

Dzieła literackie ostatniego dwudziestolecia – ankieta

Druga dekada XXI wieku właśnie dobiegła kresu. Utwory powstałe w tym czasie nie doczekały się jeszcze ostatecznej hierarchizacji, choć z pewnością wiele z nich zostało już poddanych krytyce czy docenionych przez specjalistów i odbiorców nieprofesjonalnych oraz otrzymało nagrody. W ankiecie jest zatem miejsce zarówno na nieskrępowany osąd dzieł ostatniego dwudziestolecia, jak i na odniesienie się do opinii badaczy i czytelników.

Najdoskonalsze artystycznie utwory literatury polskiej ostatniego dwudziestolecia (poezja, proza, dramat).

Jan Potkański: Wychowałem się w modelu recepcji, w którym artyzm utworu literackiego mierzyło się „siłą głosu” twórcy. To metafora rozpowszechniona najbardziej w krytyce poezji, do opisu Gombrowicza też ją jednak stosowano. W ostatnim dwudziestolecu takie „ustawianie głosu” zaczęło jednak w literaturze zanikać, stąd niekontrolersyjne przykłady dotyczą jedynie twórców najstarszych, u schyłku kariery (i życia): Czesława Miłosza i Tadeusza Różewicza. Co więcej, ich późne tomiki same dekonstruuje ten model: tęsknota za katolicką ortodoksją w *Drugiej przestrzeni* (2002) Miłosza świeckie epifanie poetyckie sprowadza do ich kulturowego pierwowzoru w objawieniu religijnym – na czym artyzm zdecydowanie traci, Różewicz zaś jakby w odpowiedzi zamyka w swojej poezji etap metafizyki „na progu religijności” – rozpoczął *Płaskorzeźbę* (1991), a w interesującym nas przedziale czasowym domknięty *Szarą strefą* (2002) i *Wyjściem* (2004). *Kup kota w worku* (2008) to już zupełnie inna historia. Tę przemianę artystyczną wyraża w pewnym stopniu zmiana usytuowania w instytucjonalnym polu literackim: przeniesienie się Różewicza z Wydawnictwa Dolnośląskiego do młodoliterackiego (wówczas) Biura Literackiego, ze świata twardych okładek z powrotem do miękkich. Można te przeciwbieżne ruchy ze wspólnego punktu wyjścia – z poezji metafizycznej ku religii (Miłosz) i ku poezji poza metafizyką (Różewicz) – potraktować jako gesty w agonii poetyckim (zgodnie z teorią Harolda Blooma), który dwaj poeci toczyli od lat czterdziestych.

Inaczej niż wielu, nie uważam za bezpośrednią kontynuację metafizycznego fonocentryzmu poezji Jarosława Marka Rymkiewicza – mimo ewidentnego wpływu wielkich poprzedników (jawnego w relacji Rymkiewicz–Miłosz, ale istotnego też na osi Rymkiewicz–Różewicz). To dla mnie ważny twórca, ale z przeciwnych powodów niż dla tradycjonalistów broniących jego wierszy przed zarzutami „szaleństwa”, a nawet „faszyzmu”

Wieszania (2007) i *Samuela Zborowskiego* (2010). *Zachód słońca w Milanówku* (2002) to dobry tomik, chyba faktycznie zastąpił na Nike, ale *sub specie aeternitatis* eseje historyczne wydają mi się ważniejsze – mimo że to poezja Rymkiewicza celowała w metafizyczną „wieczność”, a eseistyka flirtowała z polityczną doraźnością.

Zupełnie nie przekonują mnie próby wskrzeszenia modernistycznego modelu poezji przez moich rówieśników – przykładowo na metafizyczne nawrócenie Krzysztofa Siwcyka nie umiem patrzeć inaczej jak na kryzys wieku średniego (który jednak znacznie lepiej wyraził Michał Tabaczyński w *Pokoleniu wyżu depresyjnego*, 2019), podobnie jak na paralelę (a przeciwny w wymowie niż u Różewicza) transfer instytucjonalny: z Biura Literackiego do Wydawnictwa a5. Cenię natomiast w tym kręgu (wbrew armii hejterów) twórczość Adama Zagajewskiego: ostatecznie jego katechoniczne starania zakończyły się chyba porażką, ale niepozbawioną szlachetności. *Zimowy świt z Prawdziwego życia* (2019) to wiersz genialny w swojej absolutnej ironii, taka *Urania* naszych cynicznych czasów.

Coraz częściej w duchu „wysokiego modernizmu” czytam Marcina Świetlickiego. Nie tylko jego nowsze rzeczy (nie chodzi mi o ewolucję poetyki, tylko raczej percepcji/recepcji), *Dla Jana Polkowskiego* również. W „Jest czerwiec. Wyraźnie. / Tuż po południu była burza. Zmierzch zapada najpierw / na idealnie kwadratowych skwerach” widzę paralełę do „Mowa rodzinna niechaj będzie prosta. / Ażeby każdy, kto usłyszy słowo / Widział jabłonie, rzekę, zakręt drogi, / Tak jak się widzi w letniej błyskawicy”, nie bez pomocy *Rozmawiania (na koniec wieku)* z *Czynnego do odwołania* (2001). Nie przekroczył natomiast tego progu nowoczesności Jacek Podsiadło, chociaż na poziomie poetyki chyba bardziej się starał.

Ostatnie *residuum* klasycznie nowoczesnego głosu widziałbym (a raczej słyszał) w prozie Wiesława Myślińskiego. To dla mnie ostatni twórca „wielki” w tym odchodzącym w przeszłość sensie (przemijającym podobnie, jak przeminęli „wieszczowie”). Zamykający rozdział też o tyle, że wydestylował ideę modernizmu do esencji, tak by wyzbyła się słabości, na których możemy przytapać Miłosza i Różewicza (jak to opisuje Bloom: zabsolutyzował *askesis* jako stadium agonu). Choć to zarazem sprawia, że trudno z tą twórczością dyskutować, można ją tylko kontemplować jak muzykę.

Artyzm ponowoczesny byłby wobec takiego głosu przede wszystkim polifonią: autor nie stara się już jak najsilniej wybrzmieć własnym tembrem jak w arii, lecz raczej spleść głosy obecne w kulturze w ten sposób, że dopiero na tym metapoziomie ujawni się jego indywidualność. Najbardziej przekonującym w tej chwili przykładem takiej poetyki wydaje mi się Wit Szostak: pisarz startujący na marginesie pola literackiego w sferze fantastyki, ostatnio jednak coraz mocniej doceniany jako autor obyczajowej prozy współczesnej. *Poniewczasie* (2019) i *Cudze słowa* (2020) to moim zdaniem książki kluczowe dla polskiej prozy ostatnich lat. Ciekawi mnie taka postać literackiego długodystansowca, który objawił się na głównej scenie literatury narodowej znacznie później niż niektórzy rówieśnicy, teraz jednak wyprzedza ich, gdy dostali zadyszki.

Najistotniejsze poznawczo utwory literatury polskiej ostatniego dwudziestolecia (poezja, proza, dramaty).

Dzieło literackie może być pouczające na różne sposoby. Może być czymś w rodzaju zaszyfowanego eseju, obszernej alegorii – kiedy reprezentuje wiedzę posiadaną w zasadzie przez autora w trybie dyskursywnym. Może też jednak być symptomem: kiedy wyraziście prezentuje coś, czego autor sam sobie nie uświadamia. Właśnie jako symptomy czytam wspomniane wyżej eseje Rymkiewicza. Jego ideologia jest mi zupełnie obca, interesuje mnie tylko jako przedmiot badań, nie głos w dyskusji. Zarazem przypuszczam, że „szaleństwo” Rymkiewicza to hiperboliczna ekspresja mechanizmów rozpowszechnionych w psychice Polaków, stąd jego dyskurs widzę jako laboratoryjny preparat – mogę w nim wyraźnie zobaczyć to, co w społeczeństwie trudno dostrzegalne z racji rozproszenia i przemieszania z innymi tendencjami, niemniej istotne. Literaturoznawczą psychologię pojedynczego podmiotu (autora, podmiotu lirycznego, bohatera) uogólniam zatem tak, by powiedziała coś o społeczeństwie jako całości.

Pozornie podobny do podmiotów Rymkiewicza – naznaczony silnymi afektami wynikającymi z frustracji, eskalującymi w szaleństwo i przemoc – jest Mirek, bohater *Zwał* (2004) Sławomira Shutego. Czytana w roku publikacji, ta powieść mnie nie przekonała, z czasem jednak cenię ją coraz wyżej. Choć bohater Shutego został obdarzony przez autora pewnymi elementami jego własnej biografii, nie jest prostą ekspresją osobistych doświadczeń, co zdaje się wyrażać osobiwa drugoosobowa narracja. Shuty bardzo przekonująco pokazuje uwikłanie jednostki w mechanizmy peryferyjnego kapitalizmu – osiąga efekt klarownej analizy środkami wyłącznie literackimi, bez autorskich komentarzy i eseizacji. Tej implikowanej przez strukturę utworu świadomości autora nie ma jednak jego bohater, przenoszący klasową frustrację na relacje z kobietami – trochę jak bohaterowie Klaus Theweleita. Logicznym dalszym krokiem jego ewolucji byłoby ubranie tej frustracji w nacjonalizm. Shuty już tego nie pokazuje, ale narracje Rymkiewicza – poczywszy od trzy lata późniejszego niż *Zwał* *Wieszania* – można by z tego punktu widzenia potraktować jako dalszy ciąg monologów wewnętrznych i fantazji Mirka.

Jako antytetyczne dopełnienie Rymkiewicza skłonny byłbym traktować *Naszą klasę* (2009) Tadeusza Słobodzianka. Jedną z rami tego dramatu jest mickiewiczowska: zmarli negocjują na scenie miejsce w zaświatach jak w drugiej części *Dziadów*, nawet jeśli oprawa przywodzi na myśl raczej *Umarłą klasę* Tadeusza Kantora. Słobodzianek w przeciwieństwie do autora „cyklu mickiewiczowskiego” nie stara się jednak ożywić narodowych schematów, lecz wyeksponować ich martwość. Śledząc dyskusje sprowokowane startem Słobodzianka w konkursie na kolejną kadencję dyrektora Teatru Dramatycznego, zdumiałem się zarzutami, że *Nasza klasa* pełna jest stereotypów. Jest tak oczywiście na poziomie treści, autor jednak tym stereotypom nie ulega, lecz śladem Brechta ekspozuje je w celu analizy, a może nawet psychoanalizy, w której uświadomienie społeczeństwu mechanizmów dyskursywnych, którym hołduje, miałyby umożliwić wyzwolenie się

z tej podległości. W tym sensie *Nasza klasa* jest metadyskursywna – nie dotyczy bezpośrednio zdarzeń historycznych, lecz ich reprezentacji we współczesnej kulturze.

Bibliografia historycznych źródeł zatączona do *Naszej klasy* podkreśla, że dramat *Słobodzianka* to nie opracowanie osobistych wspomnień lub historii rodzinnej, lecz dziejów narodowych. O tyle dramat *Słobodzianka* przeciwstawia się typowej literaturze postpamięciowej, jak *Utwór o Matce i Ojczyźnie* (2008) Bożeny Keff bądź *Włoskie szpilki* (2011) Magdaleny Tulli. Postpamięć w wersji klasycznie pierwszoosobowej najbardziej przekonuje mnie tymczasem w twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, ze szczególnym uwzględnieniem tomu *Imię i zamię* (2011). Poeta opowiada w nim o rodzinnym dramacie wynarodowienia mieszkańców pogranicza, których lokalną ukraińskość skutecznie zwalczyła Akcja „Wisła” i narzucająca standardową polszczyznę państwowa szkoła. Sam Tkaczyszyn-Dycki stał się w ten sposób typowym przedstawicielem „literatury mniejszej” (zgodnie z terminologią Deleuze’a i Guattariego): pisząc po polsku, przemycia do języka oficjalnego pojedyncze nuty swej rodzinnej mowy, w tym idiolektu matki-schizofreniczki.

Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki uczy nas, po prostu prezentując swoją tożsamość: etnicznie pograniczną, naznaczoną orientacją homoseksualną (stygmatyzującą w kulturze, w której się wychowywał) i zaburzeniami psychicznymi (matki i własnymi). Podobną rolę odegrał Michał Witkowski, eksponując w *Lubiewie* (2005) radykalnie nienormatywną tożsamość „ciot”, z którą częściowo się identyfikował. Mniej oczywiste będzie pewnie zaliczenie do tego nurtu Jerzego Pilcha – jako autora wprawdzie ostentacyjnie heteroseksualnego, uwikłanego jednak w kryzys tradycyjnej męskości wyrażany alkoholizmem, jak w *Pod Mocnym Aniołem* (2000).

Tożsamości problematyczne (by nie powiedzieć wprost: „patologiczne”) znajdują swe terapeutyczne dopełnienie w twórczości noblistki Olgi Tokarczuk. Jako psycholożka z wykształcenia i psychoterapeutka z zawodu Tokarczuk zdaje się nieraz traktować swoich bohaterów jak pacjentów, a narracje – jak opowieści terapeutyczne. Krytycy od początku zarzucali autorce *E.E.*, że raczej opracowuje literacko schematy obecne wcześniej w kulturze, niż dokonuje samodzielnych odkryć; po konsekracji pisarki Nagrodą Nobla topos ten powrócił ze zdwojoną siłą. To ciekawe zagadnienie teoretyczne: czy pisarz musi być badaczem odkrywającym coś radykalnie nowego, czy wystarczy, że skutecznie popularyzuje odkrycia innych, licząc na społeczne efekty tej popularyzacji? Parafrazując Marię Janion, moglibyśmy zapytać: „Literatura: poznanie czy terapia?”.

Dzieła literackie ostatniego dwudziestolecia mające największy wpływ na inne utwory literatury polskiej (poezja, proza, dramat).

Trudno byłoby mi wskazać konkretne dzieła szczególnie silnie oddziałujące na współczesnych. Dominują raczej osobowości pisarskie. W krytyce poezji wskazywanie mistrzów i kompletowanie „szkół” to bardzo rozpowszechniona topika. U progu lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku uczono się od O’Hary i Ashbery’ego, na początku ostatniego

dwudziestolecia raczej od Bohdana Zadury i Andrzeja Sosnowskiego (którzy wszakże sami sporo od Szkoły Nowojorskiej przejęli). Ich „lekcje” zyskały przy tym instytucjonalną oprawę w festiwalowych praktykach Biura Literackiego (tym bardziej oddziaływało więc nie samo dzieło, lecz autor jako performer i mentor na scenie i w kulisach). Ten etap wyraźnie się jednak zakończył – w przypadku Zadury dość brutalnie (jego nowe wiersze z *Po szkodzie* – 2018 – młoda krytyka jawnie wyśmiała), w przypadku Sosnowskiego dyskretniej (nikt go chyba wprost nie deprecjonował, zainteresowanie jego twórczością zauważalnie jednak zmalało).

Zmierzch mistrzów początku wieku nie oznacza, że sam mechanizm międzypokoleniowej transmisji się zaciął. Nauczycielami – choć w nieco innej niż starsi koledzy stylizacji – zostali Konrad Góra i Robert Rybicki. Trochę dyskretniej – Miłosz Biedrzycki i Grzegorz Wróblewski jako niegdysiejszy drugi szereg poetów „bruLionu”, przez młodych przeciwstawiany Świetlickiemu i Podsiadłe. Obok tych klasycznych mechanizmów postfiguratywnych – uczenia się od starszych – występują też jednak kofiguratywne i prefiguracyjne: uleganie wpływom rówieśników, a nawet młodszych. W tej sferze najważniejsze ostatnio postaci to przedwcześnie zmarły Tomasz Pułka i bardzo aktywny Tomasz Bąk.

W prozie sprawa jest mniej jasna. Zaryzykowałbym poszukiwanie wpływów Andrzeja Stasiuka. Nie w sensie prostego naśladownictwa, lecz raczej dialektycznej polemiki. Tak widziałbym twórczości Krzysztofa Vargi i Ziemowita Szczerka (zjednoczonych z prekursorem w roli autorów jego wydawnictwa).

Ulubione utwory literatury polskiej ostatniego dwudziestolecia.

Kategoria „ulubione” słabo mi pasuje do literatury. Kojarzy się ze zmysłową rozkoszą, a czytam raczej intelektualnie. Ulubione symfonie, wina, trasy spacerów – jak najbardziej, ale tomiki lub powieści? Moja recepcja literatury to raczej kwestia szacunku niż przyjemności. Sąd smaku to przywilej krytyków sztuki w węższym sensie – sztuk plastycznych i muzyki, ale już nie literatury.

Najciekawsze debiuty ostatniego dwudziestolecia (poezja, proza, dramat).

Debiut dwudziestolecia to wciąż, jak sądzę, *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* Doroty Masłowskiej (2002). Ważny nie tylko jako początek kariery wybitnej pisarki, lecz także jako punkt zwrotny w procesie historycznoliterackim: od publikacji *Wojny...* hegemonia „Starych Mistrzów” w poezji i prozie ustąpiła fali twórczości pisarzy młodszych (w tym starszych od Masłowskiej i wcześniej debiutujących, ale pozostających przez pewien czas w młodoliterackim getcie, jak Kuczok czy Witkowski). Owszem, powieść „maturzystki” (jak wówczas podkreślano) to zapewne nie tyle przyczyna przemiany, ile jej symbol, niemniej sam w sobie znaczący. Tym bardziej, że Masłowska pozostaje chyba po dziś dzień

najmłodszą postacią, która zagwarantowała już sobie obecność w kanonie literatury polskiej. Oczywiście pojawiło się tymczasem wiele ważnych dzieł twórców młodszych niż Małowska, ale które z nich na pewno przetrwają próbę czasu – nie podejmuję się rozstrzygać.

To napisawszy, przyznam, że z dorobku Małowskiej bardziej niż sam debiut cenię *Pawia królowej* (2005), a nawet chłodniej przyjęte *Kochanie, zabijam nasze koty* (2012). Widoczna w nich socjologiczna obserwacja typowych kulturowo tożsamości w sieci społecznej kojarzy mi się z *Miazgą* Andrzejewskiego (a w moim idiolekcie trudno o większy komplement). Z debiutów najnowszych sytuowałbym w tym rejonie *Projekt* (2020) Anny Sudół. Rzecz zasadniczo o środowisku artystycznym, nietrudna jednak do przełożenia na realia znane z bliska akademickiemu literaturoznawcy. Połączenie celowego schematyzmu postaci i sytuacji z siłą tylko subiektywnie uzasadnionych afektów przywodzi w tej powieści na myśl barokową operę do libretta Metastasia, coś jak *Artaserse* Leonarda Vinciego.

Debiutanci nie zawsze spełniają nadzieje wzbudzone obiecującym początkiem. Poetycki debiut rok młodszego od Małowskiej Jasia Kapeli – *Reklama* (2005) – skłonił mnie do uważnego śledzenia jego twórczości, co przy *Życiu na gorąco* (2007) i powieści *Stosunek seksualny nie istnieje* (2008) miało jeszcze sens, który potem gdzieś jednak wyparował. Nie jestem pewien, czy niedawny, ze wszech miar udany redbiut Kapeli, tym razem jako zawodnika MMA, w pełni rekompensuje rozczarowania w międzyczasie.

Z debiutów bieżących tak po prostu: *Różaglon* (2020) Filipa Matwiejczuka, *Trzysta cytryn do trzeciej potęgi tygrysa* (2020) Marcina Podlaskiego, *Streszczenie pieśni* (2022) Julka Rosińskiego, przyszły (mam nadzieję) tom Pawła Kusiaka.

Najciekawsze utwory zagraniczne ostatniego dwudziestolecia.

Za słabo znam literaturę obcą (nawet tłumaczoną), żeby dokonywać wśród niej wartościujących wyborów. Na moje myślenie o literaturze mocno wpłynęła teoria systemów w wersji Niklasa Luhmanna. Postrzegam zatem literaturę narodową (literaturę partykularnego języka etnicznego) jako całość w zasadzie zamkniętą, która może sobie modelować otoczenie (literaturę światową), ale to jej wewnętrzna procedura. Epizody otwarcia na zewnątrz, choć niekiedy spektakularne (jak w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku recepcja Szkoły Nowojorskiej w polskiej poezji), dyktowane są raczej przez wewnętrzną logikę procesu historycznoliterackiego w ramach narodowego systemu – w przypadku najprostszym: mistrzów obcych przeciwstawia się rodzimym, z którymi chce się zerwać. Także interpretacja tych obcych podyktowana jest potrzebami wewnętrznymi (O'Hara i Ashbery w Polsce wyglądali inaczej niż w Nowym Jorku). Na dodatek w ostatnim dwudziestoleciu nawet takie relatywne otwarcia nie wydają się szczególnie wyraziste: przywoływana często inspiracja ze strony Tomaża Šalamuna to tylko suplement i kontynuacja wpływów, którym ulegli poeci „bruLionu” (prymarnie lekcję ze strony Šalamuna miał wszak przyjąć jego siostrzeniec, Miłosz Biedrzycki, debiutujący w „białej” serii „bruLionu”).