

Krzysztof Uniłowski

Twórca jako konsument: o Trylogii Marka Słyka

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 30, 37-47

1995

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.

Krzysztof Uniłowski

TWÓRCA JAKO KONSUMENT. O TRYLOGII MARKA SŁYKA

1

Omawiając pokrótce ten sposób rozumienia literackości, jaki szczególną samoświadomością zyskał za sprawą strukturalizmu, Ryszard Nycz zauważył, iż w tym przypadku

„ostatecznym celem okazuje się (...) osiągnięcie czystej samozwrotności czy metajęzykowości tekstu, który eksponowałby jedynie esencjonalne mechanizmy literackości literatury – warunki znaczeniowości, czystą diegetyczność i autoreprezentacyjność (taki jest np. ideał samoświadomej, samowystarczalnej i «samorodnej» literatury Jeana Ricardou i Paula de Mana)”¹.

Programowy postulat zerwania z reprezentacją oraz ostentacyjna autorefleksyjność w tej perspektywie przedstawiają się jako przedłużenie modernistycznej kampanii o autonomię literatury.

Wyrazistą postać dążenia takie zyskały zwłaszcza w praktyce twórczej pisarzy francuskiej neoawangardy, nie może tedy dziwić fakt wymienienia przez Nycza nazwiska Ricardou – jednego z najważniejszych jej kodyfikatorów. Prace francuskiego krytyka bywają wszakże traktowane jako wyraz świadomości ponowoczesnej², powszechnie zaś tak właśnie przedstawiany bywa dorobek Paula de Mana, klasyka dekonstrukcjonizmu. Jest rzeczą bardzo interesującą, iż badacze ci postrzegają specyfikę literatury w sposób niedwuznacznie nawiązujący do modernistycznego stanowiska. Tymczasem proza postmodernistyczna przyniosła utwory kwestionujące prawomocność tak modernistycznych, jak również poprzednich „definicji” literackości³.

W jednym z wielu autotematycznych wtętów, jakie znaleźć można w trylogii Marka Słyka, opowiadacz, Flakonon Flux, proklamuje:

„chcę po prostu, by mój świat egzystował na zasadach autonomicznych, w życiu samym raczej nie spotykanych, chcę, mówiąc inaczej, zbudować oryginalny, a przynajmniej w miarę oryginalny

model świata, chcę pokazać ludziom, że nie jedynie możliwy jest świat realny, świat trwający w czasie historycznym, że wiele rzeczy wydarzyć by się mogło, ba! wiele nie istniejących w realnym obyczajów mogłoby się przyjąć, gdyby ludzie inaczej podchodzili do pewnych spraw, weźmy przykład pierwszy z brzegu – językowych” (R, 214)⁴.

Kreacyjna wola podmiotu powieści zdaje się wyrastać właśnie z modernistycznego pojmowania literackości, z upatrywania waloru dzieła w jego oryginalności, a przede wszystkim – z wyekspozowania zasad organizujących tekst, ich odrębności od reguł konstrukcji wypowiedzi nieliterackiej. Twierdzenie o wyłączności tych ostatnich uznane zostało za fatalne poznawcze ograniczenie. Stawką kreacyjnej partii jest – jeśli wziąć za dobrą monetę przytoczony wyżej manifest – zniesienie opozycji między realnym i fikcyjnym, historycznym i fantastycznym, a to za sprawą ukazania obu członów jako inwariantów „możliwego”. Przy okazji jednego z epizodów opowiadacz zauważa wszakże, iż realizacja takiego przedsięwzięcia sprawia niemało trudności:

„świat, który tworzyłem, coraz bardziej upodobał się do świata dawno stworzonego; usiłowania, by nie dopuścić możliwości zaszerzegowania mnie do danej kultury, osadzenia mnie w danej tradycji, te usiłowania po prostu wciąż więcej stawały się daremne! A przecież chętnie swe wizje wyświetlałbym językiem w całości wymyślonym, słowami, którym sam był zestawiał z głosek obiektywnych! Sam chętnie posłużyłbym się nową logiką, nowymi własnymi regułami! Nawet zrezygnowałbym ze słów samych, zastępując je, dajmy na to, znakami innymi, by w każdym calu być oryginalnym! A tu tymczasem takie fiasko!” (B, 254).

Jeśli istoty Słykowej kreacji upatrywać w dążeniu do zbudowania świata rządzonego wyłącznie przez niepodległą, indywidualną wyobraźnię opowiadającego, świata, który byłby antypodą rzeczywistości empirycznej, to okazuje się, iż projekt taki stosunkowo wcześniej został naznaczony zwątpieniem w jego powodzenie. Przyczyna owego zwątpienia mogłaby wydawać się nader błaha: oto przy okazji relacji z walk bokserskich narrator nieopatrznie wymienił nazwy rzeczywistych państw, które mieli reprezentować sportowcy i sędziowie (zob. B, 245-253). Nawet tak drobne skażenie fikcji przez świat realny zwróciło wszakże uwagę opowiadacza na fakt, że jego wypowiedź pozostaje wielorako uwikłana, a może też – determinowana przez konteksty kulturowe, tradycję literacką, reguły komunikacji, z którymi miała jakoby zerwać. Jeżeli uznać trylogię Marka Słyka za literacki eksperyment⁵, zmierzający do zweryfikowania tezy o literaturze jako zbiorze wypowiedzi ufundowanych na sobieswojskim zespole reguł, to musimy stwierdzić, że test wypadł negatywnie. Awangardowy postulat autonomii i niepowtarzalności dzieła został rozpoznany jako iluzja, której zaprzeczają przede wszystkim złożone relacje intertekstualne, stanowiące o „oryginalności” przedsięwzięcia. Rozpoznanie utopii w modernistycznym programie to punkt wyjścia strategii Słyka, a zarazem – jeden z rysów zdradzających postmodernistyczny charakter trylogii.

Kwestionując prawomocność poznawczych i literackich stereotypów, prozaicy neoawanagardy dążyli do odrzucenia konstrukcyjnych komponentów tradycyjnej powieści. W pierwszym rzędzie zakwestionowano anegdotę, stawiając problem zasadności wiązania zdarzeń w fabularne sekwencje⁶⁷. W utworach Marka Słyka – przeciwnie. Żywiołem tej prozy jest właśnie fabularność, ona też ma decydować o lekturowej atrakcyjności tekstu. Dla Słyka mnożenie fabularnych niespodzianek zdaje się niezbywalną dominantą aktu opowiadania, a ponieważ – z takiego punktu widzenia – najlepiej opowiadać o niezwykłych przygodach, toteż bohater-narrator trylogii, Flakonon Flux, przedstawia się jako „poszukiwacz przygód” (B, 16).

Dbłość o obfitującą w niespodziewane zwroty akcji fabułę to już oznaka polemiki Słyka z prozą neoawangardową. Podobnie jak modelowanie anegdoty i powieściowego świata podług receptur znanych formom narracyjnym z kręgu współczesnej kultury masowej. Nawiązania do takich konwencji zostały obrócone przeciwko modernistycznemu kultowi elitarności.

Motywacja fabuły trylogii raz po raz odbiega wszakże od reguł jej uprawdopodobniania, z jakimi się spotykamy w popularnej powieści (czy filmie). Flux, z jednej strony, podkreśla swą kreacyjną omnipotencję, z drugiej – nieprzewidywalność biegu wypadków (również dla samego nadawcy narracji). Wiele zdarzeń wynika z gier językowych opowiadacza (deleksykalizacja metafor, homonimiczne skojarzenia, neologizmy, rozbijanie związków frazeologicznych itp.). W każdym z takich przypadków zakłócona czy wręcz podważona zostaje logika, która gwarantuje spójność fabuły w utworach należących do kultury masowej. Stąd mnogość zdarzeń absurdalnych, niewytłumaczalnych w ramach spetryfikowanych konwencji prozy kryminalnej, sensacyjnej, westernu, baśni czy fantastyki naukowej.

Wymienione sposoby motywowania powieściowych zdarzeń wydają się bliższe literaturze wysokoartystycznej, prozie o ambicjach innowacyjnych (jawność działań „kreatora”, autoprezentacja zasad konstrukcji utworu), ale też – konwencjom folkloru narracyjnego (np. dowcipy oparte na żarcie lingwistycznym). Trylogia jawi się tedy jako trudna do zaklasyfikowania hybryda, oscylująca między konwencjami, które podług genologicznego porządku należą do rozłącznych, a nawet przeciwstawnych obiegu. Zakwestionowano tutaj jedną z organizujących model nowoczesnej kultury dychotomii: „wysokie” (elitarnie) – „niskie” (masowe, popularne).

Obecność motywacji niezgodnej z konwencjami przywoływanych gatunków decyduje o parodystycznym wymiarze prowadzonej w trylogii architektonicznej gry. Jej krytyczne ostrze nie zostało wszakże skierowane przeciwko schematom, które występują w utworach adresowanych do szerokiego odbiorcy. Parodysty-

czność prozy Słyka ma znamiona opisanej przez Michała Głowińskiego „parodii konstruktywnej”, jako że jest ona związana z podejmowaniem problematyki wykraczającej poza ramy wykorzystywanych konwencji oraz ze zgoła odmienną konstytucją powieściowego świata⁷.

Fundamentalnym chwytem jest tutaj zniesienie dystansu między płaszczyzną narracji a wewnątrztekstową rzeczywistością. W rezultacie trylogia stwarza iluzję opowieści improwizowanej, narracyjnego strumienia, gdzie nie tylko relacja o biegu wypadków zdaje się być dokonywana na bieżąco, ale też – każda z opowiedzianych przygód Pluxa funkcjonuje jako pochodna aktu opowiadania. Tym samym podważona została zasada uprzedniości i niezależności przedmiotu narracji od wypowiedzi opowiadacza, której korelatem był zawsze epicki czas przeszły oraz konwencja pośredniości przedstawiania. Zasada ta, co podnosił Stanisław Eile, nie obowiązuje wyłącznie w nader szczególnych utworach narracyjnych:

„Odmienny charakter mają jedynie utwory oparte na zasadzie identyczności aktu opowiadania z aktem tworzenia, gdyż w miejsce «konwencji pośrednictwa» występuje tu jawna kreacja rzeczywistości, w założeniach pochodnej od podmiotu wypowiedzi, który przejmuje jakby czynności podmiotu twórczego (autora). Można powiedzieć, że narrator staje się wówczas fabulatorem. [...] Przykładem może być zarówno umowne traktowanie świata przedstawionego przez «ironię romantyczną», jak refleksja poznawcza skierowana na sam akt tworzenia fikcji powieściowej w motywach autotematycznych”⁸.

Jeśli w trylogii Słyka mamy do czynienia z takim właśnie przypadkiem, to dlatego, że zniesieniu dystansu między płaszczyzną narracji a płaszczyzną świata przedstawionego towarzyszy jednocześnie zniesienie dystansu między płaszczyzną pisania a płaszczyzną narracji⁹. Podobnie jak plan zdarzeń został upodrzedniony względem aktu opowiadania, tak sama narracja upodrzedniona została względem skrypcji. W utworach Słyka obowiązuje zasada ściślejsz przyległości pisania, opowiadania oraz „dziania się”, traktowanych jako określenia wymienne. Przedstawianie zdarzeń okazuje się wówczas niczym innym jak formą autoprezentacji pisania. Flakonon Plux może występować jako skryptant: „opisuję po prostu wszystko, co w życiu widzę i słyszę” (K, 166). Skryptant, dodajmy, pisze w tym samym momencie, w którym jakoby „słyszy” i „widzi”. Ścisła przyległość zwyczajowo rozdzielanych w powieści warstw czasami przyczynia się do ich zabawnego przenikania.

Wszystkie te względy nakazują upatrywać w trylogii dość typowy przykład współczesnej fabulacji¹⁰. Pewna odmienność przejawia się w tym, że Słyk – inaczej niż wielu pisarzy postmodernistycznych – nie odwołuje się bezpośrednio do gatunków czy konwencji (np. kompozycja szkatułkowa) przedrealistycznej prozy powieściowej. Słusznie jednak Tadeusz Komendant wskazał na wyraźne analogie między czasoprzestrzenią Słykowej trylogii a opisanym przez Bachtina „chronotopem” greckiego romansu¹¹. Zapewne, czas fabuły trylogii ma wszelkie

cechy „czasu pustego”, nie dopuszczającego przemijania ani dojrzwiania. O fabularnej logice decyduje zaś zasada przypadkowej koincydencji oraz przypadkowego następstwa zdarzeń. Słyk bowiem z konwencji współczesnej prozy popularnej wyrugował wszystkie elementy, które pojawiły się weń za sprawą realistycznych inspiracji. Widziana z tej perspektywy parodia form narracyjnych, funkcjonujących w obiegu popularnym, prowadzi u Słyka do pastiszu awanturczego romansu.

Iluzoryczność kreacyjnych aspiracji fabulatora obnaża wszakże, równie ostentacyjnie manifestowana, intertekstualność prozy Słyka. Nawiązania do fabularnych schematów kryminału, westernu, baśni, *science fiction* ujmują oczywiście przygodom Pluxa walor oryginalności. Fabulacyjna inwencja w tej sytuacji przyjmuje postać „antyinwencji” (np. jako członek bandy Sargona Plux pozoruje napad na bank – zob. K, 61-85). Wiąże się z tym również mnożenie i zarzucanie wątków bez ich wcześniejszego rozwikłania. Fabulator nader często otwiera kolejną sekwencję, nie troszcząc się o zamknięcie poprzedniej – tym samym igrając z oczekiwaniami czytelnika. Mamy tu do czynienia z nadmiarem funkcji kardynalnych o charakterze inicjalnym. Zbiega się z tym wymiennieść oznak: oficerowie policji przeobrażają się w lekarzy (B, 360-362), dentystka okazuje się dentystą damskim (R, 15), płeć zmieniają również inni bohaterowie. Miast pełnić funkcję integrującą, oznaki w takich przypadkach dezintegrują fabułę. Nadwyżka funkcji kardynalnych inicjujących nowe sekwencje bierze się z wypadków pozbawionych wynikowych motywacji. W rzeczy samej jest ona ekspozycją „czasu przygodowego”, rozumianego jako „wtargnięcie czystej przypadkowości z jej swoistą logiką”¹².

„Przypadek” występuje tu wszakże jako „coś znanego”, jako „cytat struktury”, odsyłający do swoich użyć w powieści awanturczej. W trylogii Słyka przypadek okazuje się powtórzeniem przypadków. Podkreślona zostaje jego iterowalność. „Przypadek” jest u Słyka przypadkiem pisma. Zrozumiałe tedy, że skryptant mnoży również aluzje do literatury „wysokiej”. Oto parę przykładów wziętych jedynie z *W barszczu przygód*. Do utworów Mickiewicza odsyłają następujące wypowiedzi:

„Dwie mile na prawo za osadą Wiwis stał samotny, jednak zamieszkały dom, kryty czerwoną marchwicznie czy też marchwowo albo marchewkowo dachówką, a to zamieszkały przez bliską, co tu gadać, memu sercu i oku niewiastę.” (B, 16)

„Usiadłem na kępie, jako że ta tradycyjnie kojarzyła mi się z dumanie[m ...].” (B, 40)

„z dołu wypłynęliśmy na poziomy [...]” (B, 111 – wszystkie podkreślenia – K.U.)

Do powieści Gombrowicza (odpowiednio – *Kosmosu* i *Trans-Atlantyku*) nawiązują z kolei fragmenty:

„głowa chyliła się ku talerzowi z głowizną – swoje, jak z tego widać, ciągnęło do swego.” (B, 33)

„Korytarzyk wiedzie nas ku nienawistnym kajutom, przysłowiowym alkowom, które dziewczka pokazuje mi, bym wybrał. Style wszystkie, jakim kiedykolwiek znał, a ponadto jeszcze nieznanne.

– Prokoko – objaśnia córka – Sycysja, Kutworyzm, Mementyzm, Potworyzm, Barok en Rok, Gotyzm, Mimizm, Prometyzm. Są to style na ogół futurystyczne. W stylu turystycznym mamy jeszcze kilka namiotów padyszachowskich” (B, 133 – wszystkie podkr. – K.U.)

Spotykamy tu oczywiście parafrazy i trawestacje scen oraz wyimków z tekstów „pierwowzorów”. Co znamienne, owe „zniekształcone przytoczenia” nie są obarczone funkcją krytyczną czy polemiczną. Nie wynikają też z próby reinterpretacji hipotekstów. W najlepszym razie stwierdzić można, że realizują wyłącznie funkcję ludyczną. Skoro przywołane teksty nie zostały w żaden sposób sfunkcjonalizowane, Słykowe parafrazy są – w pewnym sensie – odniesieniami „pustymi”. Przypadki podobne znaleźć można choćby u Gombrowicza¹³, w trylogii Słyka chwyt ten stosowany jest wszakże znacznie konsekwentniej. „Puste” odniesienia – skądinąd całkowicie zintegrowane z tekstem, a zarazem będące „zatartymi śladami” wcześniejszych użyć, które to ślady, mnożąc konteksty, obracają tekst w „mnogi tekst” – są po prostu (?) z n a k a m i l i t e r a c k o ś c i, która została tu zresztą poddana daleko idącej redefinicji. Zasada się bowiem na mechanizmie powielania, cytowania/zniekształcania, nie zaś – kategorii od-wzorowywania, modelowania, postulacie oryginalności.

Skoro tak, to fabulator-skryptant nie może dysponować „słowem”, które by należało do niego. Jego (?) język jest tworem literackiej tradycji oraz kultury – tworem kontekstów. Skryptant w żadnym razie nie może spełnić roli fundatora języka, a co za tym idzie – *auctora*. Mógłby jedynie zachować względem języka dystans, nie pozwolić mu się do końca ubezłasnowolnić, ujawniać jego składnię. W trylogii taki dystans został ufundowany na procedurze nanoszenia cudzysłowu, którego odpowiednik stanowią raz po raz pojawiające się w tekście kwalifikacje „przysłowiowy” oraz „nienawistny”. Jako „cudze słowo” funkcjonują tu nie tylko zwroty idiomatyczne, stałe związki frazeologiczne, kolokwializmy, przysłowia, ale również – zużyte, doskwierające bohaterowi bądź nudzące fabulatora motywy, postaci, pojęcia, sformułowania wyszukane, literackie właśnie. Skoro niemożliwe jest stworzenie własnego idiolektu, nie pozostaje nic prócz permanentnego dystansowania się wobec języka, który ostatecznie jest przecież językiem jedynym.

3

Utożsamienie fabulatora i skryptanta sprawia, że również zachowania tego ostatniego warunkuje przypadek. Innymi słowy, pisanie o przygodach Pluxa samo się staje przygodą. W zestawieniu z autotematyczną prozą neoawangardy specyfika trylogii nie polega na obnażeniu zasad generowania tekstu czy mnogości autokomentarzy, bo te rozwiązania znajdujemy właśnie u neoawangardystów. Raczej na ujawnieniu, że sposobem istnienia pisma w opowieści jest opowiadanie nieprawdopodobnych historii. To już gest dekonstrukcji.

Sytuacja taka ma co najmniej kilka konsekwencji. Po pierwsze, skrypcja manifestuje się tutaj w samej opowieści, nie zaś – jak zazwyczaj bywa – poprzez metateksty, odsłaniające konwencjonalność konwencji opowiadania. Po drugie, „przypadek” – niezbędny przecież dla ukonstytuowania przygody – jako mechanizm tekstowy czyni postępowanie skrypcjanta nieukierunkowanym i niecelowym. Nabiera ono charakteru działania nieskoordynowanego, dzieląc analogiczne cechy z fabułą i narracją, co wydawać się może istotnym mankamentem artystycznym. Serialność przygód, wymiennosc oznak, powielanie przypadku – wszystko to stanowi o homogeniczności świata trylogii. Jako jedyna zasada sensoprodukcyjna, „przypadek” sprzyja wzrostowi tekstowej entropii. Jego permanentność decyduje o ciągłości przygód (przygody Pluxa „ciągną się jak makaron w zupie i nudne są jak flaki w oleju” – wyrokuje Erazm Kuźma¹⁴), aktu opowiadania oraz skrypcji, z czego sam fabulator-skrypcjant jest zresztą nad wyraz dumny:

„Mimo to, że idąc szlakiem Flakonona Pluxa (a będąc nim samym), ulegałem licznym rozterkom i zwątpieniom, byłem zadowolony, jedno bowiem było w mym marszu, jak chciałem: tworzył się świat nieprzerwanego ciągu [...]!” (K, 156 – podkreśl. K.U.)

Rzec można, iż Słyk, acz zupełnie nieświadomie, wyszedł naprzeciw stanowisku Derridy, jakie komentator francuskiego filozofa wykladał następująco:

„jakikolwiek organizujący podział tekstu (rozdziały, podrozdziały, sceny czy akty) nie przystaje do pisma, gdyż odtwarza w książce filozoficzny «porządek racji», który pismem nie rządzi i jest mu obcy”¹⁵.

Utożsamienie fabulatora i skrypcjanta pozwoliło zatem, po trzecie i najważniejsze, na przedstawienie w trylogii historii jej pisania. Przyczyniły się do tego właściwości tekstu, które – z innego punktu widzenia – wydają się co najmniej kontrowersyjne, prowokują do uznania ich za kompozycyjne usterki bądź skutki pisarskiej niedbałości. Z tekstu usunięto bowiem wszystko, a raczej: nie dopuszczono doń niczego, co „nie przystaje do pisma” rozumianego jako „przypadek”, a więc: przedustawnej idei czy intencji autorskiej, która porządkowałaby anegdotę, plan narracji i kompozycji utworu; „spisu treści” czy „rzeczy”; odpowiedniego wobec „porządku racji” repertuaru chwytów i stylu; początku i końca, delimitacji i segmentacji.

Cena takiej operacji okazała się jednak bardzo wysoka. Estetyczna uroda fabulacji zasadza się bowiem na kompozycyjnej precyzji oraz narracyjnej wirtuozerii. Tymczasem u Słyka nie sposób doszukać się tych jakości. Nawet życzliwy tej prozie krytyk pisał:

„To szalony pomysł. Aby miał jakiegokolwiek szanse realizacji, książka musiała być tak monstrualnie wielka, muszą w niej pojawić się prócz fajerwerków wyobraźni i słowa także miejsca

zaniku, nudy, wyczerpania. Taki jest niestety koszt przedsięwzięcia (stosunkowo najwięcej ich w *Rosole...*)¹⁶.

Koszta owe były, rzecz jasna, nie tylko zaplanowane, ale wręcz niezbędne, skoro historia pisania trylogii miała – jako motywowana przez przypadek – uzewnętrznić się w nich i poprzez nie. Zapytajmy jednak o zyski.

Odniesienia do realnej sytuacji piszącego pojawiają się przede wszystkim w dygresjach, nazywanych przez Pluxa „warracjami” (R, 351). Skryptant objaśnia ten neologizm jako skrót sformułowania „racja warzenia się właśnie racji” (K, 199). Dopiero podczas pisania krystalizuje się więc uprawomocniająca tę pracę podmiotowa „racja” i sam wizerunek podmiotu. W tomie trzecim stopniowo nasila się obecność Marka Słyka, który w finale przejmuje prawa do tekstu z rąk Pluxa. Ale też tekstowy Słyk został oczywiście określony przez przygody swojego bohatera i ich literacki zapis, stąd między Słykiem a Pluxem wybucha trudny do rozstrzygnięcia spór, który z nich jest sobowtorem, a który sobowtóra pierwowzorem (K, 426).

Aczkolwiek Słyk korzysta w trylogii z operacji dekonstrukcyjnych, to problematyka gramatologiczna, status tekstu literackiego i fikcji, relacja między światem realnym a przedstawionym w utworze – to wszystko zajmuje go w niewielkim stopniu. Nieprzypadkowo pojawiające się w tekście autokomentarze najczęściej mają charakter ironiczny, wiążą się z isticie sztubacką błazenadą. Podkreśla więc skryptant, „że narracja robiona z samych w zasadzie przekleństw jest właściwie moim wynalazkiem” (B, 219), zwraca uwagę czytelników na interpunkcyjne osobliwości (B, 290) bądź też sam podziwia swój dowcip (K, 222). Można doszukać się w tym parodii autotematyzmu, ale też – niczego więcej. Również informacje na temat okoliczności pisania trylogii same w sobie rzadko wydają się zajmujące.

Słykowa strategia okazuje się sfunkcjonalizowana wówczas, gdy pamiętać o roli, jaką odgrywają tu nawiązania do konwencji żywotnych we współczesnej kulturze masowej. Towarzyszy im sięganie do motywów i rekwizytów chętnie wykorzystywanych w reklamie, nie tylko w filmie, ale również w folderach czy billboardach. Podkreślając fikcyjność wewnątrztekstowej rzeczywistości, Słyk w istocie skupia uwagę na właściwościach łączących ją z wirtualnym światem mediów. Kapitalnie uchwycił ten problem Donat Kirsch:

„Słyk korzystał z konwencjonalnej ikonografii reklam (luksusowy hotel, oaza, piękne kobiety, brzeg morza), lecz wzbogacał ją o liczne i szokujące inwersje. Oznaczniki pewnych zawodów i grup społecznych zostały wymienione na inne (świat naukowców został oznaczony kolejno przez: pornografię [Mefia Fufnon], sprawowanie władzy królewskiej [Bep VII], zawód rzeźnika [profesor Radejrad Fajnoł], homoseksualizm i gwiazdorstwo [matematik Defart Lumbagot]). Proste inwersje słów tworzyły inne obrazy fantastycznej rzeczywistości («dzbaneł lotniczki» na «lotniczka dzbanka – latająca w dzbanku Onata Biufst, «woda w studni» na «studnia w wodzie» – wejście do sztucznego piekła). W tym okrutnym i nużącym rajz rozwiniętych technologii ważniejsza od

osobowości była odgrywana rola (wobec braku szatana rolę tę przejął pewien człowiek), mężczyźni grali rolę kobiet, a kobiety rolę mężczyzn (jest to możliwe, ponieważ zachowania seksualne są nie tyle wrodzone, co nabyte)¹⁷.

Przypadek, przygoda i inwersja określają pozycję tego świata względem rzeczywistości empirycznej. Wewnątrztekstowa rzeczywistość na pewno nuży, może nawet przerażać, niemniej jest ona światem odpowiadającym konsumencyjnym pożądaniami. Plux chętnie przyznaje, że u źródeł jego przygód, opowiadania, pisania tkwią nie zaspokojone popędy. Przede wszystkim – Eros („pisałem z podświadomej potrzeby powetowania sobie niepowodzeń w życiu z dziewczynami” – K, 199-200). Przygoda staje się tedy obiektem konsumpcji¹⁸, która zresztą nie prowadzi do nasycenia.

Wielce instruktywne okazuje się zestawienie świata Słykowej trylogii z danym przez Jeana Baudrillarda opisem funkcjonowania społeczeństwa konsumpcyjnego. Filozof zauważa:

„Ograniczenia w osobistym spełnianiu się nie manifestują się już represyjnymi prawami czy też normami posłuszeństwa. Cenzura działa przez «nieskrępowane» zachowania (nabywanie, wybór konsumpcyjny) i przez spontaniczne inwestowanie”¹⁹.

Łatwo dostrzec, że w trylogii analogiczną funkcję pełni „konwencja przygodności”, umożliwiająca i przymuszająca bohatera do konsumowania przygód, zaś fabulatora-skrypcanta do konsumowania opowiadania i pisania. Baudrillard powiada: „Po to, aby stać się przedmiotem konsumpcji, przedmiot musi stać się znakiem”²⁰. Dlatego Słyk podkreśla – z pomocą intertekstualnych odniesień – znakowy status poszczególnych motywów, zdarzeń, języka. Ich semiotyczna natura związana jest również z iterowalnością. Reprodukacja dóbr konsumpcyjnych okazuje się mieć swój prawzór w procesie pisania. Dodajmy, pisania polegającego na spożytkowaniu symulacyjnej mocy pisma/przypadku, a więc pisma, które – zgodnie z tradycją europejskiej kultury – przedstawiane jest jako „upadek”²¹. Warto przypomnieć w tym miejscu, że podstawowe znaczenie łacińskiego casus odpowiada podług słownika „upadkowi”, „obaleniu”, „błędowi”.

Słyk opowiedział przygodę (historię) pisania podległego tym samym, co świat konsumpcji, normom. Trudno rozstrzygnąć jednoznacznie, czy stawką była tutaj wyłącznie diagnoza, czy może też – krytyka. Nawet jeśli opowiedzieć się za pierwszą ewentualnością, skonstatujemy, że owa diagnoza do optymizmu z pewnością nie skłania. Pisanie (twórczość) okazuje się reprodukowaniem pozorów (simulacrów), symulowaniem sztuki, działaniem kompensacyjnym, które swoją przyczynę ma w niedostatecznej podaży dóbr (w tym przypadku – przygód) w rzeczywistości empirycznej, niedostatecznej dla rozbudzonych apetytów konsumpcyjnych. Nic nadto.

Przypisy

¹ R. Nycz, *Literatura postmodernistyczna a mimesis (wstępne rozróżnienia)*. w zbiorze: *Po strukturalizmie. Współczesne badania teoretycznoliterackie*, red. R. Nycz. Wrocław 1992, s. 177.

² Zob. E. Kuźma, *De(kon)strukcja podmiotu we współczesnej literaturze*. „Nowa Krytyka” 1991, nr 1.

³ Taką też konkluzją zamyka Nycz swoje rozważania w cytowanym na wstępie artykule. Zdaniem badacza literacki postmodernizm winien być rozumiany jako „zarówno postawangardyzm (krytyka iluzji całkowitej autonomiczności literatury), jak i postrealizm (krytyka iluzji bezpośredniej *mimesis* rzeczywistości)”. R. Nycz, dz.cyt., s. 185.

⁴ Paginacja wszystkich przytoczeń i odesłań do utworów Marka Słyka w tekście głównym. Skrótory oznaczają: B – *W barszczu przygód*, Warszawa 1980; R – *W rosole powiktań*, Warszawa 1982; K – *W krupniku rozstrzygnięć*, Warszawa 1986.

⁵ Warto przypomnieć, że w pierwodruku prasowym na łamach „Twórczości” (1979, nr 4-6) tekst *W barszczu przygód* opatrzony został podtytułem *Powieść eksperymentalna*.

⁶ Zob. L. Budrecki, *Degradacja anegdoty*, „Literatura na Świecie” 1975, nr 7.

⁷ M. Głowiński, *Parodia konstruktywna (O „Pornografii” Gombrowicza)* w: *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*. Warszawa 1973. Por. R. Nycz, *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*. w: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 168-169.

⁸ S. Eile, *Światopogląd powieści*, Wrocław 1973, s. 8-9.

⁹ Z recenzentów utworów Słyka najdobitniej podniósł tę kwestię J. Łukosz: *Druga zupa*, „Życie Literackie” 1983, nr 20.

¹⁰ Zob. R. Scholes, *Fabulation and Metafiction*, Urbana-Chicago-London 1979; tenże; *Fabulatorzy*. Przeł. I. Sieradzki. „Pamiętnik Literacki” 1972, nr 4.

¹¹ T. Komendant, *Subiektyw*, „Twórczość” 1987, nr 7, s. 95-96. Por. M. Bachtin, *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści* w: *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 280-310.

¹² Tamże, s. 287.

¹³ W *Ferdydurke* przykładem tego rodzaju „pustej aluzji” jest już sam tytuł powieści. Obok niego znajdujemy wszakże u Gombrowicza odesłania, które zostały znacznie mocniej sfunkcjonalizowane. Zob. J. Margański, *Co zrobić z cytatami u Gombrowicza?* „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 1.

¹⁴ E. Kuźma, *Fantazmatyka postmodernistyczna (na przykładach z polskiej prozy)*. W zbiorze: *Fantastyka, fantastyczność, fantazmaty*. Red. A. Martuszewska, Gdańsk 1994, s. 168.

¹⁵ B. Banasiak, *Filozofia „końca filozofii”. Dekonstrukcja Jacquesa Derridy*. Warszawa 1995, s. 155.

¹⁶ T. Komendant, *Subiektyw*, s. 97.

¹⁷ D. Kirsch, *Elaborat – debiuty lat siedemdziesiątych*. „Twórczość” 1981, nr 9, s. 91.

¹⁸ Dostrzegł tę kwestię Jan Błoński, acz dla niego stała się ona powodem do dyskwalifikacji *W barszczu przygód*: „Seks i ruch, potrzeba zmiany i pożądanie, zdesublimowane niemal do pornografii. Stąd gorączkowa konsumpcja dziewczyn i kilometrów.” (J. Błoński, *Dwie groteski i pół...* „Literatura” 1987, nr 5, s. 15). Erazm Kuźma opisał zaś świat przedstawiony „zup” jako zbiór fantazmatów i simulacrów, wywiedzionych z popędów skryptanta. Jednocześnie uczony zdecydowanie odmówił trylogii jakiegokolwiek wartości artystycznej. Zob. tegoż: *Fantazmatyka postmodernistyczna*, s. 167-172.

¹⁹ J. Baudrillard, *The System of Object Consumer Society* w: *Selected Writings*. Wyd. M.

Poster, Cambridge, Mass. 1992, s. 22. Cyt. za: A. Szahaj, *Jean Baudrillard – między rozpaczą a ironią*. „Kultura Współczesna” 1994, nr 1, s. 20.

²⁰ Tamże.

²¹ Jacques Derrida mówi o tym w ten sposób: „Upadek, upadek pisania: nie chodziło oczywiście o to – byłoby to sprzeczne z całym kontekstem – aby podnieść pisanie z tego, co uważałem za jego upadek. Upadek jest właśnie przedstawieniem pisania, jego sytuacji w hierarchii filozoficznej (góra/dół)”. (J. Derrida, *Pozycje. Rozmowa z Jean Louis Haudebinem i Guy Scarpettą*. Przeł. A. Dziadek, „FA-art” 1994, nr 4, s. 80.