

*Izabella Adamczewska*

## AUTENTYZM? AUTOGRAFICZNOŚĆ? GŁOS W SPRAWIE NAJMŁODSZEJ POLSKIEJ PROZY

Późne roczniki 70. i wczesne 80. to pierwsze pokolenie pisarzy, które dojrzało w postkomunistycznej Polsce, a pierwsze dorosłe doświadczenia zbierało w „raczkującym” kapitalizmie. Ich powieści nie są kroniką transformacji, lecz spisowanymi na marginesach głosami. Młodzi autorzy podejmują krytykę społeczną, opisując zarazem empiryczne „tu i teraz”. Czynią to na wąskim tle – środowiska koleżeńskiego, zawodowego i wyodrębnionego za pomocą kryteriów przestrzennych<sup>1</sup>.

### Mali realiści

Kiedy dziewiętnastoletnia Dorota Masłowska opublikowała w 2002 roku *Wojnę polsko-ruską pod flagą biało-czerwoną* nikt chyba nie spodziewał się, jak ważna to będzie data. Pierwsze lata funkcjonowania III RP nie sprzyjały prozie, która opisywałaby życie w „czasie normalnym”<sup>2</sup>. Sukces prozators-

---

<sup>1</sup> Większość z nich nawiązuje do schematu powieści środowiskowej, a więc podtypu powieści społecznej o węższym zakresie świata przedstawionego. Ograniczony jest on z reguły do jednego środowiska społecznego lub dwóch (częsty zabieg to zestawienie dwóch grup społecznych). Nie jest natomiast panoramą społeczną, z definicji opisując „wycinek rzeczywistości”. Stąd upatrywanie wzorca powieści środowiskowej w protorealistycznych „obrazkach” i „szkicach fizjologicznych”. Kojarzy się powstanie powieści środowiskowej z naturalizmem i inspiracją projektem „powieściowego dokumentu” Emila Zoli. Por. *Powieść środowiskowa*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław 2002; *Powieść środowiskowa*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. 50, z. 1–2 (99–100), Łódź 2007, s. 259–262 (tam – bibliografia).

<sup>2</sup> Termin Przemysława Czaplińskiego (P. C z a p l i ń s k i, *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004).

kiego debiutu maturzystki z Wejherowa zapoczątkował modę na teksty aktualnościowe, nierzadko wręcz parareportażowe. A przez to bardzo medialne – aktualny kontekst społeczny zapewnia im stałą obecność w dyskursie publicznym. Koniunktura na dwudziestolatków zasygnalizowana wysokim nakładem *Wojny* zmobilizowała wydawców – teksty późnych roczników 70. i wczesnych 80. zaczęto publikować m.in. w wydawnictwach W.A.B., Prószyński i s-ka, Zielona Sowa, Znak.

Czy o późnych rocznikach siedemdziesiątych i wczesnych osiemdziesiątych można w ogóle mówić jako o „pokoleniu”? Zastrzeżenia mają i socjologowie, i krytycy literaccy. Pierwsi akcentują brak przeżycia pokoleniowego. Barbara Fatyga zwraca uwagę na to, że wydarzenia pokoleniowe z reguły bywają traumatyczne, a takich obecnie brak<sup>3</sup>. Drudzy podkreślają komercyjny wymiar pokoleniowych klasyfikacji. „Dzieci Wolnego Rynku to nie formacja pokoleniowa, ale target. Grupa potencjalnych nabywców – płyt, ubrań, napojów”<sup>4</sup> – komentował Krzysztof Varga.

Negatywnie oceniane są też próby osadzania młodych w ramach pokolenia literackiego<sup>5</sup>. Definiowane jest ono jako: „grupa rówieśnicza, którą łączy więź przyjacielska”; „jej przedstawiciele są młodzi, bo wówczas najsilniej odczuwane jest poczucie pokoleniowej przynależności”; „przedstawiciele pokolenia (młodzi) przeciwstawiają się starym – stąd zjawisko sporu pokoleniowego”; „nowe formacje pokoleniowe pojawiają się mniej więcej co dekadę”; „wspólne im jest przeżycie pokoleniowe”<sup>6</sup>. Próba określenia „młodych” w ramach pokolenia literackiego wymagałaby udowodnienia, że wspólny mianownik łączący przedstawicieli danej generacji znajduje wyraz w ich

<sup>3</sup> B. Fatyga, *Resentyment, marketing i legenda*, [w:] *Młodzi końca wieku. Pokolenie 2000 czy pokolenie '89? Dzieci Wolnego Rynku czy blokersi? – artykuły z „Gazety Wyborczej”*, W.A.B, Artur Andersen, Agora SA, Warszawa 1999, s. 113. Uderzająco podobnie wypada na tym tle wypowiedź Krzysztofa Vargi: „Problem z pokoleniami jest taki, że ponieważ tak naprawdę ich nie ma, trzeba je wymyślać. Antoni Pawlak powiedział kiedyś, że ostatnim prawdziwym pokoleniem było pokolenie Kolumbów – Baczyński, Gajcy, Trzebiński. Później nie nastąpiło już żadne tak silne przeżycie jak wojna i Powstanie Warszawskie, przeżycie jednoczące całe roczniki [...] Za ciągłym wymyślaniem nowych pokoleń stoi tęsknota za traumą” (K. Varga, *2000 – pokolenie czy Pollena*, [w:] *Młodzi końca wieku...*, s. 42). O „zazdrości o Powstanie Warszawskie” pisał Varga również na marginesie analizy *Radia Armageddon* Jakuba Żulczyka (K. Varga, *Zazdrość o Powstanie Warszawskie*, „Gazeta Wyborcza”, 8 IV 2008, s. 14).

<sup>4</sup> K. Varga, *2000 – pokolenie...*, s. 44.

<sup>5</sup> Termin ten jest dość niefortunny – i w taki też sposób komentuje go Janusz Maciejewski: „jeśli pominiemy metrykalne znaczenie słowa – zjawiska takiego, jak pokolenie literackie, nie ma. Można go używać co najwyżej jako skrótu formuły: ogół pisarzy należących do tej samej generacji kulturowej” (J. Maciejewski, *Kategoria pokolenia w badaniach literackich*, [w:] *Dramat i teatr*, red. J. Trzynadłowski, Ossolineum, Wrocław 1967, s. 172, w przypisie).

<sup>6</sup> Za: Z. Jarosiński, *Pokolenia literackie*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Ossolineum, Wrocław 1992, s. 825–833.

tekstach – zarówno na poziomie światopoglądowym czy fabularnym, jak i – często – programowym, na przykład w manifestach literackich. Uznając ten postulat za niespełniony w kontekście młodej prozy, Robert Ostaszewski w *Dzieciach gorszej koniunktury* wyrokuje, że nie wykrył się ani pokolenie trzydziestolatków, ani, tym bardziej, dwudziestolatków<sup>7</sup>. Młodzi autorzy nie piszą prozy innej niż poprzednicy.

O ile w kwestiach formalnych najmłodsza proza nie zaprezentowała nic rewolucyjnego, tematyka powieści ujawnia wspólny horyzont doświadczeń, a nawet może być argumentem w dyskusji na temat przeżycia pokoleniowego. Wspólny mianownik pojawia się również w wypowiedziach o charakterze autorozpoznania grupy rówieśniczej. Przybliżę trzy charakterystyczne auto-definicje, omijając te próby klasyfikacji pokoleniowej, których autorstwo pochodzi z zewnątrz<sup>8</sup>. Warto zwrócić uwagę na to, że autorami cytowanych opinii są młodzi artyści.

Pierwsza z taksonomii za punkt wyjścia przyjmuje odzyskanie przez Polskę wolności w wyniku przełomu 1989 roku. Kuba Wandachowicz (rocznik 1975), lider zespołu muzycznego Cool Kids of Death<sup>9</sup>, postrzega swoje pokolenie jako nietypowe, ponieważ... ograniczone wolnością. Paradoksalnie, odzyskana „normalność” jest dla Wandachowicza synonimem intelektualnej pustki młodych. Nie uczestniczą w żadnym dyskursie – ani społecznym, ani politycznym. Przyjmując postawę wycofania, niczego nie manifestują, ani nie zajmują żadnego stanowiska – rezygnują po prostu z aspiracji intelektualnych. Dlatego swoich równolatków Wandachowicz określił jako „pokolenie Nic”. To grupa heterogeniczna. Warto zwrócić uwagę na odautorską klasyfikację – według ról:

hiphopowca, pracownika agencji reklamowej (jako symbolu nowocześnie pojmowanego awansu społecznego), palacza marihuany, pseudokibica, alkoholika (który upija się piwem w pubach – taka teraz moda...), dziennikarza, dresiarza, pracownika banku, działacza prawicowych młodzieżówek, który wiarę w sprawczą siłę polityki czerpie z przedwojennych publikacji...

<sup>7</sup> R. Ostaszewski, *Dzieci gorszej koniunktury. Szkic (cienką kreską) do obrazu prozy najmłodszej*, „Fa-Art” 2000, nr 4.

<sup>8</sup> Np. „pokolenie Frugo” autorstwa Marcina Mellera, który opublikował w „Polityce” artykuł pod takim właśnie tytułem (M. Meller, *Pokolenie Frugo*, „Polityka”, 4 IV 1998, nr 4, s. 3–8). „Nazwijmy ich pokoleniem Frugo. Dlaczego? Można by powiedzieć tak, jak oni by zrobili: a dlaczego nie? Agresywnie reklamowany soczek Frugo to kwintesencja kolorowej, bezproblemowej konsumpcji. Ich znak firmowy, wyróżnik” – pisał. Sporo o tezie upraszczającego problem artykułu mówią też zbudowane na opozycjach śródtytuły, m.in. *Dzieci przed rodzicami*, *Kasa przed wiedzą*, *Wolność przed obowiązkiem*, *Konsumpcja przed demokracją*. Nie uwzględniam również proklamowanego w kwietniu 2005 r. po śmierci papieża Jana Pawła II określenia „Pokolenie JP II” – nazwą tą obejmuje się młodzież nie tylko polską; ponadto jest krytykowana przez socjologów. Pomijam pierwszą próbę klasyfikacji „młodych” po 1989 roku, czyli określenie „Generacja X”, ponieważ jest ono kalką z Zachodu.

<sup>9</sup> K. Wandachowicz, *Pokolenie „Nic”*, „Gazeta Wyborcza”, 4 IX 2002.

Tak zróżnicowana grupa rówieśnicza ma jednak, zdaniem Wandachowicza, wspólną twarz: „zmęczonego życiem defetysty, bezideowca”. Przyczyn takiej kondycji szukać należy w warunkach ekonomicznych, zwłaszcza masowym bezrobociu. Charakterystyczna dla młodych jest również – zdaniem autora – pogoń za pieniądzem, która na dalszy plan przesuwając dylematy etyczne. Na pytanie „mieć czy być” przedstawiciel generacji „Nic” odpowiada: mieć. Nawet, jeśli odbywa się to kosztem „schlebiania najniższym gustom klientów i zleceniodawców”.

Z metaforą pustki współgra druga z wielkich metafor wyjściowych młodego pokolenia: „wielkie żarcie”. Wiąże się ona z wyraźnie zaznaczonym w najnowszej prozie nurtem antykonsumpcyjnym: po 1989 roku Polska nadrabia zaległości i w przyspieszonym tempie uczy się konsumpcyjnego stylu życia. Dorota Masłowska w artykule *Przyszkoleni do jedzenia* ujmując to tak:

jesteśmy pokoleniem braku, niesamowitej pustki, jakiej musi doznawać bulimik po ekstazy wchłonięciu zawartości lodówki [...] jesteśmy pokoleniem wypchanej w tę pustkę protezy, erzacu [...] jesteśmy pierwszym pokoleniem, któremu wykupiono kolonie w rajach<sup>10</sup>.

Podobnie pierwsze doświadczenia konsumpcyjne po wypełnieniu półek sklepowych opisuje Sławomir Shuty, w artykule *W paszczy konsumpcji*:

Pierwszy haust tej wybuchającej erotycznie rzeczywistości był zabójczy. Mogłem umrzeć z przejedzenia. Dosłownie. Bez żartów. Potrafiłem na przykład pięć godzin, z zegarkiem w ręku, jeść bez ustanku, różne szmatławce, różne kolorowe gówna pić i oglądać podobnej wartości kalorycznej programy telewizyjne na kablówce lub uganiać się po korytarzach w jakiejś prymitywnej grze video<sup>11</sup>.

W próbach pokoleniowej klasyfikacji ogromną rolę odgrywa kryterium ekonomiczne. „Pokolenie 1200 brutto” po raz pierwszy zdefiniował młody prozaik Jakub Żulczyk<sup>12</sup>. Termin rozpowszechniła „Gazeta Wyborcza”<sup>13</sup>. Odnosi się on do obecnych dwudziestoparolatków, którym pierwszej pracy przyszło szukać w przestrzeni wolnego rynku. Kapitalizm nie okazał się dla nich tak łaskawy, jak dla „dzieci transformacji” – o dekadę starszych rodaków, którzy załapali się na boom po 1989 roku. Borykają się z bez-

<sup>10</sup> D. Masłowska, *Przyszkoleni do jedzenia*, „Gazeta Wyborcza”, 5–6 X 2002.

<sup>11</sup> S. Shuty, *W paszczy konsumpcji*, [w:] *Frustracja. Młodzi o Nowym Wspaniałym Świecie*, red. P. Marecki, J. Sowa, Kraków 2001, s. 18.

<sup>12</sup> J. Żulczyk, *Pokolenie 1200 brutto*. Artykuł można przeczytać na stronie internetowej <http://relaz.o2.pl/magazyn-artykul.php?id=465>

<sup>13</sup> W. Staszewski, *Pokolenie 1200*, „Gazeta Wyborcza”, 29 V 2006, dodatek Duży Format, nr 21, s. 6 (w tym samym tekście wypowiedź prof. B. Fatygi, kwestionującej zasadność używania w tym kontekście terminu „pokolenie”).

robociem, a jeśli pracują, to często w wielkich korporacjach, za najniższą pensję – *nomen omen* – 1200 złotych brutto. „Awansują dopiero, gdy wymrą czterdziestolatkiem”<sup>14</sup>. Jako pierwszą generację, która doświadczyła, czym jest brak pieniędzy w konsumpcyjnym świecie<sup>15</sup>, określa Dzieci Wolnego Rynku również Paweł Wujec, uczestnik debaty *Młodzi końca wieku*, którą – na podsumowanie dziesięciolecia transformacji ustrojowej – zorganizowała „Gazeta Wyborcza”.

Przedstawione próby określenia własnej grupy rówieśniczej przez jej przedstawicieli uwzględniają kontekst społeczno-polityczny, odnosząc się do doświadczenia komunizmu. Propozycję scalenia owych prób zawiera artykuł Jana Sowy – *Dezserterzy społeczeństwa konsumpcji*. Za przeżycia pokoleniowe roczników siedemdziesiątych Sowa (reprezentant opisywanego pokolenia) uważa kombinację świadomości historycznej oraz miejsca zajmowanego w przemianach społeczno-ekonomicznych<sup>16</sup>. Wspólnotę doświadczeń kształtują więc pamięć o PRL-u (późne roczniki 70. to ostatnie pokolenie pamiętające komunizm<sup>17</sup>) i świadomość nieprzyjaznego systemu ekonomicznego. Sowa akcentuje, że „dezserterzy społeczeństwa konsumpcji” nie skorzystali na transformacji ustrojowej, bo w 1989 roku byli za młodzi na podjęcie pracy. Po upływie dekady jest już na to za późno – wszystkie stanowiska zajęli starsi o dziesięć lat. Od nadziei pokładanych w odzyskaniu niepodległości poprzez euforię związaną z wolnością aż po frustrację – tak wygląda kształtowanie się postaw roczników siedemdziesiątych wobec nowej rzeczywistości. Tytułowa dezercja odnosi się przede wszystkim do niezgody na pracę w wielkiej korporacji. Zarówno w prozie późnych roczników siedemdziesiątych, jak i wczesnych osiemdziesiątych, antykorporacjonizm i antykonsumpcjonizm stanowią ważny kontekst tematyczny.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 6.

<sup>15</sup> Ciekawie na tym tle wygląda porównanie prozy zaangażowanej roczników 60. i późnych 70., dokonane przez Igora Stokfiszewskiego na łamach „Gazety Wyborczej”. Autor dowodzi, że literatura prawicowych pisarzy (Cezary Michalski, Piotr Zaręba, Andrzej Horubała) nie oddała dylematów Polski po 1989 r., ponieważ przedstawiciele roczników 60. skoncentrowali się na opisywaniu „sytych”: pracowników mediów, audytorów, zagranicznych stypendystów – a więc tych, którym zmiana systemowa wyszła na dobre (I. Stokfiszewski, *Ideowe dylematy sytych*, „Gazeta Wyborcza”, 1–2 IX 2007, s. 22).

<sup>16</sup> J. Sowa, *Dezserterzy społeczeństwa konsumpcji*, [w:] *Frustracja. Młodzi...*, s. 3.

<sup>17</sup> O tym, że roczniki 80. nie pamiętają już PRL-u, pisze Dorota Masłowska: „Urodziliśmy się na początku lat osiemdziesiątych. Dokonujący się w Polsce przełom jest dość mglistym wspomnieniem. Kojarzy się raczej z gwałtownie podsuniętą pod nos kolorowaną, zestawem dwóch ilustracji z dopisanym entuzjastycznie dużym drukiem poleceniem »znajdź 10 szczegółów różniących obrazki«” (D. Masłowska, *op. cit.*).

## Autentyści?

Analizując nadobecność w młodej prozie bohaterów literackich, którzy są dziennikarzami i copywriterami, Paweł Dunin-Wąsowicz odnajduje trzy powody takiego stanu rzeczy. Akcentuje, że młodzi pisarze w większości opisują własne środowiska. Dzieje się tak, ponieważ chcą przedstawiać „własny kawałek świata” i „pokazywać naiwną prawdę z pierwszej ręki”. Zdaniem Dunina dziennikarze i copywriterzy koncentrują się na opisach własnych doświadczeń, ponieważ nie mają szerszej wiedzy o świecie. Wybór ten podyktowany jest również zagadnieniem odbioru: powieści o dziennikarzach i copywriterach najchętniej czytają właśnie przedstawiciele tych profesji, zainteresowani własnym środowiskiem<sup>18</sup>.

Z perspektywy ponad dwóch lat, które upłynęły od opublikowania na łamach „Lampy” przywołanych spostrzeżeń, nie sposób się z nimi nie zgodzić. Trzeba jednak poszerzyć zakres opisywanych środowisk, ukazujących jednocześnie jak w soczewce zmiany, które dokonały się w Polsce po społeczno-gospodarczych przemianach 1989 roku. Portretowane są nowe środowiska zawodowe związane z kapitalizmem. Nie tylko copywriterzy (jak w *Nie żyję więc jestem* Katarzyny Byzi czy *Mężczyźni z kodem kreskowym* Joanny Operek), czyli „artyści” nowego ustroju, ale też pracownicy korporacji, której przestrzeń ukształtowana bywa jako zamknięta, hermetyczna (*Zwał* Sławomira Shuty). Krytycznemu oglądowi poddana zostaje kultura masowa i miejsce w niej pisarza (a także innych zajęć związanych z show-biznesem – w *Pawiu królowej* Doroty Masłowskiej i *Poszukiwaczach opowieści* Dawida Kornagi). Nowa polska rzeczywistość pokazywana jest poprzez grupy rówieśnicze i koleżeńskie – (*Fototerapia* Katarzyny Sowuli, *Zrób mi jakąś krzywdę* Jakuba Żulczyka, *Paris London Dachau* Agnieszki Drotkiewicz, *Osiem cztery* Mirosława Nahacza, *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* Doroty Masłowskiej), a także migracyjne diaspory (*Wrzawa* Krzysztofa Beśki o przyjeżdżających do stolicy po karierę „Warschauermenschach”<sup>19</sup>, *Do Amsterdamu* Michała Olszewskiego). Nowatorstwo przejawia się w kwestiach obyczajowych. Opisywane są środowiska „ciot” (*Lubiewo* Michała Wit-

<sup>18</sup> P. Dunin-Wąsowicz, *Bystrzy dyletanci, czyli o tym, czemu copywriterzy są po dziennikarzach najczęstszymi bohaterami nowej prozy*, „Lampa” 2005, nr 1(10), s. 40.

<sup>19</sup> *Warschauermensch* to roboczy tytuł, pod jakim Krzysztof Beśka opublikował w „Dużym Formacie” (dodatku reporterów do „Gazety Wyborczej”) fragmenty powieści, która ostatecznie została wydana jako *Wrzawa*. „Chciałem nawiązać do *Ziemi obiecanej* Reymonta, do *Lodermenscha*, do Karola Borowieckiego i jego przyjaciół. Podobnych do nich ludzi, próbujących za wszelką cenę osiągnąć sukces, można spotkać dzisiaj w Warszawie – wyjaśniał autor w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej” (*Wysiadłem na Centralnym*, rozm. B. Kęczkowska, „Gazeta Stołeczna” – lokalny dodatek „Gazety Wyborczej”, 30 X-1 XI 2004, s. 6).

kowskiego) i homoseksualistów (*Trzech panów w łóżku nie licząc kota Bartosza Żurawieckiego*), niemal nieobecne w literaturze PRL-u<sup>20</sup>.

Młodzi pisarze stosują znaną z naturalizmu metodę etnograficzną, na którą składa się: praca w terenie, skoncentrowanie się na fenomenach specyficznych dla określonych grup społecznych oraz porządkowanie i analiza dostrzeżonych zjawisk<sup>21</sup>. Podobny sposób gromadzenia materiałów zostaje przedstawiony w *Poszukiwaczach opowieści* Dawida Kornagi. Jednym z narratorów utworu jest rezydujący w warszawskim klubie sprzedawca narkotyków. W zamkniętej przestrzeni spotyka codziennie stałych gości, którzy stanowią panoramę różnych zawodów, profesji i stylów życia (copywriter, homoseksualista, wieczny student, agent ubezpieczeniowy, grająca w sitcomie aktorka, pracownik biurowy Ernst&Young itp.). Stykający się codziennie z tą galerią postaci narrator staje się tytułowym „poszukiwaczem opowieści”.

Potrzebuję materiału, jak reporter. Czuję się jak student wydziału dziennikarstwa. Całe to mięso, które trzeba utrwalić na kliszy. Całe nagranie na dyktafonie, które trzeba spisać i zredagować. Zeszyty pęcznieją. Setki stron. Jak w końcu siądę nad tym, napiszę wspaniałą książkę [...] Nie wiem, czy o mnie, raczej o nich. Tak pół na pół<sup>22</sup>.

– mówi.

Podobnie przedstawiała w wywiadzie prasowym własną metodę Dorota Masłowska. Na pytanie „Chodzisz po mieście wieczorami?”, odpowiada:

– Czasami praktykuję klabinę. To jest wzajemne jeżdżenie taksówką, kluby i kebaby tureckie. Mój facet się wkurwia, gdzie ty jeździsz? Z pedałami! A ja lubię jeździć. Jakies Utopie, potem nie wpuszczają nas gdzieś. Jeździmy taksówkami. Byliśmy ostatnio w Organzie. Często chodzę do Rastra.

Co Ci to daje?

– Szukam materiału dowodowego<sup>23</sup>.

W większości przedstawiane środowiska znane są jednak autorom nawet nie tylko z obserwacji (jak w przypadku *Wojny polsko-ruskiej* Doroty Masłowskiej, która podpatrywała dresiarzy na własnym podwórku). W *Zwale*

<sup>20</sup> Wyjątkiem jest oczywiście *Zbrodnia i...* Jerzego Nasierowskiego, wznowiona w 2006 roku nakładem krakowskiego wydawnictwa Ha!Art, specjalizującego się w publikowaniu tekstów najmłodszych rocznikowo pisarzy. Na marginesie warto przytoczyć opinię samego Nasierowskiego, który na łamach czasopisma „Ha!Art” upierał się, że *Zbrodnia i...* okazała się kontrowersyjna, ale z powodu pogwałcenia tabu więziennego, a nie dlatego, że traktowała o „pedałach” (*Prapedał – z Jerzym Nasierowskim rozmawia Piotr Marecki*, „Ha!Art” 2005, nr 22, s. 12).

<sup>21</sup> H. Mitterand, *Od etnografii do fikcji literackiej*, przeł. M. Dramińska-Joczowa, „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 1, s. 191.

<sup>22</sup> D. Kornaga, *Poszukiwacze opowieści*, Prószyński i s-ka, Warszawa 2003, s. 49.

<sup>23</sup> *Pieszczoszek warszawki*, z *Dorotą Masłowską rozmawia A. Kłóś*, „Gazeta Wyborcza”, 11 X 2003.

Sławomir Shuty opisuje dwa środowiska: pracowników banków i mieszkańców blokowisk Nowej Huty. Oba zna doskonale – sam pracował w banku, a pseudonim, jakim się posługuje, wskazuje na miejsce zamieszkania tożsame z przestrzenią opisaną w powieści. We *Wrzawie* Krzysztof Beśka przedstawia młodego nauczyciela, który przyjeżdża do stolicy z prowincji z zamiarem zrobienia kariery. To szczegół biograficzny: Beśka, który pracował jako nauczyciel, przyznaje się w wywiadach prasowych do tego, że niektóre wydarzenia opisane w powieści oparte są na faktach. Marta Dzido, autorka powieści *Małż* o młodych bezrobotnych, opowiadała w wywiadach prasowych, że wielokrotnie wysyłała swoje CV w poszukiwaniu pracy, a więc frustrację związaną z brakiem zajęcia zna z własnego doświadczenia. Maciek Miller jest lekarzem, a akcja jego dwóch powieści (*Pozytywni* i *Zakręt hipokampa*) rozgrywa się w szpitalu... *Telenowela* Joanny Pawluśkiewicz inspirowana jest doświadczeniem autorki, która pracuje na planie seriali, programów telewizyjnych i reklam. Z osobistych przeżyć wyrasta również pierwsza publikacja Pawluśkiewicz – nowela dokumentalna *Pani na domkach* o Polce, która wyjeżdża do Ameryki zarabiać sprzątaniami.

Tę literacką modę można porównać do bujnego rozwoju opartych na autopsji powieści środowiskowych w dwudziestoleciu międzywojennym. W *Kochanku Wielkiej Niedźwiedzicy* (powieści o przemytnikach) Sergiusz Piasecki zawarł historie oparte na własnych doświadczeniach, Maria Ukniewska opisała w *Strachach* znane sobie doskonale środowisko tancerek, autobiograficzny był też *Wspólny pokój* Zbigniewa Uniłowskiego. „Nowy realizm” tamtej prozy miał ambicje wymknięcia się typowości właśnie poprzez akcentowanie autentycznej obserwacji opisywanego środowiska. Zwrócił na to uwagę Bolesław Faraon, wskazując, że różnica pomiędzy XIX-wiecznym a międzywojennym realizmem polega na rezygnacji z „uogólnienia” na rzecz autobiograficzności<sup>24</sup>. Najnowsze powieści środowiskowe tylko po części realizują jednak te założenia.

Edward Kasperski definiuje autobiografizm jako ogół relacji (wypowiedzi) spełniających co najmniej dwa warunki: dotyczących życia danej jednostki i będących jej relacją<sup>25</sup>. Postawę autobiograficzną młodej prozy demaskują odniesienia pozatekstowe – wyznania czynione przez pisarzy w wywiadach prasowych i informacje od wydawcy na okładkach książek. Okładka *Małża* ozdobiona została rysunkiem przedstawiającym Martę Dzido, a na tylnej karcie *Nie żyję więc jestem* Katarzyny Byzi (o copywriterce) czytelnik odnajduje notkę: „Młoda, utalentowana, nieco skandalizująca i przewrotna

<sup>24</sup> B. Faraon, *Między psychoanalizą a dokumentaryzmem*, [w:] *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego, Sylwetki*, red. B. Faraon, Wiedza Powszechna, Warszawa 1972, s. 15.

<sup>25</sup> E. Kasperski, *Autobiografia. Sytuacja i wyznaczniki formy*, [w:] *Autobiografizm. Przemiany – formy – znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Elipsa, Warszawa 2001, s. 10 (w przypisie).



copywriterka w agencji reklamowej wreszcie napisała długo oczekiwaną książkę!!!” Sygnałem autobiograficzności bywa wreszcie zastosowanie chwytu z tzw. powieści z kluczem (zaszyfrowanie prawdziwych postaci jako bohaterów powieści – na przykład w *Ojciec odchodzi* Piotra Czernieckiego).

Nasuujące się skojarzenie z międzywojennym autentyzmem wymaga komentarza, ponieważ termin stosowany bywa w kilku znaczeniach. To potoczne wywodzi się z gr. *authenticos* i oznacza tyle, co „prawdziwy, gwarantowany”. Zdaniem Artura Hutnikiewicza, w literaturoznawstwie termin spopularyzowała Zofia Nałkowska. W artykule *Pisana rzeczywistość*, omawiając teksty francuskich powieściopisarzy (m.in. Francois Mauriac, Colette, Andre Gide’a) i zwracając uwagę na ich biografizm lub autobiografizm, oraz inne „cechy, które składają się na wrażenie, że to, co się opisuje”, naprawdę „było”, nazywa uzyskany efekt „patosem autentyczności”<sup>26</sup>. W węższym znaczeniu określa się tak program poetycki Stanisława Czernika, realizowany w latach 30. XX wieku na łamach „Okolicy Poetów”. Jego najważniejszy postulat dotyczył przedstawiania własnych doświadczeń – ujmowanie przeżyć wynikających z uczestniczenia we własnym środowisku przyrodniczym i społecznym miało być realizowane możliwie bezpośrednio „bez pomocy deformujących konwencji literackich”<sup>27</sup>. Andrzej Chruszczyński uważa autentyzm – szerzej – za kierunek w literaturze ostatnich lat okresu międzywojennego (1933–1939), charakterystyczny dla pokolenia 1910. Dla Artura Hutnikiewicza (*Od czystej formy do literatury faktu*) autentyzm jest natomiast synonimem populizmu.

Chociaż pisane w dwudziestoleciu międzywojennym powieści społeczne określane są właśnie jako autentystyczne, istnieje ogromna różnica pomiędzy omawianą w tym kontekście twórczością Grupy Literackiej Przedmieście, przyglądającej się życiu ludzi z nizin społecznych programowo, a opartą na autopsji prozą naturzszczyków – Henryka Worcella, Sergiusza Piaseckiego, Marii Ukniewskiej. Czy chodzi zatem o wierność faktom, czy własnemu doświadczeniu? Ku tej drugiej definicji skłania się Zygmunt Ziątek – w *Wiek dokumentu* wskazuje, że postulowane przez Stanisława Czernika samodzielne odnajdywanie uniwersalnych sensów we własnych doświadczeniach miało uchronić pisarzy ze społecznych nizin przed

zatrata własnej odrębności i prawdy własnego doświadczenia w świecie „literackości”, konwencjonalnej z ich punktu widzenia, bo zrodzonej bez udziału doświadczenia ich środowisk<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Z. Nałkowska, *Pisana rzeczywistość*, „Wiadomości Literackie”, nr 51–52, s. 1.

<sup>27</sup> M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *op. cit.*, s. 50.

<sup>28</sup> Z. Ziątek, *Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej*, IBL, Warszawa 1999, s. 29.

Nad wspomnianym przez Czernika „światem »literackości«” warto się zatrzymać. Jedną z powtarzających się cech – zarówno w definicjach autentyzmu, jak i kojarzonej z nim „Nowej Rzeczowości” – jest przezroczystość i sprawozdawczość języka. Rzeczywistość

Należy [...] pokazywać bez żadnych upiększeń, jaką jest w istocie, w formie zabezpieczającej w maksymalnym stopniu autentyczność przekazu, tzn. w prozie uwolnionej od skrępowań konwencjonalnych struktur fabularnych, reportażowej, operującej nieekspresywnym, sprawozdawczym językiem<sup>29</sup>.

Zwrot ku namacalnemu konkretowi nie miał zatem oznaczać wyłącznie „nagiego przedmiotu”, ale i „nagi język”. Taka definicja teoretycznie wyklucza stosowanie eksperymentów językowych.

Tymczasem antykonsumpcjonizm omawianych autorów każe im skoncentrować się na tych formach językowych, które w kulturze masowej podlegają zestandaryzowaniu, stając się narzędziem manipulacji. Użycie języka w funkcji krytycznej kojarzy się z nurtem lingwistycznym w poezji, akcentującym „opozycję między autentycznością przeżycia, a nieautentycznością językowego wyrażania”<sup>30</sup>. Przede wszystkim chodzi tu o zbieżność z poetyką Nowej Fali<sup>31</sup>, w której, na co zwrócił uwagę Włodzimierz Bolecki, gry lingwistyczne służą obnażeniu pragmatyki językowych użyc i uwikłania w nią nadawcy i odbiorcy<sup>32</sup>. Szczególnie wyraźne są te cechy w powieściach Agnieszki Drotkiewicz, Sławomira Shuty, Ignacego Karpowicza i Doroty Masłowskiej.

Krytycznemu oglądowi poddawane są przede wszystkim językowe formy o funkcji perswazyjnej, głównie reklama. Przerabia się ją na dwa sposoby: metodą amplifikacji cytatem albo poprzez odmetaforyzowanie. Strategię pierwszą przedstawię na przykładzie kontaminacji sloganów reklamowych w powieści *Małż* Marty Dzido. Hasła zostały tu powiązane z *Katechizmem polskiego dziecka* Władysława Bełzy:

<sup>29</sup> A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1974, s. 235.

<sup>30</sup> P. Czaplinski, P. Śliwiński, *Poezja lingwistyczna*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Ossolineum, Wrocław 1993, s. 820.

<sup>31</sup> Na związki współczesnej prozy z lingwistycznymi praktykami Nowej Fali wskazują również Magdalena Lachman (M. Lachman, *Gry z „tandetą” w prozie polskiej po 1989 roku*, Universitas, Kraków 2004, s. 373) oraz Aleksander Fiut (A. Fiut, *Spotkania z Innym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 242 i nast.).

<sup>32</sup> W. Bolecki, *Język jako świat przedstawiony. O wierszach Stanisława Barańczaka*, [w:] idem, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, PWN, Warszawa 1998, s. 203–233 („Barańczak problematykę lingwistycznych warunków komunikacji odczytał jako problematykę pragmatycznego używania mowy, a podejrzliwość epistemologiczną przedstawił jako nieufność aksjologiczną” – s. 211).

Gdzie ty mieszkasz? Między swemi. Makdonalds ajm lowin it, frytki z keczupem i szejk czekoladowy. I uśmiech szeroki do pasa.

W jakim kraju? W polskiej ziemi. Nokia konekting pipl<sup>33</sup>.

Semantyczną rozbiórkę tekstu reklamowego poprzez odmetaforyzowanie przekazu wykorzystuje Ignacy Karpowicz w *Niehalo*. W fabułę wplecione są „bloki reklamowe”. Każda z „reklam” rozpoczyna się konwencjonalnie. Oto przykład:

Na słonecznych stokach Italii leży najlepszy tytoń świata, który przygotowujemy specjalnie dla Ciebie. Sekret jego niezwykłego smaku i aromatu leży w ziemi od około sześćdziesięciu lat.

Wydaje się, że mamy do czynienia z cytatem. Okazuje się jednak, że sekret, o którym mowa w tekście, to „leżący tam bohaterowie”, zaś stoki Italii to wzgórze Monte Cassino. Parodię reklamy kończy slogan:

Papierosy Monte Cassino. I TY MOŻESZ BYĆ BOHATEREM! Żywym<sup>34</sup>.

W taki sam sposób dekodowane są metafory innych przytoczonych w powieści „reklam”, na przykład perfum Ypres, które spowodują, że mężczyzna będzie „drżał na twój widok i mdlał”<sup>35</sup>. Jako *ready-mades* wykorzystywane są również komunikaty wyjęte z kolorowych czasopism, na przykład w *Zwale*:

Decyzję o operacji plastycznej lub o odmłodzeniu twarzy za pomocą mikrodermabrazji, czyli ścierania laserem starczych plam z twarzy i rąk, aż siedemdziesiąt procent panów określa jako związaną z karierą zawodową<sup>36</sup>.

Dodać należy, że innym sposobem wykorzystywania przekazu reklamowego jest aranżacja scenki wizualnej, tym razem metodą dramatyzacji. W taki sposób operuje się formą reklamy w powieści Joanny Oparek *Mężczyzna z kodem kreskowym*:

ONA:

Kochanie, czy mógłbyś podać mi szczotkę? (w domyśle: do włosów)

On (podchodzi do marmurowej toaletki, żeby wziąć szczotkę i zauważa krem):

Wow! Twój krem nazywa się Prodigy. Słucham ich muzyki. Są niesamowicie energetyczni.

Ona (pręży się, porozumiewawczo wciągając brzuch):

Teraz ja będę twoją muzyką...

A potem przechodzą do sypialni i zażywają ekstazy<sup>37</sup>.

<sup>33</sup> M. Dzido, *Małż*, Korporacja Ha!Art, Kraków 2006, s. 124.

<sup>34</sup> I. Karpowicz, *Niehalo*, Czarne, Wołowiec 2006, s. 23–24.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 28.

<sup>36</sup> S. Shuty, *Zwał*, WAB, Warszawa 2004, s. 164.

<sup>37</sup> J. Operek, *Mężczyzna z kodem kreskowym*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2004, s. 18–19.

Na drugim biegunie sytuuje się sięganie po frazę elementarza<sup>38</sup>. Jest to zarazem odniesienie do uniwersum doświadczeń – elementarz Mariana Falskiego jako wspólny kontekst dojrzewania późnych roczników siedemdziesiątych i wczesnych osiemdziesiątych. A także zestawienie i PRL-u z konsumpcyjną współczesnością, i dzieciństwa z jego demitologizacją. Taką funkcję pełni użycie składni elementarza w *Cukrze w normie* Sławomira Shuty:

Co to? To jest śmietnik. Na zbiórkę pod śmietnikiem przyszli Romek, Krzyś, Sławek i Robert. To koledzy z klasy Jacka. Romek będzie miał raka. Krzyś puchlinę. Sławka czeka wyrok, a potem świniobicie<sup>39</sup>.

Albo:

Tam jest blok Lilki. Lilka wchodzi do klatki. To mieszkanie Lilki. W mieszkaniu kanapa i dywan. Na kanapie Lilka. Na dywanie Lolek. Lolek to piesek Lilki. Dziś Lolek jest zbolący i leży jak struty. Obok stoi Wojtek i drapie się po pędzlu. On gra z Jackiem w chuja<sup>40</sup>.

Dezautomatyzacja konstrukcji myślowych również i tutaj dokonuje się poprzez rozerwanie horyzontu oczekiwań dzięki czerpaniu z różnych rejestrów języka. Podobnie jak w analogicznym zastosowaniu formy dziecięcego pamiętnika w *Zwale*:

Drogi pamiętniczku, jak chłopczyk, który dostał dwójkę, zgarbiony i smutny, kierunek bezfiucie, wracam prosto z pracy do domu i myślę tylko o tym, żeby pierdolnąć się przed telewizorem i zapomnieć<sup>41</sup>.

Wyjątkowo bliską nowofalowej strategię prezentuje *Niehalo* Karpowicza. Słowem (sloganem, kliszą) operuje się tu w sposób wykorzystujący wieloznaczność:

Zawsze wysiadam przystanek wcześniej. Na przystanku plakaty z kobietą o zrosniętych brwiach, Fundacja MISIE WALCZĄ O TOLERANCJĘ. Mi się nie wydaje, żeby misie wygrały<sup>42</sup>,

albo

Ostatnio wielką wagę przykładamy do nauczania dzieci koncentracji. Sądzę, że nam się udało. Już dziś nasi wychowankowie mówią, że zafundowaliśmy im najprawdziwszy obóz koncentracyjny<sup>43</sup>.

<sup>38</sup> Por. na temat dyskursu elementarza u Sławomira Shuty i Elfriede Jelinek-A. Drotkiewicz, *Mówimy sobie wszystko. Elfriede Jelinek i Sławomir Shuty w walce z dyskursem elementarza*, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9–10, s. 312–317.

<sup>39</sup> S. Shuty, *Cukier w normie z ekstrabonusem*, WAB, Warszawa 2005, s. 261.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 262.

<sup>41</sup> S. Shuty, *Zwał*, s. 200.

<sup>42</sup> I. Karpowicz, *Niehalo*, s. 25.

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 60.

## AutoGRAficzność

Zestawianie twórczości późnych roczników 70. i wczesnych 80. z autentyzmem doświadczeniowym międzywojennych naturszczyków może się zatem okazać zbyt pochopne. Sytuację komplikuje fakt, że w najnowszych powieściach środowiskowych autobiograficzność (często wątpliwa) miesza się z autokreacyjnością. Autokreacyjny jest zarówno pseudonim autorski Sławomira Matei („Sławomir Shuty” to aluzja do Nowej Huty, opisywanej przez Mateję w jego powieściach i opowiadaniach), jak i organizowane przez antykonsumpcyjnego pisarza happeningi (na przykład publiczne biczowanie się parówkami)<sup>44</sup>. Ale z autokreacją mamy do czynienia również w przypadku zastosowania podmiotu sylleptycznego<sup>45</sup> – śladu autora, który staje się jednocześnie bohaterem własnej powieści, poprzez wprowadzenie do tekstu własnej sygnatury. Podmiot sylleptyczny w terminologii Ryszarda Nycza to „ja” ustanawiane poprzez tożsamość nazwiska autora, postaci literackiej czy narratora utworu, a zatem takie, które należy rozumieć na dwa sposoby równocześnie – jako prawdziwe i zmyślane, empiryczne i tekstowe, autentyczne i fikcyjno-powieściowe<sup>46</sup>. Taką konstrukcją zastosował w *Lubiewie* Michał Witkowski, w *Poszukiwaczach opowieści* Dawid Kornaga, a w *Wojnie polsko-ruskiej* i w *Pawiu królowej* Dorota Masłowska. Czy wprowadzenie sygnatury autorskiej implikuje niefikcyjność powieści? Nie do końca.

W *Lubiewie* syllepsa wkracza w strukturę narracyjną. Narrator, który z początku przedstawiany jest czytelnikowi w roli reportera, a więc względnie obiektywnego świadka, wchodzącego w dane środowisko (w tym wypadku podstarzałych „ciot”) z zamiarem zdiagnozowania go i opisanie, zdekono-

<sup>44</sup> Samobiczowanie sznurem parówek odbywało się w ramach „Cyrku z Huty” – pod taką nazwą pisarz organizował *performance* promujące jego pierwsze książki. Obiektem kpiny Sławomira Shuty był również polityczny populizm. Przed wyborami parlamentarnymi w 2005 r. zrobił sobie zdjęcie w biało-czerwonym krawacie i zapewniał, że będzie kandydował z list wyborczych Samoobrony.

<sup>45</sup> Podmiot sylleptyczny jest elementem „tropologicznej” propozycji ujęcia podmiotowości przez Ryszarda Nycza. Zastosowane pojęcie tropu „zakładające konieczny rozziw między znakiem a sensem, dwuwymiarowość znaczenia, a także naruszenie i transformację językowej normy – stanowić może najprostszy, ale też trafny i poręczny model opisu pojęcia podmiotowości, które również zakłada wstępne rozwarstwienie – np. na »ja« przedmiotowe i »ja« podmiotowe, »ja« empiryczne i »ja« transcendentalne, »ja« powierzchniowe i »ja« głębokie, a zatem również i na »ja« tekstowe oraz »ja« twórcy”. Tropy, jakie wymienia Nycz, to symbol, alegoria, ironia i syllepsis (R. Nycz, *Tropy „JA”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, [w:] *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko, WN Sempër, Warszawa 1996, s. 39). Artykuł Nycza został też zamieszczony w książce *Język modernizmu* (R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 1997).

<sup>46</sup> R. Nycz, *Tropy „JA”. Koncepcje...*, s. 48–49.

spirowany zostaje jako – po części – lokalny opowiadacz. Najpierw z wypowiedzi postaci, później zaś z autoprezentacji samego narratora, czytelnik dowiaduje się, że narrator był z opisywanym środowiskiem związany. Co więcej, zostaje rozpoznany jako „Michaśka Literatka”, a – w dalszej partii tekstu – po prostu jako Michał Witkowski. Na plaży w Lubiewie, na której rozgrywa się sytuacja narracyjna drugiej części powieści, narrator zostaje zaczepiony przez młodego geja.

– Jest mi znane, że jesteś pisarzem polskim... I na Zachodzie bywałem. Hi, hi, hi, znamy się na tym, Michał Witkowski fri art peel, co nie?<sup>47</sup>

Autobiograficzny (wydawałoby się) efekt osiągnięty poprzez zastosowanie sygnatury autorskiej zostaje jednak zawieszony poprzez poprzedzający powieść metatekst:

Wszystkie postaci (imiona, nazwiska, pseudonimy) występujące w tej książce, jak również opisane sytuacje są całkowicie fikcyjne, jakiegokolwiek podobieństwo do osób i sytuacji rzeczywistych – przypadkowe. Autor.

Również w wywiadzie opublikowanym przez popkulturowe pismo „Lampa” Witkowski oznajmia:

Nie chcę [...] by odnoszono to wszystko do mnie. Pisarz to – jak wiadomo – facet „mocny w gębie”, gdy siada do komputera, to wychodzi z niego diabeł, ale w życiu... W życiu ja siedzę grzecznie i piszę doktorat!<sup>48</sup>

Zastosowanie podmiotu sylleptycznego zawsze pozostawia kwestię niefikcyjności nierozstrzygniętą.

Syllepsa bardzo łatwo, ze względu na grę między gramatycznie poprawną a semantycznie niepoprawną zależnością, staje się domeną dowcipu, ponieważ albo zrównuje i zbliża te człony, do których odnosi się człon rządzący, albo przez jawną niekoherencję zwraca uwagę na wieloznaczność tego członu ukrytą, a teraz ujawnianą [podkr. – I.A.]<sup>49</sup>

– podkreśla Jerzy Ziomek. Podmiot sylleptyczny w *Lubiewie* nie tyle więc poświadcza środowiskowy rodowód autora, co staje się elementem gry, korespondującej zresztą z teatralizacją samego środowiska, które zostało w powieści opisane.

<sup>47</sup> M. Witkowski, *Lubiewo*, Korporacja Ha!Art, Kraków 2005, s. 137.

<sup>48</sup> *Pisarz to facet mocny w gębie. Z Michałem Witkowskim rozmawia Michał Zygmunt*, „Lampa” 2005, nr 2 (11), s. 67. Kontynuując podjętą w powieści grę, Witkowski stylizuje się w tej rozmowie na bohaterki/ów swojej powieści (mówi o sobie: *Ja jestem bardzo kulturalną starszą panią...*; nazywa się „ciotą”, podaje herbatę w szklance z lat 80.).

<sup>49</sup> J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Ossolineum, Wrocław 2000, s. 217.

Inne znaczenie ma zastosowanie podmiotu sylleptycznego w powieściach Doroty Masłowskiej. Poprzez umożliwienie głównemu bohaterowi *Wojny polsko-ruskiej*, dresiarzowi Silnemu, spotkania z „Masłoską”, autorka dystansuje się od opisywanego środowiska, które (z wyjątkiem kilku ostatnich stron powieści) ujmowane jest z punktu widzenia jego reprezentanta. Jednocześnie jednak jej tekstowy wizerunek – ponieważ jest postrzegany przez Silnego – staje się karykaturalny. Zastosowanie obcego spojrzenia w kreowaniu powieściowego *alter ego* jest dla Masłowskiej pretekstem do zabiegu, który pisarka rozwinęła w drugiej książce – *Pawiu królowej*: krytyki kultury masowej<sup>50</sup>. MC Doris, narratorka *Pawia królowej* „nie napisała już nigdy żadnej książki”, a zamiast uczestniczyć w warszawskim show-biznesie, wychowuje dziecko (autorka rzeczywiście urodziła córkę) –

po domu specjalnie chodzi, a nuż rozpoznają ją jakieś sprzęty domowe, pytają jak nowa powieść, z bliskich nielicznych ktoś czasem aby jej przyjemność zrobić spyta, czy to ona jest Dorota Masłowska, pozorując, że ją w tłumie rozpoznał, aby podtrzymać wrażenie jej sławy i popularności<sup>51</sup>.

Tęsknota za sławą ironicznie wpisuje MC Doris w pragnienia opisanych w *Pawiu królowej* sfrustrowanych artystów (bo hybrydycznego *Pawia królowej* można rozpatrywać również w kontekście nawiązania do schematu gatunkowego powieści o artyście<sup>52</sup>):

wtem telefon dzwoni, kto może to być, może to oni, może to biblioteka uzdrowskowa w Zdroju Kudowie przyznała jej doroczną nagrodę za ciekawy styl i osobowość, biegnie, o szlafroka potyka się poły, czasopisma „Twój Pies” dziennikarka to może, chce, aby opowiedziała o psie swoim, którego nie posiada i sfotografować się z nim dała, a co jej szkodzi, więc słuchawkę podnosi, mówi: „halo, ja w to wchodzę”<sup>53</sup>.

<sup>50</sup> Świetnie rozpoznała to Magdalena Lachman, pisząc, że „w *Wojnie polsko-ruskiej* [...] nakreślony zostaje ironiczny portret samej autorki – jakby z góry przewidziany do zewnętrznego użytku i wypreparowany na potrzeby medialnego obiegu. Takie gesty mają oczywiście wymiar demonstracyjny i ironiczny, nie służą jednak budowaniu dystansu wobec kultury masowej, wręcz przeciwnie: akcentują, że twórczość powstaje obecnie w jej horyzoncie i kontestacja tego stanu rzeczy nie jest możliwa, przede wszystkim ze względu na rozpowszechnione »zjawisko anektowania przez kulturę masową nawet krytyki samej siebie«” (M. Lachman, *op. cit.*, s. 384; cytata w cudzysłowie pochodzi z: K. Rudzińska, *Pisarz wobec kultury masowej <Wybrane problemy polskiej autorefleksji literackiej lat 1956–1966>*, [w:] eadem, *Między awangardą a kulturą masową. Wokół społecznej roli pisarza*, PIW, Warszawa 1978, s. 179). Por. również Z. Mitosek, *Opracowanie do rzeczywistości (Dorota Masłowska, Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną)*, [w:] eadem, *Poznanie (w) powieści. Od Balzaka do Masłowskiej*, Universitas, Kraków 2003, s. 331–348.

<sup>51</sup> D. Masłowska, *Paw królowej*, Biblioteka Twoich Myśli, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2005, s. 126.

<sup>52</sup> Inne genologiczne skojarzenia to np. poemat dygresyjny.

<sup>53</sup> D. Masłowska, *Paw królowej*, s. 146–147.

Paradoks powieściowej kreacji narratorki *Pawia królowej* polega na tym, że zastosowanie podmiotu sylleptycznego sugeruje mówienie we własnym imieniu – podczas gdy w satyrycznie przedstawionym środowisku medialnej „warszawki” jest to po prostu niemożliwe. Pozory autobiografizmu służą w istocie obiektywizacji głosu odautorskiego i elementom autoanalizy. To, co zdawało się autobiograficzne, okazuje się auto-GRA-ficzne: sygnatura autorska pełni rolę wewnątrzpowieściowego autografu, który staje się jednocześnie elementem gry z czytelnikiem.

Na podstawie środowiskowego pseudonimu – *Czers* – można rozpoznać również narratora-bohatera powieści *Ojciec odchodzi* Piotra Czerskiego. *Krytyczna minipowieść o tak zwanym pokoleniu Dżej Pi Tu* (Jana Pawła II), jak określają ją wydawcy (Korporacja Ha!Art), korzysta ze schematu powieści środowiskowej realizowanego w dwudziestoleciu międzywojennym choćby przez Zbigniewa Uniłowskiego (*Wspólny pokój*). Postaci przedstawione w tekście są aluzjami do rzeczywistych osób. Na takiej zasadzie w książce *Ojciec odchodzi* portretowana jest krakowska bohema – w postaci „Hutnika, pisarza polskiego” można dopatrywać się odniesień do prozaika Sławomira Shuty, wzmiankowany gdzie indziej „Kaczka” to poeta Michał Kaczyński, jeden z dyskutantów środowiskowego blogu [www.kumple.blog.pl](http://www.kumple.blog.pl), a „Maro, redaktor jednego z najważniejszych czasopism poświęconych naszej kulturze” to Piotr Marecki (redaktor pisma „Ha!Art”). Pojawiają się też „Dorota” (Masłowska) i „Kazik” (Malinowski). Autor „puszcza w ten sposób oko” do własnego środowiska, a zrekonstruowanie pseudonimów wymaga znajomości klucza.

W powieści *Ojciec odchodzi* pojawia się jeszcze jeden zabieg, który powtórzony został również w *Śladzie po mamie* Marty Dzido: zaakcentowanie roli wydawcy i zdemaskowanie kontekstu powstania tekstu. Maro, czyli tekstowy Piotr Marecki, mówi do Czersa:

Napisz o tym [...] Minipowieść napisz, z jakimiś elementami eseju, fabuły, może dokument albo reportaż [...] Napisz o tym koniecznie, bo z takiej książki można zrobić niezłe wydarzenie<sup>54</sup>.

Podobnie – w traktującej o aborcji *Śladzie po mamie* Dzido. Marecki („wydawca, Piotr M. z korporacji”) dzwoni do autorki (ukrytej w przedmowie za określeniem „dziewczynka”) z propozycją:

– Może byśmy tę powieść o aborcji wydali?  
 Ale dziewczynka się waha. [...]  
 – Ale przecież to nie jest fajne literacko...  
 – To nic – mówi głos wydawcy w słuchawce – jest szczerze i jest o ważnej sprawie...  
 [podkr. – I.A.]<sup>55</sup>.

<sup>54</sup> P. Czerski, *Ojciec odchodzi*, Korporacja Ha!Art, Kraków 2006, s. 139.

<sup>55</sup> M. Dzido, *Ślad po mamie*, Korporacja Ha!Art, Kraków 2006, s. 10.



Przedstawiając kulisy powstania powieści, Dzido dokonuje jednocześnie *kaming altu*<sup>56</sup>, przyznając w przedmowie, że pomysł napisania o aborcji wynika z jej własnych doświadczeń. *Ślad po mamie* wymaga autoryzacji, bo tematyka, którą podejmuje, wciąż stanowi tabu.

Osobnego komentarza wymaga autoprezentacja autora poprzez postmodernistyczną technikę stosowania odautorskich przypisów do tekstów. Najbardziej symptomatycznymi przykładami są *Paw królowej* Masłowskiej oraz *Paris London Dachau* Agnieszki Drotkiewicz. Masłowska wskazuje wykorzystane „sample i stylizacje” (wybór jest absurdalny – od Mirona Białoszewskiego po popularną piosenkarkę Dodę Elektrode i wydawany przez Świadców Jehowy miesięcznik „Strażnica”), a także „korzystając z sytuacji lirycznej dziękuje swoim najlepszym kolegom i koleżankom z wojska”. Źródła inspiracji (przypisów do tekstu) – w tonie bardziej serio, zgodnie z intelektualizującymi ambicjami powieści i przedstawionego w niej środowiska – wskazuje również Drotkiewicz. W obu przypadkach jako nadawca listy zostaje wskazany bohater prowadzący – w *Paris London Dachau* to „Basia Niepołomska poleca książki”, w *Pawiu królowej* – tytułowa „Królowa”, czyli MC Doris, która składa podziękowania po wymienieniu „wykorzystanych sampli i trawestacji”.

Choć autentyzm doświadczeniowy najnowszych powieści środowiskowych poświadczany jest metatekstowo, nie zostaje w nich zawarty pakt autobiograficzny – tak, jak rozumiał go Philippe Lejeune. Podobieństwo z autobiografią zasadza się na istnieniu paktu referencjalnego. Zdaniem Lejeune’a, autobiografia i biografia w przeciwieństwie do literackiej fikcji są referencjalne. Ich celem jest dostarczanie informacji o rzeczywistości, które – jak w tekstach naukowych – można weryfikować. Nie obowiązuje tu jednak zasada prawdopodobieństwa, lecz podobieństwa do prawdy, „obraz rzeczywistości”, a nie jej złudzenie<sup>57</sup>. To podobieństwo opiera się oczywiście na modelu – Lejeune objaśnia je w kategoriach dokładności (odnoszącej się do informacji) i wierności (odnoszącej się do znaczenia). W tym wypadku najistotniejsza jest kategoria wierności, która rozpatrywana jest w odbiorze przez pryzmat wspólnoty doświadczeń.

Analizując ewoluowanie autobiografii jako gatunku oraz autobiograficzności (jako konwencji), Edward Kasperski zwraca uwagę na komercjalizację obu oraz dostosowanie ich do wymogów rynku. Koniunkturę na pisanie autobiografii napędza popyt rynkowy. To zainteresowania czytelnicze powodują, że wspomnienia filantropów przegrywają ze spisywanymi w celi śmierci

<sup>56</sup> Anglojęzycznego terminu *coming out* używa się na określenie procesu ujawnienia orientacji homoseksualnej w środowisku. Dzido zastosowała go do przyznania się do aborcji.

<sup>57</sup> Ph. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego faktu. O autobiografii*, przeł. W. Grajewski, Universitas, Kraków 2001, s. 47.

autobiografiami przestępców<sup>58</sup>. Kasperski nazywa ten autobiografizm „populistycznym” – można, jak sędzę, zastosować to określenie do prozy omawianych roczników. Ich autorzy piszą głównie „o sobie do swoich”, swoich – którzy wnoszą w proces lektury własne obawy związane z dojrzewającym kapitalizmem, brakiem pracy, nierównością w dostępie do dóbr rynkowych czy rozprzestrzeniającą się pokusą konsumpcji. Wydaje się, że można mówić w przypadku czytelników roczników 70. i 80. o kompensacji<sup>59</sup>. I interwencyjności. „Ta książka powstała ze złości, załatwia pewne porachunki” – mówił o powieści *Wrzawa* w wywiadzie prasowym Krzysztof Beśka. A na pytanie dziennikarki, czy to literatura ma „załatwiać takie sprawy” odpowiada: „Nie w stu procentach, to nie reportaż interwencyjny, ale uważam, że powieść powinna się dziać w określonym czasie i określonym miejscu”<sup>60</sup>.

Izabella Adamczewska

## Authentism? Autocreativity? Reflections on young Polish prose

(S u m m a r y)

The article focuses on the analysis of the post-1989 Polish prose of writers born in the late 70's and early 80's of the 20th century. They set their works in small, face-to-face communities: peer, regional or work-place. In each case, the nature of the community or communities represented is discussed, with special focus on the specifics of social structure. The young writers reflection on the post transformation everyday life in Poland is based on their own experiences. The paper is concerned on the autobiographical strategies of this fiction, which are discussed mainly in the historical context of the between the wars Polish social novels.

<sup>58</sup> E. Kasperski, *Autobiografia. Sytuacja i wyznaczniki formy*, [w:] *Autobiografizm. Przemiany...*, s. 33.

<sup>59</sup> W psychologii indywidualnej (z teorii Zygmunta Freuda oraz Alfreda Adlera) określa się tak mechanizm obronny polegający na nieświadomym wyrównywaniu poczucia niższej wartości (odmiana substytucji). Por. np. A. S. Reber, E. S. Reber, *Słownik psychologii*, przeł. B. Janasiewicz-Kruszyńska i in., Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005, s. 325; *Słownik psychologiczny*, red. W. Szewczuk, Wiedza Powszechna, Warszawa 1985, s. 126.

<sup>60</sup> *Wysiadłem na Centralnym*, s. 6.