

plastyki (s. 170 - 171). Z takiego punktu widzenia każdy bowiem przekład musi być „niepełny”, w każdym „ginię” przecież jakaś część, jakiś aspekt oryginału. By nie było wątpliwości, pozwolę sobie powtórzyć: dopominam się nie o deklarację metodologiczną, ale o metodologiczną świadomość.

Nie będę zatem zastanawiać się, czy autorka nie powinna była „unowocześnić” swojego studium, wykorzystując w nim np. którąś z koncepcji intertekstualnych, pamiętam bowiem, że w jej pracy „nowa perspektywa oglądu dzieł” (s. 8) oznacza przede wszystkim absolutne skupienie na badanym przedmiocie, wnikliwą, wyczerpującą jego analizę (nie muszę dodawać, że „wyczerpującą” pod kątem postawionego problemu). A przyznać trzeba - co czynię z pełną czytelniczą satysfakcją - że wiele z tych analiz jest wykonanych w sposób mistrzowski. Jak każdy czytelnik z chęcią wdałabym się oczywiście w polemikę z niektórymi z nich, przyjmuję jednak, że spór o szczegóły w rozprawie ogarniającej tak wielki materiał byłby po prostu nietaktem. Postulowałabym natomiast, by autorka zadbała w przyszłości o możliwości percepcyjne czytelnika i ograniczyła - bo jest to możliwe - drobiazgowość opisów, erudycyjny charakter przypisów (w których znajduje się wiele marginalnych informacji, jak np. wyliczanie kolejnych wydań prezentowanych prac) oraz liczbę omawianych na łamach książki utworów. Bywa bowiem, że przytłoczony tymi detalami czytelnik z niecierpliwością czeka na płynące z nich konkluzje. „Nagroda” jest dla niego klarowne podsumowanie każdego rozdziału - zwłaszcza w części I, zdecydowanie najstaranniej opracowanej, ale pojawiające się i w dwóch pozostałych częściach. Prawdziwą satysfakcję otrzymuje czytelnik jednak wówczas, gdy po zakończeniu lektury stwierdza, iż zastosowane do badań awangardowych, eksperymentatorskich

dzieł „szkiełko”, „oko” i „rozum”, te najbardziej, zdawałoby się, tradycyjne instrumenty poznawcze pozwalają dostrzec w nich rzeczywiście cechy przez wcześniejszych badaczy niezauważone. Dzięki temu właśnie praca, której groziła wtórność i przyczynkarstwo ma momentami istotnie odkrywczy charakter.

Irena Hübner

MAGDALENA LACHMAN,  
*GRY Z „TANDETA” W PROZIE  
POLSKIEJ PO 1989 ROKU,*  
SERIA MODERNIZM W POLSCE,  
POD RED. W. BOLECKIEGO I R.  
NYCZA, NR 7 „UNIVERSITAS”,  
KRAKÓW 2004, S. 448.

Książka łódzkiej badaczki wydana została w serii „Modernizm w Polsce” stanowiącej efekt „odkrywania modernizmu” nad Wisłą (jakkolwiek wartościowe są to badania, wykorzystanie modernistycznego paradygmatu - tej w gruncie rzeczy anglo-amerykańskiej tradycji literaturoznawczej - do badań nad rodzimą kulturą dwudziestowieczną bywa, zaznaczam bywa, działaniem ryzykownym). Nie sposób przy okazji omówienia książki Lachman podjąć dyskusję nad tym problemem. Wspominam o tym, ponieważ *Gry z „tandeta” w prozie polskiej po 1989 roku* wyraźnie wskazują na nieadekwatność przedmiotu krytyki, a tym bardziej zastosowanej przez badaczkę aparatury interpretacyjnej, do idei „modernizowania modernizmu”. Nie formułuję w tym wypadku zarzutu, ponieważ gest badaczki nie pociąga za sobą większych konsekwencji merytorycznych. Wpisanie - moim przekonaniu niepotrzebne - refleksji nad prozą z kręgu „Lampy i Iskry Bożej” w paradygmat modernistyczny nie pomniejsza wartości tej pracy. Jednakże trudno



fakt ten pominąć milczeniem. Swoisty „anglocentrum” stał się dziś faktem, objawia się zarówno we frekwencji pojęć operacyjnych naszej krytyki (recycling, samplowanie, ready-mades, retake, make it new), jak i terminów budujących konstrukcje wyższego rzędu (np. camp). Pozwolę sobie przypomnieć o pewnych oczywistościach, nad którymi Lachman zdaje się przechodzić do porządku dziennego.

Otóż zastosowanie szeroko zakresowego pojęcia modernizmu staje się problematyczne z powodu, po pierwsze, rodzimej tradycji literaturoznawczej, która chętniej sięgała po pojęcie awangardy i neoawangardy wyrosłe z tradycji literatur francuskiej, włoskiej i niemieckiej lub stosując inne mniej pojemne określenia uwzględniające specyfikę naszej kultury, modernizm zaś łącząc z tym, co działo się w literaturze pod koniec XIX i na początku XX wieku, po drugie, kiedy po '89 polska kultura zaczęła działać na zasadzie naczyń połączonych z kulturą zachodnią, okazało się, że tam funkcjonuje mocno już ugruntowane w refleksji filozoficznej i kulturoznawczej pojęcie postmodernizmu. Polska kultura uwikłana do tej pory w perturbacje historyczne, dokonała swoistego przeskoku, co w literaturze skutkowało opuszczeniem politycznej agory i poddaniem się władzy nostalgii (Tokarczuk, Huelle, Stasiuk), ewentualnie wejściem w zacisze biblioteki, gdzie można było zapoznać się z nowinkami współczesnej myśli (Bieńczyk, Burzyńska, Limon). Ewolucja polskiej świadomości przebiegała (jak zawsze) niewspółmiernie do kultur zachodnioeuropejskich, przede wszystkim zaś anglosaskiej. Oczywiście istniały po wojnie związki z kulturą Zachodu, jednak były one jak wiemy skutecznie zakłócone. Aktualnie znajdujemy się w fazie swobodnego obiegu literaturoznawczych metanarracji – tymczasowych, relatywnych, lokalnych, ale funkcjonujących globalnie, czyli tych wszy-

stkich zjawisk, które opisać można za pomocą instrumentarium dostarczonego przez teoretyków postmodernizmu.

Dłatego wydaje mi się coraz bardziej zasadne, bez poczucia jakiegoś nadużycia, stosowanie do diagnozowania współczesnej kultury pojęć ze słownika postmodernistycznego, taki jak: relatywizacja wartości, dewaluacja kanonu, ikonizacja języka, anestetyzacja estetyki, fragmentaryzacja teorii, merkantylizacja sztuki, nebularność dyskursu itp., pojęć, od których w książce Lachman aż się roi. Sama nazwa nadrzędna jest mniej istotna, teoretycy niezadowoleni z pojęcia postmodernizmu nadali współczesności (ponowoczesności) inne imiona, np. nowoczesność „refleksyjna”, „płynna”, „druga”, „późna” albo „supernowo-czesność”, chodzi przede wszystkim o bardzo wyraźne zmiany paradygmatu kulturowego związane z procesami globalizacyjnymi i rozwojem mediów elektronicznych, które to zmiany powodują radykalne przewartościowania kultury in globe. Wniosek byłby zatem następujący, jeżeli Lachman używa pojęcia mającego znamiona nazwy epoki, lepiej gdyby w kontekście omawianych praktyk literackich stwierdziła, że mamy do czynienia z postmodernizmem, niż z szeroko rozumianym modernizmem, który mimo wszystko kojarzy się nam z twórczością Joyce'a, Eliota czy Faulknera, a nie Sobczaka, Sieprawskiego czy Masłowskiej).

Należy mieć jednak na uwadze, że powyższe konstatacje kulturoznawcze nie w pełni odpowiadają współczesnym praktykom literackim. Utyskiwania krytyki, że w najnowszej literaturze szczególnie w odniesieniu do prozy nie pojawiły ambitne propozycje ilustrujące przemiany społeczne, kulturowe i cywilizacyjne, świadczą o zapóźnieniu literatury wobec rzeczywistości. Dominujący w latach dziewięćdziesiątych nurt prozy mitograficznej faktycznie stanowił pewną realizację (a raczej dalekie odbicie) powieści z pod znaku



wysokiego modernizmu. Jednak prozę korzenną rzeczywistość nie interesowała. Polskiej literaturze po '89 brakowało powieściowej awangardy, intelektualnego przetworzenia tych zjawisk współczesnej cywilizacji, z jakim *homo irretitus* musi się aktualnie mierzyć. Co najwyżej pojawiły się jej słabe oznaki, próby, które nie mogły liczyć na przychyłność komentatorów, wskazujących co najwyżej na niewykorzystane możliwości, niezadowolające diagnozy, rozpoczęte, ale niedokończone projekty. Jednym z nich, w gruncie rzeczy ignorowanym przez krytykę, był nurt prozy wyrosłej z tradycji art-zinowej, pomarańczowej alternatywy lat osiemdziesiątych skupiony przede wszystkim wokół „Lampy i Iskry Bożej”.

To właśnie Sławomirowi Burszewskiemu, Cezaremu Domarusowi, Janowi Sobczakowi, Andrzejowi Nowakowi, Markowi Sieprawskiemu, Wojciechowi Płocharskiemu, Krzysztofowi Vardze, Dorocie Masłowskiej i in. (s. 9) swoją uwagę poświęca Magdalena Lachman. Opracowuje zbiorowy portret prozatorskiej alternatywy lat dziewięćdziesiątych, a raczej testuje imponujące swym zasobem instrumentarium krytyczne, które pozwala określić jej działanie mianem lektury technologicznej. Aparatura analityczna ma służyć do rozpoznania tekstualnych, czy też intertekstualnych chwytów, obnażyć motywacje autorów i na tej podstawie wskazać ich literackie strategie. Autorka rezygnuje natomiast, przynajmniej w założeniu, z oceny dokonań młodych prozaików. Immanentnie przynależne analizowanym tekstom chwyt, jakimi posłużyli się prozaicy, stanowią ilustrację ogólnie przyjętego sposobu traktowania spisu kulturowej przez współczesność. Lachman interesuje w konsekwencji styl odbioru, moduł interpretacji, perspektywy lektury rozumianej szeroko, jako poruszanie się współczesnego człowieka po czymś, co można by nazwać galerią czy muzeum

kultury. Teksty współczesnych kontestatorów i banalistów same w sobie nie stanowią celu, nie mogą być obiektem interpretacyjnej satysfakcji, bo (choć świadomie) grzeszą wtórnością. Stanowią raczej pretekst do rozważań na temat swoistych dewaluacyjnych a nawet dewastacyjnych praktyk artystycznych. Pisarze z kręgu „Lampy i Iskry Bożej” to bezkompromisowi kontestatorzy, barbarzyńcy i wandalę niszczący hierarchicznie uporządkowany kanon literacki (s. 265). Ich głównym celem jest „psucie literatury”, osontentacyjna gra przeciw kryteriom gatunkowym, chronologicznym i tematycznym.

Książka Lachman jest koherentnym i wyczerpującym zagadnienie słownikiem pojęć charakteryzującym strategię literackie młodych pisarzy, pojęć takich jak tandeta (stojąca niejako w centrum tegoż słownika), kicz, banał, stereotyp, klisza, bylejałość, trywialność, kolaż, parodia, fałsyfikat, camp etc. Gdybyśmy dodali obsługujące je pojęcia odczasownikowe, takie jak deformacja, demontaż, manipulacja, psucie, a nawet mordowanie literatury, wówczas obraz tej prozy jawi nam się jako skrajnie regresywny, jako swoisty zamach na literaturę. Co ciekawe i o czym wyżej wspomniałem, Lachman wyraźnie zaznacza, że jej lektura nie ma charakteru wartościującego, że zbudowany do interpretacji słownik jest niejako zapisany w analizowanych tekstach. Stajemy zatem wobec problemu aporii metafizyka naukowego. Chodzi o funkcję aparatu pojęciowego, który, mimo że niesie ze sobą wyraźny ładunek aksjologiczny (w tym wypadku deprecjonujący), na gruncie komentarza naukowego ma pełnić funkcje obiektywnego, niezaangażowanego opisu materiału literackiego. Jest to ten sam problem, z którym borykają się użytkownicy słownika dekonstrukcyjnego. Nie będę się wikał w diagnozę tego, jak i czy Lachman ocenia niedocenionych przecież pisarzy. Pozostanę przy stwierdzeniu, że

książka ta prowokuje pytania o interpretacyjny obiektywizm. Autorka przede wszystkim szuka motywów świadomej improdyktywności wymienionych wyżej autorów. Ich dewaluacyjna strategia związana jest bezpośrednio z charakterem współczesnej komunikacji, czyli sposobu istnienia literackiej wypowiedzi, jej nieoryginalności, nadmiaru sensu, niemożności oddziaływania itp. Z jednej strony literatura jest zawłaszczana przez przemysł kulturowy, staje się towarem, fast foodem, trafia na półkę w hipermarkecie obok innych dóbr konsumpcyjnych, z drugiej zaś mimo nieograniczonej dostępności traci swój autorytet, staje się jedynie przedmiotem ludycznym.

Na marginesie należy zaznaczyć, że towarzysząca jej krytyka jest swoistym działaniem marketingowym. Zamiast wartościowania, pogłębiania, wymagania, tworzy ranking, reklamę, nakleja etykiety. W ten sposób przestrzeń krytycznoliteracka rugująca czynnik programotwórczy, staje się giełdą sukcesu. Kryzys przeżywa nie tylko literatura jako instytucja, ale także literatura jako przestrzeń sensotwórcza. Debiutanci z roczników siedemdziesiątych – Dorota Masłowska, Sławomir Shuty, Michał Witkowski czy Daniel Odija, których Lachman traktuje jako kontynuację nurtu banalistycznego – swoją strategię twórczą nazwali recyklingiem, przetwarzaniem czy też odzyskiwaniem w literaturze tego, co istnieje w płaskiej przestrzeni kultury masowej (gdzie znajdują się również dzieła literackie). Jest to świadome ocieranie się o kicz, banał, trywialność albo inaczej: radosne sampłowanie eskponujące ludyczną motywację twórczości. Literatura funkcjonuje wówczas jako „nadmiar formy”, tworzywo, materiał do obróbki, z którego sens w procesie prefabrykacji gdzieś się ulotnił. Ta profanacyjna względem kanonu literackiego działalność jest możliwa dzięki pragmatycznej optyce. Znaczenie

tekstu jest jego użytecznością, jego byciem dla czytelnika, epoki, jakiejś kon-sytuacji. Tylko z tego punktu widzenia uzasadnić można przekonanie, że kanon literacki immanentnie skażony jest kiczem (s. 39). Stąd współcześni pisarze podchodzą do tradycji literackiej jak konsumenci, podejmują z nią intertekstualną grę, ale tylko w wersji parodystycznej.

Na koniec chciałbym zwrócić uwagę na mały mankament, który przeszkadzał mi podczas lektury tej książki. Otóż obok prozaików z kręgu „Lampy i Iskry Bożej” pojawili się inni autorzy, m. in. Bieńczyk, Goerke, Limon czy Kęder, których powieści, choć adekwatnie ilustrowały omawiane wyżej problemy, znacząco odbiegają, na ich korzyść, od poziomu twórczości wspomnianych wcześniej pisarzy. Brakuje w Grach z „tandetą” zaznaczenia choćby na marginesie hierarchii omawianych powieści. Niektóre z tych książek otrzymały wysokie noty od krytyki towarzyszącej, powstało na ich kanwie wiele interesujących szkiców i opracowań idących w poprzek twierdzeniom, że najlepsze osiągnięcia literatury lat dziewięćdziesiątych stanowiły realizacje nurtu mitograficznego.

Z całą pewnością po przeczytaniu książki Lachman nie tylko można będzie ponarzekać na poetycką nostalgiczność prozy ostatniej dekady, ale także na jej prozaiczną „tandetność”.

*Marcin Pietrzak*