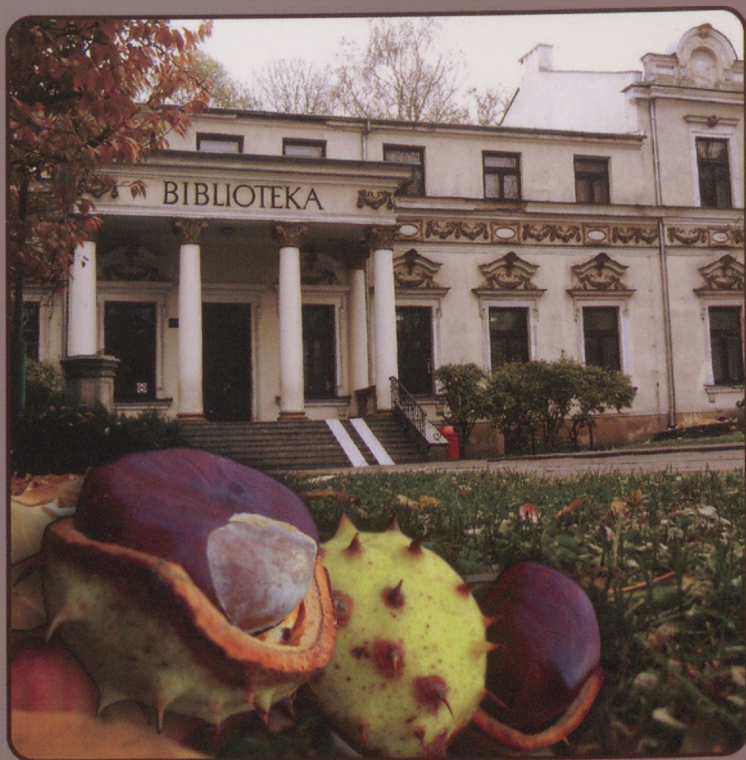


VIII Jesienna Akademia Literatury



„Inna” literatura?
Pytanie o stan literatury polskiej lat 1989–2009

20 października – 7 grudnia 2009 r.



Miejska Biblioteka Publiczna
im. Józefa A. i Andrzeja S. Załuskich
w Radomiu

Miejska Biblioteka Publiczna
im. Józefa A. i Andrzeja S. Załuskich
w Radomiu

VIII Jesienna Akademia Literatury

„Inna” literatura?
Pytanie o stan literatury polskiej lat 1989–2009

20 października – 7 grudnia 2009 r.

Radom 2009

Redakcja wydawnictwa:

Krystyna Kasińska

Korekta:

Halina Bogusz

Skład i łamanie:

Mariusz A. Dański

Fotografie:

Ilona Michalska-Masiarz

© Copyright by

Miejska Biblioteka Publiczna w Radomiu

ul. J. Piłsudskiego 12, 26-600 Radom

www.mbpradom.pl

Biblioteka jest instytucją finansowaną przez Gminę Miasta Radomia

ISBN 978-83-930213-3-8

Druk:

MULTICOLOR, ul. S. Żeromskiego 75, 26-600 Radom

VIII Jesienna Akademia Literatury

**„Inna” literatura?
Pytanie o stan literatury polskiej lat 1989–2009**

Dorota Kozicka

Powrót fabuły. Proza polska lat 1989–2009

20 października 2009 r.

Piotr Marecki

Liternet. Literatura polska a Internet w latach 1989–2009

17 listopada 2009 r.

Anna Spółna

Na skrzyżowaniu głosów. Poezja polska w latach 1989–2009

1 grudnia 2009 r.

Dorota Kozicka

Czytanie świata. Polska proza niefikcyjna w latach 1989–2009

7 grudnia 2009 r.

VIII Jesiennej Akademii Literatury towarzyszyła wystawa
**„Inna” literatura? To co najlepsze w polskiej literaturze
z perspektywy nagrody NIKE**



VIII Jesiennej Akademii Literatury towarzyszyła wystawa
„Inna” literatura? To co najlepsze w polskiej literaturze z perspektywy nagrody NIKE

Czy ta literatura – najwspółczesniejsza, najnowsza, mająca zaledwie 20 lat rzeczywiście jest zasadniczo inna? Jak dalece różni się od wszystkich wcześniejszych dzieł napisanych przez polskich autorów w poprzednich epokach?

Na fali podsumowań ogólnych dokonań – osiągnięć i zmarnowanych szans – III Rzeczypospolitej podczas tegorocznej Jesiennej Akademii Literatury mieliśmy ambicję podsumować rozwój polskiej literatury w ostatnim dwudziestoleciu.

Chcieliśmy sprawdzić, jak poeci i pisarze skorzystali z wolności od cenzury i nachalnej ingerencji polityki w ich twórczość. Jak uporali się z bagażem komunizmu? Czy potrafili odnaleźć w nowej rzeczywistości atrakcyjne tematy i nowe środki wyrazu, nowe formy wypowiedzi literackiej? I w jaki sposób próbują znaleźć w literackim świecie swoje miejsce debiutanci? Co jest dla nich ważne, co negują i co nowego próbują wnieść do literackiego dorobku narodu?

Zaproszeni przez nas wykładowcy, jakkolwiek fachowcy w swoich dziedzinach, bardzo ostrożnie dokonywali oceny i podsumowań, kierując się słuszną przecież zasadą, że 20 lat to nie jest jeszcze czas, który może zweryfikować wartość dzieł literackich, że jeszcze musimy poczekać.

Niemniej zwrócili uwagę na nowe tematy pojawiające się w ostatnich latach w literaturze, na nowe trendy zarówno w prozie, jak i w literaturze faktu.

Dorota Kozicka wręcz stwierdziła, że trudno dziś mówić o literaturze faktu w tradycyjnym jej rozumieniu. Że właściwszym terminem będzie „literatura fikcyjna”. To istotna zmiana w sposobie tworzenia i czytania literatury, ale jeszcze nie rewolucyjna. Wywodzi się bowiem w prostej linii z klasycznego reportażu.

Całkowitą nowością, czymś, o czym 20 lat temu nawet nie mogliśmy marzyć (chyba, że obdarzono by nas wyobraźnią Lema) jest powszechny dzisiaj byt literatury w Internecie. I nie chodzi tylko o elektroniczne wersje tekstów powstających i publikowanych w formie tradycyjnej, ale o cały segment literatury tworzonej, publikowanej, czytanej, komentowanej, ocenianej tylko i wyłącznie w rzeczywistości wirtualnej. Warto było wysłuchać i warto przeczytać tekst wykładu Piotra Mareckiego, dotyczący właśnie tak zwanego liternetu. Rzuca on całkowicie nowe światło na kondycję polskiej literatury ostatnich lat.

Dla zainteresowanych poezją niewątpliwie cenna będzie analiza dokonana przez Annę Spólną pod wiele mówiącym tytułem „Na skrzyżowaniu głosów”. Czytelnik może tu znaleźć informacje na temat niemal wszystkich ważnych zjawisk, jakie dokonały się we współczesnej poezji polskiej.



VIII Jesienną Akademię Literatury zainaugurowało spotkanie z Dorotą Kozicką

Powrót fabuły.

Proza polska lat 1989–2009

Dorota Kozicka

1.

Na fali rocznicowych podsumowań i szerokiej dyskusji podsumowującej przemiany, które dokonały się w Polsce w latach 1989–2009, przedmiotem interesujących dyskusji stała się kondycja literatury polskiej ostatnich 20 lat. Druga połowa ubiegłego i początku bieżącego roku upłynęły właściwie pod znakiem sporów o wartość najnowszej literatury i jej miejsce w społecznej komunikacji. Nie tylko w kontekście rocznicowych podsumowań, ale i z krytyczno- i historycznoliterackiego obowiązku rozmowa o tym, czy i co tak naprawdę zmieniło się w polskiej literaturze po roku 1989 i czy spełniła ona pokładane w niej w czasach przełomu nadzieje, musi uwzględniać również kwestie pozaliterackie – polityczne, społeczne, ideowe. Przede wszystkim dlatego, że po upadku komunizmu transformacja ustroju w Polsce przyniosła ze sobą radykalne zmiany funkcjonowania kultury, sterowanej dotychczas poprzez centralnie kierowane instytucje, wydawnictwa, czasopisma, itp. – z jednym obowiązującym obiegiem literatury oficjalnej. Od połowy lat 70. organizowano wprawdzie w Polsce opozycyjny, podziemny obieg literatury, co przyczyniło się do jej zróżnicowania; ale i tu od czasu stanu wojennego została ona zdominowana czy nawet zawłaszczona przez najważniejszy nurt literatury walczącej o niepodległość, będącej strażniczką najwyższych wartości. Oba obiegi – oficjalny i opozycyjny, choć radykalnie przeciwstawne, w podobny sposób narzucały twórcom i krytykom jedyny właściwy w danym obiegu model literatury.

Około 1989 r. pojawiło się jednak wiele nowych lokalnych instytucji i inicjatyw kulturalnych, w tym nowe czasopisma grupujące wokół siebie młodych, pełnych entuzjazmu twórców i krytyków. Zarówno te lokalne środowiska twórcze i inicjatywy, które przyczyniły się do powstawania zróżnicowanych obiegów literackich, jak i np. dodatki literackie dołączane do ogólnopolskich gazet spowodowały ogromne ożywienie życia kulturalnego. A ukuta przez Janusza Sławińskiego, trochę na inny użytek, metafora „zaniku centrali” stała się podstawowym, opty-

mistycznym określeniem życia literackiego (czy szerzej: kulturalnego) w Polsce na początku lat 90. Na fali optymizmu zrodziło się z kolei oczekiwanie na nową, odpowiadającą przemianom literaturę.

Zmiany ustrojowe przyniosły także otwarcie na kulturę zachodnią, reglamentowaną dotąd przez władze komunistyczne. Dla teoretyków literatury, krytyków i wielu pisarzy wiązało się to z przyswajaniem myśli szeroko określanej mianem postmodernizmu. Dla czytelników oznaczało przede wszystkim napływ popularnej literatury zachodniej, którą na początku lat 90. po prostu się zachłystnęli. Ogromna popularność tej literatury w połączeniu z brakiem zainteresowania polską twórczością (nawet emigracyjną, po raz pierwszy po wojnie tak szeroko udostępnianą) i z utratą dotychczasowej pozycji literatury jako istotnego nośnika wartości to – obok entuzjazmu młodych środowisk artystycznych – drugie oblicze literatury polskiej pierwszej połowy lat 90. Literatura, a nawet szerzej – kultura popularna stała się od tej pory jednym z istotnych problemów, swoistym punktem odniesienia, nieusuwalnym elementem życia literackiego.

Właśnie w kontekście mechanizmów kultury popularnej i rynkowych zasad funkcjonowania kultury pojawiły się pierwsze próby diagnozowania stanu kultury po ustrojowej transformacji, jak chociażby słynna teza Marii Janion o zmianie paradygmatu romantycznego (wiązał się on z ogromnym autorytetem literatury postrzeganej jako przewodniczka życia, nośnik i wzorzec wartości, cieszącej się dużym poszanowaniem oraz posłuchem społecznym). Uznana badaczka literatury polskiej XIX i XX w., obserwując zachodzące w Polsce zmiany społeczne i kulturowe, ogłosiła kres kultury symboliczno-romantycznej, która przez ostatnie 200 lat scalać miała poczucie tożsamości polskiego społeczeństwa w imię narodowej, zbiorowej wspólnoty. Janion przenikliwie pokazywała w kolejnych tekstach, że pojęcia kultury romantycznej stoją w sprzeczności z lansowanymi przez wolny rynek (konkurencja i interes zamiast solidarności i idei narodu), więc – paradoksalnie – to właśnie kultura romantyczna, która umożliwiła polskiemu społeczeństwu zdobycie wolności, stała się pierwszą, nieuchronną ofiarą tych przemian. Jednolita kultura nie może bowiem funkcjonować w społeczeństwie, które ma się stać demokratyczne, czyli zróżnicowane, zdecentralizowane, nastawione na konkurencję.

Reakcją na wspomniane zmiany kulturowe była też opisywana przez Czesława Miłosza idea „życia na wyspach”. W głośnym esej z 1993 r.¹ poeta dzielił się swoimi amerykańskimi doświadczeniami obcowania z kulturą masową i społeczeństwem konsumpcyjnym i przewidywał, że, podobnie jak w tamtym społeczeństwie, jedynym miejscem, w którym mogą schronić się intelektualiści, poeci i poezja są uniwersyteckie enklawy. I tylko tam, zdaniem poety, wbrew dyktatowi Rynku, możliwe są pięknoduchowskie dyskusje o literaturze i sztuce. Janion prze-

¹ Opublikowany jako *Życie na wyspach* w numerze 260 „Gazety Wyborczej”, a następnie w zbiorze pod tym samym tytułem w 1997 r.

ciwnie: miała nadzieję, że w kształtującym się w zupełnie innych czasach modelu da się połączyć kultury alternatywne z kulturą wysoką. Siła jej tekstów kryła się nie tyle w projektach nowej kultury, ile w rozpoznaniach jej aktualnego, przełomowego (przejściowego) stanu. Rozpoznania te wywołały niezwykle ożywioną, polemiczną, trwającą wiele lat dyskusję.

Marzenia młodych twórców i krytyków o wolnej wymianie niezależnych artystycznych projektów, o zniesieniu jednej obowiązującej hierarchii na rzecz dialogu różnych, wpływających z różnych miejsc i środowisk koncepcji i pomysłów, rozwiewały się stopniowo wobec coraz wyraźniej widocznej prawdy o mechanizmach rynkowych, którym podlega również literatura. Chodzi przede wszystkim o dominującą rolę mediów, które w praktyce przejęły rolę „centrum” decydującego o popularności poszczególnych tekstów i autorów, o ustalanych rankingowo hierarchiach literackich. W tym kontekście spektakularnym zjawiskiem był upadek wielu ogólnopolskich czasopism i małych, lokalnych wydawnictw oraz pojawiające się coraz częściej w drugiej połowie lat 90. przeświadczenie, iż budzące nadzieję lokalne środowiska literackie zamieniły się w zamknięte getta, w obrębie których można pisać i mówić wszystko, ale głosy te nie są dopuszczone do głównego, publicznego obiegu przez – jak pisano – potwora dominującego dyskursu medialnego. Wbrew marzeniom o stymulującym rozwój i odbiór literatury dialogu pomiędzy różnymi środowiskami twórczymi, okazało się, że rynek (medialna masowa promocja), a nie rzeczowe, merytoryczne argumenty stał się najsukcesyjniejszym sposobem wpływu na odbiorcę.

Ogromne rozczarowanie tą sytuacją zaowocowało jednak gruntownymi dyskusjami dotyczącymi sytuacji literatury i krytyki oraz odpowiedzialności twórców i krytyków nie tylko za to co, ale i gdzie publikują, a „zmiana klimatu” wokół literatury doprowadziła m.in. do powrotu, wypartej na fali przełomu, problematyki zaangażowania. Wydaje się, że właśnie dopiero wówczas, u schyłku lat 90., stało się dla wszystkich jasne, że kultura masowa i rynkowe zasady funkcjonowania kultury to normalność, z którą trzeba nauczyć się współżyć. Równocześnie z bataliami o dopuszczenie do głosu niezależnej literatury i krytyki na przełomie wieków do głosu doszło kolejne młode pokolenie twórców, które dorastało już w czasach wolności politycznej i rynkowej. To ono okrzyknęło się pierwszym pokoleniem kultury masowej, to ono wywołało ferment i burzliwe dyskusje takimi kontrowersyjnymi i nietuzinkowymi tekstami jak *Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną* Doroty Masłowskiej czy *Lubiewo* Michała Witkowskiego. Z twórczości właśnie tej grupy młodych wywodzi się proza antykonsumpcyjna, budowana według poczytnego (i dodajmy: publicystycznego) schematu sprzeciwu wobec mechanizmów korporacyjnych (na przykład nagrodzony w 2004 r. Paszportem „Polityki” *Zwał* Sławomira Shutego czy uchodząca dziś za modelowy przykład prozy zaangażowanej, krytyczna wobec kapitalistyczno-liberalnej rze-

czywistości twórczość Mariusza Sieniewicza, autora *Czwartego nieba*, *Żydówek* *nie obsługujemy* czy *Rebelii*).

2.

Rocznicowa perspektywa sprzyjała powrotowi zasadniczego pytania: czy wraz z przełomem ustrojowym dokonał się po roku 1989 przełom w polskiej literaturze? Powróciły też znamienne porównania ostatnich 20 lat z innym, niezwykle istotnym dla polskiej literatury okresem lat 1918–1939, zwanym dwudziestowieciem międzywojennym. Podobna sytuacja historyczna (odzyskanie niepodległości w 1918 r. po latach zaborów i w 1989 po okresie radzieckiej zależności) oraz podobne gesty i deklaracje młodych twórców sprzyjały takim porównaniom. Na użytek krytycznoliterackich rozpoznaił taką paralelę przeprowadził już w 1990 r. Jan Błoński, wspierający młodych twórców skupionych wokół „bruLionu”², powracali też do niej krytycy podczas ostatnio dokonywanych podsumowań. Jednak obok podobnych gestów i porównywalnego entuzjazmu na początku obu niepodległości dostrzec też trzeba zasadnicze różnice dzielące te przełomowe dla polskiej literatury momenty; przede wszystkim całkowicie odmienne inspiracje filozoficzne sztuki drugiej połowy XX w.

Niewątpliwie, podobnie jak w 1918 r., na przełomie lat 80. i 90. dokonało się spektakularne odrzucenie znamiennego dla wcześniejszych lat modelu literatury zaangażowanej, walczącej o wolność i prawdę w imię sztuki niezależnej, odrzucającej wszelkie zobowiązania i powinności. Tym razem chodziło o literaturę tzw. pokolenia „bruLionu”, o literaturę przekraczającą granice dobrego smaku i naruszającą wszelkie możliwe granice (etyczne, estetyczne, obyczajowe), o twórców używających strategii skandalu do tego, by zrzucić literaturę z piedestału moralnych zobowiązań i zwrócić uwagę na to, co prywatne, zepchnięte na margines, wykluczone jako społeczne tabu.

Niewątpliwie też w obu przełomowych momentach gesty młodoliterackie przyjmowane były z dużą przychylnością ze strony krytyki wyczekującej z niecierpliwością na nową literaturę. Jednak w latach 90. entuzjazm szybko zamienił się w narzekania na niespełnione nadzieje i zawiedzione oczekiwania. Zainteresowanie krytyki i czytelników zyskali z powrotem pisarze dojrzały, zepchnięci w pierwszych latach wolności na margines życia literackiego. Znaczącym akcentem stała się nagroda literacka Nike dla najlepszej książki roku 1996 przyznana Wiesławowi Myśliwskiemu za autobiograficzną powieść *Widnokrąg*. Przyznana wówczas po raz pierwszy, z dużym medialnym rozgłosem, skierowała uwagę czytelników na prozę tradycyjną, powracającą do bliskiej wszystkim przeszłości. Istotną rolę odegrała także literacka Nagroda Nobla, którą w 1996 r. otrzyma-

² Krakowskie czasopismo „bruLion” uchodzi za najbardziej reprezentatywne pismo pokolenia, które weszło do literatury po roku 1989. Swoje teksty publikowali tu m.in.: Marcin Świątlicki, Jacek Podsiadło, Marcin Baran, Marcin Sendek, Krzysztof Koehler, a także Manuela Gretkowska, Olga Tokarczuk, Andrzej Stasiuk.

ła Wisława Szymborska, ponieważ na nowo wzniciła zainteresowanie czytelników i poetką (choć przede wszystkim), i innymi, wydającymi kolejne swoje tomy: Zbigniewem Herbertem, Czesławem Miłoszem (niezwykle aktywnie obecnym w polskim życiu literackim do 2004 r.), czy – publikującym do dziś – Tadeuszem Różewiczem. Rola Starych Mistrzów, pozostających ze sobą w zasadniczym sporze i w odmienny sposób realizujących swoje artystyczne misje, to kolejna intrygująca kwestia dotycząca zarówno istoty literatury, jak i życia literackiego i społecznego. Na uwagę zasługuje zarówno rola od lat wieszczącego ponowoczesny nihilizm Tadeusza Różewicza, jak i przypadek intensywnie obecnych, ale też uwikłanych (zarówno za życia, jak i pośmiertnie) w polityczno-narodowe debaty lat 90. Herberta i Miłosza.

3.

Opowieść o sytuacji literatury i o literaturze polskiej ostatniego dwudziestolecia toczy się zawsze w kontekście pytania: czy dokonała się w tej literaturze jakaś zasadnicza zmiana, porównywalna z tym, co zaszło w innych przestrzeniach polskiego życia? Odpowiedź zależy przede wszystkim od usytuowania w polu literatury: starsi krytycy przeważnie narzekają na wtórność i miałość współczesnej twórczości, młodzi – w tej samej literaturze widzą wyraźnie nie tylko nowoczesne tematy i problemy, ale i nowe poetyki. Niezależnie jednak od tego, jak można waloryzować poszczególne zjawiska, warto zwrócić uwagę na kilka kwestii istotnych dla charakterystyki literatury ostatniego dwudziestolecia.

Po pierwsze, literatura utraciła swoją dawną (sprzed 1989 r.) wysoką pozycję – autorytetu, istotnego źródła i przekaznika wartości, zaś pisarze i krytycy musieli pogodzić się z faktem, iż stała się ona towarem w dużej mierze zależnym od mechanizmów rynkowych. Skutkiem tej „normalizacji” był m.in. podział na pisarzy amatorów i pisarzy zawodowych, zobligowanych umowami wydawniczymi do różnych działań marketingowych i publikujących regularnie kolejne książki, stopniowe przejmowanie rynku książki przez duże wydawnictwa oraz uwikłanie literatury (szczególnie prozaików) w medialne i rynkowe gry i zabiegi.

Po drugie, zmieniły się hierarchie literackie. Choć część z tych zmian wynikała z sezonowej mody, niewątpliwie przywrócono polskiej literaturze takich pisarzy jak Marian Pankowski, który przez najmłodsze pokolenie uznany został za patrona literatury queerowej, czy poetów ze starszego pokolenia, którzy pozostawali poza poetyckim kanonem (Bohdan Zadura, Piotr Sommer, Krystyna Miłobędzka).

Po trzecie, literatura czy szerzej: kultura popularna, która zdominowała ostatnie dwudziestolecie, przyniosła ze sobą nie tylko przerażającą homogenizację i uproszczenie wszelkich zjawisk kulturowych, ale też w jakimś stopniu skłoniła twórców do przeformułowania poetyk, do poszukiwania lepszego porozumienia z odbiorcą, więc przyczyniła się do poszerzenia przestrzeni akceptacji nowych je-

zyków i tematów w obrębie prozy uznawanej za wysokoartystyczną. Tu być może tkwi jedna z przyczyn, charakterystycznego dla początku lat 90. powrotu polskich pisarzy do ciekawie, zajmująco skrojonej fabuły, by wspomnieć prozę debiutującej wówczas Olgi Tokarczuk czy pierwsze powieści Andrzeja Stasiuka. Jedną z istotnych reperkusji dominacji kultury popularnej stała się także zmiana pozycji literatury fantastycznej i literatury fantasy, uznawanej dotąd (z wyjątkiem twórczości Stanisława Lema) za drugorzędną, a co najmniej niszową. Pogardzana przez krytyków, funkcjonowała niejako w cieniu, podczas gdy w ostatnim dwudziestolecu jej popularność osiągnęła ogromne rozmiary. Wiele pozycji (m.in. powieści Andrzeja Sapkowskiego i Rafała Żemkiewicza) stało się bestsellerami, co niejako wymusiło na krytyce poważne zainteresowanie tym obszarem literatury. Co więcej, za sprawą Jacka Dukaja – autora znakomitych powieści fantastycznych oscylujących pomiędzy fizyką, filozofią i historią – proza fantastyczna zajęła ważne miejsce w hierarchii najnowszych dokonań literackich.

Po czwarte, najbardziej spektakularną rolę w ostatnim dwudziestolecu odegrał, jak sądzę, feminizm. Nie tylko jako projekt literatury, uprawianej przez kolejne pisarki, lecz także jako krytyczny, emancypacyjny sposób postrzegania i opisywania rzeczywistości oraz taki model literatury, który zmusił krytyków do dyskusji, do postawienia podstawowych pytań o kategorie uniwersalności i neutralności, o możliwość (czy raczej – niemożliwość) oddzielenia sfery publicznej i prywatnej. Zarówno krytyka, jak i literatura feministyczna przebijała się trudem do polskiej świadomości (by przypomnieć burzliwą debatę krytyczną nad jedną z najgłośniejszych „młodych” powieści tego czasu – *Absolutną amnezję* Izabeli Filipiak z 1995 r.), ale zaowocowała ważnymi tekstami literackimi oraz istotnymi rozpoznaniem krytycznymi. W tym nurcie mieści się i twórczość Olgi Tokarczuk i „programowe” powieści Kingi Dunin oraz Sylwii Hutnik i *Bambino* Ingi Iwasiów. Równie ważne wydaje się to, że feministyczny sposób myślenia o literaturze stał się jednym z istotnych źródeł powrotu literatury polskiej do kategorii zaangażowania (zaangażowania rozumianego nie tylko politycznie, ale także jako krytyczna interwencja we współczesną rzeczywistość).

Po piąte, nie bez powodu, tradycyjnie i zdecydowanie, mówi się o wielkości polskiej poezji. Jak słusznie zauważył jeden z krytyków – poezja zawsze była na marginesie, więc i dziś, kiedy twórcy obawiają się przede wszystkim zmarginalizowania, nie musi podejmować (jak to czasem z prozą bywa) podejrzanej umowy z rynkiem, mediami, itp. „Zmarginalizowanie” ma i tę zaletę, że poezji zazwyczaj pozostawia się większą przestrzeń niezależności, a oczekiwania krytyki i odbiorców kierowane są przede wszystkim w stronę prozy, od której tradycyjnie wymaga się rozpoznania rzeczywistości i podejmowania istotnych dla współczesności problemów. Ale właśnie w przypadku poezji można mówić o charakterystycznej dla ostatniego dwudziestolecia zmianie poetyki, bo to poezja najmocniej – jak się

wyduje – doświadczyła nieprzydatności tradycyjnych wzorców i języków do nowoczesnego (ponowoczesnego) myślenia o świecie.

I wreszcie (choć nie najmniej ważne), po szóste, trzeba wspomnieć o otwarciu się nowej, internetowej przestrzeni, która wprawdzie spowodowała zniesienie „granicy drukowalności tekstu”, umożliwiając każdemu pisanie i upublicznianie własnej twórczości, ale też otworzyła przed literaturą wiele nowych możliwości (choćaby hiperteksty). Mam też wrażenie, że internet nie tyle odebrał literaturze czytelników, co stworzył nową, nieocenioną płaszczyznę żywej dyskusji na temat literatury (szybkiej wymiany opinii), ożywił lokalne środowiska artystyczne, zmusił czasopisma literackie do przeformułowania tradycyjnych, nie-rzadko anachronicznych formuł pisania o najnowszych dokonaniach literackich.

4.

Wracając do zasadniczego nurtu naszego wykładu, czyli do prozy ostatnich 20 lat, to jednak – idąc tropem współczesnych krytyków – można wskazać na charakterystyczne nurty i zjawiska, choć trudno dziś wyrokować, które z powstających w ostatnich latach tekstów uznane zostaną w przyszłości za najbardziej reprezentatywne czy najbardziej nowatorskie.

Jak już mówiłam, początek lat 90. jest czasem oczekiwania na przełom literacki i czasem ogromnej przychylności dla młodej literatury. Na fali tego zainteresowania książką *My zdies emigranty* zadebiutowała w 1992 r. Manuela Gretkowska, stając się szybko (szczególnie po opublikowaniu *Kabaretu metafizycznego*) najgłośniejszą skandalistką tego pokolenia. Trochę feministyczne, ale przede wszystkim skandalizujące powieści Gretkowskiej pokazywały zupełnie innego bohatera (właściwie bohaterkę) – kogoś, kto nie myśli w kategoriach przywiązania do ojczyzny i narodu, w kategoriach zakorzenienia i budowania tożsamości, kto jest w ciągłym ruchu, kto poszukuje i eksperymentuje. Ten typ bohatera (bohaterki) o – jak określają krytycy – niepewnej, ruchomej, poszukującej tożsamości jest znamienny dla ówczesnej młodej prozy, co widać również w tekstach m.in. Zyty Rudzkiej, Nataszy Goerke, Izabeli Filipiak, Olgi Tokarczuk.

W tym czasie pierwsze kroki stawiali m.in: Olga Tokarczuk, debiutująca powieścią *Podróż ludzi księgi* i Andrzej Stasiuk, który w 1992 r. publikuje *Mury Hebronu*, choć prawdziwy rozgłos przynosi mu w 1995 r. *Biały kruk*. Zwracam uwagę na tę dwójkę pisarzy, bo to właśnie oni, spośród wielu ówczesnych debiutantów, zyskali największą popularność, stali się pisarzami zawodowymi, publikującymi regularnie kolejne powieści i na trwale obecnymi w polskim życiu literackim.

Jedną z najbardziej charakterystycznych cech prozy powstającej po 1989 r. jest powrót fabuły. W przeciwieństwie do literatury lat 80., która z racji podporządkowania walce z komunizmem i świadczeniu prawdy pisana była przede wszystkim w formie dokumentarnego świadectwa, nastąpił powrót do powieści fabu-

larnych. Pisarze wchodzący wówczas do świata literatury korzystali ze znanych wzorców gatunkowych: powieści popularnej, edukacyjnej, inicjacyjnej czy z ważnej dla polskiej prozy konwencji literatury nostalgicznej. Problem wykorzystywania popularnych schematów fabularnych zasługuje na chwilę uwagi. Z jednej strony przyczyniło się to do większej poczytności książek (powieści stają się ciekawsze fabularnie, łatwiejsze, bardziej „wciągające”), z drugiej – do deprecjonowania takich utworów przez krytykę. Dotyczy to przede wszystkim Olgi Tokarczuk cieszącej się od początku niezwykłą popularnością wśród czytelników, podczas gdy krytycy (szczególnie młodzi) uznawali jej powieści za popularne, płytkie poznawczo i sytuowali je w ramach tzw. prozy środka. Zasadniczą zmianę stanowiska krytyki wywołała powieść *Dom dzienny, dom nocny*, uznana za wyrafinowaną próbę „wychwycenia” spoza rzeczywistości tego, co niepokojące, głębsze, trudne do wyrażenia.

Literatura nostalgiczna, niezwykle istotna w czasach PRL-u, realizowana była przede wszystkim w formie literackich powrotów do utraconej krainy dzieciństwa – szczególnie na Kresy, a swoje artystyczne wyzyny osiągnęła chociażby w powieściach Tadeusza Konwickiego, Andrzeja Kuśniewicza, Włodzimierza Odojewskiego czy w *Dolinie Issy* Miłosza. Pisarze wykorzystujący tę konwencję w latach 90. nie wracali oczywiście na Kresy, do jakiejś utraconej przestrzeni, ale budowali swoje światy literackie w wybranej przez siebie (lub w odziedziczonej) przestrzeni, wyznaczając własną, prywatną geografii. Najbardziej znane miejsca – „prywatne ojczyzny” w prozie lat 90. to Gdańsk z powieści Pawła Huellego *Weiser Dawidek* i Gdańsk Stefana Chwina z *Krótkiej historii pewnego żartu* oraz *Hanemanna*³. Inne „prywatne ojczyzny” lat 90. to na przykład Gliwice Juliana Kornhause-ra z opowieści *Dom, sen i gry dziecięce*, Szczecin z powieści Artura Liskowackiego *Cukiernica pani Kirsch*, Kraków Adama Zagajewskiego – *W cudzym pięknie*. Innym przykładem wyznaczania prywatnego świata w przestrzeni nie tyle odziedziczonej, ile konstruowanej przez pisarza, są *Opowieści galicyjskie* Andrzeja Stasiuka, który w Beskid Niski przeprowadził się jako dorosły człowiek, ale stworzył tam „swój” świat i w nim buduje narrację.

W tym nurcie mieści się również powieść, uhonorowana w 1997 r. pierwszą Nagrodą Nike – *Widnokrąg* Wiesława Myślińskiego; bardzo ciekawa książka, między innymi jako – jak mówi jeden z krytyków – epos o spełnionej nostalgii⁴. Myśliński tak buduje narrację, że powrót do przeszłości w opowieści Piotra o własnym życiu, o zwyczajnym życiu na prowincji, staje się równocześnie (tego świadomy jest i narrator, i czytelnicy) uniwersalną opowieścią o ludzkiej egzystencji.

Kolejnym ważnym (często też związanym z konwencją nostalgiczną) nurtem, charakterystycznym dla lat 90., jest proza inicjacyjna czy edukacyjna, oparta

³ Tej drugiej powieści nie można sprowadzić tylko do narracji o prywatnej ojczyźnie, bo doskonale wiemy, że jest to również, a może przede wszystkim opowieść o śmierci, samobójstwie, samotności i o tym, jak można pokonać w sobie przeszłość.

⁴ P. Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*. Kraków 2001.

na schemacie dojrzewania bohatera, przechodzenia ważnego inicjacyjnego progu, umożliwiającego wejście w dorosłość, nieodwracalną zmianę. Niezwykle popularny wśród ówczesnych debiutantów temat poruszała pierwsza głośna powieść – opublikowany jeszcze w 1987 r. *Weiser Dawidek*. Schemat powieści edukacyjnej realizują również Tomek Tryzna w *Pannie Nikt*, Stanisław Stasiuk w *Murach Hebronu* czy Olga Tokarczuk w dwóch pierwszych książkach: *Podróż ludzi księgi* i *E.E.* W tej ostatniej młoda bohaterka przechodzi fazę biologicznego dojrzewania, a gdy staje się dorosła, traci swoje właściwości mediumiczne. W tym nurcie umieścić można także *Absolutną amnezję* Izabeli Filipiak, jedną z najgłośniejszych książek tamtego czasu, do której jeszcze wrócę.

Pisarzem, który w znakomity sposób łączy nostalgię z groteską czy satyrą, jest Jerzy Pilch. On również opisuje „swoje miejsca”: Kraków, a przede wszystkim Śląsk Cieszyński, ale czyni to najczęściej w konwencji satyryczno-groteskowej. Dobrym przykładem może być *Spis cudzołożnic* – powieść, która niejako w tle przygód bohatera, młodego naukowca-polonisty i jego zagranicznego gościa ukazuje Kraków (i Polskę) lat 80. w sposób zjadliwie szyderczy i groteskowy, jednak niepozbawiony nuty krakowsko-nostalgicznej.

Z wymienionymi przeze mnie tematami wiązały się często zabiegi mityzacyjne, czyli taki sposób opisywania świata fabularnego, który pod pozorem zwyczajności, codzienności pokazuje coś niezwykłego, ciekawego. Za mistrzynię tego rodzaju zabiegów uchodzi Olga Tokarczuk, przede wszystkim w powieści *Prawiek i inne czasy*. Przedstawiony w niej świat jest w równym stopniu realny i nierealny, choć granica pomiędzy światami jest wyraźnie zaznaczona, a realni bohaterowie otwierają się na inną, magiczną przestrzeń. Podobne zabiegi artystyczne daje się zauważyć w *Opowieściach galicyjskich* Stasiuka. Z jednej strony autor naturalistycznie opisuje chłopów mieszkających w Beskidzie Niskim i słabo radzących sobie z przemianami gospodarczymi, które mają miejsce w latach 90., ale z drugiej – wprowadza zabiegi kierujące uwagę czytelników na coś, co jest poza rzeczywistością, co odsyła do jakichś innych niż realistyczne porządków.

Zabiegi, konwencje i tematy, o których do tej pory mówiłam, mieszczą się zasadniczo w horyzoncie tradycji, warto więc teraz zwrócić uwagę na zjawiska, które już sygnalizowałam, a które stanowią istotne novum prozy ostatniego dwudziestolecia.

Po pierwsze, na powieści feministyczne, które pojawiają się od początku lat 90. Wspominałam o Gretkowskiej, ale trudno ją nazwać pierwszą feministką. Jej powieści były bardziej skandalizujące niż w sposób jednoznaczny feministyczne; chociaż i ona podejmowała czytelne gry z oficjalnym męskim dyskursem⁵. Książką istotną dla nurtu feministycznego jest opublikowana w 1995 r. *Absolutna amnezja* Izabeli Filipiak. Stało się tak zapewne dlatego, że nie tylko w radykalny sposób po-

⁵ Takim czytelnym zabiegiem była umieszczona w pierwszej powieści Gretkowskiej dedykacja „Mojej żonie”.

ruszała ona bardzo ważne i kontrowersyjne tematy, ale została skonstruowana w ciekawy artystycznie sposób. Zbudowana według schematu powieści inicjacyjnej i edukacyjnej pokazuje losy kilkuletniej Marianny, córki sekretarza partyjnego i lekarki, a na jej przykładzie – system wychowania i edukacji małej dziewczynki, która „przyuczana” jest tylko i wyłącznie do bycia kobietą, nie ma żadnych możliwości mówienia własnym głosem, musi wchodzić w role, które są jej, społecznie, przydzielane i mówić językiem, który jest jej narzucony. Cały ten system opiera się na męskich stereotypach, a konstrukcja powieści, w której przeżycia i przemyślenia młodej bohaterki z wielokrotnością zostały wizerunkami innych kobiet i głosami znanych tekstów literackich, każe nam czytać książkę w kategoriach uniwersalnych. Filipiak poruszyła rzeczywiście bardzo wiele istotnych dla ideologii feministycznej problemów i to w sposób, który wywołał burzliwe reakcje krytyki. Po ukazaniu się *Absolutnej amnezji* pojawiły się liczne teksty negatywne (przy tej okazji ukuto pejoratywne określenie „literatura menstruacyjna”), ale też bardzo wiele dyskusji na temat książki zarówno jako ważnego dla feminizmu głosu, jak i jako interesującej powieści. Wszystkie dyskusje przyczyniły się do zmiany nastawienia krytyki literackiej nie tylko do feminizmu, ale też do myślenia o języku, o społecznych wzorcach. W kierunku feminizmu bardzo wyraźnie przesunęła się twórczość Olgi Tokarczuk – od *Domu dziennego, domu nocnego* poprzez zbiór opowiadań *Gra na wielu bębenkach* oraz *Ostatnie historie* po *Annę In w grobowcach świata* i *Biegunów* – powieść zbudowaną na koncepcji ruchomej tożsamości.

Za zasługę powieści feministycznych z lat 90. trzeba uznać zaproponowanie innych sposobów patrzenia na kobietę, na wychowanie, na szkołę, na relacje społeczne itd. Dość szybko jednak tematy feministyczne zostały „przechwycone” przez literaturę popularną i nabrały charakteru utartego motywu kobiety wyzwolonej, która, porzucona przez mężczyznę, zaczyna nowe życie, robi karierę, buduje dom. Takie motywy – w różny sposób fabularnie rozpisywane – pojawiają się choćby u Katarzyny Grocholi, Małgorzaty Saramonowicz, trochę później u Małgorzaty Kalicińskiej. Twórczość autorek określamy jednak prozą kobiecą, a nie feministyczną, ponieważ, mimo pozornie nowoczesnych motywów, utrwała schemat patriarchalnego myślenia o kobiecie, dla której największym szczęściem i nagrodą jest mężczyzna.

Powrót literatury feministycznej w sensie problematyzującym i ideologicznym nastąpił w ostatnich latach, co można zauważyć chociażby na przykładzie tegorocznego Paszportu „Polityki”, który otrzymała Sylwia Chutnik za *Kieszonkowy atlas kobiet*, powieść napisaną według podstawowych feministycznych założeń, pokazującą na tle współczesnej Warszawy cztery historie kobiet wykluczonych ze społeczności.

Kolejną nową jakością dla literatury lat 90. są powieści, które wpisują się w bardzo modną na Zachodzie od lat 60. formułę „wyczerpania literatury” i przekona-

nia, że jedynym sensem pisania jest wykorzystywanie istniejących tematów, motywów, konwencji (co określa się też mianem recyklingu⁶). Taka literatura, określana jako postmodernistyczna, ma na celu demaskowanie literackości literatury, demaskowanie chwytów, którymi posługuje się literatura. Wśród pisarzy postmodernistycznych tradycyjna wiara w to, że literatura może nazwać rzeczywistość, zamieniła się w przekonanie, że już wszystko zostało powiedziane. Jednakże „ponowne obrabianie” utartych schematów nie jest działaniem bezmyślnym. Przeciwnie – mamy do czynienia z celem całkowicie odmiennym od tego, który stawia sobie literatura popularna. Ona wykorzystuje utarte konwencje i schematy fabularne, by czytelnikowi było łatwo, żeby się nie trudził i żeby lektura sprawiała mu przyjemność. Literatura postmodernistyczna pokazuje zasadnicze problemy naszej współczesności, czyli m.in. także niewiary wobec literatury jako sposobu orzekania o świecie.

Jednym z charakterystycznych sposobów konstruowania powieści postmodernistycznej jest tak zwane podwójne kodowanie, czyli budowanie powieści w sposób umożliwiający „zwyczajne” czytanie na zasadzie ciekawie skrojonej popularnej fabuły (romansowej czy kryminalnej). Zakłada też jednak drugi stopień lektury, wymagającej czytelnika wykształconego, umięjęcego odczytać intertekstualne gry, filozoficzne i literackie zagadki, zabiegi pastiszowe, ironię itd. Mistrzem takich powieści jest Umberto Eco, autor m.in. *Imienia róży*. Ta najbardziej znana (również dzięki ekranizacji) powieść włoskiego pisarza jest znakomitym przykładem podwójnego kodowania – niby popularnej, trzymającej w napięciu fabuły kryminalnej o tajemniczych zbrodniach w średniowiecznym klasztorze na pierwszym poziomie oraz wyrafinowanych zagadek i odniesień literackich, refleksji teologicznych, historycznych, filozoficznych, a także metatekstowych na poziomie drugim.

Dobrym przykładem podobnie skonstruowanej polskiej powieści jest *Terminal* Marka Bieńczyka, pozornie banalna opowieść, w której narrator przebywający w Paryżu na stypendium opisuje swój romans z piękną kobietą, która go opuszcza. Jeśli jednak będziemy czytać powieść uważnie, zobaczymy, że narratorem jest sam Bieńczyk, uprawiający z czytelnikami swoistą grę, a opowieść o romansie jest tak naprawdę opowieścią o tym, że dzisiaj nie można już powiedzieć czegoś prawdziwego o miłości (mimo że naprawdę się kocha), ponieważ wszystko już na temat miłości zostało powiedziane, napisane, wyreżyserowane i kiedy artykułuje się najprawdziwsze uczucie, natychmiast popada się w utarte, banalne zwroty. Gra między tym, co chce się opisać i wyrazić a językiem, który mamy do dyspozycji, i schematami literackimi z przeróżnych opowieści o miłości jest w *Terminalu* polemiką z gatunkiem romansowym jako takim. To podważanie sta-

⁶ W tym miejscu warto może przypomnieć formułę Tadeusza Różewicza, którego twórczość stanowi dobry przykład realizacji idei postmodernistycznych. Różewicz używa formuły *recykling* na pokazanie tego, że literatura to przetwarzanie tego, co jest, to ponowne obrabianie utartych schematów.

tusu języka powieściowego, podważanie możliwości powieści jako opisu rzeczywistości, kwestionowanie możliwości wyrażania „prawdy o świecie i swoich uczuciach” można uznać za znamiennej cechę tego nurtu nowej prozy.

Innym przykładem jest wyrafinowana proza Magdaleny Tulli. Jej powieści, poruszające istotne problemy zarówno indywidualne, jak i zbiorowe, skonstruowane są tak, by poprzez sposób narracji ciągle przypominać czytelnikowi, że naprawdę ma do czynienia tylko z pewnymi dekoracjami i sposobami mówienia. Losy małego miasteczka i jego mieszkańców z *W czerwieni* opowiedziane zostały za pomocą znanych nam doskonale tradycyjnych fabuł: sagi rodzinnej, romansu, opowieści wojennej, operetki, przy czym narrator cały czas każe nam pamiętać, iż to, z czym obcujemy, to nie tyle jest rzeczywistość, ile sposoby opowiadania różnych historii, że poruszamy się tylko w obrębie języka, schematach znanych dobrze schematach fabularnych. Podobnie została skonstruowana opowieść w *Skazie*. Narrator na naszych oczach ustawia dekoracje i buduje świat, w którym „rozkręca fabułę”. I to właśnie w tym – sztucznie stworzonym – świecie rodzi się prawdziwa nienawiść.

Na koniec chciałabym opowiedzieć o, chyba najgłośniejszym w ostatnim dwudziestoleciu, eksperymencie literackim, który bierze się troszeczkę z innej idei, ale również osadzony został w języku. Myślę o wzbudzającej wiele kontrowersji (przede wszystkim ze względu na wulgarność i brutalizm języka) prozie Doroty Maślowskiej – o *Wojnie polsko-ruskiej pod flagą białą-czerwoną* i – o nagrodzonym Nagrodą Nike – *Pawiu królowej*. Idea czy sens *Wojny polsko-ruskiej* nie polega na tym, że autorka odwzorowuje jakiś język, by nam przedstawić ten język i to środowisko, ale na tym, że tworzy nowy, specyficzny język, by za jego pośrednictwem pokazać nam, że taki mamy świat, jaki język, którym się posługujemy. Maślowska korzysta ze slangu dresiarzy właściwie w takim samym stopniu, w jakim czerpie np. z języka teleturniejów i reklam; wyolbrzymia go i radykalizuje, budując świat postrzegany przez głównego bohatera – Silnego – z języka, z wyobrażeń, które przynosi język.

Podobnym tropem idzie w *Pawiu królowej*, budując powieściowy świat z języka i działań współczesnych mediów. Kariera głównego bohatera, zdobywającego sławę w świecie show-biznesu, a potem spektakularnie spadającego z wysokości, pokazuje nie tylko jego, lecz przede wszystkim świat sterowany przez media i popkulturę. Główny bohater to jednocześnie i wytwór, i współtwórca tego świata. Można więc spojrzeć na książkę jak na powieść zaangażowaną, podejmującą istotne problemy naszej współczesności, podobnie jak język piosenek hiphopowych, którym posłużyła się Maślowska. Ale powieść Maślowskiej to coś więcej niż prosta „piosenka hiphopowa” wyrażająca sprzeciw wobec rzeczywistości. Autorka ma bowiem nie tylko ogromną świadomość uwikłania i komplikacji współczesnego świata, ale również podejrzliwy stosunek do siebie i własnego pisanego. Daje temu wyraz, czyniąc siebie i swoją książkę jednym z elementów powieści. Dlatego, być

może, głównym bohaterem *Pawia królowej* staje się język, czyli to, w co jesteśmy wtłoczeni, nie do końca zdając sobie z tego sprawę. Być może obudzeniu tej świadomości służy też słynny refren, który przewija się przez całą książkę: piosenka jest sponsorowana czy wypromowana za pieniądze Unii Europejskiej po to, żeby nam było przyjemnie, lekko, sympatycznie i żebyśmy już nie musieli myśleć.

I może jeszcze słowo o kolejnym pisarzu, trudnym w znaczeniu trudności z czytelnictwem odbioru, ale intrygującym i wartym zainteresowania, pisarzu należącem, podobnie jak Dorota Masłowska, Daniel Odija, Mariusz Sieniewicz czy Wojciech Kuczok, do pokolenia tzw. roczników siedemdziesiątych, które weszły do literatury na przełomie wieków. Jest nim Michał Witkowski, autor kontrowersyjny ze względu na tematy, które podejmuje, i język, którym się posługuje. Chciałabym zwrócić uwagę na jego *Lubiewo* – książkę być może szokującą, ale też bardzo interesującą ze względu na pewien sposób zdystansowania się od stereotypowego postrzegania rzeczywistości i to już od tego stereotypu nowoczesnego.

Powieść Witkowskiego z jednej strony wpisuje się w modne w sztuce i literaturze ostatnich lat tematy dotyczące wykluczenia, inności, homoseksualizmu, marginesu społecznego itp.; z drugiej jednak – ujmując je w zaskakujący i szokujący sposób. *Lubiewo* opowiada o życiu homoseksualistów, ale nie o tych, których portrety wytworzyła medialna wyobraźnia (a więc: europejskich, przystojnych, eleganckich, uśmiechniętych i zadowolonych z życia, często związanych ze światem artystycznym), lecz o tych brudnych, odrażających, stojących w miejskich szaleciach i parkach, określanych brutalnie „pedał”. Witkowski pokazuje, że w przestrzeni, którą uznajemy za wyzwoloną i pozbawioną zafałszowań (w przestrzeni wyzwolonego homoseksualizmu), też istnieje sfera tabu, sfera gorsza, wykluczona. Przedstawia ten „gorszy” świat gejów od środka, świat widziany oczyma dziwnych dla nas ludzi, i to w taki sposób, że mimo odrazy wyzwala się w nas rodzaj emocjonalnej przychylności czy akceptacji. W kolejnych książkach, *Barbarze Radziwiłłównie* czy *Margot*, podejmuje – jak sam deklaruje – tematy ważne społecznie, ale czyni to w nowoczesny, wywrotowy sposób, znów skupiając się na języku, na przemieszaniu różnych dyskursów, którymi bezrefleksyjnie posługują się bohaterowie. Formułą zaangażowania Witkowski wpisuje się w wyraźny nurt najmłodszej literatury zaangażowanej, wywodzącej się z przekonania, że jest ona ważnym narzędziem komunikacji społecznej, że poruszane przez nią kwestie są istotne dla naszej zbiorowej, społecznej tożsamości.

Niezależnie od tego, którą z wymienionych kwestii uznajemy za najważniejszą, nie sposób nie wspomnieć o wyraźnie ugruntowanej, przy tym jednak zróżnicowanej hierarchii literackiej ostatnich lat. W gronie najbardziej uznanych pisarzy znaleźli się przecież i nestor polskiej prozy Wiesław Myśliwski, i Stefan Chwin

czy Jerzy Pilch, ale też twórcy wywodzący się z pokolenia „bruLionu” (Olga Tokarczuk, Andrzej Stasiuk), pisarze wyraźnie nawiązujący do najnowszych tendencji powieściowych (Magdalena Tuli, Marek Bieńczyk i Andrzej Bart) oraz Zbigniew Kruszyński czy najmłodsi, najbardziej „kłopotliwi”, a jednak mający swoje miejsce w tej hierarchii (Dorota Masłowska i Michał Witkowski). Obok, niekwestionowanym uznaniem zarówno czytelników, jak i krytyków cieszy się literatura niefikcyjna, na czele z reportażem – od Ryszarda Kapuścińskiego i Hanny Krall po kolejne pokolenia ich uczniów twórczo rozwijających idee literackiego reportażu wojennego, podróżniczego, społecznego (Wojciech Jagielski, Mariusz Szczygieł, Wojciech Tochman, Włodzimierz Nowak) po liczne dzienniki, autobiografie i biografie pisarzy, przede wszystkim te „odślaniające” kulisy życia w PRL-u (Jarosława Iwaszkiewicza, Anny Kamieńskiej, Jana Józefa Szczepańskiego).

Poruszenie tylko tych kilku kwestii posłużyć może za odpowiedź na ponawiane od kilku lat przez krytykę pytanie, czy mamy literaturę (ważną, istotną, porównywalną do najlepszych osiągnięć dwudziestolecia 1918–1939), czy literaturkę (jak chciała to widzieć jedna z krytyczek⁷). Odpowiadano na nie – jak łatwo się domyślić – z równym zacięciem na dwa sposoby, ale fakt, że mamy o co i że możemy się spierać, może być źródłem optymizmu. Pozwala odrzucić pytanie, czy literatura w czasach nowoczesności jest nam w ogóle do czegoś potrzebna i zgodzić się ze zdaniem jednego z najciekawszych krytyków ostatniego dwudziestolecia: „Nasz czas nie jest marny, choć jest czasem dla literatury trudnym”⁸.

Dorota Kozicka

⁷ A. Nasiłowska, *Literaturka. Polska bez pisarzy*, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 46, s. 17.

⁸ P. Śliwiński, *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Warszawa 2007, s. 11.



VIII Jesiennej Akademii Literatury towarzyszyła wystawa
„Inna” literatura? To co najlepsze w polskiej literaturze z perspektywy nagrody NIKE
 Laureaci nagrody NIKE 2008



Piotr Marecki przekonywał, iż powieść hipertekstowa będzie coraz popularniejsza

Liternet.

Literatura polska a Internet w latach 1989–2009

Piotr Marecki

Chciałbym opowiedzieć o bardzo ciekawym i nowym zjawisku. Udało nam się w ostatnich czasach, a zajęło to kilka lat, stworzyć na Uniwersytecie Jagiellońskim jednostkę, która zajmuje się wyłącznie kulturą współczesną. Stworzyliśmy bazę naukową i razem ze świetnymi młodymi ludźmi przyjętymi na studia drugiego stopnia staramy się wytworzyć narzędzia opisujące kulturę, która właśnie się wydarza. Moim zdaniem właśnie ta rodząca się kultura i towarzyszące jej zjawiska kulturalne są bardzo ciekawe, a często spotykam się z przekonaniem, że tymi zagadnieniami nie warto się zajmować: muszą się „uleżeć” i dopiero wtedy będzie można przyjrzeć się im bliżej.

To, o czym będę dzisiaj mówił, dzieje się oraz rozwija tu i teraz, a obserwując moich studentów – ludzi urodzonych w latach 90. – muszę stwierdzić, że nowa literatura właśnie przez medium internetowe przemawia do nich najlepiej. Formy literackie, które internet wypracował, są najbardziej adekwatne do pewnej wrażliwości, którą młodzi dysponują, do świadomości, którą wypracowali. Zwracam się do najmłodszych z tu obecnych. To taka formuła i takie gatunki literackie, które – wydaje mi się – będą dla państwa najciekawsze, kiedy państwo będą tę nową literaturę czytać.

Zacznijmy od hasła wywoławczego, które, jeżeli zajmujemy się tym zjawiskiem, trzeba znać. Nazwę „remediacja” zaproponował amerykański literaturoznawca Dawid Botler, a kryje ona określenie zjawiska, które mówiłoby, że literatura zmieniała media. Wydaje się, że medium głównym i jedynym właściwym dla istnienia literatury jest książka. Gdybyśmy jednak spojrzeli na historię literatury, książka jest tylko jednym z mediów, w których pojawiała się literatura, a było ich sporo. Mieliśmy przecież okres, kiedy literatura nie była ujęta w kodeks i zapisywano ją na papirusach, ale przez ostatnie pięć wieków dominuje książka drukowana. Dziś technika rozwija się szybko, więc literatura próbuje się kolejny raz „wpisać” we współczesność, remedium w niej.

Literaturoznawcy, którzy badają literaturę pod kątem medium, mówią, że zawsze okres, kiedy zmienia się medium, jest czasem bardzo ciekawym. Inna była literatura przekazywana drogą ustną, inaczej się dopasowała, kiedy podjęto pierwsze próby jej zapisywania. Literaturoznawcy potrafią wskazać, jak to było na początku, na ile jedno medium wpływało na drugie. Będę więc próbował pokazać pewne przykłady, jak literatura próbowała wyrwać się z okopów tradycyjnie pojętej książki i pójść w stronę tego, co umożliwiło dopiero nowe medium – internet. Chcę także przybliżyć termin „litternet”, który mógłby opisywać związki literatury z internetem.

Litternet przyjęło się dzielić na literaturę w internecie i na literaturę wypracowaną przez internet – literaturę internetu. Pierwszy obszar obejmuje zjawiska literackie, które mogłyby zostać po prostu wydrukowane, ale z pewnych powodów (archiwizowanie, promocja, szerszy dostęp) znalazły się w internecie. Pewnie niektórzy z państwa piszą wiersze. Istnieją trzy drogi postępowania z własną twórczością: można zaangażować wydawcę, można samemu wiersze wydrukować, np. metodą druku na życzenie, i wreszcie można je opublikować w internecie. Służą do tego na przykład portale społecznościowe albo własna strona internetowa, którą łatwo założyć. Podobnie działają wydawcy, zamieszczając na swoich stronach fragmenty książek; ukazują się też całe książki. Internet stał się jednym z mediów, w jakich można literaturę prezentować i dziś nikogo to nie dziwi.

Nas interesuje przede wszystkim drugi obszar – kiedy literatura dostosowuje się do medium. Jeśli jednak użyjemy kartki papieru i wydrukujemy literaturę internetu, to straci ona wszystkie swoje cechy charakterystyczne – głównie nielinearne podejście do tematu i interaktywność. Nielinearność polega na tym, że przyswajamy sobie literaturę nie od początku do końca, jak wymagają tego od wieków książki tradycyjne, których większość czyta się – prawdopodobnie – od pierwszej do ostatniej strony. Tak nas uczy szkoła, takie książki dostępne są w bibliotekach. Natomiast internet proponuje pewną istotną właściwość – nielinearność właśnie. Związana jest z nią interaktywność, czyli taki sposób czytania, dzięki któremu stajemy się współtwórcami czytanego dzieła – sami ustawiamy tryb lektury, sami wybieramy ścieżki lektury.

Czołowymi gatunkami tej literatury są powieści i poematy hipertekstowe. Podstawowa definicja hipertekstu mówi, że jest on nielinearną organizacją danych, czyli tym samym, co organizuje internet. Najpierw pokażę państwu przykłady dzieł literackich, które już w formie książki próbowały rozwijać nielinearność. Profesjonalnie nazywa się je protohipertekstami, a nieprofesjonalnie mówi się, że są to hiperteksty bez prądu. Utwory, choć jeszcze w formie książki tradycyjnej, eksperymentowały z tradycyjną formą, łamiąc linearność.

Pierwszy, w latach 60. ubiegłego stulecia, stworzył Raymond Queneau. Książeczka *Sto tysięcy miliardów wierszy* składa się z dziesięciu sonetów, każdy po czterech wersach, wszystkie mają takie same rymy. Francuski twórca pociął każdy

wers na wąskie paski. Kiedy odchylamy jeden a nich powstaje kolejny sonet, ale zupełnie inny, bo treść wersu pod spodem jest nowa. Ile sonetów zamieszczono w książeczce: 2 tys.? 15 tys.? 19 tys.? Odpowiedź brzmi: 100 tys. miliardów. Ile czasu zajęłoby nam przeczytanie książki, zakładając, że przeczytanie jednego sonetu zajmuje minutę, a przewrócenie kartki około pięciu sekund. 100 tys. godzin? 11 lat? Zdradzę odpowiedź – 200 mln lat. Gdybyśmy chcieli przeczytać tę książkę w całości, zajmie to 200 mln lat. Udałoby się to w jednym życiu? Jakie są tego konsekwencje, skoro nawet autor nigdy książki nie przeczytał.

Ogniem i mieczem wszyscy czytają najczęściej tak samo, od początku do końca. Czy wszyscy zapamiętują ją tak samo? Umberto Eco twierdzi, że czytelnika modelowego nie ma. Skoro tak, jednakowa lektura *Stu tysięcy miliardów wierszy* nie tylko nie jest możliwa, ale też książeczka nie zostanie przeczytana w całości. A mogą w niej być sonety arcydzieła i sonety kicze. Jeśli zliczyć wszystko, co ludzkość wyprodukowała, co zostało zapisane (literaturę, ale także wszelkiego rodzaju druki, np. rachunki), liczba wierszy w książce Queneau jest dużo więcej – kilka milionów razy większa.

Tu anegdota. Tylko jeden człowiek posiada prawa autorskie do *Stu tysięcy miliardów wierszy* – syn autora. Pewien student zbudował maszynę do liczenia omawianych sonetów i wrzucił ją do internetu. Chciał spowodować ich szybszą lekturę i jednocześnie doprowadzić do sytuacji, w której można było czytać kolejne wersje wierszy. Spadkobierca podał go do sądu i wygrał sprawę, udowadniając, że ma prawo także do nieprzeczytanych tekstów.

Kolejnym przykładem eksperymentu z tradycyjnie pojętą książką jest utwór *Nieszczęśni* B.S. Johnsona, przetłumaczony także na język polski. To pudełko, w którym zamknięto 27 składek oprawionych taśmą. Po otwarciu pudełka wyjmujemy składki, zrywamy taśmę i po prostu rozrzucaamy sobie kawałki książki: na stole, na podłodze czy na biurku. Autor chciał, abyśmy linearnie przeczytali tylko pierwszą i ostatnią składkę, a resztę dowolnie sobie wybrali. Dodam, że tłumacz *Nieszczęśnych* oczywiście książki nie przeczytał.

Uzasadnieniem podobnych eksperymentów jest założenie, że człowiek nie myśli linearnie, więc tradycyjnie pojęta książka jest „gwałtem” na naszym umyśle, który jest tak skonstruowany, że kiedy pojawia się w nim myśl, nie kończy się, bo zjawia się kolejna, i kolejna, i kolejna. Często myśli trwają obok siebie. Johnson jakby mówił: „To pudełko jest jak ludzka czaszka, zaś składki tworzące powieść są jak myśli. Rozrzucaamy je i sami wybieramy, które przeczytać”. Z tradycyjnych książek, ujętych w kodeks, Cortazar podobnie skonstruował *Grę w klasy*. Powieść można przeczytać linearnie, a można sobie zaserwować własną ścieżkę lektury.

Pokażę państwu kolejny ciekawy utwór – *Arw* Stanisława Czyczka. Kiedyś wyciągnąłem go z archiwum pisarza i, między innymi, o nim napisałem doktorat. Wstępem poprzedził go Andrzej Wajda. W 1975 r. reżyser chciał zrealizować film o swoim przyjacielu, malarzu Andrzeju Wróblewskim i zwrócił się do Stanisława

Czycz. Szukał klucza do filmu o stalinizmie, o pierwszej połowie lat 50. i o tym, jak Wróblewski dochodził do socrealizmu, a Czycz napisał *And*, który traktował o tamtych latach. Czycz eksperymentował zwłaszcza z polifonicznością literatury. Miał wizję, że kilka głosów biegnie obok siebie i próbował to przekazać na maszynie do pisania. Nazywał to poematami polifonicznymi.

Po spotkaniu z Wajdą zaczął pisać *Arw*, co trwało pięć lat. Powstał utwór ciekawy z kilku powodów. Autor był świetnie zorientowany w nowym malarstwie polskim i światowym (studiował w ASP), znał się także na nowej muzyce, interesował się nią. Tak powstał jeden z ciekawszych utworów intermedialnych, w którym stykają się: historia polskiego kina (Andrzej Wajda), polska literatura (Stanisław Czycz), polskie malarstwo (utwór traktuje o Andrzeju Wróblewskim) i polska muzyka. *Arw*, skonstruowany jak partytura, zawiera też dużo muzyki. Dlatego, kiedy wyciągnęliśmy utwór z archiwum Stanisława Czycza i skierowaliśmy do druku, poprosiliśmy o komentarz literaturoznawcę, filmoznawcę, muzykologa i historyka sztuki.

W *Arw* kilka głosów biegnie obok siebie i to one są do „wygrania”. Zresztą wiemy, że autor eksperymentował: czytał go na głosy ze studentami szkoły muzycznej w Krakowie. Tak jak partytura służy do interpretacji utworu muzycznego, z *Arw* można zrobić przedstawienie, „ustawić sobie” ścieżkę lektury, decydując, czy czytać utwór głos po głosie, czy będziemy czytać głosy równolegle (o co właśnie chodziło autorowi), czy też wybierzemy sobie któryś głos jako główny i będziemy według niego nawigować po utworze, czy może uznamy, że nie ma głosu głównego.

Więcej: utwór, który powstawał w latach 70., był zapisywany na starej, rozklekotanej maszynie, która miała możliwość edycji w trzech albo czterech kolorach. Autor edytował tekst w ośmiu – każdy głos miał swój kolor (używał do tego specjalnych taśm, głosy często na siebie nachodziły), więc pisanie było bardzo skomplikowane, a twórca był perfekcjonistą. Kiedy dotarliśmy do jego archiwum, znaleźliśmy w nim niezliczoną wprost liczbę kolejnych wersji. Podobno Czycz zwiększył nawet wałek w maszynie. Wałek nie odbijał, więc na gumce zaczepiał go o drzwi i tak powodował przesuwanie się wałka do nowej linii. Pisał na kartkach formatu A3, używając posiadanych taśm, resztę podkreślał ołówkami. Wykonał więc tytaniczną pracę, a jego dzieło stało się prekursorskie. W utworze widać także miłość Czycza do sztuk wizualnych. I ich znajomość Odwołuje się więc do wielu obrazów, które są zamieszczone na końcu (po komentarzach) i trzeba je traktować jak integralną część tekstu. Gdyby *Arw* miał być kiedyś zrealizowany, nie wiadomo, jak by to zrobiono. Być może powstałby film eksperymentalny, posługujący się wieloma ścieżkami narracji.

Andrzej Wajda bardzo chciał taki utwór poznać. Gdyby jednak ktoś państwu przyniósł podobny tekst i zaproponowałby reżyserowi: „Oto scenariusz filmu fabularnego”, film raczej by nie powstał. Wajda także go nie zrobił, przynajmniej nic o tym nie wiem, ale w 2001 r. znów zainteresował się projektem, a ponieważ nie miał wersji kolorowej, usiłowaliśmy ją zdobyć. W 2008 r. wydało książkę Wydawnictwo Ha!art.

Szukali jej również lubelscy edytorzy, którzy chcieli znaleźć we współczesnej literaturze polskiej dzieło najtrudniejsze pod kątem edytorskim. Przeglądali dużo takich utworów, a ponieważ fragmenty *Arw* były drukowane w latach 80. w miesięczniku „Poezja”, właśnie legendarny utwór Czycza uznali za najtrudniejszy. Przygotowanie go do druku zajęło im kilka lat, ponieważ aby perfekcyjnie przygotować tę książkę, trzeba znać się i na muzyce, i na sztuce współczesnej, nie tracąc krytycznego podejście do tekstu. Ja wyobrażam sobie stworzenie programu multimedialnego, w którym wybieramy pewne ścieżki do nawigowania po utworze. Podsumowując – w historii literatury polskiej istnieją utwory, które eksperymentowały z linearnością, zanim pojawiły się hiperteksty właściwe.

Zanim do nich dojdziemy, pokażę państwu utwór Radosława Nowakowskiego, pisarza mieszkającego w Nowej Słupi u podnóża Gór Świętokrzyskich. Moim zdaniem jest jednym z najciekawszych twórców nowej literatury. W 2003 r. zrealizował książkę, która nazywa się *Ulica Sienkiewicza w Kielcach*. Kiedy ją oglądamy, rodzi się pytanie: „Czy to jest jeszcze książka?”. Jest odwzorowaniem ulicy Sienkiewicza, ma 10,5 m długości i rozkłada się tak, jak prowadzi kielecki deptak. Istotna jest przestrzeń książki, więc czyta się ją właściwie na kolanach, co zajmuje mniej więcej tyle czasu, ile idzie się ulicą Sienkiewicza, tam i z powrotem (godzinę w jedną, godzinę w drugą stronę). Autor wyliczył dokładnie – jest architektem – i osobiście całość narysował w skali 1:1.

Książka ma fabułę: bohater, przyjeżdża do Polski na jakąś konferencję, w drodze z Warszawy do Krakowa przez przypadek wysiada w Kielcach. Godzinę do kolejnego pociągu poświęca na spacer reprezentacyjną ul. Sienkiewicza. Idzie, trochę myśli po angielsku, trochę po polsku (autor wszystkie książki pisze po angielsku, po polsku i w esperanto). W ten sposób książka Nowakowskiego staje się odwzorowaniem pracy ludzkiego umysłu. Aby było jej bliższe, wszystkie składniki oraz części książki są integralne, odgrywają jakąś rolę (czcionka, format, papier). Na przykład czcionka podpowiada, jak bohater myśli, jak się czuje i zachowuje. Są chwile, że ma dużo czasu, idzie więc powoli, myśli spokojnie, czcionka jest czytelna. Kiedy jednak zaczyna się już spieszyć na pociąg, rozsypuje się, można powiedzieć, że tekst jest nabazgrany.

Polecam spotkanie z Nowakowskim, który zrealizował już 14 książek i w każdej z nich eksperymentował z tradycyjnie pojętą książką-kodeksem. Dlatego zaprezentuję najciekawszy chyba w polskiej literaturze, oryginalny nawet w porównaniu z literaturą światową, hipertekst – powieść hipertekstową *Koniec świata według Emeryka*. Poprzedzające ją wydawnictwa były rodzajem przygotowań, czyli hipertekstami bez prądu. Ta jest hipertekstem z prądem. Hipertekst jest nielinearną organizacją danych; zjawisko hipertekstu pojawiło się w latach 60. w Stanach Zjednoczonych, pierwsze utwory ukazały się pod koniec lat 80 (w 1987 r. Michael Joyce napisał, w 1990 opublikował *Afternoon, a story*).

Koniec świata..., historia legendarnego posągu św. Emeryka z Nowej Słupi, który każdego roku przesuwają się o ziarenko piasku w kierunku Świętego Krzyża (kie-

dy osiągnie szczyt, nastąpi koniec świata), ma formę płyty CD. Otwieramy ją i widzimy jakby mapę hipertekstu (w książce mogłaby to być okładka albo spis treści). Każdy czytający pomaga Emerykowi przesunąć się w stronę Świętego Krzyża, przybliżając w ten sposób koniec świata.

W powieści znajdujemy też opis ostatniego dnia świata. Mapa hipertekstu mówi o kolejnych godzinach tego dnia. Są jak rozdziały tradycyjnej książki; w powieści hipertekstowej nazywają się leksje, czyli jednostki czytania. Leksje połączone są ze sobą na różne sposoby hiperlinkami. W ten sposób nie czytamy powieści, ale nawigujemy po niej. Znika zatem pojęcie lektury, pojawia się pojęcie nawigacji. Znika też pojęcie czytelnika, pojawia się pojęcie interaktora. Sami „ustawiamy” sobie lekturę, czyli nawigację po takiej powieści.

Leksje u Nowakowskiego są bogate wizualnie, rozbudowane. Jest ich przez to mniej. U tego autora bardzo rzadko pojawiają się ludzie, raczej wszystko, co się dzieje wokół nich. Różnego rodzaju „innobyty” opowiadają o końcu świata: jastrząb, jaszczurka, motyl, rzeka. Każda leksja jest dostosowana jakby do innego bytu, opisuje tylko jego wrażenia. Leksje są ze sobą połączone, możemy z jednej przechodzić na drugą, po to, żeby zespolić wszystkie elementy. Jest ich około 300 i połączone zostały na około 600 czy 800 sposobów. W porównaniu z niektórymi powieściami zachodnimi, np. z kryminałami hipertekstowymi, jest to liczba niewielka, ale i tak na tyle bogata, by różnymi nawigacjami usatysfakcjonować wielu czytelników.

Specyfika utworów Nowakowskiego i jego leksji polega na tym, że biegają obok, rozchodzą się. Nie do końca przypominają więc zachodnie hiperteksty, ponieważ tamte składają się najczęściej z leksji połączonych hiperlinkami ruchomymi. Oznacza to, że jeśli powtórnie dotrzemy do tej samej leksji, nie znajdziemy już tego połączenia linku, którym wydostaliśmy się z leksji wcześniej. Można to samemu zaprogramować. Są także specjalne programy do tworzenia i nawigowania po tego typu powieściach (najlepszy z nich nazywa się Storyspace). Więcej informacji na ten temat znaleźć można na wortalu techsty.art.pl, zajmującym się literaturą i nowymi mediami. Są tam również linki do światowych powieści hipertekstowych, słownik hipertekstów, kilka specjalistycznych artykułów. Można poczytać o historii, znaleźć informacje na temat wszystkiego, co dzieje się w zakresie związków literatury z nowymi mediami.

Polecam także internetową powieść Sławomira Shutego *Blok* z rysunkami Marcina Maciejowskiego. Otwierając ją, odnajdujemy blok, klatkę schodową, spis lokatorów. Blok ma dziesięć pięter, na każdym mieszkają trzy rodziny. Możemy wejść do któregośkolwiek mieszkania. Osoby są polinkowane – od jednej można przeskoczyć do drugiej tak, jak często dzieje się w życiu, kiedy sąsiedzi się znają. Czytamy np., że ksiądz chodzi po kołędzie i przechodząc z mieszkania do mieszkania przenosi informacje. Tym, co rządzi i organizuje pracę klatki schodowej jest plotka (rodziny plotkują o sobie wzajemnie), śledzimy relacje między mieszkańcami konkretnej klatki w wieżowcu w Nowej Hucie. Gdybyśmy sobie wyobrazili, że opowieść Shutego jest książką, czytali byśmy ją kartka po kartce. Tymcza-

sem dzięki zjawisku hipertekstu możemy sobie ponawigować po strukturze wymyślonej przez autora. Obserwuję studentów i widzę, że bardzo im się taki sposób lektury podoba.

Sam wciąż stosuję tradycyjne metody czytania, ale potrafię sobie wyobrazić, że wkrótce będziemy przerabiać klasykę literacką na hiperteksty. Kiedy 100 lat temu pojawiło się kino, wydawało się, że jest sztuką jarmarczną, że nigdy nie osiągnie wysokiej rangi. Tymczasem większość klasyki literackiej została przeniesiona na ekran, łatwiej się ją ogląda, dzięki czemu można przyciągnąć uczniów i zaznajomić ich z kanonem lektur.

Powieść hipertekstowa również zyskuje coraz więcej zwolenników dzięki interaktywności i nielinearności. Jest bliska grom komputerowym, a młodzi ludzie czytają „fragmentem”, bo tak uczy współczesna szkoła. Na uniwersytecie część studentów czyta już tylko fragmenty, internet również jest zbudowany z krótkich informacji. Jeśli ustawimy w sobie „świadomość internetową” i traktujemy internet jako główne medium, to skakanie z jednej do kolejnej leksji za pomocą hiperlinków staje się proste, a opasłe tomy literatury są po prostu nie do przyswojenia. Należy zaakceptować nielinearność i interaktywność, bo są bliższe temu, jak pracuje nasz umysł, a prawidła posługiwania się internetem znają coraz młodsze dzieci.

Specyficzna nowa literatura, czyli powieści hipertekstowe, składa się z niewielkiej ilości tekstu, często angażuje się w nich inne media (film czy wszystko, co jest związane z audio). Najważniejsza staje się interaktywność, to, że czytelnik-netautor dobrze się bawi, współtworząc powieść. Łatwo sobie wyobrazić, że będziemy czytać np. *Pana Tadeusza*, wcielając się w Zosię, ks. Robaka czy Wojskiego.

Moim zdaniem to kwestia niewielu lat, skoro pierwsze powieści hipertekstowe pojawiły się w ostatnim dziesięcioleciu ubiegłego wieku. Zauważmy, że dzisiaj nie pisze wielostronicowych powieści. Młodzi autorzy tworzą teksty oparte na poetyce fragmentu. Nawet mistrzowie do tego dochodzą, np. *Zawsze fragment* Różewicza.

Do tempa i szybkości naszego życia lepiej dopasowują się więc powieści hipertekstowe. Zainteresowanych tematem odsyłam do swojej książki *Liternet.pl*, która ukazała się w 2003 r.

Piotr Marecki

Tekst nieautoryzowany, spisany z taśmy przez Marzenę Berlińską i Martę Trojanowską. Wykład opublikowano zgodnie z zapisami „Umowy o dzieło”.



Anna Spółna stwierdziła: „Nasza poezja ma się dobrze.”

Na skrzyżowaniu głosów. Poezja polska w latach 1989–2009

Anna Spólna

1. Wobec lat 80.

*w końcu jesteście (jakimś)
rozwiązaniem
(R. Tekieli, Przyszli barbarzyńcy)*

Zaczerpnięte z wiersza redaktora „bruLionu” określenie „barbarzyńcy”¹, zrazu z radością podchwyczone, uzupełnione przez określenie „nowi dzicy” Kornhausera², budzi sporo zastrzeżeń. Wiersz Tekielego jest parafrazą wiersza Konstantinosa Kawafisa *Czekając na barbarzyńców* (1989). Może być interpretowany jako dowód intertekstualnej gry z wybitnym klasycystą i podejmowania próby ratowania – nie niszczenia – kultury („ci ludzie byli jakimś rozwiązaniem” – mówi bohater wiersza).

Bo cóż to za barbarzyńcy... Dobrze wykształceni (w tym literaturoznawcy, jak Krzysztof Koehler) lub przynajmniej – jak w przypadku Jacka Podsiadły – świetnie odcytani samoucy... Do literatury weszli po roku 1989 poeci ukształtowani twórczo, z dobrym warsztatem, doskonałą orientacją w (świadomie podejmowanej lub odrzucaanej) tradycji literackiej. Od początku w ich artystyczne działania wpisany był dystans.

Przełom³ 1989 r. miał charakter historyczny i polityczny. Wolność polityczna – wierzone – przełoży się także na swobodę twórczą, a poezja odpowie nową ja-

¹ Do barbarzyńców najczęściej zaliczano: M. Świątlickiego, J. Podsiadłę (choć wielu krytyków widziało go jako ponowoczesnego klasycystę), M. Sendackiego, M. Barana, M. Biedrzyckiego, D. Foksa, M. Grzebańskiego; za klasycystów uznawano A. Sosnowskiego, K. Koehlera, A. Szlosarkę, D. Sośnickiego, E. Tkaczyszynę-Dyckiego, W. Wondę, J. Klejnockiego, M.B. Kielar, M. Brodę. Podział, przydatny być może w pierwszym dziesięcioleciu od ich debiutu, obecnie wydaje się uproszczony, raczej zaciemniający niż porządkujący układ sił na poetyckim parnasie, tym bardziej że należałoby go wzbogacić o kolejne kilka nazwisk poetów z roczników 70. i 80.

² Poszła za nim A. Nasilowska (por. *Kto się boi dzikich?*, „Teksty Drugie” 1996, nr 5, s. 49).

³ Przeglądu dyskusji i stanowisk krytycznych dotyczących zmiany w życiu literackim, która zaszła 20 lat temu, dokonał M. Pietrzak w artykule „Przełom czy ciągłość 1989”, [w:] *Literatura polska 1990–2000*, pod red. T. Cieślaka i K. Pietrych, t. 1, Kraków 2003, s. 11–28. Por. także rozdział „Rytuał przełomu. Wstęp”, w książce J. Orskiej, *Liryczne narracje: nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*, Kraków 2007, s. 7–22.

kością⁴. W lipcu 1990 r. oficjalnie zniesiono cenzurę, przełomowe okazały się też zmiany na uwolnionym rynku wydawniczym – nastąpiła decentralizacja życia literackiego, powstały dziesiątki małych oficyn, pojawiły się pisma, które chętnie drukowały wiersze nieznanych poetów, patronowały tomikom wydawanym przez debiutantów. Zainteresowanie nowymi nazwiskami, fakt, że młodych twórców czytano i słuchano uważnie, wynikały z oczekiwania na odświeżenie tematyki i języka liryki. Myśl, że polityczne wstrząsy zmieniają poezję, nie jest nieuzasadniona – lata 1918, 1956, 1968 miały charakter dat granicznych w polskiej historii literatury. I tym razem moment otwarcia przestrzeni kulturowej, społecznej i politycznej prowokował do odświeżenia dykcji, przewartościowania kanonu na poetyckim parnasy. Większość książek krytycznoliterackich, które podsumowywały dokonania pierwszych sześciu, siedmiu lat wolności, miała w tytule przemianę lub przełom: *Apetyt na przemianę*, *Ślady przełomu*, *Chwilowe zawieszenie broni*⁵.

Rzeczywiście nowa⁶ była zaproponowana od nr. 9 „bruLionu” (zima 1989) „estetyka śmietnika”. Brak programu innego niż prowokacja intelektualna i obyczajowa nie stanowił przeszkody w nagłośnieniu kolejnych numerów krakowskiego pisma, w którym obok uznanych i od dawna należących do elity literackiej poetów (jak A. Międzyrzeczki czy J.M. Rymkiewicz, później gwałtownie pismo atakujący) publikowali młodzi autorzy. Najwięcej oburzenia wywoływały teksty Bataille’a, Geneta i Sade’a, antysemicki tekst Celine’a w nr. 14/15 – wszystkie pozostawione bez komentarza redakcyjnego. Gdy ocenę rzeczywistości zastępuje jej opisanie, czytelnik brodzi wśród tekstów, zdany na własny smak i rozsądek. Skandale, wywoływane w ten sposób przez redaktorów pisma, można potraktować dwojako: stanowiły zarówno manifestację otwartego, pozbawionego wszelkiej cenzury stosunku do współczesnej mozaiki światopoglądowej, jak i skuteczną formę przyciągnięcia uwagi czytelnika.

Poeci debiutujący w tym czasie tworzyli zrazu wrażenie wspólnej grupy, wydawali swoje wiersze w tomach zbiorowych, takich jak *przyszli barbarzyńcy*, *Po Wojaczku – „bruLion” i niezależni*, potem w antologii o manifestacyjnym tytule *Macie swoich poetów*⁷. Jaka wspólnota światopoglądowa wyziera z ich wczesnych tekstów?

Poeci urodzeni w latach 60. i później byli rozzarowani zarówno koniunkturną twórczością obiegu oficjalnego, jak wierszami poetów opozycyjnych. Przede wszystkim dostrzec można w ich liryce niechęć do poezji ukierunkowanej meta-

⁴ Zob. pierwszy numer „Tygodnika Literackiego” z 1990 r. z tekstem „Przeciw liczmanom” J. Błosińskiego i „NaGłos” (nr 1 ze stycznia 1990 r.) z jego artykułem „Rok 1989 jest równie ważny co rok 1918”. W obu krytyk wzywał do uważnego czytania debiutantów.

⁵ Zob. kolejno: J. Jarzębski, *Apetyt na przemianę*, Kraków 1997; P. Czaplinski, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*, Kraków 1997; J. Klejnocki i J. Sosnowski, *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu” (1986–1896)*, Warszawa 1996.

⁶ Teza J. Klejnockiego i J. Sosnowskiego, jakoby był to właściwy przełom, wydaje się uzasadniona (por. *Chwilowe zawieszenie broni*, op. cit., s. 6).

⁷ *Po Wojaczku. „BruLion” i niezależni*, opr. J. Klejnocki, Warszawa 1992; *Macie swoich poetów. Liryka polska urodzona po 1960 r.*, opr. J. Klejnocki, P. Dunin-Wąsowicz i K. Varga, Warszawa 1996; b.g. wstąpił, *przyszli barbarzyńcy*, Kraków 1991 (zbiór ten pomieścił wiersze M. Świątlickiego, J. Ekiera, M. Senddeckiego, A. Grabowskiego, W. Wilczyka, R. Tekielego, P. Filasa, M. Gretkowskiej, M. Barana, K. Koehlera, M. Brody, P. Góreciego, M. Małenczuka, K. Jaworskiego, rozszyfrowane potem w spisie treści). Pierwsze litery nazwisk 14 autorów, sygnujące wydawnictwo, oznajmiały w wyrazisty sposób: jesteśmy razem.

fizycznie i etycznie, której patronował Zbigniew Herbert (a zwłaszcza jego wiersze – manifesty „postawy wyprostowanej”: „Przesłanie Pana Cogito” z lat 70. i „Potęga smaku” z lat 80.) oraz jego uczniowie – Ryszard Krynicki i Jan Polkowski. Debiutujący w latach 90. akcentowali przejście od prymatu etyki do estetyki. Poprzednią dekadę – nie bez racji – traktowali jako „czas marny” polskiej literatury, deklarując chęć odnowienia poetyckiej dykcji, zaplątanej w sieć patriotycznych obowiązków i neoromantycznych haseł:

*Poezja niewolników żywi się ideą
idee to wodniste substytuty krwi*

– pisał Marcin Świetlicki w głośnym wierszu „Do Jana Polkowskiego”. Na jego przykładzie widać, jak bezpośrednich poprzedników, tzw. Pokolenie '76, z Majem i Polkowskim na czele, w potocznym odbiorze utożsamiano z Nową Falą – być może dlatego, że mieli oni za mało czasu, żeby objawić swoją osobność i wyjątkowość.

Poezja „bruLionowców” wybrała gombrowiczowski unik, uchylenie się antynomii: literatura oficjalna, niezaangażowana – literatura patriotycznych i etycznych obowiązków. Wyszła z tzw. trzeciego obiegu, podobnie jak krakowskie pismo, istniejące w alternatywnym życiu literackim od 1986 r.

„Czas Kultury”, „Fa-art”, scenę rockową i punkową, fan-ziny, art-ziny, środowiska artystyczne skupione w subkulturowych enklawach można uznać za naturalny matecznik nowej literatury. Łączyła je świadomość fałszu i schematu form, nawet uszlachetnionych patriotyczną treścią. Dzieci anarchistycznej kontrkultury pragną przede wszystkim uwolnić się od zewnętrznych zobowiązań. Kiedy wolność pożądana stała się dostępna, wszystko mogło być okazją do gestu sprzeciwu. Wykrzyczeć swoje „nie” – po roku 1989 stało się to dużo łatwiejsze i znacznie bezpieczniejsze. W nowej poezji gest odwrócenia się od zobowiązań został podjęty jawnie i manifestacyjnie.

Jednak z perspektywy dwóch dziesięcioleci widać, jak wiele cech pisarstwa ówczesnych debiutantów stanowi o utrzymaniu ciągłości w ramach głośno proklamowanego przełomu literackiego.

Uważni obserwatorzy lat 80. dostrzegali podobne gesty dużo wcześniej. Jacek Łukasiewicz już w tekście z 1986 r. diagnozował, że pełna swoboda wobec przeszłości, stawianie wyżej autorytetu kultury od autorytetu władzy staje się w literaturze światowej tendencją dominującą, potwierdzającą tej kultury autonomię. Zestawił wówczas te zjawiska z falą twórczości rodzimej, pojawiającą się od końca lat 70. – Konwickim, Białoszewskim, Różewiczem, pisząc: „To, co wygląda na oportunistyczną ucieczkę, zostanie uznane za odważne zagarnianie nowych terenów”⁸. Kilka lat później udawałoby się arcysłusznie, że młodzi twórcy chcą wejść

⁸ J. Łukasiewicz, *Zmiany tradycji*, [w:] idem, *Rytm czyli powinność. Szkice o książkach i ludziach po roku 1980*, s. 71–72.

do kultury, nie przechodząc przez skostniałe instytucje, ideologicznie zmanipulowane, ale ich celem jest kultura o ustalonych formach, dlatego też tak starannie dbają o poziom swych wierszy, „rozumiany według dotychczasowych kryteriów artystycznych, których barbarzyńcy nie rewolucjonizują”⁹. Co znamienne, Marian Stala czytał początkowo Machaja, Świetlickiego, Tekielego, Senddeckiego niejako w zestawieniu z poprzednikami (zwłaszcza z Polkowskim)¹⁰.

Blżej tradycji byliby, niejako programowo, „poeci kultury” nazwani klasycystami na przełomie 1990 i 1991 r., gdy ukazały się kolejno 14/15 i 16 numer „bruLionu”. Do ówczesnych 30-letnich poetów przylgnęły na długo etykiety barbarzyńców i klasycystów. Podział, zaostrożony dyskusjami pomiędzy K. Koehlerem i M. Świetlickim oraz K. Maliszewskim, w 1995 zaowocował syntezą *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy*, opublikowaną na łamach „Nowego Nurtu” (1995, nr 19)¹¹. Wobec kryzysu tradycyjnej kultury odpowiadają oni poezją „błaznów” (Podsiadło, Świetlicki), „klerków” (Sosnowski, Pióro) i „kapłanów” (Wencel, Koehler) – całej rzeszy ich rówieśników nie da się jednak łatwo zakwalifikować do tych grup¹².

Klasycyzm, czy raczej klasycyzmy (bo jest ich wiele: tak bardzo różnią się od siebie choćby Koehler, Wencel, Szlosarek, Kielar czy młodszy – Dehnel, Dąbrowski, Mikołajewski) nie tworzą wspólnego programu poetyckiego. Cechami klasycyzmu są nieodmiennie szacunek do kulturowej przeszłości, wsparty ideą Wielkiego Powrotu, dowartościowanie przestrzeni intertekstualnej wiersza, stylizacje oraz łączenie problemów etycznych z estetycznymi. Według Legeżyńskiej wśród poetów świadomie podejmujących swoje obowiązki poety jako rodzaj misji, chętnie posługujących się mową wysoką, są też wątpiacy, sceptyczni wobec konwencji, wybierający wielogłosowość i dystans wobec reguł¹³.

A. Legeżyńska, używając metafory rodziny dla opisywania relacji pomiędzy rocznikami 1920, 1968 i „generacją bruLionu”, podkreśla nakładanie się w nich gestów rozróżnienia i (bardziej ukrytych) gestów upodobnienia. Warto więc częściej zwracać uwagę na „cechy dziedziczne”¹⁴, występujące w poezji ostatnich 20 lat, bez względu na manifestowany lub odrzucony przez poszczególnych twórców programowy klasycyzm. Wśród najważniejszych patronów nowej literatury są oczywiście Wojacek, Bursa, Grochowiak – poeci buntu i brutalności. Coraz wyraźniej jawią się związki wierszy roczników lat 60. z poezją poprzedników, np. Nową Falą¹⁵. Na swojego badacza czeka podobieństwo ich gestów słownych

⁹ Ibidem, s. 231.

¹⁰ Por. M. Stala, Polkowski, Machaja, Świetlicki, Tekiele. Kilka uwag o owych poetach, zapisanych jesienią 1989 roku, [w:] idem, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997, s. 145–163. Notatka dołączona przez autora do przedrukowanego osiem lat później szkicu uznaje za nieaktualne umieszczanie tych twórców we wspólnym kręgu problemów.

¹¹ K. Maliszewski, *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy. Szkice o nowej poezji*, Bydgoszcz 1999 (zob. zwłaszcza artykuł tytułowy). Dyskusje wokół pojęć i poetyk odtwarzają dokładnie J. Klejnocki i J. Sosnowski w cytowanej książce *Chwilowe zwieszenie broni*, s. 81–98.

¹² Podział zaproponowany przez P. Śliwińskiego w książce *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002, s. 172 i nast.

¹³ Por. A. Legeżyńska, *Uparty duch klasycyzmu (w młodej poezji po 1989 roku)*, „Polonistyka” 2000, nr 2, s. 83–89 oraz A. Legeżyńska, P. Śliwiński, *Poezja polska po 1968 roku*, Warszawa 2000, s. 123–134.

¹⁴ Zob. A. Legeżyńska, *Jaka zmiana warty? Problem pokolenia w dzisiejszej literaturze*, „Teksty Drugie” 1997, nr 5.

¹⁵ J. Drzewucki, *W imię ciągłości (kilka uwag o poezji polskiej lat dziewięćdziesiątych)*, „NaGłos” 1995, nr 21.

do tych, które kryją się w wierszach Macheja czy Lisowskiego z lat 80. Romantyzm, co ważne – głównie z jego pierwszej, buntowniczej fazy, metafizyczny, nie mesjanistyczny czy tyrtejski, to podstawowy kontekst potrzebny do czytania choćby Świetlickiego. Mickiewiczowski upiór, z jego raną zadaną sobie z miłości, ucieczka od świata norm i zasad, bunt przeciw konwenansom jako obrona wewnętrznej prawdy, sny i prorocтва, prywatne objawienia, wreszcie – egzystencjalna niekończącość z sobą dawnym i sobą z za grobu zamieszkują w poezji autora „Piosenki niekochanego” od początku. Ostatni tom poety składa się z 44 wierszy¹⁶.

Gest odrzucenia poprzedników to paradygmat obecny w naszej literaturze co najmniej od czasów walki klasyków z romantykami, ale przecież zawsze był w tym gości także „lęk przed wpływem”¹⁷ i świadomość zadłużenia u poprzedników. Obszar tradycji żywej, nieustannie przesuwany, oddziałuje także na poetów akcentujących niepowtarzalność swojego buntu. Mit nowego początku, związany ściśle z dynamiką przemian kulturowych, pozostaje – rzeczywiście użytecznym i poręcznym – mitem.

2. Ewolucja (ku dojrzałości)

*Umrzeć
zmartwychwstać
Potem długo spać
(M. Świetlicki, „Wiersz dla Bonowicza”)*

W czasie przełomu ustrojowego końca lat 80. w powietrzu było oczekiwanie na zmianę, na język anarchiczny, wolny, bez zobowiązań ideowych, swój. Zostało ono spełnione: czytelnicy „bruLionu”, „Nowego Nurtu”, „Czasu Kultury” mieli poczucie obcowania z odświeżającą falą odmienności, na którą składały się: rezygnacja z dykcji wysokiej, bezpośredniość, kolokwialność, a także powtórzenia, nagromadzenia, paralelizmy, wsparte sensualnością obrazowania.

Początkowo awangardyzm był zdecydowanie w odwrocie, poeci używali raczej oswojonego i sprowadzonego do konkretów języka tradycji, mocniej niż dotąd zakorzenionego w codzienności:

*Dobry wieczór, nazywam się Mickiewicz, jestem
Białorusinem, pierwszy w Polsce pisałem jak O'Hara
potem wszystko mi się poprzestawiało...
(M. Biedrzycki, („*** Dobry wieczór...”)*

¹⁶ Więcej pisze o tym specjalista od romantyzmu J. Borowczyk, *Śni mi się córeczka, ucieczka. O „Muzyce środka” Marcina Świetlickiego*, „Polonistyka” 2008, nr 4, s. 6–12. Z kolei P. Śliwiński w szkicu *Albo Mickiewicz* wskazuje na bierny charakter współczesnych odwołań do poety, brak istotnych reinterpretacji jego dzieła lub/i życia (zob. idem, *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002, s. 208–226).

¹⁷ Słynna formuła Harolda Blooma (zob. idem, *Lęk przed wpływem*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002).

Uwolnienie języka od ideologicznych zobowiązań (złudne, zapewne, ale zrazu traktowane jako aksjomat) pozwalało debiutantom mówić własnym głosem. Nawet używane w wierszach na prawach charakterystycznych rekwizytów czarne okulary Świetlickiego czy długopisy Podsiadły to emblematy zwykłości, które, włączone w potoczny żywioł mowy, przestawały być banalne.

Obok śmiertelnie poważnych wierszy, mających w sobie coś z manifestu (jak „Confesata” Podsiadły czy „...ska” Świetlickiego), wyraźnie zaznaczył się w poezji pierwszej połowy lat 90. żywioł towarzyskiej zabawy, kod przyjacielski, pojawiały się liczne złośliwości środowiskowe, także – pisane razem wspólne wiersze. Niechcianym spadkiem po atmosferze lat 80. był jednak odruch nieufności wobec grup czy instytucji i – co za tym idzie – trudności we wzajemnym komunikowaniu, widoczne już w antologii *przyszli barbarzyńcy*¹⁸: „wydaje im się, że mają swojego poetę / A ja odczekuję ironiczną, gorzką / chwilę, krzywię się / i triumfalnie zaprzeczam” – mówi bohater wiersza „Polska” (*Zkraje*) Świetlickiego.

Początkowo działalność poetycka debiutantów przypominała nieco skamandryckie prowokacje (swoboda tematyczna, odideologizowanie, ekspresja niezależności, pozbawiona jednak entuzjazmu i nadziei, jaka przyświecała Wierzyńskiemu czy młodemu Tuwimowi). Formacja „bruLionu” nie tyle pytała, jak powinno być, co pisała, jak jest – tu i teraz. Odrzucenie wartości stałych, zgoda na zmienne, nawet przygodne wybory, pobudzała do dyskusji. Oprócz wspomnianej wymiany zdań pomiędzy zwolennikami tak zwanych klasycystów i barbarzyńców warto przypomnieć dwie fale polemik. Jedna podniosła się w latach 1990–1991 wokół wiersza „Dla Jana Polkowskiego” i oskarżeń J. Kornhausera, zarzucającego debiutantom prowokacyjną bezideowość, druga – w 1995 r., po artykule G. Musiała „Wielki Impresariat”¹⁹. Zdecydowanie i ostrość wyrażanych przez adwersarzy sądów, ich zacierzowanie świadczyły o przekonaniu, że oto należy wytyczyć nowe drogi, znaleźć nowy głos, którym można będzie oddać sprawiedliwość, ludzi poszukujących tożsamości poza narodową, religijną czy polityczną wspólnotą. *Zimne kraje* Marcina Świetlickiego, tomik z 1992 r., należy uznać za zdecydowany przełom, śmiałe wprowadzenie nowego języka, języka osobności, nieprzystosowania i niechęci wobec zbiorowych wzruszeń.

Poezja rozdyktowana, otwarcie i publicznie zadająca niewygodne pytania autorytetom – to także była nowość. W atmosferze skandalu komentowano wiersze stronicze i pełne personalnych ataków (często skrajnie niesprawiedliwych), jak choćby „Dla Jana Polkowskiego” Świetlickiego – zawierający passus o „poezji niewolników” i ich wierszach – „małych piąstkach grożących smokowi”. Podsiadły opublikował „List do Papieża Jana Pawła Drugiego”, „Pocztą niedyplomatyczną” i „W odpowiedzi na wiersz Czesława Miłosza „Sarajewo”, a także „w obro-

¹⁸ J. Łukasiewicz, b.g. *wstajmyśke przychodzi*, [w:] idem, *Rytm czyli powinność. Szkice o książkach i ludziach po roku 1980*, s. 228–231.

¹⁹ Zob. J. Klejnocki i J. Sosnowski, *Chwilowe zawieszenie broni*, op. cit, s. 32 i n.

nie własnej”, skierowane przeciw instytucji Kościoła i jego nauczaniu oraz przeciw hipokryzji elit, milcząco przyzwalających na funkcjonowanie niesprawiedliwego światowego porządku. „Nie sięgałeś podstaw, choć nie raz sięgnąłeś szczytów” – słyszy Miłosz. Konkluzja wiersza brzmi dramatycznie – fundamentem Europy nicość: „Jesteśmy trupami. Bo nicość odbija się w naszych oczach, / jeżeli nie odbija się w nich strach, nienawiść lub ból”. Wszystkie te oskarżenia ujawniają jednak źródłową, nienaruszoną wiarę w siłę poezji, jej wpływ na losy i postawy ludzkie. Przypisują jej obowiązki i upominają się o poczucie odpowiedzialności. Warto o tym pamiętać, gdy literaturze „bruLionu” zarzuca się bezideowość.

Lata 90. w ogóle są w poezji czasem dialogiczności nastawionej na pytania zadawane własnej egzystencji, Bogu, sobie. Warto przypomnieć liczbę wierszy inwokacyjnych u późnego Miłosza, spojrzeć z tej perspektywy na wierszowane epistoły wysyłane przez Podsiadłę do przyjaciół (i czytelników) oraz słynny cykl: „pisarz/poeta/artysta pisze, a potem drze na strzępy list do...”²⁰. Składają się na niego imitacje listów (podartych) ważnych dla Podsiadły artystów, będące świadectwami uważnych lektur oraz empatycznego wejścia w historię czyjegoś życia i cudzego uczucia, niezwykle intymne. Przelotność lirycznego „teraz” zostaje uwydatniona w spięciu z czymś zamkniętym, dokonany losem. Listy liryczne pisze zresztą niezliczona liczba współczesnych polskich poetów, wielu z nich łączy tę formę z nakładaniem maski, wprowadzaniem do tekstu persony, poprzez którą na przemian zasłaniają i odsłaniają siebie – tak jest w liryce Jacka Dehnela i Anny Piwkowskiej. Obcowanie z poezją intymną i komunikatywną zarazem rodzi poczucie wdzięczności, bycia dopuszczonym do rytuałów, które mają charakter międzyludzki, choć materializują się w języku. Intertekstualność z kolei, jako forma komunikacji, nawiązania do innych poprzez gesty potwierdzające albo odrzucające podobieństwo, zawiązujące lub rozdzielające wspólnotę, otwiera najnowszą poezję na konteksty kulturowe, znacznie ją wzbogacając. Dodać należy, że konwersacyjność nie musi oznaczać komunikatywności, czego przykładem ciemne wiersze Andrzeja Sosnowskiego czy Romana Honeta.

Innym znakiem szczególnym poezji bruLionowców, elementem w poezji polskiej nowym, a zarazem zapowiadającym się na motyw trwały, jest wiersz o'harystyczny (reportażowy). Taki przejęty z poezji amerykańskiej utwór (o nazwie utworzonej od nazwiska jednego z tzw. poetów nowojorskich, aktywnych zwłaszcza w latach 50. i 60. XX w., Johna O'Hary) opowiada o sytuacji podmiotu pośród otaczającej go, drobiazgowo odtwarzanej rzeczywistości na przykładzie jakiegoś konkretnego zdarzenia, zwykle o charakterze towarzyskim: spotkania, rozmowy, wspólnego wyjścia. Mimo pozornego otwarcia na rzeczywistość potoczną, tego rodzaju forma niesie jednak zagrożenie w postaci nieczytelności: podmiot porusza się wśród osób i przedmiotów znanych tylko jemu i garstce znajomych, nie-

²⁰ Ich centonowi „autorzy”, z których cytaty służą jako materiał do wierszy-listów Podsiadły, to m.in. C.L. Dogson, R. Brautigan, S. Vicious, F. Kafka, V. van Gogh, H.D. Thoreau, G. de Kostrovitzky, F. Hölderlin.

rozpoznawalnych dla znakomitej większości czytelników. Jest to paradoks, który stał się w pewnym momencie udziałem wielu poetów przełomu lat 80. i 90.: zwyczajność języka i przedstawianych sytuacji, wydająca się zmierzać do zwiększonej komunikatywności, doprowadzała do hermetyczności, wymiany gestów i sygnałów zrozumiałych dla niewielu.

3. Kryzysy tożsamości

*I tylko do połowy
pewność, że nie zdmuchnie nas wiatr, że to,
że tak, że na wieki.*
(J. Podsiadło, „Niepewność”)

Buntownicy skutecznie rozprawili się z ideologicznymi obowiązkami, których nie zamierzali przejść od swoich poprzedników. Co dalej? Świat poezji wolnej od zobowiązań to otwarte pole równorzędnych możliwości, nacechowanych jednak nietrwałością i przypadkowością. „Znika potrzeba sensu, znika konieczność” – pisał M. Stala, niejako zapowiadając redukcję problematyki nowej poezji do wąsko rozumianej prywatności²¹. Tenże krytyk po blisko 20 latach akcentuje różnicę pomiędzy optymizmem pierwszej dekady dwudziestolecia międzywojennego a niepokojem, lękiem, melancholią, od początku towarzyszącymi poezji po 1989 r.: „[...] fraza Marcina Świetlickiego »Będziemy obserwować postępy ciemności« staje się na naszych oczach jednym z kluczy do poezji ostatniego dwudziestolecia”²².

Lyryczne wyznania, kierowane poza wspólnotę, bez wiary w istnienie kogokolwiek, kto potrafiłby je przyjąć, wracają do wypowiadającego je – jako wątpliwość. Pisanie wierszy staje się rozmową ze sobą samym, czynnością dalece niewystarczającą, jałową, nieskuteczną nawet jako autoterapia. Tego rodzaju ograniczenie było do przewidzenia jako wewnętrzna sprzeczność poezji niechętnej „innym”, a przecież do jakichś „innych” skierowanej. Pytanie – czy możliwe jest jakieś „tak” w sytuacji stałej odmowy zaufania wobec świata i na czym ma polegać afirmacja niedowiarków, staje się jedną z najważniejszych kwestii, dręczących ponadczterdziestoletnich dziś poetów.

Złudzenie, że jednostkowy zapis doświadczenia pozostaje poza konwencją, nie może się ostać. Prywatność to przecież cecha immanentna poezji, zwłaszcza romantycznej i modernistycznej.

K. Koehler już w połowie lat 90. ostrzegał, że prywatne gesty nie tworzą wspólnoty, raczej ją destrukują. K. Maliszewski (jako krytyk sympatyzujący z „barbarzyń-

²¹ Por. M. Stala, *Życie skupione, życie rozproszone. Kilka uwag o światoodczuciu nowej poezji, zapisanych jesienią 1992 roku*, [w:] idem, *Druga strona...*, op. cit., s. 167.

²² M. Stala, 1989: *Dwa dwudziestolecia (jednej epoki)*, [w:] „Dwutygodnik. Strona kultury” 2009, nr 8, dostęp online z dn. 14.11.2009, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/284-1989-dwa-dwudziestolecia-jednej-epoki.html>.

cami”) zaznaczył w odpowiedzi, że jedyną możliwością pozostaje obecnie kategoria wspólnota outsiderów²³. Przesadne skupienie na sobie, otoczeniu, prywatności trąci banałem – wygasają literackie dyskusje, są tylko osobne propozycje, które się mijają, następuje zaskakująco szybka dewaluacja efemerycznych zjawisk²⁴. Według P. Czaplińskiego można wyznaczyć pewien schemat zmian zachodzących w literaturze ostatnich dwóch dekad: najpierw gesty indywidualistyczne, potem szukanie wspólnoty (narodowej, religijnej, seksualnej itp.), od początku problematyczne, skoro dawne wspólnoty zawiodły, wreszcie wycofanie się w język, osobność, własne Nic, klęskę – brak jednego wzorca podmiotowości społecznej²⁵.

Karol Maliszewski wskazuje²⁶ dodatkowo na niespójność oczekiwań wobec poezji lat 90. W pierwszej fazie były paradoksalne: miała zrywać z etosem i miśnią, a jednocześnie dawać świadectwo przemian kulturowych – czyli odrywać się od rzeczywistości nacechowanej ideologicznie, a jednocześnie jakoś ją opisywać. Stąd dominacja o’harystycznych wierszy-reportaży, skoncentrowanych na drobiazgowym opisie codziennych sytuacji i samopoczucia bohaterów. W drugiej połowie lat 90. pojawiły się tendencje przeciwne: poezja, pod wyraźnym patronatem Andrzeja Sosnowskiego, ujawnia kłopoty ontologiczne swych twórców. Pojawia się w niej niejasność, widać wpływy modelu poezji lingwistycznej, a bezpośrednie referowanie jawi się jako poetycka naiwność i nieudolność.

Utopia języka niezapośredniczonego, ulotnego, otwartego na rzeczywistość, a jednocześnie idiomatycznego, utrzymała się do połowy lat 90. Później nastąpiło nieuchronne rozczarowanie, a za nim ucieczka w prywatność, przejście w stronę szyfru biograficznego. Nawet tak gadatliwi poeci jak Marcinkiewicz czy Podsiadło zaczęli gryźć się w język.

Około roku 2000 można było uznać, że wspólnota głosów skupionych wokół „bruLionu” właściwie nie istnieje. Dwaj koryfeusze formacji, przekonujący do siebie nieco inne środowiska odbiorców („dla gości w czarnych swetrach był Świątlicki, dla gości z dreadami był Podsiadło”)²⁷, nagradzani, docenieni, nie przejęli przywództwa. Ich indywidualizm spowodował, że stopniowo zaczęli zmieniać swoje poetyki i wycofywać się w rejony, w których już nie mogli być tak popularni. Obaj piszą natomiast prozę, co dla ich wiernych czytelników oznacza unik, przejście na stronę maski. „Jestem / wyrafinowanym kloszardem, / doprawdy” (M. Świątlicki, *Doprawdy*).

Dziś na pokolenie urodzone w latach 60. składa się grupa poetów niedoczytanych, słabo widocznych w szerszym obiegu literackim. Powodzeniu i sławie nie-

²³ Por. K. Koehler, *Wysychające kałuże*, „Nowy Nurt” 1995, nr 25, s. 13 i K. Maliszewski, *Lata 90. w zwierciadle poetyckich polemik z „Nowym Nurtem” w tle*, [w:] *Literatura polska 1990–2000*, op. cit., s. 50–51.

²⁴ *Cały ten zgiełk. Kilka uwag o sytuacji i świadomości nowej poezji, zapisanych jesienią 1995 roku*, [w:] idem, *Druga strona...*, op. cit., s. 174–175.

²⁵ Por. P. Czapliński, *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Kraków 2007 i *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie naracje*, Warszawa 2009.

²⁶ K. Maliszewski, *Czkawka po Łukácsu*, <http://tygodnik2003-2007.onet.pl/1548,1398178,2,dzial.html>.

²⁷ Trafne określenie Piotra Czerniawskiego z dyskusji o ostatnich 20 latach literatury na forum Biura Literackiego Wrocław, http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=2f0&co=txt_2081 [data dostępu: 13.11.2009].

licznych towarzyszy rozczarowanie wielu debiutantów sprzed 20 lat. Masowa komunikacja, uleganie mechanizmom promocyjnym dodatkowo osłabia poczucie współuczestnictwa i współodpowiedzialności za „gospodarstwo polskiej poezji”, jakie miał na przykład Czesław Miłosz, układając swoje *Wypisy z ksiąg użytecznych*. Także najpopularniejsi twórcy odsuwają się od działań wspólnotowych, co zresztą zgodne jest z mitem poety – outsidera, zamkniętego „w pokoju zawieszonym Marcinami” („*** Cały pokój jest obwieszony Marcinami...”). Obcego, którego nieprzystosowanie nie nosi znamion heroizacji, niebezpiecznie zbliża się natomiast do stanu chorobliwej niemożności zaangażowania się w życie innych. Potrzeba odpowiedzi na zasadnicze pytania, choćby o sens sprzeciwu, własne miejsce wśród innych, definicję dojrzałości rodzi u nich trudności, rozczarowanie, zawieszenie głosu. Podsiadło, coraz bardziej autoironiczny, bezlitosny wobec siebie, staje wobec dawnych, bezkompromisowych deklaracji i widzi ich zaprzeczenie:

*Na starość zostają tylko wyuczone za młodu triki,
śmieszne zapamiętane cytaty, zapamiętane powtarzane. Będę wracał przed to lustro.
(„Sobie na 33 urodziny”)*

Poeta-gawędziarz, wylewny gaduła, stał się w *Krze* (2005) poetą zduszonego gardła, ostatnio zresztą nie wydaje wierszy. Świetlicki nie rezygnuje z liryki, ale ma ona w sobie coraz większy ładunek doraźnej publicystyki: *Niskie pobudki* (2009) pełne są ataków personalnych i narastającej niechęci do samego siebie. Krzyk w jego wierszach przeplata się z zanikaniem głosu, biernym poddawaniem się acedii. Jacek Gutorow pisze, że jest to sabotowanie procesu dojrzewania do decyzji, zaznaczając, że poezja Świetlickiego oparta jest na „oscylacji doświadczenia i niewinności, klęski i marzenia, winy i czystości”²⁸ i zmierza ku przełomowi, związanemu z szeroko rozumianym (za Lévinasem) ojcostwem. Jednak lektura dwóch ostatnich tomów poety nie potwierdza tej intuicji: „Nie chcę się rozpisywać. / Wakacje spędzam / jak płód” – deklaruje w wierszu „Oto pointa”.

Jego ostatnie zbiory zdominowane zostały przez ton goryczy. Powraca w nich upiór, „słomiany człowiek” – wywodzący się z polskiego romantyzmu i tradycji Eliotowskich „wydrążonych ludzi”. Bliżej prawdy jest chyba Joanna Orska, która tropi w jego wierszach podmiot rozproszony, nieukonstytuowany, bytujący wśród sztucznych słów. Oddzielony od tego, co mówi, wykonujący czynności zastępcze²⁹.

W poezji ostatnich lat pojawia się coraz częściej zapis doświadczenia nietożsamości: mówienie o sobie jako o kimś obcym, trzecim, dziwnym, nie do poznania; zdumienie przebiegiem życia, weryfikującym wcześniejsze projekty, także poetyckie. Nawet poeci tak wierni sobie i mocno osadzeni w bycie, jak Koehler czy Wencel, dają świadectwa egzystencjalnych kryzysów – będących być może koniecz-

²⁸ J. Gutorow, *Marcin Świetlicki. Notatki*, [w:] idem, *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*, Kraków 2003.

²⁹ Ibidem, s. 126, 131.

nymi etapami dojrzewania wiary. *Imago mundi* Wencla to zapis kolejnych etapów rozpadu i ponownego scalania osobowości, także wydane ostatnio *Porwanie Europy* Koehlera przenika zwątpienie.

4. Mistrzowie i nauczyciele

Koło siedemnastej

dostałem przez telefon wiadomość, że umarł.

I że coś ostatecznie porzuciło miasta,

i zostało ciążenie, deszcz, literatura.

(T. Różycki, „Pora deszczowa. Dla Cz. M.”)

Mimo że przez czas jakiś, zwłaszcza w enuncjacjach przedstawicieli pokolenia „bruLionu”, pojawiał się postulat radykalnego odnowienia języka poezji, wraz z zapowiedzią „zmiany warty”, czyli unieważnienia zastanych hierarchii na polskim parnacie, po pewnym czasie pełnym głosem przemówili na nowo twórcy starsi, znani od dziesięcioleci mistrzowie. Przełom polityczny w Polsce nie był więc równoznaczny z rewolucją w poezji. Nastąpiło co prawda wyraźne, choć bardziej chyba ostentacyjne niż rzeczywiste odrzucenie pewnych modeli poezjowania (patriotycznego, publicznego) i uwydatnienie innych paradygmatów (konwersacyjności, kolokwializmu), lecz próżno szukać wśród poetów urodzonych w latach 60. konsekwencji w ich realizowaniu. Przecież Podsiadło napisał cały szereg wierszy przeciwko państwu (a więc zarazem i o państwie). Tymczasem np. język codzienny przez dziesięciolecia przetwarzali i dekonstruowali – czasem na granicy zrozumiałości – Białoszewski czy Karpowicz.

A Szyborska, Herbert, Różewicz, Miłosz? W przypadku wciąż aktywnych mistrzów poezji trudno mówić o cezurze 1989 r. – po prostu cały czas pisali, wydawali kolejne wiersze i tomiki. Wyjątkiem jest tu może jedynie Tadeusz Różewicz, który po milczeniu w latach 80. powrócił w wielkim stylu tomem *Płaskorzeźba* z 1991 r. Zbiór ten (i kolejne) nie oznaczał jednak radykalnej przemiany drogi twórczej wrocławskiego poety, raczej jej dopełnienie.

Tak więc poeci starsi, już klasycy, nie tylko są pilnie czytаныmi wzorami dla młodszych. Każdy z nich w ostatnim 20-leciu kontynuował i wzbogacał swoją twórczą drogę, w przypadku Herberta i Miłosza – zachowując twórczą aktywność do samej śmierci. Starzy Mistrzowie prowadzą dialog tak z tradycją, jak i ze zmieniającą się na ich oczach współczesnością (*One* Miłosza jako głos w sprawie feminizmu, coraz liczniejsze poematy otwarte Różewicza). Rozmawiają ze sobą nawzajem – tu warto wspomnieć o gwałtownej wymianie zdań w sprawie zasadniczej: pochodzenia zła i odpowiedzialności za nie człowieka, której świadkami

stają się czytelnicy wierszy „Unde malum”³⁰. Świadomi upływającego czasu, zajmują się podsumowaniem swojego życia i dzieła, czasem żartobliwie („Dobranoc” ze zbioru *Dalsze okolice* Czesława Miłosza, „poeta emeritus” z tomu *zawsze fragment*), czasem w dramatycznym tonie („Modlitwa starców” Herberta z *Elegii na odejście*). Przygotowaniem na nieuchronne: może na tytułowe „wyjście” z tomu Różewicza z 2004 r.³¹, a może to, co nienazwane w wierszu „Wołacz” Miłosza (*Na brzegu rzeki*).

Laureatka Literackiej Nagrody Nobla z 1996 r., Wisława Szymborska, pozostaje wierna sobie, powściągliwa w ocenianiu świata, uważnie obserwująca jego okrucieństwo i piękno. Dystans wobec emocji (paradoksalnie wydobywający ich siłę, jak w arcydzielnym „Kocie w pustym mieszkaniu”), kontrola nad myślą i słowem niezmiennie charakteryzują jej teksty. Są w nich ślady wydarzeń współczesnych (jak atak na WTC, akty terroryzmu), zawsze jednak poddane uniwersalizacji. Wydaje się, że noblistka coraz bardziej wątpi w potęgę słowa, coraz częściej przygląda się wierszowi z zewnątrz – jak młodszy od niej poeta. M. Stala, pisząc o jej tomie najnowszym, *Tutaj*, notuje: „powracanie gestów rezygnacji, wycofania, zaniechania jest w tej poezji czymś zastanawiającym” – sugeruje rozmywanie się pojęć, kłopoty z tożsamością, wzorcami kultury, która odchodzi chyba bezpowrotnie³².

Miłosz do końca uczył się akceptacji dla życia, nawet skażonego cierpieniem, szukania w nim nadrzędnego porządku wbrew chaosowi (świadczy o tym choćby poemat „Orfeusz i Eurydyka”, poświęcony pamięci żony Carol). Pozostał pisarzem „formy pojemnej”, wyraźnie zaznaczał ciągłość swoich dokonań: późny *Traktat teologiczny* stanowi formalne nawiązanie do *Traktatów* powojennych (*Moralnego*, *Poetyckiego*). Daleki od ortodoksyjnej religijności, pielęgnował w swoich wierszach poczucie *sacrum*. Do końca zachował zdolność i pragnienie zachwytu, wręcz pożądanie świata – wyrazisty erotyzm kilku późnych wierszy Miłosza utożsamiać można z pragnieniem doświadczenia jego intensywnego piękna, przejawiającego się poprzez cielesność. Zresztą nasilająca się apostroficzność i konwersacyjność tej poezji zbliża ją do dokonań młodszych o pół wieku poetów, jest dowodem podobnej wrażliwości, potrzeby budowania przestrzeni międzyludzkich i kulturowych odniesień. W zbiorze *To* z 2000 r., najlepszym z jego ostatnich tomów, pojawiają się liryczne rozmowy z Watem, Iwaszkiewiczem, Lowellem, Larkinem. *Druga przestrzeń* z 2002 r. i *Wiersze ostatnie* z 2006 są elegijnym w tonie pożegnaniem ze światem człowieka gotowego do odejścia, który czuje się: „Zbawiony dóbr i honorów, / Zbawiony szczęścia i troski, / Zbawiony życia i trwania, / Zbawiony” („O zbawieniu”).

Herbert zrazu w pamięci pozostawał jako autor heroicznego *Raportu z oblężonego miasta*, lecz *Elegia na odejście* z 1990 r. i *Rovigo* z 1992 zmodyfikowały ten

³⁰ Zob. wiersze pod tym właśnie tytułem Różewicza i Miłosza, odpowiednio z tomu *Zawsze fragment. Recycling*, Wrocław 1999 i zbioru *To*, Kraków 2000.

³¹ I podskórnie obecną w jego pisarstwie możliwość „wejścia”, sugerowaną na tylnej okładce zdjęciem i dalszym ciągiem tytułu tegoż zbioru (trudną jednak do rozpoznania, bo napis na drzwiach, figurujących na fotografii, głosi „PROSIMY ZAMYKAĆ DRZWI”).

³² M. Stala, *Piosenka o końcu świata*, „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 5 s. 36–37.

obraz. Dużo w nich prywatności, pożegnań; tematem staje się chore ciało i niepokojna dusza. Porozumienie, możliwe w przestrzeni kultury, okazało się dużo trudniejsze w obrębie narodowej wspólnoty. W wierszach z lat 90. jest słabo maskowany ton skargi, brak w nich natomiast radości ze wspólnego oddychania wolnością. Modlitewne „Brewiarze” z *Epilogu burzy* odsłaniają dyskretnie zmagania z wiarą. Imperatyw kształtowania siebie wobec godnych wzorców – dodajmy: motywowany etycznie, nie metafizycznie, bo bohater Herberta to sceptyk, nieufny wobec religii utożsamianej z ideologią – zderzony zostaje z lękiem przed fizyczną słabością. Poeta wierzy w możliwość heroizmu, wbrew oporowi rzeczywistości, zdradom, których się dopatruje wśród otoczenia, słabości cierpiącego ciała, ale jawi się jako ironista i sceptyk. Jego etyka bliższa jest Camusowi niż Conrado-wi³³. Jak Miłosz próbuje zaufać sile poetyckiego gestu, wadze słowa. Jak Różewicz dostrzega duchowe i moralne skarlenie współczesności i wypowiada swój sprzeciw, nie usiłując podobać się komukolwiek.

Gdzie jest dziś Pan Cogito? Milczy się o nim. Inne ustawienie głosu powoduje, że po 1989 r. ten najważniejszy dla czytelników Herberta z lat 70. i 80. bohater stanowi raczej negatywny punkt odniesienia. Można wytłumaczyć ów dystans na różne sposoby: niechęcią wobec używania wzniosłych słów, lękiem przed niemożnością sprostania wysokim wymaganiom etycznym, ponowoczesnym światopoglądem, w którym ustanawianie nienaruszalnych zasad utożsamia się z opresyjnością... Być może konieczny jest rodzaj czyścica, przez który przechodzi wielka poezja trudnych wymagań, by Herbert został odczytany na nowo, jako poeta pasujący się z własną słabością, broniący przed koturnem, bardziej prywatny i intymny.

Powrót Różewicza po kilku latach milczenia z *Płaskorzeźbą*, wydaną w 1991 r., był w polskiej poezji prawdziwym wydarzeniem. Tom, nowatorski formalnie, podający czytelnikowi podwójny, czasem potrójny tekst (jeśli analizować pozostawione przekreślenia), niezwykle komplikował zawarte w nim znaczenia. Ale trzeba go uznać za przełomowy ze względu na powagę zasadniczych pytań stawianych przez pisarza i bezkompromisowość udzielanych przez niego odpowiedzi. „Najważniejszym wydarzeniem / w życiu człowieka / są narodziny i śmierć / Boga” – mówił w *Bez*, wskazując na okaleczenie człowieka, pozbawionego łaski wiary lub odrzucającego ją jako niemożliwą w świecie skażonym złem. Kolejne zbiory wydawane przez Różewicza, w tym uhonorowana Nagrodą Nike sylwiczna *Matka odchodzi*, ukazują ewolucję światopoglądową poety, stopniowe zbliżanie się do Ewangelii jako opowieści o Kimś, kto daje ludziom dobrej woli szansę na usłyszenie:

*ten Człowiek
syn boży
jeśli umarł*

³³ Por. P. Sliwiński, Zbigniew Herbert: *poezja czyli bunt*, [w:] idem, *Przygody z wolnością...*, op. cit., s. 68.

*zmartwychwstaje
o świecie każdego dnia
w każdym
kto go naśladowe
(„*** Dostojewski mówi...”)*

Już w latach 60. i 70. autor *Twarzy* wskazywał na narastające rozproszenie tożsamości i języków, które my dostrzegamy dopiero teraz. Ukazywał i ukazuje pod-
szyte rozpaczą zagubienie człowieka żyjącego na śmietniku form i idei. Przeraża-
jący obraz epoki końca, zarysowany z ironią, której kontrapunktem pozostaje mil-
czenie, współtworzą kolejne liryki i długie poematy. Dąbrowski odczytuje te wier-
sze jako apel, męczący, ale nie do pominięcia³⁴. Śliwiński pisze o dojmującej nudzie
poezji Różewicza, która nie da się zbanalizować, konstruuje pamięć, odstrasza za-
garniający wszystko świat masowych głupstw³⁵. Autor *Spadania* nie jest przyja-
zny światu, właściwie nie stara się podobać, a jego poezja uwiera i niepokoi od de-
biutu. Pasja, z jaką prowokuje czytelnika, zgoda na odrzucenie – budzą szacunek:

*poeta kulturalny
(...)
on się boi kiepskiego wiersza
czeka zwleka
(...)
mój najlepszy wiersz
nie został jeszcze napisany
(...)
mój najgorszy wiersz
też nie został napisany*

*tymczasem czytam
stare gazety
i przesiaduję w kuchni
poeta emeritus
(„Zawsze fragment”)*

Podskórny, niedoceniany pozostaje wpływ Białoszewskiego na lirykę ostatniego
dwudziestolecia. Poeta kolokwialności, prywatności, obserwacji drobin egzystencji,
przy tym – jak podkreślał M. Stala – twórca metafizyczny³⁶, uprawiał poezję totalną,

34 Por. idem, *O tym Różewiczu, jak chcę go myśleć*, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 42, s. 12–13.

35 Por. P. Śliwiński, *Nuda według Różewicza*, [w:] idem, *Przygody z wolnością...*, op. cit., s. 70–83.

36 Por. M. Stala, *Czy Białoszewski jest poetą metafizycznym?*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego*, pod red. M. Głowińskiego, Z. Łapińskiego, Warsza-
wa 1993, s. 113.

ciążącą ku przekroczeniu czy unieważnieniu granic pomiędzy gatunkami literackimi. Warto czytać Tekielego czy Świetlickiego w kontekście jego wybitnych dokonań.

Jarosław Marek Rymkiewicz ujawnia w swoich wierszach egzystencjalny wymiar klasycyzmu. Rozkład, rozpacz, umieranie, nicość są dla niego jednocześnie odwiecznym, archetypalnym losem człowieka i jednostkowym wyzwaniem. Pytania zadawane Bogu zawisają w próżni, a mikrokosmos ogrodu w Milanówku demaskuje okrucieństwo natury. Prywatny Eden, skażony przez śmierć, z dębami jak „sztandary nicości”, zamienia się pod piórem poety w wielki teatr świata. Ostatnie trzy tomy wierszy (*Znak niejasny, baśń półżywa, Zachód słońca w Milanówku* i *Do widzenia gawrony*) stanowią tryptyk – filozoficzny i metafizyczny, ale eksponujący realizm miejsca, czasu. Wyraźne przesunięcie od poezji maski i stylizacji ku konkretowi autobiograficznemu można przypisać wpływowi nowej poezji.

Niegdysejsi twórcy Nowej Fali wypracowali przez lata osobne poetyki i należą obecnie do najważniejszych nauczycieli młodszych o pokolenie autorów.

Stanisław Barańczak jako autor *Podróży zimowej* i *Chirurgicznej precyzji* – poeta nagradzany, czytany z uwagą – to poszukiwacz kunsztownej doskonałości. Jego bogata twórczość, w latach 70. zaangażowana społecznie, pozostaje konwersacyjna, zanurzona w żywiole codzienności i współczesnej polszczyzny (mikrocytaty z wypowiedzi przechodniów, napisów na sklepach, nagłówków gazet). To łączy wiersze Barańczaka z pokoleniem „bruLionu”. Jednocześnie narasta w nich od lat 80. dialog z metafizycznym nurtem poezji baroku, na który składa się wirtuozeria formalna (wywiedziona z ducha konceptu) i podjęcie istotnych wątków duchowych. Dramatyczna perspektywa egzystencjalna, przekazana z męstwem i dyskrecją (jak w mistrzowskim – formalnie i emocjonalnie – wierszu „Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził”) dowodzi niepodległości ducha. Nawiązanie do Barańczaka oznacza pośrednio rozmowę z metafizycznymi poetami angielskimi, Amerykankami E. Dickinson i E. Bishop, modernizmem Audena i Eliota, a także Herbertem, Miłoszem i Białoszewskim. Ironiczny konceptyzm³⁷ i bogactwo miar wierszowych uczyniły z niego nauczyciela młodszych poetów, takich jak Podsiadło, Marcinkiewicz, Różycki.

Adam Zagajewski, elitarny poeta kultury, tropiciel piękna, od lat 80. aż do ostatnio wydanej *Niewidzialnej ręki* kojarzony z dykcją wysoką, ma wiernych czytelników, którzy poszukują w poezji drogi wyprowadzającej ich poza codzienność, w rejony świadomych estetycznych i etycznych wyborów. Jako eseista wyłożył swój program w tomach *Obrona żarliwości* i *W cudzym pięknie*. Zasadnicza powaga jego liryki, mnożenie opisów epifanii czynią go jednak więźniem własnego języka, pisarzem przewidywalnym³⁸. Sam zawdzięczający wiele Miłoszowi, stał się wzorem choćby dla kontemplacyjnej, subtelnej Marzanny Bogumiły Kielar, ale można też wykazywać związki między poezją Zagajewskiego i Świetlickiego³⁹.

³⁷ Trafne określenie A. van Nieukerken (zob. idem, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna*, Kraków 1989).

³⁸ Por. J. Gutorow, *Sprzeczne fragmenty* (Adam Zagajewski), [w:] idem, *Niepodległość głosu...*, op. cit., s. 59–80.

³⁹ Zob. J. Orska, *Liryczne narracje...*, op. cit., s. 250–259.

Ryszard Krynicki wydał w ostatnim dwudziestoleciu tomik *Kamień, szron* z 2004 r. oraz trzy wybory wierszy – *Niepodlegli nicości* (1989), *Magnetyczny punkt* (1996) i *Wiersze wybrane* (2009). Wszystkie przynoszą obok tekstów nowych warianty wcześniejszych liryków, powodujące czasem całkowite przekształcenie ich sensów. Poeta przeszedł długą drogę od fascynacji Peiperem, przez nowofalowy splot liryki z publicystyką, po gnomiczną poezję medytacji.

Stały, wysoki poziom prezentuje Ewa Lipska, która po 1989 r. wydała 14 zbiorów wierszy. Poeci Nowej Prywatności publikowali znacznie mniej: Bronisław Maj wydał tom *Światło*, dialogujący z poezją ówczesnych debiutantów⁴⁰ i *Elegie, treny, sny*; Jan Polkowski po *Elegiach z Tymowskich Gór* z 1990 r. czekał ze zbiorem *Cantus* 19 lat – milczenie poety brutalnie zaatakowanego przez Świetlickiego było niezwykle wymowne.

Znacząco przewartościowały najnowszą poezję powroty pisarzy nieco zapomnianych, przeżywających renesans twórczy: Joanny Pollakówny, Jerzego Ficowskiego, Andrzeja Mandaliana, Ludmiły Marjańskiej, Wiktora Woroszyńskiego, Witolda Wirpszy. Uznanie Czesława Miłosza dla nowatorstwa Anny Świrszczyńskiej, poświadczone książką *Jakiegoż to gościa mieliśmy* (1996), spowodowało falę ponownego zainteresowania jej dorobkiem.

Szczególnym przypadkiem jest twórczość Janusza Szubera, dojrzałego poety, który w 1999 r. ujawnił się na krajowej scenie literackiej *Chłopcem mieszkającym powidła*, gromadzącym niepublikowane dotąd wiersze z 20 lat. Od tego czasu zdążył wydać kilkanaście tomików, w których pamięć konkretnego i atmosfera galicyjskiego pogranicza kultur tworzą niepowtarzalną, osobną całość.

Nurt religijny w polskiej liryce ewoluuje – od konfesyjności po zwątpienie. Śmierć wybitnych poetów – księży, Janusza St. Pasierba (1993) i Jana Twardowskiego (2006) stała się zapowiedzią tej zmiany. Ewenementem na skalę światową było wydanie w 2003 r. *Tryptyku rzymskiego*, medytacyjnego poematu papieża Jana Pawła II, nawiązującego do pytań obecnych w poezji Karola Wojtyły przed objęciem Stolicy Piotrowej. Wśród twórców młodszych wyróżniają się: Wojciech Wencel – konsekwentny klasycysta, związany z katolicką „Froncą” poszukiwacz świętości wbrew upadkom (najdojrzałej określił swoją postawę w poemacie „Imago Mundi”), wspomniany już Krzysztof Koehler i Wojciech Bonowicz. Ten ostatni w sposób dyskretny, ale dramatyczny poddaje namysłowi zderzenie doczesnych doświadczeń z pragnieniem duchowego porywu. Empiryzm w jego wierszach domaga się dopełnienia, woła o sens, jak w *Słabości domu*: „Muchy roznoszą upał. / Ta największa przebija / skórę i zaczyna bzyścić / w moich wewnętrznych pokojach”.

Patronami i nauczycielami, którzy zawarli przymierze z nową poezją – choć powinowactwo stylu i tematyki można odczytać także jako naśladowanie młodych – stali się Bohdan Zadura i Piotr Sommer. Kolokwialna fraza, potoczność, bezpre-

⁴⁰ Por. M. Stala, *Krucha nieśmiertelność i Sen, śnieg, ciemna gwiazda*, [w:] idem, *Druga strona...*, op. cit., s. 78, 136.

tensjonalność wierszy Zadury, odnotowywanie w nich strzępów języka ulicy, kawiarni, autobusu, zbliża poetę do Świetlickiego, Foksa czy Jaworskiego. Sommer ze swoimi przekładami wierszy Irlandczyków, Brytyjczyków (zwłaszcza Patte-
na) i Amerykanów przyczynił się do mody na lirykę bezpośredniego, swobodnego wyznania, zanurzonego w konkretnie codzienności.

5. Nowi zdolni

*trzymasz w ramionach przyszłość narodowej kultury,
kiciu, nową Marię Dąbrowską –
nie bądź zbyt brutalny
(M. Podgórnik „handle with care”)*

Roczniki 60. miały swoje intensywne pięć minut. Teraz dużo trudniej przedrzeć się do świadomości czytelników, nieoczekujących już żadnego przełomu. Poezja roczników 70. boryka się z istotnym problemem: ma poczucie nadmiaru środków, wielości możliwych języków i stylów wypowiedzi, dominacji retoryki nad prawdą przeżycia. Często pastisz, gry (ludyczne lub nie) zastępują zachodzące na poziomie egzystencjalnym porozumienie z odbiorcą. Zamieszanie komunikacyjne uderza w autentyzm wypowiedzi, trudno się z nią utożsamić, jeszcze trudniej – zaufać.

Pokolenie urodzone w latach 70. na pewno ma większy kłopot z tożsamością – ich doświadczeniem historycznym nie jest świadomie przeżyty przełom polityczny, są oswojeni z demokracją i kapitalistycznym rynkiem, kulturą internetu i – szerzej – obrazu, komunikacją pośrednią i uproszczoną do pośpiesznego kodu emotikonów. Język reklamowych sloganów nie wydaje się współmierny do języka kultury wysokiej, żaden z nich nie jest wystarczająco wiarygodny. Poeci ustawiają więc głos pomiędzy nimi, wybierając pastisz, cytaty, autoironiczne zabawy słowem.

Nie wolno przy tym zapominać o kłopotach prześladowującym każdego krytyka literatury współczesnej: brak czasowego dystansu niezmiennie utrudnia wyważoną ocenę poetyckich jakości, wręcz uniemożliwiając hierarchizację czy grupowanie twórców. Dlatego poniższe uwagi należy traktować jako bardzo szkicowe, może nawet przedwczesne.

Poeci okołołtrzydziestoletni są imponująco czytani, język poezji – tak tradycyjnej, jak awangardowej, w różnych jej odmianach – jest im doskonale znany. Umiejętnie stosują tę wiedzę w praktyce, posiadli doskonały warsztat, a sestina, decyma lub triolet nie mają przed nimi tajemnic. W wierszach „młodych zdolnych” zabiegi formalne uległy daleko idącej interioryzacji: to nie tylko ozdobniki, ale specyficzne właściwości przekazu poetyckiego. Elegia, ekloga, alba wróciły do łask, nie wspominając już o morzu sonetów. Czy można prześcignąć Tomasa Majerana, którego *Ruchome święta* to podzielony na cztery części zbiór 40 so-

netów włoskich? Pewnie tak – Jacek Dehnel na przykład chwali się w wywiadzie dla Programu II PR, że na zamówienie Lasów Państwowych spokojnie napisałby 100 sonetów o sośnie na pojutrze, dlatego musi selekcjonować uważnie swoje dokonania, tym bardziej że ma już jednak trzydziestkę na karku...

Zdolni, skupieni na pracy nad swoją twórczością, bywają dostrzegani i nagradzani, zdobywają popularność: jedną z jaśniejszych gwiazd tej plejady stał się zasłużenie Tadeusz Dąbrowski, ostatnio – laureat Nagrody Fundacji Kościelskich za *Czarny kwadrat*. Stokfiszewski co prawda oskarża go o uprawnianie plemennego katolicyzmu, osadzonego w rodzinie i parafii, opartego pierwotnie na „wiązach krwi i rytuałach” (specyficzna obelga), a Śliwiński mówi o nim uszczypliwie, choć przyjaźnie: „asystent Boga”, ale Dąbrowski pisze bardzo dobre wiersze, z powagą, bez zadęcia formułując najważniejsze dla siebie pytania. Ma tylko nieco niepokojącą, nieróżewiczowską łatwość mówienia o metafizyce. Wiara jawi się w jego liryce jako trudny wybór, podważany w codziennej psychomachii:

*Nie wejdzie do
królestwa niebieskiego wreszcie i ten, co pisze
za pięć dwunasta wiersz w zastępstwie modlitwy
(„*** Nie wejdzie do królestwa niebieskiego...”)*

*w dzień wierny w noc niewierny
brnę w ten mój post-/modernizm
(„rzuć się w dół”).*

Poeci młodszy co najmniej o dziesięciolecie od Dyckiego, Świetlickiego czy Sośnickiego piszą „inteligentnie i zręcznie, tak finezyjnie, uwodzicielsko, ładnie”, że ich wiersze nieco kokietują czytelnika. Twórcom takim jak Tomasz Różycki i Jacek Dehnel, zdolnym, samoświadomym, grozi „skaza harmonii”, którą Miłosz przypisywał popularnym przed wojną skamandrytom⁴¹. Poeci, którzy podobają się sami sobie, ocierają się o niebezpieczeństwo epigonizmu wobec własnych dokonań.

Warto przynajmniej wspomnieć o dwu nowych kontekstach, w których można czytać polską poezję po 1989 r. Jeden to badania genderowe, przydatne w analizowaniu wierszy na przykład Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego czy młodych poetek, takich jak Marta Podgórnica, Julia Fiedorczuk, Agnieszka Wolny-Hamkało. Charakterystyczny dla tożsamości wielu autorek jest tytuł antologii *Solistki*⁴², reklamowanej jako „brakujące ogniwo rozwoju polskiej poezji ostatnich dwudziestu lat”: poetki zostały wydane razem, jednak tytuł sugeruje zarówno osobność, indywidualne wybory artystyczne, jak i wspólnotę, skrytą w tytułowej liczbie mnogiej. Drugi kontekst stanowi warszawskie środowisko neolingwistów, zwią-

⁴¹ P. Śliwiński, *Asystent Boga?*, „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 40, s. 45.

⁴² *Solistki. Antologia poezji kobiet 1989-2009*, pod red. M. Cyranowicz, J. Mueller, J. Radczyńskiej, Warszawa 2009.

zanych z działalnością Marii Cyranowicz, Joanny Mueller, Jana Lipszyca, apelujących o nadanie wierszom przemyślanej formy wizualnej i fonetycznej. Można tu odesłać także do projektu literatury Zenona Fajfera, według którego słowo powinno integrować się jako kształt, dźwięk, znaczenie; tekst i przestrzeń książki stanowią całość, a materialna postać dzieła (rozumianego totalnie) jest znakiem⁴³. Ciekawym przykładem literatury sięgającej poza ograniczenia są tomiki Romana Misiewicza, *///...//punkt/ów//zaczę/p: i.en.i: a///...//* oraz *Wieprzowe języki*, gdzie wygląd tekstu poetyckiego (czcionka, kolor, rozmieszczenie na stronie) wpływa na jego lekturę i interpretację.

6. Kreatorzy własnych światów

*na razie przepływa przez nas
woda, widok błyszczących narzędzi
i obiektywów, bo przecież przynieśliśmy
tutaj ten delikatny blask,*

*a powracamy w gruzowiskach,
śmiecicach
(R. Honet, „złogi”)*

„Chwilowe zawieszenie broni bywa możliwe, jednak traktatu pokojowego, zwłaszcza na *ludzkich* warunkach, podpisać z rzeczywistością się nie da” – pisali Klejnocki i Sosnowski o autorach wyciszających swój bunt po 1995 r.⁴⁴.

Pośród aktywnych ciągle poetów pragnęłabym wyróżnić – niezależnie od rocznika – i pokrótce scharakteryzować kilka osobowości, których znakami szczególnymi są: ucieczka od świata, osobność, literacka niepowtarzalność, wreszcie – wybitność.

Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki od *Nenii* po *Piosenkę o zależnościach i uzależnieniach* łączy swoje wiersze w coraz to nowe całości poprzez powtórzenia fraz i obrazów. Owe repetycje to gesty słowne, przez które nie sposób przebić się do rzeczywistości rozumianej mimetycznie. A jednak poeta tak konsekwentny, wewnętrznie wierny językowi, który go prowadzi, udowadnia, że jego prywatne obsesje są jednocześnie obsesjami powszechnymi. Śmierć, rozpad, lęki egzystencjalne, psychozy i schizofreniczne rozdarcie osobowości, rozmycie tożsamości seksualnej – imaginarium Dyckiego przedziera się do wrażliwości odbiorcy i zmienia ją. Jego wiersze cechuje uderzające piękno formy, dopracowanej w każdym szczególe, stylizowanej i estetyzowanej, przy czym estetyka zawsze służebna jest wobec zapisu przeżycia. Autor *Kamienia pełnego pokarmu* to ani klasycy-

⁴³ <http://www.liberatura.pl/co-to-jest-liberatura.html>.

⁴⁴ Zob. J. Klejnocki i J. Sosnowski, *Chwilowe zawieszenie broni...*, op. cit., s. 71.

sta (bo treść jego liryków pozostaje egzystencjalna do bólu) ani o'harysta (przeszkodą jest wyczelowana forma sonetu, wyrazista kulturowość, zwłaszcza barokowość tej poezji). Casus Dyckiego dobitnie pokazuje nieadekwatność powyższych określeń. Jak pisze o nim Grzegorz Jankowicz: „wadząc się z językiem potocznym, w żadnym razie nie zamyka przed nim granic swojego wiersza”⁴⁵. Poeta, w pierwszej dekadzie omawianego okresu prawie nieobecny w mediach, był znany tylko poprzez swoje teksty. Najbliżej związał się z Fortem Legnica (teraz Biurem Literackim Wrocław). Doceniony w 2009 r. jako laureat Literackiej Nagrody Nike za *Piosenkę o zależnościach i uzależnieniach*, właściwie mógłby być nagrodzony za całokształt twórczości, tak dalece wykracza ona poza bezpieczne rejony oswojonego świata.

Nurt „ośmielonej wyobraźni” (określenie Mariana Stali) czy imaginizm to – obok poezji egzystencji („ironiczni realiści”) i kultury („klasycyści”) – trzecia droga, przetarta w literaturze ostatnich kilkunastu lat przez Andrzeja Sosnowskiego. Roman Honet jest najciekawszym autorem piszącym nadrealistyczne wiersze, w których wielkie bogactwo wyobraźni raczej kreuje, niż nazywa rzeczywistość. Tajemnicze piękno przeświecające przez oniryczne obrazy, skierowane do wewnątrz podmiotu i mało czytelne, pozostawia wrażenie obcowania z sugestywną wizją naprzemiennego rozpadu i rekonstrukcji lirycznej osoby Alicji.

Tomasz Różycki pozwala natomiast delektować się swobodą przekraczania granic pomiędzy wymienionymi nurtami. To metafizyczny i oniryczny, melancholijny i poszukujący kolejnych wtajemniczeń poeta transgresji⁴⁶. Łączy urodę wiersza ze skomplikowaniem intertekstualnych nawiązań, jest przy tym specjalistą od przemyślanej kompozycji tomu, konstrukcji wieloskładnikowej całości. W *Koloniach* Różycki anektuje i romantyczny wątek upiора, i fascynację Schulzem, i wpływy Rimbauda, i klasycyzm francuskiego sonetu. Hiperbole przesuwają jednocześnie tomik w stronę groteski, jednak bez przekroczenia granicy pomiędzy powagą a tonem buffo. *Dwanaście stacji* z kolei wydaje się niezwykle udaną próbą mitologizacji repatrianckich korzeni autora (i bohatera) poprzez swobodną re-narrację arcy poematu Mickiewicza.

Dariusz Suska wypracował natychmiast rozpoznawalny, własny głos – choć, jak Tkaczyszyn-Dycki, Honet, a ze starszych mistrzów – Rymkiewicz, opisuje życie z perspektywy skazanych na śmierć istnień, nie tylko ludzkich. Szczegół autobiograficzny, imiona przyjaciół, zdegradowane krajobrazy, złowróżbne znaki budują niepokojącą, dekadencją atmosferę liryki autora *Całej w piachu*.

Andrzej Sosnowski, twórca osobny (ale sympatyzujący z poetami od siebie znacznie młodszymi), tworzący poza modami, uchodzący – i chyba chcący uchodzić – za hermetycznego, próbuje stosować w wierszu zasady dekonstrukcji. Myli tropy, miesza style, swobodnie sięga po rozmaite tradycje literackie. Choćby jego

⁴⁵ G. Jankowicz, *Poezja to nekrologi*, „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 41, s. 49.

⁴⁶ J. Gutorow, *Geografia sensu, sens geografii*, [w:] idem, *Niepodległość głosu...*, op. cit., s. 144.

poemat „Cover”: przypomina sylwę poetycką, więcej – spiętrzony plagiat. Wielojęzyczność i palimpsestowość wierszy autora *Stancji* powoduje, że każdy ma „swojego Sosnowskiego”, bo odczytuje go inaczej. Zresztą nie brakuje mu wrogów: dla Stokfiszewskiego jego liryka to „estetyczna wydmuszka”, Świetlicki w *Niskich podbudkach* umieścił złośliwy wiersz, zatytułowany „Pęcherz Sosnowskiego”.

Krystyna Miłobędzka, urodzona w 1932 r., zadebiutowała w 1960, przed 1989 r. wydała wprawdzie cztery tomy poetyckie, ale dopiero zbiór *Przed wierszem*, opublikowany przez wydawnictwo „bruLionu”, uczynił z niej pisarkę znaną, inspirującą młodszych o dziesięciolecie poetów, m.in. Sendeckiego czy Bonowicza. Laureatka kilku znaczących nagród literackich, nominowana do Nagrody Nike w 2005 r., w swej liryce ciąży ku epigramatowi, zamyka emocje w zdyscyplinowanych frazach i oszczędnie dobieranych słowach wspomagających wyobraźnię.

7. Komercjalizacja. Media, nagrody, mody

[...] Wszyscy, których poznaję,
mówią o projektach,
które w tej chwili pragną realizować
w ramach większego projektu,
który prawdopodobnie dofinansuje
prezydent Wrocławia.
Poezja nie istnieje poza tym projektem.
Kimże jestem?
(M. Świetlicki, „Kwiecień 2009”)

Przełom historyczny i polityczny 1989 r., zniesienie cenzury, uwolnienie i decentralizacja rynku wydawniczego były dla literatury „próbą praktycznej wolności”⁴⁷. Zanik centrali zmienił sposób funkcjonowania poezji na rynku wydawniczym i w czytelnicznym obiegu⁴⁸. Artykuł Mariana Stali o znamienym tytule „Życie skupione, życie rozproszone” opisywał rzeczywistość zmieniającą się w oczach: bez jednego porządku wartości, promującą niewarunkowaną niczym swobodę, aktualność, momentalność literackich zdarzeń, brak centrum, także kulturowego. Przynajmniej do połowy lat 90. można było traktować owo rozproszenie jako wartość, zdobycz okresu przejściowego – czasu transformacji.

Warto dodać, że młoda literatura miała szczęście do krytyków: K. Maliszewski, M. Stala, P. Śliwiński bardzo szybko rozpoznali najważniejszych poetów tej formacji i nadal towarzyszą ich dokonaniom. W układach środowiskowych sytuuje się natomiast działalność pisarzy, którzy jednocześnie porządkują i komentu-

⁴⁷ Określenie M. Stali dotyczące wyzwań, przed jakimi stanęła po 1989 roku polska literatura (por. idem, *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*, Kraków 2004, s. 288, 296).

⁴⁸ Określenie spopularyzowane artykułem J. Śliwińskiego o tym tytule, opublikowanym w 1 numerze „Kresów” z 1994 r.

ją dokonania kolegów po piórze. Jaskółką był *Parnas bis*, książka eksponująca własną literackość oraz sympatie autorów (przez typowy dla manifestu dychotomiczny podział „my – wy”), utrzymana w ujętej żartobliwie konwencji słownikowej⁴⁹. Do dziś doczekał się już trzech edycji! W 1996 r. pojawia się na rynku wspomniana już książka *Macie swoich poetów*; w 2000 r. *Antologia nowej poezji polskiej 1990–1999*, pod red. M. Czyżowskiego i R. Honeta; B. Zadura tworzy wybór *14.44 (poeci Fortu 1996–1999)*, dokumentujący dorobek ośrodka spotkań literackich w Legnicy. Bonowicz układa antologię wierszy religijnych kolegi (*Nieoczywiste. 77 wierszy religijnych Marcina Świetlickiego według Wojciecha Bonowicza*, Kraków 2007). To tylko niektóre przykłady współpracy i wsparcia, udzielanego sobie nawzajem przez pisarzy tworzących w zaprzyjaźnionych kręgach.

Nad podziw szybko nastąpiło przystosowanie twórców do nowych warunków, których częścią składową – coraz bardziej naturalną – stało się funkcjonowanie literatury na rynku. Była to w pewnym sensie nieuchronna konsekwencja postulatów otwarcia się poezji na codzienność, bez zamykania jej w enklawach elitarnej kultury wysokiej. Strategii reklamy twórcy używali przez ostatnie dwie dekady z dużą swobodą i konsekwencją, najwyraźniej lekceważąc głosy krytyczne⁵⁰. Początkowo hasła przełomu wykorzystane zostały w machinie promocyjnej, kiedy to rzeczywistej zmianie wrażliwości pisarskiej i tematyki nowo wydawanych utworów próbowano przypisać cechy literackiej rewolucji. Niezależne pisma artystyczne skomercjalizowały się i instytucjonalizowały, czego sztandarowym przykładem może być „Lampa i Iskra Boża” (początkowo typowy *art magazin*) i jego kariera na rynku wydawniczym. Pisma kulturalne zaczęły wypuszczać na rynek serie poetyckich tomów – I seria „bruLionu” na przykład była rozchwytywana. Magia nowości? Była to rzeczywista nowość, wsparta jednak solidnym marketingiem.

Także dzięki skutecznym zabiegom promocyjnym, które zbiegły się z oczekiwaniami czytelników, twórcy z okolic „bruLionu”, „Nowego Nurtu”, „Czasu Kultury” czy „Kresów” zdążyli się zakorzenić jako poszczególne, dominujące osobowości twórcze w recepcji czytelników. Ich następcy mieli mniej szczęścia: muszą się mierzyć z kapitalizmem (rynkiem wydawniczym, nakładami, sprzedażą) bez szczególnego wsparcia, jakim była aura oczekiwania wytworzona wokół „nowych skamandrytów”.

Pisarze akceptowali raczkujące mechanizmy wolnorynkowe, stosowali auto-reklamę, ale chyba czują się bardziej więźniami niż beneficjentami tych przemian. Media wsparły ich mocno na początku, potem, od drugiej połowy lat 90., poszły za falą powrotów Starych Mistrzów... Datą symboliczną może tu być 1996 r., kiedy przestał wychodzić „Nowy Nurt” (pismo regionalne o ponadprzeciętnych ambicjach i poziomie), a została ustanowiona Nagroda Nike (centralizująca życie lite-

⁴⁹ *Parnas bis*, opr. P. Dunin-Wąsowicz, K. Varga, wyd. II popr. i rozszerz., Warszawa 1995.

⁵⁰ Musiał Grzegorz, *Wielki Impresariat czyli o pokoleniu trzydziestolatków, czterdziestolatków i jeszcze trochę*, „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 1, s. 8–9.

rackie poprzez nagłośnienie pisarzy poza ich naturalnymi środowiskami twórczymi). Redaktor „bruLionu” i utalentowany poeta, Robert Tekieli, przeżył głośne nawrócenie, za którym poszła zmiana charakteru pisma i jego upadek trzy lata później. Po kilku próbach skupienia środowiska wokół pism literackich, na przykład „Studium”, stało się jasne, że centralizacja życia kulturalnego pod dyktando ogólnopolskich mediów jest nieuchronna.

Osieroconych autorów przyjął pod swoje skrzydła Fort, później Port Legnica, teraz Port Wrocław, bliska pierwszemu, burzycielskiemu „bruLionowi” impreza festiwalowa, animowana przez Artura Bursztę, właściciela wydawnictwa Biuro Literackie. Cykl spotkań „Barbarzyńcy i nie”, który wystartował jesienią 1996 r., współtworzyli ludzie dotąd związani z „bruLionem” – zaproszono Marcina Barana, Krzysztofa Jaworskiego, Miłosza Biedrzyckiego, Jacka Podsiadłę i Marcina Świetlickiego. Z drugiej strony ze środowiskiem związali się Darek Foks i Tomasz Majeran – autorzy „Nowego Nurtu”. Od 1998 do grona zaprzyjaźnionych poetów dołączyli: Tomek Różycki, Marcin Hamkało, Radek Kobierski, Jacek Gutorow, potem Roman Honet, Krzysztof Siwczyk, pierwsza w tym towarzystwie poetka – Marta Podgórniki i Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki (najjaśniejsza gwiazda tego środowiska). Port Literacki jest obecnie masową, dużą imprezą, na której od 2008 r. przyznaje się Wrocławską Nagrodę Poetycką „Silesius”. To jedna z niewielu instytucji długofalowo współtworzących zjawiska literackie w Polsce, bardzo przy tym eklektyczna.

Nie istnieją zresztą silne środowiska (czasopisma, wydawnictwa) promujące wyraźnie jedną poetykę, łączące autorów zbliżonych do siebie pod względem upodobań estetycznych. Łatwiej znaleźć grupy twórców o wspólnych poglądach ideologicznych. Na przykład młode środowisko intelektualne, w tym poeci urodzeni w latach 70., krystalizowało się wokół „Ha!artu”, potem także lewicowej „Krytyki Politycznej”. Grupę autorów związanych z tym ostatnim pismem (m.in. Sławomira Sierakowskiego, Igora Stokfiszewskiego, Kazimierę Szczukę, Elżbę Szybowicz, Błażeja Warkockiego czy Kingę Dunin, która jest także redaktorką wyboru esejów i artykułów *Polityka literatury. Przewodnik „Krytyki politycznej”* 2009) wyróżnia wyrazisty projekt czytania literatury w nurcie modnych badań genderowych, queerowych, klasowych, postkolonialnych. Propozycja kulturalno-społeczno-polityczna tej grupy zyskała swoiste podsumowanie w antologii *Tekstyli* oraz poetyckiej serii wydawniczej Korporacji Ha!art pod redakcją Katarzyny Bazarnik i Zenona Fajfera. Igor Stokfiszewski swoim artykułem „Poezja a demokracja”⁵¹ wywołał dyskusję na temat polityczności kultury (rozumianej jako wachlarz idei organizujących zbiorową wyobraźnię). Krytyk ów innej przydatności niż społeczna zdaje się niestety poezji nie przypisywać.

⁵¹ <http://tygodnik2003-2007.onet.pl/1548,1396501,dzial.html>. Zarzuty swoje opiera Stokfiszewski na przekonaniu, że „Kultura ufundowana na projekcie liberalnym popartym ideą wolnorynkową ma tendencję do wyraźnego oddzielania tego, co winno znaleźć się w obrębie refleksji społeczno-politycznej, od tego, co zajmuje inne pozycje. Literatura w tej kulturze pełnić ma funkcje raczej rozrywkowe niż krytyczne, ma we własnej rzeczywistości zajmować się sobą”.

Kolejnym instrumentem działania rynku są nagrody literackie. Można powiedzieć, że za ich pośrednictwem dochodzi do selekcji, ale i sterowania lekturą. Czy to dobrze? W każdym razie na pewno jest to zjawisko nieuniknione. Alternatywą byłoby przedzieranie się przez pokłady grafomanii, wśród których można wyszukać nieoszlifowane diamenty – na przykład na Nieszufladzie⁵². Wśród nagród najbardziej znaczących, poza wspomnianą już Nike, wymienić należy: Nagrodę Kościelskich (której tegorocznym laureatem jest Tadeusz Dąbrowski za tomik *Czarny kwadrat*) czy Nagrodę Literacką Gdynia (do której zdobywców należą Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki – dwukrotnie, Wojciech Bonowicz i Adam Wiedemann).

Sami poeci mają do zjawisk z pogranicza literatury i mediów stosunek co najmniej ambiwalentny. Znamienny może być choćby przegląd gestów i antygestów Marcina Świetlickiego, twórcy kojarzonego z postawą buntu wobec establishmentu. Nie przyjął Paszportu „Polityki”; moralny niesmak wobec targowiska próżności, którym jest współczesna kultura, to temat licznych wierszy Świetlickiego – właściwie obsesja, narastająca od *Czynnego do odwołania* z 2001 r.⁵³ u poety broniącego nieustannie swojej podmiotowości. Jego poezja nazywa i roztrząsa dylematy ludzi wychowanych w kulcie niezależności i nieufnych wobec wszelkich form władzy oraz ideologicznego zawłaszczania sfery publicznej. *Niskie pobudki* można czytać jako sarkastyczny atak na tzw. środowisko, a także bezsilną próbę odcięcia się od pokusy komercjalizacji sztuki, stoczenia niemożliwej, prywatnej batalii o niezależność. *Areszt domowy* opowiada o cenie, którą jest izolacja: „To dzwonią ludzie, oni / chcą. // [...] Nie chcę, / nie wiem, / nie jestem”. Towarzyszy jej autotironia: „wygodnie urządziłem się / w przepaści”.

Z drugiej strony – maszyny promocyjne miały szybko: kiedy *Zimne kraje* rozeszły się prawie od razu, Świetlicki szybko wydał nieco zmienione *Zimne kraje 2* (1995 r.). Prowadził w publicznej telewizji magazyn kulturalny „Pegaz”. Napisał poczytną trylogię kryminalną z kluczem personalnym. Od lat z powodzeniem występuje z zespołem rockowym Świetliki, śpiewając głównie własne wiersze (wydali dotąd pięć płyt). Teraz pojawiają się na rynku jego *Rysunki zabrane*. Regularnie oskarżany o zdradę ideałów, odpowiada zjadliwe w wierszu „Za oknem”: „A co tam u mnie? / Ach, to ja zdradziłem. / I jestem w piekle. / Winny nieskończenie”.

Jacek Podsiadło nie dał się wciągnąć w machinę medialną, choć przyjął nagrodę im. Miłosza, więc zrobił ukłon w stronę literackich salonów. Pisał też dość długo felietony do „Tygodnika Powszechnego”. Wojciech Wencel publikuje w „Gościu Niedzielnym”, Krzysztof Koehler współtworzył TVP Kultura, Krzysztof Siwczyk zagrał z powodzeniem Wojaczka, Jacek Dehnel był gospodarzem telewizyjnego magazynu „Łossskot”, Radosław Wiśniewski jest znanym blogerem, slamy poetyckie prowadzi poeta performer Jaś Kapela.

⁵² www.nieszuflada.pl/

⁵³ Bliżej pisze o tym P. Śliwiński w szkicu *Wiersze graniczne*, [w:] idem, *Przygody z wolnością...*, op. cit., s. 143–144.

Popularyzację literatury zastępuje rzeczywistość tabloidalna: można znać cylinder i laseczkę jednego poety, dredy innego, papieros nad kawą trzeciego i nie przeczytać ani linijki ich wierszy. Trzeźwo pisze o tym Szymborska w wierszu „Nieoczytanie” z tomu *Tutaj*.

Ciemną stroną mechanizmów rynkowych w literaturze są liczby bezwzględne. Mimo licznych i wymyślnych strategii wydawania i promowania poezji publiczność literacka jest niewielka. Tomik poetycki opublikować łatwiej niż kiedykolwiek, ale tomy poezji rzadko sięgają 1000 egzemplarzy nakładu. Czasopisma mają ogromne kłopoty z utrzymaniem się na rynku, dlatego jeśli coś się może podobać, nie zostanie odrzucone ze względu na poetykę danego pisma. W efekcie brakuje czasopism kreujących jakąś estetykę, tworzących wyraziste propozycje, a zwłaszcza koncentrujących się na prezentacji najnowszej poezji. Czy znaczy to, że nie cieszy się ona rzeczywistym zainteresowaniem? Nutę optymizmu wnosi wypowiedź Karola Maliszewskiego, który przypomina na stronie Fundacji Literatury w internecie: „To punkt widzenia przekupnia, a nie wytrwałego czytelnika poezji, która rządzi się swoimi prawami, prawda o niej ma się do wielkości okrzyczanego nakładu jak pięść do nosa”⁵⁴. Nie wolno także zapominać, iż wspomniani w tym szkicu autorzy, tak czy inaczej, tworzą piękną, choć kontrowersyjną plejadę. Nasza poezja ma się dobrze.

Anna Spólna

⁵⁴ http://www.literackie.pl/dziennik.asp?idautora=21&log_month=2-2007&lang=



Dorota Kozicka udowodniała, że jedną z charakterystycznych cech publikacji z lat 1989–2009 stała się rosnąca rola literatury niefikcyjnej

Czytanie świata.

Polska proza niefikcjonalna w latach 1989–2009

Dorota Kozicka

1.

Jedną ze znamienitych cech literatury XX-wiecznej jest coraz większa rola literatury niefikcjonalnej – od reportażu w prasie wielkonakładowej, wydawanego następnie w formie książkowej, poprzez pamiętniki, biografie, w końcu – dzienniki, a także listy, w których dziś dostrzegamy nie tylko wartości dokumentarne, ale także artystyczne, literackie.

Szczególnie w odniesieniu do drugiej połowy wieku wskazuje się na nowe relacje między dominującą dotychczas powieścią (a więc tym, co do tej pory uznawane było za literaturę) oraz tym, co określano mianem piśmiennictwa, form pogranicznych czy form paraliterackich. To wzajemne oddziaływanie można by nazwać najkrócej „karierą autentyku”¹ po stronie powieści i rosnącym znaczeniem literackości po stronie form niefikcjonalnych.

Warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że mimo wielu rozpoznań teoretycznoliterackich dotyczących nowoczesnego pojmowania literackości, mimo – wydawałoby się – powszechnego przekonania o zaniku autonomii dzieła literackiego, nadal istnieje wyraźne rozgraniczenie pomiędzy literaturą „czystą” a literaturą niefikcjonalną, która oceniana jest raczej w kategoriach wiarygodności i umiejętności przekazywania prawdy o rzeczywistości, aniżeli w kategoriach kreacji artystycznej. Tego rodzaju ujęcia znamionują nie tylko zwykły, czytelniczy, ale i „fachowy” odbiór. W ujęciach krytycznoliterackich artystyczna wartość przypisywana jest każdorazowo poszczególnym tekstom, a krytyk najczęściej podkreśla te cechy, dzięki którym omawiane utwory przekraczają granice reportażu czy dokumentu, zbliżając się do literatury. Wydaje się więc, że mimo daleko idących przemian w samej strukturze tekstów niefikcjonalnych oraz mimo niewątpliwiej wartości artystycznej poszczególnych tekstów, w praktyce interpretacyjnej dokumentaryzm

¹ Za Jerzym Jarzębskim, który posłużył się tym terminem w tekście pod takim właśnie tytułem, opublikowanym w 1984 r. w książce *Powieść jako autokreacja*.

nadal pozostaje w opozycji do literackości. Zwracają na to uwagę sami autorzy, na przykład Wojciech Tochman w poświęconym Kapuścińskiemu tekście pisze:

„Reportaż nie doczekał się w Polsce profesjonalnej krytyki. Krytycy literaccy wydają się wobec reportażu bezradni, mają z nim kłopot. Uważają dokument za gatunek podrzędny wobec zmyślenia i fikcji. Udają, że nie widzą, jak Kapuściński całym swoim dorobkiem gra im na nosie. Bo udowodnił, że reportaż może być wielką literaturą, wciąż pozostając reportażem. Jesteśmy mu za to wdzięczni”².

2.

W odniesieniu do prozy niefikcjonalnej wyróżnić można trzy obszary sąsiadujące ze sobą, choć różne zarówno co do charakteru, jak i sposobu funkcjonowania w komunikacji literackiej: literaturę faktu, literaturę dokumentu osobistego (literaturę autobiograficzną) oraz esej.

Termin **literatura faktu** funkcjonuje w powojennej publicystyce, krytyce literackiej i nauce o literaturze w odniesieniu do różnych odmian reportażu, a także innych form mających charakter dokumentarny, jak kronika, wywiad czy relacja. Niejednokrotnie za sprawą szczególnego tematu czy charakteru zapisu tego typu teksty osiągały szerszy odbiór czytelniczy (np. *Rozmowy z katem* Moczarskiego), ale rosnąca rola literatury faktu i jej wpływ na przemiany powieści wynikają przede wszystkim z niezwykle dynamicznego rozwoju reportażu. Reportaż, jako gatunek ugruntowany w dwudziestoleciu międzywojennym, przechodzi istotne przemiany dzięki takim pisarskim indywidualnościom jak Ksawery Pruszyński, Melchior Wańkowicz (twórca opowieści reportażowej łączącej autentyzm z elementami wspomnieniowymi i fabularno-anegdotycznymi) czy Krzysztof Kąkolewski. W ostatnich dziesięcioleciach ogromnym zainteresowaniem zarówno krytyków, jak i czytelników cieszy się „polska szkoła reportażu”, której „patronują” mistrzowie tego gatunku: Hanna Krall i Ryszard Kapuściński – autorzy tekstów reportażowych pisanych na znakomitym poziomie literackim.

Dobrym przykładem takiego dziedzictwa jest dziś pisarstwo Wojciecha Tochmana, Wojciecha Jagielskiego, Jacka Hugo-Badera, Mariusza Szczygła. Reportaże Tochmana w interesujący sposób odzwierciedlają wpływ obojga mistrzów. Zarówno teksty, które powstawały na bazie materiałów dotyczących pozornie zwyczajnych losów różnych ludzi, jak i te pisane z miejsc okaleczonych wojną, skupione na losach pojedynczych osób. Do stylu Hanny Krall zbliża je powolny, stopniowo zmierzający do punktu kulminacyjnego tok opowieści, a także maksymalne wycofanie głosu autora i koncentracja na bohaterach. Do Kapuścińskiego – ukazwanie tego, co kryje się pod powierzchnią codzienności, znamienne dla literatury skupienie na tajemnicach ludzkiej duszy, zabiegi kreacyjne i uniwersalizujące.

²W. Tochman, *Twórcze pisanie niefikcyjne*, „Tygodnik Powszechny” 2007 nr 5, dod. „Książki w Tygodniku”, s. 8.

Literatura dokumentu osobistego – termin Romana Zimanda – określa szeroko pojmowaną literaturę autobiograficzną³ (pamiętnik, dziennik, wspomnienie, autobiografię). Celnie ujmując on charakter tego typu tekstów, zawierających też zawsze trzy elementy: dokumentarny (oparcie na faktach i autentycznym doświadczeniu), osobisty (własne przeżycia, emocje itd.) i literacki (sposób opisywania tych przeżyć i faktów).

W ostatnich dziesięcioleciach ukazują się wiele wspomnień i dzienników (np. dzienniki Jarosława Iwaszkiewicza, Jana Józefa Szczepańskiego, *Frascati* Ewy Kuryluk), a także korespondencji znanych pisarzy i intelektualistów (m.in. Zbigniewa Herberta, Czesława Miłosza, Jerzego Giedroycia).

Odrębnym gatunkiem jest **esej**, który ma wprowadzić i zakorzenienie w świecie (nie jest oparty na fikcji literackiej), i osobisty charakter, ale odmienny cel i zasady. Jak przekonująco pokazuje w swojej książce Małgorzata Czermińska: „eseizacja wydaje się dążeniem skierowanym odmiennie nie tylko od intymizmu, ale i od dokumentarności, polega bowiem na intelektualnym opracowaniu surowych danych, jest ruchem ku interpretacji...”⁴. O eseju trzeba więc powiedzieć, że ma nie tyle charakter subiektywny, ile podmiotowy – skupia się na refleksji, odnosi do ponadindywidualnej rzeczywistości kultury. Polski esej, który jako gatunek nieustannie cieszy się wielką estymą i „stoi pod znakiem” takich wybitnych autorów jak Bolesław Miciński, Jerzy Stempowski, Zygmunt Kubiak, Zbigniew Herbert, Czesław Miłosz, po 1989 r. znajduje również inne wcielenia, oparte na najnowszych kontekstach filozoficznych i kulturowych. Znakomite przykłady ponowoczesnego eseju to książki Marka Bieńczyka (*Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty, Przezroczystość*), Michała Pawła Markowskiego (*Występek. Eseje o czytaniu, Nieobliczalne*) czy Dariusza Czaj (*Lekcje ciemności*).

Warto jednak pamiętać, że granice pomiędzy trzema obszarami literatury fikcjonalnej są płynne, zmienne, niejednokrotnie trudne do wyznaczenia. Na przykład późne reportaże Melchiora Wańkowicza zawierają ogromny ładunek osobistej obecności autora, a dzienniki Herlinga-Grudzińskiego (*Dziennik pisany nocą*) są pisane w tak, by diarysta mógł się całkowicie ukryć za tekstem (co oczywiście nie jest do końca możliwe). Jeszcze większe „przemieszczanie” granic następuje wówczas, gdy coraz większą rolę zaczyna odgrywać czytelnik i „zadania”, jakie mu przypisuje autor tekstu, wysuwając go na ważny plan. Widać to szczególnie w dzienniku Witolda Gombrowicza. Dzienniku, przypomnijmy, publikowanym na łamach paryskiej „Kultury” za życia autora i uznawanym dziś za tekst, który jest taką samą kreacją artystyczną jak pozostałe powieści autora *Ferdydurke*. Warto na to zwrócić uwagę nie tylko ze względu na samego Gombrowicza, ale także ze względu na liczne dzienniki, a właściwie „tęże-dzienniki”, które powstały pod wpływem jego tekstów.

³ R. Zimand, wstęp [w:] *Diarysta* Stefan Ż. Wrocław 1990.

⁴ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójakt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. Kraków 2000.

Relacje z podróży są gatunkiem, który w istotny sposób czerpie ze wszystkich formalnych możliwości literatury niefikcjonalnej. Są relacje z podróży – opowieści, oparte na autentycznych przeżyciach autora, zapisywane, w zależności od jego decyzji, w formie dziennika, narracji wspomnieniowej czy autobiograficznej albo też reporterskiej czy eseistycznej. Z bogatej tradycji polskiego XX-wiecznego podróżopisarstwa i znamiennych dla niego, czy szerzej – dla całej literatury niefikcjonalnej, wzorców gatunkowych, chciałabym przywołać trzy, istotne zarówno dla tego piśmiennictwa, jak i dla interesujących mnie tutaj tekstów:

Pierwszy to wzorzec **podróży artystycznej** do źródeł europejskiej kultury, po który w XX w. sięgają m.in. tacy pisarze, jak: Jarosław Iwaszkiewicz, Józef Wittlin, Jan Parandowski, Zbigniew Herbert, Gustaw Herling-Grudziński, Wojciech Karpiński⁵. Drugi – model relacji, a raczej refleksji o świecie, wsparty na osobistym doświadczeniu (w tym doświadczeniu podróży) i własnej obserwacji czy rozpoznaniu rzeczywistości, który można nazwać **podróżą intelektualną**. W polskim piśmiennictwie reprezentują go m.in.: Wacław Sieroszewski, Ferdynand Goetel, Aleksander Janta-Połczyński, Gustaw Herling-Grudziński (*Podróże do Burmy*) czy Jan Józef Szczepański⁶. Jednym z najistotniejszych punktów odniesienia dla współczesnych zapisków są w tym przypadku dzienniki podróży i eseje Jerzego Stempowskiego⁷. W tym modelu umieścić można również relacje podróżne, które dokumentują i opisują dłuższy pobyt w jakimś nowym miejscu i związane z nim przeżycia (m.in. zapiski z podróży i pobyków stypendialnych dla pisarzy). Zaliczymy tu np.: *Sezon w Paryżu* i *Podróż na najdalszy zachód* Andrzeja Kijowskiego, *Koniec westernu* J.J. Szczepańskiego czy *Dziennik amerykański* Julii Hartwig. Za trzeci uważamy bujnie rozwijający się model **podróży reporterskiej** (reportażu podróżniczego), odkrywającej przed czytelnikiem nieznane miejsca, nastawionej na przekazywanie wiedzy o świecie. W drugiej połowie XX w. patronuje mu przede wszystkim Ryszard Kapuściński, znoszący – w swoich ostatnich książkach – granice między dziennikarstwem a literaturą⁸. W wersji przygodowej reportażu podróżniczego największą poczytnością cieszyły się książki Arkadego Fiedlera.

Wszystkie wymienione, umowne rzecz jasna, modele, podobnie jak powstające w ich obrębie teksty są z założenia synkretyczne: wykraczają poza ramy jednej for-

⁵ Por. m.in.: J. Iwaszkiewicz, *Książka o Sycylii*, Warszawa 2002, *Podróże do Włoch*, Warszawa 1977, J. Wittlin, *Orfeusz w piekle dwudziestego wieku*, Kraków 2000, część II: *Etapy i nowe etapy*, Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*. Wrocław 1995, G. Herling-Grudziński, *Siena i okolice* [w:] *Godzina cieni*, wyb. i opr. Z. Kudelski, Kraków 1996, W. Karpiński, *Pamięć Włoch*, Kraków 1982.

⁶ Por. m.in.: W. Sieroszewski, *Szkieł podróży i wspomnienia*, Kraków 1961, seria: *Dzieła*, t. XVIII, F. Goetel, *Podróż do Indii*, Warszawa 1933, J.J. Szczepański, *Trzy podróże*, Kraków 1981.

⁷ Por. m.in.: J. Stempowski, *Od Berdyczowa do Lafitów*, wyb., opr. i przedmowa A.S. Kowalczyk, Wołowiec 2001. Mam tu na myśli taki sposób poznawania, opisywania rzeczywistości i myślenia o świecie, który znamienny jest dla Stempowskiego – od opublikowanego w 1924 r. *Pielgrzymka* po drukowane w paryskiej „Kulturze” *Notatki niespiesznego przechodnia* – i podejmowany przez innych pisarzy nie tylko na łamach tego czasopisma.

⁸ Por. m.in.: K. Pruszyński, *Podróże po Polsce; Podróże po Europie*, Kraków 1969, K. Pruszyński, *Nasi nad Tamiżą*, Kraków, 1969, M. Wańkowicz, *Na tropach Smełta*, Warszawa 1936, cykl M. Wańkowicza, *W ślady Kolumba*, K. Kąkolowski, *Ku początkowi świata*, Warszawa 1966.

A także takie książki Ryszarda Kapuścińskiego, jak: *Cesarz*, Warszawa 1978, *Wojna futbolowa*, Warszawa 1978, *Szachinszach*, Warszawa 1982. Na niezwyklej popularności Kapuścińskiego zaważyła – jak się wydaje – wyrazista formuła pisarska, polegająca m.in. na eksponowaniu podmiotowego charakteru przekazywania wiedzy o świecie i na opisywaniu faktów metodami literatury pięknej.

my gatunkowej i zgodnie z regułami podróży jako gatunku zawierają zarówno elementy opisu, jak i opowieści, a także głębsze refleksje i osobiste wyznania, dokumentarne świadectwa i narracyjne zmyślenie. Dominacja jednego z elementów nadaje indywidualny, niepowtarzalny charakter poszczególnym relacjom z podróży, powodując jej „nachylenie” w stronę eseju, form autobiograficznych lub reportażu. Jednakże u podłoża tych bardzo różnorodnych i hybrydycznych relacji tkwi wspólne przekonanie, że poznawanie świata jest i możliwe, i pożyteczne, i budujące, a opisywanie związanych z tym refleksji i doświadczeń – wiarygodne i ważne.

W kontekście takiej tradycji gatunkowej warto się zastanowić, jak w odniesieniu do utrwalonych wzorców i przekonań prezentują się podróże opisane po 1989 r. Przemysław Czapliński, przyglądając się literaturze tworzonej w interesujących nas tutaj „czasach normalności” z perspektywy jej funkcji komunikacyjnych, wskazywał na znamienne dla tych czasów „pojedynek” (ja bym raczej powiedziała: „współwystępowanie”) „literatury ubierniającej” (takiej, która niczego od nas nie wymaga, czerpiąc jedynie ze zbioru gotowych formuł) i „literatury aktywizującej” (która zachęca nas do rewidowania własnych sposobów kontaktowania się ze światem)⁹. Poznański krytyk odnosi swoje spostrzeżenia do powieści opublikowanych w latach 90., ale w moim przekonaniu w podobny sposób można też spojrzeć na literaturę niefikcjonalną. W tej dziedzinie piśmiennictwa, zapewne w wyniku ogromnej popularności, obserwować można zalew wszelkiego rodzaju dokumentów osobistych: wspomnień, relacji z podróży, autobiografii czy dzienników. Większość z nich wykorzystuje zarówno czytelnicze oczekiwania, jak i wypracowane oraz utrwalone już schematy kompozycyjne, sytuując się – jeśli przyjąć rozróżnienie Czaplińskiego – po stronie ubierniającej, znamiennej dla popkultury. Ale w obszarze literatury niefikcjonalnej pojawiają się również teksty „aktywizujące”, wykraczające poza rozpowszechnione konwencje i poszukujące nowych literackich rozwiązań. I właśnie takie teksty są przedmiotem mojego zainteresowania.

2.

Większość z opublikowanych po 1989 r. tekstów wpisuje się w zarysowane wyżej tradycje relacji podróżniczych ze znaminnym dla XX-wiecznych wersji nachyleniem refleksji o świecie w stronę refleksji o swoim własnym poznawaniu świata. Tradycja podróży do kolebki śródziemnomorskiej kultury kontynuowana jest (choć, trzeba przyznać, nie cieszy się już takim zainteresowaniem pisarzy jak w czasach PRL-u) przede wszystkim przez krąg pisarzy związanych z „Zeszytami Literackimi”, m.in. przez Marka Zagańczyka, który wędruje śladami pisarzy i poetów oglądających przed nim wybrane dzieła sztuki. W książkach: *Krajobrazy i portrety* oraz *Droga do Sieny* autor prowadzi rodzaj podwójnego dialogu, do-

⁹ Por. P. Czapliński, *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*, Kraków 2004.

pisując kolejne spojrzenia i refleksje do Goetheańskiej tradycji oglądania dzieła sztuki w jego naturalnym otoczeniu. Tradycyjnie łączy też wędrówkę do wybranych miejsc z podróżami po książkach, spleta krajobrazy, dzieła sztuki, teksty i sylwetki znamienitych poprzedników.

W inny sposób do tradycji podróży artystycznej nawiązuje Ewa Bieńkowska, która w eseju erudycyjnym, otwartym zarówno na zmysłowe piękno, jak i intelektualne podniety, pełnym detali i odcieni opisuje Wenecję¹⁰. Wprawdzie miasto, jak mało które, zostało już wielokrotnie i na różne sposoby opisane, ale autorka znajduje własny sposób na jego przedstawienie. W wielokrotnie ponawianych wędrówkach po kanałach i placach, a przede wszystkim w towarzyszących tym wędrówkom rozbudowanych refleksjach na temat malarstwa odrzuca znamieną dla literackich opisów Wenecji melancholię i pokazuje mieniące się w wodzie miasto jako miasto światła, lekkości i zmysłowego uroku. Stawia przy tym ciągle pytania o zależność pomiędzy widzeniem a istnieniem, zwraca uwagę na niepowtarzalne doświadczenie pomieszania pozoru i tego co realne: „gdzie jest odbicie, a gdzie rzecz odbita? To miasto dotyka samej definicji prawdy”.

W drugi, umownie przeze mnie skonstruowany model relacji z podróży wpisują się różnorodne teksty zawierające eseistyczne refleksje, osobiste zapiski czy artystyczne opisy z różnych miejsc. W 2000 r. ukazał się *Dziennik z Iowa* Grzegorza Musiała, tekst dokumentujący stypendialne pobyty polskich pisarzy w Ameryce, ukazujący (niejednokrotnie w drastyczny sposób) zderzenie europejskiego intelektualisty z amerykańską rzeczywistością. Tradycję podróży intelektualnych, podtrzymywaną m.in. w środowisku paryskiej „Kultury”, podejmuje Mariusz Wilk, który w kolejnych tekstach opisujących podróże i pobyty na dalekiej rosyjskiej północy mierzy się z Rosją jako ciągle nierozpoznanym krajem. W inny sposób – bliższy raczej literackim powieściom drogi niż zapiskom wspomnieniowym czy eseistycznym refleksjom – nawiązuje do tradycji relacji z podróży Andrzej Stasiuk, autor *Jadąc do Babadag* oraz *Fado*. Kolejnym interesującym przykładem jest *Podróż z filozofią w tle* Michała Hellera, zawierająca niezmiennie ciekawe refleksje – fragmenty z dziennika prowadzonego podczas licznych naukowych podróży po świecie przez wybitnego uczonego i jednocześnie zachwyconego najprostszymi rzeczami obserwatora¹¹.

W odniesieniu do przywoływanego przeze mnie wzorca podróży reporterskiej warto zwrócić uwagę na znamienne i coraz większą – szczególnie w świetnej szkole polskiego reportażu – wagę zabiegów czysto literackich, choć dla reprezentujących ją autorów niezmiennie pozostaje przekonanie o możliwości przynajmniej częściowego poznania świata oraz jego opisanie.

Niewątpliwą rolę w kształtowaniu tego wzorca odegrała twórczość Ryszarda Kapuścińskiego, która – w zgodnej opinii literaturoznawców – obrazuje proces

¹⁰ E. Bieńkowska, *Co mówią kamienie Wenecji*, Gdańsk 1999.

¹¹ Por. G. Musiał, *Dziennik z Iowa*, Warszawa 2000, M. Wilk, *Wilczy notes*, Gdańsk 1998, M. Wilk, *Wołoka*, Kraków 2005, M. Wilk, *Dom nad Oniego*, Warszawa 2006, A. Stasiuk, *Jadąc do Babadag*, Wołowiec 2004, A. Stasiuk, *Fado*, Wołowiec 2006, M. Heller, *Podróż z filozofią w tle*, Kraków 2006.

przechodzenia od klasycznego reportażu do reportażu literackiego, wykorzystującego do interpretacji opisywanego świata środki literackie. To właśnie w jego książkach znakomicie widoczne jest przejście od roli „podmiotu dokumentującego” i reporterskiej „wiarygodności obserwatora” do relacji zindywidualizowanej, ale też zuniwersalizowanej (i bliższej tym samym idei literatury) oraz do pozycji autora jako autorytetu opowiadającego o świecie. Za przełomowe w tym względzie uchodzą opublikowany w 1978 r. *Cesarz* oraz wydany w 1982 r. *Szachinszach*. Po 1989 r. ukazują się kolejne książki Kapuścińskiego: *Imperium*, *Heban* i ostatnia za życia autora – *Podróże z Herodotem*.

Imperium, dzięki szczególnej kompozycji, jest nie tyle reportażem o ZSRR, ile ujętą w autobiograficzną klamrę literacką podróżą przez kraj i jednocześnie przez własne życie. Poprzez zestawienie wielu odbywanych na przestrzeni kilkudziesięciu lat podróży po różnych częściach Rosji autor znakomicie łączy w skondensowanych obrazach, urastających pod jego piórem do rangi metafory, mikro-obszary z ogólnymi uwagami, pokazuje jej specyfikę (np. mapa imperium czy wszechobecny na północy drut kolczasty). Odsłania też własny, osobisty „problem” z krajem, z którym styka się po raz pierwszy w swoim rodzinnym mieście Pińsku, kiedy jako mały chłopiec jest świadkiem wkraczania do miasta wojsk radzieckich. W *Hebanie* wieloletnie podróże po Czarnym Łądzie ukazane są w znamiennej kolejności – od otwierającej książkę relacji reporterskiej po pełną magii opowieść o cieniu, wodzie, afrykańskich duchach i oczekiwaniu na niezwykle ważny dla Afryki moment świtu. Podróż Kapuścińskiego staje się wyprawą w głąb afrykańskiej kultury i – jak deklaruje w przedmowie autor – opowieścią o „kilku ludziach stamtąd, o spotkaniach z nimi, czasie wspólnie spędzonym”. Autobiograficzne *Podróże z Herodotem* ukazują w literackim skrócie najistotniejsze dla autora doświadczenia: dosłowne i metaforyczne przekraczanie granicy, zderzenie z obcą, nieprzeniknioną kulturą, językiem, systemem pojęciowym, spotkanie z innym, niemożność opisanego wielowymiarowej i niepochwytnej w swym bogactwie rzeczywistości. Reporter pokazuje, jak, podróżując z antycznym historykiem w wymiarze realnym (wozi ze sobą opasty tom *Dziejów*) i w imaginacyjnym (wędruje wraz z nim po opisywanym w *Dziejach* świecie), czyta współczesną rzeczywistość poprzez historię, a dzieło Herodota – przez współczesne doświadczenia kulturowe.

Niezależnie jednak od przyjętej w książce perspektywy Kapuściński wierny był własnej idei nowoczesnego reportażu, który nie kończy się na powierzchniowym opisie zdarzeń, ale próbuje poprzez osobiste refleksje i odpowiednio dostosowaną do tematu artystyczną formę zgłębiać ich istotę, „podszewkę”, znaczenie. Dzięki temu reporterowi udało stworzyć teksty w równej mierze literackie, jak i – paradoksalnie – dokumentarne, referencjalne (nie tylko bardziej wnikliwe, ale i „prawdziwsze” od czystej informacji). „Szkoła Kapuścińskiego” to nie tylko szkoła reportażu podróżniczego, lecz reportażu w ogóle, oddziałująca zarów-

no jako wzorzec opisywania podróży po świecie, ale też jako sposób patrzenia na świat, na ludzi oraz kształtowania umiejętności dostrzegania tego, co istotne. Z tej perspektywy nie ma większego znaczenia, czy przedmiotem opisu – a raczej: opowieści o świecie – jest to, co się dzieje za rogiem naszego domu, czy na odległym kontynencie. Istotne stają się uwaga, spostrzegawczość oraz sposób przekazywania zdobytej wiedzy, spostrzeżeń, refleksji.

Na poły żartobliwie, ale z przenikliwością, ujął ten sposób Maciej Siembieda, twierdząc, że na świecie źródłosłów słowa *reporto* tłumaczy się jako *donoszę*, co znaczy dosłownie, że oszczędny w słowach, konkretny i przejrzysty reportaż „donosi, co się stało”. Natomiast w Polsce – *reporto* znaczy *odnoszę*, co oznacza, że reporter jedzie na miejsce wypadku i *odnosi* do świadomości czytelnika wszystko, co widział i czego się dowiedział. Dodaje przy tym szczegóły uplastyczniające zdarzenie, dygresje i refleksje. W związku z tym w światowym reportażu można przeczytać i dowiedzieć się, co zaszło, polski natomiast – pozwala na zamknięcie oczu i ujrzenie np. sceny wypadku w wyobraźni – bo na tym polega *odnoszenie* zdarzeń do świadomości czytelnika¹².

Specyfikę współczesnego pisania o świecie niejednokrotnie próbował też pokazać Ryszard Kapuściński. W jednym z wywiadów wyjaśniał: „Pisanie idzie teraz w kierunku silnej eseizacji. To, co było do opowiedzenia, zabrała telewizja, a miejsce na refleksję jest właśnie w pisaniu. Ważna na świecie literatura jest nasycona refleksją, rozważaniem, zamyśleniem”¹³.

W taki sposób traktuje również reportaż Wojciech Jagielski. Autor znakomitej książki o Afganistanie (*Modlitwa o deszcz*) czy książek o Kaukazie i Zakaukaziu (*Dobre miejsce do umierania* i *Wieża z kamienia*) próbuje przede wszystkim pokazać odmienność tamtej kultury, wciągając czytelnika w zupełnie inny świat, wypełniony szczegółami, zapachami, nastrojami, głosami konkretnych ludzi. Jagielski, powołujący się na Kapuścińskiego jako na swego mistrza, jest i ciekawy tego, co dzieje się wokół, i przekonany, że prawdziwy podróżnik skazany jest na samotność oraz bycie pomiędzy różnymi światami; i nastawiony nie tyle na fakty, co na detale, atmosferę miejsca, na poszczególne osoby. Jagielski zwraca uwagę na niejednoznaczność ocen i punktów widzenia, wielowymiarowość świata, skomplikowane procesy wykraczające daleko poza bieżące wydarzenia. Jednocześnie każdej ze swoich książek nadaje wyraźną ramę narracyjną, pozwalającą interpretować poszczególne losy i zdarzenia w szerszych kategoriach egzystencjalnych czy historycznych¹⁴.

Zdeklarowaną wielbicielką Kapuścińskiego jest też Olga Stanisławska, autorka *Ronda de Gaulle’a*, utworu stanowiącego rezultat rocznej samotnej podróży

¹² Por. M. Siembieda, *Reportaż po polsku*, Poznań 2003, s. 12–13.

¹³ R. Kapuściński, *Moja biblioteka*. Warsztat musi być czynny. Rozmowę przeprowadziła Barbara N. Łopieriska, „Res Publica” 1995, nr 9, s. 53.

¹⁴ W. Jagielski, *Dobre miejsce do umierania*, Warszawa 1994, W. Jagielski, *Modlitwa o deszcz*, Warszawa 2002, W. Jagielski, *Wieża z kamienia*, Warszawa 2004.

po Afryce Zachodniej i Środkowej, od Casablanki do Kinszasy¹⁵. Autorka mierzy się tu zarówno z afrykańską rzeczywistością, jak i z literackimi stereotypami postrzegania Afryki (Sienkiewicza, Josepha Conrada, Karen Blixen). Jednak tym, co nadaje specyficzny ton jej książce jest – obok czarującego, prostego i poetyckiego zarazem języka – przyjęta przez narratorkę ciepła, otwarta, trochę naiwna perspektywa kobiecego spojrzenia na inną, a jednocześnie jakoś głęboko bliską rzeczywistość. Jedno z istotnych przesłań reportażu Stanisławskiej kryje się w znakomicie dobranym tytule, odnoszącym się do nazwy zaznaczonego na mapie miejsca na pustyni, w którym przecinają się różne szlaki. Widniejąca na mapie swojsko brzmiąca dla europejskich czytelników nazwa, miejsce znane tubylcom oraz miejsce, w którym pewnej nocy przebywa autorka, to trzy różne, choć osadzone dokładnie w tej samej przestrzeni punkty. Autorka pisze więc swoją książkę o Afryce z wiarą, że dopuszczona do różnych światów: Afryki i Europy, mężczyzn i kobiet potrafi wykorzystać ten przywilej, by odnaleźć w ludziach jedność mimo różnicy kultur, historii, geografii, odnaleźć „cud porozumienia”.

Zupełnie inne miejsce na mapie interesuje Mariusza Szczygła, kolejnego młodego ucznia polskiej szkoły reportażu. Jego teksty o Czechach, wydane w 2006 r. w książce zatytułowanej *Gottland*, w znakomity sposób opowiadające o pozornie bliskim, bo sąsiedzkim, a jednak mało znanym kraju, zawierające jednocześnie imponujący ładunek rzetelnych informacji oraz artystycznej kreacji, nazwane zostały przez jednego z krytyków „wielką literaturą pod płaszczykiem reportażu”.

3.

By bliżej przyjrzeć się, jak wykorzystuje się w ostatnich latach artystyczne możliwości tkwiące w podróży jako gatunku, proponuję spojrzenie na dwa teksty nawiązujące do umownie przeze mnie skonstruowanego modelu podróży intelektualnej: – *Wilczy notes* Mariusza Wilka oraz *Jadąc do Babadag* Andrzeja Stasiuka.

Mariusz Wilk podjął w książkach próbę przełamania wzorców dominujących w relacjach z podróży po Rosji, czyli w tekstach o statusie szczególnym w polskiej literaturze. W debiutanckim *Wilczym notesie* deklaruje swoją niechęć do dotychczasowych sposobów opisywania Rosji, zarzucając wszystkim relacjonującym swoje podróże po tym kraju, że nie pisali prawdy, lecz to, czego oczekiwali od nich czytelnicy. Ostro wyraża swój sprzeciw również wobec przyjętej przez Kapuścińskiego jako autora *Imperium* metody opisu Rosji, którą nazywa „efektowną i powierzchowną”.

Andrzej Stasiuk komponuje *Jadąc do Babadag* z wielu odbywanych z pasją wояży. Starannie wybiera miejsca, do których podróżuje (Rumunia, Albania, Słowacja), a podstawowym kryterium wyboru jest sprzeciw wobec zachodnioeuro-

¹⁵ O. Stanisławska, *Rondo de Gaulle'a*. Warszawa 2001. Po otrzymaniu prestiżowej Nagrody Kościelskich w 2002 r. Olga Stanisławska podkreślała w wywiadach, że kultowymi książkami były dla niej książki Kapuścińskiego: *Wojna futbolowa* i *Jeszcze jeden dzień życia*. Podkreślić jednak trzeba, że książka Stanisławskiej reprezentuje zupełnie inny niż *Heban* Kapuścińskiego sposób pisanja o Afryce.

pejskiego blichtru i bogactwa oraz wobec turystycznych mód i sposobów zachowań. Najciekawszy są dla niego Cyganie z ich „ruchomą i nieuchwytną geografiją”¹⁶, a z rzeczywistości wyławia przede wszystkim „nędzę i smutek prowizorycznie uformowanej materii”¹⁷, resztki, śmieci, „na wpół obumarłe placyki, podwórka i balkony, gdzie warstwami narastały stare sprzęty, zjedzone pogodą kredensy i reszta śmiertelnych szczątków człowieczego czasu”¹⁸.

Między książkami Wilka i Stasiuka można odnaleźć wiele podobieństw. Podobne są gatunkowe odniesienia: hybrydyczna forma relacji z podróży, oparta na współlistnieniu zapisków dziennikowych, wspomnieniowych i metaliterackich, fikcji i autentyku; splatająca ze sobą różnorodne konwencje. Podobna jest kompozycja książki jako tomu złożonego z mniejszych, często drukowanych wcześniej w czasopiśmie tekstów. Obu autorów łączy też sprzeciw wobec modnej turystyki, ostentacyjny wybór peryferii (Wilk wybiera północne rubieże Rosji, Stasiuk – południowo-wschodnią Europę) i ogromny sentyment do opisywanych przestrzeni. U obu zbliżony jest także charakter przekraczania granic gatunkowych w kierunku określonej postawy podmiotu – obaj piszą w sposób ujawniający swobodne przejścia między prawdą a zmyśleniem, a mikroopowieści, gawędowość, nawroty i powtórzenia prowadzą tutaj konsekwentnie do „osadzenia” podróży i związanych z nią doświadczeń w egzystencjalnym projekcie zdomawiania się w wybranej przez pisarzy przestrzeni. Z tym, że dla Mariusza Wilka będzie to przede wszystkim konkretne miejsce na ziemi, dla Stasiuka – przede wszystkim przestrzeń opowieści, przestrzeń literatury...

Autor *Wilczego notesu* chce być przewodnikiem, który mocą swego doświadczenia przeprowadzi czytelnika przez nieznany świat. I choć ciągle podkreśla, że rzeczywistość Sołówek jest bezforemna i chaotyczna, to poprzez swój tekst poszukuje głębokiego sensu, porządkuje ją i nadaje jej formę. Stasiuk przeciwnie – ostentacyjnie odcina się od jakichkolwiek prób porządkowania oglądanej rzeczywistości, uparcie deklaruje zamiłowanie do rozpadu i niechęć wobec cywilizacyjnego ładu. Interesuje go nie tyle zgłębianie sensów czy wyjaśnianie, ile mediacje i uruchamianie własnej wyobraźni. Dlatego podkreśla, że „opowiada dyrdymały i kleci legendy dające wytchnienie od rzeczywistości”, której nie jest w stanie ani nawet nie próbuje pojąć.

Co ciekawe, autor *Jadąc do Babadag* manifestuje sprzeczne zarówno z gatunkową tradycją podróży, jak i z tradycją szeroko rozumianych tekstów autobiograficznych przekonanie, że ciągle podejmowane podróże, nagromadzone doświadczenia, ślady, pamiętki, obserwacje, wspomnienia nie prowadzą do jakiegoś istotnego poznania, nie budują żadnej całości, nie układają się w wyższe sensy i porządki. W związku z tym konsekwentnie sprzeciwia się podziałom na fikcję i rzeczy-

¹⁶ A. Stasiuk, *Jadąc do Babadag*, Wołowiec 2004, s. 98.

¹⁷ Tamże, s. 146.

¹⁸ Tamże, s. 313.

wistość. Równie konsekwentnie pokazuje, iż tyle jest „rzeczywistości”, ile sposobów pisarskich kreacji, jak na przykład w różnych wersjach opowieści, które „mogły się zacząć właśnie tam, tj. w Satu Mare”¹⁹.

W zapiskach Mariusza Wilka, nastawionych – mimo odmiennych deklaracji – na przekazywanie czytelnikom wiedzy o nieznanym, czy raczej (w przekonaniu autora) fałszywie znanym świecie, kryje się autorskie przekonanie, że jest on w stanie poznać (rozpoznać) rzeczywistość i przekazać swoją wiedzę czytelnikom. Ma mu w tym pomóc nie tylko bezpośrednie doświadczenie, ale także specyficzny, nawiązujący do wspólnego, słowiańskiego źródła język, który tworzy Wilk, posługując się nie tylko polszczyzną, ale także słownictwem staroruskim.

Kolejne książki Mariusza Wilka (*Wołoka* oraz *Dom nad Oniego*) stanowią wyraźną kontynuację linii pisania, która prowadzi do stworzenia własnego, („mądrościowego”, wnikającego w Tajemnicę) sposobu opisywania Rosji. Charakterystyczna dla Wilka poetyka zastygania słów i opisów w wielkie metafory trafnie ujęta została przez samego autora w umieszczonej na okładce książki charakterystyce *Wołoki* jako opisu włóczędzy – przepłynięcia na jachcie drogi od basenu Morza Białego do basenu Bałtyku, ale też jako „wielkiej metafory, w której pasem ziemi jest nasze życie, przez które przełazimy z jednego bytu do drugiego”.

W odmienny sposób odnosi się do tradycji relacji z podróży Andrzej Stasiuk. W *Jadąc do Babadag* z jednej strony zatrzymuje się (poprzez użyty w tytule imię-słów czynny) na akcie podróżowania i opowiadania, na czasie teraźniejszym i bezpośrednich przeżyciach, z drugiej – konsekwentnie rozwija swoje opowieści zgodnie z porządkiem pamięci, wspomnienia bądź też fantazjowania, marzenia.

Świetnym impulsem i pretekstem do narracji są dla autora także pamiątki z podróży: banknoty, monety, rachunki, bilety, itp. Można z nich wysnuwać kolejne opowieści, które dotyczą pamięci i przestrzeni i – jak pisze Stasiuk – „zaczynają się w dowolnym miejscu i nigdy nie kończą”²⁰. Dzięki takim zabiegom opowieść o podróży pozostaje zawsze otwarta, bo możliwych powrotów do tych miejsc i doświadczeń (pamiątki wyciągane pudełka), możliwych opowieści do wysnucia jest tyle, że nie da się ich zamknąć w żadną całość.

Stasiuk pisze o swoich podróżach, że nie potrafi za ich pomocą stworzyć sensownej historii, a o sobie, iż „wraca tak samo głupi, jak ciemny wyjeżdżał”²¹. Przekonuje nas również o daremności wiary, „że jedno się zażębi z drugim i niczym cudowna maszyna zacznie wytwarzać coś w rodzaju sensu”²². Bawi się swoją kreacyjną i inwencyjną władzą, a jego relacje z podróży „kończą się tam, gdzie równie dobrze mogłyby się zacząć”, skoro najważniejsza staje się w nich opowieść...

¹⁹ Tamże, s. 22–23.

²⁰ Tamże, s. 236.

²¹ Tamże, s. 216 i 227.

²² Tamże, s. 261.

W tym punkcie – jak sędzę – znakomicie widać zasadniczą różnicę pomiędzy opowieścią Stasiuka a *Wilczym notesem*. Dla Mariusza Wilka istotne jest szukanie prawdy i w tym kontekście traktuje Wyspy Sołowieckie jak „esencję i antycypację Rosji”²³. Dla Stasiuka zaś miejsca, które przemierza, stanowią (tylko i aż) pretekst i impuls do opowieści, do tworzenia literatury.

Dorota Kozicka

²³ M. Wilk, *Wilczy notes*, Gdańsk 1998, s. 14.

Biogramy

Dorota Kozicka – absolwentka polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Pracuje w Katedrze Krytyki Współczesnej na Wydziale Polonistyki UJ. Doktorat uzyskała w 2002 r. na podstawie pracy „Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży”. Specjalizuje się w badaniach nad miejscem i rolą tekstów niefikcyjnych w literaturze polskiej XX w.

Jest autorką i współautorką książek: *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży* (Universitas, 2004) *Słownik Bohaterów Literackich* (z Magdaleną Siwiec, Maciejem Urbanowskim i Andrzejem Zawadzkim; Park, 2004), *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytetem* (z Tomaszem Cieślak-Sokołowskim; Universitas, 2007), *Literatura – punkty widzenia – światopoglądy. Prace ofiarowane Marcie Wyce* (z Maciejem Urbanowskim; Universitas, 2008). Współredagowała także publikacje: *Kartografowie dziwnych podróży. Wypisy z polskiej krytyki literackiej XX wieku* pod red. Marty Wyki (Universitas, 2004). Publikowała również w czasopismach: „Teksty Drugie”, „Fa-Art.” i „Dekada Literacka”.

Piotr Marecki – absolwent polonistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Adiunkt w katedrze Kultury Współczesnej. Jest wicedyrektorem Instytutu Kultury UJ i dyrektorem Krakowskiej Szkoły Filmu i Komunikacji Audiowizualnej. Doktorat uzyskał w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego rozprawą „Czyż i kino. Literatura Stanisława Czyczka jako inspiracja dla twórczości filmowej”.

Jest również redaktorem naczelnym magazynu kulturalnego „Ha!art” (od 2000 r.) i redaktorem „Krytyki Politycznej”. W latach 2004–2007 był szefem wydawnictwa Korporacja Ha!art i prezesem Fundacji Krakowska Alternatywa, a od 2007 r. jest szefem Wydawnictwa Krytyki Politycznej i członkiem Stowarzyszenia im. Stanisława Brzozowskiego.

Zajmuje się przede wszystkim współczesnym kinem i literaturą oraz związkami literatury z nowymi mediami. Jako wydawca promuje młodą literaturę polską

w kraju i za granicą (w „białej serii” wydał m.in. Sławomira Shuty, Michała Witkowskiego, Mariana Pankowskiego) i organizuje festiwale literackie, m.in. „Zapowiadających Się” (2000), „Tekstyli” (2001). Głównym polem zainteresowania Mareckiego są związki literatury z internetem (litternet), zagadnienia tekstualności, form i gatunków tekstowych specyficznych dla mediów interaktywnych, jak np. hipertekst.

Anna Spólna – absolwentka polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Doktorat uzyskała w 2006 r. na podstawie pracy „Nowe »Treny«”? Polska poezja żałobna po II wojnie światowej a tradycja literacka” (Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007).

Jest nauczycielką języka polskiego w radomskich szkołach średnich i wykładowcą akademickim. Stale współpracuje z czasopismem społeczno-kulturalnym „Miesięcznik Prowincjonalny”.



Fragment wystawy towarzyszącej spotkaniom z literaturą lat 1989-2009

Spis treści

Powrót fabuły.

Proza polska lat 1989–2009

Dorota Kozicka

7

Liternet.

Literatura polska a Internet w latach 1989–2009

Piotr Marecki

23

Na skrzyżowaniu głosów.

Poezja polska w latach 1989–2009

Anna Spólna

31

Czytanie świata.

Polska proza niefikcyjna w latach 1989–2009

Dorota Kozicka

57

Biogramy

69

