

Rozdział V. Procesy instytucjonalizacji życia literackiego debiutantów końca XX wieku a model czasopisma młodoliterackiego. „Czas Kultury”, „bruLion” i „Nowy Nurt” w kontekście przemian współczesnej kultury literackiej

I. Miejsce literatury. Przybliżenie tła procesów instytucjonalizacji życia literackiego debiutantów

1. Wprowadzenie

Przedstawione w poprzednich rozdziałach interpretacje dziejów trzech czasopism młodoliterackich, „Czasu Kultury”, „bruLionu” i „Nowego Nurtu”, wybranych w celu ukazania procesów instytucjonalizacji życia literackiego debiutantów końca wieku XX, prowadzą do szeregu wniosków, dotyczących młodej literatury, które należy przedstawić w sposób uporządkowany, w znaczącej strukturze, ukazując je na tle przemian kultury literackiej ostatnich dziesięcioleci.

Celem tego rozdziału jest zatem określenie w sposób możliwie pełny współczesnego modelu czasopisma młodoliterackiego. Aby to uczynić, trzeba wyjść poza dzieje samych periodyków i ich znaczenie oraz wskazać na te elementy kultury literackiej we współczesnej Polsce, które wiążąc się z nowymi rocznikami, nie stanowią bezpośrednich przejawów tej kultury. Rozdział ten ma więc ukazać literaturę debiutantów w kontekście przemian komunikacji literackiej w Polsce ostatnich lat.

2. Przemiany polskiej kultury literackiej

Mijają kolejne lata wielkich przemian w polskiej kulturze literackiej. Rok 1989 stanowił cezurę w jej dziejach i ujawnił wiele charakterystycznych procesów i tendencji w najnowszej literaturze polskiej. Nie oznacza to, że wszystkie one są nowe i nie mają źródeł w wydarzeniach życia literackiego XX wieku czy procesach społecznych, charakterystycznych dla tego stulecia. Przykładowo: ani pojawienie się różnych odmian literatury masowej, ani żywiołowy rozwój regionalnych ośrodków życia kulturalnego, ani wreszcie stworzenie sieci pism młodoliterackich, nie może być bezwarunkowo określone mianem nowości. Przyjmując jako punkt odniesienia kulturę literacką PRL-u, trzeba jednak stwierdzić, że narastające procesy umasowienia w literaturze, których wyrazem były np. drukowane od lat 50. powieści milicyjne (Jerzego Edigeya, Zygmunta Zeydlera-Zborowskiego i in.)¹, daleko odbiegają od dzisiejszej różnorodności gatunkowej i popularności książek fantasy, literatury szpiegowskiej, kryminalnej czy romansowej. A istniejące przecież także w czasach PRL-u lokalne ośrodki kulturalne młodych, pozostawały w dużej mierze uwarunkowane politycznymi decyzjami władz centralnych, które odgórnie mogły hamować rozwój ośrodków regionalnych, czego przykładem były kłopoty, z jakimi spotykały się inicjatywy kulturalne młodej literatury w latach 60., wyłączone praktycznie z obiegu ogólnopolskiego. Niemniej pewne jest, że procesy te objawiły się po roku 1989 nie tylko w pełni, ale też w stopniu dotychczas w Polsce nieznanym. To współcześnie właśnie w regionalnych ośrodkach życia kulturalnego powstają i rozwijają się istotne inicjatywy kulturalne, związane często także z działalnością wydawniczą (np. w niewielkich Sejnach, gdzie Fundacja „Pogranicze. Sztuk, kultur, narodów” wydaje znany w Europie Środkowej kwartalnik „Krasnogruda”).

Cechą w sposób najbardziej oczywisty charakterystyczną dla dziejów literatury po 1989 r. stały się przemiany wszystkich instytucji kultury literackiej, zwłaszcza jeśli idzie o komercjalizację rynku książki, marginalizację społecznego znaczenia obiegu czasopism kulturalnych czy zmiany w sytuacji polskich bibliotek i czytelni. Zasadnicze przemiany stają się widoczne zwłaszcza na tle dominant życia literackiego poprzedniej dekady. Układ, który wtedy ostatecznie się ustalił, podzielił literaturę

Polsce na dwa obiegi - podziemny, opierający się na nielegalnej produkcji, rozprowadzaniu i recepcji książek i czasopism, oraz oficjalny, zarówno dyspozycyjny, jak i stosunkowo niezależny, a dysponujący wieloma atutami z tego wynikającymi. W tym uproszczonym obrazie twórcy i krytycy jawią się dziś jako uczestnicy gry, którzy tracili poczucie rzeczywistości, a wyobrażenie o roli pisarza, polegającej na pisaniu „ulotek” lub „agitek”, kompromitowało się przez swoją sztuczność i nieadekwatność.

Jest to oczywiście wizja mocno uproszczona, zakłada bowiem, że główne przyczyny zmiany miejsca literatury w życiu społecznym kryją się w jej upolitycznieniu w epoce poprzedniej. Tak jednak odbierało tę epokę pokolenie autorów rozpoczynających swe twórcze losy w tamtej dekadzie i tego dotyczyły niechętnie wypowiedzi skierowane do literackich i intelektualnych poprzedników.²

Wydaje się, że przyczyn zmian należy jednak szukać przede wszystkim w zachodzących już od wielu lat procesie umasowienia i narastającej dominacji środków masowego przekazu (głównie telewizji) w komunikacji społecznej. To one legły u podstaw obserwowanej dziś marginalizacji społecznej roli literatury. A zatem to przede wszystkim dominacja masowych środków komunikacji i przekazów kultury masowej, a nie zmiany polityczne, prowadziły do zachwiania pozycji literatury w dyskursie społecznym.

Niewątpliwym plodem jałowej w dużym stopniu epoki upolitycznienia literatury był ustalony na krótko wyrazisty podział na literaturę pierwszego i drugiego obiegu, który jednak bardzo szybko zaczął się rozmywać. Równocześnie rozpoczął się coraz wyraźniejszy proces przewartościowania w literaturze. Nabral on rozmachu zwłaszcza po 1989 roku, z początkiem przemian społeczno-politycznych. Nie można zaprzeczyć, że ożywianie się życia literackiego następowało równoległe do takich zmian, jak zniesienie cenzury czy wprowadzanie zasad wolnego rynku do systemu książki.

W roku 1989 okres przebudowy struktury kultury literackiej w Polsce rozpoczął się na dobre. I nic nie pozostało tym, czym było do tej pory. Z dzisiejszej perspektywy najważniejszym procesem z przełomu dekad stało się scalanie podzielonej do tej pory literatury polskiej. Nie chodziło tylko o „wyjście na powierzchnię” literatury

podziemnej, o oficjalne publikowanie jej najważniejszych tytułów, ale i o wzmożoną, poważną i co najważniejsze masową recepcję największych dzieł polskiej literatury emigracyjnej, które dopiero po 1989 r. stały się integralną częścią nowej literatury polskiej. W dodatku jedność tak scalonej literatury prowadziła do wzmożonej pracy nad jej przewartościowaniem, pisaniem jej historii na nowo.

Przełom dekad to także zasadnicza zmiana całego systemu uwarunkowań, jakim podlega literatura. Sprawą podstawową stał się rachunek ekonomiczny. Jego rolę podkreśliły upadki lub kłopoty finansowe renomowanych wydawnictw, powstałych w PRL, zarówno oficjalnych jak i podziemnych. Lawinowo pojawiały się też nowe oficyny szybko zdobywające znaczną część rynku. Zmieniała się przy tym oferta wydawnicza, coraz więcej tytułów stanowiły pozycje z szeroko rozumianej literatury masowej.

Choć dało to impuls do rozpaczki nad upadkiem polskiego czytelnictwa, a nawet kultury polskiej w ogóle, okazało się, że ich sukces nie spowodował kataklizmu w obiegu literatury.

Zmiany na rynku książki stały się najwidoczniejszym przejawem przemian instytucji kultury literackiej; zwłaszcza że to one w znacznym stopniu decydują o kształcie kultury literackiej, stanowiąc najważniejszy aspekt systemu książki. Poddanie tego systemu działaniu mechanizmów rynkowych sprawiło, że wydawnictwa funkcjonują w oparciu o zasadę prymatu kategorii zysku w myśleniu o książce. Z jednej strony doprowadziło to do preferowania książki masowej, z drugiej jednak zracjonalizowało produkcję książki, która musi odpowiadać potrzebom odbiorców; w ten sposób znikły z księgarń książki w poprzedniej epoce masowo drukowane w celach propagandowych, ale też pozycje wartościowe wydane w nakładach znacznie niższych niż to się zdarzało w latach PRL-u.

Jak twierdzą Przemysław Czapliński i Piotr Śliwiński w *Literaturze polskiej 1976-1998*³, rynek książki przeszedł w ostatnich latach trzy fazy charakterystyczne dla historii kultury masowej. Pierwszą, rozpoczętą już w ostatnich latach PRL, charakteryzowało masowe konsumowanie literatury rozrywkowej, łatwej, taniej i komercyjnej. Książki pisarzy takich jak Robert Ludlum drukowano w nakładach z

dzisiejszej perspektywy kolosalnych – 100 000 egzemplarzy. Przesycenie tego typu literaturą nastąpiło już na początku lat 90., gdy nakłady tego typu pozycji zmniejszyły się ponad dziesięciokrotnie, do 4-6 tysięcy. Jednocześnie nastąpiła faza, którą wspomniani autorzy nazywają „odzyskiwaniem klasyki”. Na rynek trafiły reedycje książek wydawanych na przestrzeni ostatnich kilkudziesięciu lat, należących do dziedzictwa kultury światowej (Marcela Prousta, Tomasza Manna, Jamesa Joyce’a), ale też tłumaczono i drukowano książki z tej kategorii do tej pory nieznanie polskiej publiczności. Uzupełniano kanon dzieł pisarzy takich, jak Michaił Bułhakow, Julio Cortazar, Gabriel Garcia Marquez, Aldus Huxley, Heinrich Boll, Hermann Hesse, Philip Roth i wielu, wielu innych. Ale też szczególnie znane i popularne stały się serie (jak „Salamandra” Rebisu czy „Kameleon” Zyska i Ska), prezentujące tłumaczenia znanych żyjących pisarzy współczesnych, a podobne tworzyły także Wydawnictwo Dolnośląskie, Znak, PIW, Wydawnictwo Literackie i Czytelnik.

Wreszcie w trzeciej fazie doszło do pojawienia się zapotrzebowania na nową polską literaturę. W porównaniu z zapaścią początku lat 90. wzrosły zarówno nakłady, jak i liczba tytułów kupowanej współczesnej prozy.

Taką przeprowadzkę z „parnasu bis” na „parnas prim” zauważyć można na przykładzie rynkowych karier najgłośniejszych autorów młodej prozy. Dla przykładu, pierwsze książki Gretkowskiej („My zdies’ emigranty”) czy Olgi Tokarczuk („Podróż ludzi Księgi”) ukazały się w nakładach 500-800 egzemplarzy. W przeciągu czterech lat nakład ich książek wzrósł co najmniej dziesięciokrotnie: „Podręcznik do ludzi” Gretkowskiej wydano w nakładzie 10 tys. egzemplarzy, „Prawiek i inne czasy” Olgi Tokarczuk – 30 tys., a „Panna Nikt” Tomka Tryzny, początkowo wydana w nakładzie 1000 egz., przekracza za sprawą trzeciego wydania 40 tys. nakładu.⁴

Jak widać wiązało się to nie tylko z przesytem literaturą popularną, jak i „klasyką”, ale też z przyjmowaniem do grona popularnych autorów również pisarzy nowego pokolenia. Zainicjowano więc serie prozy polskiej⁵, pojawiły się i utrwaliły w świadomości odbiorców nagrody przyznawane w ważniejszych konkursach literackich.⁶ Niewątpliwie w kontekście współczesnej literatury pięknej, ale i książek naukowych, warto też podkreślić znaczenie fundacji, zwłaszcza w początkach

lat 90., których aktywność rekompensowała nieudolność wielu instytucji państwowych wspierania obiegu literatury wysokiej.⁷

Oznacza to, że po przełomie 1989 roku nastąpiły ważne przemiany czytelnictwa w Polsce. Nie sposób przy tym przedstawić pełnego obrazu tych przemian, należy zatem wskazać na te, które pomogą wysnuć wnioski co do odbiorców nowej polskiej literatury. Podstawowym uwarunkowaniem pozostaje fakt, że książka zaczęła zmieniać się w produkt rynkowy, który się reklamuje, a jego istnienie nie różni się specjalnie od innych wytworów komercyjnych.

Jak piszą badacze rynku książki⁸ te warunki najbardziej odpowiadają tzw. lekturze spontanicznej, oferującej charakterystyczne już od wieków „przemijające zadowolenie z mile spędzonych chwil”, jak to określił Ian Watt.⁹

Ciekawe przy tym, że mimo zasadniczych zmian w sposobie funkcjonowania literatury, czytelnictwo nie zmniejszyło się w porównaniu z poprzednią dekadą. Wbrew głosom wieszczącym koniec książki nie było tu żadnej zapaści. Najbardziej negatywnym aspektem zmian stał się spadek intensywności lektury, czyli obniżenie się liczby książek czytanych w ciągu roku. Wśród deklarujących lektury przeważają odbiorcy sporadyczni, a czytelnictwo nabiera w coraz większym stopniu charakteru pragmatycznego, kosztem zainteresowania literaturą piękną. I to w kontekście podejmowanych w tej rozprawie tematów jest najważniejsze. Ważne też z tego powodu wydaje się, że najaktywniejszą także współcześnie grupą czytelniczą pozostają ludzie młodzi (16-29 lat), uczący się lub mający wyższe wykształcenie.

Przekształcenie się zbiorowości odbiorców z ich czytelników w konsumentów wskazuje bezpośrednio na słabnące zainteresowanie książką w społeczeństwie, będąc zarazem skutkiem zmniejszającego się znaczenia tego wytworu kultury. Jako produkt rynkowy, książka stała się bowiem nie tyle powszechna, ile raczej bardziej powszednia. Powszednienie książki zwiększa zarazem jej alternatywność: w świadomości społecznej traci ona na znaczeniu jako niezastępowalne źródło interesujących treści. Tym samym lektura przestaje uchodzić nie tylko za czynność wyjątkową, normatywną, wyznaczającą aspiracje, przydającą prestiżu lub choćby atrakcyjny czy pożądany sposób spędzania czasu.¹⁰

Jednym z ważnych kontekstów tych procesów było to, że działania mecenatu państwowego straciły na rozmachu. Instytucje rządowe były zbyt zajęte reorganizacją, by ich polityka mogła realnie wpływać na kierunki rozwoju kultury literackiej. Z tego też powodu najistotniejszą rolę odegrały na początku lat dziewięćdziesiątych wszelkie inicjatywy społeczne, które przejęły wiele funkcji dawnego mecenatu państwowego. To właśnie działalność małych i większych nowopowstałych fundacji i stowarzyszeń wspierała zwłaszcza niedochodowe, a często cenne inicjatywy wydawnicze oraz doprowadziła do powstania wielu konkursów i prestiżowych nagród dla twórców, stypendiów, dotacji i innych form wspierania autorów i wydawców.

Nie tylko system dotacji stanowił swoiste novum w życiu literackim, pojawił się też obyczaj wydawania książek własnym sumptem. Fakt, że wielu ludzi decydowało się drukować własne utwory za własne pieniądze, stał się elementem tworzącym coraz bardziej skomplikowany i chaotyczny obraz życia literackiego. W początkach lat 90. obok siebie na półkach księgarskich leżały książki-efemerydy, nieprofesjonalnie wydawane przez oficyny nikomu nieznaną oraz dzieła drukowane w renomowanych wydawnictwach. Znacznie zmniejszyły się przy tym nakłady książek. Dziś wydawca cieszy się, gdy uda mu się sprzedać kilka tysięcy egzemplarzy książki. Może się ona wtedy stać nawet bestsellerem.

Wbrew pozorom nawet nowa literatura ambitna nie została zepchnięta na margines życia kulturalnego. Choć do księgarń trafiało niewiele utworów pisarzy najmłodszych, ich aktywność znalazła wyraz w dążeniu do samodzielnego tworzenia przestrzeni dla rozwoju i wyrażania siebie. Stały się nią pojawiające się jak grzyby po deszczu pisma kulturalne, o różnej wadze i znaczeniu. Oczywiście wiele dawnych i nowych periodyków zawieszono lub straciły one na znaczeniu, ale liczba ich jest nadal imponująca. Te, zajmujące się literaturą, i ich środowiska organizują festiwale, imprezy i konkursy literackie, prowadzą działalność wydawniczą, promują swych najciekawszych autorów.

Wszystkie opisane w pracy czasopisma odpowiedziały na trudności wydawnictw i zmiany na rynku książki rozpoczęciem własnej działalności edytorskiej, co

świadczyło o trafności rozpoznania przez nie sytuacji literatury po 1989 r. Fundacja „bruLionu” opublikowała – prócz innych książek, np. Gustawa Flauberta *Słownika komunałów* (Fundacja „bruLionu”, Kraków-Warszawa 1993) – cztery serie poetyckie (tzw. fioletową, białą, kolorową i wertykalną), w pierwszej zaś z nich ważne dla młodej literatury tomy Świetlickiego, Podsiadły, Sendeckiego, Barana (w sumie ponad 30 pozycji). Wydawnictwo Obserwator związane z „Czasem Kultury” wydrukowało kilkanaście pozycji w tym ważne tomy prozy Filipiak (*Absolutna amnezja*), Stasiuka (*Biały kruk*) i Goerke (*Fraktale*), a także tomiki Świetlickiego, Grzebalskiego, Berkowskiego, Pawlaka, Wiedemanna i Macheja. Oczywiście w tym kontekście „Nowy Nurt” prezentuje się skromnie – bowiem opublikowano w jego serii poetyckiej jeden zaledwie tomik – *Solo* Szymona Kantorskiego.¹¹

A przecież poza publikacjami każda z wymienionych instytucjonalizacji – festiwalowa, imprezowa, konkursowa – znalazła wyraz w działalności trzech pism, choć nie wszystkie miały pod tym względem jednakowy dorobek animacyjny. Ważne przy tym, że młodzi twórcy uznali, że samo wydawanie czasopism to zbyt mało, by młoda literatura, którą się zajmowali, mogła zaistnieć.

Wiąże się to z jedną z ważniejszych cech życia literackiego we współczesnej Polsce. W wyniku przemian w kulturze znikła tzw. centrala¹², która tworzyła się wokół autorytetów i wpływowych osobistości świata literackiego. Decydowali oni o karierach literackich, gdyż mogli drukować recenzje w renomowanych centralnych periodykach. Wpływali na plany dużych wydawnictw, co pozwalało im na współkształtowanie hierarchii autorów. Gdy do głosu dochodziła dodatkowo cenzura, prowadziło to do tworzenia fałszywego oficjalnego obrazu literatury, zwłaszcza od momentu, kiedy nazwiska wielu pisarzy znalazły się na indeksie. Oczywiście niektóre jej elementy, zwłaszcza autentycznie opiniotwórcze środowiska, nadal pełnią istotną rolę, lecz nie sposób zaprzeczyć, że nawet najbardziej szanowane czasopisma PRL utraciły znaczną część swego wpływu. Dziś drukowanie w słynnej „Twórczości” nie stanowi, jak niegdyś stanowiło, koniecznej przepustki do świata wielkiej literatury.

W miejsce centrali powstał układ złożony z wielu środowisk lokalnych, w których lokalni mistrzowie dyktują lokalną hierarchię autorów i wartości literackich.

Wielość prężniej niż kiedyś działających środowisk związanych z życiem kulturalnym większych miast, ale i małych miasteczek, jest dowodem na głębię zmian w modelu funkcjonowania literatury. Kształtuje się ona bowiem w małych obiegach - enklawach specjalistów i miłośników, którzy starają się przede wszystkim kontynuować tradycje literatury „wysokiej”, z drugiej zaś strony próbowano włączyć w nowy obieg twórczość wyrastającą z kultury alternatywnych. Taki to złożony mechanizm prowadził do kreowania ponadśrodowiskowych indywidualności.

Oczywiście zasięg i możliwości promocyjne tych grup są niewielkie, jeśli je porównać z siłą oddziaływania masowych przekazników. Dlatego to one współcześnie w głównym rzędzie decydują o popularności pisarzy. Bieżące życie literackie toczy się pod dyktando dzienników, telewizji i po części prasy popularnej. Tworzą one najbardziej ogólny i - trzeba to wyraźnie powiedzieć - najbardziej powierzchowny i przypadkowy obraz literatury, ponieważ są w nich homogenizowane treści artystyczne – na równi stawia się produkcje masowe i książki zdecydowanie ambitniejsze.

Ale to właśnie związki z telewizją, jako szczególnie charakterystyczne dla młodego pokolenia twórców, wysuwają się na pierwszy plan. Niewątpliwie popularność twórców „bruLionu”, przekraczająca ramy obiegu młodoliterackiego, miała właśnie związki z działalnością telewizji. Mowa tu nie tylko o poetach „bruLionu”, którzy stali się głównymi bohaterami serii „Tanich programów o poezji”, ale też o łatwość, z jaką twórcy pism angażowali się w produkcje telewizyjne, co świadczyło niewątpliwie o nowej świadomości, zarówno co do znaczenia tego medium, jak i znajomości zasad jego funkcjonowania. Kilkadziesiąt programów „Alternativi”, stworzonych przez osoby związane z „bruLionem” z Robertem Tekieli na czele, stanowiących rozwinięcie tematów podejmowanych w czasopiśmie, szczególnie związanych z kulturą alternatywną, pokazało, jak łatwo działania pisma dawały się przełożyć na działania medialne. Podobnie zresztą działało się ze znaną z publikacji w „bruLionie” grupą „Zlali mi się do środka”, która swą ludyczną twórczość literacką zmieniła w absurdalny kabaret telewizyjny „Lalamido”.

Zresztą na polską literaturę po przełomie patrzy się także z dwóch innych, odmiennych perspektyw. Z pierwszej dostrzega się dokonania pisarzy silnie już zdomowionych w świadomości odbiorców, którzy czy to na emigracji czy w kraju zdobyli swoją pozycję w czasach PRL-u, czasem nawet wcześniej. Na ich praktykach pisarskich rok 1989 nie zostawił praktycznie żadnych śladów. Czesław Miłosz, Wisława Szymborska, Wiesław Myśliwski i Tadeusz Różewicz, by poprzestać na nazwiskach najważniejszych, kontynuują swe artystyczne poszukiwania, i przyciągają nimi uwagę zarówno czytelników, jak i krytyków. Znalazło to potwierdzenie w wielu publikacjach historyczno- i krytycznoliterackich które – w niewielkim stopniu podejmując zagadnienia młodej literatury – skupiały się na próbach podsumowania literatury Polski Ludowej.¹³ Zamknięcie okresu PRL rozpoczęło bardzo wyraźny, choć pospieszny proces przewartościowań w literaturze. Rozpoczęto dyskusję nad twórcami, których nie wydawano legalnie w okresie PRL-u: z powodzeniem przypomniano takich pisarzy emigracyjnych jak Andrzej Bobkowski czy Zygmunt Haupt. Na dobrą sprawę rok 1989 rozpoczął rzeczywisty proces naukowej, jak i masowej (szkolnej), recepcji przez młode pokolenie tych najważniejszych, Witolda Gombrowicza i Czesława Miłosza.

Przykładem, jednym z wielu, może tu być seria książek wydanych przez Instytut Badań Literackich PAN, a zatytułowana *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej*¹⁴, w których przejawiały się wszystkie wspomniane tendencje. Spór dotyczy bowiem tworzenia hierarchii całej literatury powojennej. W procesie jej scalania konfrontowane są postawy pisarskie, waloryzowane na nowo dzieła poszczególnych autorów. I nie ma tu autorytetów bezsprzecznie ważnych. Niestety, procesowi temu towarzyszy tendencja przeciwstawna, prowadząca do uklasyczniania niektórych pisarzy.

Młodzi autorzy tłumnie weszli w życie literackie. Twórcy ci otwierają drugą perspektywę, z której patrzy się na literaturę współczesną. Pisze się o nich w gazetach codziennych, mówi w radio i telewizji, a nawet już od kilku lat publikuje osobne książki na ich temat. Niewiele jednak podejmuje się prób umieszczenia twórczości młodych w obrębie tradycji literackiej. Ich próby scalania na ogół nie

dotyczą. Często te dwie perspektywy są rozłączne. Nietrudno byłoby zatem przedstawić dwie osobne historie literatury polskiej po 1989 r. – literatury młodych oraz pisarzy, którzy kontynuują swe twórcze poszukiwania po przełomie.

3. O czasopismach kulturalnych

Procesy społeczno-gospodarcze, rozpoczęte w 1989 roku przyniosły również zasadnicze zmiany w całym ruchu prasowym. Rozpoczęły one żywiołowy rozwój także rynku czasopism. Nieco w cieniu przytłaczającej masy kolorowych czasopism komercyjnych zmieniał się obieg periodyków kulturalnych, których twórcy musieli odnaleźć się w nowych warunkach. Trudno jednak uznać za wystarczającą przyczynę ich marginalizacji ubożenie instytucji kulturalnych i ich czytelników lub wpływ pism komercyjnych, które proponują przecież pewne protezy uczestnictwa w życiu kulturalnym, np. przez publikowanie stron poświęconych muzyce, książce, filmowi. Niewątpliwie czasopisma kulturalne zaczęły wieść żywot marginalny, początkowo zepchnięte do księgarń i ośrodków kultury, zupełnie znikły z kiosków, co stało się często sprawdzianem ich kondycji.

Cechą charakterystyczną dla etapu przekształceń stało się więc zamknięcie wielu tytułów. Na ich miejsce powstawały jednak nowe periodyki. Ten ferment zaowocował potrojeniem po 1989 r. liczby tytułów czasopism kulturalnych.¹⁵ Nie da się jednak ukryć, że ich role i funkcje zmieniły się.

Bardzo wiele z tych czasopism (nowych i starych) zaczęło się ukazywać sporadycznie, czego dowodem może być nie tylko numeracja, lecz także ślad językowy w postaci słowa „nieregularnik”, które na stałe weszło do słownika współczesnych badaczy literatury.

Ta nieregularność wynikała z niestabilnej sytuacji finansowej instytucji wydających te pisma. Utrata stałych, centralnych dotacji, samodzielne poszukiwania źródeł finansowania, szukanie oparcia w instytucjach lokalnych (np. samorządach), powstawanie fundacji i wydawnictw, choć wiąże się z koniecznością aktywnych działań i zwykłej zapobiegliwości, powoduje też, że część nowych instytucji literackich ma krótki żywot. Taka jest często cena autonomii, zniesienia cenzury i

pełnej wolności słowa, niezależności od centralnych przydziałów papieru, które były przecież mechanizmem kontroli w okresie PRL-u.

Tylko niewielka liczba pism, korzystających z centralnych dotacji Ministerstwa Kultury i Sztuki (tj. „Dialog”, „Twórczość”, „Nowe Książki”, „Literatura na Świecie”, „Odra” czy „Pamiętnik Literacki”), o pozycji budowanej latami, ukazuje się w miarę regularnie i bez opóźnień.

Niezależnie jednak od wzrostu liczby tytułów i zróżnicowania źródeł finansowania cechą wspólną stało się zmniejszenie nakładów tych czasopism. W tym względzie liczba tytułów zaledwie rekompensuje spadek nakładów. W latach dziewięćdziesiątych funkcjonowało w Polsce ponad 300 czasopism kulturalnych.¹⁶ Wynika z tego jedno, czasopiśmiennictwo kulturalne zmienia się nade wszystko co do funkcji i zasad działania, a nie zasięgu. Procesy, które o tym decydują to regionalizacja i decentralizacja życia kulturalnego w Polsce.

Specyfika ostatniej dekady stulecia wiąże się z aktywizacją lokalnych, regionalnych i środowiskowych grup. Od pism kulturalnych mniejszości narodowych (np. litewska „Ausra”, „Białoruskie Zeszyty Historyczne”), przez pisma wyraźnie regionalne (np. mazurska „Borussia”, „IKAR. Informator Kulturalno-Artystyczny Regionu Świętokrzyskiego”), przez lokalne (np. „IKS. Informator Kulturalny Stolicy”), po pisma specjalistyczne: teatralne, filmowe, architektoniczne, fotograficzne, muzyczne, literackie (zarówno regionalne, lokalne, jak i środowiskowe). Tę różnorodność należy tłumaczyć przede wszystkim zakorzenieniem tych pism w aktywnych, spójnych środowiskach, o jasno sprecyzowanych potrzebach. Bowiem takie zasady i cechy organizacji ruchu czasopiśmienniczego pozwalają na wyczulenie na realne potrzeby i problemy środowiskowe, na pogłębione dyskusje, na wymianę poglądów na temat tradycji i tożsamości, wreszcie też na mówienie w języku bliskim odbiorcom, których potrzeby są lepiej rozumiane, więc i w większym stopniu zaspokajane.

Odpowiada to zasadniczo sytuacji całej współczesnej kultury polskiej. Trzeba bowiem pamiętać, że jednego ze źródeł odrębności poszczególnych jego grup (np. pokoleniowych) oraz odmienności światów, w których żyją, należy szukać

właśnie w świecie nowych mediów, w różnicach w typie inicjacji medialnej, a więc w zdolności tych mediów do współtworzenia określonej świadomości i wzorów zachowań.

Te grupy, mając odmienne kategorie poznawcze i wzorce uczuciowe, sposoby komunikacji i typy związków, opowieści mityczne i wizje przyszłości, własne słowniki i symbole stanowią niemalże odmienne kultury, a nie tylko „subkultury”, „środowiska” czy „warstwy społeczne”. Bycie odbiorcą periodyków kulturalnych stanowi element przynależności do tych grup: „powiedz mi, jakie czytasz czasopisma, a powiem ci, kim jesteś.”

Pisma literackie przeżywały w roku 1989 analogiczne do wszystkich innych periodyków kulturalnych problemy. Ten rok i następne stanowił sprawdzian ich kondycji. Czasopisma oficjalne, które utraciły dotacje państwowe (m.in. „Poezja”, „Życie Literackie”, „Literatura” - ostatnio wznowiono jej wydawanie), przestały wychodzić. Ciekawe, że podobny los spotkał wiele pism drugoobiegowych („Wezwanie”, „Obecność”, „PWA”), które zawiesiły działalność z powodu utraty zachodnich źródeł finansowania. Z tych samych przyczyn tak samo działo się w wypadku nowszych czasopism emigracyjnych: „Kontakt” z Paryża, „Poglądu” z Berlina czy „Pulsu” i „Aneksu” z Londynu, które przestały wychodzić.

Dodatkowo warto zwrócić uwagę, że poza dotowanymi przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, większość pism, które przetrwały rok 1989 lub powstały w początkach lat 90., założyli ludzie młodzi („Kresy”, „Fronda”, „Magazyn Literacki”, „Lampa i Iskra Boża”, „Opcje”, „ProArte”, „Tygiel Kultury”, „Studium” itd.). Ich lokalne, regionalne czy środowiskowe (np. studenckie) orientacje sprawiają, że tworzą własne hierarchie, promują swoich autorów, ale też wydawane są przede wszystkim w cyklu kwartalnym, często nieregularnie i ze znacznymi opóźnieniami. Mimo swego rodowodu większość z nich ma ambicje funkcjonowania ogólnopolskiego, a ambicje te potwierdzają w dialogu z innymi środowiskami oraz otwarciu własnych łamów dla autorów bez względu na ich „pochodzenie”. Efektem jest wielogłosowa dyskusja, prowadzona jednak w niskonakładowych kwartalnikach, w której uczestniczą autorzy o różnych światopoglądach artystycznych, wyobrażeniach na temat roli sztuki

pisarskiej. To życie literackie, przebiegające w lokalnych periodykach, przesłonięte jest przez działania i wybory krytyczne wielkich gazet ogólnopolskich. Na powierzchni życia literackiego znajdują się więc autorzy, których książki zostaną zauważone przez gazetowych recenzentów dodatków i kolumn kulturalnych (literackich).¹⁷ Tworzą oni jednak wyobrażenie o literaturze o charakterze rankingowym. Z jednej strony to dzięki nim wiele utworów funkcjonujących pierwotnie w wąskim obiegu krytyki w czasopiśmie było nagłośnionych, z drugiej stwarzają hierarchie, które cechuje równoznaczność wartości książek i liczby ich sprzedanych egzemplarzy. Ostatecznie zatem ich rola popularyzatorska i hierarchizująca jest dwuznaczna. Wielką zasługę mają jednak pod względem promowania właśnie czasopism literackich, które stając się specjalistycznymi, niskonakładowymi, nieregularnie wychodzącymi, funkcjonują w małych obiegach środowiskowych jako lokalne instytucje kultury literackiej, a więc potrzebują nagłośnienia.

4. Odchodzenie od modelu czasopisma społeczno-kulturalnego

To jednak odejście od modelu kultury literackiej, w której dominuje tygodnik społeczno-kulturalny stało się jednym z najważniejszych aspektów zmiany sytuacji literatury po przełomie 1989 r. Wśród pism młodoliterackich zarysowała się wyraźna tendencja do porzucania szerokiej problematyki społeczno-kulturalnej na rzecz czysto literackiej, czego najciekawszym przykładem były losy „Czasu Kultury”, pisma, które od początku swej działalności przejawiało ambicje społecznego i politycznego zaangażowania. Jednak wejście tego pisma w obieg młodoliteracki wiązało się właśnie z rezygnacją z prób łączenia tej tematyki z uczestnictwem w życiu literackim debiutantów.

II. Wobec modelu czasopisma społeczno-kulturalnego

1. Związki z drugim obiegiem

To właśnie w latach 80., w początkach udziału „bruLionu” i „Czasu Kultury” w życiu literackim drugiego obiegu, kształtowały się relacje między pokoleniem debiutantów a poprzednimi pokoleniami twórców. Początkowo związki tematyczne między tymi periodykami a czasopismami drugoobiegowymi, realizującymi założenia modelu społeczno-kulturalnego pism, były znaczne.

Niewątpliwie polityczność dekady znalazła swój wyraz w pierwszych manifestacjach „Czasu Kultury”, w których redaktorzy z Poznania objawili się jako uczestnicy „walki o przywrócenie skonfiskowanej pamięci” (określenie B. Baczki), co łączyło pismo z jednym z istotnych aspektów działalności podziemia. Redaktorzy tworzyli więc program rozpięty między politycznym zaangażowaniem a pracą nad pamięcią zbiorową, zafałszowaną przez działalność propagandową i cenzuralną władzy.

Program inteligencki

W tym sensie był to wyraźnie program inteligencki, umieszczający literaturę oraz jej zagadnienia w perspektywie społecznego ich znaczenia, a także w perspektywie pracy nad społecznymi wyobrażeniami, które miały należeć do zadań tak zaprojektowanego czasopisma.

„Pin” (polski intelektualista), o którym pisał parokrotnie na łamach poznańskiego czasopisma Grupiński, należał do warstwy społecznej, odpowiedzialnej z racji wykształcenia i zakładanej w ten sposób wyróżnionej pozycji w społeczeństwie za tworzenie jego postaw i wpływania na kształt wyobrażeń zbiorowych.

Pismo wpisywało się więc nie tylko w drugoobiegowy dyskurs, ale i w dyskusję, która od ponad wieku towarzyszyła przemianom kultury polskiej, opowiadając się za koniecznością kontynuacji także przez pisarzy tradycyjnej odpowiedzialności za kształt państwa i społeczeństwa. Postulaty kierowane do intelektualistów obarczały więc również literatów zadaniem społecznego zaangażowania, bowiem w rolę intelektualisty wpisywał Grupiński tworzenie „całościowej wizji przyszłości”, a więc – jak to rozumiał – ideologii.

Drugoobiegowe motywy

Chodzi tu więc o ukazanie stosunku do tradycji myślowej oraz wskazanie, jak ten stosunek układał się w omawianych czasopismach młodoliterackich. Podjęcie problematyki inteligenckiej łączyło te pisma z przynależnością do drugiego obiegu – dlatego na przełomie lat 80. i 90. pisma takie jak „Czas Kultury”, ale i „bruLion”, miały ambicje wpływania na współczesne dyskusje społeczno-polityczne, chciały kształtować nowoczesny światopogląd, co zwłaszcza w wypadku „Czasu Kultury”

więzało się z ponawianymi w kolejnych wystąpieniach żądaniem kulturalnych i intelektualnych reform. Także związki tego periodyku z „Kulturą” paryską mieściły się w tej wizji pisma i jego zadań.

W swych początkach (numery 1-7/8) również „bruLion” – którego autorzy odwoływali się do typowego dla lat 80. modelu literatury drugiego obiegu, gromadzącego osoby występujące w obronie wolności jednostki w społeczeństwach państw totalitarnych – przez swoje pytania o miejsce Polski na kulturowej mapie Europy, otwierał w piśmie perspektywę tożsamości środkowoeuropejskiej. Te pytania o historię tej części Europy, o jej tradycję i specyfikę, były w drugiej połowie XX wieku punktem wyjścia do kulturowego samookreślenia. W tym czasie „bruLion” nie wyróżniał się na tle pism kulturalnych, realizując dość typowy program pisma drugoobiegowego.

„Czas Kultury” i „bruLion” (pierwsze dłużej, drugie krócej) wykorzystywały więc w latach 80. elementy programu typowego dla czasopism społeczno-kulturalnych, wypracowując ciekawe, choć nieoryginalne projekty działań.

2. Pierwsze rysy, pierwsze pęknięcia

Im bliżej roku 1989, tym więcej rys i pęknięć daje się zauważyć w drugoobiegowych obrazach obu pism. Realizacja typowego dla czasopism społecznych programu inteligentnego, odpowiedzialności za społeczeństwo i państwo, z jego tradycjami i dyskusją nad ich kształtem zanikała w miarę jak objawiały się różne aspekty działalności i twórczości nowych roczników. I choć początkowo np. założyciele „Czasu Kultury”, widzący w sobie po przełomie „starszych braci” nowego pokolenia, mieli wizję literatury buntowniczej w zaangażowaniu społecznym, wolnej i odpowiedzialnej, to jednak debiutanci ani nie chcieli, ani nie potrafili jej sprostać. Dla młodego pokolenia twórców i odbiorców – po roku 1989 – ważniejsze były publikacje dotyczące New Age’u i filozofii postmodernistycznej niż dyskusje nad tradycją Rzeczypospolitej szlacheckiej. Bardziej interesowali się nowymi pisarzami litewskimi, białoruskimi i ukraińskimi niż dziejami narodowościowych konfliktów w Europie Środkowej.

Związek z przełomem był tu istotny, gdyż już poprzelomowe liberalne polityczne zaangażowanie „Czasu Kultury” skończyło się wyrazem frustracji i niechęci wobec współczesnych elit politycznych.

Pod tym względem „bruLion” już od początku wyrażał charakterystyczną dla tego pokolenia ambiwalencję wobec literatury zaangażowanej i polityki uprawianej w piśmie kulturalnym. Już pierwsze artykuły Spychalskiego i Michalskiego mówiły o nadmiernym poczuciu wartości własnej i znaczenia intelektualistów, pewnych swej etycznej nieomyślności. Bez znaczenia pozostaje tu fakt, czy wizja ta była w pełni adekwatna, skoro okazała się ona zgodna ze stosunkiem młodego pokolenia literatów do sposobów uprawiania literatury w wersji opozycji politycznej, co zaświadczyła zwłaszcza twórczość Marcina Świetlickiego. Ale przecież początkowo – o czym nie należy zapominać – środowisko „bruLionu” zajmowało się przede wszystkim tworzeniem niezależnego ośrodka w obrębie drugiego obiegu. Dlatego – paradoksalnie – pismo zaczynało swą własną oryginalną historię od kontestacji kontestacji – ataków na opozycję. Ich istotnym elementem była prowokacja intelektualna oraz ton kpiny i ironii, które towarzyszyły wypowiedziom pisma, odbiegające znacznie od poważnego tonu dominującego w publikacjach podziemnych. Twórcy młodego pokolenia sugerowali więc, że całe środowisko opozycyjne pogrążyło się w jałowych sporach wewnętrznych; stąd też brał się atak wymierzony w tradycyjne kryteria obyczajowe, w system wartości, tworzony w życiu kulturalnym podziemia. I to właśnie 9. numer pisma z 1989 r. jako pierwszy w pełni był oparty na zasadzie prowokacji. Ujawniło się wtedy, że „bruLion” ma wyraźną krytyczną wizję „dorosłej”, współczesnej kultury polskiej.

3. Formy dialogu: zerwanie, porzucenie, brak

Stosunek do poprzednich pokoleń zaważył mocno na specyfice modelu nie tylko czasopisma młodoliterackiego, ale i kultury literackiej debiutantów. Na relacje z poprzednikami, rozumianymi tu jako możliwe zinstytucjonalizowane związki, tego pokolenia najbardziej wpłynął „bruLion”, który doprowadził do zerwania dialogu z poprzednikami. I choć początkowo jego wystąpienia nosiły znamiona wejścia w spór

z różnymi środowiskami literackimi, szybko przerodziły się we wzajemne obrzucanie błotem.

Dlatego też dialog ten nie został nawet należycie rozpoczęty, skoro w piśmie nie pojawiły się artykuły jasno określające: preferencje ideologiczne, zasady wyboru autorytetów, projektowane wizje kultury literackiej czy roli w niej periodyku literackiego, wyrażone w dyskursie intelektualnym, znanym poprzednim pokoleniom. Prowokacyjne i skandaliczne działania pisma, które młodzi odbiorcy wyraźnie akceptowali, doprowadziło do powstania zdecydowanie negatywnego obrazu młodego pokolenia wśród poprzedników.

Dialog nie mógł być też kontynuowany, gdyż kontakt z mediami prowadził do dalszego wzmocnienia prowokacyjnego charakteru i radykalizacji wystąpień środowiska „bruLionu”. Ale nie należy zapominać również, że wraz z odrzuceniem „dorosłej” kultury literackiej, „bruLion” rozpoczął prace nad uchwyceniem kształtu współczesności z perspektywy pokolenia debiutantów, którego rzecznikiem powoli się stawał. Cytowany w rozdziale o skandalizującym piśmie Julian Kornhauser, przedstawiciel poprzedniego pokolenia – Nowej Fali, pisał bardzo jednoznacznie, że w periodyku pojawiały się wtedy publikacje „anarchistyczne, nihilistyczne, burzące potoczne wyobrażenia o powinnościach pisarza i jego intelektualnym przesłaniu.”

Dla poprzedniego pokolenia teksty z „bruLionu” były agresywne w warstwie językowej, nadmiernie śmiałe obyczajowo, a brak dialogu wynikał z przekonania, że pismo zadowolilo się jedynie negacją postaw ze świata polityki, co Kornhauser wiązał z odrzuceniem modelu literatury, który dominował w Polsce przez ostatnie kilkanaście lat.

Dobrym przykładem zerwania dialogu – jak widać wina leżała po obu stronach, których przedstawiciele postrzegali siebie w bardzo schematyczny sposób – była nieudana próba stworzenia układu, w którym funkcjonować mogłyby środowiska „starych” i „młodych” drugoobiegowców. Dzieje „Tygodnika Literackiego” pokazały bowiem nie tylko niemożność stworzenia nowego tygodnika społeczno-kulturalnego, zajętego literaturą współczesną, ale też pozwoliły zrozumieć, że wizja kultury

literackiej „dorosłych” i osób związanych z pokoleniowym „bruLionem” i „Czasem Kultury” okazały się antagonistyczne.

W wypadku prób podjęcia tradycyjnej problematyki inteligenckiej ujawnił się także inny problem – już nie zerwanie, ale brak dialogu. Kiedy na początku lat 90. poznaniacy w coraz większym stopniu poświęcali uwagę literaturze debiutantów, okazało się, że między problematyką społeczno-kulturalną, podejmowaną na tych łamach, a literaturą młodych nie ma żadnego związku, żadnego przełożenia. Nikt prawie z nowego pokolenia nie zainteresował się problematyką tak ważną w pierwszym okresie działalności pisma, nie pojawił się związek między politycznymi i społecznymi aspiracjami „Czasu Kultury” a wizjami literatury i krytyki literackiej oraz ich realizacjami młodoliterackimi. To zresztą jest charakterystyczne dla całego ruchu młodoliterackiego: szacunek, rzadziej obojętność czy wrogość, dla dorobku myślowego autorów poprzednich pokoleń nie przekładał się na twórczy, inspirujący stosunek do niego.

Zamiast tego, trudno bowiem wyobrazić sobie obieg literatury bez dialogu, pojawił się dialog wewnątrzpokoleniowy, którego najwyrazistszym świadectwem stały się spory toczony na łamach „Nowego Nurtu”. Twórcy tego periodyku nie poszukiwali autorytetów czy przeciwników w poprzednich pokoleniach, lecz prezentowali różne punkty widzenia obiegu młodej literatury. W sporach uczestniczyły różne środowiska, zorganizowane wokół regionalnych czasopism, konfrontujące własne wyobrażenia e s t e t y c z n e, spierające się o hierarchie literatury debiutantów.

Właśnie te trzy formy kalekiego dialogu prowadziły do utrwalania się podziału na literaturę „starych” i „młodych”. Jeśli więc zapoczątkowane przez „bruLion” i reakcje na jego działalność zerwanie dialogu sprawia, że podział ten istnieje współcześnie w literaturze polskiej w coraz wyrazistszy sposób, to utrwalenie bariery staje się scenariuszem, prowadzącym do powtórzenia się sytuacji z lat 60., którą w *Formach obecności...* opisywał A. K. Waśkiewicz.

4. Odrzucenie modelu czasopisma społeczno-kulturalnego

Ważnym aspektem zerwania dialogu międzypokoleniowego stało się odchodzenie twórców czasopism literackich debiutantów od problematyki społeczno-

kulturalnej – a zwłaszcza politycznej. Próby łączenia tych zagadnień z literaturą podjęły – w początkach swej działalności – „Czas Kultury” i „bruLion”, ale powoli rezygnowały z takich zainteresowań, a najbardziej modelowe czasopismo młodoliterackie – „Nowy Nurt” – pozostał wobec nich zupełnie bierny. Lata 90. były już czasem coraz wyrazistszej dominacji modelu czasopisma młodoliterackiego, z jego specyficznymi zainteresowaniami, kręgiem problemowym, formami instytucjonalizacji, kręgiem odbiorców i podstawowymi zasadami uczestnictwa w komunikacji literackiej.

Prowadziło to więc do sytuacji, w której wszystkie próby stworzenia i utrzymania pism literackich (czy nawet kulturalnych) na bieżąco, w cyklu tygodniowym, zajmujących się nowościami literackimi i opisujących życie literackie, nie powiodły się. Zarówno „Tygodnik Literacki” (1990-1991) i jego odgałęzienia („Potop” i „Przegląd Literacki”), „Wiadomości Kulturalne”, zostały zawieszono. Stanowi to wyraźny sygnał zmian w społecznym funkcjonowaniu literatury, znikły potrzeby, przekładające się na utrzymanie na rynku tygodnika społeczno-kulturalnego. Jak ważna jest to zmiana, staraliśmy się pokazać w pierwszym rozdziale, w którym była mowa o upadku tygodników tego typu jako znaku zmiany miejsca i roli literatury w tworzeniu wyobrażeń społecznych i kreowaniu wzorów postaw inteligencji w życiu społecznym Polski.

Odbiorcy literackich periodyków nadal stanowią dużą grupę, lecz nie jest już ona na tyle zwarta, by uczestniczyć w życiu kulturalnym przez lekturę jednego społeczno-kulturalnego tygodnika. I choć P. Czapliński i P. Śliwiński piszą:

Mówiąc o roli periodyków literackich w latach dziewięćdziesiątych należy zatem pamiętać, iż publiczność tych pism to 1-2% ogółu Polaków czytających prasę, tj. 250-500 tys. ludzi spośród 25 mln obywateli powyżej 14 roku życia.¹⁸

Jest to zapewne rachunek mocno przesadzony; jeśli bowiem czytelnicy trzydziestu tytułów literackich aktywnie i stale wydawanych w nakładach średnio 2000 egz., można założyć, że tych aktywnych regularnie czytających odbiorców jest najwyżej kilkadziesiąt tysięcy, a nie pół miliona.

III. W stronę modelu czasopisma młodoliterackiego

Ważniejsze jednak wydaje się, że odbiorcy czasopism literackich stanowią grupę odbiorców mocno związanych z literaturą jako ważnym źródłem satysfakcji, co wiąże się z faktem, że są to czytelnicy zwykle o wysokich kompetencjach, względnie dobrze przygotowani do obcowania z literaturą, odbiorcy-specjaliści.

Uświadamia to nie tylko ożywienie kulturalne, które wnoszą pisma, czytane przez przedstawicieli nowego pokolenia, ale przede wszystkim w kolejnym aspekcie wskazuje na zasadniczą zmianę miejsca literatury w świadomości społecznej. Przestaje ona zajmować w niej miejsce uprzywilejowane. Równie dobrymi ścieżkami prowadzącymi do budowy tożsamości i samoświadomości stają się kino, teatr, muzyka, fotografia, internet oraz czasopismach ich dotyczące – a więc uczestnictwo w specjalistycznych obiegach.

Dlatego obieg informacji o książce i jej autorach, w którym uczestniczy wielu dyskutantów, wprowadzających różnorodność punktów widzenia i strategii czytelniczych, przestaje być podstawowym i wyróżnionym źródłem tożsamości, świadomości społecznej, wiedzy o świecie, jakim był do tej pory. Pełni te funkcje głównie w odniesieniu do odbiorców, którzy korzystając także z czasopism, traktują literaturę jako podstawowy albo przynajmniej ważny sposób świadomego uczestnictwa w kulturze. Stąd specyfika współczesnego obiegu prasy literackiej opiera się na zawężeniu i marginalizacji jego znaczenia. Obieg ten ma niewątpliwe zasługi w tworzeniu klimatu sprzyjającego książce niskonakładowej, nie masowej, a więc także literaturze wysokoartystycznej. Można zatem mówić o wieloaspektowej autonomii obiegu literackiego względem dyskursów publicznych i obiegu treści masowych.

1. Problem debiutu

„Czas Kultury”, „bruLion” i „Nowy Nurt” uczestniczyły w procesach instytucjonalizacji literatury ostatnich lat szczególnie aktywnie. Funkcją, jaką spełniły w większym stopniu niż pozostałe pisma, było stworzenie dogodnej przestrzeni debiutu nowego pokolenia literackiego. Zarówno publikacje twórczości, jak i tematy problemowe, które poruszały, miały związek z wchodzeniem do literatury

nowych roczników. Pisma te stanowiły więc wyspecjalizowane instytucje debiutu i pod tym względem ich rola została spełniona, bowiem przyczyniły się one do wprowadzenia do obiegu literatury, a także – częściowo – do obiegu masowego, grona ciekawych autorów od Marcina Świetlickiego i Andrzeja Stasiuka poczynając.

Oczywiście, przynajmniej od XX-lecia międzywojennego, grupy tworzyły pisma, by prezentować swoich środowiskowych autorów, umożliwiać inicjację literacką.

Korzystanie z kategorii debiutu do wykazania specyfiki tych czasopism może budzić wątpliwości. Debiut bowiem jest pojęciem nie dość określonym: kiedy kończy się przynależność do grona debutantów, które publikacje należą do kategorii debiutanckich – pierwszy opublikowany utwór, pierwsza osobna książka? Dlatego zapewne tak trudno znaleźć definicję tego pojęcia w dziełach teoretyków literatury.¹⁹ Nie należy jednak z niego rezygnować, lecz raczej podjąć próbę jego zdefiniowania. Inicjacja literacka pełni ważną rolę nie tylko w procesie wchodzenia w rolę literata, lecz także jest wygodną kategorią, wykorzystywaną przez krytyków i historyków literatury. Objawianie się nowej, innej wrażliwości stanowi ważny aspekt ich zainteresowań. Rolę debiutu można porównać z funkcją rytuałów przejścia (*rithes de passage*), znanych z dzieł antropologii. Chodzi o symboliczny wymiar wejścia do nowej grupy, wprowadzenia do społeczności, uzyskania pewnych praw. Te motywy odnajdziemy więc w instytucji debiutu. Współcześnie, w literaturze polskiej, literatura debutantów zajęła miejsce wyróżnione, a nakierowanie uwagi na młodych pisarzy stało się cechą charakterystyczną procesów „poprzełomowych”. Nie tylko istnieją periodyki z założenia pokoleniowe, środowiskowe, studenckie, lecz wszystkie redakcje nieporównanie większe znacznie widzą w pełnieniu funkcji instytucji inicjacji literackiej, stanowi to bowiem o racji ich istnienia.²⁰ Skoro to młodzi czytelnicy (także przecież często pisarze-debiutanci) stanowią najaktywniejszą grupę czytelniczą, to zainteresowanie nimi rysuje się w sposób bardziej zrozumiały i nie stanowi jakiegoś zbiorowego kaprysu.

Ważność kategorii debiutu wiąże się również z brakiem dominującego światopoglądu artystycznego – wielość prądów i nurtów, tradycji i odwołań na tyle komplikuje opisy krytyczne, że pozwala ona na całościowe ujęcie młodej

literatury. Wiąże się to wreszcie z brakiem jednego ośrodka czy środowiska, które mogłyby spełnić rolę reprezentacji całego pokolenia młodych twórców. Dlatego też podejmowane są różnego rodzaju próby opisywania tego „wysypu” debiutantów; powstały pojęcia: nowa literatura, młoda literatura, literatura urodzona po 1960 r. pokazują one, że przedstawiciele nowej formacji odbierani są jako osobna część literatury polskiej. Z instytucjami debiutu wiązało się również pojawienie się krytyków i badaczy specjalizujących się w tej literaturze (np. Przemysław Czapliński, Paweł Dunin-Wąsowicz, Jarosław Klejnocki, Karol Maliszewski, Dariusz Nowacki, Piotr Śliwiński, Krzysztof Uniłowski), piszących płomienne artykuły i książki. Pojawiły się słowniki tej literatury (np. *Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*, pod red. P. Dunin-Wąsowicza, J. Klejnockiego, K. Vargi), antologie poezji i prozy (np. *Zeppelin*, Wydawnictwo Obserwator, Poznań 1996, *Macie swoich poetów. Literatura polska urodzona po 1960 r. Wypisy*, wydanie drugie, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 1997, *Antologia nowej poezji polskiej 1990-1999*, Zielona Sowa, Kraków 2000), w których klucz był właśnie biologiczny – o umieszczeniu autorów decydowały głównie daty narodzin. Skoro zaś istnieje szereg pism, które poświęcają się tworzeniu przestrzeni dla nowego pokolenia literatów, można przecież odpowiedzialnie mówić o odrębności tej literatury.

Pisma młodoliterackie, o których była mowa, w sposób szczególnie ścisły wiązały się właśnie z problematyką debiutu i osobami debiutantów. Każdorazowo związek ten inaczej się układał, niemniej ta kategoria na stałe łączyła się z tymi periodykami. Aby mogło to nastąpić potrzebne były deklaracje, które pozwoliłyby na tworzenie przestrzeni debiutu. Tak też się działo, gdyż od pierwszego numeru „bruLion”, na początku lat 90. „Czas Kultury”, a także później, ale też od samego początku, „Nowy Nurt” deklarowały chęć wiązania się z młodymi twórcami. Z instytucjonalizacją życia literackiego debiutantów łączyły się apele, często ponawiane, o nawiązanie współpracy z pismami. Właśnie takie redaktorskie decyzje-deklaracje prowadziły do czynienia z ich łamów reprezentatywnych miejsc młodej literatury.

„bruLion” od początku zamierzał reprezentować nowe pokolenie, dlatego też w pełni zaangażował się w opisywanie i przedstawianie twórczości młodych, ale

też nie od razu – np. w wypadku poezji – nowi autorzy byli postrzegani jako grupa. Jeszcze przed przełomem 1989 r. na łamach pisma Andrzej Niewiadomski wyrażał wątpliwość co do możliwości mówienia o nowym pokoleniu poetyckim. I choć twórcy periodyku w wyraźny sposób dawali do zrozumienia w rozmowie na temat poezji Herberta, że nowa formacja zaczęła się objawiać, a nowi poeci tworzą biegunowo odmienną lirykę niebohaterską i niepolityczną, to dopiero rok 1989 i następne zaczęły potwierdzać tę opinię o pojawieniu się nowego pokolenia, ponieważ znaków jego obecności, jak dalsze ciekawe debiuty i nowe czasopisma młodoliterackie, pojawiało się coraz więcej.

Nie obyło się jednak bez trudności, często bowiem nowi twórcy byli przyjmowani z niechęcią i bez entuzjazmu. Dlatego np. w „Czasie Kultury” szczególny nacisk położono na taką prezentację nowej twórczości, która służyłaby unaocznieniu jej wartości i znaczenia w historii literatury polskiej. Dla twórców poznańskiego pisma, którzy zresztą – jak Grupiński czy Żukowski – widzieli w sobie „starszych braci” tego pokolenia debiutantów, ważna była też próba związania ich literatury z „Wielką Zmianą” w literaturze. Poznaniacy współtworzyli i umacniali przekonanie, że z przełomem społeczno-politycznym, na wzór wystąpień poprzednich pokoleń, objawiających się z ważnymi wydarzeniami historycznymi, musi się łączyć objawienie się nowej wrażliwości.

W tym kontekście można więc przedstawić kilka uwag na temat najważniejszego poety wśród debiutantów lat dziewięćdziesiątych, Marcina Świetlickiego, rocznik 1961.²¹

Poeta, który ostentacyjnie zrywał z tradycją pisania wierszy-ulotek, charakterystycznych dla drugiego obiegu, wyrażał nie tylko swoje emocje. Jego słowa budziły znaczny rezonans, zwłaszcza w pokoleniowym odbiorcy, który dobrze rozumiał, co kryje się za tytułem debiutanckiego tomu – *Zimne kraje*.

Warto jednak podkreślić, że w najsłynniejszym wierszu polemicznym wobec poetów stanu wojennego, *Dla Jana Polkowskiego*, nie chodziło o sam fakt zaangażowania, ale o to, że zwykle wyrażało się ono w postawie ideologicznej obrony pojęć będących hipostazami, a nie w obronie autentycznych wartości

więzi międzyludzkich. Stąd właśnie brała się charakterystyczna, nie tylko dla Świetlickiego, postawa wyobcowania - oddalenia od bieżących sporów społecznych i politycznych, prowadzonych w języku opartym na pustych pojęciach. Dlatego najważniejszymi pozostają w tej poezji spotkania ludzi, między którymi z trudem tworzy się więź osobista. Zamiast mitologii narodowej czy mitów kultury masowej pojawia się w wierszach Świetlickiego rekonstrukcja prywatnego mitu, rozumiana jako próba odnalezienia swojej najgłębiej ukrytej prawdy. Jak każdy żywy mit jest budowany na autentycznej i bliskiej rzeczywistości, stanowiącej znak tego, co pierwotne i najważniejsze. Jest to mit prywatny, gdyż oparty na własnej historii, na przeżyciach najbardziej intymnych: przyjaźni, miłości, które zostają jednak obdarte z sentymentalnej powłoczki.²² Ten stosunek do swego miejsca w świecie dobrze charakteryzuje znana fraza z wiersza *Le gusta este jardin?*:

Po zdjęciu czarnych okularów

ten świat przerażający jest tym bardziej.

*Prawdziwy jest.*²³

Oto postawę zaangażowania zastępuje postawa wyobcowania. Świat i istnienie w nim stanowi problem nie do rozwiązania za sprawą opowiedzenia się za którymś z obowiązujących dyskursów politycznych, także w latach dziewięćdziesiątych. Zajęcie pozycji outsidera, skupienie się na własnych przeżyciach umożliwia jednak poecie obserwację i ocenę współczesności często wnikliwszą nawet niż wtedy, gdy ulega się zbiorowym namiętnościom.

Właśnie taka postawa, choć nie nowa, sprawia, że odbiorcy współ-czują z poetą, a także czerpią z twórczości Świetlickiego język do opisywania własnego świata. Wśród najmłodszych autorów istnieje cała armia jego naśladowców.

Chodzi jednak także o coś innego. Recepcję twórczości autora *Zimnych krajów* komplikuje fakt, że wykonuje on swoje utwory z towarzyszeniem punkrockowego zespołu „Świetliki”. Staje on wobec rzeczywistości kultury masowej, a jego samego uważają niektórzy bardziej za idola młodzieży, niż postać poety kultury wysokiej. Wydaje się, że taka interpretacja jest anachroniczna. Decyzja o recytowaniu wierszy

przy dźwiękach muzyki jest przede wszystkim szukaniem nowej formuły na dotarcie do grona odbiorców sztuki słowa.

Fakt zaistnienia związków pokoleniowych – który pozwalał na różne procesy instytucjonalizacji życia literackiego debiutantów, ponieważ zawsze mają one charakter grupowy i z potrzeb tworzących się środowisk wynikają – był szczególnie istotny dla odbiorców, którzy przecież na równi z redaktorami oczekiwali, że przemiany przyniosą nową twórczość.

Nastawienie na odbiorcę uznać należy za bardzo ważne w całej sytuacji współczesnej literatury i w refleksji nad nią. Inna rola poety, mówiąc w sposób uproszczony: już nie kapłana sztuki i przywódcy narodowego, stanowi punkt wyjścia kształtowania się nowych postaw poetów wobec publiczności. Przestali oni występować bezpośrednio w imieniu zbiorowości, zaczęli się w o b e c niej określać.

Dwie postawy są szczególnie charakterystyczne dla autorów, którzy - podobnie jak Świetlicki - zdobyli sobie publiczność. W pierwszej - a można nazywać ją postawą ludyczną - wiersz musi spełniać warunki, które formułowali już Skamandryci - "Pisz, o czym chcesz, byle dobrze". Chodzi o zadziwienie odbiorcy śmiałymi parodiami, prowokowanie oburzenia, intelektualną grę, chodzi o dostarczanie rozrywki na dobrym poziomie. Poeci zbliżają się do granicy twórczości kabaretowej, ale jej nie przekraczają. Szczególnie dobrze sprawdza się ta postawa w sytuacji grupowych występów poetyckich na festiwalach literackich, których sporo się w Polsce organizuje.²⁴ Mistrzami gatunku są dwaj poeci znani z „bruLionu” - Darek Foks i Krzysztof Jaworski.

Druga postawa równie dobrze sprawdza się w trakcie bezpośredniego kontaktu z publicznością. Ma ona charakter parnasistowski, a poeci znajdują przyjemność oraz zrozumienie odbiorców dzięki formalnym zabawom w obrębie poetyki. Tu szczególnie ważnym przykazaniem jest zadziwianie przepychem erudycyjnych nawiązań literackich i figur poetyckich. Nic dziwnego, że głównym parnasistą jest Andrzej Sosnowski, jeden z redaktorów „Literatury na Świecie”, pisma od lat przyswajającego polszczyźnie dzieła literatury światowej.

Oczywiście te dwie postawy są wobec siebie komplementarne, ale wbrew pozorom żadna z nich nie zakłada wcale jednoznacznego stosunku do kultury masowej. Gusty tych poetów łączy fascynacja poszczególnymi jej elementami. Literaturę „robią” nie tylko w oparciu o arcydzieła literackie. Tkanę swoich wierszy uzupełniają cytatami z dzieł filmowych czy literatury popularnej.

Nieco inaczej przedstawiały się, zwłaszcza w latach 90., dzieje prozy, której twórcy – początkowo ściśle związani z takimi pismami jak „bruLion” i „Czas Kultury” – w mniejszym stopniu wiązali się z problemami ściśle pokoleniowymi.

Podstawowym faktem, który pozwala rekonstruować najnowszą polską prozę jako całość znaczącą, stała się narastająca od połowy lat osiemdziesiątych tendencja p o w r o t u d o f a b u ł y. Prozę lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych charakteryzowało tworzenie dzieł afabularnych; mnożyły się różnego rodzaju sylwy, quasi-dokumentarne notatniki, zapiski, raporty, protokoły. Cechą ich stało się podporządkowanie sztuki nakazom moralnym oraz nastawienie literatury na terażniejszość, co sprawiło, że jej głównym grzechem stawała się doraźność.

Nowi twórcy dbają przede wszystkim o sztukę opowiadania historii.

Istnieją przy tym tendencje bardziej szczegółowe, które wiążą się z sytuacją pisarza pozbawionego ograniczeń cenzuralnych, ale i wystawionego na pokusy rynku.

Ci, dla których „sztuka opowiadania historii” stanowi dewizę pisarską, zdecydowanie lokują się w czołówce młodych pisarzy, czytanych po 1989 r. Szczególnie interesujące jest, że najpopularniejsza powieściopisarka nowego pokolenia, Olga Tokarczuk, nie przejawia żadnych ambicji nowatorskich, czemu zresztą od publikacji jej debiutu *Podróż ludzi Księgi* (1993) towarzyszą zachwyty krytyków, nagrody w konkursach oraz uwielbienie czytelników. Jej proste opowieści z domieszką prozy psychologicznej i mityzacji rodem z powieści iberoamerykańskiej, „formalnie wręcz staroświeckie, z prawie wszystko wiedzącym narratorem” – jak pisze się w *Parnasie bis...*²⁵ – sprawiły, że stała się sztandarową polską prozaiczką, a powieści *E.E.* (PIW, Warszawa 1995), *Prawiek i inne czasy* (WAB, Warszawa

1996) oraz *Dom dzienny, dom nocny* (Ruta, Wałbrzych 1998) współuczestniczyły w odtworzeniu słabnącego zainteresowania współczesną prozą polską. W *Śladach przełomu* P. Czaplińskiego, traktującej o prozie ostatniego ćwierćwiecza, Tokarczuk została określona trafnym mianem „prozatorskiego rzemieślnika”. W tym kontekście fakt, że przez krytykę została wpisana w nurt prozy feministycznej, co oczywiście stanowiło nadużycie wobec terminu, jeśli założyć, że termin ten w aspekcie literackim należy definiować inaczej niż „pisarstwo kobiet”, nie najlepiej świadczy o krytykach; proza ta bowiem nie zdradza właściwie żadnych cech feministycznych. Był to więc raczej jeden z elementów, który pozwolił uczynić z Tokarczuk bohaterkę kultury masowej (ściślej: prasy kobiecej).

Mamy jednak przede wszystkim w prozie do czynienia z bardzo ważnym powrotem do problematyki tzw. małych ojczyzn. Tych szczególnych miejsc, gdzie wzrastało się w atmosferze wielokulturowości - pogranicza, gdzie stykały się różne nacje, gdzie wreszcie nacje te znikają z kulturowego krajobrazu i zostawiały po nich puste miejsca, które przybysze brali w posiadanie z całą jego tradycją. Nie zawsze przedmiotem opisu jest dzieciństwo, nie zawsze chodzi o opisywanie własnych korzeni pisarza, lecz o rekonstrukcję tradycji, której znaki przeminęły lub przemijają.

Tacy starsi pisarze jak Stefan Chwin i Paweł Huelle poszukują i odnajdują ślady niemieckie, żydowskie przedwojennego Gdańska. Jerzy Pilch wraca do atmosfery miejsca, w którym się wychował, do pogranicza polsko-czeskiego, na Śląsk Cieszyński, gdzie żyli i żyją do dziś polscy ewangelicy.

W większości wypadków nie chodzi jednak o sentymentalny powrót do „kraju lat dziecińczych” – „małe ojczyzny” są przede wszystkim źródłem pytań o własną tożsamość, o wartość tradycji, z której czerpie ona siłę. Stanowią zadanie, problem do rozwiązania.

Wypada też poświęcić kilka słów Andrzejowi Stasiukowi. Ten czołowy pisarz pokolenia miał wszelkie dane, by wytworzył się wokół niego mit „nowego Hłaski”. „Jeden z nielicznych polskich pisarzy z czadowym życiorysem” – napisano w *Parnasie bis....* Tę aurę stworzyły dwie pierwsze książki Stasiuka: *Mury Hebronu* (Wydawnictwo Głodnych Duchów, Warszawa 1992), zbiór opowiadań

więziennych, które Jerzy Pilch w 17/18 numerze „bruLionu” określił mianem „epifanii spod celi”, tak pisząc o wrażeniach z lektury: „Chwilami bywa to niepokój, jaki budzić może literatura najwyższej próby”. Pierwszą powieścią Stasiuka był *Biały kruk* (Wydawnictwo Obserwator, Poznań 1994), powieść zdecydowanie generacyjna, opisująca wyprawę w góry pięciu przyjaciół, starających się wskrzesić mocne więzy młodzieńczej przyjaźni, uciec ze świata dorosłości. Wyprawa ta kończy się tragicznie, a jak pisał J. Klejnocki:

Powieść Andrzeja Stasiuka jest książką ciemną, dekadencją, utrzymaną w głęboko pesymistycznym nastroju. Przestrzeń społeczna i polityczna, zarysowana na marginesie tej opowieści, pogłębia tylko jej czern przez swą groteskowość, królujące wszędzie pozerstwo i prywatę”. („Polityka-Kultura” 1/95).

W następnych książkach, *Opowieściach galicyjskich* (Znak, Kraków 1995), *Przez rzekę* (Wydawnictwo „Czarne”, Czarne 1996), *Dukli* (Wydawnictwo „Czarne”, Czarne 1997) oraz *Jak zostałem pisarzem* (Wydawnictwo „Czarne”, Czarne 1998) pojawił się w twórczości Stasiuka – prócz kontynuacji kreacji „męskiego świata” – motyw „małych ojczyzn”. Zwłaszcza *Opowieści galicyjskie* i *Dukla*, przyjęte bez kontrowersji, jakie budziły poprzednie utwory, utrwaliły pozycję Stasiuka jako najciekawszego młodego prozaika. Doppełniły bowiem obraz pisarza o element „liryczny”. Podjęte w tym utworze poszukiwania wiązały się z odkrywaniem miejsca zakorzenienia, którym dla Stasiuka stał się Beskid Niski. Jak napisali P. Czapliński i P. Śliwiński w *Literaturze polskiej 1976-1998*:

Lokalność niosła w sobie nieoczekiwane, lecz bardzo silne wsparcie w poszukiwaniu tożsamości indywidualnej. Kto chciał udzielić odpowiedzi na pytanie „kim jest”, mógł powiedzieć „skąd jest”. (str. 259)

Najbardziej własną kreacją bohatera i przez to najbardziej charakterystyczną cechą najnowszej prozy okazał się jednak wizerunek bohatera niezakorzonego. Wizerunek dla wielu krytyków niepokojący, trudny do zaakceptowania, najgłębiej chyba jednak powiązany ze swoimi czasami. (str. 260)

Ta dialektyka wykorzenienia i zakorzenienia najlepiej oddaje specyfikę Stasiukowego pisarstwa. Pozostaje on przy tym zresztą charakterystycznym dla

swego pokolenia, które poszukuje swej tożsamości i wolności zupełnie inaczej i gdzie indziej niż czynili to pisarze w poprzedniej, „politycznej” epoce, (co nie czyni automatycznie ich poszukiwań oryginalnymi i pozbawionymi tradycji).

Poza tymi nurtami powstaje oczywiście wiele powieści czerpiących z różnych doświadczeń surrealizmu, awangardy czy „postmoderny”, lecz nie znajdują one szerszego oddźwięku u publiczności. Pojęcie „proza postmodernistyczna” nie opisuje w nowej prozie ściśle określonego gatunku, formacji czy środowiska, należy jednak do stałego repertuaru terminologicznego krytyki. Znamca polskiego postmodernizmu literackiego, Krzysztof Uniłowski, autor książek *Polska proza innowacyjna* (Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999) i *Skądinąd* („FA-art”, Bytom 1998), poza wzorami zagranicznymi, dostrzega elementy postmodernistyczne (predylekcję do pastiszu form literatury popularnej, intertekstualnej gry z tradycją literacką, specyficznego typu bohatera-narratora, klisz językowych, korzystania z różnych dyskursów, schematów fabularnych przy jednoczesnym obnażaniu własnej strategii autorskiej) u wielu polskich młodych pisarzy: od tych, którzy mieli stanowić załążek takiej świadomości prozy, autorów związanych z „rewolucją artystyczną” Henryka Berezny, związanych z „Twórczością”, aż po współczesnych młodych prozaików jak Marek Bieńczyk, Marek Kędziński, Cezary K. Kęder, Zbigniew Kruszyński czy Piotr Grzesik. Autorzy ci, związani w części z bytomskim „FA-artem”, rzadko kiedy jednak przyciągają uwagę licznego grona czytelników, a ich utwory funkcjonują przede wszystkim w wąskim obiegu młodej literatury.

Natomiast obok całej konstelacji wspomnianych pisarek i pisarzy powstaje w Polsce coraz więcej powieści o charakterze popularnym, z których wspomnieć wypada dwie: popularną powieść beletrystyczną oraz literaturę fantasy, stanowiącą zresztą specjalność polskich pisarzy, z Andrzejem Sapkowskim na czele.

Ciekawsza jest proza popularna typu „belle lettre”, pisana z myślą o możliwie szerokiej publiczności. Wyróżnia znaczną jej część duże podobieństwo do scenariuszy filmowych o atrakcyjnych prostych fabułach i takich też postaciach. Ich atrakcyjność bierze początek z zakotwiczenia w polskich realiach. Dla tego rodzaju twórczości można użyć określenia - polskiej powieści scenariuszowej.

Oczywiście ich autorami są zwykle twórcy scenariuszy telewizyjnych i filmowych. Ich powodzenie świadczy niewątpliwie o głodzie czytelników łaknących rodzimej rozrywki na przyzwoitym poziomie. Często zresztą, wobec kłopotów z poziomem krytyki gazetowej zdarza się, że wokół nich gorzej „poważne” dyskusje literackie. Dochodzi wtedy do sytuacji, że poważni reżyserzy biorą je na warsztat, co kończy się dość nieszczęśliwie. Tak zdarzyło się w wypadku powieści Tomka Tryzny *Panna Nikt*, której ekranizacji dokonał Andrzej Wajda. Podobne utwory wyszły spod pióra Witolda Horwatha (*Seans*), Małgorzaty Saramonowicz (*Siostra*), by poprzestać na najpopularniejszych utworach o najbardziej dyskusyjnej wartości.

Trzeba jednak pamiętać, że wiąże się z tym optymistyczny przecież fakt, że poszerza się publiczność czekająca na polską powieść współczesną. Ostatnie lata wyraźnie pokazują, że również wydawcy wyrażają zainteresowanie rodzimymi twórcami. Prozy krajowej drukuje się coraz więcej. Czy dobrze wróży to jej na przyszłość, jeszcze się okaże. Dobrze jednak, że czytelnicy czekają na książki s w o i c h prozaików, s w o i c h poetów. Pojawia się też coraz więcej konkursów, przede wszystkim służących wyłanianiu prozy współczesnej, mogącej trafić do dzisiejszego masowego odbiorcy.

Przedstawiając panoramę współczesnej prozy polskiej, P. Czapliński i P. Śliwiński napisali w *Literaturze polskiej 1976-1998*:

Polska proza lat dziewięćdziesiątych zdaje się w przyspieszonym tempie poszukiwać własnej tożsamości – stąd szybkie przywoływanie i odrzucanie tradycji powieściowych, powroty do dawnych konwencji i śmiałe eksperymenty. Drażnienie tożsamości oznacza jednak nie tylko przepatrywanie tradycji, lecz także szukanie odpowiedzi na pytanie, co jest celem istnienia prozy: opisywanie świata, odnajdywanie zakrytego (np. mitycznego) sensu, odkrycie narracji istniejących w świecie, podrobienie języka, którym świat przemawia czy wreszcie uczenie dystansu do wszelkich konwencji. Niemożność pogodzenia wszystkich tych zadań, a równocześnie niekwestionowana wartość każdego z nich powoduje, że proza ta dąży coraz wyraźniej do narracji pojemnej – zdolnej pomieścić w sobie wtręty autobiograficzne i ostentacyjne zmyślenie, erudycyjny esej i klasyczną fabułę.

Chodzi więc o formę przekraczającą rzeczywistość, odzwierciedlającą wielość porządków świata, a zarazem tak fikcyjną, jak nieskrycie fikcyjna jest dzisiejsza rzeczywistość. (str. 283)

Różnice między dziejami prozy młodoliterackiej i poezji wynikały głównie z tego, że twórczość debiutujących w latach 90. prozaików w wyraźnie większym stopniu zaczęła funkcjonować na rynku książki niż to się działo z tomikami poetów, którzy nadal w większości funkcjonowali przede wszystkim w zamkniętym obiegu młodoliterackim.

Wreszcie okres, w którym wydawano „Nowy Nurt”, stał się czasem dojrzwania pokoleniowej krytyki i debiutów krytycznych, związanych z obiegiem młodoliterackim. Wokół dyskusji na temat roli krytyki, prozy feministycznej i poezji nowego pokolenia, które w tym periodyku prowadzono, łączących się z pogłębiającym się przekonaniem o zmniejszonym oddziaływaniu społecznym zarówno krytyki, jak i samej literatury, rodziły się – oczywiście nie tylko na łamach trzech omawianych czasopism młodoliterackich – koncepcje krytyczne, które w drugiej połowie lat 90. znalazły wyraz w takich książkach jak *Chwilowe zawieszenie broni* J. Klejnockiego i Jerzego Sosnowskiego, *Niebawem spadnie błoto* Rafała Grupińskiego i Izoldy Kiec, *Literatura polska 1976-1998* Przemysława Czaplińskiego i Piotra Śliwińskiego czy *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy* Karola Maliszewskiego. Książki te zaświadczały wyraźnie o pojawieniu się grupy krytyków pokoleniowych. W ich opisach młoda literatura, literatura debiutantów stawała się w sposób oczywisty coraz bardziej wyrazistością całością. Ważne przy tym, że wszyscy oni przyznawali szczególnie ważną rolę w tworzeniu zjawiska nowej literatury czasopismom literackim.

Oczywiście pojawiała się tu zasadnicza sprzeczność, leżąca u podstaw działania czasopism młodej literatury: „debiutowanie” jest przecież zjawiskiem krótkotrwałym, a pismo literackie tworzy się z założeniem działania długotrwałego. Rzecz jednak w tym, że paradoks jest pozorny: jeśli funkcją tych czasopism jest prezentacja i promocja określonej grupy literatów, to może ono „dojrzewać” razem ze swoimi autorami. W kontekście debiutu jaśniejsze wydaje się podjęcie strategii prowokacji (nie tylko w „bruLionie”), przecież taka prowokacja stanowi jeden z chwytów

stosowanej w tym wieku strategii w literaturze polskiej przez wstępujące pokolenia pisarzy, jak to się działo w wypadku choćby futurystów i skamandrytów, którzy w sposób najpełniejszy ustanowili jej wzór, obowiązujący przez całe stulecie.²⁶

Zmiany funkcji literatury w życiu społecznym, jej marginalizacja w kształtowaniu wyobrażeń łączy się dziś w sposób trwały z dynamicznym procesem instytucjonalizacji życia literackiego debiutantów. Coraz większą też liczbę uczestników życia literackiego nie zadowala rola odbiorców, bowiem chcą (i mogą) coraz częściej publikować. Debiut nie stanowi dziś aż tak znaczącego rytuału jak niegdyś, jest po prostu powszechnie dostępny. Łatwość, z jaką można publikować w obiegu młodej literatury stanowi dla wielu krytyków jego wadę. Powstaje jednak pytanie, czy to „parnasistowskie” podejście jest dzisiaj słuszne?

2. Problem pokolenia

Ludzi należących do tego samego pokolenia łączą [...] na początku te same animozje i to, że ulegli tym samym wpływom między 16 a 25 rokiem życia lub wcześniej. Wszyscy uczyli się z tych samych podręczników i zdobywali te same szkolne wiadomości z filozofii, fizyki i historii, wkuwali na pamięć te same „wybrane ustępy”, przeżywali te same wydarzenia polityczne, marzyli o tych samych rewolucjach, kochali się z daleka w tych samych aktorkach, oklaskiwali tych samych piosenkarzy lub szpionów sportowych, chodzili do tych samych kawiarni, cieszyli oczy tymi samymi barwami, stworzonymi przez ich ulubionych malarzy [...] U każdego z nich kształtujący wpływ pokolenia oddziaływa silnie tylko na samym początku. Następnie zmiesza się z dziesięciu lub dwudziestu innymi wpływami i stanowić będzie już tylko jeden z elementów, choć zawsze znaczy w owym skomplikowanym węźle spotkań i zbieżnych działań, które składają się na osobowość.²⁷

Debiutanci tego pokolenia, reprezentujący jego literacki fragment, zostali postawieni wobec zupełnie nowej sytuacji społeczno-politycznej. Wychodzące z podziemia czasopisma takie jak „bruLion”, „Czas Kultury”, ale też „Nowy Nurt”, którego redaktorzy zaczęli od tworzenia na przełomie dekad zinu „Już Jest Jutro”, musieli nauczyć się funkcjonowania w zupełnie nowych warunkach komunikacji literackiej. Dlatego przyglądając się specyfice tego pokolenia, podkreślić należy przede wszystkim jego stosunek do masmediów: umiejętność ich wykorzystania i współpracy z nimi pozwoliła nie tylko na wyrażenie swojej obecności w kulturze literackiej w szerszy sposób, lecz także współtworzyła strategie środowisk oparte – np. w wypadku „bruLionu” – na prowokacji i innych „mocnych” środkach wyrazu.

Jednak wobec tych strategii, medialnego szumu im towarzyszącego, całe młode pokolenie poprzednicy uznali – jak to zostało pokazane w tym rozdziale – za partnerów niegodnych rozmowy. Zerwanie dialogu w okresie drugoobiegowym lub jego brak w latach 90. zawinione zostały nie tylko przez medialne wystąpienia tej generacji, lecz także przez brak publikacji o charakterze manifestów programowych. Nakładająca się na to wyraźna niechęć wobec tradycyjnych wątków

inteligentnych, doprowadziła do sytuacji, w której zamiast konfliktu pokoleń, stosunki z poprzednikami literackimi określił – nie całkowicie – brak dialogu.

Mimo to różnorodne instytucjonalizacje tego pokolenia, które następowały – od „wysypu” periodyków, przez festiwale i imprezy literacko-muzyczne, bogate publikacje książkowe z almanachami generacyjnymi (od *przyszli barbarzyńcy* do *Antologii nowej poezji polskiej 1990-1999*), po audycje radiowe i telewizyjne prowadziły do stworzenia wąskiego, ale sprawnie działającego obiegu młodoliterackiego, stanowiącego główny wyraz aktywności tego pokolenia. Jego elementami były – ukazane tu jako ważne jego przykłady – „Czas Kultury”, „bruLion” i „Nowy Nurt”, choć przecież lista tych periodyków debiutantów jest znacznie dłuższa.

Przez koncentrację uwagi na zjawiskach młodoliterackich, ale też przez związki z kulturą alternatywną, w tym także z subkulturami młodzieżowymi, pisma te w sposób jednoznaczny – zarówno w zakresie tematycznym, jak i w sposobie prezentowania nowego pokolenia – ukazały różnorodne związki między wieloma aspektami działalności twórczych jednostek tej generacji, nie tylko w wymiarze krajowym zresztą, o czym świadczyło zainteresowanie, z jakim redaktorzy tych pism podchodzili do podobnych środowisk artystycznych z Europy Środkowej.

Jednocześnie ważnym wydaje się zaistnienie innego związku: między podstawową formą instytucjonalizacji życia literackiego debiutantów, jaką były czasopisma młodoliterackie, a pojawieniem się literatów, którzy stali się dla odbiorców wyrazicielami współczesności; zainteresowanie poetami „bruLionu” czy prozaikami i prozaiczkami takimi jak Stasiuk, Gretkowska czy Tokarczuk, było nie tylko wyrazem oczekiwań publiczności literackiej, z świadomości której wyrastało przekonanie o związku przemian historycznych z manifestowaniem się nowej pokoleniowej wrażliwości, ale też świadczyło o tym, że pisarze ci wyrazili na różne sposoby współczesność z jej niepokojami i typami ich artystycznego formułowania.

Ciągiem dalszym tego była dyskusja na temat pokolenia, która toczyła się nie tylko na łamach „Nowego Nurtu”, w którym zajęto się „obmapywaniami” młodej literatury, ale i w wielokrotnie przywoływanych w tej pracy książkach krytycznych, które kilka lat rozwoju nowej literatury sumowały. I choć nie we wszystkich z tych publikacji –

czasopiśmiennych i książkowych – jednakowo widziano tę kwestię – problem nowego pokolenia pozostawał podstawowym kluczem interpretacyjnym.

Prowadzi to do kwestii, którą należy tu podnieść: wydaje się, że trudności z stosowaniem kategorii pokolenia - wynikające z niepełnej instytucjonalizacji oraz artykulacji programowych nowych roczników – nie przemawiają za tezą o braku pokolenia, wskazują bowiem raczej, że objawienie się nowej generacji ma za każdym razem zmienny, historycznie uwarunkowany charakter, że brak pewnych elementów manifestacji pokoleniowych (jak programowej dyskusji z poprzednikami) określa właśnie specyfikę tego pokolenia, wiążącą się ze zmianą dominującego modelu czasopisma kulturalnego, będącą wyrazem specjalizacji czasopism młodoliterackich, a wreszcie marginalizacji znaczenia literatury we współczesnej Polsce. I właśnie to co specyficzne w objawieniu się tego pokolenia, w jego manifestacjach, wydaje się najważniejsze.

3. Kultura alternatywna

Ważnym aspektem funkcjonowania literatury po 1989 r. stały się postawy antyinteligentkie lub przynajmniej reformatorski zapał wobec stereotypu inteligenta. Jednym z jego źródeł, szczególnie ujawniającym się w ruchu wydawniczym i w muzyce, był ruch kultury alternatywnej. Zrodził się w Polsce w latach 80. z ruchów studenckich, tradycji politycznej kontestacji młodzieżowej i anarchistycznej. Najważniejszymi jego instytucjonalizacjami były Pomarańczowa Alternatywa, Ruch Wolność i Pokój oraz Ruch Społeczeństwa Alternatywnego. Chodziło przecież o zupełnie inny, przede wszystkim negatywny, stosunek do instytucji państwa oraz tradycyjnych sposobów uczestnictwa w życiu społecznym i politycznym. Pod wieloma względami to, co określa się mianem kultury alternatywnej związało się, zwłaszcza na przełomie dekad, z przekształceniami kultury literackiej młodych oraz kształtowaniem działań i myśleniem nowych pisarzy. Szczególnie dwie formy aktywności, charakterystyczne dla kultury alternatywnej, miały znaczenie formujące dla nowego pokolenia: były to art ziny i muzyka punkrockowa.

Dużym błędem staje się we współczesnych opisach czasopiśmiennictwa nie uwzględnianie dorobku tzw. art zinów. Były to: *prywatne alternatywne pisma*

literackie, preparowane manufakturowo przez swoich autorów, najczęściej odbijane na ksero (ale często też drukowane), rozchodzące się głównie w niezależnej sieci dystrybucji pocztowej.

*Art ziny wyodrębniły się jako część tzw. III obiegu [...], zdominowanego przez niezależne pisma muzyczne (fanziny), ekologiczne i anarchistyczne. W Polsce zaistniały jako zjawisko od połowy lat 80.”*²⁸

Zarówno autorzy i twórcy art zinów, jak i pisma, które tworzyli, stanowiły ważny wzór i źródło pomysłów edytorskich i redaktorskich, z których korzystali twórcy oficjalnych czasopism literackich lat 90. Art ziny – kilkadziesiąt z nich wymieniają autorzy *Parnasu bis...* – były też dla wielu etapem na drodze do tworzenia nowych czasopism młodoliterackich (jak w wypadku „Nowego Nurtu”).

Art ziny – jak pisze jeden z niewielu znawców tej problematyki, Paweł Dunin-Wąsowicz – rozwijały się szczególnie dynamicznie w latach 1989-1994, kiedy ich autorzy (zasadniczo urodzeni w drugiej połowie lat 60. i pierwszej 70.) stworzyli rozbudowany ruch alternatywnych czasopism. Pod względem artystycznym dominowały wzory dadaistyczno-surrealistycznego żartu, a cechami wyróżniającymi stało się stosowanie potocznego języka młodzieżowego, brutalizmów, prowokacji oraz „trywializacji”.²⁹

Dorobek ruchu nie sprowadzał się jednak tylko do stworzenia kilkudziesięciu tytułów, wśród których najbardziej znane to: „Drut”, „Linie”, „Czyżby agonია uczuć”, „Kau Gryzoni na Serze”, „Tygodnik Leeżeć”, „Dobry Jaśko”, „Gangrena”, „Mała Ulicznica”, „Żaden” czy „Rewia Kontrsztuki”, ale także na wydaniu blisko stu tomów poetyckich, opublikowanych w trzecim obiegu. Zarówno literatura i artykuły publicystyczne, ich tematyka i stylistyka, znalazły swój wyraz w trzech pismach literackich, którymi się tu zajmowano. Problematyka narkotyków, legalizacji aborcji, postaw antypolitycznych (np. anarchistycznych) czy antyklerykalnych, charakterystyczna przecież dla „bruLionu”, pojawiała się w różnych wymiarach także w dwóch pozostałych pismach, „Czasie Kultury” i „Nowym Nurcie”, i była spadkiem po ruchu zinowców.

Dostarczył on nie tylko autorów nowej literaturze (casus Jacka Podsiadły), lecz także tworzył dla jej przemian korzystny klimat i otoczenie, był wreszcie jednym z wyrazów postaw tego pokolenia, który sprawił, że pojawiły się różnorodne świadectwa jego wspólnoty: muzyczne, plastyczne, literackie.

Drugim ważnym źródłem problematyki, świadomości i tożsamości, jak i twórczości literackiej był powiązany na różne sposoby z ruchem zinów, muzyczny ruch punkrockowy. Inaczej niż ich protoplasci brytyjscy czy amerykańscy, polscy punkrockowcy oraz inni alternatywni muzycy rockowi występowali nie przeciwko konsumpcyjnemu kapitalizmowi, lecz realnemu socjalizmowi. „Dezerter”, „Tilt”, „Kult”, „Róże Europy”, „T. Love Alternative” to nazwy grup, które tworzyły ten ruch muzyczny.

[Już w latach 90. – przyp. M. W.] *Wrażliwość rokendrolowców skupiała się na wszelkich przejawach ograniczania wolności, widzianych przede wszystkim w działalności kleru i polityków prawicy – ingerencje w życie osobiste, ustawodawstwo antyaborcyjne, zakaz posiadania narkotyków.*³⁰

Tematyka ta była zatem istotna dla sporego grona odbiorców tej muzyki.

O interesujących zależnościach między liderami muzycznymi a znanymi poetami pisze Dunin-Wąsowicz tak:

*Najważniejsi rockowi rówieśnicy Świetlickiego i Podsiadły zaistnieli publicznie niemal dziesięć lat przed nimi. Byli już gwiazdami [kultury alternatywnej – przyp. M.W.], gdy tamci dopiero co debiutowali, czasem zresztą w tych samych niskonakładowych legalnych pismach literackich [...].*³¹

I dalej:

*Historia postaw autorów tekstów rockowych w latach 90. jest generalnie zbieżna z tym, co działo się z „pisaną” poezją autorstwa ich rówieśników. O wiele częściej podejmowane były jednak przez nich tematy społeczne i polityczne, ich przekaz trafiał do mniej więcej stukrotnie większej grupy odbiorców, większe też wydają się skrajności [...].*³²

Odbiorcy obiegu młodoliterackiego

Zainteresowanie zjawiskami kultury alternatywnej znalazło wyraz przede wszystkim na łamach „bruLionu”, który zajął się konsekwentną i stałą prezentacją środowisk alternatywnych. Według tego pisma – o czym pisał R. Tekieli, na przełomie lat 80. i 90., w 11/12. numerze periodyku – kultura alternatywna miała pozwolić na przemiany w życiu kulturalnym w Polsce, co powinno być się dokonać wraz z przejściem z alternatywy żywiołowej i autentycznej działalności artystycznej. Z jednej strony młodzi twórcy widzieli w alternatywie biegunowo różny od drugoobiegowych sposobów uczestnictwa w kulturze artystycznej, pozbawiony nade wszystko upolitycznienia. Z drugiej zaś strony alternatywa miała pozwolić na odmienne niż w kulturze masowej formy uczestnictwa, zakładające samodzielność, różnorodność, spontaniczność działań artystycznych, podejmowanych przez młodych. Przekonanie o konieczności takich zmian umacniało dodatkowo pokazywanie – w „Czasie Kultury” i „bruLionie” – podobnych środowisk i działań alternatywnych w krajach sąsiedzkich - Czechosłowacji, Ukrainie, Białorusi. Trzeba przy tym podkreślić, że twórcy pism korzystali z koncepcji i dorobku alternatywnego do tworzenia właśnie pism literackich.

Wynika z tego jasno, że młoda publiczność literacka, gotowa przyjąć nowych autorów, pisarzy generacyjnych, nie powstała nagle i niespodziewanie. To właśnie art ziny i muzyka punkrockowa, ale i podobna do polskiej działalność środowisk alternatywnych w krajach ościennych, kształtowały i przygotowały świadomość nowego, pokoleniowego odbiorcy. W tym zwłaszcza aspekcie, który pozwala mówić o porzuceniu tematyki społeczno-kulturalnej oraz zainteresowaniu tematyką i literaturą charakterystyczną dla młodej twórczości „poprzełomowej”. Symbolicznym ukoronowaniem tego związku stało się założenie przez głównego poetę pokolenia, Marcina Świetlickiego, „postpunkowej” grupy „Świetliki”. To, co oburzało lub bawiło wielu tradycyjnie myślących odbiorców literatury, było z perspektywy pokoleniowej pomysłem oczywistym.

4. Obraz młodej literatury

Młodzi pisarze, krytycy, redaktorzy pism poradzili sobie z nową sytuacją kulturalną. Trzeba bowiem zauważyć, że na początku lat 90., wielu artystów i intelektualistów miało kłopoty ze znalezieniem sposobu na istnienie w nowo powstającym układzie społecznego funkcjonowania sztuki. Zdarzało się też i tak, że znani pisarze powierzali swoje utwory oficynom, które nie zaistniały na stałe na rynku książki, co przyczyniało się na samym początku lat 90. do tworzenia chaosu, który zapanował wtedy w obiegu literatury. Wydaje się, że po części z tych powodów wynikał apokaliptyczny ton wypowiedzi wielu pisarzy starszego pokolenia. Przykładem zaś aktywnego radzenia sobie z nową sytuacją stały się nowe czasopisma literackie. Ponieważ młodzi autorzy z trudem torowali sobie drogę do wydawnictw przeżywających kłopoty finansowe lub nowych, będących na dorobku, właściwym żywiołem, w którym zaczęli się realizować, były właśnie periodyki. „bruLion”, „Czas Kultury” i „Nowy Nurt” wzięły na siebie ciężar odpowiedzialności za najnowszą literaturę, stając się instytucjami hierarchizowania, promowania nowych autorów i ujawniania się autorytetów. To właśnie dlatego przełom dekad obfitował w nowe czasopisma literackie. Zastępowały one państwowe instytucje, zanim te przystosowały się, i zanim na dobre rozpoczęły działalność fundacje wspierające inicjatywy kulturalne. To właśnie te pisma są odpowiedzialne także za destrukcję starego i współtworzenie nowego obiegu literatury, złożonego z różnorodnych środowisk lokalnych.

Z „bruLionem”, „Czasem Kultury” i „Nowym Nurtem” wiążą się wyraziste instytucjonalizacje młodej literatury tego pokolenia, które wzbudziły znaczny oddźwięk wśród odbiorców, co jest kolejnym uzasadnieniem dokonanego tu wyboru służącego prezentacji problemu czasopiśmiennictwa literackiego nowego pokolenia. Pisma te nie miały przy tym charakteru zamkniętego do jednego środowiska. O ile dwa pierwsze były periodykami wywodzącymi się z podziemia o problematyce zakorzenionej w drugim obiegu, którą od początku – choć w różny sposób – starały się przekroczyć, o tyle „Nowy Nurt” uwypuklał istnienie literatury w nowych warunkach społecznych, przez co stał się przykładem współczesnej kondycji tego rodzaju czasopiśmiennictwa, a więc i wyrazistym świadectwem miejsca i funkcji

literatury w kulturze polskiej. Ich kształt i różnorodność, począwszy od cyklu wydawniczego (kwartalnik-nieregularnik, dwumiesięcznik oraz dwutygodnik) na tematyce i preferowaniu autorów-rówieśników skończywszy, pozwala odtworzyć zarysy całego obrazu młodej literatury.

Pisma te koncentrowały uwagę na tematach i autorach pokoleniowych, „zainwestowały w młodość”, tworząc przestrzeń słowa alternatywną wobec panoszącej się obrazkowej kultury masowej. Nie kierował nimi przy tym impuls „parnasistowski”, gdyż potrafiły wykorzystać masmedia do promocji swoich środowisk. Czynił tak przede wszystkim „bruLion”, ale – w mniejszym stopniu – także dwa pozostałe pisma. Można nawet powiedzieć, że były to środowiska literackie, które potrafiły przemówić do odbiorców telewizyjnej kultury masowej, jak i potrafiły zaprząć telewizję i radio do promocji literatury w stopniu do tej pory w Polsce nieznanym.

Młodzi odbiorcy przyjęli te pisma jako swoje, jako wyraz autentycznych potrzeb czytelniczych swego pokolenia. Pojawiające się określenia „pokolenie <<bruLionu>>” czy „pokolenie <<Nowego Nurtu>>”, choć nie oddają prawdy o nowej generacji, stają się jednak znakiem wartości tych pism. Tworzyły bowiem one środowiska o charakterze grup sytuacyjnych, których celem stała się autoprezentacja. Pisma te w najmniejszym stopniu zajmowały się programotwórstwem w tradycyjnym tego słowa znaczeniu – wymyślaniem manifestów, były raczej pochłonięte transmisją życia literackiego debiutantów, przekazywaniem aktualnej informacji o tym, co dzieje się w literaturze ich pokolenia; stąd brało się przecież wyczulenie na wszelkie pokoleniowe konteksty kulturowe literatury młodych.

„bruLion”, którego prowokacyjny żywot „happeningu ciągłego w czasie”, wsparły prezentacyjne i wytrwałe działania „Czasu Kultury” oraz praca redaktorów „Nowego Nurtu”, który stanowił trybunę młodej literatury i krytyki. Dzieje tych pism układają się w kolejne etapy instytucjonalizacji literatury debiutantów nowego pokolenia.

IV. W stronę modelu czasopisma młodoliterackiego

1. Czasopisma młodej literatury

Czasopiśmiennictwo młodoliterackie we współczesnej Polsce stanowi ta część pism, które w życzliwy sposób poświęcają wiele miejsca twórczości literackiej autorów, inicjujących swe uczestnictwo w życiu literackim. W pismach tych, które powstawały od drugiej połowy lat 80., zaś intensywnie na początku lat 90., debiutowali autorzy w większości urodzeni po roku 1960, uczestnicy pokolenia, szczególnie wyraźnie dającego wyraz swemu istnieniu artystycznemu po 1989 r. oraz dołączający do nich młodszy autorzy. Publikacje artystyczne, refleksja krytyczna oraz tematy podejmowane w tych periodykach stanowią wyraz świadomości tego pokolenia, choć nie zamykają listy typów ich aktywności twórczej.

Tak rozumiane czasopisma młodoliterackie tworzą od początku lat 90. konstelację ważną i wyróżniającą się w polskim czasopiśmiennictwie literackim. Kilkanaście ukazujących się z różną regularnością najważniejszych tytułów,³³ poświęconych przede wszystkim nowej literaturze, łączy mimo wielu różnic kilka cech wspólnych. Ich rola w inicjowaniu ważnych obszarów komunikacji literackiej trudna jest do przecenienia, choć – jak zawsze – w wypadku literatury debiutantów nieraz dochodzi do prezentacji twórczości grafomańskiej.

Decentralizacja

Działania tych periodyków doprowadziły do decentralizacji życia literackiego. Zaś proces „zaniku centrali” doprowadził w tym wypadku do wykształcenia się niezależnych ośrodków, w których działają lokalne, regionalne, środowiska. Charakterystyczne, że przy opisach nowych pism pojawiają się często nazwy miast, w których są wydawane: „Kartki” z Białegostoku, „Pracownia” z Ostrołęki, „FA-art” z Bytomia, „Fraza” z Rzeszowa. Są zatem wyrazem różnorodnych potrzeb wypowiedzenia się twórczych środowisk; z tych też względów wiele z nich powstaje w oparciu o środowiska przede wszystkim studenckie. Wiąże się z tym typowe dla czasopism młodoliterackich szczególne wyczulenie i uwaga, jaką poświęcają „swoim” pokoleniowym autorom. Promocyjny cel i zabiegi, które przez te grupy są podejmowane, prowadzą do tworzenia, często zaledwie lokalnych, hierarchii, ale też przecież zmierzają do animowania życia literackiego oraz odpowiadania na potrzeby kulturalne regionu czy tylko jednego środowiska. Ta bliskość i zaangażowanie pośrednio wpływa na niemożność tworzenia jednego ogólnopolskiego tygodnika literackiego, życie literackie młodych jest po prostu zbyt rozproszone.

Zapewne istnieje pragnienie, by przedstawiać swych najciekawszych autorów poza środowiskiem własnym. W dyskusji o pokoleniu „trzydziestolatków” (w „Tygodniku Powszechnym”, w 1995 r.), o młodych pisarzach, J. Jarzębski napisał, że panowała w niej atmosfera „turnieju piękności”. Prawdą jest, że wszystkie środowiska młodej literatury starają się wykreować własną gwiazdę-debiutanta. Z tej perspektywy patrząc na literaturę młodych, widzimy przyczyny zaniechania refleksji ogólnokulturowej, dyskusji społecznych; pisma ograniczając się do własnej twórczości, stają się periodycznymi antologiami literatury debiutantów, wyrastającej z różnych tradycji literackich – od baroku i klasycyzmu po teksty piosenek punkrockowych.

Periodyki są wtedy publikacjami „branżowymi” literatury, poświęconymi przede wszystkim sprawom warsztatowym, rozliczeniom grupowym i taksonomiom poetów czy prozaików. Wyraźnie przy tym projektowaną odbiorcą jest osoba sama twórcą będąca. Takie stwierdzenie, w postaci zarzutu, bywa formułowane: twórcy i odbiorcy młodoliterackich periodyków tylko zamieniają się rolami i czytają jedynie siebie nawzajem. Czy taką specjalizację należy jednak potępiać? Tworzy się wtedy niejako autonomiczna granica między literaturą młodych a literaturą zadomowionych w świadomości czytelników pisarzy, którzy wyrastają z innej w tym względzie tradycji. A najważniejsze pozostaje pytanie o mechanizm pozwalający na przekroczenie tej granicy.

Nawet jeśli w nowej literaturze brakuje postaw społecznych, nie da się zaprzeczyć, że wszystkie pisma tego pokolenia pomnażają polskie życie literackie, omawiając i recenzując książki, współuczestnicząc w przygotowaniu festiwali kulturalnych i publikacji książkowych, a także przynosząc prace naukowe o współczesnej literaturze, tworzone w różnych ośrodkach akademickich, które inaczej zapewne nie ukazałyby się drukiem, a wreszcie publikując tłumaczenia z literatur mało znanych w Polsce (słoweńskiej, litewskiej, białoruskiej, ukraińskiej).

Ostatnie zdanie pozwala wspomnieć o bardzo ważnym kontekście całej młodej literatury w Polsce. Rówieśnicy pokolenia, które tworzyło „bruLion”, „Czas Kultury” i „Nowy Nurt”, z krajów Europy Środkowej, animowali bardzo podobne czasopisma i tworzyli środowiska skupione wokół tej samej problematyki. Młodzi Ukraińcy, związani z grupą Bu-Ba-Bu, Białorusini z BumBamLitu czy Czesi, zorganizowani wokół pisma „Revolver Revue”, przyjmowali prześmiewcze wobec tradycji literackiej swoich literatur postawy buntowników, wyrastając z kultury alternatywnej, z ruchów niezależnych, mających związek z subkulturami muzycznymi. Zdają się też podobnie postrzegać problem z podjęciem tradycyjnych postaw pisarzy-inteligentów. Nic więc dziwnego, że właśnie między tymi środowiskami a ich polskimi odpowiednikami często dochodziło do kontaktów i związków. „bruLion” opublikował jako własny numer poświęcony „Revolver Revue”, a „Czas Kultury” i „Nowy Nurt” drukowały młodych Ukraińców i Białorusinów, zaś oficyny literackie wyrastające z ruchu czasopism młodoliterackich publikowały osobne wydania książek swoich sąsiadów-rówieśników.

2. Model czasopisma młodoliterackiego. Uwagi końcowe

Zachodzące w ciągu ostatnich kilkunastu lat procesy instytucjonalizacji życia literackiego debiutantów prowadziły w efekcie do wykształcenia się modelu czasopisma młodoliterackiego. Z drobnych faktów, historii pism, pojedynczych publikacji artystycznych i krytycznoliterackich, i różnych form zinstytucjonalizowanej działalności – takich jak festiwale, konkursy literackie, serie publikacji – wielu środowisk powstawały zręby współczesnego modelu tej instytucji kultury literackiej w tej formie pełniące różne funkcje w komunikacji literackiej.

Model ten – historycznie rzecz ujmując – rozwijał się i zmieniał w ciągu XX stulecia, od jego początków związanych z Skamandrem, przez pisma młodoliterackie lat 60., by w latach 90. przyjąć współczesną formę – adekwatną do dzisiejszej społecznej sytuacji literatury.

Jego kształt wynikał z położenia pokolenia, które wzięło udział w tworzeniu wielu tytułów współczesnych pism młodoliterackich. Pierwsze periodyki tej generacji rozpoczynały bowiem swą działalność od uczestnictwa w obiegu literatury podziemnej. Jednak wyjście z drugiego obiegu oznaczało nie tylko zetknięcie się z nową sytuacją społeczną literatury, nacechowaną uwarunkowaniami rynkowymi, ale też wiązało się z porzuceniem problematyki, charakterystycznej dla drugiego obiegu z jego inteligenckimi wyobrażeniami na temat roli pisarzy i literatury w życiu społecznym.

Oznaczało to jednocześnie zerwanie z elementami działalności czasopism, które były typowe dla dominującego w wieku XX modelu tygodnika społeczno-kulturalnego. Co prowadziło nie tylko do dominacji elementów młodoliterackich w praktyce pism związanych ze środowiskami debiutantów, ale także do zerwania dialogu międzypokoleniowego.

Działo się tak także dlatego, że **w dziejach ruchu młodoliterackiego ostatnich lat nie pojawiły się pisma, które w sposób jednoznaczny potrafiłyby połączyć literaturę debiutantów ze śmiałymi projektami intelektualnymi o szerokim znaczeniu, z poważną problematyką społeczną czy inicjowaniem dyskusji o znaczeniu istotnym dla całej kultury polskiej.**

Współczesny model czasopisma młodoliterackiego opiera się zatem przede wszystkim na związkach z pokoleniem młodych autorów, w większości urodzonych po 1960 r., a pisma realizujące go pełnią funkcję kreowania dogodnej przestrzeni do prezentacji literatury debiutantów. W tym wypadku szczególną cechą pism przełomu lat 80. i 90. okazał się silny związek z kulturą alternatywną i jej takimi przejawami jak ruch zinowy czy muzyka punkowa.

Koncentracja na tematach pokoleniowych i problemach debiutantów, takich jak trudności z publikacjami książkowymi, prowadziła też do ścisłego związku pism modelu młodoliterackiego z regionalnymi środowiskami, których potrzeby były w nich realizowane. Pojawienie się znacznej liczby takich periodyków łączyło się nie tylko z „zanikiem centrali”, ale także z możliwościami, które pojawiły się na skutek przemian cywilizacyjnych (np. ułatwieniami komputerowego składu) i społecznych (np.

brak cenzury), szczególnie wyraźnie objawiającymi się wraz ze zmianami społeczno-politycznymi, zachodzącymi po przełomie 1989 r.

Model czasopisma młodoliterackiego odpowiadał nowej sytuacji literatury, świadcząc jednocześnie o jej miejscu w życiu społecznym. Zachodzące na przestrzeni ostatnich lat procesy w kulturze literackiej, takie jak zanik brak związku między najważniejszymi dyskusjami społecznymi a wydarzeniami literackimi, świadczyły o zmniejszającym się wpływie pisarzy i literatury na kształt wyobrażeń zbiorowych. Twórcy nowych pism, wyrażający przekonania literackie młodego pokolenia, odpowiedzieli na te przemiany tworzeniem zamkniętego obiegu młodoliterackiego, w którym główne spory, wyrażane na ich łamach, dotyczyły kwestii estetycznych lub wiązały się z kreowaniem hierarchii debiutantów, co pokazywało w sposób szczególnie jasny brak związku między nową literaturą a życiem politycznym, który nie tak dawno był charakterystyczny dla całej kultury literackiej drugiego obiegu. W pismach tych wiązało się to jednocześnie z jednoznacznym zerwaniem z wizją literatury zaangażowanej.

Rezygnacja z problematyki społecznej czy politycznej doprowadziła do koncentrowania uwagi twórców pism na bieżącym życiu literackim, na prezentacji polifonicznego obrazu młodej literatury, co sprawiło, że zamiast międzypokoleniowego sporu, pisma zajęły się podtrzymywaniem dialogu wewnątrzpokoleniowego. I tu najważniejsze wydaje się stworzenie także własnego modelu krytyki towarzyszącej, której twórcy zainteresowani byli przede wszystkim prezentacją młodej literatury jako całości odrębnej.

Głównym problemem dla tego modelu wydaje się kwestia stosunku do kultury masowej, wobec której pisma te prezentowały jednak ambiwalentny stosunek. Po pierwsze chętnie korzystano w nich z marketingowego wzoru działania, dającego w efekcie różne formy autopromocji, ale także podejmowano próby wykorzystywania (jak w wypadku „bruLionu”) masmediów do szerszego zaistnienia własnego środowiska. Po drugie starano się jednak kształtować swe działania przeciw biernym formom uczestnictwa w kulturze masowej, odwołując się do spontaniczności i autentyczności kultury alternatywnej.

Działalność pism opierała się nie tylko na przekonaniu o odrębności literatury debiutantów, ale też o autonomicznej wartości tej twórczości. Prowadziło to jednak do tworzenia dwupoziomowego życia literackiego, w którym poziom młodych rządził się odmiennymi niż poziom „dorosłych” prawami. Szczególnie porzucenie problematyki inteligenckiej ten podział wzmacniało. Przy tym wszystkim, stanowiąc wyraz określonego środowiska, pismo młodoliterackie z założenia zajmowało się prezentowaniem określonego wycinka życia literackiego debiutantów. W tym sensie łączyła te pisma „młodość jako program”, z którym to hasłem wiązało się przekonanie, że zainteresowanie literaturą debiutantów prowadzi do utwierdzenia autonomii literatury w komunikacji społecznej, co było jeszcze jednym sposobem potwierdzenia zerwania z dominującym – przede wszystkim w latach 80. – modelem literatury upolitycznionej. W takim kreowaniu swojego uczestnictwa w kulturze literackiej tkwiło przekonanie, że współczesna literatura nie tyle chce, co musi się z ową autonomicznością pogodzić.

Niewątpliwie zgodę taką wyrażali odbiorcy uczestniczący w komunikacji literackiej młodych, którzy przyjęli pisma młodoliterackie jako swoje. Albowiem adresatem tych pism byli przede wszystkim młodzi czytelnicy, zainteresowani podejmowanymi w tych pismach problemami generacyjnymi, ale też czytelnicy specjalistyczni, o znacznej świadomości literackiej, nie tylko posiadający wiedzę, potrzebą do rozstrzygania słuszności w toczonych przez krytyków i twórców sporach teoretycznoliterackich, lecz także dobrze znający środowiskowe sympatie i antypatie, posiadający znaczną orientację w ruchu młodoliterackim, zarówno jeśli idzie o jego najważniejsze nazwiska i autorytety, jak i główne nurty estetyczne i problemowe.

Przy tym wszystkim pisma realizujące model młodoliteracki cechuje dość znaczna efemeryczność, nieregularność i zmienność, które pokazują, że te instytucje kultury literackiej debiutantów poza dużą aktywnością i różnorodnością łączy również kruchość.

Stałym zaś elementem okazała się praca nad prezentowaniem dokonań autorów tego obiegu, wynikająca z przekonania, że twórcy-debiutanci powinni zajmować ważne miejsce w dziejach literatury polskiej. Dlatego znaczenie czasopism

młodoliterackich w komunikacji literackiej związane jest z ich umiejętnością otwierania drogi swoim autorom – by rzecz ująć metaforycznie – z „parnasu bis” na „parnas prim”. W tym sensie role periodyków ich twórcy widzą przede wszystkim w tworzeniu wielogłosowej dyskusji w polskiej kulturze literackiej.

Zakończenie

Podkreślane w pierwszym rozdziale historycznoliterackie konteksty dziejów czasopism polskich służyły ukazaniu, że historia czasopiśmiennictwa literackiego posiada ograniczoną autonomię, a jego dzieje silnie wiążą się z przemianami cywilizacyjnymi, procesami umasowienia i przemianami czytelnictwa, a wreszcie zmieniającym się miejscem literatury w świadomości społecznej i odchodzącą w przeszłość rolą, jaką spełniała w współtworzeniu wyobrażeń zbiorowych.

Z tą świadomością przedmiotem opisu stało się funkcjonowanie twórczości literackiej i jej kontekstów w czasopismach literackich młodych w szerokiej perspektywie przemian zachodzących w polskiej kulturze literackiej po 1989 r.

Efektom tej analizy staje się wniosek, że zostaje uwypuklone i wzrasta znaczenie obszarów problemowych literatury, pielęgnowanych i uprawianych przez debiutantów i młodych autorów. Ten proces otwierania się polskiej literatury na „młodzież” literacką pokazał także zakres i granice procesu marginalizacji literatury w życiu społecznym. Utrata decydującego wpływu języka literackiego na język ogólnonarodowy, a także coraz większy wpływ języka potocznego na literaturę, oraz utrata siły oddziaływania na wyobrażenia zbiorowe pokazały, że literatura polska marginalizuje się raczej nie w aspekcie zakresu czytelnictwa, które wszak po 1989 r. nie zmalało dramatycznie, lecz raczej w aspekcie funkcji; literatura dziś uprawiana rozwija się w wąskich, specjalistycznych obiegach oraz obiegach środowiskowych i generacyjnych. W tym kontekście tworzenie i utrzymanie czasopism młodej literatury stanowiło trudny egzamin dla nowego pokolenia. Twórcy czasopism młodej literatury zdali go, tworząc wzór pism lokalnych, środowiskowych, niedochodowych i alternatywnych wobec kultury masowej. Działo się to w sytuacji podwójnie niekorzystnej: z jednej strony zaczynały działać nowe uwarunkowania rynkowe, z drugiej zaś należało przeformułować zagadnienia problemowe, wobec których postawiło nowe pokolenie odzyskanie wolności i rozpad dyskursów drugoobiegowych.

Mimo tych trudności pisma młodoliterackie i ich środowiska stworzyły prężny obieg w nowych warunkach kultury literackiej.

W pismach swych wyraziły – w wyborze drukowanej twórczości i doborze tematów – rozstanie z językiem literatury wysokiej, wyraziły rozstanie ze stereotypem i rolą pisarza inteligenta, posiadającego obowiązki wobec narodu i społeczeństwa oraz z wyobrażeniem literatury jako miejsca kształtowania wyobrażeń zbiorowych. Ich wąski zakres oddziaływania uświadomił też wielu konieczność promocyjnej roli mediów centralnych, bez których nowa literatura pozostaje w młodoliterackich gettach.

Pisma takie jak „bruLion”, „Czas Kultury” i „Nowy Nurt” ustanowiły jednak przede wszystkim szczególnie ważną i przyjazną przestrzeń instytucjonalizacji literatury debiutantów nowego pokolenia. Dzięki tym periodykom – mimo wielkich zmian – literatura nadal stanowi ważne źródło tworzenia tożsamości przedstawicieli nowej generacji.

Przypisy:

¹ Już w latach 70. – jako istotne – procesy umasowienia stanowiły przedmiot zainteresowań badaczy, wśród których najbardziej znane są interpretacje Stanisława Barańczaka: *Polska powieść milicyjna. Dominacja funkcji perswazyjnej a problemy gatunkowe* [w:] *W kręgu literatury Polski Ludowej*, pod red. M. Stępnia, Kraków 1975; *W kręgu powieści: nadludzie w niebieskich mundurach*, [w:] *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze PRL*, Paryż 1983; *Ciaćki, Koncert na kontrabas z towarzyszeniem lekkich skłonów*, [w:] *Książki najgorsze i parę innych ekscesów krytycznoliterackich*, wyd. 2, Wydawnictwo a5, Poznań 1990.

² Wśród tekstów szczególnie ważnych, dotyczących tego tematu wymienić należy: *Dwa intelektualizmy* Jarosława Barana, Wojciecha Bockenheima, Krzysztofa Koehlera i Roberta Tekieli („Tygodnik Literacki” 12/1990), odpowiedź na ankietę „Polityki” *** [Odmawiamy wzięcia udziału...] Krzysztofa Koehlera, Cezarego Michalskiego, Mirosława Spsychalskiego i Roberta Tekieli („bruLion” 21/22) oraz teksty Rafała Grupińskiego z „Czasu Kultury”: *Thüste zjada chude* (16/90), *Druga śmierć encyklopedystów* (29/30/91).

³ P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976-1998*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.

⁴ P. Czapliński, P. Śliwiński, jw., str. 227.

⁵ Były wśród nich „Nowa Proza Polska” wydawnictwa Akapit, następnie PIW-u (opublikowano powieści związanych z „Twórczością” pisarzy: Andrzeja Łuczeńczyka, Grzegorza Strumyka, Jerzego Łukosza, Dariusza Bitnera, Krzysztofa Bieleckiego, Zyty Rudzkiej); „Sami swoi” Muzy (opublikowano Wiesława Myśliwskiego, Andrzeja Mularczyka, Tadeusza Nowaka, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Wiesława Dymnego), „Archipelagi” WAB (opublikowano młodych autorów: Magdalenę Tulli, Manuę Gretkowską, Adama Wiedemanna), serię Zysku i Ska (bez nazwy), gdzie opublikowano: Hannę Kowalewską, Isaaca B. Singera, Stanisława Srokowskiego i Jacka Inglota; „Współczesna Proza Polska” wydawnictwa Prószyński i Ska (opublikowano debiutanckie książki Marka Wrotnego, Jerzego Pakosza, Macieja Krasickiego, Ireny Szpakowicz), „Proza” wydawnictwa Znak (opublikowano Izabelę Filipiak, Juliana Kornhausera, Wilhelma Dichtera, Andrzeja Stasiuka, Antoniego Liberę), seria „Świata Książki” (bez nazwy), gdzie opublikowano książki Janusza Głowackiego, Henryka Grynberga, Leona Pawlika.

⁶ Wśród najważniejszych nagród (za którymi zwykle stoją instytucje, np. fundacje, wspierające rozwój kultury literackiej) po roku 1989 należy wymienić: Nagrodę im. Georga Trakla (zawieszoną w 1996 r.), Paszporty „Polityki” (od 1994 r.), Nagrodę Konkursu „Promocja najnowszej literatury polskiej” (od 1992 r.), organizowanego przez Fundację Kultury, Nagrodę „Czasu Kultury” (od 1991 r.), Nagrodę Czesława Miłosza (od 1994 r.), Nagrodę Fundacji „bruLionu” (od 1990 r.), Łódzką Nagrodę Literacką im. Jerzego Kosińskiego (od 1996 r.), utworzoną przez redakcję „Tygla Kultury”, Nagrodę wydawnictwa Zysk i Ska (od 1996 r.), Nagrodę Klubu Świata Książki w konkursie na powieść, ogłoszonym po raz pierwszy w 1996 r., Nagrodę „Nike” „Gazety Wyborczej” dla najlepszej książki roku (od 1997 r.), Nagrodę miesięcznika „Znak” (od 1997 r.) w konkursie na powieść lub zbiór opowiadań. [Za:] P. Czapliński, P. Śliwiński, jw., str. 229 .

⁷ P. Czapliński i P. Śliwiński piszą też: *Tymczasem socjologowie wskazują na trzy uwarunkowania hamujące rynek książkowy w Polsce: po pierwsze – brak zwyczaju sięgania po książki rekomendowane jako ważne, po drugie – atrakcyjność innych rozrywek kulturalnych porównywalnych pod względem ceny lub droższych, lecz oferujących dodatkowe*

wartości (telewizja, video, gry komputerowe, internet), po trzecie – powszechne postrzeganie swoich zarobków jako zbyt niskich w stosunku do cen książek.

P. Czapliński, P. Śliwiński, jw., str. 225.

⁸ G. Straus, *Encyklopedia Multimedialna PWN*, 2000, z. 13 (Media). Seria płyt CD.

⁹ I. Watt, *Narodziny powieści. Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu*, PIW, Warszawa 1973, por. szczególnie str. 37-65.

¹⁰ Grażyna Straus, *Encyklopedia Multimedialna PWN*, 2000, z. 13 (Media). Seria płyt CD.

¹¹ Podobne serie literackie wydawały także inne czasopisma literackie młodych m.in. „FA-art”, „Fraza”, „Fronda”, „Kresy”, „Lampa i Iskra Boża” (bardzo prężny wydawca), czy „Tytuł”.

¹² Określenie z artykułu Janusza Sławińskiego, *Zanik centrali*, „Kresy”, 16/94.

¹³ Przykładami tych dzieł, w których pisarzom nowych roczników nie poświęcono praktycznie uwagi, pozostawiwszy ich dzieła weryfikującej sile czasu, mogą być: Ryszarda Matuszewskiego *Literatura polska 1939-1991*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1992, Tomasza Wroczyńskiego *Literatura polska po 1939 roku*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1994, Tadeusza Drewnowskiego *Próba scalenia. Literatura polska 1944-1989. Obiegi – wzorce - style*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997.

¹⁴ Serię tę tworzyły: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej*, pod red. Aliny Brodzkiej, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1994; *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Następne pokolenie*, pod red. Aliny Brodzkiej i Lidii Burskiej, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1995; *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Kontynuacje*, pod red. Aliny Brodzkiej i Lidii Burskiej, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1996.

¹⁵ [...] spośród około 30 pism istniejących przed rokiem 1980 granicę roku 1989 przeszło zaledwie 13, zaś spośród powstałych po roku 1980 ten sam próg przekroczyło zaledwie 8 (m.in. „bruLion”, „Dyskusja”, „FA-art”, „Tumult”, „Zeszyty Literackie”, „Ogród”, „Twórczość Ludowa”). Oznacza to, że rok 1989 stał się próbą ogniową dla pism PRL-owskich (przeszły ją jedynie dotowane przez państwo pisma-instytucje, trwale zakorzenione w

tradycji – np. „Twórczość”, „Dialog”, „Literatura na Świecie”, „Odra”, „Pamiętnik Literacki”) oraz dla pism drugoobiegowych (spośród kilkunastu pism literackich wydawanych w podziemiu jedynie kilka – m.in. „bruLion”, „Czas Kultury”, „FA-art” – wyszło na powierzchnię życia oficjalnego). P. Czapliński, P. Śliwiński, jw., str. 219.

¹⁶ Taka przynajmniej jest liczba zarejestrowanych w Katalogu Czasopism Kulturalnych Fundacji Batorego pod adresem internetowym <http://katalog.batory.org.pl/>, który wydaje się najpełniejszym tego typu rejestrem. Można tam znaleźć także listę pism, które zawiesiły działalność oraz takich, które mają swoje internetowe wydania. P. Czapliński i P. Śliwiński mówią w cytowanej *Literaturze polskiej...* o dwustu tytułach.

¹⁷ W latach 90. były to m.in. „Gazeta o Książkach” „Gazety Wyborczej”, „ExLibris” jako dodatek do „Życia Warszawy”, „Plus-Minus” „Rzeczpospolitej”.

¹⁸ P. Czapliński, P. Śliwiński, jw., str. 218.

¹⁹ Por. J. Krzyżanowski, *Nauka o literaturze*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1984; *Słownik terminów literackich*, pod red. M. Głowińskiego i in., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988; M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, WSiP, Warszawa 1991, w których definicja taka nie jest wyszczególniona.

²⁰ Por. uwagi dotyczące braku pism dla debiutantów w okresie lat 60. i 70. w pierwszym rozdziale pracy.

²¹ Pamiętny był jego wieczór autorski z roku 1992 w ramach festiwalu zorganizowanego przez „bruLion” po opublikowaniu pierwszej serii tomików poetów z pismem związanych. Na spotkanie przyszło dwieście czy trzysta osób, które ledwie się mieściły w niewielkiej sali Zamku Ujazdowskiego. Przyszli posłuchać poety, czytającego wiersze z d e b i u t a n - c k i e g o tomu *Zimne kraje*. Wrażenie, które budziły jego wiersze można najtrafniej określić słowem: odmienność.

²² W tej interpretacji podążono tropem M. Stali z książki *Druga strona*, rozdz.: Polkowski, Machej, Świetlicki, Tekieli... *Kilka uwag o nowych poetach, zapisanych jesienią 1989 roku; Życie skupione, życie rozproszone. Kilka uwag o światoodczuwaniu nowej poezji, zapisanych jesienią 1992 roku; Cały ten zgiełk. Kilka uwag o sytuacji i świadomości nowej poezji,*

zapisanych jesienią 1995 roku; *Piosenka niekochanego*; *Pokój obwieszony Marcinami*; *Jedzenie hamburgerów. O jednym wierszu Marcina Świetlickiego*, Znak, Kraków 1997.

²³ Marcin Świetlicki, *Zimne kraje*, Fundacja „bruLionu”, Kraków-Warszawa 1992.

²⁴ Są to przykładowo: „Fort Legnica”, imprezy „Lampy i Iskry Bożej” w Kino-Teatrze Tęcza (Warszawa), „Noce Poetów” w ramach „Warszawy Pisarzy” organizowanych w CSW na Zamku Ujazdowskim w Warszawie, „Dekada Młodych” w Białymstoku.

²⁵ *Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*, opr. P. Dunin-Wąsowicz, J. Klejnocki, K. Varga, Lampa i Iskra Boża 1998, str. 209.

²⁶ Por.: Jan Stradecki, *W kręgu Skamandra*, PIW, Warszawa 1977; Alina Kowalczykova, *Programy i spory literackie w dwudziestoleciu 1918-1939*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1981; T. Kłak, *Czasopismach awangardy*, (cz. 1, 1919-1931, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978; cz. 2, 1931-1939, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979).

²⁷ H. Peyre, *Pokolenia literackie*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Antologia, opr. H. Markiewicz, T. 3., Kraków 1973, str. 33-34.

²⁸ *Parnas bis...*, jw., str. 3-4.

²⁹ Te cechy jako szczególnie istotne wymienia Michael Fleischer, autor jedyne opracowania polskiego ruchu zinów w książce *Overground*, Verlag Otto Sagner, Monachium 1994.

³⁰ P. Dunin-Wąsowicz, *Oko smoka*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2000, str. 28.

³¹ P. Dunin-Wąsowicz, jw., str. 25.

³² P. Dunin-Wąsowicz, jw., str. 28.

³³ Są to: „Fraza”, „Opcje”, „Kartki”, „B1”, „Pracownia”, „Kresy”, „Tygiel Kultury”, „FA-art”, „Lampa i Iskra Boża”, „ProArte”, „Kwartalnik Artystyczny”, „Studium”.