

Autobiograficzność w prozie debiutantów przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych¹

Po roku 1989 zdezaktualizowało się jednocześnie kilka wielkich matryc porządkujących dotąd polskie myślenie o rzeczywistości. Z jednej strony straciła na znaczeniu presja zideologizowanej, rozumianej procesualnie Historii. Ziściła się szansa na bytowanie w warunkach demokracji doceniającej rolę jednostki i dbającej o jej podmiotowość na tyle, na ile umożliwiały to ramy cywilizacji i kultury masowej². Z drugiej – nowa sytuacja historyczna oraz napór konsumpcyjnych form egzystencji spowodowały pomniejszenie znaczenia paradygmatu wartości romantycznych stanowiących dotąd fundament polskiej sztuki i praktyki społeczno-politycznej. Wobec licznych możliwości ekspresji światopoglądowej, różnorodności źródeł informacji, bogactwa danych atakujących świadomość odbiorcy, literatura przestała pełnić szczególną misję. Odchodzenie w prze-

¹ Wywód niniejszy stanowi zmodyfikowaną wersję mojej pracy pt. *Funkcje materiału biograficznego w polskiej prozie lat dziewięćdziesiątych*, która ukazała się w „Ruchu Literackim” 1999, nr 5.

² Szerzej pisze o tym F. Fukuyama w pracy *Koniec historii*, tłum. T. Biedroń, M. Wichrowski, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1996.

szość romantyzmu rozumianego jako pewna całościowa praktyka kulturowa, a także system symbolicznych znaczeń prozy i poezji polskiej, zachwiało poczuciem tożsamości jednostki.

Maria Janion, zastanawiając się nad konsekwencjami tych procesów, obwieściła koniec kompensacyjnie doświadczanej kultury i zapowiedziała początek rewolucji egzystencjalnej, odwołującej się do ludzkiej świadomości. Sugerowała, iż nowy **paradygmat podsunie kulturowemu wymiarowi rzeczywistości filozofia egzystencji skoncentrowana na kwestii wolności jednostki i wynikających z niej tragiczno-ironicznych napięciach**³.

To wszystko oczywistości, lecz warto je przywołać, by, choćby sygnałnie, uzmysłowić sobie, jakie przeobrażenia w sferze rzeczywistości społecznej oraz w myśleniu i odczuwaniu ludzkim mogły wpłynąć na zmiany w sposobie przekazywania wizji świata i losów jednostki w literaturze, jaka rzeczywistość dała pożywkę utworom takich prozaików jak Jerzy Pilch, Stanisław Esden-Temp-ski, Andrzej Stasiuk, Olga Tokarczuk czy Izabela Filipiak, którzy debiutowali w końcu lat osiemdziesiątych lub na początku dziewięćdziesiątych, wykorzystując w swej twórczości materiał autobiografii.

Wydaje się, iż rozpadowi romantycznej mitologii narodowej towarzyszył proces dezutopizacji i deziluzji, jedność paradygmatu zastąpiono wielością symboli uniwersalnych. Kiedy osobowość ponowoczesna, wyróżniająca się, jak twierdzi Zygmunt Bauman⁴, brakiem tożsamości, a w wersji polskiej przynajmniej zachwianiem poczucia tożsamości, zapragnęła dać wyraz świadomości owego stanu rzeczy, oznaczało to konieczność wyboru Formy.

Ujmowana na różne sposoby figura autobiografii postaci literackiej o cechach narratora i nadawcy tekstu, a więc odsyłająca do bytu realnego, stanowi jeden z zasadniczych elementów jej statusu w świecie przedstawionym utworu prozatorskiego, a w świadomości odbiorcy aktualizuje ujęty w określone ramy wzorzec. Autobiografia takich bohaterów w powojennej literaturze polskiej zarysowywała się zwykle dwuplanowo – w wymiarze losu indywidualnego oraz zbiorowych zmagania z Historią. A że historia współczesna dostarczała wielce powikłanego materiału, który podlegał rozmaitym reinter-

³ Por. M. Janion, *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?*, Wydawnictwo „Sic!” 1996.

⁴ Por. Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna*, tłum. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir, PWN, Warszawa 1996, *Dwa szkice o moralności*, tłum. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir, PWN, Warszawa 1994.

pretacjom ideologicznym, wzory ludzkich biografii jawiły się jako niepełne, pokrętnie przemilczające lub eufemizujące część zdarzeń biogramu⁵.

Od połowy lat siedemdziesiątych szczególnym zainteresowaniem twórców cieszyły się takie sposoby autorskiej autoprezentacji w prozie, w których fikcja literacka splata się z autentykiem. Konstrukcja bohatera, narratora i nadawcy tekstu proponowała tu czytelnikowi weryfikację wspólnie przeżywanej przygody z Historią. Grze z autentykiem biograficznym patronował *Dziennik Witolda Gombrowicza* (wyd. emigr. 1957, 1962, 1966, wyd. kraj. 1986), a jej ważne realizacje przyniosły *Pamiętnik z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego (1970), mówiona książka Aleksandra Wata *Mój wiek* (wyd. emigr. 1977, wyd. kraj. 1990), sylwa Tadeusza Konwickiego *Kalendarz i klepsydra* (1976), fabularyzowany zapis fragmentów autobiografii pt. *Miesiące Kazimierza Brandysa* (wyd. nieoficj. 1980, wyd. emigr. 1981, 1982, 1984, 1987).

Potraktowanie autentyku autobiograficznego jako tworzywa literackiego przyniosło przesunięcie akcentów w konstrukcji utworów prozatorskich. Jeśli weźmiemy pod uwagę znane rozróżnienie Emila Benveniste'a i Romana Jakobsona między wypowiedzią (enoncé) a wypowiedaniem (énonciation), między przeszłością jako czymś rekonstruowanym w autobiografii a terażniejszością przewijającą się w samym akcie autobiografizowania, to okaże się, iż właściwa referencjalność tekstu wykorzystującego materiał autobiografii odnosi się nie do poziomu wypowiedzi, lecz do poziomu wypowiedzania, na którym identyczność autora, narratora i bohatera jest sygnalizowana tak, by mógł ją uchwycić czytelnik⁶.

Historycznie rzecz biorąc, już samo wprowadzenie figury autobiografii postaci literackiej o cechach narratora i nadawcy tekstu, ujętej w poetyce realistycznej, uwierzytelniało jej egzystencję. Zachwianie poczucia tożsamości takiej postaci w sytuacji presji wywieranej przez Historię i związane z nią procesy ideowo-polityczne oraz społeczno-obyczajowe sprawiało, że wzrosło zapotrzebowanie na wzmocnienie wiarygodności przekazu. Z jednej strony doprowadziło to do jego subiektywizacji, z drugiej do wyraźnego wskazania na autentyk życiowy jako rzeczywisty układ odniesienia relacji autorskiej. Tu kry-

⁵ Por. R.K. Przybylski, *Życiorysy i literatura*, „Puls” 1985, nr 5 i A. Czyżak, *Życiorysy polskie 1944-1989*, Poznań 1997.

⁶ Por. Ph. Lejeune, *On Autobiography*, Foreword J.P. Eakin, University of Minnesota Press, Minneapolis, London 1995.

terium autentyczności ogniskowało się wokół gestu autoreferencjalnego jako centralnego i determinującego referencjalność wydarzenia. Mniej ważną wydawała się prawdziwość faktów, a na znaczeniu zyskiwał poziom dyskursu, to, jak mówiący objawiał się w sytuacji mówienia o sobie. Można by zaryzykować twierdzenie, iż taka postać mówiąca o własnych przypadkach życiowych, stawiała się bardziej **strukturą lingwistyczną, a jej odniesienie do rzeczywistości nabierało cech wtórnego efektu retorycznego.**

Właśnie **swoiste uwypuklenie poziomu wypowiedania, okazało się drugą – po zmianie stosunku do Historii polegającej na umniejszeniu jej znaczenia jako istotnej determinanty losu jednostki – cechą różniącą wykorzystanie materiału autobiograficznego w prozie polskiej przed i po roku 1989** (zarówno w utworach starszego jak i młodszego pokolenia twórców, choć w tym wywodzie interesują mnie przede wszystkim ci drudzy).

Dla historyków dyskursu „ja”, które mówi/pisze o sobie jest już jakby wcześniej napisane, bo używa stylu, klisz, „języków” znanych konwencji. Można by rzec, iż życie jest już ustrukturuwane jako narracja⁷. Jacques Lacan zauważa, że nie tyle mówimy językiem, co język mówi nami, pozwalając w wyniku analizy własnego przekazu odczytać ukryte treści, które pragniemy zakomunikować. Rozumie on język jako istniejący potencjalnie, dany każdej jednostce kod, system symboliczny, zewnętrzny wobec indywiduum, o charakterze społecznym⁸. Podmiot mówiący jest więc zdeterminowany przez akt mowy z całą jego nieprecyzyjnością i uwikłaniem w obszary nieświadomości. Lacan uważa, iż można próbować dookreślić siebie poprzez ujawnienie językowego charakteru ludzkiego myślenia – uczynienie przynajmniej niektórych aktów komunikacyjnych (nieświadomych, jak nieświadome jest posługiwanie się językiem) – świadomymi⁹.

Ta konstatacja niech posłuży za punkt wyjścia do refleksji nad młodą prozą wykorzystującą materię autobiografii po roku 1989. W takich utworach jak: *Absolutna amnezja* Izabeli Filipiak (1995), *Bezpowrotnie utracona leworęcz-*

⁷ Por. A. Fleishman, *Figures of Autobiography*, „Critical Inquiry” 7 (1980), s. 475-478.

⁸ Por. Y. Bertherat, *Freud z Lacanem, czyli nauka i psychoanalizy*, (w:) *Antologia współczesnej krytyki francuskiej*, tłum. I. Kania, Kraków 1991, s. 96.

⁹ Pisze o tym M. Gołębiewska w szkicu *Wielki Inny w koncepcji Jacquesa Lacana*, (w:) *pracy zbiorowej pod red. E. Rewers, Pojednanie tożsamości z różnicą*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1995, s. 159-171.

ność Jerzego Pilcha (1998)¹⁰, *Jak zostałem pisarzem. Próba autobiografii intelektualnej* Andrzeja Stasiuka (1998) oraz *Dom dzienny, dom nocny* Olgi Tokarczuk (1998)¹¹ najczęściej miejsca zajmuje **myślenie i mówienie a nie działania** bohatera/narratora/nadawcy tekstu. Inaczej niż w konwencjonalnych utworach posiłkujących się tym samym tworzysz słowa ważą tu bardziej niż czyny. Zastanawiając się nad takim wzorcem autobiografii, J. Sturrock formułuje opinię, iż jej asocjacyjność jest „od początku do końca konwencjonalna, lecz ta konwencja zdaje się sensowniejsza od tradycyjnych”¹². Warto zastanowić się, czy użycie materii i/lub matrycy autobiografii buduje w utworach wymienionych autorów **nową konwencję, stanowi krok w kierunku wyboru określonej Formy**.

Już przed 1989 rokiem dochodziło w prozie polskiej do osłabienia podmiotowości. By ją wzmocnić, zwracano się nie tylko ku biograficznemu autentykowi, lecz przede wszystkim ku obszarom doświadczenia lokalnego, wąsko osobistego, a w dalszej perspektywie ku dziecięcemu, religijnemu lub mitycznemu, w każdym razie – pre- instytucjonalnemu doznawaniu świata, jak się wydawało, nie skażonemu fikcją rozumianą w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych jako zafałszowanie¹³.

Podobny zwrot, tyle że znacznie zintensyfikowany i przeniknięty świadomością istnienia reguł gry literackiej, wagi konwencji, mediacyjnych funkcji języka, notuje proza polska wychodząca spod piór autorów debiutujących na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Jest to jedna z jaskrawszych zmian spowodowanych zmniejszeniem znaczenia czy, jak chce Fukuy-

¹⁰ W dalszym wywodzie cytuję wydanie: Jerzy Pilch, *Bezpowrotnie utracona leworęczność*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998. Liczba w nawiasie oznacza stronę z której pochodzi przywołanie.

¹¹ To jedynie przykłady, podobne cechy, choć występujące w różnym nasileniu i konfiguracjach, można by wskazać również w powieści Andrzeja Stasiuka, *Biały kruk* (1994), w utworach nieco starszych od nich – Pawła Huellego (*Opowiadania na czas przeprowadzki* (1991)) oraz Stanisława Esden-Tempskiego, (*Łowca orchidei* (1994) i *Kundel* (1999)) i in.

¹² J. Sturrock, *Nowy wzorzec autobiografii*, tłum. G. Cendrowska „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 1.

¹³ Inspirację tego fragmentu wywodu stanowiły myśli zawarte w referacie A. Zieniewicza, *Aksjologia i obrazowość późnej twórczości Cz. Miłosza*, wygłoszonym na sesji naukowej *Poezja refleksyjna i filozoficzna. Leśmian i inni* zorganizowanej przez Zakład Teorii Literatury Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 27-29.10.1998 r.

ama, końcem Historii. Pisarze owi, obowiązujący dotąd w przekazach o tle autobiograficznym, historyczny układ odniesienia, zamieniali najczęściej na **układ pre-instytucjonalny, uniwersalizujący sensy wypowiedzi.**

U Olgi Tokarczuk układ taki stanowi mit, u Pilcha literatura, u nich obojga i Stasiuka – codzienność rozumiana jako krząctwo¹⁴ tj. sposób egzystowania człowieka w powszednim wymiarze bytu, obecność poprzez ponawianie czynności zwyczajnych, osadzających jednostkę wśród wartości, w metafizycznym porządku rzeczy, w którym istnienie konfrontowane jest z nicością, a nie prawami Historii. W utworach wymienionych autorów, poza przesunięciem akcentów tematyczno-konstrukcyjnych tj. wędrówki od Historii ku mitowi, literaturze oraz dramatycznym napięciom jednostkowego krząctwa, daje się również zauważyć **przechodzenie od opowieści igrającej biograficznym autentykami i jego fikcjonalnymi przetworzeniami ku opowieści z istotnymi sygnałami metafikcyjnego dyskursu¹⁵.**

Ważne jest bowiem, iż materiał tematyczny omawianych utworów realizuje się w **poszerzonej formule auto/biografii¹⁶ jednostki o cechach pisarza.** Proces twórczy, stematyzowana świadomość warsztatowa, przestrzeń autonomicznych praw literatury doskonale zastępuje w niej wymiar Historii i staje się istotną częścią autobiograficznej matrycy. Sama czynność pisania bywa jednym z zasadniczych elementów świata przedstawionego tekstu. Wystarczy przeczytać zdanie, które zamyka pierwszy fragment zapisków Pilcha: „Niestety tu muszę definitywnie wywód przerwać, ponieważ drzwi się jeszcze bardziej otworzyły, cała kosmata postać dyrektora wydawnictwa Znak, Jerzego Ilga, się w nich pokazała i dalej się patrzy i bliżej podchodzi...” (B, 12) oraz zdanie, które otwiera fragment drugi: „Mój zamiar opisania dyrektora wydaw-

¹⁴ Termin J. Brach-Czajny użyty jako tytuł rozdziału w pracy *Szczeliny istnienia*, PIW, Warszawa 1992, s. 72-108.

¹⁵ O metafikcyjnych aspektach debiutanckiej prozy po roku 1989 pisał P. Czapliński w książce *Ślady przełomu. O prozie polskiej lat 1976-1996*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 109-165.

¹⁶ Forma zapisu słowa „auto/biografizm” wiąże się z występowaniem w sylwie sugestii tożsamości nadawcy, narratora i głównego bohatera utworu. Czasem silniej akcentuje się przynależność owego trójprofilowego konstruktów do świata przedstawionego sylwy i wtedy mamy do czynienia z elementami biografii bohatera o cechach pisarza, nadawcy tekstu, a czasem akcent pada na zewnętrznliterackie aspekty jego kondycji, co uwypukla autobiograficzne nacechowanie refleksji.

nictwa Znak Jerzego Ilga skończył się w ten sposób, że wylądowałem w szpitalu.” (B, 13) We fragmencie zamykającym cały utwór Jerzy Pilch wyznaje: „zgoła do niczego drogą bezpośredniej narracji i prywatnych wyznań nie doszedłem, do niczego nie zbliżyłem się nawet, życie moich bliźnich, żywych i umarłych, a nawet moje zmarnowane życie dalej wydaje mi się nie do opisania” (B, 243).

Tak więc wskazuje, iż matrycą mniej lub bardziej udatnie scalającą potok dygresji, mniejszych i większych części wywodu była matryca ludzkiego życia, najtrwalsza z możliwych, ujęta w ramę narodzin i śmierci, wypełniona potocznym doświadczeniem, zwykłymi czynnościami, którym nie należy odmawiać ważności, jeśli nie chce się unieważniać samego siebie. Więcej, niezauważalność powszednich zajęć warto uczynić obiektem obserwacji, gdyż tak właśnie przejawia się codzienność, która w swoim pędzie ku nieistnieniu zdaje się nie zostawiać żadnych śladów.

I Pilch, i Tokarczuk, i Stasiuk, każde na swój sposób, wciąga czytelnika w obserwację doświadczenia codziennego, które, nawet jeśli jest doświadczeniem pisarza, włącza nas w naprzemienny rytm zaangażowania i obojętności, pozwala odkryć, że codzienność ludzkiej biografii układa się w formy dramatyczne¹⁷.

Istotne jednak, iż na miejsce tworzywa autobiograficznego traktowanego przed rokiem 1989 głównie jako przejaw autentyku (np. w prozie Białoszewskiego, Newerlego, Brandysa) u młodszych autorów weszła **fabulacja autobiograficzna** rezygnująca z mniej lub bardziej przezroczystego, protokolarnego języka biogramu, na rzecz języka zatrzymującego uwagę na sobie samym, na figurach stylistycznych, metaforach, pomysłach konstrukcyjnych, odwołaniach intertekstualnych implikujących treści równie istotne poznawczo jak sama biograficzna anegdota (story). Szczęólnego znaczenia nabrało pytanie o **literackość prozy** zawierającej z czytelnikiem pakt autobiograficzny.

Występujące w przywołanych tu przykładowo utworach postaci literackie starają się dookreślić własną tożsamość, zakorzenić w bycie, lecz nie polega to już wyłącznie na wzmacnianiu wiarygodności przekazu za pomocą czystego biograficznego autentyku albo akcentowania, postrzeganej przez pryzmat Historii i jej współczesnych efektów, sytuacji mówienia o sobie jak bywało w prozie Konwickiego, Brandysa, późnego Newerlego.

¹⁷ Szerzej na ten temat pisze J. Brach-Czajna w pracy *Szczeliny istnienia*, op. cit.

Dyskurs dygresyjny¹⁸

Absolutna amnezja Izabeli Filipiak¹⁹ to powieść pisana dygresjami. Porusza tyle tematów i czyni to tak różnorodnymi środkami, że wywód układa się w niej w całość o charakterze bryły geometrycznej z jej bogactwem przekrojów. Jedną z kobiecych postaci tej powieści użyje określenia „zdeprawowana baśń”, próbując wyjaśnić istotę tego, co sama tworzy. Można by przyjąć taką oryginalną kwalifikację gatunkową dla całego utworu, w którym **elementy realizmu społeczno-obyczajowego splatają się z penetracją psychologiczną, a sfera czystej kreatywności łączy się z zonglerką kliszami filmowo-literackimi.**

Baśń – bo wszystko zdaje się być w niej możliwe, wystarczy tylko o tym pomyśleć. Zdeprawowana – bo choć występują w niej duchy i anioły, to zasadniczym tworzywem jest zgrzebna i okrutna rzeczywistość ludzkiego losu, z którą trzeba walczyć, jeśli się chce ocalić to, co w jednostce najcenniejsze – wolność i godność osobistą, prawo do życiowego wyboru i niezwykłą wyobraźnię.

Zdeprawowana baśń rządzi się własnymi regułami, wśród których wyróżniają się prawo prowokacji, prawo łamania tabu tematycznego i prawo przekraczania granic konwencji literackich.

Opowieść biograficzna o dziewczynce z Wybrzeża, która wychowuje się bez miłości rodzinnej w domu tyranizującego bliskich dygnitarza partyjnego i lekarki nie poświęcającej córce zbyt wiele czasu, opowieść, w której tle przemieszczają się wypadki Grudnia 1970 r. jest tylko rusztowaniem, szkieletem misternej struktury fabularnej. Filipiak wprowadza całe bogactwo opowieści poruszających fundamentalne kwestie, dotyczących prawd istotnych. Mówią one o sprawach rodziny, o przepaści dzielącej dzieci i dorosłych, o potrzebie wzajemnego zrozumienia, akceptacji i miłości, o sposobach osvajania samotności, o dojrzwaniu, docieraniu do istoty kobiecości poprzez tajemnice fizjologii, o buncie przeciwko dyskryminacji, złym urządzeniu świata, wynaturzeniach totalitarnych systemów, przed którymi uciec można tylko do bunkra

¹⁸ W analizie utworów Stasiuka, Tokarczuk i Filipiak wykorzystują fragmenty ich recenzji, które opublikowałam wcześniej na łamach „Nowych Książek”: *W poszukiwaniu oparcia* (o powieści Filipiak) 1995, nr 8, *Trzy w jednym, czyli próba autobiografii pisarza* (o powieści Stasiuka) 1998, nr 2, *Fragment i całość* (o powieści Tokarczuk) 1998, nr 2.

¹⁹ I. Filipiak, *Absolutna amnezja*, Wydawnictwo „Obserwator”, Poznań 1995.

albo do nieba, tzn. na marginesy rzeczywistości lub w śmierć. Autorka dowodzi swych racji, wprowadzając pastiszowe wariacje na tematy literackie (pojawiają się wariacje na temat *Trenów* Kochanowskiego, prozy Elizy Orzeszkowej) oraz język wulgaryzmów w prowokacyjnym gatunkowo i tematycznie „traktacie o dupach”.

Wszystkie elementy tej układanki wynikają z siebie wzajemnie w fantastycznych porządkach, nakładają się, zanikają i wynurzają się niespodziewanie. Pewne wątki ustępują z pierwszego planu, żeby ich miejsce mogły zająć inne, podczas gdy tamte prowadzą swój podskórny żywot, nagle wychylając się z fabularnego mroku. Wątki i osoby prowadzące opowieść zamieniają się rolami, lecz wszystkie partycypują w Wielkiej Figurze Biografii. Główna postać, mała Marianna milknie, gdy do głosu dochodzi jej nauczycielka, Lisiak i przemawia znowu, towarzysząc kwestiom wypowiedzianym przez inne kobiety: własną matkę, babkę, bratową, spragnioną uczuć lesbijkę Prządkę, zgwałconą uczennicę Baśkę i klasową prymuskę Karolkę. Rodzi się polifoniczna całość, której sensy uzupełniono wieloaspektowym quasi-wypracowaniem Marianny na temat „Jak wyobrażam sobie swoją przyszłość” Fabuła ogarnia więc przeszłość, teraźniejszość i przyszłość wariantowych biogramów, uwzględniając również odwołania do biografii własnej autorki. Próbuje pokazać ich wymiar uniwersalny, wpleść w odwieczną, mityczną opowieść o losie kobiety²⁰.

Trzy w jednym, czyli palimpsest

Powieść Stasiuka została zbudowana w taki sposób, jakby autor chciał spełnić oczekiwania krytyki literackiej i ostatecznie zaspokoić jej zapotrzebowanie na portret pokoleniowy dzisiejszych twórczych trzydziestoparolatków, który przebiłby dezynwolturą *Pięknych dwudziestoletnich* Hłaski. Powstała więc nieco przewrotna (ale tak nie do końca przewrotna) rzecz zatytułowana *Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)*²¹. Autor nie ukrywa w niej,

²⁰ O mitycznych aspektach tego utworu najobszerniej pisała M. Janion w rozdziale swojej książki *Kobiety i duch inności zatytułowanym Ifigenia w Polsce*, Wydawnictwo „Sic”, Warszawa 1996, s. 319-345.

²¹ A. Stasiuk, *Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)*, Wydawnictwo Czarne, Czarne 1998. Wszystkie cytaty według tego wydania. Liczba w nawiasie oznacza stronę, z której pochodzi przywołanie.

że pisze o sobie, swoich znajomych i przyjaciółach. Najczęściej używa pierwszej osoby liczby mnogiej, wprowadza przydomki osób, bardzo rzadko ich nazwiska, umieszcza akcję swej opowieści w ściśle określonym czasie historycznym i konkretnej przestrzeni Polski, Warszawy, jej prawobrzeżnych dzielnic. Oczami młodego bohatera – chłopaka ze stołecznej Pragi, wyrzuconego ze szkoły, imającego się od czasu do czasu różnych zajęć, dezertera z wojska i więźnia odsiadującego półtoraroczny wyrok, wreszcie nie do końca świadomego działacza podziemnej organizacji pacyfistycznej – oglądamy peerelowskie lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte.

„Ja” tej prozy to ktoś protestujący przeciwko często głoszonej tezie, że cała powojenna historia Polski nastawiona była na proces wykorzeniania społeczeństwa. Jego losy wiążą się z miejscami i krajobrazami, które uznaje za jedyne własne. Zakazane praskie uliczki, z których bliżej na Ural niż do Śródmieścia bohater traktuje jako „przestrzeń pierwszą”, które raz na zawsze ukształtowały jego pamięć i wyobraźnię, decydująco wpłynęły na poczucie tożsamości „człowieka stąd”, „swojaka”, który wie, jak smakowała polokokta i radomskie, ile kosztowała zwyczajna i piwo wareckie.

Zgrzebna codzienność schyłku czasów realnego socjalizmu w wydaniu Stasiuka nabiera mitycznej pełni znaczeń, traktuje się ją, bowiem, jak zapoznany prawzór rzeczywistości w ogóle. „Myśleliśmy, że tak będzie zawsze – wyznaje bohater utworu o cechach autora. – Że przy Kaleńskiej zawsze będzie Pewex, że będą stać cinkciarze, że telefon zawsze będzie kosztował dwa złote [...] jednym słowem wierzyliśmy, że świat posiada skończoną i mniej więcej przyzwoitą formę. Byliśmy ostatnim tak szczęśliwym pokoleniem” (89).

Twierdzenie o szczęśliwym pokoleniu powtórzy się jeszcze przy charakterystyce połowy lat osiemdziesiątych jako krainy cudowności, w której „czas po prostu trochę nie istniał [...]. Trwał od jednego zdarzenia do następnego, urywał się i musiał zaczynać od nowa. [...] Nikomu się nie spieszyło. Ostatnie szczęśliwe pokolenie” (104-105).

Pokolenie było szczęśliwe i zagubione, a przede wszystkim ostatnie w swoim rodzaju jak ostatni zajazd na Litwie w *Panu Tadeuszu* Adama Mickiewicza. Jego czas ostatecznie rozpadł się na dwie ery: Wtedy i Teraz. Cezurę stanowią zmiany polityczno-gospodarcze roku 1989. Bo tak naprawdę Stasiuk opowiada dwie historie.

Jedną, wyjątkowo banalną, wypełnioną po brzegi „zbytecznymi szczegółami”, jakby powiedzieli teoretycy realizmu, prowokacyjną albo, jak kto woli, infantylną w zachwytach nad epoką, którą określa się tu mianem „jesieni nowożytności”, „ostatnich dni humanistycznej kultury” w zgodzie z tym jak odbiera ją bohater autobiograficznych wyznań oraz ludzie, z którymi spędzał wiele godzin na gadaniu, jeżdżeniu po Polsce, chodzeniu po Warszawie i Bieszczadach, piciu i jeszcze raz gadaniu. Ta historia jest więcej niż realistyczna w swojej wymowie. To nawet nie hiperrealizm, to już niemal baudrillardowskie symulakrum²².

Druga historia została ledwie zaznaczona. Dotyczy współczesności, czasu narracji i jak na autobiografię przystało, wartościuje przeszłość z punktu widzenia terażniejszości. Wymiarem, z którego pisarz zwraca się do czytelników jest czas pisania, a nie czas zapamiętany. Odbiorca, który dzięki własnym doświadczeniom zebranych w nieodległych w końcu latach, może zweryfikować kronikarską szczegółowość zapisu, pojawia się w tekście Stasiukowej opowieści jako jej słuchacz. „Nie wiem, czy pamiętacie, ale za czasów nocy komunizmu alkohol był dostępny w uspołecznionej sieci dopiero od godziny trzynastej” (97) – zagaja narrator/bohater tekstu i w tonie gawędy prowadzonej językiem własnej subkultury młodzieżowej ciągnie opowieść, której narzuca jednak pewne rygory zabraniające choćby wkraczania w sprawy intymne. Ogólną ocenę współczesności zamyka w paru słowach. Zrobiło się znacznie mniej przyjemnie, „niby wolność, ale ludzie są zniewoleni jak nigdy nie byli” (72). Wszyscy rozmawiają o pieniądzech, poczciwych cieci zastąpili strażnicy z pi-stoletami, a i tak noce przestały być bezpieczne.

Nie jest to jednak najciekawszy aspekt tej drugiej historii. Znacznie bardziej interesujący wydaje się bowiem sam pomysł bohatera, by zostać pisarzem. Na momencie podjęcia tej decyzji Stasiuk kończy wstępną część swej autobiografii i obiecuje kolejną, „w której więcej będzie o literaturze i pisaniu w ogóle, natomiast mniej o życiu jako takim i rokendrolu” (126). Naprawdę jednak o swoim byciu pisarzem zdążył sporo opowiedzieć, dzięki specjalnej konstrukcji poziomu wypowiedzania.

²² Por. J. Baudrillard, *Simulations*, Semiotext(e), New York 1983, s. 151, gdzie czytamy o estetyzacji rzeczywistości spowodowanej obrazowym jej traktowaniem (zalewem obrazów). Ów proces doprowadził do traktowania wszystkiego w kategoriach sztuki, pozbawionej wymiaru transcendencji i utożsamienia rzeczywistości z jej obrazem.

Już tytuł książki koncentruje uwagę czytelnika na tym problemie. *Jak zostałem pisarzem*, a więc jeszcze jedna opowieść-wtajemniczenie, tylko że opatrzone, prowokacyjnym w kontekście zawartości utworu, pod tytułem *Próba autobiografii intelektualnej*. W utworze Stasiuka dochodzi do aktywizacji semantycznej elementów tytułu, co wymaga od odbiorcy podwyższonego poziomu świadomości językowej i literackiej. Dla autora gatunkowość jego tekstu stanowi istotny element refleksji. Wystarczy zauważyć, iż kilkakrotnie definiuje swoje dzieło: „to nie jest plotkarska książka (powtórzone w tekście dwa razy – H.G.) ani tekst z kluczem” (28, 45), „nie jest to dziennik intymny, tylko kronika pewnej formacji duchowej” (70), „nie są to intymne wyznania, tylko rozprawa społeczno-historyczno-obyczajowa” (39).

„Kronika formacji duchowej” i „rozprawa” opatrzone aż trzema określeniami specyfikującymi jej treści to wysokie, by tak rzec, formuły metatekstowe, wykorzystane jako sygnały podpowiadające sposób porozumienia z czytelnikiem i podważające go, gdy tylko matryce gatunkowe wypełni „niska” fabuła opowiedziana niewyszukanym językiem, któremu nutka przyprawionej ironią nostalgii wcale nie przydaje powagi. Autor raczej podkpiwa z czytelnicznych oczekiwań wywołanych gatunkowym przyporządkowaniem własnych zapisków.

Serio zawiera z odbiorcą pakt referencjalny i autobiograficzny. Co prawda nie obdarza bohatera utworu żadnym nazwiskiem, lecz przypisuje mu własne losy. Jak w każdej autobiografii prawda faktów podporządkowana zostaje prawdzie człowieka i znacznie ważniejszy okazuje się porządek tematyczny niż chronologiczny, choć ten obowiązuje. Pisarz mimo różnych zabiegów unieważniających powagę sytuacji nadawczej nie rezygnuje z właściwego dla autobiografii poszukiwania porządku/sensu życia. Ma przy tym **świadomość konwencjonalności sytuacji mówienia o sobie**, co prowadzi zarówno do refleksji nad sposobami formułowania wypowiedzi jak i do „nadużywania” konwencji literackiego opowiadania. Skoro gadamy o mnie to chciałbym pozdrowić jedną panią psycholog i przekazać jej, że miała rację, komunikuje. Pewni ludzie nie byli zachwyceni tym, jak pomalowałem im mieszkanie „niniejszym ich przepraszam” (87) – ciągnie dialog z potencjalnymi odbiorcami. Albo pisze: „Widzę, że wpadam w tony elegijne, ale obiecałem sobie, że skończę tę historię dokładnie na setnej stronie i powoli robi się żal. No, a poza tym dzieło literackie powinno być trochę inne na końcu niż na początku” (105).

Tak więc, nie kryje wiedzy na temat rzemiosła i podejmuje w tej kwestii coś na kształt dyskursu z czytelnikami. Spośród różnych naszkicowanych w tej opowieści wariantów własnego „ja”: trudny nastolatek, świetny kompan, wędrowiec, wielbiciel muzyki rockowej, dezterter, więzień, outsider, człowiek luźny, wreszcie młody pisarz, to ostatnie wcielenie kilkakrotnie dochodzi do głosu w sposób prowokacyjny. Nasz bohater opowiada jak to „rżnie z Celine’a” (112) i Grzesiuka, ile się da i choć od podobieństw z Hłaską głośno się odżegnuje w tym również przypomina autora *Bazy Sokołowskiej*, który chwalił się ongiś, iż swój pierwszy utwór przepisał od radzieckiego socrealisty Rybakowa. Autor narrator i bohater literacki w jednej osobie wyraźnie mówi o tym, że pisze książkę, zamierza skończyć ją w okolicach setnej strony i jeśli zdąży, to podejmie jeszcze taki czy inny wątek. W ten sposób konstruuje trzecią historię, nie tę o przeszłości ani tę o współczesności, lecz tę ukazującą tworzenie in statu nascendi.

Fragment i całość

Książkę Olgi Tokarczuk można zacząć czytać niemal w dowolnym miejscu i tak wyłoni się z niej zarys całości. *Dom dzienny, dom nocny*²³ został napisany w poetyce fragmentu, sekwencji narracyjnych. Mamy tu wiele samodzielnych opowieści, których matrycę stanowią mniej lub bardziej wyjątkowe biografie wybranych postaci. Łączy je miejsce, w którym ludzie ci spędzili życie – okolice Nowej Rudy, Wambierzyc, Wałbrzycha – oraz rys niezwykłości, tajemnicy wyzierający spoza konturów zgrzebnej codzienności, której doświadczyli. Taka jest Krysia z prowincjonalnego oddziału banku, podejmująca poszukiwania ukochanego, który objawił się jej w formie szeptu w lewym uchu, samobójca Marek Marek próbujący utopić w alkoholu nienazwany niepokój wewnętrzny, jasnowidz tropiący symptomy końca świata, Ergo Sum dręczony wilkołaczymi obsesjami, bezimienni on i ona, szukający ucieczki przed pustką w uczuciu do androgynicznego Agni oraz kilka innych osób, Polaków i Niemców w różnych czasach żyjących na tej samej ziemi.

²³ O. Tokarczuk, *Dom dzienny, dom nocny*, Wydawnictwo „Ruta”, Wałbrzych 1998. Wszystkie cytaty według tego wydania. Liczba w nawiasie oznacza stronę, z której pochodzi przywołanie.

Ich wspólny los został opowiedziany w apokryficznej historii o Kummeris, która, jak oni wszyscy, wyczuwała coś na kształt podwójności własnego bytu, pragnęła być kimś innym, niż była w istocie i została zapamiętana jako wyjątkowej urody, święta dziewczyna, którą Chrystus obdarował własną twarzą, co zostało spisane przez mnicha Paschalisa, człowieka wiodącego żywot mężczyzny i kobiety zarazem.

Przeświadczenie o niejednoznaczności istnienia, o jego wielowymiarowości, utajonych sensach, które niekiedy dochodzą do głosu, dając przedsmak pełni, powraca kilkakrotnie na różnych poziomach opowieści Tokarczuk. Wyповіда ją Kummeris w *Hilariach*: „zrozumiałam, że Sąd nasz będzie przebudzeniem, bo całe nasze życie śniliśmy tylko, mniemając, że żyjemy [...] nikt z nas nie wie i wiedzieć nie może, czy jest tym, który tylko śni życie, czy żyje naprawdę” (132) i anonimowa ona, gdy myśli: „jakie to dziwne – tak żyć w dwóch częściach czasu [...] w nie swoim domu, w mieście, którego się nigdy do końca nie pozna, w świecie, który zmiecie z powierzchni ziemi trzecia wojna światowa” (250). Dotyczy ono także mnicha Paschalisa, który „wolałby być kim innym i gdzie indziej” (75). Bliskie jest również narratorce książki, która wyznaje: „Ni stąd ni zowąd przyszła mi do głowy myśl dziwaczna i potężna: że jesteśmy ludźmi przez zapomnienie i nieuwagę. Że naprawdę w jedynej prawdziwej rzeczywistości, jesteśmy istotami wciągniętymi w ogromną, kosmiczną bitwę, która być może trwa od wieków i nie wiadomo, czy w ogóle się skończy. [...] To jest niezwykle uczucie – głęboko, gdzieś pod spodem, być zupełnie kim innym, niż się zawsze myślało” (73).

Dom nocny i dzienny to konstrukcja myślowa obejmująca pełnię, obydwaj bieguny uniwersum – jasność i ciemność, jawę i sen, życie i śmierć. Całości nie da się opowiedzieć, bo trzeba by wykroczyć poza nią, a więc podważyć jej istotę. Opowieść o całości ukazywałaby bowiem horyzont kolejnej całości, nadrzędnej wobec opowiadanej. Taka świadomość towarzyszy autorce, **która opowiada o sobie** budującej swój przekaz o prawdach istotnych z wiarą, że „ten, kto opowiada jest zawsze żywy, poniekąd nieśmiertelny. Wychodzi poza czas” (215).

Olga Tokarczuk uniezależniła wywód od wymiarów czasoprzestrzennych. Przestrzeń jest we wszystkich opowieściach (z nadrzędną, tą o cechach autobiograficznych, włącznie) jedna, uniwersalna (jak w micie), podobnie czas, który niczemu nie stawia bariery, płynie bowiem w cyklicznym rytmie natury z jej

porami roku oraz przemiennością dnia i nocy. Jedynym motorem dziania się jest więc w powieści żywioł szkatułkowo-asocjacyjnej fabulacji i dygresyjnych zapisków w czymś na kształt raptularza codzienności. W owym raptularzu sąsiadują na równych prawach napomknienia o buszowaniu w internecie z opisaniami snów i przepisami kulinarnymi na potrawy z muchomorów, a notatki na temat spotkań z Martą, staruszką z sąsiedztwa, która zdaje się mieć bliższy kontakt z wielowymiarowością istnienia niż inni śmiertelnicy, przeplatają się z fragmentami apokryfu i traktatów filozoficznych. Mieszczą się tutaj, jak w staropolskim tezaurusie, i ciekawostki z życia jaszczurek i bedekerowe informacje o niezwykłościach kotlinowego położenia pobliskiej wsi.

Wydaje się, że nie tylko bohaterowie opowieści, lecz i sama opowieść pragnie stawać się coraz to inną. Stąd poręczna formuła fragmentu, który łączy zalety części oraz całości, charakteryzuje się specyficzną autentycznością i aktualnością. Jego sylwiczna forma wywodzi się powtórzenia (jak w cytacie z większej całości) albo ze spontaniczno-improwizacyjnego charakteru (jak w brulionie). W poetyce powtórzenia mieszczą się elementy apokryficzne, opowiadki przekazywane po sąsiedzku w wiejskiej, zamkniętej społeczności i w każdym kolejnym przekazie przybierające na niezwykłości. W poetyce autobiograficznego brulionu utrzymane zostały zapiski autorki/narratorki/bohaterki całości. Cechują się one wyraźnym uzależnieniem od kontekstu zarówno biograficznego jak i komunikacyjnego.

Realny wiejski dom ze swoim otoczeniem tkwi w teraźniejszości nadawcy tekstu, emanuje też aurą przeszłości. Śniony staje się elementem wieczności. Podobnie drzewa w lesie i sadzie, które nie tylko dostarczają widoków, zapachów, owoców, lecz odkrywają to, co zwykle skryte pod korą „ruchome strumyczki wody i soków, które krążą tam i z powrotem” (7).

Opowieść Olgi Tokarczuk nabiera wymiaru poetyckiego. Łącznikiem między cytatami z autobiograficznej rzeczywistości, a metaforą, dopuszczającą nieograniczone bogactwo przejawów istnienia jest stara Marta, zazwyczaj milcząca mądrała (językowy odpowiednik starca/mędrca). Kontakt z nią wzbogaca byt o formy „pólistnienia, które mogło być tylko rozwleczonym w czasie olśnieniem” (47).

Tytułowy dom dzienny i nocny to metafora, której wykładnię daje jeden z zapisanych snów. Oto „ludzie są w środku zbudowani jak domy – mają klatki schodowe, obszerne halle, sienie zawsze oświetlone zbyt słabo, tak że nie

można zliczyć drzwi do pokoiów, amfilady pomieszczeń...” (134). Wędrując po gęsto zapisanych stronach książki Tokarczuk, czytelnik poznaje zakamarki jej domu, nie tylko tego z okolic Nowej Rudy.

* * *

Poza skłonnością do potęgowania na różne sposoby pojemności narracyjnej opowieści (dzięki fragmentaryzacji wywodu, dygresyjności, szkatułkowości, rozbudowie warstwy metajęzykowej, intertekstualnej) autorzy publikujący po roku 1989 w bardzo szczególny sposób, **eksploatują w swych utworach materię autobiografii, traktując ją przede wszystkim jako element scalający wywód** i poniekąd ułatwiający lekturę czytelnikowi zainteresowanemu wyrazistą anegdotą. Zajmują się prozą metafikcyjną tj. świadomą własnej konwencjonalności i robiącą z tego intelektualny użytek. Jedyną prawdą, wartą odkrycia, okazała się dla nich prawda języka i jego literackich zastosowań, sprawności w przekazywaniu opowieści o ludzkich losach, zdolności kreowania sytuacji mówienia.

Jeśli przypomnieć rozumowanie Roberta Scholesa zawarte w jego szkicu *Metaproza*²⁴ to okaże się, iż przyjęcie założenia o istnieniu człowieka w wymiarze esencji i egzystencji, (a opowiadającej o nich prozy w wymiarze idei oraz form) prowadzi do wyróżnienia w obszarze tychże form szczególnych odmian prozy, takich jak proza egzystencji (mimetycznie odtwarzająca typowe formy zachowania ludzkiego, zajmująca się strukturą powierzchni istnienia), proza esencji (badająca głęboką strukturę istnienia, problemy metafizyczne, aksjologiczno-etyczne), proza konwencji (świadomie wykorzystująca nieprzezroczysty język chwytów literackich), proza idei (posiłkująca się mitem). Wybitne dzieła literackie zawierają w sobie elementy wszystkich czterech odmian.

W dorobku omawianych autorów polskich pojawiają się utwory, w których, na pierwszy plan wysunięte zostały mityczne i metafizyczne rysy codzienności, a także świadome wykorzystanie możliwości języka konwencji literackiej. Nie traktują więc one esencjalno-egzystencjalnej sfery istnienia człowieka

²⁴ R. Scholes, *Metaproza* (w:) *Nowa proza amerykańska, Szkice krytyczne*, tłum. A. Kołyшко, Wydawnictwo „Czytelnik”, Warszawa 1983, s. 123-148.

jako jedyne i ostatecznego punktu dojścia w penetracjach poznawczych literatury.

Scholes pisze, iż „proza idei jest prozą mitu, jaką możemy znaleźć w bajkach, w których proza powstaje wprost z ludzkich potrzeb i pragnień. W prozie mitu idee prozy pełnią oczywiście rolę nadrzędną. Znajdują się one najbliżej powierzchni, na której można je badać posługując się narzędziami analizy właściwymi dla świadomych siebie epok, które nie mogą już tworzyć mitów właśnie dlatego, że ich świadomość wzrosła wraz z upływem czasu. Dzieje prozy wskazują, że stale oddala się ona od wyrażania czystych idei prozy”²⁵.

W *Absolutnej amnezji* Izabeli Filipiak, *Domu dziennym, domu nocnym* Olgi Tokarczuk, a także w utworze Andrzeja Stasiuka *Jak zostałem pisarzem...* oraz w *Bezpowrotnie utraconej leworęczności* Jerzego Pilcha próbuje się powrócić do owych czystych idei prozy. Autorzy są przy tym świadomi problemu dziedzictwa literackiego i zajmują się przetwarzaniem istniejących już fikcji, które wykorzystywały matrycę autobiografii. Wprost lub przy użyciu parodii, zmagają się z ich formami, starając się dotrzeć do ostatecznej prawdy języka takiej opowieści. Ich teksty wykazują świadomość własnej formy prozatorskiej. Każdy z przywołanych autorów na swój sposób dąży do zwięzłości wyводу – poprzez fragmentaryzację jak Filipiak, Tokarczuk i Pilch oraz ograniczanie refleksji do pozornie najprostszyc spozrzeżeń, w czym poza Pilchem i Tokarczuk celuje Stasiuk. Tą zwięzłością uderzają w uświęcone prawo prozy do epickiej rozlewności i koncentrują się na doświadczeniu czegoś esencjonalnego wykraczającego poza przebieg relacjonowanych zdarzeń i sięgającego Tajemnicy istnienia.

Zmaganie z formą u Andrzeja Stasiuka zarysowuje się palimpsestowo, kilkuwarstwową strukturą opowieści, wykazującej cechy metaliterackie. U Olgi Tokarczuk i Jerzego Pilcha przejawia się w dążeniu ku atomizacji wyводу, którego poszczególne części mogą funkcjonować jak samodzielne całości i który dzięki temu nabiera niefabularnej otwartości. A wszystko to dzieje się z wykorzystaniem zgrzebnej formuły autobiografii.

Młodych pisarzy interesuje, jak widać, nie tylko to, co oznacza proza o podłożu autobiograficznym, lecz również to, jak ona funkcjonuje. Powiedzielibym też, że to ostatnie zainteresowanie wysuwa się na czoło w ich poszuki-

²⁵ op. cit., s. 127.

waniach, zdają sobie, bowiem sprawę, że doświadczenie życia nabiera znaczenia dopiero wtedy, gdy się o nim mówi. Fikcje literackie, które snują na kanwie autobiografii przestają odtwarzać znaczenia istniejące uprzednio w planie realnym, a powołują znaczenia własne, których jedyny związek ze światem zdaje się polegać na uzupełnianiu go. Autorzy po prostu badają możliwości tych fikcji, jakby przyświecała im myśl Celine'a, że „Życie to też fikcja..., a biografię wymyśla się później”²⁶.

²⁶ Cytuję za: R. Federman, *Surfikcja – cztery propozycje w formie wstępu*, tłum. J. Anders (w:) *Nowa proza amerykańska*, op. cit, s. 424. Puenta mojego wywodu opiera się na spostrzeżeniach zaczerpniętych ze wstępnej części rozważań autora tego szkicu, choć wprowadzone przezeń pojęcie surfikcji odniesione do prozy ujawniającej własną fikcyjność wydaje się zbyt wąskie dla rozpatrywanych przeze mnie zjawisk.