoim dziale prozy dostarcza nam dostatecznie wiele jej świadectw. Jest też jednak równie oczywiste, że trudno z uzasadnieniem tym dyskutować, jeśli nie wprowadzi się do niego niezbędnych precyzacji. Zwłaszcza dlatego, że żadna „żywiolowa” przemiana, żadne „przerwanie tam” i „wtargnięcie”¹⁷⁰ nie stanowi wartości samej w sobie, a krytyka wobec takiego procesu winna pełnić funkcje regulatywne, a nie poddańcze. Ostatecznie bowiem

¹⁶⁹ *Ibidem*, s. 165 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 184).

¹⁷⁰ Por. w tekście Berezy wyeksponowane przez niego zdanie: „języki żywe we wszystkich swoich postaciach przerwały tamy i wtargnęły do literatury, czyniąc z niej językowy żywioł” (*ibidem*, s. 165; zob. *Teksty źródłowe*, s. 184).

o wartości utworu artystycznego rozstrzyga sposób jego organizacji (o czym Bereza pamięta w uzasadnieniu pierwszym), a nie żaden „żywiolowy” bezład (o czym zapomina w uzasadnieniu trzecim).

We wszystkich wypowiedziach Henryka Berezy o języku prozy współczesnej ukryta jest pewna dwuznaczność, nigdy, jak sądzę, nie rozjaśniona, która nie tylko utrudnia ich przyjęcie, ale również – co ważniejsze – uniemożliwia dyskusje. Utożsamia bowiem krytyk język prozy z językiem, w jakim *mówi się* w prozie. Wartość *Konopielki* zatem (wedle tego sposobu myślenia) polegałaby na przytoczeniu przez autora języka Kaziuka Bartoszewicza, wartość *Ballady o Januszku*¹⁷¹ na przytoczeniu gwary Eugenii Smoliwosowej, wartość *Panny Lilianki* na oddaniu głosu żargonowi Ewy Zatońskiej. Nie przeczę, że owo przełamanie obowiązujących dotąd konwencji języka literackiego stanowi wydarzenie ważne i jest sygnałem głębokich przemian kulturowych; nie przeczę także, że w każdym z powyższych (i wielu innych) utworów dokonane ono zostało z pewną maestrią. Sens żadnego z tych utworów nie sprowadza się jednak tylko do sprawności przytoczenia i nie za nie „kochamy Juliusza Słowackiego”¹⁷².

Znaczenie każdego dzieła sztuki ukrywa się w jego artystycznej organizacji, a ta nigdy nie jest tożsama ze swoim „materiałem” – jak „materiałem” tylko prozy Białoszewskiego są same, nagie „szumy, zlepy, ciągi”. Innymi słowy:

¹⁷¹ *Ballada o Januszku* (1979) – powieść Sławomira Łubińskiego opisująca środowisko podwarszawskiej prowincji od połowy lat 40. do połowy lat 60. w formie opowieści wdowy (kucharki i sprzątaczk) o jej synu – złodziejaszku i zabójcy. Za duży atut krytyka uznała groteskowy – literacko-telewizyjno-podmiejski język tej opowieści.

¹⁷² Aluzja do *Ferdynarda* Witolda Gombrowicza (słowa prof. Bładaczki: „kochamy Juliusza Słowackiego i zachwycamy się jego poezjami, gdyż był on wielkim poetą”).

język prozy jest zawsze językiem jej narracji, a nie wypowiedzi jakiegokolwiek postaci utworu, sens przemian prozy ukryty jest w przemianach narracji, a nie tylko w przemianie języka wypowiedzi. Jeszcze wyraźniej: język prozy, jako artystyczna organizacja utworu i język literacki, jako język wypowiedzi tego utworu, to dwa r ó ż n e, choć komplementarne aspekty kształtu prozy. Mogą się one w utworze wspomagać i mogą też sobie przeszkadzać, a żadna ogólna diagnoza krytyczna („żywiolowa przemiana języka”) nie może pozbawić krytyki obowiązku weryfikowania tej wzajemnej relacji, to jest rzeczywistego wartościowania konkretnego utworu. Bereza w swych artykułach ogólnych stale r ó ż n o ś ć tych dwóch aspektów przemian prozy współczesnej zaciera, dlatego też raczej rozbraja, niż uzbiera krytykę. Chociaż, jako krytyk znakomity, nie czyni tego wtedy, gdy analizuje dokonania poszczególne.

Otóż, w tym pierwszym aspekcie języka prozy, w artystycznej organizacji jej utworów zachodzą przemiany równie ważne, jeśli nie ważniejsze, jak w tym drugim, to znaczy w przekształceniu materii językowej. Nie drży mi pióro, gdy zestawiam obok siebie *Zdążyć przed Panem Bogiem* Hanny Krall¹⁷³ i *Pannę Liliankę* Ryszarda Schuberta, *Balladę o Januszku* Sławomira Łubińskiego¹⁷⁴

¹⁷³ Hanna Krall (ur. 1935) – dziennikarka, reporterka, uznawana dziś – obok Ryszarda Kapuścińskiego – za mistrzynię polskiej szkoły reportażu. W 1977 roku opublikowała *Zdążyć przed Panem Bogiem* – zapis rozmowy z Markiem Edelmanem, jednym z przywódców powstania w getcie warszawskim, a po wojnie kardiologiem. Do ogromnego sukcesu tej książki przyczynili się zarówno sam bohater i jego sceptycyzm wobec legendy heroizującej walkę powstańczą, jak i ascetyczna i zwięzła forma tego wywiadu.

¹⁷⁴ Sławomir Łubiński (1934–2023) – prozaik, scenarzysta filmowy. Debiutował w roku 1973, najsłynniejszą jego powieścią jest *Ballada o Januszku* (1979) – zob. przyp. 171, s. 203.

i *Cesarza Ryszarda Kapuścińskiego*. Wszystkie te cztery utwory, o czym już wspominałem, wydają mi się wyrazistymi przykładami pojawiania się nowego sposobu opowiadania (więc artystycznej organizacji utworu), który nazywam „narracją intersubiektywną”. Gdyby chodziło tylko o formalny wynalazek, nie byłoby powodu w ogóle zabierać głosu. Ale każda taka przemiana w historii prozy była oznaką najbardziej zasadniczych przemian kulturalnych i społecznych, a nie trzeba wielu przykładów, aby to uzmysłowić. Weryfikacja, rozkład i rozbitcie pozytywistycznej konwencji narracji obiektywnej, jakie dokonuje się we wszystkich literaturach europejskich pod koniec wieku XIX, pojawianie się niezwykle bogatego repertuaru narracji subiektywnej (od konwencji listu czy pamiętnika do najbardziej wibrujących form strumienia świadomości) było oczywiście związane, co dziś widać wyraźnie, z najbardziej fundamentalnymi przemianami kulturalnymi i społecznymi. Nie trzeba nawet, zawodnych zawsze w jakiejś mierze historycznych analogii, aby zrozumieć, że ważne sprawy są w grze.

Narracja obiektywna oznaczała oczywiście, że istnieje taka instancja, z punktu widzenia której można rzeczywistość opisać i sądzić; narracja subiektywna oznaczała, że instancji takiej już nie ma, ale wewnętrzne życie jednostki ją zastępuje. Ten typ rozmowy, który inscenizują w swoich utworach wymienieni powyżej czterej pisarze, oznacza coś różnego od obu tych wariantów – to mianowicie, że ową absolutność instancji zewnętrznej i wewnętrznej zastępuje tutaj relacja międzyludzka, że pisarz nie znajduje się ani ponad światem, ani poza nim, lecz w nim właśnie i że nie ma dla niego ważniejszego zadania, jak zrozumieć siebie w relacji do innych. Realność opisu i sądzenia czy też realność wyznania i odsłonięcia zastępuje tutaj realność porozumienia i dociekania. W tym znaczeniu sens *Cesarza* ukryty jest w sposobie dociekania

rozkładu reżimu Hajle Sellasje, a sens *Panny Lilianki* w porozumieniu, które nawiązuje ze swoją bohaterką autor. Toteż nic dziwnego, że w jednym i drugim utworze muszą się oni pojawić pod swoimi własnymi imionami, ponieważ ich bycie – w – sytuacji poświadcza całą opowieść.

To ta przemiana sposobu artystycznej organizacji utworów, oznaczająca przemianę stosunku literatury do rzeczywistości, a najprościej rzecz biorąc, stosunku pisarza do bohatera, więc człowieka do człowieka, wydaje się zapowiadać pojawienie całkowicie nowego wątku artystycznego, który być może zdecyduje o losach prozy. Autor jako słu ch a c z może oczywiście przytoczyć każdy język, ale przytoczenie to musi zostać uzasadnione jego relacją wobec swego partnera, samym faktem, że jako partnera go traktuje. Z tego punktu widzenia wszystkie tradycyjne podziały w obrębie prozy (opowiadanie, powieść, esej, reportaż), podobnie jak tradycyjne kwalifikacje (fikcja, autentyk itp.), stają się drugorzędne. Zbigniew Kubikowski dostarcza na to argumentów niezbitych.

Rzecz jasna tego sposobu opowiadania, a zatem tego stosunku do świata, nie wymyślili wyliczeni powyżej czterech autorzy. Ma on, jak zawsze tego rodzaju przemiana, swoje różnorodne rodowody literackie, niektóre zapewne sięgają aż do platońskich dialogów. Ale bliżej rzecz biorąc, jedno z tych źródeł jest „niskie”, drugie zaś „wysokie”. Niskim źródłem jest wywiad prasowy. Historyk kultury odnotuje kiedyś, w jakim momencie w naszej prasie różnego rodzaju „rozmowy” z pomocniczego dotąd środka wypowiedzi dziennikarskiej przesunęły się w miejsce prawie centralne, którego potwierdzeniem jest niemal każdy dziś numer czasopisma. Odnotuje też rozszerzenie galerii rozmówców – kiedyś wywiad prasowy przeprowadzało się z osobowością wyjątkową i był to sposób czynienia z niej swego rodzaju „gwiazdy”. Dziś bohaterem rozmowy jest przede wszystkim problem, a rozmówca stał się jednym

z uczestniczących w jego rozwiązywaniu. Dlatego też może być kimś wyjątkowym, ale może też być kimś zwyczajnym.

Drugim źródłem jest niewątpliwie sama tradycja nowocześniejszej prozy polskiej. Tadeusz Borowski¹⁷⁵ był, jak mi się zdaje, pierwszym pisarzem, który samego siebie wprowadził w świat swoich utworów jako jedną z jego postaci. Ujawnił więc perspektywę, z której utwory były opowiadane. Proza Mirona Białoszewskiego, Tadeusza Różewicza¹⁷⁶, Edwarda Stachury, *Zapis* i *Robaki* Marka Nowakowskiego¹⁷⁷ stanowią kolejne świadectwa dojrzenia tej nowej formuły prozy, jaką jest narracja intersubiektywna. Świadectw tych jest zresztą zapewne więcej tylko, ponieważ dotąd same efekty były

¹⁷⁵ Tadeusz Borowski (1922–1951) – pisarz i publicysta. Debiutował jako poeta własnoręcznie wydany poematem katastroficznym *Gdziekolwiek ziemia* (1942). Najbardziej znane są jego opowiadania: *Pożegnanie z Marią* (1947) oraz *Kamienny świat* (1948), w których opisał własne doświadczenia obozu w Auschwitz. Narratorem *Pożegnania z Marią* jest *vorarbeiter* Tadek (utożsamiany z autorem), który przystosowuje się do obozowych warunków, walcząc o przetrwanie.

¹⁷⁶ Tadeusz Różewicz (1922–2014) – poeta, dramaturg, prozaik, scenarzysta, uznawany za jednego z najważniejszych polskich poetów XX wieku. Zwrócił uwagę krytyki już debiutanckim tomem poetyckim *Niepokój* (1947), w którym posłużył się powściągliwym, pozbawionym ozdób poetyckim językiem. Jako prozaik opisywał swoje doświadczenia partyzanckie (tom opowiadań *Opadły liście z drzew*, 1955), moralne skutki wojny (*Przerwany egzamin*, 1960; *Wycieczka do muzeum*, 1966), wyobcowanie człowieka w świecie pozbawionym wartości (*Moja córeczka*, 1968; *Śmierć w starych dekoracjach*, 1970). Ważne miejsce w twórczości Różewicza zajmuje też zbiór *Przygotowanie do wieczoru autorskiego* (1971), w którym zawarł autokomentarze, szkice, wspomnienia i notatki z lektur.

¹⁷⁷ Zbiór opowiadań Marka Nowakowskiego *Zapis* ukazał się w 1965 roku, a powieść *Robaki* w 1968 roku.

niewyraźne, więc tym bardziej mgliście rysowała się droga rozwoju. W każdym bądź razie dziś już widać, że w tym także aspekcie zachodził przez ostatnie dziesięciolecie w literaturze polskiej proces głębokich przemian wewnętrznych i że jest on tak samo ważny, jak zatarcie różnic gatunkowych i przemiana języka literackiego. Co oczywiście nie znaczy, że tym samym ktokolwiek otrzymał patent na arcydzieło.

Bronisław Maj¹⁷⁸

Martwe dusze

I. „W czasach dziwnych i wrogich żyliśmy, wspaniałych...”

Te słowa napisał w 1934 roku jeden z debiutujących wówczas młodzieńskich poetów¹⁷⁹. Słowa znamienne: wiara w wyjątkowe znaczenie i niepowtarzalność czasów, w których się żyje, jest przywilejem każdej młodości i każdej sztuki. Słowa młodego poety były i będą powtarzane zawsze – przez innych młodych, innych poetów. Ale wydaje się, że w niewielu momentach dziejów były one tak usprawiedliwione, jak teraz. W czasach dziwnych i wrogich, kiedy przerastający powoli człowieka moloch cywilizacji wyzwała się spod ludzkiej kontroli i z niepokojącą siłą bezwładnie przebiegała ku niewiadomemu, ku samozatrąceniu; kiedy nie nadążająca za jego chaotycznym pędem moralność rozsypuje się, dewaluuje. W czasach dziwnych i wrogich – najwspanialszych wzlotów i najgłębszej degeneracji człowieka. Żyjemy na wulkanie, na naszych oczach w nie znanym dotąd tempie zmienia się postać świata, wartości tworzą nowe, niespodziewane konfiguracje, które gruntownie

¹⁷⁸ Bronisław Maj (ur. 1953) – poeta, krytyk literacki, scenarzysta; współtwórca krakowskiego teatru KTO; redaktor naczelny mównego czasopisma „NaGłos” (1983–1999). Debiutował jako poeta w roku 1970 na łamach „Poezji”, w latach 70. publikował liczne szkice i recenzje poświęcone literaturze, przede wszystkim poezji. Pierwszy zbiór poetycki, *Wiersze*, opublikował w 1980 roku.

¹⁷⁹ Czesław Miłosz, wiersz *O książce* z tomu *Trzy zimy* (1936).

odmieniają modus życia, także w tych elementarnych, dotyczących każdego z nas, regionach. Jak się w tym odnaleźć? Jak rozpoznać to, co ukryte? Ogarnąć to, co nieznanne? Kto może w tym dopomóc? Na pewno nie kultura masowa usypiająca narkotyczną, homogeniczną wizją świata w komiksach czy rozmaitych Studiach-2¹⁸⁰. Więc?

Najczulszym sejsmografem, który pierwszy rejestrował sygnały przemian, rozpoznawał ledwie się rysujące mechanizmy współczesności, który ją opisywał we wszystkich warstwach i aspektach, nawet tych pozornie, najniższych, najmniej istotnych – takim sejsmografem bywała literatura. A jej działanie od podstaw kształtowała wiara w ważność tego, co robi, prawdziwe poczucie odpowiedzialności za los swoich współczesnych i „zarozumiałe”, a jednocześnie uzasadnione przekonanie o niezwykłości czasów, których diagnozę przedstawia. Przekonanie uzasadnione zawsze, trudno bez niego żyć i tworzyć. Ale, powtórzę, przekonanie, które dzisiejszy właśnie obraz świata narzuca z wyjątkową mocą. Z natury swej do takiej diagnozy współczesności najbardziej predystynowana jest proza. Z natury młodości zaś wynika właśnie owa „zarozumiałość” – maksymalizm etyczny i poznawczy, prawdziwy głód prawdy o sobie i świecie, niecierpliwa chęć przekazania jej innym. W tych przesłankach pokładając nadzieję na odnalezienie choćby odrobiny mocnego światła, sięgamy po prozę, po młodą prozę czasów dziwnych i wrogich, wspaniałych... Czytamy:

...W nieistniejącym, nierealnym miasteczku, w którym bez przerwy jest ciemno, rosną sztuczne kwiaty i żyje mechaniczny ptak Wagon – snują się bez celu mgliste, obda-

¹⁸⁰ Studio-2 – cykliczna audycja, pierwszy wielogodzinny blok programowy w telewizji polskiej, nadawany w latach 1974–1983. Cieszył się ogromną popularnością ze względu na nowoczesny charakter.

rzony jakimś ćwierć-bytem cienie o wdzięcznych imionach: Damgr, Grzbitt, Peldziel, Głudziw. Prowadzą tasiemcowe dialogi o niczym, ktoś liczy zapalki w pudełkach, ktoś pisze powieść pt. *Niezlomny w hotelu ugina się*. A wszystko to w nużącym śnie, który nie jest ani groteskowy, ani straszny, ani zabawny. Jest nijaki, a przede wszystkim śmiertelnie nudny. Spoza ziejących żalosną pustką kart nie wyziera żadna myśl, żadna idea czy obsesja, poza tą, by właśnie jak największą ilość tych kart zapełnić martwymi znaczkami przypadkowych liter...¹⁸¹

II. Martwe dusze

Od około dwóch lat funkcjonuje w naszej krytyce termin *proza nowych nazwisk*. Termin stosowany powszechnie, dobrze zdomowiony w życiu literackim i świadomości czytelników. Oznacza on twórczość młodych prozaików, którzy zadebiutowali książkami około roku 1976, a więc: Andermana, Pastuszka, Kirscha, Sołtysika, Natansona, Bargiełowskiego¹⁸², Ogińskiego¹⁸³, Nurowskiej, Brzozowskiego i innych.

¹⁸¹ Fragment opisujący powieści Sołtysika stanowi pamfletową kompilację jego tekstów. Ptak Wagon i Jan J. Głudziw to postaci z powieści Marka Sołtysika *Domiar złego* (1977), której akcja rozgrywa się w Nienależytem. W tej powieści też jeden z jej bohaterów, Herbert Wrowski, pisze powieść pt. *Niezlomny w hotelu ugina się*. Sylwester Damgr, Dysław Peldziel, Grzbitt to bohaterowie powieści Sołtysika *Sztuczne ruiny* (1978), której akcja toczy się w Omadnicach.

¹⁸² Daniel Bargiełowski (1932–2016) – aktor, reżyser, pisarz. Debiutował w 1976 roku książką *Tropem krętym, fałszywym*, stanowiącą połączenie powieści obyczajowej i kryminalnej. W 1979 roku opublikował kolejną powieść – *Szczerze bez obciachu*, opowiadającą o losach hochsztaplera i oszusta matrymonialnego.

¹⁸³ Ziemowit Ogiński (1944–2010). W 1977 roku wydał powieść *Karnawał i post*.

Mechanizm powstawania takich krytycznoliterackich terminów jest znany: to za sprawą młodych utalentowanych pisarzy, mówiących nowym językiem o swym własnym odrębnym widzeniu świata, narodził się nowy prąd myślowy i artystyczny, niosący nowe, istotne wartości. Ten prąd, gdy odpowiednio silnie wpływa na sytuację kultury, domaga się określenia, nazwy. Powstaje ona – albo przybrana przez samych młodych i zawierająca wówczas zazwyczaj istotę nowego ruchu, albo – i tak powstał nasz termin – wykreowana przez krytykę, która tym samym sankcjonuje ważkość, niepodważalność zjawiska, wpisuje je w obieg wartości kulturowych. Spróbujmy – nie wartościując na razie i nie indywidualizując – zebrać najistotniejsze atrybuty, jakimi krytyka kontynuuje fakt literacki zwany *prozą nowych nazwisk*.

Mówiąc najkrócej: *proza nowych nazwisk* to zjawisko w młodej literaturze, które zdominowało ją bezpośrednio po wygaśnięciu Nowej Fali¹⁸⁴, istniejące w światopogląd-

¹⁸⁴ Nowa Fala (inna nazwa: pokolenie '68) – formacja poetycka, która powstała na przełomie lat 60. i 70. Najważniejszym przeżyciem pokoleniowym dla debiutujących wówczas poetów były wydarzenia Marca '68. Do twórców tych zaliczano: Stanisława Barańczaka, Jacka Bierezina, Krzysztofa Karaska, Juliana Kornhausera, Ryszarda Krynickiego, Ewę Lipską, Jarosława Markiewicza, Adama Zagajewskiego, Leszka Szarugę. Program ideowo-artystyczny tej formacji został sformułowany przede wszystkim przez Barańczaka w tekstach zebranych w książkach: *Nieufni i zadufani* (1971), *Ironia i harmonia* (1974), *Etyka i poetyka* (1979) oraz w głośnym *Świecie nie przedstawionym* Kornhausera i Zagajewskiego (1974). Punktem wyjścia tego programu była krytyka literatury uchylającej się od odpowiedzialności i przedstawiania rzeczywistości, a jego zasadniczym celem – udział artystów w kreowaniu świadomości indywidualnej i społecznej (czemu na poziomie praktyki twórczej służyć miało m.in. „mówienie wprost”). Najważniejszy okres aktywności tej grupy przypada na lata 1971–1976, później czołowi twórcy nowofalowi zostali objęci cenzorskim zakazem druku.

dowej i artystycznej opozycji wobec jej założeń; *proza nowych nazwisk* jest świadectwem dojrzałej obecności nowego, nieco młodszego „pokolenia”, a „pokolenie” to – co znów je charakterystycznie różni od poprzedników – swój wyraz znalazło nie w poezji czy eseistyce, lecz właśnie w prozie, tym samym zaś *proza nowych nazwisk* wypełniła pusty dotąd, zaniedbany przez Nową Falę, region literatury; *proza nowych nazwisk* zaistniała w życiu literackim kilkunastoma książkami, nagrodami, licznymi omówieniami twórczości poszczególnych pisarzy i – co znamienne – wieloma prasowymi, a nawet telewizyjnymi dyskusjami i wypowiedziami, traktującymi o całości zjawiska (dyskusje w „Studencie”, „Nowym Wyrazie”, „Pegazie”¹⁸⁵...).

Wszystkie te – wymieniłem tylko najważniejsze cechy, określające prozę *nowych nazwisk*, w ogóle stwarzającą ją – są, w bardzo różny sposób, półprawdami i mistyfikacją. Są fałszywe od korzeni, gdyż fałszywy od podstaw jest twór, który opisują. Jak doszło do tej sytuacji?

Nowa Fala, nie ograniczam zjawiska do grupy „Teraz”¹⁸⁶ i okolic, była bardzo silnym młodoliterackim ru-

¹⁸⁵ „Pegaz” – magazyn telewizyjny poświęcony kulturze i sztuce, emitowany w TVP w latach 1959–2004, 2009 oraz 2016–2019.

¹⁸⁶ Grupa Poetycka Teraz (inne nazwy to: Grupa poetów „teraz”; Grupa przy studenckim klubie „Pod Jaszczurami”) – działała w Krakowie w latach 1968–1975, jest uznawana za współtwórczynię Nowej Fali. Tekst programowy, zatytułowany *Magiczne zaklęcie, które wyzwala metafora*, ukazał się w 1970 roku w „Współczesności” (wrzesień). W tym samym roku w „Poezji” (nr 9) ukazał się tekst Kornhausera *Realizm nienaiwny*. Wokół Grupy Poetyckiej Teraz skupiało się środowisko twórców Nowej Fali. We wstępie do almanachu poetyckiego *Teraz* (1971) Zagajewski pisał o wydarzeniach marcowych i grudniowych jako przełomowym impulsie dla postawy ideowej i programu artystycznego tej grupy, dążącej do ważnego udziału sztuki w kształtowaniu świadomości społeczeństwa. Tezy te zostały

chem, obejmującym swoim zainteresowaniem, działalnością i postulatami całą kulturę i całą współczesność; była ruchem o wielkich ambicjach poznawczych i twórczych, traktującym literaturę jako część i wyraz świadomości społecznej i – poprzez działanie w literaturze właśnie – dążącym do przewartościowania, w pozytywnym rozumieniu, świadomości, społecznej, a idąc dalej – życia społecznego; była ruchem spontanicznym, lecz mocno zintelektualizowanym, o przejrzystym programie filozoficznym i artystycznym; była ruchem duchowo młodym i współczesnym: maksymalistycznym, stawiającym najistotniejsze elementarne pytania, a za swój pierwszy obowiązek uznającym przenikliwy, wielopłaszczyznowy opis swojego czasu; nie była monolitem, była żyjącym organizmem, pełnym wewnętrznych napięć, energii.

O opozycji *prozy nowych nazwisk* wobec Nowej Fali – za chwilę. Teraz zastanówmy się, czy i jak ta twórczość wypełniła rzekomo puste miejsce prozy. Istotnie, w okresie burzy i naporu Nowej Fali, w awangardzie prądu znajdowały się poezja i publicystyka. To zrozumiałe: w ruchu walczącym, wstępującym, właśnie eseistyka kulturalna i krytyka są najskuteczniejszą bronią, gdyż formułują dyskursywnie podstawowe zasady i postulaty, stanowiące

powtórzone i rozwinięte przez Zagajewskiego później, w *Świecie nie przedstawionym*. Miejscem spotkań grupy był studencki klub „Pod Jaszczurami”, a głównym pismem – „Student”. Członkowie grupy to: Józef Baran, Wit Jaworski, Adam Kawa, Adam Komorowski, Julian Kornhauser, Jerzy Kronhold, Andrzej Nowak, Jerzy Piątkowski, Stanisław Stabro, Zdzisław Wawrzyniak, Adam Zagajewski. Spotkania twórców i krytyków tej grupy z młodymi twórcami z innych miast (m.in. Barańczakiem, Krynickim, Szarugą) doprowadziły do powstania programu pisma „Młoda Kultura” (dodatku do „Studenta”) oraz Nowej Fali. Do Grupy Teraz odnoszono większość sporów generacyjnych lat 70.

o istocie i odrębności ruchu. Poezja zaś, z natury reagująca najszybciej, była pierwszą próbą realizacji zadeklarowanego programu. Pierwszą, co nie znaczy: jedyną. Była, jak pisał główny teoretyk Nowej Fali, embrionem, zawierającym zarodki wszystkich przejawów i form rodzącej się nowej kultury. Proza dojrzewa wolniej, potrzebuje pewnego dystansu, woli spojrzenie na całość – choćby najmniejszą – zjawiska niż na jego jeszcze płynne dzianie się. No i, co też ma znaczenie, wymaga po prostu więcej czasu na „wyprodukowanie”, to pisarskie i to wydawnicze. Dlatego pojawiła się później, już po „heroicznym” i nawet nieco hunwejbinińskim¹⁸⁷ okresie Nowej Fali, jakby za plecami poezji i eseistyki. Ale przecież pojawiła się! Przypominam: to powieści „Terazowców”, Łozińskiego, Krasnodębskiego, opowiadania Jaworskiego¹⁸⁸, Hermana¹⁸⁹, Wysogłada¹⁹⁰... Nie było, nie ma „pustego miejsca”! Więc „naturalne następstwo”? „zmiana warty”? dokonana – co jest niemal regułą – w sprzeczności z „etyką i poetyką”¹⁹¹ najbliższych poprzedników?

¹⁸⁷ Hunwejbiniizm – radykalny ruch polityczny, którego członkowie stosują bezkompromisowe metody walki z politycznymi przeciwnikami.

¹⁸⁸ Wit Jaworski (ur. 1944) – poeta, filozof, współtwórca Grupy Poetyckiej Teraz. Obok tekstów poetyckich i filozoficznych pisał też opowiadania (*Wielki ucisk*, Kraków 1980). Jest również autorem powieści *Krótki lont* (Kraków 1985).

¹⁸⁹ Michał Herman (ur. 1946) – debiutował w 1972 roku tomem poezji *Wielkie naczynia krwionośne w rozpędzie*.

¹⁹⁰ Roman Wysogład (ur. 1947) – poeta, prozaik. Debiutował jako poeta, był współzałożycielem grupy „848”. W 1985 roku opublikował dwie książki: zbiór opowiadań *Przekrętka*, za które otrzymał Nagrodę im. Andrzeja Bursy, oraz powieść *Moskwa za trzy dni*. Jedną z jego napisanych w latach 80. powieści: *34 kilometry od Pałacu Kultury* – bardzo wysoko oceniona w maszynopisie przez Berezę, ukazała się 36 lat po napisaniu, w 2022 roku.

¹⁹¹ Por. S. Barańczak, *Etyka i poetyka. Szkice 1970–1978*, Paryż 1979.

Połowa lat siedemdziesiątych to schyłek Nowej Fali, w ogóle schyłek takiej postawy wobec literatury i rzeczywistości. Finał dziwny i nienaturalny, tuż przy końcu *Sturm und Drang Periode*¹⁹², przed właściwym okrzepnięciem i wejściem w dojrzałość. Pozostał program, jako pewna zarysowana perspektywa, kierunek. Program nie spełniony. Jedni pisarze ustateczniają się, inni milkną, jeszcze inni odchodzą od literatury ku innym formom wypowiedzi. Nowa Fala, u szczytu, zamiera, gaśnie. Kruży się, tak silnie manifestowana, więź światopoglądowa, rozmywa i wytraca energia, zapał. Powstaje luka, próżnia w młodej – i nie tylko – literaturze. Próżnia wytwarzająca coraz większe kulturowe „podciśnienie”, domagające się wypełnienia nowymi wartościami. Zazwyczaj w taką lukę po ustatecznionej generacji czy grupie pisarzy wdziera się nowa poezja. Poezja – i to znów bardzo częste – o filozoficznych i estetycznych kanonach przeciwstawnych zasadom wyznawanym przez tę generację czy grupę. I tak też się stało: pojawiły się nowe propozycje poetyckie, osiągające niekiedy liryczny pułap Nowej Fali. Ale głosy nowych poetów nie zagłuszają ciszy, nie zapełniają próżni, gdyż owi poeci nie ogłaszają anatem i manifestów, nie tworzą wyraźnie określonych grup, nie opanowują pism, nie prowokują i nie przewartościowują historii literatury i bieżących hierarchii, nie wytwarzają całej tej gorącej, agresywnej aury, w jakiej wstępowała do literatury Nowa

¹⁹² *Sturm und Drang Periode* (okres burzy i naporu) – nazwa okresu w literaturze niemieckiej (1767–1785) wywodząca się od powieści Friedricha Maximiliana Klingera *Sturm und Drang* (1776). Inaczej: preromantyzm. Za najbardziej rozpoznawalne dzieło tego okresu uchodzą *Cierpienia młodego Wertera* (1774) Goethego. W przenośni określenie to odnosi się do programowego, ekspansywnego okresu grupy literackiej.

Fala, a dawniej np. krakowska Awangarda¹⁹³. Poeci podkreślają swoją odrębność, a nie pokoleniową wspólnotę, przyjmują odwrotną niż nowofalowcy poetycką ontologię: jej perspektywa jest personalistyczna, a nie polityczna czy społeczna; poezja prywatnieje, odrzuca przy tym wszelkie doraźne interwencyjne poetyki (np. lingwistyczną czy gazetowego college'u). Poeci odchodzą daleko, aż ku surrealizmowi (Benka¹⁹⁴) czy skupionej liryce refleksyjnej (Kaliszewski¹⁹⁵). Rozproszeni, piszący tylko wiersze, cisi poeci nie są tak widoczni, nie mogą stanowić zauważalnej zmiany tamtego niezwykle prężnego, wieloaspektowego, czasem aż zbyt hałaśliwego, ruchu. Na powierzchni cisza trwa nadal, rośnie aż do krzyku. Trzeba ją czym prędzej zagłuszyć.

I wtedy staje się absolutnie kuriozalna i, zdawałoby się, niemożliwa rzecz: wykreowanie zjawiska literackiego, prądu artystycznego. A to w myśl zasady, której twórcą

¹⁹³ Awangarda Krakowska – grupa sytuacyjno-programowa, którą tworzyli pisarze związani z Tadeuszem Peiperem (1891–1969) i wydawanym przez niego czasopiśmie „Zwrotnica” (1922–1923; 1926–1927). W pierwszej fazie publikacji „Zwrotnicy” wokół Peipera skupili się artyści związani z formizmem i futuryzmem (m.in. Leon Chwistek, Tytus Czyżewski, Anatol Stern, Aleksander Wat), w drugiej – Julian Przyboś, Jan Brzękowski, Jalu Kurek. Główne hasła programowe Peipera dotyczyły nowej sztuki, odpowiadającej wyzwaniom współczesności i współdziałającej z rozwojem cywilizacyjnym i społecznym.

¹⁹⁴ Urszula Małgorzata Benka (ur. 1953) – poetka, tłumaczka. W drugiej połowie lat 70. związana z Nową Prywatnością (zwaną też Pokoleniem Nowych Roczników lub Pokoleniem '76). To pokolenie twórców odcinało się do programu poetyckiego zaangażowania Nowej Fali w imię poezji skupionej na prywatności.

¹⁹⁵ Andrzej Kaliszewski (ur. 1954) – literaturoznawca, krytyk literacki, poeta. Debiutował na łamach „Życia Literackiego” w 1971 roku. W 1976 roku opublikował pierwszy tom poetycki – *Popiół*. Należał do grupy literackiej „My”, współtworząc tzw. Pokolenie Nowych Roczników (Nowej Prywatności).

jest bohater Gogolowskich *Martwych dusz* – Cziczikow¹⁹⁶. Przypominam: aby stać się człowiekiem bogatym, skupował on za bezcen pańszczyźnianych chłopów (ilość „dusz” była miernikiem zamożności) – ale chłopów nieżyjących, figurujących tylko jako pusty zapis w gubernialnej księdze. Tu metodę Cziczikowa przyjmuje ów mechanizm życia literackiego, który spowodował ponowofalową próżnię i „podciśnienie”, przejawiające się jako marazm w młodej literaturze, cisza niewygodna i demaskująca. Nasz bezosobowy Cziczikow postępuje dokładnie tak jak Gogolowski, aby przekonać o swej zasobności (bogactwie i sile młodej literatury) – powołuje do życia literackie „martwe dusze”. Działa prosto i skutecznie: poezja nie dała się użyć, więc proza. Zielone światło dla młodej prozy. Dla pewnych – wyjątkowo starannie dobranych – rodzajów młodej prozy. Wykorzystuje pierwszą sposobność: „Czytelnikowski” konkurs na debiut powieściowy (1975). Dzięki zielonemu światłu do laureatów dołączają szybko nowi pisarze i już mamy pokaźną grupę. Kolejny manewr Cziczikowa to sprokurowanie wokół tego pisarstwa wielkiego tumultu krytycznego. Szybko ukazują się książki, recenzje, wielka ilość omówień, które – znakomity chwyt! – traktują o całości zjawiska, świadcząc, iż mamy do czynienia ze spójnym i odrębnym faktem literackim, nową spontaniczną generacją. Wreszcie, a to już naturalna (!) kolej rzeczy, zaczyna funkcjonować termin *proza nowych nazwisk* – ostateczne potwierdzenie obecności i ważkości problemu. Cziczikow dopiął celu! Jak to się mogło stać?

Pomińmy tu wszelkie pozaliterackie uwarunkowania, które nie są najważniejsze, a także współdziałanie krytyków, od początku świadomie wspierających naszego bohatera. Sądzę, że Cziczikowowi, który przecież

¹⁹⁶ Paweł Iwanowicz Cziczikow – bohater utworu Mikołaja Gogola (1809–1852) *Martwe dusze* (1842).

dał tylko pierwszy impuls, pomogły dwa mechanizmy naszej krytyki literackiej. Pierwszy, opisany już przez Flaszena¹⁹⁷, to działanie tzw. krytyki rzetelnej i troskliwej. Jej przedstawiciel, pełen szlachetnej troski o całość piśmiennictwa, zajmuje się – z identycznym przejęciem – absolutnie każdym kwiatkiem literackiej niwy, bada go z uwagą i skrupulatnością. Tyle że już nie widzi, czy to kwiat, czy chwast, zresztą nie obchodzi go to, obchodzi go całość tak pięknie kwitnącej nam literatury, której każdy wykwit należy przyjmować z wdzięcznością i dumą. Także nasz krytyk jest jurorem literackich nagród, które – niezależnie od tego, czy jest godny kandydat – trzeba przyznawać co roku, bo taki jest po prostu ich regulamin. I w ten sposób przy niektórych „martwych duszach” pojawiają się gloryfikujące etykiety: „laureat nagrody X, nagrody Y itd. ...”.

Drugi mechanizm przyczyniający się do sukcesu Czi-czikowa polega na szczególnej atrakcyjności prozy typu np. Kirsch czy Sołtysik dla – zwłaszcza młodego i ambitnego – krytyka. Proza ta daje bowiem nieograniczoną swobodę interpretacyjną: absolutną pustkę można zapełnić absolutnie wszystkim. Książka w zawily i oniryczny

¹⁹⁷ Ludwik Flaszen (1930–2020) – krytyk literacki, eseista, tłumacz, teatrolog, współtwórca teatru laboratorium Jerzego Grotowskiego. Jako aktywnie działający od początku lat 50. krytyk literacki prowadził m.in. cykl *Z notatnika szalonego recenzenta* w „Życiu Literackim”. W 1952 roku swoim tekstem *Nowy Zoil czyli o schematyzmie* wywołał burzliwą dyskusję na temat krytyki. Zbiór tekstów krytycznych *Głowa i mur* z 1958 roku skonfiskowała cenzura. W 1971 roku opublikował tom szkiców zatytułowany *Cyrograf*, w którym opisywał mechanizmy działania krytyki literackiej. Bronisław Maj odnosi się tu zapewne do zamieszczonego w *Cyrografie Vademecum krytyka literackiego* (1965), w którym Flaszen opisuje trzy zasadnicze „kreacje krytyczne”: „krytyka męczennika bezkompromisowości”, „krytyka z troską” oraz „krytyka – kaszkę mannę” (L. Flaszen, *Cyrograf*, wyd. zm. i poszerz., Kraków 1996, s. 43).

sposób traktująca o niczym dopuszcza każdą, nawet najbardziej karkołomną, a efektowną, hipotezę krytyczną. Daje też pole do popisów erudycji: powieść będąca (to nic, że wtórnym i nieudolnym) zlepką stylizacji i literackich „chwytów” pozwala krytykowi wykazać się znajomością Joyce’a¹⁹⁸, Kafki¹⁹⁹, Schulza, Robbe-Grilleta²⁰⁰, Iberoamerykanów²⁰¹, a splendor błyskotliwych porównań i świetnych nazwisk dodatkowym blaskiem opromienia omawianego pisarza, przedstawia go jako kontynuatora wspaniałej tradycji.

Sukces Cziczikowa wspierają także snobizm i lęk. Przyboś²⁰² pisał, że niekiedy warto by młodemu awangardziście dać do napisania klasyczny sonet; okazałoby się wówczas, czy jego akces do poezji wolnej od rygorów

¹⁹⁸ James Joyce (1882–1941) – irlandzki pisarz piszący po angielsku, autor m.in. *Ulissesa* (1922) i *Finnegans Wake* (1939). Uznawany za jednego z najważniejszych pisarzy XX wieku.

¹⁹⁹ Franz Kafka (1883–1924) – zamieszkały w Pradze niemieckojęzyczny pisarz pochodzenia żydowskiego; uznawany za jednego z najwybitniejszych pisarzy XX wieku. Autor takich utworów jak: *Proces* (1925), *Zamek* (1926), *Ameryka* (1927), w których zawarł egzystencjalne lęki i poczucie wyobcowania jednostki w zderzeniu ze światem.

²⁰⁰ Allain Robbe-Grillet (1922–2008) – pisarz francuski, uznawany za jednego z najważniejszych twórców nurtu tzw. nowej powieści (*nouveau roman*). Za wzorcową realizację znamiennego dla tego nurtu eksperymentalnego podejścia do narracji powieściowej uchodzi jego powieść *Żaluzje* z 1957 roku.

²⁰¹ Zob. przyp. 111, s. 168–169.

²⁰² Julian Przyboś (1901–1970) – poeta, eseista. Jeden z najważniejszych twórców Awangardy Krakowskiej. Od entuzjazmu nowoczesnością w pierwszych tomach poetyckich przeszedł w dojrzałej twórczości do rozczarowania cywilizacją wielkomiejską i zainteresowania przyrodą. Jego aktywności poetyckiej towarzyszyły artykuły i eseje poświęcone poezji i reinterpretacji tradycji (m.in. *Czytając Mickiewicza*, 1950; *Linia i gwar*, 1959; *Sens poetycki*, 1963).

nie jest zwykłą ucieczką beztalencia. „Martwe dusze” nie pisują nowel. Przeciwnie. Można się wręcz snobować na rozumienie Kirscha czy Sołtysika. Zwłaszcza że zawsze istnieje obawa, czy pretensjonalny bełkot nie zostanie kiedyś ogłoszony nowym *Finnegans Wake*...

Zamysł Cziczikowa był niezwykle perfidny. W zasadzie nie do odwrócenia jest siła inercji, z jaką „martwe dusze” przeistaczają się w rzeczywisty fakt. Bo jeśli nawet o którejś pisze się źle, to przecież się pisze, dając tym samym świadectwo, że jest to zjawisko istotnie ważne, godne – jeśli nie aprobaty – to dyskusji lub sprzeciwu, lecz nigdy odrzucenia. W ten sposób podnosi się do rangi literatury wytwory nie tylko nie osiągające poziomu dyskusji, ale w ogóle poziomu druku; wytwory żenującej pretensjonalnej grafomanii. Myślę oczywiście o książkach Kirscha, Natansona, Bargiełowskiego czy, produkowanych metodą taśmową, dziełach Sołtysika.

Ta siła bezwładności działa z rosnącą mocą. Kto wie, czy za parę lat ktoś nie napisze rozprawy doktorskiej pt. „Joyce Sołtysikiem literatury irlandzkiej?”. To wcale nie głupi żart, a tylko wyciągnięcie ostatecznych – *ad absurdum*²⁰³, konsekwencji z planu Cziczikowa.

Zobaczyliśmy w wielkim skrócie, jak zaistniała *proza nowych nazwisk*, jakie były jej dzieje od początków aż po funkcjonujący w krytyce własny termin. Wróćmy teraz do kolejnego z wymienionych atrybutów tej prozy – do opozycji wobec młodej literatury wczesnych lat siedemdziesiątych. Opozycja ta rzeczywiście istnieje, tyle że absolutnie na czymś innym polega, niż chciałby to Cziczikow, piórami swoich czynowników, przedstawić. Ta prawdziwa różnica była zresztą kryterium, wedle którego odbyła się rekrutacja do zastępu „martwych dusz”...

²⁰³ *Ad absurdum* (łac.) – do absurdu, do niedorzeczności.

Przypominam: program Nowej Fali był programem literatury odpowiedzialnej, uczestniczącej, stawiającej z młodzieńczym maksymalizmem podstawowe problemy swego czasu, był programem z ducha romantycznym, a jednocześnie realistycznym – za główne zadanie literatury uznawał poznanie i opis współczesności, które są nie tylko pierwszym warunkiem istnienia literatury zwanej współczesną, lecz także w ogóle świadomego uczestnictwa w dziejącym się tu i teraz. Wszystkiemu temu towarzyszyła i nadawała sens owa młodzieńcza „zarozumiałość”, o której pisałem na początku.

Proza nowych nazwisk jest rzeczywiście inna. Jest rzeczywiście martwa i tylko takie „dusze” mogły być wybrane. Jest ona przede wszystkim ujmująco „skromna”: nie pyta o nic, nic jej nie obchodzi, dzieje się nigdy i nigdzie; czytając ją, ma się wrażenie, iż żyjemy nie w czasach dziwnych i wspaniałych, lecz w jakimś nużącym i nijakim śnie, w jakiejś pustej pauzie dziejów; chce się, za Norwidem²⁰⁴, zapytać: „Rzeczywistością całą jest, że antrakt w teatrze?”²⁰⁵. Są dwa bieguny tego skromnego nigdy i nigdzie. Jeden to skarłały porno-realizm, którego bohater, lunatyczny i sfrustrowany, wałęsa się po marginesach życia – od pijaństwa do orgietki, od jazdy autem do kaca; po co, dlaczego – nikt nie wie (np. u Natansona). Drugi biegun to perwersyjnie wręcz nudna proza oniryczna, symboliczna, pseudogroteskowa, będąca mieszaniną zużytych

²⁰⁴ Cyprian Kamil Norwid (1821–1883) – poeta, dramaturg, prozaik, rzeźbiarz; jeden z najwszechstronniejszych polskich artystów. Tworzył w bezpośrednim następstwie czasowym po wielkiej trójce romantycznych wieszczów – uznawany z jednej strony za ostatniego z wielkich poetów romantycznych, z drugiej – za twórcę podejmującego wyzwania codzienności i nowoczesności.

²⁰⁵ C.K. Norwid, *Tymczasem*. W oryginale dwuwiersz z tego utworu brzmi: „Rzeczywistością całą / Jestże entr'acte w teatrze?”

motywów literatury kreacyjnej, podana w sosie rozwlekłej, mizdrzącej się maniery stylistycznej (Sołtysik).

Grafomania, gadatliwe majaczenie o niczym istnieją zamiast autentycznego wyrazu świadomości pokolenia. Są substytutem, który nie wyraża niczego. Sartre²⁰⁶ pisał, że jeśli literatura jakiegoś okresu jest nudna i nijaka, to jest ona świadectwem, że czasy, które ją zrodziły, są właśnie takie. Tu nie da się tak powiedzieć, gdyż mamy do czynienia nie z reprezentacją, rzeczywistym obrazem czasu w sztuce, lecz z tworem sztucznym, z drużyną czwartorzędnych zastępców. Dobrych specjalnie, spośród naprawdę martwych propozycji.

Gogolowski Cziczikow zostaje zdemaskowany, nasz – nie, gdyż dał tylko pierwszy impuls, kreując „martwe dusze” i nadając odpowiedni bieg sprawie, która potoczyła się dalej już naturalną koleją, aż po stan, którego jesteśmy świadkami i który będzie rósł do absurdu. Ale będzie to coraz trudniej dostrzegalne, bo już niedługo „martwe dusze” tak wrosną w literaturę, że staną się jej naturalnym integralnym składnikiem. Pusta grafomania o niczym będzie odczytywana jako prawdziwy obraz duchowego życia, czasu, zwłaszcza gdy przestaniemy pamiętać o stojącym u jej źródeł manewrze Cziczikowa.

²⁰⁶ Jean Paul Sartre (1905–1980) – francuski powieściopisarz, eszysta, dramaturg, filozof (*Byt i nicność*, 1943); jeden z najważniejszych przedstawicieli egzystencjalizmu. W twórczości literackiej dążył do syntezy filozofii i literatury (m.in. *Mdłości*, 1938; *Drogi wolności*, 1945–1949; *Słowa*, 1964, sztuki teatralne: *Muchy*, 1943; *Przy drzwiach zamkniętych*, 1944). Maj odnosi się zapewne do szkiców krytycznych Sartre’a opublikowanych w Polsce w 1968 roku pt. *Czym jest literatura?* w tłumaczeniu Janusza Lalewicza.

III. Słoń

Jest takie opowiadanie Mrożka²⁰⁷: dyrektor ZOO, z braku środków na posiadanie prawdziwego słońca, kupuje gumową powłokę, nadmucha ją i wystawia jako żywe zwierzę. Szczególnie chętnie oglądają ją dzieci, którym i tabliczka na ogrodzeniu, i pani nauczycielka wmawiają, że to jest właśnie słoń. I dzieci święcie wierzą. Kochają swego ulubieńca, znoszą mu słodycze. Ale któregoś dnia wiatr porывa słońca i unosi go ponad miastem jak balon. Skandal, a potem wszystko wraca do normy. Prawie wszystko: okrutnie oszukane dzieci przestają wierzyć pani i napisom, przestają wierzyć w cokolwiek, cyniczniej, schodzą na złą drogę i wydatnie zasilają szeregi miejscowej chuliganerii. Pasuje tu ta alegoria.

I nie chodzi o sprytnego dyrektora Cziczikowa. Nie chodzi o nadmuchanego słońca – kilkanaście niepotrzebnych książek, parę „martwych dusz”; wierzę, że i tego słońca spotka los podobny Mrożkowskiemu, gdy tylko świeższy wiatr powieje. Chodzi o te zawiedzione dzieci, które żarliwie i czysto wierzyły, że słoń jest prawdziwy, i tym bardziej się martwiły, że jest taki nieruchomy, milczący, zimny. Chodzi po prostu o oszukanych czytelników, którzy jak owe dzieci już się nie dadzą nabrać na pójście do ZOO (młodej literatury), choćby tam hasało tysięcy

²⁰⁷ Sławomir Mrożek (1930–2013) – dramaturg, prozaik, rysownik. Debiutował jako autor rysunków satyrycznych i dziennikarz. W latach 1956–1960 prowadził tekstowo-rysunkową satyryczną rubrykę *Postępowiec*. Znamienne dla jego satyry humor, surrealistyczna wyobraźnia i wycucie absurdu nabierają w jego twórczości literackiej również poważniejszego, egzystencjalnego charakteru (m.in. *Wesele w Atomicach*, 1959; sztuki teatralne: *Policja*, 1958; *Tango*, 1964; *Zabawa*, 1962; *Emigranci*, 1974). Maj odnosi się tutaj do tytułowego opowiadania *Słoń* ze zbioru opowiadań opublikowanego w 1957 roku.

prawdziwych słoni. Chodzi także o krytyków, którzy jak owa pani wmawiali sobie i innym (bo przecież jako ludzie getta literatury świetnie wiedzieli, o co chodzi), że ten gumowy potwór o szklanych oczkach jest żywym, czującym ciałem. Jeśli kłamstwo się wyda – a demaskuje je przecież każda linijka Sołtysikowej prozy – któż im jeszcze kiedyś uwierzy?... A może im zupełnie na tym nie zależy?

PS. – Wiem, dokonałem wielu uproszczeń i przejasnień – to wada, ale i prawo każdej skrótowej syntezy i nie zamierzam się z tego usprawiedliwiać. Parę rzeczy chciałbym jednak na końcu dodać. Nie analizowałem twórczości poszczególnych „martwych dusz”, bo chodziło mi o genezę zjawiska, a każde inne o nich pisanie jest współdziałaniem z planem Cziczikowa. Nie jestem bezkrytycznym zwolennikiem Nowej Fali. Z jej programu wybrałem tendencyjnie te elementy, które wydają mi się cenne jako pewna, zresztą nie zrealizowana, możliwość etycznej postawy wobec literatury. Postawy, która będąc skrajnie przeciwstawną wobec postawy „martwych dusz”, ułatwiła mi, poprzez kontrast, opisanie tej ostatniej. I jeszcze jedno: otóż kilku naprawdę ciekawych prozaików, fatalnym dla nich zbiegiem okoliczności, zostało zagarniętych w obręb *prozy nowych nazwisk*. Nie będzie im się łatwo z tego sąsiedztwa wyplątać, ale wierzę, że wartości ich pisarstwa pokażą, jak sztuczne i przypadkowe było to sąsiedztwo. Myślę, że świetna proza Janusza Andermana, opowiadania Andrzeja Pastuszka czy Zbigniewa Brzozowskiego potwierdzają tę wiarę.

Michał Głowiński²⁰⁸

Socparnasizm

Historycy literatury lubią słowa zakończone na -izm. Nie mam zamiaru opierać się temu zawodowemu upodobaniu, nazwę więc zespół charakterystycznych zjawisk literackich ostatniego dziesięciolecia terminem socparnasizm (nie inspirując zresztą do ogarnięcia nim całej literatury ostatnich czasów, ujawniały się w niej różne dążenia). Termin to przynajmniej na pierwszy rzut oka dziwaczny, bo niby cóż wspólnego miałby kierunek literacki z połowy XIX wieku, nobliwy i estetyzujący, z socrealizmem, dalekim zarówno od estetyzmu, jak nobliwości.

Wprowadzone przez Stanisława Barańczaka rozróżnienie fasady i tyłów²⁰⁹. zrobiło w ostatnich tygodniach bly-

²⁰⁸ Michał Głowiński (1934–2023) – historyk i teoretyk literatury, krytyk literacki, eseista, profesor Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Autor kilkudziesięciu publikacji naukowych, wśród których za najważniejsze uznaje się książki o twórczości Bolesława Leśmiana i Juliana Tuwima, prace poświęcone powieści i krytyce młodopolskiej oraz problematyce odbioru, a także nowomowie. Opublikował też teksty autobiograficzno-wspomnieniowe (np. *Kręgi obcości. Opowieść autobiograficzna*, 2010). W latach 70. i 80. związany z opozycją demokratyczną.

²⁰⁹ W przypisie do przedruku w książce *Rytuał i demagogia. Trzynastcie szkiców o sztuce zdegradowanej* (Warszawa 1992, s. 157–161)

skotliwą i zasłużoną karierę. Chciałbym i ja je wykorzystać, nie po to wszakże, by przeciwstawić – eufemistycznie mówiąc – literaturę dwóch obiegów. Także literatura pierwszego obiegu, oficjalnego, rozpada się wyraźnie na fasadę i tyły. Przypomina się znany średniowieczny motyw dziewczycy-trupa. Z przodu dziewczica owa była niezwykle nadobna, jej piękność wręcz oszałamiała, od tyłu zaś – jej ciało było samym obrzydliwstwem, gniło, rozpadało się trawione przez robactwo. Średniowieczny motyw służył moralnemu pouczeniu o marnościach tego świata, przywołuję go jednak nie dla dydaktycznych celów. Właśnie w literaturze współczesnej mamy do czynienia z efektownym frontem i podgniętymi tyłami. Składają się na nie różnego rodzaju „głupie sprawy”: tandetne powieści kryminalne, pseudopamiętniki, wszelkiego typu sensacyjne historyjki z lat okupacji, nie pozostające w żadnym stosunku do dziejowej prawdy, tzw. literatura o pracy, od czasu do czasu postulowana, choć pozbawiona od samego początku adresu społecznego itd.

Tyłów tych, aczkolwiek to one właśnie tworzyły tę kulturę, która miała być kulturą popularną, mógł nie zauważyć ktoś, kto nie miał na to ochoty, przesłaniała je bowiem wspinała fasada – właśnie socparnasistowska. Fasada budowana z książek często dobrych, kulturalnie napisanych, eleganckich językowo, czasem nawet – pomysłowych. Czegoż więc od nich chcieć, skoro przypisuje się im tyle zalet, dlaczego stanowią by one miały przejaw socparnasizmu? Są na poziomie, są ładne, w przeważającej liczbie przypadków brakuje im tylko jednego – istotności. Istotności literackiej, społecznej, moralnej, filozoficznej, psychologicznej.

Głowiński informuje, że odwołuje się w tym miejscu do „świetnego szkicu [Barańczaka – D.K.] *Fasada i tyły* (1977), przedrukowanego w tomie *Etyka i poetyka. Szkice 1970–1978*, Paryż 1979” (*ibidem*, s. 157).

Jak się zdaje, socparnasizmowi sprzyjały dwa dość ściśle zachodzące na siebie procesy. Pierwszy – to polityka kulturalna, która na tyłach, a więc w dziedzinach sztuki adresowanych do szerokich rzesz, lansowała bezpośrednio treści propagandowe, ale zrezygnowała już z tego w pięknej, tworzącej pozory swobód fasadzie. Tutaj bowiem ograniczała się do zakazów, wycofując się z nakazów. I to przede wszystkim różni ją od polityki kulturalnej czasów stalinowskich. Od frontu pozwalała więc na różnego rodzaju swobody – pod warunkiem, że nie kontaktują one z istotnym doświadczeniem społecznym, że nie oddziałują na świadomość, nie są jej katalizatorem i nie pobudzają do jakichkolwiek nonkonformistycznych nie tylko myśli, ale nawet – skojarzeń. Był to więc program literatury łagodnej, nie uczestniczącej, w swej istocie – spacyfikowanej. W programie tak kształtowanym nie mieściły się oczywiście ostatnie powieści Konwickiego²¹⁰ czy *Nierzeczywistość* Brandysa²¹¹. Próby wyjścia poza ten

²¹⁰ W artykule przedrukowanym w książce *Rytuał i demagogia* w tym miejscu jest przypis autora: „Mam na myśli *Kompleks polski* (1977) i *Małą Apokalipsę* (1979), wydane w drugim obiegu” (*ibidem*, s. 158).

²¹¹ Kazimierz Brandys (1916–2000) – prozaik, eseista, scenarzysta. Po wojnie zaangażowany w budowanie nowej, komunistycznej rzeczywistości, był m.in. współredaktorem „Kuźnicy”. Wystąpił z partii w latach 60., protestując przeciwko represjom wobec Leszka Kołakowskiego; od połowy lat 70. związany z opozycją demokratyczną. Jego powieści miały bardzo różnorodny charakter – od zaliczanego do nurtu obrachunków inteligenckich *Drewnianego konia* (1946), poprzez uznawaną za wzorcową dla socrealizmu powieść *Obywatele* (1954), odwilżowo-obrachunkowe opowiadania (m.in. *Obrona Grenady*) i powieść *Matka Królów* (1957), po cieszące się uznaniem bardziej zróżnicowane formalnie opowiadania i powieści, których tematem jest – najogólniej rzecz biorąc – możliwość i sens suwerennego kształtowania własnego życia, np. opowiadania *Romantyczność* (1960), powieści: *Dżoker* (1966), *Wariacje pocztowe* (1972), *Nierzeczy-*

swoisty „program literacki” były uniemożliwione, o czym świadczą losy tak ciekawie zarysowującej się formacji, jak grupa utalentowanych poetów debiutujących około roku 1970²¹². Więcej, tak pojęty „program” stał się podstawą edukacji literackiej. Dowodem miesięcznik „Nowy Wyraz”, porażony nudnym akademizmem, pomysłany jako trybuna starych maleńkich. Nic przeto dziwnego, że gdy pojawili się w ostatnim dziesięcioleciu interesujący młodzi pisarze (a szczęśliwie się pojawili), to poza sferą działania tego pisma, będącego wręcz okazowym przykładem tendencji socparnasistowskich.

Proces drugi – to erozja tego, co w okresie październikowym nazwano nowoczesnością i co miało tak wielkie i tak pozytywne znaczenie dla literatury polskiej w ciągu następnego dziesięciolecia. Ówczesna nowoczesność, czy – jeśli kto woli – awangarda, była ruchem o najwyższej doniosłości literackiej. Ale nie tylko, bo także o doniosłości społecznej, a nawet – być może – politycznej. Skryształowała się w walce o poszerzenie swobód i stała się ich wyrazem. W połowie lat pięćdziesiątych nie tylko wiersze, nie tylko powieści wychodzące poza socrealistyczne schematy były ewenementami, wydarzeniem mogła być także świeża i oryginalna metafora kwestionująca utarte sposoby mówienia. O tej nowoczesności, której zasług i znaczenia trudno nie doceniać także, gdy ma się na myśli literaturę lat ostatnich, powiedzieć można to, co Irzykowski orzekł

wistość (Paryż 1977; wyd. pol. 1979, drugi obieg). Pierwsza wersja *Nierzeczywistości* ukazała się na łamach „Twórczości” (1975, nr 12; 1976, nr 1). W tej powieści przemieszanej z esejem, publicystyką i zapiskami dziennikowymi Brandys przeprowadza analizę systemu komunistycznego PRL-u oraz polskiej literatury tego czasu.

²¹² W artykule przedrukowanym w książce *Rytuał i demagogia* w tym miejscu jest przypis autora: „Chodzi tu o poetów tzw. Nowej Fali” (*ibidem*, s. 158). Por. też przyp. 184, s. 212.

o Młodej Polsce w ostatniej fazie jej istnienia: szybko posiwała²¹³. Nie z dnia na dzień, ale jednak szybko. Posiwała, tym bardziej że w polityce kulturalnej traktowano ją jak ornament czy wręcz – alibi (w pewnych przypadkach rolę taką bez wątpienia pełniła); posiwała, bo utraciła non-konformizm, nie była przeciw niczemu i przeciw nikomu. Akceptowana, stała się składnikiem małej literackiej stabilizacji i przekształciła się w socparnasizm.

Reprezentuje go wiele kulturalnie napisanych, niekiedy efektownych powieści (niektóre z nich miały pewien sukces, ta czy owa mogła się nawet spodobać w Paryżu). Wymieńmy utwory o czasach Franciszka Józefa²¹⁴ i *belle époque*²¹⁵; poetyckie wspomnienia z dzieciństwa, groteski,

²¹³ Głowiński odwołuje się tutaj zapewne do słynnego artykułu Irzykowskiego *Dwie rewolucje* („Nasz Kraj”, kwiecień 1908), opublikowanego w zbiorze *Czyn i słowo. Glossy sceptyka* (1913), w którym krytyk pisze: „Padły słowa, że Młoda Polska przez jedną noc posiwała; katzenjammer na całej linii” (K. Irzykowski, *Czyn i słowo*, Kraków 1980, s. 216–217). Jak przekonuje Jan Jakóbczyk, wbrew utrwalonej opinii, że fraza o tym, że Młoda Polska posiwała, jest autorstwa Irzykowskiego, po raz pierwszy została ona użyta przez Grzegorza Glassa w felietonie *Dziennik hr. Idalii* („Głos” 1905, nr 13), a potem powtórzona w jego powieści *Wizerunek człowieka w r. 1906 w Polsce pocziwego*. Por. J. Jakóbczyk, *O tym, jak Młoda Polska posiwała. Proza polska wobec rewolucji 1905 roku*, Katowice 1992, s. 9.

²¹⁴ Franciszek Józef I (1830–1916) – w latach 1848–1916 cesarz Austrii, król Węgier, król Czech i król Chorwacji. Pochodzący z dynastii Habsburgów władca, panujący ponad 60 lat w monarchii Austro-Węgier, zaskarbił sobie przychyłność poddanych, a po upadku cesarstwa stał się ważnym elementem środkowoeuropejskiego mitu. W polskiej literaturze mit ten związany jest z tą częścią Polski, która – jako część Galicji – w czasach zaborów należała do Austro-Węgier i cieszyła się stosunkowo dużą autonomią.

²¹⁵ *Belle époque* (fr.) – piękna epoka, piękny czas. Określenie czasów od zakończenia wojny francusko-pruskiej w 1871 roku do wybuchu I wojny światowej, uznawanych za okres spokoju, dobrobytu i postępu cywilizacyjnego w Europie.

stanowiące dwudziestą wodę po Gombrowiczowskim kisielu, rozmieniające po epigońsku odkrycia największego polskiego pisarza na monetę – najdrobniejszą. Reprezentuje socparnasizm wiele tzw. powieści wiejskich, owych do granic wytrzymałości spoetyzowanych i przeestetyzowanych malowanek na szkle, kiczowato pięknych jak odpustowe świecidełka. Ta chłopska wersja socparnasizmu zdumiewa i irytuje najbardziej – zwłaszcza na tle tradycji literatury polskiej w tej materii, na tle drapieżnych utworów Orzeszkowej²¹⁶, Reymonta²¹⁷, Dąbrowskiej²¹⁸.

Socparnasizm nie stanowi jednak kwestii tematu, jest sprawą pewnej koncepcji literatury, a przede wszystkim – jej społecznych usytuowań. I kiedy o nim piszę, to wcale nie po to, by nawoływać do podejmowania „tematu współczesnego”, zwłaszcza że za takimi nawoływaniami kryją się często tendencje manipulatorskie, zmierzające do podporządkowania literatury propagandzie. Socparnasizm nie sprowadza się do wyborów tematycznych

²¹⁶ Eliza Orzeszkowa (1841–1910) – uznawana za jedną z najwybitniejszych pisarek polskich doby pozytywizmu. Autorka nie tylko powszechnie znanej powieści *Nad Niemnem* (1888), ale też wielu noweli, opowiadań i powieści ukazujących nędzę i społeczne niesprawiedliwości – począwszy od debiutanckich opowiadań *Obrazek z lat głodowych* (1866).

²¹⁷ Władysław Reymont (1867–1925) – prozaik. Autor m.in. powieści *Ziemia obiecana* (drukowanej w odcinkach w „Kurierze Warszawskim” w latach 1887–1888, wydanej w formie książkowej w 1889) oraz *Chłopi* (publikowanej w „Tygodniku Ilustrowanym” w latach 1902–1906; wyd. t. 1–4, 1904, 1906, 1909), za którą otrzymał w 1924 roku literacką Nagrodę Nobla.

²¹⁸ Maria Dąbrowska (1889–1965) – powieściopisarka. Do najbardziej znanych dzieł Dąbrowskiej należą *Noce i dnie* (t. 1–4, 1932–1934) oraz pisane przez całe życie *Dzienniki* (pełne wydanie w 13 tomach w roku 2009). Głowiński odnosi się zapewne do ważnej przedwojennej działalności pisarki, związanej z ruchem spółdzielczym, oraz do jej znakomitych opowiadań *Ludzie stamtąd* (1926).

i nie polega na ucieczce w dziedzinę historii, która jakże często zapewniała schronienie. Przeciwnie, to właśnie książki o tematyce historycznej, przynajmniej niektóre, nie mieszczą się w sferze socparnasizmu (wystarczy wymienić utwory Mariana Brandysa²¹⁹ czy powieści o komplikacjach polskich dziejów w XIX w. J.J. Szczepańskiego i Władysława Terleckiego).

Socparnasizm nie polega także na ucieczce w sferę fantastyki, alegorii, przypowieści. W pełni zgadzam się z uwagami Mariana Stali z jego artykułu *Prześwit* („Polityka” 47/1980):

Powiedzenie, iż jest nam potrzebna realistyczna kultura nic mi nie mówi, wolę powiedzieć, że jest nam potrzebna kultura oparta na prawdzie i autentyczności. I także literatura: odsłaniająca wartości i autentyczna. Wierzę, że te terminy, mimo ich filozoficznych uwikłań, są o wiele bardziej oczywiste niż „realizm”. To zaś, czy dociera się do tych wartości poprzez konkret, alegorię czy symbol nie jest najistotniejsze. Długie trwanie kultury zdaje się podpowiadać, iż każdy z tych sposobów mówienia może służyć autentyczności i kiczowi, integracji i zniewoleniu. Nie mam nic przeciwko alegorii, przypowieści, mitowi [...] ²²⁰.

Jest socparnasizm ze swej natury czymś innym – i nie da się sprowadzić ani do takich czy innych tematów, ani też – do takich czy innych poetyk. Stanowi zgodę

²¹⁹ Marian Brandys (1912–1998) – powieściopisarz, autor reportaży historycznych (m.in. *Kozietulski i inni*, 1967) i książek dla dzieci (np. *Śladami Stasia i Nel*, 1961). Autor powieści historycznych, głównie z czasów napoleońskich, spośród których największym uznaniem cieszył się *Koniec świata szwoleżerów* (t. 1–5, 1972–1979). Od połowy lat 70. związany z opozycją demokratyczną.

²²⁰ M. Stala, *Prześwit*, „Polityka” 1980, nr 47, s. 10.

literatury na nieistotność – przy dbałości o zewnętrzny wystrój, o dobry literacki poziom, czasem nawet – o specyficznie pojmowane nowatorstwo. Wynika z przystania na uprawianie własnego ogródka niezależnie od tego, co się dzieje w dookolnym świecie. W ogródku tym mogą rosnąć kwiaty piękne i wspaniałe, ale będą zawsze owymi różami, których nie czas żałować, gdy lasy płoną.

Socparnasizm to nie tylko izolacja od problematyki społecznej, jak by się wydawać mogło na pierwsze wejście. Trudno byłoby o nim mówić, gdyby reprezentujące go utwory nasycone były wielką problematyką intelektualną i moralną. Gdyby dążyły do jej wysłowienia w taki czy inny sposób. Gdyby w tym zakresie przejawiały jakieś wyraźniejsze ambicje. Tak jednak się nie stało. Ta dobrze zrobiona literatura umie zadowalać się małym. Bywa nowatorska, ale nie jest – odkrywczą. Choć niekiedy utrzymana w barwach przyciemnionych, ma ze swej istoty charakter ludyczny. I współgra, choć znajduje się na bez porównania wyższym poziomie, z tymi tendencjami ludycznymi, które przejawiały się na tyłach, w sferze masowej rozrywki.

Socparnasizm budzi zniecierpliwienie, choć nie wykluczam, że historyk przyzna mu kiedyś takie czy inne zasługi. Ostaną się może jakieś reprezentujące go powieści. Ale nie tylko; zapewne jego zasługą okaże się to, że sprzyjał rozwojowi form literackich, przechowywał kulturę literacką w czasach, gdy w kulturze masowej dominowała tandeta, bądź podporządkowana nachalnej, nowomową nasyconej propagandzie, bądź czysto rozrywkowa. Zniecierpliwienie i brak dystansu nie sprzyjają jednak odmierzaniu zasług na aptekarskiej wadze. Tym bardziej że socparnasizm nie jest ani stylem, ani poetyką. Jest wytworem i – zarazem – współczynnikiem sytuacji kulturalnej, która faworyzowała literaturę nieistotną, a więc okaleczoną – także wtedy, gdy osiągała wysoki stopień

artystycznego kunsztu. Kunszt to wszelako dziwnie nie-funkcjonalny²²¹.

²²¹ W wersji przedrukowanej w książce *Rytuał i demagogia* Głowiński zamieścił też *Dopisek po dziesięciu latach*, który brzmi: „Pisałem ten szkic pod koniec 1980 roku. A teraz zastanawiam się, czy po dekadzie nie wystąpić w roli owego historyka, który gotów jest w socparnasizmie dostrzec takie czy inne walory i podnieść jego zasługi. To pewne, nie był on ani kontynuacją socrealizmu, ani zjawiskiem wobec niego paralelnym. Ktoś mógłby powiedzieć, że stał się kwiatkiem przypiętym do real-socjalistycznego kozucha, mającym upiększać to, co i tak piękniejsze się nie stanie. W jakiejś mierze z pewnością tak było, ale dlaczego nie mielibyśmy doceniać kwiatów, które użyte zostały do ozdobienia czegoś, co na wytworną ornamentykę nie zasługuje? A więc przynajmniej niektóre z tych utworów, które skłonni bylibyśmy uznać za reprezentatywne dla socparnasizmu, zachowały wartość, a i samemu zjawisku oddać przystoi to, co mu się należy. Dzięki niemu zachowała się pewna kultura literacka, za jego sprawą nie obniżono poziomu literackiego mówienia, a to już dużo. Sam socparnasizm był wytworem osobliwej sytuacji kultury polskiej między październikiem 1956 a 13 grudnia 1981, wynikł z polityki kulturalnej prowadzonej przez władze komunistyczne w ciągu dziesięcioleci, ale nigdy nie stał się narzędziem propagandy, zachował niezależność – niestety, głównie dlatego, że społecznie niewiele znaczył. Warto pamiętać o tych wszystkich powikłaniach. 4 października 1991” (*ibidem*, s. 160–161).

Leszek Bugajski²²²

Wyjście bezpieczeństwa

Zostałem wynajęty do napisania recenzji z książki Marka Słyka *W barszczu przygód*. Pozornie jest to dla krytyka zadanie łatwe, jako że za debiutantem nie stoją z reguły żadne „siły”, krytyk może pisać, co chce i jak chce, aczkolwiek powinien pisać w zgodzie z własnym sumieniem. Jednak w przypadku Słyka sprawa jest o wiele bardziej skomplikowana, niżby się to mogło wydawać. Otóż po entuzjastycznym felietonie Henryka Berezy zamieszczonym w „Twórczości”²²³ i po opublikowaniu w tejże „Twórczości” w trzech kolejnych numerach obszernych fragmentów powieści Słyka²²⁴ rozpętała się prawdziwa burza. Mało komu mogło się pomieścić w głowie, że zaszczytu druku tak obszernej prozy w „Twórczości”, zaszczytu zastrzeżonego wcześniej dla Iwaszkiewicza, Strykowskiemu i innym klasyków, dostąpił nagle nie znany nikomu debiutant, i to tak prowokacyjnie ustawiający się wobec wszystkich zasad tworzenia świata przedstawionego, wobec polszczyzny literackiej i w ogóle tzw. dobrego smaku literackiego.

²²² Biogram autora – zob. przyp. 54, s. 131.

²²³ H. Bereza, *Przygoda* [rubryka *Czytane w maszynopisie*], „Twórczość” 1979, nr 3, s. 163–165.

²²⁴ Fragmenty powieści Słyka *W barszczu przygód* ukazywały się w „Twórczości” w 1979 roku w numerach: 4, 5 i 6.

Toteż stał się Słyk głównym obiektem ataków jako sztandarowa postać tzw. rewolucji artystycznej w prozie polskiej. To, czy owa rewolucja jest rzeczywiście obiektywnie zaistniałym faktem, nie jest tu ważne – ważna jest zgodna pasja atakujących, bo napadli na Słyka zarówno młodzi krytycy warszawscy odprawiający nad nim swoisty sąd z inicjatywy szacownego wydawnictwa, jak i młody krytyk krakowski, któremu się nagle wszystko pomieszało w głowie²²⁵. Napadli na Słyka albo też mają o nim co najmniej złe zdanie pisarze wywodzący się z kręgu niedysyjskiej „Nowej Fali” (co jest zrozumiałe), jak i starsi od nich, ich dawniejsi literaccy antagoniści. Pewien posunięty już w latach polonista oficjalnie aspirujący do miana Najważniejszego Krytyka w tym kraju podobno nazwał publicznie Słyka grafomanem²²⁶, co jest oczywistą bzdurą. Tak to jednak wygląda, takie emocje wywołała powieść Słyka, zanim się ukazała w formie książkowej.

Dla postronnego obserwatora jest to wszystko z pewnością śmieszne, ale też zapanował swoisty terror – w dostępnych mi tygodnikach społeczno-kulturalnych nie ukazała się, mimo upływu kilku miesięcy od wydania *W barszczu przygód*, ani jedna recenzja powieści. Nic w tym dziwnego: przyłączenie się do chóru atakujących nie jest już dla nikogo atrakcyjne, zaś próba obrony powieści – zbyt odważnym przeciwstawieniem się tzw. opinii literackiej, by też była dla kogoś nęcąca. Na razie więc panuje wokół Słyka cisza nie przed burzą, ale cisza po burzy. Cisza, która przypomina, po raz nie wiadomo już który, w jak bardzo nienormalnej sytuacji istniała i nadal

²²⁵ Autorowi chodzi zapewne o tekst Marii Bojarskiej *Komu powieść, komu komiks?* („Nowe Książki” 1981, nr 14, s. 50–52) oraz o miażdżącą dla Słyka recenzję Zbigniewa Bauera, zatytułowaną *Zaskroniec w barszczu* („Życie Literackie” 1981, nr 38, s. 14).

²²⁶ Zapewne aluzja do Jana Błońskiego.

egzystuje nasza literatura i jak słabe głowy mają ludzie zajmujący się tą literaturą w naszym kraju.

Wszyscy chcą być teraz odnowieni tak bardzo, że aż zapominają o najzwyczajszej tolerancji, nie usiłują się przyjrzeć bliżej powieści, odrzucając ją zdecydowanie. Okazało się, w sytuacjach, kiedy się to mogło uzewnętrznić, że istnieje niejako przymus pisania utworów rozrachunkowych, aluzyjnych, że wszystkie inne indywidualne sposoby na literaturę nie zasługują na uwagę. Antagonistów Słyka drażni i rozwściecza w jego twórczości to, co zapewne akceptują u pisarzy sprzed wieków, np. u Jana Potockiego²²⁷, czy też spoza granic, np. u J.R.R. Tolkiena²²⁸, Herberta Rosendorfera²²⁹ czy Ursuli LeGuin²³⁰. Jest w tej sytuacji coś z obłądu, a tymczasem nie ma powodu dawać się zwariować.

Powieść Słyka z pewnością nie jest tak wybitna i wielka, jaką chcieliby ją widzieć jej zwolennicy, ale też w żadnym wypadku nie zasługuje na potępienie, z jakim się spotyka.

²²⁷ Jan Potocki (1761–1815) – polski pisarz tworzący w języku francuskim, podróżnik. Autor *Rękopisu znalezionego w Saragossie* (1805) – fantastyczno-filozoficznej powieści o budowie szkatułkowej (opowieść w opowieści), w której balladowość miesza się z żartem, makabrą i powagą.

²²⁸ John Ronald Reuel Tolkien (1892–1973) – brytyjski pisarz, profesor filologii klasycznej i literatury staroangielskiej; uznawany za jednego z najwybitniejszych pisarzy anglojęzycznych XX wieku. W 1937 roku opublikował powieść *Hobbit, czyli tam i z powrotem*, a w latach 1954–1955 trytomową powieść *Władca pierścieni*, która przyniosła mu największą sławę i miano mistrza literatury fantasy.

²²⁹ Herbert Rosendorfer (1934–2012) – pisarz austriacki, znany w Polsce przede wszystkim jako autor książki *Budowniczy ruin* (wyd. pol. 1972), pisanej na wzór *Rękopisu znalezionego w Saragossie*.

²³⁰ Ursula Kroeber Le Guin (1929–2018) – amerykańska pisarka, autorka powieści fantasy. Najbardziej znane są jej cykle powieściowe: *Ekumena* i *Ziemiomorze*.

Rozumiem, że może być łatwym obiektem ataku, ale też nie można jej atakować zastępczo. Dla mnie powieść Słyka jest jak najbardziej naturalnym zjawiskiem, co więcej, dziwiłem się, że w drugiej połowie lat siedemdziesiątych nie powstało więcej podobnych utworów, aczkolwiek właśnie wtedy niebywale ożywiła się literatura *science fiction* i w jej obrębie pojawiło się wielu młodych autorów.

Trzeba pamiętać, że powieści kreacyjne czy fantastyczne powstawały zawsze, odkąd zaistniała powieść jako literacki gatunek, i powstawać będą tak długo, jak długo świat realny przynosić będzie cierpienia człowiekowi piszącemu. Nie każdy bowiem ma siłę, temperament czy po prostu chęć walczyć tworzoną przez siebie literaturą ze światem, nie każdy chce świat naprawiać czy też to udawać, co niekiedy się zdarza, zwłaszcza w przypadku kilku pisarzy uchodzących w ostatnich miesiącach za męczenników. Oczywiście, sytuując powieść Słyka na tle świata, w którym była zrodzona, trzeba ją uznać za utwór na wskroś egoistyczny, to znaczy taki, który za nic ma ów świat i zajmuje się bez reszty sobą (w czym nie ma nic złego – gorzej, gdy jest to tendencja rozwojowa literatury w ogóle). Ale też izolacja *W barszczu przygód* od rzeczywistości wcale nie jest tak szczelna, jak by się wydawało na pierwszy rzut oka.

Pisząc swoją powieść, zajęty był Słyk tylko i wyłącznie własnymi problemami – tak sobie to wyobrażam – nie przejmował się innymi ludźmi, ich cierpieniami, ratował tylko samego siebie, swoją niezawisłość w świecie atakującym go ze wszystkich stron, starającym się zniszczyć jego suwerenność, tożsamość. Ta powieść jest rodzajem wyjścia bezpieczeństwa, ucieczką przed rzeczywistością we własny, stworzony od początku do końca świat przygód wymyślonych. Tworzenie świata jest właściwie jej głównym tematem. Narrator przez cały czas kroczy po granicy realności i fantastyczności, podejmuje grę ze

światem rzeczywistym i ze swoją wyobraźnią, raz jest po tej, raz po tamtej stronie granicy – „zabawiałem się stąpaniem, powolnym zdeptywaniem krawędzi, gdzie z jednej strony – realny koszmar, a z drugiej – koszmar fikcyjny”²³¹.

Mimo nazwania swojej działalności zabawą, ma ona w sumie niewiele wspólnego z radosną, beztruską zabawą. To raczej mózół wyzwalań się z nałożonych przez zwyczaje, tradycję, wykształcenie pęt konwencjonalnego widzenia i rozumienia świata – jest ta zabawa poszukiwaniem dróg uzewnętrznienia się własnego rozumienia świata wewnętrznego i zewnętrznego.

Jasne, że byt rzeczywisty jest fragmentem, niewielkim elementem wszystkiego, co da się pomyśleć, obiektywnej całości, wyborem z kompletnych możliwości, które trwały zawsze w utajeniu” – stwierdza narrator, zrównując fikcję z rzeczywistością. Tak jest mu wygodnie, to niejako zamazuje faktyczny status ontologiczny wszystkiego, co w jego powieści się znalazło. Zresztą w samym tekście natrafiamy na fragmenty, w których pojawiające się postaci uświadamiają sobie własną fikcyjność, to, iż zrodzone są w imaginacji narratora, który też raz wyraźnie znajduje się w świecie realnym, a raz wchodzi beztruską w kreowany przez siebie świat przygód. Na tym – jak się zdaje – polega gra, jaką podjął Słyk w swojej powieści: odwołuje się wprost do naszej rzeczywistości (np. uwagi o cenzurze), by ciężące realia porzucać dla wymagowanego świata, w którym „nic nie zmusza do niczego! Wszystko jest przeżarte swawolną wolnością, jowialną rozlazłością!!!”²³².

I korzysta narrator nader hojnie z tej wolności, którą sobie wywalcza we własnym świecie. Odrzuca wiele ograniczeń, jakie mogłoby nań nałożyć konwencjonalne pojmowanie zadań i miejsca literatury. Sięga z przerażającą

²³¹ M. Słyk, *W barszczu przygód*, Warszawa 1980, s. 33.

²³² *Ibidem*, s. 214.

swobodą tam, gdzie mu się podoba, mieszając w swojej wyobraźni strzępki np. światów westernowych ze sztafagem powieści gotyckiej, fantastyki naukowej i „miękkiego” porno. Można by wskazać źródła, z których czerpała jego wyobraźnia, ale byłyby to w sumie działalność jałowa – nic by z niej nie wynikało, jako że autor i narrator powieści i tak nie cofają się przed niczym, co uznają za potrzebne czy też funkcjonalne w świecie, który tworzą. Jest to działalność literacka wyzbyta jakichkolwiek kompleksów i strachów, jakimi najeżona jest droga twórcza innych autorów.

Narrator ujawnia od czasu do czasu, iż wie o swojej odmienności, o tym, na co się naraża, wybierając taki sposób pisania, ale też nie przeraża go to zbytnio:

ruszamy w nieznanne, zawsze tylko w nieznanne, nie chcąc wchodzić na szlaki pospolite i banalne, na fabuły mało oryginalne, nie chcąc formować swej drogi na wypróbowanych sprawdzonych wzorach, co wprawdzie nie byłoby czymś zdrożnym, lecz dawałoby mi za małe szanse na robienie tego tylko, na co akurat ochota się znajdzie²³³ (podkr. moje – L.B.).

Otóż to, podstawą pracy pisarskiej narratora powieści jest właśnie robienie tego, na co się ma ochotę, i ta dowolność określa świat przedstawiony: zlepia się go z tego, co akurat przychodzi na myśl, włącza się do niego to, co się znalazło „pod ręką”, pomijając oczywiście te fragmenty (niekiedy lekko zakamuflowane), które odnoszą się wprost do naszego świata.

Ta szaleńcza swoboda zdominowała wszystko, stanowiąc najpoważniejsze wyzwanie dla czytelnika przyzwyczajonego, wychowanego na literaturze pozytywistycznej

²³³ *Ibidem*, s. 237.

i jej kontynuacjach. Słyk nie cofa się przed niczym, gwałcąc nawet potoczne poczucie tzw. dobrego smaku (np. artysta ćwiartujący zwłoki czy też scena jedzenia wrzodu), ale jest to logicznym wynikiem obranej metody, jej konsekwencją, podobnie jak i powieściowy język, często stojący w jaskrawej sprzeczności z konwencjonalną polszczyzną literacką poprzez ryzykowne szeregowanie określeń czy też dosłowne traktowanie niektórych zwrotów, wydobywanie na jaw ich nielogiczności, wewnętrznych sprzeczności. Pod tym względem stara się Słyk przeegzaminować polszczyznę – zresztą trudno powiedzieć, czy to jest działanie intencjonalne samo w sobie, chyba właściwiej będzie widzieć w tym kolejny etap jego drogi do pełnego wyzwolenia się z wszystkich literackich ograniczeń, a więc również pełnego dezynwoltury potraktowania języka, co – to ważne – w niczym nie zakłóca jasności narracji. „Pochlebiałem sobie, że inni poszukiwacze przygód brzmień poszczególnych słów nie dobierają z takim, jak ja to potrafię i robię, animuszem, z takim piekielnym wycuciem”²³⁴ – tak stwierdza w pewnym momencie narrator, który z nieukrywaną megalomanią komentuje od razu w tekście swoje własne literackie poczynania, chwali się nimi, ale też pokazuje, iż posiada pełne rozeznanie stosowanych chwytów, że po prostu wie, co i po co robi.

Próbując wydać jakiś sąd wartościujący o powieści Słyka, staje się przed trudnym zadaniem. Bez wątpienia jest ta książka naturalną i w pełni zrozumiałą próbą zyskania wolności od rzeczywistości, od wszystkich uciążliwości świata, w którym żyjemy wszyscy. Jest też próbą zyskania wolności od wszystkich ograniczeń nakładanych na pisarza przez konwencję czy też zasady poprawności, jest próbą poszerzenia granic tej poprawności, bo jednak nie jest zerwaniem z nią – wtedy pewnie nie mogłaby się

²³⁴ *Ibidem*, s. 219.

powieść ukazać ze względów redakcyjnych. *W barszczu przygód* jest manifestacją marzeń o literackiej wolności kompletnej i pierwszym krokiem na drodze do zyskania takiej swobody.

Ale też powoduje to, że do czytania powieści Słyka i wszystkich jej podobnych przystąpić trzeba w szczególnym nastroju: trzeba czuć potrzebę rozstania się chociaż na chwilę z realiami świata, trzeba chcieć uciec, mieć odwagę to zrobić i poddać się lekturze, wejść w świat przedstawiony. Wtedy też znaleźć można w lekturze wytchnienie, odpoczynek, zabawę, bo też i chyba wiele większych ambicji takie powieści sobie nie stawiają (a to, że w naszej literaturze ich realizacja łączy się z przełamaniem wielu skostniałych przyzwyczajzeń i ograniczeń, to już inna sprawa). Takie powieści są budzącą zazdrość radością dla autorów, ale stać się nią mogą też dla czytelników, jeśli tylko są dobrze napisane. *W barszczu przygód* bez wątpienia za taką powieść wypada uznać. To taka dzisiejsza, zrodzona z naszego świata baśń – baśń w stylu *pop*.

Michał Łukaszewicz²³⁵

Nie wierzę Berezie!

Pora w końcu na powiedzenie o kilku sprawach wprost. A okazją do tego są dwie książki Henryka Berezy – *Taki układ* i *Bieg rzeczy*²³⁶, które ukazały się ostatnio. *Bieg rzeczy* składa się z dwóch części: w pierwszej zawarto sześć tekstów o charakterze programowo-polemicznym (w tym zasadniczy chyba artykuł *Ziemia pisarza*, który znajduje się także na początku drugiej z wymienionych tu książek), reszta to znane z „Twórczości” recenzje z czytanych w maszynopisie utworów. *Taki układ* to składająca się z trzech części książka, w której Bereza pisze wprawdzie o pisarzach będących w naszej kulturze „od wczoraj” (m.in. Iwaszkiewicz, Andrzejewski²³⁷, Brandys), później o pisarzach

²³⁵ Michał Łukaszewicz (1948–2006) – pisarz, poeta, krytyk literacki. W latach 1976–1996 był redaktorem miesięcznika „Nowe Książki”, później, do 2002 roku stałym współpracownikiem miesięcznika „Literatura”. Należał do przeciwników „szkoły Berezy”. Jako prozaik debiutował w zbiorze opowiadań *Pieśń żarłocznej szarańczy* (1980).

²³⁶ Henryk Bereza: *Taki układ*. Iskry, Warszawa 1981, s. 398. Henryk Bereza: *Bieg rzeczy. Szkice literackie*. Czytelnik, Warszawa 1982, s. 249 [przyt. – M.Ł.].

²³⁷ Jerzy Andrzejewski (1909–1983) – prozaik, publicysta. W twórczości przedwojennej (*Drogi nieuniknione*, 1936; *Ład serca*, 1938) uwagę krytyki zwracała moralna problematyka ludzkiej

„od dziś” (znajdziemy tu Różewicza, Konwickiego, Białońskiego, ale i innych, nie mniej znaczących, jak Jan Drzeżdżon czy Adam Augustyn²³⁸) oraz o wielkościach „od jutra”, takich jak m.in. Zdzisław Krupa, Adam Fiala, Jan Paweł Krasnodębski i Marek Słyk. Zarówno te hierarchie, jak i sam charakter tych książek będących dokumentem działalności krytycznej Berezy, mówi nam wiele o nim samym jako o pewnym zjawisku w naszym życiu literackim. Otóż, moim zdaniem, Henryk Bereza pragnął i pragnie wmówienia nam, że tego rodzaju salon literacki, wymyślony przez niego „układ”, jest czymś rzeczywiście istniejącym, że tak właśnie wygląda w polskiej literaturze sprawa następstwa pokoleń. Jak wiadomo, jest on krytykiem, który nie uprawia krytyki na „nie”, a tylko zachwala i szuka młodych talentów, co wyrobiło mu opinię człowieka o gołęmbim sercu, człowieka, z którym nie można polemizować i którego nie wypada zaczepiać. Kto zaczepia Berezę, to jakby deptał świeże, niewyrośnięte kwiaty. I wstyd, i mandat można zapłacić. Tymczasem nie jest to krytyk o tak gołęmbim sercu, jak by się wydawało.

Jeśli kiedykolwiek chciałbym określić Berezę jednym słowem, to będę musiał powiedzieć – jest to krytyczny

ułamności. Po wojnie związany z władzą komunistyczną (powieść *Popiół i diament*, 1948; zbiór tekstów publicystycznych *Partia i twórczość pisarza*, 1952). Wystąpił z Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w 1957 roku, po zakazie wydawania pisma „Europa”, którego miał być redaktorem naczelnym. Autor słynnych powieści rozrachunkowych: *Ciemności kryją ziemię* (1957) oraz *Bramy raju* (1960). Od połowy lat 70. związany z opozycją demokratyczną. Duże zainteresowanie wzbudziła też powieść *Miazga*, opublikowana we fragmentach w „Twórczości” (1966, nr 10), później długo wyczekiwana, otoczona legendą dzieła zaginionego, a potem niecenzuralnego (wyd. 1979, poza cenzurą).

²³⁸ Adam Augustyn (1936–2016) – prozaik, dziennikarz. Autor takich powieści jak: *Orzeł i orzełek* (1964), *Poganin* (1967), *Wdzięczność. Miłosierdzie* (1970).

magnat z koncesją na określone pole działania. Nic też dziwnego, że ma stosowne do tego obyczaje: jest przychylny dla tych, którzy kierują pod jego adresem swe rękopisy, ale apodyktyczny i arbitralny wobec wszystkich, którzy mają na temat jego ustaleń inne zdanie, nigdy nie wybacza zaczepki i nie ma poczucia humoru. Opiniuje on książki młodych pisarzy dla kilku wydawnictw, później, zanim się ukażą, opiniuje je czasem w „Twórczości”, a kiedy i to nie pomaga, powtarza to jeszcze raz w swoich książkach krytycznych. Czyż zresztą człowiek, który potrafił z takim hałasem lansować książki Jana Drzeżdżona i Marka Słyka, nie jest potęgą? Henryk Bereza jest to poważna instytucja i dlatego trzeba o nim poważnie napisać.

A więc krytyk „łagodny” i zarazem, paradoksalnie, krytyk apodyktyczny, bo przecież ani przez moment nie był w momencie obrony swoich tez krytykiem dyskursywnym. Stawiał je po prostu przed nami i natychmiast wymagał, by były bezdyskusyjnie przyjęte. Tylko ludzie niespełna rozumu, wrodzy osobiście Berezie i małostkowi, zaś jego protegowanym zazdroszczący talentu, mogli sprzeciwiać się jasno i raz na zawsze ustalonej skali wartości, która stała się złotą księgą polskiej prozy.

Zasadniczym aksjomatem krytycznego systemu Berezy jest przeświadczenie o tym, że istnieje coś takiego jak „pierwszy język” obecny w twórczości większej części protegowanych przez niego twórców, język, który w przeciwieństwie do zafałszowanego i nieszczerzego, strupieszalego języka literackiego trafia w samo sedno ludzkich spraw. To przekonanie, nie stanowiące zresztą odkrycia tylko Berezy, a obecne w wielu innych poglądach wyrażających zniechęcenie współczesną kulturą, jest dla tego systemu czymś fundamentalnym. Tylko że w tym rozumieniu (bardzo ogólnym) swojego pierwszego języka szuka właściwie każdy, zaś znajdują go, niestety, tylko ci z ułożonej złotej listy.

Jeśli pierwszy język to „dać rzeczy właściwe słowo”²³⁹, to sprawa jasna, jest on po prostu poszukiwaniem stylu, dzięki któremu ma się szansę przekazania w sposób maksymalnie prosty tego, co się ma do powiedzenia. Ale Bereza rozumie to inaczej.

Niepotrzebna jest znajomość współczesnych teorii psychologicznych – pisze w *Ziemi pisarza* – [...] żeby wiedzieć, że świat wewnętrzny każdego człowieka, a więc i pisarza, kształtuje się w dzieciństwie i w młodości, że ten ukształtowany wewnętrznie świat pierwszy ustanawia jeśli nie jedyną, to podstawową czasoprzestrzeń życia wewnętrznego [...]²⁴⁰.

Mniejsza już o tę „czasoprzestrzeń”, która brzmi pięknie, ale nie wiadomo, co znaczy, są przecież ludzie, którzy choć słyszeli o współczesnych teoriach psychologicznych, to jednak uważają, że „świat wewnętrzny” kształtuje się nieustannie na nowo, kształtuje się podczas nieustannego rozwoju, podczas myślenia, rozmów i lektur, a nie zostaje nam dany raz na zawsze w postaci sielskiej harmonii, którą trzeba tylko w sobie wciąż na nowo pielęgnować i odkrywać.

Podobnie nie zgadzam się z całą resztą opartego na tym „statycznym” założeniu światopoglądu, a więc i z tezą o pierwszym języku z owego rzekomego „pierwszego świata” się wywodzącym. Człowiek nie jest ustanowiony raz na zawsze, nie jest złożem archeologicznym, z którego ma wygrzebywać samego siebie. Człowiek „staje się” nieustannie i zamiast kierować oczy w stronę lat

²³⁹ Nawiązanie do słów: „Odpowiednie dać rzeczy słowo!” z wiersza *Ogólniki* ze zbioru *Vade-mecum* (1865–1866) Cypriana Kamila Norwida.

²⁴⁰ H. Bereza, *Ziemia pisarza*, w: *idem, Bieg rzeczy*, s. 6.

młodzieńczych, zamiast uprawiać jakąś amatorską psychoanalizę, winien swój zmysł analityczny poświęcić otaczającej go współczesności.

Tylko Piętaszek pozostanie sobą w ubraniu podarowanym mu przez Robinsona²⁴¹. My, przymierzając kolejne „społeczne ubrania” albo i społeczne maski, musimy się zmieniać i chodzi o to, by mieć świadomość, że to się dzieje. O tym też mówią współczesne teorie psychologiczne. Cała ta teza powrotu do natury, do czegoś nie pierwszego – ale pierwotniejszego – cała ta mitologia nie tylko przecież Berezę – absolutnie nie przekonuje. A może właśnie powinniśmy unikać naszego języka pierwszego, a uważać, by nie kłamać w drugim? Bereza to przykład, jak daremne są marzenia wszystkich współczesnych ruchów autentystycznych, które w sporze z cywilizacją opierają się na działaniach regresywnych, na odejmowaniu, na „powrocie” do miejsc i wysp szczęśliwych. Wszystkie one są wyrazem lęku i bezradności przed coraz bardziej urbanizującym się światem.

W ukształtowanym kiedyś świecie nie ma już dzisiaj prawdy. Ją trzeba za każdym razem odkrywać na nowo. To nieprawda, że „uwewnętrzniony świat pierwszy pisarza – jego «wewnętrzna ziemia» – jest źródłem i podstawą wszystkiego, czego pisarz jest w stanie w literaturze dokonać”²⁴². Gdyby tak było, nie istniałby żaden ruch myśli, obieg idei, krótko mówiąc rozwój. Ta poetycka „wewnętrzna ziemia” istnieje, ale nie ma gorszego błędu, niż ją zabsolutyzować i na tej podstawie snuć teorie, po czym przystępować – jak Bereza – do krytycznej praktyki. Jest to droga ucieczki od rzeczywistości w stronę bajkowości i marzeń – ta sama zresztą, w którą musiał

²⁴¹ Piętaszek i Robinson to bohaterowie powieści Daniela Defoe *Przypadki Robinsona Crusoe* (1719).

²⁴² H. Bereza, *Ziemia pisarza*, w: *idem*, *Bieg rzeczy*, s. 7.

zabrnąć tzw. nurt wiejski w naszej prozie. Bo przecież ta „fugitatywna”²⁴³ cecha charakteryzuje tak samo Berezę, jak niegdyś Nowaka. Z samej tęsknoty niczego się nie wyęskni, żeby użyć Leśmianowskiego zwrotu. Z czasem magia przesłania realność – u Nowaka może to być piękne, u Berezy nie, bo gdy ją mocno przesłoni, Bereza ogłasza Drzeżdżona polskim Garcia Marquezem²⁴⁴, a przeciwników takiego wyniesienia – ludźmi małostkowymi. W krytyce bowiem za magią idą tylko tragikomedie wolicjonalne, a nie utwory artystyczne. Strzeżmy się w imię dobra naszej kultury takich osłepiających rozwiązań.

O ile jednak wiem, metoda krytyczna Berezy nie została dotąd podchwyciona, choć wiele osób zgadza się lub zgadzało na hierarchie Berezy – razem z nieszczęsnymi: Drzeżdżonem i Słykiem. Jeśli chodzi o młodych, woleli z Berezą nie zadzierać, starsi kwitowali to uśmiechem. Im więcej jednak było takich niewysłowionych uśmiechów, przerywanych czasem „bezcelną” recenzją, tym bardziej apodyktyczny stawał się w swych gestach autor *Takiego układu*. Oto przykład ze *Związków naturalnych*:

Kto nie chce czytać Drzeżdżona, niech czyta tego, kogo chce, ale niech nie rzuca kamieniami, niech nie używa drewnianego koła, niech nie nastawia tępej piły na cudzą głowę, bo – poza wszystkim – utnie najpierw swoją własną²⁴⁵.

²⁴³ Od łacińskiego *fugio, fugi, fugitum* – uciekać.

²⁴⁴ Gabriel Garcia Marquez (1927–2014) – pisarz i publicysta kolumbijski, jeden z najbardziej znanych pisarzy iberoamerykańskich i twórców tzw. realizmu magicznego. Autor m.in. *Stu lat samotności* (1967, wyd. pol. 1974). Laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury (1982). Bereza pisał o wyższości Drzeżdżona nad Llosą, Cortázarem i Borgesem. Por przyp. 111, s. 169.

²⁴⁵ H. Bereza, *Widzenie*, w: *idem, Bieg rzeczy*, s. 106–107.

Nie wiem, czemu służyć ma zarówno teoria pierwszego języka, jak i związana z nią przepowiednia wiekopomnej rewolucji. W gruncie rzeczy jest to niechęć do tego, co w naszej kulturze nakierowane na uniwersalizm, bo dla mnie uniwersalizm to zarazem komunikatywność i przejrzystość języka, który wyraża takie czy inne myśli, który dąży do przekazywania, a nie wyłącznie do ekspresji. A może miał to być pomysł na jakiś dalszy ciąg nurtu wiejskiego, który na swych znaczących przedstawicielach (Nowak, Myśliwski) właściwie się skończył. Może był to skutek przepracowania Berezy, bo pamiętajmy, że zawsze czytał ogromnie wiele i w pewnym momencie mógł rzeczywiście przestać rozpoznawać jakiekolwiek konwencje i wychodząc z założenia, że poza konwencjami są tylko geniusze – uwielbił grafomanów. To by się nawet zgadzało, bo jak pamiętamy właśnie gdzieś około przełomu dekady lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych zaczął się kończyć w nadsyłanych do redakcji rękopisach konwencjonalny „mały realizm”, a zaczęła era „małego surrealizmu”. Bereza znakomicie go wzmocnił i rozdmuchał. Dziś jest kimś w rodzaju polskiego Dänikena²⁴⁶, i także co i raz dokonuje odkryć. W tym wypadku należałoby mu po prostu życzyć, by zrezygnował z wyłączności praw na kreowanie następnych generacji pisarskich i pamiętał, że pisać językiem choćby zbliżonym do języka literackiego to nie grzech, to raczej dziś umiejętność zapomniana i trudna. Zresztą i ona przecież jest do wybaczenia, gdy jest co czytać, weźmy choćby takie porównanie: Anderman i jego

²⁴⁶ Erich von Däniken (ur. 1935) – szwajcarski pisarz i publicysta, autor książek dowodzących przybycia i wpływu cywilizacji pozaziemskich na życie ludzi w czasach przedhistorycznych. Książki te (publikowane od 1968 roku) przyniosły autorowi międzynarodową sławę mimo krytycznych opinii naukowców, uznających teorie Dänikena za pseudonaukę.

Gra na zwłokę, i z drugiej strony Słyk ze swymi utworami *W barszczu przygód*, *W rosole wydarzeń*²⁴⁷ itd. Lepiej nie stwarzać okazji dla literackiej hochsztaplerki.

²⁴⁷ Właściwy tytuł powieści Słyka to: *W rosole powikłań*. Zob. przyp. 49, s. 129.

Henryk Bereza²⁴⁸

Baranoja

Na każdą zewnętrzną propozycję napisania czegoś o prozie młodych (innej prawie nie ma) mam od dawna gotową wewnętrzną odpowiedź – a po jaką cholere? Od 1977 r. opisałem w *Czytany w maszynopisie* w „Twórczości” kilkudziesięciu autorów z roczników powojennych (cała generacja), nie robiłem tego i nie robię z jakichkolwiek innych względów poza względem na literacką wartość, spotyka mnie za to nie w jakiś sposób zrozumiała nienawiść tych, których nazwiska nie trafiły pod moje pióro i nigdy nie trafią, lecz czysto absurdalna furia wszystkich, którzy powinni Bogu dziękować za to, że jest jeszcze ktoś, kto ich może kompetentnie zorientować, w czym sami zorientować się nie chcą lub – najczęściej – nie potrafią.

Mam na myśli tych, którzy stronią od czytania, ale nie rezygnują z przywileju osądzania literatury, czyli pisarzy, edytorów, upowszechniaczy i przede wszystkim krytyków, którzy w Polsce – teraz jeszcze bardziej niż kiedykolwiek – są stadem baranów lub bandą poduczeńców (taka jest przerażająca rzeczywistość).

Stado baranów robi, co może, usłyszało kiedyś lub słyszy nadal, że coś się w czymś odbija, więc wymyśla mały (myśli chyba, że może być duży) lub magiczny (jakby

²⁴⁸ Biogram autora – zob. przyp. 25, s. 118.

sztuka od zawsze nie była magią) realizm, prozę nowych lub podstarzałych nazwisk, literaturę obrachunków kota z psem lub na odwrót, banda poduczeńców natomiast nie lubi jawnych idiotyzmów, uprawia idiotyzm zakamuflowany (wypisując ciągle te same pseudouczzone bzdury o Gombrowiczu i Miłoszu²⁴⁹, ten pierwszy musi bez przerwy w grobie się przewracać) lub nawet całkowicie ukryty pod postacią wydawniczych recenzji wewnętrznych, które mają doprowadzić do tego, żeby nie istniało nic, o czym pseudouczzone idiotyzmy pisać byłoby warto.

Co jest w stanie wymyślać baran poszczególny lub poszczególny poduczeniec, tego na wołowej skórze nie spisać. Baran pomyśli, że może kolejne realizmy nie krzewią się jedne za drugimi z powodu diabelskich działań Henryka Berezy, taki lub owaki rozparzeniec zacznie dopowiadać, że Bereza zaprzedał się, zwariował, stosuje terror, zjada na śniadanie młode talenty krytyczne z rusztu lub na surowo po tatarsku. Stary baran nie dosłyszcy i obwieści światu, że on i wszyscy wokół są przeciw programowi terrorystycznemu Berezy, choć nawet Bóg nie byłby w stanie pojąć, co to takiego mogłoby być. Trochę baran, trochę poduczeniec wymiga się od mnożenia realizmów i łajdackich insynuacji, wynajdzie powieść o cierpieniach młodego inteligenta, któremu rośnie łysina i mimo kryzysu brzuch, i zacznie ją przeciwstawiać prozie Słyka i Wysogłada, przezornie nie wymieniając Siejaka lub Łuczeńczyka²⁵⁰, bo u tych nie tylko Bereza czegoś się do-

²⁴⁹ Czesław Miłosz (1911–2004) – poeta, prozaik, eseista, tłumacz; laureat literackiej Nagrody Nobla w 1980 roku. Profesor Uniwersytetu Kalifornijskiego w Berkeley. Po wyjeździe z Polski w 1951 roku pozostał na emigracji do 1993 roku. W Polsce był objęty cenzurą. Wywarł znaczący wpływ na polską poezję i kulturę drugiej połowy XX wieku.

²⁵⁰ Andrzej Łuczeńczyk (1946–1991) – poeta, prozaik. Debiutował w 1969 roku wierszami opublikowanymi w „Radarze” i opo-

czytuje, choć jeden i drugi jeszcze za mało mówią wprost, a powinni, żeby wszystko można było bez dociekań wiedzieć, jak po przeczytaniu wstępniaka w gazecie lub po wysłuchaniu dziennika telewizyjnego.

Właśnie, i dla barana, i dla poduczeńca główny szkopuł w tym, że „rzekoma rewolucja artystyczna w prozie” nie wiadomo, co oznacza i do czego zmierza. W gazecie i w telewizji piszą datę po nowemu, ale jak wół, wiadomo, co jest prawdą od dziś do jutra o tej samej godzinie, w prozie też tak było i jeszcze jest, co to szkodzi autorowi zapodać, że ten a ten jedzie ze stolicy na wczasy do Sopotu lub Świnoujścia, że niska blondyna przypomina mu ciocię Gienię, która go uczyła, co i jak, taki Słyk nikomu nie pomoże pojąć, gdzie to tak mordują i po śmierci rzną, taki Krzysztof Bielecki²⁵¹ dziadka przerabia na globus, taka Krystyna Sakowicz²⁵² (baba, na domiar złego) zamiast pi-

wiadaniem drukowanym w piśmie „Kamena”. Pierwszy zbiór opowiadań, *Przez puste ulice*, ukazał się w 1982 roku; kolejny – *Kiedy otwierają się drzwi* – w 1985 roku, a w następnych latach mikropowieści: *Gwiezdny księżę* (1986), *Źródło* (1986) i *Wyzwanie* (1990). Krytycy zwracali uwagę na znamienne dla tych opowieści obsesję śmierci i zabijania oraz na fantastyczno-awanturniczą narrację. *Dziela zebrane* Łuczeńczyka ukazały się w 2018 roku z przedmową Przemysława Kaliszuka.

²⁵¹ Krzysztof Bielecki (ur. 1960) – prozaik. Debiutował w 1980 roku na łamach miesięcznika „Nowy Wyraz”, regularnie publikował w „Twórczości”. Opublikował m.in. zbiór opowiadań *Nie ma czarów, nie ma aniołów* (1987), powieść *Fistaszek czyli Nadzwyczajna księga czynów Fistaszka oraz dziwów arcygłupich. Powieść tylko dla dorosłych* (1987), *End & Fin Company. Fantastyczna powieść dla dorosłych* (1992), *Zsunęła się z krzesła. Ciennik* (2023). Krytyk robi tu aluzję do tytułowego opowiadania ze zbioru *Nie ma czarów, nie ma aniołów*, dedykowanego i poświęconego zmarłemu dziadkowi.

²⁵² Krystyna Sakowicz, właśc. Marta Zelwan (ur. 1950) – pisarka, eseistka; sytuowana w kręgu pisarzy związanych z Berezą. Jako

sać, jak kochać należy faceta urodziwego albo naszą rozkwitłą lub dogorywającą ojczyznę, za Boga nie powie, czy wojna atomowa już się odbyła, czy dopiero się odbędzie.

Baran zwykle nie wie, poduczeniec udaje niewiedzę, że w sztuce każdy jej element znaczy co innego niż to, czym jest poza nią, krowa namalowana nie jest krową, symfonia nie jest układem dźwięków natury, słowo artystyczne nie jest słowem informacyjnego użytku, osławiony postulat „odpowiednie dać rzeczy słowo” jest brednią, ponieważ pomiędzy słowami i rzeczami żadna odpowiedzialność nie wchodzi w ogóle w rachubę, sensownie ten postulat mógłby brzmieć

„odpowiednie dać słowu słowo”

słowa są umownymi znakami rzeczy, każda sztuka polega na znaczących układach znaków, literatura jest nieskończonością znaczących układów znaków słownych mowy i pisma, znaczące układy znaków słownych powstają według nieustannie zmieniających się reguł, zmieniające się reguły nie są żadną abrakadabram, nastęrczają one kłopotów nie więcej niż żywy język powszechnego użytku, z językiem powszechnego użytku dają sobie, jeśli chcą, radę ludzkie przeciętnych zdolności.

Z literaturą też mogliby przy dobrej woli sobie poradzic, gdyby nie ciągle robienie im sieczki w głowie przez baranów i poduczeńców, którzy nie chcąc nic wiedzieć,

K. Sakowicz debiutowała w prasie w 1976 roku, w 1980 roku wydała tom poetycki *Zachodźcie do mojego domu*, a potem książki prozatorskie (m.in. *Zbrodnie kobiet*, 1984; *Sceny miłosne*, 1986; *Po bólu*, 1986; *Księga ocalonych snów*, 2012). Jako Marta Zelwan opublikowała *Grafitti* (2017), *Miejsce na rzeczywistość* (2020), *Niemiejsce* (2023). W roku 2022 ukazała się korespondencja Henryka Berezy i Krystyny Sakowicz (Szczecin, posłowie Grzegorz Strumyk).

czym ma być krowa namalowana, bredzą bez końca, czy ona ma łeb nie za duży i wymię nie za małe, namalować by ją prawdziwiej, to by mleka było pod dostatkiem, napisać by powieść o dójce lub zootechniku, mógłby to zrobić Myśliwski, zamiast pisać o kamieniach²⁵³, dałby dobry przykład młodszym, Andrzej Łuczeńczyk przestałby może wtedy łamać sobie głowę, czym jest śmierć i zabijanie, Roman Wysogład przestałby może drwić z redukcji człowieczeństwa w człowieku, Marek Bukowski mógłby się wyleczyć ze swojej alergii na wielkosłowie²⁵⁴, Andrzej Tuziak²⁵⁵ pozbyłby się może swoich podejrzeń, że uprawianie sztuki może oznaczać oddanie się w pacht²⁵⁶ baranom i poduczeńcom wszelkiego autoramentu.

Baran z lęku, że coś ujawni jego głupotę, poduczeniec z czystej złości poruszą niebo i ziemię, posłużą się przeciwstawnymi siłami społecznymi, uciekną się do najbardziej sprzecznych argumentacji intelektualnych, żeby nie dopuścić do powstania czegokolwiek nie po swojej myśli, żeby nie pozwolić na ujawnienie się czegoś takiego, jeśli już powstało, żeby unicestwić, co powstało, ujawniło się i mogłoby funkcjonować społecznie dla powszechnego dobra.

O tym wszystkim trzeba wiedzieć i trzeba to dobrze zapamiętać. Baranoja pozostawia, na szczęście, trwały ślad

²⁵³ Aluzja do powieści Wiesława Myśliwskiego *Kamień na kamieniu* (Warszawa 1984).

²⁵⁴ Marek Bukowski (ur. 1959) – prozaik, dramaturg, scenarzysta. Debiutował w 1984 roku na łamach „Twórczości” opowiadaniem *Wywrotka*. W 1985 roku ukazała się jego powieść *Nic się nie zmieni*, przedstawiająca realia stanu wojennego w środowisku studentów.

²⁵⁵ Andrzej Tuziak (ur. 1958) – prozaik, dramaturg, scenarzysta. Debiutował w 1985 roku tomem opowiadań *Historia naturalna malarza wędrownego*.

²⁵⁶ Pacht (dawn.) – dzierzawa.

w piramidach słowa drukowanego i (miejmy nadzieję, że ich się nie zniszczy) w archiwach wydawniczych, które część swojej dokumentacji udostępniają poszkodowanym delikwentom. Delikwenci sami (na przykład Jan Drzeżdżon, Ryszard Schubert, Andrzej Łuczeńczyk, Tadeusz Siejak, Roman Wysogład, Dariusz Bitner²⁵⁷) powinni zadbać, żeby *Baranoja* z podtytułem *O krytykach i recenzentach warszawsko-krakowskich i okolicznych* zblądziła pod strzechy.

Baran z głupoty, poduczeniec z braku wyobraźni ludzą się, że ich działalność pozostanie w ukryciu lub możliwie szybko zatrze się w pamięci.

Niszczycielstwo baranów i poduczeńców zagraża rozwojowi polskiej literatury, kto wie jednak, czy jeszcze nie groźniejsze jest ich „wartościotwórstwo literackie”.

Nie jest tak, żeby baran i poduczeniec kierowali się tylko nienawiścią do wszelkiej literatury, oni coś tam kiedyś czytali i nadal czytają dla przyjemności, mają swój gust, swoje literackie ideały, jeden lubi powieści kryminalne, drugi powieści z wyższych sfer (takich mnóstwo), trzeci stare lub nowe romanse z domieszką takiej lub innej pornografii, wszyscy gotowi by to uwspółcześniać, tak lub przeciwnie uideologiczniać, nawet jakoś (byle nie za bardzo, bo popularność najważniejsza) podintelektualizowywać, żadne podejrzenia, że to nie jest pełnoprawna

²⁵⁷ Dariusz Bitner (ur. 1954) – prozaik, krytyk literacki, eseista. Debiutował w roku 1970, publikował przede wszystkim na łamach „Twórczości” i „Radaru”, pisał też radiowe audycje satyryczne. Sytuowany w środowisku awangardowych pisarzy związanych z „Twórczością”. W 1979 roku ukazały się miniatury prozatorskie *Proza*, następnie m.in. *Owszem* (1984), *Kfazimodo* (1989), *Trzy razy* (1985), *Książka* (2006), *Fikcja* (2018; nominowana do Nagrody Literackiej Gdynia).

literatura, że to tylko ersatz²⁵⁸ i namiastka, nie wlatują im do głowy, odróżnić literaturę od nieskończonej pseudoliteratury to dla nich zupełna niemożliwość.

W literaturze istnieje olbrzymia hierarchia wartości literackich, oni nie rozumieją się na tym, ale słyszeli, że tak jest, więc hajże do dzieła i

tworzy się hierarchie pseudoliteratury,

nie może w niej zabraknąć arcydzieł, wymyślił Bereza (im się wydaje, że to się wymyśla według widzimisię), że arcydziełem jest *Kamień na kamieniu*, więc my ogłosimy za arcydzieło raz *Balladę o serduszku*, następnym razem *Rapsodię o cycuszkę*, zaraz potem *Tragedię Felka Stankiewicza* i *Utraconą karierę Dyzmowicza*.

Prawdziwa literatura była, jest i pozostanie do końca sztuką rękodziela, nie będzie miało do niej dostępu nic z ersatzu i sztucznego tworzywa, będzie to zawsze sztuka poszukiwań, odkryć, błędzeń i nieustannego ryzyka, dla pseudoliteratury zaczyna się dopiero prawdziwy wiek złoty, z namiastki i ersatzu będzie się ją produkować maszynowo, seryjnie i absolutnie cynicznie, przeciwdziałanie jej rozkwitowi byłoby walką z wiatrakami, prawdziwa literatura jak koszule z bawełny lub jedwabiu będzie coraz większym luksusem, pseudoliteratura przyjmie się jak nylon, elana i *non-iron*²⁵⁹.

Miarą uczciwości pisarstwa krytycznego, recenzentstwa i wszelkiego upowszechnieniowego pośrednictwa musi być bezbłędna orientacja, co jest pisarskim rękodziłem, co seryjnym ersatzem, na czym trzeba się znać jak

²⁵⁸ *Ersatz* (niem.) – namiastka, coś gorszego, co zastępuje lepszą rzecz.

²⁵⁹ *Non-iron* (ang.) – tkanina z włókna sztucznego niewymagająca prasowania.

na wełnie, jedwabiu, mięsie i winie, czego można używać w potrzebie jak prezerwatyw i chusteczek jednorazowego użytku.

Brak takiej orientacji będzie oznaczał szkodnictwo kulturalne, ogłupianie siebie i innych, niszczenie podstawowych wartości, bo sztuka do nich należy, jest może pośród nich najbardziej niewątpliwa, umożliwia ona jak chleb i wino życie i nawet je do pewnego stopnia usprawiedliwia, dlatego trzeba jej bronić.

WARTY I PATROLE

Jan Błoński²⁶⁰

Dwie groteski – i pół...

Przypomnę najpierw dwa powojenne użycia krytyczne słowa „groteska”. W *Pograniczu powieści* Wyka²⁶¹ przeciwstawiał tragiczność i drwinę realizmowi. „Drwina stanowi świadectwo widzenia zła i równoczesnej bezsilności w usunięciu jego przyczyn”. Wyka rozumiał więc drwinę jako postawę twórczą, groteskę zaś jako wyraz (formalny wykładnik) tej postawy. Dlatego twórczość najwybitniej-

²⁶⁰ Biogram autora – zob. przyp. 84, s. 158.

²⁶¹ Kazimierz Wyka (1910–1975) – historyk literatury, krytyk literacki, eseista. W latach 1945–1950 redaktor naczelny miesięcznika „Twórczość”. Współzałożyciel (w roku 1948) Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Jako wykładowca Uniwersytetu Jagiellońskiego był nauczycielem m.in. Jana Błońskiego, Ludwika Flaszena, Andrzeja Kijowskiego, Konstantego Puzyny (tzw. krakowska szkoła krytyków). Przedwojenny dorobek krytycznoliteracki Wyki (publikacja pierwszego tekstu w 1932 roku) to znakomity przykład personalizmu i przekonania o moralno-społecznej odpowiedzialności literatury (z ducha Brzozowskiego i Norwida). W czasie wojny powstały nie tylko szkice krytyczne, ale także eseje poświęcone mentalnym i psychospołecznym mechanizmom życia wojennego (*Życie na niby*, 1957). Szkice Wyki o literaturze lat 1945–1948 zostały wydane w zbiorze *Pogranicze powieści* (1948), o literaturze późniejszej – m.in. w tomach: *Rzecz wyobraźni* (1959) i *Łowy na kryteria* (1965).

szego z drwiących, Gombrowicza, określał jako „oblędną groteskę”. Co prawda, była ona także „w typie buffo i fanfaronady przeprowadzoną krytyką i ostrym widzeniem form społecznych”. Drwina – i groteska – stać się więc mogły „lepszą szkołą realizmu od postawy tragicznej”, świadczyły jednak o poznawczej bezradności albo nawet moralnej dymisji literatury²⁶²... Tej też wskazówki posłuchała bieżąca krytyka. O Gombrowiczu milczała, drugiego zaś drwiącego – Gałczyńskiego²⁶³ – starała się usprawiedliwić, w *Zielonej Gęsi* zaprzął on bowiem groteskę do satyrycznej pańszczyzny²⁶⁴. Po latach spostrzeżono, że – absurdem i groteską – Gałczyński nie przestawał świadczyć, iż swej zbożnej misji nie traktował poważnie... Czasy były już jednak inne i zwietrzały zarówno poważna satyra, jak błazeńska groteska.

Co do Gombrowicza, to najpierw zdał się badaczom zupełnie groteskowy (co jednak nie było już moralną przyganą!), później jednak termin „groteska” jął pojawiać się rzadziej, ustępując parodii (Głowiński)²⁶⁵, potem zaś

²⁶² K. Wyka. *Pogranicze powieści*. Wyd. II poszerzone. Warszawa 1974 s. 27, 28 [przyt. – J.B.]. Fragmenty cytowane przez Błońskiego pochodzą ze szkicu *Tragiczność, drwina, realizm*, otwierającego zbiór *Pogranicze powieści*.

²⁶³ Konstanty Ildefons Gałczyński (1905–1953) – poeta. Sławę przyniósł mu oryginalny styl poetycki łączący baśniowość z realizmem, nastrojową liryczność z groteskowością i absurdalnym dowcipem. Szerokiej publiczności znany jako autor paradramatycznych humoresek *Teatrzyk Zielona Gęś*.

²⁶⁴ Chodzi zapewne o satyryczno-groteskowe miniatury dramatyczne Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego zatytułowane *Teatrzyk Zielona Gęś*, drukowane regularnie w latach 1946–1950 w krakowskim tygodniku „Przekrój”; wznawiane później wielokrotnie w wyborach poezji Gałczyńskiego.

²⁶⁵ Chodzi zapewne o tekst *Parodia konstruktywana* (O Pornografii Gombrowicza), opublikowany przez Głowińskiego na łamach

grze (Jarzębski)²⁶⁶. Rzecz w tym, że słowo „groteska” nabrało innego nieco sensu.

Świat groteskowy jest światem wyalienowanym – pisał Mencwel. – Jest to świat człowieka, który przestał być jego światem, albowiem człowiek egzystuje w nim na kształt rzeczy [...] W tym świecie człowiek nie jest podmiotem, ale przedmiotem, prawa świata są jego prawami²⁶⁷.

W tym znaczeniu świat Gombrowicza jest groteskowy, pisarz łamie jednak humorem jego alienacyjne reguły, *Ferdydurke* jest zatem groteską i antygroteską (czyli powieścią) jednocześnie...

Podobnie rozumiał Żółkiewski²⁶⁸ „absurdalną akcją, groteskowe wydarzenia”, jakich pełno w sztukach Mrożka. Świat Mrożka jest bardziej wyalienowany – a więc bardziej groteskowy – niż Gombrowiczowski. Postacie zawsze w nim przegrywają, ulegając presjom, stereotypom, konwencjom. Honor rozumu ratuje – z zewnątrz – pisarz, uprawiając paraboliczną „krytykę społeczną, satyrę

„Twórczości” (1973, nr 1, s. 71), później wielokrotnie przedrukowywany i przywoływany.

²⁶⁶ J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982.

²⁶⁷ A. Mencwel, *Antygroteska Gombrowicza*. W: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. Warszawa 1965 t. II s. 260 [przyp. – J.B.].

²⁶⁸ Stefan Żółkiewski (1911–1991) – krytyk, historyk teoretyk literatury, publicysta, polityk. Po wojnie zwolennik realizmu w literaturze i marksistowskiej przebudowy humanistyki. Wywarł ważny wpływ na metodologię badań w początkowym okresie działania Instytutu Badań Literackich. Opracował nową metodę badania społecznego funkcjonowania literatury, uwzględniającą wszystkie składniki procesu komunikacji. Por. m.in. *Kultura, socjologia, semiotyka literacka* (1979), *Wiedza o kulturze literackiej* (1980), wybór pism krytycznych *Cetno i lichy* (1983).

polityczną i filozoficzną²⁶⁹. Żółkiewski zgadzał się więc – może niechęć? – z Kołakowskim²⁷⁰, który zalecał wtedy pisarzowi rolę błazna, walczącego sprytnie z nieuchronnie przeważającym kapłanem...²⁷¹ Wewnętrzna sprzeczność groteski, oscylującej, jak wiadomo, między strachem a śmiechem, jawiła się jako opozycja alienacji (zniewolenia przez automatyzmy myślenia i struktury społeczne) i buntu (wolności czy autonomii jednostki). Pisarz groteskowy nie był już więc tylko bezradny lub cyniczny. Mógł także, wdziawszy błazeńską czapkę, zagrać rolę pozytywnego diabełka, ducha twórczego przeczenia...

Czy tak istotnie z groteską było? Powiedzmy raczej: tak bywało, jako że dzieła, zwłaszcza wybitne, znaczą inaczej i obficie niż chwilowe racjonalizacje. Nawet twórczość Mrożka nie mieści się całkiem w tym schemacie. Przeciwstawia on sobie nie tyle strukturę i jednostkę, ile chama i mędrka. Cham reprezentuje nagą siłę, uroszczenia ciała, głupotę niepokonalnie pewną siebie. Mędrak broni się intelektualną zręcznością, odwołuje się do dialektyki, tradycji, kultury. Można też powiedzieć, że w człowieku Mrożka

²⁶⁹ S. Żółkiewski. *Polska proza, poezja i dramat po wojnie*. W: *Z problemów literatury...* op. cit. t. III s. 38 [przyp. – J.B.].

²⁷⁰ Leszek Kołakowski (1927–2009) – filozof, eseista, publicysta, profesor związany z Uniwersytetem Warszawskim, a po wyjeździe z Polski – Oksfordzkim; współtwórca warszawskiej szkoły historyków idei. Jeden z najbardziej znanych polskich filozofów, autor licznych książek naukowych, esejów, powiastek i bajek filozoficznych.

²⁷¹ L. Kołakowski, *Kapłan i błazen (rozważania o teologicznym dziedziectwie współczesnego myślenia)*, w: *idem, Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone z lat 1955–1968*, przedmowa, wybór i oprac. Z. Mentzel, Warszawa 1989. W opublikowanym po raz pierwszy w 1959 roku esaju Kołakowski przedstawiał historię kultury jako ścieranie się dwóch opozycyjnych stylów myślenia (dogmatycznego kapłana – strażnika absolutu i błyskotliwego, zmiennego błazna).

współistnieje – w rozmaitych proporcjach – strona chama i strona mędrka. Inaczej, składa się on z impulsów ciała i ze stereotypów kultury... A więc jednostka nigdy nie jest u Mrożka niewinna, zaś stereotyp oznacza nie tylko zniewolenie, także rozwój, kulturę, która człowieka pęta i ciągnie wzwyż jednocześnie²⁷². Otwiera się tak cały wachlarz pisarskich możliwości, zaś twórczość Mrożka umyka praktyczno-politycznemu odczytaniu.

Określenia „groteska, groteskowy” kojarzą się wtedy niemniej – w literackiej świadomości – z odwagą, swobodą, niezależnością czy nonkonformizmem. Groteskowicz to ten, który nie pozwala się nabrać, wie, co w trawie piszczy, nie ufa oficjalnym prawdom, przynajmniej zaś zachowuje dystans. W kształtnych posągach dostrzega koślawe pokraki... nie mówi jednak, skąd się wzięły. Dlatego najchętniej działa na scenie, kabaretowej czy teatralnej, liczyć tam może bowiem na publiczność, która – trafnie lub nie – uzupełni jego przemilczenia. Afanasjew wyszedł z Bim-Bomu²⁷³, który z duchem Stalina²⁷⁴ walczył

²⁷² Por. J. Błoński. *Mroźek i Mroźek*. W: *Romans z tekstem*. Kraków 1981 s. 181–208 [przyp. – J.B.].

²⁷³ Jerzy Afanasjew (1932–1991) – pisarz, poeta i satyryk. Współtwórca i kierownik kultowego gdańskiego teatru studenckiego Bim-Bom, który działał od jesieni 1954 roku. Teatr (przedstawienia: *Acha*, 1955; *Radość poważna*, 1956; *Toast*, 1957) wraz ze słynną kołysanką kończącą pierwsze przedstawienie („Czy znacie już nasz ton, bim-bom, bim-bom”) uznany został za fopczętę przemian w sztuce i stał się legendą pokolenia odwilży.

²⁷⁴ Józef Stalin, właśc. Iosif Wissarionowicz Dżugaszwili (1878–1953) – radziecki rewolucjonista bolszewicki, przywódca Związku Radzieckiego. Formalnie pełnił kadencyjne funkcje sekretarza generalnego Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego i premiera, w rzeczywistości jednak sprawował władzę dyktatorską umacnianą państwowym terrorem. Jest uznawany za jednego z największych (obok Hitlera) zbrodniarzy wobec ludzkości.

najpierw kolorowymi balonikami. Mroźek zawdzięczał wiele Piwnicy²⁷⁵ (i wzajemnie). Pierwszym przeciwnikiem błazna jest nuda, władca zaś – coraz sprawniejszy praktycznie, coraz nieporadniejszy ideowo – przyzwyczajają się powoli do grymasu poza plecami, dwuznacznej aluzji, przedrzeźniania państwowych obrzędów. Stąd znaczenie parodii. Chwile sławy przeżywają na teatralnych deskach Grochowiak (*Król IV*)²⁷⁶, Ireedyński (*Jaselka-moderne*)²⁷⁷, Łubiński (*Zegary*)²⁷⁸. Wszędzie tam doświadczenie

²⁷⁵ Piwnica pod Baranami – otwarta w 1956 roku z inicjatywy Piotra Skrzyneckiego w Krakowie, w kamienicy Pod Baranami na Rynku Głównym. Uchodzi za najśłynniejszą scenę kabaretową w Polsce.

²⁷⁶ Stanisław Grochowiak (1934–1976) – poeta, prozaik, dramatopisarz, scenarzysta filmowy. Należał do pokolenia „Współczesności”, a jego tom poetycki *Ballada rycerska* z 1956 roku został uznany za jeden z najciekawszych debiutów pokoleniowych. Rozpoznawalnym znakiem jego twórczości był manifestacyjny antyestetyzm, brzydota, groteskowość i parodystyczne łamanie konwencji. Od roku 1961 pisał dramaty. Prapremiera *Króla IV* (uznawanego za polityczną farsę, w której szekspirowska groza historii pokazana została w trybie kabaretowo-marionetkowym) odbyła się 20 listopada 1964 roku w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku. Do momentu powstania tekstu Błońskiego wystawiano tę sztukę 13 razy.

²⁷⁷ Ireneusz Ireedyński (1939–1985) – poeta, prozaik, dramatopisarz. Sztuka *Jaselka-moderne*, opublikowana w 1962 roku w „Dialogu” (nr 1) i jeszcze w tym samym roku wystawiona w Berlinie (polska premiera w Poznaniu, 1965), należy do najgłośniejszych sztuk tego autora. Przygotowywane przez więźniów obozu koncentracyjnego na polecenie Strażnika widowisko jaselkowe staje się tutaj naturalistyczno-groteskowym ujęciem relacji międzyludzkich, przemocy i zła.

²⁷⁸ Tomasz Łubiński (ur. 1938) – prozaik, dramaturg, eseista, tłumacz. Jeden ze współzałożycieli podziemnego czasopisma „Res Publica” (1978). Wieloletni współpracownik miesięcznika „Teatr”; w latach 1998–2019 redaktor naczelny „Nowych Książek”. Głównym tematem jego twórczości jest dziewiętnastowieczna histo-

współczesności wykrzywia szanowny schemat, zaczerpnięty z tradycji (tragedia historyczna, widowisko obrzędowe) i groteska rodzi się z ducha parodii, czern zasnuwa królewską purpurę albo wigilijną biel. Zaś sznurki spektaklu pociąga błazen, obolały jak Stańczyk²⁷⁹ albo cyniczny jak Falstaff²⁸⁰. Zazwyczaj też wychodzi z tej zabawy cało, chyba że dotknie władcę osobiście. Wtedy wędruje do lochu. Trywialność *Szmaciaka*²⁸¹ (wydobyta pseudoklasyką retoryką, mechanizm, jak widać, był zawsze podobny) okazała się nie do zniesienia.

Gust do groteski uważano w siódmej dekadzie za znamienny dla literatury polskiej. Dziś wydaje się to mniej pewne. Absurdalne czy groteskowe rysy pojawiały się

ria Polski, ukazywana polemicznie wobec ujęć mitologizujących, w całym jej uwikłaniu i skomplikowaniu. Dramat *Zegary* z 1968 roku (premiera w Starym Teatrze w Krakowie, 1970) osnuty jest wokół tematu kolaboracji dawnych patriotów z zaborcą.

²⁷⁹ Stańczyk (1480 – zm. 1556–1562) – nadworny błazen królów z dynastii Jagiellonów: Jana Olbrachta, Aleksandra Jagiellończyka, Zygmunta Starego i Zygmunta Augusta. Słynął z ostrego dowcipu i przenikliwej inteligencji. Przeszedł do legendy w anegdotach, licznych utworach literackich (od tekstów renesansowych, poprzez Juliana Ursyna Niemcewicza i Józefa Ignacego Kraszewskiego, po Stanisława Wyspiańskiego oraz jako zatroskany mędrzec w przebraniu błazna na licznych obrazach Jana Matejki (np. *Stańczyk w czasie balu na dworze królowej Bony, kiedy wieść przychodzi o utracie Smoleńska*, 1862).

²⁸⁰ Falstaff, właśc. Sir John Falstaff – fikcyjna postać z trzech sztuk Williama Shakespeare'a (*Henryk IV*, cz. 1, *Henryk IV*, cz. 2, *Wesołe kumoszki z Windsoru*). Towarzysz króla, barwna, pełna humoru postać uchodząca za zwieńczenie literackiej tradycji żołnierza samochwały.

²⁸¹ Zapewne aluzja do poematu satyrycznego Janusza Szpotkańskiego *Towarzysz Szmaciak, czyli wszystko dobre, co się dobrze kończy* (Niezależna Oficyna Wydawnicza Nowa, 1977), opisującego życie bohaterów: Szmaciaka, Rurki i Buca w czasach PRL-u w konwencji ironicznej apoteozy.

często, przynajmniej jako znak nonkonformizmu. Zwykle jednak obiecywały więcej, niż dawały. Rzadko też kształtowały dzieło pisarza w całości, przenikały w postawę wobec świata, w osobistą filozofię. Prócz Mrożka wymieniłbym jednak przynajmniej Stanisława Lema. *Dzienniki gwiazdowe* i *Bajki robotów*²⁸² spełniają istotnie wszystkie wymogi groteski. W rękach błazna groteska była narzędziem, szpilą, którą drażnił monarchę i jego kapłanów. U Lema zastępuje go krytyczno-sceptyczny mędrzec, który opowiada o światach niezbornych albo nawet te światy buduje. Groteskowy dysonans budzi śmiech, który uspokaja czytelnika i unieruchamia ołówki cenzora. Ale także trwogę, bo roboty to my, zaś planetarne cywilizacje unaoczniają sprzeczności naszej własnej...

Mędrzec opowiada najpierw o swoim najbliższym otoczeniu.

Nieszczęśni Indioci, Pintyjczycy i Pantyjczycy są ofiarami racjonalnego systemu społecznego, instalowanego po to, aby ich uszczęśliwić. Groteska Lema jest w przypadku Pinty po prostu satyrą polityczną [...] ²⁸³.

²⁸² *Dzienniki gwiazdowe* to cykl opowiadań Stanisława Lema. Po raz pierwszy w zwartej formie opatrzonej tym tytułem ukazały się w 1975 roku (wcześniej niektóre z nich zostały opublikowane w zbiorze *Sezam i inne opowiadania*, 1954). W kolejnych wydaniach *Dzienników* Lem wykluczał niektóre utwory lub dodawał nowe. Bohaterem tych opowiadań jest kosmiczny podróżnik (gwiazdny wędrowiec) Ijon Tichy. Jan Błoński od początku sytuował *Dzienniki gwiazdowe* między groteską a powiastką filozoficzną (*idem*, *Szansa science-fiction*, „Życie Literackie” 1961, nr 31, s. 4). Za utwory groteskowe, pisane językiem stylizowanym na staropolską gawędę, uchodzą też *Bajki robotów* (1964).

²⁸³ J. Jarzębski, *Zufall und Ordnung. Zum Werk St. Lem*. Frankfurt a/M. 1986 s. 68 [przyp. – J.B.].

Ale refleksja zostaje wkrótce uogólniona. Lem odwraca stary motyw faustyczny. Człowiek spełnia się przez działanie i panowanie, inaczej mówiąc, musi zrobić to, co zrobić może i umie. Ale poskramiając przyrodę, wypełnia w istocie nakaz ewolucji, która – jego rękami – zmierza na oślep ku innym twórcom, innym światom... Nawet w robocie tkwi jeszcze dziecko i dzikus. Najsprawniejsze cywilizacje wpadają po kolei w pułapki, zastawione przez sprzeczność między tym, czym człowiek pierwotnie był (i jeszcze jest), a tym, czym staje się za sprawą swego działania. Równowaga zdaje się utracona na zawsze: groteskowy jest już nie uczeń czarnoksiężnika, ale – kosmos, rządzony ewolucyjnym przypadkiem. Dlatego gwiazdni inżynierowie bełkocą archaicznymi sprośnościami, zaś budowniczości idealnych społeczeństw zamykają „Bliźnich” w kurdlach²⁸⁴ albo każą im mieszkać pod wodą... Sporo u Lema politycznych parabol, stanowią one jednak zawsze przykłady (najbardziej widoczne) przykrej i śmiesznej awantury, jaką jest istnienie. Prawdziwym patronem tej rabelaisowskiej twórczości jest Schopenhauer²⁸⁵.

*

Po roku 1970 blaknie w grotesce inspiracja błazeńska. Zaś obecność Gombrowicza, choć w krajowej literaturze coraz wyraźniejsza, różnicuje się i rozmywa w dziesiątkach modyfikacji... Gdzie Gombrowicz, tam także choćby

²⁸⁴ Kurdle – stwory z *Dzienników gwiazdowych* Lema. Ijon Tichy udaje się na planetę Entereopię po to, by je zobaczyć.

²⁸⁵ Artur Schopenhauer (1788–1860) – niemiecki filozof doby romantyzmu; przedstawiciel pesymizmu w filozofii. Przekonywał, że świat jest naszym przedstawieniem i że podmiot i przedmiot są ze sobą nierozdzielne w poznaniu.

szczypta groteski, więcej jej z upływem lat, w miarę, jak powieściowa forma oddala się od realistycznego wzorca, który – wbrew pozorom – przeważał w poprzedniej dekadzie. Po Pankowskim²⁸⁶ i Kuśniewicz²⁸⁷ odwołują się więc do groteski Kijowski²⁸⁸ i Brandys²⁸⁹, co prawda dorywczo. Po trosze też debiutanci, choć ironiczno-

²⁸⁶ Marian Pankowski (1919–2011) – poeta, prozaik, krytyk literacki, tłumacz. Po II wojnie osiadł w Belgii. Był związany z londyńską Oficyną Poetów i Malarzy, publikował na emigracji, a od 1958 roku również w kraju. Za najbardziej groteskową uchodzi jego pierwsza powieść, *Matuga idzie. Przygody* (Bruksela 1959, wyd. pol. Lublin 1983), a także dramaty (*Teatrowanie nad świętym barszczem*, 1964; *Nasz Julio czerwony*, 1981). W swojej twórczości Pankowski m.in. demitologizuje romantyczną patriotyczno-martyrologiczną historię Polski, opisując prostaczką i siermiężną Kartoflandię (*Matuga idzie*) czy Macierzyznę (*Pątnicy z Macierzyzny*, Londyn 1985, wyd. pol. Lublin 1987).

²⁸⁷ Błoński ma zapewne na myśli pierwsze pisane w nawiązującym do Gombrowicza stylu groteskowej maskarady powieści Kuśniewicza *Korupcja* (1961) i *W drodze do Koryntu* (1964).

²⁸⁸ Andrzej Kijowski (1928–1985) – krytyk literacki, prozaik, eseista, felietonista, scenarzysta. Jeden z uczestników słynnego seminarium Kazimierza Wyki, zaliczany (obok Błońskiego, Puzyny, Flaszena) do tzw. krakowskiej szkoły krytyki. Szkice krytyczne oraz recenzje literackie, teatralne i filmowe pisał od lat 50. dla różnych czasopism. Publikował je również w kolejnych zbiorach krytycznych, począwszy od tomu *Różowe i czarne* z 1959 roku. Od 1958 roku do śmierci był członkiem redakcji „Twórczości”. Był krytykiem bezkompromisowym, polemicznym; od połowy lat 70. związany z opozycją demokratyczną. Błoński odwołuje się zapewne do dwóch powieści Kijowskiego: *Dziecko przez ptaka przyniesione* (1968) i *Grenadier-król* (1972), w których historia została ujęta w groteskowym sztafażu.

²⁸⁹ Kazimierz Brandys – por. przyp. 211, s. 229. Zapewne chodzi tu o jego powieść *Wariacje pocztowe* (1972), w której w formie listów ojca do syna i syna do ojca pokazana została polska historia. Istotną ramą tych opowieści było jednak zderzenie oficjalnych wersji historycznych i heroizujących narracji z indywidualnymi (często fabularnie, ironicznie przerysowanymi) przeżyciami.

sentymentalny dandyzm Musiała²⁹⁰ i anarchiczny bunt Korzeniewskiego²⁹¹ ledwie o nią zatracają... Przyznam jednak, że z tych odprysków i zbliżeń nie potrafię złożyć żadnej literackiej całości, naprawdę znamiennej dla lat siedemdziesiątych.

*

Pojawiło się jednak wtedy coś, co może pozwoli spojrzeć na problem groteski inaczej. To coś nie ma dobrej marki. Może dlatego, że rozwinęło się pod opieką krytyka równie apodyktycznego co pozbawionego talentów analitycznych. Henryk Bereza głosi od lat „rewolucję artystyczną” w prozie. Oznacza ją nazwiskami Drzeżdżona, Łozińskiego, Schuberta, Kirscha, Słyka, Krupy i – rzadziej – paru innych. Określa zaś dwojako. Najpierw jako „stan przywrócenia językowej wolności”. Pisarze powyżsi zaczęli – zdaniem Berezy – pisać tak, jak się mówi, co chwalebne, bo „wszystko, co żywe w XX wieku, jest buntem przeciw samowładztwu języka pisanego i cmentarzystkom słów”. Następnie zaś, jako wyraz powrotu do „świata pierwszego” – świata pierwszego doświadczenia pisarzy, pochodzących przeważnie z chłopstwa i zbuntowanych przeciwko „wybzdyczeniom kulturalnym”, czyli – o ile

²⁹⁰ Błoński odwołuje się zapewne do wyraźnie inspirowanych *Dziennikiem* Gombrowicza książek Musiała: *Stan płynny* (1982) oraz *Czeska biżuteria* (1983).

²⁹¹ Tadeusz Korzeniewski (ur. 1949) – pisarz. W 1978 roku opublikował na łamach podziemnego „Zapisu” opowiadanie *W Polsce* wraz z dołączonym tekstem *Dlaczego napisałem „W Polsce”* (publikacja książkowa wraz z opowiadaniem *Primaaprilis* w 1981 roku również wyszła w drugim obiegu). W formie politycznej satyry pisarz pokazywał rzeczywistość lat 70. oraz złudzenia i uzurpacje ówczesnych niezależnych środowisk politycznych.

rozumieniem – inteligentkim narowom, snobizmom i hierarchiom²⁹². Nie muszę wreszcie dodawać, że swoją stajnię ocenia Bereza bardzo wysoko. Drzeżdżona na przykład stawia wyżej niż Cortázarą i Borgesa²⁹³. Za partnerów swoich pupilów zdaje się uważać raz powieściopisarzy latinoamerykańskich, raz – plejadę świetnych Austriaków, od Musilą²⁹⁴ do Bernharda²⁹⁵.

Wszystko to może łatwo wzbudzić uśmiech wyjadaczy... uprawiając w radosne drżenie serca wychwalonych debiutantów. Twórczość Drzeżdżonów, Łozińskich,

²⁹² H. Bereza. *Bieg rzeczy. Szkice literackie*. Warszawa 1982 s. 15, 9, 7, 27 [przyt. – J.B.].

²⁹³ Jorge Louis Borges (1899–1986) – argentyński pisarz, poeta, eseista, Jeden z najbardziej znanych i inspirujących pisarzy XX wieku. O wpływie, jaki jego twórczość wywarła na współczesną kulturę, może świadczyć określenie „borgesowski”, oznaczające postrzeganie świata jako niekończącego się labiryntu tekstów. Do jego najsłynniejszych utworów należą: *Fikcje* (1944, wyd. pol. 1972) (ze słynną *Biblioteką Babel*), *Twórca* (1960, wyd. pol. 1974), *Powszechna historia nikczemności* (1935, wyd. pol. 1976), *Alef* (1949, wyd. pol. 1972), *Raport Brodiego* (1970, wyd. pol. 1975).

²⁹⁴ Robert Musil (1880–1942) – austriacki pisarz i krytyk teatralny. Autor jednej z najsłynniejszych powieści (choć niedokończonych) pierwszej połowy XX wieku – *Człowiek bez właściwości* (kolejne części: 1930, 1932, 1943; wyd. pol. 1971), w której opisał mechanizmy społeczne i problemy egzystencjalne monarchii austro-węgierskiej w okresie przed I wojną.

²⁹⁵ Thomas Bernhard (1931–1989) – prozaik, dramaturg, poeta uznawany za jednego z najwybitniejszych pisarzy niemieckojęzycznych i zarazem za jednego z najbardziej kontrowersyjnych pisarzy austriackich. W bezkompromisowy sposób krytykuje on bowiem wszystkie ważne dla Austriaków instytucje i zwyczaje. Jego powieści i dramaty mają też jednak szerszy – egzystencjalny wymiar, a stałym ich motywem jest samotność bohatera oraz monologi, w których przedstawia on swoje poglądy na świat. Opublikował m.in. powieści *Mróz* (1963, wyd. pol. 1979), *Kalkwerk* (1979, wyd. pol. 1986).

Kirschów i Słyków zdaje się częściej drażnić i nudzić niż wzbudzać entuzjazm. Jest ona jednak dzisiaj literackim faktem (jak pobieżnie obliczyłem, przeszło pół miliona egzemplarzy) i posiada niewątpliwie kilka rysów wspólnych. Pytanie, czy to te właśnie rysy, które dostrzega Bereza. Zacznę od przytoczenia z *Chłopackiej wysokości* Łozińskiego, pierwszej i zapewne – wbrew Berezie – najlepszej z powieści płodnego podwrocławskiego pisarza. Jesteśmy po czwartym piwie:

Tymek niezrażony zdumieniem ogółu podjął przesłanie jednostki. Oto ludność pokupiła telewizory i wypatruje bohatera. A bohatera nie ma. Owszem jest, ale tamtych dni i stąd jego ograniczenia natury rzeczywistej. Bo co nazwiemy rzeczywistością, którą przedstawiam wam tu i teraz? Mówiąc jednym zdaniem, rzeczywistością nazwiemy tworzenie ludzkiego na miarę boskiego. Ale jest to tylko pozór prawdy. Prawdziwość musi być uniwersalna, lecz sama w sobie już jest abstrakcją i pustym nośnikiem uczucia. A właśnie idzie nam o uczucia ludności, która kupiła telewizory i wypatruje bohatera. Siedzi taki starszy pan i ogląda varietes. Dziewczyniki z varietes mają długie nogi i wilgotne oczy. Starszy pan zaszczyca swą duszę nawrotem wspomnień i widzi zwęglone szczątki kobiety. Ból rwie mu czaszkę, ale on odtwarza kwietny dywan leśnej polany. Odtwarza w czasoprzestrzeni realne ja, które kojarzy z dobrozabijącym tchnieniem czynu i powrotem do natury. Starszy pan wie, że jest mu dobrze w chwale dymu i ognia. Przełącza kanał i ma apoteozę tamtych dni w formie równej treści. Ból mija, a błogi spokój osiada na dłoni bojowca. Czas stanął, a reszta jest milczeniem²⁹⁶.

²⁹⁶ J. Łoziński. *Chłopacka wysokość*. Warszawa 1972 s. 29 [przyp. – J.B.].

Czy ktoś tak mówi? Czy to jest polszczyznę mówiona?

Raczej – słyszana. Chcę powiedzieć: można istotnie znaleźć wzory językowe, które miesza w swym tygielku Łoziński. Stereotypy publicystyki kulturalnej. Fragmenty popularnych piosenek. Pospolite błędy gramatyczne. Strzępy wywodów filozoficznych. Przystrojone zwroty techniczne. Cytaty z wielkiej literatury. Gdzie indziej także: żargon biurowy. Ordynarne pojęcia. Mowę partyjną i wojskową. Ułamki współczesnej poezji. Słowem wszystko, co narrator kiedykolwiek usłyszał w dzisiejszej wieży hałasu. Czyli językowy „żywiol”, jak mówi Bereza. A więc pisarz plecie, co mu pamięć pod pióro przyniesie? Tak, ale w sposób celowo niespoisty, wykrzywiony, karykaturalny. Jakoś bowiem ów „żywiol” organizuje, choćby niechlujnie czy niedołącznie.

Na pewno nie na wzór mowy mówionej. Mówi bowiem zawsze ktoś, do kogoś i w sytuacji. Łoziński zaś nie orientuje swego gadania ani na postacie, ani na zdarzenia. Wszystkimi stylami naraz może mówić tylko pisarz, tylko powieściowy narrator. Mamy zatem do czynienia z konstrukcją czysto literacką... może nawet przewrotnie artystowską? Monotonną jak lichy i krzykliwie pokraczną, bo nastawioną na niezbornosć. Efektem, jaki pragnie wywołać Łoziński, jest oburzone czy zadziwione zdumienie konfliktem, kolizją, dysharmonią idio- i socjolektów. Może więc jesteśmy blisko groteski?

Fabuła *Chłopackiej wysokości* dość jest nijaka Eks-student, Staś Rzepa, wraca do rodziny na wieś, aby ubiegać się o posadę w gminnej administracji. Wspomina sobie rodziców, wywnętrza się przed ziomkami, przeżuwa miejskie porażki, wieczorem zagląda do gospody. Marzy cichutko o „dobrej Kasi”, podnieca się bratową, rozgląda za jaką chętną dziewczyną... To wszystko. Bo też wszystko, co ważne, dzieje się w tej powieści między słowami – w zderzeniach językowego śmiecia, co oblepia

mózg narratora. Prowokując sobie te zderzenia, Staś czuje się lepszy, mądrzejszy. Od miastowych i od wsioków, którymi pospólnie pogardza (miastowych chyba nawet nie-nawidzi). I tak, w ostatnim zdaniu, leci głową „prosto w klucz mojej wielkiej prawdy”²⁹⁷. Jaka to prawda, nie wiadomo. Coś mi szepcze, że cyniczna. Ale mniejsza o to.

Przejdę teraz do Jana Drzeżdżona. Tak oto kopie on w swojej *Leśnej Dąbrowie* wiejską studnię

Kiedy studnia była gotowa, otrzepałem nogawki i ręce, mówiąc: oto wykopałem głęboką studnię. Każdy patrzył w dół, gdzie było ciemno i trudno było cokolwiek zauważyć. Okazało się jednak, że we wnętrzu, być może na samym dnie, dźwiga się szeroki, szary kamień. Pierwsza zauważyła go Helena Ruta. Kiedy kamień wysunął się zupełnie na powierzchnię ziemi, zaczęliśmy go głąskać i podziwiać, że taki szary i bezbarwny, a z wnętrza studni dobył się głos: nie ma się co tak bardzo zachwycać, wszystkie kamienie są takie szare. Kiedy woda zamigotała tuż przed naszymi oczami, a więc świeżo wykopana studnia spełniła swoje zadanie, wyciąłem z grubej sosnowej kory żaglówkę, aby sobie pędziła jak okręt piracki, a ludność Leśnej Dąbrowy dmuchała w żagle, aby ta podróż mogła się udać. Trzeba koniecznie dodać, że wiatru wtedy nie było. Śpiewałem przy tym piosenkę: oj, żeglarzu, żeglujże całą nockę po morzu, co wydawało mi się szczególnie ważne, ponieważ żeglarz bez tej piosenki mógłby się czuć bardzo samotny. Mijał też najrozmaitsze kraje i nieznane lądy, o których informowała go Helena Ruta, która sądziła, że jest również pasażerką tego statku. Po pewnym czasie żeglarz rozbił się o skały, a dąbrowianie twierdzili, że to był jedynie przypadek²⁹⁸.

²⁹⁷ Tamże s. 299 [przyp. – J.B.].

²⁹⁸ J. Drzeżdżon. *Leśna Dąbrowa*. Łódź 1977 s. 13 [przyp. – J.B.].

Biorąc jako przykład to właśnie opowiadanie, Bereza pisze, że sens „pojawia się w każdym zdaniu narracji Drzeżdżona i w każdym zdaniu aż do całkowitego unieczystwienia [...] jest niszczone przez bezsens”. Tym samym stwarza „absurdalności szansę samopoznania” i buduje powieść (raczej opowieść) „o ontologicznym statucie sensu w [...] otchłani absurdu”²⁹⁹. Pomijam już, że nie bardzo wiadomo, jak absurd mógłby się sam poznać i właściwie po co. Ale chwyt narracyjny Drzeżdżona można opisać znacznie prościej.

Zdarzenia, które mają miejsce w kaszubskiej Leśnej Dąbrowie, przedstawia pisarz następująco. Pomijając (albo zacierając) motywacje ludzkich działań i związki przyczynowe między kolejnymi zjawiskami, zastępuje je pośpieszenie nowymi posunięciami postaci. Kamień wysunął się ze studni, bo go wyłowiono, głos odbił się od cembrowiny. Ale takie wyjaśnienia nie zajmują bohatera-narratora: puszcza on już łódkę po kałuży, wyobrażając sobie, że jest żeglarzem... Tak właśnie postępuje dziecko: nie ciekawi go „dlaczego” zdarzeń, ale możliwości, które przed nim otwierają. Żyje chwilą, nie troszcząc się o spoistość i celowość zachowania. Można by więc całkiem dorzecznie powiedzieć, że narracja tych opowiadań prowadzona jest z punktu widzenia małego dziecka lub (zważywszy wiek postaci) upośledzonego. Chwytają oni następstwo zdarzeń, lekceważąc związki, które między nimi zachodzą. Świat staje się niejako dwuwymiarowy. Każdy gest, czyn, zdarzenie jawią się jako nowe i zarazem osobne, odgródzone od pozostałych. Chwyt *par excellence*³⁰⁰ groteskowy: rozpozna go każdy, kto widział dziecięce zabawy

²⁹⁹ H. Bereza op. cit. s. 108 [przyp. – J.B.].

³⁰⁰ *Par excellence* (fr.) – w całym tego słowa znaczeniu, w najwyższym stopniu.

Breughla³⁰¹. W *Leśnej Dąbrowie* jest istotnie coś z ludowej groteski, z papierowych wycinanek czy malowanek na szkle... Efekt dziwności, niezwykłości uzyskany został przez wyosobnienie i pomnożenie scenek pozbawionych związku i uzasadnienia, bądź zatartych, bądź jawnie zastąpionych mylnymi. Jako odrębne i „bezcelowe”, scenki te nabywają wyrazistości, czyli zyskują estetycznie. Groteska rodzi się więc tutaj z redukcji. Podobnie dziwi lub przeraża manekin.

W tym świecie nie ma oczywiście żadnej tajemnicy, wszystko jest niejako na wierzchu. Porządkiem relacji nie rządzą żadne skryte reguły, Drzeżdżon nie odwołuje się do podświadomości, mitologii, archetypów, choć nie sprawiłoby mu to najpewniej trudności. Zabawa zarazem naiwna i wyrafinowana, powiedziałbym też, że wybitnie estetyczna, wyzbyta ambicji mimetycznych czy poznawczych. Nie mówi ani o wnętrzu postaci (lub narratora), ani o związkach międzyludzkich, które dane są tylko naczyniowo, zewnętrznie. Stąd – znowu – wrażenie monotonii, któremu Drzeżdżon stara się zapobiec zwięzłością. Powiem chętnie, że nie mam nic przeciw takim literackim przedsięwzięciom. Ale też nie sądzę, aby – w tak rudymen tarnej postaci – mogły nam one wiele powiedzieć o „ontologicznym statucie sensu”.

Może jeszcze kilka słów o Marku Słyku. Przygody Słyka są groteskowe trochę tak, jak przygody Münchhausena³⁰²,

³⁰¹ Chodzi o Pietera Bruegela starszego (ok. 1525–1569) – malarza niderlandzkiego, ze względu na częstą tematykę obrazów określanego mianem „chłopski”. Jego najsłynniejsze dzieła to *Walka karnawału z postem* (1559), *Myśliwi na śniegu* (1565). Obraz *Zabawy dziecięce* powstał w 1560 roku.

³⁰² Baron Münchhausen, właśc. Hieronymus Carl Friedrich von Münchhausen – niemiecki arystokrata, żołnierz i poszukiwacz przygód. Żył w XVIII wieku, słynął z nieprawdopodobnych i mitomańskich opowieści. Dzięki powieściom Rudolfa Eri-

bo to przygody opowiedziane, zrodzone z potrzeby mówienia albo z tą potrzebą współbieżne. Jest tak, jakby pisarz postawił sobie pytanie: skąd wziąć najwięcej przygód? Z powieści awanturniczej, pikarejskiej, oczywiście. Ale jak wmieścić je we współczesną codzienność? A w przeszłość? Przeszłość zużyta, współczesność nudna... Jest jeszcze przyszłość, kraj największych możliwości. Awantura wpisuje się więc w science fiction czy raczej fikcję przyszłościową. Ale i tego mało, mało dreszczu, napięcia. Dorzucimy zatem fabułę kryminalną. A skoro kryminalną, to może – każdą inną? Papier nie stawia oporu, bo w literaturze może stać się wszystko. Można w niej płacić bezkarnie czekiem bez pokrycia, osiąść siedemdziesiąt siedem „dziewek”, zdematerializować się i z powrotem zmaterializować. Co też przydarza się Słykowemu bohaterowi... Ale też świadomość, że pisze powieść i tylko powieść, Słyka ani na chwilę nie opuszcza:

Siedzę już na koniu, którego teraz ledwie nozdrza sterczą nad poziom nienawistnego bagna, nienawistnej cholerycznej topieli.

Mogę teraz i na kamień spojrzeć, i zawiniątko, że tak powiem, rozwinąć, ale gdzie mi to w głowie: wyciągam z błotnistej kieszeni coś innego, tak zwaną fikkę, szklaną rurkę za dwadzieścia przysłowiowych groszy, służącą mi do dopalania petów.

Kiedy po pewnym czasie koń jest już zupełnie pograżony, a i gdy mnie ledwo głowa sterczy nad topiel, wkładam fikkę w usta i oddycham przez nią – tak przeraźliwie

cha Raspe (*Przygody barona Münchhausena*, 1785) i Gotfrieda Burgera (który rok później opublikował niemiecką wersję tych przygód) został jednym z najbardziej rozpoznawalnych bohaterów literackich.

jest krótka, a jednak przedłuży agonię o przysłowiowe dwadzieścia minut.

Wkrótce rzeczywiście jedynie tej taniej, pogardzanej fifce, nienawistnej rurce zawdzięczam to, że mogę co prawda z trudem, oddychać, że po prostu żyję; jedynie ona wystaje, sterczy nad moczary o parę centymetrów.

Do diabła, myślę sobie, co tu zrobić, by istotnie nie doszło do tragedii, do utraty przysłowiowego życia i przerwania w miejscu może najciekawszym, acz jeszcze nadal wstępnym, bardzo początkowym, mej osławionej powieści, kolosalnego mego dzieła?!³⁰³

Możliwość nowych przygód sprowadza się – w ostatecznym rachunku – do możliwości mówienia.

Ale mówienia – literackiego. Słyska cechuje istotnie zaskakująca biegłość pióra. Podobnie jak w poszukiwaniu „przygód” – przeskakuje od jednej konwencji gatunkowej do drugiej, tak zsypuje w groteskową całość rozmaite style wypowiedzi. Opowiada podniośle i wulgarnie, uczenie i naiwnie, rzeczowo lub z namaszczeniem, „telegraficznie” i metaforycznie. Raz jak Lem, raz jak Witkacy, w hiperbolicznym zapamiętaniu, nad którym... czy naprawdę do końca panuje?

Coraz bardziej sobą rozwścieszony, coraz więcej sobie obmierzył, sobie wciąż więcej także obojętny, rzutowałem mrok rentgenowskich przezroczy na ekrany z zawszonych prześcieradeł. Kładły się na mnie zwariowane suczki, ciężkie, o przykrym oddechu, samice buldogów, pod głową miałem poduszki wypchane posiekany kolczastym drutem, pod plecami – łóżko usłane bukietem z pokrzyw. Nagminnie odchodziłem od zmysłów, na surowo zjadałem żywe jeszcze, jeszcze nie oskubane przepiórki, łamałem

³⁰³ Źródło cytatu podaje Błoński w przypisie poniżej.

kruche zęby na drogocennych brylantach wziętych nieopatrnie za śliwki lub czereśnie. Plułem, wręcz opluwałem (choć nic to nie miało wspólnego z moim nazwiskiem) portrety wielkich ludzi, co przekonali mnie do wyteżenia i wytrwałości, do wysilenia i pracowitości; przeciwnie całowałem wizerunki dam dworu, królewien, królowych i księżniczek, po czym przyklejałem się ustami do farby, bo płótna spod pędzla wyszły dosłownie przed przysłowiowym grzechnościowym kwadransem. Przeklinałem los, pochlebiałem samobójcom, przyznając im dużą dozę rozsądku i umięjętności właściwej kalkulacji³⁰⁴.

Osobliwa werbalna bulimia, łakomstwo słów, natręctwo mówienia... Ale czuje jakoś Słyk, że to natręctwo, choć niepokonalne, także daremne; że słowa są tylko słowami. Skąd się ono bierze? Może ze strachu i poczucia pustki? Przygody są zawsze przed i na zewnątrz narratora. Czekają on, aż go przygody wypełnią, ale rodzą się ze słów tylko, za sprawą literackiej magii... czy manii? Stąd – znowu wrażenie daremności, przypadku, bylejakości. Co bowiem w końcu napędza to gadanie?

Seks i ruch, potrzeba zmiany i pożądanie, zdesublimowane niemal do pornografii. Stąd gorączkowa konsumpcja dziewczyn i kilometrów. Groteska łąduje w trywialności. Bo też nie tylko u Słyka, także w przeważnej części tych powieści, ujęcie człowieka jest często trywialne, odsyła wprost do drobnego naturalizmu, nieraz tym bardziej, im bardziej wyszukane zdaje się literackie gadanie. Ale nie można powiedzieć, aby literatura była tu czystą dekoracją, nie, pełni ona funkcję nobilitującą i kompensacyjną. Obdarza znaczeniem to, co nie ma i nie może mieć wartości. Obdarza także znaczeniem – i lepszym

³⁰⁴ M. Słyk. *W barszczu przygód*. Warszawa 1980 s. 97 i 224–225 [przyp. – J.B.].

samopoczuciem! – piszącego. Jest on stale sobą (jako artysta i mężczyzna) zachwycony. I dlatego zapewne wytwarza tak zapamiętałe „przygody”, że tak naprawdę nic ciekawego czy wartościowego nie chce go spotkać... Pływa więc w zupie, barszczu, roztworze, którym porusza literacka łyżka. Im smętniejsza zupa, tym bardziej gorączkowo miota się łyżka. W tym ruchu wszystko się wykrzywia, dziwacznie poczwarnieje. Ale nie traci, bo stracić nie może – swej bylejakości. Przepraszam, że to tak metaforycznie wywiodłem, myślę jednak, że nietrudno (choć pewnie żmudno!) przełożyć to na fachowe terminy.

Czym jest „artystyczna rewolucja” w prozie lat siedemdziesiątych, nie potrafię powiedzieć. Ale da się może powiedzieć, czym nie jest. Nie jest na pewno tym, za co bierze ją Bereza. Jej językowy „żywiół” nie jest inwazją języka mówionego, uderza mnie raczej literackość tego żywiołu. Nie wnosi też – o ile mogę sądzić – niczego szczególnie chłopskiego do współczesnej literatury... Co najwyżej można u paru pisarzy odnaleźć ślady doświadczeń i konfliktów, które przynosi awans kulturalny... Trudno też wyjaśnić, na czym polega związek Drzeżdżona z Marquezem czy Słyka z Borgesem.

Ponieważ nie muszę się bać oskarżenia o socrealistyczne skłonności, powiem, że z tej prozy niewiele się – w sumie – można dowiedzieć o współczesnej Polsce. W tym chyba przyczyna jej słabego echa u czytelników. Ale można też tłumaczyć to tym, że nie wyłoniła herolda, przywódcy, postaci-symbolu, jakimi byli niegdyś Mrozek czy Hłasko. Dostrzegam natomiast w tych książkach silne ciśnienie groteski. Jest ona jednak bardzo różna od poprzednich. Przechodzi obojętnie obok aliażu komizmu i grozy, cechującego wyraźnie groteskę alienacji. Nie zagłębia się też w podświadomości: otchłanie duszy są jej równie obce co konflikty społeczne. Opiera się o kombinatorykę niezborności. Moment ludyczny współlistnieje

z artystowskim, bawią się ci pisarze sposobami mówienia, chwytami narracyjnymi, proponują wyprzedaż fabularnych niespodzianek.... Groteska zdaje się tutaj brakiem poczucia sensu w tradycji (zapewne nie tylko) literackiej³⁰⁵. Zniknęły jakby porządek, hierarchia. Wszystko istnieje na równych prawach, może więc zostać dowolnie zestawione i zniekształcone. Z tych zestawień, zniekształceń – cóż się rodzi? Szydercza prześmiewka (Łoziński), niby-naiwna zabawa (Drzeżdżon), humor niepokojący i denerwujący jednocześnie (Słyk). Wszystkie świadczą o poczuciu nieprzystawania, nieskładności, o chaosie panującym w literaturze – a zapewne też i w życiu... Artystą jest ten, co niezbornie dostrzega i czyni swoim estetycznym orężem.

Spod artysty wygląda jednak nieraz filister, bo nikt tu nie chce niezborności pokonać czy choćby zrozumieć. Inaczej mówiąc, nikt nie wadzi się z Bogiem, duchem dziejów, tajemnicą istnienia czy chociażby – z rządem... Przypomina to czasem postawę poetyckich debiutantów z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, epokę Hybryd i Orientacji³⁰⁶. Ale ta nowa tendencja jest i spoist-

³⁰⁵ Formułę zawdzięczam rozmowie z prof. Aleksandrą Okopień-Sławińską [przyp. – J.B.].

³⁰⁶ Orientacja Poetycka Hybrydy – grupa poetycka działająca przy klubie studenckim „Hybrydy” w Warszawie w latach 1960–1966 (formalnie rozwiązana w 1971 roku, a niektórzy krytycy uznają, że właśnie lata 1966–1971 to najbardziej aktywny etap działania tej grupy). Od momentu powstania organizowała m.in. ogólnopolskie tematyczne konkursy literackie. Od 1965 roku wydawała pismo „Orientacje”. Trzon tej grupy stanowili: Jerzy Leszcin-Koperski, Zbigniew Jerzyna, Krzysztof Gąsiorowski, Jerzy Górzkański, Maciej Zenon Bordowicz, Jarosław Markiewicz, Barbara Sadowska, Janusz Żernicki. Grupa nie opublikowała programu poetyckiego, jej tezy programowe zostały sformułowane przez krytykę opisującą *ex post* program i „poetykę Orientacji” („formulizm”, „synkretyzm”, estetyzm). Poeci uznali się za pierwsze

sza, i bardziej aktywna. Coś w niej może tkwi istotnego? Jakkolwiek by było, lepiej nie pozostawiać tej twórczości krytyce, która tak oto dopisuje się do przytoczonych uprzednio „groteskowych” przykładów:

Jest to władanie – rzecz jasna, mowa o władaniu słowem, o stylu Słyka – [...] aż rozpustne, aż perwersyjne, gdyby nie to, że są to rozpusta i perwersyjność tak eleganckie i wytworne, że może są to elegancja i wytworność aż nadmierne, aż rygorystyczne, cugle przygód trzyma się tu w każdym razie przez cały czas na wodzy, rygor w tym dziele pozornie bez rygorów musi być olbrzymi, najprawdopodobniej jest to właśnie rygor elegancji i wytworności, które obowiązują we wszystkim, które nie pozwalają na wyjście z siebie, gdyż wyjście to oznaczałoby brak elegancji i wytworności, a brak ten mógłby wystąpić na każdym kroku tej narracji, bo wkracza się tu we wszystko, co myśl i wyobraźnia czy wyobraźnia i myśl (panuje między nimi doskonała równowaga, doskonała harmonia) mogą pomyśleć i sobie wyobrazić, kipiąca myśl i szaleńcza wyobraźnia nie boją się tu niczego, dobrze więc, że rygor wyobraźni i wytworności nie pozwala, żeby na papier przelane zostało wszystko, co ślina na język przyniesie, na papier przelewa się więc słowa wybrane, wysmakowane, eleganckie i wytworne, mogą to być słowa przysłowiowe lub całkiem nowe, ale nie ma między nimi słów nieeleganckich i niewytwornych, kipiąca myśl i szaleńcza wyobraźnia wymijają je z doskonałą zręcznością, można domyśleć się ich czasami, ale niech do-

pokolenie wolne od politycznych i wspólnotowych zobowiązań, stawiali na afirmację rzeczywistości oraz kunsztowność formy poetyckiej. Za gremialny atak młodego pokolenia na poetów „Orientacji” uznano książkę Stanisława Barańczaka *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych* (1971) oraz *Świat nie przedstawiony* Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego (1974).

myślicz nie domyśla się byle czego, niech sam czytając będzie elegancki i wytworny, niech domyśla się tego czego trzeba [...]³⁰⁷.

Istotnie, czas byłby domyśleć się tego, czego trzeba.

³⁰⁷ H. Bereza op. cit. s. 220 [przyp. – J.B.].

Zbigniew Bauer³⁰⁸

O pożytkach z rewolucji (powieściowej)³⁰⁹

1.

Spór o tzw. rewolucję językową w prozie, o którym wspomina wprowadzenie do dyskusji inicjowanej przez „Literaturę”, zawiera w sobie dość istotne nieporozumienie. Owszem – krytycy podzielili się na „fanatycznych stronników” i „absolutnych przeciwników” owej rewolucji, ale w gruncie rzeczy w sporze tym chodzi o coś zupełnie innego niż zjawiska związane wyłącznie z tzw. prozą nowych nazwisk. Wszelkie próby określenia własnego stanowiska przez nie tyle „przeciwników”, ile krytyków bardziej sceptycznych wobec hierarchii obowiązującej w prozie „rewolucjonistów” powieściowych – kończą się impetyczną³¹⁰ ripostą ze strony „ojca chrzestnego” owej rewolucji: Henryka Berezę. Tak więc – siłą rzeczy – spór toczy się nie

³⁰⁸ Zbigniew Bauer (1952–2014) – krytyk i teoretyk literatury, medioznawca, eseista. W latach 70. współpracował jako krytyk literacki z wieloma tygodnikami i miesięcznikami kulturalnymi, pracował w „Życiu Literackim”. Był redaktorem naczelnym miesięcznika „Kontrasty”. Część swoich tekstów opublikował w zbiorze *Dekada. Szkice o literaturze lat 70.* (1986). Autor m.in. książki *Antymedialny reportaż Ryszarda Kapuścińskiego* (2001). Od roku 1990 związany z „Gazetą Krakowską”.

³⁰⁹ Artykuł ukazał się w ramach cyklu „Młoda proza – dezercja warty”.

³¹⁰ Impetyczny (przest.) – porywczy, gwałtowny, popędliwy, wybuchowy, żywo i silnie reagujący.

o powieść, ile o metody krytyczne Berezy. W sporze tym jest się albo „za” autorem *Związków naturalnych*, albo „przeciw” niemu. Innego wyjścia nie ma.

Cóż – takie są reguły rewolucji. Obalwszy jednego tyrana, ustanawia ona natychmiast nową dyktaturę. Być może słowo „dyktatura” wyda się nie na miejscu w sferze zjawisk kulturalnych, niemniej innego określenia użyć nie sposób. Michał Łukaszewicz pisał, omawiając *Taki układ* i *Bieg rzeczy*, o ich autorze:

Jak wiadomo, jest on krytykiem, który nie uprawia krytyki na „nie”, a tylko zachwala i szuka młodych talentów, co wyrobiło mu opinię człowieka o gołębicim sercu, człowieka, z którym nie można polemizować i którego nie wypada zaczepiać. Kto zaczepia Berezę, to jakby deptał świeże, niewyrośnięte kwiaty. I wstyd, i mandat można zapłacić. Tymczasem nie jest to krytyk o tak gołębicim sercu, jak by się wydawało.

Jeśli kiedykolwiek chciałbym określić Berezę jednym słowem, to będę musiał powiedzieć – jest to krytyczny magnat z koncesją na określone pole działania. Nic też dziwnego, że ma stosowne do tego obyczaje: jest przychylny dla tych, którzy kierują pod jego adresem swe rękopisy, ale apodyktyczny i arbitralny wobec wszystkich, którzy mają na temat jego ustaleń inne zdanie, nigdy nie wybacza zaczepki i nie ma poczucia humoru. Opiniuje książki młodych pisarzy dla kilku wydawnictw, później, zanim się ukażą, opiniuje je czasem w „*Twórczości*”, a kiedy i to nie pomaga, powtarza to jeszcze raz w swoich książkach³¹¹.

Rację ma tedy Jan Błoński, gdy pisze, że nie najlepszą markę wśród krytyków bardziej sceptycznych zawdzięcza

³¹¹ M. Łukaszewicz: *Nie wierzę Berezie!*, „*Więź*” nr 6, 1983 [przyp. – Z.B.]. Zob. *Teksty źródłowe*, s. 246–247.

tw. rewolucja językowa temu, iż rozwinęła się „pod opieką krytyka apodyktycznego i pozbawionego talentów analitycznych”³¹². Do analizy tekstów żywi bowiem Bereza nieukrywaną awersję, traktując ją zapewne jako jedno z owych „wybzdyczeń kulturalnych”³¹³ właściwych inteligenckim narowom i snobizmom. Na utwór młodego prozaika zwykł on patrzeć jak na ewentualny argument za jego koncepcjami krytycznymi. Jeśli on sam orzeknie, iż utwór ów z teorią pozostaje w zgodzie – nie musi wcale zgody tej uzasadniać szerzej. Jeśli ktoś zgodności tej nie spostrzeża, a na dodatek nie widzi wcale urody tekstu – otrzyma porcję odpowiednich epitetów. W metodzie krytycznej Berezy wzmówienie zastępuje wszelkie rzeczowe argumenty. Jediną zdrową reakcją czytelnika, który dowiaduje się, iż jest zacofańcem i artystycznym krótkowidzem, powinno być – jak sądzę – nie tyle manifestowanie pokory, ile pozostawienie „rewolucjonistów językowych” samym sobie; niech robią to, na co mają ochotę, dopóki im się to nie znudzi, dopóki sami nie odkryją jałowości podobnej zabawy.

Ale profesjonalnych krytyków postawa Berezy musi i irytować, i obezwładniać zarazem. Dlaczego nie można mieć pretensji do *Panny Lilianki* Ryszarda Schuberta? Bo „pisarz tej miary co Schubert musi mieć prawo do podziwaczenia, jeśli jest to mu do czegokolwiek potrzebne”³¹⁴. Dlaczego powieść Marka Słyka jest wielka? Bo

robotą, jaka została wykonana w *Barszczu przygód*, ma cechę bezbłądności. Każdy, kto chciałby szukać w niej błędów,

³¹² U Błońskiego: „pod opieką krytyka równie apodyktycznego co pozbawionego talentów analitycznych” (*idem, Dwie groteski – i pół...*, „Literatura” 1987, nr 5, s. 13; zob. *Teksty źródłowe*, s. 273).

³¹³ Por. *ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 273).

³¹⁴ H. Bereza: *Taki układ*, Warszawa 1981, s. 390 [przyp. – Z.B.].

znajdzie wiele pretekstów, żeby je znaleźć – ostatecznie tylko Pan Bóg z założenia jest bezbłędny, żadnemu pisarzowi się to nie przytrafiło [...]”³¹⁵.

Dlaczego nie warto krytykować Jana Drzeżdżona? Bo

Drzeżdżon – miejmy nadzieję – przetrzyma agresję bez szwanku. Ponieważ przyszło mu przetrzymać wiele i zdobył w trakcie okrutnych doświadczeń olbrzymią wiedzę o nieskończonej ludzkiej bezmyślności, o odruchach warunkowych, którymi ludzie kierują się tak często, o absurdalności, która bywa zasadą ich postępowania³¹⁶.

Żachnie się ktoś, że pytania, jakie postawiłem, są absurdalne – nikt tak nie pyta o wartości literackie. Ale, zauważmy, jeśli słyszymy czyjąś odpowiedź, to znaczy, że wcześniej zadano mu jakieś pytanie. Otóż – odpowiedzi udzielane przez Berezę prowokują do zadawania złe postawionych pytań. Jest to odmiana tak chętnie stosowanej przez autora *Biegu rzeczy* strategii wmówień, strategii wynajdywania sobie i lansowanemu przez się wzorcowi literatury fikcyjnych wrogów, których od razu kreuje się na idiotów.

Jest to – czy się o tym wie, czy nie – metoda pedagogiczna wg prof. Bładaczki³¹⁷: „Wielka Poezja, będąc wielką i będąc poezją, nie może nie zachwycać nas, a więc zachwyca”³¹⁸.

³¹⁵ tamże, s. 396 [przyp. – Z.B.].

³¹⁶ tamże, s. 338 [przyp. – Z.B.].

³¹⁷ Prof. Bładaczka – bohater *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza, nauczyciel języka polskiego, zwany Bładaczką z powodu ziemistej, niezdrowej cery. Jest on karykaturalnym przykładem nauczyciela, który zamiast tłumaczyć, wygłasza absurdalne formułki („kochamy Juliusza Słowackiego i zachwycamy się jego poezjami, gdyż był on wielkim poetą”).

³¹⁸ W. Gombrowicz, *Ferdydurke*.

Jeśli kogoś nie zachwyca – widać jest mało inteligentny. Niezastąpiony Bładaczka odwoływał się jednak do wartości „świętych”: hierarchie, na których Bereza opiera swoje postępowanie krytyczne, są zaś fundamentami jego własnej roboty teorii rozwoju polskiej prozy. Ma to różnorakie konsekwencje.

Jedną z nich, bodaj najważniejszą, jest wytworzenie w czytelnikach przeświadczenia, iż proza „rewolucji językowej” jest czymś w rodzaju dokładnie zamkniętego getta. Pisarze i krytycy, przebywający na tym obszarze, komunikują się ze sobą za pomocą języków, pojęć i wartości niedostępnych wszystkim innym. Ci, którzy owego języka i owych pojęć nie rozumieją, czują się tu jak obcy – o ile w ogóle przekroczą bramy getta. Jest to uczucie przykre i frustrujące, ale właśnie takie traktowanie przez Berezę (i innych krytyków naśladowujących jego metodę) pisarzy i dzieł z kręgu „rewolucji językowej” umożliwiła mu swoistą sakralizację granicy oddzielającej ów krąg od reszty polskiej prozy. Czytelnik wie oto, że obcuje ze zjawiskiem wyjątkowym, obdarzonym najwyższą wartością: jeśli czegoś nie rozumie – to dobrze. Nie można od razu pojąć wszystkich tajemnic *sacrum*. Mniej odporni i mniej sceptyczni odczuwają coś na kształt wstydu, że nie rozumieją, że nie pojmują, o co chodzi naprawdę w tych wszystkich powieściach, które Bereza uznał za rewolucyjne. Innych ów stan prowokuje raczej do agresji, do manifestowania walczącego ateizmu – bluźniącego wszelkim, powoływanym przez Berezę do życia, wartościom.

A metoda Berezy ma swoich naśladowców. W 1984 roku ukazał się tom specyficznych „reportaży krytycznych” Zygmunta Trziszki *Korzenie plebejusza*. Pisząc o dobroku Romana Turka³¹⁹ – artysty samorodnego – Trziszka

³¹⁹ Roman Turek (1898–1982) – pisarz samouk. Pochodził z biednej chłopskiej rodziny, w czasie I wojny wcielony do armii austriack-

twierdzi: „Romana Turka należy uznać za prawdziwego pisarza, wielu okrzyczanych a nadętych nie zasługuje, by manipulować przy rzemieniach jego trzewików”³²⁰. A nieco wcześniej: „Roman Turek, pisząc na klęczkach, pisał tak, że lepiej nie można [...]. W prawdziwej pracy przyjmuje się przecież pozycję klęczącą”³²¹. Czy wypada tu przypominać, że np. Hemingway³²² stał, pisząc? Jak z takimi ocenami polemizować? Pióro wypada z ręki. Więc może po prostu należy powtarzać sobie po cichu: *scio qui credidi*³²³? I przyjąć to, co zostało napisane, z całym dobrodziejstwem krytycznego rynsztunku?

Są jednak i tacy, którzy metodzie krytycznej Berezy wyszukują fundamenty mocniejsze, bo uczynione z niepodważalnych faktów społeczno-politycznych. W „Twórczości” Edward Redliński ogłosił onegdaj swoją *Samo-*

kiej, brał też udział w wojnie polsko-bolszewickiej, a także w walkach podczas okupacji niemieckiej. Od połowy lat 20. pracował jako palacz w fabryce likierów w Łąncucie. Zaczął spisywać swoje wspomnienia w wieku 58 lat. W 1962 roku ukazał się tom I wspomnień, zatytułowany *Moja mama i reszta*. Kolejne to: *W służbie Najjaśniejszego Pana* (1963) oraz *Palacz z hrabiowskiej likiarni* (1977). Jest też autorem opowiadań i powieści. W 1973 roku za całokształt twórczości otrzymał Nagrodę Literacką im. Juliana Przybosa, przyznawaną przez rzeszowski miesięcznik „Profile”.
³²⁰ Z. Trziszka: *Korzenie plebejusza*, Warszawa 1984, s. 18 [przyp. – Z.B.].

³²¹ tamże, s. 14 [przyp. – Z.B.].

³²² Ernest Hemingway (1899–1961) – amerykański dziennikarz, reporter i pisarz. Uznawany za pierwszego pisarza, który umiał znakomicie połączyć dziennikarstwo z literaturą, czego efektem był bardzo oszczędny i wyrazisty styl jego opowieści. Za opowiadanie *Stary człowiek i morze* otrzymał w 1953 roku Nagrodę Pulitzera. W 1954 roku dostał literacką Nagrodę Nobla. Do najbardziej znanych jego powieści należą: *Słońce też wschodzi* (1926), *Pożegnanie z bronią* (1929), *Komu bije dzwon* (1940).

³²³ *Scio qui credidi* (łac.) – wiem, komu uwierzyłem (2 *List św. Pawła do Tymoteusza* 1, 12).

obronę przed... Heleną Zaworską³²⁴, która wyraziła wątpliwości co do książki *Nikiformy*³²⁵. Przy impecie polemicznym Redlińskiego owa recenzja zabrzmiała jak popiskiwanie. Redliński wytoczył działa takie, jakby lał je sam Plechanow³²⁶:

[...] kultura, a zwłaszcza sztuka pozostały ostatnim bastionem tych, co utracili fabryki, pałacyki, dwory, salony. Ich – i ich rodzonych, przybranych synów, wnuków. Okopali się oto na polach kultury, dokładniej świadomości. Rządu dusz nie popuszczają. Wciąż sterują ideałami plebejuszy. Ich marzeniami, snobizmami. I... karierami artystycznymi³²⁷.

Literatura, którą Bereza ceni najwyżej, jest wyrazem świadomości klasowej. Jest też odbiciem rewolucyjnie

³²⁴ Helena Zaworska (1930–2014) – literaturoznawczyni, krytyczka literacka. Liczne recenzje i szkice krytyczne publikowała m.in. w „Twórczości”, „Odrze”, „Nowych Książkach”, „Literaturze”. W latach 1979–1990 prowadziła dział krytyki literackiej w „Twórczości”.

³²⁵ *Nikiformy* Redlińskiego miały zagorzałych zwolenników i przeciwników. Helena Zaworska w tekście zatytułowanym „*Art brut*” po polsku („Twórczość” 1983, nr 3, s. 121–128) potraktowała radykalne odrzucenie fikcji jako naruszenie integralności literatury, wyrażając wątpliwości, czy utwory zredukowane do zapisu żywej mowy mogą zastąpić literaturę. W polemicznym tekście *Samoobrona czyli nie czekając na Godota* („Twórczość” 1983, nr 10, s. 89–101) Redliński pisał, że *Nikiformy* „powstały [...] z opozycji wobec «litterackości literatury» – z irytacji, znużenia, ale i rechotu – wobec setek i tysięcy, wciąż i wciąż pisanych, a o dziwo, także wciąż i wciąż, chociaż na szczęście coraz mniej czytanych zetempowskich opowiadań i powieści”. I opowiadał się przeciwko „kulturalnej beletrystyce” i „przeciwko przymusowi przedstawiania świata «kulturalnie»” (*ibidem*, s. 93).

³²⁶ Geоргий Plechanow (1856–1918) – rewolucjonista, publicysta, teoretyk marksizmu. Autor m.in. *Podstawowych zagadnień marksizmu* (wyd. pol. 1946).

³²⁷ „Twórczość” nr 10, 1983 [przyp. – Z.B.].

ślusznym przemian zachodzących w Polsce powojennej. A skoro tak – jest wartościowa *ex definitione*³²⁸. Kto się temu sprzeciwi? Cień prof. Bładaczki pada na wszystko, co wyrasta z podobnego myślenia o literaturze i kulturze – niezależnie od tego, czy jest się zytką³²⁹, czy też innego rodzaju aktywistą. Czy operuje się kategoriami „rewolucji językowej”, „rewolucji świadomościowej”, czy też próbuje się dopasowywać w jakiś sposób kategorie walki klasowej do sonetu. Powtórzmy raz jeszcze: odpowiedzi udzielane przez krytykę posługującą się metodami zaproponowanymi przez Henryka Berezę prowokują do stawiania zjawisku „prozy nowych nazwisk” źle sformułowanych pytań.

I to jest właśnie bardzo groteskowe.

2.

Pisząc o *Leśnej Dąbrowie* Drzeżdżona, Jan Błoński zauważa:

Zabawa zarazem naiwna i wyrafinowana, powiedziałbym też, że wybitnie estetyczna, wyzbyta ambicji mimetycznych czy poznawczych. Nie mówi nic ani o wnętrzu postaci (lub narratora), ani o związkach międzyludzkich, które dane są tylko naocznie, zewnętrznie. [...]. Powiem chętnie, że nie mam nic przeciw takim literackim przedsięwzięciom. Ale też nie sądzę, aby – w tak rudymen tarnej postaci –

³²⁸ *Ex definitione* (łac.) – na mocy definicji.

³²⁹ Zytka – członkini Stowarzyszenia Sług Katolickich pod wezwaniem Świętej Zyty – organizacji dobroczynnej opiekującej się dziewczętami ze wsi przyjeżdżającymi na służbę do miasta. Stowarzyszenie powstało w 1898 roku w Krakowie z inicjatywy nauczycielki i działaczki społecznej Adeli Dziewickiej i ks. Włodzimierza Ledóchowskiego.

mogły nam one wiele powiedzieć o „ontologicznym statu-
cie sensu”³³⁰.

Sygnalizowane przez Błońskiego wartości pisarstwa Drzeżdżona spotęgowały się jeszcze – acz na nieco innej płaszczyźnie – w powieści *Karamoro*; w całym tym po-
tężnym tomie, dorównującym objętością utworom Słyka, nie ma tego, czego zwykliśmy oczekiwać od literatury – owego wadzenia się „z Bogiem, duchem dziejów, tajemnicą istnienia czy chociażby – z rządem”³³¹. Jest natomiast gra – z językami i konwencjami, wartościami estetycznymi. I nikt, kto rozsądny, nie może mieć nic przeciw samemu faktowi istnienia takiej właśnie literatury. Radość, jaką daje nieskrępowane literackie gadanie, pławienie się w morzu wszelakich konwencji i stylów, które do niczego nie zobowiązują, karnawałowe przymierzanie różnych strojów i robienie min – wszystko to literatura i jej historia dobrze znają. W dzisiejszym świecie trudno kogoś zaszokować łamaniem konwencji, gdyż konwencji – przynajmniej powieściowych – dawno już nie ma. Pozostaje więc zabawa i gra. One zaś – jak powiada Huzinga³³² – leżą „poza granicami rozsądku życia praktycznego, poza sferą konieczności i korzyści. [...] Zabawa (gra) obowiązuje poza normami rozumu, obowiązku i prawdy”³³³. Podob-

³³⁰ J. Błoński, *Dwie groteski – i pół...*, s. 14 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 279).

³³¹ *Ibidem*, s. 15 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 284).

³³² Johan Huizinga (1872–1945) – holenderski historyk kultury. Autor m.in. słynnej monografii o kulturze społeczeństwa europejskiego u schyłku średniowiecza (*Jesień średniowiecza*, 1912) oraz monografii przedstawiającej grę-zabawę (współzawodnictwo, rywalizację) jako podstawowy element ludzkiej kultury (*Homo ludens*, 1938).

³³³ J. Huizinga: *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1967 [przyp. – Z.B.].

nie o swoich utworach mówi Samuel Beckett³³⁴: „Gdyby można było przedmiot mych powieści wyrazić pojęciami filozofii, nie miałbym żadnego powodu, by je pisać”³³⁵.

Jednak na utwory te – z których wiele sprawia wrażenie powstałych z czystej radości pisania, z podniecenia „fabulowaniem”, z uciechy, jaką daje kontrast między patosem formy a trywialnością treści – nałożony zostaje ciężki (i ponury zarazem) obowiązek wyrażania rewolucyjnej świadomości literackiej.

Ale skoro tak łatwo zostaje się rewolucjonistą... Skoro myszkując zajadłe po magazynie rekwizytów, kostiumów, stereotypów, mitów, archetypów, po nieskończonym wręcz zapasie języków, jakimi mówi polska ulica, polskie urzędy, polskie uniwersytety i polskie knajpy, można ulepić powieść „rewolucyjną” – cóż zatem może przeszkodzić powiększaniu się zastępów „rewolucjonistów”? Skoro jest teoria – doróbmy do tego praktykę potwierdzającą tę teorię, choćby nawet za cenę sprzeczności ze zdrowym rozsądkiem.

Tu jednak konieczne są pewne uzupełnienia.

3.

Aczkolwiek pisząc o istocie „rewolucji językowej” w prozie, nie sposób pominąć metody krytycznej Henryka Be-

³³⁴ Samuel Beckett (1906–1989) – irlandzki dramaturg, prozaik i eseiści. Jeden z najważniejszych twórców XX wieku, tworzący początkowo w języku angielskim, a od 1945 roku – we francuskim. Jego powieści – pozbawione tradycyjnej narracji – cechuje skrajny pesymizm odzwierciedlający bezsens ludzkiej egzystencji. Utrzymane w podobnym tonie sztuki teatralne zaliczane są do teatru absurdu. Sławę przyniosła mu sztuka *Czekając na Godota*, wystawiona w 1953 roku (odrzucona wcześniej przez 17 teatrów).

³³⁵ G. D'Aubarède: *En attendant Beckett*, „Nouvelles Littéraires” 16 lutego 1961 [przyp. – Z.B.].

rezy, to są, iż Bereza powołał do życia całą literaturę tego nurtu, jest całkowicie fałszywy. Żaden – nawet najtęższy i najbardziej wpływowy – krytyk nie jest w stanie kreować jakiegoś prądu czy zjawiska literackiego *ex nihilo*³³⁶. Bereza nadał zjawiskom, czy ściślej: faktom literackim, które zaistniałyby przecież i bez niego (myślę o powieściach Kawalca, Nowaka, Kruka³³⁷, Myśliwskiego, Pilota, Redlińskiego, Trziszki, Wójcika³³⁸ i wielu innych) kształt spójnej struktury intelektualnej. Wbudował te fakty w pewną wizję rozwojową polskiej literatury i kultury jako całości – głosząc tezy o „języku pierwszym” i o „naturalnych związkach” pisarza z jego „małą ojczyzną”. Kryształizacji tej teorii. sprzyjało swoiste zużywanie się siły innych typów powieściowych fabuł i narracji, wygasanie żywotności odmian powieści awangardowej i neoawangardowej, osłabienie atrakcyjności fabuł stricte realistycznych, które po socrealizmie nie cieszyły się dobrą marką, a całą swoją miżerię wykazały w nurcie zwanym „małym realizmem”³³⁹.

³³⁶ *Ex nihilo* (łac.) – z niczego.

³³⁷ Erwin Kruk (1941–2017) – poeta, prozaik, publicysta. Jego powieści, w znacznej mierze autobiograficzne, opisują skomplikowane losy i dylematy bohatera wywodzącego się z grupy etnicznej Mazurów w rzeczywistości powojennej (np. *Drogami o świcie*, 1967; *Rondo*, 1971; *Łaknienie*, 1980).

³³⁸ Zygmunt Wójcik (1935–1995) – poeta i prozaik. Debiutował jako poeta. W powieściach i opowiadaniach przedstawiał pokoleniowe przemiany społeczno-obyczajowe na wsi. W 1971 roku otrzymał Nagrodę Literacką im. Stanisława Piętaka za powieść *Mowy weselne* (1970).

³³⁹ Mały realizm – określenie tendencji w prozie polskiej lat 60. XX wieku (okres Gomułkowskiej „małej stabilizacji”), polegających na opisie zwyczajnej rzeczywistości i zwykłych bohaterów. Prozaicy sięgali często po język mówiony, unikali szerszych kontekstów, pogłębionych problematykacji. Do nurtu małego realizmu zaliczano takich pisarzy jak: Krystyna Kleczkowska, Kazimierz Traciewicz, Monika Kotowska, Nina Kracherowa, Marek Nowakowski, Andrzej Twerdochlib, Renata Zwoźniakowa.

W 1975 roku, po konkursie „Czytelnika”, podnosi się fala debiutów najnowszego pokolenia prozaików. W powieściach tych sprawa języka prozy wydaje się najistotniejsza. Stosunek nowej generacji prozaików do języka jest w znacznej mierze określany przez te same czynniki, co w literaturze tzw. nurtu chłopskiego. Jest to postawa nieufności wobec wszelkich jednolitych, uniformizujących konwencji językowych, dostrzeżenie polimorfizmu i wielosystemowości porozumiewania się współczesnych Polaków między sobą. Nic dziwnego, że Bereza znalazł w tej prozie dowody na kontynuację tego, co dostrzegał w prozie „chłopskiej”. Jego teoria „języka pierwszego” znajdowała potwierdzenie w kolejnych faktach literackich. Widząc tedy żywotność nurtu, przechodzenie jego konstytutywnych cech z pokolenia na pokolenie literackie – sformułował tezę o „językowej rewolucji”.

Podkreślmy: do tego momentu koncepcja Berezy jest tylko strukturą teoretyczną, wizją literackiego procesu – jedną z wielu możliwych. Ale zarazem w tym samym punkcie zaczyna ona inne życie, zmieniając swoją funkcję. Zaczyna być ideologią.

Historia ludzkości doskonale zna takie przeistaczenie się struktur intelektualnych, spekulatywnych teorii – w ideologie i zbiory reguł postępowania praktycznego. Pewna analogia – by pozostać wyłącznie na gruncie współczesnych zjawisk literackich – występuje tu w przemianach interpretacji romantyzmu, zaproponowanej przez Marię Janion³⁴⁰. Tu także metoda interpretacji zjawiska kulturowego, wyjaśniania złożoności tekstu, relacji

³⁴⁰ Maria Janion (1926–2020) – historyczka literatury, krytyczka literacka, badaczka polskiej kultury XIX i XX wieku, wybitna znawczyni romantyzmu. Autorka kilkudziesięciu książek i setek artykułów poświęconych specyfice polskiego romantyzmu i jego wpływom na polską kulturę.

międzyosobowych w procesie komunikacji artystycznej, psychologii aktu twórczego, struktury osobowości twórczej itd. – dały niewątpliwy impuls dokonaniom artystycznym. Myślę o kręgu gdańskiej „nowej prywatności”³⁴¹. Dodajmy, że podobne przeobrażenia teorii czy metody poznawania rzeczywistości (wraz z odpowiadającym im instrumentarium, a także językiem opisu świata) w ideologię są możliwe wówczas, gdy w obrębie refleksji teoretycznej nie istnieje żadna równorzędna konkurencja, gdy nie ma metody równie atrakcyjnej i spełniającej zarazem te pragnienia ludzkie, które dotąd nie znajdowały możliwości artykulacji.

Sytuacja ta musiała sprzyjać zwycięstwu – przynajmniej chwilowemu – metody krytycznej Berezy: jaki pisarz oprze się, gdy mówią mu, iż jego pisarstwo ma do spełnienia szczególną misję w dziejach polskiej literatury? Jakie pokolenie nie chce przejść do historii? Jaka generacja, odrzuci program już gotowy, podsunęty z zewnątrz?

Nie zapominajmy przy tym o roli Berezy jako autorytetu w dziedzinie prozy w kręgach „Twórczości” i „Czytelnika”. Ten miesięcznik i to wydawnictwo cieszyły się i cieszą nadal mianem najbardziej opiniotwórczych: druk w „Twórczości” nobilituje. Tak oto teoria krytyczna, wsparta o instytucje, została upowszechniona jako zespół wskazówek praktycznych, a pomiędzy teorią a praktyką pojawił się osobliwy związek. Teoria (już w ideologicznym kształcie) zajmowała się wywoływaniem faktów, mających

³⁴¹ Nowa Prywatność (Nowe Roczniki; Pokolenie '76) – określenie formacji poetyckiej działającej przede wszystkim w Gdańsku (Grupa Sytuacyjna Poetów i Artystów „Wspólność”) i w Krakowie (grupa „My”) od połowy lat 70. Twórcy opowiadali się przeciw społecznemu zaangażowaniu Nowej Fali, za autonomią literatury i prywatnością. Istotnym wsparciem tego programu były teksty Stefana Chwina i Stanisława Rośka (*Bez autorytetu*, Gdańsk 1981).

podtrzymywać jej słuszność. Praktyka natomiast polegała na dostarczaniu owych faktów. Teoria mogła czuć się dobrze: potwierdzała ją materia życia: Dobrze czuło się także życie: o jego wartości zaświadczała teoria. Należało tylko wytworzyć mechanizmy obronne, zapobiegające naruszaniu owej harmonii. Jak one wyglądają – starałem się pokazać w pierwszej części szkicu. *Taki układ* okazywał się układem szczelnie zamkniętym, niepodatnym na wewnętrzną ewolucję. Jego ewolucja mogła polegać głównie na poszerzaniu obszaru, jakim włada. Potwierdza to choćby kompozycja kolejnych książek Berezy. Są to głównie wznowienia rzeczy dawniejszych, wzbogacone o szkice dotyczące pisarzy coraz młodszych. W ten sposób rozwijają się przede wszystkim imperia.

Ale w przypadku teorii rozwoju literatury lat powojennych wyznawanej przez Berezę, a także w jej przeobrażeniu w ideologię literacką, można widzieć wypadkową z jednej strony krytycznej o s o b o w o ś c i, z drugiej zaś wewnętrznych mechanizmów samej literatury, a wreszcie praw rządzących polskim życiem literackim. Berezie po prostu udało się zagospodarowanie pola po części niczyjego, obszaru, na który inni krytycy wkraczali niezbyt chętnie, a zawsze – z innym zamiarem. Z całą pewnością udało mu się także opisać (wydobyć z literatury powstającej na tym obszarze to, co dla niej było najważniejsze, te cechy, które rozstrzygały o swoistości zjawiska. Dlatego trudno nie zgodzić się z opinią Stefana Melkowskiego³⁴²:

Choćby nas bowiem raził tu czy tam ton nawiedzonego przez prawdę samą proroka, który widzi zawsze dalej, jaśniej niż sami pisarze, i poucza ich publicznie, w jaki sposób powinni zmienić swe utwory, by stały się one wybitne

³⁴² Stefan Melkowski (1931–2015) – historyk literatury, krytyk literacki.

[...], to i tak przyznamy chętnie, że bez Henryka Berezyna byłyby wprawdzie, zapewne, poszczególne książki pisarzy o chłopskiej genealogii, nie byłoby jednak nurtu chłopskiego w prozie polskiej jako spójnej całości, jako zjawiska literackiego, kulturowego i społecznego zarazem³⁴³.

Dodamy jednak, że Bereza w swoim sposobie krytycznego postępowania orientuje się niemal zawsze na całą (przez siebie określoną) strukturę nurtu. Ta orientacja wpływa na traktowanie poszczególnych, pojedynczych książek. Wbrew imitowanej przezeń głębi i wnikliwości – analizy te zdumiewają powierzchownością, poprzestają zawsze na jednym tylko aspekcie utworu. Symplifikują go, a przez to stają się apodyktyczne. Takie efekty daje obraz literatury kształtowany w perspektywie *f o r m a c j i*, a nie fenomenów, jakimi są pojedyncze teksty.

4.

Utożsamianie przez krytykę z kręgu Berezyna gry literackiej z misją sanacji polskiej prozy prowokuje przeciwników tej koncepcji do podobnych błędów. Przyjmują oni niejako sposób myślenia swego adwersarza i próbują jego konstatacjom przeciwstawić własne. Oto proza „nowych nazwisk”, mierzona miarką „realizmu”: efektem takich poczynań może być tylko – niezbyt zresztą odkrywcze – stwierdzenie, że nie jest ona (powieść) „realistyczna”. Próbuje się, dalej, porównywać jej struktury ze znanymi z historii powieści schematami fabularnymi: pikarejską, *Bildungsroman*³⁴⁴, powieścią kryminalną, baśnią, powie-

³⁴³ S. Melkowski: *Domena prozy*, Warszawa 1984, s. 17 [przypp. – Z.B.].

³⁴⁴ *Bildungsroman* (niem.) – dosłownie powieść o kształtowaniu (się); odmiana powieści przedstawiająca proces dojrzewania

ścią gotycką, parabolą etc. Za każdym razem okazuje się, że badany utwór wymyka się jednoznaczny kwalifikacjom, gdyż z natury swej jest heterogeniczny – jest przecież efektem gry z wieloma konwencjami. Wreszcie: zarzuca się prozie „nowych nazwisk”, że nie prezentuje jakiejś ideologii, jakiegoś autorytetu, wartości – już to etycznych, już to choćby estetycznych. Że nie jest niczym innym, tylko biernym odbijaniem chaosu świata zewnętrznego i neuroz, trapiących zanurzoną w tym świecie jednostkę. Ale te ostatnie zarzuty trzeba brać nieco poważniej.

Z imperiami bowiem jest na ogół tak, że na jego odległych peryferiach rodzą się rzeczy nie mające wiele wspólnego z samą naturą imperium. O ile w „centrum” imperium stworzonego przez Berezę znajdują się teksty „przylegające” bezpośrednio do jego teorii, o tyle na peryferiach spotykamy utwory, które są jeszcze bardziej „kulturalnie wybzdycone”³⁴⁵ niż to, przeciw czemu zwracał się w emocjonalnych atakach prawodawca „rewolucji językowej”. Nie dostrzegam już bowiem związku między koncepcjami Berezę a – jak mówi Błoński – „ironiczno-sentymentalnym dandyzmem”³⁴⁶ obu powieści Grzegorza Musiała, alkoholową degrengoladą zaprezentowaną w *Dobranocy* Andrzeja Pastuszka, erotyczno-obscenicznymi fantazmatami Donata Kirscha, hłaskoidalnością postaci Romana Wysogłada, neurastenią przenikającą na wylot powieści debutantów ostatnich lat, promowanych m.in. przez Wiesława Myśliwskiego. Wszystko to jest ogromnie inteligentnie, indywidualistyczne, wsobne, chore raczej na arystokratyczną hemofilię niż na chłopskie wzdęcia wywo-

i formowania się jednostki. Wzorcem takiej powieści są *Lata nauki Wilhelma Meistra* i *Lata wędrówki Wilhelma Meistra* Johanna Wolfganga Goethego.

³⁴⁵ Por. J. Błoński, *Dwie groteski – i pół...*, s. 13 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 273).

³⁴⁶ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 272–273).

łane przez ziemniaki i czarny chleb. Im bardziej „chamska” chce być powieść – tym bardziej robi się „mędrkowata”.

Łączy wszystkich tych pisarzy – zarówno tych z „centrum”, jak i tych z obrzeży imperium – odczucie bezwartościowości świata i jego całkowitej chaotyczności. Donat Kirsch formułował to następująco:

Pisarze zaliczani do nowej prozy tak właśnie piszą [...], że świat, który codziennie ich otacza, wydaje się być coraz bardziej odległy i coraz mniej dostępny dla ludzkiego rozumienia i działania³⁴⁷.

Ale odkrywanie owego chaosu – z początku może wstrząsające – którąś kolejną powieścią o tym samym, po prostu powszednieje. Powszednieją nawet obyczajowe prowokacje, a cały naturalizm i fizjologizm zaczyna zwyczajnie nudzić. Jedynym efektem przedarcia się przez ten zlepek naturalizmu i baśniowości, behawioru i podświadomości jest irytacja. Nic bowiem z owej mieszaniny stylów i języków nie wynika. Być może moje oczekiwania wobec literatury, by mogła nas poruszyć, ku czemuś skierować, w czymś dopomóc, są staroświeckie lub trącą „socem”³⁴⁸. Są to jednak oczekiwania tak samo uprawnione jak koncepcje Berezy.

Literatura „rewolucji językowej” spełnia się wyłącznie w obszarze literatury, znaczy tylko wtedy, gdy umieścimy

³⁴⁷ D. Kirsch: *Elaborat – debiuty lat siedemdziesiątych*, „Twórczość” nr 9, 1981 [przyp. – Z.B.].

³⁴⁸ Soc – skrót od socrealizmu, tj. realizmu socjalistycznego – doktryny twórczej (dzieło sztuki powinno posiadać realistyczną formę i socjalistyczną treść) obowiązującej w Związku Radzieckim od lat 30. XX wieku, wprowadzonej po II wojnie w krajach demokracji ludowej. W Polsce obowiązywała od roku 1949 (IV Zjazd Literatów Polskich w Szczecinie) do śmierci Stalina.

ją w rozległych kulturowych kontekstach. Jej „plebejskość” także jest literacka i manifestuje się w strukturach właściwych literaturze. Nie tylko zresztą plebejskość. Ma rację Błoński, gdy pisze, że literatura tego typu

przechodzi obojętnie obok aliażu komizmu i grozy, cechującego groteskę alienacji. Nie zagłębia się też w podświadomość: otchłanie duszy są jej równie obojętne co konflikty społeczne. Opiera się o kombinatorykę niezborności³⁴⁹.

Być może jest tak, że proza, o której mowa, to zaledwie tygiel, w którym produkowane są składniki przyszłego dzieła o Polsce lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, i o duszach zamieszkujących ten kraj ludzi. Ale próby, jakie dotąd podejmowali prozaicy tak czy owak bliscy temu nurtowi, aby opisać coś więcej poza poczuciem chaosu w nich i poza nimi – zawodziły całkowicie. Czy wyczulenie na język, na jego polimorficzność, na wielopłaszczyznowość porozumiewania się ludzi pozwoliły Siejakowi w *Próbie*, a Łozińskiemu w *Scenach myśliwskich z Dolnego Śląska* powiedzieć coś więcej o Polsce współczesnej, o panujących w niej stosunkach, o degradacji wszelkich wartości życia społecznego, niż uczynił to, dajmy na to, Bratny³⁵⁰ w *Roku w trumnie*? Czy wszystkie te powieści,

³⁴⁹ Cytat niedokładny. U Błońskiego: „Przechodzi obojętnie obok aliażu komizmu i grozy, cechującego wyraźnie groteskę alienacji. Nie zagłębia się też w podświadomości: otchłanie duszy są jej równie obce co konflikty społeczne” (*idem, Dwie groteski – i pół...*, s. 15; zob. *Teksty źródłowe*, s. 283).

³⁵⁰ Roman Bratny, właśc. Roman Mularczyk (1921–2017) – prozaik, poeta, publicysta, scenarzysta. Dominującym tematem jego obfitej twórczości są losy jego pokolenia, walczącego z okupantem niemieckim Sławę przyniosła mu powieść *Kolumbowie. Rocznik 20* (1957), od której przyjęła się nazwa tego pokolenia. Związany z władzami komunistycznymi, pracował w czasopiśmie literackich, w latach 1975–1982 był kierownikiem literackim

razem wzięte, przekroczyły gdzieś granicę rozpoznawalności i artykulacji tego, co naprawdę ważne w naszym życiu – czy raczej pozostały w kręgu interpretacji zrodzonych poza nimi, a wyłożonych w języku artykułu wstępnego w codziennej gazecie i telewizyjnej publicystyki po godzinie 20.00? Cała literatura cierpi na tę samą chorobę. Rewolucjonistów ze stajni Berezny dotyka ona tak samo jak pisarzy typu Bratnego, Grzymkowskiego, Minkowskiego, Sokorskiego czy Machejka³⁵¹. Wszystkim

Teatru Powszechnego w Warszawie. W latach 70. zwalczał opozycję demokratyczną. W 1980 roku w *Dzieciach Świętej* karykaturalnie przedstawił Komitet Obrony Robotników. W 1983 roku opublikował paszkwil na *Solidarność* – powieść *Rok w trumnie*.

³⁵¹ Pisarze, którzy opowiedzieli się po stronie władzy komunistycznej. Jerzy Grzymkowski (1930–2006) – pisarz, scenarzysta. Debiutował w 1965 roku zbiorem opowiadań *Sto tysięcy*. Autor popularnych powieści i opowiadań toczących się najczęściej na warszawskiej Pradze.

Aleksander Minkowski (1933–2016) – pisarz, reportażysta, scenarzysta (filmy: *Układ krążenia*, 1975; *Dyrektorzy*, 1976). Autor opowiadań i powieści opisujących realia współczesnej prowincji. Ważnym nurtem jego twórczości była literatura dla dzieci i młodzieży (np. *Gruby*, 1966; *Szałeństwo Majki Skowron*, 1972). Włodzimierz Sokorski (1908–1999) – generał brygady Wojska Polskiego, polityk związany z władzą komunistyczną (w latach 1952–1956 minister kultury i sztuki; w latach 1960–1973 przewodniczący Komitetu do Spraw Radia i Telewizji), publicysta, pisarz; redaktor naczelny „Miesięcznika Literackiego”. Autor książek publicystycznych, w latach 70. opublikował kilka powieści polityczno-erotycznych.

Władysław Machejek (1920–1991) – działacz komunistyczny, pisarz, publicysta. W latach 1952–1989 był redaktorem naczelnym „Życia Literackiego”. Autor licznych powieści, wśród których najbardziej znana to *Rano przyszedł huragan* (1955), opowiadająca o likwidacji partyzanckiego podziemia na Podhalu. Na określenie stylu tej prozy Stanisław Barańczak w swojej pamfletowej książce zatytułowanej *Książki najgorsze* (wyd. 1 Kraków 1981) proponował termin „machejkizm” lub „machej-

pozostaje imitowanie wiedzy i przenikliwości. Jedni robią to zręcznie, inni mniej sprawnie. Ale efekt jest taki sam.

5.

W swoim szkicu Jan Błoński stara się interpretować zjawiska „nowej prozy” za pomocą kategorii groteski, pokazując różne funkcje tego zjawiska, a także różne jego wymiary w literackich wcieleniach. Chcę zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt groteskowości, sygnalizowany częściowo przez Błońskiego. O tym to właśnie aspekcie pisał Zdzisław Jastrzębski³⁵²:

[...] groteska współwystępuje prawie zawsze (w każdym razie w literaturze współczesnej) z ujęciem intelektualistycznym – głównie w sensie wprowadzania dyskursywnych rozważań jako tworzywa. Trudno uważać to za przypadkową zbieżność; ten sam empiryczny fakt każe przypuszczać, że istnieje pewna współzależność obu form. Wydaje się, że ma ona swe źródło w częstym posługiwaniu się w grotesce takimi metodami, jak rozbijanie konwencji literackich, traktowanie mitów (antycznych, biblijnych) jako wartości pojęciowych, przewartościowywanie oparte głównie na płaszczyźnie znaczeniowej, eliminowanie czasu dla wprowadzania zagadnień ogólnoludzkich i ponadczasowych, opalizacja sensu słów i sytuacji, świadomie takie a nie inne konstruowanie utworu, często w opozycji

cyzm”, który miałby oznaczać „prozę przeznaczoną do zapelniania miejsca w gazecie lub czasopiśmie”, język, „którego ideałem jest pustka znaczeniowa” (*U źródeł machejkizmu*, w: *idem, Książki najgorsze i parę innych ekscesów krytycznoliterackich 1975–1980 i 1993*, wyd. 3 uzup., Kraków 2009, s. 110–115).

³⁵² Zdzisław Jastrzębski (1930–1972) – krytyk, literaturoznawca, pracownik naukowy Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.

do dotychczasowych ujęć lub znaczeń. W ten sposób intelektualizm – może tylko pośrednio – również jest jednym ze składników groteski, której jednym ze źródeł jest postawa dystansu oraz wysoko rozwinięta świadomość (wraz z akcentowaniem jej) zarówno dotychczasowych ujęć literackich, jak własnego warsztatu twórczego³⁵³.

Ów intelektualizm, tak charakterystyczny dla tzw. prozy nowych nazwisk i współwystępujący z groteską lub będący jednym z jej składników (to drugie zjawisko cechuje m.in. prozę Marka Słyka), przeczy tak wysoko cenionej przez Henryka Berezę spontaniczności, szczerości i bezpośredniości modelu literackiej komunikacji. Dowodzi również, że nurt ten dawno oderwał się od tych korzeni, które rad by widzieć autor *Związków naturalnych*. Nie może tu być mowy o jakimkolwiek „języku pierwszym” – każdy język jest w tej powieści „pierwszy”. Każdy jest również językiem „wtórnym”. Cechą tej literatury jest jej intertekstualność, traktowana jako cel i jako środek służący uprawomocnieniu jej sensów.

Interesujące mogą być również takie analizy utworów należących do tej formacji tekstowej, które zwracają uwagę na ich „sylwiczność”:

[...] pisać w ramach sylwicznej koncepcji literatury to poszukiwać dopiero własnych zasad integracji, stwarzać swą nieokreśloność, ustanawiać własną substancjalność; to także krytycznie doświadczać konwencji języka, tematyzować układy odniesienia jako warunki konstytucji wszelkiej przedmiotowości; to wreszcie wypracowywać „niegotową” formę wypowiedzi sposobną dla dalszego rozwijania, przekształcania czy wykorzystania – stanowiącą tedy

³⁵³ Z. Jastrzębski: *Literatura pokolenia wojennego wobec Dwudziestolecia*, Warszawa 1969, s. 182 [przypr. – Z.B.].

raczej generatywną matrycę dla innych tekstów niżli gotowe, wykończone dzieło³⁵⁴.

Wydaje się, że obydwie cytaty naprowadzają nas na jedną z możliwych dróg interpretacji „nowej prozy”. Odnoszę niekiedy wrażenie, że powieści tego nurtu powstają z miast traktatów, esejów, publicystyki. Wynika to, jak sądzę, z faktu (możliwego do wyjaśnienia na gruncie ujęcia groteski proponowanego przez Jastrzębskiego), iż pisarze omawianej formacji budują fabuły intelektualne, a nie struktury znane z klasycznego powieściopisarstwa. „Przygodą” jest tu podróż przez konwencje, języki, rekwizytornie, a nie przez konkretny krajobraz, kraj, miasto.

Jest to także wynikiem niejednoznacznego statusu przedmiotu przedstawianego w takiej powieści. Nie istnieje on w swojej materialności: świat przedstawiony nie jest tu analogonem świata fizycznego. Struktura fabularna nie służy prezentacji tego, co ją wypełnia. Jest ona elementem języka powieściowego służącego pokazaniu – zawsze i nieodmiennie – „ja” autorskiego. Ani w *Trenta tre* Schuberta, ani nawet w *Grze na zwłokę* Andermana, ani w powieściach Brzozowskiego nie wychodzimy poza ów specyficzny autobiografizm. „Ja” pisarza jest tu osią, wokół której koncentrują się sensy powieściowe. Innymi słowy – materialność przedmiotu przedstawionego jest tu jakby „zawieszona”, „wzięta w nawias”. Nie o nią po prostu chodzi.

W ten sposób klasyczne rozumienie *mimesis*³⁵⁵ zostaje unieważnione: nic dziwnego, że wszelkie spory o „re-

³⁵⁴ R. Nycz: *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1984, s. 147 [przyp. – Z.B.].

³⁵⁵ *Mimesis* (gr.) – łac. *imitatio*, kategoria estetyczna określająca sposób naśladowania rzeczywistości w sztuce.

alizm” tej powieści wydają się niecelowe. Niecelowe jest także pytanie jej o to, jak radzi sobie z podstawowymi pytaniami egzystencjalnymi, z tym wszystkim, co zawsze w twórczości powieściowej wydawało się nam najważniejsze.

Ale rozumieć – nie zawsze znaczy: wybaczać. Pozostaje wciąż aktualne pytanie, czy owa skrajnie indywidualistyczna koncepcja powieści, ów egoistyczny język nie wyrażający nic poza autorskim „ja” – są rzeczywiście wartościowe. Powieść ta przegrywa w chwili, gdy zderza się z najbardziej podstawowymi pytaniami współczesności. Nie może być inaczej; skoro fizyczna materialność przedmiotów zupełnie jej nie interesuje, a nawet jej pozorny sensualizm, „fizjologizm” ma czysto literackie podłoże.

Proza „nowych nazwisk” jest ekstremalną postacią pewnej strategii poznania i opisu rzeczywistości – opisu likwidującego... samą rzeczywistość. Rewolucja, która zabrnęła w skrajność – przestaje być rewolucją. Niczego bowiem nie zapowiada, nic z niej zrodzić się nie może. Wyczerpała wszystkie zasoby, zapowiadające dalsze przekształcenia. Może jedynie myśleć o powiększaniu „bazy rządu”, powoływaniu własnego aparatu władzy i ustanawianiu własnych „nocnych stróżów”. Ale to, co zmieni krajobraz polskiej prozy – jeśli się urodzi, urodzi się poza obszarem jej władania.

Maciej Chrzanowski³⁵⁶
Poza doświadczeniami³⁵⁷

Przez parę lat wydawało mi się, że nie można być bardziej głuchym na nową polską prozę niż Kazimierz Koźniewski³⁵⁸. Po przeczytaniu szkicu Jana Błońskiego *Dwie groteski – i pół...*³⁵⁹ wyraźnie widzę, jak się myliłem. Błoński bije Koźniewskiego na głowę, ale zarazem niezbyt sku-

³⁵⁶ Maciej Chrzanowski (ur. 1952) – krytyk literacki, literaturoznawca. Debiutował w czasopiśmie „Student”. Autor m.in. zbioru *Próg możliwości. Szkice krytyczne* (1982), książki o twórczości Andrzeja Bursy (*Andrzej Bursa. Czas, twórczość, mit*, 1986), opracowań na temat czasopism kulturalnych w powojennej Polsce.

³⁵⁷ Artykuł ukazał się w ramach cyklu „Młoda proza – dezercja warty”.

³⁵⁸ Kazimierz Koźniewski (1919–2005) – prozaik, publicysta, esaista, harcerz z pokolenia Kolumbów, historyk harcerstwa. Autor m.in. *Piątki z ulicy Barskiej* (1952). Od 1952 roku do śmierci członek zespołu redakcyjnego „Polityki”; w latach 1957–1982 redaktor naczelny „Magazynu Polskiego”, a w latach 1982–1985 tygodnika „Tu i Teraz”. Związany z PZPR, poparł wprowadzenie stanu wojennego. Zaangażowany w debaty krytyczne lat 70. i 80., często wypowiadał się na temat współczesnej literatury, broniąc utworów zachowawczych, odpowiadających oficjalnej linii partyjno-rządowej.

³⁵⁹ J. Błoński, *Dwie groteski – i pół...*, s. 12–15 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 263–286).

tecznie wspiera jego wysiłki zmierzające do wykazania wyższości „szarej literatury” nad propozycjami młodszych autorów.

Zacząłem w tonie ironiczno-napastliwym. Niestety, tylko taką poetykę rozmowy narzuca głos Jana Błońskiego. Dobrze, że „Literatura” rozpoczyna dyskusję nad tym, co najciekawsze w dzisiejszej polskiej literaturze, co określa jej teraźniejszość i zadecyduje o przyszłości. Szkoda, że z Janem Błońskim w zasadzie nie ma się o co spierać. Połowę jego szkicu zajęło zreferowanie formuł, za pomocą których krytyka nazywa twórczość Gombrowicza, Mrożka, Lema. Zresztą, gdyby tych dywagacji nie było, czytelnicy, odwołując się do znajomości wcześniejszych prac Błońskiego, mogliby powątpiewać czy jest to rzeczywiście tekst krakowskiego uczonego. Druga część utworu przynosi kilka obszernych cytatów i kilkanaście zdań komentarza. Prześmiewczego, nie analitycznego. Cytaty pochodzą z trzech książek, komentarz dotyczy całego, wielkiego już nurtu powieści, których autor z całą pewnością nie zna: w przeciwnym przypadku nie budowałby podobnych uogólnień. Tak śmiałych jak bezzasadnych. Możemy już utworzyć drugą parę: Błoński i Sandauer. Łączy ich tylko jedno – od lat przestali, z własnego wyboru, interesować się aktualną literaturą, przestali ją czytać. Oczywiście, nikt nie ma obowiązku oddawania się takiej lekturze. Ale też nikt nie ma prawa publicznie wypowiadać się na temat tego, czego nie zna. Jeżeli zaś musi tak postępować, to powinien przynajmniej pisać zręcznie. Nie tak, jak zostały skrojone *Dwie groteski – i pół...*

Dyskutować z niby erudycyjnym, a w gruncie rzeczy tylko zadufanym komentarzem do trzech cytatów? Chyba nie warto. Osobliwe są również uwagi Jana Błońskiego pochodzące z pierwszej, profesorskiej części szkicu. Historyk współczesnej literatury relacjonuje opinie Kazimierza Wyki na temat drwiny, ironii i tragiczności

w bezpośrednio powojennej literaturze polskiej, po czym tak widzi ich recepcję:

Tej też wskazówki (groteska jako przejaw poznawczej bezradności literatury – przyp. M.Ch.) posłuchała bieżąca krytyka. O Gombrowiczu milczała, drugiego zaś drwiącego – Gałczyńskiego – starała się usprawiedliwić, w *Zielonej Gęsi* zaprzął on bowiem groteskę do satyrycznej pańszczyzny³⁶⁰.

Czy na pewno przed 1956 rokiem krytyka milczała na temat Gombrowicza z tego powodu, że drwina i groteska w jego twórczości były dowodem bezradności? A Gałczyński, czy rzeczywiście odrabiał „satyryczną pańszczyznę” po to, by mieć prawo do groteski? Dzieje całej powojennej polskiej literatury posługującej się drwiną, groteską jawią się Janowi Błońskiemu jako pasmo jedynie przebiegłych wybiegów zmierzających do oszukania lub uśpienia czujności cenzury. Można równie dialektycznie postrzegać literaturę. Można też śmiało budować podobne analogie między nową prozą a pokoleniem „Orientacji”:

Spod artysty wygląda jednak nieraz filister, bo nikt tu nie chce niezborności pokonać czy choćby zrozumieć. Inaczej mówiąc, nikt nie wadzi się z Bogiem, duchem dziejów, tajemnicą istnienia czy chociażby – z rządem... Przypomina to czasem postawę poetyckich debiutantów z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych (nb. wtedy debiutowała „Nowa Fala”, a nie „Orientacja”! – przyp. M.Ch.), epokę „Hybryd” i „Orientacji”. Ale ta nowa tendencja jest i spoistsza, i bardziej aktywna³⁶¹.

³⁶⁰ *Ibidem*, s. 12 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 264).

³⁶¹ *Ibidem*, s. 15 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 284–285).

„Nowa tendencja” nie jest ani bardziej spoista, ani bardziej aktywna. Na tej płaszczyźnie nikt nie może się równać z „Orientacją”. Natomiast z kim wadzi się Józef Łoziński w *Pantokratorze, Scenach myśliwskich z Dolnego Śląska* i tak wybitnej książce, jak *Paulo Apostolo Mart*³⁶²? Czy tym powieściom „otchłanie duszy są równie obce co konflikty społeczne”³⁶³? Odnoszę wrażenie, że rozmawiamy o zupełnie różnych literaturach, że Jan Błoński opisuje jakąś nie istniejącą tendencję. Może jest to „mały realizm”, skoro już jesteśmy w epoce „Hybryd”? Jeżeli nie książki Łozińskiego stawiają zasadniczo ważne pytania, to które? Zarzucając tej literaturze cynizm, miałkość i brak wyraźnych hierarchii, wartości, za którymi opowiada się autor, okazuje się prof. Jan Błoński wyznawcą Koźniewskiego. Taka właśnie interpretacja jest wynikiem wyłącznie niedostatków „talentu analitycznego”³⁶⁴ (co Błoński zarzuca Berezie) – udowodniono to już wcześniej w polemikach z Kazimierzem Koźniewskim³⁶⁵.

³⁶² *Paulo Apostolo Mart* – powieść Łozińskiego opublikowana w 1986 roku. To nie tylko powieść historyczna o św. Pawle, ale także studium przemian cywilizacyjnych, ukazujące kształtowanie się nowych idei.

³⁶³ J. Błoński, *Dwie groteski – i pół...*, s. 15 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 283).

³⁶⁴ Por. *ibidem*, s. 13 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 273).

³⁶⁵ Trudno rozstrzygnąć, o jaką polemikę chodzi autorowi tekstu. Koźniewski, jako bardzo aktywny krytyk, brał udział w wielu dyskusjach na temat literatury, które toczyły się w drugiej połowie lat 70. i w latach 80., a jako przeciwnik działań opozycyjnych często występował z krytycznymi opiniami i spotykał się z gwałtownymi odpowiedziami. O debacie ideologicznej, w której przeciw romantycznym wzorcom buntu środowisk opozycyjnych oficjalna propaganda przeciwstawiała wzorce postaw pozytywistycznych, pisał Leszek Szaruga: „celowały w nich takie pisma jak «Polityka» i kierowane przez Koźniewskiego «Tu i teraz» [...]” (*idem, Lata 1982–1989*, w: *idem, Literatura i życie. Ważniejsze wątki dyskusji literackich 1939–1989*, Lublin 2021, s. 167–168).

I jeszcze jedno pytanie do eseisty: niby dlaczego autor widowiska kabaretowego, teatralnego może „liczyć na publiczność, jej uzupełnienia, konkretyzacje”³⁶⁶, a podobne prawo nie przysługuje prozaikowi? Czyżby czytający w domu wymagali dosłowności, struktury zamkniętej, a posadzeni w sali teatralnej nagle stawali się otwarci, aktywni w odbiorze?

Jan Błoński kwestionuje językowe nowatorstwo analizowanej tendencji. Z pewnością jest w tym nieco racji, mnie również nie do końca przekonują niektóre entuzjastyczne oceny Henryka Berezzy – chociaż absolutnie nie zamierzam podważać generalnej trafności jego ujęć i prognoz. Natomiast zupełnie nie wierzę Błońskiemu lingwiście, który poucza, iż „wszystkimi stylami naraz może mówić tylko pisarz”³⁶⁷. Wszystkimi naraz nikt – nawet pisarz – nie może operować, ale nikt też nie mówi wyłącznie jednym stylem, jak to sobie wyobraża krytyk i czytelnicy końcowych rozdziałów podręczników gramatyki, części dzielących współczesną polszczyznę na różne odmiany. W mowie każdego człowieka, niezależnie od jego kompetencji językowej, stale pojawiają się słowa, zwroty, metafory z różnych konwencji, stylów, typów wypowiedzi. Nawet twór tak niezależny i wysublimowany jak polski intelektualista przejmuje niechciane wzorce językowe, np. płynące z mediów, prasy i telewizji.

Owa przyszłość nie omija nawet profesorów literatury.

Wszystko co ważne w tych powieściach dzieje się, według oceny Jana Błońskiego, w „zderzeniach językowego

³⁶⁶ Cytat niedokładny. U Błońskiego: „liczyć tam może bowiem na publiczność, która – trafnie lub nie – uzupełni jego przemilczenie” (*idem*, *Dwie groteski – i pół...*, s. 13; zob. *Teksty źródłowe*, s. 267).

³⁶⁷ *Ibidem*, s. 14 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 276).

śmiecia, co oblepia mózg narratora”³⁶⁸. Oczywiście, że tak. I jest to istotny walor tej literatury, nie zaś jej słabość. Chwył, który już w przynajmniej kilkunastu powieściach okazał się płodną metodą poznawczą, przyczynił się do artystycznego sukcesu tekstu, pozwolił precyzyjnie opisać otaczającą rzeczywistość. Także nas samych. Bowiernie podobna magma oblepia każdego, komu przyszło żyć w epoce „szumu informacyjnego” końca dwudziestego wieku. Nie można widzieć nowej prozy poza szerokim kontekstem cywilizacyjnym, społecznym naszych dni, nie można wszystkiego tłumaczyć za pomocą Gombrowicza z okresu *Ferdydurke*.

Pamflet Jana Błońskiego chyba celu, nie może zdeprecjonować opisywanej twórczości. Dzieje się tak głównie za sprawą tego, że omija on zasadnicze problemy, nie przynosi żadnej syntezy, analizy całego zjawiska (dokonanej choćby na kilku reprezentatywnych przykładach), a jedynie kilka luźnych, niewystarczająco uzasadnionych uwag opartych na zbyt wąskim materiale literackim. Bo czyż można pisać o tej prozie na podstawie jednej, wydanej kilkanaście lat temu, książki Łozińskiego? Czy można pisarstwo Schuberta zbyć tylko wymienieniem jego nazwiska? Napisać szkic o nowej prozie całkowicie ignorujący propozycje Bitnera, Komolki³⁶⁹ i przede wszystkim Tadeusza Siejaka oraz Jana Rybowicza³⁷⁰? Czy groteskowość

³⁶⁸ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 276–277).

³⁶⁹ Jan Komolka (ur. 1947) – autor powieści *Ucieczka do nieba* (1980), za którą otrzymał w 1981 roku Nagrodę Kościelskich. Wcześniej, w 1975 roku otrzymał za nią I nagrodę Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik”, ale ze względu na cenzurę książka mogła się ukazać w całości dopiero w 1980 roku.

³⁷⁰ Jan Rybowicz (1949–1990) – poeta, prozaik. Debiutował w 1976 roku na łamach prasy; był laureatem wielu nagród literackich. Pierwszy zbiór opowiadań, zatytułowany *Samokontrola i inne opowiadania*, opublikował w 1981 roku.

jest jedynym kluczem do interpretacji tej twórczości, czy taka perspektywa nie ogranicza odczytania do zaledwie zewnętrznego opisu? Zresztą pierwsza część eseju, ogólne rozważania na temat groteski, ma w gruncie rzeczy bardzo luźny związek z analizami konkretnych utworów. Nie oczekuję, iż Jan Błoński odnajdzie w owej twórczości tak ważne, nie tylko dla moich rówieśników, treści pokoleniowe, jednak miałem prawo spodziewać się, iż autor potrafi wyjść poza grymasy nad fragmentami trzech książek.

Dwie groteski – i pół... widzą też rozpatrywane problemy całkowicie poza doświadczeniami powojennej polskiej prozy, głównie lat sześćdziesiątych, która stanowi dla Łozińskiego, Drzeżdżona i innych tradycję negatywną w bardzo mocny sposób wpływającą na odrzucenie pewnych rozwiązań. Nie tylko „Realizmu najmniejszego”³⁷¹, ale również schematów językowych, narracyjnych, poetyk. Nowa proza została jakby wywołana przez marazm, skostnienie języków zastanej literatury. Historyk literatury polskiej nie powinien jej widzieć poza tymi uwarunkowaniami, jedynie na tle Gombrowicza, Mrożka, Lema.

Szkic Jana Błońskiego otwiera dyskusję wokół prozy spod znaku „rewolucji artystycznej”. Jest to – niestety – świadectwo formalizacji i hierarchizacji naszego życia literackiego. Ważne, kto mówi, nie zaś, co mówi i co ma do zakomunikowania. Jan Błoński jest Błońskim, wobec czego gotowiliśmy niebawem przyznać, że *Dwie groteski – i pół...* uzewnętrzniły nowe zjawisko literackie, spełniły rolę podobną do *Zmiany warty* z końca lat pięćdziesiątych, ostatniej ważnej i aktualnej wypowiedzi krytycznej tego autora. Gdybyśmy w stosownym czasie poważnie rozmawiali o szkicach Henryka Berezy, bez wątpienia rozpoczęlibyśmy od znacznie wyżej położonego punktu wyjścia.

³⁷¹ Zapewne chodzi o tzw. mały realizm prozy lat 60.

Jerzy Lisowski³⁷²

Młoda literatura a krytyka³⁷³

Tragiczny jest stan krytyki w naszym kraju. Namnożyło się ponoć bez miary eseistów (podczas dyskusji w „Więzi”³⁷⁴ wyliczono ich – samych wybitnych – coś koło dwudziestu, zapominając zresztą o jednym z prawdziwego zdarzenia, Andrzeju Kijowskim³⁷⁵), ale krytyków jak na lekarstwo. Co rokowało jakieś nadzieje, poszło w profesory i pimczeje albo spimczało doszczętnie³⁷⁶. (A taki profesor –

³⁷² Jerzy Lisowski (1928–2004) – krytyk literacki, tłumacz. Jest autorem czterotomowej *Antologii poezji francuskiej* (wyd. w latach: 1966–1970, 1999, 2006). Na język francuski tłumaczył polską literaturę współczesną (Schulza, Gombrowicza, Iwaszkiewicza, Andrzejewskiego, Konwickiego). Od 1954 roku związany z „Twórczością”, w latach 1980–2004 był jej redaktorem naczelnym.

³⁷³ Artykuł ukazał się w ramach cyklu „Młoda proza – dezercja warty”.

³⁷⁴ „Więź” – katolickie czasopismo społeczno-kulturalne wydawane w Warszawie od 1958 roku; do 2012 roku w formie miesięcznika, później w formie kwartalnika. Pierwszym redaktorem naczelnym był Tadeusz Mazowiecki (w latach 1958–1981). Założone przez świeckich działaczy katolickich pismo stawiało sobie za cel modernizację polskiego katolicyzmu zgodnie z duchem Soboru Watykańskiego II.

³⁷⁵ Zob. przyp. 288, s. 272.

³⁷⁶ Pimko – bohater *Ferdydurke* Gombrowicza; konserwatywny profesor, który powtarza komunały.

mawiał dla odmiany Iwaszkiewicz – to on wcale nie wie, dlaczego i czym wiersze Mickiewicza są lepsze od wierszy Romanowskiego³⁷⁷, on tylko wie, że Mickiewiczowi poświęca się z reguły więcej miejsca).

Krytyk, w odróżnieniu od profesora, wyraża swój własny sąd o dziele, a nie papkę przeżutą w piętnastu dotychczasowych opracowaniach, podlaną jakimś rzekomo nowym sosem i naszpikowaną modnym (przeważnie wiele sezonów temu) słownictwem. Krytyk, w odróżnieniu od profesora, a tak samo jak pisarz, każdym słowem, każdym tekstem ryzykuje. Historia literatury, jakby świadoma tego straszego obciążenia, obchodzi się z krytykami łagodnie, nawet gdy się mylili. Sainte-Beuve³⁷⁸ pozostał w niej najwybitniejszym krytykiem dziewiętnastowiecznej Francji, chociaż nie umiał docenić Stendhala³⁷⁹ i nie rozpoznał geniuszu Baudelaire'a³⁸⁰. Ale ta sama historia literatury przyszpila nieubłaganie i na wieczność ośmie-

³⁷⁷ Mieczysław Romanowski (1833–1863) – poeta; zginął w powstaniu styczniowym.

³⁷⁸ Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804–1869) – francuski pisarz i krytyk literacki, członek Akademii Francuskiej. Uznawany za twórcę krytyki biografistycznej, opartej na dokumentacji i łączącej dzieło literackie z biografią jego twórcy.

³⁷⁹ Stendhal, właśc. Marie-Henri Beyle (1783–1842) – francuski pisarz. Tworzył w czasach romantyzmu, ale jasny i precyzyjny styl jego powieści oraz głębia portretów psychologicznych nie mieściły się w standardach epoki. Uznawany za prekursora realizmu w literaturze. W najsłynniejszej powieści, *Czerwone i czarne* (1830), zawarł koncepcję powieści-zwierciadła (padają tam słynne słowa: „powieść to jest zwierciadło, które obnosi się po gościńcu. To odbija lazur nieba, to błoto przydrożnej kałuży”). Realizował ją w kolejnych utworach, m.in. w *Pustelni parmeńskiej* (1830).

³⁸⁰ Charles Baudelaire (1821–1867) – francuski poeta i krytyk, zaliczany do tzw. poetów wyklętych. Jego twórczość wywołała kontrowersje i oburzenie ze względu na tematy odbiegające od oczekiwań w stosunku do poezji, śmiałą erotykę, brzydotę, pro-

sza zadufane sądy pseudokrytyków, jak pocziwa pani de Sévigné, która w jednym zdaniu potrafiła zmieścić aż dwa głupstwa: „Moda na Racine’a przejdzie, jak przeszła już moda na kawę”³⁸¹.

Ilu jest w Polsce krytyków z prawdziwego zdarzenia? Owszem, był Sandauer, ale też poszedł w profesory. Został jeden, no to trzeba go zatłuc, żeby nie psuł dobrego mniemania o sobie pozostałej rzeszy „krytyków”.

Gdy parę lat temu rozpoczynaliśmy w „Twórczości” druk *Kamienia na kamieniu*, pisałem w editoriale o rzadkim, wręcz niebywałym triumfie krytycznym, jaki stał się udziałem Henryka Berezy: przewidział on bowiem dokładnie obszar, na jakim powstanie, język, jakim będzie napisane, temat, jaki sobie obierze, i bez mała datę, kiedy powstać będzie mogło (a więc musiało) w polskiej literaturze współczesnej arcydzieło – właśnie ta książka. Editorial ten zatytułowałem *Vae victis!*³⁸² mając, o naiwny,

fanację, zło. Do jego najślynniejszych dzieł należą *Kwiaty zła* (1857) oraz *Paryski spleen. Poematy prozą* (1864).

³⁸¹ Markiza de Sévigné, właśc. Maria de Rabutin-Chantal (1626–1696) – autorka listów do córki, które zostały uznane za jedno z arcydzieł literatury francuskiej. W XVII wieku w jej kręgach panował zwyczaj publicznego odczytywania korespondencji, a czytanie listów było jednym z salonowych rytuałów. Zdanie: *Racine passera comme le café* („Racine przeminie jak kawa”) jest jej przypisywane, ale nie ma go w zachowanych pismach i listach. Przyczynili się do tego Wolter i Jean-François de La Harpe. Ten pierwszy w *Wieku Ludwika XVI* pisał, że markiza de Sévigné pisała dobre listy, ale miała zły gust, Racine’a „oceniała [...] jak kawę, którą, jak twierdziła, wkrótce się rozczarujemy” („Elle en jugeait comme du café, dont elle dit qu’on se désabusera bientôt”). La Harpe w *Kursie literatury* pisze, że zdaniem markizy „moda na miłość do Racine’a minie jak moda na kawę” („la mode d’aimer Racine passera comme la mode du café” (zob. J.R. Beeler, *Racine and coffee*, „Romance Notes” 1969, t. 11, nr 1 s. 110–116, <https://www.jstor.org/stable/43800511> [dostęp: 14.03.2024]).

³⁸² J. Lisowski, *Vae victis*, „Twórczość” 1983, nr 3, s. 147.

nadzieję, że wreszcie ta cała sfera pieśków literackich, skonfundowana odczepi się od Berezy. Ale bogac tam! Doświadczenie niczego nie uczy, jak przedtem ujadaly na tzw. nurt chłopski, tak teraz targają go za portki o rewolucję artystyczną w prozie. Czyżby też była wymysłem Berezy?

Czy nazwiemy to, co się dzieje, rewolucją artystyczną w prozie, czy nie, faktem jest, że mamy do czynienia z nową jakością, że dawno (nie potrafię powiedzieć, od jak dawna, może nigdy) nie było u nas takiej erupcji talentów prozatorskich co w ciągu ostatnich dziesięciu, piętnastu lat. Talentów zresztą najzupełniej różnych, w niczym do siebie nie podobnych, inne tematy biorących sobie na warsztat, różnym sprawom poświęcających swą dociekliwość pisarską i w tym tylko przejawiających swą wspólnotę, że są w najwyższym stopniu świadomi materii, w której pracują, języka, słowa. Czy mam wyliczać nazwiska? Łoziński, Zadura, Siemiński³⁸³, Schubert, Anderman, Siejak, Słyk, Kirsch, Musiał, Paźniewski, Łuczeńczyk, Bitner, Sakowicz, Łukosz³⁸⁴, Wysogład, Tuziak, Borowska³⁸⁵,

³⁸³ Waldemar Siemiński (ur. 1943) – socjolog, pisarz. Debiutował w 1971 roku powieścią *Niech cię odleci mara* złożoną z obrazków małomiasteczkowej powojennej codzienności. *Kobieta z prowincji* (1978) to opracowany literacko i ukontekstowany socjologicznie zapis wspomnień ciotki pisarza.

³⁸⁴ Jerzy Łukosz (ur. 1958) – prozaik, dramaturg, eseista, krytyk literacki, tłumacz. Debiutował jako prozaik w 1980 roku na łamach czasopisma „Odra”. W 1986 roku opublikował zbiór opowiadań *Dziedzictwo*, potem m.in. powieści *Afgański romans* (1997) i *Szczurołap z Ratyzbony* (1999). Jest też autorem zbiorów krytycznych: *Języki prozy* (1989), *Byt bytujący: esej o prozie* (1994).

³⁸⁵ Hanna Borowska – autorka książki *Trzy płatki zielonego* (1988). W tekście wygłoszonym na nadzwyczajnym posiedzeniu Narodowej Rady Kultury w 1988 roku (opublikowanym pt. *Lament w „Twórczości”* 1989, nr 1, w rubryce *Czytane w maszynopisie*) pisze Bereza: „A co to znaczy czekać przez wiele lat na debiut książkowy po udanej i szeroko zauważonej publikacji czasopiś-

Bielecki – a to za ledwie ci, którzy zdążyli już opublikować znaczące książki lub głośnym debiutem zaznaczyć swą obecność w szerszym obiegu czytelnictwa. (Ale co tu mówić o szerszym obiegu czytelnictwa, kiedy np. *Kobieta z prowincji* Waldemara Siemińskiego, opublikowana trzy lata temu w „*Twórczości*”, dopiero w 1988 roku, ukaże się na półkach księgarskich, gdy nakręcony na jej podstawie film, *nota bene* znakomity, zdążył już zejść z afisza!).

Powiada się, że ta młoda proza jest całkowicie obrócona do wewnątrz, zajmuje się tylko wnętrzem pisarza, nie chce opisywać widzianego świata, wymierzać mu sprawiedliwości, wartościować. Myślę, że to po prostu i zwyczajnie nieprawda. A czym innym się zajmują Łoziński, Schubert, Siejak, Musiał, Łuczeńczyk, Sakowicz, Bitner nawet? Że nie robią tego na sposób publicystyczny (choć i po taki sięgają), świadczy tylko o ich uczciwości, poczuciu odpowiedzialności za słowo.

Jest jeszcze jeden wspólny wyróżnik tej młodej literatury. Jest trudna w odbiorze czytelnictwa. Jak wszystko, co w sztuce nowe, wymaga aktywnej współpracy odbiorcy. Nie bardziej niż nowa muzyka czy nowe malarstwo, ale tak samo. Jak nigdy dotąd potrzebuje pomocy krytyki, wielu krytyków, którzy by uczyli ją czytać, pomagali w rozpoznawaniu jej sensów, rozszyfrowywaniu jej kodów. A krytyki, jak powiedziałem, nie ma. Ale będzie, bo być musi, bo jest niezbędnie potrzebna. Już powstaje.

Ta młoda proza drukuje się ostatnio w „*Twórczości*”. To znaczy drukuje się wszędzie, ale z tych znaczących nowych nazwisk, poza Siejakiem, nie zabrakło w „*Twórczości*” żadnego. Mamy nadzieję, że tak będzie się działo nadal. Naszą ambicją jest być – o parę czy paręnaście

miennej, jak to się przytrafia Hannie Borowskiej, która czekając na debiut, zdążyła podchować swoje bliźnięta” (cyt. za: H. Berza, *Alfabetyczność*, Warszawa 2018, s. 594).

lat wcześniej – tam, gdzie decyduje się przyszłość naszej literatury, z tymi, którzy ją tworzyć będą. A różne współczesne panie de Sévigné niech sobie ferują swoje niezachwianie pewne sądy.

(„Razem”, 2-gi tydzień maja)

POSTSCRIPTUM. Te słowa napisane były z innej okazji niż wyzwanie do dyskusji w „Literaturze”, otrąbione przez tekst prof. dr. Jana Błońskiego. Po przeczytaniu go jednak nic dodać, nic ująć. Teza o nieuchronnym pimczeniu w zawodzie profesorskim najlepszych piór zilustrowana została niechęć najlepszym z możliwych przykładów. Tak precyzyjny niegdyś w swych sformułowaniach krytyk nie potrafi na przykład wyartykułować, który to z trzech omawianych nowych prozaików, Łoziński, Drzeżdżon czy Słyk, realizuje jedynie pół groteski i którą jej połowę?

Ma oczywiście pretensje do Berezy, że „za partnerów swoich pupilów zdaje się uważać raz powieściopisarzy latinoamerykańskich, raz plejadę świetnych Austriaków, od Musila do Bernharda”³⁸⁶. Błoński odczuwa to widocznie jako profanację Wielkiej Literatury Zachodu. Bo gdzież nam, siermiężnym, mierzyć się z pisarzami omawianymi w „Critique”³⁸⁷ czy „The New York Review of Books”³⁸⁸? A przecież, gdyby nie systematyczne umiejscowienie przez

³⁸⁶ J. Błoński, *Dwie groteski – i pół...*, s. 13 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 274).

³⁸⁷ „Critique” – miesięcznik literacki, filozoficzny i artystyczny założony w 1946 roku przez Georges’a Bataille’a, a następnie redagowany przez 50 lat przez jego przyjaciela, Jeana Piela. Pierwotnie publikowany przez Editions du Chêne, od 1950 roku wydawany jest przez Editions de Minuit.

³⁸⁸ „The New York Review of Books” – dwutygodnik wydawany w Nowym Jorku, specjalizujący się w tematach społeczno-politycznych, kulturalnych i literackich. Przez lata publikowali na jego łamach najwybitniejsi pisarze i eseiści, m.in. Hannah

Berezę naszych pisarzy w krajobrazie literatury światowej, to czytelnik polski nigdy nie ośmieliłby się pomyśleć, że taki *Świat według Garpa* czy *Kompleks Portnoya* są książkami mniej więcej na poziomie naszych *Skiroławek*³⁸⁹ (no, może *Kompleks Portnoya* trochę lepszy) – to znaczy trzy razy gorszymi od każdej książki Łozińskiego, Drzeżdżona czy Słyka.

Przejechawszy się – w swoim pewnie rozumieniu miażdżąco – po Słyku, Błoński konkluduje:

Groteska łąduje w trywialności. Bo też nie tylko u Słyka, także w przeważnej części tych powieści, ujęcie człowieka jest często trywialne, odsyła wprost do drobnego naturalizmu (czy to aby nie krakowska szkoła krytyków wymyśliła swego czasu „mały realizm”? – przyp. mój – J.L.), nieraz tym bardziej, im bardziej wyszukane staje się literackie gadanie. Ale nie można powiedzieć, aby literatura była tu czystą dekoracją (? – ten zadumany znak zapytania też mój – J.L.), nie, pełni ona funkcję nobilitującą i kompensacyjną. Obdarza znaczeniem to, co nie ma i nie może mieć wartości³⁹⁰.

No właśnie, kochany, no właśnie. Jak mogłeś nie zauważyć, że to ostatnie zdanie doskonale unieważnia cały tok twoich wywodów. Literatura na tym właśnie polega, że obdarza znaczeniem to, co nie ma i nie może (poza nią) mieć wartości. Jak na przykład zamordowanie starej lichwiarki przez zwariowanego studenta³⁹¹, rogi pana

Arendt, Wystan Hugh Auden, Saul Bellow, Susan Sonntag, Margaret Atwood, John Maxwell Coetzee, Vladimir Nabokow.

³⁸⁹ Z. Nienacki, *Raz w roku w Skirolawkach* (1986) – dwutomowa powieść obyczajowa.

³⁹⁰ J. Błoński, *Dwie groteski – i pół...*, s. 15 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 282). U Błońskiego: „zdaje się” (nie: „staje się”).

³⁹¹ Aluzja do *Zbrodni i kary* (1866, wyd. pol. 1887–1888) Fiodora Dostojewskiego, w której punktem wyjścia są przekonania i zbrod-

Bovary³⁹², ślub modernistycznego poety z bronowicką chłopką³⁹³, etc. etc. (Co nie znaczy – na wszelki wypadek trzeba tłumaczyć każde słowo – że porównuję kogośkolwiek z naszych młodych prozaików z Dostojewskim, Flaubertem czy Wyspiańskim).

No i tyle by tego było w charakterze postscriptum. Że nie powiem (choć nie mogę się oprzeć chęci i własnie mówię), jak zasępił się nasz Jasiu Błoński, dowiedziawszy się, że ceniony wielce przez nas obu krytyk paryski K.A. Jeleński³⁹⁴, w wielkiej estymie miał prozę Słyka, a druk *Barszczu przygód* w „Twórczości” uważał za ewenement literacki. Co mam poświadczony na piśmie w wielkiej, entuzjastycznej epistole.

nia dokonana przez młodego Raskolnikowa. Fiodor Dostojewski (1821–1881) – pisarz i myśliciel rosyjski, uznawany za mistrza realistycznej prozy psychologicznej. Autor takich wybitnych powieści jak: *Biesy* (1871–1872; wyd. pol. 1908); *Wspomnienia z domu umarłych* (1860–1862, wyd. pol. 1897), *Bracia Karamazow* (1879–1880, wyd. pol. 1913).

³⁹² Aluzja do *Pani Bovary* (1857, wyd. pol. 1878) Gustave’a Flauberta – powieści opowiadającej o młodej żonie doktora Bovary, która marząc o wielkiej miłości, rzuca się w wir namiętności i zdrady. Gustave Flaubert (1821–1880) – francuski pisarz, uznawany za jednego z najwybitniejszych mistrzów literatury francuskiej XIX wieku. Dążył do doskonałości formy przy możliwie największym obiektywizmie opisu.

³⁹³ Aluzja do *Wesela* (1901) Stanisława Wyspiańskiego (1869–1907) – malarza, dramaturga, inżyniera, twórcy nowoczesnego teatru polskiego, artysty totalnego. Do jego najbardziej znanych dramatów obok *Wesela* należą: *Wyzwolenie* (1903), *Noc listopadowa* (1904), *Klątwa* (1899).

³⁹⁴ Konstanty Aleksander Jeleński, Kot Jeleński (1922–1987) – eszysta i krytyk, współpracownik „Kultury” paryskiej i wielu pism europejskich. Uznawany za nieoficjalnego ambasadora polskiej kultury; jako ceniony w paryskich kręgach intelektualista, ale również tłumacz na język francuski, przyczynił się do popularności twórczości Gombrowicza we Francji.

Piotr Bratkowski³⁹⁵

Konieczność literatury, choroba krytyki³⁹⁶

Zacznijmy te rozważania *ab ovo*³⁹⁷, od sformułowania dwóch elementarnych założeń:

1. Książka jest przedmiotem przeznaczonym do czytania.

2. Wśród zadań społecznych krytyki literackiej są dwa najbardziej podstawowe. Pierwsze z nich polega na takim wywieraniu presji na rynek czytelniczy, by przedmiotem lektury stawały się książki możliwie najlepsze, a nie najgorsze. Drugie – na tym, by ów wybór lekturowy był wyborem świadomym, zaś sam akt lektury czynnością maksymalnie płodną poznawczo.

Jeżeli przyjmiemy, że pierwsze z tych założeń jest prawdziwe, to należy w sposób całkowicie jednoznaczny stwierdzić, że rewolucja artystyczna w prozie polskiej nie

³⁹⁵ Piotr Bratkowski (1955–2021) – poeta, krytyk literacki, publicysta. W latach 80. był felietonistą miesięcznika „Literatura”. Po 1989 roku pracował jako dziennikarz – kolejno w „Gazecie Wyborczej”, „Rzeczpospolitej” i w tygodniku „Newsweek Polska”. Nagrodzony w 2010 roku „Pikowym Laurem” za najlepsze prasowe publikacje na temat książek.

³⁹⁶ Artykuł ukazał się w ramach cyklu „Młoda proza – dezercja warty”.

³⁹⁷ *Ab ovo* (łac.) – dosł. od jajka; określenie używane w znaczeniu: od samego początku.

zaistniała jako fakt społeczny. Książki, które uchodzą za reprezentatywne dla tego zjawiska, nie zostały bowiem dotąd przeczytane i – dodajmy – nie są czytane nadal.

Nie zostały przeczytane to znaczy: nie stały się choćby przejściowym składnikiem świadomości kulturalnej społeczeństwa polskiego, nie wpłynęły w najmniejszym stopniu na jego wyobrażenia o świecie i samej literaturze. Nie są czytane to znaczy – ich nieznanostwo jest czymś, co w potocznej świadomości nie dyskwalifikuje niedosłego czytelnika. Do tej nieznanostwo może bez poczucia wstydu przyznać się nie tylko tzw. przeciętny czytelnik (skądinąd pojęcie w tym kontekście cokolwiek iluzoryczne), lecz także student polonistyki czy nawet niezaangażowany emocjonalnie w kwestię młodej prozy krytyk literacki. Ba, wiem skądinąd, że co najmniej dwaj pisarze uważani za przedstawicieli rewolucji artystycznej nie czytują (bo, jak mówią, nie mogą) pozostałych reprezentantów owego kierunku i bardzo pragnęliby, aby ich własną twórczość przestano wreszcie wiązać z jakąkolwiek rewolucją. Wygląda to na żart w stylu Antoniego Słonimskiego³⁹⁸, gdy ten toczył swoje potyczki z poetami pokolenia „Współczesności”³⁹⁹, ale to nie jest żart, sam słyszałem.

³⁹⁸ Antoni Słonimski (1895–1975) – poeta, prozaik, tłumacz, publicysta, felietonista. Jeden ze współtwórców grupy poetyckiej „Skamander” (1918), współpracownik „Wiadomości Literackich”. W powojennej Polsce włączył się w działalność opozycyjną. Autor wielu tomów poetyckich (m.in. *Sonety*, 1918; *Czarna wiosna*, 1919; *Alarm*, 1940), zbiorów felietonów oraz prozy.

³⁹⁹ Pokolenie „Współczesności” (również: pokolenie ’56) – określenie generacji twórców (nie tylko literackich) debiutujących w Polsce około 1956 roku – w okresie postalinowskiej „odwilży”. Łączył ich bunt przeciwko socrealizmowi i odrzucenie wielkich mitów narodowych. W literaturze do tego pokolenia zalicza się m.in. Andrzeja Bursę, Stanisława Grochowiaka, Mirona Białoszewskiego, Jerzego Harasymowicza, Marka Hłaskę, Ireneusza

Jeżeli przyjmiemy, że prawdziwe jest drugie z założeń, którymi rozpocząłem ten tekst, to należy stwierdzić, że krytyka, zarówno sprzyjająca rewolucji artystycznej, jak i ją zwalczająca, ze swoich zadań się nie wywiązuje, tzn. jej udział w kształtowaniu opinii czytelniczej na temat nowej prozy jest minimalny. Częściowo dzieje się tak dlatego, że krytyka w ogóle mniej niż kiedyś może, a mniej niż kiedyś może między innymi dlatego, że mniej niż kiedyś chce. Nie chce na przykład tworzyć atrakcyjnych intelektualnie programów i syntez artystycznych; woli przyczynki i spory nie wykraczające poza wewnątrzliteracką perspektywę.

O znikomej roli krytyki w kształtowaniu upodobań rynku czytelniczego niech świadczy fakt następujący. Otóż z pewnością wszyscy profesjonalści zgodzą się, że o mało którym pisarzu polskim pisano w ostatnich latach tak dużo i z tak znacznym zaangażowaniem emocjonalnym, jak o Marku Słyku. I co? Od lat obserwuję to samo zjawisko: książki Słyka zalegają księgarskie lady... w działach poświęconych literaturze dla dzieci. Pewnie dlatego że mają mało konwencjonalne tytuły i fantazyjne jak na nasze zgrzebne przyzwyczajenia okładki. Niestety, to znowu nie jest anegdota.

Ale krytyka nie tylko jest bezradna; krytyka sama własną bezradność potęguje za sprawą przyjmowanej przez siebie fałszywej perspektywy i – z owego zafałszowania wynikającej – fałszywej argumentacji. Tym razem zamiast anegdoty posłużę się osobistym zwierzeniem. Otóż ilekroć

Iredyńskiego, Halinę Poświatowską, Edwarda Stachurę. W ramach tej generacji działała też grupa literacka „Współczesność”, skupiona wokół czasopisma pod tym tytułem (Zdzisław Jerzy Bolek, Józef Lenart, Monika Kotowska, Marian Ośniałowski, Jerzy Stanisław Czajkowski, Roman Śliwonik). Bratkowski odnosi się do utworu Antoniego Słonimskiego *W obronie wiersza*, opublikowanego w 1961 roku przeciwko twórczości Białoszewskiego, Grochowiaka i Iredyńskiego.

czytam teksty krytyczne, wymierzone przeciwko koncepcji rewolucji artystycznej, nieodmiennie wywołują one we mnie sprzeciw i zaczyna mi się wydawać, że jestem zdecydowanym zwolennikiem rewolucji artystycznej. Kiedy jednak natrafiam z kolei na kontrargumentację promotorów i wyznawców „rewolucji”, odnoszę wrażenie, że cała jej koncepcja jest sztuczną i poronioną konstrukcją myślową, wymijającą to, co w sztuce, a zwłaszcza w literaturze jest najistotniejsze. A zatem, gdyby przyjąć, że opisane zjawisko jest czymś więcej niż moją bardzo osobistą reakcją, należałoby stwierdzić, że cała kampania wokół rewolucji artystycznej jest postawiona na głowie, gdyż poglądy przeciwników rewolucji skłaniają do odruchowej obrony całego zjawiska, zaś sposoby argumentacji jej zwolenników powodują daleko posunięte odrzucenie. Aby spróbować bardziej precyzyjnie to wyjaśnić, przyjmijmy następujące założenia:

3. Mimo iż książka jest przedmiotem przeznaczonym do czytania, książka nie przeczytana nie musi być przedmiotem bezużytecznym.

4. Rewolucje są ruchami masowymi.

Mimo iż twierdzenia te pozornie wydają się od siebie odległe, ich konsekwencje dla interesującego nas tematu pozostają ze sobą w najściślejszym związku. Rewolucje są ruchami masowymi, natomiast uprawianie sztuki jest domeną działań indywidualnych. Dlatego zastępowanie problemów, jakie niesie ze sobą proza Siejaka, Musiała, Łozińskiego, Słyka, Bitnera i wielu innych, dyskusją na temat „rewolucji artystycznej” wydaje mi się zabiegiem zarówno nieuprawnionym, jak i szkodliwym w efekcie dla recepcji każdego z wymienionych (i nie wymienionych) twórców. Osobiście odmawiam obcowania z tak wykreowanym twórcą kolektywnym. Protestuję przeciwko uprawianemu przez obie strony tego sporu terrorowi: nie życzę sobie sytuacji, w konsekwencji której wypowiadając

publicznie moją wysoką ocenę twórczości Tadeusza Siejaka, zostają uznany za zwolennika „rewolucji artystycznej” i tym samym zobligowany do popierania kolejnych odkryć (co miesiąc geniusz) miesięcznika „Twórczość”. Jak również nie uważam, by mój brak zainteresowania dla prozy np. Krzysztofa Bieleckiego miał mnie określać jako zwolennika prozy tradycyjnej.

Nie mam i – powtarzam – nie chcę mieć zdania na temat pisarza kolektywnego nazwiskiem „rewolucja artystyczna”. Wspomnianego Tadeusza Siejaka uważam za jednego z najwybitniejszych polskich pisarzy, cenię większość książek Józefa Łozińskiego, doznaję prawdziwej satysfakcji intelektualnej, obcując z prozą Grzegorza Musiała. Czekam z dużym zainteresowaniem na następną książkę Ryszarda Szuberta [!], ciekawi mnie, co jeszcze napiszą Bitner i Wysogład. Ale z drugiej strony mimo uporczywych wysiłków nie doczytałem do końca ani jednej książki Jana Drzeżdżona czy Krystyny Sakowicz; po pierwszych przymiarkach podejrzewam, że nie uda mi się to również z prozą Krzysztofa Bieleckiego i paru innych rewolucjonistów.

Uważam wszakże nieprzeczytanie do końca książek wspomnianych autorów za zabieg bardziej płodny poznawczo niż przeczytanie powieści Eustachego Ryłskiego⁴⁰⁰ czy Zdzisława Smektały⁴⁰¹, pisarzy, których

⁴⁰⁰ Eustachy Ryłski (ur. 1944) – prozaik, dramaturg, scenarzysta. Debiutował w 1984 roku dyptykiem powieściowym *Stankiewicz. Powrót*. Obie historyczne mikropowieści zostały docenione za „zdyscyplinowaną” tradycyjną narrację i kreacje wyobcowanych bohaterów z pogranicza kultur: polskiej i rosyjskiej.

⁴⁰¹ Zdzisław Smektała (1951–2018) – dziennikarz, felietonista, pisarz. Pisał teksty o zacięciu satyrycznym (zbiór opowiadań *Krzywe ryło*, 1982), powieści (*Chciwy żywot grajka*, 1986; *Pic*, 1988). Najsłynniejsze były jego felietony publikowane w prasie wrocławskiej.

twórczość bywa przez przeciwników „rewolucji artystycznej” lansowana jako jej alternatywa. Tyle, że jest to taka alternatywa, która już w momencie zaistnienia, *a priori*⁴⁰² skazuje samą siebie na drugorzędność, nieistotność. Owszem, uważam, że rewolucja artystyczna jest jedyną szansą ratunku dla polskiej prozy, zazwyczaj konserwatywnej estetycznie, operującej przedfreudowską koncepcją człowieka, zaściankowej intelektualnie. Czyli, że jednak opowiedziałem się za rewolucją artystyczną? Nie, bo jak zaznaczyłem na wstępie: **książka jest przedmiotem przeznaczonym do czytania.**

Jeżeli czytam wypowiedź człowieka związanego (i to z dobrym skutkiem) od wielu lat z literaturą, który twierdzi, że z perspektywy rewolucji artystycznej w prozie polskiej John Irving⁴⁰³ czy Philip Roth⁴⁰⁴ są pisarzami

⁴⁰² *A priori* (łac.) – bez zapoznania się faktami; uprzedzając fakty; z góry.

⁴⁰³ John Irving (ur. 1942) – prozaik amerykański. Debiutował w 1968 roku powieścią *Uwolnić niedźwiedzie*. Do najsłynniejszych jego powieści zalicza się *Świat według Garpa* (1978, wyd. pol. 1984) oraz *Hotel New Hampshire* (1981).

⁴⁰⁴ Philip Roth (1933–2018) – jeden z najważniejszych pisarzy amerykańskich, uhonorowany wszystkimi najważniejszymi literackimi nagrodami oraz kanonicznym wydaniem dzieł zebranych w Library of America jeszcze za życia. Pochodził z konserwatywnej rodziny żydowskiej i te doświadczenia stanowią ważny temat jego twórczości od debiutu w końcu lat 50. Światową sławę przyniosła mu skandalizująca powieść *Kompleks Portnoya* (1969). Znaki rozpoznawcze jego licznych, powiązanych ze sobą na poziomie fabuł, motywów i bohaterów powieści to: toksyczny układ rodzinny, hipokryzja i śmieszność środowiska, balast historii, pożądanie jako motor działania. Największą grupę wśród tych utworów stanowią tzw. *Zuckerman Books* – powieści, których bohaterem i narratorem jest amerykański pisarz żydowskiego pochodzenia, Nathan Zuckerman, którego poznajemy jako młodego twórcę z wysokimi aspiracjami literackimi i erotycznymi (m.in. tzw. trylogia amerykańska: *Ame-*

trzeciorzędnymi, to może oznaczać to tylko jedno. To mianowicie, że ta perspektywa jest kompletnie fałszywa. Jest to perspektywa, w której literaturę ogląda się z punktu widzenia... samej literatury. Nie ma świata. Nie ma człowieka. Nie istnieją – przepraszam za staroświecczyznę – tzw. pytania egzystencjalne. Są tylko rozmaite modele uprawiania literatury, stanowiące same dla siebie jedyne uzasadnienie.

Jeżeli zgodzimy się, że książka jest przedmiotem przeznaczonym do czytania, to musimy przyjąć konsekwencje tego stwierdzenia. Czytanie bowiem jest aktem, którego ostatecznym celem nie jest opanowanie nowych technik pisarskich, lecz zwiększenie intelektualnej i duchowej swobody naszego bytowania w świecie. I aby ten cel został zrealizowany, książka musi spełniać kilka elementarnych warunków. Po pierwsze: musi być dziełem, w ramach swych wewnętrznych założeń, skończonym. Po drugie: musi korespondować z sytuacją egzystencjalną swego potencjalnego czytelnika. Po trzecie: musi sprawiać na nim wrażenie (niekiedy złudne) swojej oryginalności estetycznej i myślowej. Po czwarte: musi zaspokajać któreś z elementarnych potrzeb człowieka obcującego z dziełem sztuki; może to być potrzeba kompensacji, potrzeba identyfikacji lub kilka innych.

Twierdzę, że znakomita większość dzieł pisarzy zaliczanych do „rewolucji artystycznej” tych warunków nie spełnia. Nie spełnia dlatego, że są to utwory niegotowe artystycznie w tym sensie, że użyte w nich środki artystyczne pozostają na etapie prób laboratoryjnych, a nie funkcjonalnego zastosowania. Dlatego, że stają się one literackim celem samym w sobie, nie przybliżającym, lecz oddzielającym pisarza od świata i problemów przez ten

rykańska sielanka, 1997; Wysłałam za komunistę, 1998; Ludzka skaza, 2000).

świat niesionych. Dlatego, że próbują one zastępować wiedzę pisarza o świecie tudzież umiejętności literackie najbardziej elementarne i niezależnie od rozwoju technik narracyjnych: umiejętność konstruowania fabuły i napięcia dramaturgicznego, umiejętność kreowania bohatera.

Czy to znaczy, że rewolucja artystyczna jest zbędna? Dla literatury – nie. Przekonują o tym najlepiej dzieła (ja wiem, że trzeciorzędnych) literatur północno- i południowoamerykańskich, które swoją rewolucję artystyczną przeżyły i zastosowały w praktyce – do pisania książek, przedmiotów przeznaczonych do czytania. Uważam, że całość uwikłań współczesnego człowieka staje się coraz mniej możliwa do wyrażenia za pomocą – nazwijmy to tak – przedjoyce'owskich⁴⁰⁵ technik narracyjnych. Rewolucja artystyczna w prozie polskiej jest więc zjawiskiem niezbędnym i koniecznym. Tyle, że to, czego obecnie jesteśmy świadkami, jest jej etapem wstępnym, etapem prób, w których fascynacja technologią pisarską zastępuje prawdziwe powołanie literatury.

Rewolucja artystyczna jest zatem koniecznością, oczywistością prozy polskiej. Jest natomiast chorobą zajmującej się tą prozą krytyki. Krytyki zwalczającej, która z nowych sposobów pisania nie chce i nie potrafi odczytać nowych sposobów widzenia świata. I przede wszystkim krytyki bezkrytycznej, która twórców znajdujących się na początku długiej drogi bezustannie zniechęca od jej podjęcia, przekonując, że dzieło zostało dokonane.

⁴⁰⁵ Nawiązanie do twórczości Jamesa Joyce'a (por. przyp. 198, s. 220), uznawanego za jednego z najważniejszych modernizatorów tradycyjnej narracji powieściowej. Jego *Uliszes* (1922) to dzieło, które nie jest już zwartą opowieścią o stałych granicach i jasno określonych instancjach wypowiedzenia, lecz konfiguracją otwartą, zawierającą rozmaite odniesienia, reminiscencje, konotacje, przytoczenia, echa obcych wypowiedzi. Lekturę linearną zastępuje tym samym lektura przeskoków i korelacji.

Wacław Sadkowski⁴⁰⁶

Dwa nieporozumienia i pół⁴⁰⁷

Szeregi oponentów myślenia krytycznoliterackiego Henryka Berezy zasilił ostatnio Jan Błoński – przeciwnik nie do zlekceważenia, któremu nie można zarzucić prowincjonalnego tradycjonalizmu ani ubóstwa wyobraźni krytycznej. Nie zamierzam brać w obronę Berezy, który parokrotnie już dowiódł, z jaką pasją potrafi „odciąć się” oponentom. Chciałbym natomiast wyprowadzić spór o „rewolucję artystyczną” poza krąg książek „wykreowanych” – jak się zwykle mawiać – przez Berezę. Błędem szkicu Błońskiego, utrudniającym mu zrozumienie diskutowanego zjawiska, jest w moim przeświadczeniu ograniczenie rozważań do owej „drużyny” pisarskiej, występującej w klubowych koszulkach „trenera” – jak niedawno ironizował Krzysztof Mętrak⁴⁰⁸ – Berezy, a także

⁴⁰⁶ Wacław Sadkowski (1933–2023) – literaturoznawca, krytyk literacki, eseista, tłumacz. W latach 1972–1993 redaktor naczelny „Literatury na Świecie”. Szkice krytyczne i recenzje publikował w różnych czasopismach od lat 50. Wydał kilkanaście książek: szkiców o polskiej literaturze, szkiców o literaturze światowej oraz małych monografii polskich pisarzy.

⁴⁰⁷ Artykuł ukazał się w ramach cyklu „Młoda proza – dezercja warty”.

⁴⁰⁸ Krzysztof Mętrak (1945–1993) – krytyk filmowy i literacki, poeta. Debiutował w 1962 roku, wygrywając konkurs „Życia Literackiego” na recenzję. Ogromna część jego rozproszonego dorobku

skupienie się na analizie semantycznej kilku szczególnie enigmatycznych lub zmetaforyzowanych (może nie zawsze szczęśliwie) sformułowań Berezy z jego analitycznych wypowiedzi. Drwinki te skłaniają Błońskiego do wysunięcia wobec Berezy zarzutu, iż stroni on od naukowych racjonalizacji – a przecież Bereza programowo ich unika, uważa je za nieprzystające do żywej materii literatury i nie powinno się wytykać niepodjęmowania określonych zabiegów krytycznoliterackich komuś, kto takim zabiegom zasadniczo odmawia racji.

Samo natomiast zjawisko istotnej reorientacji artystycznej w prozie współczesnej wydaje się przerastać i swego obecnego polskiego rzecznika, i zakres pokolenia literackiego, któremu on patronuje, i w ogóle ramy literatury polskiej. W całym piśmiennictwie światowym dzieje się w wieku dwudziestym coś bardzo ważnego w odniesieniu do języka jako nie tylko już narzędzia ekspresji literackiej, ale przedmiotu, i zarazem podmiotu poznania artystycznego. Umownie rzecz ujmując, można by powiedzieć, że przemiany te powtórzyła parodystyczno-persyflażowa Joyce'owska gra językowa⁴⁰⁹ w *Ulissiesie*, rozwinęła do stanu apogeum również Joyce'owska samonegacja języka poprzez stworzony w *Finnegans Wake* metajęzyk – a zamknęła Beckettowska radykalna redukcja ekspresji językowej do „literatury milczącego gestu”⁴¹⁰. Cały ten

została opublikowana dopiero po śmierci. W latach 70. wydał zbiory krytyczne: *Autografy na ekranie*, *Legends nie umierają*. Od 1994 roku przyznawana jest nagroda jego imienia dla młodych krytyków filmowych.

⁴⁰⁹ Persyflaż – wypowiedź ukrywająca ironię, żart lub kpinę pod postacią uprzejmości i powagi. Jedną z literackich form persyflażu jest też naśladowanie maniery stylistycznej innego autora.

⁴¹⁰ Jedną z charakterystycznych cech twórczości Becketta jest dążenie do milczenia i bezruchu – w kolejnych tekstach pisarz zbliża się do tego stanu, tak jak to jest tylko możliwe.

proces oznaczał uśmiercenie tradycyjnej omnipotencji języka, usurpowanej sobie przez tzw. język literacki wytworzony przez dziewiętnastowieczną i postdziewiętnastowieczną inteligencją formację społeczno-obyczajową. Uśmiercenie to otworzyło zarazem szeroki dostęp do utworzenia nie tylko nowego języka literackiego, ale nowego kodu zachowań językowych wszystkim „nowo przybyłym” – z dołu, ze sfer społecznych pozbawionych przez wieki „podmiotowości” językowej, i z sąsiedztwa, z obrzeży monolitycznych kultur językowych, z pozaeurocentrycznego „ubocza” cywilizacyjnego i kulturalnego. Ten imponujący przybór potencji ekspresyjnej w literaturze kieruje się już nie ku opisywaniu (i tym mniej ku objaśnianiu) świata, który dany jest jego bardom w bezpośrednim, najczęściej dramatycznym doświadczeniu, i który bynajmniej nie pragnie uzyskania „prawa obywatelstwa” w literaturze poprzez skategoryzowanie językowe w tradycyjnym porządku słownym i myślowym.

Skupia się ten przybór na zgłębianiu językowej wrażliwości i świadomości ludzi, zróżnicowanej i ustopniowanej w sposób przerastający wszelkie dotychczasowe wyobrażenia, sposób odwzorowujący niewyczerpaną dynamikę przemian i przewartościowań społecznych, dokonujących się w świecie u schyłku drugiego milenium nowożytności. Przedmiotem i zarazem narzędziem samopoznania człowieka we wszystkich odmiennościach jego społecznego losu są tu więc wszystkie formy świadomości, podświadomości i nieświadomości językowej, ze szczególnym uwzględnieniem – by użyć określenia socjologicznego – tzw. świadomości fałszywej (czyli przypisywania się do jakichś nieadekwatnych do własnego doświadczenia, zewnętrznych lub obcych porządków językowych i systemów pojęciowych) oraz stanu zagubienia w językowym chaosie, samozatrącenia w tym, co nazywa się „szumem informacyjnym”. Nader często ten przedmiot poznania

staje się zarazem jego podmiotem: narrator bowiem nie przypisuje sobie prerogatyw upoważniających go do językowego kategoryzowania zjawisk wedle skodyfikowanego systemu pojęć i wartości – przeciwnie, wtapia się on, utożsamia w pełni z ewokowaną przez siebie erupcją językowego żywiołu, zgłębia jak gdyby własne możliwości w wypełnianiu funkcji medium tego żywiołu. Klasycznym ucieśnieniem artystycznym tak pojmowanej narracji jest *Raj* Jose Lezama Limy⁴¹¹ – jedna z najbardziej zadziwiających książek wieku XX; różne odmiany tego otwarcia na nowe perspektywy językowe przedstawiają sobą książki Salmana Rushdiego⁴¹², Ali Chifaniego⁴¹³, Czingiza Ajtmatowa⁴¹⁴, a także w pewnym stopniu Miodraga Bulatowicia⁴¹⁵, Tadeusza Nowaka i Wiesława Myślińskiego.

⁴¹¹ Jose Lezama Lima (1910–1976) – kubański prozaik, poeta i esejista, zaliczany do najbardziej wpływowych pisarzy hiszpańskojęzycznych. *Raj* (1966), uznawany za jego najwybitniejsze dzieło, to niejednorodna gatunkowo saga rodzinna, w której fikcja miesza się z refleksjami eseistycznymi i filozoficznym traktatem.

⁴¹² Salman Rushdie (ur. 1947) – brytyjski pisarz pochodzenia indyjskiego. Zyskał międzynarodową sławę powieścią *Dzieci północy*, wykorzystującą poetykę realizmu magicznego, za którą otrzymał w 1981 roku Nagrodę Bookera. W 1988 opublikował *Szatańskie wersety* – powieść inspirowaną biografią Mahometa, która ściągnęła na niego fatwę (tj. nakaz zobowiązujący każdego szycię do wykonania na nim wyroku śmierci).

⁴¹³ Nie udało się zidentyfikować takiego pisarza.

⁴¹⁴ Czingiz Ajtmatow (1928–2008) – dyplomata, pisarz rosyjski pochodzący z Kirgistanu. Autor powieści współczesnych przesyconych przypowieściami i metaforą.

⁴¹⁵ Miodrag Bulatović (1930–1991) – pisarz uznawany za odnowiciela powojennej serbskiej literatury. Autor kontrowersyjnych, pełnych erotyki i wulgaryzmów, ale też mocno zmetaforyzowanych (i porównywanych do realizmu magicznego) powieści. Najbardziej znana, *Bohater na osle* (1967, wyd. pol. 1977), to groteskowy, antyheroiczny obraz życia podczas włoskiej okupacji.

Ten ostatni zwłaszcza dowiódł na naszym gruncie – swą wspomnianą już wyżej powieścią *Kamień na kamieniu* – że człowiek żyje w języku, że język jest kluczem do zrozumienia sytuacji człowieka w świecie, do określenia stopnia i zakresu zdominowania człowieka przez tę sytuację, a więc tym samym do najskuteczniejszej obrony integralnej wolności człowieka, zawartej w jego zdolności do konstytuowania swej osobowości poprzez słowo. Miał Bereza bez wątpienia rację, proklamując pojawienie się tej powieści jako arcydzielnego spełnienia jego marzeń i postulatów – także i tych, których w porządku dyskursyjno-logicznym nie zdołał przekonująco wyartykułować...

Powieść Myśliwskiego nie zrodziła się jednak z próżni ani z prostego wypełnienia zaleceń Henryka Berezy. Jest ona ogniwem pewnego procesu literackiego, ma swoje parantele i swoją genealogię artystyczną, podobnie jak cały nurt dzisiejszej „rewolucji artystycznej”. Wywiódłbym tę genealogię jeszcze z redukcjonizmu stylistycznego *Pamiętnika z powstania warszawskiego*, ale przede wszystkim z późniejszych mikropróz Mirona Białoszewskiego (*Szумы, zlepy, ciągi*); przedstawiały one zsyntetyzowany, prawdziwszy od magnetofonowego zapis samej jak gdyby esencji zaśłyszeń będących udziałem mającego uszy ku słuchaniu człowieka wtopionego w dzisiejszy warszawski żywioł językowy. (Pewnym rozwinięciem tego zapisu będą po latach – już właśnie w dziewiątej dekadzie opublikowane – *Nikiformy* Edwarda Redlińskiego).

Pierwszą rozwiniętą konstrukcją powieściową zgłębiającą ten dzisiejszy żywioł językowy była *Apelacja*⁴¹⁶ Jerzego Andrzejewskiego, moim zdaniem najważniejsza z jego książek. Rozszyfrowuje ona w proroczy sposób – poprzez

⁴¹⁶ Opublikowana w 1968 roku w Paryżu *Apelacja* to opowieść o prowadzącym zwyczajne życie człowieku, który sam zgłasza się do szpitala psychiatrycznego.

wypunktowanie wszystkich niezbornych składników języka bohatera, typowego „człowieka z awansu” (na odziedziczoną warstwę języka ludowego nałożone niespójnie elementy mowy urzędniczo-administracyjnej, propagowanego „blah-blah”, języka kazań zwanych obecnie „homiliami”, odpryski zasłyszanych w toku zbyt pospiesznej i powierzchownej edukacji terminów naukowych itp.) – istotę owej dezintegracji osobowości dokonującej się w wyniku przeciążeń społecznych i kulturalnych wywołanych wstrząsami tektoniki społecznej. Wydana zrazu za granicą w początku lat siedemdziesiątych, wznowiona w „drugim obiegu” krajowym u ich schyłku, powieść ta dopiero w początku lat 80-tych trafiła do otwartego czytelniczego obiegu. Ale znana nawet tylko niektórym odegrała bez wątpienia rolę pionierską – jej pogłosy dają się słyszeć w prozie „średniego” Janusza Głowackiego. Można założyć, że nie bez jej wpływu zarysowała się koncepcja artystyczna *Trenta tre* i *Panny Lilianki* Ryszarda Szuberta [!]. Przede wszystkim jednak otworzyła drogę zjawiskom literackim rodzącym się spontanicznie, a traktowanym zrazu wstydliwie, niechętnie bądź co najwyżej protekcyjnie: prozie takich pisarzy jak Józef Łoziński czy Jan Drzeżdżon. Dziś widać, że to oporne przyzwolenie na *Chłopacką wysokość* czy *Leśną Dąbrowę*, wydane w latach 70-tych, umożliwiło pojawienie się w latach 80-tych takich utworów jak *Sceny myśliwskie z Dolnego Śląska* czy cykl o Pantalonkach⁴¹⁷ (a w zanadrzu pozostają znane mi już w maszynopisie późniejsze utwory Drzeżdżona) – oraz wykorzystująca w najszerszym chyba dotąd w dorobku literalizmu autora powieść Siejaka *Pustynia* i kapitalny zarys językowej artykulacji robotniczego

⁴¹⁷ Drzeżdżon jest też autorem książek dla dzieci i baśni *Kraina Pantalonków* (1978) oraz jej kontynuacji: *Poszukiwania* (1980), *Wśród ludzi* (1981).

gniewu z roku 1970, a później 1980, jakim jest nieznaną jeszcze czytelnikowi powieść Czesława Dziekanowskiego *Frutti di mare*⁴¹⁸.

Może dla uwyrażnienia argumentacji zatrzymam się na Łozińskim. Otóż *Sceny myśliwskie z Dolnego Śląska* zderzają ze sobą dwa sposoby myślenia i mówienia: „Solidarnościowy” i „partyjny” – oba w wykonaniu potocznym, mogącym służyć za ilustrację dociekań nad tym, „co się z wielkiej idei zrobiło w małym miasteczku”, miasteczku na tzw. ziemiach odzyskanych, które protagonista powieści stapiał z macierzą dosłownie własną krwią, a które jego adwersarze pragną przekształcić na nieokreśloną miarę niedowarzonych marzeń. Dramatyzm konfliktu polega tu na całkowitej nieprzystawalności wzajemnej, a nawet niesprowadzalności do wspólnego mianownika porządków (czy też należałoby rzec – nieporządków) myślenia obu zwaśnionych stron: subiektywne racje każdej z nich zaprzepaszczone są w nieprzenikalnym świecie własnych pojęć i wyobrażeń językowych, każda ze stron chce kształtować świat wedle tych swoich, niespójnych i nie dających się zweryfikować wyobrażeń, urojeń i uroszczeń, obie demonstrują niedojrzałość językową (a więc i myślową) do sprostania sytuacji, która ich zdeterminowała, obróciła przeciw sobie nawzajem, zatraciła w niepojętym dla nich starciu zaślepień. Inny wariant tego samego problemu zagubienia w szczególnej, wielowartościowej logice znaczeń, przypisywanych tym samym sprawom poprzez słowa w różnej proveniencji

⁴¹⁸ Czesław Dziekanowski (1943–2021) – pisarz, krytyk literacki, psychoanalityk. Autor powieści *Zakłęte światło* (1971), *Selekcjoner* (1980) zaliczanych do nurtu chłopskiego. Powieść *Frutti di mare* (pisana w latach 1972–1980, wyd. 1990) to literacki, wzorowany na reportażowym zapisie magnetofonowo-filmowym opis wydarzeń Grudnia '70 i Sierpnia '80 na Wybrzeżu, służący pokazaniu mechanizmów narodzin Solidarności.

przedstawia kryptoautobiograficzna zapewne w jakiejś mierze powieść *Paolo Apostolo Mart*⁴¹⁹.

Kieruje się pod adresem tych książek zarzut, iż czytelnicy nużą się nimi, sięgają po nie niechętnie. Nigdy nie był to argument rozstrzygający o wartości dzieła literackiego, dziś wydaje się szczególnie nieprzekonujący. Byłbym zdziwiony, zgorzony, gdyby czytelnicy hurmem rzucali się na książki, które portretują ich samych w kłopotliwych sytuacjach, wstydliwych pozach. Berkeley⁴²⁰ powiedział kiedyś, iż znacznie więcej żyje na świecie ludzi pragnących mieć własne zdanie, niż dałoby się znaleźć ludzi zdolnych w ogóle do samodzielnego myślenia. Stan obecnej umysłowości polskiej jest dla tej tezy koronnym dowodem. Odwaga artystyczna prozy, drażącej artykulacje słowne otaczające nas zewsząd na co dzień, polega właśnie na wspaniałym odzwierciedleniu dramatyzmu tego umysłowego chaosu, zagubienia, opętania, przez które przedziera się przecież nigdy nie zanikający wątek dociekliwego i upartego dążenia do pełnej wewnętrznej wolności. To nie jest literatura schlebająca czytelnikowi ani też potwierdzająca jego nawyknięcia umysłowe i upodobania językowe.

Błoński w omawianym szkicu żali się, że nie dowiedział się z niej niczego o współczesnym świecie – przyznaje się do tego zawodu, kokietliwie przypominając, iż nie sposób pomówić go o upodobania socrealistyczne. Różne jednak bywają odmiany „besserwiserstwa”⁴²¹ takie i takie, które własną żarliwą potrzebą „posiędnięcia prawdy” i opano-

⁴¹⁹ Książka Józefa Łozińskiego nosi tytuł *Paolo Apostolo Mart*.

⁴²⁰ Georg Berkeley (1685–1753) – filozof angielski pochodzenia irlandzkiego, duchowny kościoła anglikańskiego. Autor m.in. *Traktatu o zasadach poznania ludzkiego* (1710).

⁴²¹ Besserwiserstwo (od niem. *besser* – lepiej; *wissen* – wiedzieć) – przekonanie, że zna się pewien przedmiot lepiej niż kto inny.

wania przysługujących jej kategorii pojęciowych przypisuje literaturze lub wręcz zlecają jej wyręczenie własnego myślenia „w sposób sztuce właściwy”. Traktuje się wtedy literaturę jako nosicielkę komunikatów intelektualnych, a najwyżej w szczególny sposób zakodowanych. Owszem, pełniła ona także i takie funkcje – ale przecież zdarzało się jej również skupiać na analizie warunków tworzenia się „potencji komunikatotwórczych” w umysłowości i wrażliwości psychologicznej człowieka – i analizą tych właśnie uwarunkowań, uzależnień, deformacji i ograniczeń odkładających się najwyraźniej w języku żyje literatura tzw. rewolucji artystycznej. I nawet jeśli nie uzyskuje szerokiego odbioru ani poklasku, jest coraz bardziej obecna w naszym życiu, myśleniu, mówieniu, wystarczy spojrzeć, co się za sprawą tej doświadczalnej retorty dzieje w języku kazań, przemówień, reklamy, a nawet potocznych nagabywań.

Krzysztof Pysiak⁴²²
Groteski pół a rewolucji ćwierć⁴²³

Z wielkim zainteresowaniem zabrałem się za lekturę szkicu Jana Błońskiego⁴²⁴, jednego z moich autorytetów krytycznych, którego sądy cenię niezwykle wysoko i z którym dzielę czy za którym powtarzam wiele literackich fascynacji (Witkacy, Mrożek itd.). Tym razem Błoński poświęcił nieco uwagi nowej prozie, a przede wszystkim tzw. rewolucji artystycznej, czyli stworzonej przez Henryka Berezę koncepcji rozwoju współczesnej polskiej prozy. To, że krytyk typu Błońskiego, od jakiegoś czasu pozostający na uboczu bieżących sporów literackich, zajął się ową „rewolucją”, świadczy chyba wyraźnie, iż problem nabrzmiał już bardzo i wywołuje potężną potrzebę reakcji. A trzeba tu przypomnieć, że Błoński jest krytykiem z temperamentem. Kiedyś, w okresie powstawania *Zmiany warty*, jej autor śledził systematycznie nowe powieści czy

⁴²² Krzysztof Pysiak (ur. 1949) – krytyk literacki, pracował w redakcji Polskiego Radia, kierował działem krytyki literackiej miesięcznika „Nowy Wyraz”, ale swoje szkice i recenzje zamieszczał w wielu czasopismach. W 1988 roku opublikował zbiór szkiców krytycznych *Przecena dla młodej literatury*.

⁴²³ Artykuł ukazał się w ramach cyklu „Młoda proza – dezercja warty”.

⁴²⁴ J. Błoński, *Dwie groteski – i pół...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 263–286).

zbiory opowiadań. Potem, jak i wielu innych zoilów⁴²⁵, odsunął się od recenzentstwa, zajmując się aktualnościami jedynie sporadycznie. Jednak w niektórych pracach, np. syntetycznych „polskich portretach” (*Polak – jakim go widzą, jakim siebie marzy* – to tekst najbardziej charakterystyczny⁴²⁶), przywoływał przykłady współczesnych dokonań prozatorskich, udowadniając, że czyta bacznie nowości i ma wyrobiony pogląd na temat literatury współczesnej.

Wspominam o tym nie bez kozery. Rezygnacja Błońskiego i innych obdarzonych zaufaniem czytającej publiczności krytyków z codziennego uczestnictwa w życiu literackim, jaka dokonała się stopniowo w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, miała rozmaite skutki. Między innymi ci, co pozostali na placu literackich bojów, zyskali na znaczeniu. Dotyczy to również Henryka Berezy, autora o zapędach autorytatywnych i monopolistycznych – co zresztą w krytyce nie musi być wcale wadą – ale równocześnie z biegiem lat, z biegiem rzeczy coraz bardziej zamykającego się w swym jednostronnym poglądzie na literaturę.

Życie literackie nie znosi próżni. Można więc nieco żartobliwie powiedzieć, że istnieje w nim pewien ładunek charyzmy, który trzeba rozdzielić. Jeśli zasługujący na ten przydział są nieobecni – ich rolę autorytetów przejmują inni. Charakterystyczny jest *casus* Sandauera, który wciąż odcina kupony od dawno zwietrzałej legendy krytyka niepokornego.

Z Berezą rzecz wydaje się bardziej skomplikowana. Jego autorytet – niewątpliwy w sporym oraz dość wpływowym dziś kręgu krytyków młodej i średniej generacji – nie

⁴²⁵ Zoil – złośliwy krytyk.

⁴²⁶ Jest to szkic zamykający książkę *Odmarsz* (1978), poświęcony obrazowi polskośći w powojennej prozie.

wiąże się z zabiegami o szerszą popularność. Bereza rzadko ogłasza większe szkice, nie pojawia się w mass mediach, a drukuje w elitarnej i małonakładowej „Twórczości”. Czyni to, przyznać trzeba, z rzadką w polskiej krytyce współczesnej regularnością. Od wielu lat, co miesiąc, przedstawia w krótkim felietonie recenzyjnym nowe objawienie spod znaków rewolucji artystycznej. Co miesiąc – talent. Rocznie przynajmniej kilka arcydzieł. Specyfiką rubryki jest omawianie książek znanych tylko autorowi – czytanych bowiem w maszynopisie. Trudno więc nawet polemizować z jego ocenami.

A dodajmy jeszcze, że wcześniejsze pisanie o książce przed jej opublikowaniem daje krytykowi fory, gdyż umożliwia przygotowanie publiczności na przyjęcie utworu. Bereza znakomicie wykorzystuje ten przywilej. Krzyknie na przykład, że odkrył „arcydzieło” – i wszyscy czekamy z utęsknieniem, boć przecież pragniemy arcydzieł. A jeśli nawet rzecz okaże się potem ciut mniej doskonała, aniżeli odkrywca zapowiedział, etykieta funkcjonująca jakiś czas swoje robi. Wielu książki nie przeczyta albo usłyszy opinię, że znakomita, i powtarzać będzie.

Bereza nie stara się o rozgłos, ale jego cierpliwa systematyczność przynosi owoce. Powoli, ale skutecznie zakorzenia się pogląd, że choć może nie we wszystkim ma rację, przecież w teorii rewolucji na pewno coś jest. Mało kto przyjmuje z wiarą zapewnienia, że oto w lutym objawił się polski Marquez, w maju – Grass, a w okresie kaniukuły – Borges. Ale też prawie nikt z piszących nie zgłasza sprzeciwu, nikt głośno się nie śmieje.

Sytuacja wydaje się paradoksalna i możliwa tylko w warunkach wspomnianej wyżej próżni na rynku literackim. Teoria Berezy dziś u wielu ludzi zajmujących się literaturą współczesną wywołuje odruch sceptycyzmu; ale dopiero szkic Błońskiego próbuje zaatakować ją wprost.

Rozpisałem się o fenomenie Henryka Berezy; fenomen, który właściwie należy do sfery socjologii życia literackiego i w takiej perspektywie oglądany jest najciekawszy. O ilu jeszcze sprawach chciałoby się tu wspomnieć! I o przedziwnej mieszaninie nieśmiałości z apodyktycznością, jaka cechuje praktykę krytyczną Berezy. I – oczywiście – o grupie krytyków – zwolenników „rewolucji artystycznej” – którzy gdzie i jak mogą „nagłaśniają” poglądy mistrza, patronującego im z cicha. I o swoistej mafii, jaką stworzyli, mającej swe wpływy w kilku już czasopismach i wydawnictwach. Nie będę jednak zajmował się tym barwnym sztafażem; istota zjawiska wiąże się bowiem ściśle, że powtórzę po raz trzeci, z brakiem konkurencji na polskim rynku literackim. Nie ma obecnie – oprócz Berezy – innego krytyka książki z zakresu prozy. Nie ma nikogo, kto chciałby ogłosić odmienną koncepcję rozwoju polskiej literatury. Mówiąc językiem sportowym, Bereza wygrywa walkowerem. Nie zmieniają tego faktu połajanki, jakie krytyka spotykają, pamflety, które gdzieś się ukazują, nawet dyskusje prowadzone od czasu do czasu na łamach tygodników. Mają one wymiar zaledwie felietonowy albo kręcą się naokoło sprawy, nie dotykając meritum.

I praktycznie tak jest od momentu ogłoszenia „rewolucji artystycznej”. Przypomnijmy, że ostatnią wypowiedzią krytyczną, która w sposób całościowy ujmowała prozę współczesną i mogła stanowić konkurencję dla Berezy, był program zawarty w książce *Świat nie przedstawiony* (1974)⁴²⁷. Różnie ten program odczytywano, ale w gruncie rzeczy sprowadzał się on do pogłębionej wersji realizmu, który z większą aniżeli wcześniej odwagą i wnikliwością miał docierać do sprzeczności Polski lat siedemdziesią-

⁴²⁷ J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974.

tych. Zagajewski i Kornhauser formułowali postulaty przede wszystkim natury społeczno-etycznej i określali enigmatycznie krąg pominiętych przez literaturę, a ważnych tematów współczesnych: mniej ich interesowało, jak zostaną one zrealizowane. Sam Zagajewski, jako autor powieści, wykazał dużą kulturę literacką, ale i przywiązanie do tradycyjnych rozwiązań narracyjnych.

Jak wiadomo, utwory napisane ściśle według recepty ze *Świata nie przedstawionego* nie powstały. Zaś Nową Falę, której ta książka była głównym manifestem, szybko wyciszono. Złożyło się na to wiele przyczyn, ale sądzę, że jedną z nich mogły być nawet owe mało konkretne sugestie tematyczne Zagajewskiego i Kornhausera. Wystarczyło, że proponowali oni wprowadzenie do literatury kontrowersyjnych treści spoza reglamentowanego odgórnie zakresu dozwolonych zagadnień⁴²⁸.

Kiedy więc Bereza zauważał w drugiej połowie lat siedemdziesiątych zjawisko przełamывania istniejących konwencji prozatorskich, które nazwał „rewolucją artystyczną”, czynił to w szczególnej sytuacji. Dwa jej elementy wymieniłem już wyżej, chodzi o powiększającą się absencję krytyków na rynku literackim i odebranie głosu autorom *Świata nie przedstawionego*, czyli, w innym sensie, postawienie tamy przed programem żądającym od literatury inwencji tematycznej, pogłębiania wizji współczesności. Nie miało większego znaczenia to, że przez całą dekadę w powtarzających się dyskusjach nieustannie poruszano kwestie braku współczesnego bohatera czy współczesności w ogóle w prozie i poezji; w istocie bowiem pisanie o współczesności mogło się odbywać tylko w określony sposób. Trzecim elementem była fala debiutów młodych prozaików, częściowo wynik konkursu

⁴²⁸ Chodzi o kwestie (tematy, nazwiska, problemy) objęte w PRL-u cenzurą.

„Czytelnika”. Ci nowi autorzy pisali rzeczywiście nieco inaczej niż przedstawiciele starszych generacji.

To, co uczynił Bereza – czyli przede wszystkim zwrot ku zainteresowaniu formą młodej prozy – w pewnym sensie narzucało się jako jedyna w tym okresie możliwość krytycznej interpretacji, zwłaszcza o wymiarze syntetycznym. Sprawy nowych treści okazały się przecież tabu. Bereza czytał utwory debiutantów (ma opinię człowieka, który czyta wszystko) jako jeden z nielicznych nie związanych z nimi generacyjnie krytyków, dostrzegł łatwo, że młodzi autorzy sprawnie posługują się językiem i wolą mowę żywą od literackiej polszczyzny. Czy był to ich świadomy wybór, czy może tylko nieumiejętność pisania „po dawnemu” – nie miało żadnego znaczenia. Można było ogłosić rewolucję.

Jaki był jej program, ideologia? Jan Błoński przywołał dwa hasła; chłopskość, która w koncepcji Berezy stanowić ma zaplecze kulturowe ruchu, i żywioł językowy, który ma być jego wyróżnikiem z całości polskiej prozy. Po analizie utworów Łozińskiego, Drzeżdżona i Słyka Błoński stwierdził autorytatywnie, iż „rewolucja artystyczna” nie jest „na pewno tym, za co bierze ją Bereza”⁴²⁹. Języki tej prozy wykazują wyraźną proveniencję literacką (a więc nie ma tu „mowy żywej”), a chłopskość ogranicza się do kilku znanych motywów związanych z awansem kulturowym. Błoński raczej więc dostrzega obecność groteskowej wizji świata, która w istocie jest „brakiem poczucia sensu w tradycji”⁴³⁰. Wszystkie interpretowane utwory „świadczą o poczuciu nieprzystawania, nieskładności, o chaosie panującym w literaturze – a zapewne też i w życiu... Artystą jest ten, co niezdolność dostrzega i czyni swoim

⁴²⁹ J. Błoński, *Dwie groteski – i pół...*, s. 15 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 283).

⁴³⁰ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 284).

estetycznym orężem”⁴³¹. Dodajmy jeszcze jeden zarzut, iż „z tej prozy niewiele się – w sumie – można dowiedzieć o współczesnej Polsce. W tym chyba przyczyna jej słabego echa u czytelników”⁴³².

Błoński ma rację – ale chyba nie do końca. Na ujęcie współczesnej prozy, jakie proponuje Bereza, trudno się w całości zgodzić – ale znajdują się w nim spostrzeżenia bardzo trafne.

Gdyby Błoński wziął na warsztat prócz *Chłopackiej wysokości* następne książki Józefa Łozińskiego, ujawniłyby się natychmiast plebejska, anarchiczna natura tego piarstwa, pozostającego w nieustannym sporze z różnymi paradygmatami kultury wysokiej. Gdyby sięgnął po książki Ryszarda Schuberta – miałby najlepsze przykłady zapisu mowy żywej. Znalazłby je też w powieściach Tadeusza Siejaka, autora dającego równocześnie drapieżne, prowokacyjne wizerunki naszej współczesności. I oczywiście tej tematyce, a nie formalnym wynalazkom, zawdzięczającego – i tu racja Błońskiego – sukcesy czytelnicze.

Lecz przecież Błońskiemu nie chodzi o młodą prozę. Nie ją oskarża, ale pewną praktykę krytyczną. Taka jest intencja pamfletu, może nie do końca wypowiedziana, ale jasna dla czytelnika. Nowa proza niech będzie jaka jest, ale nie wolno wyolbrzymiać jej znaczenia. Błoński występuje w imię właściwej hierarchii w literaturze polskiej. Głównym winowajcą okazuje się przeto Henryk Bereza ze swym krytycznym imperializmem, który każe zaliczać do rewolucyjnych zastępów niemal wszystkich debiutantów, i z brakiem poczucia hierarchii, który powoduje nobilitację pisarzy trzeciorzędnych. Wśród autorów ze szkoły Berezy jest może dwóch albo trzech niezłych pisarzy, jest kilku średnich i jest – niestety – cała reszta,

⁴³¹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 284).

⁴³² *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 283).

która korzystając z ogłoszonej przez mistrza „językowej wolności”, daje upust skłonnościom grafomańskim.

„Rewolucja artystyczna” w prozie lat siedemdziesiątych to krytyczny humbug⁴³³. Oczywiście nie przekreśla to wielu szczegółowych obserwacji Berezy, które bywają ciekawe i trafne. Można jednak powiedzieć, że w prozie polskiej ostatnich dziesięcioleci dokonała się istotnie rewolucja, choć polega ona na czymś innym, niż wskazuje Bereza. Mówiąc generalnie, bo nie miejsce tu na detaliczny wywód, sprowadza się ona do dwóch powiązanych ze sobą przekształceń. Pierwsze wynika z utraty zaufania do formy tradycyjnej powieści, którą zastępuje hybrydyczny utwór złożony z elementów pamiętnika, eseju, felietonu itd. Drugie to zmiana bohatera i narratora zarazem, którym staje się sam autor. Jeśli chodzi o stosunek do języka, to od lat obserwujemy w prozie nie rewolucję, ale wyraźną – ewolucję. Od tradycyjnej „przezroczyściej” epiki Marii Dąbrowskiej, poprzez rodzaj brulionu domowych, potocznych rozmów, notowanych bez retuszu, Mirona Białoszewskiego (najlepszy przykład „mowy żywej”!), dalej – swoisty magnetofonowy zapis mowy codziennej Polaków Janusza Andermana, droga ta prowadzi do *Nikiform* Edwarda Redlińskiego, który ograniczył się po prostu do zebrania i przedstawienia rozmaitych współczesnych tekstów, świadectw mentalności i cenzusu językowego.

W tym kontekście wielkimi rewolucjonistami okazują się Białoszewski, Różewicz czy Andrzejewski, który w swoim piarstwie samodzielnie odbył drogę całej polskiej prozy, od klasycznego *Ładu serca* do *Miazgi*, *Apelacji* i późnych utworów, bardzo interesujących, ale właściwie nie przeczytanych przez krytykę. Czemu nie należy się dziwić, jeśli zważymy, że piszący krytycy uwagę swą

⁴³³ Humbug – szeroko nagłaśniania sprawa, która po czasie okazuje się oszustwem.

poświęcają Słykom czy Krupom. Ale czy dewiacje aktywnych krytyków usprawiedliwiają tych, którzy schronili się do gabinetów i milczą? Chyba nie. I dlatego do pamfletu Jana Błońskiego trzeba dopisać inny pamflet – na całą polską krytykę.

Jerzy Jarzębski⁴³⁴

Za i przeciw „młodej prozie”

Nowa wielka dyskusja przetacza się po łamach prasy literackiej – dyskusja o „młodej prozie”. Napisałem to zdanie i od razu opadły mnie wątpliwości. Czy bowiem „nowa” jest ta polemika? Wydaje się trwać z przerwami od wielu lat i na dobrą sprawę niewiele się w niej zmienia, niewiele słyszę nowych argumentów – tak jakby obie strony okopały się w solidnych cekhauzach⁴³⁵ i niekiedy tylko, jakby przypadkowo, rozpoczynały bezładną strzelaninę. Tym razem pretekst do dyskusji stanowi artykuł Jana Błońskiego (*Dwie groteski – i pół...* „Literatura” 1987, nr 5⁴³⁶), napisany zresztą jako referat o nurcie groteskowym w polskiej prozie powojennej i wygłoszony przed rokiem na warszawskiej sesji Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza, a zatem nie pomyślany zrazu bynajmniej

⁴³⁴ Jerzy Jarzębski (1947–2024) – krytyk literacki, literaturoznawca związany z Uniwersytetem Jagiellońskim. Wybitny znawca twórczości Witolda Gombrowicza (m.in. *Gra w Gombrowicza*, 1982), Brunona Schulza (*Prowincja Centrum. Przypisy do Schulza*, 2002) i Stanisława Lema (*Wszechświat Lema*, 2002). Opublikował m.in. zbiory szkiców krytycznych *Powieść jako autokreacja* (1984) i *Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej* (1997).

⁴³⁵ Cekhauz – arsenał, skład broni.

⁴³⁶ J. Błoński, *Dwie groteski – i pół...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 263–286).

jako zacytn przysłych polemik (o czym adwersarze zdają się nie wiedzieć).

Tekst Błońskiego dotyczył wąskiego dość nurtu groteskowo-kreacjonistycznego w powieści ostatnich kilkunastu lat i działalności krytycznoliterackiej Henryka Berezę, który pisarzy tego nurtu lansuje i chwala, dyskusja natomiast ze znamioną inercją zatoczyła zaraz krąg znacznie szerszy, obejmując zagadnienia związane z całym zjawiskiem „młodej prozy”.

Ale tu – kolejna wątpliwość: jestże „młoda” proza, o którą idzie? Te książki pięćdziesięcioletniego Jana Drzeżdżona i całego zastępu czterdziestolatków? Za umowny początek zjawiska „młodej prozy” uznawano powszechnie „Czytelnikowski” konkurs na debiut prozatorski z połowy lat siedemdziesiątych. Z górą dziesięć lat minęło od tamtego wydarzenia, do ówczesnych laureatów doszłusowali inni, młodszy pisarze i cały ten ruch z coraz większym trudem poddaje się ujęciom globalnym, coraz wyraźniej z „młodej” prozy zmienia się w prozę *tout court*⁴³⁷ – zjawisko wielonurtowe, niejednorodne, obfitujące w najróżniejsze style, języki, postawy twórcze i opcje światopoglądowe, coraz mniej wiernie też realizujące narzucony świadomości krytyków przez Berezę wzorzec „rewolucji artystycznej”. Dziś nie sposób wprost w czambuł je potępić lub bezkrytycznie pochwalić, tym mniej też – opisać je z pomocą jednej kategorii „odnowionego języka”.

Dlatego może po opublikowaniu kilkunastu wystąpień krytyków (głównie na łamach kilku numerów „Literatury”) „rewolucja artystyczna” w prozie pozostała zjawiskiem równie mglistym, co poprzednio. Nie ona też interesuje mnie dzisiaj, lecz sama dyskusja, towarzysząca jej atmosfera i przyczyny, dla których poruszane w niej kwestie ani rusz nie dają się rozstrzygnąć. Myślę bowiem,

⁴³⁷ *Tout court* (fr.) – krótko mówiąc.

że to krytyczne starcie więcej niż o samych książkach mówi o całej literaturze, jej społecznej kondycji i roli, jaką obecnie w Polsce odgrywa.

Wbrew pozorom w sporze o prozę postawę defensywną prezentują raczej ci, którzy wytykają jej słabe strony. Ich głosy są bardziej wyważone, ostrożne; dyskutanci próbują oddzielać ziarno od plewy zarówno w sferze literackich tekstów, jak poświęconych im manifestów krytycznych, bronią prawa do indywidualnego gustu, mnożą dystynkcje pozwalające precyzyjniej klasyfikować i wartościować opisywane zjawiska. Innym, nieporównanie bardziej agresywnym tonem przemawiają rzecznicy „rewolucji artystycznej”. Wystąpieniom ich przypisać można pewną wspólną strategię, której poświęcę słów kilka.

Znamiennym chwytem polemicznym stronników Henryka Berezy jest próba nadania całej dyspacie wokół prozy charakteru sporu pokoleniowego. I nic dziwnego: w sporach tego rodzaju pokolenie wstępujące zawsze „ma rację” – rację, na którą nie trzeba specjalnie zapracować, wynika ona bowiem z metryki, z mechanizmu generacyjnej „zmiany warty”, biologicznego starzenia się przeciwników itd. Zwycięstwa w pokoleniowych bataliach bywają czasami iluzoryczne i sporo było pokoleń instalujących się w literaturze z biciem w dzwony, następnie zaś dokładnie zapomnianych. Zawsze jednak następcy mają szansę zepchnięcia swych starszych kolegów samym impetem młodości – i w pierwszej chwili mało kto pyta ich o racje i argumenty. Opłaca się zatem sprawę „rewolucji artystycznej” przedstawić jako sprawę całej nowej generacji, choćby generacja owa, widziana z ogólniejszej perspektywy, inne miała gusta i problemy.

Przyjrzyjmy się teraz tekstom Leszka Bugajskiego („Polityka” 1987, nr 31)⁴³⁸, Macieja Chrzanowskiego („Litera-

⁴³⁸ L. Bugajski, *Salonowiec*, „Polityka” 1987, nr 31, s. 10.

tura” 1987, nr 6)⁴³⁹ i Jerzego Lisowskiego („Literatura” 1987, nr 8)⁴⁴⁰, a dostrzeżemy, jak skrzętnie budują oni zmitologizowany obraz całej polemiki. U Bugajskiego mamy „salon” („salon warszawski” – dośpiewa sobie każdy licealista), w salonie zasiadają koryfeusze zapatrzeni we własną, niegdysiejszą świetność, ferujący wyroki w oderwaniu od życia i społeczeństwa – na zewnątrz zaś zastęp młodzieży literackiej pod wodzą nieprzekupnego, zbuntowanego przeciw ucukrowanym wielkościom i hierarchiom Berezy trzusi się nad posuwaniem naprzód polskiego piśmiennictwa, czemu zazdrośnie sprzeciwiają się starzy. U Chrzanowskiego mniej wyobraźni, więcej zwykłej arogancji: Błoński jest dlań kimś w rodzaju głuchego na nowe wartości starca, który młodych od lat nie czyta, a jeśli czyta, to nie rozumie. Wreszcie Lisowski; u niego trochę inaczej, choć w równie mitologicznej manierze: oglądamy tam spiżowy pomnik Henryka Berezy, na którego sfera „krytycznych piesków” ośmiela się podnieść zadnią łapę. Następnie autor z wyżyn redaktorskiego fotela rozprawia się z biednym „Jankiem”, który przestał pojmować młodych, zasklepiając się we wczorajszych gustach.

Rzec by można, czytając, iż Błońskiemu i jego starcom niewiele już (literackiego) życia pozostało. Bereza zaś i Lisowski z „Twórczością” są na ustach całej wstępującej generacji. Cóż za mistyfikacja! Ta walcząca z „salonem” „Twórczość” – najbardziej salonowe i akademickie z polskich czasopism literackich! Dlaczego więc studenteria nie ustawia się w kolejkach, by rozchwytywać z wypiekami na twarzy najświeższe numery z odcinkami powieści Słyka, Drzeżdżona czy Bitnera? Skoro aż tak jest dobrze, to skąd

⁴³⁹ M. Chrzanowski, *Poza doświadczeniami*, „Literatura” 1987, nr 6, s. 20–21 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 311–317).

⁴⁴⁰ J. Lisowski, *Młoda literatura a krytyka*, „Literatura” 1987, nr 8, s. 33 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 319–326).

ów ton polemik – pełen inwektyw, rozdrażnienia, kompleksów? Nie ulega wątpliwości, że „rewolucji artystycznej” nie wiedzie się na czytelnicznym rynku najlepiej. Ma rację Leszek Żuliński⁴⁴¹ („Literatura” 1987, nr 6), pisząc, że:

Nieszczęściem młodej prozy [...] jest, iż jej erupcja, godna ilościowo iberoamerykańskiego boomu, nie spowodowała przynajmniej względnie proporcjonalnego zainteresowania czytelników, nie trafiła w ich gusta, oczekiwania i – co najważniejsze – potrzeby intelektualne. Dziesiątki nazwisk, setki książek – a echo skromne, jak ziewnięcie...⁴⁴²

Książki niby rozchodzą się, nie budzą jednak silniejszego odzewu u czytelników, nie wykształciły sobie środowiska odbiorców popleczników, które windowałoby nowe pozycje, organizowało wokół nich swoiste lobby, dyskuutowało zawzięcie lub przynajmniej pokoleniowo z nimi się identyfikowało. Spostrzeżenie to pojawiło się w paru polemikach; przez zwolenników nowej prozy raczej bagatelizowane (każda awangarda z początku jest elitarna), przez krytyków ruchu traktowane jako argument przeciw autorom książek. Co do mnie, sądzę, że fakt chłodnego przyjęcia „rewolucji artystycznej” ma głębsze i bardziej złożone przyczyny.

Zacznijmy od diagnoz już wcześniej sformułowanych. Zbigniew Bauer w najdojrzalszym spośród czytanych przeze mnie szkiców polemicznych („Literatura” 1987, nr 6)⁴⁴³ zarzuca Berezie, iż stworzył swoiste literackie

⁴⁴¹ Leszek Żuliński (1949–2022) – krytyk literacki, poeta, felietonista. Opublikował m.in. zbiory szkiców krytycznych: *Sztuka wyboru* (1978), *Mity konieczne* (1979).

⁴⁴² L. Żuliński, *Dezercja warty*, „Literatura” 1987, nr 6, s. 21.

⁴⁴³ Z. Bauer, *O pożytkach z rewolucji (powieściowej)*, „Literatura” 1987, nr 6, s. 16–19 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 287–309).

„imperium”, któremu narzucił swoje prawa i kategorie, kreując, co gorsza, i ustawiając sobie z góry ewentualnych przeciwników. Wyznawcze i agresywne na zapas wypowiedzi Berezy skłoniły adwersarzy do zadawania młodej prozie niewłaściwych pytań, do podjęcia dyskusji na warunkach i terenie wyznaczonym przez jej promotora. Swoisty „imperializm” i apodyktyczność Berezy wyzwalają wśród przeciwników najczęściej emocji i dyktują najbardziej agresywne w tonie odpowiedzi – jak ta Michała Łukaszewicza („Literatura” 1987, nr 9)⁴⁴⁴, dorównująca temperaturą głosom obrońców „rewolucji artystycznej”. Zarzuca się Berezie dopasowywanie krytycznych analiz do powziętych z góry mniemań na temat historycznoliterackich procesów, stworzenie zamkniętego koła ze zideologizowanej krytyki i przywoływanej tylko dla potwierdzenia jej tez literatury. Imperium Berezy poszerza się więc stale o nowe teksty, nigdy jednak o nowe odczytania, dogłębne analizy i interpretacje wcale bowiem krytyka nie interesują; dopasowuje on stale utwory do posiadanych, nader prymitywnych narzędzi, nigdy na odwrót. Czy zresztą można tu mówić o jakimś krytycznoliterackim instrumentarium? Bereza na dowód, że jego podopieczni piszą świetne książki, umie dać tylko „słowo honoru”, powołuje się na swój nieomylny słuch literacki, wieloletnie doświadczenie, najlepszą wolę, a przede wszystkim – i nieodmiennie – na głuchotę, debilizm i najgorsze instynkty wszystkich, którzy ośmielają się z nim nie zgadzać lub zdecydowałiby się na ten ryzykowny krok w przyszłości.

Można więc sądzić, że Bereza o tyle wypromowanemu przez siebie nurtowi zaszkodził, co z początku pomógł, przyprawił mu bowiem gębę. Łatwo przecie przeczytać wynoszone pod niebiosa książki i naocznie sprawdzić, jak się mają superlatywy krytyka do przeciętnego na ogół

⁴⁴⁴ M. Łukaszewicz, *Źle o krytyce*, „Literatura” 1987, nr 9, s. 37–39.

kalibru dzieł. Arcydzieła zaś, gdyby powstawały, wymagałyby dla siebie również arcydzielnej krytyki, nie zaś szermowania w nieskończoność mętną i workowatą kategorią „przywróconej językowej wolności”⁴⁴⁵. Ta ostatnia nadaje się może do opisu zjawisk w szerokiej, makroskopowej skali, ale to dopiero początek krytycznej roboty. Czytelnik pyta zasadnie, czemu wolność służy, pyta o intelektualne przesłanie, aksjologię, o światopoglądowe konsekwencje językowych innowacji, o nowe widzenie rzeczywistości. Powierzchnowość jest też grzechem innych krytycznych animatorów „młodej prozy”. Kiedy np. Bugajski stwierdza z triumfem, że u Drzeżdżona mamy do czynienia z „mitologią”, wzruszam ramionami. Interesuje mnie bowiem, jak a to mitologia. czemu służy, jak się ma do mego życia, jakie osobiste problemy pomoże mi rozwiązać, a przynajmniej – jak wpisuje się w wielki dialog kultur, jak sytuuje się wobec i n n y c h mitologii itd.

Nader znamienna jest pretensja, jaką wobec krytyki polskiej lat ostatnich formułuje Bereza i jego akolici: że zajmuje się ona w nieskończoność „Gombrowiczem i Mrożkiem”, odmawia zaś zainteresowania najnowszymi zjawiskami. Jest więc tak, że po jednej stronie mamy nadmiar czytanych niegłęboko i schematycznie tekstów literackich, ekstensywnie rozszerzany obszar krytycznego zainteresowania, po drugiej zaś – nadmiar interpretacji, bardzo głębokie drażnienie niewielkiego zasobu utworów. Proszę nie sądzić, że jako autor wieluset stron analiz Gombrowicza nie rozumiem wagi zarzutu. Mógłbym wykręcić się sianem i powiedzieć po prostu, że nie jestem krytykiem literackim, tylko uniwersyteckim badaczem i inne obowiązują mnie zasady. Ale przecież wspomniane zjawisko nie tylko mnie dotyczy.

⁴⁴⁵ H. Bereza, *Dopowiedzenie*, s. 162–163 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 154).

W starciu Berezy, Bugajskiego *et consortes*⁴⁴⁶ z krytykami niechętnymi ich koncepcjom widzę przede wszystkim spór między dwoma koncepcjami literatury. Promotorzy „rewolucji artystycznej” dostrzegają przede wszystkim „życie literackie”, wielkie, statystyczne procesy, grupowe wystąpienia, wymianę pokoleń i prądów. Nie zależy im w istocie na obronie autorytetu twórczych jednostek – to oni sami są autorytetami, musztrują bowiem całe bataliony pisarzy. Nie dajmy się zwieść Berezie, gdy powołuje do życia zastępy geniuszy: rozdawane na prawo i lewo laury dewalują się łatwo, na szczycie pozostaje zawsze ich szafarz, jego też – niezależnie od losów poszczególnych podopiecznych – zawsze czeka nieśmiertelność (oto jeden z istotniejszych powodów, dla których tak miło jest powoływać do życia literackie prądy).

Krytycy podobni Błońskiemu nie dowierzają masowemu zjawiskom. Istnieje wszak podejrzenie, że jeśli w danej poetyce powstaje tak duża ilość arcydzieł, jak to Bereza ogłasza, znaczy po prostu, że owe arcydzieła pisać łatwo, że konwencja zbanalizowała się, rodząc dziesiątki epigońskich naśladownictw. Ta przeciwstawna „szkole Berezy” koncepcja literatury i krytyki zakłada, że istotne kulturowo są dokonania wybitnych jednostek, trudne do naśladowania, w jakimś (pozytywnym) sensie wyodrębnione i osobne na tle życia literackiego epoki. Jednostki te wymykają się kontekstom w rodzaju pokoleń czy formacji literackich, raczej już same tworzą dla siebie kontekst – biografii, lektur, ponadpokoleniowych i ponadkulturowych związków z innymi Wielkimi; wymagają od krytyka pełnego oddania, często przebudowy aparatury poznawczej, dostosowania jej do przedmiotu badania. Ofiarowują zaś rozkosze innego typu: grzanie

⁴⁴⁶ *Et consortes* (łac.) – i towarzysze, i współnicy.

się w blasku swojej sławy, przebywanie zawsze w „dobrym towarzystwie” i dialog na niezmiennie wysokim poziomie.

Wytrwale towarzyszenie recenzenckim piórem literackim nowościom jest bez wątpienia ważne i pożyteczne. Niewiele zdziałałoby zapewne historycy literatury, nie mając sprzymierzeńców w podobnych Berezie namiętnych pożeraczach książek, gotowych zawsze porzucić dawne bóstwa dla nowych, przez siebie wykreowanych. Żądać jednak od ogółu czytających i piszących o literaturze, by przyjmowali za każdym razem dyktat tego, co nowe, dlatego tylko, że nowe, to rozerwać ten alians i skazać się na los groteskowy Mrożkowego Stomila⁴⁴⁷. Ostatecznie parę tylko procent (a może jeszcze mniej?) tego, co w literaturze powstaje, ma rzeczywistą wagę i pozostaje trwale w kulturze. Te właśnie utwory opłaca się naprawdę p r z e c z y t a ć. Ten, kto twierdzi, że w taki dogłębny i współtwórczy sposób przeczytał w życiu sto czy dwieście książek – błądzi. Dlatego można i należy „w nieskończoność” pisać o Gombrowiczu i Mrożku, bo tym samym wchodzi się w społeczny dialog na temat wartości wykraczający poza horyzont jednego pokolenia i zamkniętej literackiej giełdy nowości. Któż dzisiaj wraca do *Zmiany warty* po to, by dowiedzieć się czegoś o Patkowskim⁴⁴⁸ czy Magdzie Lei⁴⁴⁹?

⁴⁴⁷ Stomil – jeden z bohaterów *Tanga* Sławomira Mrożka.

⁴⁴⁸ Maciej Patkowski (ur. 1936) – pisarz, zaliczany do pokolenia „Współczesności”. Był w latach 60. jednym z poczytniejszych młodych autorów w Polsce. Debiutował w 1959 roku powieścią *Skorpiony*. W następnym roku opublikował *Harmonijkę* – powieść ukazującą środowisko studenckie połowy lat 50. Oprócz powieści obyczajowych pisał też powieści dla młodzieży.

⁴⁴⁹ Magda Leja (1935–2006) – pisarka. Debiutowała w 1954 roku w tygodniku „Po Prostu”. W 1957 roku wydała tom opowiadań *Umiejętność krzyku*; w 1959 roku powieść *Histeryczka*, która wywołała sporo kontrowersji. Była też autorką powieści dla dzieci.

Rozumiem pretensję Berezy: dowodzi on, że krytyka i literaturoznawstwo odwróciło się generalnie od nowych zjawisk i niejako odcięło sobie w ten sposób szansę dostrzeżenia w dzisiejszym piśmiennictwie tego, co istotne i co ma szansę przetrwania. Nie będę tu roztrząsał, czy zarzut tak generalnie sformułowany ma podstawy (autor *Biegu rzeczy* odrzuca przecież *a priori* wszystko, co o młodej literaturze napisano z innych niż jego własne pozycji). Powiedzmy, że książki te nie budzą należytego odzewu. Ale czyż nie jest przypadkiem tak, że one rozmijają się zasadniczo ze społecznymi oczekiwaniami, że są dla Polaków lat osiemdziesiątych po prostu mało interesujące? Z sądami tego typu polemizuje Wacław Sadkowski („Literatura” 1987, nr 9):

Kieruje się pod adresem tych książek zarzut, iż czytelnicy nużą się nimi, sięgają po nie niechętnie. Nigdy nie był to argument rozstrzygający o wartości dzieła literackiego, dziś wydaje się szczególnie nieprzekonujący. Byłbym zdziwiony, zgorszony, gdyby czytelnicy hurmem rzucali się na książki, które portretują ich samych w kłopotliwych sytuacjach, wstydliwych pozach. [...] Odwaga artystyczna prozy, drażącej artykulację słowne otaczające nas zewsząd na co dzień, polega właśnie na wspaniałym odzwierciedleniu dramatyzmu tego umysłowego chaosu, zagubienia, opętania, przez które przedziera się przecież nigdy nie zanikający wątek dociekliwego i upartego dążenia do pełnej wewnętrznej wolności⁴⁵⁰.

Nie zgadzam się z Sadkowskim. Odzwierciedlenie językowej magmy, która nas otacza i współtworzy, rozdarcia

⁴⁵⁰ W. Sadkowski, *Dwa nieporozumienia i pół*, „Literatura” 1987, nr 9, s. 40 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 342).

świadomości nieustannie z zewnątrz atakowanej mogło fascynować we wczesnych książkach Schuberta, Andermana, Łozińskiego czy Pluty⁴⁵¹ – dziś stało się zbanalizowaną konwencją, w którą odziewa się niekiedy jakaś współczesna wersja małego realizmu. Proza, którą lansuje Bereza, jest nudna o tyle, o ile znamionuje ją eskapizm. Eskapizm wyrażający się raz poprzez ucieczkę w fantastyczne, kreowane światy, innym razem – przez unikanie wielkiej problematyki, obniżenie intelektualnego poziomu, zgodę na chaos w nas i wokół nas.

Artystyczni „rewolucjoniści” spod znaku Berezy mogliby zapewne zyskać społeczną aprobatę w innych czasach – dziś trafili na sytuację wyjątkowo im nieprzystającą. Szczególnie przez Berezę ulubieni Drzędzon, Kirsch czy Słyk uciekli od rzeczywistości w fantazję i mitologię akurat wtedy, kiedy świat wokół nich stał się naprawdę fascynujący, a losy autentycznych ludzi zajmujące bardziej od wymyślnych przygód bohaterów fikcyjnych. Cóż za paradoksalne nieporozumienie: Słyk w pierwszym tomie swej trylogii deklaruje, że „wszystkie sny by oddał, byle tylko jawie zechciało się być bardziej barwną, ciekawszą...”⁴⁵² – i jawa istotnie, nim wyjdą kolejne tomy jego onirycznego dzieła, skwapliwie posłucha wezwania. Dziś na tyle jest atrakcyjna, że pewien znany krytyk zwierzył mi się ostatnio, iż fikcji już w ogóle nie czyta, kompletnie go ona nie interesuje. Tej nowej kariery „autentyku”, form dyskursywnych, autobiograficznych

⁴⁵¹ Jerzy Pluta (ur. 1942) – prozaik, krytyk literacki. W latach 1966–1970 członek „Ugrupowania Literackiego 66”. W latach 1995–2002 redaktor, edytor i autor naczelny zeszytów literackich „Przecinek”. Autor dwóch powieści: *Sto czyżyków (i piórko rajskiego ptaka)* (1978) oraz *Piotr Czyżyk zasypia* (1988), a także licznych opowiadań.

⁴⁵² M. Słyk, *W barszczu przygód*, s. 33.

i faktograficznych, a także ich wzrastającej popularności wśród czytelników Bereza nie bierze pod uwagę, tendencja owa nie ma bowiem wyraźnej dystynkcji pokoleniowej, ulegają jej pisarze zarówno starszych, jak młodszych roczników.

I tego jednak mało. Społeczne „nietrafienie” młodych pisarzy spod znaku „rewolucji artystycznej” ma swe źródła głębsze, położone w sferze polityki kulturalnej i sytuacji ogólnej. Ta kwestia, niczym przysłowiowy szkielet w szafie, pomijana jest przez dyskutantów milczeniem. Spójrzmy na literaturę w latach osiemdziesiątych, a dostrzeżemy nieustanną oscylację i polaryzację wygłaszanych publicznie sądów o pisarzach i ich twórczości. Cokolwiek powiemy o literaturze przed rokiem 1980, przyznać trzeba, że istniały w niej pewne hierarchie i niekwestionowane wartości. Okres społecznych wstrząsów i walk politycznych wprowadził w te klasyfikacje kryterium swoistej partyjności; powstały hierarchie nowe, oparte o rozróżnienie: nasz i nie nasz; o ostatecznym podziale zadecydowało rozwiązanie dawnego ZLP⁴⁵³ połączone z osobliwą „odgórną zmianą warty”. Od tego czasu laury i honory oficjalne poczęły zbierać twórcy dawniej plasujący się poza czołówką dotychczasowych hierarchii ważności, ci inni natomiast – zbuntowani i niepokorni – zyskali innego typu społeczną sakrę, tak jakby środowisko, chcąc zrekompensować im

⁴⁵³ Związek Literatów Polskich – zob. przyp. 90, s. 161. W okresie Solidarności decydujący głos we władzach Związku mieli pisarze związani z opozycją demokratyczną. Działalność ZLP została zawieszona w momencie wprowadzenia stanu wojennego w Polsce. W 1983 roku Związek został rozwiązany, a władze zarejestrowały pod tą samą nazwą nowy, nie dopuszczając do niego pisarzy opozycyjnych. Wywołało to bojkot środowiska, a nowo powstały ZLP określano mianem neo-zlepu. Po zmianie ustroju w 1989 roku powołane zostało Stowarzyszenie Pisarzy Polskich.

utrata oficjalnych godności, stało się szczególnie wrażliwe na sprawę osobistego autorytetu pisarza.

Na naturalne starcie pisarskich pokoleń nakładać się tedy poczyna inny spór: próba skompromitowania i odsunięcia w cień dawnych wielkości. I kiedy czytam Bugajskiego, insynuującego, że dawne hierarchie literackie były jakoby fałszywe, oparte o koteryjne układy, wręcz znowę samozwańczych liderów przeciw reszcie pisarzy, doprawdy nie wiem, w czym imieniu bardziej występuje – młodego pokolenia czy nowych organizacyjnych struktur literackiego establishmentu.

To oczywiste, że każda hierarchia może i powinna być rewidowana, że te rewizje decydują o dynamice życia kulturalnego, nie można jednak bezkarnie czynić tego zbyt często, zbyt bezceremonialnie, w imię doraźnych politycznych interesów. Czytelnik, któremu brak własnych kryteriów oceny, przestaje wówczas dowierzać podzielonej na obozy krytyce, odwraca się od literackich nowości, które na rynku pojawiają się witane owacjami jednej strony – milczeniem zaś strony przeciwnej; w końcu skłania się ku autorytetom o mniej koniunkturalnym pochodzeniu, poszukuje „mistrzów”, którzy wskazaliby mu, co jest wartością rzeczywistą, a przynajmniej własnym życiem, własną długą ewolucją twórczą uwiarygodnili swe wybory ideowe i artystyczne. Archetypowy nieledwie wizerunek „starego mędrca” z łatwością wygrywa w tej sytuacji z wzorcem młodego buntownika. Łatwo stwierdzić, że sytuacja taka – ze szkodą dla „rewolucjonistów” Berezy – wyjątkowo nie sprzyja artystycznym eksperymentom. Po prostu niewiele one czytelników obchodzą.

Cóż jednak mają robić młodzi, debiutujący pisarze, którzy nie zyskali nazwiska przed okresem społecznych niepokojów? Zawierzyć mechanizmowi promocji funkcjonującym w jednej lub drugiej orbicie literatury?

Publikować w „Znaku”⁴⁵⁴, by pozostać niezauważonym w „Twórczości” czy „Miesięczniku Literackim”⁴⁵⁵? Albo na odwrót: wybrać kanały oficjalne, szkółkę poetów Harasymowicza⁴⁵⁶, wieczory na Kanoniczej⁴⁵⁷, aby się skazać na lekki środowiskowy ostracyzm, oskarżenie o „pójście na współpracę”? Cokolwiek sądzimy o Berezie, przyznać trzeba, że jako jeden z niewielu otwiera on drzwi przed młodymi twórcami, obiecuje przychylną lekturę ich dzieł, miejsce – jeśli nie na Parnasie, to przynajmniej w historii literackich prądów. Dlatego mój stosunek do Berezy jest ambiwalentny: szanuję jego trud, pasję, poczucie społecznej misji i w końcu sam proceder lektury i promowania młodych twórców. Litość i zgrozę budzą we mnie natomiast kategorie, z pomocą których kreuje nowe zjawiska, jego wartościowania, apodyktyczność, brak krytycyzmu i wodzowskie instynkty.

W jednym Bereza ma jednak rację: czas poszukiwania literackich autorytetów, szukania „starych mistrzów”,

⁴⁵⁴ „Znak” – miesięcznik wydawany w Krakowie przez Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak” od 1946 roku. Założony przez grupę intelektualistów z kręgu „Tygodnika Powszechnego”, zachował formalną niezależność od Kościoła. Programowo skupia się na zagadnieniach społeczno-kulturalnych, filozoficznych i religijnych.

⁴⁵⁵ „Miesięcznik Literacki” – czasopismo społeczno-kulturalne wydawane w Warszawie w latach 1966–1990. Redaktorem naczelnym był Włodzimierz Sokorski.

⁴⁵⁶ Jerzy Harasymowicz (1933–1999) – poeta. Debiutował w 1956 roku tomem *Cuda*. Zaliczany do pokolenia „Współczesności”, ale wyróżnikiem jego poezji są: górską przyrodą, baśniowy świat, odwołania do słowiańskiej i łemkowskiej kultury. Aluzje Jarzębskiego dotyczą tego, że Harasymowicz, bardzo popularny wówczas poeta, wstąpił do reaktywowanego przez władze, a bojkotowanego przez większość środowiska pisarzy, ZLP.

⁴⁵⁷ W 1979 roku przeniesiono zarząd krakowskiego oddziału Związku Literatów Polskich z ul. Krupniczej na ul. Kanoniczą. Tutaj odbywały się spotkania pisarzy sprzyjających władzy.

odkrywania literatury emigracyjnej, autobiograficznej, dokumentalnej skończy się kiedyś i staniemy wówczas przed dorobkiem całej generacji (może dwóch nawet) pisarzy, których nie wysłuchano, pisarzy, których książki przeczytano po łebkach i wtłoczono je w źle dobrane kategorie i klasyfikacje. Do niektórych przynajmniej będziemy musieli kiedyś powrócić, twórcy ich towarzyszyć nam będą bowiem przez następnych kilka dziesięcioleci i z pewnością prędzej czy później dla egzegetów interesujące staną się ich początki. Nie będzie to spóźniony triumf „rewolucji artystycznej” – na to liczyć nie ma sensu. Ruchy masowe w literaturze wygrywają albo zaraz, albo wcale. W dziesięć lat po burzliwym debiucie Mickiewicza romantycy mieli już swój „rząd dusz” – przynajmniej dusz młodych. W dziesięć lat po konkursie „Czytelnika” i pierwszej fali debiutów, o których zaczęło się mówić jako o zjawisku zasługującym na uwagę, młodzi prozaicy mogą tylko marzyć o rzeczywistym sukcesie u odbiorców. A przecież tylko we współdziałaniu ze środowiskiem czytelniczym, w stałym aktywnym dialogu prądy literackie zdobywają kulturową pozycję. Młodym prozaikom lat ostatnich to się nie udało, ich czas jako formacji już zatem mija i może to właśnie Bereza ze swą „rewolucją” broni wypłowiałych adamaszków podupadającego salonu. Ale ci najlepsi, najciekawszy pozostaną. Co oni właśnie myślą o człowieku, świecie, historii, jaki nowy ton wnoszą z sobą w kulturę – tego krytyka powinna się dowiedzieć. Nie – broń Boże – wchodząc raz jeszcze w środowiskowe i koteryjne spory, ale swą starą, nieefektywną metodą czytania coraz głębiej, „w nieskończoność” i „do znudzenia” kilku utworów – tych, które czytać naprawdę warto.

Jakie to będą utwory? Zapewne takie, które przywrócą nam znów rzeczywistość, nie cofając się przed jej diagnozą i oceną. Bo mija już czas ewokowania chaosu i równolegle – czas prezentowania ran i deklaratywności

moralnej. A jeśli potrwa dłużej, nic nie uchroni literatury polskiej przed rozpaczliwym prowincjonalizmem. Nadchodzi więc czas artykulacji i podwyższonych wymagań intelektualnych. Jak sprostają mu dzisiejsi i wczorajsi „rewolucjoniści”, czy zdołają zaistnieć jako jednostki, twórcze osobowości nie szukające wsparcia w grupach, pokoleniach, masowych prądach – zobaczymy w nadchodzących latach.

Henryk Bereza⁴⁵⁸

Błazenada

Na początku 1979 roku, gdy na symposium młodych autorów w Zaborowie wygłosiłem krótki tekst pod tytułem *Dopowiedzenie*⁴⁵⁹ (ten tytuł do dziś się poniekórym podobą), przyszło mi wysłuchać gwałtownych zarzutów, że obwieszam banalne oczywistości. Przez blisko dziesięć lat oczywistości powinny stać się jeszcze bardziej oczywiste, powinny może stać się już oczywistością najoczywistszą, z oczywistościami musi jednak różnie bywać, skoro moje tchną ciągle zarazą jak wawelski smok.

Cóż to za oczywistości tak przedziwne, że za ich sprawą raz po raz a to w Warszawie, a to w Krakowie, a nawet w Lublinie i w Zamościu ktoś traci rozum (lojalnie zakładam, że go miał) i nagle zaczyna głosić renesans zaufania do sławnego zdania „Markiza wyszła z domu o piątej”⁴⁶⁰,

⁴⁵⁸ Biogram autora – zob. przyp. 25, s. 118.

⁴⁵⁹ H. Bereza, *Dopowiedzenie*, s. 161–163 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 151–155).

⁴⁶⁰ Zdanie: „Markiza wyszła z domu o piątej” uchodzi za symbol konwencjonalnej realistycznej prozy, literackiego banału. Wedle relacji Bretona sformułowane pierwotnie przez Paula Valéry’ego – jako zdanie, którego nie pozwoliłby sobie napisać (A. Breton, *Manifest surrealizmu*, w: *Surrealizm. Antologia*, teksty wybrał i przełożył A. Ważyk, Warszawa 1976, s. 59). Pojawia się później w wielu tekstach traktujących o pisaniu. Zdaniem

choć ktoś w typie markizy własnym słowem obwieścił już kilkadziesiąt lat temu: „Cnotę straciłam o piątej nad ranem”⁴⁶¹.

Toż to też niemal pierwsza rewolucja: uprzedmiotowiona przez wieki markiza przemienia się w podmiot, uzyskuje i wyraża świadomość, czego doświadczyła, co się jej przydarza, taka upodmiotowiona markiza mogłaby dojść do tego, żeby podmiotowo odczuwać świat, żeby go śnić w języku symbolicznym, żeby go sobie również symbolicznie wyobrażać jak Drzeżdżon lub Krystyna Sakowicz.

Rozumiem markizę i sprzyjam jej tak samo, jak sprzyjam panie Liliance⁴⁶² i to nie dlatego, że, a nuż, jest to hrabianka Kwilecka⁴⁶³, tytułom, nie będę ukrywał, sprzyjam w ogóle, nawet tytułom profesorskim i rektorskim. Zwłaszcza gdy tytuł wyzwala odwagę udawania, że się pisze o tym, co się czytało, choć z czytaniem skończyło się ćwierć wieku temu, bo za trudne w czytaniu okazały się *Pierwsza świetność* Buczkowskiego i *Pamiętnik z powstania warszawskiego* Białoszewskiego. Zwłaszcza gdy

Michela Butora nie ma takiego zdania u Valéry'ego, jest mu tylko przypisywane przez André Bretona (M. Butor, *Powieść jako poszukiwanie*, Warszawa 1971, s. 17). Nathalie Sarraute w *Erze podejrzliwości* pisze: „Toteż kiedy [pisarz] zamierza opowiedzieć jakąś historię i wie, że będzie musiał napisać pod szyderczym okiem czytelnika: «Markiza wyszła o piątej», zaczyna się wahać, traci odwagę, nie, naprawdę, nie może” (N. Sarraute, *Era podejrzliwości*, przeł. W. Bieńkowska, „Twórczość” 1959, nr 5, s. 93–100). To zdanie pojawia się też i jest „przepracowywane” w *Donosach rzeczywistości* Białoszewskiego.

⁴⁶¹ „Cnotę straciłam o piątej rano” – tym zdaniem rozpoczyna się powieść Krystyny Nepomuckiej *Małżeństwo niedoskonałe* (1960).

⁴⁶² Aluzja do powieści Ryszarda Schuberta *Panna Lilianka* (1979).

⁴⁶³ Zapewne Bereza ma na myśli Barbarę Kwilecką (1845–1910), znaną w Wielkopolsce działaczkę narodową i społeczną.

z otwartą przyłbicą mówi się na zebraniu do szpiku kości naukowym: „Ja prozy w «Twórczości», Boże broń, nie czytam, ale wiem na pewno, że to jest bardzo złe”.

Mój kult tytułów nie jest czczy, wyraża się w nim moje uznanie dla twórczej wiedzy, w tym przypadku dla teorii poznania, dla poznawczej praktyki i naukowej metodologii, które muszą prowadzić do tej naukowej pewności, jaka została wyrażona, do pewności w dziedzinie wiadomości nie tylko złego, ale i dobrego. Co złe, wie się tym pewniej, że wiedzę o tym, co dobre, wyssało się z mlekiem dla niemowląt.

Dobrych rzeczy literackich jest siła, jak by napisał Pasek⁴⁶⁴, dobre jest zdanie „Markiza wyszła z domu o piątej”, dobrze jedni krzepią serca, drudzy dobrze rozdrapują rany i sami są jak rozdarta sosna, jeszcze inni dobrze służą podkształconym słowem w naszej wędrownicy przez noc i dzień, przydałoby się więcej tego dobrego, pisać by jeszcze, że o piątej wychodzą z domu nauczycielka Stefcia, rolniczka (w żadnym wypadku chłopka) Jagusia⁴⁶⁵, sekretarzowa Stasia i pani doktor habilitowana Marzena. Wypić by magdalenkę (podobno wypić) i widzieć jasno w zachwyceniu jak widział Proust⁴⁶⁶, dobrego towarzystwa tu i ówdzie, Bogu dzięki, nie brakuje. Czytać by na

⁴⁶⁴ Jan Chryzostom Pasek (ok. 1636–1701) – autor *Pamiętników*, pisanych prawdopodobnie w latach 1690–1695; wydanych w 1836 roku.

⁴⁶⁵ Aluzje do różnych polskich powieści, kolejno: *Ludzi bezdomnych* (1900) Stefana Żeromskiego, *Nocy i dni* (1932–1934) Marii Dąbrowskiej, *Trędowatej* (1909) Heleny Mniszkówny, *Chłopów* (1901–1908) Władysława Reymonta.

⁴⁶⁶ Aluzja nie tylko do powieści *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta, ale również do książki Jana Błońskiego o Prouście, zatytułowanej *Widzieć jasno w zachwyceniu* (Warszawa 1965).

nowo Tomasza Manna⁴⁶⁷ i tarzać się w tak nam bliskim intelektualizmie, bądź co bądź to prekursor filozoficzności *Traktatu moralnego* i *Traktatu poetyckiego*⁴⁶⁸, a to, że dobre, każdy wie lub wiedzieć powinien.

Dobry jest jeszcze Joyce, ale czytać go się nie daje, jak i Myśliwskiego, oswoić by go i zinterpretować po nowemu, odkryć u niego finał artystyczny powieści drogi, do *Ulissesa* pasuje jak ulał, w *Finnegans Wake* też droga, to nic, że od słowa do słowa, i to w dodatku wieloźródłowego i wieloznacznego.

Wieloźródłowość i wieloznaczność we wszystkich swoich przejawach to prawdziwe nieszczęścia literatury, chronić by tę naszą zdrową literaturę od tego jak od zarazy, a te dzieła ze świata, których i u nas nie można pominąć, trzeba wiązać z tradycją i ujednoznaczniać. W tradycji naszej i obcej jest właśnie powieść drogi, powieść chaty za wsią i są przede wszystkim powieść gotycka i powieść pikarejska. Czysta pikariada jest w *Blaszanym bębenu*⁴⁶⁹, czysty gotyk w *Azylu*⁴⁷⁰, gotyckość i pikarizm krzyżują

⁴⁶⁷ Tomasz Mann (1875–1955) – pisarz niemiecki; laureat literackiej Nagrody Nobla w 1929 roku; uznawany za jednego z najwybitniejszych pisarzy niemieckojęzycznych. Autor m.in. takich powieści jak *Buddenbrookowie* (1901), *Doktor Faustus* (1947) *Czarodziejska Góra* (1924).

⁴⁶⁸ Utwory Czesława Miłosza, którego Błoński uznawał za najważniejszego poetę współczesnego.

⁴⁶⁹ Powieść Güntera Grassa, opublikowana w 1959 roku, opowiada historię Oskara Matzeratha – chłopca dojrzewającego w mieszczkańskiej niemieckiej rodzinie w Wolnym Mieście Gdańsku, w specyficznej mieszance wpływów trzech kultur: kaszubskiej, niemieckiej i polskiej. Sprzeciw wobec rzeczywistości świata dorosłych powoduje, że Oskar przestaje rosnąć, a istotnym narzędziem kontaktu z otoczeniem staje się dla niego tytułowy blaszany bębenek.

⁴⁷⁰ Powieść Williama Faulknera (1931; wyd. pol. 1957).

się w *Galązce limony* Hawkesa⁴⁷¹, może zresztą zawsze się do siebie kleją, bo ducha (zamkowego) może zastąpić łotrzyk, a łotrzyka duch, trzeba dobrej teorii poznania i solidnej praktyki naukowej, żeby rozstrzygnąć, czy Oskar Matzerath więcej ma w sobie z ducha, czy więcej z łotrzyka, aksjologicznie rzecz jest zresztą bez znaczenia, bo i duch dobry, i łotrzyk jeszcze lepszy, u Borgesa więc jak nie łotrzyk, to duch, co tam wymyślać u niego jakieś nowe kosmologie, nam jedna wystarczy, mamy swojego własnego Kopernika⁴⁷².

Nową prozę polską też by się dało oswoić i związać z tradycją, gdyby zachodziła jakakolwiek tego potrzeba, gdyby komukolwiek czegokolwiek jeszcze brakowało do literackiego szczęścia. Ale nie brakuje. Dobrzy byli, są i będą, dobrzy pokrzepią, dobrzy poszarpią, dobrych każdy rozumie. Potrzeby osławiania odszczepienców od artystycznego dobra nie ma, chyba że na wyrost, na jakiś wszelki wypadek.

Jak zajdzie potrzeba, to się uzna pannę Liliankę za pikarejkę, za łotrzycę, przy okazji ożywi się stare *Emancypantki*⁴⁷³, stworzy ciąg tradycji, wielojęzyczność likwidowało się przez wieki u Cervantesa⁴⁷⁴, jaki znów kłopot z przekładem na czystą polszczyznę Schuberta lub Stachury.

⁴⁷¹ John Hawkes (1925–1988) – pisarz amerykański, autor powieści *Galązka limony* (1961, wyd. pol. *Galązka limony. Krwawe pomarańcze*).

⁴⁷² Mikołaj Kopernik (1473–1543) – duchowny, prawnik, astronom. Autor epokowego dzieła *De revolutionibus orbium caelestium* (*O obrocie sfer niebieskich*, 1543), twórca heliocentrycznego Układu Słonecznego.

⁴⁷³ Powieść Bolesława Prusa; wyd. książkowe z 1894 roku.

⁴⁷⁴ Miguel de Cervantes (1547–1616) – hiszpański pisarz renesansowy. Autor sławnego *Don Kichota* (*Przemysłny szlachcic Don Kichote z Manczy*, 1605).

Są tacy, którzy poprawienie Stachury zapostulowali, jak się zapostuluje, to się potem będzie można zaczytywać, Schubert może być tym sposobem równie dobry jak Paukszta⁴⁷⁵, Stachurę łatwo przerobić na Choromańskiego⁴⁷⁶ lub nawet na samego Newerlego⁴⁷⁷, który wieszczem nam bywa co jakiś czas.

Z *Gwiezdnym księciem*⁴⁷⁸ kłopotów jeszcze mniej, główkować specjalnie nie trzeba, wszystkie klucze pasują jeden po drugim, jak książkę, to i gotyckość, jak zbrodnie, to łotrostwo, a poza tym zdobywanie władzy (no właśnie, *Zdobycie władzy*⁴⁷⁹, dobry ciąg tradycji), więc droga awansu jak u polskich chłopów i jeszcze droga do wieczności, przecież to też droga, a na dobitkę koń, koń

⁴⁷⁵ Eugeniusz Paukszta (1916–1979) – powieściopisarz, publicysta, autor powieści współczesnych i historycznych.

⁴⁷⁶ Michał Choromański (1904–1972) – pisarz, tłumacz. Jako prozaik debiutował w 1931 roku powieścią *Biali bracia*, ale rozgłos przyniosła mu opublikowana w 1933 roku powieść *Zazdrość i medycyna*, stanowiąca psychologiczne studium zazdrości. W twórczości Choromańskiego ważną rolę odgrywała ironiczna obserwacja stereotypów myślenia i różnych środowiskowych snobizmów (np. *Prologomena do wszelkich nauk hermetycznych*, 1958). Pisarz często wykorzystywał popularne konwencje powieściowe po to, by zwodzić czytelnicze oczekiwania.

⁴⁷⁷ Igor Newerly, właśc. Igor Abramow-Newerly (1903–1987) – pisarz, pedagog. Jego powieści charakteryzuje dbałość o autentyzm (historyczny, krajobrazowy, środowiskowy) połączona z elementami przygodowymi. Najbardziej znane utwory: *Chłopiec z Salskich Stepów* (1948), *Pamiętka z Celulozy* (1952), uchodząca za jedną z najciekawszych powieści socrealistycznych, beletryzowane wspomnienia *Zostało z uczty bogów* (1986, wyd. poza cenzurą).

⁴⁷⁸ Powieść Andrzeja Łuczeńczyka, opublikowana w 1986 roku, której fabuła umiejscowiona jest w średniowieczu.

⁴⁷⁹ Pierwsza powieść Czesława Miłosza, opublikowana w 1953 roku w języku francuskim; w 1955 roku wydała ją po polsku paryska „Kultura”; w Polsce ukazała się w 1990 roku.

przez księcia ocalony, może trafić do husarii, może na nim Jan Trzeci⁴⁸⁰ pod Wiedniem, da się to rozumieć, da się to czytać, jak zajdzie potrzeba, jak nadejdzie czas, i to dla nas.

Jakieś młodzieniaszki (ale przytrzymało się prawie do trzydziestki, tak ma być) piszą nam *Fistaszki*⁴⁸¹ (jak je gryźć), *Nie ma czarów, nie ma aniołów*⁴⁸², to rzecz chyba dla warcholów, trzeba wziąć byka za rogi, zrobmy z tego powieść drogi.

W opowiadaniu tytułowym jest, na szczęście, cała podróż. *W osiemdziesiąt dni dookoła Dziadka*⁴⁸³, da się to intelektualnie wyeksplikować na korzyść literatury. Kategoria drogi podlega tu minimalizacji spacyjnej i prolonacji temporalnej, rozstrzygnięcia wymaga kwestia, jaki jest status ontologiczny Dziadka. Pobada się, pobada i będzie wiadomo, że Dziadek nie jest substancjalny, a gdyby przypadkiem był, to się ustali, w jakiej jest pozycji, czy wertykalnej, czy horyzontalnej, czy, co mało prawdopodobne, w demiwertykalno-demihoryzontalnej, czyli układając to dla ludzi prostych, na siedząco.

Ta pozycja Dziadka jest, pierwsze primo, mało prawdopodobna, drugie primo, jeśli zacznie nas nurtować wyobraźnia, może się okazać nieprzyzwoita i moralnie niebezpieczna. Dziadka, jakikolwiek jest, kładzie się albo stawia (jeśli Dziadek martwy, będzie się go stawiać prawem realizmu magicznego, realizm magiczny się szerzy, moda taka, niech będzie, byle język był naukowy

⁴⁸⁰ Jan III Sobieski (1629–1696) – król Polski od 1674 roku. Uchodził za wybitnego przywódcę wojskowego. Największy tryumf odniósł, pokonując Turków w bitwie pod Wiedniem (1683).

⁴⁸¹ Por. K. Bielecki, *Fistaszek czyli Nadzwyczajna księga czynów Fistaszka podlotka oraz dziwów arcygłupich*, Warszawa 1987.

⁴⁸² Por. K. Bielecki, *Nie ma czarów, nie ma aniołów*, Warszawa 1987.

⁴⁸³ To również nawiązanie do opowiadań Krzysztofa Bieleckiego – por. przyp. 251, s. 255.

i absolutnie poprawny i przyzwoity), na siedząco Dziadek bywa tam, gdzie dawny król chodził na piechotę, co tam mógł wyrabiać, wie się od niejakiego Bitnera, jego nie będzie się oswajać ani eksplikować, bo to świnia. On by Nabokova od *Lolity*⁴⁸⁴ zgorszył (Nabokov jest dobry, niektórzy twierdzą, że najlepszy) i naszego wieszczą do picia spermy w pucharze (tym, co ma brzeg) nakłonił. On by mógł niejednego polskiego krytyka zanurzyć w rynsztoku, a gdzie krytykom polskim do rynsztoku, gdy czężą ciurkiem powieść gotycką i studują – oczywiście wyłącznie dla czystej nauki – dzieje światowego pikareizmu, a nade wszystko nieskończenie cierpią z powodu stanu nowej prozy polskiej.

Nie, wszystkich – trzeba to sobie jasno powiedzieć i konsekwentnie realizować – nie będzie się oswajać, swoje „nie” powiemy i będziemy je bez końca powtarzać aż do ostatecznego zwycięstwa nad tymi, którym się wydaje, że nasz, czy to prosty, czy poduczony lud i naród mówi „nie” ze słowników pisanej polszczyzny (od dwustu lat opracowało się kilka i nadal będzie się opracowywać; jeśli będzie trzeba, nawet pod strzechy trafią). Miałby mówić sam z siebie, sam z własnej głowy, to nie może być prawdą *ex definitione*, bo nic nie powstaje z niczego, kto chce użyć słowa przasny, niech sprawdzi, czy i w jakim znaczeniu

⁴⁸⁴ Vladimir Nabokov (1899–1977) – literaturoznawca, pisarz tworzący w języku rosyjskim i angielskim. Opublikowana w 1955 roku *Lolita*, której tematem jest miłość dorosłego mężczyzny do małoletniej dziewczyny, wywołała szereg kontrowersji jako dzieło skandalizujące i pornograficzne. Skandaliczny wymiar tej powieści łagodzony jest przez tych badaczy jego twórczości, którzy podkreślają artystyczne wyrafinowanie autora – grę dotyczącą prawdy i fikcji, którą nie tylko podejmuje on z czystelnikiem, ale też rozgrywa między narratorem a bohaterem powieści.

używają go Hoene-Wroński⁴⁸⁵ lub polski tłumacz *Fausta*⁴⁸⁶, Rilkego⁴⁸⁷ i Dawida Samojłowa⁴⁸⁸.

Inaczej doszlibyśmy do tego, że pisarze ze stajni (czyjej, lepiej nie wymieniać nazwiska, niejednen chce w ten sposób trafić do „literatury i historii”), na przykład Hanna Borowska (ta na stajni się zna), Krystyna Sakowicz lub Marek Słyk, mogliby zacząć pisać dzisiejszym językiem, jak swoim pisali Rej, Kochanowski⁴⁸⁹, Pasek i Rzewuski⁴⁹⁰,

⁴⁸⁵ Józef Maria Hoene-Wroński (1776–1853) – polski matematyk, myśliciel, twórca filozofii mesjanistycznej. Uznawany za bezkompromisowego poszukiwacza prawdy w nauce. Głosił, że został powołany do objawienia ludzkości prawdy absolutnej i przeprowadzenia reformy matematyki, astronomii i techniki na podstawie własnego systemu filozoficznego.

⁴⁸⁶ *Faust* – dramat Johanna Wolfganga Goethego, opublikowany w całości w 1833 roku, uznawany za syntezę poglądów Goethego i jego najwybitniejsze dzieło. Był tłumaczony na język polski wielokrotnie, m.in. przez Feliksa Konopkę (1962), Bernarda Antochewicza (1978–1981), Artura Sandauera (1987). Berezie chodzi zapewne o Sandauera.

⁴⁸⁷ Rainer Maria Rilke (1875–1926) – austriacki poeta. Debiutował zbiorem *Życie i pieśni* (1894). Do najbardziej znanych jego utworów należą *Elegie duinejskie* (1912–1922) oraz powieść *Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge* (1910). Poezje Rilkego tłumaczone były na język polski m.in. przez Witolda Hulewicza (*Księga godzin* i wybór innych wierszy, powieść *Malte*), Mieczysława Jastruna (wybór z różnych zbiorów i wierszy rozproszonych, *Elegie duinejskie*, *Sonety do Orfeusza*), Janinę Brzostowską, Józefa Wittlina, Stefana Napierskiego, Artura Sandauera (wybór z różnych zbiorów), Adama Pomorskiego (obszerny wybór z całości, elegie i sonety), Andrzeja Lama (*Poezje zebrane*), Krzysztofa Kamila Baczyńskiego.

⁴⁸⁸ Dawid Samojłow (1920–1990) – radziecki poeta i tłumacz.

⁴⁸⁹ Jan Kochanowski (ok. 1530–1584) – polski poeta epoki renesansu.

⁴⁹⁰ Henryk Rzewuski (1791–1866) – pisarz, publicysta uznawany za twórcę gatunku gawędy szlacheckiej. Autor m.in. *Pamiętek Soplicy* (*Pamiętki J Pana Seweryna Soplicy, cześnika parnawskiego*) – zbioru gawęd, które najpierw wygłaszał na salonach i publikował w prasie (wyd. książkowe 1839, Paryż).

a komu to potrzebne, kto to dziś rozumie, taki Pasek może miał jakieś zdolności, ale świadomości nie miał żadnej, co wykryli uczeni dopiero za naszego życia.

Pasek i Rzewuski pisali, bo pisali, ale czy podkreślali, czy rozwiązywali palące i nabrzmiałe problemy, czy przywiązywali wagę lub znaczenie, czy ich słowa były ważne i urokliwe, ani w ząb, oni, jeden i drugi, nie znali nawet słowa konsensus (bardzo potrzebne słowo), tylko posługiwali się słowem, chyba z jakiejś gwary, konsens.

Pisarze mają być z życia, czyli ich język ma być z publika-
kadeł, język ma być jeden i taki, jakim pisze artykuły i powieści Kazimierz Koźniewski, jemu język Tomasza Manna nie jest obcy, powinien by tego dowieść Łukosz, ale nie chce, wydziwiając językowo pod wiadomym wpływem. Z niego, z Manna, nasz język wspólny i ogólny, intelektualny i gazetalny, problemowy i salonowy, jemu wierzymy, jego strzeżmy, nie dopuścimy, żeby polszczyzna żywa była *rediviva*⁴⁹¹, bo jaki Linde⁴⁹² by ją w słowniku zmieścił i jaki przyszły biblista zdołałby ją tak opanować, żeby na nowo przetłumaczyć choćby *Boską komedię*⁴⁹³.

Z dziwactwem trzeba skończyć. Niech autorzy tacy jak Schubert, Łoziński, Czerniawski⁴⁹⁴, Koziura⁴⁹⁵, Łuczeńczyk,

⁴⁹¹ *Rediviva* (łac.) – zmartwychwstała, odrodzona.

⁴⁹² Samuel Bogumił Linde (1771–1847) – językoznawca, autor monumentalnego *Słownika języka polskiego* (t. 1–6, 1807–1814).

⁴⁹³ *Boska komedia* – poemat włoskiego poety Dantego Alighieri, napisany w latach 1307–1321, przedstawiający wędrówkę poety przez Piekło, Czyściec i Raj. Uchodzi za arcydzieło literackie i syntezę średniowiecznych idei.

⁴⁹⁴ Wojciech Czerniawski (ur. 1945) – poeta i prozaik. Debiutował jako poeta w 1965 roku. Jako prozaik opublikował m.in. *Dzienniki z zapomnienia* (1980) i *Katedrę w Kolonii* (1985).

⁴⁹⁵ Tadeusz Koziura (ur. 1943) – prozaik. Autor m.in. zbiorów opowiadań *Piękność kelnerek rozkwitających nocą* (1975), *Mężczyźni na specjalną okazję* i powieści *Gry policyjne* (1987).

Wysogład, Siejak, Musiał, Kulik⁴⁹⁶, Sakowicz, Kirsch, Słyk, Bitner, Łukosz, Bielecki, Tuziak, Bukowski, Borowska, Samojlik⁴⁹⁷, Przywara⁴⁹⁸ lub Gajdziński⁴⁹⁹ (i wielu innych) uczą się języka od Prusa⁵⁰⁰ i Asnyka⁵⁰¹ (obydwaj znają język filozoficzny tak samo jak Tomasz Mann). Niech zaprzestaną ustanawiać dla każdego utworu coraz to innych reguł działania językowego i narracyjnego. Kto to słyszał, żeby dla poszczególnego utworu lub dla kilku własnych powtórzeń budować po swojemu cały świat, całą tak zwaną rzeczywistość przedstawioną (czyli sugerowaną w słowach przez wyobraźnię jedną wyobraźniom innym), zamiast, jak Bóg przykazał, sięgnąć po język, jakiego uczą w szkołach i utrwalają w gazetach, wymyślić bohaterów i stosowną fabułę (takie fabuły sprzedają pijący w barach za kieliszek wódki, można je wyczytać z gazety, z podręcznika historii lub z encyklopedii), jeden narracyjny głos rozpisać na pozorne głosy głównych postaci, oddać do

⁴⁹⁶ Adam Wiesław Kulik (ur. 1950) – poeta, prozaik, twórca filmów dokumentalnych. W 1979 roku opublikował *Pejzaże z panem Lemonem* – wiersze i prozę poetycką. Za eksperymentalne, bliskie „rewolucji artystycznej” Berezę uchodzą jego powieści: *Lot* (1985) i *Gra* (1993).

⁴⁹⁷ Mikołaj Samojlik (1934–2003) – pisarz, współorganizator Towarzystwa Biebrzańskiego. Autor m.in. opowiadań *Biebrzański szal* (1986) i powieści *Ja, mały bóg ziemi* (1987) oraz *Wieża Babel* (1988).

⁴⁹⁸ Paweł Przywara (ur. 1968) – prozaik. Debiutował w 1987 roku na łamach „Twórczości” opowiadaniem *Proces II*. Debiut książkowy to *Amnezja. Antyutopia filozoficzna* (1995).

⁴⁹⁹ Marek Gajdziński (ur. 1962) – pisarz, tłumacz. Debiutował w 1989 roku powieścią *Spacer do kresu dnia*.

⁵⁰⁰ Bolesław Prus, właśc. Aleksander Głowacki (1847–1912) – pisarz okresu pozytywizmu, współtwórca polskiego realizmu, autor wielu nowel, opowiadań i powieści. Za wzorzec powieści realistycznej uchodzi jego *Lalka* (1890).

⁵⁰¹ Adam Asnyk (1838–1897) – poeta, publicysta. Za życia uznawano go za najwybitniejszego poetę epoki pozytywizmu.

wydawnictwa i czekać na egzemplarz książki. Ta z kolei doczeka się nagród za realizm (duży, mały, otwarty, magiczny i kilka innych), za wartości ideowe, artystyczne, wychowawcze, w ostateczności za rozrywkowe, za sędziwy, dojrzały i w szczególnych przypadkach średni wiek, za zasługi dziadka, babki, kolegi z wojska lub z matury, nawet za zasługi własne (autora) sprzed pięćdziesięciu lub czterdziestu lat.

Tak ma być, tak jest, tak będzie, dla dobra literatury i dla naszego dobra.

WOKÓŁ „CZARNEJ DZIURY” LAT 80.

**Czarna dziura lat osiemdziesiątych.
O literaturze ostatniej dekady dyskutują:
Jan Błoński⁵⁰², Tadeusz Nyczek⁵⁰³,
Jerzy Jarzębski⁵⁰⁴, Marian Stala⁵⁰⁵ oraz –
ze strony „TP” – Jerzy Pilch⁵⁰⁶
[fragmenty]**

JERZY PILCH – Mamy mówić o literaturze minionej dekady, tak się jednak zapewne szczęśliwie złożyło, że lata zamykające tę dekadę zamykają także całą epokę. Perspektywa, chcąc nie chcąc, musi ulec rozszerzeniu.

⁵⁰² Biogram – zob. przyp. 84, s. 158.

⁵⁰³ Tadeusz Nyczek (ur. 1946) – krytyk literacki, teatralny i plastyczny. Od 1969 roku publikował teksty i recenzje na łamach prasy literackiej i kulturalnej (m.in. „Studenta”, „Życia Literackiego”, „Dialogu”, „Twórczości”). Był współzałożycielem niezależnego wydawnictwa ABC oraz galerii sztuki Inny świat. Wydał m.in. książki: *Pełnym głosem. Teatr studencki w Polsce 1970–1975* (1980), *Powiedz tylko słowo. Szkice literackie wokół „Pokolenia 68”* (1985), *Lakierowanie kartofla i inne teksty teatralne* (1985).

⁵⁰⁴ Biogram – zob. przyp. 434, s. 355.

⁵⁰⁵ Biogram – zob. przyp. 82, s. 157.

⁵⁰⁶ Jerzy Pilch (1952–2020) – powieściopisarz, felietonista, krytyk, scenarzysta. Studiował polonistykę na Uniwersytecie Jagiellońskim. Od 1978 roku był redaktorem czasopisma „Student”, w latach 80. współtworzył niezależne mówione czasopismo „NaGłos”, w latach 1989–1999 był w redakcji „Tygodnika Powszechnego”. Na łamach tego pisma zaczynał swoją karierę znakomitego felietonisty. Jako prozaik debiutował w 1988 roku książką *Wyznania twórcy pokątnej literatury erotycznej*. Jest autorem wielu powieści (za wyd. w 2000 roku powieść *Pod Mocnym Aniołem* otrzymał Nagrodę Literacką Nike), zbiorów felietonów oraz *Dziennika*.

JAN BŁOŃSKI – Myślę, że przełom polityczny roku 1989 jest zarazem podsumowaniem pewnej epoki literackiej. Zmiana, z którą obecnie mamy do czynienia, porównywalna jest w moim przekonaniu tylko z rokiem 1918. Nawet nie z 1945, bo wtedy ciągłość literatury była zapewniona przez emigrację; to, co najlepszego było w załączku pod koniec lat 30., zostało przechowane na emigracji, choćby w twórczości Gombrowicza i Miłosza. Dziś mamy do czynienia z zupełnie inną sytuacją. W gruncie rzeczy nie zdajemy sobie sprawy, do jakiego stopnia literatura polska napiętnowana jest świadomością sytuacji politycznej, także wtedy, kiedy buntuje się przeciw tej świadomości albo kiedy stara się ją ignorować, jak w wypadku Kuśniewicza. W latach 60.–80. głównym chyba nurtem rozwoju prozy było powieściowe szukanie czy odtwierzanie jednostkowej i zbiorowej tożsamości. Poddana pustoszącej presji reżimu, który człowieka upraszczał, ujednolicał, można by powiedzieć nihilizował... literatura szukała ratunku w korzeniach, w historii, w przeszłości. Stąd moda na Kresy, Habsburgów, Żydów... na to, co inne, własne. W latach 60.–80. był to nurt główny. Czy trwał w latach 80.? Tak, trwał, ale zbliżał się ku końcowi. Pojawiały się jednak świetne książki Kuśniewicza, Strykowskiego itd., można też tak właśnie odczytać *Rozmowy polskie latem 1983 roku*⁵⁰⁷. Ale Rymkiewicz przenosi już to poszukiwanie na bardzo wysoki stopień literackości, buduje na półzartobliwie marzenie o idealnej Litwie, w której się znajdziemy... na wakacjach. Rymkiewicz ujmuje

⁵⁰⁷ *Rozmowy polskie latem 1983* Jarosława Marka Rymkiewicza, opublikowane w 1984 roku w drugim obiegu, stały się jedną z najgłośniejszych książek lat 80. Skonstruowane w formie rozmów grupy intelektualistów prowadzonych pod wodzą narratora-pisarza pana Mareczka podczas wspólnych wczasów nad jeziorem, dotyczą zarówno codzienności, jak i polityczno-filozoficznych problemów komunizmu.

to marzenie w doskonały cudzysłów, to jest bardzo dobra książka.

[...] ⁵⁰⁸

TADEUSZ NYCZEK – Czy z tego wynika, że najlepsza literatura końca lat 80. to była literatura, przepraszam za wyrażenie, korzenna?

JAN BŁOŃSKI – Takie jest moje zdanie. Dużo dobrych książek... ale nie był to, jak myślę, początek, raczej koniec, w czym zresztą nic złego, bywa, że najpiękniejsze kwiatki na jesieni rosną. Pytanie natomiast, co było w tej dekadzie nowego? Szukałbym tej nowości przede wszystkim w poezji, ale ślady przekraczania pewnych granic znaleźć można też u kilku młodych pisarzy, przede wszystkim u Pawła Huelle ⁵⁰⁹... Sądzę jednak, że w przyszłości dekada ta będzie uznana raczej za zamknięcie, co oczywiście nie znaczy, że literatura nie spełniała swych bieżących, tyrtejskich obowiązków.

TADEUSZ NYCZEK – Zabawny zbieg okoliczności. Książka, która odniosła największy sukces, *Początek Szczypiorskiego* ⁵¹⁰, największy światowy sukces literatury

⁵⁰⁸ Opuszczono obszerne fragmenty tekstu, które nie odnosiły się bezpośrednio ani pośrednio do problematyki sporu o „rewolucję artystyczną”.

⁵⁰⁹ Paweł Huelle (1957–2023) – prozaik, dramaturg. Rozgłos przyniosła mu debiutancka powieść *Weiser Dawidek* (1987), skonstruowana w formie próby wyjaśnienia po latach zniknięcia kolegi – tajemniczego żydowskiego chłopca. Akcja tego utworu – jak prawie wszystkich dzieł tego pisarza – ulokowana została w powojennym Gdańsku. Tytułowy bohater, żydowski chłopiec, wprowadza swoich kolegów w „utajoną topografię” niemieckiego miasta, co pod koniec lat 80. XX wieku uznano za ważny gest otwarcia na przemilczaną historię Gdańska.

⁵¹⁰ Andrzej Szczypiorski (1928–2000) – prozaik i publicysta. Rozgłos przyniosła mu powieść *Początek* (Paryż 1986), w której pokazane zostały różne nieoczywiste postawy Żydów, Polaków i Niemców podczas okupacji w Polsce.

polskiej, chyba nie tylko w ostatnich latach, też jakby szuka korzeni, początków właśnie. A tymczasem okazuje się, że to nie początek, a koniec.

JAN BŁOŃSKI – Koniec w tym sensie, że my byśmy teraz chcieli, żeby pisarze sięgnęli literacko nie tylko do tego, co było przed komunizmem, ale także do tego, co było w komunizmie. Bo proszę zwrócić uwagę, że to szukanie tożsamości zwrócone było w przedkomunistyczną przeszłość, bo gdzież by indziej mogło się zwrócić? To było szukanie oparcia w tradycji – choćby rodzinnej czy mitycznej. Jest to zjawisko charakterystyczne dla naszych społeczeństw. To samo było i jeszcze jest w Rosji; żywa proza rosyjska, ta najlepsza, także sięgała – od Pasternaka⁵¹¹ i Sołżenicyna⁵¹² – w przedrewolucyjną przeszłość i tam także pojawiła się literatura Kresów, literatura Syberii, powrót do natury, do nieskażonych grup ludzkich itp. To była także próba ocalenia tożsamości. Ja uważam, że komunizm był czymś tak potężnym, że rozłamał zupełnie rozwój literatury, rozwój kultury na Wschodzie i Zachodzie; w tym punkcie byliśmy bliżsi Rosji, co zresztą może wyjść na dobre, bo pobudza oryginalność, samodzielność. I może po tych wszystkich doświadczeniach my właśnie wiemy więcej. Mnie się wydaje, że jakaś wiedza o człowieku, wytworzona przez lata 40., 50., przez doświadczenie totalitaryzmu, musi zostać ujawniona. A dotąd ta wiedza była w gruncie rzeczy słabo albo okrężnie ujawniona, nawet przez takich pisarzy jak Konwicki.

⁵¹¹ Borys Pasternak (1890–1960) – rosyjski poeta i prozaik. Jego najsłynniejsza powieść, *Doktor Żywago*, opublikowana za granicą w 1957 roku, przyniosła mu w 1958 roku literacką Nagrodę Nobla, której nie przyjął z obawy przed represjami komunistycznych władz.

⁵¹² Aleksandr Sołżenicyn (1918–2008) – pisarz rosyjski; laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury za rok 1970; autor słynnego *Archipelagu Gułag* (1973).

U Konwickiego jest oczywiście obraz rzeczywistości, Warszawy itd., ale widziany oczami chłopca z Wilna, chłopca, którego oszukano, który teraz został pisarzem i musi chodzić po tej Warszawie, tej ohydnej, tak ohydnej, że aż fascynującej Warszawie. Ale sercem i wyobraźnią jest wciąż „tam”, gdzie indziej i w przeszłości.

JERZY JARZĘBSKI – Myślę, że Konwicki ma w tym swoją całkiem prywatną rachubę, a ów kontrast między „kiedyś” a „teraz” to jak gdyby różnica temperatur, bez której silnik jego pisarstwa nie mógłby ruszyć z miejsca. Ale problem jest znacznie szerszy: czy nie jest przypadkiem tak, że – problematyczną – zdobyczą ostatnich dziesięcioleci jest w Polsce wielka obniżka narodowego samopoczucia? Kiedyś pisało się po to, żeby owo samopoczucie poprawić, a teraz jakby na odwrót. W pewnej mierze to dobre, bo polskie nadymanie się – choćby w stosunku do pomniejszych narodów sąsiadujących – było nieznośne. Ale czy to nie poszło za daleko, nie ugrzęzło w innym znów stereotypie? Przecież od lat najważniejsi polscy pisarze przekonują nas, że to społeczeństwo sięgnęło dna, że jest tchórzliwe, konformistyczne, obłudne, zakłamane, zapijaczone i nijakie. Na domiar złego śni ciągle o jakichś urojonych albo niegdysiejszych przewagach. *Miazga* Andrzejewskiego, *Życie towarzyskie i uczuciowe* Tyrmanda⁵¹³, Hłasko, Konwicki, Nowakowski, Anderman itd. – to są obrazy świata, dla którego nie ma roz-

⁵¹³ Leopold Tyrmand (1920–1985) – pisarz, publicysta, znawca i popularyzator jazzu. Legendarna postać warszawskiego świata artystycznego lat 50. Rozgłos przyniosła mu sensacyjna powieść *Zły* (1955). Powieść *Życie towarzyskie i uczuciowe*, osadzoną w realiach warszawskiego środowiska intelektualno-artystycznego tego czasu, napisał w latach 60., ale nie została opublikowana, co przyczyniło się do decyzji Tyrmanda o emigracji. Ostatecznie ukazała się w Instytucie Literackim w Paryżu w 1967 roku. W Ameryce Tyrmand zajmował się dziennikarstwem i pu-

grzeszenia, nie ma szansy. I – co paradoksalne – pisarze „rządowi” wtórowali temu z drugiej strony: Bratny, Sokorski, Łoziński nawet – tam są obrazy nie mniej plugawe. Z tym, że pierwsi jak gdyby mówili: – Patrzcie, komuniści, to wasze dzieło! – A drudzy: – Nie udawajcie, że jesteście lepsi; siedzicie w tym samym bagnie, nikt nie ma czystych rąk. Więc jedni zaczerniali swe wizje z poczucia tragedii – obrazy najświętszych wartości, a drudzy – z nihilistycznej rachuby, że szlachetność nie istnieje i że najlepiej wszystkich wciągnąć do tego samego bajora.

MARIAN STALA – Wiedza o człowieku, ukształtowanym przez dziesięciolecia totalitarnej rzeczywistości, to raczej domena eseju, korzystającego z doświadczeń psychologa i socjologa, niż czystej literatury. Trzeba by kogoś na miarę Brocha⁵¹⁴, by taki problem udźwignąć... Więc, jakie formy literackie mogłyby służyć ujawnianiu tej wiedzy?

BŁOŃSKI – Za taką książkę uważam *Weisera Dawidka* Pawła Huelle. To książka bardzo ważna; kto wie, czy nie będzie uważana za najwybitniejsze osiągnięcie prozatorskie tych lat. Huelle zapewne mógłby talentem swoim sięgać i wstecz... Ale przecież... to jest książka o dzieciństwie strajkujących w Stocznii.

[...]

JARZĘBSKI – Jednak – jeśli idzie w ogóle o młodą literaturę, o najwybitniejsze debiuty lat 80. – jest rzecz chyba trochę niepokojąca: wszyscy młodzi pisarze idą

blicystyką. W 1980 roku w niezależnym wydawnictwie ukazał się jego *Dziennik 1954* (wyd. pol. 1989).

⁵¹⁴ Hermann Broch (1886–1951) – pisarz austriacki, uznawany za jednego z najważniejszych twórców niemieckojęzycznych XX wieku i obrońcę wartości humanistycznych w okresie narastającego faszystwu. Jego najbardziej znane dzieła to *Śmierć Wergilego* (1945, wyd. pol. 1963) i trylogia *Lunacy* (1931–1932), opisująca kryzys kultury europejskiej.

w gruncie rzeczy śladami pewnych już wcześniej istniejących zjawisk. Np. Szewc⁵¹⁵ – bardzo w tonie przypomina Kuśniewicza, to jest taki Kuśniewicz jakby unieruchomiony, Kuśniewicz bez akcji. Eustachy Ryłski przywodzi na myśl Władysława Terleckiego. Jeśli idzie o starszego nieco Paźniewskiego, tam jest bardzo wiele z Schulza, słowem, ja nie widzę w tym zdecydowanie nowego tonu.

STALA – Wtórność wspomnianych zjawisk jest niewątpliwa. Rzekłbym mocniej: proza powieściowa lat 80. nie przyniosła wielu nowych olśnień. Nawet Paweł Huelle, tak wysoko wyniesiony przez Jana Błońskiego, jest chyba bardziej sprawny warsztatowo niż głęboki myślowo.

NYCZEK – Huelle, moim zdaniem, to taki trochę rozcieńczony Grass... Ale w ogóle chciałem zapytać, czy nie macie, panowie, jeśli idzie o lata 80., poczucia pewnej pustki? Muszę przyznać, że gdy pada pytanie o tę dekadę, mam jakąś dziurę w pamięci. Całe to dziesięciolecie jawi mi się jako czarna dziura, w której niewiele było autentycznych wydarzeń literackich, którą trudno ująć całościowo, opisać w jakichkolwiek kategoriach... Jest to głównie – jak powiedział Jarzębski – wyciąganie wniosków z rzeczy wymyślonych wcześniej, wykończanie istniejących już projektów, dotyczy to zarówno debiutantów, jak i klasyków. Myślę, rzecz jasna, cały czas o prozie. Na przykład dogorywanie tego, zresztą martwego od zarania, pomysłu Berezy z tą całą nową literaturą. Ostatni spór, jaki przed laty został wywołany artykułem Jana Błońskiego na łamach „Literatury”⁵¹⁶, tylko potwierdził, że była to

⁵¹⁵ Piotr Szewc (ur. 1961) – poeta, prozaik, eseista. Jako prozaik debiutował w 1987 roku powieścią *Zagłada*, której fabuła oparta jest na jednym zwyczajnym dniu z przedwojennego życia polsko-żydowskiego miasteczka (Zamościa).

⁵¹⁶ J. Błoński, *Dwie groteski – i pół...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 263–286).

w gruncie rzeczy rozgrywka wewnątrzliteracka, nawet wewnątrzkrytyczna, taka gra krytycznych szklanych paciorków. Publicznie to praktycznie nie istniało, chyba mało kogo obchodziło.

PILCH – Mamy zatem do czynienia z tradycyjnym, by nie powiedzieć nieśmiertelnym, w przypadku współczesnej literatury polskiej, odwrotem od rzeczywistości. Pora zapytać o stan wojenny?

NYCZEK – Czy istnieje książka o stanie wojennym? Nie znam. Czy istnieje książka o stanie powojennym? Powiedzmy Rymkiewicz, o którym mówiliśmy. *Kraj świata* Janusza Andermana. Dziwna książka: jak zwykle świetnie napisana, ale kiedyś do każdej strony trzeba będzie chyba robić przypisy. Jest Konwicki, ale przecież ten Konwicki, który pisze o stanie wojennym, jest zdecydowanie najgorszy. *Rzeka podziemna*⁵¹⁷ jest słabiutka, szczerze mówiąc...

STALA – Chcesz powiedzieć, że nie istnieje powieść, która by wszechstronnie opisała stan wojenny i miała szansę pozostać na trwałe w literaturze? Ważniejsze zdaje się w tej chwili to, iż powstało wiele bezpośrednich i pośrednich świadectw tamtego czasu. Bez względu na ich estetyczną wartość, w końcu estetyka to nie wszystko.

PILCH – Istnieje książka *Raport o stanie wojennym*⁵¹⁸. Rzecz, jak wiemy, swego czasu głośna, choć delikatnie mówiąc – kontrowersyjnie przyjmowana. Wyszło właśnie oficjalne wydanie. Ciekaw jestem, czy ostatnio ktoś z panów miał to w rękę, jak te opowiadania Marka Nowakowskiego

⁵¹⁷ T. Konwicki, *Rzeka podziemna, podziemne ptaki* (wyd. 1 w drugim obiegu, 1984). Powieść o stanie wojennym skomponowana w formie wędrówki po Warszawie bohatera, który próbuje uniknąć internowania.

⁵¹⁸ *Raport o stanie wojennym* Marka Nowakowskiego został opublikowany w 1983 roku w Instytucie Literackim w Paryżu.

zniosły próbę czasu? Mam niejasne przeczucie, że lepiej, niż mogłoby się zdawać.

JARZĘBSKI – Niewątpliwie niektóre teksty *Raportu* były bardzo dobre, pamiętam kilka, np. o tym patrolu zgarniającym haracz od ludzi, którzy stanęli w kolejce po mięso przed końcem godziny policyjnej, kilka z tych opowiadań było niezwykle wyrazistych, świetnych. Ale przecież nie ma ten *Raport* – i pewnie mieć nie może – jakiegoś wymiaru syntetycznego, były to w końcu notatki, zapiski na gorąco.

NYCZEK – Nie powiem niczego nowego, rozmawiałem z wieloma ludźmi, mają podobne zdanie, otóż – dla mnie twórczość „wojenna” Marka Nowakowskiego jest niestety przykładem pisarskiej obniżki, co mnie złości tym bardziej, że jest to pisarz, którego naprawdę lubię i cenię. *Księżę Nocy, Gdzie jest droga na Walne?*⁵¹⁹, *Układ zamknięty* – to świetne, precyzyjne, szerokie. A *Raport* wydaje mi się wąski, jednostronny, zbyt czuje się tę morderczą nienawiść, aż żenująca...

[...]

JARZĘBSKI – Bo nigdzie chyba nie ma modelu literatury patriotyczno-martyrologiczno-walczącej, który leżałby tak w zasięgu ręki, do wzięcia w każdej chwili, kiedy sytuacja historyczna temu sprzyja. Ale tu właśnie szkopuł: stan wojenny był czymś zasadniczo odmiennym od dawnych powstań czy najazdów. Stąd częste wrażenie, że literackie klisze nie pasują, że omija się coś najzupełniej zasadniczego, co było w doświadczeniu grudnia '81 – całą jego fałszywość, kostiumowy charakter. Więc te podniosłe wiersze jakoś – paradoksalnie – podwyższyły ton całemu zdarzeniu, które w istocie było bardziej podłe i poniżające.

⁵¹⁹ *Gdzie jest droga na Walne?* (Warszawa 1974) Marka Nowakowskiego to zbiór pięciu opowiadań opisujących peerelowską rzeczywistość.

Napisać naprawdę dobry wiersz o grudniu znaczyło wyzwoić się ze stereotypu.

Ale by mówić o literaturze lat 80., trzeba dostrzec, że obnażył się wtedy jakiś istotny aspekt jej społecznego funkcjonowania. Kiedyś czytało się „Twórczość”, bardziej „masowy” czytelnik sięgał po „Życie Literackie”⁵²⁰, bo to należało do dobrego tonu. Istniała jakaś pompa tłocząca literaturę, wiadomości o literaturze, oceny itd. od elit aż po „szarego odbiorcę”. Można było nie czytać Różewicza, ale każdy wiedział, że Różewicz to wybitny poeta – bo państwo promowało i nagradzało swoich Wieszców, jeśli tylko nie przesadzili w krytyce. A dziś wszystko to się rozleciało, przeszło w ręce czystsze, ale prywatne – i nagle wybiła godzina prawdy: wiadomo już, komu naprawdę zależy na literaturze, komu ona jest potrzebna na tyle, by sięgnąć po czasem trudno dostępną książkę, rozeznac się w sprzecznych opiniach na jej temat itd. No i okazało się, że w literaturę o wyższych aspiracjach bawi się w Polsce nader wąska publiczność, a dalej jest zupełny chaos: książki, których nikt o znaczniejszym autorytecie nie przeczytał, literatura wagonowa, porno, jakies byty całkiem amorficzne...

BŁOŃSKI – Może niepotrzebnie wchodzimy w socjologię literatury... Nasza perspektywa – perspektywa krytyków – jest z natury rzeczy bardzo szczególna. A sytuacja rynkowa literatury nie jest znowu taka niezwykła. Kryzys działa na korzyść kultury masowej – więc także literatury popularnej – bo ona się szybko zwraca. Zaś dla czytelników literatury poważnej podstawowe znaczenie

⁵²⁰ „Życie Literackie” – ogólnopolski tygodnik literacko-społeczny wydawany w latach 1951–1990 w Krakowie. Publikowali tu m.in. Jan Błoński, Włodzimierz Maciąg, Jerzy Kwiatkowski. Rubrykę *Lektury nadobowiązkowe* prowadziła Wisława Szymborska.

ma w tej chwili literatura zakazana, literatura do tej pory nieobecna. To jest na rynku nowością! [...].

JARZĘBSKI – Ale to jest przecież sytuacja nienormalna – powstaje fałszywe poczucie obfitości, choć na dłuższą metę literatura nie może odżywiać się rewindykacjami [...]. Obawiam się, że powszechny staje się brak oczekiwania na nowości, na jakieś zjawiska w większej skali, przełomy pokoleniowe. Nie mówię tu już o manifestach i grupach poetyckich, bo ta tendencja wyczerpała się zupełnie...

STALA – Nie wiem, czy to jest zmartwienie, że nie ma nowych grup poetyckich.

JARZĘBSKI – Zmartwienie – nie, ale pewne zjawisko o czymś tam świadczące i może wymagające wyjaśnienia. Zresztą nowi twórcy, startując w pojedynkę, utrudniają zadanie krytyce – nie tak jak te kochane grupy, które same dostarczały kategorii podziału, opisu debiutantów – zanim się oni zdążyli opierzyć. Niezależnie od tego wszystkiego jednak, kiedy zaglądam w lata 80., widzę sporo dobrych, ciekawych książek, ale ciągle mam wrażenie, że ja tej literatury jako całości nie znam i że jej – literaturze – trochę brak pomysłu na dalsze istnienie w nowej Polsce. Wracając do paraleli z początku naszej dyskusji: jeśli to jest rok 1918, to zdecydowanie bez poetów Skamandra⁵²¹ i ich

⁵²¹ Skamander – grupa poetycka, która uformowała się około 1918 roku (data otwarcia kawiarni Pod Picadorem, miejsca, w którym występowali poeci). Podstawowy trzon tej grupy tworzyli: Julian Tuwim, Jan Lechoń, Antoni Słonimski, Kazimierz Wierzyński, Jarosław Iwaszkiewicz. Po 1989 roku pojawiały się porównania wystąpień poetów związanych z krakowskim czasopiśmie „bruLion” i deklarujących odrzucenie wszelkich zobowiązań poezji, zejście z piedestału poety – wieszczą (por. np. wiersz *Dla Jana Polkowskiego* Marcina Świetlickiego) z hasłami skamandrytów w 1918 roku o „zrzucaniu z ramion płaszczka Konrada” (*Czarna wiosna* Antoniego Słonimskiego) czy Jana Lechońia „A wiosną – niechaj wiosnę, nie Polskę zobaczę” (*Herostrates*).

bezbłędnego wycucia rynku, potrzeb społecznych, nowej problematyki, która powinna wypełnić miejsce po tyrtejskich obowiązkach.

STALA – To, co mówisz, brzmi niepokojąco. Nowa literatura powstaje równocześnie z rewindykacjami, czasem jest z nimi zgodna, ale coraz częściej będzie się im (jak przypuszczam) przeciwstawiać... Nie warto tych rzeczy rozdzielać i mówić, że czytanie dawnych książek hamuje oddziaływanie powstających teraz. Nie wiem, czy rzeczą powszechną jest brak oczekiwania na nowość – to chyba sprawa indywidualna. Prawdą jest natomiast, że nowość przestała być podstawową wartością. Widać to dobrze w poezji ostatnich kilkunastu lat, od Miłosza i Szymborskiej⁵²² zaczynając, na debiutantach kończąc. Co do braku orientacji w najnowszej literaturze – brzmi to jak podtrzymanie tezy Nyczka o latach 80. jako czarnej dziurze. Nie bardzo się z tą metaforą zgadzam. Może chodzi o to, że przeżywszy te dramatyczne lata, nie potrafimy znaleźć języka, który by nazwał ich intensywność, zmieścił polityczne pasje i duchowe klimaty, tak jednak różne od poprzednich dziesięcioleci. Nie namawiam do szybkich syntez, tylko do poszukania we własnej pamięci myśli, książek, symbolicznych biografii z tych lat. Do wskazania czegoś, co jest pomiędzy niejasną na razie całością a pojedynczymi dziełami, o których panowie mówiliście.

PILCH – Spróbujmy może to zrobić, spróbujmy dokonać – jakby zatrzymując się na chwilę – choćby najpobieżniejszego bilansu. Spróbujmy w sposób choćby

⁵²² Wisława Szymborska (1923–2012) – poetka, eseistka, tłumaczka, felietonistka. Laureatka Nagrody Nobla w dziedzinie literatury za rok 1996. Debiutowała w 1952 roku tomikiem *Dlatego żyjemy*. Od tomu *Wołanie do Yeti* (1957) jej wiersze utrzymane są w podobnej poetyce – pozornie prostej składniowo formy, lekkości, zabawy, ironii i autoironii, za pomocą których dotyka spraw ważnych dla każdego człowieka.

najbardziej prowizoryczny wskazać, wyliczyć nowe zjawiska, tendencje.

BŁOŃSKI – Nowość nie jawi się dzisiaj w postaci grup, szkół czy manifestów, czas manifestów minął. Ale to nie znaczy, aby nic się nie zmieniało... Ja oczywiście nie wiem, co naprawdę zapowiada przyszłość, ale dostrzegam kilka tendencji, niekoniecznie składnych. Wymienię trzy. Pierwsza wykuła się bardzo wcześnie w poezji, która jeszcze przed rokiem 1980 przeszła spod znaku Przybosa pod znak Miłosza. Przestała podkreślać, że jest operacją językową, przypomniawszy sobie o naśladownictwie, o *mimesis*, a także o możliwości intelektualnego dyskursu. Epifanie Maja, tragiczne momenty Polkowskiego⁵²³, humor Sommera⁵²⁴ – to rozmaite wyrazy tej nowej strategii. Ten zwrot poezji wydaje mi się ugruntowany i chyba trwały.

Ale ciekawa rzecz, że już pojawiła się wśród młodych artystów i poetów tendencja anarchizująca, będąca w gruncie naśladowaniem awangardy anglosaskiej z lat 60. Może Polska też musi przez to przejść, ale może jest to coś innego, bardziej swojskiego. W końcu młodzi ludzie muszą odczuwać chęć wyzwolenia się z wszelkich, nawet najszlachetniejszych obowiązków zbiorowych...

⁵²³ Jan Polkowski (ur. 1953) – poeta, prozaik. Od debiutu w 1978 roku związany z opozycją demokratyczną. Był założycielem i redaktorem drugoobiegowego pisma „Arka” (1983–1990).

⁵²⁴ Piotr Sommer (ur. 1948) – poeta, eseista, krytyk literacki, tłumacz; w latach 1994–2022 redaktor naczelny „Literatury na Świecie”. Debiutował w 1977 roku zbiorem *W krześle*. Jeden z jego kolejnych tomów poetyckich – *Czynnik liryczny* (1986) uchodził za zapowiedź nowej dykcji poetyckiej; do rozpowszechnienia tej dykcji przyczynił się również tzw. niebieski numer „Literatury na Świecie”, zawierający twórczość poetów nowojorskich oraz tłumaczenia O’Hary (*Twoja pojedynczość*, 1987).

Może to coś zapowiada, chociaż chwilowo widzę tylko proste powtórzenia recept literackich sprzed ćwierćwieku.

O trzecim zjawisku nikt chyba do tej pory nie pisał, a jest ono bardzo interesujące. Mam na myśli fenomen „Zeszytów Literackich”⁵²⁵, a ściślej, widoczne w tym piśmie odwrócenie wartości. Uczyliśmy się w szkole, że w romantyzmie była literatura krajowa i emigracyjna. Emigracyjna podejmowała wszelkie problemy narodowe, wadziła się z Bogiem itd. Tymczasem krajowa zajmowała się szarym dniem, zwykleszymi uczuciami, sprawami dnia powszedniego. To właśnie zostało w pewnym sensie odwrócone. Najwyraźniej w książce Zagajewskiego *Solidarność i samotność*, książce bardzo symptomatycznej, także pięknie napisanej...⁵²⁶ Zagajewski zdaje się tam mówić tak (oczywiście upraszczam): kraj reaguje na wydarzenia podniosłe, kolektywnie, zbiorowo. Ale my (tzn. Zagajewski i grupa skupiona wokół „Zeszytów”⁵²⁷)? My oczywiście szanujemy, podziwiamy, solidaryzujemy się jako obywatele; jesteśmy jednak w sytuacji, w której możemy, chcemy, powinniśmy w nas samych pielęgnować wartości bardziej indywidualne, wartości właściwe jednostkom, a przez to nieograniczone losem zbiorowości, bardziej uniwersalne.

[...]

⁵²⁵ „Zeszyty Literackie” – czasopismo (kwartalnik) wydawane przez Barbarę Toruńczyk od 1982 roku, najpierw w Paryżu, a od 1992 do 2018 roku w Warszawie.

⁵²⁶ *Solidarność i samotność* to zbiór esejów Zagajewskiego, opublikowanych w 1986 roku w drugim obiegu, w którym związany z działalnością opozycyjną poeta opowiada się za niezbędną dla twórczej działalności samotnością/osobnością.

⁵²⁷ „My”, o którym mówi Błoński za Zagajewskim, to środowisko „Zeszytów Literackich”.

PILCH – Mnie się wydaje, że książką, która wiele mówi o latach osiemdziesiątych, o stanie wojennym jest *Kadencja* Jana Józefa Szczepańskiego⁵²⁸.

Pomyślana zapewne jako „danie świadectwa”, jako czysto kronikarski zapis bojów o Związek, książka ta w ponownej lekturze zyskuje dodatkowe, zgoła niekiedy nieoczekiwane wymiary. Pisarski tryumf osiągnięty tu zostaje nie dzięki szyderczemu dystansowi, ale dzięki prawdziwie realistycznemu temperamentowi. Jak wiadomo, pełny realizm jest najtrudniej osiągalną konwencją. Szczepańskiemu udaje się tak wymierzyć proporcje, że z jednej strony anektuje pewne jakby nowe wątki tematyczne. Lektura *Kadencji* umożliwi np. odpowiedź na pytanie: „Jak pisać o Świrgoniu?”⁵²⁹, z drugiej zaś strony zapis niektórych sytuacji, wizyt w generalskich pokojach, ustawicznego układania daremnych petycji ma wręcz kafkowski klimat. Może jest to efekt trochę mimowolny, może gdyby intencją Szczepańskiego było np. napisanie na ten temat klasycznej powieści, a nie protokolarnej kroniki, pewne sytuacje – a więc i pewne efekty – zostałyby ominięte, nie sądzę jednak, to jest doskonałe literacko, nie mogą się uwolnić czy oprzeć tej myśli. *Kadencja* przy całej swej sprawiedliwości, słuszności, prawdziwości jest także przykładem doskonałego rzemiosła, mistrzowskiej roboty literackiej.

BŁOŃSKI – U Szczepańskiego dystans powstaje z powściągliwości, z zupełnego braku uogólnień. Pokazuje ludzi drobnymi rysami, niby to życzliwie, ale raczej

⁵²⁸ *Kadencja* to opublikowana w 1986 roku rzetelna relacja Szczepańskiego z okresu, kiedy na fali solidarnościowych przemian został w grudniu 1980 roku wybrany prezesem Związku Literatów Polskich i sprawował tę funkcję do momentu wprowadzenia stanu wojennego i zawieszenia Związku.

⁵²⁹ Waldemar Świrgoń (1953–2008) – działacz partyjny, najmłodszy w historii sekretarz KC PZPR (1982–1986).

chłodno. Opisuje ich „dla nich samych”, jak opisuje się drzewo czy ptaka. Nabywają w ten sposób niejaką autonomię i w końcu czytelnik musi sam zdecydować, kto przyzwoity, a kto łajdak.

JARZĘBSKI – Wróciłbym jeszcze do poruszonej przez panów kwestii teatralności stanu wojennego. Ta sprawa aż woła o pisarskie pióro, bo w tej inscenizacji literatura grała dużą rolę. Chodziło przecież nie o to, by zabić jakąś ilość ludzi, ale o to, by wprowadzić ich na taką scenę, na której poczuli by się zagrożeni, na której poczuli by się więźniami. Była to teatralność farsowa. Bo przecież, jeśli w ogóle wolno teraz przypomnieć Marksa⁵³⁰, to istotnie to, co Marks mówi o farsowości powtórek w historii, znakomicie się sprawdzało w stanie wojennym. Właściwie od pierwszego dnia miałem wrażenie, że jest to inscenizacja zrobiona po to, żebym się zaczął bać.

BŁOŃSKI – Gdyby pisarze przyjrzeni się bliżej tej socjotechnice, mieli odwagę popatrzeć na stan wojenny od tej strony, to może, może...

NYCZEK – Obawiam się, że problem pisarskiej odwagi nieprędko się zdezaktualizuje. Minęło tyle lat, tyle się zmieniło, wręcz odwróciło, a czy dziś pisarz ma łatwiej? Kto potrafiłby, miałby odwagę tak do końca, głęboko opisać to, co się dzieje dookoła, opisać ten naród polski od dziesięciu lat biegający ze sztandarami, koronami cierniowymi, z gorejącymi sercami, opisać te wszystkie cyrki w rodzaju „Artyści dla Rzeczypospolitej”⁵³¹, gdzie na oczach milionów artyści ze łzami w oczach bredzą

⁵³⁰ Karl Marks (1818–1883) – niemiecki filozof, socjolog, ekonomista, działacz rewolucyjny; współzałożyciel I Międzynarodówki. Twórca socjalizmu naukowego.

⁵³¹ „Artyści dla Rzeczypospolitej” – zainicjowane przez twórców pod koniec 1989 roku koncerty i aukcje dzieł sztuki na rzecz Funduszu Daru Narodowego, wspierającego rząd Tadeusza Mazowieckiego.

jak potępieni. Mówię przykładowo, bo przecież takich kuriozów nie brakuje, nie idzie mi o aktorów, ale o ten większy teatr, narodowy bez cudzoślowu. To są wszystko ciągi dalsze, krzywe zwierciadła, początki są oczywiście dawniejsze, stan wojenny był tylko jednym z aktów. Ale amok trwa, ma wiele postaci. Obowiązującym gestem jest nadal patriotyczne darcie szat i rzucanie pereł na ofiarę dla Rzeczypospolitej. A kto napisze wielką książkę o największym psikusie polskiej historii, że jedna ze współrządzających głów państwa jeszcze niedawno była więźniem drugiej głowy państwa?⁵³² Że Kuroń⁵³³ jest ministrem a Michnik⁵³⁴ posłem? Przecież to jest gotowy temat na

⁵³² Chodzi zapewne o to, że Tadeusz Mazowiecki, sprawujący urząd premiera w latach 1989–1991, był w stanie wojennym internowany za działalność opozycyjną, a w latach 1989–1990 pierwszym prezydentem III Rzeczypospolitej był Wojciech Jastruzelski, który stał na czele Wojskowej Rady Ocalenia Narodowego i wprowadził w Polsce stan wojenny (12/13 grudnia 1981). Taki podział władzy był zgodny z ustaleniami między opozycją solidarnościową a reformatorskim skrzydłem komunistycznej władzy po wyborach w czerwcu 1989 roku (3 lipca 1989 roku ukazał się w „Gazecie Wyborczej” artykuł Michnika zatytułowany *Wasz prezydent, nasz premier*).

⁵³³ Jacek Kuroń (1934–2004) – polityk, historyk, jeden z przywódców opozycji demokratycznej w czasach PRL-u, założyciel Komitetu Obrony Robotników (1976). W 1989 roku został ministrem pracy i polityki socjalnej w rządzie Tadeusza Mazowieckiego (1989–1991) i sprawował tę funkcję również w następnym rządzie (Hanny Suchockiej, 1992–1993).

⁵³⁴ Adam Michnik (ur. 1946) – publicysta, pisarz, historyk, polityk, jeden z najbardziej znanych opozycjonistów w PRL-u. Od 1989 roku redaktor naczelny „Gazety Wyborczej” – powołanej przez Komitet Obywatelski przed pierwszymi wolnymi wyborami 4 czerwca 1989 roku, w ramach uzgodnień Okrągłego Stołu. W latach 1989–1991 był posłem na sejm (tzw. sejm kontraktowy).

polskiego *Szwejka*⁵³⁵, a my klęczymy albo kochamy Ojczyznę. Ja wiem, że na taką powieść jeszcze za wcześnie, bo to dłużej trwa, ale mówię symbolicznie.

JARZĘBSKI – Do tego trzeba szczypty okrucieństwa, bez której nie sposób bezceremonialnie deptać różnych ulubionych rabatek czy dywaników. I bardzo dobrze – bo pisarstwo w samej swej istocie to profesja okrutna, a pocziwcy niewiele mają tu do powiedzenia. Takiego okrucieństwa jest trochę w *Kraju świata* Andermana, ale moim zdaniem tu by było konieczne oderwanie się bardziej radykalne, dystans, który dają pewne formy literackie. Ja znam taką książkę – na razie w maszynopisie, fragmenty będzie drukować niebawem „Brulion”⁵³⁶. To *Narogi i patrochy* Jakuba Szapera⁵³⁷ – historia zupełnie fantastyczna, niemal baśniowa – tak jak, bo ja wiem, *Fatalne jaja* Bułhakowa⁵³⁸ – i, podobnie jak utwór Bułhakowa w Moskwie, osadzona precyzyjnie w realiach Krakowa

⁵³⁵ Chodzi o satyryczną, krytyczną wobec monarchii austro-węgierskiej powieść Jaroslava Haška (1883–1923) *Przygody dobrego wojaka Szwejka podczas wojny światowej* (1921).

⁵³⁶ „Brulion” („bruLion”) – czasopismo literackie wydawane w latach 1987–1999. Powstało jako czasopismo drugoobiegowe, początkowo miało tradycyjny charakter czasopisma kulturalno-literackiego, stopniowo jednak nabrało charakteru buntowniczego, młodoliterackiego, skandalizującego pisma skupiającego wokół siebie nowe pokolenie twórców, wchodzących do literatury w okresie transformacji ustrojowej. Od tego czasopisma pochodzi nazwa pokolenie „Brulionu”.

⁵³⁷ Powieść Jakuba Szapera (właśc. Jakuba Bulandy) została opublikowana w 1994 roku. Jarzębski pisał o niej z entuzjazmem w recenzji zatytułowanej *Towarzysz Janko w dżungli języka*. Zob. J. Jarzębski, *Apetyt na Przemianę...*, s. 49–52.

⁵³⁸ Michaił Bułhakow (1891–1940) – pisarz rosyjski, autor słynnej powieści *Mistrz i Małgorzata* (pisanej i przeredagowanej przez pisarza od 1928 roku aż do śmierci; wydawanej od drugiej połowy lat 60. w wersji ocenzurowanej; pełne wyd. 1973). *Fatalne jaja* to zbiór opowiadań z 1928 roku.

końca lat osiemdziesiątych. To jest baśń o rozkładzie utopii komunistycznej, niebywale bogata językowo, groteskowa, niekiedy całkiem szalona lub zgoła nostalgiczna. Więc proszę – jest dystans, ale nie ma już mowy o zwyczajnej powieści realistycznej, normalnej epice. Może ona już nie wróci po prostu?

BŁOŃSKI – Weźmy na przykład Kunderę⁵³⁹. Jest to pisarz, który pokazuje niemało ludzkich przypadłości, słabości, upadków. Wnioski końcowe bywają z reguły melancholijne, czasem przygnębiające. Nie można wszakże powiedzieć, by była to groteska, groteska nie jest wcale warunkiem koniecznym. Warunkiem koniecznym – powtarzam raz jeszcze – jest epicki dystans. A polska literatura nie ma niestety wyrazistej tradycji epickiej.

[...]

NYCZEK – Przychodzi mi do głowy, że kto wie, czy nie najdziwniejszą cechą literatury lat osiemdziesiątych jest brak młodego pokolenia, które próbowałoby w tej dekadzie zaistnieć. W końcu ruch młodopokoleniowy zawsze stanowił istotny składnik kultury, agresja nowych ludzi wchodzących w literaturę zawsze stanowiła istotny napęd rozmaitych literackich mechanizmów. Lata 80. niczym takim się nie wyróżniają, czy raczej wyróżniają się brakiem jakiegokolwiek ruchu młodoliterackiego. Inna sprawa, że do tego trzeba trybun, miejsc, z których się mówi, trzeba życia literackiego, gazet...

BŁOŃSKI – A „Brulion”?

STALA – „Brulion” jest rzeczywiście kontrargumentem przeciw tezie Nyczka. Ruch młodoliteracki istnieje,

⁵³⁹ Milan Kundera (1929–2023) – czeski prozaik i eseista; od lat 90. publikował tylko po francusku. Uczestnik Praskiej Wiosny. Od 1975 roku na emigracji we Francji. Jego najbardziej znane powieści to *Žart* (1967, wyd. pol. 1970) i *Nieznośna lekkość bytu* (1984, wyd. pol. 1992).

tylko że w innych formach niż te, do których jesteśmy przyzwyczajeni. To powoduje, iż jest niedostępny dla większości czytelników, nie funkcjonuje w języku krytyki. Ale ma wszystkie cechy, o których Tadeusz mówił, włącznie z agresją... może na czele z agresją. W samym kręgu „Brulionu” jest co najmniej kilku poetów próbujących wyrazić sprzeciw wobec tego, co dla nas niewątpliwe, oczywiste...

[...]

BŁOŃSKI – [...] Przychodzi mi na myśl, skoro mowa o eseju – że była to także bardzo korzystna dekada dla krytyki. Bardzo dużo dobrych rzeczy się ukazało. Cała seria Chodakowskiego⁵⁴⁰: Werner⁵⁴¹, Nyczek, Burek⁵⁴²,

⁵⁴⁰ Jan Chodakowski (ur. 1952) – wydawca, publicysta, architekt. W latach 70. był tłumaczem i spikerem w polskiej sekcji BBC. W 1979 roku założył Wydawnictwo Puls (Puls Publications Ltd.) i wydał książki ponad 70 autorów zakazanych w PRL-u. Błoński ma na myśli następujące wydane przez Puls książki: T. Burek, *Żadnych marzeń* (1987), T. Nyczek, *Powiedz tylko słowo. Szkice literackie wokół „Pokolenia 68”* (1985), A. Werner, *Polskie, arcy-polskie* (1987), R. Zimand, *Wojna i spokój. Szkice trzecie* (1984).

⁵⁴¹ Andrzej Werner (ur. 1940) – krytyk literacki i filmowy; historyk literatury związany zawodowo z Instytutem Badań Literackich PAN. W latach 70. i 80. włączył się w działania opozycyjne. Za tom krytyczny *Polskie, arcy-polskie* otrzymał Nagrodę Solidarności. Od lat 90. związany przede wszystkim z krytyką filmową.

⁵⁴² Tomasz Burek (1938–2017) – krytyk literacki, historyk literatury, eseista; związany zawodowo z Instytutem Badań Literackich PAN. Uznany jako autor zbiorów krytycznych *Zamiast powieści* (1971) i *Dalej aktualne* (1973), w których zajmował się przede wszystkim współczesną prozą awangardową. Od 1961 roku systematycznie współpracował z „Twórczością”. Aktywnie włączył się w działania opozycji demokratycznej, był m.in. współredaktorem podziemnego czasopisma „Zapis”; uznawany za jednego z najważniejszych krytyków środowiska opozycyjnego. Po roku 1989 radykalnie zmienił światopogląd i stał się czołowym krytykiem prawicowym (*Dziennik kwarantanny*, 2001; *Dzieło niczyje*, 2001).

Zimand⁵⁴³. Także to, co przy wszystkich zastrzeżeniach zrobił Trznadel⁵⁴⁴ bardzo było przecież stymulujące... dalej książki Karpińskiego⁵⁴⁵...

NYCZEK – Czyżby po raz pierwszy, za przeproszeniem obecnego tu grona, można było coś dobrego powiedzieć o krytyce? I to w dodatku w okresie, w którym nie istniało życie literackie? Choć może fakt, że trzeba się było obywać bez bieżącego recenzowania książek, był elementem w gruncie rzeczy pozytywnym. Oczywiście nie

⁵⁴³ Roman Zimand (1926–1992) – historyk literatury, krytyk literacki, publicysta; związany zawodowo z Instytutem Badań Literackich PAN. W młodości zaangażowany komunista, radykalnie zmienił poglądy i przyłączył się do działań opozycji demokratycznej. Pod pseudonimem „Leopolita” publikował też w paryskiej „Kulturze”. Autor wielu prac historycznoliterackich (poświęconych przede wszystkim literaturze młodopolskiej i rosyjskiej) oraz szkiców o literaturze współczesnej. Jest też autorem poruszającego studium o dziennikach Adama Czerniakowa (*W nocy od 12 do 5 rano nie spałem*, 1979).

⁵⁴⁴ Jacek Trznadel (1930–2022) – pisarz, krytyk literacki, historyk literatury, tłumacz; związany zawodowo z Instytutem Badań Literackich PAN. Do 1970 roku należał do partii, pod koniec lat 70. podjął współpracę z paryską „Kulturą”. W 1986 roku opublikował zbiór wywiadów z polskimi pisarzami na temat ich postaw w czasach stalinizmu, zatytułowany *Hańba domowa*. Książka ta wywołała wówczas wielkie poruszenie, a za najbardziej kontrowersyjną uznano rozmowę ze Zbigniewem Herbertem, zatytułowaną *Wypluć z siebie wszystko*.

⁵⁴⁵ Wojciech Karpiński (1943–2020) – historyk idei, historyk sztuki, krytyk literacki, eseista, tłumacz; związany z wieloma czasopismami (m.in. z „Twórczością”). W 1979 roku wraz z Marcinem Królem założył pismo „Res Publica”. Od 1982 roku mieszkał na stałe w Paryżu. Autor m.in. uznanych biografii artystycznych: *Fajki van Gogha* (1994) i *Portretu Czapskiego* (1996). W 1980 roku opublikował *W Central Parku* – zbiór szkiców o różnych pisarzach, w tym o twórcach polskiej kultury emigracyjnej, a w 1988 roku – *Książki zbójckie. Szkice o literaturze emigracyjnej*.

ma co przesadzać z pozytywnymi skutkami zniszczenia jednolitej tkanki życia literackiego, z pozytywnymi konsekwencjami istnienia dwóch czy trzech nieprzenikalnych wzajemnie obiegów. Główna konsekwencja była taka, że była to epoka mówiona: mnie lata 80. kojarzą się głównie z mówieniem. To wszystko, co niegdyś było spisywane, recenzowane, dyskutowane na papierze, zmieniło się teraz w gawędy, opowiadania całkiem dosłowne, w literaturę gadaną. To zrozumiałe, ludzie mówieniem usiłowali zagłuszać tę ponurą pustkę życia.

PILCH – Okazuje się jednak, że ta czarna dziura lat 80. nie jest taka czarna, że może w ogóle nie jest to dziura. W każdym razie kryją się w niej nie byle, nie lada jakie pokłady literackie. Sposób ich istnienia czy sposób opisywania jest kwestią osobną, siłą rzeczy nie nazwiemy wszystkiego.

[...]

PILCH – Miejmy nadzieję, iż przez przyszłych czytelników archiwalnych roczników „Tygodnika Powszechnego” nasza rozmowa potraktowana zostanie jako dowód, że bystro i przenikliwie zauważyliśmy terazniejsze odzyskiwanie niepodległości.

dyskusję opracował: JERZY PILCH

Tadeusz Komendant⁵⁴⁶
Trywialne pytanie o prozę

*Szli krzycząc: „Proza! Proza!” – wtem jednego razu
Chcąc krzyczeć zapomnieli na ustach wyrazu;
Ale pewni, że Bóg im, co trzeba, podpowie,
Szli dalej krzycząc: „Powieść! Powieść! Powieść...”
Wtem Bóg z Mojżeszowego pokazał się krzaka,
Spojrzał na te krzyczące i zapytał: „Jaka?”⁵⁴⁷*

Rzecz będzie o zapomnieniu na ustach wyrazu.
O chorobie toczącej nasze rozważania o prozie, których

⁵⁴⁶ Tadeusz Komendant (1952–2019) – eseista, krytyk literacki, tłumacz, literaturoznawca. Jako krytyk debiutował w 1973 roku na łamach „Nowego Wyrazu” szkicem o Rafale Wojaczku. Od 1986 roku do śmierci pracował w redakcji „Twórczości”, zajmując się działem eseju. Tłumacz i znawca m.in. dzieł Michela Foucaulta (*Władze dyskursu. Michel Foucault w poszukiwaniu siebie*, 1994). Opublikował też: *Zostaje kantyczka. Eseje z pogranicza czasów* (1987), *Lustro i kamień. Prywatny sylogizm* (1994), *Upadły czas. Sześć esejów i pół* (1996).

⁵⁴⁷ Parafraza wiersza Juliusza Słowackiego (wyd. 1866):
Szli krzycząc: „Polska! Polska!” – wtem jednego razu
Chcąc krzyczeć zapomnieli na ustach wyrazu,
Pewni jednak, że Pan Bóg do synów się przyzna
Szli dalej krzycząc: „Boże! ojczyzna! ojczyzna”.
Wtem Bóg z Mojżeszowego pokazał się krzaka,
Spojrzał na te krzyczące i zapytał: „Jaka?”

modelowym przykładem może być *Czarna dziura lat osiemdziesiątych*, dyskusja drukowana w „Tygodniku Powszechnym” (13/90)⁵⁴⁸. Dopóki bowiem nie zostanie jasno powiedziane, co należy rozumieć przez „prozę”, wszelkie diagnozy będą połowiczne, a nawet wygłaszane w dobrych intencjach jeremiaszowe tyrady – przesadne. Co więcej, może pojawić się podejrzenie, że grono szacownych osób zachowuje się niczym Molierowski monsieur Jourdin⁵⁴⁹, który – usłyszawszy od nauczyciela filozofii, że każda myśl da się wyrazić wierszem lub prozą – zawołał; „Więc ja już 40 lat mówię prozą, nie mając o tym najmniejszego pojęcia!”

Zasoby literatury emigracyjnej, która dziś przeżywa swoją chwilę prawdy, są na wyczerpaniu. Na palcach jednej ręki można wyliczyć wątki, które nie weszły jeszcze w krwiobieg krytyczny: poszukiwanie straconego czasu, dotyczące już nie samotnej jednostki, ale całego narodu, podjęte przez Włodzimierza Odojewskiego⁵⁵⁰; artystyczny, bo na stosunku do słowa zbudowany przez Zygmunta Haupta⁵⁵¹ pomost między „szkołą ukraińską”, opisującą ból

⁵⁴⁸ *Czarna dziura lat osiemdziesiątych. O literaturze ostatniej dekady dyskutują: Jan Błoński, Tadeusz Nyczek, Jerzy Jarzębski, Marian Stala oraz – ze strony „TP” – Jerzy Pilch*, „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 13, s. 1, 4–5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 385–406).

⁵⁴⁹ Mousieur Jourdin – bohater komedii Moliera *Mieszczanin szlachcicem* (1670), który dowiaduje się, że całe życie mówił prozą.

⁵⁵⁰ Włodzimierz Odojewski (1930–2016) – prozaik, publicysta; na emigracji od 1971 roku. Debiutował w 1951 roku powieścią *WySPA ocalenia*. Jak sam wielokrotnie podkreślał, jego ambicją literacką było ukazywanie świata, który już minął – w splocie faktów historycznych i ludzkich namiętności. Jego najważniejsze dzieło to powieść *Zasypie wszystko, zawieje* (Paryż 1974), ukazująca powikłane losy rodziny i wydarzeń historycznych na polsko-ukraińsko-rosyjsko-żydowskim pograniczu.

⁵⁵¹ Zygmunt Haupt (1907–1975) – pisarz, malarz, architekt. Po wojnie pozostał na emigracji. Jego niezwykła proza, zebrana

w uciętej ręce (Kuśniewicz, Buczkowski, Wojciechowski, Strykowski, Odojewski, Paźniewski...) a trędowną prywatnością Białoszewskiego; daleko swym radykalizmem przewyższająca szkołę tuż powojennych obrachunków inteligentnych krytyka kultury zachodniej dokonana przez Andrzeja Bobkowskiego⁵⁵²; przypominające trochę zabawy psa potyczki ze stereotypem polskości, dokonujące się pod duchowym patronatem Gombrowicza (Marian Pankowski⁵⁵³, Olga Scherer⁵⁵⁴); sentymentalne w najgorszym i tragiczne w najlepszym sensie tego słowa wygnańcze dzieło Hłaski. Jeśli nawet tematów dałoby się wyliczyć więcej, w niczym nie zmienia to faktu, że po literaturze pisanej na obczyźnie trudno spodziewać się zasadniczych rewelacji

w tomach *Pierścień z papieru* (Paryż 1963), *Szpica. Opowiadania, warianty, szkice* (Paryż 1989), odtwarza niepowtarzalną atmosferę życia na Podolu (skąd pochodził) na początku XX wieku.

- ⁵⁵² Andrzej Bobkowski (1913–1961) – prozaik, diarysta. Autor słynnego dziennika pisanego w latach 1940–1944 we Francji, opublikowanego pt. *Szkice piórkiem* (Paryż 1957), w którym zawarł przenikliwe diagnozy na temat mitów i rzeczywistych wartości kultury europejskiej, zwłaszcza francuskiej. Rozczarowany Europą wyjechał w 1948 roku z Francji do Gwatemali.
- ⁵⁵³ Marian Pankowski (1919–2011) – poeta, prozaik, literaturoznawca, tłumacz. Po wojnie pozostał na emigracji. Za jego artystyczne credo uchodzi powieść *Matuga idzie. Przygody* (Bruksela 1959), odczytywana jako swoisty *anty-Pan Tadeusz*. W powieści tej – w gombrowiczowskim duchu – Pankowski zdystansował się od romantycznej tradycji emigracyjnej i wskazał na kulturę niską, plebejską jako najważniejsze źródła inspiracji.
- ⁵⁵⁴ Olga Scherer (1924–2001) – pisarka, komparatystka i teoretyczka literatury. Po wojnie została na emigracji, współpracowała z „Kulturą” paryską. Prowadziła w Paryżu dom, w którym spotykali się polscy artyści. Przez wiele lat korespondowała z Gombrowiczem. Opublikowała zbiór opowiadań *Wesołych świąt* (1962) oraz powieści *Wczas morowy* (1967) i *Psim swędem* (1982).

i przewartościowań – triumf pisarstwa Józefa Mackiewicza⁵⁵⁵, którego jesteśmy świadkami, nie jest początkiem, ale logicznym zwieńczeniem procesu włączania tego, co z różnych powodów uważane było za obce, w obręb jednej polskiej literatury. Dużo tu jeszcze zostało do zrobienia, ale warunek podstawowy jest jeden: musimy uświadomić sobie, że z górą czterdzieści lat mówimy „prozą”. Nawet jeśli nie mamy o tym najmniejszego pojęcia.

Bowiem mówimy prozą, aby coś komuś przekazać – i wówczas interesuje nas przede wszystkim referencyjna funkcja słowa. Niestety, ze słowa pisanego słodka naiwność pana Jourdaina została wykluczona. Żadnych marzeń – Tomasz Burek⁵⁵⁶ *dixit*⁵⁵⁷. Można ubolewać nad tym faktem, jak czynili to marksistowscy teoretycy literatury, nostalgicznie śniący o nowym eposie. Można nie przyjmować tego faktu do wiadomości, jak czynią to jeszcze spóźnieni autorzy raportów o stanie wojennym. Raz utraconego dziewictwa nic jednak przywrócić nie jest w mocy; w miejsce spontanicznego mówienia pojawia się pisanie, zamiast bezkrytycznego nazywania świata – świadomie zorganizowany przekaz artystyczny. „Proza”.

Ale czym owa „proza” jest?

Czy jest nią wymierzanie sprawiedliwości widzialnemu światu, obraz epoki, w tym, co szczegółowe pozwalający dojrzeć to, co ogólne – burzę w kropli wody? Byłaby

⁵⁵⁵ Józef Mackiewicz (1902–1985) – pisarz, dziennikarz, publicysta polityczny. Po wojnie został na emigracji, zajmował się m.in. dokumentacją zbrodni katyńskiej. Jego najgłośniejsze powieści to *Droga donikąd* (1955) oraz *Nie trzeba głośno mówić* (1969), w których opisał okupację sowiecką i niemiecką na wschodnich terenach Rzeczypospolitej.

⁵⁵⁶ *Żadnych marzeń* – zbiór tekstów krytycznych Tomasza Burka, opublikowany w 1987 roku w wydawnictwie niezależnym.

⁵⁵⁷ *Dixit* (łac.) – mówi.

to zatem powieść po bachtinowsku⁵⁵⁸ zachłanna i anektująca coraz nowsze obszary, łamiąca wszelkie wyznaczniki gatunkowe encyklopedyczna synteza – a może *silva rerum*⁵⁵⁹? – którą, gdyby nawet cały świat miał ulec zagładzie, należałoby ocalić, bo w niej zawiera się wszystko; powieść zachłannie wychylona w stronę rzeczywistości, zafascynowana przedmiotem, w nim znajdująca swoje uzasadnienie i sprawdzian.

Czy może ma być nią zręcznie skonstruowana fabuła, na chwilę pozwalająca czytelnikowi oderwać się od mizერი otaczającego go świata, w którym punktów orientacyjnych nie widzi, i wejść w światy inne – na przykład wyobrażone? Nie musi w nich chodzić jedynie o to, czy Herkules Poirot⁵⁶⁰ odszuka morderców, a hrabia Monte Christo⁵⁶¹ pomści swe krzywdy; mogą to być przecież niewiarygodne koleje losu Ebenezera Cooke'a

⁵⁵⁸ Nawiązanie do Michaiła Bachtina (1895–1975) – rosyjskiego teoretyka literatury, historyka i teoretyka kultury, uznawanego za jednego z najwybitniejszych umysłów XX wieku. Był twórcą pojęcia powieści polifonicznej (wielogłosowej), koncepcji dialogiczności jako głównego mechanizmu procesu historyczno-literackiego. Do jego najważniejszych dzieł należą: *Problemy poetyki Dostojewskiego* (1929, nowa wersja 1963; wyd. pol. 1970); *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu* (1965, wyd. pol. 1975), *Problemy teorii i estetyki* (1975, wyd. pol. 1982).

⁵⁵⁹ *Silva rerum* (łac.) – dosł. las rzeczy; zbiór różnych wiadomości lub utworów różnej treści.

⁵⁶⁰ Herkules Poirot – postać fikcyjna, detektyw – bohater 30 powieści Agaty Christie.

⁵⁶¹ Hrabia Monte Christo – tytuł powieści Aleksandra Dumasa (1844) i nazwisko, pod którym ukrywa się od pewnego momentu główny bohater tej powieści, Edmund Dantes, marynarz nieświadomie uwikłany w spisek polityczno-kryminalny i osadzony w więzieniu, z którego ucieka po 14 latach, by po wielu perypetiach zrealizować plan zemsty.

(jak u Bartha⁵⁶²) bądź, jak u Eco toczące się w rytmie Apokalipsy śledztwo brata Wilhelma⁵⁶³. A nawet jeszcze mniej, nie ma potrzeby światów wyobrażonych, bo powieść taka mogłaby być budowana z elementów codziennego doświadczenia, choć rzeczywistości postrzeganej jako chaos przeciwstawiałaby **pojednanie przez fabułę**. Swój przedmiot oceniałaby probierzem fikcji.

Czy może jest nią wreszcie „proza” zafascynowana własnym cudzysłowem: doświadczenie językowe z dobrą wiarą przyjmujące fakt, że materią pierwszą, jaką dysponuje piszący, są słowa? Proza modernistyczna zatem (używam tego słowa w znaczeniu, w jakim funkcjonuje wszędzie poza Polską), dzielająca awangardową wiarę w postęp i sublimację własnych form, choć również proza drażniąca socjolekty i idiolekty, jako że „granice mojego języka są granicami mojego świata”⁵⁶⁴, i tam – w stratyfikacji różnych gatunków wypowiedzi – tropiąca niedostępne gdzie indziej doświadczenie, nim wreszcie padnie na kolana przed absolutem mowy, która ma stać się „domostwem bytu”⁵⁶⁵?

⁵⁶² Ebenezer Cook – główny bohater powieści *Bakunowy faktor* (1960) Johna Bartha (1930–2024) – pisarza amerykańskiego, uznawanego za czołowego przedstawiciela nurtu postmodernistycznego, autora kluczowego tekstu *Literatura wyczerpania* (1964). Do innych znanych jego utworów należą *Zagubiony w labiryncie śmiechu* (1968) i *Ostatnia podróż Sindbada Żeglarsza* (1991).

⁵⁶³ Brat Wilhelm – bohater powieści *Imię róży* (1980, wyd. pol. 1987) Umberto Eco. Franciszkanin Wilhelm z Baskerville wraz ze swoim sekretarzem przybywa w 1327 roku do opactwa benedyktyńskiego, gdzie ma się odbyć ważna debata religijna. Kiedy w opactwie dochodzi do tajemniczych morderstw, Wilhelm wszczyna śledztwo, prowadzące do zaskakującego rozwiązania.

⁵⁶⁴ Słynne zdanie Ludwiga Wittgensteina z *Traktatu logiczno-filozoficznego* (1922, wyd. pol. 1970).

⁵⁶⁵ Określenie Martina Heideggera.

Między Mallarmém⁵⁶⁶, socjolingwistyką a Heideggerem⁵⁶⁷ odległości są mniejsze, niż można sądzić; tę lekcję – zauważoną i nawet opisaną – przerobiła polska poezja, przykładem ewolucja Barańczaka i Zagajewskiego; dlaczego nie miałyby być ona udziałem polskiej prozy?

Oczywiście **język bez świata** istnieć nie może, to awangardowa utopia, nawet jeśli Tymoteuszowi Karpowiczowi⁵⁶⁸, kiedy pisał *Odwrócone światło*, wydawało się, że coś takiego tworzy. Tym bardziej nie może zaistnieć język bez świata w prozie, gdzie autoteliczność (Jakobsonowska funkcja poetycka⁵⁶⁹) nigdy nie jest w stanie zapanować nad

⁵⁶⁶ Stéphane Mallarmé (1842–1898) – francuski poeta, teoretyk sztuki, krytyk literacki; czołowy przedstawiciel i teoretyk symbolizmu. Porzucił ekspresję bezpośrednią na rzecz poszukiwań i eksperymentów w zakresie języka poetyckiego. Jego poezja uchodzi za hermetyczną i trudną w odbiorze.

⁵⁶⁷ Martin Heidegger (1889–1976) – niemiecki filozof. Za jego najważniejsze dzieło uznaje się *Bycie i czas* (1927), poświęcone analizie ontologicznej ludzkiego bycia. W przekonaniu, że naukowy język filozoficzny nie jest w stanie oddać istoty i złożoności filozoficznej myśli, wypracował własny metaforyczny, poetycki język. Wiele uwagi poświęcił również poezji (np. *idem, Hölderlin i istota poezji*, przeł. K. Michalski, w: *Teoria badań literackich za granicą*, red. S. Skwarczyńska, t. 2, cz. 2, Warszawa 1977, s. 185–199).

⁵⁶⁸ Tymoteusz Karpowicz (1921–2005) – poeta, prozaik, teoretyk literatury; uznawany za mistrza polskiej poezji lingwistycznej. Debiutował tomem prozy poetyckiej *Legendy pomorskie* (1948). *Odwrócone światło* to poemat opublikowany w 1972 roku, *summa* poetycka Karpowicza i jedno z najważniejszych osiągnięć poezji lingwistycznej w Polsce.

⁵⁶⁹ Roman Jakobson (1896–1982) – rosyjski językoznawca, teoretyk literatury; w okresie międzywojennym czołowy teoretyk praskiej szkoły strukturalistycznej. W rozprawie *Poetyka w świetle językoznawstwa* (wyd. pol. 1960) przedstawił jeden z najbardziej dziś rozpowszechnionych modeli komunikacji językowej i wywiódł z niej typologię funkcji języka, wskazując na sześć podstawowych funkcji, a wśród nich poetycką.

całością wypowiedzi. Możliwe są jednak różne sposoby nawiązywanych przez „prozę” relacji między językiem a światem, między podmiotem a przedmiotem. W pierwszym hipotetycznym modelu uprzywilejowana jest rzeczywistość na niekorzyść fikcji; w drugim fikcja (fabuła) zostaje powołana po to, aby wyznaczyć punkt równowagi między rzeczywistym bądź wyobrażonym światem a zastosowanym do jego opisu językiem; w trzecim akcent pada przede wszystkim na mowę. Różne zatem cele, inne strategie, odmienne efekty; choć zawsze przy traktowanym jako pewnik założeniu, że mamy do czynienia ze sztuką – a tej nie zastąpią najszlachetniejsze intencje – to znaczy mówimy „prozą”.

Odmienność tych trzech modeli nie jest specyficznie polskim fenomenem, wynika z dwudziestowiecznego rozwoju sztuk fabularnych w świecie, gdzie zwierciadło poznania zostało strzaskane, a hierarchicznie uporządkowany model uniwersum zastąpiło najpierw niebo gwiazdziste równoważnych podmiotowych punktów widzenia, później narastająca entropia. Chaos, miazga. Można ubolewać nad tym faktem i jak Miłosz – w *Ziemii Ulro*⁵⁷⁰ oraz w udzielanych ostatnio wywiadach – próbować ten proces odwrócić. Nie można tego faktu nie brać pod uwagę. Bo wówczas, pozornie zaangażowani w spory o wartości, które po paru latach okazują się taktycznymi rozgrywkami, najczęściej personalnymi (czy mogło być

⁵⁷⁰ *Ziemia Ulro* (1977, Instytut Literacki w Paryżu) – zbiór esejów Miłosza poświęcony kulturze i duchowości europejskiej XX wieku. Tytułowa ziemia Ulro (z twórczości Williama Blake’a) ma tu odnosić do duchowych cierpień, kryzysu egzystencjalnego dotyczącego współczesnego człowieka. Źródłem tego kryzysu upatruje Miłosz w romantycznym przesileniu – odejściu nauki od wiary religijnej, a w swoich esejach opisuje twórców (m.in. Mickiewicza, Swedenborga, Blake’a, Oskara Miłosza), którzy poszukiwali wyjścia z tej sytuacji.

coś bardziej jałowego niż dyskusja o stanie polskiej prozy na łamach „Literatury”⁵⁷¹), siedzimy jak pan Jourdain na tureckiej ceremonii.

2.

Początek lat osiemdziesiątych – to wprowadzenie stanu wojennego. Ale to również, kto wie, czy nie przyspieszone tym wydarzeniem, odejście całej pisarskiej generacji. Sfera polityki i tworzone przez nią złudzenia zatrzymanego czasu (bo „czarna dziura lat osiemdziesiątych” jest przede wszystkim fenomenem psychologicznym, wyprodukowała freudowskie stłumienia i psychotycznie odreagowane traumy) przysłoniła oczywistość: pisarze tradycyjnie zaliczani do średniego pokolenia awansowali na seniorów, bo starszych od nich powoli zaczęło brakować. Do grona polskich osobliwości, dzięki którym słyniemy na świecie jak Węgrzy dzięki salami, przybyła jeszcze jedna: nestorzy, którzy zachowują się jak dzieci i robią – ze względu na obowiązujące strategie – **pokoleniową** rewolucję. Brak nowych pokoleń literackich tu ma między innymi swe źródło.

Naturalny odruch obronny wobec politycznych zagrożeń kazał bowiem bronić istniejącego *status quo ante*⁵⁷². Co więcej, stan ten doprowadzić do maksymalnej przejrzystości, nawet za cenę uproszczeń. Rzecz w tym, że zegar polityczny można zatrzymać (dowiółł tego generał

⁵⁷¹ Aluzja do dyskusji, która toczyła się na łamach „Literatury” w roku 1987 pod hasłem „Młoda proza – dezercja warty” po ukazaniu się tekstu Błońskiego *Dwie groteski – i pół...* (zob. wstęp oraz *Teksty źródłowe*, s. 263–286).

⁵⁷² *Status quo ante* (łac.) – poprzedni, dawniejszy stan rzeczy.

Jaruzelski⁵⁷³; żadne późniejsze manipulacje z zegarem pomóc mu nie mogą, tego rachunku wyrównać się nie da), wyłączyć można także subiektywne przeżywanie czasu. Natomiast zegar biologiczny bije nieubłagalnie. Czyż nie jest potwierdzeniem tej smutnej prawdy groteskowy fakt, że na założycielskim zjeździe Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, na pytanie z prezydium „a gdzie jest nasza młodzież?” podniosło się z sali kilku dobiegających czterdziestki facetów?

Nie było powitań – owego naturalnego dopływu nowych twórców i jawnie odbywającej się wymienności elit – bo nie było pożegnań. I jedne, i drugie odbywały się połowicznie: jak to na placu boju, jak to dzieje się wówczas, gdy Ojczyzna w potrzebie. Toteż może owa prawdziwa anegdota, bardziej niż Wielkie Słowa i rozdrapywanie ran, oddaje miarę spustoszeń, jakie dokonały się w naszym życiu literackim. Bo dokonały się, czemu przeczyc trudno, a kompleks oblężonej twierdzy nie jest ich przyczyną, lecz raczej późnym skutkiem. Może dzięki niemu nawet pewne wartości i przerwane wątki przetrwały... Namysł nad kondycją polskiej prozy w roku dziewięćdziesiątym musi to brać pod uwagę. Choć nie po to, aby wyśmiewać się z oblężonej twierdzy, w zmienionych warunkach powtarzać za Miłoszem „szlachetność, niestety”⁵⁷⁴ i z Zagajewskim przeciwstawiać solidarności samotność: mimo że to stanowisko bywa mi bliskie, wiem,

⁵⁷³ Wojciech Jaruzelski (1923–2014) – generał armii Ludowego Wojska Polskiego, I sekretarz Komitetu Centralnego PZPR (1981–1989), Prezes Rady Ministrów (1981–1985). Stanął na czele Wojskowej Rady Ocalenia Narodowego i wprowadził w Polsce stan wojenny (12/13 grudnia 1981), uzasadniając to obroną państwa przed chaosem spowodowanym zrywem solidarnościowym.

⁵⁷⁴ Nawiązanie do odczytu Miłosza *Szlachetność, niestety* z 1984 roku.

że towarzysz Świrgoń, przywoływany tu *pars pro toto*⁵⁷⁵ (inaczej zresztą towarzysza Świrgonia przywołać się nie da), istniał naprawdę i w którymś momencie uwierzył, że jako duch dziejów zajeździ kobyłę historii. Choć również nie po to, aby wpadać w samozadowolenie, cieszyć się z jednoznaczności dokonywanych wówczas wyborów etycznych i politycznych i tam szukać wrogów, gdzie ich nie ma. Bo nie uwierzę, by wrogiem literatury była literatura; tak samo metafora „czarnej dziury” niczego mi nie wyjaśnia – oddaje **stan ducha, nie bieg rzeczy**. Odkreślanie czarną krechę tego, co było, od tego, co będzie, jest zręcznym zwrotem retorycznym w przemówieniu sejmowym⁵⁷⁶, trudno natomiast owego zwrotu dokonać w materii literackiej i twierdzić, że rok 1989 będzie takim samym przełomem jak rok 1918, bo skończyła się „proza peereli”, a zaczyna proza Najjaśniejszej Rzeczypospolitej. Ja przynajmniej nowego Skamandra i tych, którzy chcieliby zrzucić z ramion płaszcz Konrada⁵⁷⁷, nie widzę, przypuszczam nawet, że gdyby pojawili się tacy, rychło zostaliby przywołani do porządku. Natomiast widzę, że owa „czarna dziura” ma na tyle silną moc atrakcji, by dalej więzić myślenie. Niczym *limbus puerorum*⁵⁷⁸ jest sferą niedopełnień i niedoistnień. Tym bardziej przeto za znikomków, którzy błąkają się tam, wypada odmówić zdrowaśkę.

Nie zamierzam w krótkim tekście dokonywać tego, czego przez prawie dziesięć lat zrobić się nie udało. Chcę natomiast zastanowić się nad trzema – traktowanymi symbolicznie – odejściami i nad pozostawionym nam przez nie przesłaniem. Nad ich niemym testamentem.

⁵⁷⁵ *Pars pro toto* (łac.) – część zamiast całości.

⁵⁷⁶ Aluzja do przemówienia Tadeusza Mazowieckiego, wygłoszonego w sejmie kontraktowym 24 sierpnia 1989 roku.

⁵⁷⁷ Słynna fraza z wiersza Antoniego Słonimskiego *Czarna wiosna*.

⁵⁷⁸ *Limbus puerorum* (łac.) – miejsce pobytu dusz dzieci zmarłych bez chrztu.

3.

Najpierw przede wszystkim Iwaszkiewicz, bez którego mitygującej niekiedy, czasem denerwującej, ale zawsze istotnej obecności zaczęły się lata osiemdziesiąte. Truizmem byłoby stwierdzenie, że wówczas nastąpiły dla jego pisarstwa czasy niełaskawe. Tomasz Burek po lekturze skandalizujących artykułów Nowickiego⁵⁷⁹ i Walca zamieszczonych odpowiednio w „Kulturze” i „Kulturze Niezależnej”⁵⁸⁰, stwierdził wręcz, że to dzieło stało się dziełem niczym⁵⁸¹, bo nastąpiło zerwanie dyskursu: dotychczasowe sposoby mówienia o pisarstwie Iwaszkiewicza, łączące w niestrawną papkę odwieczne problemy

⁵⁷⁹ Stanisław Bereś, pseud. Stanisław Nowicki (ur. 1950) – historyk literatury, medioznawca, krytyk literacki, tłumacz. Od 2013 roku redaktor naczelny serii naukowej Biblioteki Narodowej.

⁵⁸⁰ S. Nowicki [S. Bereś], *Tajemnica Stawiska*, „Kultura” Paryż 1989, nr 1–2, s. 129–148; J. Walc, *Mefisto z kwiatem glicynii (Notatki diaboliczne)*, „Kultura Niezależna” 1989, nr 4. „Kultura” – miesięcznik emigracyjny wydawany w latach 1947–2000, najpierw w Rzymie, a od 1948 roku w Paryżu przez Instytut Literacki. Założony przez Jerzego Giedroycia Instytut stanowił centrum kulturalno-polityczne polskiej emigracji powojennej. W „Kulturze” publikowali najwybitniejsi pisarze i krytycy emigracyjni (tu m.in. ukazywały się przez lata bieżące fragmenty *Dzienników Witolda Gombrowicza*), a także – pod pseudonimem – opozycyjni pisarze i krytycy krajowi. „Kultura Niezależna” – miesięcznik literacko-kulturalny, wydawany poza cenzurą w Warszawie w latach 1984–1989.

⁵⁸¹ T. Burek, *Dzieło niczyje*, „Polityka” 1990, nr 6, s. 9; przedruk w: *idem, Dzieło niczyje*, Kraków 2001. Burek pisał m.in.: „Na długo przed rokiem 1980 ustalili się w potocznej świadomości obraz Iwaszkiewicza upaństwowionego, Iwaszkiewicza zawłaszczzonego przez «ludową władzę», innymi słowy pozwalającego manipulować swoim autorytetem i uległe przytakującego wpięty Bierutowi, później Gomułce, a na koniec Gierkowi. [...] na przestrzeni jednej dekady zatem Iwaszkiewicz z pisarza prawie upaństwowionego stał się pisarzem niczym”.

egzystencjalne i nowy polonistyczny żargon, straciły rację istnienia, nie pojawiły się natomiast sposoby nowe. A ten brak języka, którym można byłoby mówić wiarygodnie o pisarzu, jest przecież także świadectwem domniemanej nieatrakcyjności jego przesłania, jak gdyby wszystko, co napisał, stało się martwe. Jego kult sztuki był zwykłym pięknoduchostwem. Freudowski instynkt śmierci, przenikający tyle jego dzieł – topornym nihilizmem. Akceptację tego, co jest, i w granicach tego, co jest, lepiej wyraża Zagajewski. I nawet do olimpijskiego spojrzenia, wynikającego z wiedzy o znikomości ludzkich igrzysk, odmawia mu się prawa, bo pisał ody do Bieruta⁵⁸², lubił górniczy mundur i nosił wełniane skarpety... W tej sytuacji trudno mówić o jakimkolwiek czysto artystycznym przesłaniu, o nowych drogach, które zostały otwarte dzięki jego dziełu.

Otóż przynajmniej ten ostatni punkt wydaje się wysoce problematyczny. W wielokształtnym i gigantycznym pisarstwie Iwaszkiewicza istnieje nurt, który okazał się nadspodziewanie produktywny. To jego późne pisarstwo, gdzie zostały ograniczone kompetencje fikcji literackiej (*Petersburg*, *Ogrody*, *Podróże do Polski*), a jej elementy pojawiają się tylko wtedy, gdy z różnych powodów własne i cudze doświadczenia domagają się kamuflażu, jak w stereotypowym dopisku, wieńczącym reportaż na łamach czasopism społeczno-kulturalnych. Owa **proza bez fikcji** (określenie Henryka Berezyna)⁵⁸³ jest przesłaniem, jakie zostawiło nam późne pisarstwo Iwaszkiewicza, z którego – najczęściej nieświadomie – korzystała literatura lat

⁵⁸² Bolesław Bierut (1892–1956) – polityk i działacz komunistyczny, stojący na czele powojennych władz w latach 1947–1952; Prezes Rady Ministrów w latach 1952–1954.

⁵⁸³ Swobodna parafraza słów Berezyna: „Stopień artystycznej organizacji utworów bez fikcji literackiej” (*idem*, *Powtórzenie*, s. 164; zob. *Teksty źródłowe*, s. 181).

osiemdziesiątych. Lepiej, gorzej. Częściej jednak gorzej, bo zamierzała wyłamywać dawno otwarte drzwi i egzorcyzmować fikcję literacką, jak gdyby ona jedynie była winna koksownikom na ulicach i nocnym patrolom, nie zdając sobie sprawy, że drzwi dawno stoją otworem. W innych co prawda celach otwarte, choć dzięki temu pozwalające zdać sobie sprawę, że równanie, gdzie z jednej strony umieszcza się koksowniki, z drugiej literaturę, jest z gruntu fałszywe. Mimo że stoi za nim długa tradycja literacka, sięgająca co najmniej czasów Mickiewicza, który chciał słowo przekuć w czyn.

Wiedział o tym Andrzejewski. To odejście drugie i wynikające zeń przesłanie o **kryzysie tradycyjnie pojmowanej fabuły**. Mam tu na myśli jego dramatyczną walkę z postulatem epickości z owym, sprawdzonym przez parę wieków rozwoju powieści przekonaniem, że fikcja literacka jest w stanie unieść złożoność świata, realny chaos przemienić w kosmos narracji i zmusić współczesnych. by w lustrze słów dojrzeli bez upiększeń swoją twarz. Legendarna *Miazga* dotarła do czytelnika na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, najpierw w edycji NOWej⁵⁸⁴, później jako jedna z pierwszych książek oficjalnie wydanych (choć ze skrótami) w stanie wojennym. Już sam tytuł był świadectwem klęski: w świecie o narastającej komplikacji, w świecie Różewiczowskiego spadania we wszystkich kierunkach⁵⁸⁵, tradycyjnie pojmowanych kompetencji fabuły utrzymać się nie da. Dzieło zniszczenia obejmuje także materię literacką *Ten – negatywny – wnio-*

⁵⁸⁴ Niezależna Oficyna Wydawnicza NOWa – pierwsze polskie wydawnictwo niezależne, działające poza cenzurą. Powstało w 1977 roku (Janusz Krupski, Piotr Jegliński, Wit Wojtowicz, Mirosław Chojecki). Jedną z pierwszych publikacji tego wydawnictwa był nr 1 literackiego pisma „Zapis”.

⁵⁸⁵ Por. poemat Tadeusza Różewicza *Spadanie* (1963), opublikowany w tomie *Twarcz trzecia* (1968).

sek Andrzejewskiego najpełniej opisał Tomasz Burek⁵⁸⁶. A kto wie, czy nie jest jego pozytywnym potwierdzeniem fakt, że może ostatnia książka rządzona postulatami epickości, która pojawiła się mniej więcej w tym samym czasie (myślę o trytomowym dziele Krzysztonia⁵⁸⁷), nazywała się – *nomen omen* – *Oblęd*. Bo między „miazgą” a „oblędem” rozgrywa się kryzys fabuły. W epice zgodność między przedmiotem a podmiotem, *adequatio rei et intellectus*⁵⁸⁸ zapewnia zwykle nieświadomie przyjmowana konwencja. Przyjmowana nieświadomie, dlatego uchodzi za „naturalną” i wciela się w medium fabuły. Podtrzymuje ją pewien obraz świata: ten świat ma – jeśli nawet nierzeczywistą, to przynajmniej postulowaną – kosmiczną oś. Kiedy tej osi zabraknie, kiedy świat zacznie przypominać labirynt pozbawiony centrum o nieskończonej ilości wejść i wyjść, gdzie indziej trzeba szukać oparcia. Na przykład – czemu nie? – w oblędzie...

Bądź w języku, jak Białoszewski. To odejście trzecie, jedyne może naprawdę zauważone, także dzięki Kici-Koci⁵⁸⁹, która pierwsza dostrzegła bezbrzeżną, wynikającą z okrutnej głupoty (a głupota najczęściej bywa okrutna i nie zdaje sobie z tego sprawy) komiczność stanu wojennego. W *Szumach, zlepatch, ciągach* Białoszewskiego odczytujemy dziś,

⁵⁸⁶ T. Burek, *Tak długa nieobecność. Glosa o Miazdze*, „Zapis” 1980, nr 15; przedruk w: *idem, Żadnych marzeń*, London 1987, s. 195–211.

⁵⁸⁷ Jerzy Krzyszton (1931–1982) – prozaik, dramaturg, scenarzysta. Debiutował w 1949 roku zbiorem opowiadań *Wspomnienia indyjskie*. Jego najbardziej znana powieść to opublikowany w 1979 roku *Oblęd*.

⁵⁸⁸ Poprawnie: *adaequatio rei et intellectus* (łac.) – zgodność rzeczy i umysłu.

⁵⁸⁹ *Kabaret Kici-Koci* – cykl utworów Mirona Białoszewskiego komentujący polską codzienność stanu wojennego; opublikowany po śmierci Białoszewskiego w tomie *Oho* (1985).

odciśnięty w języku, stan społecznej świadomości; chcielibyśmy przemienić je w społeczny konfesjonał. Ale ten program pisarski ma awangardowe korzenie; wiedzą o tym jego najlepsi komentatorzy (Janusz Sławiński⁵⁹⁰, Stanisław Barańczak⁵⁹¹), wie o tym Henryk Berezka, z okazji *Donosów rzeczywistości* przywołujący – a rzadko posługuje się cytatem – tekst Przybosa z 1936 roku:

Mamrotanie, gadanie – gadanie, prawienie, gwara. Pilniejsza niż znajomość żywych ludzi jest znajomość mówionych słów. Niech szumi ten obszerny gwar nieogładzonego terkotu, niechaj chrobotu o ucho ordynarny mruk, niech łomoce dudrzenie, niech huczy hydr. Z grubego rozruchu mowy wyciągnąć jak linię jasną i prostą jedno zdanie, drugie zdanie, swoje zdanie. Tak odbija się język poetów od mówiącego ludowiska, tak wznosi się ponad poziom bezkształtnego szumu, tak oddycha między falami bełkotu...⁵⁹²

Dlatego przesłanie Białoszewskiego – **wiarygodność języka** – ma podwójne ostrze: z jednej strony chodzi

⁵⁹⁰ Janusz Sławiński (1934–2014) – teoretyk, historyk literatury, związany z Instytutem Badań Literackich PAN, jeden z twórców polskiej szkoły strukturalistycznych badań nad komunikacją literacką. Od 1967 roku kierował tam Pracownią Poetyki Historycznej; założył i współredagował dwumiesięcznik „Teksty”. Autor licznych prac, m.in. książek *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej* (1965) i *Dzieło, język, tradycja* (1974). O poezji Białoszewskiego pisał Sławiński m.in. w tekście *Próba porządkowania doświadczeń*, w: *idem, Teksty i teksty*, Warszawa 1990.

⁵⁹¹ S. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974.

⁵⁹² H. Berezka, *Związki myślowe (2)*, w: *idem, Związki naturalne*, Warszawa 1978, s. 189. Berezka przywołuje tekst Przybosa zatytułowany *Gwar* z wydania J. Przyboś, *Linia i gwar*, Kraków 1959, t. 2, s. 310–311.

o jego uprawomocnienie poprzez „znajomość mówionych słów”, z drugiej – o awangardowy postulat przemienionego słowa.

Trzy odejścia: Iwaszkiewicz, Andrzejewski, Białoszewski. I trzy przesłania: proza bez fikcji; kryzys fabuły, wynikający z poznawczego kryzysu w obrębie świata, której trzeba zatem znaleźć nowy punkt oparcia; wiarygodność języka.

Z tym dziedzictwem wkroczyła proza polska w lata osiemdziesiąte.

4.

Pytanie, jakie należy teraz postawić, nie brzmi zatem: jak poradziła sobie proza polska z wyzwaniem chwili?, lecz: co zrobiła ze swym dziedzictwem w zmienionej politycznej i społecznej sytuacji? Zamiast zatem szukać w owej „czarnej dziurze” objawień (te zawsze są podejrzane; zachwyty Błońskiego nad *Weiserem Dawidkiem*⁵⁹³ bierze się być może i stąd, że ta książka tak bardzo mu coś przypomina – na przykład *Dziecko przez ptaka przyniesione* Kijowskiego...; w niczym zresztą nie chcę umniejszać znaczenia sympatycznej książki Huellego), należy ową czarną dziurę zagospodarować. Pokazać otwarte możliwości, kontynuacje i wyzwania.

Nie wątpię, że takie wyzwania były trzy: ze strony rzeczywistości, której miała sprostać proza bez fikcji, ze strony fabuły, której należało znaleźć inny niż realistyczna konwencja punkt oparcia, ze strony języka, który trzeba było uwiarygodnić. Wszystkie bowiem elementy, gwarantujące pisarzowi komfort (a markizie przyjemny spacer

⁵⁹³ Por. *Czarna dziura lat osiemdziesiątych...*, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 390).

po piątej, nawet jeśli miała przechadzać się jak lustro po gościńcu), uległy pod koniec lat siedemdziesiątych zakwestionowaniu. W tym sensie miał rację Henryk Beresza: prozę polską czekała rewolucja artystyczna, to znaczy ostateczna rezygnacja z dziewiętnastowiecznego modelu prozy (Jarosław Iwaszkiewicz, ostatni i może jedyny prawdziwy nasz pisarz dziewiętnastowieczny, pod koniec życia sam z tego modelu zrezygnował). Niestety, naturalną ewolucję form i przekształcania świadomości zastąpiła polityczna katastrofa, obracająca w perzynę i nadzieje rzeczywistości, i literatury. Wówczas zamiast prozy bez fikcji pojawiła się literatura Krakowskiego Przedmieścia i Nowego Świata⁵⁹⁴: owe pozbawione wstydu dzienniki pisarzy, gdzie jedynymi rzeczywistymi ranami, jakie pokazuje się struchlałemu światu, są odciski po długopisie. Nawet Kapuściński zaczął pisać wiersze, a Hanna Krall popadła w maryjność. Jeszcze inni uznali, że najlepszym wyjściem z sytuacji będzie odwołanie się (któryż to już raz?) do konwencji realistycznej, tyle samo znaczącej w obrębie prozy, co w poezji tradycja romantycznego tyrtizmu. Dlatego owe lata stały się triumfem dokumentu, choć nie był to dokument opracowany artystycznie – znaczenie miała jego surowość, brak wszystkiego, co „sztuczne”. Dokument miał zastąpić i prozę, i wymykającą się łatwym schematom poznawczym rzeczywistość. Nawet dziś, w czasie wydawałoby się odzyskiwanego poczucia realności, dalej produkuje się przede wszystkim dokumenty...

Uprawomocnienie fabuły na innych niż realistyczna zasadach toczyło się natomiast przetartymi już w latach siedemdziesiątych koleinami: a to przez wyobraźnię

⁵⁹⁴ Zapewne aluzja do wydanego w 1986 roku niby-pamiętnika Tadeusza Konwickiego *Nowy świat i okolice* i – szerzej – do literatury wspomnieniowo-osobistej. Na Krakowskim Przedmieściu mieści się Dom Literatury.

(Drzeżdżon), a to przez egzaltację podmiotowego punktu widzenia (Sakowicz), wreszcie przez świadome podkreślanie fikcyjności fabuły, rozwiązanie postmodernistyczne (znaczna część tak zwanej „młodej prozy”, ale również na przykład Konwicki w *Bohini*⁵⁹⁵). Choć akurat w tym nurcie można znaleźć rzeczywiste osiągnięcia, by wymienić przykładowo *Kamień na kamieniu* Myśliwskiego, książki Siejaka, *Bazę Czycza* czy *Oszustwo* Bukowskiego⁵⁹⁶.

Wiarygodność języka wreszcie coraz bardziej zaczęła ewoluować w stronę modernistycznej autotematyczności, zapominając jak gdyby o biegunie obecnym w drugiej połowie lat siedemdziesiątych w pisaniu Andermana czy Schuberta: o całych złożach społecznego mówienia, których wydobyć jest zadaniem literatury. Choć i tu zdarzały się znakomite wyjątki: *Po bólu* Krystyny Sakowicz („Twórczość” 3/89) czy dopiero teraz wydane *Frutti di mare* Czesława Dziekanowskiego. Za taką też przenikliwą literacką diagnozę społecznego buntu, dotyczącą najmłodszego pokolenia, które wegetuje na obrzeżach świadomości i w trzecim alternatywnym obiegu, skłonny jestem uważać *Proces drugi* Pawła Przywary.

A prócz tego powstało, jak zwykle, kilka dobrych książek.

5.

Nie miejsce tu, by wyciągać teraz z worka Łuczeńczyka, Bitnera, Musiała, Rudnickiego⁵⁹⁷ i paru innych, aby

⁵⁹⁵ T. Konwicki, *Bohiń*, Warszawa 1987.

⁵⁹⁶ Chodzi o powieść Stanisława Czycza *Nie wierz nikomu: baza* (1987) oraz o wydane w 1987 roku *Oszustwo* Marka Bukowskiego.

⁵⁹⁷ Janusz Rudnicki (ur. 1956) – pisarz, eseista. W latach 1983–2015 mieszkał w Hamburgu. Debiutował w 1988 roku w „Twórczo-

udowodnić, że coś jednak w czarnej dziurze się narodziło. Byłoby to bowiem podporządkowanie się prawom żywcem przeniesionym z Akademii Lagadyjskiej opisanej przez Swifta⁵⁹⁸:

Drugi projekt zakładał odrzucenie wszystkich w ogóle słów; co zalecano jako wielce korzystne z punktu widzenia zdrowia i zwięzłości. Gdyż jest rzeczą jasną, że każde wypowiedziane przez nas słowo nadgryza w pewnym stopniu nasze płuca i powoduje ich ubytek, co w następstwie przyczynia się do skrócenia nam życia. Przedstawiono wówczas środek zaradczy w postaci **przedmiotów**. Słowa są jedynie ich nazwami; wygodniej więc byłoby dla wszystkich, gdyby nosili przy sobie **przedmioty** konieczne dla wyrażania sprawy, o której chcieliby rozmawiać. [...] Wielu z najuczestniejszych i najmędrszych stosuje nowy sposób wyrażania się przez przedmioty, co sprawia kłopot jedynie wówczas, gdy człowiek ma do załatwienia wielkie, zróżnicowane sprawy i musi dźwigać na grzbiecie wielki tobół z **przedmiotami**, a nie może sobie pozwolić na jednego lub dwu krzepkich służących. Często widywałem dwu takich mędrców uginających się pod uciskiem owych

ści” opowiadaniem *Trzecia w prawo i druga w lewo od księżycy*. W „Twórczości” prowadził też od 1991 roku własną rubrykę – *Listy z Hamburga*. Jego opowiadania i powieści pisane są w konwencji łączącej realizm z groteskową deformacją. Opublikował m.in. *Mękę kartoflaną* (2011), *Chodźcie, idziemy* (2007), *Śmierć czeskiego psa* (2009).

⁵⁹⁸ Jonathan Swift (1667–1745) – jedna z najważniejszych osobistości życia politycznego i kulturalnego klasycystycznej Anglii; autor wielu utworów satyrycznych; najbardziej znany jako autor *Podróży Guliwera* (1726). W trzeciej części tej opowieści Guliwer odwiedza m.in. krainę Laputa i znajdującą się tam Akademię Lagado – żyjący tu matematycy i muzycy oddają się z pasją swoim zainteresowaniom naukowym, ale nie potrafią ich zastosować w praktyce.

brzemion, jak u nas wędrowni kramarze. Gdy napotkali się w ulicy, kładli na ziemię swe toboły, otwierali je i rozmawiali przez godzinę, by później spakować narzędzia i pomógłszy sobie nawzajem w dźwignięciu brzemienia, rozejść się⁵⁹⁹.

Jak na jarmarku, wśród zgiełku słów, jedni wyciągają z toboła *Początek Szczypiorskiego* (i Nurowską), drudzy *Weisera Dawidka* Huellego jako najważniejszą polską powieść. Inni chcą podbić stawkę *Jaśmiornicą* Sakowicz i *Fistaszkiem* Bieleckiego. Brzemienna to, choć nie w skutki, rozmowa, więc może by tak zacząć rozmawiać nie przy pomocy przedmiotów jak na rynku w Lagado, ale – choć będą to rozmowy trywialne – za pomocą **wyrazów**? Bo w wyrazach skrywa się mądrość. Słowo „trivialis” służące później określaniu ulicznej prostytutki, etymologicznie znaczy: znajdujący się na rozstaju trzech dróg.

⁵⁹⁹ J. Swift, *Podróże Gulliwera do wielu odległych narodów świata*, przeł. M. Słomczyński, Wrocław 1988, s. 185–186.

Jerzy Łukosz⁶⁰⁰

**Prozaiczna głębia.
Dopisek do polemiki o prozie**

Strony sporu o prozę ostatnich dwu dekad powiedziały swoje ostatnie (lub przedostatnie) słowo, polemika wygasa. Dzięki temu lepiej słyhać głosy samej literatury, która wydaje się bardziej cierpliwa niż krytycy. Cierpliwa i uparta jak fakty.

Kończy się też metapolemika na temat tego, co i jak powiedziano o prozie, czyli spór o krytykę. Czas więc zastanowić się nad rzeczą trzecią, być może najbardziej intrygującą: **dlaczego powiedziano o prozie to, co (i jak) powiedziano?** Kiedy fenomen niewiele tłumaczy, czas spojrzeć na sprawę genetycznie. Oto jak mogłoby brzmieć pytanie w wersji nieco uściślonej: dlaczego współczesna proza powieściowa, nie tylko ta pisana przez młodsze pokolenie autorów, ale i ta powstająca pod piórem twórców starszych i najstarszych, odbierana jest przez znaczną część naszej opinii publicznej jako gatunek od lat niespełniony, a więc poznawczo zawodny, nie wyrażający w pełni człowieka i jego czasu. Bez względu na stan rzeczy (przemiany w kulturze), uznana została za zespół form wypowiedzi trafiający w społeczną próżnię, obecny gdzieś daleko poza pierwszą linią społecznej ekspresji słownej, za dziedzinę opanowaną przez jednostki

⁶⁰⁰ Biogram autora – zob. przyp. 384, s. 322.

nie dość sztandarowe, twórców formatu nieco przykusego, niekomunikatywnych, wreszcie za obszar fanaberii służących tylko ich sprawcom. O tym, że tak jest, ma świadczyć prawie wszystko: czytelnicze zapotrzebowanie, czyli dziś niemal pełne *désintéressement*⁶⁰¹ wydawnictw, pozycja społeczna i materialna **pisarzy** (nie pisarzy-polityków czy pisarzy-publicystów). O jakimkolwiek zaś znaczeniu współczesnej prozy powieściowej w Polsce zaświadcza tak niewiele, że nie wiadomo, czy w ogóle coś: aksjologia kultury.

Krytyka, choć to paradoksalne, na ogół nie podjęła przeciw prozie argumentów aksjologicznych, lecz te potoczne. Zarzuciła jej banalność, skrytykowała za mętność pokazanego życia, jego niewzorczość, za niedostrzeżenie „prawdziwej” rzeczywistości społecznej. Potępiła za brak szerokich horyzontów i jałowość intelektualną. Za głupotę narratorów, płytkość autorów, nijakość bohaterów. Za niekonkurencyjność w społecznych i filozoficznych diagnozach względem nauki. Za nieskuteczność perswazyjną. Za zróżnicowania formalne i poszukiwania językowe. Za niezrozumiałość. Za niemożność wyjścia poza język polski. Za to wszystko starą i nową prozę powieściową potępiono.

To zarzuty powtarzalne, chciałoby się powiedzieć: historyczne. W ostatnich latach – z niewielkimi modyfikacjami – zaledwie przypomniane w związku z nową prozą. W gruncie rzeczy bowiem każda czysta postać prozy, a więc te opowiadania i powieści, nawet sprzed dziesięcioleci, nie ciężące ku publicystyce, esejowi czy liryce, stawiane były w stan oskarżenia.

Dlatego należy sięgnąć do korzeni sporu, którego łądyga usycha ani bawiąc oczy, ani trując owocami. „Błędy” prozy powtarzają się z tak żelazną konsekwencją, jak

⁶⁰¹ *Désintéressement* (fr.) – brak zainteresowania.

stawiane przez krytyków zarzuty. Dość przypomnieć karierę oskarżenia o nazwie „eskapizm”. Albo pretensje o bohatera, który nigdy nie był dość postawny moralnie czy myślowo. Gdyby na obrzeżu krytycznego jarmarku nie płynął cichy nurt krytyki „aksjologicznej”, można by pomyśleć, że wobec takich rozmiarów katastrofy literackiej rację ma synoptyk, a nie pogoda.

Wchodzimy tu na trop pewnego błędu w myśleniu o literaturze. Przejawy tego błędu, na pozór chaotyczne, tworzą logikę fałszywego postępowania krytycznego, którego rodowód sięga XIX wieku. Oto w jakiś czas po wybrzmieniu pierwszych i najsilniejszych akordów romantycznych zaczęto mówić i pisać, że ten polski romantyzm taki filozoficznie wąty; gdzież mu do ironicznej romantyki niemieckiej! A więc pisarze już wtedy po raz pierwszy nie sprostali postulowanemu powołaniu, nie zostali filozofami. *Doctus*⁶⁰² brzmiało dumniej niż poeta. Kiedy jednak pojawiał się *doctus*, nie chciano go, jeśli nie miał intelektualnej charyzmy gigantów niemieckiej czy francuskiej myśli; taki los spotkał między innymi Stanisława Brzozowskiego, który nie dość, że nie poznał się na Sienkiewiczu⁶⁰³, to jeszcze ośmielał się odwozić polską literaturę od światowych wzorców. Także Witkacy jako

⁶⁰² *Doctus* (łac.) – uczony.

⁶⁰³ Henryk Sienkiewicz (1846–1916) – jeden z najbardziej znanych polskich powieściopisarzy; nowelista, publicysta; laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury w 1905 roku. Autor m.in. *Trylogii* (*Ogniem i mieczem*, 1884; *Potop*, 1886; *Pan Wołodyjowski*, 1888), *Quo vadis* (1896), *Krzyżaków* (1900). Stanisław Brzozowski atakuje Sienkiewicza za przebijającą z jego powieści uładzoną i uproszczoną wizję świata, podkreśla też szkodliwość oddziaływania tych powieści na polskie społeczeństwo (duchowe lenistwo, zdziecinienie). Por. S. Brzozowski, *Henryk Sienkiewicz i jego stanowisko w literaturze współczesnej*, w: *idem, Wczesne prace krytyczne*, wyb. M. Sroka, wstęp A. Mencwel, Warszawa 1988, s. 133–168; *idem, Legenda Młodej Polski*.

powieściopisarz – zbliżył się do polskiego dopustu: napisał złe powieści świetnym filozoficznym piórem. Witolda Gombrowicza chwalono nie za *Kosmos*, a za *Dziennik*. Iwaszkiewiczowi nawet wielkie autorytety zarzucały „intelektualną jałowość”. O Parnickim nie mówiono źle, bo nie wypadało. Ale na Buczkowskiego nikt już nie spojrział. Zjawisko to nie zmieniło się także w ostatnich dwu dekadach: wystarczy przyjrzeć się fałszywym hierarchiom wartości użytym wobec prozy, która nie chciała stać się myślą ani polityczną, ani żadną.

Nieźmiennie oczekiwano zatem waloru filozoficznego prozy, jak u Tomasza Manna. Czekano na barwę intelektualną, jak u Sartre’a. Na rozprawienie się z narodową historią, jak u Sołżenicyna. Na szacunek dla problemu społecznego, jak u Wallraffa⁶⁰⁴. Wołano wreszcie o zrozumiałość, czyli język objaśniający, jak u Leszka Kołakowskiego.

Czy to jednak oczekiwania niesłuszne? Owszem, jak najsluszniejsze. Tyle, że dla stosownych gatunków, a więc dla dyskursu, prozy dydaktycznej, dla literatury faktu, zaś dla prozy powieściowej – na końcu. Nieprzystawalność prozy współczesnej do oczekiwań statystycznie mierzalnej literackiej opinii publicznej wydaje się polegać u nas na użyciu pozagatunkowej skali ocen. Wszyscy znają skalę uniwersalną literatury i kultury, mało kto wydaje się znać skalę prozatorską, powieściową. Skala ocen stosowana dla literatury jako formy narodowego bytu nie ma zastosowania do poszczególnych gatunków i form literackich. A już szczególnie nie ma zastosowania do prozy powieściowej,

⁶⁰⁴ Günter Wallraff (ur. 1942) – niemiecki pisarz i dziennikarz, uprawiający tzw. dziennikarstwo uczestniczące. Zatrudniał się pod przybranym nazwiskiem w różnych miejscach po to, by opisać m.in. życie górników i funkcjonowanie prasy brukowej.

czyli gatunku – wbrew pozorom – bardzo wąskiego i specyficznego.

Otóż (to nie demagogia!) proza powieściowa musi być banalna jak życie. Jej najlepsi bohaterowie to szaraki, najlepsi narratorzy to przeciętniacy. Rzeczywistość społeczna interesuje ją inaczej niż dziedzinę dziennikarską, w prozatorskiej perspektywie trudniej o puenty. Języki, coraz to nowe, po nowemu użyte, to jej podstawowa pożywka. Mądrość nie oznacza w prozie powieściowej zrozumiałej perswazji.

Tajemnicą natury prozatorskiej jest powierzchnia zjawisk. Należy ją doceniać, jak doceniają ją prozaicy. „Nawet gdy ktoś wierzy, że poznał sedno rzeczy, powinien się strzec przed niedocenianiem powierzchni zjawisk” (Jean Rostand⁶⁰⁵). Mądrość prozy nie ma swego kamienia filozoficznego. Kryształ to konsystencja mądrości filozoficznej, traktatowej. Mądrość dostępna wyrazowi prozy powieściowej nie może i nie jest w stanie być kryształem. Bywa natomiast mętłem, sygnałem, by odczytać wspaniałe znaczenie na porowatej, zapyziałej powierzchni. Tam kryje się głębia prozy.

Rzecz chyba w tym, że zapomniano, co to jest proza, jaka jest jej komunikacyjna natura i świadomościowe przeznaczenie. Wmówiono prozie natury cudze i wtórne przeznaczenia, zapoznano natury i przeznaczenia podstawowe. W ten sposób sprzeciwiono się prozie czystej,

⁶⁰⁵ Biolog, zmarł w 1977 roku [przyp. – J.Ł.]. Jean Rostand (1894–1977) – francuski uczony, uważany za jednego z największych biologów i zarazem humanistów XX wieku. Autor książek literackich, filozoficznych oraz popularyzujących wiedzę biologiczną. Po polsku ukazała się m.in. *Biologia twórcza* (1964). Ten aforyzm z *Mysli biologa* ukazał się (obok kilkunastu innych) w tłumaczeniu Michała Hellera jako dodatek do tekstu poświęconego Rostandowi. Zob. M. Heller, *Potrzeba mi innego wszechświata*, „Znak” 1979, nr 3, s. 265–269.

pokazującej językowy kształt zjawisk. To tak, jakby od kobiety oczekiwano, pięknego stroju, a nie ciała.

Uznanie, że literaturę wyczerpuje myśl i warsztat, jest uproszczeniem. Myśl nie stanowi w niej niczego samostnego. Warsztat zaś to po prostu literatura. Do myśli prowadzi w literaturze droga, którą trzeba umieć przejść. Wtedy odkryje się walory filozoficzne, tajemnice społecznego bytu, ludzkie głębie. Myśl w literaturze to pewien cel na końcu korytarza: idąc, należy czytać napisy na ścianach. Jeśli ktoś tego nie lubi, niech skieruje się do innych drzwi, do których nie prowadzi cały korytarz znaków, drzwi wychodzących wprost na ulicę. Za nimi odnajdzie krystaliczne sedno rzeczy. Kto zaś nawiązuje kontakt z obrazem literackim, tym napisem na ścianie długiego korytarza, winien traktować swą czytającą drogę do celu jako coś, co o naturze czynności stanowi najgłębiej.

Błąd krytyków może się więc brać z pewnego nieporozumienia. Żądając dzieł treściwych, zdają się zapominać, że są prostsze sposoby dotarcia do nich niż wertowanie prozy powieściowej. Szukając intelektualnego kalibru, omyłkowo wybierają teren poszukiwań. Krytycy ci winni sięgać do samego jądra problemu, a więc jak najdalej od światów fikcyjnych, w których problemu w ogóle nie stawia się na drodze rozumowania. Jeśli interesuje ich dowodzenie prawdy, niech uciekają od powieści, które są w stanie co najwyżej wysyłać wiązkę sugestii. Skoro najważniejsza jest dla nich diagnoza rzeczywistości, niechże zostawią w spokoju diagnostę najbardziej zawodnego, jakim jest kreator.

Proza powieściowa nie ma żadnych szans ujmowania sedna rzeczy. Robi to za nią proza mędrców. Wyraz powieściowy nie ma prawa dokonywać samoredukcji do wyrazu retorycznego. Tak samo powieściowe poznanie, o ileż czulszymi niż retoryka narzędziami dysponujące, straciłoby swoje główne właściwości, gdyby miast

badać – konkludowało. Pisarz nie nazywa rzeczywistości jak filozof, on ją zaklina. Ale zaklinanie to nie jest czczą zabawą, lecz rzeczą tak samo poważną jak najmędrzejsze eksplikacje. Zaklinanie, sugerowanie, szkicowanie tylko w myśleniu potocznym stanowią czynności niższe. Według kryterium teoriopoznawczego zajmują nawet wyższe piętro niż dziedzina nazywania, dowodzenia, konkludowania; rozstrzyga o tym priorytet dany w literaturze pięknej władzom wewnętrznym potężniejszym niż rozum, pierwszeństwo obrazu przed higieniczną kategorią, prymat tajemnicy nad szaradą, życia przaśnego nad modelowym. Efekty prozy powieściowej nie mogą być porównywalne z efektami prozy retorycznej, ani nawet poezji. Proza powieściowa nie dysponuje bowiem żadnym uwodzicielskim środkiem właściwym tamtym gatunkom (no i powieściom użytkowym, pisanym dla zabawy, ku porzuceniu czy na zamówienie). Proza, im bardziej rasowa, tym mniejsze ma szanse, aby kokietować wyobraźnię, syścić przeświadczeniem o poznawalności i nazywalności świata, sprostać czytelniczej ambicji „dowiedzenia się”. Każda kokieteria jest grafomanią, sprzyjanie czytelniczym słabościom – trywializacją.

Niczego nie zmienia tu też fakt, że Zachód miał pisarzy godzących te sprzeczności. Dyskutując o literaturze obcej, trzeba by przyjrzeć się każdemu pisarzowi z osobna. Okazałoby się wówczas, że *Czarodziejska góra* to najśłabsza powieść Tomasza Manna, a najtęższy jego esej. Wszystko zależy od trzeźwości patrzenia.

Problem zniknie, kiedy da się prozie żyć jej życiem, kiedy przestanie się wmawiać jej błędy niepopołnione, kiedy zaniecha się erudycyjnych postulatów. Proza pozostanie, jak była zawsze, dziedziną elitarną, arcytrudną, niewdzięczną. Nic się tu nie zmieniło z chwilą pojawienia się tak zwanej nowej prozy. Nowa proza była tylko „etapem prawdy” w ewolucji gatunku nieerudycyjnego,

nie odpowiadającego za wizje całościowe, za substancje moralne, mijającego się w sposób naturalny z narodowymi imperatywami, nie uznającego bagażu imponderabiliów za swą konstytucję. „Profanacja” podmiotowych instancji prozy, czyli jawne uznanie – zgodnie z tradycją pierwszej światowej powieści nowożytnej – że **nie** są one domeną wybrańców i pomazańców, było właściwie tylko postawieniem na ostrzu noża sprawy, której dotąd nie rozstrzygano dla świętego spokoju. Nowa proza wzięła baty za prozę jako gatunek. Dramat pisarzy pokolenia Leona Gomolickiego powtarzają dziś autorzy pokolenia Adama Ubertowskiego⁶⁰⁶ (Ubertowski mógłby być prawnukiem Gomolickiego). Jest to dramat niezrozumienia, czy raczej dramat odmowy. Rzecz nieznaną w innych dziedzinach artystycznych (któż ośmieliłby się potępić kakofonię czy kubistów?). Rzecz dziwna i groźna – dla kultury i dla gatunku.

⁶⁰⁶ Adam Ubertowski (ur. 1967) – prozaik, psycholog biznesu. Pisze opowiadania i powieści oraz książki z zakresu psychologii biznesu. W 1998 roku w zielonej serii „Twórczości” (i wydawnictwa PIW) ukazała się jego powieść *Szkice do obrazu batalistycznego*. Kolejne powieści były publikowane m.in. pod patronatem FA-artu. *Szczególny przypadek pani Pullmanowej* (2001) uchodzi za ciekawy przykład polskiej prozy postmodernistycznej.

Henryk Bereza⁶⁰⁷

Niedyskursywność [rubryka *Czytane w maszynopisie*]

Ateizm jest bardziej zdeterminowany przez ideę Boga niż pozytywna religijność, antykomunizm jest bardziej zależny od komunizmu niż cokolwiek innego.

Każda doktryna działa na zasadzie końskich okularów, jej działanie jest skuteczniejsze u przeciwników doktryny niż u jej wyznawców ze względu na większą intensywność emocjonalną negacji (nienawiść) niż afirmacji (miłość).

Polska literatura antydoktrynalna (antykomunistyczna) lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych (dużo jej, więcej niż kiedykolwiek) doświadcza tych przypadłości i prawidłowości w sposób szczególnie jaskrawy.

Nie mam powodu formułować swojego osądu tej literatury w jej wszystkich przejawach, prawdopodobnie antydoktrynalna doktrynalność nie szkodzi nadmiernie publicystyce, piśmiennictwu naukowemu lub *quasi-naukowemu*, na literaturę o charakterze artystycznym, na prozę, działa ona wręcz dewastacyjnie.

Dyskurs doktrynalny zastąpić dyskursem antydoktrynalnym (bardzo często robią to ci sami ludzie), to tkwić po same uszy w tym, co się zwalcza.

W sensie estetycznym i artystycznym takie ugrzęźnięcie można nazwać antysocrealistycznym socrealizmem.

⁶⁰⁷ Biogram autora – zob. przyp. 25, s. 118.

Kto chce, może przeprowadzić stosowne analizy i dowieść, co i bez tego jest oczywiste, więc żadnych dowodów nie wymaga.

Zjawisko nowej prozy, jakkolwiek by ją nazwać, trzeba widzieć jako coś zupełnie niezależnego od literatury doktrynalnego lub antydoktrynalnego dyskursu.

Jest oczywistością, że ostentacyjna niedyskursywność nowej prozy lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych jest programowa, chociaż programu takiego nikt nie formuluje.

Niedyskursywność wynika z odrzucenia gotowych doktryn, czyli z odrzucenia gotowych doktrynalnych języków. Zastępują je naturalne języki empirycznego użytku społecznego lub indywidualne języki kreacji artystycznej.

W obydwu wypadkach są to języki nie nadające się do dyskursu, w nich realizuje się wyższa niż dyskursywna poznawczość wolnej duchowo społeczności lub wolnego duchowo indywidualnego podmiotu twórczego. Żaden z dotychczasowych totalitaryzmów nie zdołał zniszczyć tych postaci duchowej wolności, jakie się spełniają w żywej mowie ludzi i w indywidualnych aktach twórczych.

Są to każdorazowo języki *in statu nascendi*⁶⁰⁸, czyli nieskonwencjonalizowane, języki w ciągłym ruchu i w nieustannej zmienności.

Ich natura jest identyczna z naturą języka poetyckiego, czyli języka niedosłowności, języka – żeby wielość cech zredukować do cechy zasadniczej – metonimicznego, którego znaczenia nie są dosłowne, nie są do końca zdeterminowane, nie są definitywne.

Takie języki są językami przyrodzonymi sztuki literackiej i to nie tylko poezji, lecz także prozy, która wbrew sobie oddaje się niekiedy w niewolę komentatorstwu

⁶⁰⁸ *In statu nascendi* (łac.) – w chwili powstawania, rodzenia się.

i dyskursywności (jak w Polsce w drugiej połowie dziewiętnastego wieku).

Na szczęście w okolicznościach takiej niewoli nie zanikają w prozie dążności wyzwolicielskie, w prozie polskiej pierwszej połowy dwudziestego wieku wystąpiły one najdobitniej w pisarstwie Brunona Schulza, Witolda Gombrowicza i Leopolda Buczkowskiego. Oni trzej są też ojcami nowej prozy.

Bruno Schulz język dyskursu i komentatorstwa zastąpił w prozie językiem filozoficznej poezji, respektującej przerośnięte sensy słów, u Witolda Gombrowicza i u Leopolda Buczkowskiego toczy się nieustanna wojna z wszelkimi postaciami rezygnacji z autonomicznej – wolnej od wszelkiego doktrynerstwa – poznawczości.

Kto tego nie rozumie, dla tego najważniejszym dziełem Witolda Gombrowicza będzie *Ferdydurke*. W *Trans-Atlantyku*, w *Pornografii* i w *Kosmosie*⁶⁰⁹ będzie on widział nieważne warianty pierwszej powieści.

Taki ktoś zignoruje pisarstwo Leopolda Buczkowskiego, zaliczy je do przejawów szaleństwa i rozminie się z dziełem największego prozaika polskiego w dwudziestym wieku.

Rozbrat z dyskursywnością ma w prozie polskiej ważną tradycję wybitnych indywidualności pisarskich. W skali zbiorowej dokonał się on w twórczości młodych prozaików lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych i objął twórczość dwóch generacji pisarskich (ostatnie roczniki trzydzieste, roczniki czterdzieste, pięćdziesiąte i sześćdziesiąte).

Niedyskursywność jest ukrytą ideą główną tej twórczości, ta idea nie potrzebuje dyskursywnie sformułowanego programu, ona szerzy się spontanicznie, spontaniczna

⁶⁰⁹ *Pornografia* (1960) i *Kosmos* (1965) – dwie ostatnie powieści Witolda Gombrowicza.

jest potrzeba, żeby proza była sztuką, nie zaś workiem na śmieci lub czymkolwiek innym.

Opiera się tej potrzebie uniwersyteckie obrzeże literackie, które – o paradoksie – obnosi się ze swoim kultem Stanisława Ignacego Witkiewicza, choć to on właśnie przed kilkudziesięciu laty rozpoznał artystyczną sytuację i artystyczne potrzeby powieści. To obrzeże z pretensjami do literatury głosi brednię o zapaści prozy, o jakiejś „czarnej dziurze”⁶¹⁰.

„Czarna dziura” istnieje zapewne w poniekórych głowach, nie może istnieć w literaturze, w której działają – wymienię tylko najwybitniejszych lub najbardziej czynnych autorów wyłącznie z roczników powojennych – tacy pisarze: Józef Łoziński, Andrzej Łuczeńczyk, Wojciech Czerniawski, Tadeusz Koziura, Ryszard Schubert, Roman Wysogład, Tadeusz Siejak, Grzegorz Musiał, Krystyna Sakowicz, Donat Kirsch, Marek Słyk, Dariusz Bitner, Jerzy Łukosz, Andrzej Tuziak, Marek Bukowski, Krzysztof Bielecki.

W tej literaturze debiutowali lub powinni co rychlej debiutować: Hanna Borowska, Janusz Rudnicki, Tomasz Sęktas, Krzysztof Szatravski⁶¹¹, Marek Gajdziński, Zbigniew Kostrzewa⁶¹², Zyta Rudzka⁶¹³, Adam Ubertowski, Paweł Przywara.

⁶¹⁰ Aluzja do dyskusji, która odbyła się w redakcji „Tygodnika Powszechnego” na początku 1990 roku (*Czarna dziura lat osiemdziesiątych...*, zob. *Teksty źródłowe*, s. 385–406).

⁶¹¹ Krzysztof Szatravski (ur. 1961) – poeta, prozaik, krytyk literacki i muzyczny. Debiutował jako poeta (*Posłanie ostatniego z epigonów*, 1981); w 1988 roku opublikował powieść *Requiem dla Bohatera*.

⁶¹² Zbigniew Kostrzewa (ur. 1934) – lekarz, poeta i prozaik.

⁶¹³ Zyta Rudzka (ur. 1964) – poetka, prozatorka, scenarzystka. Debiutowała w 1985 roku opowiadaniem *Samotność* w czasopiśmie „Na Przełaj”. Za powieść *Białe klisze* (1993) otrzymała nagrody:

Ci wszyscy pisarze (i wielu innych) nie reprezentują grupowej postawy, są od samego początku nastawieni na kształtowanie własnej artystycznej indywidualności, rozpoznaje się ich po aktywnym stosunku do języka prozy, po poszukiwaniach indywidualnej formuły tego języka.

Niedyskursywność jest u nich naturalną konsekwencją indywidualnej poznawczości, która ma na celu szukanie własnej prawdy, nie zaś powtarzanie prawd cudzych.

Najskuteczniejszym narzędziem indywidualnej poznawczości jest własna wyobraźnia, dzięki której przedstawienie artystyczne uzyskuje nową intelektualną perspektywę.

Ta perspektywa z zasady obejmuje całość egzystencji osoby ludzkiej, całość ludzkiego istnienia, całość bytu (wymiar kosmologiczny) i całość artystycznych możliwości poznawczych i kreacyjnych człowieka (autotematyzm).

Dla doktrynalistów, dla akademickich szkolników jest to literatura nieprzejrzysta i nieczytelna.

Nieprzejrzystość napiętnują szczególnie skwapliwie ci, którzy ją uwielbiają w obcych literaturach. Przekładu niedyskursywności na dyskursywność dokonuje wtedy obca krytyka, u siebie należałoby zdobyć się na własny wysiłek interpretacyjny, lepiej więc dojść do wniosku, że takiej literatury nie ma.

To nieistnienie nie jest takie, żeby nie można było tego, co nie istnieje, demaskować. Dzięki tej możliwości ktoś pomysłowy nazwał kiedyś nową prozę socparnasizmem⁶¹⁴.

im. Jarosława Iwaszkiewicza i im. Stanisława Piętaka. Za powieść *Krótką wymianą ognia* (2018) otrzymała Nagrodę Literacką Gdynia, a za powieść *Ten się śmieje, kto ma zęby* (2022) Nagrodę Literacką Nike. Ważnym tematem jej pisarstwa są międzyludzkie relacje, cielesność i seksualność.

⁶¹⁴ M. Głowiński, *Socparnasizm*, „Polityka” 1981, nr 6, s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 227–235).

Socjoparnasizmem może i zalatuje wielka góra totalitarnego absurdu, którą z utworu na utwór wznosi pod samo niebo Jan Drzeżdżon. Duchowy śmietnik ludzki, jaki w każdej swojej powieści podtyka pod nos Józef Łoziński, degradacja i redukcja człowieka, co demonstruje Roman Wysogład, zwyrodnienie organizmu społecznego jak w *Trenta Tre* Ryszarda Schuberta i w powieściach Tadeusza Siejaka może i są objawami sztuki dworskiej, oderwanej od życia, czyli niezależnej od doktrynalności lub antydoktrynalności.

Zgody na samodzielność poznawczych działań artystycznych nikt łatwo nie udziela i to jest podstawowe doświadczenie nowej prozy.

Za odmowę udziału w doraźnej dyskursywności płaci ona wysoką cenę. Jest to cena, którą trzeba zapłacić, jeśli nie chce się dopuścić, żeby proza przestała być sztuką i stała się byle czym.

Krzysztof Rutkowski⁶¹⁵

Bereziada

Henryku, Henryku, zasłoń mnie, nie daj
mnie – czuję siarkę i zaduch grobowy –
Zygmunt Krasiński, *Nie-Boska komedia*

Kawaler zakonu lektury

Trzy książki tak zwane krytyczne, czytane w młodych latach, równocześnie, utkwily mi w duszy na zawsze: *CyrogRAF* Ludwika Flaszena, *Szmaciarze i bohaterowie* Jacka Łukasiewicza⁶¹⁶ i *Związki naturalne* Henryka Berezy. Pisanie Berezy – najpierw przez Stachurę: to Bereza wytropił słowo „życiopisanie”, które nazywa zmagania poety najtrafniej. Gdybym próbował najkrócej opisać najważniejszą cechę pisarstwa Henryka Berezy, to wybrałbym słowo – celność. Bereza posiadał umiejętność – „posiadał umiejętność” to niewłaściwe sformułowanie, to raczej chyba dar niebios – trafiania cełnym słowem w rzecz. To wcale nie znaczy, że wszystkie jego wybory rozumiem i zawsze się z nim zgadzam, ale to bez znaczenia – on należy do bardzo już dzisiaj nielicznego grona osób, które uczyniły z czytania misję i utrzymały tę umiejętność na poziomie sztuki wysokiej. Nie bez powodu jedna z pierwszych książek Henryka Berezy, opublikowana w roku 1966, nosiła tytuł *Sztuka czytania*.

⁶¹⁵ Biogram autora – zob. przyp. 155, s. 189.

⁶¹⁶ Jacek Petelenz Łukasiewicz (1934–2021) – literaturoznawca, krytyk literacki, poeta; profesor Uniwersytetu Wrocławskiego. Aktywny jako krytyk od lat 50. Zajmował się przede wszystkim poezją współczesną. Swoją pierwszą książkę krytyczną, zatytułowaną *Szmaciarze i bohaterowie*, opublikował w roku 1963.

Kto dziś potrafi jeszcze czytać? Kto w ogóle dziś jeszcze czyta, niechby i po łóbkach? Mógłbym lamentować długo i namiętnie, ale przecież zdaję sobie sprawę z historycznej względności narzekań. Przecież już mój ukochany markiz de Custine⁶¹⁷ w *Rosji w roku 1839* gorzko żałował, że od kiedy wszyscy nauczyli się pisać, sztuka czytania mocno podupadła. Już wtedy. A dzisiaj? Degeneracja sztuki czytania ogarnęła ludzki ród. I może dobrze: bo w ten sposób garstka nielicznych czytaczy tworzy rodzaj Tajnego Zakonu Kawalerów Lektury. Bereza niech będzie jego Wielkim Mistrzem.

Ponieważ Bereza czyta, wiele osób zajmujących się pisaniem o literaturze ma mu za złe, że on czyta, a oni nie czytają. Ten, kto nie czyta – wie lepiej. Uzyskuje informacje giełdowe, czyli – jak by powiedzieli nasi romantycy – kieruje się „sądem zatrzymanym”. Hierarchia wartości ustalana jest zwykle przez osobników lub instytucje „cieszące się powszechnym zaufaniem” i rozpowszechniana przez usłużnych cymbałów. Nie bez powodu redaktorka jednego z dodatków literackich do gazety codziennej nosi telefon komórkowy – musi się wszak dowiedzieć, co ma ją w danym tygodniu zachwycać.

Nic w tym złego, tak było i jest na całym świecie, że osobnicy umysłowo niesamodzielnymi, choć dysponujący atrybutami władzy, czyli odpowiednią aparaturą nagłaśniającą w postaci gazet, radia i przede wszystkim – okienka w telewizji, powtarzają jako swoje własne, przemyślane zdania to, co usłyszeli od „cieszących się uznaniem”, choć oczywiście żadnego zdania sobie nic wyrobili... Natomiast nobilitują się we własnych oczach

⁶¹⁷ Markiz Astolphe-Loius-Leonor de Custine (1790–1857) – francuski pisarz i podróżnik. Międzynarodową sławę przyniosło mu *Listy z Rosji. Rosja w 1839 roku*, opublikowane w 1843 roku w Brukseli, a poetem wielokrotnie wznawiane.

i w opinii tłumu pozostawianiem w orbicie autorytetów, to znaczy na przykład tym – że są przed oblicze „cieszących się” dopuszczani, a nawet chleją z nimi czasami wodę.

Dworskość życia umysłowego i literackiego na świecie przeraża, w Polsce – w kraju przodującego kapitalizmu – wydaje się ona wręcz karykaturalna, ale naprawdę nie warto nad tym ubolewać: w Paryżu lub Nowym Jorku sytuacja wygląda nie lepiej. Dlatego osoby konserwatywne uparte, konsekwentne – nawet w błędzeniu szukające uparcie świętego Graala lub artystycznego ideału traktuje się najchętniej jako dziwadła, jurodiwych⁶¹⁸, odmieńców. To dzięki nim sztuka lektury jeszcze nie umarła. Bereza jest magiem lektury. Włóczęgą po prozaicznych manowcach. Nic dziwnego, że często widzi jasno we śnie.

To, co czytam, jest tym, co mnie czyta

Najbardziej rozpłomieniła się wokół Henryka Berezy sprawa „rewolucji artystycznej”. Awantury i pohukiwania wokół niej trwały – o ile mnie pamięć nie zawodzi – od połowy lat siedemdziesiątych i zabarwiały się emocjonalnie. I nadal można się natknąć po gazetach na nowe echa dawniejszych burz.

Przeciwnicy „rewolucji artystycznej” twierdzili, niekoniecznie zresztą wprost, że lansowanie tzw. nurtu chłopskiego w polskiej prozie, a następnie utworów nie przedstawiających „świata nie-przedstawionego”, czyli dzieł nie piętnujących wprost ponurej gęby komunizmu, w dodatku w czasach rozszalałej cenzury, kiedy nie można było ani drukować, ani pisać o wielu autorach krajowych oraz wszystkich emigracyjnych – nosi wszelkie znamiona

⁶¹⁸ Jurodiwy (st. rus.) – człowiek nawiedzony, pozornie szalony/głupi, ale naprawdę: wiedzący lepiej.

kolaboracji z czerwonym. No, może nie aż kolaboracji, ale w każdym razie Bereza jako herold „rewolucji artystycznej” zadymiałby prawdziwy obraz polskiego życia i literatury. Nawet ludzie zacni i szanowni skłaniali się do twierdzenia, że pomysły Berezy wiązały się jakoś z „manipulacjami” chytrych bonzów, którzy popierając prozatorskie niezrozumiałości i eksperymenty, odciągali uwagę od tego, co najważniejsze.

Inne osoby zacne i szanowne, bardziej odporne na policyjno-spiskową wizję świata, powtarzały niekiedy, że Bereza lansuje co prawda niedobrych pisarzy, ale czyni to bezinteresownie. Najbardziej stanowczo i charakterystycznie ujął te wątki śp. Jan Walc, publicysta znakomity, autor (między innymi) tomu *Ja tu tylko sprzątam*, który czytałem z radością i wypiekami na twarzy. Janek Walc recenzję z książki Schuberta *Trenta tre*, która podobała się Berezie (mnie zresztą też, czemu dałem wyraz na piśmie⁶¹⁹), nazwał: *Srutu tutu*⁶²⁰. Tytuł wystarczająco wymowny, recenzja napisana świetnie, ale jakby nie książki dotycząca i nie gustów Berezy, tylko aury wokół, wtórnego układu fal, ideologicznego wzbudzenia, które towarzyszyło działaniom krytyka.

A mnie się zdaje, że praca Henryka Berezy, przyszłego Mistrza Zakonu Kawalerów Lektury: konsekwentna, uporczywa i uparta stanowczo wyklucza wszelakie ideologiczne miazmaty i manipulacje w dziedzinie „słownej twórczości artystycznej”, jak by powiedział Bachtin. Działalność Henryka Berezy wynika z jego przemyślanej wizji dzieła sztuki. Bo on należy tylko do jednej jednoosobowej partii: PDSSPU – Partii Dzieła Sztuki Słowa Poza Układami.

⁶¹⁹ K. Rutkowski, *Przytomny uczestnik rozmowy*, „Literatura” 1979, nr 32, s. 12. (zob. *Teksty źródłowe*, s. 189–195).

⁶²⁰ J. Walc, *Srutu tutu*, „Polityka” 1976, nr 6, s. 10 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 109–113).

Po lekturze niewielkich objętościowo, lecz ważnych, *Pryncypiów* doszedłem do wniosku, że Henryk Bereza to zwolennik sztuki pełnej, możliwie najpełniejszej, że poszukuje w prozie tego, czego Cézanne⁶²¹ pożądał od malarstwa: – bezwzględnej jedności istnienia. Maurice Merleau-Ponty⁶²² w esejju *Wątpienie Cézanne’a* napisał:

Nie istnieje zatem sztuka dla przyjemności. Można tworzyć przedmioty sprawiające przyjemność, wiążąc w jakiś nowy sposób gotowe już idee i przedstawiając istniejące już formy. Tego rodzaju malarstwo czy wtórne pisarstwo nazywa się na ogół kulturą. W pojęciu Balzaka czy Cézanne’a artysta jest nie tylko istotą kulturalną: musi przyswoić sobie całą kulturę od jej początków i stworzyć ją na nowo, mówić tak, jak mówił pierwszy człowiek, malować tak, jak gdyby jeszcze nikt nigdy nie malował. Ekspresja nie może być zatem przekazem myśli zrozumiałej, ponieważ myśli zrozumiałe to te, które zostały już przez nas lub przez innych wypowiedziane. „Koncepcja” nie może poprzedzać „wykonania”. Ekspresję poprzedza tylko niejasna gorączka i dopiero gotowe i zrozumiałe dzieło dowodzi, że należało w tym znaleźć raczej coś niż nic. Aby zdobyć tę świadomość, artysta musiał powrócić do jądra tego milczącego i samotnego doświadczenia, na którym opiera się kultura i wymiana myśli. Dlatego tworzy swe dzieło tak, jak człowiek wypowiadający pierwsze słowo, nie wiedząc, czy

⁶²¹ Paul Cézanne (1839–1906) – francuski malarz, uważany za jednego z najbardziej wpływowych artystów końca XIX wieku. Związany początkowo z grupą paryskich impresjonistów, koncentrował się bardziej na problematyce formy niż światła i koloru.

⁶²² Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) – francuski filozof uchodzący za ważnego przedstawiciela fenomenologii i egzystencjalizmu. Autor m.in. *Fenomenologii percepcji* (1945, wyd. pol. 2001).

będzie ono czymś innym niż krzyk, czy zdoła oderwać się od biegu życia jednostkowego, w którym się zrodziło, i przedstawiać niezależne istnienie sensu zrozumiałego dla tego życia w przyszłości [...]. Cézanne [...] chciał odmalować świat, przemienić go całkowicie w widowisko, ukazać, w jaki sposób nas dotyka⁶²³.

Wiem, że Bereza żąda od prozy tego, co Cézanne pragnął wyzwolić na płótnie przez kolor z natury – ukazania prawdy o stawianiu się naszej egzystencji w mowie. To zadanie bardzo ambitne i co więcej – trudne do wyrażenia. Ale przepełnione sensem jak kawon sokiem. Bereza stawia prozie niewyobrażalnie wielkie wymagania. Cézanne równie wielkie stawiał malarstwu. Bereza czyta bez wytchnienia kolejne teksty prozatorskie, ale – jak sądzę – tkwi w nim nie wyrażony, chociaż ciągle się wyrażający ideał prozy jako gigantycznego karnawału mowy. Ideał panprozy. Kiedy wreszcie taka nadproza powstanie – to wtedy ona nas przeczyta. A nie my ją.

Oto jeden z *Wypisków* drukowanych w lipcowym numerze „*Twórczości*”, dotyczący pisarstwa Jarosława Marka Rymkiewicza:

W narracji *Do Snowia* największe efekty osiąga Rymkiewicz w zbliżeniach do tajemnicy istnienia sztuki. [...] Dla mnie najważniejsze jest zbliżenie inne, zbliżenie do tajemnicy statusu dzieła sztuki. Obrazowi *Samotne drzewo* (Caspara Davida Friedricha) przypisuje Rymkiewicz podmiotowość analogiczną do tej, jaką w eseju *Krytyka (Pryncypia)* nazywam zastępczą podmiotowością dzieła sztuki.

⁶²³ M. Maurice Merleau-Ponty, *Wątpienie Cézanne'a*, przeł. M. Ochab, w: *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wybrał, oprac. i wstępem poprzedził Stanisław Cichowicz, Gdańsk 1996, s. 86–87, „Słowo/Obraz/Terytoria” [przyp. – K.R.].

Sformułowania Rymkiewicza „To, na co patrzę, jest tym, co patrzy. To, co widzę, jest tym, co mnie widzi” – świadczą o zbieżności w naszym rozumieniu ontologii dzieł artystycznych⁶²⁴.

Henryk Bereza czeka, aż to, co czyta, przeczyta wreszcie jego.

Wizja dzieła sztuki Berezy pod wieloma względami przypomina projekt pisarski i filozoficzny Jarosława Marka Rymkiewicza. Obaj pisarze są wizjonerami wielkiej „myśli jednej”. Wytyczyli swoje „landmarki”. „Tropa” ich prowadzi („tropa” to określenie Mariusza Wilka⁶²⁵ z jego prozy sołowieckiej drukowanej w „Kulturze”).

Proza jako lek

Wielka fikcja i małe fikcje: wielka fikcja peerelu i małe fikcje literackie. To sprawy ważne, w różnych odsłonach dyskusji o „rewolucji artystycznej” pojawiały się, ale przemykały chyłkiem, boczkim i półsłówkiem. Sprawy dotyczące historii polskiej mowy i historii powojennej Polski. Nie udało się ich wyartykułować w postaci wyrazistych pytań.

Oto, moim zdaniem, najważniejsze przemilczane pytanie: w jaki sposób dzieło literackie dociera do prawdy i czy owo docieranie polega na „przedstawianiu”. Jeśli tak, to na przedstawianiu czego?

⁶²⁴ H. Bereza, *Wypiski*, „Twórczość” 1996, nr 7 [przyp. – K.R.].

⁶²⁵ Mariusz Wilk (ur. 1955) – dziennikarz, pisarz, podróżnik, działacz opozycyjny. Współautor głośnej książki *Konspira. Rzecz o podziemnej „Solidarności”* (1984). W latach 90. wyjechał do Rosji i osiedlił się początkowo na Wyspach Sołowieckich, skąd przesyłał korespondencje dla paryskiej „Kultury” – opublikowane w formie książkowej w 1998 roku (*Wilczy notes. Zapiski sołowieckie 1996–1998*).

Teoretycy literatury natychmiast zakrzykną, że dotykam tu niekończącego się sporu o *mimesis*, i będą mieli rację, ale ja pobiegnę na skróty i powiem, że myślę o materii, którą Michał Głowiński analizował w eseju *Literatura wobec nowomowy* i podkreślał, że jedno z najistotniejszych, naturalnych zadań literatury (prozy, ale również innych rodzajów literackich) polega na krytyce języków, które stają się jej tworzywem:

Literatura, szukając swojej odrębności, siłą rzeczy postawiona zostaje wobec problemu wyborów językowych, mowa jest bowiem czymś więcej niż tylko materiałem, z którego dzieło powstaje, jest także zagadnieniem. Zagadnieniem zarysowującym się tym silniej, im wyraźniej w danej epoce ujawniają się różnicowania językowe: regionalne, stylistyczne, estetyczne, przede wszystkim zaś – społeczne. Dokonywane w tym zakresie wybory są na ogół czymś więcej niż tylko decyzjami odnoszącymi się do języka, często dotyczą socjalnego statusu literatury i jej funkcjonowania, jej historycznego sposobu bycia. Rozpatrywana jako całość rozległa i złożona z wielu różnorodnych elementów, ma ona bowiem przywilej szczególny: nie musi się ograniczać do danego stylu funkcjonalnego, może odwoływać się do wszystkich pokładów języka, może sięgać do jego złóż historycznych, wykorzystywać wszelkie jego różnicowania. Pod tym względem nie zna granic, które musiałaby sobie narzucać, jej granice są granicami języka⁶²⁶.

Te szczególne właściwości literatury jako organu krytyki wszelkich odmian języka znakomicie pozwalają na demaskowanie nowomowy jako języka martwego. Martwy język może przez pewien czas literaturę osłabiać

⁶²⁶ M. Głowiński: *Literatura wobec nowomowy*, w: *Nowomowa po polsku*, Warszawa 1990, PEN, s. 43 [przypr. – K.R.].

i oszpecać, ale zawsze pęknie i pryśnie, bowiem dążenie do prawdy w literaturze i przez literaturę zawsze okazuje się silniejsze i oliwa na wierzch wypływa. Michał Głowiński powoływał się w swych esejach na pionierskie w tej mierze dociekania stylistyczne i teoretycznoliterackie poczynione na początku lat sześćdziesiątych na przykładzie Mroźka przez Aleksandra... Berezę⁶²⁷. To jednak (chyba) zupełnie przypadkowa zbieżność nazwisk⁶²⁸.

Potencjału krytycznego, albo mówiąc nieco inaczej – wolności tekstu, której Michał Głowiński dopatruje się we wszelkich odmianach literatury, Henryk Bereza poszukuje w prozie. To przybliżyła jego wizję do semantycznej utopii Michała Bachtina, który przekonywał, w jaki sposób proza i tylko proza, od najdawniejszych początków aż do „marnego czasu”, w którym przyszło żyć Bachtinowi, spełnia rolę Wielkiej Wyzwolicielki od strachu, od kłamstwa, od przemocy, od zniewolenia umysłów i spętania języków, proza nie wyzwala co prawda, w jego ujęciu, od głodu i pragnienia, ale kto wie – może w jakimś sensie wyzwala⁶²⁹.

Michał Bachtin wiedział, o czym mówi, bo pierwszą wersję rozprawy o dialogowości w powieściach Dostojewskiego⁶³⁰ pisał w gułagu z pamięci – więc to nie były kanapowe spekulacje intelektualisty, lecz pisanie opłacane własnym potem i cierpieniem, opowieść o radosnym święcie wyzwolin, które przez wieki gotowało się w prozie europejskiej, by wreszcie nakarmić wszystkich głodnych i spragnionych.

⁶²⁷ Aleksander Bereza (1933–1975) – teoretyk literatury, pracownik Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Cytowana praca jest jego rozprawą doktorską.

⁶²⁸ Por.: A. Bereza, *W kręgu „walki” (O problemach stylizacji)*, w: *Z teorii i historii literatury*, pod red. K. Budzyka, Wrocław 1963. Por. także M. Głowiński, op. cit., s. 50 [przyp. – K.R.].

⁶²⁹ M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej* (wyd. pol. 1986).

⁶³⁰ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego* (wyd. pol. 1970).

Bachtin już we wczesnych pracach twierdził, że „mowa jest prawie wszystkim w życiu człowieka”, a proza wielkim żywych z martwymi obcowaniem, przytuliskiem wszelkiej prześladowanej mowy i każdego słowa człowieczego, za którego wypowiedzenie groziła śmierć lub kalectwo. Dla Bachtina proza światowa, szczególnie zaś dojrzała powieść dialogowa, której spełnienia dopatrywał się w twórczości Dostojewskiego, choć pod koniec życia trochę zmienił zdanie, proza – powtarzam – broniła przed zoną. Proza jawiła się bowiem Bachtinowi w postaci niemalże rytualnego tańca z ducha, harców po łące wyzwolonych sensów. Proza stała się dla Bachtina tym, czym góra Świętej Wiktoryny dla Cézanne’a⁶³¹: geologiczną syntezą wszelkich całości wyrażanej słowem świata.

Proza walczyła o wolność słowa, proza artystyczna przytulała prozę świata napastowaną przez gęby cuchnące jak martwe ostrygi. Bachtin teorię „słownej twórczości artystycznej”⁶³², która pragnęła osiągnąć naukową jasność, choć rozbłysła błogosławioną ciemnością mistyków, wypełnił intencjami właściwymi szlachetnej utopii. Jego pisanie o historii powieści dotyczyło przecież dziejów wolności słowa realizującej się w zmiennych, lecz w swej zmienności wiecznotrwałych gatunkach mowy, rodzących się i obumierających z każdym ludzkim istnieniem i z każdym pokoleniem, i żyjących przez wieki w niezliczonych formach i stanach skupienia. Proza dla Bachtina – przynajmniej w niektórych wzlotach jego myśli – tworzy coś w rodzaju warunku możliwości komunikacji, skoro Bachtin nie wahał się powiedzieć, że proza zrodziła się ze śmiechu, a śmiech jest po to, by strach zamieniać w straszdyło.

⁶³¹ Cézanne często malował z natury, a góra Sainte-Victoire była jednym z głównych obiektów jego artystycznych poszukiwań.

⁶³² M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*.

Henryk Bereza przypisuje prozie podobne cechy jak Mickiewicz – Litwie, tzn. właściwości terapeutyczne. Jego zdaniem „słowna twórczość artystyczna” broni przed opresją tym skuteczniej i tym mocniej pogłębia swe moce krytyczne w stosunku do nowomowy, drętwej mowy lub – jeśli wolicie – ideologizacji dyskursu – im bardziej jest artystyczna. Na przykład: źle napisana powieść opowiadająca o nikczemnościach popełnianych przez komunistów na pewno jest potrzebna i pełna szlachetnych intencji, ale byłoby dobrze, gdyby powstały też powieści demaskujące nikczemność i głupotę martwych języków, które zatrują głowy za i po upadku komunizmu, powieści o tym, jak nie ludzie gadają, lecz martwy język nimi gada.

Odpowiedź na nieobecne w dyskusjach o „rewolucji artystycznej” pytanie o prawdę prozy brzmi zatem chyba następująco: tylko taka proza dociera do prawdy, której świadoma organizacja artystyczna ujawnia wielość sensów i niesamowitość praw rządzących gatunkami mowy, poprzez które istniejemy w świecie i utrzymujemy z nim łączność. Proza staje po stronie prawdy, jeśli swoim celem czyni takie właśnie przedstawianie.

Nawet jeśli ta odpowiedź gładzi mnie po ramieniu prosto po wyjściu z restauracji „Utopia” – ponadto wcale nie jestem pewien, czy Henryk Bereza byłby skłonny przyznać rację moim wywodom – to wydaje się pewne, że kieruje się odwagą.

Przeciw wielkiej fikcji

Czym była PRL? Najprecyzyjniej odpowiedział na to pytanie Jakub Karpiński w eseju *Wielka fikcja*⁶³³. Udowod-

⁶³³ Por.: J. Karpiński: *Wielka fikcja*, „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 2 [przyp. – K.R.].

nił, że państwo zwane peerelem było w znacznej mierze fikcyjne, pokazał, że ludzie pod władzą PRL żyli obok niej i niezależnie od niej, współpracowali z PRL i wpływali na nią, wykorzystywali ją i przeciwstawiali się jej.

Nie wszystko, co działo się w Polsce w okresie PRL, należy do PRL. Polska jest nazwą kraju, natomiast PRL jest nazwą państwa tworzonym przez komunistów, partyjnego i nie-suwerennego, ponieważ było to państwo udawane, więc ze względu na jego ograniczenia dobrze jest czasem nazywać je państwowością (państwem osłabionym) lub pseudo-państwem. Natomiast pod władzą PRL żyli ludzie i to, co robili, było ich życiem, a nie PRL⁶³⁴.

Jakub Karpiński w podrozdziale zatytułowanym *Dygresja osobista o państwie polskim* pokazał, w jaki sposób został skazany za „szkodzenie państwu polskiemu”. Z czym oczywiście zgodzić się nie mógł i jak zmienił się mały kodeks karny i odsiadywał „karę” za „szkodzenie PRL”, z czym już pewno by się zgodził, gdyby jego „zgardzanie” lub „niezgardzanie”, podobnie jak mały kodeks karny, nie znajdowały się w obszarze „wielkiej fikcji” semantycznej, która powodowała, że bardziej rzeczywista niż rzeczywistość fikcji okazywała się fikcja (kiepskiej) literatury i retoryki. Jakub Karpiński udowodnił, że PRL była wielką fikcją przede wszystkim językową. Lodowcem zamarznętej mowy, skorupą zniewolonych słów.

Ową skorupę należało łupać lub choćby na nią plwać. Na różne sposoby. Henryk Bereza plwał, budując wizję prozy jako wolnego dzieła sztuki wolność mowy ubezpieczającego. Nadal po rycersku walczy o ideał „słownej twórczości artystycznej”.

⁶³⁴ Tamże [przyp. – K.R.].

Wielu artystom się zdawało, że słowa i rzeczy mówią do nich i patrzą na nich. Paul Klee⁶³⁵ powtarzał, że w lesie wiele razy wiedział, że to nie on patrzy na las. Zdarzały się dni, gdy czuł, że to drzewa patrzą na niego, mówią do niego. A on słuchał. Artysta winien być przeniknięty światem, a nie przenikać go samemu. „Czekam, aż mnie to wewnętrznie zatopi, zasypie” – powiadał⁶³⁶.

Henryk Bereza poszukuje prozy natchnionej, w najbardziej dosłownym sensie tego słowa, w sensie cielesnym, najbardziej rzeczywistym, bo przecież naprawdę istnieje inspiracja i ekspiracja, wdech i wydech słów i rzeczy, i w końcu nie bardzo wiadomo, kto widzi, a kto jest widziany, kto pisze, a kto jest pisany. Wiadomo tylko, kto czyta: uważnie albo po łebkach, w dobrej lub złej wierze, z miłości lub z pogardy. Miłość lektury czyni cuda.

W gruncie rzeczy Bereza zdaje mi się kimś w rodzaju Posłannika Słowa poszukującego mowy świętej i świeckiej zarazem, w której dystans pomiędzy słowem i rzeczą byłby najmniejszy. Jego zaciekle poszukiwania przypominają mi upór, z jakim Walter Benjamin⁶³⁷ tropił ślady Księgi, resztek świętego języka, skamienielin Pisma w prozie pa-

⁶³⁵ Paul Klee (1879–1940) – malarz awangardowy, związany z ekspresjonizmem, kubizmem (*Senecio*, 1922) i surrealizmem (*Magia ryb*, 1925). Jego prace trudno jednak zaliczyć jednoznacznie do któregoś z tych kierunków. Od 1921 roku aż do dojścia nazistów do władzy w roku 1931 jako profesor prowadził w Bauhausie wykłady i warsztaty praktyczne.

⁶³⁶ G. Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, Paris 1959, s. 143–145. Cyt. za: M. Merleau-Ponty, op. cit., s. 30 [przyp. – K.R.].

⁶³⁷ Walter Benjamin (1892–1940) – niemiecki filozof, teoretyk kultury, eseista, tłumacz. Wybitny myśliciel łączący w swoich rozważaniach idee materializmu historycznego, idelizmu niemieckiego i mistycyzmu żydowskiego. Jako jeden z pierwszych zajmował się analizą współczesnej kultury masowej. Rutkowski ma zapewne na myśli jego *Pasaże* (1927–1940; wyd. 1980; wyd. pol. 2005).

ryskich pasaży lub w nazewnictwie paryskich ulic. Bereza jest obrońcą: niekoniecznie okopów Świętej Trójcy – raczej związków naturalnych między mową i ciałem, tekstem i twarzą.

Tropiciel

W roku ubiegłym czytałem z zadziwieniem niewielką książeczkę Jacques'a Derridy⁶³⁸ *Moscou alle-retour* (*Moskwa tam i z powrotem*), opowiadającą o niemożliwości napisania dziennika podróży do Moskwy, odbytej w roku 1990, o niemożliwości wyrażanej dekonstrukcją dotychczasowych relacji z podróży do Sowietów, napisanych przez francuskich poprzedników Derridy, czyli przez André Gide'a⁶³⁹, René Etiemble'a⁶⁴⁰ i Waltera Benjamina⁶⁴¹, dekonstrukcję tym zabawniejszą, że opowiadaną najpierw studentom amerykańskim po amerykańsku na uniwersytecie kalifornijskim w Irvine, dopiero później spisaną i przepisaną po francusku i uzupełnioną arcyciekawą dyskusją prowadzoną po angielsku z młodymi humanistami rosyjskimi w Moskwie i wydaną w roku ubiegłym w całości po raz pierwszy w Paryżu. To dzięki owej niemożliwej

⁶³⁸ Jacques Derrida (1930–2004) – francuski filozof, twórca dekonstrukcji; jeden z najbardziej znanych filozofów drugiej połowy XX wieku.

⁶³⁹ André Gide (1869–1951) – francuski prozaik; laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury w 1947 roku. Autor m.in. *Lochów Watykanu* (1914), *Falszerzy* (1926), *Dziennika* (1950). W latach 30. był przez pewien czas zafascynowany komunizmem, ale radykalnie zmienił swoją opinię po podróży do Związku Radzieckiego (*Powrót z ZSRR*, 1936; *Poprawki do mojego powrotu z ZSRR*, 1937).

⁶⁴⁰ René Etiemble (1909–2002) – francuski historyk literatury, komparatysta, esista, pisarz.

⁶⁴¹ *Dziennik moskiewski* (1927; wyd. 1980; wyd. pol. 2012).

opowieści Derridy, inspirowanej w znacznym stopniu piosenką Beatlesów *Back in the USSR*, zrozumiałem (jak mniemam) teorię dzieła sztuki Berezy.

Wiadomo, że jak się mówi w obcym języku, to się człowiek staje natychmiast albo o 40% głupszy, albo o 50% wyraźniejszy. Derrida w rozmowie z bardzo inteligentnymi Moskwiczynami natychmiast stał się wyrazistszy i w prostych żołnierskich słowach powiedział to, co obracał przedtem z rozkoszą, w kotle francuszczyzny przez dziesiątki stron.

Dyskusja dotyczyła zjawiska określonego mianem „tekstualnego trzęsienia ziemi”. Derrida powiedział, że jemu chodzi przede wszystkim o takie teksty i takie sposoby lektury, które wiążą jego ciało z ciałem autora, wyznał, że tekst, doniosły tekst, to jest część ciała wydawana innym, że struktura sensu jest cielesna. Po wymianie zdań o sposobach doświadczania pisania i czytania przez Nietzschego⁶⁴² i Biełego⁶⁴³ Derrida powiedział:

Takie doświadczanie pisania i lektury stwarza nowy typ komunikowania ponad komunikowaniem lub nawet a-komunikowaniem. Doświadczenie łączy się z koniecznością odmiennego traktowania przestrzeni: założenia, iż mówienie nie opuszcza ciała lub rozstaje się z nim w odmienny sposób. Oczywiście, słowo w jakiś sposób zawsze opuszcza

⁶⁴² Friedrich Nietzsche (1844–1900) – niemiecki filozof; profesor filologii klasycznej. W 1872 roku opublikował *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*, w których zdementował tradycyjne przekonania o antyku jako epoce piękna i harmonii. Twórca tzw. filozofii życia, zwróconej przeciwko mieszczańskiej kulturze Zachodu, chrześcijaństwu i socjalizmowi (*Tako rzecze Zaratustra*, 1883). Prekursor filozofii nowoczesnej, ważny szczególnie dla egzystencjalizmu i francuskiej dekonstrukcji.

⁶⁴³ Andriej Bieły (1880–1934) – rosyjski poeta, prozaik i krytyk literacki, filozof.

ciało, odchodzi, oddala się od ciała. Na tym polega struktura mowy, że słowa wypowiedziane i napisane wylatują z ciała. Ale tyle jest rozmaitych sposobów wylatywania słowa z ciała. Nie ma wyboru pomiędzy wylatywaniem i niewylatywaniem, ale za to nasze doświadczenia wylatywania słowa z ciała są różne⁶⁴⁴.

Słowo wylatujące z ciała pozostawia ślady. Niekiedy bardzo nieprzyjemne, jeśli to jest słowo wyroku skazującego. Innym razem sympatyczne, gdy jest to słowo miłosne. W wypadku literatury słowo pozostawia ślady mocne lub słabe. Na papierze i w czytającym. Jeśli mocne, to dotykają one duszy, i ciała. I choć najpierw oddzielone, łączą się z ciałem na powrót: „Oto kawałek twego ciała oddziela się od ciebie i staje się... tekstem”⁶⁴⁵

To oddzielanie i powracanie odbywające się na różne sposoby zdaje się warte opisu w perspektywie tego, co Derrida nazywa perspektywą „hodologiczną”. Starożytni Grecy nie znali „methodos”⁶⁴⁶, lecz tylko „hodos”⁶⁴⁷ – twierdzi Derrida, powołując się na Heideggera. A „hodos” – to było chodzenie po śladach, po tropie, na węż, po wąskiej ścieżce, a nawet po manowcach, ku prześwietowi, ku polanie.

Chodzenie po śladach, które trasują przestrzeń inaczej:

Wejście na ścieżkę, odkrycie nowej tropy dotychczas niewidzialnej, napisanie tekstu lub przeczytanie tekstu, gdy jest on twórczy, to znaczy wprowadza na tropę – oto sposób

⁶⁴⁴ J. Derrida, *Suivi d'un entretien avec N. Avtonomova, V. Podoroga, M. Ryklin, Moscou aller-retour*, Paris 1995, Ed de laubé, s. 148 [przyp. – K.R.]

⁶⁴⁵ Tamże [przyp. – K.R.].

⁶⁴⁶ *Methodos* (gr. *meta hodos*) – metoda.

⁶⁴⁷ *Hodos* (gr.) – droga.

przedarcia się do nowej przestrzeni tekstowej i sposób wytyczenia samemu sobie życiowej przestrzeni inaczej. Kiedy bez reszty Się pisze Się lub Się czyta, wtedy torujemy nową przestrzeń⁶⁴⁸.

I nowa przestrzeń nas wytrapia, bo to ślady nas wzywają, to tropy do nas mówią. Jak drzewa w lesie. To, na co patrzę, jest tym, co patrzy, to, co widzę, jest tym, co widzi. Tekst, tropa, trud, lektura, ciało. Ku polanie.

⁶⁴⁸ Tamże [przyp. – K.R.].

Bibliografia

TEKSTY ŹRÓDŁOWE

- Bauer Z., *O pożytkach z rewolucji (powieściowej)*, „Literatura” 1987, nr 6, s. 16–19.
- Bereza H., *Baranoja*, „Polityka” 1985, nr 42, s. 1 i 8.
- Bereza H., *Błazenada*, „Twórczość” 1987, nr 9, s. 65–68.
- Bereza H., *Dopowiedzenie* [rubryka *Czytane w maszynopisie*], „Twórczość” 1979, nr 5, s. 161–163.
- Bereza H., *Niedyskursywność* [rubryka *Czytane w maszynopisie*], „Twórczość” 1991, nr 2, s. 141–142.
- Bereza H., *Powtórzenie* [rubryka *Czytane w maszynopisie*], „Twórczość” 1979, nr 11, s. 163–165.
- Błoński J., *Dwie groteski – i pół...*, „Literatura” 1987, nr 5, s. 12–15.
- Bolecki W., *Wolne głosy. O prozie Ryszarda Schuberta*, „Twórczość” 1982, nr 6, s. 90–98.
- Bratkowski P., *Konieczność literatury, choroba krytyki*, „Literatura” 1987, nr 8, s. 34–35.
- Bugajski L., *Wyjście bezpieczeństwa*, „Pismo” 1981, nr 7, s. 118–121.
- Chrzanowski M., *Poza doświadczeniami*, „Literatura” 1987, nr 6, s. 20–21.
- Czarna dziura lat osiemdziesiątych. O literaturze ostatniej dekady dyskutują: Jan Błoński, Tadeusz Nyczek, Jerzy Jarzębski, Marian Stala oraz – ze strony „TP” – Jerzy Pilch* [fragmenty], „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 13, s. 1, 4–5.
- Czeszko B., *Pomyślunkiem parafianina się posługując*, „Nowe Książki” 1975, nr 17, s. 43–44.

- Głowiński M., *Socparnasizm*, „Polityka” 1981, nr 6, s. 3.
- Jarzębski J., *Za i przeciw „młodej prozie”*, „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 47, s. 3.
- Komendant T., *Trywialne pytanie o prozę*, „Tygodnik Literacki” 1990, nr 1, s. 4–5.
- Lisowski J., *Młoda literatura a krytyka*, „Literatura” 1987, nr 8, s. 33.
- Łukaszewicz M., *Nie wierzę Berezie!*, „Więź” 1983, nr 6, s. 142–145.
- Łukasz J., *Prozaiczna głębia. Dopisek do polemiki o prozie*, „Tygodnik Literacki” 1990, nr 11, s. 1 i 6.
- Maj B., *Martwe dusze*, „Nowy Wyraz” 1980, nr 7–8, s. 104–109.
- Mencwel A., *Co się dzieje*, „Literatura” 1980, nr 2, s. 9 i 14.
- Pysiak K., *Groteski pół a rewolucji ćwierć*, „Literatura” 1987, nr 11–12, s. 76–77.
- Rutkowski K., *Bereziada*, „Twórczość” 1996, nr 10, s. 52–59.
- Rutkowski K., *Przytomny uczestnik rozmowy*, „Literatura” 1979, nr 32, s. 12.
- Sadkowski W., *Dwa nieporozumienia i pół*, „Literatura” 1987, nr 9, s. 39–40.
- Stala M., *Ucieczka od wartości*, „Student” 1979, nr 14, s. 15.
- Szczepański J.J., *Komu lekcja pokory?*, „Tygodnik Powszechny” 1980, nr 34, s. 7.
- Walc J., *Srutu tutu*, „Polityka” 1976, nr 6, s. 10.
- Zieliński M., *Zdrowy z urojenia*, „Tygodnik Powszechny” 1980, nr 32, s. 3.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

- Barańczak S., *Etyka i poetyka. Szkice 1970–1978*, Paryż 1979.
- Barańczak S., *Książki najgorsze i parę innych ekscesów krytycznoliterackich 1975–1980 i 1993*, wyd. 3 uzup., Kraków 2009.
- Barańczak S., *Książki najgorsze*, Kraków 1981.
- Barańczak S., *Parę przypuszczeń na temat poezji współczesnej*, w: *idem, Jednym tchem*, Warszawa 1970, [b.s.].

- Bauer Z., *Biskup Berkeley, czyli zapiski zdeorientowanego [młoda proza]*, „Akcent” 1988, t. 4, s. 9–20.
- Bauer Z., *Dekada*, Warszawa 1986.
- Bereza H., *Alfabetyczność. Teksty o literaturze i życiu*, red. P. Orzeł, Warszawa 2018.
- Bereza H., *Prawda języka*, „Twórczość” 1977, nr 10, s. 161–164; przedruk w: *idem, Związki naturalne. Szkice literackie*, wyd. 2 rozszerz., Warszawa 1978, s. 374–378; przedruk pt. *Język*, w: *idem, Bieg rzeczy. Szkice literackie*, Warszawa 1982, s. 176–182.
- Bereza H., *Proza z importu. Szkice literackie*, Warszawa 1979.
- Bereza H., *Pryncypia. O łasce literatury*, Kraków 1993.
- Bereza H., *Taki układ*, Warszawa 1981.
- Bereza H., *Bieg rzeczy. Szkice literackie*, Warszawa 1982.
- Bereza H., *Wypiski ostatnie*, red. P. Orzeł, Warszawa 2020.
- Bereza H., *Wypiski*, wyb. P. Nowakowski i A. Skrendo, Szczecin 2006.
- Bereza H., *Związki naturalne. Szkice literackie*, wyd. 2 zm. i rozszerz., Warszawa 1978.
- Błażejowski T., *Rysopis*, Łódź 1987.
- Błoński J., *Bezladne rozważania starego krytyka, który zastanawia się, jak napisałby historię prozy polskiej w latach istnienia Polski Ludowej*, „Teksty Drugie” 1990, nr 1, s. 5–24.
- Błoński J., *Biedni Polacy patrzą na getto*, „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 2, s. 1 i 4.
- Błoński J., *Duch powieści i wąż Stalina*, „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 44, s. 3.
- Błoński J., *Pisma wybrane*, t. 1: *Wszystko co literackie*, wyb. J. Jarzębski, Kraków 2001.
- Błoński J., *Pisma wybrane*, t. 2: *Między literaturą a światem*, wyb. J. Jarzębski, Kraków 2002.
- Błoński J., *Pisma wybrane*, t. 3: *Gospodarstwo krytyka*, wyb. i układ M. Zaczyński, posłowie J. Jarzębski, Kraków 2010.
- Błoński J., *Proszę mi nie wmawiać*, „Literatura” 1988, nr 1, s. 21.
- Błoński J., *Przeciw liczmanom*, „Tygodnik Literacki” 1990, nr 1, s. 1.
- Bolecki W., *Wolne głosy (Proza Ryszarda Schuberta)*, w: *idem, Prawdy niemiłe (eseje)*, Warszawa 1993, s. 156–170.

- Bratkowski P., *W cieniu arcydzieła*, „Radar” 1983, nr 35, s. 3 i 11.
- Bugajski L., *Nie taka czarna dziura*, „Polityka” 1990, nr 16, s. 8.
- Bugajski L., *Strategia ślimaka. Szkice krytyczne*, Warszawa 1988.
- Burek T., *Dalej aktualne*, Warszawa 1973.
- Burek T., *Dzieło niczyje*, Kraków 2001.
- Burek T., *Zamiast powieści*, Warszawa 1971.
- Burek T., *Żadnych marzeń*, London 1987.
- Chrzanowski M., *Debiut: wybór etyki czy estetyki*, „Student” 1977, nr 16, s. 13; nr 17, s. 12.
- Chwin S., *Etyka i forma*, „Nowy Wyraz” 1978, nr 4, s. 95–100.
- Chwin S., Rosiek S., *Bez autorytetu*, Gdańsk 1981.
- Chwin S., *Sytuacja etyczna debiutu*, „Nowy Wyraz” 1977, nr 6, s. 66–74.
- Czapliński P., *Wobec literackości. Przygoda antyfikcji*, w: *idem, Ślady przelomu. O prozie polskiej 1976–1996*, Kraków 1997, s. 11–33.
- Czapliński P., Śliwiński P., *Kłopoty z realizmem*, w: *idem, Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, s. 11–30.
- Czapliński P., Śliwiński P., *Tylko literatura?*, w: *idem, Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, s. 45–63.
- Drzewucki J., *Zmiana [nagłówek: Proza się skończyła]*, „Gazeta Wyborcza” 1991, nr 181, s. 15.
- Dziedzictwo” płodnej mierzwy”. O Henryku Berezie i „bereziankach” z profesorem Włodzimierzem Boleckim, badaczem literatury i krytykiem rozmawia Andrzej Śnioszek*, „Odra” 2020, nr 10, s. 59–64.
- Fornalczyk F., *Powieść. Opowiadanie*, „Rocznik Literacki” 1980, s. 63–122.
- Franczak J., *Suma przekroczeń. Proza Dariusza Bitnera*, w: *Ćwiczenia z rozpaczy. Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku*, red. J. Jarzębski, J. Momro, Kraków 2011, s. 165–211.
- Galant J., *Polska proza lingwistyczna. Debiuty lat siedemdziesiątych*, Poznań 1998.

- Głowiński M., *Socjoparnasizm*, w: *idem, Rytuał i demagogia. Trzynaście szkiców o sztuce zdegradowanej*, Warszawa 1992, s. 157–161.
- Iwaszkiewicz J., *Jabłka*, „*Twórczość*” 1974, nr 8, s. 126.
- Jarzębski J., *Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej*, Kraków 1997.
- Jarzębski J., *Namaszczanie*, w: *Jan Błoński... i literatura XX wieku*, red. R. Nycz, M. Sugiera, Kraków 2002, s. 57–62.
- Jarzębski J., *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984.
- Jarzębski J., *Poza realizmem. Proza polska w poszukiwaniu prawdy*, „*Ruch Literacki*” 1994, nr 3–4, s. 301–314.
- Jasiński B., *Słowa na wietrze*, „*Literatura*” 1987, nr 7, s. 46–48.
- Kaliszuck P., „*Reakcja na realność świata*”. *Elaborat Donata Kirscha jako przyczynek do dyskusji o nowej prozie lat siedemdziesiątych XX wieku*, „*Annales Universitatis Marie Curie-Skłodowska. Lublin – Polonia. Sectio FF*” 2013, vol. 31, s. 25–42.
- Kaliszuck P., *Wyczerpywanie i odnowa. „Nowa” polska proza lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wobec późnej nowoczesności*, Lublin 2019.
- Kanclerz A., *Donat Kirsch – konstruowanie legendy*, „*Twórczość*” 2019, nr 10, s. 46–61.
- Karpowicz A., *Proza życia. Mowa, pismo, literatura (Białoszewski, Stachura, Nowakowski, Anderman, Redliński, Schubert)*, Warszawa 2012.
- Kirsch D., *Elaborat – debiuty lat siedemdziesiątych*, „*Twórczość*” 1981, nr 9, s. 65–100; przedruk z uzupełnieniami w: *idem, Eliminacja episteme. Pisma krytyczne*, oprac. A. Śnioszek, Katowice 2019, s. 39–118.
- Kirsch D., *Prounowa eksmisja Henryka Berezy*, Katowice 2020.
- Komendant T., *Zostaje kantyczka. Eseje z pogranicza czasów*, Kraków 1987.
- Komorowski A., *Egoizm terażniejszości*, „*Student*” 1980, nr 3, s. 11.
- Komorowski A., *Koniuszy koni trojańskich*, „*Twórczość*” 2018, nr 11, s. 116–120.
- Kornhauser J., *Cuda i dziwy, czyli o rewolucji* [rubryka *Post scriptum*], „*Pismo*” 1981, nr 1, s. 177–178.

- Kornhauser J., Zagajewski A., *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974.
- Kowalski P., *Henryk Bereza: program rewolucji artystycznej*, „Regiony” 1983, nr 2, s. 85–96.
- Kozicka D., *Czas przyszły niedokonany, konstelacja Miazgi Jerzego Andrzejewskiego*, w: *Konstelacje krytyczne*, t. 1: *Teorie i praktyki*, red. D. Kozicka, M. Świerkosz, K. Trzeciak, Kraków 2020, s. 259–300.
- Kuncewicz P., *Proza polska od 1956*, t. 5, Warszawa 1994.
- Lem S., *Mój pogląd na literaturę*, „Polityka 1981, nr 4, s. 9.
- Libich M., *Bereza. Encore*, „Twórczość” 2021, nr 10, s. 128–132.
- Licytacja. Szkice o nowej literaturze*, Warszawa 1981.
- Literatura lat siedemdziesiątych – czy coś takiego istnieje?*, „Literatura” 1975, nr 8, s. 1, 8, 9.
- Łapiński Z., *Postmodernizm – co to i po co?*, „Teksty Drugie” 1993, nr 1, 74–86.
- Łukaszewicz M., *Żle o krytyce*, „Literatura” 1987, nr 9, s. 37–39.
- Łukosz J., *Byt bytujący. Esej o prozie*, Wrocław 1994.
- Łukosz J., *Języki prozy*, Warszawa 1989.
- Magiczne bariery młodej prozy. Dyskusja*, „Życie Literackie” 1977, nr 21, s. 1 i 4.
- Maliszewski K., *Bereza, czyli antropologia (w drodze do Krakowa)*, „Nowy Nurt” 1994, nr 13, s. 1 i 6.
- Maliszewski K., *Od krytyka przegranego do patrona młodych. Henryk Bereza jako krytyk po 1989 roku*, w: *Krytyka po przełomie. Wybrane problemy z dwudziestopięciolecia 1989–2014*, red. M. Kurkiewicz, R. Melhorski, Bydgoszcz 2016, s. 207–230.
- Marzec A., *Wśród czasopism*, „Polonistyka” 1987, nr 10 (250), s. 807–810.
- „*Marzę o wtajemniczeniu doskonałym*”. Z Henrykiem Berezą, krytykiem, rozmawia Krzysztof Szymoniak, „Nowy Nurt” 1994, nr 4, s. 4.
- Myśliwski W., *Henrykowi Berezie chciał się przyśnić każdy pisarz*, 11.12.2020, <https://www.rp.pl/plus-minus/art-376021-wieslaw-mysliwski-henrykowi-berezie-chcial-sie-przysnic-kazdy-pisarz> [dostęp: 2.02.2024].

- Nasiłowska A., *Literatura okresu przejściowego 1976–1996*, Warszawa 2006.
- Nie ma powrotu do przeszłości. Rozmowa z Janem Błońskim, krytykiem literackim*, „Itd.” 1981, nr 13, s. 17.
- Niemczuk J., *Raport ze świata nie przedstawionego*, „Literatura” 1975, nr 31, s. 14.
- Niemczuk J., *Ryszard Schubert, czyli słuch absolutny*, „Kultura” 1979, nr 38, s. 3.
- Niemczuk J., *Skąd się wzięli jeźdźcy znikąd*, „Nowy Wyraz” 1978, nr 10, s. 78–83.
- [Nota od redakcji do: J. Błoński, *Dwie groteski – i pół...*], „Literatura” 1987, nr 5, s. 12.
- Nowicki K., *Wszystko jest literaturą*, „Literatura” 1987, nr 7, s. 48–50.
- Numer specjalny: 95. urodziny Henryka Berezyna*, „Magazyn Wizje”, 27 października 2021, <https://magazynwizje.pl/aktualnik/numer-specjalny-henryk-bereza/> [dostęp: 12.03.2024].
- O kompleksach literatury dworskiej. Rozmowy z Tomaszem Burkiem część druga*, „Student” 1981, nr 16, s. 1, 9, 10.
- Orska J., *Awangarda jest potrzebna jak powietrze*, w: *Awangarda jest rewolucyjna albo nie ma jej wcale*, red. i wyb. wierszy J. Orska, A. Sosnowski, Poznań 2019, s. 628–648.
- Orska J., *Republika poetów. Poetyckość i polityczność w krytycznej praktyce*, Kraków 2013.
- Orski M., *A mury runęły. Książka o nowej literaturze*, Wrocław 1995.
- Pieszczachowicz J., *Na jednym przykładzie: sceny niejasne*, „Literatura” 1987, nr 10, s. 57–58.
- Pilch J., *Młoda krytyka, której nie ma*, „Student” 1979, nr 25/26, s. 10.
- Piskor S., *Wokół nowej prozy*, „Gazeta Wyborcza” 1991, nr 204, s. 17.
- Pluta J., *Henryk Berezyna: artysta czytacz/pisarz/mistrz/onirysta*, Wrocław 2006.
- Po rewolucji artystycznej w prozie polskiej*, „Życie Literackie” 1983, nr 43, s. 6–7.

- Pół żartem, pół serio. Rozmowa z Markiem Słykiem*, „Pole” 2024, nr 1, https://poledwumiesiecznik.com/?page_id=6020 [dostęp: 20.05.2024].
- „Proza” literatury młodych, „Argumenty” 1979, nr 36, s. 12–13.
- Pułka L., *Kto się boi Nowej Fali*, „Student” 1979, nr 17, s. 10–11.
- Pysiak K., *Po rewolucji, przed rewolucją (kilka uwag o sytuacji nowej prozy)*, „Młoda Sztuka”, dodatek artystyczny „Nowego Medyka” 1988, nr 2, s. 9.
- Pysiak K., *Przecena młodej literatury*, Warszawa 1988.
- Rogatko B., *Podwójna optyka*, „Literatura” 1987, nr 7, s. 50–51.
- Rosiek S., *Z punktu widzenia gracza*, „Student” 1976, nr 18, s. 13.
- Rutkowski R., *Ani było, ani jest*, Warszawa 1984.
- Skrendo A., *Czy istnieje polska proza lingwistyczna?*, „Teksty Drugie” 2004, nr 6, s. 58–64.
- Skrendo A., *Genologia Henryka Berezę*, w: *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2007, s. 13–27.
- Skrendo A., *Jan Błoński – idiosynkrazje*, „Wielogłos” 2014, nr 4, s. 45–52.
- Sławiński J., *Za co powinniśmy kochać Jana Błońskiego*, „Teksty Drugie” 1979, nr 4, s. 1–9.
- Sołtyś M., *Literatura i koniunktura*, „Literatura” 1987, nr 10, s. 56–57.
- Sowiński M., Trzeciak K., *Krytyczne pozycje. Od krytyki konsekrującej do krytyki natywnej*, w: *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre’a Bourdieua. Podręcznik*, red. G. Jankowicz, P. Marecki, M. Sowiński, Kraków 2015, s. 227–245.
- Stabro S., *Między etyką a estetyką*, „Student” 1977, nr 20, s. 12.
- Stala M., *Prześwit*, „Polityka” 1980, nr 47, s. 10.
- Sulima R., *Krytyka heroiczna*, „Regiony” 1979, nr 1, s. 55–72.
- Szaruga L., *Literatura i życie. Ważniejsze wątki dyskusji literackich 1939–1989*, Lublin 2021.
- Szeryf polskiej krytyki literackiej. Z Henrykiem Berezę rozmawiają Kinga Dunin i Stanisław Bereś, „Opcje” 2004, nr 1–2, s. 142–149.

- Szpindler A., *Ciągłość daleko poza nią samą. Pokażcie choć, kto istnieje!*, „Mały Format” 2019, nr 6, <http://malyformat.com/2019/06/szpindler-slyk/> [dostęp: 14.03.2024].
- Śnioszek A., *Henryk Bereza jako terapeuta*, „Mały Format” 2018, nr 6, <https://malyformat.com/2018/06/henryk-bereza-jako-terapeuta/> [dostęp: 12.03.2024].
- Śnioszek A., *Henryk Bereza w świetle uprzedzeń Jana Błotńskiego. Kulisy pewnego sporu*, „Annales Universitatis Marie Curie-Skłodowska. Lublin – Polonia. Sectio FF” 2018, vol. 36, s. 45–59.
- Śnioszek D., *Kronika niespełnionych możliwości*, w: D. Kirsch, *Eliminacja episteme. Pisma krytyczne*, oprac. A. Śnioszek, Katowice 2019, s. 7–30.
- [Termer J.] J.T., [b.t.] „Nowy Wyraz” 1978, nr 1, s. 3–4.
- Tomkowski J., *Mała burza w szklance prozy*, „Gazeta Wyborcza” 1991, nr 217, s. 17.
- Tomkowski J., *Pogrzeb i ekshumacja. Powieść polska w latach 1976–1996*, w: *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*, red. A. Brodzka, L. Burska, Warszawa 1998, s. 367–385.
- Uniłowski K., *Skądinąd. Zapiski krytyczne*, Bytom 1998.
- Uniłowski K., *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu*, Katowice 1999.
- Uniłowski K., *Postmodernizm w prozie a debaty krytyczne 1970–1987*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Scientiae Artium et Litterarium” 1998, nr 8, s. 35–51.
- W sztucznym cieniu. Z Markiem Sołtysikiem rozmawia Andrzej Śnioszek*, „Twórczość” 2019, nr 11, s. 127–130.
- Wiedemann A., Czerniawski P., *Końcówki. Henryk Bereza mówi*, Kraków 2010.
- Wokół młodej prozy raz jeszcze*, „Nowy Wyraz” 1978, nr 1, s. 50–60.
- Wokół młodej prozy*, „Nowy Wyraz” 1976, nr 1, s. 25–41.
- Wróblewski B., *Wydzieńczenie i kompleksy. O młodej literaturze polskiej lat 1975–1980*, Lublin 1985.
- Wyjście na prostą? Dyskusja o literaturze ostatnich lat*, oprac. M. Zieliński „Więź” 1981, nr 7–8, s. 38–57.
- Wyka K., *Pokolenia literackie*, przedmowa H. Markiewicz, Kraków 1977.

- Zadura B., *Przyjaciel ludzi wśród książek*, „Twórczość” 1979, nr 10, s. 129–132.
- Zadura B., *Trzydzieści trzy*, „Twórczość” 1976, nr 2, s. 113–116.
- Zaleski M., *Przygody myśli krytycznoliterackiej*, w: *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*, red. A. Brodzka, L. Burska, Warszawa 1998, s. 209–240.
- Zaworska H., *Widmo prozy*, „Gazeta Wyborcza” 1991, nr 189, s. 16.
- Ziątek Z., *Misja odnowienia polskiej prozy (O krytyce Henryka Berez)*, w: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Krytycy*, red. A. Brodzka-Wald, T. Żukowski, Warszawa 2003, s. 287–317.
- Zieliński J., *Propozycja poroniona*, „Polityka” 1981, nr 36, s. 10.
- Żuliński L., *Dezercja warty*, „Literatura” 1987, nr 6, s. 21–22.
- Żurek Ł., „Gnida” z „socparnasistowskiej” „fasady”. Teodor Parnicki i aura krytyczna w latach 80. i na początku lat 90. XX wieku, w: *idem, Filologia lokalna – lokalność filologa. Praktyki literacko-naukowe Stefana Szymbutki*, Warszawa 2022, s. 106–130.

Indeks osób

- Afanasjew Jerzy 267
Ajtmatów Czingiz 338
Aleksander Jagiellończyk 269
Anderman Janusz 39, 52, 145,
146, 158, 162, 171, 187, 211,
225, 251, 308, 322, 352, 365,
389, 392, 402, 425
Andrzejewski Jerzy 245, 319,
339, 352, 389, 420, 421, 423
Antochewicz Bernard 379
Arendt Hannah 324, 325
Asnyk Adam 381
Atwood Margaret 325
Auden Wystan Hugh 325
Auderska Halina 175
Augustyn Adam 246
Avtonomova Natalia 458
- Bachtin Michaił 59, 411, 446,
451, 452
Baczyński Krzysztof Kamil
111, 112, 379
Balzac Honoré de 447
Baran Józef 214
Baranowska Małgorzata 49
Barańczak Stanisław 46, 51,
57, 125, 159, 212, 214, 215,
227, 228, 285, 305, 413, 422
- Bargielowski Daniel 211, 221
Barth John 412
Bataille Georges 324
Baudelaire Charles 320
Bauer Zbigniew 18, 72, 75,
238, 287, 359
Beckett Samuel 296, 336
Beeler James Rush 321
Belina-Brzozowski Zbigniew
zob. Brzozowski Zbigniew
Bellow Saul 325
Benjamin Walter 455, 456
Benka Urszula Małgorzata
217
Berent Waclaw 125
Bereś Stanisław (pseud. Stani-
sław Nowicki) 418
Bereza Aleksander 451
Bereza Henryk 13, 14, 16–18,
21–26, 29, 31–36, 38–41, 43,
45, 48, 52, 54, 55, 57, 59–65,
67–69, 71–88, 102, 116, 118,
119, 124, 125, 129, 130, 151,
155, 169, 173, 179, 182, 185,
189–192, 194, 195, 198–204,
215, 237, 245–251, 253–256,
259, 273–276, 278, 283,
286–294, 297–303, 305,

- 307, 314, 315, 317, 321–325,
335, 336, 339, 345–352,
356–369, 371, 372, 379, 381,
391, 419, 422, 424, 437,
443–449, 451, 453–457
- Berkeley Georg 342
- Bernhard Tomasz 274, 324
- Białoszewski Miron 39, 82,
125, 126, 130, 145, 178, 180,
189, 195, 200, 203, 207,
246, 328, 329, 339, 352, 372,
409, 421–423
- Bielecki Krzysztof 23, 39, 255,
323, 331, 377, 381, 427,
440
- Bieły Andriej 457
- Bieńkowska Wiera 372
- Bierezin Jacek 212
- Bierut Bolesław 418, 419
- Bitner Dariusz 23, 24, 26, 39,
258, 316, 322, 323, 330, 331,
358, 378, 381, 425, 440
- Blake Wiliam 414
- Błażejowski Tadeusz 21
- Błoński Jan 18, 22, 26, 39, 40,
58, 65–67, 69–84, 87, 158,
160, 238, 263, 264, 267,
268, 270, 272, 273, 281,
288, 289, 294, 295, 302,
304, 306, 311–317, 324–326,
335, 336, 342, 345–347, 350,
351, 353, 355, 356, 358, 362,
373, 374, 385–388, 390, 391,
394, 397–400, 403, 404,
415, 423
- Bobkowski Andrzej 409
- Bojarska Maria 238
- Bolecki Włodzimierz (pseud.
Jerzy Malewski) 31, 64–67,
78, 125, 130, 132
- Bolek Zdzisław Jerzy 329
- Bordowicz Maciej Zenon 284
- Borges Luis Jorge 61, 168, 169,
250, 274, 283, 347, 375
- Borowska Hanna 322, 323,
379, 381, 440
- Borowski Tadeusz 207
- Bourdieu Pierre 53
- Boy-Żeleński Tadeusz zob.
Żeleński Tadeusz
- Brandys Kazimierz 229, 230,
245, 272
- Brandys Marian 233
- Bratkowski Piotr 18, 68, 327,
329
- Bratny Roman (właśc. Roman
Mularczyk) 304, 305, 390
- Breton Andre 371, 372
- Broch Hermann 390
- Brodzka-Wald Alina 33, 48
- Bruegel Peter (starszy) 279
- Brzękowski Jan 217
- Brzostowska Janina 379
- Brzozowski Stanisław 170,
182, 263, 431
- Brzozowski Zbigniew 187, 211,
225, 308
- Buczkowski Leopold 20, 68,
175, 181, 186, 201, 202, 372,
409, 432, 439

- Bugajski Leszek 24, 40, 63, 64,
66, 67, 71, 131, 160, 237, 357,
358, 361, 362, 367
- Bujańska Maria (Maria
Bujańska-Wheeldon)
160, 164
- Bukowski Marek 23, 257, 381,
425, 440
- Bulatović Miodrag 338
- Bułhakow Michaił 402
- Burek Tomasz 49, 56, 404,
410, 418, 421
- Burger Gotfried 280
- Bursa Andrzej 163, 215, 311,
328
- Burska Lidia 48
- Butor Michel 372
- Caldwell Erskine 104
- Camus Albert 119
- Capote Truman 61
- Carpentier Alejo 169
- Cervantes de Miguel 375
- Cézanne Paul 447, 448, 452
- Charbonnier Georges 455
- Chifani Ali 338
- Chodakowski Jan 404
- Chodźko Ignacy 139
- Chojecki Mirosław 420
- Choromański Michał 158, 376
- Christie Agatha 411
- Chrzanowski Maciej 18, 51,
73, 311, 357, 358
- Chwin Stefan 51, 299
- Chwistek Leon 217
- Cichowicz Stanisław 448
- Cieszkowski August 133
- Cieślak-Sokołowski Tomasz
33
- Coetzee John Maxwell 325
- Conrad Joseph (właśc. Józef
Teodor Conrad Korze-
niowski) 171
- Cortázar Julio 61, 168, 169,
250, 274
- Custine de Astolphe-Loiuis-
-Leonor 444
- Czajkowski Jerzy Stanisław
329
- Czapliński Przemysław 15,
34, 38, 39, 42–44, 47, 48,
54, 79
- Czerniakow Adam 405
- Czerniawski Piotr 86
- Czerniawski Wojciech 23,
380, 440
- Czeszko Bohdan 101, 126–128,
133
- Czyż Stanisław 33, 145, 178,
185, 425
- Czyżewski Tytus 217
- Däniken von Erich 251
- Danilczyk Halina 161
- Dante Alighieri 380
- D'Aubarède Gabriel 296
- Dąbrowska Maria 232, 352,
373
- Defoe Daniel 249
- Dernałowicz Maria 141

- Derrida Jacques 456–458
 Dobrowolski Stanisław Ry-
 szard 58
 Domolewski Zdzisław 162,
 168, 187
 Dostojewski Fiodor 325, 326,
 451, 452
 Drewnowski Tadeusz 49
 Drzewucki Janusz 19
 Drzeżdżon Jan 34, 36, 60, 61,
 64, 68, 71, 117, 153, 154, 168,
 169, 174, 183, 186, 187, 190,
 201, 202, 246, 247, 250,
 258, 273, 274, 277–279,
 283, 284, 290, 294, 295,
 317, 324, 325, 331, 340, 350,
 356, 358, 361, 365, 372, 425,
 442
 Duchamp Marcel 185
 Dumas Aleksandr 411
 Dziekanowski Czesław 341,
 425
 Dziewicka Adela 294

 Eco Umberto 412
 Edelman Marek 204
 Etiemble René 456

 Faulkner Wiliam 190, 374
 Fiala Adam 167, 180, 187, 246
 Flaszen Ludwik 219, 263, 272,
 443
 Flaubert Gustave 326
 Fornalczyk Feliks 49
 Foucault Michel 407

 Franciszek Józef I 231
 Franczak Jerzy 24, 39, 41
 Friedrich Caspar David 448
 Fronczek Zbigniew Włodzi-
 mierz 169
 Fuentes Carlos 169

 Gajdziński Marek 381, 440
 Galant Jan 14, 16, 21, 28–30,
 33–36, 39, 43, 69, 78
 Gałczyński Konstanty Ilde-
 fons 264, 313
 Gaszyński Konstanty 133, 144
 Gąsiorowski Krzysztof 284
 Gide André 456
 Giedroyc Jerzy 418
 Gierek Edward 418
 Glass Grzegorz 231
 Głowacki Janusz 107, 145, 180,
 186, 340, 381
 Głowiński Michał 56–60, 67,
 227, 228, 231, 232, 235, 264,
 441, 450, 451
 Goethe Johann Wolfgang 216,
 302, 379
 Gogol Mikołaj 49, 218, 223
 Gombrowicz Witold 58,
 78, 82, 107, 130, 159, 165,
 203, 232, 254, 264, 265,
 271–273, 290, 312, 313, 316,
 317, 319, 326, 355, 361, 363,
 386, 409, 418, 432, 439
 Gomolicki Leon 181, 436
 Gomułka Władysław 297, 418
 Górzeński Jerzy 284

- Grass Günter 183, 347, 374, 391
 Grochowiak Stanisław 268, 328, 329
 Grotowski Jerzy 219
 Grzymkowski Jerzy 305
- Hajle Sellasje 201, 206
 Harasymowicz Jerzy 328, 368
 Hašek Jaroslav 402
 Haupt Zbigniew 408
 Hawkes John 375
 Heck Dorota 195
 Heidegger Martin 412, 413, 458
 Heller Michał 433
 Hemingway Ernest 292
 Herbert Zbigniew 211, 405
 Herling-Grudziński Gustaw 125
 Herman Michał 215
 Hertz Paweł 132
 Hitler Adolf 267
 Hłasko Marek 68, 163, 164, 168, 283, 328, 389, 409
 Hoene-Wroński Józef Maria 379
 Huelle Paweł 387, 390, 391, 423, 427
 Huizinga Johann 295
 Hulewicz Witold 379
- Iredyński Ireneusz 163, 268, 328, 329
 Irving John 332
 Irzykowski Karol 182, 230, 231
- Iwaszkiewicz Jarosław 174, 175, 180, 182, 200, 237, 245, 319, 320, 395, 418, 419, 423, 424, 432
- Jagiello Michał 166–169
 Jakobson Roman 413
 Jakóbczyk Jan 231
 Jan I Olbracht 269
 Jan III Sobieski 377
 Janion Maria 298
 Jankowicz Grzegorz 79
 Jarry Alfred 107
 Jaruzelski Wojciech 401, 416
 Jarzębski Jerzy 14, 24, 37, 45, 54, 55, 57, 68, 69, 72–74, 77, 79, 87, 265, 270, 355, 368, 385, 389–391, 393, 395, 400, 402
- Jasiński Bogusław 18
 Jastrun Mieczysław 379
 Jastrzębski Zdzisław 306–308
 Jaworski Wit 214, 215
 Jegliński Piotr 420
 Jeleński Konstanty Antoni (Jeleński Kot) 78, 326
 Jerzyna Zbigniew 284
 Joyce James 220, 334, 336, 374
- Kafka Franz 61, 220
 Kaliszewski Andrzej 217
 Kaliszuk Przemysław 16–18, 29–32, 36–41, 44–47, 62, 63, 67, 69, 76, 112, 255
- Kapuściński Ryszard 201, 204, 205, 424

- Karasek Krzysztof 212
 Karpiński Jakub 453, 454
 Karpiński Wojciech 405
 Karpowicz Agnieszka 39
 Karpowicz Tymoteusz 413
 Kawa Adam 214
 Kawalec Julian 177, 297
 Kijowski Andrzej 182, 263,
 272, 319, 423
 Kirsch Donat 23, 36, 49, 52,
 55, 68, 69, 71, 153, 154, 168,
 174, 184, 186, 187, 201, 202,
 211, 219, 221, 273, 302, 303,
 322, 365, 381, 440
 Kleczkowska Krystyna 297
 Klee Paul 455
 Klinger Friedrich Maximilian
 216
 Kmita-Piorunowa Aniela 111
 Kochanowski Jan 379
 Kołakowski Leszek 35, 160,
 229, 266, 432
 Komendant Tadeusz 19, 21,
 23, 37, 38, 45, 407
 Komolka Jan 49, 164, 316
 Komorowski Adam 67, 88,
 214
 Konopka Feliks 379
 Konwicki Tadeusz 181, 229,
 246, 319, 388, 389, 392,
 424, 425
 Kopernik Mikołaj 375
 Kornhauser Julian 46, 48, 52,
 67, 110, 212–214, 285, 348,
 349
 Korsak Julian 139
 Korzeniewski Tadeusz 273
 Kostrzewa Zbigniew 440
 Kotowska Monika 297, 329
 Kott Jan 171
 Kowalski Potr 67, 76
 Kozicka Dorota 33, 53
 Koziura Tadeusz 23, 380, 440
 Koźniewski Kazimierz 311,
 314, 380
 Kracherowa Nina 297
 Krall Hanna 200, 204, 424
 Krasieński Wincenty 133
 Krasieński Zygmunt 132, 133,
 139, 141, 144, 155, 443
 Krasnodębski Jan Paweł 163,
 165, 167, 168, 215, 246
 Kraszewski Józef Ignacy 269
 Kronhold Jerzy 214
 Król Marcin 405
 Kruk Erwin 297
 Krupa Zdzisław 71, 153, 246,
 273
 Krupski Janusz 420
 Krynicki Ryszard 212, 214
 Krzysztoń Jerzy 421
 Kubikowski Zbigniew
 198–200, 206
 Kulik Adam Wiesław 381
 Kuncewicz Piotr 161, 162
 Kundera Milan 403
 Kurecka Maria 295
 Kurek Jalu 217
 Kurkiewicz Mieczysław 85
 Kuroń Jacek 401

- Kurpisz Mieczysław 52 154, 158, 161–163, 171, 174,
 Kuśniewicz Andrzej 174, 175, 186, 190, 215, 273–276,
 181, 272, 386, 391, 409 284, 304, 314, 316, 317,
 Kwiatkowski Jerzy 394 322–325, 330, 331, 340–342,
 Kwilecka Barbara 372 350, 351, 365, 380, 390,
 440, 442
- La Harpe Jean-François 321 Łubieński Tomasz 268
 Lalewicz Janusz 223 Łubiński Sławomir 53, 203,
 Lam Andrzej 182, 379 204
 Lechoń Jan 395 Łuczeńczyk Andrzej 23, 39,
 Ledóchowski Włodzimierz 254, 257, 258, 322, 323, 376,
 294 380, 425, 440
 Le Guin Ursula Kroeber 239 Łukasiewicz Jacek Petelenz
 Leja Magdalena 363 443
 Lem Stanisław 58, 128, 129, Łukaszewicz Michał 18, 74,
 270, 271, 281, 312, 317, 355 245, 288, 360
 Lenart Józef 329 Łukosz Jerzy 19, 23, 322, 380,
 Leszczyński Jacek 161 381, 429, 440
 Leszin-Koperski Jerzy 284
 Leśmian Bolesław 227 Mach Wilhelm 61, 129
 Libich Maciej 88 Machejek Władysław 305
 Lima Jose Lezama 161, 338 Maciąg Włodzimierz 394
 Linde Samuel Bogumił 380 Mackiewicz Józef 125, 410
 Lipska Ewa 212 Mahomet 338
 Lisowski Jerzy 18, 80, 182, 319, Maj Bronisław 47, 49, 67, 209,
 321, 358 219, 223, 224, 397
 Llosa Mario Vargas 61, 169, Malewski Jerzy zob. Bolecki
 250 Włodzimierz
 Lothamer Henryk 166, 169 Maliszewski Karol 85, 86
 Lubkiewicz-Urbanowicz Mallarmé Stéphane 413
 Teresa 162 Mann Tomasz 71, 374, 380,
 381, 432, 435
- Łapiński Zdzisław 19, 27 Marecki Piotr 79
 Łoziński Józef 23, 36, 53, 60, Markiewicz Henryk 45, 151
 64, 68, 71, 145, 146, 153, Markiewicz Jarosław 212, 284

- Markiza de Sévigné (właśc. Maria de Rabutin-Chantal) 321
- Marks Karl 400
- Marquez Gabriel Garcia 168, 250, 283, 347
- Matejko Jan 269
- Matuszewski Ryszard 49
- Mazowiecki Tadeusz 319, 400, 401, 417
- Melkowski Stefan 300, 301
- Mencwel Andrzej 67–69, 197, 265, 431
- Mentzel Zbigniew 160, 266
- Merleau Ponty Maurice 447, 448, 455
- Mętrak Krzysztof 335
- Michalski Krzysztof 413
- Michnik Adam 401
- Mickiewicz Adam 132, 139, 320, 369, 414, 420, 453
- Mielhorski Robert 85
- Miłosz Czesław 78, 81, 83, 159, 209, 254, 374, 376, 386, 396, 397, 414, 416
- Miłosz Oskar 414
- Minkowski Aleksander 305
- Mniszkówna Helena 373
- Molier (Molière, właśc. Jean Baptiste Poquelin) 408
- Momro Jakub 24
- Morton Józef 177
- Mrozek Sławomir 78, 82, 159, 224, 265–268, 270, 283, 312, 317, 345, 361, 363, 451
- Müldner-Nieckowski Piotr 187
- Münchhausen von Hieronimus Carl Friedrich 279
- Musiał Grzegorz 23, 36, 180, 200, 273, 302, 322, 323, 330, 331, 381, 425, 440
- Musil Robert 274, 324
- Myśliwski Wiesław 33, 185, 186, 251, 257, 297, 302, 338, 339, 374, 425
- Nabokov Vladimir 325, 378
- Napierski Stefan 379
- Nasiłowska Anna 48, 69
- Natanson Jacek 159, 162, 165, 211, 221, 222
- Nepomucka Krystyna 372
- Newerly Igor (właśc. Igor Abramow-Newerly) 376
- Niczyporowicz Jerzy 200
- Niemcewicz Julian Ursyn 269
- Niemczuk Jerzy 110, 131
- Nienacki Zbigniew 325
- Nietzsche Friedrich 457
- Norwid Cyprian-Kamil 222, 248, 263
- Nowak Andrzej 214
- Nowak Tadeusz 178, 183, 250, 251, 297, 338
- Nowakowski Marek 33, 39, 145, 178, 186, 207, 297, 389, 392, 393
- Nowakowski Paweł 86
- Nowicki Krzysztof 18

- Nowicki Stanisław zob. Beresć Stanisław
- Nurowska Maria 171, 187, 211, 427
- Nycz Ryszard 79, 308
- Nyczek Tadeusz 385, 387, 391–393, 396, 400, 403–405
- Ochab Maryna 448
- Odojewski Włodzimierz 408, 409
- Odyniec Antoni Edward 139, 141
- Ogiński Ziemowit 211
- O'Hara Thomas 397
- Okopień-Sławińska Aleksandra 284
- Olędzka-Frybesowa Aleksandra 132
- Orska Joanna 81, 82, 84
- Orski Mieczysław 26
- Orwell George (właśc. Eric Arthur Blair) 135
- Orzeł Paweł 22, 86, 87
- Orzeszkowa Eliza 232
- Ośniałowski Marian 329
- Otrębski Andrzej 166
- Ozga-Michalski Józef 177, 178, 183
- Pankowski Marian 272, 409
- Parnicki Teodor 20, 53, 68, 176, 179, 181, 183, 201, 202, 432
- Pasek Jan Chryzostom 373, 379, 380
- Pasternak Borys 388
- Pastuszek Andrzej 166, 168, 169, 211, 225, 302
- Patkowski Maciej 363
- Paukšta Eugeniusz 376
- Pawluczuk Andrzej Włodzimierz 40
- Paźniewski Włodzimierz 180, 181, 200, 322, 391, 409
- Pąckiński Marek 169
- Peiper Tadeusz 217
- Piątkowski Jerzy 214
- Piel Jean 324
- Pieszczachowicz Jan 18
- Pilch Jerzy 385, 392, 396, 399, 406
- Pilot Marian 178, 179, 185, 297
- Piotrowski Mieczysław 177
- Piskor Stanisław 19
- Plechanow Georgij 293
- Pluta Jerzy 164, 365
- Podgórecka Krystyna 171
- Podoroga Valeri 458
- Polkowski Jan 397
- Pomorski Adam 379
- Poświatowska Halina 329
- Potocka Delfina 133
- Potocki Jan 239
- Proust Marcel 71, 373
- Prus Bolesław (właśc. Aleksander Głowacki) 375, 381
- Przyboś Julian 82, 83, 217, 220, 397, 422
- Przywara Paweł 39, 381, 425, 440

- Pułaski Kazimierz 155
 Putrament Jerzy 58
 Pużyna Konstanty 263, 272
 Pysiak Krzysztof 18, 73, 345
- R**
 Racine Jean Baptiste 321
 Raspe Rudolf Erich 279, 280
 Ratajczak Józef 178
 Ratajczak Wiesław 171
 Redliński Edward 39, 105, 185,
 292, 293, 297, 339, 352
 Reeve Henryk 132, 133
 Rej Mikołaj 165, 379
 Reymont Władysław 232, 373
 Rilke Rainer Maria 379
 Robbe-Grillet Allain 220
 Rogatko Bogdan 18
 Rogoziński Julian 49
 Romanowski Mieczysław 320
 Rosendorfer Herbert 239
 Rosiek Stanisław 51, 299
 Rostand Jean 433
 Roszak-Janowska Tamara 161
 Roth Philip 332
 Różewicz Tadeusz 82, 207,
 246, 352, 394, 420
 Rudnicki Adolf 177
 Rudnicki Janusz 425, 440
 Rudzka Zyta 440
 Rushdie Salman 338
 Rutkowski Krzysztof 13, 24,
 52, 53, 59, 179, 189, 443,
 446, 455
 Rybowicz Jan 316
 Ryklin Mikhail 358
- Rylski Eustachy 331, 391
 Rymkiewicz Jarosław Marek
 126, 386, 392, 448, 449
 Rzewuski Henryk 379, 380
- S**
 Sábato Ernesto 169
 Sadaj Ryszard 160, 165, 168
 Sadkowski Waclaw 18, 335, 364
 Sadowska Barbara 284
 Sainte-Beuve Charles Augu-
 stin 320
 Sakowicz Krystyna (właśc.
 Marta Zelwan) 23, 39, 255,
 256, 322, 323, 331, 372, 379,
 381, 425, 427, 440
 Samojlik Mikołaj 381
 Samojłow Dawid 379
 Sandauer Artur 129, 312, 321,
 346, 379
 Sapięha Adam 123
 Sarraute Nathalie 372
 Sartre Jean Paul 223, 432
 Scherer Olga 409
 Schopenhauer Artur 271
 Schubert Ryszard 23, 28, 36,
 39, 52, 53, 60, 64, 65, 68,
 71, 95, 101–105, 108–113,
 116, 117, 119, 120, 123–128,
 130–133, 136–139, 141, 143,
 144, 146, 153, 154, 158, 164,
 171, 174, 186, 187, 190–195,
 204, 258, 273, 289, 308,
 316, 322, 323, 331, 340, 351,
 365, 372, 375, 376, 380, 425,
 440, 442, 446

- Schulz Bruno 129, 165, 220,
319, 355, 391, 439
- Sęktas 39, 440
- Shakespeare William 125, 269
- Siejak Tadeusz 23, 34, 146,
254, 258, 304, 316, 322, 323,
330, 331, 340, 351, 381, 425,
440, 442
- Siemiński Waldemar 322, 323
- Sienkiewicz Henryk 431
- Skrendo Andrzej 14, 16, 29,
32–35, 82, 83, 86
- Skrzynecki Piotr 268
- Skwarczyńska Stefania 413
- Sławiński Janusz 78, 422
- Słomczyński Maciej 427
- Słonimski Antoni 328, 329,
395, 417
- Słowacki Juliusz 132, 203, 290,
407
- Słyk Marek 23, 28, 36, 39, 52,
62, 66, 68, 71, 87, 129, 174,
184, 237–241, 243, 244,
246, 247, 250, 252, 254,
255, 273, 279–285, 289,
295, 307, 322, 324–326,
329, 330, 350, 358, 365, 379,
381, 440
- Smektała Zdzisław 331
- Sokorski Włodzimierz 305,
368, 390
- Sokrates 38
- Sołtan Adam 133
- Sołtysik Marek 18, 158, 171,
187, 211, 219, 221, 223, 225
- Sołżenicyn Aleksandr 388,
432
- Sommer Piotr 397
- Sonntag Susan 325
- Sosnowski Andrzej 84
- Sowiński Michał 79
- Sroka Mieczysław 431
- Stabro Stanisław 51, 214
- Stachura Edward (pseud.
Sted) 39, 179, 181, 182, 185,
189, 201, 207, 329, 375,
376, 443
- Stala Marian 52, 67, 71, 157,
169, 171, 233, 385, 390–392,
395, 396, 403
- Stalin Józef 101, 123, 267, 303
- Stańczyk 269
- Stendhal (właśc. Marie-Henri
Beyle) 320
- Stern Anatol 217
- Sterna-Wachowiak Sergiusz
187
- Strumyk Grzegorz 256
- Strykowski Julian 175, 176,
237, 386, 409
- Suchocka Hanna 401
- Sudolski Zbigniew 132, 133
- Sugiera Małgorzata 79
- Sulima Roch 67, 77
- Swedenborg Emanuel 414
- Swift Jonathan 426, 427
- Szaper Jakub (właśc. Jakub
Bulanda) 402
- Szaruga Leszek 45, 212, 214,
314

- Szatrawski Krzysztof 440
 Szczepeński Jan Józef 123, 128, 233, 399
 Szczypiorski Andrzej 387, 427
 Szejnert Małgorzata 200
 Szekspir William zob. Shakespeare William
 Sewc Piotr 391
 Szpakowska Małgorzata 49
 Szpindler Andrzej 88
 Szpotański Janusz 269
 Sztajnert Bernard 178
 Szymborska Wisława 394, 396
 Szymutko Stefan 53
 Śliwiński Piotr 15, 34, 38, 39, 42, 47, 48, 79
 Śliwonik Roman 329
 Śnioszek Andrzej 31, 33, 35, 68, 69, 83–85, 87
 Świerkosz Monika 53
 Świetlicki Marcin 395
 Świrgoń Waldemar 399, 417
 Terlecki Władysław 178, 180, 200, 233, 391
 Termer Janusz 50
 Tolkien John Ronald Reuel 239
 Tomkowski Jan 19, 24, 26
 Toporowski Marian 141
 Toruńczyk Barbara 398
 Traciewicz Kazimierz 297
 Tryzna Tomasz 26
 Trzeciak Katarzyna 53, 79
 Trziszka Zygmunt 179, 291, 292, 297
 Trznadel Jacek 405
 Turczyński Andrzej 187
 Turek Roman 291, 292
 Turowicz Jerzy 123
 Tuwim Julian 227, 395
 Tuziak Andrzej 23, 257, 322, 381, 440
 Twerdochlib Andrzej 297
 Tyrmand Leopold 389
 Ubertowski Adam 39, 436, 440
 Ulman Anatol 28, 53
 Uniłowski Krzysztof 18–20, 25–30, 37–41, 43, 65, 67, 76, 81
 Valéry Paul 371, 372
 Wajda Andrzej 101
 Walc Jan 109, 126–128, 131–133, 418, 446
 Walczak Grzegorz 167
 Walicki Andrzej 171
 Wallraf Günter 432
 Wańkiewicz Melchior 200
 Wat Aleksander 217
 Wawrzyniak Zdzisław 214
 Ważyk Adam 182, 371
 Werner Andrzej 404
 Werner Mateusz 182
 Węgiełek Janusz 164
 Wiedemann Adam 86
 Wierzyński Kazimierz 395

- Wilk Mariusz 449
 Wirpsza Witold 295
 Wiśniewski-Snerg Adam 68
 Witkacy zob. Witkiewicz
 Stanisław Ignacy
 Witkiewicz Stanisław Ignacy
 78, 82, 111, 159, 166, 182,
 281, 345, 431, 440
 Wittgenstein Ludwig 412
 Wittlin Józef 379
 Wojacek Rafał 163, 167, 407
 Wojciechowski Piotr 179, 180,
 183, 201, 409
 Wojtowicz Wit 420
 Wolter (Voltaire, właśc. Fran-
 çois Marie Arouet) 321
 Worcell Henryk (właśc. Tade-
 usz Kurtyka) 176, 181, 183
 Woźniakowski Jacek 166
 Wójcik Zygmunt 297
 Wróblewski Bogusław 21
 Wyka Kazimierz 45, 111, 159,
 182, 263, 264, 272, 312
 Wysogład Roman 23, 215, 254,
 257, 258, 302, 322, 331, 381,
 440, 442
 Wyspiański Stanisław 269,
 326
 Zaczyński Marian 87
 Zadura Bohdan 77, 86, 130,
 131, 132, 180, 182, 322
 Zagajewski Adam 46, 48, 49,
 110, 164, 171, 212–214, 285,
 348, 349, 398, 413, 416, 419
 Zaleski Marek 48
 Zaworska Helena 19, 293
 Ziątek Zbigniew 33, 72
 Zieliński Jan 129
 Zieliński Marek 58, 65, 115,
 123, 124, 126, 128, 130, 133
 Zimand Roman 404, 405
 Zwoźniakowa Renata 297
 Zygmunt I Stary 269
 Zygmunt II August 269
 Żdanow Andriej 101
 Żeleński Tadeusz (pseud.
 Boy) 182
 Żernicki Janusz 284
 Żeromski Stefan 161, 373
 Żółkiewski Stefan 265, 266
 Żukowski Tomasz 33
 Żukrowski Wojciech 58, 177,
 178
 Żuliński Leszek 18, 359
 Żurek Łukasz 53



W serii ukazały się:

- tom 1 – Tomasz Sobieraj, *Prus versus Świętochowski. W sporze o naukowość, krytykę pozytywną i Lalkę*, Poznań 2008
- tom 2 – Elżbieta Nowicka, Katarzyna Kuczyńska, *Dwa głosy o sztuce. Klaczko i Norwid*, Poznań 2009
- tom 3 – Joanna Krajewska, „Jazgot niewieści” i „męskie kasztele”. *Z dziejów sporu o literaturę kobiecą w Dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2010
- tom 4 – Agata Stankowska, „Wizja przeciw równaniu”. *Wokół popaździernikowego sporu o wyobraźnię twórczą*, Poznań 2013
- tom 5 – Tadeusz Budrewicz, Tomasz Sobieraj, *W sprawie przelomu pozytywistycznego. Spory krytyczne wokół Zarysu literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu Piotra Chmielowskiego*, Poznań 2015
- tom 6 – Tadeusz Budrewicz, *Spory wokół Romantyzmu i jego skutków Franciszka Krupińskiego*, Poznań 2018
- tom 7 – Marcin Jaworski, *Barbarzyńcy, klasycyści i inni. Spory o młodą poezję w latach 90.*, Poznań 2018
- tom 8 – Aleksandra Budrewicz, *Pan Tadeusz po angielsku. Spory wokół wydania i przekładu*, Poznań 2018
- tom 9 – Sylwia Panek, *Spór o „niezrozumialstwo” w dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2018
- tom 10 – Wiesław Ratajczak, *Spór o Conrada 1945–1948*, Poznań 2018

- tom 11 – Bartłomiej Krupa, *Spór o Borowskiego*, Poznań 2018
- tom 12 – Marek Stanisław, *Spory o sonet we wczesnoromantycznej krytyce literackiej*, Poznań 2019
- tom 13 – Tomasz Sobieraj, *Artysta, sztuka i społeczeństwo. Spory i polemiki wokół Confiteor Stanisława Przybyszewskiego*, Poznań 2019
- tom 14 – Agnieszka Kwiatkowska, *Polemika wokół Pułtawy i Jagiellonidy, czyli oświeceniowy spór o kształt eposu*, Poznań 2019
- tom 15 – Sylwia Karolak, *Spory o Kamienie na szaniec Aleksandra Kamińskiego*, Poznań 2019
- tom 16 – Lucyna Marzec, *Spór o Granicę Zofii Nałkowskiej*, Poznań 2019
- tom 17 – Maria Jolanta Olszewska, *Spór o przyszłość literatury polskiej, czyli polemiki ze Stefanem Żeromskim po jego odczytanie Literatura a życie polskie*, Poznań 2019
- tom 18 – Dariusz Pawelec, „Powinna być nieufnością”. *Nowofalowy spór o poezję*, Poznań 2020
- tom 19 – Rafał Moczko, *Uchwały Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie – stosunek emigracji do kraju*, Poznań 2020
- tom 20 – Paweł Mackiewicz, *Spór o realizm 1945–1948*, Poznań 2020
- tom 21 – Maciej Gorczyński, *Wacław Borowy versus Adam Grzymała Siedlecki. Spór o racje literatury polskiej*, Poznań 2022
- tom 22 – Krzysztof Fiołek, *Młodopolski spór o Sienkiewicza. Kampania oskarżycielska „Głosu” i reakcje obrońców Litwosa*, Poznań 2021

- tom 23 – Małgorzata Okulicz-Kozaryn, *Brzozowski contra Miriam. Spór jednostronny*, Poznań 2022
- tom 24 – Tadeusz Budrewicz, Radosław Okulicz-Kozaryn, *Estetyka „zdrowego rozsądku”?*, Poznań 2020
- tom 25 – Elżbieta Winiecka, *Wpływologia. Międzywojenne dyskusje wokół Pana Tadeusza i futuryzmu jako elementy sporu o wpływy, zależności i plagiaty*, Poznań 2023
- tom 26 – Jolanta Pasterska, *Spory o powieść w dyskusjach krytycznoliterackich drugiej emigracji niepodległościowej*, Poznań 2021
- tom 27 – Wiesław Ratajczak, *Spór o Wyzwolenie w roku 1903*, Poznań 2024
- tom 30 – Sylwia Panek, *Irzykowski wobec futurystów*, Poznań 2024
- tom 31 – Marcin Jauks, *Między idealizmem i naturalizmem. Jana Gnatowskiego i Józefa Kotarbińskiego dyskusja o modelu literatury i krytyki nowoczesnej*, Poznań 2023
- tom 32 – Maciej Junkiert, *Romantyczne zmagania z przeszłością*, Poznań 2024
- tom 33 – Agata Zawiszewska, *Spór o Polską Akademię Literatury*, Poznań 2022
- tom 34 – Urszula Kowalczyk, *Spór o nowy „dramat narodowy”. Jeden wątek dyskusji o Rachunkach J.I. Kraszewskiego*, Poznań 2024
- tom 35 – Mateusz Antoniuk, *Między „blaskiem duchowej prawdy” a „sprawami państwa współczesnego”. Spór o „czystą poezję” (1938/1939)*, Poznań 2023
- tom 36 – Iwona Misiak, *My i Wy? Spór o kształt poezji pomiędzy pokoleniem '68 a pokoleniami wcześniejszymi*, Poznań 2024

Bohdan Czeszko: *Pomyślunkiem parafianina się posługując* © by The Estate of Bohdan Czeszko; Jan Walc: *Srutu tutu* © by Inga Walc; Marek Zieliński: *Zdrowy z urojenia* © by Marek Zieliński; Jan Józef Szczepański: *Komu lekcja pokory?* © by Jan Krasnowolski; Włodzimierz Bolecki: *Wolne głosy. O prozie Ryszarda Schuberta* © by Włodzimierz Bolecki; Henryk Bereza: *Dopowiedzenie* © by Grzegorz Robakowski & PIW; Marian Stala: *Ucieczka od wartości* © by Marian Stala; Henryk Bereza: *Powtórzenie* © by Grzegorz Robakowski & PIW; Krzysztof Rutkowski: *Przytomny uczestnik rozmowy* © by Krzysztof Rutkowski; Andrzej Mencwel: *Co się dzieje* © by Andrzej Mencwel; Bronisław Maj: *Martwe dusze* © by Bronisław Maj; Michał Głowiński: *Socparnasizm* © by Jacek Chruściak, Paweł Rams, Grzegorz Wołowicz; Leszek Bugajski: *Wyjście bezpieczeństwa* © by Stefania Carofano-Bugajska; Michał Łukaszewicz: *Nie wierzę Berezio!* © by Paweł Łukaszewicz; Henryk Bereza: *Baranoja* © by Grzegorz Robakowski & PIW; Jan Błoński: *Dwie groteski – i pół...* © by The Estate of Jan Błoński; Zbigniew Bauer: *O pożytkach z rewolucji (powieściowej)* © by Marek Bauer; Maciej Chrzanowski: *Poza doświadczeniami* © by Maciej Chrzanowski; Jerzy Lisowski: *Młoda literatura a krytyka* © by The Estate of Jerzy Lisowski; Piotr Bratkowski: *Konieczność literatury, choroba krytyki* © by Marta Bratkowska; Wacław Sadowski: *Dwa nieporozumienia i pół* © by Teodora Grodzka-Sadowska; Krzysztof Pysiak: *Groteski pół a rewolucji ćwierć* © by Krzysztof Pysiak; Jerzy Jarzębski: *Za i przeciw „młodej prozie”* © by Anna Jarzębska, Adam Jarzębski; Henryk Bereza: *Błazenada* © by Grzegorz Robakowski & PIW; Czarna dziura lat osiemdziesiątych. *O literaturze ostatniej dekady dyskutują: Jan Błoński, Tadeusz Nyczek, Jerzy Jarzębski, Marian Stala oraz – ze strony „TP” – Jerzy Pilch* © by „Tygodnik Powszechny”; Tadeusz Komendant: *Trywialne pytanie o prozę* © by Teresa Komendant Pudi, Maria Komendant; Jerzy Łukosz: *Prozaiczna głębia. Dopisek do polemiki o prozie* © by Monika Muskała; Henryk Bereza: *Niedyskursywność* © by Grzegorz Robakowski & PIW; Krzysztof Rutkowski: *Bereziada* © by Krzysztof Rutkowski.