

## SŁOWEŃSCY I POLSCY TWÓRCY POSTMODERNISTYCZNI. »RZEMIEŚLNICY«, »KPIARZE« CZY »IMMORALIŚCI«?

Regina Wojtoń

Akademia Techniczno-Humanistyczna, Bielsko-Biala

UDK 821.162.1-3.09:821.163.6-3.09"199"

Namen pričujočega prispevka je tematiziranje sorodnosti med poljsko in slovensko prozo devetdesetih let 20. stol. Takšen študijski, reflektivni način uveljavljanja postmodernizma je vsekakor znamenje umetnosti, ki se odreka aktivizmu in utopični programatiki ter zbuja ugodje v kultiviranih univerzitetnih krogih.

literarna kritika, postmodernizem, poljska in slovenska proza devetdesetih

The article concentrates on the parallels between the Polish and Slovene prose of the 1990s. Postmodernism was a main cultural trend in that decade, characterised by the rejection of objective truth and global literary narrative.

literary criticism, postmodernism, Polish and Slovene prose of the 1990s

»W okresie posthistorycznym nie będzie ani sztuki, ani filozofii, a tylko stała opieka nad muzeum ludzkiej historii« (Fukuyama 1999: 34) – tak pisał w swoim eseju Francis Fukuyama. I chociaż wiemy, iż nie jest to zapowiedź apokaliptycznego końca całej cywilizacji, który miałby nastąpić pod koniec ubiegłego tysiąclecia, to obecnie z perspektywy czasu mamy możliwość oceny konsekwencji przewidywanego wówczas ideologicznego bankructwa – końca koncepcji historycznego biegu dziejów ludzkości.

Początek postmodernizmu – prądu umysłowego, artystycznego oraz literackiego, upatruje się około 1960 roku, niekiedy już po II wojnie światowej, niewątpliwie cezurą będzie przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, który w Europie Środkowo-Wschodniej rozpoczął szereg zmian na arenie politycznej, społecznej i kulturowej.

Upadek komunizmu był bezpośrednią przyczyną powstania nowych organizmów państwowych, wyłonionych w procesie zjednoczenia Niemiec, rozpadu Czechosłowacji,

Jugosławii i Związku Radzieckiego. Nastąpił koniec hegemonii tego ostatniego w krajach Europy Środkowej i Wschodniej, zlikwidowano cenzurę, a co za tym idzie wróciły swobody polityczne, społeczne, a przede wszystkim twórcze.

Po transformacji ustrojowej artysta pochodzący z krajów byłego bloku wschodniego znowu »przestał być potrzebny zarówno w swej roli 'prawdomówcy' ludzkiego despotę i przechowującego dla społeczeństwa cenne, a zapoznane wartości, jak i w roli twórcy 'dworskiego' ozdabiającego salony władzy« (Jarzębski 1994: 58). Doszło do »symbolicznego i rzeczywistego runięcia murów«, »zatarcia granic«, »wyjścia pisarstwa na gościńce świata« (Jarzębski 1994: 58). Jednakże owe wejście literatury w świat pozbawiony granic pozbawiło jej pewnej indywidualnej dla danego kręgu specyfiki kulturowej. Wszak przy jednoczesnych próbach poszukiwania sposobów kreacji własnej indywidualności twórczej; »system kultury z monocentrycznego stał się

policentryczny, na horyzoncie pojawili się nowi mecenasi, nowe drogi awansu i konkurencyjne obiegi wartości.« (Czapliński 2007: 8.)

Wielu badaczy literatury polskiej sądziło, że rok 1989 winien wyznaczać zmianę w pojmowaniu »polskości« i jej miejsca w literaturze, a »najnowsza proza polska świadomie, czasem wprost ostentacyjnie [winna zerwać] ze swymi narodowymi korzeniami [odrzuć] ‘kod polskości’, jako język, na gruncie którego mogłaby nawiązać dialog z rodzimą tradycją. [...] Można zaryzykować twierdzenie, że pozostawanie w kręgu narodowego kodu kojarzy się młodym twórcom z sytuacją zniewolenia, w której ów ‘kod polskości’ był znamię upośledzenia czy uwięzienia.« (Jarzębski 1994: 75–76.)

Istotnie, nie sposób wyobrazić sobie sztukę niezaangażowaną w bieżące sprawy polityczne i społeczne, ignorującą polskie mitologie związane z literaturą, formowane *de facto* już od epoki romantyzmu, polegające na specyfice sposobu myślenia o sztuce. Nie sposób ominąć dotychczasowych motywacji towarzyszących nadawaniu i odbiorowi dzieła literackiego, ustalonych i funkcjonujących w społeczeństwie polskim. Przemysław Czapliński wspomina o pewnej »zasadzie autorytetu«; było to »przyznawane literaturze przez społeczeństwo prawo do oceniania naszego życia, do wytyczania szlaków, do projektowania przyszłości i mierzenia dystansu, jaki dzieli nas od spełnień, prawo do występowania w rolach romantycznego wieszcz/proroka, pozytywistycznego nauczyciela/lekarza, czy wreszcie modernistycznego przewodnika wiodącego ku transgresji. Tak rozumiany autorytet literatury wiązał się ze społecznym posłuchem, czyli gotowością traktowania dzieł jako zobowiązujących tekstów kultury, jako kontekstów, których treści brane są pod uwagę wtedy, gdy przychodzi nam odpowiedzieć na najważniejsze – egzystencjalne i wspólnotowe – pytania« (Czapliński 2007: 12).

Homogeniczność polskich stylów literackich zapewniał jednolity styl odbioru; twórca starał się nie tylko spełniać oczekiwania czytelnika, ale wręcz dzielić się z nim swoimi doświadczeniami oraz spostrzeżeniami na temat otaczającej ich rzeczywistości; stawał się poniekąd swoistym *alter ego* odbiorcy dzieła literackiego.

Transformacja ustrojowa polityce przyniosła wolny rynek i pluralizm partyjny, w kulturze natomiast sprzyjała różnicowaniu się gustów estetycznych, a przede wszystkim dała możliwość swobodnego ich prezentowania. Stąd »‘wielość’ zaczęła kłócić się z ‘jednolitością’, [a] ‘konkurencja’ i ‘zdrowy egoizm’ z ‘solidarnością’, a ‘interes’ (ekonomiczny przede wszystkim z wartością (duchowają głównie). Jednolita kultura, która pełniła dotychczas przede wszystkim funkcje kompensacyjne i terapeutyczne, nie może – dokładnie tak samo jak dotąd – funkcjonować w społeczeństwie, które ma stać się demokratyczne, to znaczy zróżnicowane i zdecentralizowane, objawiające rozmaite potrzeby, również kulturalne« (Janion 1996: 15). Te »‘rozmaite potrzeby kulturalne’ (‘filmowe, komputerowe, muzyczne, pubowe, sportowe, [...] gnuśnie telewizyjne’« (Czapliński 2004: 6), czyli inaczej rzecz ujmując, nowoczesne sposoby spędzania wolnego czasu), można by zaspokoić jedynie produktami, wychodzącymi naprzeciw potrzebom społeczeństwa konsumpcyjnego.

Kultura masowa stała się nie tylko potężnym konkurentem, ale i zagrożeniem literatury. Objawiająca się w różnorodności form, a jednocześnie jakby jednolita, »rozprowadzająca w milionowych nakładach kompletne bzdury obok arcydzieł, oparta na strukturach uproszczonych, a jednocześnie skrywająca tragiczny pierwiastek współczesności, pochłania wszystko. Zachowuje się jak anty-Midas: czegokolwiek się dotknie, zamienia w tombak; cokolwiek udostępni, zostaje pozbawione złożoności i zróżnicowania.« (Czapliński 2004: 7.)

W obliczu takiej sytuacji konieczne stało się »uatrakcyjnianie« literatury, a tym samym kształtowanie gustów czytelniczych. Formowanie stylów percepcji czytelniczej poprzez zróżnicowanie stylów literackich, sprzyja pomnażaniu »kapitału komunikacyjnego społeczeństwa« za pomocą »dobrej literatury«, która »dodaje nowe środki«, »odświeża istniejące«, »proponuje inne style opisu« (Czapliński 2004: 9), a przede wszystkim chroni przed »efektem bierności« (Czapliński 2004: 10).

Rezygnacja z funkcji uczestnictwa literatury w tworzeniu kultury wysokiej stała się głównym zagrożeniem, jakie niosła kultura masowa; krytyka literacka zauważała je już na początku lat dziewięćdziesiątych, zresztą też krytykom wyznaczono funkcję czujnego obserwatora literatury i szczegółowego relacjonowania nowopowstałych utworów literackich, biorąc pod uwagę nowe kryteria interpretacyjne:

»Krytyka początku lat 90. włączyła się do publicznej komunikacji pod znakiem 'estetyki' – to znaczy odwrotu od 'etycznych' zobowiązań literatury, rezygnacji z sięgania po kontekst niepodległościowy i demokratyczny przy ocenianiu dzieła, deklaracji odnowienia związku literatury polskiej z literaturą europejską i światową.« (Czapliński 2004: 98–99.)

W rzeczywistości doszło do pewnej ignorancji krytyki literackiej, która okazała się być bezradna wobec mediów i promowanej przez nie literatury popularnej, będącej kolejnym produktem, który należało odpowiednio wypromować po to, aby mógł zaistnieć w świadomości potencjalnego nabywcy (czytaj: czytelnika), a potem stać się bestsellerem.

»Rzemieślnicy«, »kpiarze« czy »immoralisci« (Czapliński 1997: 188), tak również określało się debiutantów lat dziewięćdziesiątych, to w głównej mierze »autorzy urodzeni po 1960 roku, w większości nie mają złudzeń, że tańczą na gruzach tradycyjnego paradygmatu artystycznego«

(Nowacki 1996: 128). »Na pytanie 'jak być pisarzem' rzemieślnik odpowiada, że trzeba opanować rzemiosło fikcyjotwórstwa; kpiarz, że nie należy podlegać złym gustom zbiorowości; immoralista, że trzeba znaleźć swoją – choćby jednoosobową – mniejszość i stworzyć jej historię. Rzemieślnik jest więc swego rodzaju stróżem różnicy pomiędzy kimś, kto umie pisać, a resztą świata, która tego nie umie; kpiarz z kolei jest stróżem zdrowego rozsądku – zarówno w stosunku do społeczeństwa, jak i w stosunku do literatury; immoralista natomiast jest stróżem autentyczności, której zagraża wszelki porządek.« W taki sposób twórców lat dziewięćdziesiątych określa Przemysław Czapliński.

To w przeważającej części artyści wychowani na twórczości podziemnej, uczestnicy »anarchistycznych, zdawałoby się wystąpień« (Nowacki 1996: 128), młodzież dojrzewająca na podziemnej literaturze polskiej i europejskiej, niemalże przekonana, iż »czynność pisania utraciła swą niegdysiejszą niewinność, [toteż] pisaniu [...] towarzyszy nieustanne zdziwienie: jak to jest możliwe, że zachowuję się jak pisarz, czyli piszę...« (Nowacki 1996: 128) i pisarz, który swoją powinność postrzega w kategoriach estetycznych, dając wszystkim do zrozumienia, że literata należy rozliczać przede wszystkim z literatury (Czapliński 1997: 196).

Na trzydziestoletnich pisarzy nie naciska już ani cenzura polityczna, ani tym bardziej postulat literackiej walki o swobodę twórczą. Miniona rzeczywistość PRL-u nakłada się na ich naturalnie pozbawione gorczy dzieciństwo oraz młodość. Stąd, jeżeli już o niej piszą, to wspominają ją z nostalgią, tak jak czyni to na przykład Andrzej Stasiuk w swojej krótkiej powieści biograficznej *Jak zostałem pisarzem*, w której opowiada o kolejnych etapach swojej drogi artystycznej:

Nostalgia to specyfika lat dziewięćdziesiątych. Umysł się cofa przed ścianą dwutysięcznego roku. Wtedy nikt nie wierzył, że kiedyś będzie jakiś dwutysięczny. Nie bardzo wierzyliśmy w dziewięćdziesiąty. W komunizmie czas pod-

bnie jak pieniądze miał wartość nieco umowną. Jedno i drugie się po prostu przepuszczało. (Stasiuk 1998: 119.)

Twórczości pokolenia urodzonego po 1960-tym roku towarzyszą zarówno inne priorytety artystyczne, jak i ambicje. Ich rzemiosło oparte jest na kulcie fachowości, stąd większość pisarzy charakteryzuje sprawność kompozycyjna i stylistyczna. To ludyżni kpiarze, bowiem:

Wszyscy porozumiewają się poprzez imitacje, pastisze, gry intertekstualne, broniąc prawa do wyrafinowanej zabawy, trochę jałowej, a trochę niebezpiecznej, prawa do powtarzania znanych historii i do podejmowania błazeńsko rozpaczliwych wypraw w poszukiwaniu zdrowego rozsądku. Bronią powagi literatury, kpiąc z niej jednocześnie. (Czapliński 1997: 181.)

Debiutanci przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych podważają etyczne zobowiązania literatury, niemniej swoją twórczością nadal prowokują czytelnika do zrewidowania hierarchii wartości, definiowania dobra i zła: »Czyny i życie nie podlegają zatem kwalifikacjom moralnym (dobre – złe), psychologicznym (odruchowe – wyrachowane) czy tym bardziej pragmatycznym (skuteczne – nieskuteczne). Jedyłą ich miarą jest autentyczność, poczucie pełni i spełnienia«. (Czapliński 1997: 188.)

Listę polskich powieści postmodernistycznych otwiera w 1987 roku Paweł Huelle *Weiserem Dawidkiem*. W rok później Jerzy Pilch *Wyznania twórcy pokątnej literatury erotycznej*. Obydwa utwory przynoszą polskiej prozie dwie nowe tendencje literackie; w obrębie metafikcji: fabulacyjną i nieepicką oraz składające się na metafikcję trzy elementy strategii pisarskiej: »nazywanie reguł tekstowej gry, rolę odwołań międzytekstowych oraz sposobu ukazywania i interpretowania rzeczywistości« (Czapliński 1997: 116), którym odpowiadają: »architekstualność (relacje tekstu do jego reguł gatunkowych), intertekstualność (relacje tekstu do innych tekstów) oraz transmimetyczność

(relacje tekstu do rzeczywistości)« (Czapliński 1997: 116).

W prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych fabuła i fabularyzatorstwo wróciły w trojaki sposób: ucieczka od prawdopodobieństwa w skrajną fikcyjność utworu, nadawanie spójności tekstowi za pomocą łączenia zdarzeń, »fabulacyjny model prozy wyraża się w reaktualizacji znanych, poręcznych wzorców kompozycyjnych powieści, w wykorzystywaniu schematów prozy kryminalnej, podróźniczej i historycznej«, (Czapliński 1997: 130) będących elementami składowymi zwłaszcza powieści inicjacyjnej (przy okazji prozy inicjacyjnej można podać przykład zbioru opowiadań *Mury Hebronu* autorstwa Andrzeja Stasiuka).

W prozie fabulatorów, takim to mianem określa tych twórców Przemysław Czapliński (np. Olga Tokarczuk: *Podróż ludzi Księgi*, Paweł Huelle: *Weiser Dawidek*, Andrzej Stasiuk: *Biały Kruk*, *Opowieści galicyjskie*, Vlado Žabot: *Volčje noči*, *Nimfa*, Feri Lainšček: *Na mesto koga roža cveti*) można zauważyć: wyrazistą intrygę, ład kompozycyjny, dominację finalizmu, osiąganie spójności poprzez ciąg przyczynowo powiązanych wydarzeń, czyli opieraniu całości na: postaci, akcji, czasie i przestrzeni (Czapliński 1997: 131).

Proza fabulatorów bierze pod uwagę następujące konwencje powieściowe: semantyczną dwuplanowość (rozdział narracji od świata przedstawionego), niezależność ontyczną świata przedstawionego od aktu opowiadania, nakierowanie komunikacji na wielkie figury semantyczne.

Trzeba zaznaczyć, iż charakterystyczną cechą fabulacji jest już eksponowanie samej formy utworu, eksponowanie walorów narracyjno-kompozycyjnych, oczarowywanie opowieścią, »łączenie kunsztu z ludyżmem« (Czapliński 1997: 132).

W prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych doszło do wymiany fabularnego wzorca aksjologicznego, przeważającego w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych na

wzorzec epistemologiczny, (Czapliński 1997: 133–134), gdzie »konflikt wartości wymienia się na konflikt poglądów, a w miejsce powieści sensacyjnej wchodzi powieść detektywistyczna, w której podejrzanym jest świat, śledztwo zaś dotyczy znaczeń, śledczy to bohater poszukujący odpowiedzi na ontologiczne pytania, narzędziem jest język fikcji, a metodą wielość znaczeń« (Czapliński 1997: 134). Taki model kompozycyjny zastosowała np. Olga Tokarczuk m.in. w *Prawieku i innych czasach*, *Podróży ludzi Księgi* i w *Ostatnich historiach* oraz Paweł Huelle w *Weiserze Dawidku*.

Przydanie utworom atmosfery tajemniczości oraz grozy sprzyja ożywieniu funkcji poznawczej; fabuła rozwija się wraz z rosnącym zaciekawieniem czytelnika dalszymi losami bohaterów. Jest to doskonałym sposobem argumentacji dzieła, co sprzyja wzmocnieniu funkcji perswazyjnej komunikatu literackiego.

Portret typowego bohatera polskiej prozy lat dziewięćdziesiątych uległ zdecydowanym przemianom. W obliczu historycznych zmian zmieniła się jego mentalność, podejście do bieżących problemów społecznych oraz przyjmowane przezeń role. Przede wszystkim jednak zmieniło się autorskie podejście do stereotypu Polaka, jakie do tej pory funkcjonowało w literaturze polskiej: katolika, sarmaty, powstańca, konspiratora, pozytywisty-działacza (Czapliński 1997: 226).

Nowych wzorców postaci literackich zaczęto poszukiwać w zaistniałej rzeczywistości. Pierwszy typ bohaterów to ludzie głęboko zakorzenieni w daną przestrzeń oraz obyczajowość, żyjący według określonych, usankcjonowanych społecznie zasad, często nie kłócących się ani z rytmem przyrody, ani z religijnym kalendarzem. Drugi – to postacie poszukujące swojego miejsca na ziemi, a przede wszystkim pewnej stabilizacji społecznej, emocjonalnej oraz aksjologicznej, które są zmęczone »wolnością wyobraźną, umowną, bezzębną, nie pozostawiającą śla-

dów na kształcie świata.« (Bauman 1994: 22.)

Brak określonej tożsamości tego ostatniego z wymienionych powyżej typu postaci nie jest konsekwencją jego nijakości czy też ignorancji jakichkolwiek zasad i norm. Wręcz przeciwnie – są to postacie pochłonięte przypadkowością egzystencji, zdecydowane ponieść wszystkie konsekwencje wolności ponowoczesnej – »wolności stania się, której płynny fundament tworzy odwaga spoglądania w twarz własnej przygodności.« (Czapliński 1997: 252.)

Literatura słoweńska w obliczu nadchodzących zmian, również próbowała określić priorytety artystyczne nowej epoki stającej pod znakiem swobody twórczej, nieograniczonej ani postulatem walki o wolność jednostki, ani nieosaczonej wszechobecną cenzurą. Taka twórczość oczywiście nie powinna narzucać żadnego sposobu rozumowania otaczającej rzeczywistości, lecz wskazywać zaledwie autokreacyjne możliwości zarówno nadawcy jak i odbiorcy dzieła literackiego. Drago Jančar pisze:

Literatura v splošni vednosti današnjega človeka o njegovem lastnem položaju v svetu in zgodovini nima več kaj novega povedati. To pa še ne pomeni, da tisto, kar govori, ni bistveno. Gre samo za to, da ni novo. In da nima namena ponujati celostnega razumevanja sveta. Da se je znašla zagrajena pod črto zgodovine, ki do neznosnosti perpetuira svoj model medčloveških in družbenih odnosov, kljub vsemu kar lahko prinese znanost, z umetno inteligenco vred. (Jančar 1989: 137.)

W czerwcu 1991 Słowenia proklamowała swoją niepodległość; tym samym rozpoczął się okres najbardziej intensywnych zmian na wszystkich płaszczyznach życia: politycznego, społecznego, obyczajowego i kulturalnego:

W błyskawicznym tempie rozsypały się w proch dziesięciolecia, a nawet stulecia mocno zakorzenionej tradycji narodowej. Jak i w całej Europie Wschodniej, tak również w Słowenii komunizm, czy jego jugosłowiańska odmiana, w zasadzie z dnia na dzień ustąpił miejsca



parlamentaryzmowi partyjnemu, przy czym my Słoweńcy, po raz pierwszy w historii doczekaliśmy się własnego państwa. Doczekaliśmy się słoweńskich paszportów, słoweńskiej armii, członkostwa w organizacjach międzynarodowych, flagi na olimpiadach, własnych banknotów, i innych atrybutów państwowości. (Čander 2004: 5.)

Oczywiście, to bezprecedensowe wydarzenie dziejowe sprzyjało otwarciu się Słowenii na nowe trendy kulturowe, przede wszystkim w dziedzinie literatury, która przecież od zawsze zajmowała tam ważne miejsce:

Podczas przemian demokratycznych w Słowenii pisarze cieszyli się niezwykle autorytetem. Przyczyną takiego stanu rzeczy była nie tylko rola w kształtowaniu tożsamości narodowej, ale także pozycja, jaką zajmowała ona w rzeczywistości przed przełomem. Literatura to jeden z niewielu obszarów, na którym możliwa była konkretna forma protestu przeciw systemowi totalitarnemu, tutaj też mogły kształtować się idee wolności jednostki i niezależności wobec rządzących ideologii. (Čander 2004: 12.)

Początków słoweńskiego postmodernizmu, tak jak i w innych krajach europejskich oraz w Ameryce nie sposób wskazać w sposób jednoznaczny. Marko Juvan pierwsze jego zwiastuny datuje na początek lat osiemdziesiątych (Juvan 2004: 49), niemniej początki współczesnej prozy słoweńskiej należałoby wiązać z prozą modernistyczną i egzystencjalistyczną (lata pięćdziesiąte XX w.), kiedy to na literaturę słoweńską największy wpływ miał realizm socjalistyczny (Zupan Sosič 2004: 54).

W latach dziewięćdziesiątych postmodernizm zaistniał już w postaci pewnych cech twórczości przestrzeganych przez autorów urodzonych około 1960 roku: Andrej Blatnik, Feri Lainšček, Franjo Frančič, Andrej Morovič, Igor Zabel, Vlado Žabot, Lidija Gačnik, Boštjan Seliškar, Jani Virk, Lela B. Njatin, Igor Bratož i inni (Virk 2004: 48), chociaż pewne elementy poetyki postmodernistycznej pojawiały się w twórczości nieco

starszych pisarzy; Dimitrij Rupel w powieściach *Maks* (1983), *Povabljeni – pozabljeni* (*Zaproszeni – zapomniani*, 1985), *Levi delež* (*Lwia część*, 1989), w których pojawia się większość wyznaczników zawartych również w powieści postmodernistycznej, takich jak: ironia, parodia czy intertekstualność. Inne utwory to: *Smrt pri Mariji Snežni* (*Śmierć przy Maryji Śnieżnej*, 1985) Draga Jančara, *Molčanje* (*Milczenie*, 1986) Rudiego Šeligi (Virk 2004: 50).

Ostateczne ukonstytuowanie postmodernizmu nastąpiło dzięki wymienionym wyżej młodym twórcom, którzy chętnie wykorzystują typowe dla tego nurtu gatunki prozatorskie. Oprócz ciągle popularnej w Słowenii powieści historycznej (Zupan Sosič 2003: 252) pojawia się kryminał, powieść fantastyczna, miłosna, antyutopijna, podróżnicza oraz fantastyczna, wyraźnie czerpiąca motywy z rodzimego folkloru. Do najważniejszych cech słoweńskiej prozy należą: autorefleksja, zaburzona chronologia wydarzeń, ironia, parodia, intertekstualność, resakralizacja i reimityzacja wydarzeń, historyczność, niepewność ontologiczna (Zupan Sosič 1999: 124–125).

Cechą znaną pisarstwa tej epoki jest również wzmożona świadomość literacka oraz towarzyszący jej akt deziluzji jako element strategii porozumiewawczej pomiędzy nadawcą a odbiorcą, dzięki czemu ułatwiony pozostaje odbiór nadawanego komunikatu literackiego, albowiem „zmyślanie” wskazane przez autora już wpisuje się w kontekst komunikatu.

Podsumowując, nowa powieść polska i słoweńska (w stosunku do »antyfikcyjnej« prozy epoki przedprzełomowej) nie kryje swojej literackości.

#### Literatura

BAUMAN, Zygmunt, 1994: *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*. Warszawa: Instytut Kultury.

ČANDER, Mitja, 2004: Między wieżą z kości słońskiej a ulicą. O słoweńskiej kulturze w

- czasach transformacji. (Prevedel Witold Kar-  
kos.) *Opcje* 1–2/54–55.
- CZAPLIŃSKI, Przemysław, 1997: *Ślady prze-  
łomu. O prozie polskiej 1976–1996*. Kraków:  
Wydawnictwo Literackie.
- CZAPLIŃSKI, Przemysław, 2004: *Efekt bierno-  
ści. Literatura w czasie normalnym*. Kraków:  
Wydawnictwo Literackie.
- CZAPLIŃSKI, Przemysław, 2007: *Powrót cen-  
trali. Literatura w nowej rzeczywistości*.  
Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- FUKUYAMA, Francis, 1991: *Koniec historii?*  
(prev. B. Stanosz.) *Konfrontacje* 13.
- JANION, Maria, 1996: *Czy będziesz wiedział, co  
przeżyłeś*. Warszawa: Wyd. Sic!
- JANČAR, Drago, 1989: *Terra incognita*. Celovec:  
Wieser.
- JARZĘBSKI, Jerzy, 1994: *Apetyt na Przemianę*.  
*Notatki o prozie współczesnej*. Kraków: Wyd.  
Znak.
- JUVAN, Marko, 1989: Postmodernizem in »mlada  
slovenska proza«. *Jezik in slovstvo* 34/3.
- NOWACKI, Dariusz, 1996: Dziurawa siatka na  
motyle. Wokół prozy autorów urodzonych po  
1960 roku. *Fraza* 11–12.
- STASIUK, Andrzej, 1998: *Jak zostałem pisarzem*.  
Wołowiec: Czarne.
- VIRK, Jani, 2004: Od realizmu społecznego do  
pluralizmu. Słoweńska proza po drugiej woj-  
nie światowej. (Prevedli K. Bucka, A. Cydzik,  
Ł. Polański.) *Opcje* 1–2/54–55.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2004: *Między moderniz-  
mem a postmodernizmem. Kilka uwag o  
współczesnej powieści słoweńskiej*. (Prevedla  
Joana Psczola.) *Opcje* 1–2/54–55.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 1999: Zajemanje časa.  
*Slavistična revija* 47/1.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2003: Žanrski sinkre-  
tizem sodobnega slovenskega romana. *Slavi-  
stična revija* 51.