

Teksty Drugie 2004, 1-2, s. 267-282



Pakty i obrazy. Kryzys fikcji jako figura literacka.

Andrzej Zieniewicz

Andrzej ZIENIEWICZ

Pakty i obrazy. Kryzys fikcji jako figura literacka

Podjęcie rozważań nad paktem autobiograficznym wielu literaturoznawców może dziś uznać za spóźnione. Wiary, że jest inaczej, wzmocnimy przyglądając się kilku sprawom po kolei.

Najpierw: kariera tego pojęcia w polskiej nauce o literaturze ostatniego ćwierćwiecza (mniej więcej) układa się niezupełnie równolegle do sposobu, w jaki sam autor, Philippe Lejeune, używał terminu¹. Skonstruował go wszak dla potrzeb interpretacji zjawiska autobiograficzności, widząc w niej umowę indywidualną – a więc coś odmiennego od kodów gatunkowych, czy konwencji lektury, bo te działają na mocy „układów zbiorowych”. Indywidualna umowa potrzebna mu była, by wyodrębnić pierwiastek biografii z rudy literackości w ogóle, ponieważ, jak to zresztą ujęła Maria Delaperrière

o ile przyjąć, że granica między faktem a fikcją jest nieuchwytna, należy tym samym pogodzić się z płynnością granicy dzielącej autora żyjącego od autora kreowanego w tekście.²

Co nie dawało się więc destylować (jako „czysta biografia”) z materii literackiego pisania w procesie odbiorczej i n t e r p r e t a c j i, miało zostać rozpoznane w nadawczej i n t e n c j i, wyraziście potwierdzonej paktem. Czyli przez sygnowaną podpisem tożsamość autora z narratorem i bohaterem. Oczywiście, ani „tożsamością” jako prostą identyfikacją żywego autora z literackim bohaterem, ani

^{1/} Mowa o książce Ph. Lejeune *Le Pacte autobiographique*, coll. „Poétique” Seuil 1975, s. 360. Po polsku ukazał się rozdz. *Pakt autobiograficzny*, przeł. A.W. Labuda „Teksty” 1975 nr 5, obecnie: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, pod redakcją R. Lubas-Bartoszyńskiej, przeł. W. Grajewski, St. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001.

^{2/} M. Delaperrière *Dialog z dystansu*, Kraków 1998, s. 104.

zgodnością imion własnych, która miała „uwierzytelnić” tę identyfikację, nikt nad Wisłą nie przejął się zbytnio, kładąc to na karb tzw. francuskiej lekkości w ujmowaniu zagadnień.

Niemniej sama kwestia określenia statusu o b e c n o ś c i biograficznego autora w dziele literackim inaczej niż poprzez gatunkowe kwalifikowanie wypowiedzi stawała się, akurat w drugiej połowie lat siedemdziesiątych, sprawą bardzo istotną.

Najpierw dlatego, że rozwijające się w prozie od połowy lat pięćdziesiątych tendencje (obecnie rozpoznawane jako sylwiczne) sytuowały wiele literackich przedsięwzięć, takich jak *Niebieskie kartki* A. Rudnickiego, *Spiżowa brama* T. Brezy, *Donosy rzeczywistości* M. Białoszewskiego, *Rynek* K. Brandysa, *Literatura* W. Woroszyńskiego – by tylko te rzeczy przykładowo wymienić – na trudnym pograniczu domagającym się nowego nazwania. Były to wszak wypowiedzi „życiopisane”, ni-by-warianty ufantastycznionych sztambuchów, improwizowanych bio-fikcji, które – jednocześnie – na nowo tematyzowały reguły obecności autora w utworze. Wiążąc je (w dodatku) ze skłonnościami do wyprowadzania zapisu poza „zamknięte” formy powieściowe ku artykulacjom fragmentarycznym, hybrydycznym, brulionowym. Na tym pograniczu relacje między biografią, fikcją, referencją i konstrukcją tekstu nie chciały już układać się w kategoriach „powieści”, choćby najbardziej skomplikowanej, wymagały nowych sposobów czytania, nowych negocjacji między autorem a odbiorcą, paktów właśnie.

Po drugie zaś, w skomplikowanym „współwystępowaniu i naprzemiennym nasilaniu się dwóch postaw – fikcyjnej i antyfikcyjnej, opartej na zaufaniu do powieści i nieufności w stosunku do niej”^{3/} właśnie w połowie lat siedemdziesiątych następuje charakterystyczny zwrot. Gdzieś bowiem na wysokości Radomia i Ursusa (1976) dojrzewały wydarzenia, które miały wkrótce wprowadzić znaczną część literatury polskiej w drugi (i trzeci) obieg, tak że – z punktu widzenia komunikacji literackiej – „pozatekstowa” postawa autora nabierała zasadniczego znaczenia, domagając się odniesień w utworze.

Te atoli wydarzenia pociągały za sobą falę resentymentów, przypomnień, i całą, arcyważną – w czasie gdy wielka część środowiska literackiego mobilizowała się do walki „w opozycji antysocjalistycznej” (jak wtedy pisano w gazetach) – dyskusję o postawach inteligencji wobec zwrotów historii, wobec przemian powojennych, tak więc wyrażane w utworach przekonania prowokowały – nader często – chęć „nających miastowej weryfikacji ideologicznej na poziomie biografii autorów”, co, w wypadku starszych twórców, sprowadzało się do pytań: a co pan robił przed pięćdziesiątym szóstym?

Podobne pytania wskazywały jednak na wierzchołek góry lodowej, ponieważ za-wikłane losy przed- i powojenne inteligencji polskiej, schizmy, dysydencje, emigracje, heglowskie ukąszenia, diaspory, „powrotne fale”, „szkielety w szafie” itp. w ogóle nie dawały się ogarnąć na obszarze fikcjonalnym. Model „powieściowy”

3/ P. Czaplński *Ślady przelomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Kraków 1997, s. 11.

Zieniewicz Pakty i obrazy. Kryzys fikcji jako figura literacka

zapisu losu rozpadał się w zetknięciu ze zdarzeniami, których wiarygodność nie umiała ulokować się w żadnej powszechnie sprawdzalnej wiedzy. Wojny, rewolucje, ludobójstwa poszarpały oczywistość świata, tak że opis „zjawisk” zaczął być w XX stuleciu kształtowany przez skomplikowany wzór opowiadania na własny rachunek, przez spłot uczestnictwa i dystansu, współwiny i niewiary, traumy, skłamania, przełomów życiowych, zmian poglądów – przez wiedzę wyzutą z jakiegokolwiek „niewinności”, niedostrzegalną spoza kategorii osobistego świadectwa, oraz dodatkowo uwiklaną w opis postaw przed i po.

Inaczej to ujmując, dla całego obszaru rzeczywistości dwudziestowiecznej nie udawało się w ogóle skonstruować fikcyjnych przedstawień, ponieważ nie było możliwe ich „rozumienie bez świadków”, stanowiące osnowę wszelkiej fikcji.

Podjęte (najpełniej w studiach R. Nycza) próby badania owych komplikacji doprowadziły do ukonstytuowania kategorii sylwy współczesnej i rozpoznania stylu wychodzenia z narracyjnych kłopotów na dwa sposoby: przez *bricolage’ową* układankę, mającą zastąpić niemożliwą do ustanowienia nadrzędną zasadę konstrukcyjną, oraz przez poszukiwanie „nadsensu” jako hermeneutycznego komentarza, unoszenia się autora nad wydarzeniami, w przymiarkach kolejnych perspektyw uogólniających⁴.

Jednakże ani sylwiczne anegdoty, dygresje, wyznania nie układały się po prostu losowo, ani autorskie szybowanie wśród nadsensów nie było lotem całkiem bez kierunku. Istniały tu pewne prawidłowości, „linie napięć”, związki doświadczeń i obrazów. Pisarze próbowali metaforyzować je, niby zawierane p a k t y. Konstruować figury ułożenia opowieści w labiryntach między fikcją a biografią, tj. na takim no-man’s-land, gdzie żadna konwencja nie regulowała dotąd statusu wypowiedzi.

Z tego punktu widzenia Lejeune’owski termin był jakby innym nazwaniem Miłoszowej „mowy bardziej pojemnej”, i, podobnie jak ona, znalazł się w centrum uwagi literaturoznawców, mimo że od razu sformułowano przeciw jego autorskiej wykładni kilka zarzutów.

Zakwestionowano podstawową dychotomię Francuza; najpierw R. Nycz wskazał *Literaturę* W. Woroszyłskiego, a potem J. Kandziora w studium o tym utworze przekonująco dowiódł, że pakt wcale nie musi być rozłącznie autobiograficzny a l b o powieściowy, co stanowiło osnowę całej konstrukcji teoretycznej, przynajmniej w jej pierwszej wersji⁵. Marek Zaleski zaś w *Formach pamięci* wskazywał, że pakt nie zawsze bywa także – dotrzymywany, co znów stawało pod znakiem zapytania prymarnie Lejeune’owskie rozumienie sensu zawierania podobnych układów⁶. R. Lubas-Bartoszyńska pisała o możliwym pakcie powieści autobiogra-

^{4/} Por. R. Nycz *Sylwy współczesne*, Kraków 1996 (wyd. II).

^{5/} Tamże, s. 40, oraz J. Kandziora *Zmęczeni fabułą. Narracje osobiste w prozie po 1976 r.*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1993.

^{6/} M. Zaleski *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996.

ficznej, też „zakazanym” w narysowanej przez autora tabelce⁷, a M. Czermińska usytuowała całe zagadnienie „skośnie” względem Lejeunowskiej opozycji gatunku i indywidualnej umowy komunikacyjnej, mówiąc o postawie autobiograficznej pisarza⁸.

Zasadniczych zarzutów było więc sporo, a przecież nie spowodowały one żadnej katastrofy. Termin pozostał w użyciu, rozumiany coraz szerzej, zresztą sam Lejeune głęboko przeformułował jego późniejszą wersję, znajdując miejsce dla a u t o f i k c j i, czyli autobiografii i powieści jednocześnie (*Fils Serge’a Dubrowsky’ego*) – w istocie bowiem sensem kategorii paktu nie jest może w ogóle rygorystyczne zawieranie umowy, ale samo zauważenie go jako zjawiska w literaturze.

Zjawiska „figuralizacji porozumienia” między... i tu chyba zarysowuje się różnica w dostrzeganiu problemu przez Lejeune’a, a widzeniu go w perspektywie literatury znad Wisły.

Lejeune zastanawia się nad pograniczem fikcji i nie-fikcji jako nad pewnym typem kłopotów z reprezentacją. Albowiem „ja” piszące autobiografię, czyli orzekające, że mówi prawdę, zaburza zasadniczy schemat rozumienia fikcji jako rodzaju przedstawienia, które nie pretenduje do dokumentalnej zgodności z rzeczywistością spoza tekstu.

Paradoks autobiografii literackiej – pisze – jej podwójna gra, polega na tym, że stara się ona być jednocześnie dyskursem prawdziwym i dziełem sztuki.⁹

Chodzi mu więc o opozycję referencji i fikcji jako odmiennych, asertowanych i nieasertowanych aktów mowy, czyli o pytanie: w jaki sposób utwór taki jak np. *Fils Dubrowsky’ego* żywi się, zagarniając po trochu z obu misek?

Natomiast w Polsce po roku 1956, a już bardzo wyraźnie w połowie lat siedemdziesiątych, pojawiło się odmienne pytanie w tej samej sprawie: w jaki sposób pewnego rodzaju przeżyć autorskich nie można oderwać od personalnego świadectwa, niejako zamknąć w fikcji. Dlaczego autor pisząc swoją *story*, w pewnym momencie musi „wejść do niej” i zacząć asertować wypowiedź?¹⁰

^{7/} R. Lubas-Bartoszyńska *Między autobiografią a literaturą*, Warszawa 1993.

^{8/} M. Czermińska *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987. Por. tejsze *Autobiograficzny trójkął. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, Kraków 2000.

^{9/} Ph. Lejeune *Pakt autobiograficzny (bis)*, przeł. St. Jaworski, w: *Wariacje na temat pewnego paktu...*, s. 192.

^{10/} Por. R. Nycz *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*, w: *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001. W rozdziale „Muszę być w środku tego, o czym opowiadam”: w stronę literatury osobistej (trzy uwagi o pozycji autora w nowoczesnej literaturze) badacz zastanawia się nad zagadnieniem „autobiograficznego podłoża fikcjonalnego pisarstwa, które okazuje się również formą tekstualizacji własnego doświadczenia, a zatem i związania na trwałe podmiotu piszącego z tekstem [...] Autor przedstawia coś, jednocześnie przedstawiając siebie i swoje przedstawianie; jest częścią świata, który opisuje i, w pewnym sensie, tekstu, w którym się wypowiada”, s. 68-69.

Zieniewicz Pakty i obrazy. Kryzys fikcji jako figura literacka

Lejeune pyta więc ostatecznie o to, jak możliwe jest połączenie sprzecznych porządków referencji i fikcji. W literaturze sylwicznej pojawia się zaś odmienne pytanie: w jaki sposób nie możliwe jest utrzymanie ich r o z l ą c z n o ś c i ?

Lejeune'owskiemu „ja” w autofikcji¹¹ wciąż grozi, że albo zostanie wyzute z prawdy biogramu, by dało się utrzymać gatunkowy status literackości utworu, albo – stanowczo obstając przy asertowaniu wypowiedzi – *ipso facto* wyprowadzi się ją z literatury jako domeny fikcji przecież. Aby powyższe trudności rozwiązać potrzebna jest oddzielna, poza- czy ponadgatunkowa umowa. Ów pakt. Sygnowany podpisem, oczywiście. Według Lejeune'a zatem nazwa autora, gdy (w tej czy innej postaci) przenika do treści utworu, jest nicią, zszywającą byt heterogeniczny, literacko-nieliteracki, aby się nie rozleciał. Tzn. swoistość propozycji Lejeuna zdaje się polegać na przyznaniu autobiograficznemu „ja” statusu fikcji, lecz takiej, która dzięki zawartej umowie umożliwia dalsze procedowanie z owym „ja”, niby z „ja” empirycznym. Tymczasem, skrótowo mówiąc, nadwiślańskie rozmyślenia idą w kierunku przeciwnym, w kierunku dostrzeżenia (w całym szeregu ważnych tekstów: sylw współczesnych, *quasi*-pamiętników, literatury dokumentu osobistego itp.) specyficznego „ja”, właśnie autorsko-narratorsko-bohaterskiego, które choć ogłasza się jako literackie, przecież uniemożliwia procedowanie ze sobą jako z tworem fikcyjnym.

2.

Czyli: inne rozumienie kłopotów z fikcją przynoszą rozmyślenia o jej odniesieniach do rzeczywistości, a inne – kiedy rzeczywistość rozpoznamy jako stan spraw, o którym się w sposób nieasertowany nie daje opowiadać. Gdy zdarzenia muszą być „czyjeś”, ponieważ spoza biogramu uczestnika nie umieją wychylić się w ogóle. Jak w przypadku świadectw obozowych, relacji z getta, a w dużym stopniu ograniczenia fikcjonalności dotyczą przecież różnych opowieści „z pogranicza”, opowieści dysydenckich, przekorzenionych, rozgrywanych nie we wspólnotach dysponujących czytelną dla wszystkich mitologią stabilizującą wzory realności, ale na marginesach takich wspólnot, i w momentach przełomów, kiedy te wzory łamią się, kruszą...

Rzec można, popularna teza M. Czermińskiej o wyznaniu, wyzwaniu i świadectwie w literaturze autobiografii współczesnej krąży, choć na różnych wysokościach, wokół takich właśnie okoliczności, kiedy autor nie umie stworzyć dla relacji sytuacji fikcyjnej, jako wzoru jej „rozumienia bez świadków” i musi pozostać w obszarze opowiadania, spisując rodzaj autobiografii z konieczności.

^{11/} Różnica między autobiografią (z literackimi nalotami) a autofikcją jest w późniejszych rozważaniach Lejeune'a kwestią h i s t o r y c z n ą, właśnie ulegającą zamazywaniu. Chodzi mu, jak pisze, o „dostrzeżenie ogólniejszego zjawiska: w ostatnich dziesięciu latach, od «kłamać prawdziwie» do «autofikcji», literacka powieść autobiograficzna przybliżyła się do autobiografii w takim stopniu, że granica między tymi dwoma zakresami stała się bardziej niepełna niż kiedykolwiek”, Ph. Lejeune *Wariacje...*, s. 189.

Z tego punktu widzenia powieść to w ogóle sposób w jaki twórca może wycofać się z opowiadanej historii. Porzucić ją, zamykając w konwencjach regulujących autorską nieobecność¹².

Lecz za nieobecność skazuje nas (czytelników) na konieczność samodzielnego dokonania pewnego przekładu – z mitologii na retorykę, lub lepiej – powieściowe „zdarzenia” rozpoznajemy umieszczając je w podwójnym porządku odniesień: w szeregu czytelnych nazwań i wyrazistych systemów rozumienia. By odwołać się w tym miejscu do tropologicznych koncepcji Haydena White’a, fakty ujęte w formę narracyjną (opowiedziane) z konieczności tworzą całość o charakterze literackim, czyli taką całość, która „góram” jest retoryczna, tropiczna, a „dołem” odsyła do określonej mitologii jako podstawy konstruowania sensów¹³. I tak np. zdanie – „17 września 1939 roku zamknęły się kleszcze nowego rozbioru” – na poziomie użytkowanej retoryki pozostaje w metaforyce i topice państwowotwórczego *decorum* II Rzeczypospolitej, owa retoryka jednak korzeniami tkwi w romantycznej mitologii walki narodowowyzwoleńczej.

Zauważmy teraz, że jeśli cała ta maszyna działa bez zakłóceń, autor może swobodnie wymaszerować z tworzonej historii, ponieważ ona pojmuje się „sama”. Jednakże w dwudziestym stuleciu te mitologiczne konstrukcje rozumienia zdarzeń, czyli mechanizmy wytwarzania rzeczywistości jako tropu-mitu, ulegały zasadniczym deregulacjom. Bardzo różnorodnym i wielopoziomowym; tak że właściwie prozę całego stulecia obejrzyć można przez pryzmat autorskich kłopotów z wycofaniem obecności. Te kłopoty rysują np. rodzaj linii podobieństwa między Witkacowską powieścią-workiem, nie-epicką powieścią dwudziestolecia międzywojennego, prozą po 56 roku rozbitą na świadectwo, stylizację, esej, a sylwą z lat siedemdziesiątych, ponieważ ich autorom podobnie trudno ułożyć utwory właśnie we wskazanym podwójnym systemie odniesień.

By dać czytelny przykład. Jeśli ktoś u początków stulecia dysponował dobrze osłuchaną retoryką narracji, jak – powiedzmy – Stanisław Przybyszewski, to jego opowieść bez trudu ulegała „procesom fikcjonalizacji”, nawet gdy autor celowo wpisywał ją w faktografię biograficznego autentyku¹⁴. Ale też cały ów mieszczański „autentyk”, właściwie nieodróżnialny od „zmyślenia”, dobrze pasował do pewnej koncepcji historiozoficznego ładu, która już wtedy, wraz z trzema monarchiami Europy, dożywała swych ostatków.

^{12/} Por. znaną formułę J. Sławińskiego określającą „zamykanie” utworu w procesie twórczym, jako „wycofywanie się pisarza z powstającego dzieła, zarazem jednak jako stopniowe instalowanie się w owym dziele kogoś innego, kto do nas – czytających – mówi”. J. Sławiński *O dzisiejszych normach czytania (znawców)*, „Teksty” 1974 nr 3.

^{13/} H. White *Tekst historiograficzny jak artefakt literacki*, w: tegoż *Poetyka pisarstwa historycznego*, pod redakcją E. Domańskiej i M. Wilczyńskiego, Kraków 2000.

^{14/} Mowa o powieści *Synowie ziemi* drukowanej w „Chimerze” w 1901 z. 1-3. Por. na ten temat interesujące uwagi A.Z. Makowieckiego *Kłamstwa kompensacyjne autobiografizmu – Stanisław Przybyszewski*, w: *Autobiogra fizm – przemiany, formy, znaczenia*, pod redakcją H. Gosk i A. Zieniewicz, Warszawa 2001.

Zieniewicz Pakty i obrazy. Kryzys fikcji jako figura literacka

Gdy natomiast ktoś inny, jak Witkacy, sytuował opowiadane zdarzenia w nowym imaginariu historyczności katastroficznej, rewolucyjnej i kryzysowej, dopiero stojącej za progiem polskiego dwudziestolecia, wtedy przeciwnie – z braku rozwiązań osłuchanych, tonął w bezformiu. Piętrzył dygresje i komentarze, odnosząc wciąż do starych rzeczy nową „wistość” swojego bohatera, zmuszany niejako do konstruowania za każdym razem dla poszczególnych zdarzeń autorskiej wizji ich historiozoficznego tła. Jakoż *Nienasylenie* i *Pożegnanie jesieni* roją się od takich uwag. Od „informacji”, wypowiedzeń, fikcyjnych „kronik” mających ukazać zmienione reguły kształtowania osobowego losu. W tym sensie postać z utworów Przybyszewskiego udaje autentyk, ale łatwo się zmyśla, wywiedziona z historyczności gotowej. Inaczej niż bohater Witkacego, wyemanowany z historyczności przeczuwanej. Ten ogłasza wszem i wobec swą fikcyjność, a przecież co chwila przywołuje autora, który go – swoim głosem, i w ramach osobistych doświadczeń – wciąż „dotłumacza”.

Nie chodzi jednak o to, by ustanowić antynomię „retoryki czytelnych nazwań” i seismograficznej wrażliwości na przemiany czasu dziejowego, lecz o dostrzeżenie zależności między fikcją jako zespołem uzgodnień tropologiczno-mitologicznych a taką sytuacją, w której – gdy się te uzgodnienia rozchodzą – opowieść albo grawituje ku historyczności anachronicznej, minionej, zaprzęskiej, albo musi „autoryzować” projekty mitologii stabilizujących przedstawienie.

W praktyce ten syndrom przybiera kształt różnych sposobów wychylania się opowiadania z fikcyjności, odmiennych na przestrzeni stulecia, innych dla Witkacego, Gombrowicza, Borowskiego czy Stachury, i trudnych do nazwania, ponieważ najczęściej nie przybierają one kształtu dygresji autora, przerywającego „zmyślanie”, jak wcześniej przerywano iluzję wszechwidzącej narracji, albo formułowano autotematyczne uwagi o sztuce pisania, lecz dotyczą różnych sposobów usytuowania świata opowiadanego w przestrzeni między biegunami fikcji oczywistej i niemożliwej.

By móc rzec coś więcej, zauważmy, że cała ta przestrzeń ulegała (w ciągu półwiecza) przekształceniom, na które składają się, patrząc od strony współczesności, zasadnicze cezury. Najpierw rok 1989 (z łańcuchem „wypadków” 1981, 1976, 1970, 1968), a wcześniej perspektywa II wojny, holocaustu i rzeczywistości pojaltańskiej. Rzeczywistości, która – co ważne – jeszcze do niedawna była uewnętrzniana jako „polski los”, gdy dziś, przez młodsze pokolenia, zobaczona zostaje z zewnątrz i wstawiona w perspektywę archeologiczną. Jednak wraz z tym zarcheologizowaniem ostatecznie znika historyczne imaginariu „procesualno-wspólnotowe”, będące zasadniczym elementem wyposażenia umysłowego inteligencji polskiej.

Ponieważ czy to w wersji dziejowości romantyczno-mesjanicznej, czy w postyczeniowo-stańczykowskiej wersji przetrwania, gospodarności i międzyklasowego solidaryzmu, czy w wariacie marksistowskim, czy modernistycznym w odmianach berentowskiej, „żeromskiej”, „brzozowskiej”, czy w katastroficznej wizji Witkacego – była to historia procesów.

Opinie

W niej zaś, czy inteligencja rozpoznawała się na prawach nieprzynależenia (rezultatu rozkładu społeczeństwa szlacheckiego), czy na prawach podmiotu głównie odpowiedzialnego za los ojczyzny i postęp społeczny, czy była przez marksistów pomawiana o „bezdziejowość”, czy przez narodowych demokratów o kosmopolityzm, czy zamykana w wieżach z kości słoniowej przez czytelników Maritain’a, czy przyuczana do katolickiego społecznictwa według Mouniera, czy wychowywana w etosie kamieni na szaniec, czy w etosie Służby Polsce – zawsze było to wychowanie wspólnotowe.

Jednak po katastrofie II wojny światowej ta „wspólnota wobec procesów” rozsypane się w części, a w okolicach roku 1989 – do końca.

Po pierwsze zmienia się w listę ofiar i przekształca w szereg indywidualnych wizji „historii spuszczonej z łańcucha”; imaginariów Miłosza, Herlinga-Grudzińskiego, Stempowskiego, Borowskiego, Białoszewskiego, Strzeleckiego, Rudnickiego, Nowerlego, Grynberga... Tzn. każdy z tych pisarzy na swój sposób kształtuje odpowiedniość między retoryką przedstawienia a koncepcją historyczności, i właśnie komplikacje tych uzgodnień kreślą granice koniecznej obecności autora w tekście literackim, czyli granice fikcji i niefikcji. Centralną kwestią, sprawą skomplikowanych paktów, umów, negocjacji, staje się „powaga słów” (wyr. A. Wata), ich ułożenie między opisem a jego głębszym uprawomocnieniem.

A po drugie – w latach 70. i później ewoluuje samo pojmowanie historyczności, przy czym nie mam na myśli końca wielkich narracji, który ogłosił J.-F. Lyotard, ale stopniową metamorfozę wyobrażeń „procesualnych” w imaginację „lingwistyczne”; szyfrów, gramatyk, wokabularzy. Prorocy wielkich przemian, Hegel, Marks, Lukács, Althusser ustąpili miejsca wizjonerom nowych tezaurusów i encyklopedii. W szkicach H. White’a opis historii staje się literaturą, tropologią. Nauka, głosi Rorty, rozwija się jako wybór słowników obiecujących ciekawsze konkluzje. Zdarzenia pod piórami Ricoeura czy Geertza stają się tekstami zdarzeń, które można utrwać jak procesy komunikacji. Socjologia Goffmana dostrzega człowieka wśród reguł gry, tak więc tym, co stabilizuje rzeczywistość nie są już procesy produkcji i wymiany, ale nieustannie przepływające między ludźmi strumienie informacji, autoprezentacji, zachowań scenicznych.

W rezultacie cała sieć międzyludzkich spoiw, stwarzająca historyczność tła literatury (Bachtin rzekłby: jej chronotop) ewoluuje w ostatnim półwieczu od wizji wspólnotowo-procesualnych ku nowym wyobrażeniom: traumy-szyfru.

Trauma na poziomie narracji, gdy opowiada „ja” zdekomponowane, wyzute (doświadczeniami nad miarę możliwej asymilacji) z iluzji „oczywistości” myślenia wspólnotowego. Oraz szyfru – na poziomie przedstawienia, w którym historia „mocna” przechodzi w coraz bardziej bizantyjskie formy PRL-owskiego czasu zatrzymanego, o strukturze zagadki skrytej w „powrotnych falach”, w repetycjach polskich „miesiący”, pod kłosem pół-jawy, jakby z Bronowickiej chaty.

W obu wymiarach przy tym opowieść wymaga „autoryzacji” – trauma jest wszak poczuciem humanistycznej niewspółmierności przeżyć własnych z ustalonymi wcześniej wzorami opowiadania „wypadków”. Szyfry zdarzeń – indywidual-

Zieniewicz Pakty i obrazy. Kryzys fikcji jako figura literacka

nym układem rozpoznawanym między derealizacją życia na niby a hermeneutyką zaangażowania (resp. uwewnętrznienia rzeczywistości). Niemieszczenie się takiego świata w standardach fikcji świetnie uchwycił Czesław Miłosz, charakteryzując wypowiedzi Aleksandra Wata.

Zrozumiałem wtedy, że wiersze Aleksandra pochodzą z nadmiaru, i że są drobną częścią wielkiej całości, która bezustannie się w nim układa, domaga się głosu, i której inną częścią są urzekające słuchaczy opowieści świadka i uczestnika wydarzeń.¹⁵

Na tych właśnie „liniach napięć” od procesualności do szyfru świata i od wspólnotowej (epickiej) do traumatycznej motywacji opowiadania autorzy najczęściej zawierają p a k t y (sugestie nowych umów odbiorczych), wizualizują porozumienia wychodzące poza powieściowość.

3.

Najprostsze umowy mają czytelnikowi opisać nowy sposób zestawiania w utworze „faktów” (w sensie: okruczeństw autentycznych) i zmyśleń, czyli – jak mówi Derrida – nakładania archiwum tego, co realne na archiwum fikcji. W *Rodzinnej Europie* bezpośrednim nazwaniem zawieranego paktu jest charakterystyczny wstęp, gdzie Miłosz wyjaśnia:

Jeżeli chcę pokazać kim się jest pochodząc ze wschodu Europy, czy mogę to zrobić inaczej niż opowiadając o sobie? Owszem, mógłbym stworzyć postać fikcyjną i w jej biografii zamknąć obserwacje zrobione na sobie i na innych. Wtedy jednak mimo woli dobierałbym te obserwacje zgodnie z założeniem, to jest odrzucałbym szczegóły za mało typowe. Nie krępowałaby mnie żadna kontrola, byłbym jak balon bez balastu. A pomimo wszystko balast jest użyteczny. Lepiej więc jest zatrzymać się na sobie i brać na warsztat to tylko, czego się samemu bezpośrednio dotknęło.

Powiada więc: nie zmieszczę się w powieści, bo jej typowość odsyła do rzeczywistości wcześniej gotowej, a znowu autobiografia odstręcza mnie iluzją „wyznania”, jako pseudonimu wiary w ład świata w ogóle niezachwiany.

Miłość trzylatka do ciotki czy zazdrość wobec ojca zajmują tak wiele miejsca w piśmiach autobiograficznych dlatego, że całą resztę, na przykład dzieje kraju czy grupy narodowej, traktuje się jako „normalną” i przez to mało ponętną dla narratora.

Daleki od tej wiary autor zawiera tedy pakt biograficzno-eseistyczny. Jego sensem będzie:

...dbać przede wszystkim o tło i patrzeć na siebie jako na obiekt socjologiczny. Wewnętrzne przeżycia, tak jak zachowały się w pamięci będą wtedy oceniane w perspektywie przemian, jakim poddane było środowisko. Przemilczenie pewnych okresów, ważnych dla nas, ale wymagających zanadto osobistego klucza, będzie dowodem szacunku dla tych piwnic,

^{15/} Cz. Miłosz *Przedmowa*, w: A. Wat *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, Warszawa 1990.

które są w każdym i które lepiej zostawić w spokoju. Natomiast świat zewnętrzny zabarwi się wspomnieniem i subiektywną oceną, przez co uniknie się wszelkich pozorów suchego traktatu. W takich granicach zamierzam utrzymać się, choć nie mogę z góry przyrzekać, że mi się to uda.¹⁶

Jednakże „steoretyzowany” pakt w prozie opowiadającej to rzadkość. Zwykle bowiem zasada nakładania archiwów autentyku i zmyślenia będzie pseudonimowana; sposób gospodarowania fakto-fikcyjnym tworzywem zbliżany czytelnikowi przy pomocy różnych obrazów metaforyzujących tajemniczą a nieodpartą konieczność wyjścia opowieścią poza zmyślenie, ale nie: zastąpienia fikcji biografią, lecz pracowitego wiązania jednej z drugą. Taka potrzeba bywa też określana przy pomocy różnych wyrażen pełniących w prozie funkcję podobną do słów-kluczy w poezji.

Dla T. Konwickiego np. „kluczowe” znaczenie niesie słówko „kalendarz”, a może cały kompleks obrazów wywodliwych z datowania. Droga przez noc, niby przez kalendarium epoki, zaczyna się zawsze w momencie przelomu lub końca. *Kronika wypadków miłosnych* to ostatek dni przed katastrofą II wojny światowej. Akcja *Wniebowstąpienia* toczy się w przelomowym dla tzw. *sweet sixties* (słodkich lat 60.) momencie napadu na bank pod orłami, a kończy obrazem wjazdu na sam szczyt Pałacu Kultury i Nauki, skąd już nie ma dokąd iść i nie ma dokąd wracać. *Mała apokalipsa* nastaje w przeddzień Epokowej Wizyty, a biorąc rzecz fikcyjno-historycznie, w czasie przyszłym, lecz będącym zintensyfikowaną teraźniejszością ruin tzw. realnego socjalizmu. *Kompleks polski* to rodzaj współczesnych *Dziadów* odprawianych tuż przed wigilią Bożego Narodzenia. Umiera więc epoka, i oto wraz z nią umiera jej „możliwy”, w sensie – fikcyjny, bohater. Ten w *Senniku współczesnym* obudzi się, po samobójczym skoku z pociągu (!), w miasteczku-widmie, które wkrótce zaleją wody Zalewu Solińskiego (zapora w budowie, miasto przed wysiedleniem), wśród takich samych jak on ludzi-reliktów z poprzednich epok; wczorajszych stalinowców, przedwczorajszych partyzantów. We *Wniebowstąpieniu* wstanie jak upiór z ławki przed Muzeum Wojska Polskiego; na twarzy ma okulary z soczewką strzaskaną od kuli (w poprzednim życiu dostał w czapę z wyroku sądu podziemnego?). *Mała apokalipsa* to ostatnie chwile kogoś decydującego się na samospalenie – narracje Konwickiego mają zawsze strukturę „wędrówki do kresu” wzdłuż kalendarza epoki, w rytmach przesileń politycznych, które połamają każdy ład „wymyślonej” osoby, tak, że te postaci tłumaczą się dopiero jako auto-bio-graficzne fantazmaty, w figurze niechęci, czy niemożności wykreowania bohatera „uzgodnionego” z dłuższym trwaniem historycznym. Moje fikcje mają krótkie życie, sugeruje Konwicki, ponieważ nie umiem znaleźć dla nich żadnej arbitralnej zasady ciągłości, pozwalającej im wędrować od ideologii jednej historyczności, do następnej. Ich symboliczne śmierci to pokiereszowania mojego autorskiego zyciorysu. I też nawiedzam je, te postacie, te historie, figurami autor-

^{16/} Cz. Miłosz *Rodzinna Europa*, Paryż 1959, s. 10-11.

Zieniewicz Pakty i obrazy. Kryzys fikcji jako figura literacka

skich narratorów z innej epoki (najchętniej pojawiają się w środku fabuły jako zjawiska w ortalionowym płaszczu).

Z kolei Igor Newerly zamiast kluczowych obrazów operuje sygnałami metatekstowymi, buduje charakterystyczne „zдания paktotwórcze”. Np. w *Zostało z uczt bogów* powiada:

Na podstawie wspomnień z praktyki stenograficznej w Kijowie w latach 1922-23 mógłbym skreślić fragment powieści historycznej, nie chodzi jednak o powieść, muszę się skupić na momentach, na wydarzeniach istotnych dla mnie.¹⁷

A więc „nie chodzi o powieść”. Lecz – szerzej wyjaśnia na innej stronie – właśnie o świat zobaczony z tak bliska, że odślania materię historyczności w ruchu, nie uschematyzowaną jeszcze w interpretacjach, na które mniej więcej wszyscy się zgadzają, bo dopiero na ich podstawie możliwe bywa konstruowanie stosunków prawdopodobieństwa, co z kolei umożliwia stwarzanie fikcji powieściowych.

Coś mi tu jednak nie wychodzi, może cała ta „zabawa trudna” jest z nawyku, z odruchu myśli przyuczony na prawidłowościach, przyczynach, racjach i celach. Przebieram w pamięci szukając motorów, segreguję bodźce, wpływy i doznania, by ująć w psychologiczny obraz rozpoznania, w syntezę przemian. Śmieszne rzeczy, gdyby mi się z tym powiodło, mój autoportret z lat młodości byłby unikalnym zabytkiem logiki i konsekwencji w krajobrazie epoki.¹⁸

„Unikalnym zabytkiem”, więc rodzajem wiedzy bezpośredniej, naocznej, widzenia krajobrazu sprzed bitwy, jaka wnet rozegra się na polach społecznej pamięci między różnymi rodzajami autentyku, i w końcu wyłoni zwycięzcę: stereotyp „wydarzeń rewolucyjnych” – hegemoniczny, wdrukowany w powszechną świadomość, czyli możliwy do fikcyjotwórczego upowieściowienia. Ale na tym właśnie autorowi nie zależy; „nie chodzi o powieść”.

Dość to skomplikowane, a przecież pakty określające status świata przedstawionego bywają prostsze od tych, co próbują dotknąć przemienionych motywacji opowiadania, często dla samego pisarza niejasnych. Wcześniej cytowany Miłosz np. zauważa, że „pewne okresy” lepiej przemilczeć „z szacunku dla tych piwnic, które są w każdym”. Lecz gdy inny autor – A. Rudnicki – właśnie te piwniczne sprawy uczyni przedmiotem negocjacji z czytelnikami, wtedy musi wysoko spiętrzyć metaforę, by w ogóle wytłumaczyć, z jakiej dziwnej, trudnej do nazwania potrzeby opowiada.

Rudnicki powołuje się w *Niebieskich kartkach* z 1961 na przykład Kafki, zaczynając od niefortunnej uwagi Grahama Greena. Ten określił twórczość wizjonera z Pragi jako „lody, desery”, coś po właściwym posiłku, mając pewnie na myśli „smakowity realizm” czy podobne literackie danie – inne od fragmentów i przypo- wieści Kafki, którymi pewnie „nie można się najeść”. Adolf Rudnicki pisze:

^{17/} I. Newerly *Zostało z uczt bogów*, Warszawa 1989, s. 310.

^{18/} Tamże, s. 200.

Sam Graham Green dla swoich czytelników za każdym razem szykuje solidny stół biesiadny z ogromną ilością różnych potraw, gdy K. nawet stołu nie szykuje, zresztą gdzie go postawić na tych strychach, czy w piwnicach?

Strychy, piwnice przeciwstawione ucztowaniu, biesiadom – z tego punktu widzenia Kafkowskie skróty zamiast bogatych opisów tła i rozbudowanych „scen realistycznych” to jakby „odchodzenie od stołu, na którym święci się bankiet życia” (wyr. J. Stempowskiego). Więc może – przyglądanie się życiu z takiej perspektywy, w której „piwniczność” wizji stanowi rodzaj autobiografii możliwej tylko figuralnie, parabolicznie. Rodzaj wyznań osoby „nie zaproszonej” – takiej, która nie mogąc swych porażeń i przerażeń odnaleźć w przedstawieniu realistycznym, szuka ich w metaforach piwnic, schronów, owadzich metamorfoz, kolonii karnych. Jej doświadczenie wewnętrzne w ogóle nie jest, by tak rzec, beneficjentem własnego czasu historycznego. Zawieszone (jak w *Procesie*) między anachroniczną biurokracją a lękiem, w pewien sposób domyka historyczność odchodzącą i zapowiada nową. Przy stole „bankietowej” literatury werystycznej fikcji i oleodrukowego realizmu w ogóle nie ma jak osiąść.

Potwornie udręczony, niezdolny do napisania „normalnej” książki K. nieustannie spisywał siebie. To, co spisał nie nadawało się do druku – przed nim. On dopiero utorował drogę podobnym tekstom-fragmentom

Byłby to zatem fantazmat sylwiczny i autobiograficzny – z bólu istnienia, z przeczuć, a przeciwko zasadzie. Lecz w perspektywie czasu znacznie głębiej realistyczny niż „bankiety”.

Naokoło niego tysiące ludzi nadal uprawiały swe normalne realistyczne powieści płaskie w swej psychologii powierzchni... Bomby drugiej wojny światowej zabiły te książki gruntownie. Zostaliśmy na placu z pustymi rękami. Po ogromnym świecie, obyczajach, realiach, typach, dramatach, walkach, miłości nie zostało nic... Ma sens budzić świat dla świata, który sam nie jest pewien swego jutra... Ma sens mnożyć indywidualności, które, gdy im się przyjrzeć, wcale nimi nie były? [...] Po latach rzuca się w oczy bezsens skomplikowanego menu uczt biesiadnej oraz sens – lodów, deserów. (podkr. – A.Z.) Jak się nazywają lody sprzedawane na naszych boiskach. Pingwin? Trzeba zmienić swoje doświadczenia w taki właśnie stożek i podać go dalej.¹⁹

Dlatego po 68 roku otrzymamy sylwę *Krakowskie Przedmieście pełne deserów* – rzecz o ludziach, którym Marzec nagle zaktualizował w pamięci najbardziej „piwniczne” doświadczenia prześladowań, antysemityzmu, i sprawił, że epoka socjalistycznych iluzji zaczęła im się „domykać na stary sposób, w metaforze wojny stuletniej” (słowa A. Rudnickiego), w „lodach” doświadczeń gorzkich jak piołun, skupionych w stożek autobiografii traumatycznej. I to właśnie sugeruje czytelnikowi autor: koncepcję paktu polegającego na tym, że opowieść ma podwójną motywację

¹⁹/A. Rudnicki *Kupiec łódzki. Niebieskie kartki*, Warszawa 1961, s. 234, 236.

Zieniewicz Pakty i obrazy. Kryzys fikcji jako figura literacka

cję. Kolekcjonuje wspomnienia (niech będzie: fikcje, licencje, anegdoty), ale tymi fikcjami krąży wokół prawdy (motywów) bólu traumatyzującego osobę autora.

Co nie przeszkadzało komuś napisać w „Więzi”, że nudzą go „desery” jako wyznania dawnych stalinowców. Natomiast wnikliwszą intuicją (i wcześniej) wykazał się A. Wat, gdy powiedział Rudnickiemu (cytuje za dziennikiem pisarza): „To dobrze, Adolfie, że twoje utwory nie mają odciętej pępownicy”²⁰.

Innym przykładem paktu – precyzującego jednocześnie status rzeczy opowiedzianej i powody opowiadania – może być przypowieść Białoszewskiego o szmaragdzie.

Spiszę wszystko, wszystko to, wszystko. Tylko, żeby nie brali tego tak na serio. Osoby mogą być prawdziwe, tylko mogą im się zmieniać nazwy. Jak metryki. I sytuacje. A to jak wtedy z tą prawdziwością? Trzeba jeszcze raz brać przykład ze szmaragdu, który hrabina podbiła zieloną bibulką, żeby się wydawał prawdziwszy.²¹

Zauważmy, jak chętnie Białoszewski umieszcza pisanie poza fikcją; efektu literackości najczęściej w ogóle nie wiąże ze zmyśleniem, ale dostrzega w funkcji reguł organizujących to, co faktyczne. Bywa on (efekt) takim zaaranżowaniem istnienia, by pisanie mogło stać się zakładnikiem pośpiechu, niby zachłanności w „cytowaniu realiów”. Autor *Szumów, zleptów, ciągów* nie buduje, jak czyni to np. Miłosz, opozycji: prawda autentyku (szczegóły, szmaragdu) przeciw fikcji (falsyfikacjom, schematom). Ustanawia raczej opozycję odnoszonego wrażenia i oczekiwań. Błędnej prawdy szmaragdu idącej przeciw naszym wyobrażeniom o tym, jak szmaragd „powinien” wyglądać. Te wyobrażenia nanosimy następnie na doznania, odbierając im autentyczność. Pisanie ma ją przywracać. Tzn. całą operację literaturorotwórczą Białoszewski przenosi w domenę amplifikacji; wzmocnienia pierwotnych, inicjalnych postrzeżeń. Jeśli Gombrowiczowską receptą pisarską jest słynne: „wejdź w sferę snu”, to Miron zaproponuje „spisywanie” jako trudną dokumentalistykę fenomenowi „czułości”. W rozmowie z Ludwikiem Heringiem zostało to tak sprecyzowane:

Najważniejsze zdrowie, i póki masz czułość. Czułość wszystkiego? Tak, czułość.²²

W tym kierunku szła zresztą znana porada Heringa, by Miron u s ł y s z a ł „krople spadające w wychodku (bo) to większa poezja niż fakszywe nabzdyczenia”²³. Co chyba należy rozumieć jako propozycję opowiadania autorskiego, relacji z tego, co r z e c z y w i ś c i e nam się przytrafia, a nie – co ładnie wygląda,

^{20/} *Nie umiem żyć, nie umiem spać* (fragmenty dzienników A. Rudnickiego z 1947 r.), wybrał i do druku podał J. Wróbel, „Polityka” 1994 nr 26.

^{21/} M. Białoszewski *Donosy rzeczywistości*, w: *Utwory zebrane*, t. 4, Warszawa 1987-2000.

^{22/} M. Białoszewski *Rozkurz*, w: *Utwory zebrane*, t. 8, Warszawa 1987-2000, s. 89.

^{23/} Por. H. Kirchner *Tworzenie Mirona. Nowe źródła biograficzne*, w: *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, pod redakcją M. Głowińskiego i Z. Łapińskiego, Warszawa 1993, s. 257.

Opinie

opowiedziane. Zgodnie z tą koncepcją Mironowi stale przytrafiały się zdarzenia spoza „już opowiedzianej” literatury, ani psychologiczne, ani metafizyczne²⁴, całkiem pozbawione tzw. „głębi”, czyli, powiedzmy, dalekie od wizji osoby istniejącej samotnie na tle wielkich narracji historyczno-metafizycznych i zasluchanej we własne wnętrze. Jakby w przekonaniu, że życie nasze jawi się jako ahistoryczne, afabularne, płytkie – ale gdy na nie patrzeć przez okulary takiej literackości. Dlatego:

ważne są wszystkie szczegółiki, bo inaczej to nie będzie nasycone. Bez tego jest tylko literatura, aforyzm, brak człowieka.²⁵

Sztuka pisarska nie polegałaby zatem na przykrawaniu dostrzeżonego aż się zmieści w literaturze, ale na zdawaniu sprawy z tego co n a p r a w d ę zobaczone, doznane. Dla przykładu, zarchiwizowanie w szufladach wczorajszej literackości „rozmowy” psa z pijakiem odbytej na osiedlowym podwórku będzie raczej trudne. Ale co właściwie zostało dostrzeżone? Ano to, że

Pijak psem le
Pies pijakiem le le²⁶

Podobnie będzie ze źle dopasowaną szczęką. Umieszczenie tego doznania w regułach rozwiniętego opisu literackiego może sprawić kłopot. Ale czego naprawdę doznajemy? Tego, że sztuczne zęby

To siedzą
to lecą
(...)
obroty żucia
(...)
którą obcość jeść²⁷

Autobiograficzny pakt Białoszewskiego to oczarowanie autentykiem „pierwszego kontaktu” z realnością. I temu służy („spiszę wszystko!”), ów stan podgorączkowy „czułości” tak wyregulowanej, by błyskom, frywolom, mylnym wzruszeniom stworzyć szansę na dobre dostrzeżenie. I służy temu taki układ relacji: prawda – fikcja, kiedy pisanie jak owa bibułka najwyżej wzmacnia zielen dozna-

^{24/} Jak zauważył B. Owczarek „W prozie Białoszewskiego deprivatyzacja obrazu jednostki i zagęszczenie jej stosunków z innymi współlistnieje ze stałą skłonnością do pepsychologizacji narracji”. B. Owczarek *Poetyka powieści niefabularnej*, Warszawa 1999, s. 96.

^{25/} *Szacunek dla każdego drobiazgu*, z Mironem Białoszewskim rozmawia Z. Taranienko, „Argumenty” 1971 nr 36.

^{26/} M. Białoszewski *Mylne wzruszenia*, w: *Utwory zebrane*, t. 1, Warszawa 1987-2000, s. 257.

^{27/} M. Białoszewski *Odczepić się*, w: *Utwory zebrane*, t. 7, Warszawa 1987-2000, s. 167.

Zieniewicz Pakty i obrazy. Kryzys fikcji jako figura literacka

nia, a nie jest orzekaniem, na podstawie wcześniejszej wiedzy, jaki „powinien” być szmaragd widzialnego świata.

4.

Cytowane przykłady wystarczą, mam nadzieję, dla sformułowania wniosku, że pakt autobiograficzny to nie tylko, jak się zwykle sądzi, teoretyczne nazwanie sytuacji, w jakiej znalazła się proza gospodarująca na pograniczu biografii i zmyśleń, ale także rodzaj postępowania autorów, znacznie wcześniejszego niż samo nazwanie. Figura bardzo swoistej fakto-fikcyjnej modalności tekstu, budowana przez twórców prozy w ciągu całego stulecia; modalności często dla samych pisarzy zagadkowej. Chodzi wszak o wiele różnych sposobów uświadamiania sobie zmienionego charakteru rzeczywistości XX wieku.

Zmienionego względem wcześniejszego jej rozumienia jako wspólnej wszystkim bazy danych doświadczenia, tak, że zdjęcie ze świata przedstawionego – fikcją właśnie – waloru konkretności było możliwe, ponieważ opowieść, z autorskiej perspektywy swoicie „niczyja” i tak rozpoznawała się w czytelnym systemie wspólnotowych odniesień. Przy okazji stwarzając sprawne narzędzie krytyki społecznej, wskazując zło, a nie nazywając sprawców po imieniu, itp.

Ta atoli własność przedstawienia, fikcja, tak zdawałoby się oczywista, że niemal bezdyskusyjnie uznawana za konstytutywną cechę literackości w ogóle, przestaje być wygodna, a przeciwnie, zaczyna przekłamywać stwarzane światy, gdy wraz z dwudziestym stuleciem pojawiają się nowe zasady dyskusowania samego pojęcia rzeczywistości i wiązania jej z podmiotem. Pojawiają się w kolejnych odsłonach (czterech), w których, tak powiedzmy, coraz więcej możliwości fikcjonalnego odzoborowania literackiego bywa zdarzeniom odbierane.

Pierwszą z odsłon jest modernistyczne doświadczenie, czyniące realność funkcją poznającego podmiotu i odniesione do jego zaangażowania w społeczność, a nie do samej tej społeczności. Autor wychyla się tu zza bohatera (może nim być Genezyp Kapen, albo Michał Kaniowski) jako personalny „dawca wizji” realności, nadbudowuje nad fikcją autobiograficzny wymiar rozumiejącego uczestnictwa w świecie, inny przecież w wypadku Brzozowskiego, Witkacego czy Przybyszewskiego.

W drugiej odsłonie, datowanej pewnie od lat dwudziestych, odsłonie wojen, rewolucji, migracji, prześladowań, fanatyzmów ideologicznych, ta nowa rzeczywistość pojawia się jako *top experience*. Zdarzenie zdolne tak przeorganizować „normalność”, że skonstruowanie jakiegokolwiek formuły wspólnotowego rozpoznawania świata przestaje być wiarygodne z powodu „pomieszania losów” – skrajnej indywidualizacji i personalizacji doświadczeń zdobywanych na ścieżkach wojny, polityki, emigracji... Bez bagażu tych osobistych, autorskich doświadczeń, np. Miłosza, Herlinga-Grudzińskiego, Konwickiego, i bez wskazania na nie, opowieść traci zasadniczy system orientacji aksjologicznej. W tym sensie autorzy stają się osobami swoich utworów „mocniejszymi” niż fikcyjni bohaterowie, a zmyślenie pretekstowe – względem kanwy biograficznej.

Opinie

Trzecia odsłona, kojarzona z piekłami stulecia, obozami, lagrami, holocaustem wiąże poczucie rzeczywistości z warunkami jej utraty a opowiadające „ja” ze zdzeniami traumatyzującymi tak głęboko, że traci ono (częściowo) dostęp do siebie, zaczyna powielać się w wariantach „opowieści niemożliwej”, w szeregu reprzyz, powtórzeń odsyłających opowiedziane do biografii-rany samego autora. Pisarstwo T. Borowskiego, A. Rudnickiego, B. Wojdowskiego, H. Grynberga dostarcza tu oczywistych egzemplifikacji.

Wreszcie odsłona czwarta, z lat 70., i trwająca może do końca wieku, dokłada do wcześniejszych ograniczeń czy podważań fikcji i to, że autorzy uświadamiają sobie stopniową ekspirację rzeczywistości z faktury naszego doświadczenia; rozpuszczanie się postrzeżeń w schematach, rytuałach, aranżacjach doznań – co w ostatniej instancji sam podział na faktyczność i fikcyjność czyni problematycznym, niejako topiąc go w presupozycjach przyjętej retoryki. Z tego punktu widzenia ja Białoszewskiego jeszcze walczy o tożsamość jako możliwość rozpoznania szmaragdu bez bibułki...

I chyba tu należy rzecz zamknąć, ponieważ ponowoczesne „ja” zawiera z czytelnikiem inny niż autobiograficzny rodzaj paktu.

Bohater Pilcha np. wie, że kolor szmaragdu zależy od rodzaju tła. Sylwa Konwickiego czy Rudnickiego sama sobie stwarzała porządki opowieści, sylwa ponowoczesna bluszczy się wokół dowolnych porządków, stanowiących tylko pretekst dla operacji tropologicznych. W *Mieście utrapienia* autor opowiada o zakupionym kalendarzu pt. *Dziennik wypraw*. W puste miejsca między streszczeniami podróży Amundsena, czy Malinowskiego będzie teraz wstawiał swoje przygody.

W: pierwszej chwili chciałem to odłożyć na miejsce. Niby co miałbym tu wpisywać? „Piątek, czwarta rano – ujrzelśmy na horyzoncie zarys dachów Dworca Centralnego? Sobota, o zmierzchu – mamy za sobą morderczą marszrutę od ronda ONZ aż do Placu Trzech Krzyży? Niedziela wieczór – w obozowisku na Śliskiej brakuje żywności wody?” Tak! Dokładnie tak! Można powiedzieć, że zaakceptowałem pomysł zanim skończyłem go kwestionować.²⁸

Autentyku już nie ma.

^{28/} J. Pilch *Miasto utrapienia*, Warszawa 2004, s. 29.