

Jan Galant

Młoda proza polska lat siedemdziesiątych wobec narracji klasycznej : Łoziński - Schubert - Anderman

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 85/2, 95-115

1994

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JAN GALANT

MŁODA PROZA POLSKA LAT SIEDEMDZIESIĄTYCH WOBEC NARRACJI KLASYCZNEJ

ŁOZIŃSKI – SCHUBERT – ANDERMAN

Nazywano ich Bereziakami, a ich pisarstwo młodą prozą lat siedemdziesiątych. Wymieńmy ich nazwiska: Janusz Anderman, Zbigniew Brzozowski, Adam Fiala, Michał Jagiełło, Jan Drzeżdżon, Donat Kirsch, Krystyna Kofta, Józef Łoziński, Jacek Natanson, Andrzej Pastuszek, Ryszard Schubert, Marek Sołtysik, Jerzy Żurek i inni. Sam Henryk Bereza propagował określenie „rewolucji artystycznej”¹, wygłaszając opinie, w których powieści młodych przyrównywał do największych osiągnięć współczesnej prozy światowej. Rewolucja ta polegała – jego zdaniem – na odrzuceniu dotychczasowych norm polszczyzny literackiej i tradycyjnych konwencji kształtowania fabuły, narracji czy świata przedstawionego. Dzięki temu powieść odzyskała zdolność kreowania lub odkrywania nie znanych sobie wcześniej światów.

Jednakże od chwili debiutu tych pisarzy minęło niespełna 20 lat i przycichła krytyczna kanonada. Wygasły redakcyjne dyskusje, namiętne polemiki, pochwalne hymny i paszkwile. Nic więc dziwnego, że pisaną w latach siedemdziesiątych prozę młodych Jan Błoński skazał na niebyt w literackiej „czarnej dziurze”². Czy rzeczywiście taki jest jej los?

Odpowiedni już dystans stwarza szansę spokojnego, badawczego spojrzenia na dorobek tamtych lat, wpisania go w ogólnoliterackie tendencje, pokazania, że twórczość ta posiada swoją tradycję pozytywną, że nie jest wyjętym przez krytyków królikiem z kapelusza. Tym bardziej że historia literatury nie lubi pustki.

Wydaje się, że młoda proza lat siedemdziesiątych stanowi jeden z końcowych etapów procesu, który prozę powieściową pozbawił tego autorytetu, jakim dysponowała w XIX wieku³. Kolejne ogniwa tej tendencji – znaczone nazwiskami Gustave’a Flauberta, Williama Faulknera, Jamesa Joyce’a, a z pisarzy polskich Stanisława Ignacego Witkiewicza, Witolda Gombrowicza, Leopolda Buczkowskiego czy Mirona Białoszewskiego – tworzyły: powieść personalna, powieść strumienia świadomości, autotematyzm w wydaniu tzw. no-

¹ H. Bereza, *Bieg rzeczy. Szkice literackie*. Warszawa 1982.

² J. Błoński, *Bezladne rozważania starego krytyka, który zastanawia się, jak napisałby historię prozy polskiej w latach istnienia Polski Ludowej*. „Teksty Drugie” 1990, nr 1.

³ Zob. M. Głowiński, *Powieść i autorytety*. W: *Porządek, chaos, znaczenie*. Warszawa 1968.

wej powieści francuskiej (*nouveau roman*). Doprowadziły one do tego, że wiele współczesnych form narracyjnych opiera swój byt i specyfikę na defikcjonalizacji świata przedstawionego, ujawnianiu konwencji i reguł procesu twórczego czy prezentacji zależności dzieła od tradycji literackiej i języka.

Te tak różnorodne zjawiska łączy fakt kwestionowania wiarygodności narracji powieściowej, a tym samym wartości poznawczych powieści w ogóle. Dokonania współczesnej prozy, utwory Samuela Becketta, Jorge Luisa Borgesa czy pisarzy spod znaku nowej prozy amerykańskiej⁴ dokumentują stan epistemologicznej niemocy.

Zauważyć można dwa sposoby jej przewycięzania. Wiarygodność narracji potwierdza wprowadzona w obręb utworu osoba autora, jak ma to miejsce w przekraczających granicę fikcji dziennikach intymnych i sylwach współczesnych⁵ oraz w prozie Białoszewskiego, z tą różnicą, że tu obecność autora wiedzie tekst w stronę wypowiedzi pragmatycznej⁶.

Druga możliwość – realizowana przez tzw. prozę postmodernistyczną – polega na uczynieniu z niemocy programu. Konstatując „wyczerpanie literatury”⁷, zużycie jej form i możliwości, należy uczynić to tematem powieści, z pełną świadomością powtarzać stare rozwiązania – tak, jak to czyni Borgesowski Pierre Menard, który pisze *Don Kichota* powtarzając dokładnie tekst powieści Cervantesa⁸.

Podstawę niniejszych rozważań stanowić będzie obserwacja podstawowych sposobów konstruowania narracji w powieściach: *Chłopacka wysokość* (1972) Józefa Łozińskiego, *Trenta Tre* (1976) Ryszarda Schuberta, *Zabawa w głuchy telefon* (1976) i *Gra na zwłokę* (1979) Janusza Andermana. Skrajność rozwiązań w nich zawartych da, jak sądzę, najpełniejszy obraz form narracyjnych typowych dla młodej prozy.

Punktem wyjścia jest zestawienie strategii narracyjnych trzech pisarzy z wzorcami narracji klasycznej. Tę ostatnią należy rozumieć w sposób zaproponowany przez Kazimierza Bartoszyńskiego⁹, jako wypowiedź, 1°, pozbawioną zewnętrznych uwarunkowań sytuacyjnych, 2°, operującą rozległym obszarem presupozycji, 3°, unikającą form deiktycznych, 4°, skończoną w chwili odbioru. Te właśnie cechy przeciwstawiają sobie komunikację narracyjną i mówienie warunkowane sytuacyjnie. Można zatem postawić tezę, że specyfikę omawianych powieści stanowi próba obnażenia ograniczeń narracji klasycznej. Dokonuje się ona poprzez zbliżenie wypowiedzi literackiej do pragmatycznej i eliminację kategorii narratora – albo poprzez demonstrowanie dystansu dzielącego dyskurs artystyczny od mowy. W tym wypadku dochodzi do pomnożenia liczby narratorów i ujawnienia sztuczności języka artystycznego.

⁴ Zob. antologię *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*. Przekład zbiorowy. Wybrał i opracował Z. Lewicki. Warszawa 1983.

⁵ R. Nycz, *Współczesne sylwy wobec literackości*. W zbiorze: *Problemy teorii literatury*. Seria 3. Wrocław 1988.

⁶ M. Głowiński, *Male narracje Mirona Białoszewskiego*. W: *Gry powieściowe*. Warszawa 1973.

⁷ Zob. J. Barth, *Literatura wyczerpania*. Przełożył J. Wiśniewski. W antologii: *Nowa proza amerykańska*.

⁸ J. L. Borges, *Pierre Menard, autor „Don Kichota”*. W: *Opowiadania*. Kraków 1978 (tłum. A. Sobol-Jurczykowski).

⁹ K. Bartoszyński, *Opowiadanie a deixis a presupozycja*. W zbiorze: *Studia o narracji*. Wrocław 1982.

Narrator zwielokrotniony

Na fabułę debiutanckiej powieści Józefa Łozińskiego składają się wydarzenia dwóch dni, związane z powrotem Alosia Rzepy do rodzinnej wsi Rewy. Schematem fabularnym jest zatem odwrócony motyw awansu społecznego i powrotu na wieś. Powieść nie rozwija tego schematu¹⁰, głównie ze względu na fakt, że zasadniczym jej składnikiem jest mówienie, a nie dzianie się. W gruncie rzeczy więc dominacja aktów wypowiedzania oraz zakłócenia związków przyczynowo-skutkowych dezintegrują fabułę. Zamiast przedstawiania zdarzeń jest opowiadanie o nich, a prezentacja statycznych dialogów, pijackich rozmów i monologów postaci zastępuje rozwój akcji¹¹. Sprawia to, że nad wydarzeniami dominuje sposób ich wysłowienia. Punkt semantycznej ciężkości został w utworze przesunięty na konstrukcję narracji i jej stylistyczny kształt.

Podstawową cechą opowiadania w *Chłopackiej wysokości* jest dominacja monologu. Łoziński stosuje przy tym najróżniejsze jego warianty: strumień świadomości, monolog wypowiedziany czy soliloquium. Bardzo często monolog bywa składnikiem wyższych struktur dialogowych, stanowiąc niekiedy niezmiernie rozbudowaną replikę jednej z postaci. Rozmiar wypowiedzi sprzyja wprowadzaniu do nich reguł rządzących narracją. Niesie to za sobą zasadnicze konsekwencje fabularne i kompozycyjne.

Monolog niszczy czasowy porządek fabuły, wprowadzając retrospektywny sposób prezentacji zdarzeń. Bywa on dublowany zasadą — by tak rzec — projekcji, gdy, z punktu widzenia reguł prawdopodobieństwa i logiki, mówiąca postać nie jest w stanie relacjonować wydarzeń przeszłych i powtarzać odległych w czasie wypowiedzi.

Obarczony funkcjami narracyjnymi monolog w *Chłopackiej wysokości* aktualizuje różne formy opowiadania i odmienne układy komunikacyjne. W powieści występuje więc narracja jako monolog wypowiedziany, pojawia się zabieg transponowania form osobowych „On jako Ja”¹² (Ch 20 — 21, 60)¹³, narracja jako streszczenie (Ch 170 — 172) lub narracja tworząca kompozycję szkatułkową.

Podporządkowanie wypowiedzi nadrzędnego narratora pierwszoosobowego, jakim jest Ałoś, tym samym regułem i ograniczeniem, którym podlegają relacje narratorów częściowych, każe przypuszczać, że ponad narracją bohatera egzystuje jeszcze jeden porządkujący poziom narracji. Tworzy go narrator

¹⁰ Pojęcie schematu fabularnego wprowadza K. Bartoszyński w pracach: *Zagadnienia komunikacji literackiej w utworach narracyjnych*. W: *Teoria i interpretacja*. Warszawa 1985; *O badaniu układów fabularnych*. W: jw.

¹¹ Na temat fabuły zob. Bartoszyński: *Zagadnienia komunikacji w utworach narracyjnych; O badaniu układów fabularnych*. — J. Ziomek, *Powinowactwa przez fabułę*. W: *Powinowactwa literatury*. Warszawa 1980. O zaniku fabuły we współczesnej powieści zob. E. Kuźma, *Fabula w prozie autotematycznej. (Na przykładzie prozy Jerzego Andrzejewskiego)*. W zbiorze: *Fabula utworu literackiego*. Toruń 1987.

¹² Zob. A. Okopień-Sławińska, *Semantyka relacji osobowych*. W: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej. (Preliminaria)*. Wrocław 1985.

¹³ Tym skrótem odsyłam do wyd.: J. Łoziński, *Chłopacka wysokość*. — *Paroksyzm*. Warszawa 1988. Poza tym stosuję następujące skróty lokalizacyjne: G = J. Anderman, *Gra na zwłokę*. Kraków 1979. — T = R. Schubert, *Trente Tre*. Warszawa 1975. — Z = J. Anderman, *Zabawa w głuchy telefon*. Warszawa 1976. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

auktoralny, który wielokrotnie ujawnia swoją obecność poprzez zmianę perspektywy narracji oraz wtrącone uwagi i komentarze. Narrator ten korzysta w powieści Łozińskiego ze wszystkich swoich uprawnień. Podkreślanie dominacji nad światem przedstawionym, wprowadzanie bezpośrednich zwrotów do czytelnika dotyczących czynności opowiadania („opuśćmy ten początek”, „wróćmy do akcji”, „dalszy rozwój akcji pokaże”) – sprawia, że narrator auktoralny przekształca się w figurę autora.

Pozwala to wysnuć dwa istotne wnioski. Po pierwsze, skrajnie zewnętrzne usytuowanie narratora auktoralnego pozwala mu spoglądać na świat przedstawiony i postaci z ironicznym dystansem. Po drugie, jego wypowiedzi, potęgując fikcjonalność powieściowego świata, nieustannie ją ujawniają. W powieści klasycznej możliwość ta była jedną z cech auktoralności – o czym pisał już Franz Stanzel¹⁴. Jednak powtórzenie tego gestu przez Łozińskiego ma już wymiar parodystyczny, czego przykładem jest rozmowa pomiędzy narratorem a Alosiem, dotycząca dalszego udziału bohatera w akcji powieści. Pokazuje ona, że świadomość fikcjonalności własnego istnienia stała się udziałem nie tylko opowiadającego, ale i stworzonych przezeń postaci:

Tu wetkniemy jedynie mały wtręt logicznie jednobrzmiący i zapytamy ciebie. [...] Alku Rzepo, czy jesteś przygotowany na dalsze i dalsze, a uściślając, czy jesteś władny uleć akcji powieści *Chłopacka wysokość*. Odpowiedz nam. Jestem gotów na przyjęcie niespodzianek każdego stopnia. W moim chłopięcym charakterze nie widzę ujemnych cech. Trzymam się wytyczonej linii z niezłomną wiarą w słowo górnołotność. Cóż jeszcze? [Ch 93]

Ironia w połączeniu z zabiegami czyniącymi sam akt opowiadania przedmiotem rozważań ujawnia przekonanie, że dzieło narracyjne nie jest opisem rzeczywistości zewnętrznej, lecz jedynie – i aż – artystycznym tworem językowym, artefaktem. Ważne jest także, że ujawniając fikcjonalną i językową naturę postaci oraz zdarzeń narrator auktoralny rezygnuje z jakichkolwiek pretensji do obiektywizmu w tworzeniu powieściowego świata.

Wprowadzając do powieści narratora auktoralnego pomnożył tym samym Łoziński ilość poziomów wypowiedzi. Nad relacją Alosia zaistniał podmiot, który „rezyduje” ponad przytaczanymi przez „chłopca od pól zielonych” monologami postaci, nierzadko – przypomnijmy – przekształcającymi się w samodzielną całość narracyjną. Kusząca w tej sytuacji wydaje się teza, że podstawową regułą konstrukcyjną w powieści jest zasada szkatułkowego przytoczenia, w kształcie znanym literaturze polskiej głównie dzięki *Rękopisowi znalezionemu w Saragossie* Jana Potockiego¹⁵. Umożliwia ona wprowadzenie w mowie niezależnej wypowiedzi postaci i pozwala im zaprezentować

¹⁴ F. Stanzel, *Typowe formy powieści*. W antologii: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*. Wybór, opracowanie, tłumaczenie R. Handke. Kraków 1980.

¹⁵ Na temat powieści szkatułkowej zob.: K. Bartoszyński, „*Rękopis znaleziony w Saragossie*” – „szkatulka i powieść”. W: *Powieść w świecie literackości*. Szkice. Warszawa 1991. – F. Rosset, *W muzeum gatunków literackich: Jana Potockiego „Rękopis znaleziony w Saragossie”*. „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 1. Jednakże używając pojęcia „szkatułkowe przytoczenie” pozostaje dłużnikiem M. Indyk (*Granice spójności narracji. O prozie Leopolda Buczkowskiego*. Wrocław 1987), która do swoich rozważań wprowadziła termin „cytat szkatułkowy”. Niemniej jednak w niniejszej pracy wydaje mi się uzasadnione mówienie o przytoczeniu, nie o cytacie, gdyż narrator dopuszczając postaci do głosu nie cytuje przecież ich słów – one przemawiają same.

ich własną, prywatną wizję świata. Zasada ta dzięki retrospekcji stwarza szansę przeniesienia akcji w przeszłość niejako na odpowiedzialność monologującego bohatera.

Przytoczenie szkatułkowe tworzy często wielopiętrowe konstrukcje, w których zwielokrotnieniu ulega liczba narratorów, punktów widzenia, modelowanych przestrzeni i czasów. Wydaje się wobec tego, że jedyną rękojmnią uporządkowania rozbitej opowieści jest w utworze Łozińskiego obecność narratora auktoralnego.

Tak się jednak nie dzieje. Wiarygodność narratora wszechwiedzącego oraz narratorów częściowych jest nieustannie kwestionowana poprzez stylistyczne ukształtowanie ich wypowiedzi. O językowej specyfice *Chłopackiej wysokości* decydują trzy cechy. Pierwszą z nich jest mieszanie różnorodnych, często kontrastowych, form mówienia. Sąsiadują ze sobą elementy gwary i zjawiska typowe dla mowy poetyckiej, określone style funkcjonalne i artystyczne (np. stylizacja biblijna), niekiedy odwołujące się do właściwości języka pojedynczego autora lub dzieła (*Wesela* S. Wyspiańskiego). Zestawienie odrębnych stylistyk prowadzi w efekcie do ironicznego i parodystycznego kontrastowania zdań „realistycznych” i zdań o wysokim stopniu nadorganizacji.

Stylistyczna wielogłosowość uniemożliwia wyodrębnienie indywidualnych cech językowych właściwych mówiącemu. Wszystkie uczestniczące w narracji *Chłopackiej wysokości* podmioty mówią tym samym językiem – tworząc drugą cechę stylu powieści: brak zróżnicowania mowy poszczególnych postaci i narratora auktoralnego. Szkatułkowość przytoczeń sprawia, że bardzo często jest rzeczą niezmiernie trudną określenie, kto dane słowa wypowiada.

Występowanie wymienionych cech jest możliwe dzięki oparciu języka powieści Łozińskiego na aluzji, cytacie i stylizacji. Środki te służą podkreślaniu także kulturowego bagażu, który zdominował i zagłuszył indywidualność postaci.

Wśród przywoływaných w ten sposób tekstów pierwszoplanowe miejsce zajmują dzieła literackie. Odwołania do twórczości Adama Mickiewicza, Cypriana Kamila Norwida, Witolda Gombrowicza, Sławomira Mrożka czy Tadeusza Nowaka powstają najczęściej poprzez kryptocytat lub parafrazę tytułu, aluzję do postaci czy motywu. Jeśli chodzi o stylizację, to spośród wielu jej form na uwagę zasługuje próba imitacji językowych właściwości utworów należących do tzw. nurtu wiejskiego w powojennej literaturze polskiej¹⁶, a zwłaszcza do powieści Nowaka. Tym bardziej, że na twórczość autora *Proroka* wskazują częstsze niż w innych wypadkach aluzje i cytaty. Przede wszystkim jednak Łoziński przejął typową dla powieści Nowaka regułę wprowadzania do tekstów narracyjnych norm mówienia poetyckiego. Wyraża się to m.in. w zmetaforzowaniu języka i w poetyckich porównaniach.

Powyższe obserwacje prowadzą do konkluzji, że w ukształtowaniu stylistycznym *Chłopackiej wysokości* dominuje intertekstualność. Stylistyczna heterogeniczność, aluzja, cytat i stylizacja stanowią formę ujawniania literackich korzeni i kontekstualnych odniesień powieści Łozińskiego. Sprzyjają również

¹⁶ Rejestr dotychczasowych określeń tego nurtu przynosi artykuł J. Ługowskiej *Proza Tadeusza Nowaka a problemy współczesnej literatury nurtu ludowego* (w zbiorze: *Modele świata i człowieka*. Lublin 1985).

parodii, rodzącej się na skutek zestawiania i zderzania stylów oraz języków wyraziście skontrastowanych.

Właściwości stylistyczne *Chłopackiej wysokości* potwierdzają opinię, iż w utworze rządzi zasada prezentacji postaci wypowiadających się, a nie działających. „Mówiąc literaturą” demaskują one swój literacki status. Okazuje się bowiem, że stanowią one niesamodzielny byt językowy. W tym sensie światem przedstawionym jest język.

Sygnaly intertekstualne sprawiają, że powieść przekształca się w wypowiedź krytyczną, nakierowaną na pewien obszar tradycji literackiej – dzięki czemu *Chłopacka wysokość* staje się równocześnie wypowiedzią metaliteracką. Towarzystwo aluzjom i parafrazom parodystyczne wyjaskrawienie czyni z niej głos jednoznacznie polemiczny.

Najważniejsze jest jednak to, że zamiast niewiarygodnego narratora auktoralnego gwarantem sensu i spójności zostaje dopiero zewnętrzny wobec tekstu poziom gospodarza utworu. Dopiero obecność figury autora daje powieści rękojmię koherencji i celowości.

Zasada szkatułkowego przytoczenia oraz stylistyczna wielogłosowość znacząco wpływają na obowiązujące w *Chłopackiej wysokości* reguły komunikacji. Pomijając ciągłą zmienność ról pełnionych przez poszczególne postaci, zauważyć należy, iż wpisanie monologów w wyższe struktury dialogowe powinno sprzyjać odtwarzaniu pragmatycznych modeli komunikacyjnych. Tymczasem stylistyczne właściwości mowy bohaterów stoją w rażącej sprzeczności z cechami mówienia warunkowanego sytuacyjnie. Powaga i poetyzowanie języka, wprowadzanie doń stylizacji biblijnej oraz nasycanie odniesieniami literackimi prowadzą do zmiany kontekstów – z sytuacyjnych na literackie. Dzięki temu wzmocnieniu ulega nie pragmatyczny aspekt porozumiewania się w powieści, a wręcz przeciwnie: ich apragmatyczny i presupozycyjny charakter. Wielość form narracji oraz intertekstualna natura języka *Chłopackiej wysokości* czynią z niej wypowiedź o apragmatyczności i literackości wzmoczonej – i ujawnionej.

Konstrukcja narracji oraz stylu *Chłopackiej wysokości* tworzy dwa zasadnicze kręgi semantyczne, wzajemnie na siebie zachodzące. Pierwszy z nich to krąg socjologiczny. Na tym poziomie gra znaczeń opiera się na zderzeniu motywu powrotu na wieś – powrotu syna marnotrawnego – i motywu awansu społecznego. Z powieści Łozińskiego wynika, że taki powrót jest niemożliwy. Decyduje o tym przede wszystkim niemożność odtworzenia przeszłości. To ma na myśli Franek, nieustannie pytając: „Czy wczorajsze może być dzisiaj?” Brak kulturowej ciągłości rodzi się na skutek przemian w świadomości współczesnego środowiska wiejskiego. Nie ma w powieści jakichkolwiek śladów powiązania życia wsi z rytmem natury. Zamiast tego utwór wypełniają opisy pijackich burd czy bazy maszynowej. Nic więc dziwnego, że kondycję i stan współczesnej wsi najpełniej zdaje się wyrażać kolejna opinia Franka: „Kto żyje z hektara, ten o zysk się stara”.

Mieszkańcy Rew utracili swoją kulturową tożsamość w efekcie wyjazdu do miasta lub ulegania wpływom XX-wiecznych mediów. Literackim wyrazem tego stanu jest wprowadzenie do powieści olbrzymiej ilości cytatów i aluzji oraz odebranie mowie postaci odrębności i swoistości.

Restytucję dawnego świata i jego wartości uniemożliwia Alosiowi Rzepie także fakt, iż żyjąc w świecie literackich oraz stereotypowych wyobrażeń nie

dostrzega on zaniku typowej wiejskiej zgody na świat i naturę. Rodzi to konflikt między tkwiącym w świadomości Alosia stereotypem wsi i jego zafascynowaniem ideologią kontestacji lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych — a rzeczywistością¹⁷. Iluzja kontestacji prowadzi do zaakceptowania przez „chłopca od pól zielonych” utopijnej idei powrotu na wieś i odnalezienia czasu minionego¹⁸.

Z historii Alosia wynika wniosek, że konfrontacja natury i kultury doprowadziła do pogłębienia rozziemia między światem pierwotnego ładu a cywilizacją. Depersonalizacja świadomości oraz języka zniszczyła „korzenie” — gwarantujące stabilność porządku i wartości. Problem ten w *Chłopackiej wysokości* zajmuje miejsce uboczne. Dopiero w następnych powieściach — *Paroksyzmie* i *Pantokratorze* — znajdzie się on w centrum uwagi pisarza. Także utopia kontestacji dopiero w nich (*Pantokrator*) zostanie poddana głębszej analizie i kompromitacji.

Odpowiedzialność za destrukcję dawnego porządku ponosi kultura masowa. Obleczona w kształt programu telewizyjnego, gazetowej publicystyki, seriali filmowych czy nieskomplikowanych lektur odciska swój ślad w świadomości postaci i ulega zinterioryzowaniu.

Drugi krąg semantyczny *Chłopackiej wysokości* tworzy rozległy obszar literackich odniesień. Odsyłają one do dwóch obszarów tradycji. Pierwszym z nich jest XX-wieczny nurt powieści wiejskiej. Krytyczność utworu zasadza się głównie na tym, że nieomal każdy z elementów decydujących o specyfice pisarstwa Tadeusza Nowaka, Juliana Kawalca czy Wiesława Myślińskiego został w nim zanegowany i skompromitowany.

Brak wyrazistych znaków wartościujących przestrzeń i czas rozmył typową dla powieści wiejskiej regułę mityzacji świata przedstawionego. Zamiast rekonstrukcji przeszłości powieść Łozińskiego przynosi natrętnie współczesny wizerunek wsi. Występowanie elementów fantastycznych, sygnalizujących — np. u Nowaka — metafizyczne pochodzenie norm etycznych, stanowi tutaj jedynie literacką konstrukcję. Rytualność działań — zwłaszcza pracy, wyrażająca związek z naturą, okazuje się jedynie pustym gestem, nastawionym na zysk. Wreszcie, bełkotliwe pomieszanie języków ośmiesza poetyckie i biblijne nacechowanie stylistyczne powieści wiejskiej¹⁹.

Drugi obszar nawiązań w *Chłopackiej wysokości* stanowi tradycję pozytywną. Tworzą ją odwołania do pisarstwa Witkiewicza, Gombrowicza i Buczkowskiego.

Powieść Łozińskiego zdradza m.in. podobieństwo do dominującej u Witkiewicza formy „powieści-worka”, opisaną przez Włodzimierza Boleckiego²⁰. Językowa nieprzezroczystość — tak jak u Witkacego — stanowi pochodną kontrastowego zestawiania rozmaitych stylów i gatunków mowy. Zanik różnic

¹⁷ Zob. B. Wróblewski, *Wydziedziczenie i kompleksy. O młodej literaturze polskiej lat 1975–1980*. Lublin 1985, s. 20–21.

¹⁸ W ideologii kontestacji nieustannie przewija się myśl, że sposobem na odnowienie cywilizacji jest powrót do Natury, podporządkowanie ludzkiej aktywności, stylu życia i myślenia nakazom i rytmowi przyrody. Zob. Ch. Reich, *Zieleni się Ameryka*. Przełożył D. Passent. Warszawa 1976.

¹⁹ O mityzacji świata w powieści wiejskiej zob. B. Kaniewska, *O sposobach i funkcjach mityzacji*. Nowak — Myśliński — Redliński. „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 3.

²⁰ W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*. Wrocław 1982.

w mowie postaci przypomina typową dla *Pożegnania jesieni* czy *Nienasyceńca* metodę eksplikacji fikcjonalnego statusu powieści. Podobnie rzecz się ma z konstrukcją narratora nieustannie ingerującego w tok powieści oraz z sugerowaniem tożsamości narratora i autora. W obu przypadkach mamy do czynienia z formą metanarracyjnej wypowiedzi na temat tradycji literackiej i reguł narracji klasycznej.

Najbardziej ewidentnym śladem odwołań do twórczości Gombrowicza jest scena, w której powiatowy przedstawiciel partii, Towarzysz Naczelny, zmusza Alosia do zachwywania się bykiem:

Patrz na dzwon. Czy on ciebie nie zachwyca?

Nie. Nie zachwyca.

Ale jakże to? [...] On musi zachwycać, chłopcze. No, powiedz, że ciebie zachwyca. Powiedz raz. Kiedy on mnie wcale nie zachwyca!

Obywatelu. Ja nie jestem profesor Pimko i proszę o całkowite ujawnienie się. Pogląd brzucha. [Ch 150]

O ile u Gombrowicza analogiczna scena stanowi formę dyskusji ze skostniałymi sposobami pojmowania tradycji romantycznej, o tyle Łoziński atakuje głównie stereotypy wiejskiej świadomości.

Również relacja między narracją autorską a pierwszoosobową pokrywa się ze strategią występującą w *Ferdydurke*. Według Boleckiego w powieści Gombrowicza narrator występuje w trzech sprzecznych rolach: „ja” autora, „ja” narratora i „ja” bohatera²¹. Nie niszczy to jednak tożsamości podmiotu mówiącego, mimo że każda z tych ról tworzy odmienne układy komunikacyjne. Podobnie jest u Łozińskiego. Jedność stylistyczna i homonimia wszystkich poziomów wypowiedawczych przynoszą przekonanie, że autor podlega takim samym uwarunkowaniom i cierpi na te same choroby, co stworzone przez niego postaci.

Konstrukcja narracji opierająca się na zasadzie szkatułkowego przytoczenia stanowi echo stosowanej w powieściach Buczkowskiego, zwłaszcza w *Czarnym potoku*, techniki cytatu szkatułkowego²². W utworach obydwu pisarzy opiera się ona na podobnych założeniach i wywołuje podobne konsekwencje: zacieranie tożsamości mówiącego, zwielokrotnienie poziomów nadawczych. Struktura cytatu szkatułkowego pozwoliła stworzyć intersubiektywny obraz pewnego wycinka rzeczywistości. W *Czarnym potoku* jest to wizerunek chaosu i zagłady, który został uogólniony, urastając do rangi opisu „zagłady w ogóle”. Łoziński natomiast przedstawia odmitologizowany świat współczesnej wsi, której mieszkańcy, pozbawieni kulturowych korzeni, miotają się w poszukiwaniu wartości. Jednocześnie obaj pisarze wykorzystują technikę cytatu szkatułkowego do dyskusji z tradycją literacką i do analizy przydatności dotychczasowych form narracji.

Korzystanie z konkretnych rozwiązań artystycznych nie oznacza bynajmniej asymilacji rozległej sfery estetycznego i filozoficznego ich uzasadnienia, dlatego zapytać należy o motywy wyboru takich właśnie literackich patronów *Chłopańskiej wysokości*. Dla Łozińskiego ważne było to, że w powieściach wymienionych pisarzy rozbiecie dotychczasowego języka powieści służyło dema-

²¹ *Ibidem*, s. 91.

²² Zob. Indyk, *op. cit.*

skowaniu określonych stereotypów i mitów oraz pozwalało wprowadzić związaną z tym problematykę filozoficzno-językową. Zawierają one także sposoby ujawniania i kompromitującej aktualizacji literackich konwencji. *Chłopacka wysokość* rozprawiając się z powieścią wiejską z nich właśnie korzysta. Po trzecie, prezentują one niedyskursywne metody mówienia o literaturze. Polega to na ukazywaniu rzeczywistości w dziele jako pochodnej praktyk językowych oraz na demonstrowaniu aktu pisania będącego używaniem konwencji.

Każde z tych zjawisk służy włączeniu w semantykę powieści jej metaliterackiego aspektu. Tworzy go u Łozińskiego parodystycznie wyjaskrawione nagromadzenie i odwrócenie podstawowych cech poetyki powieści wiejskiej. *Chłopacka wysokość* dowodzi, że dzieła tego nurtu fałszują rzeczywistość współczesnej wsi, pokazując ją poprzez pryzmat konwencji. Pod tym względem utwór Łozińskiego należy umieścić obok *Konopielki* Edwarda Redlińskiego. Pamiętać jednak trzeba, że w *Konopielce* przedmiotem parodii stała się zmityzowana rzeczywistość, a u Łozińskiego same reguły mityzacji.

Oprócz tego, opierający się na literackich odwołaniach sposób budowy *Chłopackiej wysokości* sprawia, że jej podstawowym kontekstem jest tradycja literacka. Powieść zawiera sugestie dotyczące literatury w ogóle, zakładające, że „rzeczywistość” w dziele jest zawsze przesiana przez sito możliwości tkwiących w języku i tradycji literackiej, rzeczywistość, której „każdą obiektywizację zadławi konwencja” (Ch 25). Literatura pokazuje świat nie poprzez język, lecz jedynie i wyłącznie w języku. Fałszując obraz rzeczywistości nie może być odpowiednim systemem jej odwzorowania, lecz deformacją lub kreacją. *Chłopacka wysokość* przynosi przekonanie – i jego potwierdzenie – że tekst literacki stanowi byt estetyczny, prezentujący artystyczne możliwości jego twórcy.

Z perspektywy narracji powieść Łozińskiego ilustruje jedną z form krytycznego podejścia do jej reguł. Oparcie narracji na monologu tworzy zarys komunikacji pragmatycznej, na której tle tym jaskrawiej widać zabiegi kompromitujące narrację: groteskowe nagromadzenie, zwielokrotnienie jej cech, technik i konwencji. Łoziński przeprowadził atak na literaturę przy pomocy absurda i bełkotliwego spiętrzenia jej konstant.

Starcie języków

Trenta Tre Ryszarda Schuberta przynosi całkowicie odmienne sposoby dyskusji z dotychczasowymi konwencjami powieściowymi. Wyrażają się one poprzez przeniesienie do dzieła literackiego reguł komunikacji pragmatycznej. Narracja powieści zdaje się tworzyć magnetofonowy zapis mówienia sytuacyjnego, rozbity na dwie odrębne formy opowiadania.

Pierwszą z nich stanowi pierwszoosobowa narracja naśladująca pismo urzędowe: protokół, zeznanie lub podanie. Odtwarza ona najistotniejsze właściwości stylistyczne i kompozycyjne tego typu wypowiedzi. Relację protokolanta uzupełniają informacje podane w przypisach – bądź to przez niego samego, bądź przez bliżej nie określoną komisję.

Jednakże niezgodność między tematyczno-fabularną zawartością powieści a normami gatunkowymi wypowiedzi kancelaryjnej rozbija spójność stylizacji. Wpływa na to także fragmentaryczność i nieciągłość fabuły, przez co przekształca się ona w szereg luźno związanych ze sobą anegdot. Dotyczą one

funkcjonowania bazy przeładunkowej Boobalk II, są to więc opowieści o przecaczaniu wagonów z „wyrobami gąbczastymi”, poszukiwaniu tablicy informacyjnej czy załatwianiu formalności spedycyjnych. Obok nich pojawiają się relacjonowane przez poszczególne postaci zdarzenia z ich prywatnego życia, mówiące o konfliktach rodzinnych lub sąsiedzkich, pijackich wyprawach i wędrówkach po mieście. Rządzi nimi porządek asocjacji i wspomnienia, wszystkie anegdoty spaja natomiast powtarzalność postaci oraz osoba włączającego je w swoje „zeznanie” narratora. Skąpe informacje pozwalają umieścić wydarzenia *Trenta Tre* jedynie w ogólnych ramach przestrzenno-czasowych Poznania początku lat siedemdziesiątych. Wewnętrzna achronologia oraz podporządkowanie fabuły skojarzeniowemu tokowi następstwa sprawia, że w rzeczywistości rozpiętość czasowa fabuły wynosi około 30 lat. Poszczególne epizody lub zapisy rozmów z reguły nie stanowią zwartego łańcucha, który posiadałby wyrazisty początek i koniec. Narratorski zapis wprowadza od razu w środek zdarzeń i przerywa je w dowolnym punkcie. W konsekwencji – w narracji góruje czynność wypowiedzania, co prowadzi do zaniku fabuły, tak jak ma to miejsce w *Chłopackiej wysokości*.

Kształt stylizacji zakłóca również niejednorodność językowa protokołu. Styl wypowiedzi protokolanta jest hybrydycznym połączeniem form stylu urzędowo-kancelaryjnego i nowomowy z kolokwialną odmianą polszczyzny potocznej posiadającej znamiona języka mieszkańców Poznania.

Spójność narracji przywrócona zostaje dopiero przy założeniu, że jest ona parodią pisma urzędowego²³. A to oznacza, że narrator nie posiada żadnych narzędzi mogących uporządkować zdarzenia, określić ich cel oraz znaczenie, parodia jest bowiem zjawiskiem znajdującym się poza jego świadomością. Takimi możliwościami dysponuje dopiero autor, gwarantujący globalny sens. Innymi słowy, nadrzędna całość powstaje nie na poziomie opowiadanego świata, lecz tekstu.

Komizm wynikający z parodii ośmiesza zarówno językowy schematyzm stylu urzędowego, jak i ten typ społecznych interakcji, który podporządkowany jest związkowi hierarchiczno-urzędowemu, ograniczającym indywidualną podmiotowość. W warunkach polskich lat siedemdziesiątych, zdominowanych przez świadomość partyjną, ostrze parodii *Trenta Tre* kierowało się przeciwko skostniałej i biurokratycznej ideologii socjalistycznej władzy.

Z narracją stylizowaną na pismo urzędowe jaskrawie kontrastuje druga forma prowadzenia opowiadania w powieści Schuberta. Ten sposób relacji charakteryzuje się całkowitym brakiem wypowiedzi, które można by przypisać jakimkolwiek narratorowi nadrzędnemu. Nadawca funkcjonuje jedynie jako implikowane medium przytaczające dialogi postaci. W narracji tak powstałej – jako ciąg przytoczeń – należy podkreślić kilka cech.

Po pierwsze, wyłącznie informacje stematyzowane w dialogu lub implikowane stylem wysłowienia stwarzają możliwość charakterystyki postaci. Dane te tworzą jedyną podstawę rekonstrukcji relacji komunikacyjnych obowiązują-

²³ Występujący w *Trenta Tre* typ parodii odpowiada wprowadzonej przez J. Ziomka (*Parodia jako problem retoryki*. W: *Powinowactwa literatury*, s. 373) kategorii parodii przez immutację. Tworzy ją „wprowadzenie do struktury pierwowzoru elementów innej struktury, tak żeby ich współobecność była źle motywowana”.

cych wewnątrz świata przedstawionego. Z tego powodu duże trudności napotyka odtworzenie kontekstu sytuacyjnego rozmowy. W konsekwencji rola języka, jakim posługują się postacie, niepomiernie rośnie, sprawiając, że staje się on decydującym czynnikiem umożliwiającym orientację w świecie powieści.

Po drugie, rezygnacja z klasycznie rozumianej narracyjności uzależnia wypowiedzi od ich wewnętrznego, warunkowanego sytuacyjnie, centrum odniesienia. Wszegobecność form deiktycznych i zwrotów nastawionych na podtrzymanie kontaktu utrudnia umiejscowienie słów postaci w określonej ramie komunikacyjnej²⁴.

Wprowadzenie przypisów podważa niezależność narracji „udramatyzowanej”. Formułowane przez protokolanta lub Komisję, pozwalają bez naruszenia zapisu rozmów potwierdzić obecność nadrzędnego nadawcy, jakim jest autor wewnętrzny. Znaczące jest jednak to, że wybrał on taką właśnie formę aktualizowania swojej obecności, która znajduje się poza granicami narracji złożonej z przytoczeń. Zadaniem przypisów jest najczęściej eksplikowanie określonego obszaru presupozycji, które – wspólne bohaterom – pozostają poza wiedzą odbiorcy. Dookreślając kontekst sytuacyjny i werbalizując mikropresupozycje²⁵, przypisy potwierdzają obecność autora.

Wielość podmiotów, niezależnych nadawców wypowiedzi, komplikuje relacje nadawcze i odbiorcze w powieści. Autorem części przypisów jest Komisja, która występuje jako wewnątrztekstowy adresat narracji-protokołu. Przejmując kompetencje nadawcy projektuje jednocześnie innego odbiorcę. Nieobecność narratora prowadzi do ujawnienia figury autora, co rodzi pokusę czytania powieści przy użyciu autobiograficznego klucza²⁶. Scena, w której jedna z postaci – Chudy Literat – czyta koledze swoje opowiadanie pod tytułem *Trenta Tre*, tę pokusę wzmaga. Wreszcie protokolanta zastępują narratorzy cząstkowi, wobec których często występuje on jako adresat narracji.

Pozioma i pionowa zmienność układów nadawczych spleta się z dwoma schematami komunikacyjnymi. Narracja jako protokół obrazuje typ literacko przetworzonej komunikacji urzędowej, a więc nieartystycznej, pisanej, funkcjonującej w obrębie międzyludzkiej *praxis*. Schematyczne i konwencjonalne reguły porozumiewania się wymagają od posługujących się nimi przede wszystkim respektowania norm i konwencji, które obowiązują na wszystkich piętach wypowiedzi. ZnORMATYWIZOWANY model komunikacji urzędowej opiera się na eliminacji obecności zindywidualizowanego autora. Bezosobowa relacja ma gwarantować maksimum obiektywizmu. W *Trenta Tre* wyraża się on głównie poprzez drobiazgowość, z jaką protokolant rejestruje zachowania i mowę postaci. To z kolei świadczy o tym, że nie dysponuje on kryteriami umożliwiającymi selekcję prezentowanego materiału – co parodystycznie narusza zasady urzędowej komunikacji.

Normatywizm komunikacji kancelaryjnej opiera się na normatywizmie urzędowej nowomowy. Pisząc o języku propagandy Michał Głowiński wśród

²⁴ Zob. Bartoszyński, *op. cit.*

²⁵ Pojęcie to wprowadza Bartoszyński, *op. cit.*

²⁶ O modelach autobiograficzności istniejących poza autobiografią jako gatunkiem zob. M. Czermińska, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*. Gdańsk 1987.

zasadniczych jej cech wymienił rytualność²⁷. Tworzy ona podstawę wspomnianego normatywizmu. *Trenta Tre* daje cały zestaw stylistycznych wykładników tego zjawiska: powtórzenia stałych zwrotów, charakterystyczną leksykę i typowe schematy składniowe. Mimo że założona perswazyjność nowomowy stanowi o jej pragmatyczności, to między nią a mówieniem warunkowanym sytuacyjnie istnieją nieprzekraczalne bariery. Język urzędowy tworzy kod pozbawiony wieloznaczności, uniemożliwiający wyrażanie stanów emocjonalnych nadawcy – niszczy więc jego podmiotowość i pozbawia prywatności. Teoretycznie ma gwarantować całkowity obiektywizm, w rzeczywistości nowomowa operuje performatywami, żywiołem „magiczności” – jak pisze Głowiński – który nie tyle opisuje świat, co go tworzy.

Narracja jako ciąg przytoczeń jest natomiast przykładem literackiej adaptacji reguł komunikacji pragmatycznej, typowej dla rzeczywistych kontaktów językowych. Pragmatyczność wypowiedzi sprawia, że jej podmiot opowiada o wydarzeniach z własnego tylko punktu widzenia. Zmiana tego punktu następuje ze zmianą mówiącego. Stanowi to wyrazisty sygnał subiektywizmu kryjącego się pod pragmatycznością.

Pamiętać również należy, iż z tych właśnie powodów mówienie sytuacyjne tworzy najbardziej niezależny od reguł i norm system porozumiewania się. Ilość możliwych kontekstów jest w zasadzie nieograniczona. W odróżnieniu od nowomowy pozwala ono na pełną i niezahamowaną ekspresję osobowości. Sprzyja temu język potocznych kontaktów mówionych, środowiskowy żargon pełen jednorazowych zwrotów, przekształceń semantycznych, język wymykający się kodyfikacji. A te właśnie cechy stanowią filar poetyckości. Paradoksalnie więc jedyną jej ostoją stał się w *Trenta Tre* obszar mowy, dotychczas znajdujący się poza literaturą.

Żywioł mówienia, którego próbę zapisu przynosi książka Schuberta, tworzy kod umożliwiający wyrażanie indywidualnych stanów emocjonalnych i pozwalający postaciom manifestować własną odrębność. Dzięki temu dostrzec zza niego można prawdziwych ludzi, połączonych wspólną pracą, mową i wspomnieniami. Pod tym względem *Trenta Tre* przypomina prozę Białoszewskiego, który wprowadzając do literatury język mówiony, przenosi wraz z nim potoczne sytuacje wypowiedziania, ale ich – kolejna analogia – nie rekonstruuje. Poszukując w codziennym mówieniu poetyckości, i Białoszewski, i Schubert zamiast nobilitować języki nieliterackie starają się literaturę sprowadzić do potocznych form języka²⁸.

Semantyczne uporządkowanie i spójność rozbitej narracji *Trenta Tre* zapewniają tytuł i motto. Każdy z rozdziałów został poprzedzony cytatami z listów Zygmunta Krasińskiego do dzieci, w których poeta pisał na temat poprawności językowej²⁹. Tytuł *Trenta Tre* odsyła natomiast – idę tutaj śladem sugestii Boleckiego – do nazwy neapolitańskiego klasztoru żeńskiego o wyjąt-

²⁷ M. Głowiński, *Nowomowa. (Rekonesans)*. W: *Nowomowa po polsku*. Warszawa 1990.

²⁸ Zob. Głowiński, *Małe narracje Mirona Białoszewskiego*. – M. Szybistowa, *Granice spójności tekstu. Na przykładzie „Donosów rzeczywistości” Mirona Białoszewskiego*. W zbiorze: *Semantyka tekstu i języka*. Wrocław 1976. – W. Wyskiel, *Narracje literackie wobec wzorców komunikacji potocznej*. W zbiorze: *Studia o narracji*.

²⁹ Informacje te podaje za artykułem W. Boleckiego *Wolne glosy. O prozie Ryszarda Schuberta* („Twórczość” 1982, nr 6, s. 95–96).

kowo surowej regule, nakazującej absolutną izolację od świata³⁰. Jaki związek zachodzi między tytułem i mottami a zawartością powieści?

Rację ma Bolecki twierdząc, że nadrzędną funkcję artystyczną i semantyczną pełni w utworze kontrast dwu form języka. Jego zdaniem obszar mowy potocznych kontaktów stanowi dla tradycji i świadomości literackiej nie mniejszą tajemnicę niż katakumby pierwszych chrześcijan, w których założono *Trenta Tre*. Nieobecność tego języka w polszczyźnie literackiej przyczynia się do pozostawienia poza zainteresowaniem literatury ludzi, dla których „żywa mowa” jest rzeczywistym środkiem porozumiewania się. A więc *Trenta Tre* jako schronienie języka uosabiającego wartości. Ale tytuł utworu może także konotować stan odgradzenia i izolacji, będący udziałem całego systemu społecznego tworzącego i powielającego nowomowę. Izolacji, którą powieść Schuberta dodatkowo akcentuje kontrastem form narracji i komunikacji. Mimo różnic obydwie hipotezy łączy przekonanie o nierozdzielnym związku mowy ideologicznej i mówionego języka potocznego. Współistnienie zjawisk tak przeciwstawnych „tworzy jedyny w swoim rodzaju afabularny dramatyzm prozy naszej powszedniej” — jak pisze Bolecki³¹. Niewykluczone, że jest to powiązanie konieczne. Anna Wierzbicka twierdzi bowiem, że „oficjalny język totalitarny zwykle wytwarza swoje własne przeciwieństwo — podziemny język antytalitarny”³².

Trenta Tre to także przykład wpisania w poetykę utworu istotnej problematyki dotyczącej wolności człowieka i perswazyjnego oddziaływania języka. W pewnym sensie powieść kontynuuje praktykę Nowej Fali. Utwór Schuberta staje się więc powieścią „polityczną”, parodiującą mechanizmy nowomowy funkcjonującej w Polsce.

O ile tytuł powieści wskazuje na przepaść między nowomową a językiem „prywatnym”, to motta ilustrują dystans między mową pragmatyczną a językiem literatury. Prowokuje to do analizy artystycznych skutków zastąpienia apragmatycznego modelu komunikacji formami mówienia sytuacyjnego. Na pierwszym miejscu wymienić należy destrukcję narracji. Dokonuje się ona wskutek rozbicia osobowości narratora, który jawi się jedynie jako niespójny zlepek języków i światopoglądów, nie posiadający własnej mowy. Z drugiej strony — napór i wszechobecność idiolektów pozbawia utwór fabuły. W tym sensie rzeczywistym bohaterem oraz motorem napędzającym w powieści jest właśnie język. Klasyczne elementy morfologii dzieła literackiego zostały więc zakwestionowane.

Wymusza to zastosowanie przez odbiorcę swoistych reguł uspójniania — tym bardziej że tradycyjne miejsca przynoszące instrukcje scalające nie dostarczają żadnych poszlak: tytuł jest zagadką, a część inicjalna od razu wprowadza *in medias res*. A jednak to właśnie tytuł i motta wskazują na charakter semantycznych powiązań w powieści. One dostarczają impulsów, pozwalających nadać *Trenta Tre* globalny sens. Wynika z tego, że o spójności decyduje wyłącz-

³⁰ Opis klasztoru znajduje się — jak wskazał Bolecki (*ibidem*, s. 95) — w liście A. E. Odyńca do J. Korsaka z 2 VI 1830 (*Listy z podróży*. T. 2. Warszawa 1961).

³¹ Bolecki, *Wolne glosy*, s. 95.

³² A. Wierzbicka, *Język antytalitarny: o pewnych mechanizmach samoobrony językowej*. „Teksty Drugie” 1990, nr 4, s. 5.

nie jedność tematu i sensu³³, gwarantowana dopiero na poziomie nadawcy utworu.

Zastosowanie reguł komunikacji pragmatycznej zaowocowało w utworze Schuberta wprowadzeniem problematyki metaliterackiej. Nasycenie tekstu językiem mówionym uderza w nowomowę oraz w polszczyznę literacką. Znakami zapytania zostały opatrzone konwencje kształtowania narracji i tożsamości podmiotu, normy gwarantowania intersubiektywności przekazu, reguły uspojniania i odbioru. Tym samym artystyczna adaptacja mówienia sytuacyjnego stała się w *Trenta Tre* formą badania i kwestionowania granic literatury. Okazało się bowiem, że sankcją literackości można obdarzyć formy wypowiedzi pragmatycznych. Gdzie wobec tego znajduje się granica, poza którą kończy się wypowiedź artystyczna?

Być może minimum literackości, *resp.* estetyczności, w tym sensie spełnia sam akt wyodrębnienia, wzięcia w cudzysłów dowolnego tekstu, który na sposób *ready-made'ów* Duchampa wkracza w granice sztuki.

— pisze Ryszard Nycz³⁴. Rzecz jasna, próbując wyjść poza kanoniczne formy, *Trenta Tre* ustanawia swoje własne reguły, albowiem wyjść poza literaturę — jak twierdzi dalej Nycz — można tylko poprzez literaturę, poprzez krytykę jej dotychczasowych form.

Narracja jako cytat i cytat w narracji

Obydwie powieści Janusza Andermana stanowią zapis wędrówek głównego bohatera po mieście oraz codziennych zdarzeń i rozmów, których bywa on świadkiem. Narracja od razu wprowadza na szlak jego „marszów”, przemilcza jednak ich powody. Wejście *in medias res* pozwala równocześnie stworzyć atmosferę tajemniczości i niepokoju, która towarzyszy głównej postaci. Krążąc po mieście młody dziennikarz rejestruje przede wszystkim objawy codziennego życia, przypadkowe rozmowy i zdarzenia. Wpływa to na kompozycję utworów, które składają się z serii „rozmówek” czy swoistych obrazków rodzajowych. Można więc powiedzieć, że podstawową regułą zachowania bohatera jest podsłuchiwanie. Tworzy ono równocześnie nadrzędną sytuację narracyjną, ponieważ wewnątrz świata przedstawionego narrator unika uczestniczenia w zachodzących tam procesach.

Ten odwołujący się do tradycji pikarejskiej schemat fabularny stanowi oś, wokół której układają się luźno ze sobą powiązane zdarzenia, których nie łączą żadne logiczne powiązania ani zasady następstwa. Tak więc — również w powieściach Andermana — poprzez fragmentaryczność i otwartość dochodzi do degradacji fabuły.

Podsłuchiwanie stanowi oznakę poszukiwania oraz — w *Grze na zwłokę* — ucieczki od tajemniczej siły, której znakiem jest noszone przez bohatera wezwanie do sądu. Wędrowanie staje się dla niego sposobem uniknięcia kary i zmylenia śledzących go, jak mu się zdaje, konfidentów. Nieustanne przemie-

³³ Na temat spójności dzieła literackiego zob.: Indyk, *op. cit.* — Bolecki, *Spójność tekstu (literackiego) jest konwencją*. W: *Pre-teksty i teksty*. Warszawa 1991.

³⁴ Nycz, *op. cit.*, s. 288.

rzenie tych samych ulic dowodzi jednak, że takiej ucieczki nie ma, a bohater znajduje się w pułapce.

W obu powieściach Anderman stosuje na przemian narrację w pierwszej i trzeciej osobie. Sterujące tym procesem reguły oraz ich konsekwencje światopoglądowe różnią się jednak w obu utworach — mimo że i w *Zabawie w głuchy telefon*, i w *Grze na zwłokę* zmiana zaimka nie jest tożsama ze zmianą narratora. Potwierdza to m.in. jednolita tonacja stylistyczna, zbieżne horyzonty informacji lub częstotliwość przejść z jednej formy narracji w drugą. Wobec powyższego należy mówić o transpozycji „On jako Ja” w postaci opisanej przez Aleksandrę Okopień-Sławińską³⁵. Zabieg ten przynosi przedmiotowe nacechowanie narracji, a ukrycie narratora za trzecią osobą liczby pojedynczej nadaje walor obiektywizmu jednostkowym obserwacjom i przemyśleniom oraz wyraża rozdwojoną osobowość zagubioną w niezrozumiałym dla niej świecie. Nieustanne sąsiedztwo obu form to stan rozszczepienia jaźni, rozbicia jednostki na „ja” rejestrujące głosy otaczającego świata i „on” wypełnione cudzymi słowami, głosami i tekstami.

W *Grze na zwłokę* tę diagnozę wzmacnia fakt, że narracja trzecioosobowa stanowi stylizację na raport czy donos agenta służb śledczych. W konsekwencji dostrzeżenie, iż działa tu jeden tylko narrator, jest dużo trudniejsze niż w *Zabawie w głuchy telefon*. Poprzez transpozycję narrator próbuje zobiekttywizować własną mowę i ujawnić „agenta” tkwiącego w swym wnętrzu.

Transpozycja jest również swoistą formą cudzysłowu, sygnałem, że mówiące „ja” uważa swoją wypowiedź za cudzą. Powstała w ten sposób narrację przedmiotową należy więc uznać za narrację jako cytaty. Za cytaty należy także uważać przytoczenia rozmów i przypadkowych tekstów, włączane w opowieść narratora. One z kolei tworzą zjawisko cytatu w narracji. Wiąże się to z tym, że bohater w podsłuchanych rozmowach, fragmentach z gazet lub listów dostrzega znaki, które próbuje zinterpretować i połączyć w sensowną całość. Młody dziennikarz przemierza Kraków poszukując impulsu, który umożliwi mu nawiązanie kontaktu z drugim człowiekiem, zapobieganie rozmowom, które są jedynie wymianą słów w „dzisiejszym kantorze wymiennym” (Z 62). W tym celu — nie znając charakteru owego impulsu — przytacza wszystko, co słyszy, opowiada o wszystkim, co widzi.

Do podstawowych sposobów ujawniających semiotyczne widzenie świata należy przede wszystkim eksponowanie anonimowości cytowanych wypowiedzi i dokładność ich powtórzenia. Służy temu powszechne stosowanie mowy niezależnej. Odbywa się to kosztem autonomizowania się przytoczeń. Anonimowa wypowiedź zamienia się w znak — zagadkę, która zmusza bohatera do poszukiwania swojego znaczenia.

Semiotycznej interpretacji podlega również przestrzeń, w której porusza się główna postać, zwłaszcza dzięki natrętnej powtarzalności miejsc i dokładności w ich oznaczaniu. Najdobitniejszym gestem wartościującym jest konstruowanie wyrazistych opozycji przestrzennych. W obydwu powieściach dochodzi do sytuacji, w których bohater opuszcza Kraków. W *Zabawie w głuchy telefon* miastu przeciwstawiona została przestrzeń natury, symbolizowana przez rzekę. To nad Wisłą ma miejsce jedyny szczerzy i bezinteresowny kontakt bohatera

³⁵ Okopień-Sławińska, *op. cit.*

z drugim człowiekiem. Natomiast podjęta w *Grze na zwłokę* wyprawa za miasto nie przynosi nic: przestrzeń pozamijska nie różni się od zurbanizowanej.

Zasadniczym problemem jest jednak sprecyzowanie sposobu definiowania pojęcia cytatu w odniesieniu do powieści Andermana. Przydatne pod tym względem będą ustalenia Boleckiego zawarte w studium *Historyk literatury i cytaty*³⁶. Badacz przyjął założenie, że cytatami są tylko te zapożyczenia międzytekstowe, które posiadają źródło utrwalone w konkretnych zapisach. Nazywa je pre-tekstami. W konsekwencji za cytaty uznać można tylko cytaty empiryczny oraz jego pochodne. Jeśliby przyjąć to rozróżnienie, to zawarte w utworach Andermana przytoczenia nie mieściłyby się w pojęciu cytatu. Mimo to skłonny byłbym sądzić, iż właśnie anonimowość oraz dokładność powtórzenia w *Zabawie w głuchy telefon* i w *Grze na zwłokę* pozwala uznać je za cytaty, ponieważ nie uważam za niezbędny warunku utrwalenia wypowiedzi w konkretnym zapisie. Zarówno potoczna, jak i literacka praktyka dostarczają wielu przykładów cytowania słów nie zapisanych: jak powiedział X....., jak mówił Y.....

Przed wszystkim przytaczane w obu powieściach teksty pozwala w cytatawą przestrzeń włączyć ciągle występowanie aktów cytowania. Akty te stanowią przedłużenie strategii podsłuchiwania. Inaczej mówiąc, w wielu wypadkach — pomimo niemożności dotarcia do źródła danej wypowiedzi — należy ją traktować jako cytaty, gdyż narrator sygnalizuje, iż za taką winno się ją uważać. Taką ewentualność dostrzega zresztą Bolecki:

Akt cytowania polega tu nie na tym, że rozpoznajemy cytaty, kryptocytaty czy parafrazę, lecz na tym, że autor — za pomocą komentarza lub znaków graficznych — zdaje się mówić: „uwaga, w tym miejscu cytuję cudzą wypowiedź”³⁷.

Zastosowanie aktów cytowania stwarza więc możliwość wprowadzenia do powieści cytatu będącego wypowiedzią fikcyjną.

Kłopot polega na tym, że takie ujęcie mogłoby zatrzeć różnicę między cytatem a stylizacją. Akt cytowania można by przecież nazwać „stylizacją na cytaty”. Pamiętać jednak należy, że stylizacja polega na imitowaniu właściwości językowych innej wypowiedzi przy użyciu własnej mowy stylizującego. Cytat natomiast stanowi — z definicji — przekaz wypowiedzi cudzej, jedynie jej dokładne powtórzenie. Stylizacja jest problemem stylistyczno-językowym, a cytaty — komunikacyjnym.

Jak to już zostało powiedziane, operacje wskazujące na cytatawą naturę wypowiedzi narratora mieszczą się na dwóch płaszczyznach i układają niejako koncentrycznie: od cytatów wypełniających poszczególne miejsca narracji do działań opierających się na zasadzie przemienności form osobowych w dziele literackim, które status „cudzej mowy” nadają całej wypowiedzi podmiotu.

Zgodnie z ustaleniami Okopień-Sławińskiej transponowanie form osobowych zawsze tworzy nadwyżkę semantyczną. W powieściach Andermana zabieg „On jako Ja” i stylizacja na raport przynoszą określone informacje na temat kondycji bohatera, na temat stanu jego świadomości oraz relacji wiążących jednostkę z otaczającym ją światem³⁸. Bohaterowi doskwiera głównie

³⁶ W. Bolecki, *Historyk literatury i cytaty*. W: *Pre-teksty i teksty*.

³⁷ *Ibidem*, s. 17.

³⁸ Zob. J. Jarzębski, *Co się zdarzyło w „teatrze mowy”? W: Powieść jako autokreacja*. Kraków 1984.

rozdźwięk między wolnością wyboru i podejmowania decyzji a poczuciem bycia śledzonym. Z drugiej strony, postrzega on siebie jako niezależne „ja” i przedmiotowe „on”. To rozdzielenie jest wynikiem gombrowiczowskiego z ducha przekonania, że ludzka osobowość składa się *de facto* z ról narzuconych przez różne życiowe sytuacje, z cudzych wypowiedzi i poglądów, że znajduje się ona pod presją konwencji i konwenansów. To, co wydawało się niezachwianym centrum, powstaje w dużej mierze poprzez innych, a indywidualna niepowtarzalność rodzi się na styku wyobrażeń innych ludzi dotyczących „ja”.

Piętno reifikacji wywołuje w bohaterze odruch buntu i lęku. Sugerując uprzedmiotawiający wpływ władzy zwraca pisarz uwagę także na inne, ogólnospołeczne skutki jej działania, zagrażającego poczuciu wolności jednostki. Większość z tych obserwacji potwierdza depersonalizujący wpływ socjalistycznej kultury i mediów, kreujących stereotypy i fałszywe wzory. W ten sposób poczucie osaczenia, które dominuje w wędrującym po Krakowie dziennikarzu, nabiera aktualności politycznej. Powieści Andermana okazują się utworami na temat zależności między jednostką a władzą, na temat dusznej atmosfery lat siedemdziesiątych.

Na cytaty wypełniające narrację składają się przytoczenia wypowiedzi zarówno pisanych, jak i mówionych, przytoczenia listów, kartek, notatek, zasłyszanych na ulicy rozmów czy artykułów prasowych. Łączy je anonimowość i przypadkowość. Szczególnie wyraźne jest to w cytatach wypowiedzi pisanych. Ich rola polega na eksponowaniu braku związku z sytuacją narratora. Oto próbka tej metody:

przed wyrzuceniem drzemy listy, ze strzępków zdjęcia wygląda jeszcze oko czy rąbek ust — te znaki szczególnie trudno usunąć [...]. I ta kartka w obcym języku, którego nie znamy. [Tu następuje cytat z listu do redakcji]. Nikt z nas nigdy nie pracował w redakcji młodzieżowej ani nie dostawał takich listów. Nikogo z nas jego treść nie dotyczy. Dlatego dokładnie prostujemy zagięcia kartki, a kopertę umieszczamy w bezpiecznym miejscu. [Z 55]

Cytowanie stanowi wyraz przeświadczenia narratora, że przypadkowe teksty są sygnałami pochodzącymi z innej rzeczywistości, ze świata znajdującego się poza i ponad tym, w którym jemu przyszło się poruszać, świata niekoniecznie transcendentnego. Wartość cytowanych przez narratora tekstów wiąże się z potęgą zdecydowanie „ziemską”. Sformułowanie, że nieznanemu list „nikogo z nas nie dotyczy”, oznaczać może deklarację poczucia bezpieczeństwa. Fakt posiadania listu nie stanowi dla bohatera żadnego zagrożenia. Taki sposób myślenia jest typowy dla społeczeństw poddanych totalitarnym naciskom.

Cytowanie przypadkowych tekstów jest więc informacją o sile, która znajdując się ponad bohaterem, nieustannie go kontroluje i decyduje o jego ruchach. Niezależnie od tego, jak ją nazwiemy, zniewala ona i podporządkowuje sobie życie głównej postaci powieści Andermana.

Główną funkcją cytatów z gazet jest eksponowanie autentyczności. Uwagę narratora przykuwają wyłącznie ogłoszenia, porady i listy czytelników. Można rzec, że interesują go te miejsca, w których do głosu dochodzą przeciętne, a jednocześnie autentyczne tragedie i nie zakłamate problemy zwykłego człowieka — kłopoty dorastającej dziewczyny lub staruszki, która zgubiła laskę. Zdecydowanie natomiast narrator odrzuca wszelką doraźną publicystykę, infantylne problemy i „famierność” apeli do czytelników.

Oddzielny blok cytatów stanowią autocyty. Składa się na nie kilka wierszy oraz reportaż będący relacją z wernisażu artystów krakowskich w zakładzie

przemysłowym. Reportaż ten zajmuje pokaźną część *Gry na zwłokę* i rozrasta się w samodzielną całość fabularną i kompozycyjną, dość agresywnie naruszając spójność powieści. Jego konstrukcja, stylistyczna i narracyjna strategia autora-dziennikarza jest identyczna jak ta, która obowiązuje w całym utworze. Narracja reportażu została tak samo podporządkowana poetyce cytatu. Należy więc sądzić, iż autocytat – jak cytat w ogóle – jest w książkach Andermana traktowany jako znak zewnętrznego, zreifikowanego sposobu widzenia własnego „ja”³⁹.

Narracja jako cytat oraz cytaty tekstów pisanych są przede wszystkim sposobem przedstawienia stanu świadomości narratora czy – ogólniej – człowieka uwikłanego w mechanizmy współczesnej cywilizacji. Dokumentują one zjawisko zagubienia, samotności i rozchwiania norm etycznych charakterystyczne dla ówczesnego społeczeństwa. Natomiast cytaty wypowiedzi mówionych wprowadzają do powieści Andermana problematykę metaliteracką, służą demaskowaniu konwencji i podważaniu literackich reguł. Najczęściej opierają się one na akcie cytowania, stwarzającym możliwość użycia wypowiedzi całkowicie wymyślonej. Powstałe w ten sposób cytaty fikcyjne stanowią formę uprzedmiotowienia mowy narratora, a jednocześnie pozwalają przełamywać jego ograniczony horyzont informacji.

Wprowadzanie cytatów fikcyjnych bardzo często polega na rozwijaniu wyrażenia językowego. Istnieją więc one nie dzięki fabule, lecz zamiast niej. Tak jak w tym fragmencie:

Z pewnością nie jest to chodzenie w kółko.

Raczej w koło, jak w południowosłowiańskim tańcu. Gdy mężczyźni ujmują się za ramiona, a ten, który prowadzi, śpiewa. Kto tu jest tym przewodnikiem? Komu kładę rękę na ramieniu ufnie?

- Francuzi nie śpiewają w tańcu.
- Polacy też nie.
- Najwyżej jedną piosenkę.
- I to nie tę.
- Polacy to strasznie smutny naród.

Tak, nie jest to chodzenie w kółko. [Z 14]

Opierając fabułę na rozwijaniu wyrażenia językowego pozostaje Anderman dłużnikiem poetyckich praktyk lingwistycznych, zwłaszcza Białoszewskiego, którego wiele utworów – jak choćby znane *Prabuty* czy *Pies pożegnany* – rozbudowuje fabularnie pewne zwroty językowe⁴⁰.

Jaki wpływ na konstrukcję powieści Andermana ma fabularyzowanie wyrażen językowych?

Zależność od sposobów ukształtowania językowego sprawia, że zdarzenia tracą motywację wynikającą z reguł życiowego prawdopodobieństwa oraz z systemu relacji obowiązujących w wypełnionej cytatami rzeczywistości. O ich następstwie decyduje mechanizm językowego skojarzenia. Należy więc sądzić, iż w żadnym z tych dwu utworów nie istnieje klasycznie rozumiana kategoria świata przedstawionego. Tym samym wszystkie elementy tego świata zostały pozbawione charakteru fikcyjnych odpowiedników jakiejś realnej rzeczywistości. Nie znaczy to wszakże, że w tych powieściach nie ma świata przedsta-

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Zob. Głowiński, *Male narracje Mirona Białoszewskiego*.

wionego. Jest, ale stanowi i wypełnia go język, zdarzenia w języku lub zderzenia języków. Świat przedstawiony to mozaika cytowanych tekstów, które odwołują się do swoich źródeł tworząc intertekstualny konglomerat – i odsuwają na drugi plan referencjalne odniesienia utworu.

W konsekwencji inne składniki dzieła literackiego, zwłaszcza fabuła i narracja, także zostały zakwestionowane, czynnikiem generującym je stały się bowiem zdarzenia językowe i następstwo cytatów. Tradycyjne powiązania między fabułą a narracją uległy tutaj rozbiciu, a konstruowanie akcji odbywa się nie poprzez opowiadanie, lecz poprzez kompozycję. Rola narratora sprowadza się jedynie do podsłuchiwanie i rejestrowania cudzych wypowiedzi. Pozbawiony swoich dotychczasowych uprawnień, przestał być w gruncie rzeczy narratorem. Cytaty mówią za niego. Umieszczenie działań tekstotwórczych poza obszarem narracji jest widowym znakiem obecności w utworze jego autora. Ujawniając się, obnaża on tym samym artystyczną naturę całej powieści.

Podsumowanie

Podstawowe różnice między powieściami Józefa Łozińskiego, Ryszarda Schuberta i Janusza Andermana nie zacierają istotnych analogii. W każdej z nich dochodzi do destrukcji narracji. *Chłopaćka wysokość* czyni to kumulując groteskowo wyznaczniki literackości, utwory Schuberta i Andermana eliminując reguły komunikacji pragmatycznej. Poetyka cytatu, narracja jako ciąg przytoczeń, technika cytatu szkatułkowego niszczy także fabułę, na plan pierwszy wysuwając problematykę języka powieści.

Degradacja narracji wymusiła z kolei wprowadzenie do tekstu podmiotu, który odpowiadałby za całość opowiadania i zapewniał mu spójność oraz wiarygodność. W omawianych utworach obowiązki te przejmuje autor wewnętrzny – ujawniający się poprzez stematyzowanie czynności układania opowieści. Obecność autora ma jednak inny charakter niż w zadomowionych w tradycji literatury polskiej formach dziennikowych czy sylwach⁴¹. Przede wszystkim nie niszczy ona paktu powieściowego⁴² i nie tworzy iluzji autentyku⁴³, będącego sposobem autoprezentacji lub autokreacji. Nie są to więc powieści autobiograficzne. Zastępująca narratora figura autora stanowi element szerszej metaliterackiej gry, dla której podstawowym kontekstem nie jest biografia rzeczywistej osoby, lecz świat kultury i literatury. W omawianych utworach odnaleźć można próbę opisu stanu kultury i świadomości poprzez analizę języka. Pod tym względem punktem odniesienia dla młodych pisarzy jest twórczość Buczkowskiego (np. *Uroda na czasie*) i Białoszewskiego.

Istotnym skutkiem oparcia się na komunikacji pragmatycznej jest wpisanie w konstrukcję powieści problematyki metaliterackiej. Poprzez zniszczenie fabuły, zminimalizowanie roli narratora utwory trzech analizowanych autorów zmuszają do postawienia pytań o artystyczną przydatność dotychczasowych norm i konwencji, o granice literatury, o jej zdolność do formułowania ocen dotyczących otaczającego pisarza świata. Najdalej pod tym względem posuwa

⁴¹ Zob. Nycz, *op. cit.*

⁴² Zob. Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*. Przełożył A. W. Labuda. „Teksty” 1975, nr 5.

⁴³ Zob. J. Jarzębski, *Kariera „autentyku”*. W: *Powieść jako autokreacja*.

się *Trenta Tre* Schuberta, która przedstawia proces poszukiwania wartości na obrzeżach kultury oficjalnej, na marginesie społecznego życia. Jest to zjawisko znane literaturze polskiej choćby z opowiadań Marka Nowakowskiego, w których zagubiony inteligent opowiada o peryferiach, ale językiem człowieka z wnętrza. Natomiast Schubert opisuje przedmieścia mową należącą do tego świata. Konfrontacja rzeczywistości Boobalka II i kultury ma więc charakter meta-językowy. Analiza stanu społeczeństwa jest przedstawieniem jego języków.

Niezależnie od swego metaliterackiego charakteru omawiane utwory zawierają także pewną prawdę o Polsce lat siedemdziesiątych. Pokazują negatywne wpływy kultury masowej, dominację mentalności urzędniczej czy alienację człowieka wobec ograniczającego go systemu władzy. Przyznać trzeba, że dają zaskakujące świadectwo swoim czasom. Jednakże nie zostało ono dostrzeżone i docenione, gdyż burzliwy początek lat osiemdziesiątych domagał się całkowicie odmiennej literatury.

Na koniec kilka słów o pewnej badawczej pokusie. Omówione tu cechy poetyki powieści trzech debiutujących w latach siedemdziesiątych pisarzy odpowiadają właściwościom prozy nazywanej postmodernistyczną. Chciałoby się wobec tego ogłosić, że oto wreszcie w literaturze polskiej pojawiła się grupa pisarzy postmodernistycznych... Szkopuł w tym, że postmodernizm — pomijając niezręczność samej nazwy w polskiej tradycji terminologicznej — to coś więcej niż tylko określone reguły budowy dzieła literackiego.

Włodzimierz Bolecki powątpiewając w artykule *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*⁴⁴ w przydatność tego pojęcia dla rodzimej nauki o literaturze stwierdza, że nazwa „postmodernizm” oznacza całość dokonujących się w wysoko rozwiniętych państwach Zachodu zmian kulturowych, które objawiają się w dominacji myśli liberalnej, kulturowym egalitaryzmie, w rozwoju techniki, w zmianach ludnościowych czyniących z wielkich miast wielonarodowościowe wieże Babel⁴⁵. Postmodernistycznym można nazwać współczesny sposób przekazywania doświadczeń cywilizacyjnych, wyrażający się poprzez najrozmaitsze media, a nie tylko poprzez literaturę. Dlatego użycie terminu „postmodernizm” jedynie wobec dzieł językowych jest jego zubożeniem. Akcentując związek między pojawieniem się nowego typu myślenia a przemianami kulturowymi nie można nie dostrzec — twierdzi Bolecki — iż tego rodzaju procesy w Polsce lat siedemdziesiątych mieć miejsca nie mogły.

Odrębnym, czysto literackim zagadnieniem rozważanym w artykule jest kwestia znaczenia w utworze. Według krytyków powieść postmodernistyczna nie posiada żadnego zewnętrznego sensu, gdyż jego ustanowienie jest niemożliwe: absurdalna rzeczywistość pozaliteracka nie zawiera ukrytego znaczenia albo ma ich tak wiele, że wszystkie są prawomocne. Tymczasem w literaturze polskiej każdorazowy eksperyment, groteskowa deformacja czy parodia jest nieodmiennie odrzucaniem maski w poszukiwaniu wartości i ukrytego sensu. Tak dzieje się również w analizowanych utworach. Podstawą tych powieści jest

⁴⁴ W. Bolecki, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*. „Teksty Drugie” 1993, nr 1.

⁴⁵ Zob. I. Howe, *Spoleczeństwo masowe a proza postmodernistyczna*. Przełożyła G. Cendrowska. W antologii: *Nowa proza amerykańska*. — I. Hassan, *Postmodernizm*. Przełożyła U. Niklas. W zbiorze: *Zmierzch estetyki — rzekomy czy autentyczny?* Wybór i wstęp S. Morawskiego. Warszawa 1987.

demonstrowanie zaniku wartości oraz próba ich odnalezienia w rejonach przez literaturę zapomnianych. Również krytyka form literackich ma na celu stworzenie form nowych. A to znaczy, że powieści Łozińskiego, Schuberta, Andermana nie są wyłącznie literacką zabawą czy wędrówką przez „śmietnik” języka. Ale czyż może istnieć dzieło literackie nie tworzące znaczących odniesień do zewnętrznej rzeczywistości?

Czy to znaczy, że polska odmiana postmodernizmu jest niemożliwa? Nie sądzę. Argumenty dotyczące kulturowych barier między Polską a Zachodem dotyczą zjawisk pozaliterackich. Oprócz tego zauważyć można, że sposoby oddziaływania władzy na obywateli w naszym kraju – takie jak propaganda, teatralizowanie życia społecznego, służebność kultury masowej czy narzucanie oficjalnych poglądów i opinii – zrodzić mogły nieufność i formy kontestacji zbliżone do pojmowanych jako postmodernistyczne. Tak można interpretować zjawisko aksjologicznego rozchwiania, które w społeczeństwach zachodnich stanowi atrybut kultury masowej, a w Polsce było konsekwencją dwójmyślenia.

Gdyby natomiast użyć terminu „postmodernizm” w celach typologicznych, to może się okazać, iż jest on całkiem poręczną nazwą dla tych zjawisk literackich, które nie mieszczą się w uformowanych procesach rozwojowych i wykraczają poza obowiązujące klasyfikacje wywołując gniew krytyków. Taki właśnie los spotkał prozę Bereziaków, których powieści niemal powszechnie uznawano za owoce grafomanii i pozbawionego „duszy” pędu do eksperymentowania. Przyjęcie postmodernistycznej optyki, być może, ujawniłoby, że pojawienie się w połowie lat siedemdziesiątych tak podobnych powieściowych debiutów nie było wcale przypadkowe.