

Paulina Domagalska

Uniwersytet Warszawski

Zrób mi jakąś krzywdę Jakuba Żulczyka i pytanie o realizm w powieści

Zrób mi jakąś krzywdę, powieść z 2006 roku, to prozatorski debiut Jakuba Żulczyka. Autor, który miał już na koncie pisarskie wprawki, w tym publikację opowiadania *Gamecube girl* w magazynie literackim „Lampa” w 2005 roku, zadebiutował powieścią o dojrzewaniu. Zaledwie kilka lat wcześniej, w 2002 roku, Dorota Masłowska debiutuje książką *Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną*, rok później – Mirosław Nahacz książką *Osiem cztery*. Początek XXI wieku w literaturze polskiej przynosi między innymi narracje młodych prozaików i prozaierek, a część tych narracji do pewnego stopnia odznaczy się na polskiej mapie literackiej. Tak właśnie stało się w przypadku wymienionych Żulczyka czy Masłowskiej, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę ich nieprzerwaną obecność na scenie literackiej. Tak też stało się z Nahaczem, który – należy zaznaczyć – zmarł w 2007 roku zostawiając po sobie cztery powieści. Autorzy ci, urodzeni w latach 80., ale dojrzewający w latach 90. – w czasie przełomu i zmiany ustrojowej, która „choć nie musi wywołać zmian poetyk, powoduje zmianę położenia i postrzegania literatury, zmianę jej usytuowania wobec rynku, polityki, pieniądza, źródeł społecznych wzorców osobowościowych, potrzeb i zamówień odbiorcy”¹ – będą mogli spojrzeć na lata 90., „karnawał wolności”, z kilkuletniego dystansu. Jednocześnie ich twórczość pozostanie częściowo kontynuacją i rozwinięciem poetyki literackiej uprzedniej dekady. Nie było oczywiście jednej i jednorodnej poetyki lat 90., na potrzeby tego tekstu interesować mnie będzie poetyka zorganizowana wokół kategorii młodości, inicjacji, miejskości i postawy zdystansowania.

Literacki krajobraz lat 90. charakteryzował się możliwością zabrania głosu i głosów tych mnogością. Pisał Dariusz Nowacki: „(...) lata 90. Stoją pod znakiem *no limits*. Do królestwa literatury wchodzi się teraz na tuzin sposobów, przybывая skądinąd, bez skrupowania i bez warunków wstępnych, a najlepiej w atmosferze niespodzianki i sensacji”². Pozostańmy jeszcze na chwilę przy Nowackim, który

¹ P. Czapliński, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 166.

² Tamże, s. 19.

tłumaczy, że obfitość sceny literackiej tamtego okresu to w zasadzie główna jej cecha: „Wobec braku arcydzieł (każdy o tym mówi) tak naprawdę liczą się tekstowe fakty dokonane”³. Owe fakty to na przykład liczba publikacji, ich częstotliwość i, używając terminologii Pierre’a Bourdieu, aktorzy pola literackiego. Warto zatrzymać się nad podejściem, w którym literaturę ocenia się miarą częstotliwości występowania arcydzieł, podejściem, co do którego panowała względna zgodność w środowisku krytyki literackiej, i które ustawiło pewien sposób recepcji literatury polskiej. Ten sposób recepcji polegał na dopuszczeniu głosów młodych, lub nowych, przy jednoczesnym pobłażliwym wobec nich stosunku. W artykule prasowym o latach 90. pada zdanie: „Nadzieje z lat 90. były tak wielkie, że oczywiście nie mogły zostać spełnione”⁴. Ale czy jest to rzeczywiście tak oczywiste? Podobny komunikat, formułowany w różnym stopniu kategoryczności, spotkać można było niemal od początku. Przywołać tu można na przykład głośny artykuł Grzegorza Musiała z 1995 r. *Wielki impresariat, czyli o pokoleniu trzydziestolatków, czterdziestolatków i jeszcze trochę*, który, chociaż głównie skupia się na funkcjonowaniu mechanizmów rynku literackiego, przy okazji dokonuje silnej klasyfikacji literatury „bez arcydzieł”. Czytamy o młodych literatach: „Dlaczego na trzech kolumnach «Wyborczej» rozględzają swoje «ja, ja», gdy można to powiedzieć w trzech zdaniach?»⁵. Mniejsza o „Gazetę Wyborczą”, należy zapytać, czemu autorzy „rozględzają” swoje „ja”, zamiast po prostu je opisywać, innymi słowy, skąd negatywnie nacechowany język wobec samych prób zrozumienia i opisanie zmieniającej się rzeczywistości? Ów pobłażliwy ton, którego tekst Musiała jest przykładem, to symptom podejścia, w którym na literaturę patrzy się jak na hierarchiczną instytucję kultury. W takiej zaś perspektywie łatwo zgubić znaczenia i wartości tekstów literackich, które mogą nam się ukazać w trakcie lektury bardziej antropologicznej, w której na literaturę patrzy się jako na pewne symboliczne praktyki kulturowe wypowiedziane w określonej sytuacji komunikacyjnej. Przez praktyki rozumiem tu: „czynnik zapośredniczający porządek doświadczenia i porządek rzeczywistości (...). Nie są samym doświadczeniem, lecz stanowią obszar jego bezpośrednich przejawów, wyłaniających się w toku aktywności «żywych ludzi» i reprezentujących przebieg doświadczenia przez nich świata”⁶. Podobne podejście do tekstów literackich prezentuje Agnieszka Mrozik, badaczka literatury kobiecej w okresie transformacji: „teksty literackie nie powstają w oderwaniu od rzeczywistości, lecz są w niej zanurzone: karmią się nią, a zarazem – za sprawą impulsów czy idei zawartych w nich samych – wyprzedzają bieżący namysł nad rzeczywistością (...). To swoiste sprzężenie zwrotne doskonale uchwycił Ian Watt, który zrekonstruował proces kształtowania się XVIII-wiecznej formy

³ D. Nowacki, *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90*, Znak, Kraków 1999, s. 22.

⁴ J. Sobolewska, *Kłątwa pierwszej książki*, „Polityka” 17.07.2012, nr 29/2867, <http://archiwum.polityka.pl/art/klatwa-pierwszej-ksiazki,435245.html> [dostęp: 21.08.2015].

⁵ G. Musiał, *Wielki impresariat, czyli o pokoleniu trzydziestolatków, czterdziestolatków i jeszcze trochę*, „Tygodnik Powszechny” (1.01.1995), <https://www.tygodnikpowszechny.pl/wielki-impresariat-czyli-o-pokoleniu-trzydziestolatkow-czterdziestolatkow-i-jeszcze-troche-123316> [dostęp: 22.06.2017].

⁶ G. Godlewski, *Antropologia praktyk językowych*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016, s. 20.

powieściowej jako niewolnej od wpływu prądów społeczno-ekonomicznych epoki – rodzącego się kapitalizmu i protestanckiego etosu pracy – a zarazem inspirującej filozoficzną refleksję nad tym, co znalazło się w polu widzenia nowoczesnego człowieka⁷. W tym tekście także pojawi się Ian Watt; nie po, by szukać analogii historyczno-literackich, lecz by spróbować w powieści Żulczyka zanalizować nie tylko poetykę wewnątrztekstową, lecz także poetykę kulturową. Moja uwaga skierowana będzie w tym tekście na sposób istnienia w rzeczywistości intensywnie się zmieniającej oraz na codzienności utraconej i natychmiast zyskanej – w myśl dynamiki przełomu, kiedy zmieniło się wszystko, ale nie zmieniło się nic. Jednym z uchwytów teoretyczno-literackich będzie ironia w perspektywie dekonstrukcjonizmu. Ironia bowiem na planie najbardziej ogólnym, jak ją tłumaczy Paul de Man, jest przekonaniem o możliwości opuszczenia i zburzenia zastałych znaczeń, jest wiarą w umiejętność zawieszenia własnego horyzontu oczekiwań i spojrzenia dalej, ponad. Paul de Man pisał: „Na początek wystarczy byle błahostka zabawy nitką, zwisającą pojedynczo na skraju materiału, lecz nie upłynie dużo czasu, a tkanina ją rozsuwa się zupełnie i całość pójdzie w rozsypkę⁸. Będę więc starała się „rozsuwać”, żeby potem dane elementy poskładać, szukając odpowiedzi na to, czy literatura przełomu XX i XXI wieku może nam coś jeszcze powiedzieć o polskiej rzeczywistości potransformacyjnej. Stąd też analiza *Zrób mi jakąś krzywdę* – uważam, że główne tematy książki, dorastanie i niedojrzałość symbolicznie odzwierciedlają wielki, wspólny temat epoki, czyli dorastanie do nowej kultury oraz funkcjonowanie w porządku, w którym przywrócono ludziom odpowiedzialność⁹.

W *Zrób mi jakąś krzywdę* spotykamy Dawida, 25-letniego studenta prawa. Jest o krok od dorosłości, zaraz koniec studiów, a potem praca, dom, rodzina. Dawid nie czuje się na to gotowy, więc w geście desperackiej ucieczki przed odpowiedzialnością zadurza się platonicznie w 15-letniej siostrze kolegi, Gamecube girl, i rusza z nią w podróż po Polsce. Jak pisał Dariusz Nowacki: „Związek z nastolatką ma ocalić Dawida, uchronić go przed wejściem w piekło dorosłości. Pomysł jest prosty: 25-letni mężczyzna mentalnie upodabnia się do 15-letniego dziecka (...)”¹⁰. Ale wkrótce, w trakcie podróży autostopem po Polsce „role się odwróciły. Nieodpowiedzialny Dawid musi wziąć odpowiedzialność za kompletnie odklejoną od rzeczywistości fanekę gier wideo, która ani na chwilę nie wypuszcza z rąk konsoli Nintendo. Chcąc nie chcąc, bohater przywraca wziętą w nawias różnicę wieku”¹¹. Ich trasa podróży obejmuje nie tylko kolejne miasta, ale też rekwizyty współczesnej kultury. I szybko okazuje się, że zdolność poznania przegrywa z ilością rzeczy – nie tylko materialnych – które wymagają oswojenia. Dotarcie do celu, czyli osiągnięcie przez Dawida

⁷ A. Mrozik, *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, Warszawa 2012, s. 10.

⁸ P. de Man, *Retoryka czasowości*, przeł. A. Sosnowski, [w:] *Teoria literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Znak, Kraków 2006, s. 399.

⁹ A. Mencwel, *Przedwiośnie czy Potop. Studium postaw polskich w XX wieku*, Czytelnik, Warszawa 1997, s. 7.

¹⁰ D. Nowacki, *Zrób mi jakąś krzywdę, czyli wszystkie gry wideo są o miłości*, „Gazeta Wyborcza”, 24.04.2006, <http://wyborcza.pl/1,75517,3303854.html> [dostęp: 22.06.2017].

¹¹ Tamże.

dojrzałości, oznaczać będzie zaprowadzenie porządku, ułożenie własnego słownika. Jakub Żulczyk pisał:

To jak samokonstruuja się scenografia do filmu o straconej młodości. To dorosłość po polsku, to początek ery domowych kamer DVD, pieluch, zeznań podatkowych, autocasco i podatków od zakupu gruntu. Trochę mniej nasmarowanych samoopalaczem dziewczyn, które jednak oblewają się i tak ogrodowym szlauchem. Dwunastopaki wody mineralnej i barwionej na czerwono, słodzonej wody z hipermarketów. Kontenery kiełbasy. Silosy wódki. Ketchup. Musztarda. Durexy. Zdjęcia z aparatów cyfrowych na płytach CD i pendrive'ach. Te starsze w albumach. Worki trawy. Tysiące historii, przemielonych, na wpół zapomnianych, kilkakrotnie zremiksowanych i z dopowiedzianymi puentami, gotowych do wylania i opowiedzenia¹².

Dawid i Gamecube Girl mają do czynienia z nadmiarem bodźców, zjawisk i możliwości, znajdują się w punkcie „początku”, którego przejawy można dojrzeć w każdym zakątku codzienności. Lektura książki wywołuje wrażenie, jakby bohater powieści wymagał od pojedynczego zdania zdolności pomieszczenia zbyt wiele. Zdania sprawiają wrażenie wyliczenia, rozciągniętego do granic możliwości, w nadziei uchwycenia w końcu zarysowującego się sensu w tej chaotycznej, wciąż konstytuującej się rzeczywistości. Zdania mają często strukturę parataktyczną, ciągną się przecinek po przecinku; zamiast selekcji – mamy ilość. Można odnieść wrażenie, że prozie tej brakuje oddechu, adekwatności, zdolności dotknięcia poruszanego tematu, staje się katalogiem. Idąc dalej tym tropem, można stwierdzić, że język, którym mówi pisarz, choć tak bliski rzeczywistości, którą opisuje, tak uważnie ją śledzący, jest z nią częściowo niekompatybilny. Formułowane wypowiedzi sprawiają wrażenie gonitwy, mocowania się, a podobny trud spotyka bohaterów, którzy nie są w stanie przeniknąć przez przeszkody, jakie stawia im rzeczywistość. Żadna ilość opisów zdaje się nie wystarczyć, żeby osiągnąć stan odpowiedniości pomiędzy słowem a rzeczą, zatrzymać na chwilę wędrujące znaczenia i krajobrazy. Chociaż język powieści dąży do oswojenia rzeczywistości, osiągnięcia kompromisu uproszczonego opisu, wydaje się, że to zmienne, dopiero się konstytuujące na nowo otoczenie nie ulega na razie stereotypizacji. U Ervinga Goffmana występuje podział na wrażenie, które działanie człowieka przekazuje (*gives*) i wywołuje (*gives off*)¹³. Bohater tkwi za podwójną ścianą: nie rozumie wrażenia, jakie otoczenie w nim wywołuje, więc nie jest w stanie go przekazać. Goffman pisał także o fasadzie, opisując ją jako zbiór elementów stałych, które dostarczają definicji sytuacji¹⁴. Fasada jako kompromis, uproszczone znaczenie, konsensualny stereotyp, jest istotnym elementem umożliwiającym życie społeczne, „staje się «zbiorowym wyobrażeniem», faktem niesprowadzalnym do żadnych innych faktów”¹⁵. Pożyczając to pojęcie socjologiczne i aplikując je do analizy literackiej, trzeba uznać, że w tym przypadku mechanizm

¹² J. Żulczyk, *Zrób mi jakąś krzywdę*, Wydawnictwo Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2015, s. 160.

¹³ E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 32.

¹⁴ Tamże, s. 52.

¹⁵ Tamże, s. 57.

fasady częściowo zawodzi. Żulczyk nie ma problemu z opisaniem obserwowanych elementów, potok słów nie przynosi jednak oczekiwanego ładunku poznawczego. Kolejne fragmenty opisu rzeczywistości nie prowadzą do zrozumienia sytuacji. Rozczarowanie to jest być może wpisane w samo znaczenie „fasadowości” – w końcu funkcją fasady jest, oparte na paradoksie, eksponowanie jednego elementu, aby coś innego pozostało zasłonięte.

Zarysowuje się tutaj mimochodem dwustopniowy system, w którym, zakładamy, istnieje przedmiot, a raczej symbol, i jego znaczenie, które trzeba tylko właściwie odczytać. Pisarz zdaje się być ofiarą nieustającej semiozy, a raczej maszyny semiotycznej, w spotęgowanej wersji, gdzie *w s z y s t k o* znaczy¹⁶. Znaczące jednak nie zamieniają się w znaczone, w zamian wszystko automatycznie objęte zostaje jedną diagnozą – stare odchodzi, nowe się mości. Stworzony zostaje literacki świat chaosu, w którym wszystko miałoby mieć uzasadnienie. Jednak w odróżnieniu od klasycznego, strukturalistycznego systemu dwustopniowego, w którym domyślnym założeniem jest stałość znaczeń, tutaj stałych znaczeń nie ma. Dopiero się staną, będą przedmiotem negocjacji, definicji, redefinicji. Na razie najdokładniejszy nawet opis nie ofiarowuje stałych punktów odniesienia. Dlatego też przydatna jest tu perspektywa ironiczna, która pozwala spojrzeć poza niewystarczającą w tym przypadku binarność.

Z jednej strony Żulczyk sprawia wrażenie, jakby w słownej wołyżerze miał kontrolę nad językiem, panował nad nim. Traktuje język jak tworzywo, przybierające dokładnie te kształty, jakie mu nadaje. Z drugiej strony autor pisze: „To brzmi niedorzecznie, jak jakieś płacziwe wyznanie w niezrozumiałym języku, irański melodramat bez napisów, dowcip z *Maratonu Uśmiechu*”¹⁷, zdanie reprezentatywne dla stylu książki. Ten strumień skojarzeń odnoszący się do abstrakcyjnych asocjacji i faktycznych kulturowych trendów (niezależne kino irańskie to coś w sam raz dla przedstawiciela młodej, miejskiej klasy średniej) jest obciążony przekonaniem, że wszystko się ze sobą łączy, i przepuszcza wszystko, co zewnętrzne przez to, co wewnętrzne.

Co jednak się stanie, kiedy powieści Żulczyka zadamy pytanie podobne do tych, które stawiał Ian Watt? Zwróćmy uwagę na sposób, w jaki realizm tłumaczy Watt, zaznaczając, że nie chodzi o przeprowadzenie analogii historycznoliterackiej pomiędzy XVIII-wieczną powieścią angielską a *Zrób mi jakąś krzywdę*. Autor książki *Narodziny powieści. Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu* pisze: „Realizm powieści polega nie na tym, jaki rodzaj życia ona przedstawia, ale w jaki przedstawia je sposób”, co łączy się z uwagą, że autorów wymienionych w tytule książki łączyła chęć zerwania ze staromodnym stylem pisania¹⁸. Dalej autor stwierdza, że realizm to w zasadzie problem związku dzieła literackiego z rzeczywistością, czyli problem epistemologiczny. Przeprowadzając zaś porównanie pomiędzy realizmem

¹⁶ A. Burzyńska, *Semiotyka*, [w:] *Teorie literatury XX wieku*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Znak, Kraków 2009, s. 231–275.

¹⁷ J. Żulczyk, *Zrób mi jakąś krzywdę*, Wydawnictwo Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2015, s. 88.

¹⁸ I. Watt, *Narodziny powieści. Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu*, przeł. A. Kreczmar, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 6–7.

w filozofii a formą powieściową, wyłuskuje analogie, takie jak „krytyczny, anty-tradycyjny i nowatorski temperament”, oraz przywiązywanie wagi do semantyki, to znaczy „charakteru związku między słowami a rzeczywistością”¹⁹. Oddajmy na chwilę głos autorowi:

Temu tradycjonalizmowi w literaturze [m.in. czerpanie wątków z legend – PD] po raz pierwszy i najpełniej przeciwstawiła się powieść, której podstawowym kryterium była wierność wobec indywidualnego doświadczenia, to zaś ostatnie jako zawsze wyjątkowe było zawsze świeże. Powieść jest zatem konsekwentnym literackim nośnikiem kultury, która na przestrzeni ostatnich stuleci przywiązywała większą niż kiedykolwiek wagę do oryginalności i nowości²⁰.

Wniosek ten uzasadniony może być obserwacją narastającej tendencji przechodzenia od tradycji zbiorowej do doświadczenia indywidualnego jako orzekającego o rzeczywistości w sposób prawomocny²¹. Kolejna cecha realistyczna to przywiązanie do szczegółowości, które w literaturze objawia się między innymi poprzez indywidualizację postaci i szczegółowy obraz ich środowiska, te zaś łączą się z portretowaniem raczej „życia w czasie”, niż „życia poprzez wartości”²². Watt łączy i docenia istotność związku czasu z miejscem, aż chce się uzupełnić jego uwagi o Bachtinowskie pojęcie chronotopu. W perspektywie Bachtina czasoprzestrzeń to kategoria literacka, która formuje tekst formalnie i treściowo: „Czasoprzestrzeń w literaturze artystycznej jednoczy cechy przestrzenne i czasowe w ramach znaczącej i konkretnej całości. Czas nabiera tutaj gęstości, nieprzejrzystości, staje się czymś artystycznie widzialnym; przestrzeń wciągnięta w ruch czasu, fabuły, historii nasycy się ich energią. Cechy czasu odsłaniają się w przestrzeni, zaś przestrzeń znajduje w czasie swój sens i miarę”²³. Refleksję Watta o realizmie niech zamknie jego założenie, że „powieść jest pełnym i autentycznym sprawozdaniem z ludzkich doświadczeń (...)”²⁴. Z mojej perspektywy zwraca uwagę rodzaj niewinności, z jaką autor traktuje wyrażenia takie, jak „oryginalność”, „autentyczność”, „pełne sprawozdanie”, czy „wyjątkowość indywidualnego doświadczenia”. Dzisiaj używa się ich z podejrzliwością, najczęściej biorąc w nawias lub traktując jako konstrukty kulturowe. Jednak mimo rozdźwięku pomiędzy poważnym słownikiem Watta a rozmontowanymi współcześnie pojęciami, sięgnięcie po jego analizę może unacocnić realistyczne, społeczne miejsca w powieści Żulczyka.

W analizie realizmu literackiego Watt poświęca miejsce na rozważania o rodzaju imion nadawanych bohaterom. Wyróżnia z jednej strony konwencjonalne, czyli niosące znaczenia i sprawiające, że bohater staje się przykładem pewnego typu charakteru, oraz te sugerujące, że bohaterów należy odbierać jak konkretne postaci.

¹⁹ Tamże, s. 9.

²⁰ Tamże, s. 10.

²¹ Tamże, s. 11.

²² Tamże, s. 16–21.

²³ M. Bachtin, *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści europejskiej*, [w:] tenże, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 278.

²⁴ I. Watt, *Narodziny powieści...*, s. 33.

Ten drugi rodzaj jest kolejnym wyróżnikiem konwencji realistycznej²⁵. W debiucie Jakuba Żulczyka poznajemy na przykład „Moją Byłą Kobietę” oraz „Gamecube Girl”, której z kolei „prawdziwe” imię, Kaśka, bywa przytaczane w cudzysłowie. W efekcie tak, jak dzieje się w przypadku opisu czasu i miejsca, postaci często pozostają jedynie symbolicznym zbiorem cech. Konstruowane jako nośniki znaków, tendencji, cech charakteru, nie otrzymują indywidualnej tożsamości. W zamian zostają użyte jako przedstawienie wyobrażenia zbiorowego.

Erving Goffman pisze: „Istnieje zespół osób, które przez swą sceniczną działalność w połączeniu z dostępnymi rekwizytami tworzą scenę; z niej wyłania się «ja» odgrywanej postaci i inny zespół, publiczność, której działalność interpretacyjna jest konieczna, by «ja» zaistniało”²⁶. Innymi słowy „ja” nie może zaistnieć, jeśli nie powstaje scena potrzebna do tego. Jak starałam się dowieść wcześniej, potrzebna „scena” nie powstaje (lub jest niewystarczająco spójna). Odbiór świata przez bohaterów wydaje się być podobnie fragmentaryczny, jak obraz uzyskiwany przy włączonej lampie stroboskopowej, (podobnego porównania użyła Dorota Masłowska w tekście *Przyszkoleni do jedzenia*²⁷). W takiej sytuacji podmiot nie umie ujrzeć się w całości, zawiązać spójnej narracji na swój temat.

Na *Zrób mi jakąś krzywdę* można spojrzeć jako na powieść-próbę, w której sięga się po eksperymentalny język i wyrzuca z powieści kontekst społeczny i polityczny. W ten sposób Żulczyk oddaje stan zagubienia, pospiesznej adaptacji, ekspresowego rozwoju, pojawiających się możliwości awansu społecznego i wykluczenia innych. Próbuąc czytać powieść Żulczyka jako „realistyczną”, innego znaczenia – w myśl przekonania, że czasem puste miejsce jest równie znaczące – nabiera powieściowy „wielki nieobecny”, czyli kontekst społeczny. W tym przypadku nieobecność ta unacznić by mogła okres zmian, niepewność, co przyniesie nowy układ i odbieranie odprysków dyskursu o erozji tkanki społecznej i utraty poczucia bezpieczeństwa.

Korzystając z rozróżnienia Wolfganga Isera na fikcje wyjaśniające i fikcje literackie, należy przyjąć, że tekst Żulczyka (fikcja literacka) opiera się na konstrukcji „jak gdyby”. Oznacza to, że jest aktem reprezentacji przedstawiającym nieobecność, bez oparcia w faktycznym wydarzeniu, a jako narzędzie eksploracji i unacznienia nieobecności jednocześnie wprowadza wieloznaczność i rozwarstwienie oraz ujawnia sposoby funkcjonowania kultury²⁸. Ten brak oparcia w faktycznym wydarzeniu jest jednak umowny, i między innymi dzięki niemu literatura bierze rzeczywistość w nawias, co oznacza, że „rzeczywistość nie jest nam «dana», ale mamy ją traktować,

²⁵ I. Watt, *Narodziny powieści...*, s. 16–19.

²⁶ E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego...*, s. 59.

²⁷ Stosunkowo łatwo trafić na podobny trop, na przykład Jan Tomkowski, pisząc o polskiej prozie lat 1976–1996, stwierdzał: „(...) badacze lubią mówić o zmieniającej się nieustannie perspektywie. Ja mogę obrazowo powiedzieć, że mam do czynienia nie tyle z obrazami zmieniającymi się «jak w kalejdoskopie», co rozmiętymi, trudnymi do uchwycenia fragmentami teledysku” (J. Tomkowski, *Powieść polska 1976–1996*, [w:] *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*, red. A. Brodzka, L. Burska, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1998, s. 368).

²⁸ W. Iser, *Czym jest antropologia literatury?*, przeł. A. Kowalcze-Pawlik, „Teksty Drugie” 2006, nr 5, s. 11–35.

jak gdyby tak właśnie było”²⁹. Dzięki takiemu rozumieniu fikcjonalności literatura staje się narzędziem eksploracji. Przyjmijmy dalej za Iserem, że rozumienie znaków nie polega na uchwyceniu znaczeń, lecz dostrzeganiu ich implikacji wywoływanych przez tarcie między znaczeniem dosłownym a ukrytym. Sytuacja nadmiaru i destabilizacji, którą opisuje autor, utrudnia mu selekcję, rozumianą jako negatywność, rozdwojenie, które nie dopuszcza jednej rzeczy, dzięki czemu inna rzecz staje się możliwa. Ten nowy świat, w którym wszystko jest możliwością, wszystko znaczy, a jego poznanie nie daje się ustrukturyzować, stawia opór również wtedy, gdy jest przetwarzane w fikcję literacką. Tutaj gest tworzenia, ludzka odpowiedź na istnienie luki informacyjnej, nosi znamię niedostateczności. Powstała fikcja nie potrafi wyjść poza granice opisywanej „jak gdyby” rzeczywistości, odbija jedynie kolejne nie-miejsce³⁰, niosąc znaczenia ujęte w nawias potencjalności i niestałości. Tym samym trafia ona w sedno opisywanego przedmiotu, nie oferuje jednak czytelnikowi żadnej możliwości jego zrozumienia.

Paul de Man stwierdza, że „strukturalny moment koncentracji na kodzie dla samego kodu jest nieunikniony i literatura w sposób konieczny płodzi swój własny formalizm”³¹. Tak też stało się w przypadku literatury przełomu XX i XXI wieku, która w dużej mierze oparta była na związku syntagmatycznym – pisarze tworzyli ciągi słów, które przylegały do siebie. Przejawiało się to w pewien sposób w ekonomii wypowiedzi, obficie wtedy książki wydawano, i równie suto były formułowane wypowiedzi (nawet jeśli nie obszerne pod względem liczby stron). Powstawały w ten sposób teksty, których logiką, wydawać się mogło, była uroda; literatura miała być przyjemna, bliska życia i pociągająca. Jednak literatura, z jednej strony pozbawiona przymusu przydatności, z drugiej strony w ujęciu antropologicznym jest formą komunikacji, która pełnić może rozmaite funkcje. Pisarstwo może być wzorotwórcze, może tłumaczyć, ukazywać, tworzyć postawy, oswajając zmiany zachodzące w otoczeniu. W okresie po transformacji, który opierał się na powszechnym wysiłku adaptacji do nowych warunków, każda zmiana niosła znaczenie symboliczne. Z tego też powodu twórczość stawała się czasem fasadowa, niezdolna do objęcia i oddania obrazu, który był opisywany.

Literatura tamtego okresu często była krytykowana za brak zaangażowania. Jednak opisane przeze mnie wysiłki pisarskie mogą przynieść nowe odczytania, jeśli zapytać o ich ładunek realistyczny. Zaznaczyć trzeba jednak, że realizm, o którym tutaj mowa, jest rozumiany specyficznie – jako pojęcie ruchome, czyli niezwiązane ograniczeniem formalnym, dążące do uchwycenia zachodzących zmian kulturowo-społecznych. Dzięki takiemu podejściu ujrzeć można w analizowanej powieści Jakuba Żulczyka postawę młodego pokolenia, która – choć opierała się w sporej

²⁹ Tamże, s. 26.

³⁰ J. Banasiak, *Lata 90.: bez-czas i czasy równoległe*, „dwutygodnik.com” czerwiec 2011, nr 58, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/2271-lata-90-bez-czas-i-czasy-rownolegle.html> [dostęp: 9.05.2015].

³¹ P. de Man, *Semiologia i retoryka*, przeł. W. Kalaga, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, red. H. Markiewicz, t. IV, cz. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1996, s. 211.

części na odwrócenie od tego, co społeczne – jest w równej mierze opowieścią o przyzwyczajaniu się do wolności i (może przede wszystkim) odpowiedzialności.

W swoich rozważaniach kierowałam się przekonaniem, że literatura pierwszych dekad XXI wieku może oświetlić zagadnienia podjęte po 1989 roku – ukazać kierunki, w których poruszone wątki się rozwiną, i tym samym wzbogacić o rozumienie niedostępne w sytuacji, kiedy sięga się po tekst aktualny lub jedynie po tekst z przeszłości, nawet jeśli tak przecież niedalekiej. Dzięki temu możemy się przekonać, że niechęć do pojęcia „pokolenie” zelżeje, a głosy na temat twórczości lat 90. okażą się sentymentalne, afirmatywne, dążące do zawładnięcia obrazami i wyobrażeniami, które mogą zostać użyte jako spoiwo wspólnotowe.

Zrób mi jakąś krzywdę by Jakub Żulczyk and the question of realism in prose

Abstract

The article focuses on the effort to revisit Polish novel from the end of XX and the beginning of XXI centuries and to re-examine critical voices that were directed at young writers at the time. The subject of reflection relies on the question whether it would be justified to view selected prose from that period as realistic, in the way that realism is understood in the perspective of anthropology of literature.

Key words: nineties, anthropology of literature, irony, realism

Paulina Domagalska – doktorantka w Instytucie Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim, absolwentka kulturoznawstwa tamże. Pracę magisterską, pod opieką naukową dr hab. Agnieszki Karpowicz, pisała o polskiej kulturze przełomu XX i XXI wieku, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości literackiej zwłaszcza tzw. młodego pokolenia. Wśród zainteresowań naukowych znajdują się między innymi polska literatura współczesna, antropologia literatury, strategie (pseudo)autobiograficzne i ironia a tekst.