

Teksty Drugie 1996, 5 , s. 120-129



# Estetyczne uniwersum Peerelu

Mieczysław Orski

# Przechadzki

*Mieczysław Orski*

## **Estetyczne uniwersum Peerelu**

Jednym z ważnych impulsów poznawczych, dostarczających podniety twórczej autorom nowej prozy polskiej lat dziewięćdziesiątych, stało się odkrycie Peerelu jako tematu; zatem nie jako problemu czy wyzwania ideologicznego — tylko jako obszaru inspirujących wyobrażeń przypadków i przeżyć, obserwacji obyczajowych, prawie nie tkniętych jeszcze dylematów światopoglądowych, fascynujących, a nie dość skomentowanych w literaturze, wydarzeń publicznych itp. Sądzę, że nie należy tego zainteresowania traktowanym wcześniej dość instrumentalnie przedmiotem wiązać jedynie z samym nurtem „remanentów peerelowskich”, wybijającym się w utworach zwłaszcza dzisiejszych czterdziestolatków, pięćdziesięciolatków — którzy postanowili zdyskontować artystycznie zakreślone kiedyś zakazami cenzury i wytycznymi władzy różne „białe plamy” peerelowskiej przeszłości... Chodzi tutaj bowiem o usunięcie, „odczarowanie” całej przygniatającej ówczesną zbiorową świadomość sfery tabu, która trzymała na uwięzi wolę twórczą i wyobraźnię autorów — nie tylko poprzez funkcjonowanie systemu restrykcji, ale i w wyniku odpowiadającego na wyzwania ustroju, jeśli można tak rzec, paraliżu ideowo-estetycznego twórców, w tym zwłaszcza syndromu tzw. autocenzury (o którego roli zdajemy się dziś zapominać). Chodzi o podjęcie nie dostrzeżonych kiedyś, z powodów nie bezpośre-

dnio politycznych, wątków społecznych i obyczajowych. Ci i owi pisarze mogli co prawda za Gomułki, czy łaskawiej panującego Gierka, na zasadzie wyłączności oraz kontrolowanego odgórnie pozwolenia naruszać niekiedy obszar tabu i włamywać się do państwowego sejfu wiadomości dobrego i złego, ale działało się to zawsze za cenę jakichś ustępstw, koncesji również estetycznych; wiązało się przy tym z dyskomfortem twórczym i ryzykiem izolacji: były to jednostkowe przedsięwzięcia, spełniające funkcję społecznych działań kompensacyjnych i nie prowadzące na ogół do wartościowych publicznych następstw, istotnych dyskusji, konfrontacji ideowych czy do ożywczego w życiu literackim fermentu.

Pozytywnego rozwiązania problemu zniewolenia intelektualnego i niemocy twórczej nie przyniosło rozrastające się pokaznie, zwłaszcza po stanie wojennym, „podziemie” literackie i jego drugi obieg wydawniczy. Stawał się on szybko jakby politycznym rewersem oficjalnego obiegu, narzucał swoje z kolei prymaty ideowe i preferencje artystyczne, zmuszał autorów również do — nawet podświadomych — koncesji na rzecz nowego mecenasa oraz wspierających go sił społecznych. I wydawcy, i autorzy dobrze zdawali sobie sprawę z tego, czego czytelnik drugiego obiegu poszukiwał w ich książkach; i nawet podświadomie mogli się kierować intencjami dostarczenia przede wszystkim oczekiwanego słowa pocieszenia, premiowania prawdy dziejowej, tudzież zaspokajania ciekawości historycznej w dziedzinie wspomnianych „białych plam”, szczególnie na styku tematów polsko-radzieckich...

Warto podkreślić i to, że implikacje samego, głęboko i sprawnie wszczepionego przez system w tkankę społeczną, tabu były nie tylko negatywne, ale i pozytywne (choć wcale nie w dobrym sensie): to znaczy nie tylko wskazywały, czego nie wolno, ale i okalały świadomość podmiotu twórczego drogowskazami, co i jak można... Co więc np. można przemycić, żeby nie narazić się władzy i ująć pogoni cenzorów, i jak to przekazać, zasugerować, żeby spotkać się w symbolicznej, intencjonalnej przestrzeni z czytelnikiem... I te „pozytywne” konsekwencje (kiedy to autor skupiał swe wysiłki na budowaniu politycznych alegorii, aluzji, na artystycznym kamuflowaniu swego programu ideowego) miały też swój, nie zawsze pozyteczny, wpływ na uprawianie i funkcjonowanie literatury w Peerelu.

Nagły szok wolności u progu lat dziewięćdziesiątych — którego znaczenia i skali do tej pory nie potrafimy właściwie ocenić, a czasem

i pojąć — spowodował w swoim następstwie równie gwałtowne, zaskakujące *katharsis* wywołane zniesieniem w krótkim czasie całej wyrafinowanej architektury tabu systemowego. Uwolnienie się świadomości poznawczej oraz kreacyjnego potencjału pisarzy spod przytłaczającego, paraliżującego wolę twórczą ciężaru zapisów i zastrzeżeń, tych oficjalnych i tych wyznaczonych przez autocenzurę, doprowadziło do dużego zamieszania w estetyce literackiej, zawoocowało zasadniczymi zmianami w programach ideowych i hierarchiach artystycznych, a także zmieniło motywacje i inspiracje dla tworzonego od nowych podstaw wizerunku rzeczywistości. Wielu autorów (zwłaszcza tych w średnim wieku, którzy nie żyli od samych początków w Polsce Ludowej, tylko urodzeni po 1945 roku dojrzewali wraz z nią — w bardziej lub mniej ukrytej niezgodzie) mogło spojrzeć i spojrzeć innymi oczami we własną przeszłość. Otworzyły się kreacyjne przestrzenie dla kiedyś niemożliwych, a i teraz dość nieoczekiwanych (w każdym razie przez czytelników) wizji, diagnoz i penetracji; przy czym w większości przypadków zasadniczego bodźca dla poznawczych i estetycznych odkryć, do nowych rozpoznań dostarczała autorom własna biografia, pogrążona przedtem w peerelowskiej hibernacji (takiej z punktu widzenia aspiracji, szans spełnienia zamiarów i w ogóle rozwoju duchowego jednostek). Jak już napisałem, przedmiotem literackiego renesansu stało się życie w Peerelu — ale postrzegane nie jako wyzwanie polityczne czy wyrzut dziejów, lecz właśnie jako nader inspirujący temat, wyciągnięty z zakamarków własnej, często „nieczynnej” przedtem w tym planie pamięci, nie „skonsumowany” w sposób wiarygodny i prawdziwy. Nieliczni, znani już z wcześniejszych publikacji, prozaicy mogli teraz po prostu wyjąć z szuflad i dokończyć pisane wcześniej, a niemożliwe do opublikowania utwory (jak to się mawia) „swojego życia”. Byli to jednak rzeczywiście nieliczni twórcy (co zresztą całemu środowisku szyderczo wytykano w dyskusjach o kolejnym rozwianym micie „pełnych szuflad”), głównie ci, którzy chcieli uniknąć — chyba jednak nie z powodu osobistych obaw — ryzyka drugiego obiegu lub wydania w paryskim Instytucie Kultury. Sądzę, że dla normalnego bytu czytelniczego tych książek potrzebny był jednak haust wolności, bowiem ich autorzy — tacy jak Janusz Krasiński, autor pisanej przez długie lata i z wiadomych względów nie wydawanej powieści *Na stracenie* (Warszawa 1992), opartej na osobistych dramatycznych przeżyciach z wieloletniego pobytu w bierutowskim więzieniu, czy Teresa Lubkiewicz-Urbanowicz, której nostalgia za utraconą krainą podwileńskie-

go dzieciństwa uzyskała najbardziej krystaliczny wyraz w mini-sadze pt. *Boża podszewka* (Sejny 1994) — sporo uczynili, by w ich powieściach porządek artystyczny przeważał nad planem faktograficznym i bezpośrednim sporem ideologicznym. Z takiego właśnie powodu książki te mogły dużo stracić na wartości w drugoobiegowej recepcji — kiedy dane by im było zaistnienie w innej niż założona przez autorów płaszczyźnie percepcji. I *Na stracenie*, i *Boża podszewka* nie dążą do przekazania czytelnikowi przede wszystkim sfabularyzowanego świadectwa dewiacji i głupstw systemowych, dokumentu zbrodni i fałszerstw systemu; przeważają tu właśnie estetyczne kryteria doboru i organizacji materiału niedawnych dziejów. Na pobudzającej wyobraźnię egzotyce kresowej przeszłości korzysta też Anna Bolecka w *Białym kamieniu* (Warszawa 1994). W swoim programie autorskim, dalekim od haseł martyrologicznych i tyrtejskich, zbliżają się te pozycje do wcześniej opublikowanych w drugim obiegu (i mało tam dostrzeżonych) dwóch minipowieści Zyty Orszyn zebranych później w tomie wykorzystującym tytuł jednego z utworów — *Historia choroby, historia żałoby* (Warszawa 1992, tytuł drugiej podziemnej pozycji: *Czarna iluminacja*). Budzące zgrozę sygnały epoki stalinowskiej zostają tu także przetworzone przez fantazję młodzieńczego lub dziecięcego narratora, przerzucone na mocno wybity „plan” artystyczny, w związku z czym właśnie — jak można sądzić — powieści Orszyn nie zrobiły w bibliotece drugoobiegowych wydawnictw takiego wrażenia, jakie wywołało w niej sporo drugorzędnych utworów, o których dziś mało kto pamięta. Również Erwin Kruk w książce „swojego życia”, możliwej do wydania dopiero po Okrągłym Stole *Kronice z Mazur* (Warszawa 1989), nie zajmuje się ściganiem i potępianiem prześladowców mazurskiego ludu, tylko stara się sumiennie wejść w rolę kronikarza dramatu swojego narodu — i pisze pełen uniwersalnych przesłań, nostalgiczny, epicki tren poświęcony ginącemu bezpowrotnie plemieniu z północy Polski. A narratorka *Ciemni* (Poznań 1995, wcześniej mały nakład w drugim obiegu, 1989) Bogusławy Latawiec, sięgająca do swojej peerelowskiej „ciemni” bez nastrojów rewindykacyjnych, resentymentów, bodźców rozliczeniowych, usiłuje odczytać z przewijanej na nowo kliszy przeszłości przede wszystkim jakiś sens uniwersalny i zarazem estetyczny, uzasadniający czy usprawiedliwiający własne działania. Także w wydanej niedawno powieści Aleksandra Jurewicza *Pan Bóg nie słyszy głuchych* (Gdańsk 1995), kontynuującej wątki jego poprzedniej powieści *Lida* i zasilającej omawiany tu kierunek nowej prozy, przewa-

gę nad wszelkimi impulsami i zamiarami „dekomunizacyjnymi”, rozliczeniowymi, bierze przefiltrowane przez liryczny aparat organizatora tej prozy — i uwiarygodnione zewnętrznymi okolicznościami historycznymi — misterium przywoływanych z głębin własnej pamięci wspomnień i obserwacji „onego” czasu.

Nietrudno zauważyć, że podniety twórczej wymienionym, a i wielu innym autorom, o których będzie mowa, dostarcza pamięć własnego dzieciństwa bądź młodości, tudzież towarzyszącej im niegdyś legendy rodzinnej czy środowiskowej. Odkrywająca dziś na nowo dla siebie temat Peerelu, nowa polska proza nobilituje jako swego bohatera, a często i narratora, dziecko lub osobę w młodym wieku, wchodzącą w trudne, niezrozumiałe dla niej życie społeczne z totalitaryzmem w tle. Na liście ponad już czterdziestu (tak!) zasługujących na lekturę i uwagę krytyczną utworów pisarzy, którzy dali o sobie znać w ostatnich pięciu latach (choć w wielu przypadkach debiutowali wcześniej, ale i „ciszej”), naliczyłem co najmniej jedną trzecią takich, które wybierają na protagonistę fabularnej akcji właśnie dziecko, bądź dziewczynę czy młodzieńca, i które podporządkowują swój świat przedstawiony punktowi widzenia tego *n i e d o r o s ł e g o* bohatera, horyzontom jego światobrazu i jego fantazji; jest na wymienionej liście także trochę takich pozycji, które czynią nieco zakamuflowany użytek z zapamiętanych doświadczeń i obserwacji z własnego dzieciństwa. Takich, jak np. Magdaleny Tulli hymn prozą o Warszawie *Sny i kamienie* (Warszawa 1995), w którym narrator, nie skonkretyzowany obserwator, daje przecież znać o swojej własnej młodzieńczej empirii związanej z przedmiotem. Czy jak *Sponsor i jego autor* (Katowice 1995) Stanisława Bieniasza, w której to powieści wnikamy w skomplikowaną materię psychologiczną biografii również młodych wychowanków Polski Ludowej, toczących grę o własną tożsamość i o bodaj namiastkę niezależności — w warunkach, które przecież dokładnie poznał sam autor książki przed swą emigracją na Zachód w 1981 roku.

Sądzę, że to wzmożone i powszechnie zainteresowanie okresem wczesnego dojrzewania jest wynikiem nie tylko szczególnego przypadku i naturalnej zawsze skłonności piszących do sięgania w głąb własnej biografii, ale ma też swoje istotne ideowe i poznawcze uzasadnienia. To z powodu wyboru takiego dziecięcego pośrednika narracji rzeczywistość wyobrażona w powieściach i opowiadaniach Pawła Huellego, Stefana Chwina, Izabelli Filipiak, Feliksa Netza, czy wspomnianego Aleksandra Jurewicza (oraz wyprzedzającej ich Zyty

Oryszyn) nie straszy przysłowiową już „czarną dziurą”, nie zieje potwornościami, nie staje się nade wszystko politycznym straszakiem, którym też nie ma być. Intencjom twórczym autorów patronuje chęć nadrobienia tamtej niewiedzy i luk w orientacji społecznej; pragną oni poddać ugruntowanej, spokojnej refleksji swój niegdysiejszy los, przekazać jego istotną prawdę, ale i jego wyłamującą się z panującego w świadomości syndromu „hańby domowej” egzotykę, specyfikę, a nawet swoistą urodę. Zachowania, hasła, mitologie okresu stalino-wsko-bierutowskiej, socrealistycznej rzeczywistości potrafią — jak się okazuje — nadzwyczajnie pobudzić wrażliwość i fantazję młodzień-czych bohaterów, a także potencjał twórczy narratorów Chwina w *Krótkiej historii pewnego żartu* (Kraków 1992), Oryszyn w *Historii choroby, historii żałoby*, Feliksa Netza w *Urodzonym w Święto Zmarłych* (Katowice 1995), Krystyny Kofty w wydany przed rokiem 89 *Pawilonie małych drapieżców* czy Kazimierza Orłosa w jego naj-nowszym tomie opowiadań *Niebieski szklarz* (Kraków 1995); zaś w *Snach i kamieniach* Tulli ulegając urokowi symbolicznych fraz, mamy prawo poczuć się wręcz indoktrynowani mitem socjalistycznej utopii, która przecież — w czym narrator, obiektywnie rzecz biorąc, ma rację — łączyła się z najszcześniejszym, prawdziwie złotym okresem rozwoju powojennej Warszawy (cały naród ją wtedy budował i o niej śpiewał! — a obecny postęp cywilizacyjny w opinii narratora jak-że degraduje Warszawę jako stolicę-pomnik).

Narratorzy tego nurtu prozy eliminują pozaartystyczne imperatywy twórcze, które kazały kiedyś pisarzom podejmującym tematy sprzed roku 1956 rzeczywistość odtwarzaną — w zależności od politycznego punktu wyjścia — albo potępiać w czambuł, albo usprawiedliwiać i chwalić (to oczywiście w prozie kontynuującej socrealistyczne roszczenia i urojenia). Narratorzy pragną teraz (jak pisałem przy innej okazji w wydany niedawno tomie szkiców *A mury runęły*) nie w y m i e r z y ć, a o d d a ć sprawiedliwość przedstawionemu światu, co — wobec przyjęcia owej dziecięcej czy młodzieńczej perspektywy oglądu i interpretacji — w nieunikniony sposób łączy się z procesami mitologizacji i swoistej estetyzacji opisywanej rzeczywistości. Wszelkie potworności, ponure realia sfery publicznej i przykre konkrety rodzinno-towarzyskie wnikają do świadomości zmytizowanej czy ulirycznionej; zostają wyretuszowane ze swego jednowymiarowego koszmaru, pozbawione tej instrumentalności, która przysługiwała im niejako naturalnie, równoległe do upadku Peerelu. Teraz narratorzy — można rzec — przenoszą wszelkie *horrendum* czasu „błędów i wy-

paczeń” na płaszczyznę uniwersalnego języka sztuki. Dlatego też niektóre nasze utwory mają szansę trafić do czytelnika zagranicznego dzięki rzeczywistym walorom artystycznym, a nie rodzimej egzotyce politycznej i epatowaniu nadwiślańską martyrologią (w stylu Mrożkowej *Monizy Clavier*, której polski bohater próbuje pozyskać dla siebie względy cudzoziemców poprzez demonstrację szkód: „O, panie, wybili ząb”). Choć, niestety, za granicą z naszych najnowszych osiągnięć literackich wciąż najbardziej przekonuje np. Andrzeja Zaniewskiego *Szczur*, który wystawia na widok europejski swe ubytki, nie tylko w użębieniu.

W *Opowiadaniach na czas przeprowadzki* Huellego wyobraźnia dziecięcego narratora nadaje gdańskiej rzeczywistości powojnia rysy niemalże magicznego misterium. Wyrzucony ze Stoczni Gdańskiej za niesubordynację, i pozbawiony środków do życia, ojciec małego bohatera nie dostarcza narratorowi pretekstu do demaskacji ustroju, obnażania mechanizmów totalitarnych czy utyskiwania na biedę rodziny itp., tylko staje się partnerem dziecięcej przygody. Właśnie dlatego, że jest bez pracy, ma więcej czasu dla chłopca, który może z nim na przykład zbierać ślimaki winniczki — przy czym dla ojca jest to jeden ze sposobów utrzymywania rodziny, a dla syna niezapomniane, urozmaicające szarzyznę życia i inspirujące fantazję wspomnienie... Jego rówieśnik z *Krótkiej historii pewnego żartu* Stefana Chwina rozwija swą wyobraźnię wysyłając rysunki Pałacu Kultury na ogólnopolski konkurs młodzieżowy do Warszawy (które z kolei mogą wbijać tam w dumę symbolicznego narratora *Snów i kamieni* Tulli), albo przyglądając się z namiętnością pochodom pierwszomajowym. W najnowszej, świetnej powieści tegoż autora *Hanemann* dziecięcy bohater postrzega prześladowanie znajomych i bliskich sobie osób przez ubeckie instytucje jako działanie nie skonkretyzowanych, tajemnych, niemalże nadrealnych złych mocy — a takimi przecież mogły jawić się dziecku, przed którymi rodziny skrzętnie skrywały informacje bulwersujące ówczesny świat dorosłych. W *Niebieskim szklarzu* Orłosa (tomie wyraźnie odstępującym od widocznej w poprzednich książkach pisarza tendencyjności i idei piętnowania zła) zabicie przez WOP-istów na plaży młodego uciekiniera nie dostarcza narratorowi podniety do martyrologicznego trenu — i w ogóle wszelkie polityczne akcenty zostają tu w naturalny sposób wtopione w klimat i atmosferę wakacyjnej przygody młodego bohatera (nieraz identyfikowanego z młodym Orłosem). Narrator uszanowuje tu (mimo swego doświadczenia z „międzyczasu”) zasady ówczesnej dyskrecji



dorostych, chroniących dziecko, z oczywistych względów, przed światem polityki i konfliktów dziejowych. Donosicielka UB, prostytutka Władzia z *Historii choroby, historii żałoby* Oryszyn przedstawiona jest w kluczowym momencie akcji jako strzyga. W *Absolutnej amnezji* Izabelli Filipiak, bardzo ciekawym — choć niestety chaotycznie skomponowanym i napisanym dość niezręcznym, a czasem wręcz nieporadnym językiem — portrecie wewnętrznym dziewczynki, dojrzewającej w okresie przełomowych dla dziejów Peerelu wypadków marca 68 i grudnia 70, ojciec Marianny, sekretarz partii, prezentowany jest jako wcielenie zła raczej domowego i rodzinnego niż narodowego, a pojawiające się na ulicach Gdyni (nie wymienionej w powieści, ale tam toczy się akcja) czołgi „są ciepłe i rozgrzane, buchają parą z nozdrzy, jak wielkie smoki, stalowe i skrzydlate”. Na drugim krańcu Polski mały Krantz, wzrastający w tyglu powojennej śląskiej mieszkanki etnicznej bohater *Urodzonego w Święto Zmarłych* Feliksa Netza, jest poddany w szkole, domu i na podwórku ciśnieniu zwaśnionych ze sobą kultur: niemieckiej i polskiej (tu w tej kolejności) i zwalczających się systemów — byłego, faszystowskiego, i stalinizmu, czyli „nowej wiary”; powojenne starcie tych dwóch porządków na ziemi śląskiej doprowadza tu wszakże do absurdalnych, świetnie podchwyconych i spointowanych przez dziecięcy punkt widzenia konfliktów i relacji międzyludzkich w otoczeniu bohatera. Wysoka, niezrozumiała polityka objawia się powszednim kabaretem zachowań, gestów, działań, nonsensem psychologicznym.

Podobne skłonności do odrealnienia i estetycznego ubarwienia przedstawionego świata obserwujemy u autorów poświęcających uwagę także fascynacjom dzieciństwa i mirażom młodości, lecz już nie własnej. Olga Tokarczuk, autorka *E.E.* (Warszawa 1995), jednej z najbardziej dojrzałych powieści nowej generacji, Marek Jastrzębiec-Mosakowski, debiutujący niedawno zapowiadającymi nietuzinkowy talent prozatorski *Śladami na piasku* (Gdańsk 1994), Tomek Tryzna w głośnej i bardzo różnie przyjmowanej *Pannie Nikt* (Warszawa 1994) czy Andrzej Turczyński w swojej posępnej balladzie prozą z katorgi *Chłopiec na czerwonym koniu* (Warszawa 1991) — wszyscy oni pasjonują się tematem dorastania i dojrzewania swych młodych bohaterów, osadzonych też w bardzo różniących się między sobą ramach historii, i to, z wyjątkiem *Panny Nikt* historii nie rodzimej. Choć godzi się dodać, że w *Śladach na piasku* Joachim von Arensdorf przekracza „smugę cienia”, wchodzi w wiek dojrzały, by jednak nie sprostac jego wyzwaniom: wszystko, co najważniejsze w jego ży-

ciu, wiąże się z pasjami i namiętnościami młodości. Również w *Białym kuku* Andrzeja Stasiuka wczesne lata bohaterów, spędzone w betonowym krajobrazie miast Polski Ludowej, stają się istotnym punktem odniesienia dla diagnoz i fabularnych konceptów narratora; w tej powieści napędzający zwykle młodość mit przygody i heroicznej męskości znajduje swoje absurdalne zaprzeczenie, ulega odwróceniu: piątka wspaniałych wyrusza w dzikie ostępy nie po życie, a po śmierć. Całą piątkę przenika dotkliwie uczucie egzystencjalnego obrzydzenia i niezgody na wegetację, jaką im się proponowało „tam i wtedy”. W *Chłopcu na czerwonym koniu* różdżka wysublimowanej i nawet wyrafinowanej wyobraźni narratora odmienia nie do poznania jedną z najgorszych rzeczywistości, jaką współczesne dzieje mogły zaoferować dziecku. Tytułowy chłopiec powieści Turczyńskiego, opowiadającej o dramatycznej wywózce dzieci do sowieckiego Gułarteku, przyjmuje z całym dobrodziejstwem inwentarza narzucony mu przymusem światoo obraz — przecież z najgorszego snu; dla niego już rzeczywiście „innego nie ma świata”, a w tym, który jest, pozwala mu przetrwać wyobraźnia i zmysł magicznej interpretacji zdarzeń. Chłopiec umie tu dostosować się — głównie dzięki swej wybujałej fantazji — do surowego i okrutnego regulaminu dorosłych, reprezentowanych głównie przez tępych i okrutnych komisarzy totalitarnej wiary. Oczywiście doprowadzi to do tragicznego dlań finału. W *Pannie Nikt*, powieści o piętnastoletnich uczennicach, spoza nasyczonego mitologiami *decorum* narracji wyłania się bezwzględna i pozerająca naiwne Marysie końca XX wieku rzeczywistość ekonomiczno-społeczna — niekoniecznie akurat peerelowska, choć akcja powieści toczy się w Wałbrzychu za czasów Polski Ludowej. Warto jeszcze dodatkowo zauważyć, że w wymienionych wyżej powieściach Tokarczuk, Jastrzębca-Mosakowskiego, a także Chwina (*Hanemann*) chyba po raz pierwszy w polskiej literaturze powojennej roztacza się przed naszymi oczami, skonstruowany z wycuciem tematu, nietendycyjnie i bez obrzydzenia, obraz świata funkcjonującego przed narodzeniem autorów na tych ziemiach, po których oni obecnie chodzą: jest to świat poprzedników, Niemców. Ale i to obce nam *entourage*, podobnie jak w przypadku analizowanej poprzednio przeze mnie rzeczywistości Polaków, przeniesione zostaje przez autorów w estetyczne uniwersum; przy tym udział pierwiastka osobistych doświadczeń życiowych i duchowych przygód samych autorów jest tu bez trudu rozpoznawalny i ważny dla zrozumienia ich intencji. Narrator *Hanemanna* bez skurpułów i wybiegów odwołuje się do ma-

terii osobistych przeżyć autora za młodu (gdyby ktoś miał wątpliwości, niech popatrzy na zdjęcie autora z jego rodziną na tylnej okładce); w głębokiej i sugestywnej (jakże subtelnej) rekonstrukcji losów bohaterki powieści Olgi Tokarczuk oraz jej bliskiego otoczenia — wrocławskiego sprzed pierwszej wojny światowej — widać także osobisty wkład duszy i pamięci piszącej.

I w tych zatem, i w poprzednich książkach przedstawiciele naszej prozy lat dziewięćdziesiątych kontury świata przedstawionego ulegają zaokrągleniu, retuszowi, sublimacji; przestaje o ontologii tego świata decydować zasada dychotomii, antagonizmu, postrzegania go w tonacji albo czarnej, albo białej, eksponowania w nim elementu albo dobra, albo zła, podziału na władzę i opozycję, na Polaków i Niemców, Polaków i Rosjan. Odrębne układy, formacje ideowe, konstelacje wartości homogenizują się, granice między przedziałami wrogości, nienawiści, niezrozumienia itp. rozpuszczają się; i to przede wszystkim świadomość kreacyjna, inspiracja estetyczna, wyobraźnia autorów inicjuje proces osmozy między nieprzenikalnymi kiedyś strukturami, odmiennościami. Dużą w tym rolę pełni zauważone tu już *medium* tej prozy: nowy typ bohatera. Przypomnijmy, że ulubionym bohaterem generacji prozaików wchodzących w życie literackie w latach siedemdziesiątych był głównie lump, nieudacznik, cygan artystyczny itp., w każdym razie ktoś z marginesu (na ogół zresztą bardzo wrażliwy i uzdolniony), nie umiejący dostosować się do wymogów ówczesnej rzeczywistości publicznej, do której zresztą przecież trudno się było dostosować komukolwiek, poza rekrutami partyjnej elity. Z kolei w latach osiemdziesiątych, w *apogeum* peerelowskiej degrengolady, wielu pisarzy gustowało w bohaterze kalekim psychicznie, choć często też i fizycznie, będącym — jak można przypuszczać — pochodną i dowodem kalectwa rzeczywistości społecznej. W latach dziewięćdziesiątych na scenę literacką wkracza jako bohater dziecko lub młodzieniec czy dziewczyna, a jeśli nieco bardziej dorosły, to często też dziecięco naiwny, a w każdym razie ufny, otwarty na świat; nowej literaturze zapewne potrzebny jest ktoś, kto poznaje na nowo, przygląda się rzeczywistości nieskalanym wzrokiem, ktoś wolny od przesądów, nie cierpiący już za miliony, pełen zainteresowania, stawiający pytania — takie, których mógłby się może wstydić starszy, doświadczony przez los eksobywatel Peerelu.