

Teksty Drugie 1990, 1 , s. 70-90



Współczesna literatura polska – między empirią a konceptualizacją

Teresa Walas

Teresa Walas

Współczesna literatura polska – między empirią a konceptualizacją

Najbardziej rozpowszechnione w polskiej historiografii ujmowanie procesu literackiego (od romantyzmu poczynając) ma postać prądowo-generacyjną, udobitnioną zazwyczaj przez cezurę polityczną. Co oznacza, iż całości literackie opisywane są (i konstruowane) za pomocą prądów i rotacji literackich pokoleń. Krystalizacja prądu, poprzedzona fazą wstępną, dokonuje się zazwyczaj za sprawą pokolenia wchodzącego właśnie do literatury; swoją dynamiczność i urozmaicenie zawdzięcza prąd najczęściej pokoleniu młodszemu. Niekiedy pojawia się jeszcze pokolenie trzecie, towarzyszące zmierzchowi prądu starego i wzejściu nowego. Wzorcowy przebieg takiej sekwencji znaleźć można w romantyzmie: następne okresy po części realizują go, po części od niego odchodzą (np. pozytywizm jest „dwuaktowy”, i to w dużej mierze w obrębie tej samej generacji, która stanowi podmiot entuzjazmu i rozczarowania zarazem. Młoda Polska zaś jest „wielotaktowa”, choć respektuje rotację pokoleń). Dalej wszakże grunt się obsuwa. Periodyzacja, jaką dysponujemy na użytek podręczników, ma charakter zastępczy i nie całkiem jasny. Dla literatury po roku 1918 trudno znaleźć jednoznaczne ujęcie prądowe, czy prądowo-generacyjne, spełniające dotychczas stosowane warunki. Nie ma nawet takiego pojęcia zbiorczego jak Młoda Polska, którym nakryto w końcu urozmaicone

literatury przełomu wieków. Nazwa „dwudziestolecie międzywojenne” jest nazwą w stosunku do literackich zjawisk przypadkową, podobnie jak określenia „literatura powojenna”, czy „literatura Polski Ludowej”, jakimi bez zażenowania posługiwały się podręczniki szkolne (choć nie one tylko). W szkicu *Próba periodyzacji nowożytnej literatury polskiej* Henryk Markiewicz otwarcie przyznaje się do trudności, jakie nastęrcza literatura najnowsza podatna na ujęcia dokonywane bądź za pomocą kategorii nadmiernie zróżnicowanych (co zamąca rysunek całości), bądź — zbyt szerokich, takich jak neorealizm czy kreacjonizm.¹

Gotowi jesteśmy więc uwierzyć, że usprawiedliwia nas przyspieszone tempo przemian literackich i brak należytego dystansu czasowego. Doświadczenie wszakże poucza, iż historiografia literacka posługuje się najczęściej odcinkami dwudziesto- i trzydziestoletnimi (romantyzm, najdłuższy z okresów literatury nowożytnej, trwał formalnie 42 lata), literatura natomiast powojenna dożyła na naszych oczach 45 lat, czyli wiekiem przekroczyła romantyzm, od roku zaś 1918 dzieli nas ponad 75 lat! Pojawia się więc podejrzenie, że albo nasze działania periodyzacyjne przebiegają wadliwie, albo krystalizacja zjawisk literackich uległa wyraźnemu zakłóceniu, stosunki zaś między porządkiem literatury a innymi porządkami życia zbiorowego tak się zagmatwały, że nie da się ich przedstawić za pomocą kategorii, jakimi zazwyczaj posługuje się historiografia. Oczywiście, istnieje jeszcze możliwość połączenia wszystkich tych trudności, co zaostriżyłoby poznawczy impas, w którym znaleźli się badacze literatury współczesnej zżerani ambicją dokonywania mniej lub bardziej poprawnych generalizacji.

Co dostrzega najczęściej krytyka współczesna, która nie może milczeć i czekać, aż rzeczywistość literacka przybierze kształty dojrzałe i wyraziste? Dostrzega (czy widzieć pragnie?) prądy lokalne, ich następstwo i współwystępowanie (to — głównie w literaturze po I wojnie światowej), widzi rotację pokoleń literackich i zmiany polityczne zachodzące w kraju. W opisach literatury powojennej dominują ujęcia czysto generacyjne (pokolenie Kolumbów, pokolenie „Współczesności”, pokolenie bez biografii, „Fala '71” itp.), przemieszane z periodyzacją opartą na wydarzeniach politycznych.

¹ H. Markiewicz, *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*. Warszawa 1976.

Równocześnie dokonuje się zabiegów porządkujących, które polegają na wyodrębnieniu grup tematycznych lub zjawisk stylowych: np. nurt wiejski, literatura rozrachunkowa, groteska, oniryzm, mały realizm, czy klasycyzm, gwałtem narzucony ongi przez Rymkiewicza. Mając przed oczyma ten chaotyczny nieco obraz, spróbujmy przyjrzeć się sposobom wyodrębniania współczesności i zbadajmy ich przydatność.

Sposób pierwszy, powszechnie stosowany, nazwijmy mechanicz n y m. Granica współczesności wytyczana bywa wówczas arbitralnie, ale arbitralność ta ma zazwyczaj swoje uzasadnienie w jakimś zewnętrznym wobec literatury cięciu, którym najczęściej bywa (w literaturze polskiej przynajmniej) wydarzenie polityczne, czy szerzej – historyczne, wywierające wpływ na ogólną sytuację kulturalną. Winno być ono na tyle nieodległe, by dało się przywołać w żywej pamięci: jakiejś dostatecznie dużej części społeczeństwa. Z chwilą, gdy nadmiernie się ono oddali i zamgli, granica traci swoją ostrość i zaczyna się chyłkiem przesuwac jak wędrujący horyzont. Takim wydarzeniem dla literatury określanej jako współczesna miała być II wojna światowa (jej wybuch lub zakończenie). Granica ta ma uzasadnienie zarówno realne (zmiana sytuacji kulturalnej), jak psychiczne, oparte na możliwościach pamięci. Ludzie, którzy dotykają we wspomnieniu doświadczenia wojny, mają dzisiaj 50 lub więcej lat, w świadomości zaś ludzi nieco młodszych była ona i jest stale aktualizowana przez pamięć rodzinną i kulturową. Warto jednak zauważyć, że granica ta coraz częściej przesuwa się ku dacie 1956, nie tylko z powodu samego oddalania się w czasie wydarzenia dotychczas granicznego, ale i ze względu na przekonanie, przybierające na sile, że rok '56 jest prawdziwym początkiem powojennej literatury, której naturalny rozwój został przerwany na Szczecińskim Zjeździe. Granica mechaniczna, różnie wytyczana, może więc wyznaczać hipotetyczny jedynie obszar współczesności, służący do przeprowadzania kolejnych zabiegów korekcyjnych.

Pojęcie współczesności kształtuje się wszakże w obramowaniu dwójakiej relatywizacji: wobec cięcia i wobec punktu obserwacyjnego. Toteż podstawowym i najprostszym wyznacznikiem współczesności uchodzącym za naturalny (w przeciwieństwie do arbitralności cięcia) jest układ generacji. Współczesność wyznaczana bywa najczęściej z perspektywy średniego pokolenia i roczników je okalających, a obejmuje twórców aktywnych literacko (lub zwyczajnie żywych),

oraz tych, którzy w pamięci generacji centralnej zachowują wciąż pozycję twórców współczesnych. W ten sposób zawartość pojęcia współczesności poddawana bywa automatycznej selekcji w miarę upływu czasu i zgodnie z przesuwaniem się generacyjnego centrum. Warto przy tym zauważyć, że sprawniej działa tu mechanizm włączania niż mechanizm ekskluzji. To sprawia, iż dla dzisiejszego dwudziestolatka pisarzami współczesnymi będą nie tylko Strykowski i Polkowski, ale także Iwaszkiewicz, czy od 35 lat nie żyjąca Zofia Nałkowska (głównie ze względu na autorstwo *Medalionów*). Jeśli przyjąć taki sposób wyodrębnienia współczesności (nazwijmy go *generacyjnym*) i jej punkt centralny umieścić w pokoleniu czterdziestoparo- i pięćdziesięciolatków, rówieśnym mu pokoleniem literackim będzie to, które debiutowało u schyłku lat sześćdziesiątych (np. pokolenie „Orientacji”), lub we wczesnych latach siedemdziesiątych (jak Zagajewski czy Barańczak), generacje zaś brzegowe stanowić będą z jednej strony pisarze siedemdziesięcioparo- i osiemdziesięcioletni (tu próg wyznacza przypadkowość biologii), z drugiej — twórcy wstępujący w dojrzałość, czy wyłaniający się z fali debiutów. Przy zastosowaniu takiej stratyfikacji granica współczesności przesunie się w głąb lat trzydziestych i przypadnie na lata debiutu Czesława Miłosza. Takie rozwiązanie, choć poznawczo nie całkiem satysfakcjonujące, warto zatrzymać w pamięci.

Trzeci sposób wyodrębniania współczesności, najbardziej zasługujący na uwagę, określić można jako *bezpośrednią identyfikację*. Postępowanie to oparte jest na przeświadczeniu, że współczesność — podobnie jak inne z powodzeniem dotąd wydzielane okresy dziejów — da się opisać jako szczególna sytuacja, stan osobliwy, zarysowująca się całość, posiadająca cechy indywidualne, współtworzone przez rozmaite czynniki: polityczne, gospodarcze, filozoficzne, ściśle literackie itd. Stan ten czy ta sytuacja mogą być przedmiotem odczuć potocznych lub naukowych ujęć, których adekwatność bywa potem uznawana albo korygowana przez poznanie historyczne, które wszakże w horyzoncie danej terażniejszości uchodzą za pewne lub przynajmniej przekonujące. Jeśli rozpoznaniem takim dysponujemy, jeśli więc rysy współczesności układają się nam w obraz dość wyrazisty (jak układały się np. publicystom i krytykom z przełomu wieków, posługującym się w sposób naturalny kategorią „człowieka współczesnego” czy „współczesnej cywilizacji”), przeprowadzenie selekcji spośród utworów należących do

bieżącej produkcji literackiej i wyłonienie z nich literatury współczesnej, przeciwstawionej z jednej strony literaturze anachronicznej, z drugiej – nadmiernie „neologizowanej”², nie sprawia większej trudności. Bieda wszakże w tym, że rozpoznania takiego nie dostarcza nam ani filozofia, ani nauki społeczne, ani potoczne doświadczenie. Treść pojęcia „kultura współczesna” czy (nie daj Boże!) „współczesna cywilizacja” jest równocześnie niesłychanie bogata i bardzo rozmyta. Wiemy na pewno to jedynie, że żyjemy w II połowie XX wieku. Ale w jakiej epoce? W jakim okresie? O kulturze socjalistycznej nikt już nie śmie nawet napomknąć. Cóż więc zostało? Kultura masowa? Określenie zarazem zbyt wąskie i za szerokie. Epoka postindustrialna? Może inni, my na pewno nie. Era paleocybernetyczna jak chce Gene Youngblood³? Zbyt wielkiej wymaga to pracy wyobraźni od osobników w żadnej mierze nie zżytych jeszcze z komputerami. Nie zaliczamy się także, co pewne, do „społeczeństw dobrobytu”, których nieszczęścia i bogactwo kształtować mają oblicze dzisiejszej kultury zachodniej. A przecież z kulturą tą czujemy się związani i radzi byśmy uchodzić za jej część.

Warto przy tym zauważyć, że ów brak umiejętności jasnego samo-określenia nie jest naszą lokalną słabością. Na ułomność tę cierpi także zachodnia kultura, czego dowodem osłabienie inwencji nazewnictwa i pasożytniczy charakter większości kategorii służących do określenia współczesnych prądów filozoficznych czy artystycznych. Mamy więc post-modernizm i post-strukturalizm, suprastrukturalizm i neoawangardę. Wyjątek (pozorny) stanowi dekonstrukcjonizm, który obywateli się co prawda bez post- i bez neo-, ale w swej treści zawiera negację tego, co zastane. Najwidoczniej więc współczesność nie poddaje się łatwo kategoryzacji i nie sprzyja samopoznaniu; przeciwnie – robi wrażenie czegoś niepoznawalnego od wewnątrz w momencie swego narastania. Jak pisze Charles Newman w książce *The Post-Modern Aura*: „Post-modernistyczny to coś więcej niż pauza otoczona przez wyrażenia kontradiktoryjne; to retoryka

² Uporządkowanie tradycji na osi archaizmu – neologizm wprowadza J. Sławiński w rozprawie, *Socjologia literatury i poetyka historyczna*. Zob. J. Sławiński, *Język. Dzieło. Tradycja*. Warszawa 1974.

³ Zob.: G. Youngblood, *Expanded Cinema*. London 1972.

w służbie tego, co jeszcze nie skategoryzowane — zarazem uroczysta i wykrętna”⁴.

Oczywiście, istnieją diagnozy obiegowe, do jakich przyzwyczaiła nas socjologizująca publicystyka i które w końcu powoli uznajemy za własne⁵. Brzmiały one najczęściej pesymistycznie i sprowadzają się do odczuć i konstatacji negatywnych. Żyjemy więc w epoce przejściowej, czy — jak chcą inni — w epoce „utruty środka”, a w chwili obecnej nakładają się na siebie fazy dwu wielkich cykli kultury i cywilizacji: ostatnia faza cyklu, który się zamyka, zapoczątkowanego z końcem w. XVIII, oraz faza wstępna nadciągającej ery postindustrialnej. Towarzyszy temu kryzys wartości, spowodowany rewolucją informacyjną i techniczno-naukową, a także odejściem od maksymalizmu filozoficznego w stronę filozofii bez złudzeń: cybernetyki, semiologii, dekonstrukcji. Za zjawisko współwystępujące uznawane też bywa bankructwo totalizmu politycznego (czyli koncepcji państwa-Lewiatana) przy równoczesnym załamaniu się pozycji „zdrowego rozsądku” i wiary w dobro natury ludzkiej, dwóch więc filarów, na których zbudowane zostały demokracje zachodnie. Rzeczywistość społeczna postrzegana jest jako zatomizowana i nadmiernie zunifikowana zarazem, nadmiernie bezpieczna i przerażająca obcością, narzucająca ubezwłasnowolnienie i jednocześnie pozabawiona autorytetów. Charakter antynomiczny ma też kultura z rzeczywistości tej wyrastająca, rozszczepiona na elitarną (wysoką) i masową, a ten stan rzeczy znajduje swój odpowiednik w rozdarciu jednostki niepewnej niczego: ani miejsca, w jakim się znajduje, ani wartości, które wyznaje, ani własnej tożsamości. Dla badaczy stawiających diagnozę współczesności zarówno wrogość między obiema tymi kulturami, jak i wzajemne się ich przenikanie są w równej mierze objawami kryzysu. Istoty wszakże dzisiejszej kultury i kierunku jej rozwoju szuka się raczej na obszarze awangardy (lub przynajmniej sztuki wysokiej) i dokonane w jej obrębie identyfikacje uważa się za obowiązujące. Identyfikacje są jednak — po pierwsze — dość różnorodne, po drugie — wyraźnie zmisty-

⁴ Ch. Newman, *The Post — Modern Aura. The Act of Fiction in an Age of Inflation*. Evanstone 1985, s. 17.

⁵ Syntetyczny obraz i opis kultury współczesnej znaleźć można m.in. w książce S. Morawskiego. *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*. Kraków 1985. Z niej też pochodzą ogólne konstatacje, jakimi posługuję się w tym artykule.

fikowane, po trzecie — uproszczone, trudno więc dokonać jasnego i jednoznacznego wyboru którejs z nich jako centralnej i decydującej o charakterze współczesności⁶.

Nasz dodatkowy kłopot polega na tym, iż rzeczywistość, w jakiej żyjemy (żyliśmy?) ma postać dwoistą, że poddani jesteśmy dwóm rodzajom impulsów: tym, które płyną ze złagodzonego totalitaryzmu, tworzącego w środkowej Europie własną „niszę ekologiczną” oraz swoiste warunki powstawania i rozwoju kultury, a także tym, które docierają z kultury zachodniej, pochodzą więc z odmiennego społecznego i politycznego źródła. Czy impulsy te zderzają się ze sobą i zagłuszają wzajemnie, czy przeciwnie — nakładają się na siebie i wzmacniają? Czy literatura polska jest tworem lokalnym, a jej współczesność sprowadza się i ogranicza do odwzorowywania powierzchniowych form życia zbiorowego, zdeterminowanego w dużej mierze przez czynniki polityczne, jej zaś uczestnictwo w kulturze europejskiej ma charakter naśladowczy, by nie rzec plagiatowy? Czy rzeczywiście, jak dowodzą krytycy, literatura ta biegnie od zakrętu do zakrętu, od jednej daty politycznej do drugiej, poganiana przez kolejne plena, a rytm zachodzących w niej zmian wyznaczany jest przez następujące po sobie odnowy i dorywające się do głosu samozwańcze pokolenia literackie, mnożące się niczym króliki w odstępach pięcioletnich? W jakim więc punkcie umieścić soczewkę owej bezpośredniej identyfikacji, jeśli się nie chce powtarzać banałów o kryzysie wartości i społecznym chaosie, który znajduje swój wyraz w chaotyczności formy? Trzeba po prostu podjąć ryzyko postaciowania, zacząć nie od koncepcji zawartości, lecz od koncepcji porządku, czyli od przedstawienia schematu prądu literackiego, dzięki któremu, jak przy pomocy różdżki, szukać będziemy wymykającej się współczesności. Ten sposób postępowania nazwijmy *f o r m a l i z u j a - c y m*.

Wstępna konstatacja opiera się na oczywistości, iż w opisie literackiego procesu posługujemy się rozmaitymi wielkościami: epokami, prądami, okresami, zakładając, że tworzą one pewne całości, choć niechętnie pytamy, dlaczego tak się dzieje. Przyjmujemy też najczęściej pogląd, że całości niższego rzędu w jakiś sposób składają się na całości większe i że pierwsze są dostatecznie różne, by można je było

⁶ Ukazuje to wyraziście Morawski w przywołanej wyżej książce.

wyodrębnić, oraz na tyle podobne, by dało się je ze sobą związać przy pomocy kategorii nadrzędnej. Stosunki zachodzące między owymi hipotetycznymi całościami rysują się rozmaicie: dla jednych jest to dynamiczna konfiguracja, dla innych linearna sekwencja (np. faza wstępna, dojrzała, schyłkowa), jeszcze inni widzą je jako następstwo przekształceń dialektycznych⁷.

W schemacie, jakim się posłużę, dany odcinek przebiegu literackiej historii (zachowamy dla niego tradycyjną nazwę okresu) przyjmie postać dwu (lub więcej) współwystępujących (symultanicznych) sekwencji, z których jedna ma wyraźny charakter dynamizujący, druga — retardacyjny, opóźniający. Zajścia (czy zjawiska) intelektualne i artystyczne tworzące ciąg pierwszy, powiązane ze sobą chronologicznie i logicznie, decydowałyby o osobliwości okresu i pozwalały na jego wyodrębnienie i odgraniczenie od całości poprzedzającej. One właśnie są nośnikami i dźwignią zmiany. Drugi rodzaj sekwencji (jak pamiętamy, równoległej w czasie) zawiera w sobie najczęściej elementy przeciwstawne, których działanie może mieć różnitą wagę i siłę. Sekwencja ta bywa zazwyczaj nieciągła i od pierwszej słabsza, choć zdarzyć się może, iż zajmie pozycję równorzędną, a nawet w sposób zasadniczy przekształci układ pierwotnie dynamiczny. Początek każdej sekwencji związany jest z własnym czynnikiem wyzwalającym, którym może być wszystko: wydarzenie polityczne, idea filozoficzna, wejście nowego pokolenia lub lokalnej grupy literackiej. Może nim być także jakiś element układu poprzedzającego, w pewnym momencie odgrywający rolę transformatora. Jest też rzeczą oczywistą, że poza sekwencją dynamiczności i sekwencją retardacji w każdym okresie znaleźć można zjawiska podporządkowane innym zasadom krystalizacji i typom połączeń. Natknąć się więc można na echa i ślady, na lokalne nawiązanie do tradycji nie włączone w przebieg podstawowy, na sekwencje urwane, formy niedojrzałe lub źle wypełnione, wreszcie — na zwykłe przejawy inercji artystycznej, czy zjawiska z punktu widzenia dynamiki literackiej całkowicie przypadkowe. Urozmaica to niewątpliwie obraz całości,

⁷ Problematykę periodyzacji literatury przedstawia H. Markiewicz w rozprawie *Próba periodyzacji współczesnej literatury polskiej*. Op. cit. Oryginalną koncepcję takiego uporządkowania znaleźć można w pracy J. Ziomka *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*. „Pamiętnik Literacki” 1986 z. 4.

ale także zaciera jego rysunek ze względu na nadmiar danych, wprawiający umysły teoretyzujące w zrozumiałe przygnębienie.

Następstwo okresów kształtowane być może różnorodnie. Najchętniej przyjmujemy pogląd, iż częściowo zachodzą one na siebie, lub że bezpośrednio się ze sobą stykają, co uwalnia nas od obowiązku szukania ostrych granic, a równocześnie usuwa strach przed bezpostaciowością, przed miejscem nieoznaczonym, wobec którego czujemy się nieswojo i którego odkrycie napawa nas lękiem podobnym temu, jaki wywołuje w nas myśl o chaosie i nicości. Otóż wydaje się, że warto na moment uwolnić się od tych obciążeń i powziąć przekonanie (czy choćby podejrzenie), iż między okresami literackimi, jak między państwami, istnieją pasy graniczne o rozmaitej szerokości, których nie sposób dobrze zagospodarować pojęciowo i których zagospodarowywać nie ma potrzeby.

I jeszcze jedno zastrzeżenie, mające prawo budzić sprzeciw krytyki nastawionej aksjologicznie. Dynamiczność, o jakiej wcześniej była mowa, nie jest równoznaczna z wartością estetyczną dzieła i z pozycją twórcy. Nosicielami dynamizmu literackiego mogą być pisarze mierni i z biegiem czasu zapomniani. Geniusz bywa zazwyczaj szczęśliwym spotkaniem czynnika dynamizującego z talentem artystycznym, a jego pojawienie się należy do metafizyki przypadku. Nie da się go zaprojektować, przewidzieć, ani naprawdę wyjaśnić.

Współczesność, której poszukujemy, może być uznana za hipotetyczny okres literacki, o przedstawionym wyżej rytmie wewnętrznym. Nie umiemy w sposób uzasadniony wyznaczyć jej początku, nie jesteśmy pewni, w jakiej fazie kształtowania się znajduje. Powinniśmy jednak zdawać sobie mniej więcej sprawę, gdzie przebiega granica okresu poprzedzającego, tę bowiem może już wytyczyć poznanie historyczne, któremu przywykliśmy ufać bardziej niż intuicji, jaką posługuje się krytyka usiłująca terazniejszość uchwycić. Granica ta wszakże również bywa wyznaczana mechanicznie (wybuch lub zakończenie I wojny światowej), spróbujmy więc opisać Młodą Polskę nieco inaczej niż zwykły to robić podręczniki: nie jako następstwo lub konfigurację prądów, lecz, zgodnie z wcześniejszymi założeniami, jako charakterystyczną i osobliwą sekwencję dynamiczną.

Jeśli przyjrzyć się Młodej Polsce z właściwego oddalenia, traktując ją równocześnie jako pewną postać i przebieg, znaleźć można dwa przede wszystkim zjawiska wyznaczające jej osobliwość i zarazem stanowiące źródło jej wewnętrznej dynamiki. To i n d y w i d u -

alizm i utopia ekspresywności. Oba te czynniki kształtują w sposób zasadniczy postawę, tematykę i szeroko pojęty styl młodopolski. Pozycję centralną zajmuje podmiot o zintensyfikowanym istnieniu, samotny i pozbawiony zewnętrznej wobec siebie identyfikacji (Bóg umarł, społeczeństwo ma postać odrażającą i daje się poznać przede wszystkim jako system nacisków ograniczających swobodę), poszukujący wyrazu dla swego wewnętrznego świata. Literatura przybiera postać mowy „eksplozyjnej”, logicznie nieuporządkowanej, posługującej się przede wszystkim metaforą i hiperbolą. To wyzwolenie energii słownej narusza wszelkie rygory *decorum* i zmierza do granic ekspresji, wyznaczonych przez krzyk, do form dziwnych, niespójnych, niekiedy pokracznych, z natury swojej „nieklasycznych”. (Przykładem *Biesy* Komornickiej, poematy prozą i powieści Przybyszewskiego, liryka klasyfikowana jako ekspresjonistyczna.) Czytelnik ma być duszą rezonującą, lektura — rodzajem transu czy wstrząsu egzystencjalnego. Tak pojęty indywidualizm ekspresyjny wchodzi w konflikt z dwiema normami należącymi do „długiego trwania” kultury: z normą etyczną (jako indywidualizm) i estetyczną (jako ekspresyjny). Na poziomie retardacji pojawiają się próby zażegnania lub zneutralizowania tego konfliktu: symbolizm, ideologie czynu, koncepcje zbiorowości przeformułowane w duchu idealizmu, tematyka patriotyczno-narodowa. Powoduje to w końcu zagłuszenie sekwencji dynamicznej i upodobnienie się literatury młodopolskiej do form tradycyjnych, co ujawniło się w nazwie „neoromantyzm” i czego świadom był Brzozowski, gdy pisał, że Polsce potrzebny był Przybyszewski nie Wyspiański.

Zjawiskiem szczególnie interesującym jest symbolizm ze względu na wyraźną ambiwalencję jego funkcji. Recepcja symbolizmu oznacza wtargnięcie nowego (czy lepiej: stosunkowo dawno nie używanego) słownika pojęć, przyjęcie innej wizji jednostki i odmienne ustawienie problemu ekspresji. Jednostka będzie nadal wyizolowana ze społeczeństwa, czyli z żywiołu historycznej zmienności, włączona jednak zostanie w byt absolutny. Jej samopoznanie dokonuje się już nie w akcie subiektywnego doświadczenia, znajdującego swój wyraz w osobniczej mowie poetyckiej. Przez usta poety przemawia Wieczny Byt, a język, jakim się ma posługiwać poezja, to język głębinowy, uniwersalny, zakorzeniony w absolutie, więc — nieosobisty, czy nie taki jedynie. W ten sposób ekspresja czysto indywidualna staje się czymś podrzędnym (chyba, że indywidualum uznane zostanie za

„przewodnik” absolutu, substancjalnie z nim tożsamy), a zastępuje ją mowa heratyczna i uniwersalna, nie wchodząca w kolizję z tym, co estetyczne, przeciwnie — odwołująca się do idei wiecznego piękna. Indywidualizm ekspresyjny i symbolizm mają wszakże jeden punkt wspólny (jeśli pominąć podobieństwa powierzchowne): w jednym i drugim przypadku bytowi jednostkowemu przysługuje cecha patetyczności i taką też — patetyczną, wymyślną, odbiegającą od potocznej normy mowę byt ten dla siebie rezerwuje. W jednym też i drugim przypadku pozycja jednostki i jej językowy wyraz pozostają w jaskrawej sprzeczności z rzeczywistym jej miejscem i rolą w nowoczesnym społeczeństwie, coraz szybciej się demokratyzującym i coraz bardziej „powszednim”. To poczucie niekongruencji, nieprzystawalności dyskursu do doświadczenia życiowego, rodzi świadomość ironiczno-groteskową i pobudza inwencję satyryczną (obie te tendencje pogłębione zostaną przez wydarzenia roku 1905). Przykładem takiej świadomości ironicznej są utwory Müllera czy Jaworskiego, zaś jej przypadek szczególnie stanowią powieści Witkacego (od *622 upadków Bunga* począwszy), gdzie indywidualizm ekspresyjny doprowadzony bywa do formy ekstremalnej i równocześnie ulega zakwestionowaniu, odstawiając w groteskowym ujęciu swoją utopijność. W ten sposób sekwencja otwarta przez — powiedzmy — *Biesy* Komornickiej i ekstatyczną lirykę Młodej Polski, poddana transformującemu działaniu symbolizmu, choć nie jemu jedynie, zamykałaby się około 1910 roku ironiczno-groteskowym przekształceniem swej wyjściowej postaci. Wiele z tego, co potem dzieje się w literaturze, będzie miało charakter repetycji, przesunięcia lub poszukiwania tożsamości zastępczej (jak np. klasycyzm „Museionu”). Wojna przychodzi w samą porę i wyzwala literaturę z tej uciążliwej sytuacji.

Teraz pora na umiarkowaną herezję. Dwudziestolecie międzywojenne nie jest okresem literackim, lecz tworem sztucznym, wyznaczonym przez dwie, arbitralne w stosunku do dynamiki literackiej, daty. Co najmniej trzy wyodrębniane w nim zazwyczaj zjawiska stanowią rozwinięcie, przekształcenie lub pełne wyartykułowanie tendencji młodopolskich, stłumionych bądź zaprzepaszczonej głównie, choć nie tylko, z powodu polskiej sytuacji politycznej. Tak ma się rzecz z witalizmem, ekspresjonizmem oraz psychologizmem analitycznym w stylu Nałkowskiej. (Nałkowską — psychologistkę da się umieścić na linii *Bez dogmatu* i *Pałuby*; jest ona nieziszczonym Barrèsem i Burgetem literatury polskiej.) Jeśli w dwudziestoleciu wyodrębnić

jakąś całość w stosunku do Młodej Polski rzeczywiście nową, a nawet opozycyjną, byłby to jakiś rodzaj populizmu. W jego obrębie znalazłaby swoje uzasadnienie zarówno manifestacyjna prostota niektórych Skamandrytów, jak też jaskrawa trywialność Kadena, nowy naturalizm takich pisarzy jak Gojawiczyńska czy Uniłowski, a także – w pewnej mierze – twórczość Dąbrowskiej. Rozwiązanie takie nie wydaje się jednak zupełnie zadowolające, tyleż bowiem ogarnia, co pozostawia na boku.

Nikt, kto był kiedyś wyznawcą strukturalizmu, potem zaś świadkiem jego zmierzchu, nie wierzy dziś w bezwzględna moc myślenia za pomocą opozycji; historia literatury poucza jednak, iż przeciwieństwa faktycznie odgrywają dość dużą rolę w jej rozwoju, spróbujmy zatem poszukać (na prawach hipotezy), zjawisk antynomicznych w stosunku do wcześniej zarysowanej koncepcji Młodej Polski. Znajdujemy dwa główne: *redukcję podmiotowości* i *antyekspresyjność*.

Kierunki takie pojawiły się w istocie jeszcze w czasie I wojny światowej; kładły nacisk na pojęcie formy i rolę języka, przypisując szczególną wartość różnym rodzajom koherencji, a kwestionując zasadę ekspresyjności i zasadę *mimesis*. Do kierunków tych zaliczyć można konstruktywizm czy formizm w malarstwie, oraz tę awangardową teorię poezji, w której miejsce podmiotu wyrażającego siebie zajmuje *homo faber* uprawiający poetyckie rzemiosło, czyli dokonujący wynalazczych operacji językowych. W sposób otwarty obwieszcza śmierć jednostki futurizm („jednostka-niczym”, powie Majakowski), „masa” pojawia się wśród haseł Awangardy. W latach dwudziestych można więc dostrzec otwarcie nowej sekwencji, w której miejsce centralne zajmuje *k o n s t r u k c j a* i szeroko pojmowany *j ę z y k (f o r m a)*, traktowany raczej jako zespół możliwości operacyjnych niż jako środek wyrazu⁸. Warto zauważyć, że tonacja tego pierwszego „taktu” jest optymistyczna i rześka. Element retardacyjny stanowi przede wszystkim filozofia personalistyczna i jej duchem

⁸ Na ten językowy czy nieprzedmiotowy aspekt poezji dwudziestolecia (a także późniejszej) zwraca uwagę Cz. Miłosz w eseju *Punkt widzenia, czyli o tak zwanej Drugiej Awangardzie*. W: *Zaczynając od moich ulic*. Paryż 1985. Przyboś zachowuje co prawda wyobrażenie o poecie – demiurgu, ale jest to demiurgizm całkowicie świecki, językowy właśnie i w polu języka działający.

natchnione przedsięwzięcia literackie, odradzający się świecki heroizm spod znaku Conrada, a także poezja „Żagarów”, głównie Miłosza, zachowująca w swym wewnętrznym projekcie pojęcie osobowości i pojęcie wyrażania. Na szczególną uwagę zasługuje też postać Witkacego, filozofa i artysty, stanowiąca rodzaj zwornika między sekwencją młodopolską a tą, która właśnie się otwiera, lub — jeśliby kto wolał porównania słowotwórcze — rodzaj morfologicznego węzła. Poprzez Pojęcie Tożsamości Faktycznej Poszczególnej Witkacy zachowuje wysoką pozycję jednostki, nadając jej wszakże wyraz formalny (napięcia kierunkowe), nie bezpośrednią ekspresję (walka z bebechowatością sztuki), którą w praktyce doprowadza się do groteskowej skrajności.

Wojnę uznać trzeba niewątpliwie za ingerencję czynnika zewnętrznego w naturalny rozwój literatury. Lata te przynoszą faktycznie doświadczenie redukcji i degradacji bytu jednostkowego, co odczuwane jest, słusznie, jako załamanie się kultury i cywilizacji europejskiej. Doświadczenie to było tak wstrząsające, iż miało prawo stać się wyzwaniem dla literatury. Stało się nim jednak w pewnym tylko zakresie.

Literatura okresu wojny świadczy o artystycznej „mocy” nakazu konstrukcjonistycznego. Tacy poeci jak Gajcy, Trzebiński, w pewnej mierze także i Baczyński, w znacznym stopniu respektują szeroko pojętą poetykę awangardową, która wyraźnie przenosi się na poziom „długiego trwania”. W prozie przeżycie wojny rychło uległo przekształceniu w wojenny temat, ujmowany za pomocą form tradycyjnych, przede wszystkim różnego rodzaju form epickich, z biegiem czasu zaś nawet form literatury przygodowej. W tym sensie miał rację Gombrowicz, gdy pisał, że literatura polska tak naprawdę nie przeżyła wojny. Owszem, są *Medaliony*, jest proza Borowskiego; trudno jednak tym utworom przypisywać charakter artystycznej rewolucji, gdy pamięta się, że wcześniej istniały książki np. Uniłowskiego. Pisarzem prawdziwie współczesnym, który z doświadczenia wojny i okupacji wyciągnął autentyczne konsekwencje artystyczne był (jest) Tadeusz Różewicz, raz z lewa, innym razem z prawa oskarżany o nihilizm. Podobnie ma się rzecz z Białoszewskim, który w swoim spóźnionym debiucie związał ze sobą doświadczenia obu totalitaryzmów: brunatnego i czerwonego, i obu dawał wciąż wyraz jako autor i *Pamiętnika z powstania warszawskiego* i *Donosów*

rzeczywistości. Jeśli jednak do dziejów literatury przykładać kategorie psychoanalityczne, stwierdzić by można, że okupacyjna trauma nie została całkiem dopuszczona do świadomości, że zamiast spodziewanego paraliżu mowy pojawia się, równie wytłumaczalna, nadmierna elokwencja. Oczywiście, nie wolno zapominać, iż zanim literatura polska naprawdę nabrała powietrza w płuca, ubezwłasnowolniono ją za pomocą doktryny realizmu socjalistycznego i skrzępowano długotrwałym działaniem cenzury, jej więc rozrost naturalny został po raz drugi zakłócony i zniekształcony.

Co więc działo się tam, gdzie rozwój przebiegał mniej więcej normalnie? W literaturze Zachodu, który po części przypatrywał się Apokalipsie, po części jej doznawał, pojawia się bardzo wyraźne poczucie redukowalności bytu jednostkowego i współwystępująca z nim świadomość nieekspresyjności języka. Pełnię swego wyrazu postawa ta uzyskuje w literaturze lat pięćdziesiątych, która głosi i przedstawia nieadekwatność form tradycyjnych wobec rzeczywistości, tych zwłaszcza, co swą kompozycyjną podstawę znajdowały w kategorii „mocnego ja”, „ja” działającego i zdolnego do ekspresji. Pojawia się więc antypowieść i antydziałanie, które kwestionują tożsamość bohatera, logikę wydarzeń ujmowaną za pomocą akcji, aktywność postaci wyrażaną w działaniach, społeczną czy historyczną typowość, *decorum* językowe. Natrafić można jedynie na ślady postaci, szczątki akcji, formy rozbite bądź ułomne, kaleki język. Pozytywną formułę stylową stanowi „nie-śmieszna” groteska, mająca odzwierciedlać zarówno degradację jednostki w obcym jej świecie, jak i zniekształcenie samej rzeczywistości, która nie poddaje się już naiwnej *mimesis*. Tak wyglądałby drugi „takt” otwartej wcześniej sekwencji. Jego tonacja jest ciemna i bliska tonacji tragicznej. Ta część sekwencji, której centralną postacią jest w literaturze europejskiej Beckett, a w polskiej — Różewicz, przedstawia rozpad *ego* i rozpad języka; jego nieekspresyjność oznacza teraz nie konstrukcję czystą, uwolnioną od psychologicznych uwarunkowań, lecz niemotę.

Zjawiskiem wobec tego układu retardacyjnym byłby przede wszystkim egzystencjalizm heroiczny w wersji Camusowskiej oraz wszelkie inne odmiany postaw heroicznych, gdy znamionuje je dodatkowo ufność pokładana w kulturze. Tę postawę najdobitniej reprezentuje w literaturze polskiej Herbert. Szczególna pozycja Wielkiego Outsidera przysługuje Gombrowiczowi. Będzie on wciąż niestrudzonym

obronią „konkretnej istoty ludzkiej”, bezpośredniego ludzkiego odczuwania, „obcowania — prawdziwego — człowieka z człowiekiem”. Jego indywidualizm ma postać archaizmu, ale jego stosunek do języka i formy współbrzmi doskonale ze współczesnym poczuciem obcości wszystkiego, co zinstytucjonalizowane i zrygoryzowane. W ten sposób Gombrowicz wytwarza własną osobliwość, nie dającą się włączyć z żaden lokalny przebieg.

W opisie tym świadomie pominięto lata, w których literatura polska wyłączona została przymusowo z europejskiej wspólnoty kulturalnej, czyli okres 1949-1955. Lata te stanowiły przede wszystkim zaburzenie normalnego życia literatury, a stan ten spowodowany był podwójnym naciskiem: przedłużonego terroru politycznego oraz doktryny, uzurpującej sobie prawo regulowania działań intelektualnych i artystycznych. Są to więc lata nałożonej blokady ekspresyjnej, która do tej chwili nie została jeszcze zupełnie zdjęta. I jeśli nawet zgodzić się, że literatura realizmu socjalistycznego nie jest w całości falsyfikatem, czyli że odpowiadały jej realnie istniejące przekonania żywione przez pisarzy (przynajmniej przez ich część), to prawdziwe doświadczenie lat pięćdziesiątych pozostaje wciąż niewyrażone. Literackiego zapisu (rzecz jasna — fragmentarycznego) dokonano potem, głównie przy użyciu form paraboliczno-alegorycznych, w czym widzieć można zarówno rezultat kompromisowej gry z cenzurą, jak i próbę świadomego poszukiwania języka innego niż język mimetyczny, bardziej syntetycznego i narzucającego dystans. Co daje w konsekwencji rozszczepienie na patetyczną przypowieść i absurdalną groteskę.

Złagodzonej postaci, jaką przyjął totalitaryzm po śmierci Stalina, odpowiada nadal poczucie „wysychania” podmiotowości (rzadziej — otwarcie manifestowana świadomość jej ubezwłasnowolnienia). Równocześnie daje się zaobserwować rozpad więzi ze światem przedmiotowym (co wynika niewątpliwie z brzydoty otoczenia, zwiększającej się uciążliwości życia i rozmaicie przejawiającego się „wydziedziczenia”), jak również osłabienia naturalnych sprawności językowych, polegających na zdolności do wyrażania samego siebie i nazywania świata. Jeśli dodamy do tego utratę tożsamości, spowodowaną gwałtownymi zmianami społecznymi, oraz postępującą dewastację środowisk tworzących dotąd samorodną kulturę, otrzymamy łożysko, w jakim kształtowała się i do dziś kształtuje polska literatura współczesna. Owe warunki lokalne zdecydowały w dużej

mierze o takich jej właściwościach jak stopniowe zanikanie prozy realistycznej lub jej skarlenie (mały realizm), czy nieautentyczność języka⁹. Dochodzi do tego coraz bardziej widoczny automatyzm literackiej produkcji, któremu sprzyjała oficjalna polityka kulturalna i którego skutkiem było fikcyjne życie literackie. Wszystkie te przejawy stanowią wskaźnik inercji literatury polskiej. Za tendencję przeciwną uznać można zjawisko takiego przetworzenia elementów rzeczywistości, które umożliwiało psychiczny wobec niej dystans i dawało poczucie niewyklania. Tak postępował Mrozek i wszyscy inni pisarze posługujący się językiem groteski, od Głowackiego po Andermana. Tradycyjnym bastionem podmiotowości pozostaje wciąż liryka, choć i w tej Grenadzie zaczyna się szerzyć zaraza. Po pierwsze rozsadza ją od środka żywioł ironii, po drugie w poezji właśnie, potocznie z liryką utożsamianej, dochodzi do zakwestionowania zarówno referencyjnej, jak i ekspresyjnej funkcji języka, podmiot zaś otrzymuje status „perspektywy metajęzykowej”, czego przykładem najbardziej będzie poezja lingwistyczna i wszystkie jej pochodne.

Literatura polska tworzona jest w warunkach osobliwych, nie pozostaje wszakże w izolacji. Prawa osmozy, częściowo zawieszona po zaciągnięciu żelaznej kurtyny, od roku 1956 działają mniej więcej normalnie i literatura polska pozostaje w zasięgu promieniowania kultury zachodniej, może przeglądać się w jej zwierciadle i sama na nią wpływać. Kultura ta rozwija się, co oczywiste, w łożysku całkowicie odmiennym. Dla zachodnich demokracji totalitaryzm był epizodem, który zwiększył świadomość zagrożenia, nie zahamował jednak ich rozwoju, mogły więc pozeglować swobodnie w kierunku „państw dobrobytu”, co — jak się okazuje — również nie oszczędziło cierpień jednostce. Jednostka nie jest tu przedmiotem gwałtu, ale obiektem pokus. Nikt nie pozbawia jej siłą podmiotowości społecznej; sama się jej wyrzeka na rzecz zwiększonego poczucia bezpieczeństwa, jakie dawać ma państwo opiekuńcze. Drugi rodzaj pokusy, jaką stwarza sobie umysł Zachodu, to pragnienie zmniejszenia intelektualnego ryzyka i chęć uniknięcia złudzeń. Rezultatem tego była niezwykła popularność myśli strukturalistycznej i pojawienie się takich „filozofii minimalnych” jak cybernetyka czy teoria informacji.

⁹ Chodzi tutaj nie tylko o „język kaleki” czy „nowomowę”, ale także o inwazję mowy stylizowanej, świadomie wymykającej się jednoznacznej identyfikacji.

Frustracje urzędników, którym odebrano dusze, i cierpienia uczonych umysłów, szukających wyjścia z epistemologicznej pułapki, stanowią teraz tło, na jakim zarysowuje się trzecia faza sekwencji wyznaczającej dynamikę literatury współczesnej.

W centrum tej fazy znajdzie się samounicestwiający się podmiot, który sobie przyznaje byt akcydentalny czy iluzoryczny, prawo zaś do bytu realnego zastrzega dla systemów komunikacji. (Jeszcze radykalniejszą postać przybierze ten pogląd w postmodernizmie czy dekonstrukcjonizmie, które kwestionują już wszystko: pojęcie podmiotu, przedmiotu, bytu, dzieła itd.). Stanowisko takie oznacza pełne zanegowanie (nie zaś zawieszenie) ekspresyjności literatury (bo nie ma podmiotu, który mógłby cokolwiek wyrażać), a także jej funkcji mimetycznej i poznawczej (nie ma bowiem bezpośredniego stosunku podmiot-przedmiot). Podmiot (wzięty w nawias, lub skreślony – jak chciałby Derrida) nie może ani orzekać o rzeczywistości, ani tworzyć jej ekwiwalentów, ani „mówić od siebie”. Jedyne, co może, to – mniej lub bardziej świadomie – posługiwać się regułami systemu i krążyć w jego zamkniętym wnętrzu. W ten sposób zarówno formy rzekomo ekspresyjne, jak i rzekomo mimetyczne, zostają odrzucone i przekazane do muzeum złudzeń. Pisanie wyzbyte naiwności winno albo przedstawiać niemożność posługiwania się formami tradycyjnymi, zamkniętymi i opatrzonymi autorską sygnaturą, albo budować przedmioty autonomiczne, przypominające systemy-pułapki, albo wreszcie ograniczyć się do zszywania rozmaitych rodzajów mowy i ostentacyjnego przymierzania stylów, do odgrywania więc różnych ról gatunkowych, jakie ma w swym depozycie tradycja. Realizacją tych możliwości jest kolejno powieść autotematyczna, *nouveau roman*, *collage* czy „sylwa”, a także wszelkie rodzaje prozy (bądź poezji), posługujące się obnażoną stylizacją lub naśladowaniem w „złej wierze”, nastawione na produkcję imitacji: gatunków należących do przeszłości albo funkcjonujących w innym obiegu kultury. Pamiętać jednak trzeba, że owej filozofii bez złudzeń, w której podmiot z taką ochotą poddaje się egzekucji, towarzyszy w kulturze zachodniej neurotyczna obrona wolności. Wolności niewątpliwie zmitologizowanej, skoro „ja” ma być jedynie miejscem w systemie i akcydensem jego realizacji, lub – co najwyżej – hipotezą poznawczą. Ta obrona wolności, jedyna postać dyskursu, która zezwala na wprowadzenie pojęcia podmiotu, manifestuje się przede wszystkim w aktach sprzeciwu wobec wszelkich ujednoczonych

i zinstytucjonalizowanych form życia zbiorowego, wobec wszelkiego porządku, utożsamianego zazwyczaj z przemocą. Postawa ta przejawia się w literaturze — poza sferą tematu — jako odmowa ładu kompozycyjnego, jako tworzenie form otwartych, fragmentarycznych, nie poddających się łatwo znaczeniowej totalizacji. Wyraża się też ona w kulcie nonsensu, w traktowaniu pisania i czytania jako zabawy, co prowadzić ma do zamierzonego zerwania więzi z czytelnikiem, jeśli ten nastawiony jest zachowawczo i konsumpcyjnie. Trzecia faza ma więc swój wariant poważny i wariant ludyczny, jak miała je faza pierwsza, w której futuryści sąsiedowali z Awangardą. Oczywiście, i dla tej fazy da się wyznaczyć odpowiadającą jej linię retardacji. Tworzy ją przede wszystkim hermeneutyka, formułująca własną definicję podmiotowości, a także wszystkie, często z natchnienia hermeneutyki zrodzone, filozofie spotkania czy dialogu, oparte na koncepcji „mocnej” podmiotowości.

Pora jednak przywrócić właściwe proporcje. Ani strukturalizm w wersji klasycznej, ani jego późniejsze odmiany (w rodzaju „średniego” Barthesa czy Foucault), ani Derridiański dekonstrukcjonizm, nie zostały przyswojone przez literaturę polską. Próżno też szukać u naszych pisarzy (wyjąwszy może Lema) takiej świadomości filozoficznej czy estetycznej, jaką miał Robbe-Grillet lub Borges, i jakiej dowody dają Claude Simon, Philippe Sollers, John Barth, Donald Barthelme, Thomas Berger i inni. Wysoki stopień tej świadomości wykazywała niewątpliwie poezja lingwistyczna i poezja Nowej Fali, co wynikało między innymi stąd, że tworzyli ją często autorzy uprawiający krytykę literacką, z natury więc skłonniejsi do refleksji. Mimo jednak owego braku wysłowienia teoretycznego w literaturze polskiej pojawia się obfitość powieści autotematycznych (od *Gór nad czarnym morzem* Macha po *Rondo* Kazimierza Brandysa); mamy swoją „powieść niemożliwą”, bo za taki rodzaj utworu uznać można *Miazgę* Andrzejewskiego, skupiającą w sobie zresztą wszystkie niemal tendencje współczesnej prozy; są utwory zbudowane podobnie jak *nouveau roman* — jak powieści Buczkowskiego, którego *Czarny potok* wyprzedza znacznie powieściowe eksperymenty; roi się też od form hybrydycznych, tekstów-zszywek, które znaleźć można zarówno w twórczości pisarzy dojrzałych (jak Konwicki czy Rymkiewicz), jak i u debiutantów grasujących na łamach „Twórczości”. Chwytem falsyfikatu posługiwał się Parnicki, ironiczną stylizację uprawiają pisarze tak od siebie różni jak Woj-

ciechowski i Lem. Owszem, sporo jest w tych utworach literackiej mimikry, której prawo rządu w kulturze od wieków i nic nie wskazuje na to, by miało zostać zawieszona. Obok jednak form naśladowczych istnieją zjawiska wyraźnie samorodne, świadczące o tym, iż niezależnie od odmienności historycznego podłoża istnieje wspólna forma pojęć i odczuć (kiedyś nazywało się to Duchem Czasu), kształtująca literaturę. Forma ta jest rodzajem detektora wybierającego z życiowego doświadczenia pewne jedynie wątki, które potem dają się izolować i układają się w pasma podobieństw, choć geneza ich bywa różna. Dzięki temu konkretne rozwiązania artystyczne dają się oderwać od swych pierwotnych motywacji i zaszczerpić na innym gruncie; dzięki temu też i w dziedzinie literatury możliwe są wynalazki równoległe. Ten zakres można dość łatwo wyodrębnić, acz przyznać trzeba, że mieszczą się w nim obserwacje dość banalne i ogólne: kryzys wartości, społeczne wykorzenienie, poczucie chaosu, brak autorytetów, rozbitcie podmiotu, odnowa mimetyzmu.

Widać więc, że literatura polska daje się bez trudu włączyć w trzecią fazę tej sekwencji, którą chcielibyśmy nazwać współczesnością, a której pełne otwarcie przypadałoby na lata dwudzieste naszego wieku. Faza ta byłaby równocześnie przywołaniem i odkształceniem fazy pierwszej. Konstrukcji odpowiada teraz demontaż, pracy — rozbijanie, ładu — zamierzony chaos, wycofywaniu się podmiotu — masochistyczne głoszenie jego śmierci, powściągnięciu ekspresji — niemożność wyrażania, odwróceniu się od świata przedmiotowego — atrofia *mimesis*. *Homo faber* zamienia się w *homo ludens*, tyle że zabawa, jaką uprawia, pozbawiona jest poczucia radości. Faza jako całość ma charakter ironiczny.

Tak zaprojektowana sekwencja robi wrażenie pełnego i zamykającego się przebiegu, mającego własną dynamikę. Co ciekawsze, odpowiadający jej jako całości układ retardacyjny da się oznakować w każdym swym miejscu jednym nazwiskiem — Czesława Miłosza, który z pełną świadomością wybiera pozycję Wielkiego Archaizmu: przez swój sceptycyzm wobec „metafizyki formy”, przez swoją akceptację świata przedmiotowego, przez wiarę — mowa ma charakter podmiotowy, a niewypowiedziane daje się wypowiedzieć¹⁰.

Oczywiście, sposób, w jaki sekwencja ta miałaby się wyczerpywać czy

¹⁰ Potwierdza to wielokrotnie sam Miłosz w swojej eseistyce; także w przedrukowanych ostatnio w tomie *Zaczynając od moich ulic* szkicach o poezji i sztuce w ogóle.

zamykać, mieści się doskonale w ogólnym nastroju „końca wieku” i może współbrzmieć z przecuciem katastrofy, którym rzekomo żyje dziś ludzkość, choć poszczególni ludzie wydają się od niego wolni. Gdyby w tej chwili wybuchła wojna światowa lub doszło do innego politycznego zamętu, zarysowałaby się dobitna cezura podobna do tej, jaką dla sekwencji młodopolskiej stanowiła pierwsza wojna.

Niewątpliwie narzuca się pytanie, czy w horyzoncie chronologicznie rozumianej współczesności, czyli nieokreślonego bliżej „teraz”, da się dostrzec zjawiska świadczące o gromadzeniu się nowej energii kształtotwórczej. Pierwsze, co widać wyraźnie, to fakt istnienia w literaturze współczesnej rozległej sfery, którą można określić jako sferę kontrabandy epickiej. Wszystko, co zakwestionowane zostało na obszarze fikcji literackiej (a także szeroko pojętej sztuki) — podmiot, bohater, narracyjność, fabularność, przedmiot przedstawienia — powraca nie tylko w pokątnym handlu, jakim jest kultura masowa; pojawia się także w najwyższym obiegu jako możliwe i dopuszczalne, tyle — że pod postacią dokumentu, prozy niefikcjonalnej lub z lekka fabularyzowanej. Można widzieć w tym zjawisko zwiastujące nowe upodobania, można wszakże to uznać za element retardacyjny lub zwykłą kompensację, wynikłą z drastycznego naruszenia wewnętrznej równowagi, jaką kultura usiłuje zachować na podobieństwo samoregulujących się organizmów. Taka diagnoza wydaje się najbardziej przekonująca, ale też — najmniej ryzykowna.

Zjawiskiem bardziej interesującym jest wyraźna zmiana, jaka zachodzi w sposobie traktowania autotematyzmu. W swym kształcie wyjściowym literatura autotematyczna miała być głównie, choć nie tylko, świadectwem niemożności domknięcia formy, autorytatywnego ustalenia sensu, dokonania jednoznacznego wyboru. Zaprojektowany w tej powieści podmiot narracyjny i wychylający się spoza niego podmiot autorski chciały być odczytywane jako znaki niepewności i nieokreśloności. Zatapiały się w fikcji, lub z niej wyłaniały, same pogrążone w jakimś dwuznacznym bycie, manifestacyjnie niezdolne do odjęcia od siebie płodu swej wyobraźni. W powieściach lat ostatnich, wykazujących podobieństwo bądź wyraźną zależność od autotematyzmu, by tak rzec — klasycznego, układ elementów ulega zmianie. Na plan pierwszy wysuwa się podmiot autorski, wyraźnie zarysowany, energiczny i gadatliwy, który wciąż nie widzi potrzeby czy możliwości stabilizowania fikcji i zamykania jej kształ-

tu, zadowolając się jej postacią fragmentaryczną oraz „trybem warunkowym”. Nie żywi wszakże żadnych wątpliwości co do własnej podmiotowej pozycji i – co tu ukrywać – własnej atrakcyjności. W *Miazdze* Andrzejewskiego, w powieściach Konwickiego czy Rymkiewicza, autor-narrator-bohater staje się coraz mocniejszą figurą tego *patchworku*, w jaki zamieniła się rzeczywistość powieściowa. Być może, jest to kolejny element retardacyjny pozbawiony znaczenia dynamizującego. Niewykluczone jednak, że na naszych oczach otwiera się sekwencja nowa, która poprzez obraz osobowości narcystycznej (bo taki jej rodzaj pojawia się najczęściej we współczesnej prozie) zmierzać będzie ku restytucji podmiotowości. Przyznać trzeba, że już samo sformułowanie takiego oczekiwania jest w oczach współczesnej filozofii świadectwem naiwności. W takim grzechu-cnocie przyjemnie jest móc liczyć na dobre towarzystwo, więc na koniec cytaty z autora, któremu wcześniej wyznaczaliśmy rolę Wielkiego Mistrza Retardacji: „[...] w drugiej połowie dwudziestego wieku odbywa się coś, co można nieudolnie określić jako triumf nagości. [...] Obnażyły się też społeczne wyznaczniki odruchów, schematy zachowań, a obnaża się i ludzka mowa jako paplanie i mamrotanie, nic a nic niezależne od 'osoby', przeciwnie, narzucone jej przez okoliczności miejsca i czasu (np. angielski *home* u Ionesco). Tak więc jesteśmy rojowiskiem gołych ciał jak w dzień Sądu Ostatecznego, przy czym ani nasze organy nie są nasze, ani grzechy, ani nawet mowa: podważona jest samoistość, indywidualność monady, podmiot ogląda siebie jako przedmiot. Zdawałoby się, że przy takim spadaniu na samo dno pozostaje mało już nadziei. Ale umysł ludzki zawsze stara się zetrzeć pięknie ułożone wzory, tak żeby została czysta tablica, ku przerażeniu lęklivych, dla których czysta tablica jest nicością. I powoli na tej tablicy kreślone są nowe równania. [...] W tej niszczącej ale nie tylko niszczącej przemianie szyderycy i przedrzeźniacze mowy mają wielkie zasługi. Jednakże moja introspekcja poucza mnie, że jestem im przyjazny jedynie tam, gdzie zapowiadają odbicie się od dna czy kreślenie nowych równań na tablicy, nie tam gdzie zatrzymują się na zemście dla zemsty.”¹¹

¹¹ Cz. Miłosz, *Zaczynając od moich ulic*, s. 139.