

Postmodernistyczna wizja świata? – elementy groteski i czarnego humoru w najnowszej prozie polskiej

Groteska i czarny humor to ważna część postmodernistycznej kultury¹. Elementy absurdałnego żartu połączonego z makabrą można dostrzec we współczesnym kinie (filmy Quentina Tarantino oraz braci Coen, popularne seriale telewizyjne *Latający Cyrk Monty Pythona* i *Dr House*; z przykładów polskich warto wymienić *Rewers* w reżyserii Borysa Lankosza), muzyce popularnej (teledyski i słowa piosenek Davida Bowiego, Lady Gagi, Michaela Jacksona, Madonny, Doroty Masłowskiej), malarstwie (Jacek Sroka), komiksie (między innymi *Pan Śmierć* i *dziewczyna Maxa Anderssona*, prace Thomasa Otty).

W popularnym, nienaukowym odbiorze postmodernizm bywa rozumiany jako nurt-hybryda, który nie posiada stałych cech i wyróżników, ale pociągga za sobą określoną wizję świata jako przestrzeni niejednorodnej, niekoherentnej, pozbawionej sensu, zaskakującej, czasem niebezpiecznej, a innym razem po prostu niedorzecznej. Taki niepokojący niespójny obraz rzeczywistości widać chociażby w izraelskim filmie *Duże złe wilki* w reżyserii Navota Papushado i Aharona Keshalesa². W przeciwieństwie do wcześniej wymienionych obrazów Tarantina produkcja ta stanowi jakby kwintesencję postmodernizmu: jej hybrydyczność jest do tego stopnia widoczna, że film rozpada się na dwa odrębne gatunki – mroczny kryminał i absurdałną komedię. Od tak zwanego *horror comedy* różni go chociażby to, że komizm nie odrealnia scen brutalnych tortur. *Duże złe wilki* to obraz frapujący nie tyle przez samą tematykę, ile przez nieoczekiwane przeskok konwencji, które zdają się usypiać czujność widza, wzbudzać jego rozbawienie, podczas gdy główny wątek (samosąd na sadystycznym pedofilu), a także budzące grozę zakończenie całkowicie temu przeczą. Obecność rażąco odmiennych, wykluczających się konwencji, rzecz jasna, od razu wskazuje na groteskę, o której więcej w dalszej części artykułu. W każdym razie już teraz można zasygnalizować, że owa pęknięta (niekoherentna, epatująca niedorzecznością) wizja rzeczywistości jest również częstym elementem świata przedstawionego w najnowszej prozie polskiej spod znaku postmodernizmu: u Jerzego Pilcha, Krzysztofa Vargi, Wojciecha Stamma czy (mniej znanego) Pawła Goźlińskiego oraz wielu innych autorów; na potrzeby artykułu poprzestaną jednak tylko na wymienionych nazwiskach. Na początku warto wszakże przyjrzeć się bliżej wprowadzonym przeze mnie pojęciom kluczowym i zapytać, czym są postmodernizm, groteska oraz czarny humor.

¹ Zob. przykładowe prace na ten temat: J. Klausen, *The cartoons that shook the world*, New Haven 2009; *Of corpse: death and humor in folklore and popular culture*, pod red. P. Narváeza, Logan 2003.

² Więcej informacji o filmie zob. oficjalna strona: <http://www.magnetreleasing.com/bigbadwolves/> [dostęp: 20.08.2014] oraz popularne portale z recenzjami filmowymi: <http://www.filmweb.pl/film/Du%C5%BCe+z%C5%82e+wilki-2013-683941#> [dostęp: 20.08.2014], http://www.imdb.com/title/tt2309224/?ref_=nv_sr_1 [dostęp: 20.08.2014].

Mimo zastrzeżeń wysuwanych na początku lat 90. przez Włodzimierza Boleckiego³, ale też zgodnie z jego przewidywaniami, z perspektywy XXI wieku wolno stwierdzić, że postmodernizm na dobre zadomowił się w polskim dyskursie naukowym, także literaturoznawczym⁴. Niektórzy wieszczą już nawet koniec tej epoki⁵. Niezależnie od tego, jaką diagnozę stawia się dziś współczesnej kulturze, w wypadku samego postmodernizmu wciąż panuje opinia, że jest to pojęcie złożone, trudne do zdefiniowania, odnoszące się do cech, których nie da się precyzyjnie określić. John Barth – jedna z ikon postmodernizmu – określił ów termin jako „niefortunny i nieco naśladowczy”, gdyż „sugeruje rozczarowanie, zawód, jakby był to nurt, który nieporadnie podąża za czymś, czego naśladować się nie da”⁶. Badacze wskazują wprawdzie na takie elementy, jak heterogeniczność, hybrydyczność, polifoniczność, obecność cytatów, klisz, powtórek, pastiszy, podróbek i imitacji, ostentacyjna intertekstualność, dwuznaczność, łączenie właściwości kultury wysokiej i niskiej, autoreferencyjność czy częste odnoszenie się do poziomu „meta”⁷, ale zestawienie powyższych cech czy kategorii (głównie ze względu na ich pojemność i rozpiętość problemową) przypomina katalog przypadkowo wymienionych pozycji. Innymi słowy, rozpoznania Boleckiego sprzed ponad dwudziestu lat pozostają wciąż aktualne, a postawione przez uzzonego pytania ciągle zdają się czekać na odpowiedni moment, w którym ktoś udzieli na nie właściwej odpowiedzi. Oczywiście moim rozważaniom nie przyświeca aż tak ambitny cel, ale warto z pewnością w tym miejscu przypomnieć najważniejsze wątpliwości badacza (uzupełnione o przewartościowujące je dopowiedzenia z perspektywy początku kolejnego stulecia):

Po pierwsze: jak odnieść termin/zjawisko postmodernizm do literatury polskiej – czy pisać na nowo historię (kanonicznej) literatury XX wieku, czy też znamion postmodernizmu upatrywać jedynie w utworach spoza kanonu?

Po drugie: jak badać takie utwory, skoro postmodernizm to nie tylko estetyka i poetyka tekstu, lecz także swego rodzaju diagnoza cywilizacyjna, a takiego rozpoznania brakuje (przynajmniej) w większości XX-wiecznych polskich dzieł?

Po trzecie: czy ów głośny nurt rzeczywiście zaznaczył się w polskim piśmiennictwie, czy widać jakies jego symptomy, czy też zdążył już odejść do lamusa?

³ Zob. W. Bolecki, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)* [w:] idem, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*, Kraków 1999, s. 21–42. Tytułowy artykuł pochodzi z 1993 r.

⁴ Zob. przykładowe publikacje, w których odwołania do terminu „postmodernizm” widać już na poziomie tytułu: K. Uniłowski, *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu. Od Gombrowicza po utwory najnowsze*, Katowice 1999; M. Dąbrowski, *Postmodernizm: myśl i tekst*, Kraków 2000; S. Gawliński, *Pisma i postawy. Od Witkacego do postmodernizmu*, Kraków 2002; J. Bator, *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza. Filozoficzne dylematy feministek drugiej fali*, Gdańsk 2002; D. Jaszewska, *Nasza niedojrzała kultura: postmodernizm inspirowany Gombrowiczem*, Warszawa 2002; K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2008; D. Oramus, *O pomieszaniu gatunków: science fiction a postmodernizm*, Warszawa 2010.

⁵ Zob. np. J. Kubera, *Po postmodernizmie, czyli silne identyfikacje i słabe tożsamości*, „Nauka” 2013, nr 1, artykuł dostępny on-line: http://www.pan.poznan.pl/nauki/N_113_09_Kubera.pdf [dostęp: 22.08.2014]; A. Kirby, *The Death of Postmodernism and Beyond*, „Philosophy Now” 2013, nr 103, artykuł dostępny on-line: http://philosophynow.org/issues/58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond [dostęp: 22.08.2014].

⁶ J. Barth, *Postmodernizm: literatura odnowy*, tłum. J. Wiśniewski, „Literatura na Świecie” 1982, nr 5–6, s. 263.

⁷ Zob. W. Bolecki, op. cit.; J. Barth, *Literatura wyczerpania*, tłum. J. Wiśniewski [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, oprac. Z. Lewicki, Warszawa 1983.

Wróćmy jednak do definicji. Z licznych prac dotyczących postmodernizmu wynika, że zwraca on uwagę na połączenie cech bądź zjawisk pozornie się wykluczających. W przeciwieństwie do eklektyzmu cechuje go swoisty naddatek semantyczny, obiekt postmodernistyczny wskazuje bowiem sam na siebie, na swoją hybrydyczną formę i brak spójności, podkreśla wrażenie przeładowania i – co ważniejsze – rysy, pęknięcia oraz wszelkie niepasujące do siebie elementy.

Początkowo termin przyjął się w historii sztuki na określenie dzieł architektury stworzonych po epoce Waltera Gropiusa i Le Corbusiera (mam na myśli zwłaszcza słynne Piazza d'Italia w Nowym Orleanie według projektu Charlesa Moore'a, uznawane za manifest postmodernizmu). Określenie to zostało użyte po raz pierwszy przez Charlesa Jenksa w głośnych pracach *The Language of Post-Modern Architecture* oraz *What is Post-Modernism*, a dopiero potem przeniknęło do innych dziedzin. Pozostając chwilowo przy architekturze, chciałabym przypomnieć, że chodziło o nazwanie w ten sposób „(...) rozmaitych tendencji powstających od lat 60. XX w. sprzeciwiających się koiné (wspólnemu językowi) modernizmu”, „swobodnego odwoływania się do stylów przeszłości, lokalnych tradycji budowlanych, sztuki ludowej, co pozwalało na większą różnorodność kompozycji i motywów dekoracyjnych, choć chwilami ocierano się o kicz sztuki pop”⁸. Co ciekawe, w obiegowym, potocznym rozumieniu termin „postmodernizm” bywa przywoływany na przykład w kontekście Warszawy czy innych miast, których architekturę cechuje „bałagan” – komunistyczna zabudowa centrum stolicy wyraźnie kontrastuje z nowoczesnymi przeszklonymi biurowcami, przez co wywołuje efekt zgrzytu, a w wypadku co wrażliwszych mieszkańców czy turystów jest po prostu przyczyną irytacji.

Oczywiście trudno dopatrywać się w architekturze przejawów czarnego humoru, widać raczej – jak przekonują historycy sztuki – „zabarwiony ironią eklektyzm”⁹. Kategoria ta z całą mocą ujawnia się dopiero w literaturze i filmie jako swoisty odpowiednik plastycznego lub architektonicznego zniekształcenia. Podobnie jest z groteską, choć w tym wypadku warto pamiętać, że pierwotnie pojęcie to odnosiło się właściwie do sztuk plastycznych i architektury:

„Początkowo »groteska« oznaczana – przypomina Bolecki – renesansowy, włoski styl imitujący fantastyczne malarstwo późnego antyku rzymskiego, ale wkrótce termin ten został rozszerzony na: 1) różne typy nieregularnych ornamentów (damasceński, mauretański, indyjski, flamandzki); 2) różne typy zdobnictwa (tapicerie, biżuterie) i dekoracji (chrząstkowa, małżowinowa, ślimakowa, serpentynowa), które otrzymały nawet specjalne nazwy lokalne (niem. *Knorpelgroteske*, *Schweigroteske*), a przede wszystkim na: 3) motywy sztuki średniowiecznej (maszkary, demony, diabły) oraz na satyrę i karykaturę rozkwitające na przełomie XVI i XVII w.”¹⁰.

⁸ M. Anglani, M.V. Martini, E. Princi, A. Vettese, *Wielka historia sztuki*, t. 10: *Sztuka współczesna*, tłum. M. Boberska, wstęp J. Miziołek, Warszawa 2012, s. 349. Na temat postmodernizmu w architekturze i sztuce zob. także A. Martínez Muñoz, R. Martínez, J.M. Montaner, J. Lebrero Stals, *Historia sztuki świata*, t. 8: *Wiek XX*, tłum. B. Gutowska-Nowak, Warszawa 2001, s. 309–314, 322–325.

⁹ M. Anglani [et alia], op. cit., s. 349.

¹⁰ W. Bolecki, hasło „groteska” [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej, M. Puchalskiej, M. Semczuk [et alia], Wrocław 1992, s. 346.

Chociaż przywołane przed chwilą rozumienie groteski różni się od współczesnego, to sądzę, że warto mieć w pamięci jej (ujmę to w uproszczeniu: architektoniczne) pokrewieństwo z postmodernizmem.

Obecnie groteskę należy rozumieć przede wszystkim jako kategorię estetyczną¹¹, wykorzystywaną przez przedstawicieli różnych epok i nurtów w literaturze, którą charakteryzuje zderzenie sprzecznych pierwiastków (na przykład piękna z brzydotą, komizmu ze wzniósłością itp.). Zdaniem Michała Głowińskiego:

„(...) groteska w swych najwybitniejszych i najoryginalniejszych przejawach kwestionuje przyjęty obraz świata, pokazuje komplikacje i drugie strony zjawisk, często niespodziewane lub nawet zaskakujące, te, na które w jego obrębie nie zwraca się uwagi (...). (...) jest przejawem buntu, krytycyzmu społecznego, niezależności. W konsekwencji nie utwierdza czytelnika w tym, co skłonny byłby on uznać za oczywiste i racjonalne (...), wskazuje na mielizny i ograniczenia, charakterystyczne dla dominujących w danym czasie mniemań, wyobrażeń, ocen. (...) funkcjonuje ona przede wszystkim w tych czasach, w których raczej kładzie się nacisk na sprzeczności określające świat współczesny niż na panujący w nim ład, realizuje się w tych kręgach społecznych, jakie są dalekie od bezwzględnej aprobaty istniejącego stanu rzeczy (...)”¹².

Podkreśleniu antynomii i pęknięć służą z kolei takie zabiegi artystyczne, jak: przesada, pomniejszanie i wyolbrzymienie, kontrasty, zaskakujące i niewspółmierne elementy, parodiowanie, niezgodność między treścią a formą, bezład logiczny itp. Wiele z nich – jak widać – pokrywa się z tymi, które są właściwe dla komizmu¹³, co nie powinno dziwić, zważywszy na to, że komizm to częsty pierwiastek wspierający efekt groteski w utworze¹⁴. Co ciekawe jednak, zdaniem niektórych badaczy groteska wydaje się czymś więcej niż kategorią estetyczną, ma bowiem konotacje egzystencjalne. Może stanowić reakcję na bezsilność i zagubienie człowieka albo być odpowiedzią na kryzys wartości i obecność licznych antynomii¹⁵. Sądzę, że tu właśnie należy upatrywać przyczyn, z jakich twórcy postmodernistyczni tak chętnie po nią sięgają.

Z kolei termin czarny humor (franc. *l'humour noir*) został ukuty przez surrealistę André Bretona, który określił w ten sposób styl tekstów markiza de Sade'a, Jonathana Swifta, Arthura Rimbauda, Edgara Allana Poe'go i Franza Kafki, a zatem książki cechujące się – jego zdaniem – ucieczką w kpinę i ironię, buntowniczą postawą wobec zastanego porządku, wreszcie fascynacją złem¹⁶. Przykładem modelowej wręcz realizacji poglądów Bretona na czarny humor jest twórczość Rolanda Topora, francuskiego pisarza i rysownika polskiego pochodzenia, autora między innymi powieści *Chimeryczny lokator* oraz zbioru opowiadań *Cztery róże dla Lucienne*. Czarny humor to ponadto ważny składnik

¹¹ Zob. więcej na ten temat: M. Głowiński, *Groteska jako kategoria estetyczna* [w:] *Groteska* pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2003.

¹² Ibidem, s. 10.

¹³ Zob. B. Dziemidok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, antologię oprac. M. Bokinić, Gdańsk 2011, s. 67–92.

¹⁴ Podobnie komizm jako składową groteski rozumie Dziemidok. Zob. ibidem, s. 127.

¹⁵ Zob. S. Burkot, *Nobilitacja groteski*, „Teksty Drugie” 2006, nr 4, s. 128–134.

¹⁶ Zob. A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paryż 1970.

Rzeźni nr 5 Vonneguta, Paragrafu 22 Josepha Hellera, powieści Vladimira Nabokova, Johna Irvinga, Chucka Palahniuka, Edwarda Goreya, Roalda Dahla, a także wielu innych bardziej i mniej znanych współczesnych pisarzy. Niektórzy badacze doszukują się elementów czarnego humoru już u Gogola¹⁷, a nawet – w dziełach starożytnej Grecji¹⁸.

Współcześnie jako czarny humor klasyfikuje się rodzaj komizmu ukierunkowany na treści związane ze śmiercią¹⁹, groźną lub uciążliwą chorobą bądź przypadłościami zdrowotnymi, cielesnymi deformacjami oraz dotyczącymi ich tabu, a także na wszelkiego rodzaju świętości społeczne i religijne (przykładowo: instytucję rodziny, idee Boga w różnych religiach, znaki, symbole i rytuały religijne) oraz mniejszości społeczne (religijne, etniczne, seksualne itp.)²⁰. Wymienione tematy sugerują z kolei powinowactwa czarnego humoru z groteską, z czego wynika, że czarny humor może stanowić jeden z jej składników, zestawiony na przykład z elementami patosu bądź makabry. W dziełach takich śmiech zwykle nie jest jednak celem samym w sobie. Leszek Kołakowski podkreślał, że:

„Czym innym jest zdolność do śmiechu, czym innym poczucie humoru. Zdolność do śmiechu jest powszechną i wyróżniającą cechą człowieka (...). Poczucie humoru natomiast jest rzadkie, zakłada bowiem umiejętność osiągnięcia przez człowieka dystansu względem samego siebie, dystansu ironicznego”²¹.

To proste rozróżnienie – choć nie dotyczy komizmu (czyli kategorii estetycznej²²), ale reakcji czytelnika, okazuje się bardzo użyteczne, ponieważ prowadzi do oczywistej konstatacji, że nie wszystko, co komiczne, budzi w odbiorcy śmiech. Na tej podstawie można więc wnioskować, że czarny humor – podobnie jak komizm – jest kategorią estetyczną, a poza polem dyskusji pozostaje to, czy czytelnik/słuchacz/widz odznacza się odpowiednią wrażliwością, by na ową odmianę komizmu zareagować właśnie śmiechem czy przeciwnie – oburzeniem.

Jak wspominałam, groteska i czarny humor to częste elementy współczesnych tekstów kultury. W jednych służą rozrywce ponowoczesnego czytelnika bądź widza, w innych – i te właśnie zamierzam poddać analizie – oprócz zabawy i odprężenia wynikających z kontaktu ze sztuką zasiewają w odbiorcy ziarno niepewności, skłaniają go do refleksji, a przede wszystkim budują czy też podtrzymują w nim niepokojącą wizję świata. Wizję tę chciałabym określić jako postmodernistyczną, to znaczy wywiedzioną z klasycznych dzieł tego nurtu, na przykład wymienionej już wcześniej *Rzeźni nr 5* oraz równie popularnych powieści Umberto Eco i Jorge Luisa Borgesa.

¹⁷ Zob. na ten temat np.: W. Woodin Rowe, *Observations on Black Humor in Gogol' and Nabokov*, „The Slavic and East European Journal”, Vol. 18, No. 4 (Winter, 1974), s. 392–399.

¹⁸ Zob. m.in.: L. Stefanović, *Ridiculed Death and the Dead: Black Humor Epitaphs and Epigrams of the Ancient Greece*, korzystam z artykułu on-line: <http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/0350-0861/2007/0350-086107011935.pdf> [dostęp: 22.08.2014].

¹⁹ Zob. np. *Of corpse...*, op. cit.

²⁰ Zob. L. Rappoport, *Punchlines: the case for racial, ethnic, and gender humor*, Westport 2005.

²¹ L. Kołakowski, *O śmiechu* [w:] *Mini wykłady o maxi sprawach. Trzy serie*, Kraków 2009, s. 137.

²² Zob. B. Dziemidok, op. cit., s. 9.

Jako przedmiot analizy wybrałam cztery powieści: *Spis cudzołożnic* Pilcha, *Czarną Matkę* Stamma, *Trociny* Vargi oraz *Jula* Goźlińskiego. Nawet jeśli przyjmiemy, że pojęcie powieść *postmodernistyczna* jest bardzo nieprecyzyjne i budzi podobne wątpliwości merytoryczne co sama definicja nurtu, a zatem jeśli nie zdecydujemy się używać takiego upraszczającego określenia, to mimo wszystko będziemy musieli stwierdzić, że wymienione pozycje cechują się licznymi podobieństwami na tyle charakterystycznymi i istotnymi, że przynależność tych czterech utworów do postmodernizmu jest, jak sądzę, bezdyskusyjna.

Po pierwsze, na poziomie gatunkowym każdy z nich odwołuje się do form dobrze znanych i zakorzenionych w tradycji literackiej. Jest to jednak odwołanie sfunkcjonalizowane – nie chodzi o to, by wspomniane książki wpisywały się w konkretny model gatunkowy, ale o to, by go cytowały, powtarzały, imitowały. Tak oto utwór Pilcha (o znamienym podtytule *Proza podróżna!*) naśladuje (oczywiście między innymi – na tym zresztą polegają postmodernistyczne aluzje do tradycji literackiej!) powieść podróżniczą i *Bildungsroman*, Stamm wprowadza bardzo czytelne odniesienia do renesansowej literatury sowizdrzalskiej, w humorystyczny, a częściej, rubaszny i obsceniczny sposób opowiadającej o świecie na opak, z kolei Varga i Goźliński wykorzystują (znów: między innymi) schematy powieści kryminalnej. Wprowadzenie tych elementów gatunkowych funkcjonuje, jak już powiedziałam, na prawach cytatu. *Spis cudzołożnic* nie jest bowiem powieścią podróżniczą, tak jak *Czarna Matka* nie należy do (martwego już dziś) nurtu literatury sowizdrzalskiej ani tym bardziej *Trociny* czy *Jul* nie spełniają wymogów powieści kryminalnej – albo inaczej: są czymś więcej niż powieściami kryminalnymi.

Po drugie, cytaty, aluzje, powtórki, imitacje pojawiają się w tych czterech pozycjach nie tylko na poziomie gatunkowym, lecz także na płaszczyźnie fabuły, konstrukcji świata przedstawionego, kreacji postaci. Takimi właśnie cytatami są przykładowo imię oraz „profesja” głównej postaci *Spisu cudzołożnic* – kochanek Gustaw bądź trzeciorzędny, wspomniany jedynie z nazwiska, inny bohater utworu – docent Czatyrdah. Wyjątkowo wdzięcznym obiektem okazuje się pod tym względem *Jul*, który dla badacza bądź fascynata literatury, obyczajowości i mentalności epoki romantyzmu oraz *de facto* całego wieku XIX stanowi kopalnię odniesień i odwołań. Bohaterami utworu są słynni polscy poeci: Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, inni noszą z kolei nazwiska znaczące, jak agent Bergson (często posługujący się w śledztwie własną intuicją) czy ginekolog o psychoanalitycznym zacięciu Jacques Lacanal (sic!). Co ciekawe, Goźliński w powieści przepisuje dobrze znaną historię polskiego romantyzmu, uatrakcyjnia ją, traktuje jak produkt komercyjny, który można sprzedać współczesnemu odbiorcy. To postmodernistyczne nastawienie dobrze widać w *Postwuiu*:

„Pisząc, czytałem między innymi Honoré de Balzaca, Charles’a Baudelaire’a, Waltera Benjamina, Marka Bieńczyka, Adama Celińskiego, Fryderyka Chopina, Ryszarda Engelkinga, Gerharda Feixa, Lubomira Gadona, Teofila Gautiera, Seweryna Goszczyńskiego, Francisca Hervé, Tadeusza Hołuja, Marię Janion, Colina Jonesa, Siegfrieda Kracauera, Zygmunta Krasińskiego, Aleksandra Kraushara, Adama Mickiewicza, Antoniego Ostrowskiego, Józefa Alfonsa Potrykowskiego,

Krzysztofa Rutkowskiego, Jarosława Marka Rymkiewicza, Juliusza Słowackiego, Eugeniusza Sue, Andrzeja Towiańskiego, Marka Twaina, Alinę Witkowską, Stefana Witwickiego.

Reszta jest zmyśleniem”²³.

Po trzecie wreszcie, wybrane przeze mnie utwory łączy podobna wizja świata. Postmodernistyczna. Mimo że opowiadają o różnych epokach i miejscach (Paryż w okresie Wielkiej Emigracji, czas transformacji i początków kapitalizmu w Polsce, lata 10. XXI wieku), przedstawiona rzeczywistość rządzi się zbliżonymi regułami. Jest nieprzewidywalna, to znaczy jej ważnym aspektem jest przestrzenna oraz (niekiedy) czasowa rozciągłość. Mam tu na myśli przede wszystkim motyw labiryntu, który często bywa łączony z literaturą postmodernistyczną²⁴. W *Czarnej Matce* takim właśnie miejscem o wielu odnogach i zaułkach jest falowiec – popularna socrealistyczna budowla mieszkalna, w której dorastali główny bohater powieści oraz jego rówieśnicy. Z kolei Varga łączy motyw labiryntu z wątkiem podróży pociągiem. Metaforą Polski jest ogromna, rozciągła w czasie i przestrzeni sieć kolejowa łącząca największe miasta w kraju.

„(...) każda podróż – narzeka narrator *Trocin* – wydłuża się w nieskończoność, oczekiwanie na stację końcową staje się wręcz bolesne, czuję, że pociąg jedzie nie trzy godziny, ale trzynaście, bo podróż trwa tyle, ile trwa w mojej głowie, moje ciało czuje, że z Warszawy do Poznania jadę nie trzy, ale trzynaście godzin, więc tyle jadę naprawdę, podobnie jak z Poznania do Wrocławia, według rozkładu dwie i pół godziny, według mojego ciała dwadzieścia pięć”²⁵.

„Za dużo tej Polski, zbyt wiele miejsca zajmuje, rozłazi się we wszystkich kierunkach, rozpełza, wylewa na wszystkie strony jak wiosenne roztopy, a wszystko w niej grzęźnie, osadza się, tonie. Jak ten pociąg, stojący w szczerej, pustej Polsce”²⁶.

Zaskakującym (raz ponurym, a innym razem – różnobarwnym) i niebezpiecznym labiryntem okazuje się dziewiętnastowieczny Paryż Goźlińskiego:

„Latem, gdy słońce przemienia błoto w kurz, miasto zna już tylko światło przyćmione, myśli Podhorecki, wędrując labiryntem uliczek, ślepych zaułków *Cité*. (...) Czuje się jak widz w kiepskim teatrze, gdzie przy otwartej kurtynie gwałtownie zmieniono dekoracje. Przed chwilą był jeszcze w mrocznym labiryncie jak z *Tajemnic Paryża*, teraz w oślepiającym świetle, wśród karet, omnibusów i tłumu przechodniów czuje się jak w wodewilu. Tylko że to nie jest *Odéon* ani *Variétés*, ani *Gaietés*. Ten teatr nazywa się *Realité*”²⁷.

Cechy labiryntu (metaforycznego – jako plątaniny wspomnień oraz przestrzennego – jako architektonicznej pułapki, po której bohater zdaje się w nieskończoność krążyć) ma wreszcie Kraków Pilcha. Spacer po dawnej polskiej stolicy prowadzi Gustawa do refleksji:

„Znowu, który to już raz? przemierzałem place i zaułki, mijiałem osiedla, kroczyłem przez kopce i wzniesienia. (...) Który to już raz zapadała ciemność, zapalały się światła i rozbłyskiwały płomienie.

²³ P. Goźliński, *Jul*, z ilustracjami Ł. Mieszkowskiego, Wołowiec 2010, s. 383.

²⁴ Zob. np. J. Barth, *Literatura wyczerpania*, op. cit.

²⁵ K. Varga, *Trociny*, Wołowiec 2012, s. 42–43.

²⁶ *Ibidem*, s. 41.

²⁷ P. Goźliński, op. cit., s. 42.

Kraków, widziany z otaczających go wzgórz, wyglądał jak obozowisko pierzchającej armii, nad którym krąży samoloty dostawcze²⁸.

Wprowadzenie motywu labiryntu do omawianych powieści niesie ze sobą szereg konsekwencji rzutujących między innymi na koncepcję narratora, a w szczególności – na jego stosunek do świata. W żadnym z czterech utworów nie jest to bynajmniej stosunek neutralny. Gustaw (pierwszoosobowy narrator *Spisu cudzołożnic*) oswaja splątaną przestrzeń własnych wspomnień śmiechem, ale trzeba przyznać, że jest to śmiech postmodernistyczny, a zatem „przykry, zimny, szyderczy”²⁹. Główna postać utworu Pilcha z drwiną i dystansem odnosi się do swojej przeszłości, ale podobnie spogląda też na teraźniejszość:

„Stałem przy automacie telefonicznym, chłodziłem na jego zielonkawym panczeru rozpalone czoło i gorączkowo przegrzebywałem kartki mego schludnego, wypełnionego właściwym mi protestanckim piśmem, kalendarzyka. (...) wyobrażałem sobie, iż jestem początkującym pisarzem, gromadzącym emocje do napisania czegoś, co mogłoby nosić tytuł *Pieśń stręczyciela*. »Gustawa, w dniu, w którym z doktora nauk humanistycznych miał się przeistoczyć w alfonsa, obudził telefon« – tak brzmiałoby pierwsze zdanie tej bezlitosnej pod każdym względem książki”³⁰.

Gustaw wspomina między innymi pobyt w Szwajcarii. Aluzje do Mickiewiczowskiego wiersza *Nad wodą wielką i czystą* oraz szerzej, do twórczości polskich romantyków poszukujących inspiracji nad Lemanem, zderza z groteskową wizją siebie – biednego emigranta – zanurzającego się nocą w jeziorze po to, by niepostrzeżenie wydobyć stamtąd monety wrzucane przez turystów:

„Zdjąłem spodnie i złożyłem je w kostkę, bo pomyślałem, że przecież niewykluczone, iż składam w ten sposób testament. Kto wie, jakie niebezpieczeństwa czyhają w nurtach Lemanu? (...) »Jeśliby miały po tobie, Gustawie, jedynie spodnie pozostać, niechże pozostaną przynajmniej porządnie złożone w kostkę«, pomyślałem i zapaliwszy w lichtarzu świecę, w gaciach w wody Lemanu wstąpiłem”³¹.

Efekt groteski powstaje przez kontrast podniosłego języka („Jeśliby”, „w wody Lemanu wstąpiłem”) z wyrażeniem kolokwialnym („w gaciach”) oraz przez zestawienie poważnych treści (testament, niebezpieczeństwo) z treściami błahymi (zbieranie monet w jeziorze).

Śmiechem okrutnym, obscenicznym reaguje na świat Włodek Wolek – pierwszoosobowy narrator *Czarnej Matki*. Z jednej strony ów śmiech to, rzecz jasna, element wprowadzony z tradycji sowizdrzalskiej i karnawałowej, która odślaniała niesprawiedliwe mechanizmy rządzące renesansową rzeczywistością i układami społecznymi, a przez to uwrażliwiała odbiorców na ważne problemy. Z drugiej jednak – wynika wprost ze światopoglądu postmodernistycznego, poprzez duże pokłady groteski i czarnego humoru oswaja niespójną, budzącą lęk wizję rzeczywistości, w której niemal na każdym rogu czyha pedofil³². Monolog Wolka obfituje w żarty oparte na absurdalnych i wulgarnych

²⁸ J. Pilch, *Spis cudzołożnic. Proza podróżna*, Kraków 2002, s. 211.

²⁹ Określenie Bogustawa Gryszkiewicza. Zob. idem, *Śmiech postmodernistów*, „Folia” 2002, nr 11, s. 32.

³⁰ J. Pilch, op. cit., s. 5–6.

³¹ Ibidem, s. 154.

³² Zob. np. W. Stamm, *Czarna Matka*, Warszawa 2008, s. 8, 19, 23, 48–49.

zestawieniach, na przykład: „Rozmawiamy o filozofii, tomizm, Spinoza, chuj”³³. Narrator operuje nonsensownymi skojarzeniami:

„Do chłopaków przyczepił się pijak i zabrał im woreczek, mówiąc, że chodzi na ryby. Krótka trwała szarpanina i pijakowi na peronie wyrwano rękę w worku foliowym.

Co z tą ręką?

Jak wiadomo, przedamie było przysmakiem wśród dzikich z Polinezji”³⁴.

Wprowadza też groteskowe porównania (postacie ludzkie przypominają przedmioty lub zwierzęta): „Genek siedział na ławce kar. Wyglądał jak ziemniak w mundurku źle obrany, na głowie miał słońinę, nie miał włosów, tylko połeć słońiny”³⁵; „Potem znowu wyciąga z tym swoim psim spojrzeniem; jest psem, liże i czyta mi (...)”³⁶; „zapytał, merdając”³⁷.

Narusza tabu obyczajowe:

„Matki pipa – to tabu. Tabu – pochodzę z tabu, tabu mnie wydało na świat, wrócić do tabu. Młoda matka może być ponętna, może młodą matkę kochać dziecko, z wiekiem jednak nie. Wyliczać matce cipę, wrócić do pipy, przykleić się pępownik i nigdy jej nie opuszczać...”³⁸.

Elementy śmiechu pojawiają się również w *Trocinach*. Pierwszoosobowy narrator *Trocin* – komiwojażer Piotr Augustyn – bezlitośnie diagnozuje współczesną mu rzeczywistość, w ostrych słowach wypowiada się na temat Polski i jej mieszkańców: pasażerów pociągu, własnych rodziców, pracodawców, współpracowników. Przykładowo: „ci wszyscy praktykujący ateizm katolicy, dominujące wyznanie w Polsce, z pochyłymi głowami udający, że w skupieniu szemrzą słowa modlitwy, gdy tymczasem w myślach rachują faryzejsko”³⁹. Warto jednak zwrócić uwagę na to, że Augustyn nie ma dystansu do komentowanej rzeczywistości. Świadczą o tym elementy groteskowego wykrzywienia widoczne w opisach niektórych postaci, którym dodatkowo zostały nadane nazwiska znaczące: „moja żona wylewnie ucałowała puder na twarzy Milusińskiej i liźnęła wodę kolońską z policzka Milusińskiego”⁴⁰. Bohaterowie są wyposażeni w cechy nienaturalne, wyolbrzymione, tak by budziły w czytelniku odrazę:

„Nigdy nie widziałem ohydniej pocącego się człowieka, pocącego się bez wdzięku i bez przyczyny, pocącego się równie mocno w największe mrozy, jak i w upalne dni, wypacającego z siebie hektolitry, i to nie wody wcale, nie zwykłego potu, ale jakiegoś toju, którym nieustająco pokrywa się jego twarz, a także, jak sądzę, całe ciało, szczególnie w miejscach dużego nasycenia gruczołami potnymi, myślę, że najwięcej toju musi mieć w kroczu. Jego pachwiny muszą być śliskie od tego smalcu, który produkują, tak samo przestrzeń między palcami dłoni i stóp, zresztą widzę, jak często

³³ Ibidem, s. 107.

³⁴ Ibidem, s. 70.

³⁵ Ibidem, s. 55.

³⁶ Ibidem, s. 89.

³⁷ Ibidem, s. 90.

³⁸ Ibidem, s. 118.

³⁹ K. Varga, op. cit., s. 104.

⁴⁰ Ibidem, s. 219.

jednym palcem przesuwają po przestrzeniach między palcami drugiej dłoni, usiłując wymazać stamtąd potliwy tłuszcz, który z pewnością musi być przyczyną poważnego dyskomfortu⁴¹.

Groteska, nonsens, czarny humor to dla narratora sposoby oswojenia świata, a także zamaskowania własnej paranoi (oraz oczywiście odwrócenia uwagi czytelnika od wątku kryminalnego!). Mimo to ocena rzeczywistości okazuje się okrutna. Polska to:

„pola przygnębiająco smutne, beznadziejne i niezmiennie, zawsze z jakimś mozolnie sunącym przez nie pojedynczym traktorem, rozrzucającym obornik albo spryskującym nędzne uprawy białym chwastobójczym proszkiem, z rozpadającą się chatą z zapadniętym dachem albo klockowatym szarym domem, przypominającym więzienie, w którym zamknięci w swoim przeznaczeniu siedzą ludzie, tępi i zapieklki, zmęczeni i nieszczęśliwi, broniący się za pomocą telewizora przed jakąkolwiek wolną myślą jak przed okupantem”⁴².

Równie niewesoła jest wizja współczesnej kultury jako „gigantycznej nadprodukcji dzieł o niczym”⁴³. Pobrzmiewa tu lęk dobrze znany z literatury postmodernistycznej – strach przed pustką i bezrefleksyjnym konsumpcjonizmem.

W przeciwieństwie do Pilcha, Stamma i Vargi Goźliński zdecydował się na narrację trzecioosobową, ale monolog narracyjny jest – tak jak w pozostałych powieściach – utrzymany w estetyce groteski i czarnego humoru. Narrator stosuje groteskowe porównania nadające postaciom ludzkim cechy zwierząt i przedmiotów, na przykład:

„dziewczyna jest sztywna jak zamrożony śledź”⁴⁴,

„Byli w stanie co najwyżej przemienić polskich młodzieniaszków w wypchane słomą pałuby, na które naciągnięto cudzą, cętkowaną skórę”⁴⁵,

„Głowa Jacques’a Langa postronnemu obserwatorowi mogłaby się wydawać globusem porośłym na biegunach kontynentami farbowanej szczeciny. Ale jemu samemu wydaje się, że ten glob, który nosi na bieżącym karku, wrócił właśnie do swoich prapoczątków. Czuje, jakby jego powierzchnię rozrywały setki wulkanów i snuty się po niej liszaje wrzającej lawy”⁴⁶.

Często wprowadza rubaszne porównania: „Drzwi otwiera zarumieniona dziewczucha z miną, jakby obżarta się kwaśnych jabłek”⁴⁷, „kiedy Julia słyszy to słowo, śmieje się, bluźni jak ksiądz po zruceniu sutanny”⁴⁸, „Zadzierza kieckę i wystawia w ich stronę swoją drugą twarz”⁴⁹. Stosuje wyolbrzymienie jako element charakterystyki bohaterów:

„W tej samej chwili zza kotary (...) wychyla się potężna głowa. Za nią wysuwają się gargantuiczne ramiona i dłonie oraz zgarbiony korpus. Wydają się niepasującymi do siebie elementami ogromnego, roztrzaskanego posągu. (...) Stopy zajmują więcej gruntu, niż żywi niejedną chłopską duszę. Ręce wyciągnięte jakby pod wpływem własnego ciężaru ciągną się niemal do samej ziemi.

⁴¹ Ibidem, s. 232.

⁴² Ibidem, s. 23.

⁴³ Ibidem, s. 292.

⁴⁴ P. Goźliński, op. cit., s. 229.

⁴⁵ Ibidem, s. 15.

⁴⁶ Ibidem, s. 312–313.

⁴⁷ Ibidem, s. 45.

⁴⁸ Ibidem, s. 228.

⁴⁹ Ibidem, s. 320.

Głowa na cienkiej szyi chwieje się nad szafokształtną piersią. I jeszcze ta twarz – wielka jak pólmisek na homara⁵⁰.

Wplata do swojej opowieści nonsensowne żarty:

„– Gdzie on jest?!

Konsjerż kuli się przed furią elegancika.

– Nie ma.

– Widzę, że tu go nie ma. Więc gdzie jest?

– Wyjechał.

– Jak to wyjechał. I nic nie powiedziałaś? (...)

– Nie pytałyście – jęczy konsjerż (...) ⁵¹”.

W ramach swego monologu narrator zderza różne języki, używa słów oraz wyrażań podniosłych i archaizmów („dość krwi bratniej”⁵², „niewiasty”⁵³, „newrozy”⁵⁴), kolokwializmów („sprzedawczyk”⁵⁵, „morda”⁵⁶, „gówno wam powiem”⁵⁷), nierzadko też – wulgaryzmów („skurwysyn”⁵⁸, „cipa”⁵⁹, „kurwa”⁶⁰).

W utworze pojawia się ponadto klasyczny komizm postaci, przykładowo we fragmentach dotyczących doktora Lacanala: „– Boże – Lacanal zapomina na chwilę o swoim scjencystycznym światopoglądzie – miej go w swojej opiece”⁶¹.

Mimo obfitego nasycenia powieści elementami groteski, czarnego humoru i komizmu *Jul* prezentuje wyjątkowo pesymistyczną wizję świata. Budzący grozę labirynt paryskich zaułków zamieszkują postacie niemal żywcem wyjęte ze skandynawskich kryminałów: brutalni mordercy, sprzedajni oficerowie policji, niebezpieczni szaleńcy. Nawet bohater wiodący – emigrant Adam Podhorecki – to zdrajca i chory degenerat, który na noc zamyka się w trumnie stojącej w jego pokoju. Opowiedziana na nowo historia polskiego romantyzmu okazuje się zadziwiająco pokrewną współczesności epoką moralnego brudu, w której najważniejszą wartością jest pieniądź. Goźliński tylko trochę łagodzi tę smutną diagnozę, wprowadzając do utworu pierwiastek śmiechu.

Pora na wnioski. Wprawdzie omówione powieści stanowią zaledwie ułamek najnowszej polskiej prozy, jednak sądzę, że nasycenie ich elementami groteski i czarnego humoru wydaje się symptomatyczne dla pisarstwa postmodernistycznego w ogóle. Obecność owych elementów służy, po pierwsze, budowaniu określonej wizji świata: chwilami

⁵⁰ Ibidem, s. 324–325.

⁵¹ Ibidem, s. 299.

⁵² Ibidem, s. 271.

⁵³ Ibidem, s. 222.

⁵⁴ Ibidem, s. 50.

⁵⁵ Ibidem, s. 271.

⁵⁶ Ibidem, s. 317.

⁵⁷ Ibidem, s. 320.

⁵⁸ Ibidem, s. 57.

⁵⁹ Ibidem, s. 42.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ibidem, s. 342.

budzącego lęk, a częściej po prostu obcego, zaskakującego. Po drugie, prowokuje czytelnika do refleksji na temat wybranych zagadnień. Na przykład wspomniany przeze mnie obraz polskiego romantyzmu zyskuje w *Julu* dodatkowy wymiar – ludyczny, owszem, ale i w pewien sposób oczyszczający, bo odblokowujący narodowe tabu (wśród polistopadowych emigrantów nie brakowało przecież chociażby zdrajców). Podobnie w *Czarnej Matce* Stamma wulgarny humor zdaje się podkreślać pesymistyczną sytuację egzystencjalną bohatera, który nie potrafi dostosować się do absurdów otaczającej go rzeczywistości. Po trzecie wreszcie, wprowadzenie rubasznych żartów, nonsensownych zestawień bądź niedorzecznego poczucia humoru jest dowodem na to, że postmoderniści świetnie rozumieją ogromny potencjał śmiechu jako narzędzia służącego rozrywce i przyciąganiu uwagi odbiorcy, a także – krytyce społecznej czy obyczajowej. Jak podkreśla Gryszkiewicz, cechuje ich przy tym „nienasycony apetyt oraz (...) niewybredność”⁶², dzięki którym nie ograniczają się jedynie do form czystego komizmu, ale chętnie sięgają po rozmaite jego odmiany.

Postmodern world vision? – the grotesque and black humour in postmodern Polish prose (summary)

The article considers black humour as an important element of postmodern culture. The term is defined as a variety of humour which mocks society, taboo, illness, death, and is linked with pure nonsense and the grotesque. In the article, black humor is analyzed on the example of such Polish writers as Jerzy Pilch, Krzysztof Varga, Wojciech Stamm and Paweł Goźliński, who use it as a way to express postmodern world vision as an ambiguous and dangerous labyrinth.



Stasys Eidrigevičius, *Ilustracja z książki Hans Naselang*, James Kruss

⁶² B. Gryszkiewicz, op. cit., s. 37.