

Robert Ostaszewski

Krytyk, skądinąd literaturoznawca

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (62), 84-92

2000

Artykuł został 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.

Krytyk, skądinąd literaturoznawca

Krytyka literacka stała się u nas w dużej mierze domeną literaturoznawców. Dostyc rzadko jednak zdarza się, aby zainteresowania krytycznoliterackie i literaturoznawcze były ze sobą tak ściśle splecione, podążały jednym torem, jak to ma miejsce w przypadku działalności pisarskiej Krzysztofa Uniłowskiego. Dwie wydane niedawno książki tego badacza z Uniwersytetu Śląskiego, *Skądinąd. Zapiski krytyczne*, zawierające teksty krytycznoliterackie, oraz opracowanie z zakresu historii literatury współczesnej: *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu. Od Gombrowicza po utwory najnowsze*¹, stanowią nieomalże awers i rewers. Uniłowski-krytyk zarysowuje problemy, stawia pytania, na które odpowiedzi udziela Uniłowski-badacz. Ale też praca literaturoznawcza ułatwia Uniłowskiemu kreślenie spójnej wizji najnowszej prozy; pozwala czytać wnikliwiej tę prozę. Jest to możliwe dlatego, że działalność krytycznoliteracka Uniłowskiego nie jest nastawiona na ulotne recenzentstwo, koncentrujące się na wystawianiu cenzurek autorom, ale służyć ma przede wszystkim konsekwentnemu budowaniu autorskiego obrazu najnowszej prozy.

Uniłowski wyraźnie odróżnia dwie odmienne strategie krytycznoliterackie: „recenzencką” i „krytyczną”²; w swojej praktyce krytycznoliterackiej stara się wykorzystywać strategię „krytyczną”. Pierwsza opiera się na r o z p o z n a n i u, czyli odnalezieniu w tekście literackim tego, co już krytykowi jest znane, wpisaniu go w istniejący paradygmat. Krytyk stosujący strategię „recenzencką” skupia się na sortowaniu pojawiających się na rynku nowości i umieszczaniu ich w przygotowa-

^{1/} Zob. K. Uniłowski *Skądinąd. Zapiski krytyczne*. „FA-art”, Bytom 1998; tenże, *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu. Od Gombrowicza po utwory najnowsze*, Katowice 1999. Cytaty z tych książek lokalizuję w tekście, podając skrót tytułu (S – *Skądinąd*, PPI – *Polska proza innowacyjna...*) oraz po przecinku cyfrę arabską, oznaczającą stronę.

^{2/} Zob. K. Uniłowski *Krytyk i jego kryteria*. Ankieta „Znak”, „Znak” 1998 nr 7, s. 86-88.

nych i z wczesnego opisanego – najczęściej przez literaturoznawców – przegródkach. Szuka raczej podobieństw między tekstami niż różnic, co prowadzi do spłaszczenia krytycznoliterackiego dyskursu, równania do średniej. Teksty traktowane są niejako „ilustracyjnie”, to znaczy – potwierdzać mają słuszność przyjętych wcześniej tez. Podstawą drugiej z wyróżnionych przez autora *Skądinąd* strategii jest natomiast p o s z u k i w a n i e. Lektura krytycznoliteracka tekstu w takim przypadku „wymaga podjęcia wyzwania”, stać się ma „intelektualną przygodą” (S, s. 135), poszukiwaniem tego, co nowe, pozasystemowe, wyprzedzające się pospieszonym standaryzacji. Krytyk nie cofa się wtedy przed penetracją marginesów tekstów, starając się zwrócić uwagę na różnice wyznaczające rozstęp pomiędzy różnymi dopuszczalnymi interpretacjami. Lektura „krytyczna” staje się w ten sposób zarazem odkrywaniem nowej formuły interpretacyjnej. Jest więc to lektura podwójna, ponieważ zmusza – czy jedynie prowokuje, podsuwa taką możliwość – do odczytywania poprzez tekst literacki własnego dyskursu krytycznoliterackiego. Pisanie tekstów krytycznoliterackich równoznaczne jest z przepisywaniem wypracowanych wcześniej przez krytyka formuł i schematów. Postawa taka, mimo iż wymusza elastyczność, nie wyklucza bynajmniej możliwości tworzenia hierarchii i wypowiadania uogólniających sądów na temat literatury. Tyle tylko, że krytyk wykorzystujący strategię „krytyczną” nieustannie redefiniuje stworzony przez siebie paradygmat, wychodząc z założenia, że to schemat powinien pasować do tekstów, a nie – teksty do schematu.

I. Harcownik z fortecy „FA-artu”

Dyskurs krytycznoliteracki nadbudowujący się nad literaturą ostatniej dekady XX wieku naznaczony jest trudnym do przeoczenia brakiem. Próżno szukać w nim sporów, poważnych dyskusji o tekstach. Podejmowane tu i ówdzie próby wymiany zdań kończyły się jak dotąd na wzajemnych polajankach, albo przerażały w zart – odwołując się tutaj do Lyotardowskiego rozróżnienia: spór/zart – co powodowało, że „dyskutanci” uzyskiwali swobodę monologowania i nie musieli zwracać sobie głowy zbijaniem argumentów wysuwanych przez przeciwników. Przykładem niech będzie starcie „trzydziestolatków” z „czterdziestolatkami”, którego areną stał się na początku roku 1995 „Tygodnik Powszechny”. Sprowokowało ono Jerzego Jarzębskiego do utyskiwań nad „błazeństwem tonu, jakie towarzyszy dzisiaj dyskusjom o literaturze”³. I nic dziwnego, bo na dobrą sprawę wadzącym się przedstawicielom obu pokoleń bardziej chyba zależało na obronie własnego miejsca na literackiej scenie (może raczej należałoby napisać: pozycji na literackim rynku) niż na rzeczowej dyskusji. Uniłowski nazwał swego czasu środowisko związane z kwartalnikiem „FA-art” „fortecą FA-artu”⁴. Ta żartobliwa metafora doskonale oddaje sytuację w młodoliterackim świecie. Powstanie wielu perio-

^{3/} J. Jarzębski *Nowy turniej pokoleń*, w: tegoż, *Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej*, Kraków 1997, s. 127.

^{4/} K. Uniłowski *Szukając, czego nie było*, „FA-art” 1997 nr 2-3, s. 141.

Roztrząsania i rozbiory

dyków literackich, ukonstytuowanie się licznych „central”, skupiających wokół siebie pisarzy i krytyków, nie zaowocowało powszechnym dialogiem o konkretnych tekstach, dyskusją na temat literatury. Prozaicy i poeci wraz z towarzyszącymi im krytykami pozamykani są w swoich „fortecach” i koncentrują uwagę przede wszystkim na „życiu ideologicznym, codziennym i artystycznym” w obrębie własnych murów. A jeżeli nawet wyprawiają się poza nie, to jedynie po to, aby spacyfikować okolicę, rozdając pospiesznie ciosy na prawo i lewo⁵.

Tom *Skądinąd* stanowi duży krok na drodze do wypełnienia tego braku i zapoczątkowania w krytyce towarzyszącej młodoliterackim dokonaniom – jak to określa Uniłowski – „procesu negocjacji między poszczególnymi autorami” (S, s. 59). Przy tym – co szczególnie warto jest podkreślenia – wyprawa krytyka „FA-artu” poza mury własnej „fortecy” została starannie przygotowana. Żarliwość polemiczna autora *Skądinąd* ufundowana została na solidnych fundamentach. Innymi słowy, Uniłowski, rozprawiając się z krytycznoliterackimi stereotypami, których całkiem sporo zdążyło się już zadomowić na prawach nieomalże dogmatów w krytycznoliterackim dyskursie nadbudowanym nad „młodą” literaturą, odwoływał się do autorskiej wizji literatury i roli krytyka.

W szkicu *Chłopcy i dziewczęta znikąd?*, będącym próbą syntetycznego opisu prozy powstającej po roku 1989, Uniłowski koncentruje się przede wszystkim na zbijaniu tezy o przełomowym znaczeniu dla literatury roku 1989. Podobnie jak Przemysław Czapliński w *Śladach przełomu*⁶, krytyk „FA-artu” ogląda przygody prozy minionej dekady przez pryzmat poetyki i świadomości literackiej. Jaka jest zasadnicza różnica w ujęciach obu krytyków? Jej źródło tkwi w odmiennym podejściu do problemu periodyzacji literatury współczesnej. Czapliński zdaje się akceptować wizję literatury najnowszej pociętej na mikrookresy, granice których wyznaczają wydarzenia historyczno-polityczne; stara się też bronić takich rozstrzygnięć periodyzacyjnych na gruncie poetyki. Stąd wziął się pomysł Czaplińskiego, aby prozie podokresów 1976-1989 oraz 1989-1996 przydać odmienne dominanty, odpowiednio: antyfikcyjną i metafikcyjną. Mimo iż poznański badacz asekuruje się stwierdzeniami w rodzaju: „zamiast przełomu co się zowie, przełomu całą gębą, przełomu na miarę przejścia od nowoczesności do ponowoczesności, mamy do czynienia ze zjawiskiem niewyraźnym i trudno uchwytnym, zjawiskiem, które m n o ż y i m y l i ś l a d y”⁷, to jednak przydanie prozie po obu stronach sugerowanej granicy roku 1989 różnych dominant wskazuje jednoznacznie, że autor *Śla-*

^{5/} Uniłowski tak oto komentuje dwie książki, poświęcone opisowi młodoliterackich dokonań: „książki duetów Klejnocki/ Sosnowski (*Chwilowe zawieszenie broni*) i Grupiński/ Kiec (*Niebawem spadnie błoto*) nie wnoszą nic nowego, dając za to powód do podejrzewania młodych o niezdolne samodurstwo. Kłótnia w piaskownicy: Klejnocki i Sosnowski piszą ku chwale «bruLionu», Grupiński i Kiec – na pohybel pismu Tekielego, upominając się o zasługi własnego środowiska” (S, s. 58).

^{6/} Zob. P. Czapliński *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Kraków 1997.

^{7/} Tamże, s. 6-7.

Ostaszewski Krytyk, skądinąd literaturoznawca

dów przełomu opowiada się za prawdziwością tezy o przełomowym dla literatury znaczeniu roku 1989.

Uniłowski w rozważaniach o przełomie wychodzi od założenia o trwałości tendencji modernistycznych w prozie XX wieku. Jedynie zerwanie z modernizmem, lub chociaż znaczące przekonstruowanie modernistycznego modelu literatury, wskazywać by mogło, zdaniem autora *Skądinąd*, na rzeczywisty przełom w literaturze ostatnich lat. Tymczasem już na wstępie omawianego szkicu Uniłowski pisze: „po roku 1989 nie spotkaliśmy się z żadną nową propozycją estetyczną” (S, s. 5). Jaki obraz prozy ostatnich dekad kreśli krytyk „FA-artu”? W okolicach roku 1980 nastąpiła – szczególnie wyraźna w literaturze i krytyce związanej z drugim obiegiem – „pacyfikacja literatury nowoczesnej (modernistycznej)” (S, s. 17), która nie implikowała jednak całkowitego zerwania z modernizmem, lecz jedynie niejako zawieszenie go po to, aby „ustanowić go na nowo”, czyniąc z niego „kulturotwórczy postulat” (S, s. 18). Dominujący w dziewiątej dekadzie dyskurs krytycznoliteracki doprowadził do wytlumienia modernistycznej świadomości. Dlatego zwrot ku modernizmowi, który nastąpił w dziesiątej dekadzie, mógł odbywać się w aurze nowości. A to doprowadziło do tryumfalnego obwieszczenia Przełomu (koniecznie pisane wielką literą). Uniłowski stwierdza jednak wyraźnie: „Powrót do modernistycznej świadomości literackiej nie jest, bo być nie może, żadnym przewrotem artystycznym” (S, s. 21) i wskazuje, że „wystąpienia roczników sześćdziesiątych to przedłużenie lub reinterpretacja projektów sformułowanych jeszcze w drugiej połowie lat siedemdziesiątych” (S, s. 25).

Zdaniem Uniłowskiego, rok 1989 nie był bynajmniej przełomowy dla literatury. Jako mity pokoleniowe traktuje on również rozbudowywane wokół tezy o przełomie inne twierdzenia często powtarzane w tekstach krytycznych z ostatnich lat, jak chociażby te o literaturze „trzydziestolatków” jako pozbawionej korzeni, czyli inaczej mówiąc: tradycji, z której można by ją wywieść; czy też „demontażu centrali” jako wyniku działań młodych pisarzy. Argumentuje w sposób przekonujący, wskazując, że wiele chwytów reklamowanych ostatnio jako „nowości” jest już znanych s k a d i n a d; wystarczy jedynie przyjrzeć się uważnie literaturze powstającej kilkanaście lat wcześniej. I tak dla przykładu: Uniłowski wskazuje, jak głębokie korzenie ma „proza korzenna”; pokazuje, że nie jest wcale prawdą, iż u początków tego nurtu stoi *Weiser Dawidek*, ponieważ „owa tendencja w prostej linii wyrasta z całego zespołu zjawisk dobrze zdomowionych w polskim modernizmie” (s. 21). Podąża zresztą w tym przypadku śladem rozpoznań dokonanych wcześniej na przykład przez Tadeusza Komendanta⁸. Czasami jednak Uniłowski, wyprawivszy się ze swojej „fortecy” w poszukiwaniu chętnych do sporu, zapędza się zbyt daleko. Oto przykład. Zdaniem Uniłowskiego, „za najważniejszą zmianę w życiu kulturalnym lat dziewięćdziesiątych wypada uznać nie tyle mityczny «zanik centrali», co schyłek pewnego gatunku prasowego: właśnie tygodnika społeczno-kul-

^{8/} T. Komendant pisze: „literatura korzeni wywodzi się z literatury kresów, która tworzyła mit Galicji i Litwy”, w: tegoż, *Związki nienaturalne*, „Teksty Drugie” 1996 nr 5, s. 163.

Roztrząsania i rozbiory

turalnego” (s. 60). Trudno jest się zgodzić z powyższym twierdzeniem. Tym bardziej że ów „schylek” jest w dużej mierze pozorny. Wiele funkcji tygodnika społeczno-kulturalnego przejęły przecież rozmaite dodatki do pism wysokonakładowych.

W „sporze o przełom” racja jest jednak, jak sądzę, po stronie Uniłowskiego, a nie Czaplńskiego. Propozycja Czaplńskiego jest o tyle mało przekonująca, iż bez trudu można udowodnić istnienie nurtu metafikcyjnego w prozie przed 1989 rokiem i antyfikcyjnego po tym roku. Sam autor *Śladów przełomu* zdaje się mieć świadomość problematyczności własnych ustaleń. Czaplński pisze przecież: „Antyfikcja była najwyrazistszą – c h o ć n i e j e d y n ą [podkr. – R.O.] – tendencją w prozie polskiej lat 1976-1989”⁹. Dodać należy, że już po wydaniu książek Uniłowskiego i Czaplńskiego „spór o przełom” niejako samoistnie wygasł. Krytycy znaleźli *consensus*, godząc się w większości na określenia roku 1989 paradoksalnym mianem „przełomu bezprzełomowego”¹⁰. Jaki jest sens tego logicznego łamańca? Otóż nie ulega wątpliwości, że wiele zmieniło się wokół literatury oraz w sferze instytucji życia literackiego (zniesienie cenzury, znaczące ograniczenie roli mecenatu państwowego, boom na rynku czasopism literackich i wydawnictw, urynnowienie książki, wzrost znaczenia wysokonakładowych pism w tworzeniu ram życia literackiego...). Przy tym jednak sama literatura, poza przystosowaniem się do zasad funkcjonowania w warunkach rynkowych, zmieniła się nieznacznie; nie pojawiły się radykalnie nowe propozycje estetyczne. A to właśnie starał się udowodnić Uniłowski w *Skądinąd*.

Zaproponowana przez Uniłowskiego w tomie tekstów krytycznoliterackich koncepcja oglądu – z perspektywy ciągłości modernizmu w polskiej prozie XX wieku – prozy ostatnich dekad ma niewątpliwie dużą wartość perswazyjną. Budzi jednak pewne wątpliwości, prowokuje do pytań. Jak krytyk widzi losy modernizmu, jak go ustawia na mapie tendencji obecnych w literaturze współczesnej; modernizmu, który przecież tradycja literaturoznawcza w naszym kraju każe rozumieć bardzo wąsko? A jeżeli znowu wpiszemy prozę ostatnich dekad w rytm fluktuacji modernizmu, to co w takim razie począć mamy z postmodernizmem, jak go wobec modernizmu umiejscowić? W tym miejscu Uniłowskiemu-krytykowi przychodzi w sukurs Uniłowski-badacz.

W Polskiej prozie innowacyjnej... – książce w gruncie rzeczy poświęconej przede wszystkim postmodernizmowi – Uniłowski w sposób pełniejszy przedstawia swój punkt widzenia na kwestię modernizmu. Zdaniem Uniłowskiego – choć zaznaczyć trzeba, że badacz zastrzega, iż jest to jedynie „robocza teza” –

przez modernizm należy rozumieć obejmujący mniej więcej sto lat (od schyłku XIX po schylek wieku XX) okres historycznoliteracki [PPI, s. 7], o którego dynamice decydowała dialektyka dwóch (przy całej gamie zjawisk pośrednich) zasadniczych orientacji: mitogra-

^{9/} P. Czaplński *Ślady...*, s. 11.

^{10/} Zob. D. Nowacki *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90*, Kraków 1999, s. 16-18.

Ostaszewski Krytyk, skądinąd literaturoznawca

fii (od Wyspiańskiego i Berenta po Konwického, Nowaka, Odojewskiego, Myśliwskiego) i awangardy (od futurystycznych manifestów po lingwistów czy Buczkowskiego). [PPI, s. 18]

Ktoś może powiedzieć: to przecież żadna rewelacja, z podobnymi pomysłami periodyzacyjnymi występował już choćby Edward Możejko¹¹ czy Ryszard Nycz, który pisze jedynie nieco ostrożniej o modernizmie nie jako okresie historycznoliterackim, lecz „formacji literackiej”¹². Książka Uniłowskiego jest jednak bodajże pierwszą tak konsekwentną próbą zastosowania zmodyfikowanego, rozszerzonego pojęcia modernizmu do opisu przemian współczesnej prozy. Próba ta jest o tyle warta uwagi, iż nasi historycy literatury mają skłonność do mnożenia bytów ponad miarę; tworzenia okresów, podokresów, wskazywania rozlicznych cezur, czyli – jak obrazowo pisze Nycz – „szatkowania» literatury ostatniego stulecia na pięcio-, siedmioletnie «plastry» miniokresów”¹³. A przecież pewne zjawiska, przemiany literatury możliwe są do zaobserwowania i opisu jedynie w rozległym ujęciu diachronicznym, z perspektywy „długiego trwania”. W takiej właśnie perspektywie ogląda Uniłowski modernistyczną prozę powojenną, skupiając uwagę przede wszystkim na jej innowacyjnym, awangardowym nurcie i pokazując, w jaki sposób krytyczne wobec świata i samej siebie nastawienie literatury modernistycznej – autor *Skądinąd* tak przecież postrzega rolę literatury modernistycznej: „Modernizm widzi w literaturze (i sztuce) metadyskurs swojej epoki, formę jej samowiedzy, subtelne narzędzie krytycznego namysłu” (S, s. 17) – przyczyniło się do „dekonstrukcji estetycznego paradygmatu modernizmu” (PPI, s. 24), dokonanego przez neoawangardę; a to w konsekwencji doprowadziło do pojawienia się postmodernizmu w naszej prozie.

2. Nie taki postmodernizm obcy, jak go malują

Postmodernizm wciąż wiedzie w naszej literaturze żywot paradoksalny: zarazem jest (są teksty) i nie ma go (pozostaje postulatem kulturowym, wyzwaniem dla pisarzy, krytyków, literaturoznawców, otwartą przestrzenią czekająca na zabudowanie¹⁴). I będzie tak dopóki nie zostaną dokładnie zbadane relacje pomiędzy modernizmem i postmodernizmem w naszej literaturze, dopóki postmodernizm nie znajdzie swojego miejsca na literaturoznawczej mapie XX wieku. Uniłowski już w

^{11/} E. Możejko *Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunku*, „Teksty Drugie” 1994 nr 5-6, s. 26-46.

^{12/} R. Nycz *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 15-16.

^{13/} Tamże, s. 16.

^{14/} Dla przykładu, nie tak dawno Maciej Świerkocki pisał: „o ile można mówić o przynależności pojedynczych dzieł literatury polskiej do formacji postmodernistycznej, o tyle postmodernizm w sensie cywilizacyjno-kulturowym jeszcze do Polski nie dotarł, i jeżeli w ogóle w tej części Europy na dobre zagości, to prawdopodobnie ze znacznym opóźnieniem”, tegoż, *Postmodernizm. Paradygmat nowej kultury*, Łódź 1997, s. 4.

Roztrząsania i rozbiory

Skądinąd robi pierwsze przymiarki do stworzenia czegoś na kształt kanonu rodzimej prozy postmodernistycznej; wstępnie definiuje postmodernizm jako „r a d y - k a l i z a c j ę n o w o c z e s n e g o k r y t y c y z m u” (S, s. 45). Mimo deklarowanej wprost sympatii do prozy postmodernistycznej, stara się w sposób obiektywny opisywać to zjawisko. W *Skądinąd* zabrakło jednak wyczerpujących odpowiedzi na kilka zasadniczych problemów dotyczących postmodernizmu, a szczególnie jego relacji z modernizmem (dla przykładu: na ile nasz postmodernizm wyrasta z polskiego gruntu, w jakim zaś stopniu korzysta z obcych inspiracji; czy w wytłumianiu tendencji postmodernistycznych w prozie większą rolę odgrywały czynniki instytucjonalne bądź ideologiczne, czy też problemy z uzyskaniem przez pisarzy i krytyków, powiedzmy umownie, świadomości postmodernistycznej).

I znowu kwestie, które w *Skądinąd* zostały ledwie naszkicowane, zaznaczone, Uniłowski rozwija w *Polskiej prozie innowacyjnej...* Badacz udowadnia, że postmodernizm nie jest wyłącznie obcym „szczepem” na pniu naszej literatury, sprowadzonym nad Wisłę przez wyglądających zachodnich „nowinek” literaturoznawców; „szczepem” rozwijającym się na pożywce poststrukturalizmu i postmodernistycznej filozofii. Uniłowski wskazuje na obecność w naszej literaturze tekstów pisarzy modernistycznych, które niejako zapowiadały, projektowały postmodernizm, by w ten sposób przedstawić historię kształtowania się tego zjawiska. Z tej perspektywy analizując *Dzienniki* Witolda Gombrowicza, powieść *Sam wyjdę bezbronny* Teodora Parnickiego oraz niektóre (np. *Doskonałą próżnię*) teksty Stanisława Lema, odnajduje w nich problemy, zagadnienia charakterystyczne dla pisarstwa postmodernistycznego, odpowiednio: krytykę nowoczesnego podmiotu, wskazywanie dyskursywnego charakteru historii, podważanie nadrzędnej wobec tekstu kategorii autora. Nie ma to jednak nic wspólnego z „polowaniem na postmodernistów”, przed którym swego czasu przestrzegał Włodzimierz Bolecki. Uniłowski, wskazując punkty styczne między postmodernistyczną praktyką a pisarstwem polskich modernistów, jednocześnie wyraźnie tłumaczy, dlaczego pisarze ci nie mogą być uważani za postmodernistów. Analiza tychże tekstów, dokonywana pod kątem obecności w nich elementów postmodernistycznych służyć ma potwierdzeniu ciągłości przemian w polskiej prozie współczesnej, konsekwencją których stało się zajęcie pozycji postmodernistycznych.

W ostatnim rozdziale *Polskiej prozy innowacyjnej...*, zatytułowanym *Po roku 1970*, Uniłowski, dokonując przeglądu zjawisk neoawangardowych w prozie, stara się niejako dokonać (re)konstrukcji postmodernizmu w prozie ósmej i dziewiątej dekady: przekopuje się poprzez warstwę tekstów prozatorskich i nadbudowanych nad nimi metatekstów w poszukiwaniu śladów postmodernizmu. Określenie „(re)konstrukcja” nie ma w tym przypadku odcienia pejoratywnego; nie oznacza bynajmniej, że badacz stara się stworzyć sztuczny byt historycznoliteracki, tak manipulując dostępnymi tekstami, aby potwierdziły założoną przezeń tezę. Uniłowski we wstępie do *Polskiej prozy innowacyjnej...* pisze: „poszukiwanie w twórczości klasyków powojennej prozy elementów bliskich postmodernizmowi ma r ó w n i e ż znamiona gestu krytycznego” (PPI, s. 11). Przyznam, że odrobine

Ostaszewski Krytyk, skądinąd literaturoznawca

inaczej postrzegam krytycznoliteracki wymiar tej książki. Krytyk „FA-artu”, poszukując tekstów postmodernistycznych w polskiej prozie, musiał podjąć się zadania, którego nie odrobili krytycy i literaturoznawcy w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych; przedyskutować niejako *post factum* kwestie związane z narodzinami, kształtowaniem się zarówno świadomości, jak również literatury postmodernistycznej. Co spowodowało, że w czasie, kiedy pojawiać się zaczęły „pierwiosnki” postmodernizmu w prozie, taka dyskusja się nie odbyła? Uniłowski wskazuje dwie główne przyczyny. Rodzima proza postmodernistyczna kształtować się zaczęła w okresie bardzo niesprzyjającym dla wszelkiej literatury innowacyjnej. Przełom ósmej i dziewiątej dekady stał pod znakiem literatury uwikłanej w historię, literatury restaurującej romantyczne czy nawet tendencyjne modele literatury. Większość krytyków i czytelników niechętnie przyjmowała wszelkie literackie „nowinki”, które nie służyły kreśleniu „raportów z rzeczywistości”, dopatrując się w nich artystowskiego eskapizmu. Poza tym pierwsze teksty postmodernistyczne rozpoznane zostały jako przynależne do nurtu „rewolucji artystycznej” w prozie. Jakie były tego konsekwencje? Uniłowski pisze:

fiasko krytycznej kampanii Henryka Berezy wpłynęło negatywnie na recepcję rodzimego postmodernizmu. Koncepcja „rewolucji artystycznej” [...] utrudniła opisanie specyfiki pierwszych wystąpień postmodernistycznych. Zacierała bowiem ich odrębność od utworów innych pisarzy, lansowanych na łamach „Twórczości”. [PPI, s. 159]

Mimo to, zdaniem Uniłowskiego, proza postmodernistyczna pojawia się u nas już u schyłku lat siedemdziesiątych, o czym świadczą powieści Anatola Ulmana *Cigi de Montabazon* (1979) i Marka Słyka *W barszczu przygód* (1979 – publikacja w „Twórczości”, 1980 – wydanie książkowe). Reasumując, autor *Polskiej prozy innowacyjnej*... udowadnia, że postmodernizm nie jest taki obcy, jak go malują; że mocno utrwalaony w świadomości wielu krytyków i literaturoznawców stereotyp, każący dopatrywać się w rodzimej prozie postmodernistycznej wyłącznie obcej kalki, daleki jest od prawdy.

Uniłowski pisze: „W polskiej literaturze postmodernizm – jako jedna z wielu tendencji artystycznych – obecny jest bez mała od dwudziestu lat. Ale też, podkreślmy, nadal zabiega o uznanie krytyków i publiczności” (PPI, s. 171). Opis dokonania rodzimej prozy postmodernistycznej, sporządzony przez krytyka „FA-artu” służy – jak mi się zdaje – również próbie przywrócenia równowagi w odbiorze prozy, szczególnie tej najnowszej. Już w *Skądinąd* Uniłowski wskazuje, iż z dwu najwyrazistszych, jego zdaniem, nurtów w prozie ostatniej dekady XX wieku: mitograficznego i postmodernistycznego, zdecydowanie dominuje – jeśli chodzi o rozmiały recepcji – ten pierwszy, objawiający się w rozmaitych odmianach („proza korzenna”, „proza małych ojczyzn”, wszelkie warianty powieści inicjacyjnych...). Prozę postmodernistyczną natomiast często zbywa się wzruszeniem ramion albo pogardliwymi określeniami w rodzaju: postmodernistyczne zabawy, igraszki, hocki-klocki. Uniłowski opisując tę prozę, stara się pokazać, że u jej początku nie znajduje się – a przynajmniej: nie w każdym przypadku – błazeński gest pisarza,

Roztrząsania i rozbiory

bawiącego się tekstami, ale poważny namysł nad ponowoczesnym światem, miejscem w nim człowieka, wizją ludzkiej kondycji (zob. S, s. 43-46). I przekonać zarazem nieufnych, że czasami dobrze jest opuścić dobrze znany raj mitografii, aby rzucić okiem na trochę inny rodzaj prozy.

I tylko szkoda, że w *Polskiej prozie innowacyjnej...* opis postmodernistycznych dokonań urywa się w miejscu, w którym zaczyna robić się najciekawiej. Uniłowski dużo miejsca poświęca prozie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, natomiast teksty powstałe w dziesiątej dekadzie traktuje jedynie hasłowo. A przecież najważniejsze dla polskiej prozy postmodernistycznej teksty – Marka Bieńczyka czy Zbigniewa Kruszyńskiego – powstały właśnie w latach dziewięćdziesiątych.

Robert OSTASZEWSKI