

Dyspersja genologiczna jako znak współczesnych przemian kulturowych. Bieguny sylwiczności w prozie Tadeusza Konwickiego

Sylwa jako sygnał „kryzysu”

„Istnieje znak równania między formą a artystyczną wizją świata, między formą a konstrukcją wartości – można uprawiać pewne formy literackie w sytuacji, gdy przeminął i rozpadł się system wartości umożliwiających ich istnienie, ale są to wówczas formy puste i pozorowane, niezdolne do wyrażania nowych problemów”¹.

Wychodząc od tej, z dzisiejszego punktu widzenia może oczywistej, ale wciąż aktualnej konstatacji Tomasza Burka, chciałabym przedstawić dwa odmienne genologicznie warianty sylwy, jako reprezentatywne przykłady zachodzących w rzeczywistości kulturowej przemian. Jeśli forma dzieła determinuje sposób prezentacji świata, jeśli kształt utworu pozwala odczytać aksjologiczne kryteria, wedle których był on konstruowany, to gatunki literackie okazać się mogą czujnym sejsmografem rejestrującym wstrząsy i drgania wobec literatury zewnętrzne. I dobrym polem poszukiwań ich artystycznych przejawów.

Miarodajne efekty przyniosłyby zapewne badania oparte na ewolucji także innych klas tekstów, jednak heterogeniczną, niecałościową, brulionową sylwę, uważam za szczególnie adekwatną formę, pozwalającą zobrazować przeobrażenia rzeczywistości oraz interferencję czynników zewnętrznych i wewnętrznych literackich. A także wyjątkowo czułe narzędzie mimetyczne² na gruncie genologii. Tezę tę wywodzę z historii sylwy. Konieczne jest w tym miejscu jedno zastrzeżenie – pojęciem sylwy posługuję się w szerokim rozumieniu. Obejmuje ono trudne do klasyfikacji, wykraczające poza zarejestrowane w poetykach normatywnych modele gatunkowe, różnie nazywane (ale o uchwytanych cechach wspólnych), polimorficzne formy, które występowały na przestrzeni wieków w liczniejszej reprezentacji w określonych momentach. Samo pojawienie się sylwy na scenie literackiej stanowi sygnał zachodzących w skali makro przemian historycznych, społecznych, estetycznych, światopoglądowych, interpretowanych przez współczesnych w kategoriach schyłku, wyczerpania obowiązującego paradygmatu. Dlatego też historię sylwy jako gatunku uznać można za historię świadomości kryzysu społeczeństw, w których upowszechniała się ona jako sposób wypowiedzi artystycznej.

Niegotowość, nieostateczność, cząstkowość sylwy, jej formalne rozproszenie, bycie raczej zapisem procesu, aniżeli skończonym wytworem, „programowa”, chciałoby się rzec, nienormatywność, powodują, że świetnie oddaje ona moment przejściowy, sytuację pograniczną – między okresami, epokami literackimi, tradycyjnymi i prekursorskimi sposobami percepcji rzeczywistości, jej strukturyzowania, aksjologizowania i wyrażania. Brak wyrazistych reguł konstrukcji i nieporadność notacji udalnie reprezentują związany ze zmianą chaos, rozchwianie starego porządku i nieobecność nowego, próby jego poszukiwania i niepewność

¹ T. Burek, *Powieść utajona* [w:] Idem, *Żadnych marzeń*, Warszawa 1989, s. 131.

² *Mimesis* zaś pojmuję tu najprościej, jako naśladowictwo.



Justyna Kościelna rysunek nr 1

owych kroków; doskonale obrazują też nieumiejętność poradzenia sobie z doświadczeniami, przerastającymi znane wzory opowiadalności. Kryzys dotychczasowego centrum i ekspansję wcześniejszych peryferii.

Sylwa, jako zapis stanu świadomości ludzkiej w czasie przełomu, bardziej adekwatnie, aniżeli gatunki operujące matrycą całości i ugruntowane w tradycji literackiej, przekazuje doświadczenia i sposób myślenia tych, którzy pozostawili dokument swej egzystencjalnej i poznawczej kondycji. Adekwatność użycia konstrukcji sylwicznej dla zobrazowania makrozmian wyprowadzam także z faktu, że sylwa, pierwotnie, u starożytnych początków, ale też w późniejszej historii, była gatunkiem okolicznościowym – wiązała się zatem ściśle z czasem i miejscem swego powstania. Dodatkowo zaś, aktywizacji sylwy jako formy wyrazu towarzyszyła tematyzacja owej „okolicznościowości”, okazjonalności, a także indywidualna perspektywa, prywatny, jednostkowy punkt widzenia jej autora. Sylwa zatem, jako pewna propozycja oglądu świata (słabo skodyfikowana, chwiejna, zmienna), stanowi zapis „na gorąco”: systemu wartości autora, społeczeństwa, epoki. Daje sygnały pozwalające wnioskować o aktualnym statusie podmiotu, stosunku do przedmiotu, o rozumieniu pojęcia prawdy czy kondycji sztuki. Towarzyszące pojawieniu się sylwy opinie, konstatujące degenerację wartości estetycznych, diagnozujące upadek, schyłek, kres – literatury bądź poszczególnych jej realizacji – rzutowały na status genologiczny tej formy wypowiedzi. Traktowana była jako zjawisko peryferyjne, niechętnie odnotowywane; wyrzucano ją na margines oficjalnie obowiązujących poetyk. Gdy się reaktywowała, działała niczym detonator – wpływając rozpraszająco na strukturalną i tematyczną całość poszczególnych gatunków. Uznawana była za symptom kryzysu i jego impuls.

Sylwę współczesną połowy lat siedemdziesiątych i sylwę lat dziewięćdziesiątych traktuję jako ewolucyjne odmiany zjawiska o długiej tradycji. Zjawiska o ogromnej palecie przejawów, ale też o uchwytnych cechach wspólnych³.

³ Co prawda, w roku 1976 nie nastąpił wywołujący zazwyczaj sylwę z niebytu (czy raczej z uśpienia) wstrząs i przełom, na miarę choćby zmiany ustrojowej 1989 roku, jednak można mówić w przypadku tej daty o przesileniu w łonie literatury samej, i to przesileniu bardzo istotnym, nie pozostającym w izolacji od wydarzeń historycznych i politycznych. Mam na myśli wyczerpanie modelu kultury literackiej PRL. We Wstępie do *Literatury polskiej 1976-1989* Przemysława Czaplińskiego i Piotra Śliwińskiego czytamy: „[...] rok 1976 zaczął się z oczywistych powodów w Marcu 1968 i w Grudniu 1970 (ale także w 1974 – gdy Kornhauser i Zagajewski opublikowali *Świat nie przedstawiony*, i jeszcze w 1975 – gdy wydawnictwo »Czytelnik« ogłosiło konkurs na debiut powieściowy, mianowicie przyczyniając się do narodzin »rewolucji artystycznej w prozie«). Wszystkie z wymienionych przez badaczy czynników (choć nie tylko one) mają przełomowe dla kształtu literatury polskiej znaczenie – w zależności od podejścia badawczego, rok 1968, 1975 lub 1976, przyjmowane są za daty sygnalizujące wskazaną zmianę. Jednym z kluczowych wydarzeń roku 1976, pozwalających uczynić z tej daty cezurę historycznoliteracką, jest powstanie niezależnego obiegu literackiego. Wydarzenie to, poza stworzeniem sposobności omięcia rygorów cenzury, doskonale odpowiadało potrzebom rozwojowym samej literatury, która w połowie lat siedemdziesiątych wyraźnie wyczerpywała możliwości języka ezopowego. Stopniowo tracił zaufanie publiczności projekt literatury samozwrotnej, skoncentrowanej na sobie i nieangażowanej we współczesność. Powstaniu w roku 1977 Niezależnej Oficyny Wydawniczej towarzyszyło pojawienie się wśród kilkunastu innych niezależnych czasopism, „Znaku” i „Pulsu”. Wydarzenia, takie jak: narodziny obiegu pozacenzuralnego, powstanie pierwszych niezależnych organizacji politycznych i samorządowych, pozwalają zaobserwować nie tylko „początek końca” PRL za sprawą wprowadzenia rozdziału między państwem a życiem kulturalnym, ale też zwrócić uwagę na rosnące znaczenie kultury masowej. Okres 1968-1976 uważany jest za przełomowy w kształtowaniu nowej, dążącej do wyrażania prawdy, dialogicznej i osobistej literatury. Z punktu widzenia dzisiejszych badaczy, opublikowanie *Kalendarza i klepsydry* to jedno z wydarzeń literackich patronujących owemu przełomowi. Związki nowopowstającej literatury z konkretnymi wydarzeniami historycznymi odnaleźć można np. w *Kalendarium życia literackiego 1976-2000*. Zob. P. Czapliński, M. Lewiński, E. Szybowicz, B. Warkocki, *Kalendarium życia literackiego 1976-2000*, Kraków 2003, s. 3-136. Rok 1989, choć wzbudza kontrowersje periodyczne jako punkt zwrotny w historii literatury polskiej, uważany jest jednak za symbol wydarzenia, które uznać można impulsem do powstania sylwy.

Bieguny sylwiczności w prozie Tadeusza Konwickiego

Sylwiczna proza Konwickiego (ale też na przykład Miłosza) wydaje mi się dobrym przykładem dla zobrazowania zachodzących w sylwie zmian genologicznych traktowanych jako literacka odpowiedź na przeobrażenia rzeczywistości kulturowej. Za ilustrację tychże zmian posłużą tu *Kalendarz i klepsydra* (1976) oraz *Pamflet na siebie* (1995). Zestawienie „klasycznych” sylw połowy lat siedemdziesiątych z sylwicznymi formami uprawianymi przez pisarzy młodszego pokolenia (choćaby Grekówską, Goerke, Tokarczuk, Stasiuka) pozwoliłoby zapewne na bardziej wyraziste skonstrastowanie odmian gatunkowych interesujących mnie hybryd, niż pokazanie ich na przykładzie twórczości Konwickiego, w przypadku której mówić można raczej o pre-biegunowości zjawiska. Jednak zaprezentowanie ich na materiale prozatorskim autorstwa uznanego sylwopisarza pozwala uchwycić pierwsze zwiastuny, pierwsze drgania zmian.

1) Sylwa współczesna — *Kalendarz i klepsydra*⁴

Niepotrafiący uchwycić w postaci sfabularyzowanej opowieści własnej przeszłości i terażniejszości pisarze, borykający się z poczuciem niemocy epickiej⁵, z problemem niemożności skonstruowania fikcyjnego narratora wiarygodnie przekazującego literacką transpozycję doświadczeń i wyobrażeń twórcy, ze świadomością wyczerpania czy niewystarczalności znanych i używanych dotychczas wzorów narracyjnych, potrzebowali innej formy artystycznego wyrazu, aniżeli pozostająca w latach siedemdziesiątych w stadium kryzysu powieść. Odczucie tradycyjnej konstrukcji powieściowej jako nieadekwatnej, przebrzmiałej, niezdolnej do wyrażenia i opisu zachodzących w rzeczywistości kulturowej zmian, nieufność wobec porządków zewnętrznych, naddanych, skompromitowanych w okresie socrealizmu i nieużytecznych jako matryce strukturyzujące opowieść o świecie wraz z nieufnością wobec fikcji literackiej owocowały formami hybrydycznymi, korzystającymi z chwytów czerpanych z gatunków literackich i paraliterackich, o słabej konstrukcji⁶ i silnym akcencie autotematycznym.

Znużeni tradycyjną formą powieściową, w latach czterdziestych i pięćdziesiątych wprzęgnięta w służbę ideologiczną, a w latach sześćdziesiątych zużytkowaną do „osiągnięcia” efektów artystycznych małej stabilizacji odbiorcy, złaknieni byli przekazu chwytającego dookólną rzeczywistość w jej chaotyczności, nieprzewidywalności, zmienności, przekazu uczciwego, autentycznego i bliskiego ich codziennemu doświadczeniu. Nieautorytarnego. Niejednoznaczego. Nieoficjalnego. Atrakcyjnego na mocy porozumienia z autorem jako człowiekiem z krwi i kości, który bierze odpowiedzialność za napisane słowa i może być z nich rozliczony. Nie tylko w kategoriach literackich, ale też moralnych.

⁴ Wydany w piętnastu tysiącach egzemplarzy tom *Kalendarz i klepsydra* Konwickiego stał się czytelniczym hitem. Cały nakład rozszedł się w ciągu kilku dni, a w kolumnie ogłoszeń „Życia Warszawy” z roku 1976 znaleźć można bardzo wymowny anons: „Kupię *Kalendarz i klepsydrę* lub zamiennie na *Ulisses*”. Wokół książki rozpętała się trwająca ponad rok burza dyskusji. Zob. *Kalendarium...*, op. cit., s. 8.

⁵ Sformułowanie Tomasza Burka, użyte w artykule poświęconym powieści utajonej (będącej, zdaniem badacza, świadectwem kryzysu tradycyjnej powieści) w odniesieniu do znamiennego wyznania Marii Dąbrowskiej zawartego w dziennikach pisarki: „Forma powieściowa mi zbrzydła, a innej wymyślić nie mogę – nikt nie wyskoczy z siebie” [w:] M. Dąbrowska, *Przygody człowieka myślącego*, Warszawa 1970, s. 774. Rok 1970 – data wydania *Przygód człowieka myślącego*, to, zdaniem Jana Tomkowskiego, rok ostatecznego pożegnania tradycyjnego modelu epiki; J. Tomkowski, *Pogrzeb i ekshumacja. Powieść polska w latach 1976-1996* [w:] *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*, pod red. A. Brodzkiej, L. Burskiej, Warszawa 1998, s. 369.

⁶ Luźnej, nieteologicznej, „byłe jakiej”.

Sylwa lat siedemdziesiątych pojawiła się jako sygnał kryzysu tradycyjnej fabuły powieściowej, jako znak wyczerpywania się pewnego wzoru *mimesis* i używanego dotychczas modelu opowiadania. Jej obecność na scenie literackiej interpretować można także jako próbę odzyskania przez literaturę wiarygodności, po latach ideologicznych zafalszowań, ignorowania empirii i potrzeb odbiorców. Wiarygodności, umocowanej w biografii piszącego, zaświadczonego autorskim podpisem o prawdziwości przedstawianej materii, gotowego podzielić się swą prywatnością z czytelnikami, niewierzącymi już w historie oficjalne. Brulionowa, nieporadna, zlepiona z autentyku i fikcji, faktu i autorefleksji, ale zakotwiczona w realiach, a przede wszystkim w życiorysie (życiopiśmie?) autora sylwa pojawiła się w połowie lat siedemdziesiątych jako reakcja na zapotrzebowanie spragnionych autentyku czytelników. Kryterium oceny tej literatury stała się bardziej „prawdziwość” przekazu, aniżeli wirtuozeria i kunszt pisarski. Hybrydyczna, wielogatunkowa, chropawa stylistycznie sylwa okazała się sposobem wypowiedzi, czujniej reagującym na różnorodność, bezplanowość rzeczywistości, w której nic nie jest pewne; bardziej odpowiednim do jej wyrażenia, niż „czyste” formy tradycyjnej powieści czy dziennika. Rzeczywistości, w której nawet bliska dokumentowi biografia może splątać figla „fikcyjności” poprzez nielogiczność sformułowań, zafalszowującą działalność pamięci, a czasem świadomy blef autora. To jednak, na pozór paradoksalnie, wzmacniało jeszcze wiarygodność przekazu. Wypowiedź pisarza wydawała się bardziej „ludzka”, bliższa życiowej praktyce czytelnika, z którym autor dzięki konstrukcji sylwicznej utworu mógł zbudować familiarną więź i, zdradzając swe ludzkie słabostki, zyskać jego zaufanie, zaskarbić względy.

Dlatego też, odstawiający nie tylko obszary intelektualnej, ale też egzystencjalnej prywatności piszącego, dopuszczający czytelnika do literackiej „kuchni”, wielostylowy, napęczniały dygresjami utwór, jakim jest *Kalendarz i klepsydra*, doskonale wpasował się w społeczne oczekiwanie i zapotrzebowanie. Stał się także dokumentem pisarskiej przemiany Konwickiego ze zręcznego i uznanego fabulatora w targanego zwątpieniem i niepewnością – co do statusu własnego „ja” (jako człowieka, pisarza i czujnego kronikarza rzeczywistości) – w prekursora gatunku chwiejnego konstrukcyjnie, podejrzanego genologicznie, jawnie podrabiającego różne języki.

W tej bogatej, tętniącej emocjami, splątanej materii fikcyjno-biograficznej łączą się kategorie, odbierane jako przeciwstawne. Fikcja i prawda. Teraźniejszość i przeszłość. Śmieszność i powaga. Dystans i żywe uczucia. Intymność wyznania i dramaturgia konstrukcji. Precyzja i niechęć do 7. Krzyżują się dwie duże matryce gatunkowe: powieści i dziennika⁸. I szereg innych wzorców wypowiedzi.

Całość składa się z fragmentów wspomnień, poprzetykanych dygresjami, anegdotami, mini-esejami, quasi-fabułkami, aforyzmami, pseudo-definicjami, uzupełnionych partiami autorefleksyjnymi, felietonistycznymi, reportażowymi. Oddzielane są one nieróżnicującymi, z punktu widzenia przyjętej powszechnie strukturyzacji czasu, zapisami w stylu *Czwartek i tyle*, *Środa*, *trupia*, *jesienna*, *przedzawałowa* – wskazującymi, że wszystko, co się w tekście pojawia, pojawia się w prywatnej, osobistej perspektywie autora, ze względu na niego, dzięki niemu i po części dla niego. Nazwy poszczególnych fragmentów zawierają przypadkowe, z różnych poziomów zaczerpnięte informacje, które z jakiegoś powodu przykuły jego uwagę i dlatego mogą mu pomóc zidentyfikować poszczególne dni i notatki.

Jeśli pojawia się faktografia, najczęściej występuje w skali mikro – służy prezentacji twórcy w jego codzienności zarówno najbardziej własnej, kameralnej⁹, jak i społecznej; jeśli zaś wydarzenia z poziomu historii zdarzeniowej (czy będzie to wojna, czy mistrzostwa piłki nożnej), to zawsze przepuszczone zostają one przez filtr prywatności piszącego. Jeśli pojawiają się passusy autotematyczne – chwytają metodę zapisu w jej tymczasowości, terażniejszości, w bieżącej sytuacji autora; jeśli zaś zwroty do adresata – dyktowane są aktualnym skądinąd, obecną emocją czy kaprysem Konwickiego. O ile, z punktu widzenia zawartości, równie ważne w *Kalendarzu* wydają się rzeczywistość, autor i zapis procesu tworzenia, o tyle najistotniejszym konstrukcyjnie elementem staje się biografia pisarza, w której wszystko, co znajduje się w utworze, jest zakotwiczone i ze względu na którą w ogóle się pojawia.

„Nowy Rok w ciężkim kacu

Od czego tu zacząć? Może od znaku krzyża albo od zaklęcia? (...) No i wreszcie znudziła się [fabuła], znudziła się zwykle i po prostu, niczym monotonna, automatyczna czynność wykonywana przez wiele lat. I pomyślałem sobie, że byłoby miło pisać od chwili do chwili, od zachcenia do zachcenia, od przypadku do przypadku. Trzeba złego trafu, że to moje osobiste, incydentalne znudzenie przyszło w takiej chwili, kiedy i inni romansopisarze, i inne mrówy tego mozolnego fachu, kiedy wszyscy wyrobnicy pióra jęli ukradkiem wypuszczać spod siebie tę fabułę jak niepotrzebny już nikomu balast wywieziony na wszelki wypadek nie wiadomo dokąd”.

Inicjalny fragment tekstu Konwickiego pokazuje metodę sylwiczną dwuaspektowo. Po pierwsze, definiuje planowany sposób pisania („od chwili do chwili, od zachcenia do zachcenia, od przypadku do przypadku”¹⁰), tematyzuje własną niechęć autora do fabuły i zapowiada rezygnację z niej (obiecuje zatem prozę nielinearną, niecałościową), wskazując zarazem bardziej ogólną tendencję odchodzenia od fabuły; deklaruje autobiograficzność zapisu, a pośrednio powiadamia o jego autorefleksyjności. Po drugie, stanowi wzorcową realizację tejże metody: określa nadawcę jako zwykłego człowieka, uczestniczącego w zdarzeniach i doświadczeniach wspólnych innym ludziom, demitologizując stereotyp pi-

⁷ Niedbałość o zachowanie wzorca gatunkowego powieści czy dziennika, niekonsekwencja w stosowaniu chwytów czerpanych z jednego bądź drugiego modelu wypowiedzi, przeplatanych rozwiązaniami konstrukcyjnymi osiągniętymi z innych jeszcze porządków (eseju, aforyzmu, anegdoty i wielu innych).

⁸ Obydwie zresztą podlegają dekonstrukcji. Zabieg quasi-datowania jest jednym ze sposobów demontażu formy dziennika (przy przewrotnym zachowaniu jego graficznej struktury), rozbrajanej także relatywnie niewielką (w stosunku do partii wspomnieniowych i autotematycznych) reprezentacją zdarzeń terażniejszych. Konwencję powieści podważa w *Kalendarzu* brak wyrazistej osi fabularnej, nieciągłość, przypadkowość i autentyzm zapisu, wzmocnione brulionowością jego wykonania. Śwoboda konstrukcyjna, zmienność genologicznych rejestrów, założona i nieskrywana bylejakosć, chaotyczność i prowizoryczność struktury po części przecięż fikcyjnego tekstu, przypomina bieg zdarzeń rzeczywistych, o nie od razu widocznych przyczynach i nie zawsze przewidywalnych skutkach.

⁹ „Otóż mieszkam w stołecznym mieście w dość elitarniej dzielnicy, która popularnie zwie się »na tyłach Nowego Świata«. Ściśle mówiąc, mieszkam przy ulicy Górskiego, na drugim piętrze, w lokalu o powierzchni 60m², który zajmuję wraz z żoną, dwiema córkami i kotem Iwanem” (s. 228). T. Konwicki, *Kalendarz i klepsydra*, Warszawa 2005; wszystkie przytoczenia zamieszczone w tekście pochodzą z tego wydania; lokalizuję je, podając numer strony po cytacie.

¹⁰ Tego rodzaju autokomentarze, dookreślające wymykającą się standardowym kategoryzacji formę zapisu, powracają tu dość często. Zob. na przykład „Ale ja nie o tym chciałem. Ta tegoroczna zima jest wszystkim winna. Ta zima, w środku której kwitną bratki i chłopci orzą pola. Ta dziwna zima, która zapowiada coś niezwykłego, co stanie się na pewno, zanim odejdzie mi ochota pisanego tego łyż-dziennika, tego pokracznego raptularza, tych wulgarnych zapisków wyszantażowanych przez naiwność i snobizm” (s. 83).

sarza cierpiącego za miliony i stojącego na piedestale sztuki (Nowy Rok w ciężkim kacu). Niemal „wpuszcza” czytelnika do mieszkania autora, pozwala mu zajrzeć przez ramię, śledzić proces i sposób powstawania tekstu („Od czego by tu zacząć?”), symulując sytuację jednoczesności aktu nadania i aktu odbioru¹¹. Pozwala na zobaczenie go jako niepewnego swych dalszych kroków i poczynań osobnika, samokrytycznego, mającego wady i ludzkie słabości. Tak skonstruowana płaszczyzna porozumienia pisarza i czytelnika umożliwia zbliżenie obu partnerów komunikacji, wyzwała szybszą niż w innych przypadkach identyfikację odbiorcy z nadawcą, buduje obopólną ufność i pozwala na wytorzenie między nimi konfidencjonalnej więzi; dopuszczając do prywatnej tajemnicy czytelnik gotów jest wybaczyć piszącemu drobne zafalszowania czy nieścisłości, okupione szczerością na innych polach i ogromem kredytu zaufania, jakim sam został obdarzony. Syty występujących w dalszych partiach *Kalendarza...* ploteczek, zaspokojony w swym podglądactwie (choć może nie do końca – więcej tu obietnic niż ich spełnień) jest skłonny darować zmyślenie, odejście od tematu, dygresje, sprzeczności, potknięcia stylistyczne, brulionowość. Wyrozumiałość czytelnika wzrasta również dzięki temu, że wstydlivy podówczas a jąttrzący problem prawdy został stematyzowany.

„Najmilej byłoby napisać prawdę. Całą prawdę o czasach, o ludziach współczesnych i o sobie. Ale jest to niewykonalne z wielu powodów”¹² (s. 6).

Wiadomo oczywiście, że dalsze partie *Kalendarza...* demontują przynajmniej część wstępnych deklaracji – bo jednak autor trochę „sobie figluje”, używa autentycznych nazwisk, nazw topograficznych, odwołuje się do realnych wydarzeń, pisze w ogromnej mierze o sobie i często czytelnika zwodzi. Oscylacja między obietnicą a niespełnieniem, polectaniem ciekawości odbiorcy a pozostawieniem go ze znakiem zapytania, poigraniem na jego instynkcie podglądacza a poważnym wyznaniem, to jedna z podstawowych strategii nadawczych tego tekstu. Przy czym, taka konstrukcja adresata, epatowanego także szeregiem przewrotnych autoprezentacji autora¹³, aktywizuje i angażuje czytelnika bar-

dziej emocjonalnie¹⁴ niż intelektualnie, narusza jego obecne, związane z lekturą samopoczucie, zmusza do ustawicznej zmiany interpretacji – autora jako człowieka, autora jako pisarza i własnej z nim relacji.

Karmiąc odbiorcę okruciami autentyku, podsuwając mu dowody autoekshibicjonizmu¹⁵, nie pozwala Konwicki zarazem zapomnieć, że czytelnik ma do czynienia z utworem literackim, a zatem z pewną, mniej lub bardziej przemyślaną kompozycją. Umożliwia zobaczenie ludzkiej tożsamości jako złożonej z elementów fikcyjnych i prawdziwych, konstrukcji, poszukiwanej i kreowanej na oczach odbiorcy. Pokazuje proces tworzenia własnego „ja”, próbę sfabularyzowania autorskiego życiorysu – zmiennego i chwiejnego jak otaczająca rzeczywistość i od niej zależnego.

„Pisać dziennik, choćby nawet trochę fałszowany, to bardzo niebezpieczne zajęcie. Oto nagle normalny człowiek, w pełni sceptyczny i rozsądny, zaczyna mimo woli przyglądać się sobie z wyęznaną uwagą, podpatruje swoje odruchy, podstuchuje swoje myśli, powiększa swoje codzienne emocje. Zaczyna więc siebie i swoje chude jestestwo traktować jako bezcenny obiekt badawczy, jako materię epicką i jako fundamentalne źródło poznawcze” (s. 361).

Fragment ten, chociaż przyprawiony ironią, oddaje zupełnie serio istotę przemiany świadomości, powołującej sylwę lat siedemdziesiątych do istnienia – przeniesienie źródła sensu, sytuowanego wcześniej w zewnętrznych centrach aksjologicznych, sensu eksterioryzowanego później na świat do wnętrza jednostki i uznanie go za jedyny możliwy. Ten sam cytat obrazuje również proces odchodzenia od fabuły jako zewnętrznego porządku pozwalającego komponować wydarzenia, doświadczenia, refleksje ku biografii autora, będącej w sylwie matrycą pozwalającą doraźnie je opanować, tymczasowo ułożyć.

2) Sylwa lat dziewięćdziesiątych — Pamflet na siebie

Powstające po roku 1989 teksty sylwiczne zachowują część cech sylwy poprzedniej generacji. Ciągłość między dwiema odmianami tego „nie-gatunku” widoczna jest przede wszystkim w *varietas* – tematycznej i gatunkowej. Jednakże taki kształt utworu zyskuje w latach dziewięćdziesiątych inne uzasadnienie – nie chodzi już o przedstawienie, również na poziomie konstrukcji tekstu, rzeczywistości społecznej, ale raczej o próbę okiełznania odbieranych w nadmiarze, coraz mniej selektywnie, informacji, o próbę ich hierarchizacji – choć

¹¹ Ten chwyt powraca często na kartach *Kalendarza*, chociażby w zwrocie „Dobranoc, robaczki” (s. 17), kiedy zdaje się, że autor ostatnie słowa do odbiorcy kieruje tuż przed zaśnięciem – zdawać by się mogło, że wpuszcza go nawet do swojej sypialni. Albo w sformułowaniu: „Otóż, drogie robaczki, jeśli się ktoś nie znalazł na poziomie, to tylko rzeczywistość” (s. 70).

¹² Pozwalająca wnioskować o czystości i uczciwości intencji pisarskiej deklaracja zapewnia autorowi przychylności czytelnika i rozbudza jego apetyt na autentyzm. Ale i na plotkę, ponieważ pojawia się tu sugestia, że Konwicki wiele miałby do powiedzenia i o sobie samym, i o współczesnych, i że gotów byłby to uczynić, gdyby nie szereg niesprzyjających okoliczności (wymienionych w dalszej części *passus*), uniemożliwiających dokonanie tego ze wszech miar pożądanego czynu. W geście zniechęcenia wobec tak przykrej sytuacji, Konwicki, traktując swego odbiorcę poważnie i uczciwie, tłumaczy się, rekompensuje niezaspokojenie potrzeby własnej i odbiorców, podważając wartość rekompensaty eseistyczno-aforystycznym fragmentem, poruszającym ów oczekiwany temat, przynajmniej na poziomie ogólnym i uniwersalnym. Często wręcz przystajno się do winy, do zmyślenia, przesady: „Trzeba teraz po męsku rzec, że od początku świadomie z rozmysłem odrobinę egzagerowałem. Żenując na ulomnej ciekawości potencjalnego czytelnika, obiecywałem niejasno jakieś przygody, jakieś atrakcje, jakieś dwuznaczne świstewka. Mamitem chytrze żądnego sensacji bliźniego swoim losem, który nie wie gdzie czemu, w tych kilkunastu zwykłych miesiącach ma eksplodować feeria cudów, co zbulwersują mnie i mego taskawego czytelnika. Ale czas leci, ale nic się jakoś nie klei. No bo i co ma się kleić? Z czego ma się kleić?” (s. 277).

¹³ „Wobec tego obiecuję lekturę żywą i pełną niespodzianek. To będzie, mimo wszystko, książka sensoryjna. Otwieram ją w dniu nowego roku. Od tej chwili zaczniemy czekać intensywnie na coś, co przyniesie nurt życia. (...) I to życie ułoży fabułę tego zapisu, ustawi tar przeszkód życiowych, wywikła dramata o tyle ciekawy, że autentyczny i spreparowany na waszych oczach” (s. 6-7). Autoprezentacja autora, piszącego „bez ogródek”, z pozycji fachowca, literackiego rzemieślnika, zającego dobrze zasady, na jakich „został zakontraktowany”, szanującego swoje powinności i oczekiwania „klienta” – ekonomiczno-marketingowe porównania same się narzucają – odsłania reguły gry, jaką podejmuje tu Konwicki ze swym czytelnikiem. Po raz pierwszy w tym tekście realizuje przywoływaną w *Kalendarzu* kilkakrotnie, autoironiczną formułę „chytrego Litwina”. Pokazuje mniej lub bardziej udane próby budowania dystansu wobec odbiorcy, siebie samego i własnego dzieła, zapowiada utrzymaną w całym jego to-

ku ambivalencję, mieszaninę uniżoności i wywyższenia, psiej uległości z domieszką drwiny w postawie piszącego, a balansowanie między zmyśleniem a prawdą, zmieszanie tych elementów, pogrywanie na znanych dobrze i umiejętnie wykorzystywanych czytelnicznych emocjach i mechanizmach odbioru właściwych dla stosowanej strategii. Strategii obietnic i niespełnień, polegającej na podrzymywaniu w odbiorcy stanu ciągłej gotowości na niespodziankę, oczekiwania na „tłuściutki cud”, na nieustannym podrażnianiu jego ciekawości i głodu wiedzy.

¹⁴ „Błagam was nie bierzcie tego jako kwilenia. Nie usprawiedliwiam się przed wami, drodzy mali staruszkowie, młodzieniaszkowie, którym już nie staje z nadmiaru samowiedzy, prześmiewcze, smutne cipy, co po nocy skowyczenie z niedopieczczenia” (s. 74). „A jechatże was sek. Tak mi się napisało i już. Poruszyłem ową sprawę tylko dlatego, żeby uwiarygodnić ten fałszywy dziennik, żeby go uczynić podobnym do innych dzienników literackich narcyzów i pieszczochów. Koniec i bomba – kto czytał ten trąba” (s. 260).

¹⁵ Choć jednocześnie znaleźć można sporo fragmentów w stylu: „Jest pewna intymna i drażliwa sprawa. Wzdragam się od dawna, czy ją kiedyś poruszyć, czy warto w ogóle do niej wracać, czy ma jakieś znaczenie dla mojej biografii, dla mojego samopoczucia. Ale jednak chyba ma, skoro tyle lat o niej pamiętam oraz często o niej myślę. I nie jest to tylko problem tożsamości, samookreślenia czy jakiejś innej figury albo pozy literackiej. Po prostu sprawa wygląda bardzo tajemniczo i jak każda tajemnica nie daje spokoju. Mój ojciec był niesłubnym dzieckiem” (s. 12).

na chwilę, choć tymczasowo, choć nietrwale. Próbę opanowania otaczającego chaosu przez interpretację, nadania mu porządku przy użyciu kategorii literackich, scalenia przez konwencję. W sytuacji braku fundamentów utwór sylwiczny jest propozycją zbudowania quasi-fundamentów, nie mniej i nie bardziej ważnych od innych, bez pretensji do obiektywności, czy powszechności użycia i bez wiary w ich bezwzględną skuteczność. Sylwa ponowoczesna¹⁶ wyrasta ze świadomości konieczności strukturywania rzeczywistości, nadbudowywania jej sensów, a wykorzystanie do tego celu kategorii literackich wskazywać może na trwałość owych matryc i niezmienną ludzką potrzebę podporządkowywania sobie świata poprzez słowo. Jedynej może dostępnej człowiekowi formy władzy.

Sylwa ponowoczesna to także efekt skostnienia gatunkowej matrycy sylwy wcześniejszej i wyzerpania jej modelu. Pojawiająca się w historii literatury jako pierwiastek dywersyjny, ryzujący ustalony hierarchie gatunkowe i wpływający na ich naruszenie oraz zmianę, sylwa, obficie reprezentowana od połowy lat siedemdziesiątych w brulionowym wariantcie autobiograficzno-autotematyczno-fikcyjnym, stygnąc w obowiązujący wzorzec pisania, weszła w fazę kryzysu. Sylwa współczesna, tematyzując doraźność i przypadkowość zapisu, zależnego od wewnętrznych impulsów i prywatnych lub uprzywatnionych zdarzeń biograficznych autora, znużyła tak pisarzy, jak czytelników. Spragnionych, po latach czytania bądź uprawiania wielowariantowej intymistyki – fikcji oraz fabuły jako nośnika uniwersalnych treści. Tak uzasadniona konieczność zmiany gatunkowego modelu sylwy wzmocniona została w po roku 1989, gdy wraz z przemianą ustrojową spodziewano się przemian na gruncie literatury¹⁷.

Na przyspieszenie cywilizacyjne i poprzelomowy chaos, rozmycie się kryteriów pozwalających do roku 1989 oglądać i opisywać świat, na inwazję znanych wcześniej wyrywko-wo i nieoficjalnie tekstów i prądów myślowych, na falę prozy intymistycznej lat poprzednich literatura zareagowała zwrotem ku metafikcji, ku spotęgowanej literackości, ku fabularyzacji. Zmianie tej towarzyszyło z ducha postmodernistyczne przekonanie o istnieniu nieograniczonej wielości – tematów, algorytmów, sensów wybieranych swobodnie, na użytek własny i dla własnych celów; uznanie świata zewnętrznego za repertuar gotowych fabuł, opowieści, konwencji podlegających swobodnemu przetworzeniu i rekombinacji. Wpłynęło to w sposób oczywisty na rozumienie kluczowych dla sylwy kategorii. Wplecione w tekst sylwiczny drobiny rzeczywistości – zdarzenia biograficzne autora poddane dyktatowi metafikcji, mające za jedyny punkt odniesienia literaturę – zaczęły dobitnie ujawniać swój tekstowy charakter. Utkana z intertekstów rzeczywistość zgubiła walor empiryczności, a kategorie prawdziwości i autentyczności – straciły atrakcyjność.

„Lubiłem historię, chociaż nie lubiłem powieści historycznych. Ale teraz, raptem, u progu starości, spostrzegam, że nie ma prawdziwej historii. Są tylko interesowne, mocno skłamanie na swoją korzyść wersje zdarzeń, utrwalone przez krzykliwych uczestników tej historii. Dzieje można naginać i przeinaczać wedle swojej woli, byle tylko starczyło uporu i beczelności”¹⁸.

Konwicki zaczyna *Pamflet...* od tematyzacji narracyjnego charakteru rzeczywistości, od ujawnienia arbitralności jej wersji zależnych od interesów ich nadawców, wskazując zarazem na brak różnicy między tym, co zwykliśmy przyjmować za fakt, a tym, co uznawaliśmy za jego interpretację. Demaskuje tekstowość świata i niemożność dostępu do jego nietekstowego wymiaru.

Literackość późnej sylwy pisarza przejawia się wielokrotnie na poziomie anegdoty, ale też na poziomie konstrukcji utworu. Podzielony jest on na piętnaście numerowanych fragmentów, przy czym każdy z nich zorganizowany został wokół jednego, stanowiącego dominantę tematu: świadomości, strachu, humoru, choroby, śmierci, miłości, banału, naśladownictwa, sumienia, literatury, ambicji, Boga, pamięci, tożsamości, biografii. Żaden z nich nie występuje jednak w izolacji, jako wątek jedyny w danym urywku, wiele z nich powtarza się też w całości *Pamfletu...* Odmieniane przez różne przypadki, oglądane z wielu punktów widzenia, traktowane raz z humorem, raz serio pojęcia mienią się znaczeniami, zyskują obrazy wieloperspektywiczny, tracą autorytetność interpretacji. Każda z piętnastu części rozpada się na kilka, kilkanaście *passusów*, oddzielonych graficznie; w obrębie każdego z nich z kolei obowiązuje jednolity sposób wyróżniania plastycznego (gwiazdki, samoloty, serduszka itp.), niepowtarzający się w żadnym innym.

Sporo tu, podobnie jak w *Kalendarzu i klepsydrze*, wspomnień i anegdot, jednakże przeważając partie eseistyczne, aforystyczne, sentencjonalne – bardziej uładzone w formie, bardziej „literackie”, aniżeli brulionowe urywki poprzedniej książki. Konwicki pracuje na tym samym, co poprzednio, materiale, rekombinuje wciąż te same elementy, ale inaczej je układa. W *Pamflecie* opowieść biograficzna staje się tłem, pretekstem do refleksji – o rzeczywistości, współczesnych, sobie samym. Całość przenika silna obecność „ja”, traktowanego jak fundament istnienia¹⁹, jednak to „ja” prezentowane jest raczej z pozycji nienarzucającego swych maksym mędrca, mającego wir życia już za sobą, skupionego na kontemplacji tego, czym niegdyś energicznie się zajmował i emocjonował. Stąd znacznie mniej w *Pamflecie* prywatności na poziomie codzienności, ujętej w opowieść (co stanowiło istotny składnik najwcześniejszej sylwy autora). Niezmiennym komponentem pozostaje autotematyzm, choć wydaje się on mniej niż poprzednio buńczuczny, mniej żywiołowo i spazmatycznie tłumaczony:

„Gdyby ktoś powziął podejrzenie, że komponuję aforyzmy, to oświadczam publicznie: macie do czynienia z gęstym strumieniem świadomości, zresztą świadomości, której kłania się zacny doktor Alzheimer” (s. 47).

Związane jest to ze zmianą perspektywy piszącego – znacznie bardziej zdystansowane do zapisywanego materiału, świata, jego problemów, samego siebie. Ale także z inną, niż w przypadku *Kalendarza...*, konstrukcją adresata – późna sylwa Konwickiego apeluje raczej do intelektu, wiedzy i erudycji czytelnika, aniżeli jego emocji; jeśli zaś emocje wywołuje – to nie tak silne i skrajne, jakie celowo wzbudzała sylwa wcześniejsza. Wiele tu autoaluzji, odwołań do własnych tekstów (zwłaszcza do *Kalendarza i klepsydry*)²⁰, powtórzeń konstrukcyjnych,

¹⁹ „Widzę tylko to, co odbiera mój aparat wzrokowy w bardzo wąskim zakresie fal. Bo czy bez moich oczu wokół mnie jest jasno, czy ciemno, zielono czy niebiesko, czy może w ogóle niczego nie ma – nikt mi nie powie” (s. 36).

²⁰ Zob. też fragment „Ja także, jak wielu przede mną, ulegam pokusie, żeby zapisać prawdę o moich współczesnych. Oczywiście moją prawdę, korygowaną moimi dobrymi obyczajami i moją dumą. Ta moja prawda byłaby może bliska prawdzie i pozwoliłaby następnym pokoleniom spojrzeć wnikliwiej na nasz skomplikowany czas. Ale ja przecież tego nie napiszę” (s. 6), albo np. tę samą historię zawodów piackich w *Kalendarzu* opisanych jako przygoda z Chińczykami, w *Pamflecie* natomiast w roli współtowarzyszy występują Rosjanie. Finał opowieści dla autora, uczestnika zabawy, w obu wypadkach był tak samo tragiczny i tak samo w obu tekstach został opisany.

¹⁶ Sformułowanie Przemysława Czaplińskiego.

¹⁷ J. Jarzębski, *Apetyt na przemianę. Notatki o prozie współczesnej*, Kraków 1997.

¹⁸ Korzystam z wydania: T. Konwicki, *Pamflet na siebie*, Warszawa 1995, s. 5; kolejne cytaty lokalizuję, podając numer strony bezpośrednio po przytoczeniu w tekście głównym.

mini-struktur, refrenów porządkujących literacki materiał. Powracają też ironiczne quasi-definicje²¹, już nie przewidywania (jak w latach siedemdziesiątych), a konstatacje i refleksje na temat współczesności, terażniejszości i przeszłości. Projektowany tu, oswojony z pisarzem czytelnik, raczej zapraszany do współbycia z autorem niż szturmowany inwektywą czy wabiony plotką, staje się intelektualnym partnerem, któremu twórca, ufny w jego znajomość strategii pisarskich, proponuje nowe, paradoksalne²² w swej budowie formy zapisu:

„wczoraj wszechświat był nieskończony + dziś jest skończony + jutro będzie trochę nieskończony + wczoraj Bóg był uosobiony + dziś jest nierozpoznawalną tajemnicą wszechrzeczy + jutro może będzie zabobonem + a co ze mną będzie”²³ (s. 21).

Inna zatem niż w *Kalendarzu* jest również strategia nadawcza. To, co Konwicki przedstawia, prezentowane jest jakby z oddalenia, mniej emocjonalnie, ze spokojem i mądrością, nabywanymi z wiekiem²⁴. I z widoczną akceptacją takiej sytuacji, wynikającą być może z zyskiwanego z czasem oparcia w samym sobie, pozwalającego nie szarpać się z rzeczywistością, nie podejmować z nią walki, a spokojnie ją opisywać – również siebie jako jeden z jej elementów.

„Ważę 67 kilogramów. Z tego 60 kilo to woda, a reszta to kilka czy kilkanaście rozmaitych pierwiastków chemicznych. Wszystko razem pobudzone rzekomo jakąś formą elektryczności. I jak tu się wynosić nad innych”²⁵ (s. 54).

Konwicki wciąż się z czytelnikiem bawi, wciąż korzysta z własnej biografii jako materiału literackiego, wciąż wplata w tekst okrucieństwa faktów, jednak, inna perspektywa, doraźne uporządkowanie tego zbioru refleksji człowieka u końca życiowej drogi, któremu świadomość owego końca doskwiera i która go mocno zastanawia, powodują, że uznawany za rewelatora zmian, świetnego diagnostę czytelniczych gustów, nowatora formy, pisarz po raz kolejny okazuje się prorokiem na gruncie własnego fachu oraz zwiastuje, podchwycywną i zintensyfikowaną przez innych autorów, zmianę.

²¹ „Była taka dziedziina sztuki, która nazywała się literaturą. W owych czasach trafiały się specjalne sklepy sprzedające przedmioty, które nazywaliśmy książkami. Książka to było kilkaset kartek zszytych i oprawionych w okładki. W środku czerniły się litery układające się w słowa, a słowa w zdania. Książki te zawierały powieści, wiersze albo eseje czy wspomnienia. Czytało się je w łóżku, fotelu, przy stole, na ławce w parku” (s. 80); „Przed stu laty, w dwudziestym wieku, powszechną formą miłości była – choć trudno w to uwierzyć – miłość heteroseksualna. To znaczy panie kochały panów, a panowie uganiali się za paniami. (...) Warto przypomnieć, że kobiety ówczesne były w stanie rodzić dzieci” (s. 117).

²² Paradoksalność tego zapisu polega moim zdaniem na tym, że owa więzka skojarzeń, złożona z załączonych myśli, z fragmentów jak gdyby wyrwanych z aforyzmu czy sentencji, demonstrujących swoją niepełność konstrukcyjną, a mających potencję rozwinięcia w pełne zdanie, (przypominających zresztą nieco skandowanie hasel), połączona – zdawać by się mogło mechanicznie (na poziomie grafii – znakiem plus), zachowuje jednolitość i spójność (na poziomie sensu i tematu). Tego rodzaju konstrukcje doskonale obrazują sylwiczną paradoksalność konstrukcji poprzez to, że można je opisywać w kategoriach antytezy, sprzecznych. Podany przykład opisać można zarazem jako niespójny i spójny, fragmentaryczny i scalony, skondensowany i rozproszony – ponieważ kategorie, jakimi jest określany odnoszą się do różnych porządków i poziomów wypowiedzi: graficznego, konstrukcji zdania, konstrukcji quasi-gatunkowej (aluzyjnie przywoływanej poprzez jej niedopełnienie: aforyzm, sentencja, mini-esej), składni, semantyki, „globalnego sensu”.

²³ „Jednocześnie bardziej fragmentaryczny (graficznie) i bardziej spójny (mysłowo) passus to także pewna próba interperacji, uporządkowania, którą odbiorca może przyjąć bądź odrzucić.

²⁴ Charakterystyczny tu globalny punkt widzenia, chciałoby się powiedzieć, kosmiczny (często pojawiają się sformułowania w rodzaju „nasza planetka”), pozwalający podmiotowi patrzącemu na ogląd całościowy danej sprawy, przypomina narrację klasycznej utopii lub powieści science-fiction, w których mówiący opisuje terażniejszą czytelnicą z perspektywy przyszłości.

²⁵ Ów dystans powraca często w tych momentach, w których Konwicki mistrzowsko rozbraja patos i powagę, wpadając, jak sam to nazywa, w „jeziorka wesołości i humoru”: „Szwankuje mi pamięć podręczna, robocza, czyli pamięć na co dzień. Na przykład rano wstaję, myję się, ubieram i ścielę łóżko. A potem w zamysleniu rozkładam łóżko, zdejmuję ubranie i kładę się do łóżka. Całe szczęście, że nie odrasta mi natychmiast broda” (s. 67).

Podsumowanie

Zasadnicza różnica między sylwą lat siedemdziesiątych a jej następczynią to zwrot ku literackości, ku fabularyzacji, ku fikcji. Inne jest też uzasadnienie sylwicznej *varietas* – zwłaszcza w realizacjach pisarzy od Konwickiego młodszych: Pilcha, Chwina, Stasiuka, Kruszyńskiego, Gretkowskiej, Goerke, Tokarczuk, Wilengowskiej – związanej raczej z filozofią postmodernistyczną, towarzyszącą zalewowi informacji i zmianie ustrojowej, reorganizacją pojęć, uznaniem rzeczywistości za tekst. *Novum* stanowi też próba okiełznania owej rzeczywistości przez nadanie jej tymczasowego, okazjonalnego, „pozornie porządkującego porządku” i sensu. Zmieniają się także matryce owego porządku – jeśli w sylwie współczesnej była nią biografia piszącego, w sylwie ponowoczesnej jest nią porządek naddany, literacka konwencja, a często kolaż konwencji różnych.

Wyrastająca z tęsknoty do prawdy i niechęci do literatury fikcyjnej (zwłaszcza w jej wersji autotelicznej), celowo chaotyczna i niecałościowa sylwa współczesna, w której na plan pierwszy wybiła się autobiograficzność zapisu, zareagowała zwrotem ku rzeczywistości i upodrzedzeniem fikcji w stosunku do autentyku. Sfunkcjonalizowaniem autorefleksji i notacji o charakterze faktograficznym wobec biografii. Powstała zaś po nietrudnych do wskazania zmianach historycznych i światopoglądowych (przełom ustrojowy, decentralizacja władzy, likwidacja drugiego obiegu, asymilacja na polskim rynku literackim twórczości pisarzy emigracyjnych i zagranicznych oraz filozofii postmodernistycznej), a także zmianach w tonie literatury samej (wyczerpanie modelu kultury literackiej PRL), w atmosferze zmęczenia literaturą intymistyczną i dokumentalną, zapotrzebowania na opowieść fabularną, „porządnie napisaną”, sylwa ponowoczesna – tematyzująca niemożność dotarcia do rzeczywistości, operująca naddanym, zaczerpniętym z literatury porządkiem w sferze kompozycji, stanowi wyraz ponownego zainteresowania literaturą i możliwościami fikcji.

Jeżeli hybrydyczne sprzężenie sylwicznych składowych w latach dziewięćdziesiątych powraca – to na innych niż wcześniej prawach²⁶. To, co było w sylwie współczesnej przeczuwane, badane, sugerowane, w sylwie ponowoczesnej podlega reorientacji i zostaje tematyzowane. Punkt dojścia wyrastającej z podejrzliwości wobec całościowej, spójnej,

²⁶ O zmianach w rozumieniu, kluczowych dla sylwy współczesnej, kategorii: autobiografizmu, autotematyzmu i literatury faktu, pisalam szerzej w tekście *Palimpsestowa sylwiczność ponowoczesna na przykładzie „Japońskiej wioski” Joanny Wilengowskiej*: „Tak pojęty proces poznania, upodobniony do procesu lektury, każe inaczej niż w terminologii tradycyjnej, rozumieć status autentyzmu, tak w odniesieniu do faktografii, jak do biografii. Literatura jako jedyny punkt odniesienia dla tekstu sprawia, iż wplecione weń „fakty”, drobiny rzeczywistości, zdawałoby się empirycznej, okazują się jedynie elementami tekstowej układanki o wyłącznie fikcyjnej kondycji, bez możliwości i bez prawa odsyłania do poziomu rzeczywistości (jeśli się pojawiają, to jako składowe światła przedstawionego utworu, a nie jako odsyłacze do czegoś pozaliterackiego). Podobnie rzecz się ma z kategorią autobiografii, której ewolucję w ramach metafikcji widziałabym w dwóch nurtach. Jeden z nich analogicznie jak w przypadku „faktografii” sytuuje zdarzenia biograficzne piszącego na poziomie fikcji, odbierając im sankcję prawdziwościową, wręcz unieważniając, znośząc ją – skoro jedyną realność stanowią inne teksty, tropienie zgodności przedstawianej historii biograficznej z faktycznym przebiegiem życia autora jest zupełnie pozbawione sensu (zdarzenia składające się na życiorys piszącego mają rację bytu jedynie jako tworzywo jego tekstu). Nurt drugi nazwałabym autobiografizmem autotematycznym, określa bowiem takie przypadki użytkowania tworzywa autobiograficznego, które związane są z aktualnie prezentowaną sytuacją pisania, procesem powstawania tekstu literackiego, jako jednym z doświadczeń życiowych pisarza. Dziękując się z czytelnikiem wątpliwościami, rozważając jawnie, „na jego oczach” różne dostępne rozwiązania narracyjne, nazywając swoje poczynania, aprobując bądź kwestionując je – autor nawiązuje z odbiorcą intymną więź, pozwalającą na maksymalne ich zbliżenie, ocierając się o kontakt „autentyczny”, „prawdziwy”. Paradoksalnie więc spotęgowana literackość, rozbuchana metafikcyjność, byłaby ratunkiem dla specyficznego pojętego autentyku, zupełnie, zdawałoby się, wyrugowanego z literatury po roku 1989”. Zob. K. Krowiranda, *Palimpsestowa sylwiczność ponowoczesna na przykładzie „Japońskiej wioski” Joanny Wilengowskiej [w:] „Tekstualia” 2005, nr 1, s. 15-26.*

oficjalnej interpretacji zdarzeń, sylwy lat siedemdziesiątych, proponującej ogląd świata cząstkowy, prywatny, ale prawdziwy, bo wygenerowany przez jedyne stabilne źródło sensu – jednostkę ludzką, dla sylwy lat dziewięćdziesiątych jest oczywistym, niewymagającym problematyzacji punktem wyjścia. Arbitralność jako jedyny możliwy sposób opisu, staje się bezsprzeczna, prawda rozpada się na wielość interpretacji – jednostkowych, indywidualnych, ale nieuprywatnionych, niepotrzebujących już umocowania w życiorysie autora. Kolejne wersje rzeczywistości, do której tkanki nie sposób dotrzeć, to niezobowiązujące, nienarzucające się i nienarzucone propozycje, efekty refleksji nad światem, o walorach mierzonych raczej kryterium estetycznym, aniżeli kryterium wiarygodności. Przedmiotem opowieści sylwy lat dziewięćdziesiątych staje się to, co w sylwie wcześniejszej stanowiło warstwę dyskursywną, komentującą anegdotę.

Sylwiczna twórczość Konwickiego pozwala prześledzić wszystkie etapy rozwojowe sylwy końca XX wieku – od zarysowania matrycy gatunkowej w *Kalendarzu i klepsydrze* po jej wyczerpanie i realizację zmienionego modelu w *Pamflecie na siebie*. *Pamflecie*, który wytoczył pewną drogę rozwoju gatunku sylwicznego, podjętą i przekształconą przez innych pisarzy. Późna sylwa Konwickiego jest (podobnie jak *Abecadło* czy *Piesek przydrożny* Miłosza) o tyle specyficzna, w porównaniu do sylw ponowoczesnych pisarzy młodszego pokolenia, że wyrasta na gruncie odmiennych wydarzeń generacyjnych. Fundamentalna dla Konwickiego perspektywa pokoleniowa – świadomość wplątania własnej biografii w doniosłość wydarzeń historycznych w skali makro, odczucie powszechnego przeżycia traumy, problem przemieszczenia i tożsamości-hybrydy – pisarzom młodszym jest obca. Lub też jest dla nich znacznie mniej istotna. Dlatego też, choć wskazane zmiany w zakresie chwytów gatunkowych stosowanych w sylwie ponowoczesnej tak u Konwickiego, jak u twórców młodszych są podobne, przyczyny ich użycia niejednokrotnie mają w obu przypadkach odmiennie podłoże.