

Cezary Kubaszewski

Eksperymenty narracyjne debiutantów lat osiemdziesiątych

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 26-27, 87-95

1991-1992

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.

Cezary Kubaszewski

EKSPERYMENTY NARRACYJNE DEBIUTANTÓW LAT OSIEMDZIESIĄTYCH

Długo jeszcze będą toczyły się spory na temat literackiego bilansu dziewiątej dekady naszego wieku. Polska proza powojenna rzeczywiście jest uboga w arcydzieła; często była też opóźniona w stosunku do literatury europejskiej i amerykańskiej. Popularnej ostatnio tezie o „czarnej dziurze lat osiemdziesiątych”¹ zdecydowanie jednak przeczą tak wartościowe – jeśli nie wybitne – powieści jak *Kamień na kamieniu* (1984) Wiesława Myśliwskiego, *Pątnicy z Macierzyny* (1987) Mariana Pankowskiego, *Początek* (1989) Andrzeja Szczypiorskiego czy *Z.* (1989) Mieczysława Porębskiego (nie mówiąc już o datującej się jeszcze od lat siedemdziesiątych ekspansji literatury faktu z Ryszardem Kapuścińskim na czele!). Utwory te nie niosą jednak zbyt wielu nowości formalnych, a ich autorzy posługują się przeważnie tradycyjnymi, dobrze sprawdzonymi technikami narracyjnymi, nawet jeśli wyrastają one – tak jak w przypadku Pankowskiego – z awangardowych korzeni.

Znacznie większa „osobliwość” form narracyjnych cechowała książki pisarzy młodszych, debiutantów wchodzących dopiero do literatury – i przez to kojarzonych z tzw. „młodą prozą” lub „prozą nowych nazwisk”. Są to jednak określenia jedynie potoczne i użytkowe; bardzo wygodne w codziennej pracy krytyka, ale zbyt pojemne i mało przydatne w dokładniejszych analizach współczesnej literatury. (Z tego powodu nie stały się do tej pory terminami.)

Wbrew opiniom Henryka Berezy, Leszka Bugajskiego, Jerzego Łukosza i kilku innych krytyków debiutanci lat osiemdziesiątych (i siedemdziesiątych) – mimo eksperymentów językowych i narracyjnych – nie wywołali rewolucji artystycznej w polskiej prozie². Nie stworzyli ani jednej naprawdę wybitnej książki, która przeszłaby do historii literatury rodzimej, nie mówiąc już o europejskiej. Nie znaczy to jednak wcale, iż doświadczenia pisarskie, jakie stały się udziałem Marka Słyka, Tadeusza Siejaka, Piotra Szewca, Marka Pąckińskiego, Pawła Huelle, Krzysztofa Bieleckiego, Eustachego Ryłskiego i innych nowych autorów,

były na tyle nieistotne i mało warte, aby je zbagatelizować lub nawet pominąć milczeniem. Wręcz przeciwnie: to właśnie rezygnacja z analiz ich twórczości, w tym również – co nas szczególnie interesuje – poetyki poszczególnych powieści, doprowadziłaby do stworzenia „czarnej dziury”, czyli ... kolejnej białej plamy we współczesnej literaturze.

Dowodem może być chociażby bogata w eksperymenty formalne, a jednocześnie wewnętrznie zróżnicowana, proza „trzech pisarzy 'S'”: Słyka, Siejaka i Szewca.

1. Absoluty kracjonizmu

Trylogia Sienkiewicza, Chłopi Reymonta, Walka z szatanem Żeromskiego, Czarne skrzydła Kadena-Bandrowskiego, Noce i dnię Dąbrowskiej, cykl powieściowy Władysława Terleckiego na temat powstania styczińskiego... Jak się ma do tradycji tego typu długich powieści wydawana w latach 1980–1986 i licząca ponad 1200 stron trylogia „kulinarna” Marka Słyka (*W barszczu przygód*, 1980; *W rosole powikłań*, 1982; *W krupniku rozstrzygnięć*, 1986)? Otóż jest zjawiskiem... jedynym w swoim rodzaju we współczesnej literaturze, będącym... poza tradycją!

Pomysł narracyjny, na którym została oparta ta osobliwa trylogia, polega na skwapliwym wykorzystaniu możliwości fantazjowania, jakie niesie ze sobą literatura. Flakonon Flux, jedyny narrator i główny bohater, wykonuje jednocześnie kilka fundamentalnych czynności: wymyśla przygody (1), w których zarazem uczestniczy (2), a przy tym opisuje je na bieżąco (3), równocześnie z ich stawianiem się, oraz opowiada o swoim pisaniu (4):

„Jestem w pełnym galopie, wypoczęty koń przesadza ogromne kaktusy i mniejsze nieco pokrzywy z wielką pasją; jeśli tak dalej pójdzie, to u Mefii będziemy już po paru zdaniach”;

„Jak wiecie, nie zapominam o najdrobniejszych szczegółach, cały czas przedstawiam, całą płynność. Nie mam wyrw w rodzaju, że nowy akapit to już nowe tysiąclecie; zanim będziemy u Spurstą, przecież jedziemy tam (najpierw windą, potem samochodem), przecież twardo milczymy jadąc”³.

Powieść awanturyczna, kryminał, powieść fantastyczna i science fiction, western oraz współczesna powieść sensacyjna to najważniejsze źródła Flakononowych (a więc i Słykowych) przygód. Autor jest dzieckiem kultury masowej, telewizji i komiksów; świadomie sięga po tradycję literatury popularnej, rozrywkowej, brukowej. Schematy przygód opisywanych w jego książkach są wtórne i bardzo już wyeksploatowane. Wysiłek pisarski skierowany więc został na ich nieprawdopodobne spiętrzenie oraz wymieszanie, a przez to ośmieszenie i sparodiowanie. Nowe wątki mnożą się w „zupach” jeden po drugim, w tempie często błyskawicznym. Na ich „następowalności” opiera się zresztą cała konstrukcja po-

wieści. Zmieniają się tylko zapożyczone z różnych gatunków literatury niskiej motywy, postacie i rekwizyty; wykorzystywane w taki sposób, aby jak najczęściej osiągnąć efekt zaskoczenia, zadziwienia odbiorcy niewiarygodnością pomysłu.

Ludzie okazują się zatem automatami, automaty – ludźmi; matematyk Defart Lumbagot rozwiązuje bezbłędnie równanie złożone z samych niewiadomych; na drzwiach znajdującego się w tajemniczych podziemiach mieszkania straszliwego zbrodniarza Truupa Ostenta nieustraszony Plux odkrywa wizytówkę z napisem „Malinowscy”; lekarze ekskluzywnej kliniki w mieście Bermong biorą rozlany na nodze Matrycji Remodas tusz do rzęs za gangrenę i nogę tę beztriosko amputują...

Z relacją o coraz to nowych przygodach przeplatają się jedynie we współczesnej prozie polskiej „warracje” (słowo wymyślone przez Słyka), czyli parodystyczne refreny pisane zmetaforyzowanym językiem i oddające w hiperboliczny sposób stan duszy narratora. Tutaj należy szukać też przyczyn schematyzmu tej prozy, który Słyk usiłuje w kolejnych częściach trylogii przełamać, rozbudowując partie autotematyczne i ograniczając „refreniczność warracyjną” sprowadzającą się do monottonnych wyliczanek najrozmaitszych, choć często wiążących się ze sobą skojarzeń, jakie narratorowi, a zatem i autorowi przychodzą do głowy:

„Poświatowość przedzaświata, rozteśkliwość przedteśknoty, zamurszenie chwytających za gardło wzruszeń. Już dawno – jak dawno, tego wam nie powie żaden historyk – przełamawszy wszystkie bariery, zelżony neofita komercyjnego wyznania sertosławnego wybrał pomiędzy cielcem złotym a jadalnym cielakiem. Już dawno odmawia sobie snu, rozkoszy sybarycznych, rozkoszy erotycznych; już dawno nie dosypia, nie dojada i nie używa, by tylko złotego swego wybrańca, cielca o wspianiałym złotym połysku, targać na grzbiecie i obnosić między znieruchomiałymi ostupieniem sylwetami dotąd tak pewnych siebie i swej niewiary ateistów”⁴.

W „warracjach” najwyraźniej ujawnia się kreacyjny charakter tworzącego światy języka, którym Słyk co jakiś czas po prostu się bawi, ośmieszając jego umowność, wymyślając nowe wyrazy i znaczenia, szukając podobieństw brzmieniowych i znaczeniowych. W prozie tej język często – choć nie zwasze – staje się czynnikiem „napędzającym” narrację, w której jedno słowo automatycznie implikuje pojawienie się następnego. Owa pogoń słów i przygód ku niczemu jednak nie zmierza; przeradza się za to w nieznośne natręctwo mówienia, tak bardzo skrytykowane przez Jana Błońskiego⁵.

Zamiast trzech nużących „zup” mogła moim zdaniem powstać jedna doskonała książka, wcale przy tym nie będąca „ekshibicjonistyczną penetracją swojego wnętrza”, jak sam Słyk określił powieść *W barszczu przygód*⁶. Prawdopodobnie dlatego, że dla niego literatura jest przede wszystkim formą zyciopisania i ma znaczenie kompensacyjne.

2. Na stole mikserskim

Nie ma w literaturze IX dekady powieści znajdujących się tak blisko życia, podejmujących tak aktualną problematykę społeczną, polityczną i obyczajową, jak cykl prozatorski Tadeusza Siejaka: *Oficer* (1981), *Próba* (1984) i *Pustynia* (1987).

Podobnie jak w przypadku (diametralnie odmiennej) prozy Słyka, zastosowana przez Siejaka technika narracyjna jest pochodną przyjętej przez niego ogólnej strategii pisarskiej. Cel – to możliwie wszechstronna analiza rzeczywistości lat siedemdziesiątych i początku osiemdziesiątych, ujawnienie mechanizmów deprawacji władzy i przyczyn konfliktu społecznego w sierpniu 1980 roku, odkłamanie świata i języka.

Siejak dąży do prawdziwości i autentyzmu, maksymalnie wiernego odzwierciedlenia rzeczywistości w literaturze, a więc i dokładnego odbicia potocznego języka – jakim się mówi na co dzień – w słowie pisanym. Stąd dosyć często w jego tekstach pojawia się quasi-fonetyczna pisownia:

„... wiara, Józkowi dzisiaj staro syra dała! Józku, przecież dzisiaj nie piuntek. Poniedziałek tyż nie, a twoja staro na tobie oszczyndzo? Na rurkorzu?!”⁷

Ale jednocześnie zamiar ten, mimo że w tekstach Siejaka wyraźnie daje o sobie znać, uzyskuje jedynie częściowe, a nawet cząstkowe spełnienie – chyba dlatego, iż niemożliwe jest pełne „użyciowanie” literatury i zlikwidowanie jej umowności.

Wszystkie trzy części cyklu są zbudowane na podobnym pomysśle; wykorzystuje się w nich identyczne często rekwizyty i chwytły. Można je zatem z formalnego punktu widzenia nazwać kolejnymi wariantami tej samej powieści.

I w *Oficerze*, i w *Próbie*, jak i w *Pustyni* mamy do czynienia z pierwszoosobową narracją (inżyniera Kaczmarka, wojewody Ratajczaka, dyrektora Zandeckiego), prowadzoną w czasie teraźniejszym lub przeszłym. Siejak w dosyć nużący sposób operuje tutaj samą formą jakiegoś hybrydycznego monologu wewnętrznego (ale nie tylko), zlepionego często dosyć przypadkowo z różnych, nie przystających do siebie elementów, takich jak: myśli bohatera, wypowiedzi narratora (o wydarzeniach i o swoim myśleniu), wypowiedzi innych postaci:

„Tłum zagarnia mnie w sposób cielesny i duchowy, bo nagle pierwsze dzień dobry, panie dyrektorze, dzień dobry... nńń, dobry, ukłon i już przy mnie kierownik warsztatu, cześć, Wacek, a kiedy wyjedzie wreszcie ten dźwig, no, ale, panie dyrektorze, jeszcze półośki, Jurek! [...] czy będziesz kładł dzisiaj te cholerne dźwigary, Boże, jak mnie wkurwia ta jego cholerna flegma, i tak wiem, że nie położy ani jednego, położę, położę [...] tłum wokół mnie narasta jak warstwa glonów na kamieniu pośrodku nurtu, ale to porównanie napada mnie później, w zapachu wykładziny nowita [...]”⁸

Innymi słowy, w utworach powieściowych Siejaka, a zwłaszcza w *Pustyni*, natykamy się na ciekawe – i prawdopodobnie niezbyt uświadamiane przez same-

go twórcę, inżyniera z wykształcenia – zjawisko nakładania się, krzyżowania, mieszania dwóch podstawowych form językowo-stylistycznych dzieła epickiego: mowy narratora i wypowiedzi bohatera (bohaterów). W praktyce uniemożliwia to nierzadko odbiorcy odpowiedź na pytanie, czy narrator-bohater w danym momencie „mówi” (myśli?) do siebie, czy też bezpośrednio do czytelnika.

Dociekliwy adresat ma zatem prawo poczuć się zdeorientowanym. Żłudne jest bowiem wrażenie, iż pisarz każe mu tylko „podśłuchiwać” głównego bohatera – nie zdającego, wydawałoby się, z tego sobie sprawy. W jednym z końcowych fragmentów *Pustyni* zdarza się nawet, że w to myślenie człowieka z krwi i kości wypełniające utwór wkracza brutalnie obca, nienaturalna świadomość nieprzezroczystego opowiadacza, naruszając przyjętą wcześniej zasadę maksymalnego autentyzmu, iluzji prawdziwego życia:

„Chcecie zdarzeń, które najbardziej zapadły mi w pamięć w ostatnim czasie. Zarzucacie mi symboliczność, ogólnikowość i brak konkretności. [...] Jeżeli skupimy się nieco, wywołamy ową scenę przed oczyma”⁹.

Tej dezorientacji odbiorcy, wywołanej niejasną, czasem nagle zmieniającą się sytuacją komunikacyjną między „ja” mówiącym a czytelnikiem, sprzyja stosowany przez pisarza niejednokrotnie chwyt, który polega na wtapianiu przytoczeń (w mowie niezależnej) w szereg wypowiedzeniowy narratora bez jakiegokolwiek ich graficznego wyodrębnienia:

„Czy masz tu jakieś jedzenie, pyta, świeżo umyta, bo była siusiu, jestem głodna, tak, jest tam i słyhać jej pracę wśród naczyń i sztućców, brzęk, brzdęk, panno Marianno”¹⁰.

Bohaterowie Siejaka monologizują przy tym na różne sposoby. Obok więc „czystego” strumienia świadomości, gdzie pisarz usiłuje oddać jak najwierniej nie uregulowany, pogmatwany i podświadomie kojarzony bieg myśli bohatera, spotykamy często monolog wewnętrzny, w którym życie psychiczne Zandeckiego (Kaczmarka, Ratajczaka) zostaje ujęte w formę znacznie bardziej komunikatywną, gdzie jest interpunkcja, a zdania są poprawnie zbudowane.

Próba urozmaicenia i ożywienia monotonna – mimo zmiksowania wielu nowoczesnych technik – toku narracji jest cytowanie w tekście wypracowań szkolnych, artykułów prasowych, donosów i osobistego dziennika bohatera oraz wprowadzenie postaci Spiritusa, czyli alter ego wojewody Ratajczaka (*Próba*), a także wykorzystywanie poetyki dramatu, rozpisywanie na osoby poszczególnych kwestii przeznaczonych do wymówienia na głos (*Oficer*, *Próba*, *Pustynia*). Ale nie to decyduje o hybrydyczności narracji Siejaka, lecz ewidentna „bylejakość pisania”, sprowadzająca się do tworzenia „przecinek po przecinku” nużącego gąszczu słów. Ogólnej monotonii wypowiedzeń sprzyja również natrętna powtarzalność pewnych motywów lub nawet semantycznie ubogich zwrotów językowych, takich, jak: „kula jednego tematu” (s. 124, 133, 144, 151, 154, 222, 223, 226, 229, 273, 274, 301, 316, 317, 333), „dwie skóry” (s. 67, 69, 133, 170, 173,

217, 219, 221, 222, 225, 311, 333), „kwaśne gwoździe w szczękach” (s. 10, 12, 16, 30, 47, 50, 101, 129, 142, 143), „reportaż o sile przebicia” (s. 101, 127, 146, 181), „miasteczko piękne jak Eden” (s. 5, 61, 63, 79, 128, 130, 135, 139, 225, 228, 283, 333)¹¹.

Powieści Siejaka – aczkolwiek zdecydowanie wyróżniają się w literaturze lat osiemdziesiątych ze względu na swoją tematykę – mają szereg słabości nie tylko formalnych. Epickie aspiracje nie znalazły dotąd należytego potwierdzenia w jego prozie. Na *Oficerze* zaciążyło piętno debiutanckiego braku doświadczenia: swoiste „niedbalstwo” w sposobie pisania oraz nadużywanie techniki strumienia świadomości uczyniły tę nazbyt kameralną powieść o socjalistycznym przedsiębiorstwie przemysłowym – nieczytelną i nudną.

O porażce *Próby* zadecydowała z kolei wadliwa, psychologicznie fałszywa, rozpadająca się konstrukcja bohatera. Zamiast wizerunku postaci tragicznej, wewnętrznie rozdartej, powstał obraz człowieka skrajnie zepsutego i... po prostu głupiego, któremu autor bezskutecznie, niejako „na siłę” usiłuje przydać wyrzutów sumienia – poprzez nieudaną, niestety, kreację Spiritusa. Równie wielką pomysłką było oparcie fabuły tej realistycznej przecież powieści na całkowicie nieprawdziwych psychologicznie i obyczajowo „próbach” zerwania wojewody ze stworzonym po części przez samego siebie systemem (wybicie... szyby w sklepie, spowodowanie wypadku samochodowego, zastrzelenie żubra w rezerwacie).

Najlepszą, najdojrzszałą częścią tryptyku pozostaje *Pustynia*, która w doskonały sposób oddaje codzienną atmosferę polskiego zakładu pracy ze wszystkimi jego absurdami. Diagnoza systemu władzy jest jednak niepełna i niewystarczająca, a mechanizmów życia społecznego i politycznego kraju nie udało się Siejakowi opisać na miarę oczekiwań i intencji. *Pustynia*, z realizmem i autentyzmem wpisany – wydawałoby się – w jej konstrukcję, okazuje się być również tworem niejednorodnym: mieszanką prawdy o życiu oraz wykrzywionej i zdeformowanej życia tego karykatury, która do miana prawdy usiłuje pretendować.

3. Fotografie z *Księgi dnia*

Ostatni z trójki omawianych w tym szkicu autorów, Piotr Szewc (ur. 1961) wyróżnia się nie tylko bardzo młodym w chwili debiutu wiekiem, ale też i największą świadomością własnego warsztatu pisarskiego. Jest również krytykiem literackim, absolwentem fiologii polskiej na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, autorem książki dokumentującej jego rozmowy z Julianem Strykowskiem *Ocalony na Wschodzie* (1991). Klasyczne polonistyczne wykształcenie wyraźnie odbiło się na jego debiucie powieściowym *Zagłada* (1987).

W przeciwieństwie do Styka, Siejaka i wielu innych autorów Szewc nie próbuje eksperymentów językowych. Język w jego prozie jest przezroczystry, tradycyj-

nie poprawny; nie stanowi więc problemu, przyciągającego uwagę czytelnika. Mimo to *Zagładę* można nazwać powieścią w pewnej mierze eksperymentalną, której celem jest ocalenie przed... zagładą – historii jednego upalnego dnia lipcowego roku Pańskiego 1934 w mieście rozszyfrowanym przez krytykę jako Zamłość¹².

„A my stójmy, przyglądajmy się niebu. W zapisie tym, który chce być szczegółową rejestracją widzianych przez nas faktów, kroniką dokonującej się Księgi Dnia, nie wolno nam niczego pominąć, nawet obłoków, bo i je ocala nasza pamięć. Patrzmy zatem na niebo, obłoki opisujemy”.

„I złudne są [...] hierarchie, i zawsze niekompletna ich treści znajomość, i ból tylko jest ten sam, że ocaliliśmy nikłą zaledwie cząstkę rzeczy w równoczesności tej lub innej danej, równoczesności, która się nie powtórzy z raz tylko w tej lub innej konstelacji istniejącymi szczegółami”¹³.

Zapisać *Księgę Dnia* z przedwojennego życia miasta i jego mieszkańców. „Widzieć. Być. Zapamiętywać. Utrwalać skrupulatnie”¹⁴ – oto zadanie, jakie postawił przed sobą nieprzezroczysty narrator–fotograf:

„Sfotografujmy to słońce – piłkę, które ktoś puścił na wodę. Toczy się dalej, jak przed chwilą, kręgi się rozchodzą i promienie pędzą po powierzchni, po rześie. Lot jaskółek rozkołysany, słońce się na wodzie kotysze”¹⁵.

Tradycyjnie rozumiana fabuła jest w powieści Szewca obecna jedynie w stanie szczątkowym. Podczas gdy w prozie Słyka przygód było za dużo, tutaj nie ma ich wcale! Jedynym ich surogatem są ledwo zarysowane zdarzenia w trójkącie: „policjant Romanowicz – mecenas Daniłowski – kurtyzana Kazimiera M.”, które doprowadzają do nagłego wyjazdu tej ostatniej z miasta. Cały utwór jest za to nużącym, niekiedy wręcz doprowadzającym czytelnika do skrajnej irytacji i rozpaczy opisem marginalnych, nieistotnych w historycznej perspektywie szczegółów, czynności, stanów natury. Właśnie porządek natury jest w tym utworze głównym – wbrew intencjom autorskim – bohaterem. Jak słusznie zauważył Włodzimierz Pawłowski, Szewc chciał pisać o porządku ludzkim, porządku kultury odeszłym już w niepamięć, zniszczonym przez historię, lecz z braku danych musiał co chwila „skręcać na naturę”, ratować się materią, która była i jest¹⁶.

Ubogość poznawczą powieści częściowo rekompensują gry (z czytelnikami) naratora – fotografa, który nieustannie zapewnia, iż jego wiedza o świecie przedstawionym i widzenie rzeczywistości są ograniczone: zależą od punktu obserwacji, światła, pory dnia. W tych narracyjnych przekomarzeniach się z odbiorcą oraz pedantycznych opisach rzeczy i stanów bez znaczenia Szewc wyraźnie zbliża się do tego nurtu francuskiej nowej powieści (*nouveau roman*), który reprezentuje Alain Robbe-Grillet w *La Jalousie*¹⁷.

Narrator *Zagłady* nie zawsze przestrzega jednak wspomnianych założeń. Nierzadko zdradza się z o wiele większą wiedzą i możliwościami działania, niż sam je sobie wcześniej wyznaczył. Okazuje się nawet czasami, że w istocie ma moc demiurga – kreatora rzeczywistości:

”Ulica Moranda – most dla światła. Niech wbiegną tędy, jak wbiega światło, bogobojni chasydzi. Niech wezmą w ręce swoje kapelusze o szerokich rondach, podnosząc je w górę, niech śpiewają, chwając Boga, radosne pieśni”;

„Chciałoby się teraz wejść na któryś z gorących blaszanych dachów. [...] Nic takiego się nie wydarzy: przepustką do tej przygody jest małe życzenie – chciałoby się teraz wejść... To wystarczy. Jesteśmy, ja jestem, ty także jesteś, na wysokim dachu domu z południowego krańca rynku”¹⁸.

W prozie Szewca – prawie tak samo jak u Siejaka – można dostrzec niechęć do dialogu jako formy wypowiedzi i do tradycyjnego jego zapisu. W całym tekście znajdziemy zaledwie kilka – szczątkowych – rozmów między postaciami. Częściej ucieka się Szewc do znanego nam już chwytu, polegającego na wplataniu mowy cudzej w ciąg wypowiedzeniowy narratora (ale wyodrębnionej za pomocą graficznego znaku pauzy):

”Mecenas Daniłowski woli policjantów nie zauważać, ignorować tak dalece, jak można, ich obecność. – Czy pani Ziuta pamiętała o czymś mocniejszym dla pana mecenasa? Nie zaszkodziłaby przecież szklaneczka śliwownicy dla humorku, nieprawdaż? – Jeden z policjantów, Antoni Wrzosek, powiedziawszy to, podniósł kufel w stronę pana Daniłowskiego, jakby dla spełnienia toastu”¹⁹.

Poza narracyjnymi grammi podmiotu mówiącego innym ciekawym zagadnieniem jest zagadka tytułowej metafory „zagłady”, której sygnały pojawiają się w tekście Szewca kilkunastokrotnie. Mimo to trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, czy chodzi tutaj o kataklizm fizyczny, sprawdzalny, zapowiadający zmierzch Świata, czy też może na przykład o niszczycielski – ale zwyczajny i naturalny – wpływ czasu i historii, poprzez hierarchizację ważności wydarzeń unicestwiający niejedną Księżę Dnia. Owa wieloznaczność nie zmienia jednak ogólnego wrażenia dysproporcji między tym, co artystyczna formuła Zagłady zapowiada, a ostatecznym – miernym – efektem.

4. Imperatyw zmian

Twórczość powieściowa debiutantów lat osiemdziesiątych nie jest zjawiskiem jednorodnym, świadczącym o dominacji określonego jednego typu prozy lub jednej, dyktującej warunki, szkoły literackiej. Nie tylko Marek Słyk, Tadeusz Siejak i Piotr Szewc, lecz i wielu innych – z konieczności pominiętych tu debiutantów – różni się bardzo często między sobą w sposobie rozumienia literatury, sięgania do tradycji, konstruowania utworu epickiego. Pisarze ci stosują również bardzo różne techniki narracyjne.

Zróznicowanie celów, strategii pisarskich i metod jest na tyle duże, iż trudno byłoby zapewne dzisiaj obronić nawet tezę o – rozumianej po Bachtinowsku – dialogowości całej współczesnej prozy i masowym odwróceniu od dziewiętna-

stowiecznych sposobów prowadzenia narracji, której podmiot dysponuje nieomal boską wiedzą. Poglądowi takiemu przeczy chociażby twórczość znacznie starszego, lecz jednak debiutującego w 1984 roku tomem *Stankiewicz. Powrót* Eustachego Rylskiego²⁰.

Jednocześnie nie ulega jednak wątpliwości, że debiutanci lat osiemdziesiątych dosyć często i intensywnie – choć z różnym skutkiem – poszukują nowych środków artystycznej organizacji materii powieściowej. Dla wielu z nich tradycyjne formy narracyjne już nie wystarczają...

Przypisy

¹ Por. dyskusję *Czarna dziura lat osiemdziesiątych z udziałem* J. Błońskiego, T. Nyczka, J. Jarzębskiego, M. Stali i J. Pilcha. „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 13.

² Batalia krytycznoliteracka Henryka Berezny, który proklamował rewolucję artystyczną w prozie (polegającą jego zdaniem, na zastąpieniu polszczyzny literackiej mową żywą w różnych jej postaciach, wcześniej nie wykorzystywaną jako pełnoprawne tworzywo) wywołała jedyną w latach 80-tych dyskusję krytyków, m.in. na łamach „Literatury” (1987, nr 5–12 oraz 1988, nr 1).

³ M. Stryk, *W barszczu przygód*, Iskry, Warszawa 1980, s. 95, 278.

⁴ M. Stryk, *W rosole powikłań*, Iskry, Warszawa 1982, s. 378–379.

⁵ Por. J. Błoński, *Dwie groteski – i pół...* „Literatura” 1987, nr 5.

⁶ „Walka Młodych” 1981, nr 40.

⁷ T. Siejak, *Oficer*, Iskry, Warszawa 1981, s. 24. Podobną pisownię wykorzystywał Ryszard Schubert w *Trenta Tre*. Czytelnik, Warszawa 1975 i w *Pannie Liliance*, Czytelnik, Warszawa 1978.

⁸ T. Siejak, *Pustynia*, Iskry, Warszawa 1987, s. 10–11.

⁹ Tamże, s. 285.

¹⁰ T. Siejak, *Próba*, Iskry, Warszawa 1984, s. 349.

¹¹ T. Siejak, *Pustynia...*

¹² Por. W. Pawłowski, *Na jałowym biegu*. „Literatura” 1987, nr 7.

¹³ P. Szewc, *Zagłada*, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 18, 141.

¹⁴ Tamże, s. 95.

¹⁵ Tamże, s. 51.

¹⁶ Por. W. Pawłowski, op.cit.

¹⁷ Por. A. Robbe-Grillet, *Żaluzja*, Czytelnik, Warszawa 1975. W retrospekcjach z dzieciństwa mecenasa Daniłowskiego, wywołanych za sprawą np. miętowej landryny, widać zaś wyraźny wpływ Marcela Prousta.

¹⁸ P. Szewc, *Zagłada...*, s. 53 i 57.

¹⁹ Tamże, s. 10.

²⁰ Por. E. Rylski, *Stankiewicz. Powrót*, PIW, Warszawa 1984.