

POWIEŚ HISTORYCZNA A POSTMODERNIZM

Bogusław Bakula (Poznań)

Te dwa terminy wydają się pochodzić z najzupełniej dwóch odrębnych rzeczywistości pojęciowych. Powieść historyczna posiada znaczenie dobrze urgutowane, intuicyjnie i teoretycznie eksplikowane bez większych kłopotów. Istnienie tego gatunku prozy przynosi wrażenie ciągłości, stabilności oraz swoistej niechęci, a co najmniej ostrożności wobec eksperymentu.¹ Gatunek ten jest elementem procesu historycznoliterackiego podczas gdy postmodernizm jest samym procesem, jest historią, która się staje. Lub ostrożniej, bywa, w jednym z wielu swoich znaczeń.

Kariera terminu "postmodernizm" w refleksji literaturoznawczej, filozoficznej, estetycznej ostatnich 25 lat spowodowała daleko idące rozmycie jego znaczenia. Termin ten jest traktowany: 1) jako kategoria opisowa, skupiająca zespół cech typowych dla obecnej fazy rozwojowej kultury atlantyckiej, cech dających się uchwycić, by tak rzec, nieuzbrojonym okiem; 2) jako kategoria reprezentująca specyficzny stan świadomości kulturowej końca XX wieku; 3) wężej, jako zespół cech charakteryzujących poszczególne dziedziny sztuki takie jak literatura, architektura, film, malarstwo, fotografia; 4) w sensie historycznym postmodernizm jest traktowany jako reakcja na tzw. modernizm, kulturę wyrosłą na podłożu idei oświeceniowych, a swój triumf przeżywających w epoce awangard początku wieku XX i w fazie transawangardy z lat 50 (także neoawangardy). Postmodernizm jest po prostu antymodernizmem, jego negacją ale i pewną formą kontynuacji. Jakby na to nie patrzeć, większość badaczy, teoretyków (J. F. Lyotard, W. Welsch, Ch. Jencks, I. Hassan) przystaje na pogląd, że postmodernizm wyrasta z szeroko pojętego modernizmu i zarazem jest próbą odzyskania sensu kultury w nowej sytuacji historycznej jaka powstała po II wojnie światowej.²

¹ *Bartoszyński, K.*: Konwencje gatunkowe powieści historycznej. "Pamiętnik Literacki" 1984, z. 2.

² Zob. Nowa proza amerykańska. Skice krytyczne. Wybrał, opracował i wstępem opatrzył Z. Lewicki, Warszawa 1983; Postmodernizm - kultura wyczerpania? Wyboru tekstów dokonał M. Giżycki, Warszawa 1986; *Baran, B.*: Postmodernizm. Kraków 1992.

W mojej wypowiedzi stawiam sobie zadania dość skromne. Mianowicie chcę pokazać stosunek postmodernizmu, jako estetyki i formy świadomości, do historii, a następnie zastanowić się co z niego i jak przeniknęło do polskiej literatury, w tym szczególnym przypadku do powieści historycznej, zdawałoby się dobrze zaimpregnowanej na wpływy akurat tej formacji kulturowej, estetyki, formy świadomości.

Sądzi się, że kluczowym problemem dla zrozumienia fenomenu postmodernizmu w sztuce, zwłaszcza w literaturze, jest kwestia tak zwanej "nowej świadomości historycznej".³ Ta nowa świadomość wyraża się poprzez własne, odrębne podejście do tradycji artystycznej, a więc i kulturowej. W związku z tym przeformułowaniu ulega także miejsce i rola artysty w kulturze schyłku XX wieku. Przedtem mieliśmy wiarę w nieograniczony postęp naukowo-techniczny, prometejskie przeświadczenie o omnipotencji człowieka zdolnego opanować przyrodę. Misją artysty awangardowego stało się tworzenie nowego ładu oraz poszukiwanie oryginalności wyrazu, za wszelką cenę. Ciągłe wynajdywanie nowych technik i form artystycznych zostało podniesione do rangi naczelnej zasady twórczości, stało się paszportem do raju sztuki awangardowej. Nadrzędnym celem było oczywiście wypracowanie uniwersalnego języka artystycznego odpowiadającego standardom wysokiego rozwiniętej cywilizacji technicznej. Modernizm w wersji awangard odrzucał tradycję w imię powszechnego języka Nowoczesności, Cywilizacji, Postępu. Powieść historyczna nie istniała w polu jego głębszych zainteresowań. Szukał on bowiem diagnozy skierowanej w przyszłość. Owa amputacja historii miała skończyć się nienajlepiej, a mianowicie zanikiem porozumienia z odbiorcą. W efekcie, lewicująca, zatem zainspirowana materializmem historycznym awangarda traciła zmysł historii, ową szczególną wrażliwość na dramatyzm upływającego czasu, jej doświadczenie stawało się jednowymiarowe, siłą rzeczy prezentystyczne, a ona sama kosztowała w doktrynerskich poglądach. Postmodernizm dziedziczy pewne ułomności awangardyzmu w jego postawie wobec historii, nawet je rozwija. Przede wszystkim nie posiada on wciąż trwałego odniesienia aksjologicznego, skryzalizowanego poglądu jak ostatecznie rozumieć historię, czyli inaczej - do czego potrzebna jest historia w postmodernistycznym widzeniu rzeczywistości. Nie sądzę bowiem, by koncepcja mozaikowego odbioru przeszłości miała okazać się jedyną i wystarczającą. W twórczości postmodernistycznej dominuje stylizacja oraz częste odwoływanie się do pozaartystycznych form wypowiedzi, ale na tym poziomie nie można toczyć żadnej poważnej dyskusji nad znacze-

³ *Szkolus, T.*: Postmodernizm - nowa świadomość historyczna? [w:] *Oblicza postmoderny. Teoria i praktyka uczestnictwa w kulturze współczesnej*. Pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Warszawa 1992, s. 182.

niem historii w czasach współczesnych. Jak można sądzić, znaczenie owo jest najczęściej zupełnie inne niż chcieliby to widzieć postmoderniści głoszący koniec historii. Teoretyk postmodernizmu Bonito Oliva konstatował w związku z tym, iż w sztuce postmodernistycznej dominuje nie troska o wyraźny styl formacji, epoki, ale o swobodne dryfowanie pośród faktów, mitów, znaków, symboli kulturowych. Czytelnik przyzna, że bez uporządkowania tych właśnie wartości nie jest możliwa poważna postawa wobec historii, *ergo* nie jest możliwa głębsza twórczość historyczna, zakładająca postawienie postaci literackich wobec mechanizmów władzy, konfliktu interesów klasowych czy religijnych. Chyba, że zadowolimy się, w ramach twórczości historycznej, kolejną repliką *Trzech muszkieterów*. Wiele zdaje się przemawiać za tym, że - "(...) twórczość postmodernistyczna nie tyle prezentuje realną przeszłość historyczną, ustrukturyowaną w jakąś sensowną całość, ile raczej przedstawia nasze obiegowe, stereotypowe wyobrażenia na temat tej przeszłości. (...) W każdym razie poza kalejdoskopową różnorodnością przypadkowych, wyizolowanych "fragmentów", zaczerpniętych z dziedzictwa kulturowego (...) trudno doszukać się jakiegś porządkującej, "całościującej" aktywności artysty zorientowanego na lepsze zrozumienie przeszłości po to, by można było w sposób odpowiedzialny dokonać niezbędnej rewizji modelu aktualnej kultury, a zarazem podłożyć podwaliny pod odnowioną, skorygowaną wizję przyszłości".⁴ Oto dlaczego jest trudno o postmodernistyczną powieść historyczną, zdolną do porządkowania dowiadczeń, stawiania kilku ważnych pytań przeszłości. Literatura postmodernistyczna jest ponadnarodowa - powieść historyczna, taka jaką znamy, najczęściej wiąże się z tradycją narodową, lokalną, ostatecznie w ten sposób ukształtowały się jej początki. Ważnym, a utrudniającym zaistnienie tego typu utworów, niezwykle przywiązanych do konkretnego, materialnego i faktograficznego tła wydarzeń, jest ten składnik postmodernistycznej samowiedzy, który pisarzowi, reżyserowi etc. daje poczucie "widmowości" otaczającej go rzeczywistości kultury. Na skutek dominacji elektronicznych technik przekazu przeistacza się ona w chaotyczne serie obrazów, znaków, symboli, za którymi znika realność sama w sobie. Ten sztuczny świat to słynne *simulacrum*, obraz istniejący w świadomości pozbawionej granic między realnością a kulturowymi formami jej oznaczania, rozpoznawania, wyrażania etc. W rezultacie, cała przeszła i cała aktualna kultura funkcjonuje jako *sui generis* magazyn części zapasowych, w tym sensie staje się jednowymiarowa, aczkolwiek pełna niespodzianek.

⁴ Ibidem, s. 186.

To zjawisko jest efektem nakładania się dwu procesów, o których wiele pisali teoretycy postmodernizmu - J.F. Lyotard, R. Rorty, W. Welsch.⁵ Są to więc: 1) rozkład wielkich metanarracji, czyli wielkich ideologicznych projektów opierających się na założeniu o sensowności historii; 2) dominacja technik przekazu aktywizujących inne strefy wrażliwości, wyobraźni, np. zamiast powieści historycznej, ujmującej ważne doświadczenia zbiorowości w zorganizowanej celowo pod względem ideologicznym strukturze, dominuje typ fantazji, w której następuje zatarcie granic między historycznym konkretem, a mitem, między siłami historii a baśnią, między fantastyką a czarami, niekiedy aż do granicy absurdu, zwłaszcza w kinie (patrz *Conan barbarzyńca*, 1982, reż. J. Milius). Albo zwycięża historyzm fantastyczno-futurologiczny jak w cyklu Franka Herberta *Diuna*, który przenosi konwencje baśni i powieści historycznej na grunt zadziwiająco fantastyczny.

Doświadczenie postmodernizmu wydaje się wyzbyte instynktu historii tak jak rozumieją ją Europejczycy, zatem historii imperiów i narodów, zmagania o suwerenność bytu państwowego i niepodległość kulturową. Artysta postmodernistyczny chętnie mówi o bezsensowności prób wpływania na bieg dziejów, które powinny toczyć się swoją koleją, a co za tym idzie, mówi o swojej niechęci do udzielania odpowiedzi na pytania stawiane przez tak rozumianą historię. Jak pisze jeden z badaczy problemu twórczość postmodernistyczna w efekcie takich przeświadczeń - "(...) skazana jest nieuchronnie na aprobata zastanej rzeczywistości lub co najwyżej na przyznanie, że rzeczywistość można usiłować zmieniać tylko w małej, lokalnej skali. Formalnym ekwiwalentem owego aksjologicznego indyferentyzmu jest "radykalny eklektyzm" stylistyczny (termin Ch. Jencksa), bez żenady łączący elementy pochodzące z różnych, często przeciwstawnych porządków estetycznych, stawiający na tym samym poziomie kulturę elitarną i masową, historię i mitologię, codzienność i symbole zaczerpnięte ze sfery sacrum".⁶

Estetykę wielu dzieł literackich tego nurtu dobrze określa termin eklektyzm (nie w sensie negatywnego wartościowania). Dołączmy do niego termin - synkretyzm. Eklektyczne i synkretyczne dzieło sztuki postmodernistycznej (literacka twórczość J. Bartha, J. Coovera, filmowa Lyncha, malarska R. Rauschenberga, nowych fowistów) cechuje się: 1. Brakiem dyscypliny formalno-konstrukcyjnej w znaczeniu klasycystycznym i awangardowym; 2. Jest

⁵ Lyotard, J.-F.: Kondycja postmodernistyczna. "Literatura na Świecie" 1988, nr 8-9 (przeł. A. Taborska); Kwiek, M.: Richard Rorty jako filozof rekontekstualizacji. "Poznańskie Studia z Filozofii i Nauki", z. 13, Inspiracje postmodernistyczne w humanistyce, Warszawa-Poznań 1993; Welsch, W.: Unsere moderne Postmoderne. Weinheim 1988.

⁶ Szkolut, T.: ibidem, s. 188-189.

złożone z wybranych i, nierzadko dowolnie, zestawionych fragmentów, cytatów poruszających zewnętrzną stronę wrażliwości i erudycji odbiorcy, za to nader rzadko sięga w głąb rzeczywistych problemów egzystencjalnych współczesnego człowieka. Takie dzieło staje się potokiem synchronicznie emitowanych wyobrażeń tak jak wielokanałowa wiązka telewizyjna, która nie może zostać uznana za wartościowy równoważnik świadomości kulturowej. Za takowy równoważnik mogłoby zostać uznane dzieło, które tę "wielogłosowość" (niekoniecznie rozumianą tu w sensie bachtinowskim), ten postmodernistyczny wielowrzask, potrafi przekształcić w polifoniczną formę estetyczną i zarazem mówiąc Bachtinem w: "(...) jedność stylistyczną wyższego rzędu".⁷

Przy tak płaskim stosunku do historii jaki objawia postmodernizm, zwłaszcza w literaturze amerykańskiej, nie wydaje się, aby owa jedność stylistyczna wyższego rzędu występowała spontanicznie i z ochotą, na zawołanie krytyki. Tym bardziej w kulturze polskiej, którą cechuje w tej chwili olbrzymi nawis teoretycznych spekulacji dotyczących postmodernizmu przy minimalnej obecności rodzimych dzieł literackich. Owa nierównowaga jest charakterystyczna dla czasu transformacji w jakim znajduje się nasza kultura bardziej pochłonięta lizaniem ran po przeszłości, bardziej rozliczaniem niż kreowaniem wartości od razu funkcjonujących w logosferze, co najmniej europejskiej. Czy to znaczy, że nie ma w polskiej literaturze dzieł prawdziwie postmodernistycznych, więcej, czy oznacza to, że nie ma w niej utworów z dziedziny prozy historycznej? Odpowiem więc, że są, aczkolwiek ich wyodrębnienie może napotkać pewien opór.

Powiedzieć należy, iż utworów takich w literaturze współczesnej nie mamy wiele, co daje do myślenia. Ow brak jest znaczący, tworzy bowiem pewne wyzwanie stawiane pisarzom. Ci jednakowoż, poczuwszy niewidzialną rękę rynku (w swoich pustych portfelach) z zamilowaniem oddają się rozmanitym orgiom prokreacyjnym lub *quasi-prokreacyjnym* na papierze, rozliczają cudze biografie (o własnych wielu chciałoby natychmiast zapomnieć) i tak dalej. Natomiast prawdziwa, rzeczowa twórczość prozatorska, zwłaszcza taka, która łączy świadomość historyczną w dzisiejszą chaotyczną, skłębioną rzeczywistość społeczną oraz intelektualną, przestaje twórców bawić.

Coś jednak jest. Mamy bowiem, w dziedzinie prozy historycznej, osobliwe ekstrema, jak zwykle chyba, chociaż brakuje nam środka. O kim, o czym myślę mówiąc - zjawiska graniczne. Z jednej strony tworzy je metaliteracka, autotematyczna trylogia Teodora Parnickiego *Tożsamość* (1970), *Przeobrażenie* (1973), *Sekret trzeciego Izajasza* (1984). Z drugiej strony, niemniej osobliwa powieść historyka sztuki i krytyka, uniwersyteckiego profesora Mieczysława

⁷ Ibidem.

Porebskiego Z. *Po-wieść* wydana roku 1989. To są owe ekstrema historycznej powieści postmodernistycznej w Polsce, między którymi właściwie istnieje bardzo mało lub prawie nic.

Parnicki postmodernista!?! Zanim spróbuję na to odpowiedzieć, przypomnę jeszcze krótki skład zasad, którym hołduje zwolennik tej koncepcji kultury, podany przez holenderskiego uczonego nazwiskiem Douwe Fokkema. Pisze on że: 1) postmodernizm daje pierwszeństwo zasadzie nieselektywności (i świadomego naśladownictwa), występuje przeciwko dyskryminującej hierarchii, neguje rozróżnienie między prawdą a fałszem; 2) autor może zacząć i skończyć opowiadanie historii w dowolnym momencie; 3) "zniszczenie naszych pospolitych koncepcji czasu i przestrzeni, labiryntowa fabuła to główna dewiza postmodernistycznej prozy"⁸; 4) w swoich utworach postmodernista posługuje się raczej parodią wyjaśniania przeprowadzając logiczny wywód, który zakłada wewnętrzne sprzeczności; 5) "postmodernista jest przekonany, że społeczny kontekst składa się ze słów i że każdy nowy tekst jest napisany na starym tekście"⁹ (palimpsest); 6) "w postmodernizmie (...), kładzie się w dużo większym stopniu nacisk na czytelnika (...). Od czasu do czasu podjęta zostaje próba uczynienia z czytelnika głównego bohatera, albo przedstawienia bohatera tak, jak gdyby on sam był czytelnikiem albo słuchaczem"¹⁰; 7) największy nacisk ta estetyka kładzie na eksponowanie kodu, a więc aspektu metaliterackiego zarówno na płaszczyźnie immanentnej (wykorzystywanie wszelkich możliwych konwencji) jak i transcendentnej, to znaczy poprzez metaliteracki komentarz. Polemika z krytykami, którą przeprowadza T. Parnicki w *Sekrecie Trzeciego Izajasza* na temat interpretacji wcześniejszych części trylogii *Tożsamości* i *Przeobrażenia* jest z pewnością przykładem metajęzykowego komentarza; 8) "(...) postmodernista nie respektuje żadnego ograniczenia (czasowego i przestrzennego). Jego bohaterowie mogą przenosić się w inną przestrzeń zewnętrzna, albo w odległą przyszłość"¹¹.

Powtórzę zatem pytanie o krzyżówkę postmodernizmu z polską powieścią historyczną. Wbrew pozorom powiązanie takowe jest bardzo znaczące, a to z uwagi na specyficzną rolę jaką w naszej literaturze pełni twórczość historyczna Teodora Parnickiego, zwłaszcza jej ostatni okres, niepodobny do cokolwiek co zdarzyło się wcześniej.

⁸ Fokkema, D. W.: Historia literatury, modernizm i postmodernizm. Przeł. H. Janaszek-Ivaničková, Warszawa 1994, s. 54.

⁹ Ibidem, s. 55.

¹⁰ Ibidem, s. 57.

¹¹ Ibidem, s. 59-60.

Trylogia Parnickiego i jednocześnie *AntyTrylogia* (przez aluzję do antysienkiewiczowskich poglądów Parnickiego na powieść historyczna) rozpoczyna się jako potok czasoprzestrzenny, wsysający rozmaite zdarzenia historyczne i wymiary bytu. Jest owa trylogia podróżą do źródeł, pierwszym aktem skomplikowanego procesu odsłaniania genezy dzieła przez literackie postaci. Niezadowolone z własnego w twórczości Parnickiego statusu, wszczynają drobiazgowe śledztwo przeciwko nieudolnemu autorowi. Zdawać by się mogło, iż jest to proza z gatunku, który czytelnik lubi najbardziej. Wątek kryminalno-sensacyjny, motyw "wehikułu czasu" i "pociągu czasoprzestrzennego", raptowne zmiany sytuacji, autotematyzm¹² - cały ulubiony arsenał chwytów rodem z powieści fantastyczno-kryminalnej i modnych eksperymentów. Aliści czytelnika, który uwierzyłby w to strasznie, czeka zawód. To nie jest literatura popularna. Przypomina profesorski młynek do mielenia wszystkiego, co może służyć za strawę dialogu.

Podstawową obserwacją, jaka narzuca się przy wstępnej próbie wyjaśnienia narastających sprzeczności i związanych z nimi pytań jest fakt, że jedyną dominantą kompozycyjną wspomnianych utworów Parnickiego okazuje się postać, a jedyną formą podawczą - dialog.¹³

Generalna idea trylogii zostaje sformułowana w *Przeobrażeniu* w momencie kiedy postaci ostatecznie ustalają, co będzie właściwym tematem powieści, tworzonej, jak się tutaj mówi - "(...) łącznym wysiłkiem powieściopisarza i postaci" (s. 153). Druga ważna w tym względzie konstatacja brzmi - "(...) konstruowanie powieści *Przeobrażenie* stanowi treść powieści *Przeobrażenie*" (s. 169). Dzieło to ma być zamierzoną kontynuacją poprzedniego utworu T. Parnickiego - *Tożsamości*. Trzecie założenie powieściowe to: "(...) treść czy fabuła, czy akcja powieści, która jako temat swój, jeżeli nie wyłączny nawet, to główny: w co mianowicie kadeta omsko-władawostockiego przeobraziło ginnazjum w Charbinie polskie" (s. 375).

Powiada jeden z bohaterów *Przeobrażenia*:

"Powieść o teźże powieści. Czyli autotematyczna. A tym samym i autobiograficzna. O dziele swym pisząc, teź pisze o sobie autor, z tym przecieź, że naprawde bardziej jest się sobą poprzez dzieło, niż przeżyćcie sobą czynnie" (s. 169).

¹² Piszę o tym w książce *Człowiek jako dzieło sztuki. Z problemów metarefleksji artystycznej*. Poznań 1994, s. 168-182.

¹³ Terminu "dialog" używam w znaczeniu zaproponowanym przez J. Mukałovsky'ego w art. *Dialog a monolog*. przeł. J. Mayen (W:) *Wśród znaków i struktur*, Warszawa 1970.

Jak prezentuje się i czym jest historia w trylogii Parnickiego? Ustalaniem genezy postaci dokonany przez nie same, badaniem biografii autora, wspólnym tworzeniem powieści, odtwarzaniem, rekonstruowaniem tego, co w historii mogło złożyć się na osobę autora i jego dzieło? Wyraźnie akcentowane bunty postaci literackiej przeciwko działającemu z ukrycia poprzez swoje "emanacje" i "personifikacje" autorowi, są przejawem ambicji doskonalenia się bohaterów w swojej literackości i zmyśle historycznym, a próby całkowitego wyzwolenia się są tu pobłażliwie określane jako "kichotyczność" lub, nieco dosadniej, "wczesnokmicowność". Tym żyje literatura Parnickiego. Myślenie postaci o sobie samej lub innych personach jest zarazem myśleniem o dziele i jego kolejnych wcieleniach, w głąb, po osi czasu. Literacka persona jest wcieleniem osoby już istniejącej gdzieś w twórczości Parnieckiego lub w literaturze w ogóle. Rządzą nią po części prawa dzieł napisanych, a więc prawa świata, na granicy którego kończy się ingerencja autorska, a zaczyna się historia. Wychodząc z dowolnego miejsca w przestrzeni literackiej jaką jest twórczość Parnickiego, postać chce ewoluować w historię i w przyszłość, odnajdując zawsze dający jej poczucie odrębnego istnienia ślad tożsamości w kolejnych swoich literackich wcieleniach. Istnienie postaci literackiej to wieczne krążenie, łańcuch pobytów, nie kończące się twórcze przeobrażenie wpisane w formułę dla powieści niezwykle istotną - *scribo, ergo sum*.

Dyskusję o powieści w powieści przerywają, co krok, rozważania na temat metod rekonstrukcji i analizy tekstów zepchniętych na marginesy kultury, apokryfów czy innych narracji (np. dzieje Drugiego Izajasza). Wszak samo *Przeobrażenie* nazywają postaci "apokryfem rodzinnym". Powieść ta jest, w ich rozumieniu, jednym z otwartych, niezakończonych rozdziałów Księgi. Łatwość z jaką bohaterowie przenoszą się w inne epoki, w inne przestrzenie sprzyja myśleniu o kulturze ludzkiej - "zbiorniku apokryfów" - jako dotykanej, choć nigdy ostatecznie poznawalnej całości: jednocześnie historii i mitu.

Społeczność bytów powieściowych - fikcyjne osoby, "emanacje", "personifikacje", osoba autora w wielości uosobień - która tworzy widowisko dysputacyjne, dyskutując o historii literackiego wynalazku, czyli o powieści, ujawnia mechanizm nadrzędnie scalający tekst. Ich wzajemna współobecność tworzy sytuację, w której powieść zaczyna funkcjonować jako kolektywny intelekt¹⁴. Mówiąc za Wolfgangiem Welschem - rozum transwersalny¹⁵ Rozum transwersalny, wedle niemieckiego teoretyka kultury, jest siłą sprawczą oraz inter-

¹⁴ Lotman, J.: Kultura jak kolektywny intelekt i problema iskustviennogo razuma (Priedvaritielnaja publikacija). Moskwa 1977.

¹⁵ Welsch, W.: ibidem.

pretacyjną ujawnioną w kulturze, w dziele literackim, która rezygnując z wszelkich dążeń absolutystycznych czyni powieść retortą twórczego pluralizmu i traktuje ów pluralizm w toku argumentacji artystycznej, historycznej, politycznej (piszące powieść postaci literackie) jako fundamentalną wartość kultury, literatury, każdego dialogu.

Koncepcja powieściowej metarefleksji związana z kategorią polidialogu nadaje nowy wymiar literackiej postaci, Z przedmiotu autorskich doświadczeń przeobraża się ona w podmiot kreacji. Staje się autorem, czy też jednym z możliwych wcieleń autora piszącego powieść, a jednocześnie toczącego wielką dyskusję na temat ontologicznych i poznawczych aspektów literatury. Trylogia Parnickiego opanowana przez żywioł dialogu ukazuje przygody myśli poszukującej prawdy o istocie i sensie tworzenia w historii, w literaturze, w biografii autora (trzy oblicza tego samego zadania). Właściwy sposób wykazania prawdziwości ustaleń odnoszących się do genezy samej powieści i innych tekstów czy postaw polega w ostatecznym sensie na wykazaniu, że zmierzanie do jednej tylko prawdy prowadzi do jałowego normatywizmu i paradoksalnie uniemożliwia porozumiewania się.

Autora Końca Zgody Narodów pasjonuje możliwość uchwycenia zjawiska, które można by określić, posługując się terminologią Lotmanowska, jako izomorfizm kultury (poznanie kolektywne) i struktury indywidualnego umysłu.¹⁶ W trylogii podobieństwo to objawia się najpierw poprzez utożsamienie dialogu i samoobserwacji w odniesieniu do dyskutujących postaci. Na poziomie całości dzieła mamy do czynienia z koncepcją powieści tworzonej jednocześnie przez postaci i rozum transwersalny. Ujawniona w tym utworze interpretacja kultury pozwala na posłużenie się ekstrapolacją. Kultura jako całość funkcjonuje podobnie. Znaczy to, że Parnicki próbuje odzwierciedlić jej mechanizmy. Najistotniejszy problem, a mianowicie kwestia pamięci kultury, przedstawiony w kształcie dynamicznej struktury metapoziomów, na których dokonuje się selekcja i restrukturalizacja obrazu dziejów, ale bez jakiegos narzuconego apriorycznie systemu. Zdolność rekonstrukcji tekstów i history cznych sytuacji, związków interpersonalnych oraz intertekstualnych to obowiązek i przywilej pamięci kultury. Tę rolę u Parnickiego bierze na siebie literatura. Parnicki nie był twórcą programowo postmodernistycznym w sensie odwołania się do mody, do stylu sztuki lat 70. i 80. Wypracował własną koncepcję powieści, której główne idee wyrastają z doświadczeń prozy awangardowej. I to jest ważny dowód na to, że rasowy pisarz postmodernistyczny, polemizując z korzeniami swojej sztuki, nigdy ich nie dezawuuje. Modernistyczna koncepcja powieści bez wątplenia legła u podstaw postmodernistycznej trylogii Parnickiego potwier-

¹⁶ Lotman, J.: *ibidem*.

dzając to, iż jest postmodernizm ostatnim etapem ruchu awangardowego i neoawangardowego, że z niego się wywodzi i przechowuje w sobie wiele z jego wartości.

Natomiast drugi biegun - powieść Z. M. Porębskiego nie jest dziełem na tyle wybitnym, aby poświęcać mu tak wiele miejsca co twórczości Parnickiego. Jest jednak dziełem programowo nawiązującym do teorii postmodernizmu. Z niej bowiem autor wywodzi koncepcję utworu, więcej, jest on ilustracją wielkości najbardziej znanych też postmodernistycznych, które przedstawiłem. Z tego względu zasługuje na prezentację, ale jego atrakcyjność wydaje się tak sztuczna, że trudno rokować mu jakąś wielką karierę. Parnicki odstrasza czytelnika labiryntową strukturą dialogu, nudą niustających dyskusji o sensie historii, pisarstwa i ludzkiej egzystencji, pokazuje za to niezmiernie i fascynujące przestrzenie transwersalnego rozumu, budującego swoje królestwo intelektualne samodzielnie i w myśl wytyczonej drogi.

Z kolei Porębski wabi mieniącym się polistyłowością literackim simulacrum, odbiciem stylów, tekstów, wspomnianiem przeszłości w kategoriach palimpsestu, zacierania warstw, nadpisywania nowych, wabi poetyką fragmentu, bricolażu. Podobnie jak u Parnickiego nie ma tam żadnej spójnej historii, albo inaczej - jest historia podróżującego umysłu; który robi wielką pętlę w czasoprzestrzeni i dociera na powrót do miejsca, z którego wyruszył. Bohater ten podróżuje przez wielkie epoki historyczne - starożytny Egipt, Rzym, chrześcijaństwo - ale także zatrzymuje się na popas w momentach mało, jak się zdaje, ważnych, rozmyśla, pędzą dalej, już jako inna postać. Swoista reinkarnacja podmiotu mówiącego, który jest rozmaitymi postaciami i głosami, odwołuje się do różnych ideologii czy wyjaśnień religijnych. Ale jest to w gruncie rzeczy powieść bez typowego indywidualnego bohatera, bez intrygi, bez sprecyzowanej i konsekwentnej motywacji i tak dalej. Właściwie już nie powieść, do której przywykliśmy, ale i jeszcze powieść, bo o czymś jednak opowiada, coś relacjonuje. Powieść jako bigos, kufer pełny antyków literackich, cytatów, aluzji, naśladownictw. Rodzaj zabawy. Parnicki odziedziczył po awangardzie obowiązek wyjaśnienia zawłości utworu, procesu twórczego, poddał sytuację autora, postaci, literatury szerokiej wewnątrzpowieściowej dyskusji. W tym sensie jest na poły modernistą i post-. Porębski jako autor Z. wpisuje się całkowicie w kulturę simulacrum, a zatem widmowej, mozaikowej wizji kultury, która jest całością strzępków, tak jak to obserwujemy w telewizji, przerzucając nieustannie 30 lub więcej kanałów do przodu i wstecz. Kto zasmakował w tej przyjemności, wie jak jest zdradliwa. Przypomnijmy cały ciąg znakomitych obrazów filmowych mówiących o uzależnieniu od telewizyjnego simulacrum - Wystarczy być (1979) w reżyserii Hala Ashby'ego czy polska Superwizja (1992) w reżyserii Roberta Glińskiego. Rysuje się między tymi obrazami pewna ciągłość na

plaszczyźnie metarefleksji o kulturowych, społecznych i mentalnych skutkach dominowania poetyki simulacrum w świadomości odbiorcy, czytelnika, widza. Powstaje zbliżone widzenie kultury jako - sfery współegzystowania ogromnej ilości fabuł, obrazów, historyjek, które toczą się jakby niezależnie od nas, a my tylko na moment wkraczamy w ich życie, by je następnie porzucić dla innych i tak toczy się światek. Bohaterem powieści M. Porębskiego jest niejaki Z. - docent (klucz powieści profesorskiej). Z utworem T. Parnickiego łączy Z. to, że jest w zasadzie niestreszczalna. Można opowiedzieć historii - w powieści historycznej. Mamy tu całą przeszłość polskiej literatury podaną w wypisach - ale nie mamy wyraźnie wyeksponowanej warstwy metafizyka explicite, przy którego pomocy autor chciałby, umiałby, uporządkować chaotyczną materię utworu, ale zapewne takie postawił sobie zadanie. To są cechy wyraźnie różnicujące tę powieść od trzech utworów Parnickiego. Pisarz informuje na obwołanie: "Nie silę się na oryginalność, cytuję, bo mnie to bawi, znane i cenione dziś chwytły, szkatułkową narrację, dialogowość, rozdawanie się i tak już zwielokrotnionego bohatera itd., itd. Są asamblaż i kolże językowe, odkąd to było możliwe. (...) Tak sobie przecież założyłem: po-wtwarzanie, wtórowanie, kompilowanie, streszczanie (...) na różne sposoby eklektyczne (bo przecież chyłkiem i niepostrzeżenie znowu wchodzimy w okres eklektyzmu, który wcale nie był (...) taki najgorszy) ...". Montując wielostopniowe układy "fikcji w fikcji", co nadaje dziełu charakterystyczną strukturę palimpsestu, Porębski próbuje na swój sposób określać tożsamość historyczną swojego bohatera. Przy okazji pojawiają się wciąż te same konfuzje iluzji i rzeczywistości, kwestie maski artystycznej, szczegóły biograficzne i zagadki osobowości. Sztuka jest grą wewnętrznych luster, uświadomionych złudzeń. Toruje sobie w ten sposób drogę do tradycji kultury, którą postrzega jako wielkie Muzeum albo Bibliotekę. Z powyższym łączy się kwestie typowe dla metaliteratury. Podejmowany tutaj spór z postacią fikcyjną prowadzi z jednej strony do wzrostu znaczenia elementu ludycznego, a z drugiej do stawiania na serio pytań filozoficznych. Pisarze tacy jak Leopold Buczkowski w zbiorze *Młody poeta w zamku* (1959), *Uroda na czasie* (1970), John Barth w utworze *Zagubiony w labiryncie śmiechu* (1968), Italo Calvino *Jeśli zimową porą podróżny* (1979), Robert Coover w *Wieczorze w lustrze* (1987) starają się te dwie drogi połączyć poprzez gromadzenie konwencji literackich, filmowych, malarskich i następnie ich parodiowanie, poddawanie różnym próbom natury estetycznej, moralnej, historycznej. Mamy tu do czynienia z metaliteraturą w stanie czystym. "Język zwątpienia", jak nazywał tego rodzaju gry Ihab Hassan, którym posługują się ci pisarze sprawia, że wyłaniający się z ich twórczości obraz kultury przypomina sztuczna ą ruinę, a niekiedy, jak u Coovera, śmietnik konwencji, w którym artysta szuka czegoś co zdoła go zainteresować, rozbawić albo ułatwić mu grę z czytelnikiem

w metaliteracką "zgaduj zgadule". Demontaż struktury typowej powieści realistycznej łączy się tu z zagadnieniem nowych relacji między twórcą a czytelnikiem, jak również z kwestiami natury etycznej. Gromadzenie i przetwarzanie cudzych tekstów, włączanie ich w obręb powstającej powieści, wskazuje na istniejącą tu silną potrzebę reinterpretacji tradycji. Zabiegi aktywizują omawiane powyżej kierunki kasztalowania "fikcji w fikcji", jawią się zatem jako punkt wyjścia do rozważań o zasadniczych sprawach literatury, historii.

Poetyka bricolage'u typowa dla literatury i sztuki postmodernistycznej odgrywa w "po-wieści" Porębskiego zasadnicze znaczenie. Podobnie jak i konstrukcja postaci, której perypetie i status w świecie przedstawionym mają w sobie coś łącznie z moodelu reinkarnacji, Króla Ducha, ewolucjonizmu spirytualistycznego (Słowacki), teorii matrycy historycznej. "Fikcja w fikcji" okazuje się jako osobliwy wykład historii jako cytatu-struktury i konstrukcja losu w kulturze.

Prawdę mówiąc, w zetknięciu z postmodernizmem powieść historyczna traci swoje właściwości. W zasadzie zanika jako gatunek. Staje się powieścią współczesną, w której historia jest cytatem, patyną. Najważniejsze zadanie powieści historycznej - rekonstrukcja przeszłości z aktywnym faktorem politycznym, obyczajowym, społecznym o charakterze sprzężenia zwrotnego między przeszłością a współczesnością - zanika. Zanikają w niej dotychczasowe zadania poznawcze. Czym jest Imię róży Umberto Eco? Właściwie nie funkcjonuje jako powieść historyczna chociaż de facto nią jest. A Wahadło Faucaulta? Utwór tego typu staje się esejem na temat postmodernistycznych mitów (Księga, labirynt, spisak, sekta), tego jak postmoderniści wyobrażają sobie kulturę, przeszłość.

Dwaj panowie P. reprezentują, w ramach szeroko pojmowanej estetyki literatury postmodernistycznej, swoiste jej bieguny, które nie dadzą się sprowadzić do różnic między praktykowanym autotematyzmem a czystą metafikcją, rozumianą jako praktykowanie pastiszu, brikolażu, naśladownictwo rozmaitych stylów. Łączy te utwory kilka ważnych cech typowych zresztą dla estetyki postmodernistycznej. Mianowicie: 1) przekonanie, iż rzeczywistość jest fikcją tworzoną po fakcie, a więc nie może mieć charakteru absolutu, powstaje zatem w momencie jej uświadomienia, opisanie; 2) znaczenie i wartość powstają w procesie tworzenia tej fikcji i są funkcją języka, zależą od niego, a nie od świata zewnętrznego; 3) poznanie mechanizmów rządzących powstawaniem znaczenia, powinno być podstawowym obowiązkiem pisarza, znaczenia powstają w literaturze, sztuce; 4) zatem jedynym wartym zachodu celem twórcy jest metapowieść, która analizuje i eksponuje swoją fikcyjność, swój status językowego artefaktu; 5) historia jest fikcją, nie ma nagich faktów, są tylko interpretacje; 6) pisarza interesuje nie historia jako taka, ale jej powiązanie z biografią,

warsztatem twórczym i erudycją autora. Historia jest tak samo nieprawdziwa jak i prawdziwa, lecz nikt nie musi tego dowodzić; 7), dzieła, postaci literackie, sytuacje występują jako elementy w łańcuchu bytów już gdzieś w literaturze istniejących. Metaliteracka reinkarnacja - jako obraz przekształceń, przemian w historii - oto ważna cecha podobieństwa u obu pisarzy.

Powieść historyczna zawsze istniała poza awangardą sensu stricto i poza obrębem postmodernizmu. Wiedzie ona odrębny żywot; dość niewrażliwa na koniunktury i dekoniunktury. Jest przykładem postawy niemodnej (bo kto dzisiaj pisze powieści historyczne o Mieszku czy Bolku i ówczesnych dylematach państwowych w perspektywie eklektyzmu, parodii, pastiszu, cytatu). Z gantuku o sporym zasięgu i wpływie stała się gatunkiem peryferyjnym, czytelników odebrał jej esej historyczny, modne sensacje historyczne pisarzy w typie Waldemara Łysiaka, biografizm. Ale w miarę jak to pole się kurczy, pisarze coraz chętniej zagląдают tam, próbują rozmaitych eksperymentów, przewartościować. Jest więc niemal pewne, że ten na wpół obumarły gatunek ma szanse przekształcić się w interesującą i żywą linię literatury, zgodnie z postmodernistyczną zasadą przypominania upadłych języków sztuki, odgrzewania starych konwencji, przyprawiania ich do smaku i serwowania jako najświeższe i najwykwintniejsze nowości. Biorąc pod uwagę nowy szlak, który wytyczył dla tej literatury U. Eco, tego właśnie powinniśmy sobie życzyć.