

Krzysztof Uniłowski

"Polska proza lingwistyczna : debiuty lat siedemdziesiątych", Jan Galant, indeks nazwisk oprac. Michał Srebro, Poznań 1998 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 93/1, 219-226

2002

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.

jąc na uboczu autorów w rodzaju Słyka, Drzeżdżona, Kirscha. Czy zresztą włączenie tych ostatnich w obręb „prozatorskiego lingwizmu” nie było zabiegiem trochę mechanicznym, wynikającym z zależności Galanta od krytycznoliterackich koncepcji Berezy – mimo deklarowanego sprzeciwu? Uznanie Tadeusza Siejaka za najważniejszego kontynuatora wariantu krytycznojęzykowego (w poświęconym temu pisarzowi studium wypełniającym końcowy rozdział książki) pośrednio dowodzi, że dla samego Galanta proza lingwistyczna jest przede wszystkim literacką refleksją nad patologiami mowy, myślenia i życia społecznego mieszkańców Peerelu. A skoro tak, to może sztuczne okaże się także ograniczenie proponowanej kategorii do pisarstwa debiutantów lat siedemdziesiątych? Andrzej Skrendo w swojej recenzji sugeruje rozważenie kandydatur Głowackiego z *Coraz trudniej kochać*, Redlińskiego z *Nikiformami*¹¹, Galant kilkakrotnie wspomina o *Nierzeczywistości* Brandyśa, są jeszcze prozatorskie teksty poetów Nowej Fali...

Tak czy inaczej, koncepcja prozy lingwistycznej, choć niewątpliwie wymaga jeszcze dyskusji, ma szansę stać się operatywnym narzędziem, ułatwiającym orientację w nie do końca rozpoznanym obszarze literatury współczesnej. Przywoływane przez poznańskiego badacza kategorie „poetyckiego modelu prozy” czy „sylv współczesnych” dowodzą, że śmiała i trafna formuła bywa cenniejsza, bardziej płodna i wartościowa poznawczo niż rygorystyczne przestrzeganie reguł metodologicznej ścisłości.

Marcin Wołk

Jan Galant, POLSKA PROZA LINGWISTYCZNA. DEBIUTY LAT SIEDEMDZIESIĄTYCH. [Zapis bibliograficzny jak na s. 213].

Trzeba docenić odwagę autora, który pochylił się nad przedmiotem traktowanym przez większość krytyków i akademickich polonistów nieledwie z pogardą. Młoda proza lat siedemdziesiątych... Mijają lata, a negatywny sąd, jaki wydała na jej temat krytyka, wciąż pozostaje w mocy. Co więcej, ocena ta bywa dziś *in extenso* przenoszona do opracowań akademickich, a także – pierwszych syntez i podręczników ukazujących literaturę po roku 1976. Do wymienionych na wstępie książki Jana Galanta przykładów możemy zresztą dodać kolejny: opis zjawiska, jaki znalazł się na kartach głośnego podręcznika Przemysława Czaplińskiego i Piotra Śliwińskiego¹.

Tymczasem Galant nie tylko pokusił się o rzecz pionierską – jego książka przynosi pierwszą próbę monograficznego opisu jednego z nurtów młodej prozy lat siedemdziesiątych! – ale też podjął się niewdzięcznego zadania rehabilitacji przynajmniej niektórych spośród ówczesnych debiutantów. Rzecz jasna, autor rozprawy pamięta o długiej liście zarzutów, jakie skierowano pod adresem bohaterów jego książki. Można by nawet powiedzieć, że sam skuteczną obronę całego zjawiska uznaje za rzecz niewykonalną. Wszelako pośród jego reprezentantów znajduje pisarzy, z których warto byłoby zdjąć anatemę. Józef Łoziński, Janusz Anderman, Ryszard Schubert – przynajmniej tę trójkę autor chciałby ocalić od zapomnienia.

Jak przebiega owa adwokacka robota? Po pierwsze, Galant przypomina – ze wszech

¹¹ Skrendo, *op. cit.*

¹ Zob. P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków 1999, s. 49–63. Zaznaczymy przy okazji, iż autorzy podręcznika nie ustrzegli się elementarnego błędu, polegającego na utożsamieniu pojęć: „młoda proza lat siedemdziesiątych”, „rewolucja artystyczna w prozie”, „szkoła Berezy”. W wykazie na s. 50 opracowania, pośród pisarzy „najczęściej wymienianych jako reprezentanci »rewolucji artystycznej«” znaleźli się m.in. Janusz Anderman, Sławomir Łubiński, Andrzej Pastuszek, Marek Sołtyś, a nawet Julian Kornhauser i Adam Zagajewski (jako pozaicy), co jest ewidentnym przekłamaniami.

miar słusznie – o daleko idącym zróżnicowaniu młodej prozy. Poszczególnych autorów dzieliło bardzo wiele pod względem poetyki, wpisanej w ich twórczość koncepcji literatury, światopoglądu czy filozoficznych sympatii. Sami debiutanci byli jak najdalsi od postrzegania siebie w kategoriach grupy, połączonej programem, poczuciem wspólnoty dążeń literackich czy bodaj więziami towarzyskimi. Galant dodaje, że w bardzo ograniczonym stopniu spełniają oni kryteria, które pozwalałyby ich uznać za pokolenie literackie: „grupa pisarzy wchodzących do literatury w latach siedemdziesiątych tworzy pokolenie wyłącznie pod względem biologicznym, metrykalnym” – konkluduje (s. 55). I nieco dalej: „uwarunkowania sytuacyjne ograniczały się jedynie do formy debiutu (słynny konkurs »Czytelnika« z 1975 roku) i narzucanej przez krytykę idei wspólnoty. [...] były to czynniki niewystarczające, by ujmować omawiany krąg powieściopisarzy jako grupę literacką” (s. 56).

Nie sposób również twierdzić, by rolę scalającą odegrała wysunięta pod koniec lat siedemdziesiątych przez Henryka Berezę idea „rewolucji artystycznej w prozie”. Do grona „rewolucjonistów” warszawski krytyk zaliczał jedynie drobną cząstkę ówczesnych debiutantów. Jednocześnie kategoria ta – w ujęciu jej twórcy – miała zakres o wiele szerszy, zdecydowanie wykraczała poza ramy generacyjne. Berezę interesowali wyłącznie ci nowi pisarze, w których widział kontynuatorów tendencji, jakie dużo wcześniej doszły do głosu w pisarstwie, z jednej strony, Iwazkiewicza, Białośzewskiego, Terleckiego („proza bez fikcji”), z drugiej zaś – u Parnickiego czy Tadeusza Nowaka („fikcja ufikcyjniona”)². Od siebie dodam, że jeśli wystąpienie Berezę doprowadziło ostatecznie do powstania czegoś na kształt grupy sytuacyjnej czy choćby środowiska (publikacje na łamach „Twórczości”, książki wydawane w ramach serii „Iskier”, wyraźnie zarysowany krąg młodych pisarzy i sprzyjających im krytyków), jeśli autor *Biegu rzeczy* wyraźnie „stworzył i narzucił im [tj. młodym prozaikom] swoją wizję literatury” (s. 30), to stało się tak dopiero na przełomie ósmej i dziewiątej dekady, a poza tym – sprawa najważniejsza – dotyczy to raczej tych pisarzy, których na scenę literacką Bereza wprowadził właśnie wtedy lub później, a więc Marka Słyka, Dariusza Bitnera, Andrzeja Łuczeńczyka, Krystyny Sakowicz, Romana Wysogłada, Krzysztofa Bieleckiego, Marka Bukowskiego... Spośród autorów debiutujących wcześniej, mniej więcej w połowie lat siedemdziesiątych, w kręgu tym znaleźli się na pewno Jan Drzeżdżon i Józef Łoziński, „zaocznicy” (jako twórcy przywoływani w publikacjach krytycznych, cały ich dorobek zamyka się bowiem w granicach lat siedemdziesiątych) – Donat Kirsch i Ryszard Schubert. Niewiele natomiast z tym środowiskiem mieli wspólnego (lub zgoła nic wspólnego) Janusz Anderman, Marek Sołtysik, Andrzej Pastuszek (by po prostu na nazwiskach stosunkowo często wymienianych w książce Galanta).

Wynika stąd, że pojęć przejętych przez literaturoznawców z języka ówczesnej krytyki – „młoda proza lat siedemdziesiątych”, „rewolucja artystyczna”, „szkoła Berezcy” – nie

² Zob. H. B e r e z a, *Powtórzenie. W: Bieg rzeczy. Szkice literackie*. Warszawa 1982. (Pierwotny druk: „Twórczość” 1979, nr 11.) Koncepcja literatury, jaką przedstawił Bereza, wciąż czeka na rzetelny i sprawiedliwy opis. W omawianej książce została ona – co zrozumiałe – omówiona jedynie pod kątem wpływu na recepcję debiutantów. „Niechęć do krytyka i jego apodyktycznych sądów przeniosła się na literaturę i w dużym stopniu przyczyniła się do odrzucenia artystycznych propozycji młodych pisarzy przez krytykę i szeroki krąg odbiorców” (s. 40) – tymi słowami Galant zamyka poświęconą „ideologii literackiej” autora *Związków naturalnych* partię rozprawy. Pamiętajmy jednak, że Bereza był i pozostał orędownikiem literatury nowoczesnej, pojmowanej jako nieustająca „rewolucja”, której źródłem miały być „języki pierwsze”, n i e d y s k u r s y w n y „prajęzyk” (język – w sensie ontologicznym – uprzedni względem każdej wypowiedzi i przyjmujący za każdym razem, w każdym wybitnym dziele literackim, nową postać). Podstawą koncepcji były właśnie twierdzenia metafizyczne. Na fakt przeoczenia przez Galanta niedyskursywnego (czy raczej przedyskursywnego) charakteru „języków pierwszych” zwrócił uwagę, recenzując *Polską prozę lingwistyczną*, A. S k r e n d o (*Czy istnieje polska proza lingwistyczna?* „Teksty Drugie” 2000, nr 3, s. 97–99).

można stawiać w jednym rzędzie ani tym bardziej używać ich zamiennie, choć przecież często tak się działo i dzieje³. Pierwszy i trzeci termin mają nie tylko różne zakresy. Nie jest bowiem nawet tak, iżby „młoda proza lat siedemdziesiątych” była kategorią nadrzędną (powiedzielibyśmy wówczas, że „szkoła Berezy” stanowi część „młodej prozy”). Decydują o tym choćby rozbieżne ramy czasowe. Z kolei pojęcie „rewolucja artystyczna” ma sens jedynie w obrębie autorskiej wizji literatury nowoczesnej, którą przedstawił Bereza. Wniosek, jaki wypływa ze wstępnego rozdziału omawianej pracy, może być tylko jeden: opis zjawiska wymaga odrzucenia starej i wypracowania nowej nomenklatury.

Rehabilitacji niektórych debiutantów ósmej dekady służy, po drugie, osłabienie mocy zarzutów, jakie wysunęła większość krytyków. Z zadaniem tym Galant zmierzył się w rozdziale *Młoda proza w oczach krytyki literackiej*. Autor dowodzi – i czyni to przekonująco – że większość powtarzanych do dziś negatywnych sądów miała przyczynę w drastycznym rozminięciu się najciekawszych propozycji z „horyzontem oczekiwań” pierwszych recenzentów. W ówczesnej krytyce dominował mimetyczny styl odbioru, o nachyleniu socjologicznym, co prowadziło do nadużywania hipotezy wspólnoty pokoleniowej, jak również – do skupienia uwagi na kreacji głównego bohatera, uważanego z reguły za najważniejszą „figurę semantyczną”, ogniskującą na sobie zasadniczą problematykę utworu. Okazywało się zatem, iż młodzi pisarze zajmują się problemami i samopoczuciem swoich rówieśników, wszelako wyłaniający się z ich książek portret pokolenia nie wyglądał budująco i mało kogo satysfakcjonował. Bohaterowie wydawali się uciekinierami ze społeczeństwa lub kolejną wersją „ludzi bez właściwości”, biernymi twórcami zdehumanizowanego świata. Ujęcia typologiczne natomiast sprowadzały się do prostego rozwarstwiania „młodej prozy” na wariant kreacjonistyczny (inaczej oniryczny, fantastyczny, eskapistyczny) oraz wersję nie rezygnującą z powinności diagnozowania życia społecznego, gdzie „rejestrwanie” rozmaitych odmian mówionej polszczyzny miało służyć przedstawianiu swoistych „raportów” czy „reportaży z rzeczywistości”.

Bilans dokonań krytyki, jaka towarzyszyła „młodej prozie”, nie wypada okazać. I trzeba się zgodzić z taką oceną, aczkolwiek autor rozprawy obraz nieco przejawiał, skupiając się na błędach i przeoczeniach krytyków. A przecież pojawiły się również trafne (nawet jeśli niepełne) diagnozy. Przypomnijmy, że już wtedy dostrzeżono w utworach młodych pisarzy poetykę „gestu językowego”, zasadę przytaczania „cytatów z rzeczywistości”; zauważono postępujący proces degradacji narratora, jak też jawne występowanie podmiotu autorskiego, „dysponenta reguł”; owocne interpretacyjnie okazywały się odwołania do semiotyki i teorii komunikacji⁴. To prawda, że nawet w najciekawszych wypowiedziach twórcy młodych pisarzy traktowano jako ilustrację procesów cywilizacyjnych i społecznych (migracje ludności, brak poczucia więzi z jakkolwiek rozumianą tradycją, dominacja kultury masowej, wzrastające znaczenie audiowizualnych technik przekazu, itp.), na dalszy plan natomiast odsuwano problematykę ściśle estetyczną. Prawdą jest także, że debiutan-

³ Wymowne, że ogłoszony w „Pamiętniku Literackim” (1994, z. 2) artykuł *Młoda proza polska lat siedemdziesiątych wobec narracji klasycznej. Łoziński – Schubert – Anderman*, zresztą włączony w innej redakcji do omawianej książki, J. Galant rozpoczął słowami: „Nazywano ich Bereziakami, a ich pisarstwo młodą prozą lat siedemdziesiątych” (s. 95).

⁴ Łatwo zauważyć, że w kolejnych rozdziałach Galant często i chętnie korzysta z napisanych w tamtych latach szkiców J. Jarzębskiego (*Co się zdarzyło w „teatrze mowy”?* Pierwodruk: „Punkt” nr 13 (1981)), M. Stali (*Parodia i wartość*. W zb.: *Studia o narracji*. Red. J. Błoński, J. Sławiński, S. Jaworski. Wrocław 1982), W. Boleckiego (*Wolne głosy*. Pierwodruk: „Twórczość” 1982, nr 6). Zasygnalizowane przeze mnie kwestie zostały podjęte i omówione również w innych publikacjach. Zob. m.in. A. Mencwel, *Co się dzieje*. „Literatura” 1980, nr 2. – T. Komendant, *Socjodrama*. W: S. Rosiek [i in.], *Licytacja. Szkice o nowej literaturze*. Warszawa 1981. (Pierwodruk: „Punkt” nr 9 (1980)). – K. Rutkowski, *Ani było, ani jest. Szkice literackie*. Warszawa 1984.

tom towarzyszyła głównie krytyka rówieśnicza oraz pomniejsi recenzenci. Prawdą jest i to, że żalony efekt przyniosło zamknięcie debiutantów w getcie młodej literatury, że co rusz (np. przy okazji podsumowań sezonu wydawniczego) ponawiano rytualne narzekania, wzdychając za bohaterem reprezentującym „ducha czasu” i za powieściowym arcydziełem, epicką panoramą, syntezą zbiorowego doświadczenia współczesnych Polaków. A skoro tym ostatnim oczekiwaniom nie sprostała nawet *Miazga*, to trudno się dziwić, iż propozycje młodych przyjmowano najpierw z nadzieją, a później – z narastającą irytacją. Prawdą jest wreszcie, że krytyka zbagatelizowała metaliteracki wymiar książek debiutantów, że zbywała milczeniem podjętą w najciekawszych utworach próbę redefinicji kategorii literackości, a nawet – dopatrywała się w takich wysiłkach gestów artystowskiego eskapizmu, pseudoawangardowych ekstrawagancji: „samozwrotność młodego powieściopisarstwa, wpisanie go w intertekstualną przestrzeń pozostało negatywnie wartościowaną formą zabawy literackiej. Najcięższe zarzuty spotkały pisarzy za to, co decydowało o ich odrębności: za autoteliczność i metaliterackość” (s. 60).

Słowa zamykające drugi rozdział pracy wyraźnie sugerują, co Galant uznaje za największą, acz niedocenioną zaletę „młodej prozy”. Wszelako próba rewaloryzacji tej ostatniej dokonuje się nie tyle za sprawą analizy i interpretacji wybranych utworów, ile raczej drogą okrężną – poprzez wpisanie zjawiska w taką wizję procesu historycznoliterackiego, która tłumaczyłaby miejsce i kluczową rolę tych właściwości nurtu, jakie budziły i wciąż budzą największą wątpliwość.

Zręczna to linia obrony. Gdyby autorowi rozprawy powiódł się jego zamysł, wówczas wszystko to, co dotychczas obciążało konto „młodej prozy”, okazałoby się jej bezspornym atutem. Tyle tylko, że ten ambitny projekt nie doczekał się przekonującej realizacji. Na książce Galanta długim cieniem kładą się rozliczne niekonsekwencje, beztroška terminologiczna, niedomyślenie naszkicowanej tu wizji przemian XX-wiecznej (nie tylko polskiej) prozy.

Po kolei. Już na wstępie pracy, mówiąc o wewnętrznym zróżnicowaniu „młodej prozy”, Galant wyróżnia jej cztery nurty. Są to: 1) „ujęcia powieściowe kontynuujące tradycyjne techniki i tematy literackie”; 2) „książki eksploatujące wzorowany na Hłasce i Stachurze motyw bohatera-outsidera czy artysty-buntownika”; 3) „nurt »oniryczny«”; 4) „nurt lingwistyczny” (s. 17). Mniejsza o zasadność takiej akurat typologii, mniejsza o to, że niektóre z wymienionych przykładów budzą wątpliwości (u „lingwisty” Andermana pojawia się bohater *outsider*; w *Karnawale i poście* Ogińskiego, owszem, znajdziemy artystę-buntownika, ale poza tym nie ma tu żadnych zbieżności z poetyką charakterystyczną dla prozy Hłaski czy Stachury; nie przekonuje mnie również teza o „onirycznym” charakterze *Cigi de Montbazon* Ulmana). Mniejsza o trzy pierwsze grupy, gdyż właściwym bohaterem książki Galanta są reprezentujące nurt czwarty utwory Andermana, Łozińskiego, Schuberta, Pluty, Sołtysika (tego ostatniego w ramach typologii Galanta umieściłbym raczej pośród „onirystów”; z „lingwizmem” ma tu cokolwiek wspólnego jedynie tytuł debiutanckiej powieści tego autora, *Domiar złego*, ale – jako się rzekło – mniejsza o to). Właśnie o prozie „nurtu lingwistycznego” mowa w zasadniczej partii książki. Autor ukazuje, w jaki sposób zrywa ona z „wzorcami narracji klasycznej” (to ostatnie pojęcie zostało zdefiniowane, na s. 62–63, za Kazimierzem Bartoszyńskim): „specyfikę narracji omawianych powieści stanowi próba obnażenia ograniczeń narracji klasycznej. Dokonuje się ona poprzez zbliżenie wypowiedzi literackiej do kolokwialnej i eliminację narratora – albo poprzez demonstrowanie dystansu dzielącego dyskurs artystyczny od mowy. W tym wypadku dochodzi do pomnożenia liczby narratorów i ujawnienia sztuczności języka artystycznego” (s. 63). Pierwszy wariant egzemplifikują powieści Janusza Andermana, drugi – *Chłopacka wysokość* Józefa Łozińskiego, a *Trenta Tre* Ryszarda Schuberta łączy właściwości obu odmian. Z kolei wśród zasadniczych cech poetyki „nurtu lingwistycznego” Galant wymienia oparcie kompozycji utworu na zasadach kolażu tekstowego (Anderman, *Trenta Tre*, *Sto czyżków* Jerzego Pluty)

oraz parodystyczną imitację, intertekstualną grę z konwencjami literackimi (*Chłopacka wysokość*), z odmianami współczesnej polszczyzny mówionej (*Panna Lilianka* Schuberta), z estetyką i formami gatunkowymi funkcjonującymi w obrębie kultury masowej (trylogia Marka Styka). Wreszcie w ostatnim rozdziale pracy autor zestawia zajmujący go nurt z modelem prozy wypracowanym przez francuską nową powieść i rodzime „sylwy współczesne”, by ostatecznie skłonić się do opinii o postmodernistycznym charakterze prozatorskiego „lingwizmu”.

Tyle tylko, że samo pojęcie „narracyjnego lingwizmu” budzi spore wątpliwości. Galant określa tym mianem zjawisko pod wieloma względami analogiczne do jednego z nurtów w poezji polskiej po roku 1956. Ale jednocześnie zwraca uwagę na zasadniczą różnicę między twórczością Łozińskiego lub Schuberta z jednej, a Białoszewskiego czy Karpowicza z drugiej strony. Ta pierwsza bowiem ma charakter metaliteracki, podczas gdy w pisarstwie właściwych lingwistów dominowały zagadnienia metajęzykowe (zob. s. 20). Kwestia to o tyle istotna, że – jak się okaże – zdecyduje ostatecznie o umieszczeniu opisywanego przez Galanta nurtu w kręgu literackiego postmodernizmu. Ale skoro tak, to czy należało określać oba zjawiska za pomocą tego samego pojęcia, przechodząc w ten sposób do porządku dziennego nad ich – w planie historycznoliterackim szalenie dla Galanta istotną – odmiennością? Lepiej chyba byłoby mówić o postmodernistycznej metaprozie. Lub inaczej: być może, autor rozprawy niepotrzebnie obstaje przy zasadniczej odrębności poetyckiego i prozatorskiego lingwizmu? Gdyby zjawiska te uznać za pokrewne, to wówczas wprowadzenie terminu „narracyjny lingwizm” byłoby uzasadnione. Tyle tylko, że należałoby wtedy zrezygnować z tezy o związkach opisywanego nurtu z postmodernizmem.

Bardzo mocno Galant podkreśla, że więcej łączy opisywane zjawisko z twórczością Buczkowskiego i Białoszewskiego aniżeli z innymi nurtami „młodej prozy”. Oprócz ewidentnych zbieżności w zakresie poetyki polonista podnosi fakt, że twórczość właśnie tych pisarzy była z dużym szacunkiem traktowana przez młodych „lingwistów”, że oni sami wskazywali na nią jako najbliższą tradycję (zob. s. 60). Ale przy tej okazji ujawnia się kolejna niekonsekwencja autora rozprawy. Termin „lingwizm” został zastrzeżony wyłącznie dla Andermana, Łozińskiego, Schuberta i ich rówieśników. Czytamy: „Zakres tego pojęcia wyznaczany jest również przez kryterium biografii [...]” (s. 17). Do „nurtu lingwistycznego” zatem nie należą ani Buczkowski, ani Białoszewski (prozaiik), aczkolwiek w ich utworach występują „podobne przekonania dotyczące literatury oraz a l o g i c z n e reguły konstrukcyjne” (s. 17; podkreśl. K. U.). Ich dorobek Galant ujmuje wyłącznie „jako historycznoliteracki punkt odniesienia dla prozy lingwistycznej” (s. 17). Dziwna decyzja, skoro chodzi o utwory Buczkowskiego i Białoszewskiego opublikowane tuż przed bądź nawet równoległe do wystąpienia debiutantów lat siedemdziesiątych!

Wydaje się, że Galant nie zdołał się uwolnić od myślowych stereotypów narzucanych przez nomenklaturę, jaką wypracowała krytyka literacka lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Nie zdołał, choć wiedział, iż należy to uczynić. Jego książka udowadnia, że nie sposób dłużej podtrzymywać tezy o odrębności estetycznej debiutantów ósmej dekady. Rozwijali oni bowiem tendencje, które już wcześniej wystąpiły w polskiej prozie. Innych patronów mieli „lingwiści”, innych „oniryści” (np. Truchanowskiego lub Choromańskiego, na którego powoływał się Sołtysik), innych Jan Komolka i Sławomir Łubiński, jeszcze innych kontynuatorzy „nurtu outsiderowskiego” czy „małego realizmu”. Widziana w tej perspektywie „młoda proza lat siedemdziesiątych” ulega rozbiorowi, by ostatecznie zniknąć jako osobny element historycznoliterackiej układanki. Należało raczej w ogóle zrezygnować z tego terminu! Owszem, nie można o nim zapomnieć, pisząc o życiu literackim ósmej dekady. Wszelako przy omawianiu ewolucji form artystycznych żaden z niego pożytek.

Tymczasem Galant kurczowo się go trzyma, nie dostrzegając, że stał się jego zakładnikiem. Mowa tedy o „lingwizmie” jako jednym z nurtów „młodej prozy”. To ostatnie poję-

cie byłoby nadrzędne, ale dodatkowych kłopotów nastęrcza niefrasobliwość autora. Na okładce książki czytamy przecież: *Polska proza lingwistyczna. Debiuty lat siedemdziesiątych*, co wyraźnie sugeruje, że charakter lingwistyczny miała cała „młoda proza”! Dalej, nie są jasne czasowe ramy zjawiska. Galant pisze o „młodej prozie polskiej po 1976 roku” (s. 9), *terminus ad quem* określa jako lata 1980–1981 („Kres młodej prozie przyniosły zdarzenia Sierpnia [...]”, s. 11), powiada raz jeszcze o „autorach debiutujących p o 1976 roku”, by na tej samej stronicy skorzystać z określenia mniej precyzyjnego: „pisarze debiutujący o k o ł o roku 1976” (s. 12; podkreśl. K. U.). Zatem „po” czy „około”? Raczej „około”, skoro Galant przywołuje powieści wydane między rokiem 1972 (debiut Łozińskiego) a latami 1981–1986 (trylogia Słyka)... Dlaczego więc żywot „młodej prozy” zamyka w okresie 1976–1981?

Rzecz chyba w tym, że o „młodej prozie” jako osobnym zjawisku poczęto mówić właśnie w roku 1976, przy okazji dyskusji nad książkami nagrodzonymi w konkursie „Czytelnika”. Zakres pojęcia rozszerzono na wybranych autorów debiutujących wcześniej (np. Łoziński, Schubert, Drzeżdżon, Pluta), tych mianowicie, którzy dotąd nie odnieśli większego sukcesu (dlatego z „młodą prozą” nikt nie łączył, powiedzmy, Redlińskiego czy Głowackiego). Nie przejmowano się przy tym zbytnio kwestiami metrykalnymi, skoro za przedstawicieli „młodej prozy” mogli uchodzić np. Drzeżdżon i Ulman, obaj urodzeni jeszcze w latach trzydziestych. Decydował nawet nie tyle moment startu literackiego, ile fakt, czy na kogoś zwrócono baczniejszą uwagę przed czy po uruchomieniu „Czytelnikowskiej” serii⁵. Widać, że Galant, choć ma wiele do zarzucenia autorom pierwszych opisów krytycznych „młodej prozy”, zdumiewająco łatwo przystaje na rozstrzygnięcia tych samych krytyków co do istnienia zjawiska, jego daty inicjalnej, chronologii i składu osobowego.

Nie sposób także zgodzić się z tezą, że początek lat osiemdziesiątych zamyka dzieje „młodej prozy”. Wszak dopiero wówczas rozpoczął się spór wokół wystąpienia Henryka Berezę, którego kulminacją była debata na łamach „Literatury” (1987 rok!). A przecież i później nie wygasła aktywność środowiska skupionego wokół „Twórczości”. Owszem, można powiedzieć, że w latach osiemdziesiątych „nurt lingwistyczny” – ale tylko on – wszedł w fazę schyłkową. Zamilkł Ryszard Schubert. Józef Łoziński stopniowo zwracał się ku bardziej tradycyjnym formom prozy, chociaż nigdy całkowicie nie zerwał z poetyką, jaką wypracował w pierwszym okresie (opis ewolucji tej twórczości byłby więc w rozprawie ze wszech miar pożądany). Również nowe książki Janusza Andermana ustępowały tym z lat siedemdziesiątych. Publikacje debiutantów nawiązujących do poetyki „lingwistycznej” (np. Mieczysława Kurpisza, Krystyny Sakowicz, Adama Wiesława Kulika) miały wyraźne piętno epigońskie. Kryzys wiązałbym jednak nie tyle z konsekwencjami wydarzeń politycznych, ile z wyczerpaniem zjawiska, które dość szybko osiągnęło szczyty możliwości. Nie oznacza to jednak – powtórzę – że już na początku dziewiątej dekady można mówić o zmierzchu całej „młodej prozy”.

Duże wątpliwości budzi naszkicowana w pracy wizja ewolucji prozy po roku 1956. Kluczowa rola przypadła tu pojęciu „postmodernizm”, które stanowi kategorię zbiorczą, obejmującą – zdaniem Galanta – wszelkie innowacyjne zjawiska w prozie drugiej połowy XX wieku, w tym również „narracyjny lingwizm” Schuberta, Andermana i Łozińskiego.

Łatwo odgadnąć, jakie intencje kryły się za skojarzeniem twórczości omawianych w rozprawie pisarzy z postmodernizmem. Galant wyjawiał je zresztą w artykule ogłoszo-

⁵ O wyodrębnieniu „młodej prozy” zdecydowały także praktyka nadużywania pokoleniowego klucza do segregowania zjawisk literackich, aktywność krytyki rówieśniczej, a przede wszystkim – hierarchiczna struktura życia literackiego, w której ramach najmłodszy zajmowali osobną niszę (czasopisma i serie wydawnicze obsługujące „młodą literaturę”, liczne konkursy i festiwale, krytycy specjalizujący się w promowaniu kolejnych generacji, itd. – wszystko to stanowiło rozwiniętą infrastrukturę, która sama przez się co pewien czas kreowała nowe „pokolenie”).

nym w toku pracy nad ostatecznym tekstem rozprawy: „przyjęcie postmodernistycznej optyki jest być może szansą, aby to niecodzienne zjawisko literackie i społeczne [tj. »młoda prozą« lat siedemdziesiątych] uporządkować i wyjaśnić rządzące nim prawidła, a przy okazji powiedzieć coś, co zakłóciłoby zgodny chór krytyków”⁶. „Postmodernizm” służy więc nobilitacji „nowej prozy” przez umieszczenie jej w kontekście francuskiej nowej powieści, prozaików północnoamerykańskich, twórczości Jorge Luisa Borgesa, Itala Calvina i Umberta Eco, ale również – Kazimierza Brandysa, Tadeusza Konwickiego, Teodora Parnickiego: „W tej grupie – przy zachowaniu stosownych proporcji – należy umieścić także młodą prozę polską lat siedemdziesiątych” (s. 126). Znowu niekonsekwencja: całą czy sam tylko „nurt lingwistyczny”? Dobrze, przyjmijmy ostrożniejszą wersję. Bez wątplenia w twórczości pisarzy, których Galant uczynił reprezentantami „nurtu lingwistycznego”, najłatwiej odnaleźć elementy metaliterackie czy też „nowe, związane z intertekstualnością, rozumienie tradycji literackiej”⁷, co autor rozprawy uważa za konstytutywne cechy postmodernizmu w prozie. Czy jednak naprawdę wystarcza to do uznania tego pisarstwa za postmodernistyczne?

Przyjęte przez Galanta rozumienie terminu odpowiada z grubsza ujęciom kilku innych polskich autorów⁸. Nie rozwiązuje to jednak problemu. Zdaniem badacza, postmodernistyczny charakter omawianej prozy wynika stąd, iż „Lingwizm wykracza [...] poza prezentowanie przez powieści reguł własnej budowy, stawia również pytania dotyczące istoty literackości. I ta cecha obrazuje zasadniczą różnicę między autotematyzmem powieści lingwistycznej a autotematyzmem rozumianym jako metodologia powieści. Podstawową formą wyrażania metaliterackości są w prozie lingwistycznej struktury parodystyczne, oparte na cytacie, kolażu tekstowym czy konstrukcji sylwicznej. Dzięki temu jej semantyczny potencjał w zasadniczym stopniu powstaje poprzez intertekstualne działania stylizacyjno-naśladowcze” (s. 23). Ta ogólna charakterystyka zaciera jednak różnice między modernizmem a postmodernizmem. Pasowałoby do niej Gombrowicz, Białoszewski, Buczkowski, Parnicki, Konwicki, Kuśniewicz i wielu, wielu innych. Czyżby wszyscy oni również mieli być postmodernistami? Co jednak uczynić z zastrzeżeniami Boleckiego, tyzącymi już nie „polowania na postmodernistów”, lecz „postmodernizowania modernizmu”⁹? Po drugie, jeśli nawet zgodzimy się na takie rozumienie pojęcia, to nie ma najmniejszych podstaw, by przypisywać „lingwistom” jakąś znaczącą rolę w procesie historycznoliterackim, skoro mieli poprzedników, którym – mimo wszystko – nie zdołali dorównać.

W moim przekonaniu nie sposób obronić tezy o postmodernistycznym charakterze twórczości Łozińskiego, Schuberta, Andermana. Proza ta wydaje się raczej jednym z przykładów późnego modernizmu. Skoro bowiem w analizowanych utworach „dochodzi do

⁶ J. Galant, *Polska proza postmodernistyczna lat siedemdziesiątych*. W zb.: *Postmodernizm po polsku?* Red. A. Izdebska, D. Szajnert. Łódź 1998, s. 54.

⁷ *Ibidem*, s. 55.

⁸ Galant powołuje się w rozprawie na szereg wypowiedzi R. Nycza, artykuł Z. Łapińskiego (*Postmodernizm – co to i po co?* „Teksty Drugie” 1993, nr 1), książkę B. Bakuły (*Oblicza autotematyzmu. Autorefleksyjne tendencje w prozie polskiej po roku 1956*. Poznań 1991), w której autor wyodrębnił „postmodernistyczną odmianę autotematyzmu”. Zakres i znaczenie pojęcia podobnie określane są również w pracach M. Dąbrowskiego (*Postmodernistyczne akcenty w literaturze polskiej*. „Przegląd Humanistyczny” 1994, z. 4; *Postmodernizm: myśl i tekst*. Kraków 2000) czy K. Krasuskiego (*Antecedencje postmodernizmu w prozie polskiej*. „Edukacja Humanistyczna” 1999, nr 1/2). Owo najbardziej rozpowszechnione w polonistyce rozumienie postmodernizmu, identyfikujące go z powojenną neoawangardą czy jeszcze szerzej: z wszelkimi zjawiskami o charakterze innowacyjnym, poddał krytyce – moim zdaniem słusznie – G. Wołowicz (*Recepcja postmodernizmu w polskiej krytyce i publicystyce literackiej. Wstępne rozpoznanie*. „Kultura Współczesna” 1996, nr 3/4).

⁹ W. Bolecki, *Postmodernizowanie modernizmu*. „Teksty Drugie” 1997, nr 1/2.

destrukcji narracji” (s. 92), to tym samym raczej zamykają one długotrwały proces kwestionowania tradycyjnych norm epiki powieściowej, uchwytnej w toku ewolucji prozy modernistycznej. Nie konstruują natomiast nowego modelu literackiego. Innowacyjność tych utworów, ich antyliteracki charakter, „Przewycięzanie ograniczeń wypowiedzi literackiej poprzez ich ujawnienie wraz z jednoczesną potrzebą uwiarygodnienia powieściowego dyskursu” (s. 130) wydają się raczej znamionami modernizmu, a nie – postmodernizmu. W dodatku w utworach Schuberta i Andermana zagadnienia metajęzykowe zdecydowanie dominują nad metaliterackimi. Ciekawe, że do podobnego wniosku zdaje się ostatecznie skłaniać autor rozprawy: „Powieści omówione w poprzednim rozdziale źródłem parodystycznej imitacji czyniły przede wszystkim p o z a l i t e r a c k i e formy wypowiedzi. Z jednym wyjątkiem: *Chłopackiej wysokości* Łozińskiego, dla której parodiowanym wzorcem stała się powieść tzw. nurtu wiejskiego [...]” (s. 105; podkreśl. K. U.). Otóż samo rozróżnienie na „literackie” i „nieliterackie” (np. formy wypowiedzi) jest konstytutywne dla modernizmu. Pozwala ono bowiem na krytykę i nieustanne redefiniowanie literackości, przekraczanie jej granic, proponowanie wciąż nowych norm, poetyk, konwencji. Nawet w *Chłopackiej wysokości* rozgrywka z prozą nurtu wiejskiego nie wykracza poza horyzont modernistycznej krytyki literackości, tj. rozpoznawania umownego, literackiego charakteru zakwestionowanej konwencji. Rozgrywce tej służy bowiem konflikt między estetyką parodiowanego nurtu a zrealizowaną poetyką utworu, który np. w warstwie stylistycznej przywołuje normy mówionej polszczyzny, właściwości nowomowy, gatunków publicystycznych, dyskursu współczesnej humanistyki. Tymczasem w literaturze postmodernistycznej zredefiniowana kategoria tekstu pozwala „zdekonstruować” opozycję między literaturą a jej „zewnątrzem”.

Podsumujmy: wyodrębnienie „nurtu lingwistycznego” jako zjawiska charakterystycznego wyłącznie dla „młodej prozy” lat siedemdziesiątych nie wydaje się zasadne. Zresztą większość najważniejszych decyzji terminologicznych w rozprawie okazała się mało fortunną. Trudno również obronić tezę o postmodernistycznym charakterze opisywanej tendencji. Jednocześnie książka Jana Galanta zmusza do ponownego przyjrzenia się dokonaniom pisarzy, których chyba zbyt pochopnie zlekceważono. Nawet mankamenty rozprawy mogą okazać się inspirujące – jeśli tylko zechcemy wyciągnąć z nich stosowne wnioski.

Krzysztof Uniłowski

PIENIĄDZ W LITERATURZE I TEATRZE. MATERIAŁY Z SYMPOZJUM „TEMAT PIENIĄDZA W LITERATURZE I TEATRZE”. Uniwersytet Gdański. Gdańsk 17–18 stycznia 2000. Pod redakcją Józefa Bachórze. (Indeks zestawiał Janusz Ossowski). Sopot 2000. Pracownia Impuls, ss. 286.

Książka zawiera materiały z sympozjum, w którym wzięli udział pracownicy naukowicy gdańskiej uczelni, Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Uniwersytetu Warszawskiego, Instytutu Badań Literackich PAN oraz reprezentanci sopockiego kwartalnika „Pieniądze i Więź”. Zawarte w niej prace łączy temat pieniądza, a dotyczą one nie tylko różnych dziedzin sztuki – literatury, teatru, grafiki, ale też religii, Kościoła, wierzeń ludowych, historii, ekonomii, biografistyki czy nawet anegdot. Prezentują pozycję pieniądza w różnorodnych sferach życia od czasów najdawniejszych, antycznych (np. Jana Iluka *Kościół antyczny wobec pieniądza i kapitału*, Janusza Ossowskiego *Niebo dla bogaczy*), poprzez staropolszczyznę (np. Jadwigi Kotarskiej *Muza staropolska „o groszowej zacności”*), wiek XIX: romantyzm (np. Zofii Stefanowskiej *Romantyczny stosunek do finansów publicznych*, Ewy Nawrockiej *Buchalteria i duchowość – o Słowackim*), pozytywizm (np. Józefa Bachórze *O pieniądzach i kwestiach ekonomicznych w „Lalce” Bolesława Prusa*),