

„WYCZERPANY” REALIZM
I PROBLEMATYCZNA TOŻSAMOŚĆ.
POKOLENIOWO-BIOGRAFICZNE NARRACJE
„NOWEJ” PROZY LAT SIEDEMDZIESIĄTYCH

PRZEMYSŁAW KALISZUK*

POD ZNAKIEM (AUTO)BIOGRAFII – WSTĘP

W roku 1980 ukazuje się przekład jednego z opowiadań zbioru *Lost in the Funhouse* Johna Bartha, zatytułowany *Autobiografia: fikcja sama przez siebie zapisana*¹. Autor *Bakunowego fatora* zwraca uwagę, co akcentuje polski tytuł, na niejednoznaczny charakter konwencji autobiograficznej, a więc również na problematyczność opowieści realistycznych, stawiających sobie za cel zapisywanie życia, przede wszystkim z biograficzną intencją. Barth snując historię o fikcyjności i fikcjonalności autobiografii, dotyka kwestii modalności tekstów, które prezentują siebie jako prawdziwe, dokumentalne, autentyczne². A ujmując rzecz precyzyjniej, zwraca uwagę na moment, w którym pakt autobiograficzny staje w opozycji do paktu fikcji³.

W aforystycznych błyskach Bartha, akcentując arbitralność owej zideologizowanej ramy modalnej, ukazuje fałszywość samego sposobu czytania historii autobiograficznej jako autentycznej relacji między porządkiem empirycznej rzeczywistości a jej literacką reprezentacją. Swoje opowiadanie opiera na analogicznych względem Lejeune’a obserwacjach dotyczących umownej prawdziwości literackich zapisów jednostkowej egzystencji. Antropomorficzna Autobiogra-

* Przemysław Kaliszuk – dr, pracuje na UMCS w Lublinie.

¹ J. Barth, *Autobiografia: fikcja sama przez siebie zapisana*, przeł. Monika Adamczyk, „Literatura na świecie” 1980, nr 4, s. 102–109; oryg. [w:] J. Barth, *Lost in the Funhouse*, Garden City 1968. Dalej cytowane jako A i numer strony. Warto zwrócić uwagę, że w roku publikacji *Lost in the Funhouse* ukazuje się powieść *Lata spokojnego słońca* Bohdana Zadury, zaś w momencie publikacji polskiego przekładu opowiadania *Autobiografia – Ruchomy kraj* Stanisława Piskora.

² *Philippe Lejeune: wokół autobiografii i dzienników osobistych* [w:] P. Rodak, *Pismo, książka, lektura. Rozmowy: Le Goff, Chartier, Fabre, Lejeune*, Warszawa 2009, s. 266.

³ Ph. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. W. Grajewski i in., Kraków 2007, s. 297.

fia, zrodzona z Ojca Autora i Matki Taśmy Magnetofonowej, historycznie wręcz przekonuje czytającego (a więc także samą siebie) o własnej paradoksalności:

Stwierdzam, że stwierdzam, że jestem niedokończonym opowiadaniem: w pierwszej osobie, nudnym. Zaimek bez ante- i precedensu, gwarancji i odroczenia. Surogat rzeczownika; bezwartościowa forma, bezwartościowa zasada; ślepe oko nie dostrzegające niczego. Kim jestem. Mały *crise d'identité* dla ciebie. (A: 103)

Kwestionuje też tradycyjne prerogatywy konwencji (auto)biograficznej:

Co mniej, mówię o sobie niechętnie i bez żadnej alternatywy jako samoświadomość świeża i skisła; oświadczam, że nawet to nie jest prawdą. O ile wiem, w ogóle nie zdaję sobie sprawy z samej siebie. (A: 107)

Apeluje wreszcie – eksponując umowność przypisywanych jej mocy poznawczych – o własne unicestwienie:

Jeśli więc ktokolwiek mnie słucha, jak przemawiam z głębi niczym zatopiony pasażer łodzi podwodnej i potrafi w jakiś sposób ze mną skończyć, błagam go, niech wyświadczy nam obojgu tę przysługę. (A: 108)

Proponuję spojrzeć na migotliwy konstrukt, który nazywam „nową” prozą lat siedemdziesiątych⁴, przez pryzmat *Autobiografii* Johna Bartha – eksperyment wątpliwy ze względu na niebezpieczeństwo nieświadomego anachronizmu – aby wyeksponować pewną „tendencję” tejże literatury, którą roboczo określam jako biograficzna, tożsamościowa czy pokoleniowa.

TOŻSAMOŚĆ, POKOLENIE I PROZA

Proza lat siedemdziesiątych funkcjonuje w specyficznych warunkach. O jej statusie decydują wchodzące w kolizję pojęcia fikcji, prawdy, tożsamości, (auto)biografii, pokolenia – aspekty literacko-estetyczne zderzają się z aspektami

⁴ „Nową” prozą lat siedemdziesiątych (i osiemdziesiątych) określam konstelację tekstów, których część przeszła do historii literatury pod mylącą nazwą „rewolucji artystycznej w prozie”. Inne określenia to, na przykład, „polska proza lingwistyczna” lub „proza innowacyjna”. Widzę w prozie debiutujących w ósmej i dziewiątej dekadzie autorów specyficzne zjawisko, charakteryzujące się wzmożoną refleksyjnością w zakresie namysłu nad procesami kształtującymi i definiującymi nowoczesną literaturę, co skutkuje szeregiem rozmaitych rozwiązań poetologicznych z jednej strony wtórnych wobec rozwiązań awangardowych i modernistycznych, z drugiej świadczących o przesileniu w obrębie polskiej (późnej) nowoczesności. „Nowa” proza – na co wskazuje epitet wzięty w cudzysłów – ulokowała się w osobliwej sferze „wyczerpywania się” (lecz nie „wyczerpania”) dyskursu modernistycznego, akcentując problem polegający na tym, że w zasadzie niemożliwe jest całkowite porzucenie wzorców, motywów i estetyk nowoczesności, natomiast za niezbędne uznana dystansowanie się względem języków modernizmu, które przestawały wystarczać do określenia własnej pozycji na mapie epoki.

poznawczo-socjologicznymi. W orbicie zainteresowań pisarskich znajduje się kwestia powiązania literatury i życia, a dokładniej próba ściślejszego połączenia tych porządków, które, choć pozostają w wyraźnej zależności, funkcjonują na innych prawach⁵. Krytyka literacka tamtych lat – domagając się wręcz powieści, które byłyby swoistymi wypowiedziami, jak funkcjonować w terażniejszości – kładła nacisk na poznawcze wartości tekstu literackiego jako narzędzia interpretacji rzeczywistości. Tak silna presja oddaje zasadniczy nastrój i zasadniczą świadomość uwarunkowań samego aktu pisania i roli pisarza jako tłumacza współczesności, co zaważyło na kierunku poszukiwań literackich „nowej” prozy.

Jakie powieści tworzą nurt, który określam jako narracje tożsamościowe-biograficzne i pokoleniowe „nowej” prozy?

„Nowa” proza cechuje się wzmożoną refleksyjnością – dużym stopniem świadomości procesów i mechanizmów kulturowych właściwych nowoczesności, które wpływają na najdrobniejsze elementy codziennego życia, nawet na aspekty pozornie neutralne i odporne na dyskursywne i abstrakcyjne operacje. Owo refleksyjne podejście do przemian cywilizacyjnych koresponduje wyraźnie ze spostrzeżeniami socjologów dotyczącymi natury uczestnictwa jednostki w nowoczesnym świecie⁶. Tożsamość bywała więc konceptualizowana na kilka sposobów⁷. Po pierwsze, jako narracja budująca integralność podmiotu⁸, pozwalająca wydobyć „ja” z pogmatwanej rzeczywistości społecznej, historycznej *etc.*; po drugie, jako opowieść biograficzna – swoista matryca pokolenia, generacyjne lustro, w którym może przeglądać się określona grupa⁹; po trzecie, jako pojęcie metaliterackie¹⁰ – zespół narzędzi i środków pozwalających odróżnić się od

⁵ Nowa Fala, jako formacja pod pewnymi względami centralna i emblematyczna, stanęła przed problemem zbudowania tożsamości w sytuacji swoistej hipertrofii języków artystycznych i kryzysu narracji opartych na światopoglądzie marksistowskim. Wspólnym mianownikiem tych kłopotów jest kwestia nowoczesności wchodzącej w fazę przesilenia, nowoczesności zarówno w sensie estetycznym, jak też cywilizacyjno-społecznym, czy szerzej kulturowym. Zob. A. Niewiadomski, *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych. O refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej*, Lublin 2010, s. 362–367.

⁶ A. Giddens, *Konsekwencje nowoczesności*, przeł. E. Klekot, Kraków 2008, s. 28.

⁷ Współczesne koncepcje tożsamości narracyjnej (A. MacIntyre’a, Ch. Taylora, A. Giddensa, P. Ricouera, przedstawicieli i spadkobierców szkoły interakcjonizmu symbolicznego) pozwalają spojrzeć na teksty „nowej” prozy jako na rozmaite formy rozpoznania istotnych własności przesiłającej się czy intensyfikującej kultury nowoczesnej. Zob. P. Rojek, *Historia zmącona autobiografią. Zagadnienie tożsamości narracyjnej w odniesieniu do powojennej liryki Aleksandra Wata*, Kraków 2009, s. 15–32; A. Elliot, *Koncepcje „ja”*, przeł. S. Królak, Warszawa 2007, s. 32–60; A. Zawadzki, *Autor. Podmiot literacki [w:] Kulturowa teoria literatury, Główne pojęcia i problemy*, red. R. Nycz i M. P. Markowski, Kraków 2012.

⁸ Zob. A. Łebkowska, *Granice narracji [w:] Narracja i tożsamość, t. 2. Antropologiczne problemy literatury*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2004; P. Rojek, dz. cyt., s. 31.

⁹ Zob. A. Bielik-Robson, *Straceni inaczej: dziwni trzydziestolenni i ich kłopoty z samo-określeniem [w:] te j z e, Romantyzm, niedokończony projekt*, Kraków 2008, s. 400–401.

¹⁰ W tym sensie tożsamość to także inna postać idei autonomii literatury (zob. J. Orska, *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2004), która okre-

istniejących ofert estetycznych lub przeciwnie, wskazać ciągłość trwania pewnych wzorców, w które się wpisuje dany tekst.

Koniec lat sześćdziesiątych i początek siedemdziesiątych charakteryzuje się wzmożonym ruchem w obrębie tego, co można określić jako powieść pokoleniową, która w rzeczywistości przekształcała się w dywagacje dotyczące możliwości zachowania dotychczasowych strategii tożsamościowych podsuwanych przez samą literaturę oraz przez porządek społeczno-kulturowy. Proza bardzo wyraźnie stała się sposobem formułowania hipotez dotyczących charakterystyki pokolenia inteligentów urodzonych po wojnie. Tryb myślenia o literaturze jako nośniku wartości społecznych zbiegł się w czasie z pojmowaniem powieści (nawet tej najbardziej eksperymentalnej) jako medium poznawczego, dzięki któremu społeczna rzeczywistość staje się bardziej zrozumiała. Kilkakrotnie w trakcie dziesięciolecia powracała potrzeba opowieści, która będzie zwierciadłem epoki przechodzącej raptownie przeobrażenia społeczne: od zakończenia wojny, przez gwałtowną modernizację i odbudowę kraju, powszechną edukację szkolną z jej komunistycznym sztafażem, a skończywszy na względnej stabilizacji gospodarczej. W książkach prozatorskich Zadury, Zagajewskiego, Kornhausera, Lothamera, Piskora i Kirscha zarysowuje się skłonność do budowania biografii, która byłaby odbiciem powojennej historii, a zarazem uzasadniała istnienie wspólnoty pokoleniowej.

Lata spokojnego słońca (1968) i *A żeby Ci nie było żal* (1972) Bohdana Zadury pokazały dwa sposoby realizacji zadania portretowania czasu, przy czym w obu przypadkach doszło do przewartościowania podstawowego zamierzenia. Pierwsza miała być zapisem życia, pozbawionym estetycznych ozdobników, rodzajem „autentyku”, w którym przegląda się spójne „ja”. Druga – opowieścią prowadzoną za pośrednictwem literackiej tradycji, nasyconą tropami intertekstualnymi i wtrętami autotematycznymi, dzięki czemu zostaby skorygowana historia przedstawiona w *Latach spokojnego słońca*, której zasadnicza słabość tkwiła w zamiarze pogodzenia autentyczności doświadczenia świata przekuwającego się w narracyjny porządek biografii i świadomości konwencjonalności zabiegów, które temu służą. Warto jednak zaznaczyć, że pierwsza z powieści powstała przed *Światem nie przedstawionym* Kornhausera i Zagajewskiego. Zadura podjął próbę uchwycenia wszystkich istotnych uwarunkowań codzienności, pełnej komplikacji i nieoczywistości, starał się „trafić w ten sam ton, wycelować w ten świat przeżyć, który jest zwykłym światem współczesnych czytelników; [...] wejść w ten żywioł fenomenologiczny, w oglądowy, zwykły sposób istnienia świata w ogóle i świata ludzkiego w szczególności”¹¹. Zarazem w obu powieściach Zadury wyraźnie pobrzmiewał sceptycyzm co do możliwo-

śla się wobec zastanych reguł literackości wytworzonych w określonym kontekście społecznym i poprzez ten proces definiuje się na nowo.

¹¹ A. Zagajewski, J. Kornhauser, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974, s. 36.

ści oddania natury „świata przeżyć, którym prerefleksyjnie żyje czytelnik”¹². W efekcie narracje nasycone zostały pierwiastkami refleksyjnego postrzegania procesów konstruowania własnej tożsamości, a także świadomości arbitralności konstruowania literackiej opowieści jako spójnego życiorysu – parabiografii, jak nazwał zabieg opowiadania siebie dzięki fabularnej maszynierii jeden z bohaterów Zadury, pisarz Julian Marzęcki.

W powieściach Kornhausera doszedł wyraźnie do głosu sceptyczm wobec zabiegów, które miałyby doprowadzać do stworzenia spójnej tożsamości. Kornhauser umieścił swych narratorów-bohaterów w realiach nadmiaru języków, którymi mogliby się posługiwać. Szybko odkryli, że nie istnieje uprzywilejowany sposób określania podstaw własnej podmiotowości, bowiem rola społeczna, w jaką wchodzi, zainteresowania i pasje, które uznają za własne, znajomości i relacje międzyludzkie, które wytwarzają, są w istocie umowne i mogą być wymienione na inną, konkurencyjną opowieść o sobie. Co więcej, ich lektury, intelektualne zajęcia i krytycyzm uniemożliwiają im przyjęcie strategii funkcjonowania w teraźniejszości, które pozwalałyby przesłonić dostrzegane niekonsekwencje. Nie mogą zostać działaczami społecznymi, aktywistami studentkami, krzewicielami socjalistycznych idei, nie potrafią również odizolować się w gmachu sztuki lub nauki, poświęciwszy codzienność na rzecz abstrakcji. „Ja” (zarówno w *Kilku chwilach*, 1975, jak i w *Stręczycielu idei*, 1980) zaprzęta kwestia związków między codziennością a metodami jej zagospodarowywania przez społeczne praktyki i dzięki intelektualnym konceptom. Wpada w koleiny konwencji – gdy mówi o sobie, posługuje się schematami i motywami powieści rozwojowej, literatury tendencyjnej, stosuje chwyt kreujące realizm opowieści, stylizuje na „autentyk”, notując w kolażowej formie codzienność (szczególnie w *Stręczycielu idei*), a jednocześnie dostrzega swoją ambiwalentną pozycję i ironicznie dystansuje się od konwencjonalności własnej autonarracji.

Zadura i Kornhauser wprowadzili metaliterackie sygnały dotyczące opowieści jako kreacji ustanawiającej całościową wizję świata, a tym samym zgłaszali wątpliwości co do tego, czy możliwa jest literacka narracja przedstawiająca biografię jako spójny i satysfakcjonujący tożsamościowy projekt. Adam Zagajewski (*Ciepło, zimno*, 1975) natomiast podjął próbę ukazania chybionych recept na tożsamość, która rodzi się w wyniku fałszywych lub cynicznych motywacji. Każąc swemu bohaterowi przejść podobną drogę jak w przypadku postaci z *Lat spokojnego słońca*, inaczej zainscenizował finał jego formowania. Krzysztof Oremus, odkrywszy modernistyczne obsesje, podzielał je, co z jednej strony pchało go ku poszukiwaniu nie dających się zakwestionować pryncypiów, z drugiej sprawiło, że został etatowym pracownikiem klubu dyskusyjnego, który rozstrzyga debaty, akcentując umowność argumentacji poszczególnych stron. Zagajewski skłonił się ku formie dydaktycznego moralizatorstwa: bohater znalazł receptę na własną

¹² Tamże.

egzystencję w etycznie wątpliwej pracy, choć jednocześnie pisarzowi udało się uchwycić dokonujące się przewartościowanie epoki, która coraz wyraźniej poddawała w wątpliwość własne reguły.

Henryk Lothamer przyglądał się tożsamości jako wspólnotowemu projektowi pokoleniowemu, dlatego jego powieść przyjęła postać generacyjnego *Bildungsroman*. W *Dlaczego tak, dlaczego nie* (1974) kreował modelowy życiorys powojennego inteligenta-artysty. Fabuła została rozpięta między reportażowo-socjologicznym ujęciem a kreowaniem mitu pokolenia bez biografii. Postać stawiała się ilustracją tezy o utracie ciągłości między tradycją, symbolizowaną przez nieobecnych ojców, a nowoczesną współczesnością, stwarzającą nowe szanse, a zarazem wykorzeniającą z wzorców egzystencjalnych przeszłości. Lothamer zaaranżował sytuację, w której bohater, Lalek Rulski, dokonywał rekonstrukcji własnych uwarunkowań. Symultanicznie prowadzona narracja łączyła opis genealogii duchowej, emocjonalnej i intelektualnej protagonisty z refleksją prowadzoną od momentu załamania się jego tożsamościowej strategii umocowanej w przemianach otaczającego świata, doskonalącego się przez uprzemysłowienie, budowę instytucji szkolnych, socjalnych, naukowych i kulturalnych. Lothamerowski bohater piął się po drabinie społecznej (uczeń, praktykant, pracownik fabryki, poeta, student, opiekun młodzieży), by ostatecznie doświadczyć własnej zbędności i nieprzydatności. Powieść będąca zapisem odkrywania i realizowania kolejnych wzorców tożsamościowych, jakie podsuwała terażniejszość, ciążyła ku formie realistycznego notowania codzienności.

Stanisław Piskor (*Ruchomy kraj*, 1980) zaproponował z kolei kontaminację zaangażowania i krytyki w ramach powieści pokoleniowej. Zainscenizował dyskusje młodych powojennych inteligentów – neoawangardowych artystów, które dyskredytują kategorię pokolenia, obnażają jej ideologiczny status. Jednocześnie Piskor przeciwstawił „tożsamościowemu” rozumieniu powieści inną fascynację natury estetycznej. Swoją historię zbudował za pomocą awangardowych narzędzi, sięgając po kolaż, montaż filmowy, narrację opartą na asocjacjach. Ostatecznie *Ruchomy kraj* stał się tekstem konserwatywnym, to znaczy mimowolnym powieleniem starych eksperymentów prozatorskich w nowej sytuacji kulturowej, które miały podważyć sposób myślenia o tekście literackim, ale w rzeczywistości spełniły rolę zachowawczą ignorując te nowe realia. Piskor przedstawił losy inteligenta, artysty Tomasza Worwackiego, zmagającego się z intelektualną i artystyczną impotencją, poczuciem wykorzenia i bezsensowności życia. Z jednej strony otworzyła się perspektywa rezygnacji z komentowania współczesności za cenę namysłu nad jej statusem i sensem oraz zgody na jej chaotyczny charakter, z drugiej – można było spróbować przeformułować sposoby budowania takiego komentarza.

Donat Kirsch zaproponował dosyć radykalne rozwiązanie tożsamościowych dylematów, dokonując czegoś w rodzaju apologii wieloznaczności, co zresztą zbliżyło go do Kornhausera. W *Liściach croatoan* (1977) stały się eksperyment

narracyjny, opowieść o dojrzewaniu i fascynacja pamięcią jako ambiwalentnym gwarantem tożsamości. Wydaje się, że dyskurs prozatorski, jaki podsunął autor, miałby pełnić rolę narzędzia, za pomocą którego konstruuje się stabilną tożsamość. Intymistyczna perspektywa, zasadniczo wolna od ówczesnej rzeczywistości społeczno-politycznej, którą posłużył się Kirsch, pozwoliła skupić się na analizowaniu drobnego wycinka życia głównego bohatera jako pewnej samodzielnej całości. Bohater opowiadał więc o kilku dniach z własnego życiorysu, gdy był nastolatkiem. Relacja prowadzona za pomocą dynamicznych zmian punktu widzenia i płaszczyzn czasowych sprawiła, że narrator przekształcił się w rozchwianą na kilka form osobowych instancję, co postawiło pod znakiem zapytania jego ewentualną integralność. Kwestią kluczową w refleksji Kirscha staje się sposób pamiętania i wszelkie zmiany oraz zniekształcenia, jakim ulega przeszłość, będąca źródłem poczucia własnej ciągłości. Bohater (i zarazem osobliwy demiurg tej opowieści) połączył drobiazgowo analizy minionego czasu z refleksją dotyczącą samej możliwości prowadzenia takich analiz.

POZA SPÓJNY ŻYCIORYS

Przemiany społeczno-cywilizacyjne były nie tylko tłem procesów zyskiwania świadomości przez protagonistę, ale także stawały się wyzwaniem, wobec którego określa się podmiotowość. Kłopot tkwił jednak w tym, że realizacje prozy biograficznej opisywały zwykle powojenną rzeczywistość, na arenie której bohater dokonuje „wywrotowych” odkryć rzutujących na dyskurs prozatorski, tworzony pod dyktando „realistycznego imperializmu”¹³. Dochodziło tym samym do naruszenia przekonania o możliwości uporządkowania doświadczeń zdobywanych w społecznej rzeczywistości i przedstawienia ich w spójny sposób. Z różną intensywnością manifestowały się sprzeczności wynikające z potrzeby ekspresji indywidualnych odczuć i wpisywania ich w ramę ponadjednostkowej wspólnoty.

Publikację Barthowskiego opowiadania w roku zamykającym dekadę można uznać za symboliczny moment, paradoksalne podsumowanie zmagani pisarskich debiutantów, a równocześnie kontrapunkt, na tle którego uwidaczniają się mechanizmy autorefleksyjne i dywagacje metaliterackie swoiste dla tekstów literackich polskiej dojrzałej (późnej) nowoczesności. Ta rekapitulacja była paradoksalna, ponieważ radykalne rozwiązanie, wynikające z porzucenia dotychczasowych reguł literackiej komunikacji, pojawiło się z zewnątrz. Porównanie działań prowadzonych w latach siedemdziesiątych z propozycją Bartha pokazuje, że wówczas w Polsce konstituowały się warunki, które dla amerykańskiego pisa-

¹³ L. Hutcheon, *Metafictional Implications for Novelistic Reference* [w:] *On Referring in Literature*, red. A. Whiteside, M. Issacharoff, Indiana 1987.

rza były czymś zastanym. *Autobiografia* mogłaby, gdyby rzecz jasna stanowiła tekst polskiego autora, stanowić zwieńczenie wysiłków zmierzających do usankcjonowania innego niż dotychczasowy modelu literackości. Działania autorów takich jak Zadura, Kornhauser, Kirsch czy po części Zagajewski i Piskor, kreują sytuację paralelną względem realiów pisania Johna Bartha, to znaczy ironicznego przesunięcia się względem „kanonicznej” nowoczesności. Jeśli publikację *Autobiografii* uznać za etap recepcji literatury postmodernistycznej umocowanej w późnej nowoczesności czy ponowoczesności, a tym samym za etap przyswajania myślenia o literaturze przekraczającego nowoczesne teorie i wyobrażenia, to prozatorskie zmagania z tożsamością (biografią, podmiotowością) na gruncie polskiej literatury krajowej są praktyczną stroną procesu domykania jednych wątków modernizmu i otwierania innych, które można określić jako charakterystyczne dla późnej nowoczesności.

Barth przeszedł do porządku nad fundamentalnymi ówczesnie dla polskiej prozy kwestiami roli dyskursu literackiego w doświadczaniu rzeczywistości, niwelowania autonomii na rzecz zaangażowania w społeczną *praxis* oraz poznawczych i aksjologicznych zobowiązań prozy jako fikcyjnej struktury fabularnej równoległej względem obiektywnej rzeczywistości empirycznej, zobowiązanej do realizacji poznawczych zadań wyjaśniania teraźniejszości. Metaliteracka świadomość Bartha rodzi się dzięki przepracowaniu tych samych reguł literatury nowoczesnej, jakie umożliwiają i określają pisanie biograficzno-tożsamościowych opowieści polskiej nowoczesności drugiej połowy dwudziestego stulecia. Ów wspólny fundament, który umożliwia tego rodzaju narracje, pozwala zarazem na dekonstrukcję, czego dokonał Barth, a co mający jako możliwość przed polskimi autorami debiutującymi w latach siedemdziesiątych.

ODSŁANIANIE PĘKNIĘĆ PARABIOGRAFICZNYCH

Realizacje fikcyjnej prozy biograficznej ukierunkowywały się najczęściej na opis powojennej rzeczywistości, w której główny bohater osiąga dojrzałość. Fabuła opierała się na równoległości przemian społeczno-cywilizacyjnych i dorastania oraz edukacji szkolnej, duchowej, intelektualnej i społecznej protagonisty¹⁴. Proza ta była stymulowana sprzecznymi impulsami. Z jednej strony różnie rozumiano literacki realizm oraz korespondujące z nim zagadnienie autentyczności, co okazywało się kłopotliwe dla poetyki tekstu i zaplecza światopoglądowego pisarza, z drugiej – mającyło poczucie niedoskonałości rozwiązań fabularnych i formalnych, zorientowanych na tradycyjne problemy, co skutkowało wrażeniem braku alternatywnych rozwiązań estetycznych czy raczej niemożności ich wytworzenia.

¹⁴ M. Orski, *Etos lumpa*, Wrocław 1978, s. 40–47.

Zygmunt Bauman dociekając źródeł nowoczesnej kondycji, notował, że w warunkach „chybotliwości istnienia”, tożsamość staje się czymś, co należy skonstruować, aby w ogóle zaistniało¹⁵. Bez trudu można uznać te spostrzeżenia za opis sytuacji, w jakiej znaleźli się bohaterowie tożsamościowo-pokoleniowych opowieści lat siedemdziesiątych. Pytanie jednakże dotyczy kwestii następującej: czy rozpoznając nowoczesność swoich strategii autokreacyjnych, nie mówią o innym doświadczeniu, które Bauman nazywa ponowoczesnością¹⁶? Mówiąc inaczej, czy intensywne przeżywanie „chybotliwości istnienia” nie maskuje innego, choć pokrewnego, rodzaju odczuwania siebie i własnego usytuowania, czy narratorzy-bohaterowie stanowią przykłady ponowoczesnych tożsamości nawet wtedy, gdy wypowiadają siebie poprzez modernistyczne języki?

Bohaterowie (i narratorzy) historii i opowieści, czasem jedynie w szczątkowym zakresie fabularnych (wówczas dosyć przejrzysto widać, że tekst służy eksperymentom intelektualnym, uciekając w autotematyczną eseizację), funkcjonują w schizofreniczny sposób. Z jednej strony podmiot jest tworem tekstowym, ewidentnie utkany z cytatów, a z drugiej figuruje jako realna postać tworzona zgodnie z zasadami osiągnięcia efektu rzeczywistości. To napięcie między dwoma sposobami uobecniania się bohatera decyduje o pewnej innowacji. „Ja” wydaje się wyjętym z „prawdziwego życia” intelektualistą, lecz jednocześnie właściwie nieustannie zdradza fikcyjną proveniencję jako swoista emanacja Biblioteki. Intelektualiści – wynalazek nowoczesności¹⁷ – poszukują, co nie zawsze jest wyraźne dla czytelnika, jak też dla samej instancji nadawczej, tożsamości rozumianej jako wiedza o sobie. Taka pobieżna rekapitulacja naprowadza na pojęcie tożsamości (podmiotowości, świadomości, jaźni) jako na podstawowy problem literatury zarówno w aspekcie dydaktyczno-egzystencjalnym (znajdowanie indywidualnej biograficznej opowieści strukturyzującej codzienność), metatekstowym (autokrytyka i autorefleksja samego dyskursu literackiego – czym jest literatura wobec innych dyskursów terażniejszości), jak też socjokulturowym (miejsce literatury w porządku symbolicznym, w polu produkcji kulturowej).

Dokonuje się znamienne i symptomatyczne sprzężenie życia, *praxis* codzienności, biografii z teoretyczną problematyką paradoksalnego niedostatku narzędzi konceptualizacji i ekspresji w realiach obfitego zaplecza języków literatury (w tym autorefleksyjnych odmian) i estetyk oraz filozoficznych i naukowych paradygmatów. Pokusa mówienia o ponowoczesnych wzorach tożsamości w przypadku biograficznych czy tożsamościowych powieści „nowej” prozy jest jednak dość kłopotliwa. Polska literacka ponowoczesność (późna

¹⁵ Z. Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994, s. 9.

¹⁶ Tamże, s. 38.

¹⁷ P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001, s. 202. Zob. także I. Krupecka, *Don Kichote w krainie filozofów: o kichotyźmie pokolenia '98 jako poszukiwaniu nowoczesnej formuły podmiotowości*, Toruń 2012, s. 86–90; J. Momro, *Siła refleksji*, „Wielkość” 2009, nr 1–2, s. 80–94.

nowoczesność) okazuje się silniej uwarunkowana krytyczną relacją z modernistycznym dziedzictwem niż literatury zachodnie¹⁸. Być może więc polski postmodernizm jest nieco inny w swych rozwiązaniach niż sugerują to zachodnie koncepcje, które akcentują radykalny stosunek postmodernizmu do swego poprzednika.

Bohdanowi Zadura przypadła prekursorska rola, ponieważ odkrywa problematyczny status (para)biografii, która w następnej dekadzie uchodzi za podstawowe narzędzie kreowania pokoleniowej wspólnoty i sposób integrowania tożsamości. Wydarzenia końca lat sześćdziesiątych XX wieku zepchną „ostrzeżenia” Zadury na margines, liczyć się bowiem będzie potrzeba spójności i całości. Parabiografia niemal afirmuje wieloznaczność i wynikającą z tego faktu niedookreśloność „ja”. Z drugiej strony, gdy pominąć pęknięcia i konceptualne niekonsekwencje, jakie tkwią w obu powieściach Zadury, można dostrzec w jego stanowisku wyłączenie próby włączenia jednostkowej biografii w rytm Historii poprzez skonstruowanie pokoleniowego przeżycia polegającego właśnie na braku przeżycia – nieznośnej stabilizacji (owych lat spokojnego słońca). W takiej optyce Zadura uchodziłby za kontynuatora nowoczesnej linii budowania tożsamości w drodze dialektycznych spięć między jednostką a zbiorowością. Zgodnie z taką perspektywą Lothamer i Piskor byłiby uczniami autora *Ciszy*.

Kornhauser z kolei zaproponował koncepcję „ja” jako zaplątanego w rozmaite języki nowoczesności podmiotu, który zdając sobie sprawę z własnej paradoksalnej pozycji zamknięcia w modernistycznych wyobrażeniach, rezygnuje z ich przełamywania, by w ten sposób ominąć mielizny ich aporii. Decyduje się na przyjęcie wieloznaczności, w czym upatruje remedium na totalistyczne wizje tożsamości dążące do pełni, do jakiejś wersji Całości. Podejmuje wysiłek wyłączenia się z ówczesnych idei, próbuje pokazać złudzenia zawarte w kategorii pokolenia jako projekcie ulokowania się w terażniejszości¹⁹. Nacisk położył na konstrukcyjny aspekt tożsamości, która w nieunikniony sposób okazuje się literacka, to znaczy fikcjonalna.

Zagajewski kreuje nowoczesnego bohatera, który zanurza się w wirze terażniejszości. Lekceważy przy tym znaki, które mogłyby rzucić więcej światła na obsesje i fascynacje, jakie biorą go we władanie. Biografia w tym przypadku jest powtarzaniem logiki modernizującego się Zachodu umieszczającego Rozum w centrum znakomitej części hierarchii i paradygmatów. Oremus przechodzi

¹⁸ Zarówno jeśli weźmiemy pod uwagę koncepcję inkluzywną Ryszarda Nycza (*Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 2002), jak i supermodernistyczną Włodzimierza Boleckiego (*Modalności modernizmu. Studia i interpretacje*, Warszawa 2012), by pozostać przy dwóch szczególnie wyrazistych propozycjach w polskim literaturoznawstwie.

¹⁹ T. Kunz, *Uniwersum społecznej nieważności. O (bez)użyteczności kategorii pokolenia dla badań nad literaturą polską ostatniego dwudziestolecia* [w:] *Dwie dekady nowej(?) literatury 1989–2009*, red. S. Gawliński i D. Siwor, Kraków 2011 oraz tegoż, *Pokolenie jako kategoria nowoczesna (o pragmatyce narracji pokoleniowej)* [w:] *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2011.

metamorfozę: z naiwnego uczniaka przeistacza się w cynicznego dyskutanta. Pragnienie uzgodnienia sprzeczności kompromituje się w strategii zawodowego rozjemcy dyskusji intelektualistów, potwierdzając nieodwołalność nowoczesności jako jedyne go rzeczywistego projektu przebudowy świata.

Lothamer znajduje wyjaśnienie dla egzystencjalnego zagubienia swego bohatera w drodze *quasi*-psychoanalitycznych eksplikacji. Losy Lalka Rulskiego emblematicznie oddają powojenną rzeczywistość modernizującego się społeczeństwa, ale także w biograficznej soczewce skupiają życiorysy powojennej generacji intelektualistów pozbawionej ojców (w sensie dosłownym i w sensie symbolicznym – właśnie ów brak męskich wzorców decyduje o wykorzenieniu i zagubieniu). Dlatego jego powieść sytuuje się najbliżej tego, co można określić jako obyczajową powieść pokoleniową. Lothamer obierając na bohatera swjej powieści specyficzną podmiotowość, wyposażył ją w pierwiastek niespełnienia, który powieściowe „ja” starało się bezskutecznie usunąć z jądra własnej tożsamości. Proces autorefleksyjnej pracy przynosił wyłącznie ciągłe poświadczenia nieusuwalności tego komponentu podmiotowości bohatera. Stabilność i chwilowe poczucie pokonania własnego nienasycenia mogło dokonać się wyłącznie poprzez wybór określonych form i konwencji życiowych, przyjęcie ról, jakie stwarza porządek społeczny. Ale świadomość konwencjonalności uniemożliwia bohaterowi Lothamera zgodę na taką strategię budowania tożsamości. Ostatecznie *Dlaczego tak, dlaczego nie* rekapitułuje i ożywia modernistyczne obsesje. Lothamer pomija pęknięcia w nowoczesnej siatce pojęciowej swego tekstu.

W zbliżony sposób funkcjonuje powieść Stanisława Piskora *Ruchomy kraj*. Piskor idzie w tym samym kierunku, nie interesuje go kwestia refleksyjnego namysłu nad zasadnością samego aktu konstruowania biografii jako kolejnego wariantu modernistycznej rzeczywistości. Dąży, jak Lothamer, do scalenia równoległych porządków: doświadczenia codzienności przez jednostkę i literackiej reprezentacji tegoż procesu bądź stanu. Zupełnie nie zajmuje go natura owej relacji i zasad, na jakich odbywa się takie scalenie. „Ja” w tekście Piskora opowiada siebie (a w konsekwencji kreuje pośrednio określoną wizję prozy), nie troszcząc się o ukryte przyczyny, które stoją za taką tożsamościowo-biograficzną intencją pisania. Bohater-narrator nie wikła się w metaliteracki dyskurs, jak na przykład dzieje się w powieściach Kornhausera, jego dylematy tożsamościowe nie wchodzą w kolizje ze spostrzeżeniami autorefleksyjnymi, lecz znajdują ujście w zabiegach zaburzania linearnej ciągłości fabuły. Autor proponując własny wariant pojmowania literackości, kieruje się konserwatywnymi ambicjami – usuwa z pola widzenia metaliterackie i autorefleksyjne możliwości i rezerwuje innowacyjność dla formalnych środków ekspresji rzeczywistości-tożsamości. Będzie snuć historię Tomasza Worwackiego i jego przyjaciela, Andrzeja, w tradycyjnych celach poznawczych – zobrazowania swoistości aktualnego „tu i teraz”. Literatura w sensie instytucjonalnym jest wyłączona z chaosu i nieciągłości, które usiłuje odtworzyć Piskor, pozostaje uprzywilejowanym narzędziem inter-

pretacji, wyłącza się tym samym ze społecznych praktyk, by powrócić jako ich komentarz.

Lothamer i Piskor wrzucają bohatera w świat powojenny, awansują go, każąc być intelektualistą, który musi wynaleźć własną podmiotowość poprzez jakiś fabularny schemat, choć sama postać jest pozbawiona podobnej autorefleksyjnej wiedzy. Protagonisci tych powieści nie są w pełni świadomi własnych uwarunkowań, więc nie są w stanie się im przeciwstawić, co sytuuje ich równie wobec pisarzy równie nieświadomych epigoniczności przyjętej perspektywy.

Donat Kirsch natomiast uwalnia *Liście croatoan* niemal zupełnie spod ciężaru dyskusji, jakie toczą się pod koniec siódmej i na początku ósmej dekady. W pewnym stopniu mógłby uchodzić za kontynuatora Kornhausera – każe swemu bohaterowi uciekać w prywatność naznaczoną fikcjonalnymi opowieściami, czemu jednak towarzyszy niefortunny zabieg uniwersalizacji. Wydaje się, że pozostaje w sferze wpływów modernistycznej literackości, ponieważ wybrał koncepcję literatury jako krańcowo niezależnego i wyłączonego z kontekstu społecznej użyteczności sposobu ekspresji. Dodatkowo narracyjny eksperyment, po jaki sięga pisarz, czyni go spadkobiercą awangardy. Jednakże rozwiązanie, jakie podsuwa w obliczu kostniejących paradygmatów „wielkich narracji” z jednej strony a komplikującym się doświadczeniem niejednoznacznej rzeczywistości z drugiej, dalekie jest od ortodoksji. Niejako na przekór własnym zamierzeniom skonstruowania opowieści o poszukiwaniu (i o odnalezieniu) fundamentalnych wydarzeń określających jądro podmiotowości Kirsch eksponuje tożsamość jako niejednorodny proces konstruowania samego siebie, jako daleką od skończoności wieloznaczność, jako wiązkę możliwości, jakie otwierają się przed „ja”.

NIEROZWIĄZYWALNE SPRZECZNOŚCI – PODSUMOWANIE

Narracyjne schematy, jakie wy dobyłem z pewnymi zastrzeżeniami z tekstów tożsamościowych „nowej” prozy, nie tworzą jakiegoś kanonicznego układu fabularnego lub narracyjnego modelu właściwego wszystkim powieściom. Gdybym próbował wskazać taką strukturę, to okazałaby się zaskakująco „słaba”. Ich poetyka podlega wyraźnej, a niekiedy radykalnej, indywidualizacji, co z jednej strony stawia pod znakiem zapytania możliwość połączenia i uporządkowania tych tekstów w tendencję lub w nurt, a z drugiej wydaje się poświadczać realizację kluczowego modernistycznego postulatu wynajdywania nowych środków ekspresji potrzebnych dla pełniejszego i bardziej adekwatnego poznawania i przenikania realności. Problematyczny (zarówno dla literaturoznawcy rekapitulującego właściwości tej prozy, jak też dla ówczesnych autorów „ustawiających” własny dyskurs) w tym kontekście pozostaje brak pewnych sztywnych założeń formalnych, co sugeruje, że żaden z istniejących języków literatury nie

jest traktowany z dogmatyczną czcią. Dogmatyczne podejście do projektowania tożsamości zostaje odrzucone na korzyść indywidualnych prób wykreślenia własnej trajektorii.

Rysuje się tym samym dosyć jasno określona właściwość „nowej” prozy. Teksty wyrażają idiomatyczne przeżycia, notują pracę unikalnej pamięci, a zarazem świadczą o zwątpieniu w autentyczność takich działań, obiecujących niegdyś trwałe „ja”. Niejednorodny i niejednoznaczny stosunek wobec literatury jako narzędzia umacniania projektów tożsamościowych doprowadza do stanu rozproszenia. Gdybym sporządził chronologiczne zestawienie, które miałyby przynajmniej w minimalnym zakresie uporządkować i zhierarchizować omawiane teksty, to będzie miało ono specyficzną formę. Powieściom Zadury, przypomnę, przypada prekursorska rola rozpoznania ambiwalencji pokoleniowej narracji, ukazują się one na przełomie dekad: *Lata spokojnego słońca* (1968), *A żeby ci nie było żal* (1972). Dalej jednak wykreślanie linii wpływów i zależności staje się kłopotliwe: *Kilka chwil* (1975), *Ciepło, zimno* (1975), *Dlaczego tak, dlaczego nie* (1974) ukazują się niemal równocześnie (choć pozostają w orbicie kwestii postawionych przez Zadurę, podsuwają inne aspekty i inne rozwiązania sprzeczności), dwa lata później pojawią się *Liście croatoan* (1977), pozornie zupełnie marginesowe, a na końcu wydane zostają *Stręczyciel idei* (1980) i *Ruchomy kraj* (1980). Jednocześnie prowadzono indywidualne poszukiwania idące w różnych kierunkach, co – jak sądzę – dowodzi utraty zaufania względem „wielkiej narracji”, jakkolwiek postać miałaby przyjąć. Refleksyjne przepracowywanie nowoczesności jest tym, co spaja (w sposób słaby) te prozatorskie propozycje. Trudno więc uspoźniać i konsolidować teksty, które same poddają w wątpliwość próby całościowych ujęć, celebrując własną „słabość”. Rozproszenie odpowiada w jakimś stopniu utracie zaufania do nowoczesności jako kulturowego projektu.

Poszukiwanie i tworzenie pokoleniowej swoistości napotykało na przeszkody, które z różną intensywnością utrudniały realizację wzorców i strategii tożsamościowych zgodnych z nowoczesnością. W opowieściach pełno jest szczelin w domniemanej spoistej konstrukcji tożsamościowej – „ja” natyka się w doświadczeniu, jak również w narracji, która na bazie tegoż ma wyróżnić poplątane ścieżki autokrytyki i autokreacji, na niemożliwości ujednoznacznienia.

Powieściowe próby wytworzenia spójnego bohatera, który mógłby stać się matrycą doświadczeń pokoleniowych, wikłają się w sprzeczności, które stawiają pod znakiem zapytania podobną możliwość. Wspólnota dotyczy tylko (jak chcieliby ówcześni krytycy), a może aż (co wyłania się z samych tekstów), rozpoznania kontekstu własnych działań – warunków rozwiniętej nowoczesności i dojrzałego modernizmu, lecz postawy przyjmowane względem tego odkrycia dowodzą, że indywidualne określanie siebie (zarówno jako pisarza, jak również jako społecznego diagnosty-obszawatora) stanowi naturalne rozwiązanie. Żaden wybór nie wydaje się bardziej trafny lub zasadny. Warianty pokoleniowego portretu, jakie wyłaniają się z powieści, muszą być złe w dwojakim sensie: nowe

pokolenie okazuje się nihilistyczne (czy jałowe), nie jest w stanie powiedzieć czegokolwiek istotnego o czymkolwiek (co doskwiera samym bohaterom, narratorom); nie funkcjonuje też w zgodzie z regułami nowoczesności – podważa jej rozmaite, nie zawsze wyartykułowane jasno, pryncypia; potencjalny reprezentant pokolenia rozsądza myślenie pokoleniowe (jako zbiorowy projekt ulokowania się wobec historii).

Tożsamość budowana poprzez literackie opowieści jest wysoce refleksyjnym projektem, co w zasadzie uchyla wszelkie zarzuty o prawdziwość lub fałszywość, lecz tutaj stała się mechanizmem swego rodzaju autooszukiwania. Jak przekonywał Giddens, tożsamość podlega nieustannym rekonfiguracjom, nie posiada jednej spójnej formy²⁰, co zresztą odpowiada zinstytucjonalizowanej refleksyjności nowoczesnego świata.

Prywatne (jednostkowe, idiomatyczne) „ja” stawia przed sobą tożsamość nie tylko jako wyzwanie: coś, co trzeba odnaleźć lub stworzyć, a więc nowoczesne w swej istocie²¹, ale również jako wieloznaczną praktykę naznaczoną arbitralnością i ambiwalencją, co sytuje taką konceptualizację w ramach późnej nowoczesności²². Poszczególne rozwiązania powieściowe różnią więc zasadniczo dwa elementy: wyrazistość sformułowania tej kwestii oraz stosunek do tego odkrycia. Jeśli tożsamość zdefiniujemy w trybie metaliterackim, to prozatorskie języki (mające uchodzić za idiomatyczne żywioły), jakimi posługują się piszący, wyłączają się spod wpływu idei autonomii i nowatorstwa jako modernistycznej innowacji lub inwencji, ale zarazem problematyzują te ideologiczne konstrukty. Z kolei na płaszczyźnie projektu społecznego proponują (nie zawsze świadomie i aprobatywnie) podmiotowość jako wieloznaczną autonarrację pełną niewypełnianych luk, nieciągłą, co jednak nie świadczy o jej wadliwości. John Barth, otwierający niniejszy szkic, inscenizując fikcyjność konwencji autobiograficznej inaczej ustawił perspektywę patrzenia na modernizm. Polskie powieści biograficzne/tożsamościowe „nowej” prozy również nieufnie spoglądają na dotychczasowe osiągnięcia nowoczesności, ale bez potrzeby radykalnego przekroczenia, co dokonało się u Bartha.

²⁰ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość*, dz. cyt., s. 106–124.

²¹ Por. R. Sendyka, *Od kultury „ja” do kultury „siebie”*, *O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków 2015, s. 75.

²² Por. A. Elliot, *Koncepcje „ja”*, dz. cyt., s. 178, 185.

Przemysław Kaliszuk

‘EXHAUSTED’ REALISM AND PROBLEMATIC IDENTITY:
BIOGRAPHICAL NARRATIVES OF A NEW GENERATION,
OR THE ‘NEW’ POLISH FICTION OF THE 1970S

Summary

This article deals with the rise in the Polish literature of 1970s of a new type of biographical novel, associated with the first post-war generation of writers like Bohdan Zadura, Julian Kornhauser, Adam Zagajewski, Henryk Lothamer, Stanisław Piskor and Donat Kirsch. Their work is subsumed here under the label ‘new fiction’ primarily because of its literary context, i.e. the late-modern fears and uncertainties culminating in the assumption that literature reached the state of exhaustion. The article argues that the ‘new fiction’ acquired its distinctive character from a preoccupation with the biographical narrative and a sense of generational identity. The writers who defined themselves in these generational terms saw their prospect of following their aspirations and building up authentic lives weighed down by the constricting realities, and, as the article claims, resigned themselves – at best not entirely – to this sad conclusion.

Słowa kluczowe: biografia, tożsamość, nowoczesność, modernizm, pokolenie.

Key words: 20th-century Polish literature – ‘New fiction’ of the 1970s Generation – generational identity – biographical narrative – late-modern exhaustion – disillusionment – Bohdan Zadura (b. 1945) – Julian Kornhauser (b. 1945) – Adam Zagajewski (b. 1945) – Henryk Lothamer (1945–1979) – Stanisław Piskor (b. 1944) – Donat Kirsch (b. 1953).