

KAMILA BUDROWSKA

Powieść, cykl narracyjny, opowiadanie – postmodernizmu gatunki niemożliwe

Moda na zajmowanie się postmodernizmem w Polsce już przemija. Przejmują go budzić i zainteresowanie, i gorące spory. Podobnie jak feminizm i inne nowe tematy, które przeniknęły do kultury polskiej po roku 1989, przechodzi z pierwszych stron gazet w zacisza uniwersyteckich gabinetów i bibliotek. Daje to szansę na spokojne i pozbawione wartościowania zajęcie się problematyką i zbadanie tego, jakie jest pokłosie zainteresowania owym – „izmem” na rodzimym gruncie (tu – poprzez pryzmat genologii). Należy od razu zaznaczyć, że postmodernizm będzie w niniejszym artykule ujmowany z uwzględnieniem jego dwoistości znaczeniowej: z jednej strony jako określenie **okresu historycznoliterackiego** (a może wężiej – prądu literackiego), z drugiej zaś, jako nazwa konkretnego **stylu literackiego** (podobna „podwójność” pojawia się i przy innych terminach, przykładem – „realizm”, „modernizm”). Za każdym razem rozgraniczenie takie będzie wyraźnie sygnalizowane.

Polską refleksję teoretyczną na temat postmodernizmu buduje bogata literatura przekładowa oraz liczne prace oryginalne, oparte w dużej mierze na dokonaniach zachodnich; odnosić się będą nominalnie jedynie do niektórych z nich, choć wszystkie współtworzą współczesny dyskurs¹. O ile rodzima refleksja

¹ Zob. np. *Postmodernizm – kultura wyczerpania?* Wyb. M. Giżycki. Teksty do druku przygot. A. Taborska i M. Giżycki. Warszawa 1988; *Postmodernizm w perspektywie filozoficzno-kulturoznawczej*. Red. A. Zeidler-Janiszewska. Warszawa 1991; *Oblicza postmoder-*

naukowa wydaje się znacząca i cenna, o tyle znacznie słabiej wypadają efekty *polowania na postmodernistów w Polsce*: produkcja literacka nie jest tu w stanie zaspokoić apetytów krytyki. Wznowienie poszukiwania polskich postmodernistów – praktyków wydaje się zadaniem interesującym i będzie, w wąskim zakresie, podjęte w dalszych częściach artykułu.

POSTMODERNIZM JAKO OKRES HISTORYCZNO-LITERACKI (PRĄD LITERACKI)

Na początek, choć obfita jest literatura przedmiotu, pozwolę sobie na przypomnienie niektórych tez. Postmodernizm początkowo oznaczał jedynie nurt współczesnej prozy amerykańskiej (lata 50-te i 60-te; John Howkes, Thomas Pynchon, Joseph Heller), potem jego znaczenie się rozszerzyło:

„postmodernizm” – pisze Ryszard Nycz – w krytyce artystycznej oraz estetyczno-literackiej funkcjonuje jako nazwa okresu historii kultury (w szczególności sztuki i literatury), następującej po okresie modernizmu – liczonego od schyłku XIX wieku po lata 60. (z główną fazą w latach 1910–1930)².

Początek epoki postmodernistycznej datuje się, zdaniem badaczy, na których powołuje się Nycz, na przełomie lat 50-tych i 60-tych XX wieku, a obejmuje

innowacyjną literaturę ostatniego trzydziestolecia (aczkolwiek mającą antecedeny w literaturze końca lat 30-tych), która wypracowuje swą specyfikę w krytycznym kontekście dwóch negatywnych układów odniesienia: iluzjonistycznego modelu literatury realistycznej oraz autotelicznego wzorca awangardowego (...)³.

Postmodernizm literacki to literatura tworzona po klasykach (Eliot, Pound, Joyce)⁴ i w odniesieniu do ich dokonań, a jako epoka kulturowa, związany jest z rozwojem późnego kapitalizmu. Istnienie postmodernizmu wiąże się bowiem z powstaniem zdominowanego przez media społeczeństwa konsumpcyjnego. Postmodernizm i późny kapitalizm mają cechy wspólne: przekształcanie rzeczywistości w obrazy, rozdrobnienie czasu w wiecznym teraz, zanurzenie w teraz-

ny – teoria i praktyka uczestnictwa w kulturze współczesnej. Red. A. Zeidler-Janiszewska. Warszawa 1992; B. Baran, *Postmodernizm*. Kraków 1992; R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993; M. Kwiek, *Rorty i Lyotard. W labiryntach postmoderny*. Poznań 1994; „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6; G. Dziamski, *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*. Poznań 1995; T. Thorne, *Słownik pojęć kultury postmodernistycznej: mody, kultury, fascynacje*. Przeł. Z. Batko. Warszawa 1995; Z. Bauman, *Etyka postmodernistyczna*. Warszawa 1996; *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Wyb., opr., przedm. R. Nycz. Kraków 1997; R. Nycz, *Dekonstrukcja w badaniach literackich*. Kraków 2000; H. Janaszek-Ivaničková, *Nowa twarz postmodernizmu*. Katowice 2003.

² R. Nycz, *Tekstowy świat*. Dz. cyt., s. 123.

³ Tamże, s. 128.

⁴ B. Baran, *Postmodernizm*. Dz. cyt., s. 135.

niejszości⁵ (tu będą źródła głębokich różnic pomiędzy postmodernizmem a awangardą).

Próba przeniesienia powyższych ustaleń w polskie realia nie jest łatwa. Periodyzacje mamy bowiem zupełnie inne, zależne zawsze od historii, a nie przemian estetycznych; nie mamy „modernizmu” obejmującego czas aż do końca lat 60-tych XX wieku; polski modernizm kończy się zwykle około roku 1918 (choć są już koncepcje rozszerzające go). Można spróbować natomiast sytuować okres odnosząc się do ustaleń dotyczących jego treści, a nie nazwy. Jeśli bowiem zgodzić się na sygnalizowany związek postmodernizmu z istnieniem społeczeństwa masowego, to literatura, czy szerzej – kultura postmodernistyczna ma szansę zaistnieć w Polsce dopiero po głębokich przemianach roku 1989 (inną kwestią jest czy mamy już zaawansowany kapitalizm w sensie gospodarczym). Cezura taka zgodna jest z tradycyjnymi periodyzacjami – mamy poważne wydarzenie historyczne, przeżycie pokoleniowe, gruntowne zmiany polityczne i społeczne – wszystko się zgadza. Pojawiają się czynniki umożliwiające określenie i nazwanie nowej jakości.

Tu pewna dygresja. Kontrowersje (czy nawet – awersje) wokół postmodernizmu jako epoki historycznoliterackiej narosły w Polsce nie wokół jego niewielkiej ilościowo reprezentacji, ale głównie w związku z nazwą (jej nieprecyzyjność w kontekście tradycji polskiego literaturoznawstwa). Nową jakość dostrzeżono, ale dookreślić jej już się zgodnie nie udało.

Prąd ten nazwać by można – za Nyczem – sylwizmem, może – kreacjonizmem, może inaczej – pisze Kazimierz Bartoszyński. – Niepodobna mu jednak przydać miana postmodernizmu, tak z uwagi na rozległość treści owego pojęcia, jak i ze względu na niefortunność takiego określenia w kontekście tradycyjnej terminologii historii polskiej literatury [podkr. – K. B.]⁶.

Nie broniąc postmodernizmu jako nazwy dla całego okresu po roku 1989 (zgodnie z założeniem o wieloprądrowości każdego okresu, nazwę daje chyba prąd najbardziej wyrazisty, mający uzasadnienie w największej ilości wybitnych tekstów), z cytowanym poglądem pozwolę sobie dyskutować. Tradycyjne polskie literaturoznawstwo wiek XIX i XX, by nie sięgać zbyt daleko, dzieli na: Romantyzm, Pozytywizm, Młodą Polskę, Dwudziestolecie Międzywojenne, literaturę współczesną. Tak brzmią tytuły poszczególnych tomów – by odwołać się do kompendiów – z serii *Literatura Polska*. Ale obok tego niekwestionowanego autorytetu pojawiają się w ostatnich latach propozycje nowe – ujawnianie, na przykład, małej pojemności i nieprecyzyjności pojęcia „pozytywizm”, unikanie

⁵ F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*. Przeł. P. Czapliński. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Dz. cyt., s. 190–213.

⁶ K. Bartoszyński, *Postmodernizm a sprawa polska – przypadek „Miazgi”*. „Teksty Drukie” 1993, nr 1, s. 54.

określenia „Młoda Polska”, łączenie okresu międzywojennego i literatury okupacyjnej (Trzydziestolecie, a nie Dwudziestolecie⁷), dzielenie literatury współczesnej na kilka „podokresów” (to głównie z powodu upływającego czasu i przyrostu dzieł). Czyni tak choćby nowsza wersja wzmiankowanej serii podręczników – *Mała Historia Literatury Polskiej*. Są to oczywiście dyskusyjne próby rozwiązań, ujęcia autorskie, podlegające ciągle weryfikacji. Pokazują jednak, że uświęcone tradycją nazwy i daty nie są niezmiennie i dają się logicznie podważać.

Drugą koncepcją, do której pragnę się odwołać dyskutując z poglądem o nie trafności pojęcia „postmodernizm” jako nazwy dla okresu w rozwoju polskiej literatury, jest tendencja badawcza, by ujmować i omawiać poszczególne epoki jako wielkie, zbiorcze formacje (literatura staropolska, oświeceniowa, XIX wieku, XX wieku)⁸. Koncepcja taka radykalnie znosi przywiązanie do „starych” nazw, dat i do podporządkowywania rozwoju sztuki uwarunkowaniom i wydarzeniom historycznym; akcentuje ciągłość, wzajemny przepływ, a nie rozłączność i opozycję. W znaczący sposób podważa tradycyjne podziały, koncepcję opozycyjności epok, dowartościowuje „okresy przejściowe”.

Obie wzmiankowane propozycje periodyzacyjne wprowadzają gruntowne zmiany w myślenie o *tradycyjnej terminologii historii polskiej literatury*. Niezręczność określenia „postmodernizm”, rozumianego jako „po – modernizm”, „po – Młoda Polska” nie zostaje wprawdzie zniesiona, ale można sobie, w obrębie nowych pomysłów, wyobrazić sytuację, kiedy formacja „literatura wieku XX” dzieli się na podokresy, wśród których występuje i modernizm, i postmodernizm. Wydaje się jednak, że dopiero gruntowna zmiana myślenia: wprowadzenie zasady respektowania następstwa związanego z przemianami estetycznymi (zwrócenie uwagi na samą literaturę) uprawomocniałoby w pełni wprowadzanie innych niż zwyczajowe określenia, uprawomocniałoby nazwę postmodernizm, podobnie jak *kreacjonizm* czy *sylwizm*. Nie chciałabym ostatecznie rozstrzygać, czy nazwa ta jest trafna (wszak przedrostek „post” wyraża też brak „pozytywnych” kryteriów periodyzacyjnych, brak charakterystyczny dla okresów przejściowych⁹), postmodernizm nie wydaje się jednak nie do pomyślenia.

Obecna sytuacja terminologiczna jest jakby zatrzymaniem się w pół drogi. Dla interesującego nas okresu zaakceptowano nazwy: „literatura nowa i najnowsza” oraz „literatura po roku 1989”, zgrabne, bo neutralne i osadzone w tradycyjnym przywiązaniu dla periodyzacji związanej z datami historycznymi. Wartość

⁷ A. Nasiłowska, *Trzydziestolecie 1914–1944*. Warszawa 1995. Płynność cesur historycznoliterackich, dotyczących zwłaszcza wieku XX potwierdza chociażby fakt, iż w nieco późniejszej pracy tej samej autorki – *Literatura współczesna. Podręcznik dla szkół ponadpodstawowych* (Warszawa 1997) literatura II wojny światowej traktowana jest jako współczesna.

⁸ Zob. na ten temat *Ankieta Jubileuszowa*. „Pamiętnik Literacki” 2002, z. 1.

⁹ M. Calinescu, *Awangarda i postmodernizm*. Przeł. M. Giżycki. W: *Postmodernizm – kultura wyczerpania?* Dz. cyt., s. 25.

wobec literatury zewnętrzna (sytuacja historyczna) decyduje tu jeszcze o periodyzacji i nazewnictwie, ale zasadę tę poddaje się coraz szerszej dyskusji.

Czy można mówić – jeśli zgodzimy się na nazwę – o postmodernizmie w Polsce po roku 1989? Zawodność historycznych cezur w odniesieniu do tej epoki sygnalizowano już w roku 1994. Michał Głowiński (skądinąd przeciwnik przykładania terminu „postmodernizm” do literatury polskiej) mówił o pozorności przełomu, braku zmian w estetyce i zmianach ograniczonych do życia literackiego¹⁰. Zagadnienie to jest na tyle szerokie, że jedynie je sygnalizuję, wymaga ono odrębnego namysłu. Tu warto przypomnieć też ciekawe rozważania Henryka Markiewicza na temat zmieniających się definicji literackiej współczesności¹¹.

Pomimo zastrzeżeń uważam, że prąd taki w polskiej prozie po roku 1989 się ujawnił. Pojawiła się nowa grupa autorów, nowe pokolenie korzystające swobodnie ze zdobyczy literatur zachodnich. Literatura podporządkowała się wyraźnie gustom odbiorcy, prawom rynku, co pociągnęło za sobą pewne przemodelowanie, czy nawet – zmianę poetyk. Obok innych wyraźnych nurtów (ciekawe nazwy nadał im Przemysław Czapliński) zaistniał i postmodernizm. Wyróżnić daje się bowiem cała grupa tekstów (ich liczba dość skromna zdaje się jednak wystarczająca, by określić je mianem prądu), które są wyposażone w cechy charakterystyczne dla stylu postmodernistycznego. Myślę tu o wczesnych dokonaniach twórczych Manueli Gretkowskiej, zbiorach Nataszy Goerke i utworach Magdaleny Tulli.

POSTMODERNIZM JAKO STYL LITERACKI

Styl to pewien zespół świadomie stosowanych językowych środków stylistycznych – w takim znaczeniu byłby jakością przysługującą grupie utworów, niekoniecznie związanych z jednym okresem historycznoliterackim. Próby odnajdywania tendencji postmodernistycznych w literaturze polskiej są czynione od pewnego czasu i zmierzają w kilku kierunkach. Jako pierwszy z nich należy potraktować kwalifikowanie jako postmodernistów wielkich awangardystów – Witkacego, Schulza, Gombrowicza, czy Themersona¹². Drugim jest, zaproponowane na przykład w opiniotwórczej *Encyklopedii Kultury Polskiej XX wieku*, rozpoznanie takich tendencji w prozie przełomu lat 50-tych i 60-tych (a więc niemal równo-

¹⁰ Zob. *Strukturalizm, modernizm i cień marksizmu* (z Michałem Głowińskim rozmawia Anna Nasiłowska). „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6, s. 15–16; *Literatura polska lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych w opinii literaturoznawców polskich i niemieckich*. Lipsk 1993.

¹¹ H. Markiewicz, *Glosa o pojęciu „literatury współczesnej”*. „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6, s. 179–182.

¹² Zob. M. Giżycki, *Postmodernizm – kultura wyczerpania? Uwagi wstępne*. W: *Postmodernizm – kultura wyczerpania?* Dz. cyt., s. 15; D. C. Gerould, *Witkacy jako postmodernista*. „Dialog” 1990, nr 3.

legle z prozą amerykańską), *Końcu opowieści* Włodzimierza Odojewskiego, tomie *Kwarantanna* Wilhelma Macha, twórczości Leopolda Buczkowskiego (*Młody poeta w zamku, Pierwsza świetność, Uroda na czasie*)¹³. Bardzo bogatą listę polskich postmodernistów daje Halina Janaszek-Ivaničkova¹⁴. Trzecim – interesującym mnie w niniejszym wystąpieniu – szukanie postmodernistycznego stylu w prozie po roku 1989. Z dwoma pierwszymi stanowiskami chciałabym polemizować (znów tylko sygnalizacyjnie, bo to odrębne i szerokie zagadnienie). Wydaje się bowiem, iż myślenie takie nie uwzględnia faktu, iż postmodernistyczna stylistyka, z awangardy wyrastając, wyraźnie ją przekracza (poszczególne awangardowe tendencje w tekstach, nie układające się w pewien kompletny wzór, jednak postmodernizmem nie są). Rozróżnienie pomiędzy awangardą a postmodernizmem wydaje się na tyle ważne, że warto poświęcić mu więcej miejsca.

I znowu, na początek, kilka przywołań. Za cechy charakterystyczne sztuki postmodernistycznej uznaje się: pluralizm stylistyczny, cytaty i powtórki (intertekstualność), zamiłowanie do złożoności i sprzeczności, mieszanie elementów kultury wysokiej i niskiej¹⁵. Postmodernizm rozwija cechy awangardy (przekroczenie granic sztuki, nobilitacja przypadkowości i fragmentaryczności, tworzenie form heterogenicznych – mieszanie konwencji, nobilitacja konstrukcji niespójnych, nieczystych rodzajowo, podwójne zakodowanie – parodia, pastisz, kolaż), będąc jednocześnie jej krytyką, gdyż pojawia się niezgoda na koncepcję awangardowej iluzji całkowitej autonomiczności sztuki¹⁶. Postmodernizm nie jest nową awangardą, choć kształtuje swe utwory bardzo podobnie. Zawieszona zostaje tu podstawowa zasada sztuki awangardowej – wiara w postęp. Idea postępu łączy się z wiarą w istnienie Nowego; bez niej awangarda wypala się, musi mieć bowiem jakiś punkt odniesienia. Sztuka postmodernistyczna obywca się bez żadnej zasady nadającej sens jej istnieniu, akceptuje sytuację nieprzewidywalnego kryzysu. Twórcy postmodernistyczni – pisze Ryszard K. Przybylski

potraktowali odkrycia artystyczne instrumentalnie. Niczego one w ich przekonaniu nie odkrywają. Są bowiem tylko czystą grą. A skoro tak, tedy nie różnią się także w swej istocie od wszelkich doświadczeń artystycznych z innych epok. Powiększają jedynie repertuar możliwości (...)¹⁷.

* * *

¹³ L. Budrecki, *Postmodernizm w literaturze*. W: *Encyklopedia Kultury Polskiej XX wieku. Od awangardy do postmodernizmu*. Red. G. Dziamski. Warszawa 1996, s. 432–433.

¹⁴ H. Janaszek-Ivaničkova, *Nowa twarz postmodernizmu*. Dz. cyt.

¹⁵ J. A. Walker, *Pluralizm kulturowy i postmodernizm*. W: *Postmodernizm – kultura wyzzerpania?* Dz. cyt., s. 38–47.

¹⁶ R. Nycz, *Tekstowy świat*. Dz. cyt., s. 125–145.

¹⁷ R. K. Przybylski, *Drogi i bezdroża postmodernizmu*. „Polonistyka” 1992, nr 1, s. 17.

Interesującą nas kwestię związków pomiędzy cyklem literackim, opowiadaniem a powieścią rozpatrywać można odnosząc się do rozumienia postmodernizmu jako stylu. I tu warto przypomnieć o jego cesze podstawowej: niejednoznaczności i sprzeczności, co w oczywisty sposób nie ułatwi nam zadania. Poniższe rozważania zmierzały będą do udzielenia odpowiedzi na kilka pytań: Czy specyfika postmodernizmu daje się charakteryzować poprzez analizę kwestii genologicznych? Jakie gatunki i jakie problemy ich występowania sygnalizowane są w recenzjach i wypowiedziach programowych? Materiałem badawczym będą teksty wzmiankowanych: Gretkowskiej, Goerke i Tulli.

Myślenie o literaturze postmodernistycznej w kontekście genologii ma oparcie w kilku koncepcjach. Postaram się omówić je oddzielnie, od razu jednak zaznaczając, iż jest to zabieg czysto „techniczny”, porządkujący, w rzeczywistości bowiem nakładają się one na siebie i wchodzi w rozmaite relacje. Wydaje się, iż tezą, która jasno wynika z takiego przeglądu – sygnalizowaną przeze mnie w tytule wystąpienia – jest, że **tradycyjne myślenie o gatunkowości jest tu niemożliwe**. Co rozumiem przez „tradycyjne myślenie”? Cytując Kazimierza Bartoszyńskiego:

oczywiste przeświadczenie, że punktem dojścia genologii jest budowanie definicji gatunkowych i rodzajowych oraz odpowiednich systematyzacji czy taksonomii¹⁸.

Nie da się więc jasno dookreślić co to jest „powieść postmodernistyczna”, „postmodernistyczny cykl literacki”, „postmodernistyczne opowiadanie” i jak takie hipotetyczne realizacje są wobec siebie usytuowane.

1. Pierwszą koncepcją, do której chcę się odnieść jest ujawnienie opozycyjności stylu wobec tradycji gatunkowej.

styl tekstu literackiego określamy jako zespół obecnych w nim tendencji selektywnych, transformacyjnych i konstrukcyjnych wobec tworzywa językowego, (...) – pisze w klasycznej już pracy Henryk Markiewicz. – Tendencje te ujawniają się nam (...) w opozycji podwójnej – do wypowiedzi nienacechowanej i do aktualnej tradycji gatunkowej, a rozpatrywane są z jednej strony ze względu na swą charakterystyczną budowę językową, z drugiej – ze względu na celowość i skuteczność zastosowania w obrębie danego tekstu literackiego (...) ¹⁹.

Określenie przynależności gatunkowej wiąże utwór literacki – zauważa Bartoszyński – być może bardziej niż inne czynniki, z tradycją, buduje trwanie i ciągłość literatury – w opozycji do nieciągłości warunkowanej m.in. przez przemienność prądów²⁰.

¹⁸ K. Bartoszyński, *Wobec genologii*. W: *Genologia dzisiaj*. Red. W. Bolecki, I. Opacki. Warszawa 2000, s. 7.

¹⁹ H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1976, s. 101.

²⁰ K. Bartoszyński, *Wobec genologii*. Dz. cyt., s. 15.

Jedną jest więc tradycja gatunkowa, inną – niejako konkurencyjną – tradycja stylistyczna. Tu można sprawdzić czy styl polskiej prozy postmodernistycznej daje się rozpatrywać jako odrębny, swoisty system i jak sytuuje się w opozycji wobec tradycji gatunkowej.

2. Koncepcja kolejna to *antygenologia* wywodząca się z poglądów Rolanda Barthesa, które, w cytowanej już pracy *Wobec genologii*, Kazimierz Bartoszyński referuje jako ujawnienie

istnienia sprzeczności pomiędzy nieustanną zmiennością i semantyczną aktywnością tekstu a wszelką kategoryzacją zasłaniającą dostęp do żywego i wciąż odnawiającego się sensu²¹.

Nie ma gatunków – są teksty, a klasa może być reprezentowana przez jeden jedyny egzemplarz²². Szczególnego znaczenia nabiera antygenologia przy myśleniu o tekście intertekstualnym, składającym się z wielu fragmentów wydziedziczonych z ich podstawowych znaczeń gatunkowych.

3. Trzeci sposób podważania tradycyjnego myślenia o gatunkowości, zdaje się mniej radykalny.

Gatunki literackie nie uległy bynajmniej „załadzie” – stwierdza Stanisław Balbus – Taksonomia genologiczna nie wyczerpała się i nie straciła racji bytu, ale przeniosła się (trudno w tej chwili określić, od jak już dawna) w inne niż tradycyjnie jej to przyznawano rejony. (...) z obszaru paradygmatyki form literackich w rejony hermeneutyki tych form²³.

Nie ma więc co szukać siatek genologicznych w samych tekstach, konkretnych ustaleń i założeń, raczej luźnych odniesień, aluzji, nawiązań.

Jak powyższe sposoby myślenia genologicznego przekładają się na polską postmodernistyczną praktykę literacką? Pod uwagę chciałabym tu wziąć cztery wczesne utwory Gretkowskiej – *My zdies' emigranty*, *Kabaret metafizyczny*, *Tarot paryski* i *Podręcznik do ludzi*, zbiory Nataszy Goerke – *Fractale*, *Księga Pasztetów*, *Pożegnania plazmy*, najnowszy: *47 na odlew* oraz dwa teksty Tulli – *Sny i kamienie* i *W czerwieni*.

W licznych recenzjach tej prozy pojawiają się omówienia zastosowanych w niej rozmaitych technik. Badacze wymieniają tu tak powszechne w praktyce postmodernistycznej kolaż i pastisz, ale także poetykę snu, ironię, czarny humor. Jako rozpoznania gatunkowe pojawiają się, z kolei, powieść (głównie powieść awangardowa, ale i – „postmodernistyczna”!), obrazek, teledysk, przypowieść, a także kolaż i pastisz jako określenia gatunków. Podkreśla się także wie-

²¹ Tamże, s. 16nn.

²² Zob. na ten temat S. Balbus, *Załadza gatunków*. W: *Genologia dzisiaj*. Dz. cyt., s. 16nn.

²³ Tamże, s. 27.

losegmentową i otwartą budowę analizowanych tekstów. W wypowiedzi programowej Gretkowskiej pojawi się, na przykład, metafora „cegiełek”: „Pewnie dlatego, że nie chcę nudzić, moje książki składają się jakby z cegiełek”²⁴, a u Goerke przyznanie się do niemożności stworzenia fabularnej opowieści. Omawiane utwory, za sprawą przełamania tradycyjnego układu kompozycyjnego, są niejednoznaczne i wielointerpretowalne. Przypomnijmy – *My zdies' emigranty* ma budowę dwudzielną, *W czerwieni* – trójdzelną, *Tarot paryski* – układ koła, koła nie w pełni zamkniętego, dodajmy, a *Kabaret metafizyczny* rozpada się na elementy²⁵. *Podręcznik do ludzi* pomimo staranniejszej narracji zupełnie nie ma pomysłu na fabułę²⁶.

Analizowane teksty stanowią całości bardzo specyficzne. Ich tkanką są bowiem parodie innych tekstów, erudycyjne interpretacje dzieł sztuki, analizy materiałów historycznych (czy też pseudohistorycznych), stylizacje. Można pokusić się o twierdzenie, że więcej w nich „cudzego” niż części oryginalnych. W *My zdies' emigranty* główna bohaterka pisze rozprawę naukową o Marii Magdalenie; znajdujemy więc całe strony przytoczeń z materiałów źródłowych i, oczywiście, fragmenty samej rozprawy. W *Kabarecie metafizycznym* napotykamy na wyjaśnienia motywu labiryntu, opis szkieletu dziewczycy z muzeum w Cluny, rozważania dotyczące jednorożca, zastanowienie nad relacją pomiędzy Chrystusem a Piłatem, informacje na temat sekty nieporuszeńców, życia malarza Soutine'a, nowatorskie interpretacje fresków z Kaplicy Sykstyńskiej, uwagi dotyczące Szymona Maga, życia artystycznego Montmartu, nietoperzy albinosów i wieży Babel. Od tej różnorodności może zakreć się w głowie, można też zastanawiać się nad sensownością, podanego przeze mnie w porządku chronologicznym, układu. Wszystkie te wtrącenia przerywają wątlą tkankę utworu, przerywają fabułę. W *Tarocie paryskim* swoistym tekstem, z którym koresponduje treść, jest wyjaśnienie znaczenia kart tarota. Dodać warto też, że karty są nie tylko opisane, ale i przedstawione graficznie. Rysunki zawierają także inne powieści Gretkowskiej. W *Podręczniku do ludzi* literackim odniesieniem jest *Rękopis znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego, który to utwór autorka kończy w specyficzny i obrazoburczy sposób; zastanawia się też w nim nad tajemniczymi losami hrabiego Potockiego.

To, co u Gretkowskiej było jedynie pewną stylizacją, u Nataszy Goerke – najciekawszej w moim przekonaniu z wymienionych tu artystek – doprowadzone jest do maksimum. Autorka *Księgi Pasztetów* posuwa się dalej niż Gretkowska, jej proza funkcjonuje już na granicy zrozumiałości. Pisarka zupełnie swobodnie

²⁴ M. Gretkowska, *Marzę o świętym spokoju*. Rozm. K. Lasoń. „Przekrój” 1995, nr 2, s. 23.

²⁵ Tejże, *Piszę ciałem*. Rozm. A. Górnicka-Boratyńska. „Polityka” 1994, nr 48, dod. s. I–V.

²⁶ I. Iwasiów, *Bezpieczne pół kroku*. „Nowe Książki” 1996, nr 7, s. 55.

traktuje relację autor – czytelnik – tekst, a ilość nawiązań intertekstualnych jest ogromna (pisałam już o tym w innym miejscu²⁷). Przy wymienianiu licznych stylów, postaci, tekstów sparodiowanych przez Goerke warto natomiast zwrócić uwagę na fakt mieszania symboli charakterystycznych dla kultury wysokiej i niskiej. Obok Freuda i Sartre’a pojawia się bowiem Kaczor Donald, Marlowe i Naomi Campbell.

W zakończeniu *W czerwieni* Magdaleny Tulli pojawia się takie oto bezpośrednie zwrócenie do czytelnika:

Skąd brać nowe opowieści? Ich liczba jest ograniczona, wszystkie bez wyjątku znane na wylot od niepomniących czasów. Nie żądają uwagi. Tylko sił, żeby je dźwigać, stare szmaty butwiejące w ciężkich tobołach, które urywają ręce²⁸.

Zdaje się więc, iż nie ma pilnej konieczności wymieniania wszystkich tekstów, do których proza ta nawiązuje, gdyż jest pojemna nad podziw. Zasygnalizujemy jedynie najczęściej pojawiające się wpływy – prozy Konwickiego, literatury wyczerpania, Dostojewskiego, nurtu galicyjskiego (Schulz, Strykowski), czy prozy psychologicznej. Ciekawsze okaże się natomiast zastanowienie nad kwestią klucza, wedle którego takie zależności się pojawiają. Wyliczanie bowiem konkretnych tytułów zdaje się być tylko daniem sygnałów; odniesienia Tulli dotyczą całych obszarów literackich poszukiwań – przetworzonych, wymieszanych ze sobą i potraktowanych jako ikony tekstów kultury europejskiej.

Doprowadzona do maksimum zasada zapożyczania, nawiązywania wiesszcy kryzys sztuki – niemożliwa okazuje się wszelka innowacja, a dojmującymi wrażeniami są poczucie nadmiaru i nuda. Wyraźnie zwerbalizowane jest to zwłaszcza w *Kabarecie metafizycznym* Gretkowskiej. Z całkowitego rozpadu sensu rzeczywistości i sztuka nie wychodzi zwycięsko. Ona także okazuje się jałowa i nic nie warta. Nie mając związków z rzeczywistością nie próbuje jej wyjaśniać, ani porządkować; nie mając odbiorców – bo nikt już nie jest sztuką zainteresowany (nawet sami artyści) traci możliwość wywoływania poczucia estetycznego. Nie jest też, ostatecznie, sztuką dla sztuki, gdyż wszystko już było i wszystko okazuje się powielaniem schematów i wcześniejszych rozwiązań. Zakończenie utworu prorokuje jej koniec:

Znieruchomiały za stołem Jonatan patrzył na pobrzydłą Bebę. – To nic, to nic – uspokajał sam siebie. – (...) koniec sztuki, to nic, to sielanka metafizyczna. Naprawdę jest o wiele gorzej²⁹.

²⁷ K. Budrowska, *Kobieta i stereotypy. Obraz kobiety w prozie polskiej po roku 1989*. Białystok 2000. Też: *Między kulturą a brakiem natury. O prozie Nataszy Goerke*. W: *Między słowem a ciałem*. Red. i wstęp L. Wiśniewska. Bydgoszcz 2001, s. 249–258.

²⁸ M. Tulli, *W czerwieni*. Dz. cyt., s. 158.

²⁹ M. Gretkowska, *Kabaret metafizyczny*. Dz. cyt., s. 112.

Nie można nawet sądzić, że świat przedstawiony analizowanych tekstów jednoznacznie zmierza ku upadkowi. To też tylko złuda, bo przecież dzieła te nie dążą do żadnych wniosków uogólniających i nie wychylają się w przyszłość, są zakotwiczone w „wiecznym teraz”, nawet najbardziej jałowym i nijakim.

Ze skrótownego – z konieczności – zastanowienia się nad prozą Gretkowskiej, Goerke i Tullii wynika, jak się wydaje, kilka wniosków. Po pierwsze polskie utwory postmodernistyczne realizują wszelkie przypisane swemu stylowi cechy: wielostylowość, zamiłowanie do złożoności i sprzeczności, mieszanie elementów kultury wysokiej i niskiej, przekroczenie granic sztuki, nobilitację przypadkowości i fragmentaryczności, tworzenie form heterogenicznych – mieszanie konwencji, podwójne zakodowanie.

Ów swoisty system wydaje się też wyraźnie sytuować wobec polskiej tradycji gatunkowej. W formie aluzji, odniesień, nawiązań czerpie głównie z tradycji powieści (realistycznej i awangardowej). Ujawnia to, na przykład wypowiedź Gretkowskiej, która mając na myśli „formę” podaje jako wymiennik znaczeniowy „powieść”. Pisarka zaznacza, że nie interesuje jej *klasyczna forma powieści*, a jedynie paradoks, który wyznacza każdą formę³⁰ [podkr. K. B.]. Dlaczego powieść? Postmodernizm literacki, który nie tworząc nowej jakości bazuje na tym, co już jest, odnieść musi się do tego, co wyraźne i dobrze w świadomości odbiorców zakorzenione.

Novel, Narrative Cycle, Story – „Impossible” Postmodernism Genres

Summary

The paper aims at emphasising an ambiguous meaning of Postmodernism seen as 1) a literary period, 2) a literary trend and 3) a style of writing. The author reviews the research done in the field. She also presents controversial issues and arguments for existing Postmodernism in Polish contemporary prose (new authors, new generation following the achievements of Western writers, e.g. Gretkowska, Goerke, Tulli).

The problem of connections between a literary cycle, short story and a novel was discussed in a relation to Postmodernism as a style, however, it was emphasized that traditional approach to literary genres is impossible. The style is in an opposition to the traditional genre classification. The author referred to the so-called *anti-genre* idea initiated by Roland Barthes and the concept of *destruction of genres*.

³⁰ Tamże.

A short analysis of selected literary texts leads to some conclusions. Polish Postmodernist writings have all the features of the style, however, a very „Polish” one is a tendency to quote and repeat. Polish writers of the period usually refer to realistic and avant-garde novels. Thus intertextuality is the main characteristic of the style in Poland.