

Wstęp

„W poszukiwaniu straconej prawdy”¹

Pod takim proustowskim tytułem w roku 2001 Patrycja Baran i Andrzej Antoszek opublikowali w *Literaturze na Świecie* esej poświęcony prozie Roberta Coovera. Tekst był swego rodzaju odpowiedzią na słabnące zainteresowanie polskiego czytelnika postmodernizmem amerykańskim. „Wygląda na to”, pisali autorzy, że prozaicy pokolenia Coovera, tacy jak John Barth czy Donald Barthelme „należą już do historii pewnego prozatorskiego epizodu”². W pewnym sensie trudno nie zgodzić się z oceną autorów eseju. Nazwiska amerykańskich postmodernistów z lat 60. coraz rzadziej w ostatnich latach goszczą na ustach czytelników i krytyków. Jednak właśnie fakt, że fenomen postmodernizmu jest dziś postrzegany tylko jako przejściowy epizod czy pojedynczy incydent w historii literatury, powinien nam dawać do myślenia.

To prawda, że wnoszące niegdyś świeżość do anglojęzycznej literatury eksperymenty Coovera, Bartha i Barthelme’ego, nie wydają się już dziś niczym nowym. W czasach gdy niemal każdy blog internetowy, każda reklama czy książka dla dzieci uwzględniają ponowoczesne zasady metafikcji, komentują swój tekstualny status i bawią się intertekstualnymi zapożyczeniami, estetyka postmodernizmu stała się najzwyczajniejszą rzeczą na świecie. Strategię intertekstualnego recydingu odnajdujemy w prozie Małowskiej, obrazach Sasnała, stoliku kawiarnianym z palet trans-

¹ Patrycja Baran i Andrzej Antoszek, „W poszukiwaniu straconej prawdy”, *Literatura na Świecie* 354.1 (2001).

² Ibidem, s. 130.

portowych i muzyce hiphopowej. Lecz chociaż, mówiąc słowami Fredrica Jamesona, postmodernistyczne style stały się powszechnie czytelnymi kodami współczesnej kultury³, ich użyciu towarzyszy dziś ta sama atmosfera znużenia i wyczerpania, w jakiej przeprowadzano pierwsze postmodernistyczne eksperymenty. Właśnie tę kwestię, kwestię wyczerpania, z zapalem opisywał w 1967 roku John Barth na łamach czasopisma *Atlantic*:

„Wyczerpania” nie utożsamiam z takimi wytartymi sformułowaniami jak fizyczna, moralna czy intelektualna dekadencja, lecz jedynie z zużyciem się pewnych form lub wyczerpaniem się pewnych możliwości – co nie jest naturalnie powodem do rozpacz. Nie muszę przypominać, że wielu artystów zachodu od lat zмага się z zastanymi definicjami artystycznych środków, gatunków i form: pop art, teatralne i muzyczne „happeningi”, cały wachlarz sztuk „interdyscyplinarnych” lub „mieszanych” – to najnowsze zjawiska buntowania się przeciwko Tradycji⁴.

Diagnoza Bartha na temat zużycia się możliwości literackich na wiele lat wytyczyła standardy odbioru eksperymentalnej prozy powstającej na kontynencie amerykańskim w latach 1960-1980. Barth uchwycił bowiem nie tylko panujące wśród pisarzy jego pokolenia rozczarowanie modernistycznym projektem nowatorstwa, ale też zrozumienie, że projekt radykalnego zerwania z tradycją, proponowany przez awangardę przełomu XX wieku, nie jest najlepszą receptą na bunt. W zgodzie z duchem hipisowskiej kontrkultury lat 60. autor „Literatury wyczerpania” podkreślał, że brak nowych możliwości to jeszcze nie powód do rozpacz, i że zamiast brać sytuację wyczerpania śmiertelnie poważnie, trzeba się z nią najzwyczajniej w świecie pogodzić, tradycję zaś potraktować jako użyteczny rezerwuar sprawdzonych środków wyrazu, którymi artysta i czytelnik mogą się twórczo pobawić. W ten sposób, bez cienia pompatyczności, jaka zwykle towarzyszy literackim manifestom – przypomnijmy sobie choćby „Filozofię kompozycji” Poego czy „Retrospekcję” Pounda – „Literatura wyczerpania”

³ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Post-Contemporary Interventions (Durham: Duke University Press, 1991).

⁴ John Barth, „Literatura wyczerpania”, [w:] *Nowa proza amerykańska: Szkice krytyczne*, red. Zbigniew Lewicki, przeł. Jacek Wiśniewski (Warszawa: Czytelnik, 1983), s. 38.

wyartykułowała przewrotnie niepozorny, lecz skuteczny sposób przeciwstawienia się autorytetowi tradycji literackiej. Ironiczna zabawa konwencjami, którą zaproponował Barth w miejsce nabożnego szacunku dla historii literatury, pozwoliła postmodernistom, takim jak on sam, Coover czy Barthelme, dokonać rewolucji w sposobie myślenia na absolutnie podstawowe tematy, jakimi dla literatury są kwestia autora i jego władzy nad dziełem, samo pojęcie „dzieła” i jego wyjątkowości, problem związku tekstu literackiego z rzeczywistością i rola czytelnika.

Nowy paradygmat myślenia o literaturze, nazwany przez Lyotarda „kondycją” postmodernistyczną, zakładał demokratyzację relacji autor – czytelnik, postrzegał język jako nieskończone twórczy i niezależny od pisarza system generowania znaczeń, a także celebrował rolę czytelnika jako współtwórcy literackiego doświadczenia⁵. Oczywiście, wiele założeń postmodernistycznego „stylu myślenia”⁶ zostało od tamtej pory zdekonstruowanych i historycznie skontekstualizowanych. Demokratyzacja relacji autor – czytelnik, na przykład, okazała się bardziej sloganem niż filozoficzną i polityczną propozycją środowiska pisarskiego – świat literatury postmodernistycznej składał się nadal w większości z wykształconych, białych heteroseksualnych mężczyzn, piszących dla podobnych sobie amatorów trudnej sztuki, lubujących się w jej wyjaśnianiu. Podobnie filozofia języka jako materiału, z którego składa się rzeczywistość, zainspirowana myślą Wittgensteina i francuskim poststrukturalizmem na modłę Barthes’a i Derridy, została po latach zdemaskowana jako forma izolacjonizmu literatury wobec realnych problemów społecznych i politycznych ery makkartyzmu. W końcu postulat, jakoby literatura postmodernistyczna umożliwiała czytelnikowi większy udział w doświadczeniu literatury, z perspektywy historycznej okazał się raczej odbiciem determinizmu rynkowego niż faktycznym ukłonem w stronę odbiorcy. Jak pisze Jacques Rancière, wczesny

⁵ Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Theory and History of Literature, v. 10 (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

⁶ Jerome Klinkowitz, *Rosenberg, Barthes, Hassan: The Postmodern Habit of Thought* (Athens: University of Georgia Press, 1988).

postmodernizm ostatecznie odróżniał się od modernizmu tylko tym, że otwarcie przyznawał zależność sztuki od uwarunkowań ekonomicznych, bez udawania, że awangardowe pomysły rodzą się w estetycznej próżni.

O ile historyczne odczytania poszerzają naszą wiedzę o kontekście, w jakim zrodziła się estetyka amerykańskiego postmodernizmu, o tyle w ich świetle intelektualna wartość osiągnięć Bartha, Barthelme'ego i Coovera wydaje się dziś nieco zbyt pospiesznie zmarginalizowana. W pewnym sensie przecież esej „Literatura wyczerpania” jest równie aktualny, jak w momencie publikacji i może służyć, podobnie jak literackie eksperymenty trzech postmodernistów, którym ten tom jest poświęcony, za punkt wyjścia dla refleksji o obecnej kondycji literatury i sztuki. Gdyby w terminologii Bartha zastąpić pop art „sztuką apriopriacyjną”, sztuki interdyscyplinarne „intermedialnymi”, a słowo „artystyczny” słowem „kreatywny”, uzyskamy zaskakująco aktualny komentarz na temat naszej współczesności. Dzisiejsze parametry stanu wyczerpania są zupełnie inne niż w latach 60. XX wieku – druga dekada trzeciego millenium to czas literatury masowej, której nośnikiem dawno już przestała być papierowa książka kupowana w księgarni. I chociaż pod tym względem era elektronicznych czytników, interaktywnych gier komputerowych i audiobooków wymaga nowego dyskursu krytycznego, mimo wszystko wydaje się, że aby lepiej zrozumieć, co dzieje się współcześnie w sferze relacji twórca – sztuka – odbiorca, należy spojrzeć wstecz na początki przełomu w myśleniu nad tekstualnością i interaktywnością, jaki dokonał się właśnie w amerykańskim postmodernizmie. Innymi słowy, dzisiejsze zainteresowanie intermedialnością, książką jako obiektem literackim czy afektywnym wymiarem czytelnictwa, można zrozumieć lepiej, powracając do tekstów, w których te zainteresowania mają swoją genezę.

Obiekt literacki, podkreślał w 1964 roku w eseju „After Joyce” Donald Barthelme, to równoprawny element rzeczywistości, z którego ontologiczną niepodważalnością musimy się liczyć tak samo jak z kamieniem leżącym na naszej drodze albo ze ścianami, pośród których mieszkamy⁷. Jest on żywotny w tym sensie,

⁷ Donald Barthelme, „After Joyce”, *Location* nr 1 (n.d.), s. 13-16.

że czytelnicza konfrontacja z nim może zaowocować najbardziej nieoczekiwanymi zmianami świadomości, a więc i rzeczywistości. Barthelme'owska filozofia literatury, poniekąd bardzo bliska modnym dziś prądom posthumanistycznej ontologii-objektów, przypisującej witalność nie-ludzkim przedmiotom takim jak książki, pod wieloma względami przyświecała powstawaniu niniejszego zbioru esejów. Kontynuując tradycję zapoczątkowaną w latach 80. przez polskich amerykanistów: Andrzeja Kopcewicz, Janusza Semraua, Zbigniewa Lewickiego, Jerzego Durczaka, Jerzego Kutnika i Marka Wilczyńskiego, autorzy tekstów zebranych w niniejszym tomie *Mistrzów literatury amerykańskiej* przyglądają się twórczości trzech najważniejszych przedstawicieli amerykańskiego postmodernizmu, Johna Bartha, Donalda Barthelme'ego i Roberta Coovera. Nazwiska Bartha, Barthelme'ego i Coovera nie bez powodu pojawiają się tutaj razem. O ile piarstwo każdego z nich ilustruje inny aspekt postmodernistycznej estetyki, o tyle zestawienie ich stylów wydaje się najlepiej odzwierciedlać złożony charakter ponowoczesnej kondycji. Barth postuluje metafikcyjność, Barthelme – nowe sposoby przedstawiania rzeczywistości, Coover zaś przoduje w strategiach zaprzęgnięcia nowych mediów do opowiadania o stanie człowieczeństwa w realiach mu współczesnych.

Pierwsza część niniejszego tomu poświęcona jest twórczości Johna Bartha, urodzonego wcześniej niż pozostali postmoderniści w 1930 roku w Cambridge w stanie Maryland, a ukształtowanego pisarsko przez Uniwersytet Johns Hopkins w Baltimore, którego dyplom zdobył w 1952 roku za pracę-powieść *Szata Dejaniry* (*The Shirt of Nessus*). To właśnie studia na Johns Hopkins, gdzie Barth po raz pierwszy spotkał się z teorią literatury i prozą Jorge Luisa Borgesa, sprawiły, że porzucił marzenia o karierze muzyka jazzowego – pod koniec lat 40. studiował muzykologię w prestiżowej nowojorskiej Juilliard School of Music – na rzecz komponowania i aranżacji utworów językowych. W roku 1956 Barth zadebiutował powieścią egzystencjalną *Pływająca opera*, po której w 1958 roku przyszła kolej na *Koniec drogi*. Choć różne od późniejszych, wyraźnie metafikcyjnych projektów literackich z lat 60., wczesne dzieła Bartha stanowią filozoficzny klucz do jego późniejszych zainteresowań autotelicz-

nością i możliwościami metafikcyjnego komentarza, jakie znajdujemy w *Bakunowym faktorze* (1960), *Zagubionym w labiryncie śmiechu* (1968) czy w *Opowiadać dalej* (1996), by przytoczyć tylko najgłośniejsze spośród kilkunastu powieści pisarza, które zostały przetłumaczone na język polski. Dlatego też serię esejów poświęconych Barthowi otwiera „Nihilista Rewia”; w tym tekście Mikołaj Wiśniewski proponuje odczytanie *Pływającej opery* jako powieści stricte filozoficznej, nihilistycznej. Kolejny esej Wiśniewskiego poświęcony jest *Bakunowemu faktorowi*, który interpretowany jest jako kontynuacja wątku nihilizmu, wytyczającego wcześniej trajektorię *Pływającej opery*. Wiśniewski pisze wręcz o nihilistycznym „cyklu”, współtworzonym przez *Pływającą operę*, *Koniec drogi* i *Bakunowy faktor*, tym samym sugerując, w którym miejscu Barthowskiego kanonu przebiega granica pomiędzy stylem pra-postmodernistycznym i klasycznie postmodernistyczną estetyką wyczerpania i autotematyzmu.

Nieco inaczej interpretuje *Koniec drogi* Tomasz Basiuk w esej „Ekler rozsunał się do krzyża” – jego zdaniem druga powieść Bartha to powieść „dramatyczna”, z rodzaju „utworów polifonicznych” takich jak *Zbrodnia i kara* Dostojewskiego. Według Basiuka spory filozoficzne składające się na narrację *Końca drogi* nie zostają nigdy „rozstrzygnięte na poziomie mowy odautorskiej”, tworząc tym samym efekt ideologicznej wielogłosowości. Wbrew oskarżeniom, jakoby postmodernizm uchylał się od komentarzy na temat rzeczywistości, *Koniec drogi* w ocenie Basiuka oferuje złożoną refleksję na temat możliwości ideologicznej refleksji nad rzeczywistością.

W esej zamykającym sekcję poświęconą Barthowi Jagoda Dolińska koncentruje się na zbiorze opowiadań *Zagubiony w labiryncie śmiechu*, który, jak ujął to Steven Bell w esej „Literature, Self-Consciousness, and Writing”, jest swego rodzaju „mikrokosmosem” twórczości amerykańskiego pisarza, ponieważ znajdujemy w nim zarówno filozoficzne, jak i stricte literackie parametry stylu postmodernistycznego. Sytuując ów styl w kontekście debat akademickich nad istotą języka prowadzonych w latach 60. i 70. oraz w kontekście rozmaitych odczytań krytycznych pierwszego w pełni metafikcyjnego utworu Bartha, Dolińska objaśnia dynamikę autotematyzmu w poszczególnych opowiadaniach *Za-*

gubionego, odczytując je jako warianty pewnego ćwiczenia intelektualnego, którego sensem jest doświadczanie alegoryczności i rekursywności samego języka.

Temat języka podejmuje też Tadeusz Pióro w tekście otwierającym część tomu poświęconą Donaldowi Barthelme'emu, „Poezja Donalda Barthelme'ego”. Teza interpretacyjna zawarta w tytule artykułu Pióry jest bardzo adekwatnym wprowadzeniem do stylu barwnego pisarza z Houston, ponieważ, jak pisze polski poeta, proza Barthelme'ego ma „wiele wspólnego z awangardową poezją”, a szczególnie z twórczością Johna Ashbery'ego. W odróżnieniu od Bartha, urodzony w 1931 roku Barthelme o karierze pisarza marzył w zasadzie od dziecka. Wychował się w artystycznym domu, gdzie zupełnie jak w „rodzinnej krainie” Henry'ego Jamesa, rozmowy o awangardowej sztuce, muzyce eksperymentalnej, modernistycznej architekturze i Beckettcie wypełniały atmosferę codzienności. To właśnie proza Becketta sprawiła, że na początku lat 60. Barthelme – wówczas dyrektor i kurator muzeum sztuki współczesnej w Houston w Teksasie, krytyk i dziennikarz – postanowił pisać tak jak twórca *Czekając na Godota*. Zadebiutował w 1961 roku opowiadaniem „The Darling Duckling at School”, które pod zmienionym tytułem („Me and Miss Mandible”) pojawiło się w jego pierwszym zbiorze opowiadań *Come Back, Dr. Caligari* w 1964 roku. W tym samym roku w czasopiśmie artystycznym *Location*, które redagował wspólnie z Kennethem Kochem, Barthelme opublikował esej o postmodernizmie zatytułowany „After Joyce”, w którym wyłożył swoją słynną filozofię literatury jako „dziwnego obiektu”, który niczym nieznanym przedmiot w rękach dziecka, jest przestrzenią zabawy. Język, powiada pisarz, to rzeczywistość jak każda inna – rzecz bardzo realna, czasem przewidywalna, czasem nieprzewidywalna, ale zawsze plastyczna i pobudzająca do twórczego myślenia o świecie. Tę właśnie filozofię wcielał w życie zarówno w swoich opowiadaniach, z których niewielka tylko część została przełożona na polski, jak i w powieściach, którym poświęcam uwagę w dwóch tekstach: „*Królewna Śnieżka, Zmarły Ojciec* i fenomenologia świata literackiego według Donald Barthelme'ego” oraz „*Powieść jako przestrzeń przejściowa: Raj i Król*”, gdzie staram się pokazać, w jaki sposób Barthelme łączy zamiłowanie do za-

baw językowych i metafikcji z przekonaniem o silnie referencyjnym charakterze technik eksperymentalnych wobec rzeczywistości historycznej.

Ostatnia grupa esejów poświęcona jest Robertowi Cooverowi, pisarzowi, którego kariera jest w pewnym sensie zapisem procesu ewolucji stylu postmodernistycznego aż do dnia dzisiejszego, ponieważ Coover – prowadzący wykłady na temat literatury elektronicznej na Brown University w Rhode Island – nadal pisze i publikuje. Urodzony w 1932 roku w stanie Iowa, zadebiutował w tym samym roku co Barthelme opowiadaniem „Blackdamp”, by pięć lat później, w 1966, wydać swą pierwszą powieść. *The Origin of the Brunists* została wydana w tym samym roku co nawołujący do rewolucji estetycznej esej Susan Sontag „Against Interpretation”, który pod wieloma względami stworzył klimat recepcji literatury w latach 60. i 70. W atmosferze zachwytu nad awangardowością *The Origin* może wydawać się powieścią tyleż zabawną co mroczną. Jak ujął to tłumacz Cooverowskiej prozy, Tomasz Mirkowicz, jest to satyra „przepełniona goryczą”. Podobnie jest zresztą z drugą powieścią Coovera, z 1968 roku, *The Universal Baseball Association, Inc., J. Henry Waugh, Prop.*, chociaż nosi ona już bardzo wyraźne cechy estetyki metafikcyjnej. Jak pokazuje w swoim esej „Potencjalność rzeczywistości i potencjał metafikcji” Marek Paryż, o ile *Bruniści* są powieścią eksperymentalnie realistyczną, o tyle *The Universal Baseball Association* inauguruje czysto postmodernistyczny styl Coovera, pełen pastiszów klasycznych motywów mitycznych, baśniowych i biblijnych, styl, który pojawił się w 1969 roku, w tomie opowiadań *Pricksongs and Descants* – jednym z największych osiągnięć metafikcyjnego postmodernizmu. Równie ważnym osiągnięciem w historii postmodernizmu jest opisywana przez Justynę Kociatkiewicz głośna obrazoburcza powieść Coovera z 1976 roku, *The Public Burning*, traktująca o słynnym procesie Rosenbergów. Choć bogata w eksperymenty formalne, jest to książka szczególnie godna uwagi ze względu na polityczny wymiar Cooverowskiego przedsięwzięcia. Jak pisze Kociatkiewicz, „bohaterem powieści jest przede wszystkim – bezoosobowa lub wieloosobowa – polityka, rozumiana nie tylko jako sztuka rządzenia, ale przede wszystkim jako weberowskie

dążenie do udziału w sprawowaniu władzy, jako pragnienie podporządkowania i kontrolowania innych”.

Z kolei Patrycja Antoszek, autorka tekstu „Pod maską postmodernistycznego eksperymentu”, eseju na temat *Imprezy u Geralda* z 1986 roku, koncentruje się na tak zwanej „estetyce nadmiaru”, która jest drugim, po historycznym metafikcyjnizmie, wyróżnikiem stylu Coovera, gdzie karnawałowa maska kryje głęboką refleksję nad strukturą rzeczywistości. W przypadku *Imprezy u Geralda* refleksja dotyczy problemu cielesności, który jest również przedmiotem zastanowienia Coovera w jego późniejszej powieści *Pinocchio in Venice* (1991), omawianej w niniejszym tomie przez Zofię Kolbuszewską. W eseju „Posthumanistyczny realizm Roberta Coovera” Kolbuszewska pokazuje, w jaki sposób zainteresowanie Coovera kwestią cielesności można odczytać z perspektywy współczesnych dyskusji w humanistyce nad granicą pomiędzy bytami ożywionymi i nieożywionymi, i sugeruje, że aluzje do tradycji ekfrastycznej w ciekawy sposób antycypują współczesne trendy filozoficzne.

Esej Kolbuszewskiej opisuje podobieństwo, które łączy piarstwo trzech amerykańskich postmodernistów (za którym idą wspólne cechy wszystkich esejów w tym tomie). Zarówno Barth, Barthelme i Coover, jak i zafrapowani ich stylem krytycy postrzegają tekst literacki, a w szczególności tekst postmodernistyczny, jako przedmiot żywy, nieustająco generujący znaczenia i interpretacje czytelnicze. Nieustająco – nawet w stanie kompletnego wyczerpania.