

WYZWANIA PROZY POLSKIEJ LAT DZIEWIĘCDZIESIĄTYCH

Przedstawić świat, siebie i formę

Historyczne zaplecze literatury polskiej schyłku wieku, czyli pierwsza połowa lat osiemdziesiątych, to okres niekorzystny dla powieści. Z jednej strony ważne wydarzenia historyczne (narodziny „Solidarności” – pierwszego w sowieckim bloku państw socjalistycznych niezależnego związku zawodowego, rozwój prasy i wydawnictw poza cenzurą, wprowadzenie stanu wojennego 13 grudnia 1981 roku) stawiały w kłopotliwym świetle „zmyślanie” i sprzyjały niefikcyjnym gatunkom literackim. Z tego powodu w prozie lat 1980-1986 dominowały gatunki dokumentarne, takie jak notatnik, reportaż, wywiad, a także formy dokumentu osobistego, takie jak dziennik, pamiętnik i sylwa (czyli narracyjny „groch z kapustą”), natomiast powieść znajdowała się w stanie wyraźnego uwiądnienia. Z drugiej strony państwowa przemoc, jawna niesprawiedliwość i wyrazista opresja, w jakiej znalazło się społeczeństwo w okresie stanu wojennego, hamowały realizm, ponieważ utrudniały prozie pełnienie funkcji krytycznych, czyli osądzanie życia społecznego, mówienie społeczeństwu prawdy w oczy, odsłanianie spraw wstydliwych (alkoholizmu, demoralizacji, korupcji).

Komunistyczne władze nie dopuszczały najmniejszej krytyki, rzeczywistość przez nich stworzona i rządzona nie mogła mieć słabych punktów. Dodatkowym czynnikiem blokującym powieściowy krytycyzm był też niepisany kodeks etyczny, czyli przyjęte przez literaturę powinności przeciwstawiania się propagandowym kłamstwom, opowiadania się po stronie słabszego, służenia jako świadectwo i narzędzie oporu w walce z nieprawościami ustroju. W rezultacie podstawowe zadanie literatury, czyli mówienie prawdy, znalazło się niebezpiecznie blisko mówienia oczywistości (że socjalizm jest zły, władza obca, a społeczeństwo dobre), naczelny warunek niezawisłości pisarza, czyli zachowanie krytycyzmu, przybierało formy stronicze, uproszczone kryteria wartościowania zapewniały zaś uznanie literaturze szlachetnej, lecz niekoniecznie wybitnej.

Pierwsze oznaki przesilenia pojawiły się około roku 1986, przybierając postać zniechęcenia gatunkami dokumentarnymi, powrotu do form powieściowych, pierwszych sygnałów odradzającego się krytycyzmu społecznego. Jednakże literatura, która wyłoniła się na powierzchnię wolnego życia po upadku komunizmu w Polsce w roku 1989, nie miała ani własnych propozycji gatunkowych, ani diagnoz zakończonego etapu dziejów, ani wreszcie koncepcji na uchwycenie prawidłowości nowego życia. Dlatego też proza lat



dziewięćdziesiątych, oglądana z perspektywy 2000 roku, okazuje się bardziej tradycjonalistyczna niż nowatorska, raczej przerabiająca stare gatunki niż tworząca nowe, wreszcie niechętna historii, przed którą ucieka w mit i nostalgię. Niezdolna do zaproponowania nowych gatunków i nowego języka proza tego okresu przeglądała magazyny powieściowej tradycji w poszukiwaniu odpowiedzi na trzy podstawowe wyzwania, które postawiła przed nią zmieniona rzeczywistość. Było to wyzwanie mimetyczne, biograficzne i gatunkowe. Czyli oczekiwanie, by autor przedstawił świat, siebie i formę.

WYZWANIE MIMETYCZNE: szukanie prawdy, burzenie mitów, tworzenie mitów

„Przedstawić świat” znaczy uchwycić to, co określa teraźniejszość – co nadaje jej kształt, wyznacza porządek, wyjaśnia sens egzystencji. Tak rozumianym zadaniem mimetycznym w prozie polskiej ostatniej dekady rządzi konflikt pomiędzy skłonnością pisarzy do idealizacji przeszłości, do tworzenia mitów, a skłonnością przeciwną: do krytycyzmu wobec przeszłości, czyli burzenia mitów.

szukanie prawdy o świecie

Ci polscy twórcy, którzy – podobnie jak pisarze innych państw byłego bloku sowieckiego – przeciwstawiali się przedawnianiu przeszłości, określaniu grubą kreską dziejów dawnych od teraźniejszych, rozumieli swoją pisarską powinność jako stanie na straży przeszłości narodu, przypominanie jego historii zarówno chwalebnej, jak i bolesnej. Proza wychodząca spod ich pióra próbuje szukać prawdy, aby nie uległy przedawnieniu te problemy naszej historii, których zapomnienie zubożyłoby lub zafałszowało teraźniejszość. W latach dziewięćdziesiątych, wprawdzie za sprawą nielicznych tylko dzieł, podejmowane są te trudne polskie tematy: nieludsko poplątane dzieje polsko-żydowskie (**Hanna Krall *Sublokator***; **Henryk Grynberg *Drohobycz, Drohobycz***; **Wilhelm Dichter *Koń Pana Boga***; ***Szkoła bezbożników***; **Roman Gren *Krajobraz z dzieckiem***; **Andrzej Szczypiorski *Gra z ogniem***; **Marek Bińczyk *Tworci***), losy polskich więźniów archipelagu GUŁag (**Andrzej Kalinin *I Bóg o nas zapomniał***; **Piotr Bednarski *Błękitne śniegi***), bohaterstwo, konformizm i łajdactwo społeczeństwa czasów totalitaryzmu (**Janusz Krasiński *Na stracenie***; ***Twarzą do ścian***; ***Niemoc***). Uogólniając, można powiedzieć, że współczesne społeczeństwo polskie, zapadające – podobnie jak społeczności Europy Zachodniej – na łagodną amnezję, powodowaną między innymi przez uleganie „ideologii nowości”, potrzebuje nie tylko prozy pamiętającej głęboką przeszłość, lecz także prozy przedstawiającej mechanizmy historii. Taka



literacka refleksja o dziejach uświadamia, że historia, wbrew twierdzeniom Fukuyamy, ani nie dobiegła końca, ani nie toczy się sama. Wręcz przeciwnie: w dalszym ciągu ulega zmianom – i to za naszą sprawą, bo my ją kształtujemy, przejmując nieświadomie wzory z różnych źródeł. Świetnie ukazują to powieści *Sny i kamienie* oraz *W czerwieni* Magdaleny Tulli. W drugiej z tych książek autorka przedstawia – pozornie odległy, lecz w gruncie rzeczy tożsamy z naszym – świat powieściowy, który realizuje podstawowe prawdy historii rzeczywiście: oto najbardziej powszechne ludzkie pomysły na życie (np. dążenie do zdobycia kobiety, majątku, wpływów) przekształcają się w dzieje zbiorowe (narodziny klas społecznych, wybuchy wojen, obieg pieniądza), a równocześnie okazuje się, że te pomysły na życie są jedynie naśladowaniem niskich gatunków artystycznych (takich jak powieść z życia wyższych sfer, romans, operetka). Innymi słowy: taką mamy teraźniejszość, jaką bibliotekę nosimy w głowie.

zburzenie mitu heroicznego emigranta

Proza polska lat dziewięćdziesiątych krytyczna wobec przeszłości, pamiętliwa, niepokorna i dojmująco szczerza dokonuje także rewizji mitów. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych mity (np. o polskim patriotyzmie, uczciwości, heroizmie...) stanowiły żywotną część polskiej świadomości społecznej. Pomagały stawiać opór totalitaryzmowi, jednocześnie upiększały rzeczywistość, oddalając się jednak od niej. Proza, poszukując prawdy o świecie, podjęła się demitologizacji. Chronologicznie najwcześniej zaczęły się pojawiać teksty, których autorzy zwracali się przeciwko idealistycznym wyobrażeniom o życiu Polaków na emigracji.

W polskiej literaturze wcześniejszych okresów jest już wiele wybitnych dzieł krytycznie przedstawiających Polaka na emigracji. *Trans-Atlantyk* Witolda Gombrowicza, *Jezioro Bodeńskie* Stanisława Dygata, *Turyści z bocianich gniazd* Czesława Straszewicza, *Szkice piórkem* Andrzeja Bobkowskiego, *Londyniszcz* Stanisława Cata Mackiewicza, *Moniza Clavier* Sławomira Mrożka to utwory, które wykorzystywały – czasem umowne, kiedy indziej prawdziwe – realia emigracyjne, by ukazać polskość skondensowaną, tworzoną na pokaz, pełniącą rolę pancerza ochronnego przed obcością, lecz także polskość, która utrudnia Polakowi bycie człowiekiem. Proza, podejmując pojedynek z taką polskością, przybierała postać drapieżnej groteski, zdzierając kolejne maski, które rodak zakłada, aby dodać sobie ważności, aby nie kłopotać się poszukiwaniem sensu własnego życia, aby wreszcie mieć zawsze na podorędziu gotowe wytłumaczenie swoich czynów.

Autorzy lat dziewięćdziesiątych tylko częściowo podejmują krytyczne dziedzictwo swoich poprzedników, ponieważ zasadniczym obiektem ich ataku okazuje się nie model polskości, lecz zbiór naiwnych wyobrażeń o życiu na emigracji. Wyobrażenia te, bliższe marzeniom niż prawdzie, tkwią zawsze w świadomości społeczeństw, którym się nie powiodło w historii. Biedni, upokorzeni, zniewoleni wiedzą, że gdzieś istnieje świat bogatszy, przyjazny człowiekowi i wolny, więc przekazują sobie opowieści o odległych krainach szczęśliwości, gdzie zarobki przychodzą łatwo, państwo opiekuje się każdym obywatelem, a wolność idzie w parze ze sprawiedliwością. Im dotkliwsze było życie w Polsce socjalistycznej (a pewnie także w Bułgarii, Rumunii, Związku Radzieckim...), tym wspanialszych barw nabierały obrazy życia w Europie Zachodniej, Stanach Zjednoczonych, Kanadzie czy Australii.

Fala emigracji z Polski, jeszcze w latach osiemdziesiątych, rosła ożywiana takimi mitami, lecz także ponaglana rosnącą biedą i nasilającym się uciskiem politycznym w kraju rządzonego przez komunistów. Mity ucieleśniały marzenia i mistyfikowały rzeczywistość, dlatego literatura lat dziewięćdziesiątych podjęła się burzenia tych mitów o szczęśliwej, bogatej, godnej emigracji. Złożona z kilkunastu książek antyheroiczna epopeja wygnaństwa – podobna w wielu fragmentach do słynnej powieści Miodraga Bulatowicia *Ludzie o czterech palcach* czy filmu Wernera Herzoga *Stroszek* – opowiadała o ludziach, którzy doświadczyli emigracyjnej gorzkiej prawdy. Przedstawiała zatem upodlonych najgorszą pracą emigrantów zarobkowych, którzy za małe pieniądze wyzbywają się wielkich zasad (**Edward Redliński** *Dolorado*; *Szczuropolacy*), lawirantów politycznych odgrywających rolę męczenników (**Jacek Kaczmarski** *Autoportret z kanałią*), świeżo upieczonych obywateli nowych ojczyzn, pazernych, zdemoralizowanych, spustoszonych wewnętrznie, którzy „ziewają miłością” do swoich niedawnych rodaków (**Krzysztof Maria Załuski** *Tryptyk bodeński*; *Szpital Polonia*), wreszcie zagubioną młodzież, która opuściła kraj bez powodu i wiedzy na emigracji przygnębiające życie bez celu (**Janusz Rudnicki** *Można żyć*; **Piotr Siemion** *Niskie Łąki*). Z utworów tych wyłaniał się najbardziej niepochlebny portret Polaka, jaki do tej pory utrwalała nasza literatura, przygnębiający i anonsujący pojawienie się ponadpokoleniowej mentalności, której istotę wyznacza pokruszona moralność, odświeżona tożsamość i apetyty na szybkie pieniądze.

zburzenie mitu Polaka-patrioty

Osobną grupę tematyczną tworzyły w latach dziewięćdziesiątych teksty ukazujące rzeczywistość i mieszkańców kraju, który po pięćdziesięciu latach na powrót stał się krajem



demokratycznym. Wstępem do przedstawienia współczesności musiał być rozrachunek z opozycją antykomunistyczną, której członkowie po zwycięstwie politycznym roku 1989 przeliczali niekiedy swoją chwalebną przeszłość na gabinetowe stołki i materialne korzyści, a w łagodniejszej wersji – spisywali w postaci idealizujących wspomnień. W wyraźnej opozycji do takich książek o wymowie heroicznej sytuowała się ***Choroba więzienna Janusza Andermana***, powieść przedstawiająca losy byłego „internatowca” (jak nazywano ludzi internowanych w obozach odosobnienia w czasie stanu wojennego wprowadzonego przez władze komunistyczne w 1981 roku), który w Polsce demokratycznej nie potrafi znaleźć sobie miejsca; „choroba”, na którą zapadł, polega na rozległej idealizacji przeszłości – jej objawem jest myślenie, że więzienna biografia daje szczególne prawa (w imię zasady, że zwycięzca bierze wszystko) i przekonanie, że patriotyczna przeszłość sama przekształci się w sensowny projekt teraźniejszego życia. Najgroźniejszym syndromem choroby więziennej okazała się jednak ucieczka przed wolnością teraźniejszą – przed wymogiem radzenia sobie z praktycznymi jej aspektami – w przeszłość, czyli czas, gdy wolność była obiektem marzeń.

Najważniejszym rozrachunkiem z mitami polskiej świadomości lat osiemdziesiątych okazała się powieść **Jerzego Pilcha *Spis cudzołóżnic***, w której autor ukazał polską tragigroteskę „stanu powojennego” – życie rozdierane przez wzniosłe obowiązki patriotyczne i przyziemną codzienność, przez patos dziejowego dramatu i trywialną normalność. Polak tamtego czasu (a więc czasu nieznośnego „stanu zawieszenia”, panującego po odwołaniu stanu wojennego) żył pod presją dwóch sprzecznych sił, które chwyciły jego życie w kleszcze. Z jednej strony była to siła polskiej tradycji patriotycznej, która nakazywała walczyć z niewolą, konspirować, przeciwstawiać się przemocy, opowiadać się każdym czynem za wolnością. Z drugiej zaś strony napierało życie – to zwykłe i codzienne, które wbrew patosowi historii zmusza do stanięcia w kolejce po papier toaletowy, które domaga się kieliszka wódki i które zabrania nadmiernego ryzyka, zostawiając bohaterstwo dawno poległym herosom z przeszłości. W rezultacie, jak pokazał Pilch w *Spisie cudzołóżnic*, przeciętny inteligent połowy lat osiemdziesiątych wstydził się swojej codzienności, a równocześnie nie miał odwagi (bądź możliwości) wykazania się bohaterstwem. Nie chciał walczyć, a równocześnie nie mógł normalnie żyć. Dla bohatera książki Pilcha kompromisem okazało się gadanie – niepowstrzymany żywioł gadulstwa, zastępczo spełniający potrzebę heroizmu, a równocześnie przynoszący konieczną porcję uwznioślenia dla zwyczajnych (a także cudzołóżnych) myśli i czynów. Pilchowy gaduła snuł bowiem swoją nieprzerwaną opowieść w jednym stylu, przechodząc bez zakłóceń od wspomnień o męczeństwie narodu polskiego do wspomnień o erotycznych podbojach z czasu studiów, od opisów miejsc walki z

totalitaryzmem do opisu własnych alkoholowych tęsknot. Dzięki zawartej w powieści ironii i łączeniu sprzecznych stylów Pilch dołączał do takich pisarzy jak Gombrowicz, Dygat, Konwicki – do grona prześmiewców polskiego skazania na wielkość, polegającego na tym, że co dwadzieścia lat historia powoływała polski naród do walki o rzeczy wielkie, pozbawiając normalne życie godziwego języka. Pilch oferował więc swemu czytelnikowi rzecz najważniejszą – groteskę jako metodę wyzwiania się z językowego spętania. Ponadto jego powieść, podobnie jak utwory **Janusza Rudnickiego** (*Można żyć*, *Cholerny świat*, *Tam i z powrotem po tęczy*), świadczyły, że w nowych warunkach twórcy mają do wyboru, obok roli rzemieślnika, również rolę kpiarzy – błaznów, drwiących komentatorów życia społecznego, praktykantów niezaangażowania.

zburzenie mitu demokracji bez wad

W prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych krytycyzm kierował się także przeciwko świadomości społeczeństwa polskiego w okresie przełomu, którą przenikały zrozumiałe, acz niespełnialne mity: jak wszystkie inne społeczeństwa świeżo wyzwolonej Europy Polacy marzyli o sprawiedliwym kapitalizmie, o stabilnej demokracji i mądrze zhierarchizowanej kulturze, o społeczeństwie, w którym mimo rynkowej konkurencji przetrwa międzyludzka solidarność, o politykach, którzy, pamiętając niesprawiedliwości dawnego systemu, będą służyć słusznym sprawom, o dobru, które zatrumfuje, a także o dzielnych policjantach, którzy zawsze okażą się silniejsi od zła. Proza, która obrała za swój cel mity demokracji, była tendencyjna, w znacznej mierze niesprawiedliwa i literacko poślednia, lecz zarazem potrzebna, bo jej krytycyzm uświadamiał, że zmiana ustroju pociągnęła za sobą zmiany w mentalności ludzi uczestniczących w tej zmianie. Kolejne utwory ukazywały tedy, jak pod naporem zdziczałej gospodarki wolnorynkowej pękają wszelkie więzi wspólnotowe (**Marek Nowakowski** *Homo Polonicus*; *Grecki bożek*), jak społeczeństwo popada w polityczny amok podziałów, kłótni i mnożenia kanapowych partii (**Tadeusz Konwicki** *Czytadło*), jak zgrywusy i cwaniaki tworzą pozory nowej gospodarki (**Piotr Wojciechowski**, *Szkoła wdzięku i przetrwania*) bądź jak coraz większa część społeczeństwa wybiera przestępczość jako model życia i drogę zdobywania pieniędzy (**Andrzej Stasiuk** *Dziewięć*). Zbiórczym rezultatem społecznych zainteresowań prozy lat dziewięćdziesiątych stał się – zdecydowanie negatywny, satyryczny, nieledwie czarny – wizerunek nowej klasy, która znajduje się w początkowej fazie swego rozwoju: jej przedstawiciele rozpoznają kolejne cele życiowe (majątek, wpływy, władza, nobilitacja) i wybierają mafijne metody ich osiągania.

Nowym obiektem zainteresowania prozy polskiej lat dziewięćdziesiątych stało się też „małe społeczeństwo”, czyli rodzina: w kilku powieściach – niekiedy jawnie polemicznych wobec mitu idealizującego polską rodzinę – autorzy poddali drapieżnej obserwacji rodzinne relacje i hierarchie, wychowawcze modele i ich aberracje oraz praktyczne i traumatyczne skutki wychowania (**Zyta Rudzka** *Białe klisze*; **Izabela Filipiak** *Absolutna amnezja*; **Kinga Dunin Tabu**; **Obciach**; **Małgorzata Saramonowicz** *Siostra*; **Małgorzata Holender** *Klinika lalek*). Utwory te, choć oscylują między sielanką i horrorem, między dydaktyzmem i tendencyjnością, są ważnym elementem współczesnej prozy: po pierwsze stanowią jedną z niewielu odmian literackiego zaangażowania, który przynosi utwory ciekawe poznawczo (czy nawet bulwersujące) i bardzo powieściowe pod względem formalnym, po wtóre zaś kwestionują dotychczasowe modele rodziny. Proza rodzinna wpisuje się tedy we współczesne – powszechne i bardzo dramatyczne – poszukiwanie nowych wzorców społecznego współżycia, nie opartych na przemocy, akceptowanych przez ogół, a równocześnie trwałych i wartościowych.

tworzenie mitów

Na biegunie przeciwnym do tego, na którym znajdują się utwory burzące polskie mity, usytuowały się w prozie ostatniej dekady utwory idealizujące przeszłość, spoglądające na nią z nostalgią. Ich autorzy, budując mityczną atmosferę, przywołując niejako ducha mitów, tworzą zarazem mity własne, stanowiące mieszaninę legend, eposów i mitologii różnego pochodzenia. Korzystają też swobodnie z wzniosłych tradycji literackich, takich jak epos, mit, saga. Środki te służą im do przedstawiania wszelkich doświadczeń – dzieciństwa, dojrzewania, pierwszej miłości, „małej ojczyzny”. Przede wszystkim jednak tworzą światy wyraźnie przeciwstawiające się współczesności. Powieści z tego nurtu odwołują się bardzo często do krainy mitycznej zachowanej przez autora w idealizującym wspomnieniu o czasach dzieciństwa, bądź zapamiętanej z opowieści dziadków. Tamta przestrzeń – w opozycji do dzisiejszych ziem jałowych, miejskich pustyń czy metropolitalnych dżungli – w każdym fragmencie jest nasycona sensem, którym obdziela swoich mieszkańców, w każdym swoim skrawku jest znana, przeniknięta wewnętrznym łaodem, życzliwa ludziom i życiu, harmonijnie godząca człowieka z naturą, swojska i wzniosła. Jej piękno jest konkretne, a zarazem uczy obcowania z kosmosem – jest jak szyba, przez którą prześwieca wieczność. Taka jest wileńska **Bohiń Tadeusza Konwickiego**, Zamość w powieściach Piotra Szewca (**Zagłada** oraz **Zmierzchy i poranki**), Gdańsk **Stefana Chwina** (**Krótką historią pewnego żartu**) i



Pawła Huellego (*Weiser Dawidek; Opowiadania na czas przeprowadzki; Pierwsza miłość i inne opowiadania*), Wrocław **Andrzeja Zawady** (*Bresław*), podolskie Kuromęki Anny Boleckiej z powieści *Biały kamień*, rodzinna wieś na Śląsku Cieszyńskim w powieściach **Jerzego Pilcha** *Inne rozkosze* i *Tysiąc spokojnych miast*, wsie beskidzkie z *Opowieści galicyjskich* **Andrzeja Stasiuka**, Prawiek wykreowany przez **Olę Tokarczuk** (*Prawiek i inne czasy*), Sandomierz urzekająco zaszyfrowany przez **Wiesława Myśliwskiego** we wspaniałej powieści *Widnokrąg*, Ściegi z przypowieści **Magdaleny Tulli** *W czerwieni*.

Większość tych swoistych „małych ojczyzn” – ocalonych i utrwalonych przez pisarzy – rozpadła się w przeszłości za sprawą Historii, która wypędziła Żydów z Zamościa (**Piotr Szewc** *Zmierzchy i poranki*), Niemców z Wrocławia (**Andrzej Zawada** *Bresław*), Polaków z Kresów (**Anna Bolecka** *Biały kamień*). Dziś zagrożeniem dla „małych ojczyzn” nie jest już Historia przychodząca z zewnątrz, a nietolerancja drzemiąca w pojedynczym człowieku. Najsilniej chyba wyrażają to powieści **Stefana Chwina**, w których autor na przykładzie międzywojennego Gdańska (*Hanemann*) i Warszawy początku XX wieku (*Esther*) pokazuje, że w zbiorowości wieloetnicznej jest tyle nienawiści, ile różnic. Otwartość na Innego z jednej strony i nietolerancyjność z drugiej nie są zatem alternatywnymi modelami społeczeństw, lecz dwiema siłami współistniejącymi w każdym człowieku i dlatego przenikającymi każdą zbiorowość.

Jednak i postawa przeciwna, czyli tolerancja, okazuje się siłą zagrażającą współczesnym „małym ojczyznom”. Rozmnożenie różnic, wieloetniczność, zgromadzenie odmienności w jednej przestrzeni sprzyja bowiem nie tyle tolerancyjności, ile obojętności i zamiast utrzymywać wspólnotę, prowadzi do jej rozpadu na osobne jednostki. Na takie zatamizowane społeczności, pokreślone dziesiątkami nieistotnych różnic, czyha trzecia siła niszcząca wspólnoty mało-ojczyzniane – identyczność. Bo dzisiejszym ojczyznom zagraża nie, jak dawniej, ideologia, nie ekspansywne państwo bądź miażdżący walec nacjonalizmu, lecz tendencje unifikacyjne właściwe całej kulturze. Arkadia **Włodzimierza Kowalewskiego** z powieści *Powrót do Breitenheide*, Galicja czasów PRL-u z *Opowieści galicyjskich* **Andrzeja Stasiuka**, kaszubska Atlantyda Północy kreowana przez **Zbigniewa Żakiewicza** w powieści *Ujrzane, w czasie zatrzymane* – nie przegrywają tedy w pojedynku z historią, lecz giną w milczącej, niezauważalnej i pozbawionej krwawych ofiar walce z kulturą nieodróżnicowania, kulturą tego samego: butików, kiosków z kolorowymi pismami, barów McDonalda, supermarketów, jednolitych reklam, międzynarodowego folkloru. Nie ma w tym żadnej

opresji, gwałtu, nakazu, nie ma reglamentowanej wolności i zakazanej tożsamości lokalnej. Siłą niszczącą okazuje się wygoda, standaryzacja, bezproblemowość.

WYZWANIE BIOGRAFICZNE

Kiedy na arenę literacką wkracza nowe pokolenie, starsi pisarze muszą niejako na nowo przedstawić się publiczności. Lata dziewięćdziesiąte w paradoksalny sposób wyrównały zatem szanse pisarzy młodszych i starszych. Zmieniona sytuacja i wyrazista granica roku 1989 sprawiły bowiem, że każdy mógł – a poniekąd i musiał – zaczynać od nowa.

Niektórzy pisarze starszego pokolenia, np. **Kazimierz Orłoś** (*Niebieski szklarz*) czy **Julian Kornhauser** (*Dom, sen i gry dziecięce*), wykorzystali tę możliwość, sięgając do doświadczeń dzieciństwa, aby poszerzyć swój wcześniejszy wizerunek „pisarza zaangażowanego politycznie”. Ich utwory włączyły się do szerszej grupy dzieł, skoncentrowanych na biografii i ujmujących ją w ramy fabuły inicjacyjnej, która okazała się prawdziwą modą literacką lat dziewięćdziesiątych. Powieść inicjacyjna – dobrze osadzona w kulturze europejskiej dzięki literaturze niemieckiej (od Goethego aż po Tomasza Manna i Güntera Grassa) – to narracja o dojrzewaniu, o przekraczaniu progu dorosłości, o porzucaniu stanu niewinności i wkraczaniu w etap grzechu i doświadczenia. Model inicjacyjny w prozie polskiej najnowszego okresu rozgrywano zasadniczo według dwojakiego modelu. W pierwszym, nasyconym – jak w *Latach nauki Wilhelma Meistra* Goethego – pierwiastkami autobiograficznymi, sięgano do tradycji prozy edukacyjnej dla przedstawienia dramatycznego – często przyspieszanego przez politykę – procesu dojrzewania. Jego zwieńczeniem i jedyną siłą przeciwdziałającą rozpadowi życiorysu na osobne etapy okazuje się osiągnięta przez autora literacka zdolność nieograniczonego powracania do czasu minionego. Przykładów takich w literaturze polskiej ostatniej dekady znaleźć można wiele: **Paweł Huelle** *Weiser Dawidek*; *Opowiadania na czas przeprowadzki*; *Pierwsza miłość i inne opowiadania*; **Aleksander Jurewicz** *Lida*; *Pan Bóg nie słyszy głuchych*; wśród nich zaś najbogatsza poznawczo wydaje się *Krótką historią pewnego żartu* **Stefana Chwina**. Ten autobiograficzny esej jest próbą narracyjnego powrotu do krainy dzieciństwa – Gdańska tuż po II wojnie światowej. Chwin, rekonstruujący spojrzenie dziecka, przedstawia swoje dzieciństwo jako proces odkrywania kolejnych warstw czasu, które utworzyły gdańską rzeczywistość. Była to, wbrew twierdzeniom dorosłych, nie rzeczywistość jednorodna, wyłącznie i zawsze polska, jednoznaczna i zasadniczo świecka, lecz rzeczywistość wielowarstwowa. Składały się na nią, stopniowo odsłaniane przez dziecko, różne kultury (niemiecka, polska), różne wyznania (protestanckie i katolickie) i

przeciwstawne sobie estetyki (stalinowska, hitlerowska, mieszczańska). Konfrontując je, dziecięcy narrator odkrywał swoją metodę nieuprzedzonego obcowania ze światem, obcowania, nad którym nie może zapanować żadna ideologia. Rezultatem owego kontaktu staje się bowiem odkrycie jedyne obszaru odpornego na manipulacje ideologiczne – piękna. Jest to piękno prawdziwe, czyli takie, które używa sobie człowiekowi, tzn. budzi w nim zdolność bezinteresownego obcowania z życiem, a przeto godzi z bolesnymi nieoczywistościami istnienia – przypadkowością historii i nieskończonością odczytywania świata. Ta właśnie lekcja wyniesiona z dzieciństwa, sztuka czytania rzeczywistości, pozwala dorosłemu autorowi cofać się do dowolnego okresu przeszłości (tak jak możemy cofać się do lektur z dawnych czasów), a także pozwala zachować dziecięcą zdolność dziwienia się światu.

W drugim modelu opowieści inicjacyjnej, wyraźniej fikcyjnym (**Tomek Tryzna** *Panna Nikt*; **Manuela Gretkowska** *Kabaret metafizyczny*; **Olga Tokarczuk** *Podróż ludzi Księgi* oraz *E.E.*; **Andrzej Stasiuk** *Biały kruk* i *Przez Rzekę*; **Izabela Filipiak** *Absolutna amnezja*), nakładającym na wzorec prozy rozwojowej schematy thrillera, powieści sensacyjnej, kryminalnej czy przygodowej, ukazywano dwudzielną biografię (etap przed inicjacją i po niej) i radykalnie wywyższano etap niewinności względem etapu dojrzałego. Model ten – jak w powieści Jeronime’a D. Salinger’a *Buszujący w zbożu* czy w dziele Güntera Grassa *Blaszany bębenek* – przybrał postać prozy antyedukacyjnej, która deprecjonuje społeczne (szkoła, dom) przymusy dojrzewania i jego efekty, a także akcentuje bezpowrotność utraty młodości jako wartości samoistnej.

Z obu tych grup wyłaniała się – często w postaci przemieszanej – diagnoza tożsamości współczesnego bohatera. Zasadnicza zmiana, jaka zaszła w określaniu tożsamości po roku 1989 polegała na tym, że „polskość”, rozumiana jako odpowiedź na pytanie „Kim jesteś?”, straciła swoją oczywistość. Zaczęła więc podlegać kolejnym modyfikacjom, ustępując w znacznej mierze tożsamości lokalnej, związanej z „małą ojczyzną”. A zatem jeśli ktoś nie chciał na to pytanie odpowiadać „Jestem Polakiem”, mógł powiedzieć: „Jestem Ślązakiem/ Wielkopolaninem/ Kaszubem...” (podobnie jak Francuz może ukonkretnić swoją tożsamość, mówiąc, że jest Bretończykiem czy Alzackim, Hiszpan, że jest Katalończykiem lub Baskiem, Niemiec, że jest Bawarczykiem, Belg – Walończykiem lub Flamandem). A jeśli ktoś nie czuje swojej przynależności ani do dużej, ani do małej ojczyzny? Wtedy jest człowiekiem niezakorzenionym.



Bohater niezakorzeniony to najbardziej własna kreacja prozy najnowszej, a zarazem jej element najbardziej niepokojący. Pojawił się w utworach workowatych, niejednokrotnie odnawiających tradycje groteski, hybrydycznych, mieszających fabułę z esejem, często przedstawiających losy Polaków za granicą. Bohaterowie tych dzieł to ludzie, którzy w pewnym momencie swej biografii pojęli, że każdy rodzaj przywiązania – patriotycznego, religijnego, obyczajowego, a nawet językowego – ogranicza życie. Przeżyli więc epifanię oderwania się od korzeni – od miejsca urodzenia, tradycji, wiary i obyczajowości. Poszczególni pisarze wskazywali na różne przyczyny niezakorzenia: obłudny i przymusowy patriotyzm, który niszczył autentyczne więzi narodowe (**Manuela Gretkowska** *My zdies' emigranty*; **Izabela Filipiak** *Absolutna amnezja*); barbarzyńskie wychowanie (**Krzysztof Maria Żalusiński** *Tryptyk bodeński*; *Szpital Polonia*); celowe wyzbycie się cech narodowych w pospiesznym dążeniu do jak najszybszej asymilacji w obcym kraju (**Zbigniew Kruszyński** *Schwedenkräuter*; **Bronisław Świdorski** *Słowa obcego*). Jednak najbardziej typowy człowiek niezakorzeniony (znajdziemy go w utworach **Gretkowskiej** *Tarot paryski*; *Kabaret metafizyczny*; *Podręcznik do ludzi*; **Filipiaka** *Śmierć i spirala*; także: **Nataszy Goerke** *Fractale*; *Księga Pasztetów*; *Pożegnania plazmy*; **Marka Bieńczyka** *Terminal*) to ten, kto wybrał swój stan, wybrał obcość względem własnego pochodzenia i względem nowego – każdego – miejsca zamieszkania. Uczynił to w świecie, w którym – wiedzą o tym mieszkańcy wielonarodowych miast – nikt nie jest „swój” czy „tutejszy”, a więc każdy jest obcy. W świecie tym, gdzie przejście z buddyzmu na judaizm jest równie proste co operacja plastyczna, a zmiana płci to zadanie dla chirurga, nie zaś dla Boga, bohater niezakorzeniony oswoił doświadczenie obcości i odkrył, że może być każdym – może wybrać sobie nową wiarę, nowy język, nową obyczajowość, gdyż każdy z tych zespołów wartości jest wierzchnią warstwą człowieka (albo dlatego, że żadna zmiana nie sięga duszy, albo dlatego, że człowiek nie ma duszy). Bohater niezakorzeniony postrzega normy i wartości życia społecznego jako możliwe, nigdy zaś konieczne czy absolutne, a cele życiowe – ograniczające wolność – zawsze traktuje doraźnie. Wolność, którą widzi przed sobą, przeżywa jako doświadczenie zatrważające i ekstatyczne, dające szansę całkowicie nowego, samodzielnego kształtowania własnej tożsamości.

WYZWANIE GATUNKOWE

Bieguny prozy europejskiej lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych zdają się rozciągać pomiędzy propozycją Umberta Eco, który posługuje się wielogatunkowym pastiszem, i ofertą Milana Kundery, który tworzy powieść dygresyjną. Literatura polska poszerza ów zestaw.

powrót fabuły

Pierwszym zjawiskiem, jakie dało się zaobserwować w zakresie wyborów formalnych już w prozie schyłku lat osiemdziesiątych, był powrót fabuły. W poprzednich dekadach wydawało się – a odnosiło się to nie tylko do polskiej prozy – że literatura nie potrafi już opowiadać historii. Do prozy lat dziewięćdziesiątych wraz z książkami **Pawła Huellego** (*Weiser Dawidek*), Maxa Larsa (właśc.: **Stefan Chwin**, *Człowiek-litera*; *Ludzie-skorpiony*), **Tomka Tryzny** (*Panna Nikt*), **Olgi Tokarczuk** (*Podróż ludzi Księgi*) wkroczył jednak ożywczy duch nieskrępowanego zmyślenia, opowiadania historii, sięgania po ciekawe wydarzenia i komponowania z nich opowieści. Oczywiście intryga miała nie tylko przyciągnąć czytelnika, historia była nie tylko sposobem uatrakcyjniania narracji i schematem pomagającym porządkować wydarzenia, lecz także nośnikiem ważnych treści. Nawet jednak gdyby owej głębi zabrakło, to i tak słuszność wyboru *Lust zu fabulieren* potwierdzały sukcesy osiągane przez pisarzy, którzy związek pomiędzy powieścią i fabułą uznawali za nierozłączny. Publiczność literacka lat osiemdziesiątych nie skąpiła bowiem uznania prozie ważnej, politycznie zaangażowanej, dokumentarnej, mało literackiej, lecz serca ofiarowała twórcom opierającym powieści na schematach prozy popularnej. Najbardziej poczytne okazały się tedy dzieła **Andrzeja Szczypiorskiego** (*Początek*; *Noc, dzień, noc*; *Amerykańska whisky*; *Autoportret z kobietą*) czy **Marii Nurowskiej** (*Hiszpańskie oczy*; *Postscriptum*; *Panny i wdowy*). Dodatkowym dowodem na to, że pośrednictwo fabuły jest najskuteczniejszym sposobem zdobywania czytelników, była najbardziej spektakularna kariera pisarska przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych – kariera **Andrzeja Sapkowskiego**. Pisarz ten najgłośniejszy polski twórca fantasy, autor pięciotomowej sagi o wiedźminie Geralcie, debiutował w 1986 roku opowiadaniem *Wiedźmin* wydanym w niewielkim nakładzie; dziesięć lat później zagraniczne wydania kolejnych jego powieści wysokością nakładów dorównały książkom Stanisława Lema (jednego z najwybitniejszych pisarzy science-fiction na świecie, który jednak w latach dziewięćdziesiątych całkowicie poświęcił się eseistyce). Sapkowski dokonał prawdziwego wyłomu w murze dość szczelnie otaczającym ghetto fantastyki literackiej, traktowanej jako twórczość pomniejszego gatunku – silnie skonwencjonalizowana, a przeto łatwa w pisaniu, czysto rozrywkowa i nieważna. Sapkowski w swoich utworach – konwencjonalnych pod względem narracyjnym, za to atrakcyjnych fabularnie i objawiających niebywałe bogactwo wyobraźni i języka – początkowo odwoływał się do słowiańskiej mitologii, później zaś zaczął nadawać narracjom charakter prozy apokryficznej, dopisywanej do legend i mitów średniowiecznej Europy (zwłaszcza legend

kręgu arturiańskiego), przekraczającej konwencję fantasy i zmierzającej w stronę moralitetowej przypowieści o walce dobra ze złem.

Między innymi popularność Sapkowskiego jako wyrazisty sygnał tęsknoty za „literaturą czytelną” oraz atuty klasycznej narracji dostrzeżone przez nowych pisarzy zdecydowały o powszechności powrotu do fabuły w prozie lat dziewięćdziesiątych. Pojawiły się powieści nawiązujące do wzorców prozy popularnej – głównie powieści kryminalnej (**Tadeusz Konwicki** *Bohiń*; **Czytadło**; **Paweł Huelle** *Weiser Dawidek*; **Andrzej Stasiuk** *Biały kruki*; **Stefan Chwin** *Hanemann*; **Antoni Libera** *Madame*), thrillera (**Siostra Małgorzaty Saramonowicz**), romansu (**Marek Bieńczyk** *Terminal*; **Włodzimierz Odojewski** *Oksana*), ghost story (**Olga Tokarczuk** *E.E.*; **Christian Skrzyposzek** *Mojra*), opowieści detektywistycznej (**Gustaw Herling-Grudziński** *Gorący oddech pustyni*; *Biała noc miłości*). Dominujące w tym zestawie konwencje powieści kryminalnej i romansu wydają się osobną prawidłowością literatury polskiej lat dziewięćdziesiątych, wynikającą z przekształcenia świata w zagadkę (powieść kryminalna) i z rewidowania dotychczasowych obrazów relacji międzyludzkich (romans). Powrót fabuły, triumfalne wkraczanie intrygi do powieści rozgrywało się jednak w poetyce pastiszu, co pozwalało pisarzom na przekraczanie konwencji, włączanie do romansu czy kryminału na przykład refleksji czy dygresji, które dotyczyły ważkich zagadnień: postaw wobec niepoznawalnego (Huelle), sensu teraźniejszości (Konwicki), możliwości odczytania świata (Tokarczuk), konfliktu między racjonalizmem i irracjonalizmem (Skrzyposzek), szans przezwyciężenia mrocznego dziedzictwa historii (Odojewski) czy zagadki melancholii (Bieńczyk, Chwin, Libera).

parodiowanie powieści

Fabuła nie była jedynym rozwiązaniem problemów formalnych prozy. W latach dziewięćdziesiątych pojawiły się dwie odmienne tendencje. Pierwsza z nich polegała po prostu na parodiowaniu powieści (**Paweł Dunin-Wąsowicz** *Rewelaja*; **Marcin Wroński** *Obsesyjny motyw babiego lata*; **Andrzej Tuziak** *Księga zaklęć*; **Cezary Domarus** *Caligari express*; **Marek Gajdziński** *Głowa konia*; **Anna Burzyńska** *Fabulantant*). Pisarze ci kwestionowali podstawowe składniki fabuły, podkreślając konwencjonalność akcji, pozorność przyczynowo-skutkowego powiązania zdarzeń, sztuczność wymogu budowania intrygi, papierowość wszelkich bohaterów. Ich utwory ukazywały powieść jako gatunek niezdolny do ukrycia własnej fikcyjności i wyplątania się z nieskończonych uwikłań intertekstualnych, bezsilny mimetycznie i pogłębiający sztuczność porozumienia z czytelnikiem, przestarzały i

ograniczony. Były to w znacznej mierze utwory celowo popsute, pełne dygresji i uwag o pisaniu powieści, spełniające się w destrukcji wszystkich elementów prozy, które służyć mogą tworzeniu iluzji, utwory z zamierzenia parodystyczne.

proza nieepicka

Drugim sposobem ominięcia fabuły okazał się nieepicki model prozy. W modelu tym, o bogatych tradycjach przedwojennych w polskiej prozie (Bruno Schulz, Witold Gombrowicz, Stanisław I. Witkiewicz), a jednocześnie modelu dobrze znanym literaturze europejskiej (od dygresyjnej narracji Cervantesa i Sterne’a aż po poematy prozą Lautréamonta czy Gide’a), autor wykorzystuje poetyckie środki stylistyczne, łącząc niekiedy formy powieściowe z poematowymi. Akcją w takim utworze nie kieruje następstwo przygód bohatera, a raczej skojarzenia słowne. Jeśli pojawia się narrator, to autor przyznaje mu przede wszystkim prawo do swobodnego przerywania opowieści, do odbiegania od zasadniczego wątku, do upodrzedniania intrygi i zdarzeń kosztem komentarza, dygresji czy folgowania skojarzeniom. Cechy te odnaleźć można w utworach **Marka Bieńczyka** (*Terminal; Tworki*), **Nataszy Goerke** (*Fractale; Księga Pasztetów*), **Aleksandra Jurewicza** (*Lida; Pan Bóg nie słyszy głuchych*), **Zbigniewa Kruszyńskiego** (*Schwedenkräuter; Szkice historyczne*), **Jerzego Pilcha** (*Inne rozkosze; Tysiąc spokojnych miast*), **Zyty Rudzkiej** (*Białe klisze; Uczty i głody*), **Grzegorza Strumyka** (*Zagłada fasoli; Kino-lino*), **Tadeusza Komendanta** (*Lustro i kamień*), **Jakuba Szapera** (właśc.: Jakub Bulanda; *Narogi i patrochy*), **Magdaleny Tulli** (*Sny i kamienie; W czerwieni*).

Istnieje jedna cecha wspólna dla fabulacyjnego i poetyckiego modelu prozy, a mianowicie intencja snucia opowieści. O ile jednak w modelu pierwszym jej rezultatem jest bogata w wydarzenia fabuła, o tyle w modelu drugim energia ta kieruje się ku czemu innemu: ku spowolnieniu, którego mistrzami stali się Pilch (retardacja), Bieńczyk (dygresja) i Chwin (opis); ku wyprowadzaniu całościowych opowieści z pojedynczych metafor (Tulli), ku ujawnianiu literackich i językowych zapożyczeń w odtwarzaniu przeszłości (Jurewicz) czy wreszcie ku przedstawianiu świata jako sumy języków, którymi posługujemy się w aktach nazywania (Kruszyński).

sylwa, czyli powieść bez konsekwencji

Najciekawszym i najtrudniej pochwytym wyborem formalnym prozy polskiej lat dziewięćdziesiątych, obecnym również w prozie europejskiej, wydaje się sylwa, czyli narracyjny „groch z kapustą”. Sylwa należy do tradycji pisania niezobowiązującego, co znaczy, że dzieło w tej poetyce osadzone nie stanowi żadnej całości – tematycznej, gatunkowej czy estetycznej. Narracja rozwija się tu od przypadku do przypadku, napędzana skojarzeniami, wspomnieniami, a przede wszystkim możliwościami, co sprawia, że jawi się ona jako antologia szans tkwiących w narracji, nasuwających się w trakcie pisania. Utwór bliski powieści może w sobie pomieścić portret, anegdotę, szkic, esej, opowiadanie, mikro-dramat, komentarz, obrazek czy zapis pomysłu na dzieło. W książkach **Tadeusza Konwickiego** (*Pamflet na siebie*), **Manueli Gretkowskiej** (*Tarot paryski; Kabaret metafizyczny*), **Anny Nasilowskiej** (*Domino. Traktat o narodzinach*), **Zbigniewa Żakiewicza** (*Ujrzane, w czasie zatrzymane*), **Czesława Miłosza** (*Abecadło; Inne abecadło* oraz *Piesek przydrożny*), **Andrzeja Stasiuka** (*Dukla*), **Olgi Tokarczuk** (*Dom dzienny, dom nocny*), **Krzysztofa Rutkowskiego** (*Pasaże paryskie; Raptularz końca wieku; Śmierć w wodzie*), **Pawła Huellego** (*Inne historie*) swobodna wypowiedź autora ujęta jest każdorazowo w ramy wyrazistego porządku. Porządek ten może przybierać postać ładu alfabetycznego (Miłosz), traktatowego (Stasiuk, Tokarczuk), łańcuchowego (Gretkowska *Kabaret metafizyczny*), czy też ładu pozaliterackiego (kompozycja *Tarota paryskiego* odzwierciedla kolejność kart tarota; Huelle numeruje kolejne fragmenty, łącząc niektóre z nich w konfiguracje powiązane odsyłaczami). Dzięki temu sylwa odgrywa ciekawą rolę w literaturze, pokazując swoją kompozycją arbitralność każdego porządku i uświadamiając, że u schyłku XX wieku niemożliwa jest wszelka całość – zarówno w sensie wypowiedzi kompletnej, jak i systemu gatunkowego. Sylwa sama wyznacza sobie jednokrotne – kompozycyjne, gatunkowe i estetyczne – normy spójności, zarazem jednak jest w dużym stopniu zdyscyplinowana zarówno w swojej zawartości intelektualnej, jak i w swojej kompozycji. Dzięki temu sylwa spełnia rolę komentatora i kontestatora wszelkiego ładu – świata i literatury. Pokazuje bowiem, że w każdym porządku tkwi okrucieństwo kosmicznego ładu, ale też i ziarno utopii prowadzącej do przemocy.

BILANS

Proza lat dziewięćdziesiątych wykształciła kilka wyrazistych strategii, które stanowić mogą tradycję dla następców. Strategia pierwsza, pastiszowa, opiera się na korzystaniu z klasycznej fabuły i z wyrazistych schematów gatunkowych (w tym również prozy popularnej) jako ułatwienia, które wciągnąć ma odbiorcę w doniosłą problematykę (np. saga Olgi Tokarczuk

Prawiek i inne czasy; powieść rodzinna czy inicjacyjna wbudowana w konwencję powieści sensacyjnej; także – oparte na schemacie zagadki – opowieści metafizyczne **Gustawa Herlinga-Grudzińskiego**: *Wieża i inne opowiadania*; *Gorący oddech pustyni*; *Don Ildebrando*; *Biała noc miłości*). Strategia druga, sięgająca do tradycji poetyckiego modelu prozy, polega na korzystaniu z nie-fabularnych wzorców rozwijania opowieści; wzorce takie tkwią w mechanizmie kojarzenia słów (Kruszyński, Tulli), w traktowaniu zdarzeń jako pretekstu do snucia dygresji (Pilch, Bieńczyk) bądź jako kanwy dla opisu i filozoficznej refleksji (Chwin); osiągnięte tymi sposobami spowolnienie narracji służy estetycznej rozkoszy, ale także unaocznieniu, że świat staje się czytelny dopiero wtedy, gdy dostrzeżemy jego tekstową naturę i gdy potraktujemy literaturę jako najpełniejsze – bo bezinteresowne – narzędzie poznania bytu. Strategia trzecia, sylwiczna, nawiązuje do wcześniejszej tradycji pisanie niezobowiązującego (tworzenia tekstów pozbawionych wyrazistego zobowiązania tematycznego, gatunkowego czy estetycznego), a równocześnie w miejsce całkowitej nieprzewidywalności przebiegu narracji proponuje kilka porządków czytania; dzięki tej strategii sylwa okazuje się narracją najbardziej pojemną, która sprzyja powstawaniu tekstów śmiałych poznawczo i wyrafinowanych literacko.

Pomiędzy pastiszem i sylwą – tak wydają się przedstawiać bieguny powieściowego wyboru w prozie polskiej u progu XXI wieku.

Informacje dodatkowe:

1. notki biograficzne

Magdalena Tulli (ur. 1955)

Debiutowała powieścią *Sny i kamienie* (1995 r.). Jest laureatką nagrody Fundacji im. Kościelskich. Jej powieść *W czerwieni* była nominowana w 1999 roku do nagrody „Nike”.

Olga Tokarczuk (ur. 1962)

Autorka powieści *Podróż ludzi księgi* (1993 r.), *E.E* (1995 r.) i nominowanych do nagrody „Nike” powieści *Prawiek i inne czasy* (1996 r.) oraz *Dom dzienny, dom nocny* (1998 r.).

Andrzej Stasiuk (ur. 1960 r.)

Poeta, prozaik. Autor m.in. *Murów Hebronu* (1992 r.), *Wierszy miłosnych i nie* (1994 r.), powieści *Biały kruk* (1996 r.), *Opowieści galicyjskich* (1995 r.), opowiadań *Przez Rzekę* (1992 r.). Laureat nagrody Fundacji Kultury i Fundacji im. Kościelskich.

Krzysztof Myszkowski (ur. 1952 r.)

Prozaik; autor *Pasji według świętego Jana* (1991 r.), *Koziego rogu* (1995 r.), *Funebre* (1998 r.). Laureat nagrody Fundacji im. Kościelskich.

Krzysztof Maria Załuski (ur. 1963)

Prozaik, dziennikarz, autor sztuk teatralnych i scenariuszy filmowych. Debiutował w 1996 roku zbiorem *Tryptyk Bodeński*. Jest autorem powieści *Szpital Polonia* (1999 r.). Mieszka w Niemczech, gdzie jest redaktorem i wydawcą kwartalnika literackiego „Bundesstrasse 1”.

Manuela Gretkowska (ur. 1964)

Poetka, prozaiczka. Debiutowała powieścią *My zdies' emigranty* (1991 r.). Ponadto jest autorką powieści *Tarot paryski* (1993 r.), *Kabaret metafizyczny* (1994 r.), *Podręcznik do ludzi* (1996 r.) oraz autorką scenariusza do filmu Andrzeja Żuławskiego *Szamanka*. Wydała także tom opowiadań *Namiętnik* (1998 r.) i „tomik wrażeń” z podróży po świecie pt. *Światowidz* (1998 r.)

Adam Wiedemann (ur. 1967)

Poeta, prozaik, krytyk muzyczny. Debiutował w 1996 roku zbiorem wierszy *Samczyk*, a w 1997 wydał kolejny tomik *Bajki zwierzęce*. Dwukrotnie jego książki prozatorskie nominowane były do nagrody „Nike” – opowiadania *Wszędobylstwo porządku* (1998 r.) i *Sęk pies brew* (1999 r.)

Jerzy Pilch (ur. 1952)

Prozaik, felietonista. Wydał tom prozy *Wyznania twórcy pokątnej literatury erotycznej*, za który w 1989 roku otrzymał nagrodę Fundacji im. Kościelskich. Jest autorem powieści *Spis cudzołóżnic* (1993 r.), *Inne rozkosze* (1995 r.), *Tysiąc spokojnych miast* (1997 r.), *Monolog z lisiej jamy* (1996 r.). Wydał również tomy felietonów: *Rozpacz z powodu utraty furmanki* (1994 r.), *Tezy o głupocie, piciu i umieraniu* (1997 r.) oraz tom nominowany do nagrody „Nike” – *Bezpownotnie utracona leworęczność* (1998 r.).

Paweł Huelle (ur. 1957)

Autor powieści *Weiser Dawidek* (1987 r.), *Opowiadań na czas przeprowadzki* (1991 r.), *Wierszy* (1994 r.), *Pierwszej miłości i innych opowiadań* (1996 r.), słuchowisk radiowych i sztuk teatralnych, laureat prestiżowych nagród literackich, m.in. Fundacji im. Kościelskich oraz Fundacji im. A. Jurzykowskiego.

Stefan Chwin (ur. 1949)

Prozaik, historyk literatury, krytyk. Laureat m.in. nagrody Fundacji im. Kościelskich oraz nagrody PEN-Clubu. Opublikował powieści *Hanemann* (1995 r.) i *Esther* (1999 r.).

Izabela Filipiak (ur. 1961)

Jest autorką zbioru opowiadań *Śmierć i spirala* (1961 r.), powieści *Absolutna amnezja* (1995 r.), tomu prozy *Niebieska menażeria* (1997 r.), książki *Twórcze pisanie dla młodych panien* (1999 r.), tekstów krytycznych, recenzji, esejów.

Kinga Dunin (ur. 1953)

Socjolog kultury, krytyk literacki; autorka książki feministycznej *Tao gospodyni domowej* oraz powieści *Tabu* (1999 r.) i *Obciach* (1999 r.).

Piotr Siemion (ur. 1961)

Prozaik, tłumacz literatury angielskiej i amerykańskiej, doktor filozofii i nauk prawnych Uniwersytetu Columbia. Jest autorem powieści *Niskie łąki* (2000 r.)

Grzegorz Strumyk (ur. 1958)

Prozaik, malarz, fotografik. Debiutował w 1992 roku tomem opowiadań *Zagłada fasoli*. Opublikował zbiorek wierszy *Bezspojrzenie* (1994 r.) oraz dwa tomy prozy: *Kino-lino* (1995 r.) i *Podobrazie* (1997 r.)

2. Najważniejsze nagrody literackie przyznane w latach 90. w dziedzinie prozy:

1990

Gustaw Herling-Grudziński – Nagroda polskiego PEN Clubu im. J. Parandowskiego

Hanna Krall – Nagroda im. Ksawerego Pruszyńskiego przyznana przez polski PEN Club

Grzegorz Musiał – Nagroda Literacka Fundacji im. Kościelskich (Szwajcaria) za całokształt twórczości

Bronisław Wildstein – Nagroda Literacka Fundacji im. Kościelskich za powieść *Jak woda*

Henryk Grynberg – Nagroda Fundacji im. A. Jurzykowskiego (USA) w dziedzinie literatury

1991

Stanisław Lem – Austriacka Nagroda im. F. Kafki

Andrzej Bart – Nagroda Literacka Fundacji im. Kościelskich za powieść *Rien ne va plus*

1992

Krzysztof Myszkowski – Nagroda Literacka Fundacji im. Kościelskich za powieść *Pasja wg św. Jana*

1993

Piotr Wojciechowski – Nagroda Fundacji P. Büchnera (założonej przez polskiego biznesmena Piotra Büchnera w 1989 roku w Warszawie) za twórczość prozatorską

Jadwiga Żylińska – Nagroda polskiego PEN Clubu w dziedzinie prozy

1994

Ryszard Kapuściński – Nagroda Fundacji im. A. Jurzykowskiego w dziedzinie literatury

1995

Stanisław Lem – Nagroda polskiego PEN Clubu za całokształt twórczości

Piotr Matywiecki – Nagroda polskiego PEN Clubu za książkę *Kamień graniczny*

1996

Jacek Baczak – Nagroda Literacka Fundacji im. Kościelskich za książkę *Zapiski z nocnych dyżurów*

Paweł Huelle – Nagroda Fundacji im. A. Jurzykowskiego w dziedzinie literatury

1997

Olga Tokarczuk – Nagroda Literacka Fundacji im. Kościelskich w dziedzinie prozy

Wiesław Myśliwski *Widnokrąg* – Literacka Nagroda Nike (największa polska nagroda literacka dla najlepszej książki roku) - nagroda jury

Olga Tokarczuk *Prawiek i inne czasy* – Literacka Nagroda Nike - nagroda w plebiscycie czytelników.

1998

Stefan Chwin – Nagroda polskiego PEN Clubu w dziedzinie prozy

Wiesław Myśliwski – Nagroda Fundacji im. A. Jurzykowskiego w dziedzinie literatury

Czesław Miłosz *Piesek przydrożny* – Literacka Nagroda Nike - nagroda jury

Krzysztof Varga – nagroda literacka Fundacji Kultury (jednej z największych fundacji kulturalnych w Polsce)

Bohdan Madej – nagroda literacka Fundacji Kultury

1999

Olga Tokarczuk *Dom dzienny, dom nocny* – Literacka Nagroda Nike - nagroda w plebiscycie czytelników