

PRZEMYSŁAW KALISZUK

(Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej)

Dydaktyczno-rozrywkowe powiastki schyłkowego PRL-u (Anatol Ulman, Marek Słyk, Paweł Huelle)

1

W powieści Bohdana Zadury *A żeby ci nie było żal* z roku 1971 zostaje przeprowadzona zwięzła krytyczna analiza popularności ówczesnej powieści o dojrzewaniu. Zadura, poprzez postać pisarza Juliusza Marzęckiego, poruszył problem pozaliterackich uwarunkowań literatury, jej podatności na modę, a także zdolności kreowania określonych tendencji, za którymi skrywa się interes ekonomiczny. Marzęcki w rozmowie z młodym prozaikiem zwrócił uwagę na eskapistyczny, a przez to ideologiczny charakter nostalgicznych narracji, dla których dzieciństwo to pozornie arkadyjski czas niewinności, stopniowej inicjacji w dorosłość, która w domyśle jest w jakimś stopniu opresyjnym porządkiem. Tak pojęte *Bildungsroman* służy budowaniu wyobrażonej tożsamości, która powstaje w drodze kompensacji. W tym sensie narracja sięgająca po infantyлизację fałszuje motywacje i ambicje piszących i fałszywie legitymizuje podobne opowieści. Obietnica opisu ważnego prywatnego doświadczenia przeistacza się w próbę obiektywizacji doświadczeń zbiorowości jako „życiowa prawda”, to znaczy inny wariant literatury realistycznej, w której przeglądają się czytelnicy. Zadura zwraca uwagę na nieistotność tych tekstów literackich, które potem, pod koniec dekady, Michał Głowiński określi

jako „poetyckie wspomnienia z dzieciństwa”¹ i jedną ze składowych „socparnasizmu”.

Nieistotność w kontekście spostrzeżeń bohatera Zadury wynika z niewłaściwej motywacji – nostalgiczne historie odgrywają rolę lektury masowej i jako takie podlegają regułom gry socjoekonomicznej (popytu, podaży, popularności i poczytności). Głowiński z kolei zaakcentował umyślnie przyjętą zasadę braku zaangażowania (poznawczego, politycznego, filozoficznego) jako główną przyczynę nieważności socparnasistowskich tekstów, co skutkowało ludycznym charakterem tej literatury. Bohater *A żeby ci nie było żal* wolny jest od podobnego elitaryzmu i nie postrzega literatury przez pryzmat rozmaicie pojmowanej użyteczności, ale także nie postuluje powieści autonomicznej lub autotelicznej.

Marzęcki konkludował:

Otóż właśnie, jak u Pana ze szlachetną sztuką bajkopisarstwa? Nie chodzi mi o umiejętność wymyślenia fabulek, jeśli samo zajęcie może być ciekawe, o tyle wydaje mi się, że jego efekty są zawsze bardzo nudne. Interesuje mnie fikcja, a nie fabuła. Kiedyś po przeczytaniu Prousta w każdej spotkanej dziewczynie próbowałem doszukiwać się Albertyny: czy ta by nią być mogła, czy nie? Tak to fikcja jest prawdziwsza od rzeczywistości, a fabuła?...²

Interesuje go potencjał fikcyjotwórczy literatury, o wiele ciekawszy niż quasi-realistyczne konwencje. Apologię fikcji górującej nad rzeczywistością, okraszoną lekturowym doświadczeniem Prousta, należałoby zapewne uznać za przypomnienie odmienności nowoczesnej *mimesis*. Nie chodzi tu też, jak sądzę, o kreowanie fantastycznych baśni, alegorii czy przypowieści, by rozwiązywać bolączki poznawcze współczesności i dawać moralne pouczenia, choć wspomnienie bajkopisarstwa wprowadza pewien dydaktyczny aspekt. Marzęcki odwołuje się do trudnej do uzasadnienia uniwersalności fikcji, a tym samym wskazuje właściwą literaturze wieloznaczność i niezależność wobec tak zwanego życia. W konsekwencji wszelkie hermeneutyczne operacje odnajdujące zbieżności między fikcjonalnym dyskursem

¹ M. Głowiński, *Socparnasizm w: tenże, Rytuał i demagogia. Trzyście szkiców o literaturze zdegradowanej*, Warszawa 1992, s. 159.

² B. Zadura, *Proza*, tom 2, *Powieści*, Wrocław 2006, s. 99.

a empiryczną rzeczywistością muszą być jedynie konceptualizacjami, które nie mogą rościć sobie pretensji do finalności. Sam powiada o sprzężeniu lektury i jednostkowych doświadczeń za sprawą *Wposzukiwaniu straconego czasu*. Byłby to więc dydaktyzm specyficzne pojęty – nauka ostrożnej lektury i, co nawet ważniejsze, ostrożnego pisania, to znaczy pisania pozbawionego złudzeń co do własnych nazbyt wygórowanych i przez to fałszywych ambicji.

Uwaga Marzęckiego z perspektywy historycznoliterackiej jest o tyle ciekawa, że pozwala zastanowić się nad stopniową utratą zainteresowania „autentykiem” w momencie jego wielkiej kariery. Dowodziłoby to albo swoistego przeciwstawienia się pogoni za autentycznym życiem jako zasadniczym punktem dojścia powieści, albo zmiany postrzegania pojęcia autentyczności.

Stanowisko Zadury nie stanowi żadnego postulatu czy programu naprawczego. Nie jest to także czysto retoryczny gest, lecz raczej forma diagnozy, która nie ma mocy dyskursu teoretycznego. Przeprowadzana jest jakby mimochodem i nie ma totalistycznych ambicji, co rzecz jasna nie odbiera jej celności. Charakterystyczne, że w orbicie dociekań estetycznych II połowy lat 70. i 80. koncepcja zarysowana przez Zadurę właściwie nie znalazła zbyt wielu odbiorców. Wydaje się, że „wezwanie” do bajkopisarstwa serio potraktowali pisarze dopiero kilka lat po publikacji powieści.

2

W poszukiwaniach prozatorskich Anatola Ulmana, Marka Słyka i Pawła Huellego z przełomu lat 70. i 80. XX wieku można dostrzec sztukę bajkopisarstwa, o którą dopytywał bohater Zadury. Przejawia się ona dzięki intertekstualnym grom (a także poprzez nie kamufluje się) mającym na celu określenie potencjału fikcji, a wręcz jej afirmację. *Cigi de Montbazon* Ulmana (1979), *Grę o supermózg* Słyka (1982) i *Weisera Dawidka* Pawła Huellego (1987) można postrzegać jako powieści, które zachowując pewne istotne cechy określonych konwencji fabularnych, przede wszystkim powieści edukacyjnej (czy powieści o dojrzewaniu), wymykają się klasyfikacjom gatunkowym. Skutecznie sabotują próby całościowych lektur, przy czym z różną intensywnością manifestują własną fikcjonalność i ludyczność.

Jednocześnie uniemożliwiają interpretację, która unieruchomiłaby je w ramach jakiejś wspólnej, nadrzędnej i niesprzecznej całości, jak grupa lub orientacja artystyczna.

Pytanie o przyczyny i zasadność porównywania wymienionych prozaików jest, jak się okaże, pytaniem o możliwości innowacji literackich w prozie przełomu ósmej i dziewiątej dekady XX wieku. Implikuje także istotny problem uzasadnień dla tworzenia literatury w momencie istotnym dla polskiej nowoczesności targanej polityczno-społecznymi zawirowaniami.

Nieoczekiwane zestawienie tych tekstów pozwala zastanowić się nad ciągłością przeobrażeń nowoczesnej prozy, porzucającej stopniowo dotychczasowe cele i zobowiązania. Paweł Huelle już w momencie debiutu znalazł uznanie krytyków, pozostali zaś marginalnie zaznaczyli swoją obecność. Jednakże Huelle i Słyk sytuowani byli dotychczas po przeciwnych stronach procesu historycznoliterackiego, przede wszystkim za sprawą krytycznoliterackich wypowiedzi Jana Błońskiego³. Z drugiej strony zainteresowanie fikcyjnym fabularyzowaniem Ulmana i Słyka, a potem Huellego dowodziłoby, że „zmęczenie autentycykiem” nastąpiło stosunkowo wcześniej. Natomiast zaciąganie długu wobec antykomunistycznej ideologii oraz poddawanie się presji nowoczesnej powieści epickiej (czego żądała ówczesna krytyka) hamowało proces ścierania się poetyk i estetyk, poszukiwania rozwiązań innych niż „ortodoksyjnie” wierne modernizmowi.

3

Cigi de Montbazon Anatola Ulmana z uwagi na trudności gatunkowe, jakie stawia przed czytelnikiem⁴, była w chwili wydania powieścią kłopotliwą. Opiera się zasadniczo na procedurze podważania opowiadanych zdarzeń, mnożeniu wątpliwości co do statusu przedstawianej historii i ciągłym podkreślaniu jej hipotetyczności⁵. Lekturze

³ J. Błoński, *Dwie groteski i pół*, „Literatura” 1987, nr 5; tenże, *Duch powieści i wąs Stalina*, „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 44.

⁴ K. Rutkowski, *Prolegomena do Ulmanologii* w: tenże, *Ani było, ani jest. Szkice literackie*, Warszawa 1984, s. 97.

⁵ K. Uniłowski, *Opowieść znaleziona na śmietniku („Cigi de Montbazon” Anatola Ulmana)*, „Twórczość” 1998, nr 6, s. 55–56.

programowo towarzyszy zasadnicza wątpliwość: kto mówi i o czym próbuje opowiadać, a zatem jaki jest sens tej dziwnej opowieści, która niczym tytułowa Cigi – „kwintesencja ironii”⁶ – kpi z oczekiwań i przyzwyczajęń czytelnicy. Autor ucieka się do zabiegu fingowania autentyczności tekstu, opatrując go odpowiednim wstępem stylizowanym na reporterski dyskurs. Pilnuje przy tym, by nasycenie tekstu autotematycznymi wtrąceniami, odnoszącymi się do ironii, nie przekroczyło poziomu niuansów⁷. Jest to zabezpieczenie przed zbyt- nym teoretyzowaniem procesu pisania, a jednocześnie pokaz kpiar- skich możliwości „zanotowanej” powieści. Pointa tego wywodu pre- zentuje koncept zapisywania niby-autentycznej opowieści jako „coraz lepszego poznania świata tylko dzięki temu, że patrzymy nań uważnie także cudzymi oczyma” (CdM, s. 7). Koresponduje to z dokumental- no-reporterskim tonem, co wydaje się zbieżne z modernistycznym poszukiwaniem realności i autentyzmu. Należy jednak pamiętać, że twarz Cigi de Montbazon, lalki, którą autor-skryba znajduje w miesz- kaniu swego opowiadacza-Franciszka, „była platońską ideą ironii”. Owa kukielka udziela powieści swego imienia, co rzuca na prezento- waną historię ironiczny cień. Z jednej więc strony Ulman serio wzbu- dza „apetyt na autentyk”, z drugiej podkreśla, że podobne pragnienia są problematyczne w stosunku do literackiej narracji. Wyprzedzając tok analizy, należałoby powiedzieć, że wstęp, który ma za zadanie upozorować dokumentaryzm powieści, okazuje się z perspektywy zakończonej lektury przewrotnym odwróceniem – relatywizuje pod- dziw dla podobnych tekstów. Autentyk, w sensie dzieła stylizowane- go na dokument lub w znaczeniu literackiej notatki z rzeczywistości (reportażowej czy neoawangardowej), odsłania prawdziwe oblicze i wówczas można dostrzec fikcyjny charakter wszelkiego autentyku i ideologiczny wymiar pragnienia autentyczności. Autorskie wprowa- dzenie lokuje się w pobliżu Zadurowskiego bajkopisarstwa – „fikcji prawdziwszej od rzeczywistości”, wskazując mechanizmy rządzące

⁶ A. Ulman, *Cigi de Montbazon*, Warszawa 1979, s. 6. Dalej jako CdM i numer strony.

⁷ Jedynie napomyka, że jest skrybą, a nie narratorem, co nadaje kategorii autora nieoczywistości. Dwukrotnie wskazuje na ironiczny wygląd lalki stojącej u szewca, który również ma „ironiczny stosunek do tradycji”.

wytwarzaniem tekstu. Tym właśnie mógłby być jeden z wariantów owego „patrzenia cudzymi oczyma”.

Jeśli próbować zrekonstruować zasadniczy zrąb fabularny *Cigi de Montbazon*, okaże się, że nieustannie należy rozstrzygać status przedstawianych wydarzeń, co stawia możliwość rekonstrukcji całej opowieści pod znakiem zapytania. Spróbujmy mimo to ustalić pewne fabularne minimum.

Trzynastoletni Franciszek opowiada o okresie dzieciństwa w trakcie wojny. Do mieszkania znajdującego się w tajemniczym ogrodzie na przedmieściach ciągle zaglądają „żołnierze kanclerza”, zwykle celem naprawy butów. Ich zabijaniem trudni się ojciec Franciszka, w czym wspomagają go syn i żona. Franciszek spotyka pewnego dnia dziwną istotę – niby-lalkę, niby-dziewczynkę Cigi de Montbazon, która od tej pory będzie mu wszędzie towarzyszyć. Spotkanie ma miejsce w specyficznych okolicznościach – ciężarówki przywożą zniszczone książki i Franciszek z ojcem pomagają je rozładowywać, zrzucając transport do spalonej piwnicy pod domem. Od tego momentu Cigi asystuje zabawom chłopca, gdy ten eksploruje ogród, dokazuje z innymi dziećmi, odwiedza willę Pana Belta, usytuowaną po drugiej stronie ogrodu, pomaga zakopywać kolejnych żołnierzy kanclerza. Ich osobliwy związek trwa aż do końca powieści, kiedy dochodzi do egzekucji rodziny Franciszka, szczęśliwie przerwanej interwencją Cigi. Wspomniana problematyczność wynika z faktu, że we wstępie autor-skryba informuje o stojącej u szewca „wykonanej bardzo niezdarne” figurce „wyobrazającej młodą kobietę ubraną jak lalka”. Jej rysopis pasuje do wyglądu Cigi z opowieści narratora-Franciszka. Niepewny status ontologiczny lalki-dziewczyny podaje w wątpliwość całą historię⁸.

Wojenna zawierucha i Cigi są niemal tożsame, nie istnieją rozłącznie. Obie mają różnorodną postać, niesprowadzalną do jednolitej genealogii. W tym sensie Cigi de Montbazon jako figura stanowi parodystyczną wariację na temat niewyraźalnych fenomenów, z którymi mocował się modernizm.

Wojna, tak jak Cigi, pozostaje fantasmagorycznym bytem, groźnym i intrygującym. Jednak przede wszystkim w jej trakcie odbywa się

⁸ L. Bugajski, „Za każdym Meksykiem otwiera się nowy Meksyk”, w: tenże, *Pozy prozy*, Warszawa 1986, s. 216; K. Uniłowski, *Opowieść znaleziona na śmietniku*, s. 56.

osobliwa edukacja chłopca – uczy się po pierwsze oswajać śmierć – zabija „żołnierzy kanclerza” i pomaga pozbywać się ich ciała; po drugie czytać – poznaje fragmenty zniszczonych książek-śmieci; po trzecie – za sprawą Cigi uczy się „uciążliwego rozumienia życia” (CdM, s. 128), to znaczy obserwowania i interpretowania wszystkiego, co zobaczy i czego doświadczy poprzez lekturę, a także, znów przy udziale Cigi, opanowuje nieprzydatną sztukę intelektualizacji zabawy. Dlatego Franciszek (jako narrator i jako bohater) miesza różne porządki wiedzy, a co za tym idzie style mówienia i dyskursy, korzystając z nich bez względu na kontekst. Buduje heterogeniczną rzeczywistość zlepioną z różnorodnych, czasem nieprzystających do siebie elementów. Cigi to wszak „kwintesencja ironii”, zatem Franciszek odrzuca „Pewnik, iż tylko powaga gwarantuje prawidłowy wynik dociekań filozoficznych, powoduje, że idziemy tylko niektórymi drogami, zabezpieczając sobie poczucie godności” (CdM, s. 119). Edukacja bohatera i jego historia to odrzucane drogi owych bezprezjonalnych dociekań pozbawionych powagi.

Edukacja Franciszka opiera się na ułamkowych tekstach. Czytając, zdobywa wiedzę i umiejętności, kształtuje swój stosunek do świata. Problem jednak w tym, że wykształcenie odsyła wyłącznie do elementów wielkiej (widmowej) Biblioteki, która nie tworzy Całości albo proponuje całość daleką od jakiegokolwiek jednoznaczności, pozbawioną cienia skończoności i ortodoksji. Franciszek uczy się poruszać w przestrzeni zapośredniczonej, w rzeczywistości tekstowej. Nigdy nie mówi bezpośrednio, podlegając językowej i literackiej mediacji, co zauważa i co doprowadza go do konkluzji, że nie istnieje absolutna prawda (CdM, s. 28), zaś realność podlega zasadzie nieoznaczoności (CdM, s. 93, 194). Koniec końców wszystko można udowodnić, najlepiej przemocą (CdM, s. 120). On nie będzie podejmować podobnych prób, rezygnując z fałszywej rozumności. Tak jak nie decyduje się na jeden porządek narracyjny, gdyż byłoby to zbytym uprzywilejowaniem jakiegoś mglistego autorytetu (jednostki, instytucji, teorii), a im trudno zawierzyć. Pobrzmiewa w tym wyraźnie nuta refleksji nad kondycją socjokulturowych relacji późnonowoczesnego świata⁹.

⁹ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2012, s. 11–22.

Ulman sięga po baśń i snuje fantastyczną narrację o istotnym dla nowoczesności doświadczeniu wojennym. Jego miejsce zarezerwowane było dotychczas dla opowieści autentycznych, nawet jeśli eksperymentowały z poetyką, jak teksty Buczkowskiego, impet innowacji szedł w stronę realistycznego odwzorowania osobliwości. Pisarz zderza dwie tradycje, nieprzystające, jak można by sądzić. Próbuje od innej strony opowiedzieć wojnę, pamiętając o kluczowym problemie, przed którym stanęli moderniści: niewyraźności i niepoznawalności wojennego fenomenu¹⁰. Sondowanie odbywa się w warunkach ósmej dekady XX stulecia, kiedy doniosłość wojny jest w pewnym stopniu oczywista, choć trudno być może ocenić jej skutki dla dynamiki kultury. Ulman z oddalenia spogląda na wojnę jako na wydarzenie, które zrodziło swoisty narracyjny kanon (do którego się zresztą odwołuje)¹¹. Ulokowanie akcji powieści właśnie w momencie pierwszych lat wojny nie jest przypadkowe, stanowi autorefleksyjny zabieg odsłonięcia własnego rodowodu, przy czym dziecięcy bohater-narrator opowiada bezpretensjonalnie, pozbawiony naukowych i filozoficznych pretensji do trafności i celności swoich wywodów. Franciszek sięga po filozoficzne i naukowe dyskursy ze swoistą ignorancją prostaczka, co nie dowodzi ani jego głupoty, ani nieprzydatności tych narzędzi. Raczej koniecznego dystansu chroniącego przed rozpaczliwymi rozczarowaniami. Ulman unika w ten sposób pułapki powieści z tezą.

4

Cigi de Montbazon dowodzi, że pisarstwu Ulmana bliska jest Borge-sowska idea kultury jako nieskończonej Biblioteki¹². W Ulmanowskich grach pobrzmiewa nuta elitaryzmu, ponieważ owo bajkopisarstwo wymaga pewnej erudycji potrzebnej do dekodowania literackich szyfrów i aluzji. Nawet jeśli olbrzymia biblioteka ma postać sfermentowanych, rozkładających się resztek.

¹⁰ J. Świąch, *Wojny a projekt nowoczesności*, w: tenże, *Nowoczesność. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 2007, s. 192–220.

¹¹ Zob. K. Rutkowski, *Prolegomena do Ulmanologii*, s. 103.

¹² H. Bereza, *Fantastyka (Anatol Ulman)*, w: tenże, *Bieg rzeczy*, Warszawa 1982, s. 66–67.

W przypadku twórczości Marka Słyka funkcję podobnego rezerwuaru będzie już pełnić kultura popularna. W powieści *Gra o supermózg* Słyk odwołuje się do konwencji literatury awanturniczej, konwencji powieści kryminalnej, lecz odpowiednio przemodelowanej do postaci literatury młodzieżowej. Wydaje się, że ambicje są niewygórowane, ponieważ fabuła, bohaterowie, powieściowa rzeczywistość zostały podporządkowane egalitarnemu strywalizowaniu. Tekst jasno sygnalizuje swoje rozrywkowe zadania, ulegając pędowi śledztwa, zagadek i przygody¹³.

W *Grze o supermózg* uczniowie jednej ze szkół podstawowych wpadają na trop grupy złodziei, którzy dokonali kradzieży tytułowego „Super-mózgu”, nowoczesnego minikomputera skonstruowanego we Francji. Udaje im się namierzyć szajkę, wytropić szefa i odzyskać urządzenie, a ściślej tajemniczy element, który pozwala z niego korzystać. „Super-mózg” jest rekwizytem pozwalającym wprowadzić akcję w ruch i nie dowiadujemy się o nim zbyt wiele, podobnie jak bohaterowie-detektywi. Kluczową rolę w fabule Słyka odgrywa przypadek. Chłopcy wpadają na trop przestępców i kolejne przygody im się przytrafiają. Jednocześnie owa akcydentalność bywa odpowiednio stymulowana. Bohaterowie są zafascynowani prozą detektywistyczną – powieść rozpoczyna się od przyłapania narratora w trakcie lekcji na lekturze książki przygodowo-kryminalnej, co skutkuje stałą gotowością do rozwiązywania zagadek i wypatrywania śladów. Rzeczywistość tekstowa *Gry* podlega również tej zasadzie: z jednej strony wydaje się niby-realistyczna z właściwą prawdziwemu życiu przypadkowością (uzyskanie efektu realności), z drugiej tworzą ją znaki i zagadki, niuanse i drobne wskazówki, które odczytują tylko wprawni adepci kryminalistyki, co czyni opowieść podejrzanie literacką. Napięcie między celowością a przypadkiem można dostrzec we wszystkich perypetiach młodocianych detektywów, przy czym kwestia, która ze stron dominuje, jest nierozstrzygalna. Hejrad Sporny i jego koledzy ciągle tropią, ale często ich działania nie przynoszą

¹³ Szczegółowe powinowactwa między *Grą o supermózg* a innymi powieściami Słyka szkicuje w tekście „*Kpiąca myśl i szaleńcza wyobraźnia*”. *Niesamowite opowieści Marka Słyka*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, Sectio FF Philologiae”, vol. XXXIII, 2015, s. 171–191. Tutaj ograniczę się do istotnych w kontekście problematyki wywodu kwestii relacji między powieściami Ulmana, Słyka i Huellego.

spodziewanych efektów. Wówczas któryś z nich doświadcza olśnienie niemal epifanijskie i akcja, czyli śledztwo, rusza z impetem. Uderza w tej opowieści rozrywkowy aspekt fabuły – śledzenia i stymulowania dochodzenia. Ludyczny charakter śledztwa skrywa się pod warstwą poważnych działań poznawczych: tropienia, analizowania i wnioskowania, weryfikowania i falsyfikowania hipotez.

Rychło jednak okazuje się, że bohaterowie wraz z czytelnikiem zostają wydani na pastwę literaturze i bezpretensjonalne przygody nabierają nieoczywistego sensu. Narrator w pewnej chwili orientuje się, że ich działalność jest dwuznaczna. Chłopięce dochodzenie to prowadzona dla zabicia nudy zabawa, która pozwala ocenić skuteczność i praktyczność detektywistycznej konwencji literackiej. Dlatego oddają się kreowaniu wydarzeń zamiast ich obiektywnemu badaniu i żądają tego, czego nie może zapewnić codzienność – skończoności, racjonalności i celowości właściwych zamkniętej strukturze kryminału. Bohater powiada: „[Historia] nie musi się wcale rozstrzygnąć (...). Przynajmniej my możemy nie dowiedzieć się o jej dalszym ciągu i zakończeniu. Niestety, to jest życie, a nie żadna książka kryminalna, gdzie zawsze na końcu doczekasz się rozstrzygnięcia”¹⁴.

Problem jednak w tym, że to, co zdaniem Hejrada Spornego fikcyjne i zmyślane, on i jego koledzy bardzo skutecznie aplikują codziennemu życiu, czy też temu, co uchodzi tutaj za empiryczną codzienność. Racjonalizacja, której próbuje oddawać się bohater, podlega ironicznemu przemieszczeniu, bowiem życie fabularyzuje się nadspodziewanie łatwo. Logika podziału na literacką fikcyjność i realną rzeczywistość zostaje, podobnie jak w przypadku powieści Ulmana, sproblematyzowana. Co istotne, dylematy Hejrada Spornego łatwo przeoczyć, dając się ponieść kolejnym zwrotom akcji, choć zarazem ich znalezienie jest konieczne, bowiem również czytelnik ma być śledczym, tropiącym detektywistyczne obsesje nastolatków.

Bohaterowie nieusuwalnie tkwią w semiozie: czytają i wytwarzają znaczenia, bowiem prowokuje ich do tego zewnętrznosc. Opowiadanie i porządkowanie życia przy pomocy kryminalnej konwencji nie narusza prawdy, gdyż ta nie istnieje niezależnie, poza wszelką

¹⁴ M. Słyk, *Gra o supermózg*, Warszawa 1982, s. 213, por. tenże, *W krupniku rozstrzygnięć*, Warszawa 1986, s. 337–338.

opowieścią i poza medium języka. Flakonon Flux, bohater wcześniejszej powieści Słyka, powiedział: „jak tu mówić, że życie zmusza do logiki! Jak błagiersko zasuwać, że logika zmusza do życia! Nic nie zmusza do niczego! Wszystko jest przeżarte swawolną wolnością, jowialną rozlazłością!!!”¹⁵.

Śledztwo okazuje się zainscenizowaną edukacją „swawolnej wolności”, która miała inny przebieg, lecz wynika z porównywalnych do Ulmanowskiego tekstu wniosków i obserwacji. I podobnie jak autor *Obsesyjnych opowiadań bez motywacji* Słyk podważa „morał” własnego bajkopisarstwa, zamykając odkrycia swoich bohaterów w ironicznej ramie: uczniowie szkoły podstawowej zafascynowani zagadkami detektywistycznymi i literaturą przygodową dokonują spójnej rekonstrukcji przestępstwa, wpadając na trop winowajcy. Konsekwentna, choć zaskakująca kompozycja, jaką udaje im się stworzyć, musi budzić nieufność ze względu na rygor swojej skończoności. Bawiąc się, wyprzedzają najtęższe umysły profesjonalistów. Skuteczność bohaterów wynika z niepoważnych uwarunkowań ich działania, nie zaś z fachowości i teoretycznej wiedzy specjalistów. Z perspektywy pragmatycznej racjonalności można zdyskredytować powstałe dzięki wysiłkom uczniów odkrycia, mówiąc, że to jedynie zmyślona zabawa fantazjujących dzieci. Dorośli będą wątpić, lecz nie w *Grze u supermózg*, ale w *Weiserze Dawidku*, i sceptycyzm dotknie także samych dzieci, gdy te, w przeciwieństwie do Ulmanowskiego Franciszka, przeistoczą się w racjonalnych dorosłych¹⁶. Jedyne Heller ocali pewną część dziecięcości i zmysł bajkopisarstwa.

Gra o supermózg to właściwie osobliwy podręcznik czytania zewnętrznosci zredagowany przy użyciu dobrze znanego słownika nowoczesnej literatury. Kluczowe miejsce przypada pojęciom racjonalności, realności i rzeczywistości. Słyk w nieco chałupniczy sposób przeprowadza intensywny kurs poznawczych teleologii literatury, a równocześnie wytrwale i metodycznie rozsadza tę naukę. Ostatecznie doprowadza do wyklarowania się intrygujących wniosków,

¹⁵ M. Słyk, *W barszczu przygód*, Warszawa 1980, s. 214.

¹⁶ Krzysztof Uniłowski pisał wręcz o niemożliwości mediacji między chłopcem a mężczyzną w przypadku Franciszka, zob. tenże, *Opowieść znaleziona na śmietniku*, s. 51.

że oto narracyjne praktyki nie są w stanie całkowicie domknąć Realności, mogą jedynie symulować jej skończoność i uchwytność. Ale to spostrzeżenie lokowałoby pisarstwo autora *W barszczu przygód* poniekąd na obskuranckiej pozycji, skoro właściwie powtarza obsesję modernistów. Jednakże inność, a nie nowość jego propozycji dotyczy stosunku do problematyczności przedstawienia i kłopotów z niewyraźnością. Podobnie jak Ulman odsuwa je na bok i wówczas przestają być przedmiotem troski, nawet pośrednio. W tym sensie ani Ulmana, ani Słyka nie interesuje pisanie jako forma wzniosłości¹⁷. Pozostaje właściwie tylko przyjemność rozsmakowania się, by nawiązać do kulinarniej trylogii Słyka, w samej czynności opowiadania.

5

Na tak zarysowanym tle *Weiser Dawidek* Pawła Huellego może być postrzegany jako kolejny z wielu możliwych wariantów przeobrażeń specyficznego bajkopisarstwa, które kieruje się nie ewolucyjnością, lecz ma „anarchistyczny” wymiar – ścierania się poetyk i rozwiązań estetycznych. Za sprawą wpisanej w powieść wielotorowości interpretacji manifestują się wieloznaczność i otwartość tekstu Huellego, na które, jak można przypuszczać, autor z premedytacją wskazuje, sugerując ich tajemniczą istotność. W tym sensie czytelnik (i interpretator) jest skazany na śledztwo jak Heller, który musi wnikać w historię Dawidka. Niemal każde odczytanie wydaje się w tym przypadku uzasadnione, choć przeczyłoby to zamkniętej logice de-tektywistycznej struktury narracyjnej. Różne, często sprzeczne lektury powieści Huellego dowodzą, że nie istnieje interpretacyjny kanon czy teoretyczno- bądź historycznoliteracki metajęzyk, który byłby w stanie uzasadnić jedno, ostateczne odczytanie usuwające

¹⁷ J.F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, przeł. M.P. Markowski, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 60. Marek Zaleski umieszcza *Weisera Dawidka* po stronie modernistycznej estetyki wzniosłości, co czyniłoby próby utożsamienia tekstów Ulmana, Słyka i Huellego problematycznym (por. *Czarna dziura*, w: tenże, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, s. 88). Jak się jednak okaże, „nostalgia za nieosiągalnym”, do której odwołuje się badacz, nie jest w przypadku gdańskiego autora tak oczywista. Tym samym różnica między Ulmanem a Słykiem a Huellem nie sprowadza się do odmiennego postrzegania idei Niewyraźnego i Nieprzedstawianego. Problem ten rozwijam w dalszej części szkicu.

pozostałe w cień¹⁸. Można zatem zaproponować kolejną wersję lektury, wskazując na pewne zbieżności między *Weiserem a Cigi i Grą o supermózg*. Już na poziomie wstępnych rozpoznań daje się wykryć pewna koincydencja. Huelle, projektując niejako tajemniczość swojej historii, opiera, podobnie jak Ulman i Słyk, jej ciężar na paradoksalnym chwycie: zamknięta struktura fabularna, imitująca teoretyczne wiwisekcje nauki, generuje problematyczną (przede wszystkim z punktu widzenia narratora), bo polisemiotyczną „prawdę”, która nie poddaje się presji jednoznacznego wyjaśnienia. Jest to nie tylko wynik możliwych lektur tekstów Ulmana czy Słyka, ale także wspólny im przejaw refleksyjnego rozpoznania natury poznawczych idiosynkrazji nowoczesnej powieści.

Rzeczywistość powojenna sprowadza się u Huellego do artefaktu pamięci podlegającego niepewnej rekonstrukcji. Narrator wszak stale ma kłopoty ze znalezieniem sensu w niejednoznacznej rzeczywistości zawieszona pomiędzy fantastycznym porządkiem mitu, historyczno-reportażowym opisem a metafikcyjną powiastką. Status wydarzeń nie jest równie niepewny, jak ma to miejsce w historii Franciszka i Cigi. Należy jednak pamiętać, że Weiser zjawi się poprzez literackie tropy i aluzje, to znaczy Heller zachowuje się niczym Franciszek, mówiący fragmentami Biblioteki. Jedynie Heller zdobywa się na gest rewizji przeszłości, która okazuje się oporna na próby linneuszowej systematyzacji, piętrzy trudności i niemal nieustannie niweluje odkrycia narratorskiej pamięci. W *Grze o supermózg* tylko Hejrad Sporny próbował dokonywać refleksyjnego oglądu detektywistycznej przygody. W tym sensie obaj stanowią warianty autotematycznych chwytów: Sporny – ironiczny, Heller – poważny.

¹⁸ „Nie da się jej przeczytać z żadnych «określonych pozycji», z kluczem w ręku, z gotowym projektem wykładni zdarzeń”, pisał Jerzy Jarzębski (*Czytanie „Weisera Dawidka”*, w: tenże, *Apetyt na przemianę*, Kraków 1997, s. 47). Podatność powieści na wielość odczytań zasygnalizował w momencie wydania książki Jan Błoński (*Duch powieści i wąs Stalina*). Przegląd stanowisk interpretacyjnych można znaleźć w szkicu Barbary Zielińskiej („*Weiser Dawidek” i nierozstrzygalniki. Dywagacja postmodernistyczna*, w: *Z problemów podmiotowości w literaturze polskiej XX wieku*, red. M. Lalak, Szczecin 1993, s. 126), w studium Marka Zaleskiego (*Czarna dziura*, s. 86–88) oraz w artykule Tomasza Mizerkiewicza („*Weiser Dawidek” i współczesne doświadczenie mityczne*, „*Polonistyka*” 1999, nr 1, s. 18–19).

Gdy Heller zaczyna powątpiewać w realność wydarzeń i waha się, czy aby nie były to sny i zmyślenia, dotyka blizny po postrzale z ręki Weisera. Upewnia go to w zasadności dalszych poszukiwań, czyli dalszego snucia historii. Ślad na ciele sankcjonuje prawdziwość Dawidka i przeżytych wspólnie przygód z tajemniczym finałem zniknięcia chłopca – „nic w tej historii nie zostało wymyślane, ani jedno zdanie i ani jeden moment tamtego lata i tamtego śledztwa”¹⁹. Ale wcześniej to właśnie Weiser dyktuje, jak usprawiedliwić przed rodzinami powstanie rany: Heller zeznaje, że skaleczył się zardzewiałym drutem kolczastym. Blizna zatem jest tajemnym i jednocześnie sfingowanym znakiem, bowiem trudno jasno określić, do czego odsyła. Ciało oszukuje narratora, czy też raczej on sam tworzy symboliczną nadbudowę blizny. Skoro postrzał i drut kolczasty są jednakowo prawdopodobne, nie ma właściwie znaczenia, co wydarzyło się naprawdę. Istotniejsza jest interpretacja owej blizny, a więc i interpretacja historii Weisera. Uzasadnienie realności przeżyć okazuje się wobec powyższego czysto arbitralne²⁰.

Hellera nawiedza wątpliwość: czy można kontrolować fakty. Czy w ogóle fakty istnieją, jeśli nikt ich nie potwierdza w trakcie jego dochodzenia, ani Szymek, ani Elka, którzy również przeżyli tamte wakacje naznaczone Weiserem? Dyskomfort narratora powodują początkowo niejasne domysły, że może nie ma faktów właśnie, co stawiałoby pod znakiem zapytania jego integralność, tożsamość i spójność wynikające z zewnętrznego doświadczenia kontaktu z Weiserem. „Ja” Hellera zyskuje refleksyjną świadomość właśnie poprzez interakcję z Dawidkiem. Gdyby okazał się kimś innym, efektem interpretacji, pracy wyobraźni, a nie pamięci, narrator znalazłby się w opałach. Oznaczałoby to, że nie ma zewnętrznego sensotwórczego porządku, który wytwarza impuls strukturyzujący chaos, projektuje ścieżkę ku jakiemuś celowi.

W końcu Heller powie: „Żadna teoria nie wyjaśni niczego. Jedyne, co mogę zrobić, to opowiadać dalej” (WD, s. 163), przyjąwszy

¹⁹ P. Huelle, *Weiser Dawidek*, Gdańsk 1987, s. 163. Dalej WD i numer strony.

²⁰ Zupełnie inaczej bliznę odczytuje Tomasz Mizerkiewicz, choć punkt dojścia jego interpretacji wydaje się zbieżny z moimi wnioskami. Zob. T. Mizerkiewicz, „*Weiser Dawidek*” i współczesne doświadczenie mityczne, s. 23.

nadrzędność języka literatury, ale w wariacie pozbawionym zaplecza szytywnej teorii. Nobilituje sam akt mówienia-pisania, który nie może przeistoczyć się w systematyczne wyjaśnienie. Narrator sprzeniewierza się konwencji śledztwa, rezygnując powoli z ambicji domknięcia sprawy Weisera. Pozostaje mu zapisywanie, które nie podlega już dialektyce zagadki i rozwiązania. Otwiera się tym samym na pewnego rodzaju umowność własnego „ja”, konstruując fikcyjną, ale w tym sensie konieczną biografię, pełną niewypełnianych luk²¹.

Heller (tak jak bohaterowie *Gry o supermózg*) doświadcza specyficznej prawdy: tylko pisanie/opowiadanie pozostaje w obliczu rzeczywistości, która istnieje wyłącznie poprzez opowieść, skoro nie legitymizuje jej żaden transcendentny sens²². Odkrycie Słyka właściwie jest tożsame z motywacją pisania-śledztwa-rekonstrukcji narratora *Weisera Dawidka*, który tyleż doznaje olśnienia w trakcie notowania efektów swojej pracy, co *ex post* w drodze re-konstrukcji, gdy składa poszlaki w niedoskonałą całość. Całość, której nigdy nie zbuduje. Owa prawda leży u podstaw samego aktu snucia historii i zarazem rodzi się w jej trakcie.

Tym, czym w powieści Ulmana była Cigi, w tekście Huellego staje się Weiser. Oboje nieuchwytni, podlegający jedynie cząstkowej charakterystyce. Istnieją poprzez fragmenty opowieści, ale nie można ich uchwycić poprzez teoretyczne dyskursy. Można zaryzykować tezę, że idzie tu o niewyraźność doświadczenia, próbę symbolizowania Tajemnicy, Przypadku etc. Weisera i Cigi powołuje do życia akt mówienia poprzez kody kultury, których najporęczniejszymi wyrazicielami są literackie języki, tropy i motywy. Stanowi permanentnej mediacji towarzyszy w przypadku Huellego uczucie ambiwalencji.

²¹ Zob. M. Zaleski, *Czarna dziura*, s. 110. Powieść poddaje się także lekturze autobiograficzno-tożsamościowej niwelującej problematyczność integralności „ja” Hellera, co prowadzi w interpretowaniu poszukiwania Weisera jako alegorii osvajania obcej przestrzeni Gdańska przez powojenne pokolenie potomków przesiedleńców, zob. A. Grześkowiak-Krwawicz, *Alicja przed lustrem. Rzecz o Gdańsku i prozie Pawła Huelle*, „Teksty Drugie” 1992, nr 6.

²² B. Zielińska, „Weiser Dawidek” i nierozstrzygalniki. *Dywagacja postmodernistyczna*, w: *Z problemów podmiotowości w literaturze polskiej XX wieku*, red. M. Lalak, Szczecin 1993, s.134–135.

Problem Realności kryjącej się gdzieś poza słowami nie zostaje całkowicie pominięty.

Paweł Huelle połączył pomysły Ulmana i Słyka następująco: osłabił ironiczny aspekt Ulmanowskiej gry „ontologicznej”, zdystansował się od Słykowej fascynacji kryminałem jako ciągle reprodukującej się ludycznej struktury. Przejął podstawowy dylemat, który dawał o sobie znać w tekstach poprzedników: umowność podziału na to, co rzeczywiste, i to, fikcyjne (wyobrażone, zmyślone etc.), zachowując jednakże nostalgiczne pragnienie wiary w Sens²³ i zarazem inscenizując ambiwalencję podobnej nostalgii. Heller na przekór własnym słowom schizofrenicznie tęskni za rozwikłaniem Tajemnicy, wołając Weisera w miejscu jego zniknięcia. Problem jednakże w tym, że owa nostalgia także daleka jest od jednoznaczności. Scena rozgrywa się w narracyjnym dystansie, gdy „ja” przeistacza się w „ty” jakby w hipotetycznym stanie. Heller, odchodząc od grobu przyjaciela, znów ma skierować się w dobrze znane miejsce. W tunelu znajduje tylko echo, odbite nawoływania. Rozstęp między wcieleniami podmiotu nie pozwala w pełni domknąć interpretacji stosunku Hellera do własnych poszukiwań, co również Huellego stawia w niejednoznacznej pozycji. Luka między „ty” i „ja” każe przypuszczać, że oto „ty” dokonuje czegoś, co tkwi w „ja” niczym skaza, nieakceptowana skłonność. W tunelu Heller znajdzie (znalazłby) wyłącznie swoją replikę, co każe mu uwierzyć w odkrycie braku tajemnicy. Dwuznaczny finał ewokuje dwuznaczność narratorskiego śledztwa: próby systematyzacji niedającej się dociec, pozbawionej jednolitej wykładni prawdy, która nie istnieje dzięki obiektywnym metafizycznym sankcjom.

6

Zbieżności i podobieństwa między trzema powieściami wynikają z ogólniejszego problemu, jaki zarysował się, marginalnie co prawda, w świadomości przełomu dekad. Z jednej strony z narastającego kryzysu języka opisu społecznej rzeczywistości wynika konieczność budowania opowieści uwolnionych spod presji dyskursów zbiorowości i kładzie się nacisk na jednostkowe przeżycia afirmujące

²³ Por. P. Czapliński, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*, Kraków 1997, s. 135.

podmiotową niezależność wobec komunistycznej ideologii. Z drugiej – pojawia się zdecydowana obojętność wobec takich form „rezygnacyjnego” zaangażowania, co nieprecyzyjnie określano jako „socyparnasizm” i „rewolucja artystyczna”. Przecistawianie tak zwanych szkół²⁴ intelektualnych czy artystycznych z perspektywy czasu było nie w pełni uzasadnione²⁵. Jan Błoński przekonywał, że z prozy „rewolucji artystycznej” „niewiele – w sumie – można dowiedzieć się o współczesnej Polsce. (...) Opiera się o kombinatorykę niezborności. Moment ludyczny współlistnieje z artystowskim, bawią się Ci pisarze sposobami mówienia, chwytami narracyjnymi, proponują wyprzedaż fabularnych niespodzianek. (...) Z tych zestawień, zniekształceń – cóż się rodzi? Szydercza prześmiewka (...), niby-naiwna zabawa (...), humor niepokojący i denerwujący zarazem (...)”²⁶. Jednakże ową kombinatorykę niezborności uprawia zarówno Ulman, Słyk jak i Huelle, którzy sytuować się mieli po przeciwnych stronach; dwaj pierwsi mieli nieświadomie ulegać jej sile, jak reszta pisarzy „kręgu «Twórczości»”, ostatni – zgodnie z późniejszą oceną – „niezborność dostrzega i czyni swoim estetycznym orężem”²⁷. Można mówić o kłopotliwej unifikacji, która przyczyniła się do zniwelowania niuansów wpisanych w te teksty²⁸, które okazały się zaskakująco podobne w motywacjach zaproponowanych estetycznych i p o e t y k a l n y c h (?) rozstrzygnięć. W nieco innych stylistykach wyraża się wspólne, choć różnie artykułowane przeświadczenie o kłopotliwym utrzymywaniu ortodoksyjnie nowoczesnych rozwiązań artystycznych, sposobów myślenia i teorii.

²⁴ Debiut „Pawła Huelle [...] jest demaskacją licznych utopii młodej prozy, która stała się ofiarą własnych pseudoeksperymentów. Nie detonując wielu kanonów narracyjnych czy literackich Huelle dojrzał dalej niż większość artystycznych rewolucjonistów” (L. Żuliński, *Dziwny nieznanomy*, „Literatura” 1988, nr 2, s. 69). Do przeciwstawienia usankcjonowanego przez Jana Błońskiego odwołują się: B. Zielińska, „*Weiser Dawidek*” i *nierozstrzygalniki*, s. 126–127, M. Zaleski, *Czarna dziura*, s. 86.

²⁵ P. Czaplinski, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, s. 272–273.

²⁶ J. Błoński, *Dwie groteski i pół*, s. 15.

²⁷ Tamże.

²⁸ K. Uniłowski, *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu*, Katowice 1999, s. 158–159.

Ulman, Słyk, Huelle kwestionują pojęcie autentyczności oznaczające prawdziwość i stabilność niezależną od kulturowych determinant; to stawia z kolei pod znakiem zapytania poznawcze poszukiwania i wartościotwórcze działania prozy. Realność i instytucjonalna odrębność literatury zostają sproblematyzowane. Modernizm nie zostaje odrzucony i pozostawiony na uboczu jako nieaktualny. Jego istnienie jest koniecznym warunkiem tych osobliwych powiastek. Całkowite zanegowanie dotychczasowych reguł literackich byłoby tożsame z awangardowym gestem ostatecznego przekroczenia literatury: podważeniem jej istnienia lub zmuszeniem do wulgarnej utylitarności. Oni decydują się działać pomiędzy sprzecznościami, operując w polu ich napięcia²⁹.

Opisywanym powieściom można zarzucić brak ingerencji w porządek społeczny, niechęć do krytycznego komentowania samej literatury/sztuki, ograniczone ambicje poznawcze (w przypadku Słyka posunięte wręcz do afirmowania grafomanii), słowem omięcie kwestii, które uchodziły za prerogatywy nowoczesnej prozy. Przed podobnymi zarzutami broni się sam tekst osadzony w konwencji detektywistycznej (Słyk, Huelle) lub w quasi-baśniowej strukturze (Ulman). Ich znaczeniowa nośność pozwalała zderzyć poznawcze i aksjologiczne obowiązki nakładane na modernistyczne teksty z niemożnością ich spełnienia. Innymi słowy intertekstualne zabiegi formalne pozwoliły obnażyć aporię późnonowoczesnej prozy (poszukiwanie metafizycznego sensu jest jego zmistyfikowanym tworzeniem). Wzmocnieniu tego procederu posłużył jeszcze chwyt dziecięcego narratora, łączący rozrywkowo-poznawcze śledztwo z tożsamościowo-biograficzną historią. Bohaterowie tych powieści są dziećmi – specyficznymi instancjami nadawczymi, które okazują się potem producentami opowieści, za pomocą których można snuć fabułę bezkarnie, niejako poza rygorami odpowiedzialnej narracji. Dziecięcy

²⁹ Odwołuję się tutaj do koncepcji Andreasa Huyssena, która zakłada, że postmodernistyczna wrażliwość problematyzuje kluczowe doświadczenia i dyrektywy modernizmu i awangardy, bazuje na przemieszczeniu dychotomii pojęciowych i estetycznych, które określały swoistość modernizmu, jak i awangardyzmu, lecz nie neguje ich ani nie niszczy, gdyż byłoby to jedynie inną postacią nowoczesnego dyskursu estetycznego. Por. A. Huyssen, *Nad mapą postmodernizmu*, przeł. J. Margański, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, s. 513.

bohater rozsadza nostalgiczną quasi-biografię, poddaje w wątpliwość epifanijne odkrycia dorosłego konstruującego je *ex post*. Za jego pomocą realizuje się „fikcja prawdziwsza od życia”, jak chciał Marzęcki z powieści Bohdana Zadury.

Kłopotliwe także byłoby uznanie tych tekstów za przejawy autotelicznego uniku, to znaczy eksplorowania możliwości nowatorskich rozwiązań formalnych. Ich nowatorstwo jest bowiem wątpliwe, w tym sensie, że wspiera się na intertekstualnych praktykach, które nie podlegają procedurom ukrywania³⁰. Kłopot w tym, że owe gry nie mają ani wyłącznie ludycznego charakteru, ani nie są prowadzone w duchu bliskim awangardowym innowacjom, zaś idea Nowości również podlega ambiwalencji. Cele pisania wyzwalają się spod kurateli opozycyjnych motywacji, kierując się ku problematycznej niejednoznaczności. Inspiracje stojące za tekstami trzech omawianych pisarzy przenicowują się, odsyłając do niestabilności znaczeń i rozpleniających się sensów, których nie można osaczyć i sklasyfikować, lecz, przypomnę, nie powoduje to melancholijnej zadumy. Teksty tkwią w dialektycznym spięciu między modernistycznymi konceptualizacjami powieści a ich odrzuceniem. Powstaje więc literatura niezaangażowana w dotychczasowym sensie tego pojęcia, poznawczo sceptyczna. Powieści są celowo apolityczne, omijają społeczno-polityczne spory i problemy, które były efektem napięć wewnątrz rywalizujących dyskursów nowoczesności.

Summary

Educational and Entertaining Tales of Late Polish People's Republic (Anatol Ulman, Marek Słyk, Paweł Huelle)

This sketch is about the culmination of modernity which happened (or could have happened on a larger scale) in prose at the turn of the 70s and 80s. Three authors' novels are presented as examples of emerging new sensitivity in late modernity. The seemingly unlikely juxtaposition captures the surprising continuity of the transformation of modern

³⁰ M. Zaleski, *Czarna dziura*, s. 111–115.

prose. The works by Anatol Ulman, Marek Słyk fall within Michael Głowiński's concept of "socialist realism" which referred, in this case, to literature oblivious to the present, refusing to get involved, which in the context of the year 1984 seems to be of significance. To some extent, Paweł Huelle's *Weiser Dawidek* could face the same accusation. However, so far Huelle and Słyk have been placed at two opposing ends in the literary historical process. On the other hand, Ulman and Słyk, and later on Huelle proved that "authenticity fatigue" occurred relatively early, and being indebted to anti-communist ideology and submitting to the pressures of the modern epic novel (which the literary critics of the time demanded) would reduce the friction between different poetics and aesthetics and slow down the search for new solutions other than "orthodox" modernism.