

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica I (2013)

Iwona Pięta

Efekt przełomu, czyli czy rozmowy o kanonie mają sens

W polskiej rzeczywistości kulturowej i politycznej rok 1989 wprowadził swego rodzaju chaos sytuacyjny. Dotąd obowiązujący porządek polityczny (układ sił, mapa wszelkiego rodzaju strategii literackich służących przekazaniu zakazanych treści i omińnięcia cenzury, centralizacja głównych ośrodków kultury i literatury) przestał obowiązywać. Zniesienie żelaznej kurtyny, swoboda przepływu informacji między Wschodem i Zachodem oraz otwarcie granic przekreśliły też istotny dotąd w literaturze polskiej podział na literaturę krajową i emigracyjną. Dotychczasowe zaangażowanie autorów proponowano zastąpić literaturą skupioną na samej sobie (autotematyczną) lub taką, która będzie pokazywała autentyczne i ważne problemy współczesnej Polski i jej mieszkańców. Pisarze debiutujący w latach dziewięćdziesiątych ostentacyjnie odcinali się też od polskich korzeni, postrzegając je jako nacjonalistyczne ograniczenie. Zwracali się ku pozornie uniwersalnej, otwartej na inność, ale powierzchownej kulturze Zachodu, zanurzając się w sfery dotąd dla polskiego obywatela zakazane i trudno dostępne.

Zwracano uwagę na zmiany, jakie zaszły na mapie kulturalnej Polski. Zanikanie dominującej i opiniotwórczej roli Warszawy jako siedziby zarówno organów władzy sprawujących kontrolę nad działalnością ośrodków i organów kultury, jak i samych instytucji postrzeganych dotąd jako istotne i opiniotwórcze właśnie ze względu na swoją przestrzenną lokalizację oraz wzrost znaczenia peryferii, gdzie z jednej strony pojawiło się sporo ciekawych debiutantów jawnie wskazujących na swoje prywatne przestrzenie i związek z nimi twórczy i emocjonalny, z drugiej zaś powstawały ciekawe czasopisma literackie i krytyczne, często o lokalnym zasięgu, promujące nowe jakości kulturowe, również wprowadzające do obiegu literackiego teksty nowych autorów, a także próbujące stworzyć na ich potrzeby nowy język krytyczny.

W 1994 roku „Znak”¹ opublikował numer monograficzny poświęcony zagadnieniom kanonu kulturowego i literackiego. W tym samym roku Janusz Sławiński²

¹ „Znak” 1994, nr 7.

² Por. J. Sławiński, *Zanik centrali*, „Kresy” 1994, nr 2, s. 14–16.

na łamach „Kresów” wyraził swoją opinię na temat poezji polskiej lat dziewięćdziesiątych. Badacz zwracał uwagę, iż zanik centrali dotyczy nie tylko geograficznego rozkładu kulturotwórczych instytucji, ale także swoistego przesunięcia na mapie znaczeń samej poezji, której brakuje zdolności komunikacji między jej poszczególnymi modelami, swego rodzaju punktu odniesienia sprawiającego, że współczesna poezja byłaby nie tylko zróżnicowanym wielogłosem, ale też dyskursem z określonymi postawami, modelami wypowiedzi poetyckiej itd.; przy tym taki stan oceniał pozytywnie. Podobny efekt można, jak sądzę, zaobserwować w polskiej prozie lat dziewięćdziesiątych. Hasła wolności przeniesiono ze sfery politycznej i społecznej do twórczości literackiej, co zaowocowało odrzuceniem obowiązującego dotąd w dużej mierze modelu prozy realistycznej czy o charakterze dokumentu osobistego i niejako odsunęło w cień pisarzy aktywnie tworzących w okresie stanu wojennego i wcześniej, a zarazem zaowocowało rozmnożeniem się zróżnicowanych formalnie i treściowo wypowiedzi prozatorskich niemieszczących się w gatunkach dotąd w prozie egzystujących, jednocześnie na tyle zróżnicowanych, że niepozwalających na dokonywanie syntez, pokazywanie punktów wspólnych twórczości debiutantów, czy wyznaczenie nowych nurtów / kierunków w prozie literackiej. Omawiano raczej – i w wielu przypadkach nadal się omawia – teksty poszczególnych prozaików w granicach ich twórczości. Mówi się więc raczej o prozie Tokarczuk, Gretkowskiej, Stasiuka czy Pilcha, znacznie rzadziej zaś o nurtach, tendencjach czy poetyce tekstów prozatorskich ostatnich dwóch dekad.

Po roku 2000 wypowiedzi na temat kanonu literackiego, jego trwania, sensu istnienia czy dezintegracji pojawiło się wiele, niemniej jednak jest w nich pewnego rodzaju niekonsekwencja. Pojęcie *kanonu*, podobnie jak termin *tradycja* jest wieloznaczne i odnosić je można do różnych zjawisk z życia nie tylko kulturowego czy literackiego. Na poziomie deklaracji większość badaczy zdaje sobie z tego sprawę, w toku rozważań jednak często wyłania się przekonanie, że kanon literacki tożsamy jest z kanonem literatury narodowej, zaś jego podstawowa realizacja przypisywana jest szkolnej edukacji i obowiązującym w niej spisom lektur. Takiemu rozumieniu tego terminu odpowiada też definicja słownikowa, według której *kanon* to: „zespół dzieł uznawanych w obrębie danej kultury narodowej za najwybitniejsze i najwartościowsze, przekazujące w sposób doskonały żywotne w niej wartości, idee i przekonania; jako swoista całość kanon odpowiada wyobrażeniom o tym, co z estetycznego punktu widzenia najcenniejsze, co jest wynikiem zapewniającym kulturową ciągłość”³. Pamiętać jednak trzeba, że takie rozumienie kanonu literackiego, bardzo powszechne także poza krytycznymi wypowiedziami, obciążone jest określoną funkcją i dostosowane do odbiorcy projektowanego przez znawców wybierających teksty. Jest to człowiek młody, nieznający i niekoniecznie czujący potrzebę poznawania literatury minionych epok. Z jego perspektywy teksty te należą do świata dawnego, zamkniętego w czasie przeszłym. Często też, według odbiorcy egzystującego

³ M. Głowiński, *Kanon III*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1998, s. 234.

w innym kontekście kulturowym, nie przystają one do współczesnej rzeczywistości. Funkcja kanonu sprowadza się więc przede wszystkim do zapoznania odbiorcy z dorobkiem tradycji literackiej, w postaci arbitralnie wybranych i narzuconych mu utworów reprezentatywnych dla epok i nurtów, po to, by pozwoliły mu one na wykształcenie tożsamości zbiorowej (społecznej, narodowej), która umożliwiła porozumiewanie się członków określonej grupy etnicznej czy społecznej, ustala też określone sposoby postrzegania rzeczywistości i reakcji na zjawiska w niej zachodzące. Dostarcza jednostce określonych wzorów zachowań i stereotypów. Procesy te przebiegają niezależnie od tego, czy wartości przekazane przez kanon są przez podmiot w pełni akceptowane czy nie. Sama ich znajomość stanowi podstawę społecznej komunikacji, akceptacji bądź odrzucenia proponowanych przez dorobek kulturowy wartości, a jednocześnie kształtuje tożsamość indywidualną odbiorcy, który owe wartości konfrontuje ze światem, w jakim żyje, nie tylko tym współczesnym, gdzie egzystuje jego grupa, ale też tym przychodzącym niejako z zewnątrz i prezentującym tradycje kulturowe innych grup etnicznych czy społecznych odmiennych od jego własnej⁴. Tak rozumiany kanon siłą rzeczy jest wobec współczesności archaiczny już choćby z tego powodu, że dzieje historyczne Polski ostatnich siedemdziesięciu lat znacznie różnią się od okresów wcześniejszych, obfitujących w walki zbrojne i konieczność obrony tożsamości narodowej. Od trzech pokoleń tego typu doświadczenia są odbiorcom polskiej kultury i literatury nieznanymi. Jednocześnie po roku 1989, gdy Polska stała się aktywnym elementem politycznym, gospodarczym oraz kulturalnym Europy i świata, jej udziałem stały się też czynniki globalizacyjne i uniwersalizacja kultury, poszukiwanie takich jej wyznaczników, cech i tekstów, które byłyby reprezentatywne nie tylko dla kultury i tożsamości polskiej, ale także szerszej: środkowoeuropejskiej czy europejskiej, światowej czy ogólnoludzkiej. Zaczęły też dominować czynniki dotąd literaturze polskiej obce. Zamiast współpracy, dobra społecznego, wspólnego (obecnych zwłaszcza w polskiej literaturze XIX wieku) pojawiły się tendencje zwracające uwagę na rolę interesu prywatnego, zysk ekonomiczny⁵. Stąd zapewne głosy podważające sens utrzymania szkolnych list lektur w ich dotychczasowym kształcie i propozycje (raczej nieokreślone) wprowadzenia zmian. Warto jednak pamiętać o tym, iż o ile łatwo teksty z kanonu usunąć, to szkody, jakie może to spowodować, są nieodwracalne z kilku powodów. Po pierwsze to, co wypadnie z kanonu kulturowego, bardzo szybko przestanie istnieć także w zbiorowej pamięci oraz tożsamości narodu i nigdy już do nich nie powróci⁶. Może to mieć (ale rzecz jasna nie musi) wpływ na komunikację społeczną i stopień płynności porozumienia międzypokoleniowego uczestników tej samej kultury narodowej (państwowej) i etnicznej oraz preferowane przez nią wartości. To zaś może

⁴ Por. J. Pisera, *Kanon czy jego dezintegracja? – oceny, diagnozy, polemiki, kontrowersje*, „Acta Universitatis Lodziensis, Folia Literaria Polonica” 2006, nr 8, s. 541.

⁵ Zob. uwagi zawarte w esejach M. Janion: *Zmierzch paradygmatu i Wobec końca wieku*, [w:] tejże, *Czy będziesz wiedział co przeżyłeś*, Warszawa 1996.

⁶ J. Pisera, *Kanon czy jego dezintegracja?...*, s. 545.

negatywnie wpływać na procesy konsolidacji i w efekcie powodować rozpad grupy, zaburzenia tożsamości zbiorowej oraz procesów identyfikacji jednostki z określoną grupą, a w konsekwencji problem z ukształtowaniem dojrzałej tożsamości (i osobowości) indywidualnej. Wprowadzenie daleko idących zmian w kanonie może też być czynnikiem manipulacji społecznej, mającej na celu usunięcie z pamięci zbiorowej określonych wartości czy wydarzeń historycznych⁷. Nie ma też czegoś takiego jak uniwersalny kanon kulturowy⁸. Kanon zawsze ustalany jest z perspektywy, a więc i dla celów, określonej grupy etnicznej, kulturowej czy społecznej. Tak rozumiany kanon narodowy jest ze swej istoty nienaruszalny. Jego zawartość, jeśli jest modyfikowana, to bardzo ostrożnie i przy założeniu, że zmiana nie narusza idei i wartości będących podstawą zbiorowej tożsamości narodu i nie jest na tyle gwałtowna, by doprowadzić do zerwania możliwości komunikacji i porozumienia jednostki czy zbiorowości z tradycją. I o nienaruszalność oraz znajomość owego kanonu powinniśmy zadbać, jeśli w ponowoczesnym świecie chcemy zachować poczucie odrębności kulturowej i miejsce (mentalne), z którego można w sposób twórczy i bez naruszenia własnej tożsamości poznawać i przyswajać wartości oferowane przez inne tradycje i kultury.

Z takim rozumieniem kanonu wiąże się też nierozzerwalnie pojęcie *tradycji*, jako tego, co ów kanon absorbuje i zachowuje dla potomnych z czasów minionych. Przy rozumieniu kanonu jako przekazu kultury narodowej i funkcjonujących w niej wartości i symboli, na poziomie szkolnej percepcji przyswojenie tradycji będzie miało raczej charakter retrospektywnej archiwizacji dzieł z przeszłości. Na poziomie świadomych przekształceń, dokonywanych przez dojrzałych uczestników kultury, zarówno twórców, jak odbiorców będzie on miał z kolei charakter prospektywny⁹, polegający na przekształcaniu i przetwarzaniu tradycji (kanonu) ze względu na teraźniejszość i przyszłość, a więc twórczo. Niezależnie jednak od tego, czy owo przekształcenie będzie miało charakter pozytywnej kontynuacji, adaptacji do zmieniających realiów czy będzie negacją, odrzuceniem wzorców lub idei nieprzystających do współczesności, człowiek musi znać – przynajmniej biernie – repertuar środków przekazu, dzieł, wartości itd, tworzących dotychczasową tradycję narodową, a rolę środka przekazu pełnią właśnie wpisane w kanon narodowy szkolne listy lektur.

Debiutujący po roku 1989 prozaicy, podobnie jak poeci, szukali rozwiązań formalnych i treściowych (ideowych) na własną rękę i nie próbowali tworzyć grup literackich czy nurtów o ustalonych cechach formalnych lub określonych wartościach. Głośne i często wypowiedane hasło wolności twórczej, brak cenzury dotąd korygującej i ograniczającej swobodę pisarską pozornie dawały spore możliwości

⁷ Por. J. Jarzębski, *Metamorfozy kanonu*, „Znak” 1994, nr 7, s. 12–17.

⁸ Zob. uwagi na temat w kontekście rozważań o kanonie literatury polskiej poza granicami Polski w artykule: P. Wilczek, *Czy istnieje kanon literatury polskiej?*, s. 13–26, http://www.studiapolskie.us.edu.pl/wirtualna_katedra/lit_pol_w_swiecie_t1/02Wilczek.pdf (dostęp: 2 listopada 2013).

⁹ Por. J. Pisera, *Kanon czy jego dezintegracja?...*, s. 543.

kreacyjne, w praktyce jednak powodowały swoisty zastój i chaos. Brak było bowiem określonego zespołu wartości i reguł, przeciwko którym można byłoby wystąpić (wszak wszystko było dozwolone i poprawne), a wykształcone w dotychczasowej praktyce społecznej style odbioru po prostu przestały się sprawdzać. Dodatkowym problemem była też zmiana środowiska dokonującego oceny literatury. „Przez cały wiek XIX dzieła literackie oceniała inteligencja: nauczyciele, działacze oświatowi i społeczni, krytycy literaccy współpracujący z różnymi czasopismami, księża katolicki i protestanccy”¹⁰. Po roku 1989 rolę tę przejęli krytycy i badacze literatury. Doszło więc do swego rodzaju paradoksu. Aktywność, dotąd funkcjonująca przede wszystkim w swobodnym obiegu społecznym, została zamknięta w kręgu znawców i specjalistów, a także określonych czasopism (np. „Nowe Książki”, „Magazyn Literacki”, „Notes Wydawniczy”) czy dodatków literackich do gazet (np. „Gazety Wyborczej” czy „Rzeczypospolitej”), co – przy znaczącym zwiększeniu publikacji na rynku księgarskim, gdzie pojawiać się zaczęły nowe oficyny wydawnicze, a jednocześnie zwiększyła się liczba publikowanych przez nie pozycji dobieranych ze względu na preferencje samych wydawców (brak cenzury i nacisków władzy) oraz prawa rządzące gospodarką rynkową (popyt na określone gatunki literackie generuje podaż) – doprowadziło do sporego i korzystnego, jak sądzę, fermentu. Na skutek kontaktu wielu debiutantów, realizujących własne pomysły na sukces w gospodarce wolnorynkowej, z nurtami kultury i literatury dotąd w Polsce nieobecnymi, pojawiły się grupy pisarzy podejmujących podobną problematykę tematyczną (proza feministyczna czy podejmująca problem związków homoseksualnych) lub gatunkową (szeroko rozumiana literatura fantastyczna). Wyodrębniło się także, zwłaszcza w kontekście literatury feministycznej, pojęcie prozy kobiecej, przy czym tu o przynależności decydowała płeć autorek, a nie zawartość ich dzieł. W kontekście tej nowej tematyki, a także ilości publikacji, które ją podejmowały i nadal podejmują, zaczęto mówić też nie tylko o kanonie, ale i kanonach literatury postmodernistycznej¹¹, feministycznej, mniejszości seksualnych¹². Przy tym pojęcie kanonu było tu odnoszone nie do dziedzictwa narodowego czy kulturowej tradycji, a raczej do współczesnych realizacji tematycznych i ewentualnie tekstów programowych uważanych przez samych twórców, jak również badaczy oraz krytyków za ważne w odniesieniu do danego modelu prozy. Z dzisiejszej perspektywy można też zauważyć, mimo pojawiających się głosów o powrocie do prozy realistycznej, kilka interesujących cech wspólnych w prozie po roku 1989. Po pierwsze, sięgnięcie po formy prozy

¹⁰ J. Kołodziejska, *Kanon literacki we współczesnym obiegu czytelniczym*, s. 2, <http://bbc.uw.edu.pl/Content/41/05.pdf> (dostęp: 2 listopada 2013).

¹¹ Zob. G. Dziamski, *Kanon w ujęciu postmodernistycznym*, [w:] *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Kraków 2005, s. 259–274.

¹² Zob. I. Iwasiów, *Wokół pojęć: kanon, homoerotyzm, historia literatury*, „Katedra” 2001, nr 1, s. 98–121; Z. Kopeć, „Inny” w oczach cudzych i własnych, [w:] *Kanon i obrzeża...*, s. 309–318; W. Śmieja, *Kanon i kanony, czyli jak rozumieć pojęcie „literatura homoseksualna”*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1/2, s. 96–116; B. Warkocki, *Skradziony list, czyli homoseksualna tajemnica wobec kanonu literatury polskiej*, [w:] *Kanon i obrzeża...*, s. 295–307.

dotąd w polskiej literaturze występujące rzadko lub wcale, niemieszczące się w tradycyjnych klasyfikacjach genologicznych, często o charakterze hybryd, łączących w obrębie jednego tekstu zróżnicowane elementy stylowe (naukowy, potoczny, wulgarny, młodzieżowy itd.), a także formalne i graficzne wyznaczniki różnych gatunków literackich, użytkowych, dokumentarnych (*My zdies' emigranty*, *Tarot paryski*, *Podręcznik do ludzi. Tom 1 i ostatni: czaszka* Manueli Gretkowskiej, *Absolutna amnezja* Izabeli Filipiak, *Wiek 21* Ewy Kuryluk, *Mojra* Chrystiana Skrzyposzka (1996), *Paryskie pasáže. Opowieść o tajemnych przejściach*, *Raptularz końca wieku*, *Śmierć w wodzie* Krzysztofa Rutkowskiego). Owo połączenie jest nie tylko wyrazem buntu przeciwko obowiązującemu dotąd językowi literackiemu (w opozycji do języków środowiskowych, gwar, języka potocznego), ale też próbą zasygnalizowania, bogactwa języka i kreatywnych możliwości, które w nim można odnaleźć. Są grą z czytelnikiem, podsuwaniem mu różnych form i stylów wypowiedzi zakorzenionych w tradycji literackiej oraz obowiązujących w życiu codziennym dla zilustrowania zmieniających się znaczeń słowa (i świata) w zależności od tego, jaki rejestr wypowiedzi został użyty do jego opisu. W skrajnych przypadkach język sam staje się podmiotem literackiej wypowiedzi, jak w *Snach i kamieniach* Magdaleny Tulli czy w opowiadaniu *Kowal Kruk* Stasiuka. W pierwszym z wymienionych utworów narracja niemal do samego końca prowadzona jest konsekwentnie bezpodmiotowo. Czytelnik nie wie, czyja wizja miasta jest mu prezentowana, a przepływające obrazy mitycznej przestrzeni są w rzeczywistości przestrzenią *Logosu*. W drugim, kreatywna funkcja języka połączona została z mechanizmem pamięci, z tym że o porządku odtwarzanej historii nie decyduje kolejność zdarzeń, które się na opowieść tytułowego bohatera składają, ale porządek słów. W obu tekstach autorzy wykorzystują dekonstrukcyjny model budowy wypowiedzi prowadzonej od jednych znaczeń do kolejnych, poruszając się w granicach języka i generowanych przez niego znaczeń, nie budując analogii do obrazów rzeczywistych, które symbole językowe oznaczają. W wielu prozach ostatnich dwóch dekad widać też wyraźne dążenie do zatarcia granicy między tekstem, jako przekazem językowym (znakowym) a realną rzeczywistością. W dużej mierze uzyskaniu owego efektu służy odtwarzanie pozaliterackich wzorców mowy charakterystycznych dla codziennych sytuacji komunikacyjnych, a tym samym postawienie zagadnienia *mimesis* językowej w centrum zainteresowania nie tylko badaczy i krytyków, ale też samych twórców tekstów. To stosowanie na skalę masową wypowiedzi oralnej w prozie, nie tylko w zakresie kolokwializmów, wulgaryzmów czy tzw. skrzydlatych słów, ale także struktury wypowiedzi budującej czasem całą przestrzeń autorskiej wypowiedzi (*Paw królowej*, *Wojna polsko-ruska* Doroty Masłowskiej, *Tequila*, *Chłopaki nie płaczą* Krzysztofa Vargi), połączone z zastosowaniem narracji personalnej, silnie sugerującej związek między podmiotem tekstowym a rzeczywistym autorem tekstu, jest próbą zniesienia nieredukowalnej granicy między światem fikcji a światem rzeczywistych bytów. Warto też zaznaczyć, że każda wprowadzona do tekstu forma gatunkowa wypowiedzi (list, ogłoszenie, dowcip, graffiti, dramat, e-mail etc.) oprócz charakterystycznego dla niej stylu wprowadzać może też grafikę dla niej znamionną (*Absolutna amnezja* Filipiak,

My zdies' emigranty, *Tarot paryski*, *Kabaret metafizyczny* Gretkowskiej, *Mojra* Skrzyposzka, *Grand Hotel* Oriental Kuryluk, *Tabu* Kingi Dunin). Przy tym łączenie różnych stylów i form wypowiedzi u poszczególnych twórców pełni odmienne funkcje i jest inaczej realizowane. Po drugie, fragmentaryczność i nieciągłość¹³ – będące częściowo konsekwencją hybrydowej konstrukcji formalnej, częściowo zaś próbą wpisania się w postmodernizm, dekonstrukcję i intertekstualność, które stały się po roku '89 wyznacznikami ponowoczesnej rzeczywistości. Ciekawe jest to, iż obie te cechy znamienne są też dla tekstów romantycznych, wobec których proza po 1989 często się w sposób ironiczny dystansuje (*My zdies' emigranty*, *Tarot paryski*, *Podręcznik do ludzi* Gretkowskiej, proza Chwina, *Fabulant* Anny Burzyńskiej), przy czym ironia ma u poszczególnych pisarzy różną postać i zakres. Pamiętać też trzeba, że obie te cechy (tj. fragmentaryczność i nieciągłość) w dobie romantyzmu i w dzisiejszym, ponowoczesnym świecie fundowane są przez odmienne filozofie i konteksty kulturowe. Nihilistyczna postawa wobec paradygmatu romantycznego¹⁴ w najbardziej bulwersujący odbiorców sposób pojawiła się w literackim debiucie Manuelei Gretkowskiej *My zdies' emigranty* (1991) i nieco późniejszym *Tarocie paryskim* (1993) oraz *Podręczniku do ludzi* (1996). Autorka ostentacyjnie odrzucała w nich tradycję polskiego romantyzmu i szukała (podróż) dla swoich bohaterów nowych postaw w europejskim uniwersalizmie i otwarciu na świat. Niemniej jednak, właśnie w tych tekstach, na długo przed wyrażoną w *Światowidzu* deklaracją „Jestem Polką”, narratorka, której imię sugeruje tożsamość z autorką, podejmuje działania schematyczne (systematyczne poszukiwania materiałów do pracy dyplomowej, tworzenie owej pracy, przy wykorzystaniu języka naukowego i wybór tematu dokonany wprawdzie na antropologii, a więc bardzo nowoczesnym kierunku, ale dotyczący losów Marii z Magdali, wątku zaczerpniętego z kręgu chrześcijaństwa świetnie wpisującego się w tradycję kulturową Polski), zapewniające jej poczucie zakorzenienia w świecie oraz zachowanie stabilnej tożsamości dzięki uporządkowanym i rutynowym działaniom. Wspólne romantycznemu i postmodernistycznemu myśleniu jest też tworzenie niekoherentnej formalnie i stylowo tkanki tekstu, z tym że dla romantyków pierwotny kontekst zapożyczonych dosłownie lub w formie aluzji i sugestii przytoczeń był istotny i wzbogacał sensy dzieła. Dla postmodernistów odwołania stanowią element gry z odbiorcą. Są wplatanie w tekst jako rodzaj dostępnej materii słów zawłaszczonej przez mówiącego z tekstowej przestrzeni kultury i literatury powszechnie znanej i identyfikowanej przez jej uczestników. Nie ma tu wymogu identyfikacji źródła ani gry z sensem pierwotnego przekazu, pozostaje tylko przyjemność gry z tekstem i odczytywanie znaczeń generowanych w czasie jej trwania.

¹³ Szerzej na temat różnic i podobieństw między poetyką fragmentu w romantycznej i postmodernistycznej prozie zob. I. Pięta, *Postmodernistyczny świat literackiego fragmentu (kilka uwag o budowie świata przedstawionego w literaturze najnowszej)*, „Dykca” 1998, nr 9/10, s. 88–96.

¹⁴ M. Janion, *Zmierzch paradygmatu*, [w:] *tejże*, *Czy będziesz wiedział co przeżyłeś...*

Po trzecie, poszerzenie granic tekstu literackiego nie tylko przez włączenie w jego obręb fragmentów zróżnicowanych formalnie i stylistycznie, ale też przez świadome włączenie do literatury pięknej form dokumentarnych¹⁵: reportaży – *Polka*, relacji z podróży – *Światowidz* Gretkowskiej, *Jadąc do Babadag*, *Dojczland* Stasiuka, *Bieguni* Tokarczuk, biografii czy (auto)biografii – *Jak zostałem pisarzem* Stasiuka, *Tequila* Krzysztofa Vargi, *Gnój* Wojciecha Kuczoka, *Hanemann* Chwina, *Fabulant* Burzyńskiej dotąd zarezerwowanych do opisu faktograficznego, weryfikowalnego w kategoriach prawdy i fałszu. Wykorzystanie fragmentów autorskich biografii do budowy fikcyjnych światów, czemu często towarzyszy narracja pierwszoosobowa, ustalająca między nadawcą a odbiorcą familiarny stosunek zwierzenia oraz znosząca dystans między światem fikcji a realną rzeczywistością. Budowanie narracyjnej sugestii, że mamy do czynienia z fikcyjną fabułą nie zaś wiarygodnym dokumentem, dzięki wprowadzeniu groteskowo spotęgowanego humoru językowego i sytuacyjnego (Stasiuk, Varga), ujawnianiu wtórności prezentowanego tekstu jako kompilacji cytatów literackich cudzych tekstów (Burzyńska, Chwin), czy stylowego i gatunkowego zróżnicowania wypowiedzi literackiej maskującej elementy biograficzne (Skrzyposzek, Chwin). Zabiegi te spowodowały problematyzację pojęcia literackości stanowiącej w dotychczasowym, (fenomenologiczno-strukturalistycznym) modelu literatury jeden z podstawowych wyznaczników (choć raczej niejednoznaczny) decydujący o przypisaniu utworu do literatury pięknej. Spowodowały też przesunięcie w drugą stronę. Mianowicie fabularyzowane dokumenty *Dziewczynka w czerwonym płaszczyku* Romy Ligockiej, *Sąsiedzi: historia zagłady żydowskiego miasteczka* Jana Tomasa Grossa, *Zapiski z nocnych dyżurów* Jacka Baczaka, publikowane jako książki reportaże Ryszarda Kapuścińskiego czy felietony Pilcha (*Bezpowrotnie utracona leworęczność*, *Rozpacz z powodu utraty furmanki*) zaczęły być przez odbiorców powszechnie czytane jako teksty literackie. Zwracano więc uwagę nie tylko, a często też nie przede wszystkim, na ich zawartość informacyjną i prawdziwość przekazu w relacji do rzeczywistości, którą opisują, ale także na ich walory estetyczne: sposób prowadzenia narracji, wątki, strategie gry z czytelnikiem, jakość stylu i język, mające dotąd w prozie dokumentarnej znaczenie drugorzędne. W ten sposób proza po roku 1989 rozszerzyła pojęcie tekstu nie tylko na elementy (auto)biograficzne twórców czy strategie tworzenia wypowiedzi tekstowych egzystujące dotąd poza prozą artystyczną, ale także na wizję realnego świata zapośredniczoną przez kod językowy. Stąd kariera pojęcia „pogranicze” w ostatniej dekadzie w wypowiedziach badaczy literatury i krytyków wskazujących na to, iż literackość jest obecnie traktowana elastycznie, zaś w obręb literatury wprowadzane są teksty w różny sposób podtrzymujące ducha narodowego, a jednocześnie poddające się nie tylko formalnej (gatunkowej czy stylowej) analizie, ale też kontekstowemu oglądowi (historycznemu,

¹⁵ Zob. I. Pięta, *Fikcja czy dokument? – problemy genologiczne w polskiej prozie po roku 1989*, [w:] *Polska proza i poezja po roku 1989 wobec tradycji*, red. A. Główniewicz, M. Wróblewski, Toruń 2007, s. 61–72.

społecznemu, kulturowemu)¹⁶. Po czwarte, rozproszenie i wielość autorów podkreślających swój związek z określonym regionem geograficznym Polski, wynikający bądź z nostalgicznego wspomnienia kraju lat dziecińczych czy wartościowanych pozytywnie miejsc związanych z biografią pisarza, bądź przestrzeni o charakterze mitycznym, których literacki obraz łączy elementy rzeczywistej i wyobrażonej przestrzeni (pisarze gdańscy Chwin, Huelle) doprowadziły do powstania nurtu prozy „małych ojczyzn”¹⁷ o zupełnie innym charakterze niż te, z którymi oswoiła nas proza emigracyjna Czesława Miłosza, Jerzego Stempowskiego, Stanisława Vincenza czy utwory Tadeusza Konwickiego. Różnice dotyczą nie tylko regionu, ale też zawartości doświadczeń, sposobu kreacji świata przedstawionego. Teksty ostatniego dwudziestolecia odnoszą się do regionów geograficznie zróżnicowanych, przy tym rzadko są to kresy wschodnie (*Lida* Jurewicza, *Ujrzane w czasie, zatrzymane* Zbigniewa Żakiewicza), częściej tereny północno-zachodnie (*Zamość w Zmierzchach i porankach* Piotra Szewca, *Kaszuby w Ujrzane w czasie, zatrzymane* Zbigniewa Żakiewicza, *Gdańsk* w powieściach Stefana Chwina i prozie Pawła Huellego) i południowe (Śląsk w twórczości Jerzego Pilcha i Olgi Tokarczuk, Łódź w prozie Andrzeja Barta, Dukla i Pogórze u Andrzeja Stasiuka). Brak w nich – obecnego u Miłosza czy Konwickiego – zakodowanego w losach jednostki doświadczenia grupowego, najczęściej związanego z utratą i niemożnością odzyskania przywołanej przestrzeni. Krajobrazy pisarzy dekad wcześniejszych przywołane są z pamięci i przez nią zmodyfikowane, pozbawione elementów negatywnych, naznaczone nostalgią. Teksty publikowane po roku 1989 są zapisem doświadczeń i przeżyć jednostki, najczęściej operują gramatyczną pierwszą osobą, sugerując tożsamość między literackim nadawcą i autorem empirycznym. Jednocześnie budując między nimi a czytelnikiem familiarną atmosferę zaufania i generując sytuację zwierzenia, znoszą narracyjny dystans, który niejako w sposób naturalny tworzy narracja trzecioosobowa. Przy tym, co istotne, w twórczości pisarzy emigracyjnych dominantą kompozycyjną stanowiła przestrzeń prezentowana przez podmiot o stabilnej tożsamości indywidualnej i zbiorowej. W prozie ostatnich dwudziestu lat przestrzeń ilustruje walkę podmiotu o odzyskanie bądź dopełnienie tożsamości, związanej z niepełnymi wspomnieniami, tajemnicą przeszłości (*Weiser Dawidek* Huellego, *Lida* Jurewicza, *Hanemann* Chwina), poszukiwanie własnego miejsca na ziemi (bohaterowie powieści Stasiuka, Pilcha). Owa przestrzeń nigdy nie jest całkowicie zamknięta w pamięci podmiotu. Przeważnie ma on do niej dostęp nie tylko mentalny (wspomnienie), ale także fizyczny (podróż), często też tożsamość narratora scalona zostaje dzięki połączeniu wspomnień i obrazów przeszłości z przestrzeniami współczesnymi (*Jadąc do Babadag, Dojczland* Stasiuka, *Lida* Jurewicza, *Ujrzane w czasie, zatrzymane* Żakiewicza). Towarzyszy temu niejednokrotnie wprowadzenie podwójnej perspektywy narracyjnej, dziecięcej i dojrzałej, z częściowo (Huelle: *Weiser Dawidek, Opowiadania na czas przeprowadzki*) lub

¹⁶ Por. R. Nycz, *Możliwa historia literatury*, „Teksty Drugie” 2010, nr 2, s. 167–182.

¹⁷ Zob. I. Pięta, „Małe ojczyzny” w prozie polskiej po 1989 roku, [w:] *Dwie dekady nowej (?) literatury polskiej 1989–2009*, red. S. Gawliński, D. Siwor, Kraków 2011, s. 225–238.

całkowicie (Jurewicz: *Lida*, Chwin: *Hanemann*) zachowaną realną percepcją rzeczywistości, zgodną z wiekiem i świadomością opowiadającego, co umożliwiłoby pokazanie tej samej rzeczywistości z perspektywy odmiennych świadomości (dziecka i dorosłego), a zarazem ich wzajemny wpływ na kształtowanie się lub stabilizację tożsamości bohatera. Przy tym, w tych realizacjach, w których narracja jest trzecioosobowa, konsekwentnie zostaje zachowana perspektywa personalna subiektywnie prezentująca fikcyjny świat. Ciekawe jest to, że te realizacje, które odwołują się do rzeczywistego doświadczenia wykorzenienia wpisanego w autorskie biografie, przy wszystkich formalnych różnicach dotyczących kreacji świata przedstawionego, zachowują poważną i na swój sposób nostalgiczną postawę wobec przywoływanej z przeszłości przestrzeni, a przy tym są to tradycyjnie obrazy kresów wschodnich, co wyraźnie wskazuje na jej mentalny związek z literaturą tego nurtu z poprzednich dekad. Natomiast utwory o zabarwieniu ironicznym czy groteskowym wpisują się z kolei w ponowoczesny, a więc biegunowo odmienny model prozy (*Jak zostałem pisarzem* Stasiuka, *Chłopaki nie płaczą* Krzysztofa Vargi). Obaj pisarze stosują tu strategię gry z odbiorcą, w którą wpisane są konwencje literackie (biografia artysty), stereotypy i konwencje społeczne wyznaczające normy tworzenia życiorysów osób ważnych w określonym środowisku czy grupie społecznej, humor sytuacyjny i językowy, a jednocześnie swoista nostalgia przywołanej młodzieńczej przeszłości, w której dojrzały narrator odnajduje siebie.

Ten krótki przegląd tego, co w polskiej prozie ostatnich dwóch dekad wspólne lub podobne, a nie zawiera on wszystkich charakterystycznych dla tej twórczości cech, daje podstawę do twierdzenia, że dyskusja o istnieniu, dezintegracji czy końcu kanonu jest bezzasadna. Pojęcie to, silnie związane z przeszłością i płynącą z niej tradycją kulturową, a jednocześnie sprzężone ze współczesnością, jest niejako z natury wieloznaczne, dzięki czemu opisująca je definicja podlega zmianom w zależności od tego, czy definiujący utożsamia kanon z dziedzictwem, czy rozumie go jako zbiór kardynalnych tekstów dla realizujących określony typ prozy ze względu na jej problematykę, przynależność do prądu literackiego, realizację określonych struktur formalnych¹⁸. Przy tym nie ma tu sprzeczności. Kanon rozumiany jako tradycja kulturowa (w tym literacka) narodu ma raczej charakter statycznego zbioru dzieł, wzorów zachowania, stereotypów i symboli istotnych dla zbiorowej tożsamości ukształtowanej na przestrzeni dziejów w określonym kontekście historycznym, kulturowym

¹⁸ Ciekawe rozumienie kanonu w kulturze współczesnej prezentuje Jerzy Jarzębski w: tegoż, *Metamorfozy kanonu*, „Znak” 1994, nr 7, s. 12–17. Autor wyróżnia trzy znaczenia tego pojęcia. 1. Kanon – „gmach kultury” rozumiany jako rozbudowana struktura leżąca u podstaw wszelkiej identyfikacji jednostki ze społeczeństwem, głęboko zakorzeniona w tradycji i kulturze narodu, o wyraźnej hierarchii wartości. 2. Kanon jako towar – odnosi się przede wszystkim do kultury współczesnej. Kanon jest tu swoistym kompromisem między kulturą wysoką a gustem odbiorcy masowego. Znacznie poszerza granice tego, co w pojęciu kanonu się mieści, jednak kosztem jego wartości intelektualnej. 3. Kanon jako narzędzie socjopolityki – w tym rozumieniu kanon ma charakter pragmatyczny i jest środkiem oddziaływania na społeczeństwo.

i społecznym. Stanowi on źródło, z którego współcześni twórcy czerpią pełnymi garściami, przetwarzając istniejące w świadomości społecznej wzorce i symbole tak, by spełniały one nowe role w dzisiejszym czy nadchodzącym świecie. O tym, że dziedzictwo narodowe oraz kanon literatury europejskiej nie są tylko martwym przekazem, świadczy choćby lista nawiązań współczesnej prozy do autorów, tekstów, elementów formalnych z epok wcześniejszych. Do opowiadań Brunona Schulza nawiązuje nurt prozy „małych ojczyzn” wprowadzając w ramy narracji dziecięcego narratora, jego sposób percepcji i poznania otaczającej go rzeczywistości, motyw mapy i podróży obecny w prozach Stasiuka i Chwina, Huellego, aluzyjne nawiązania do prozy Tomasza Manna (*Castorp Huellego, Krótka historia pewnego żartu Chwina*), Hrabala (*Mercedes-Benz. Z listów do Hrabala Huellego*). Kulturowe nawiązania obecne np. w *Hanemannie* do obrazu Caspara Davida Friedricha umieszczonego na okładce wszystkich wydań tej książki, do historii miłości Kleista i Henrietty von Kogel oraz miłości i samobójczej śmierci Witkacego. Klimat romantycznej wzniosłości i tajemniczości, intuicji i ironii charakterystyczny dla twórczości prozatorskiej Chwina, przywołania, aluzje i architektoniczne nawiązania do dzieł polskich romantyków, Potockiego w prozach Gretkowskiej, *Paryskich pasażach* Rutkowskiego, nawiązania do kulturowej i społecznej rzeczywistości czasów PRL-u w *Absolutnej amnezji* Filipiak, *Snach i kamieniach* Tulli, *Hanemannie* Chwina. Owe liczne nawiązania intertekstualne do tekstów, a także kontekstów historycznych i kulturowych z przeszłości Polski są w twórczości prozaików debiutujących i tworzących po roku 1989 liczne i budujące czasem wielopoziomowe konstrukcje wzbogacone świadomie używanymi i modelowanymi stylami mowy i gatunkami piśmiennictwa literackiego oraz egzystującego poza prozą artystyczną, co wskazuje na wysoką świadomość języka i jego kreatywnych możliwości u autorów z tych technik korzystających oraz ich zdolność tworzenia stylizacji wypowiedzi należących do różnych rejestrów. Podobnie jest ze świadomością i znajomością gatunków literackich, dokumentarnych i użytkowych, których elementy formalne budują niemieszczące się w klasyfikacjach genologicznych hybrydy gatunkowe i rodzajowe. Niemniej jednak dokonanie świadomej i celowej dekonstrukcji poszczególnych rodzajów czy gatunków i połączenie ich w nowym kontekście tak, by stanowiły w planie tekstu sensowną konstrukcję, wymaga ich znajomości, a to ponownie kieruje uwagę na kanon i zawarty w nim przekaz. Sądząc po tym, jak interesujący, zróżnicowany gatunkowo i semantycznie przekaz oferuje dzisiaj odbiorcy polska proza oraz fakt, iż coraz częściej pojawiają się na rynku księgarskim omówienia oceniające czy diagnozujące stan współczesnej literatury¹⁹, wskazujące na tworzące się lub w pełni ukształtowane nurty, modele czy tendencje, pojęcie kanonu będzie istniało tak długo, jak długo istniała będzie kultura i tradycja, a pozostając z nimi w związku, podobnie jak one podlegać będzie zmianom wynikającym z rozwoju społeczeństw, które je tworzą.

¹⁹ Zob. *Polska proza i poezja po roku 1989 wobec tradycji...; Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009*, t. 1 i 2, red. Z. Andres, J. Pasterski, Rzeszów 2010; *Dwie dekady nowej (?) literatury polskiej 1989–2009...*

The effect of a breakthrough, or whether talking about the canon makes sense

Abstract

The article discusses the existence and functioning of the notion of *canon* in the social consciousness after 1989 in the context of Polish prose of the last twenty years. It points to two semantic circles connected with this notion: the first circle refers to literature and culture of the nation deeply rooted in tradition and confined in the past. The second circle is of polysemous character and refers to the contemporary literature and culture. The deliberations concentrate on the second semantic circle as the notion of national literature, the necessity of its existence in the nation and passing it to the next generations are undisputable. In the Polish culture after 1989, the notion of *canons* appears more often than the notion of *a canon*. The notion refers to phenomena that frequently exist on the border of literature, culture, and social life. For those phenomena, it builds canonical sets of texts defined and perceived as important and constitutive for their authors, and obligatory for their recipients. It becomes the vehicle for new literary qualities at the level of formal, thematic and problematic transformations. It is also a phenomenon that functions in the space of a particular culture and tradition with which it evolves.

Key words: Polish prose after 1989, breakthrough, canon, tradition

Iwona Pięta

doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa (2004). Pracownik na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego (2000–2011), wykładowca w Instytucie Humanistycznym Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Krośnie (2002–2012). Autorka książki *Problemy intertekstualnego obrazowania w wybranych powieściach fantastyczno-naukowych Stanisława Lema* (Toruń 2002), a także artykułów w czasopismach i tomach zbiorowych dotyczących fantastyki oraz prozy polskiej po roku 1989.