

Oblicza literackiej twórczości generacji Gofa

Acta Universitatis Wratislaviensis No 3638

Agnieszka Kodzis-Sofińska

Oblicza literackiej twórczości generacji Golfa

Nurty ideowo-artystyczne w utworach
niemieckich pisarzy przełomu XX i XXI wieku

Wrocław 2015
Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

Recenzent
Robert Małecki

Zdjęcie na okładce
© blackboard1965/Fotolia

Wydanie książki dofinansowane przez Wydział Filologiczny i Instytut Filologii Germańskiej

© Copyright by Agnieszka Kodzis-Sofińska and Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.

ISBN 978-83-229-3482-1

Publikacja przygotowana w Wydawnictwie Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.
50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15
tel. 71 3752885, e-mail: marketing@wuwr.com.pl

Spis treści

1. Wstęp	7
1.1. Przedmiot pracy, stan badań, zakres i cele	7
1.2. Założenia metodologiczne	9
2. Kategoria generacji jako problem badawczy	16
2.1. Generacja a pokrewne kategorie stratyfikacji społecznej: klasa — warstwa — kohorta	16
2.2. Początki badań nad istotą pokoleniowości: ujęcia pozytywistyczne, humanistyczne i socjologiczne	19
2.3. Problem generacji we współczesnych niemieckojęzycznych studiach socjologicznych	25
2.4. Pokolenie jako zagadnienie badawcze w niemieckojęzycznych studiach literaturo- i kulturoznawczych	28
2.5. Ekskurs: termin „pokolenie literackie” z perspektywy polskich badaczy	34
3. Pop w literaturze niemieckiej przełomu XX i XXI wieku	48
3.1. Geneza i typologia literatury pop	48
3.2. Pop-literatura lat 90. XX wieku w studiach krytycznych i historycznoliterackich	53
3.3. Dyskurs o schyłku pop-literatury	64
3.4. Literatura popularna a literatura pop	67
4. Prekursorskie utwory generacji Golfa	71
4.1. Joachim Bessing: <i>Tristesse Royale</i> (1999)	71
4.1.1. <i>Tristesse Royale</i> w polemice krytycznoliterackiej	71
4.1.2. Krytycy kontra czytelnicy	73
4.1.3. Geneza i właściwości gatunkowo-kompozycyjne utworu	74
4.1.4. Ironia i jej rola w <i>Tristesse Royale</i>	87
4.1.5. Re-modeling dandysa. Program estetyczny	89
4.1.6. Funkcja <i>Tristesse Royale</i> w aspekcie społeczno-kulturowym	92
4.2. Florian Illies: <i>Generation Golf. Eine Inspektion</i> (2000)	94
4.2.1. Geneza pojęcia i utworu	94
4.2.2. Charakterystyka pokoleniowości i jej wyznaczniki w <i>Generation Golf</i>	97
4.2.3. Właściwości kompozycyjne i formalne	105
4.2.4. <i>Generation Golf</i> w dyskursie krytyczno- i historycznoliterackim	109
5. Główne tendencje ideowo-artystyczne w twórczości przedstawicieli generacji Golfa	113
5.1. Analiza ducha czasu. Florian Illies	113
5.2. Autor jako DJ. Benjamin von Stuckrad-Barre	127
5.3. W świecie elit. Alexander von Schönburg	150
5.4. O kobietach dla kobiet. Ildikó von Kürthy	170
5.5. Fenomen ostalgii. Thomas Brussig	182
5.6. Niemiec z wyboru. Władimir Kaminer	207

6. Podsumowanie	231
Bibliografia	237
Literatura podmiotu	237
Literatura podmiotu w oryginale	237
Literatura podmiotu w tłumaczeniu na język polski	238
Publicystyka (wybór)	239
Literatura przedmiotu	240
Problematyka generacji	240
Niemiecka literatura współczesna — literatura pop — generacja Golfa	245
Indeks nazwisk	277

1. Wstęp

1.1. Przedmiot pracy, stan badań, zakres i cele

Jedną z inspiracji do powstania niniejszej pracy było powołanie do życia portalu www.single-generation.de/, zawierającego wykazy nazwisk autorów przyporządkowanych do poszczególnych generacji. Na jego podstronie <http://www.single-da-sein.de/kohorten/golf.htm> dotyczącej generacji Golfa znaleźć można listę ponad 120 nazwisk pisarzy, literatów i dziennikarzy arbitralnie uznanych za jej przedstawicieli. Nietrudno jednak zauważyć, że jedynymi kryteriami uwzględnionymi w owym zestawieniu były wiek wybranych twórców oraz fakt, że piszą po niemiecku.

Tytuł wydanej w 2000 roku „pokoleniowej inspekcji” *Generation Golf* autorstwa Florian Illiesa szybko przyjął się w niemieckiej debacie medialnej jako określenie pokolenia młodych wówczas ludzi, urodzonych w latach 1965–1975. Z czasem, głównie za sprawą dziennikarzy, pojęcie to zaczęło przenikać na grunt literacki jako określenie grupy debiutujących w latach 1995–1999 niemieckich pisarzy, kojarzonych głównie z literaturą pop.

Zasadność stosowania pojęcia „generacja Golfa” jako określenia fenomenu socjologicznego — grupy rówieśniczej dorastającej w dostatnich warunkach lat 80. w RFN — potwierdzona została w artykule Markusa Kleina¹, samemu zaś dziełu *Generation Golf* jako „utworowi kanonicznemu” literatury popularnej (!) poświęcił swą pracę Tom Karasek². Z publikacji polskich na ten temat wymienić można jedynie ukierunkowany na refleksje społeczne artykuł Adama Krzemińskiego w „Polityce”³ i kulturoznawczą analizę porównawczą niemieckiego pokolenia Golfa z polskim pokoleniem bruLionu autorstwa Ewy Łepkowskiej⁴, dokonaną na

¹ Markus Klein, *Gibt es die Generation Golf? Eine empirische Inspektion*, „Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie”, nr 55, 2003, s. 99–115.

² Tytuł dysertacji Toma Karaska *Generation Golf: Die Diagnose als Symptom. Produktionsprinzipien und Plausibilitäten in der Populärliteratur*, Bielefeld 2008, nie pozostawia złudzeń, że autor przyporządkowuje ten utwór literaturze popularnej. Dopiero w jednym z późniejszych rozdziałów poświęconych literaturze pop zmienia nieco to stanowisko.

³ Adam Krzemiński, *Generacja Golfa. Chcemy wszystko i natychmiast*, „Polityka”, nr 21, 2001.

⁴ Ewa Łepkowska, *Polskie pokolenie »bruLionu« i niemiecka generacja Golfa — na przykładzie wybranych powieści pokoleniowych*, [w:] Katarzyna Górka, Ewa Łepkowska, *Na Zachód od Wschodu. Literackie i popkulturowe obrazy NRD, PRL i RFN*, Kraków 2009, s. 11–80.

podstawie trzech, zdaniem autorki, reprezentatywnych dla danej generacji utworów. Należy jednak podkreślić, że powyższe opracowania odnoszą się albo wyłącznie do utworu Floriana Illiesa *Generation Golf. Eine Inspektion*, albo do grupy społecznej w nim sportretowanej i tylko nieliczne ich elementy mają istotne znaczenie dla obszaru badawczego proponowanej rozprawy. Ze względu na to pozycje te zostały omówione przy okazji interpretacji tegoż dzieła w rozdziale 4.2.4. *Generation Golf w dyskursie krytyczno- i historycznoliterackim*. Faktem jest zatem, że problematyce pokoleniowości grupy pisarzy spod znaku Golfa nie poświęcono dotychczas obszerniejszego studium. Dlatego też niniejsza praca ma stanowić próbę wypełnienia istniejącej w tym zakresie luki badawczej. Warto zastanowić się bowiem nad semantycznym ładunkiem tego zagadnienia, zwłaszcza dlatego że niektóre utwory uznawanych za przedstawicieli pokolenia Golfa autorów doczekały się już tłumaczeń na język polski. Mogą one być interesującą dla polskiego czytelnika lekturą, gdyż porównywalne i rzutujące na twórczość literacką najmłodszego pokolenia zmiany społeczne zachodzą w naszym kraju współcześnie⁵. Niemniej jednak należy podkreślić, że generacja Golfa jest typowo niemieckim fenomenem społecznym i kulturowym, istniejącym od połowy lat 90. XX wieku do końca pierwszego dziesięciolecia XXI wieku, kiedy to większość jej przedstawicieli zmieniła wyraźnie swe dotychczasowe zapatrywania.

Większość zaprezentowanych w pracy literatów generacji Golfa nadal przejawia swoją aktywność twórczą. Należy však zaznaczyć, że w działalności literackiej Floriana Illiesa, Ildikó von Kürthy, Thomasa Brussiga i Władimira Kaminera z ostatnich lat wyraźnie zarysowały się istotne odstępstwa od wcześniejszych założeń ideowych i estetycznych. Owe tendencje, będące obecnie *in statu nascendi*, których bardziej precyzyjne określenie wymagałoby niezbędnego dystansu czasowego, nie będą zatem przedmiotem badań w niniejszej pracy. Ich zakres ograniczony został do twórczości z lat 1995–2010, czyli do okresu, kiedy to przedstawiciele tego pokolenia tworzyli dość zwartą formację literacką, charakteryzującą się zbieżnością światopoglądową i estetyczną. Za ograniczeniem zakresu badań do roku 2010 przemawiają również obiektywne względy, gdyż późniejsze utwory generacji Golfa pojawiły się już w końcowym etapie pracy nad tematem rozprawy.

Głównym celem proponowanej publikacji było podjęcie próby zbadania fenomenu „generacji Golfa” jako zjawiska, z uwzględnieniem jego najbardziej reprezentatywnych przedstawicieli, a także usytuowania ich twórczości w kontekście współczesnej niemieckiej kultury literackiej oraz wyjaśnienie czynników zarówno spajających to pokolenie, decydujących o jego tożsamości, jak i powodów jego późniejszej dezintegracji. Spośród elementów pokoleniotwórczych zasługujących w kontekście omawianego tematu na szczególną uwagę wybrano i wyekspono-

⁵ Problematyka ta nakreślona zostanie w rozdziale 2.5. *Ekskurs: Termin „pokolenie literackie” z perspektywy polskich badaczy.*

wano przy tym najistotniejsze kwestie estetyczne, zwłaszcza sposoby organizacji tworzywa literackiego, a także charakterystyczny dla generacji Golfa rejestr tematyczny. Kolejnym celem badawczym w niniejszej pracy była charakterystyka dorobku literackiego najbardziej wyrazistych autorów prezentowanego pokolenia oraz ukazanie kierunków ich twórczej ewolucji.

W trakcie badań podjęto także próbę ustalenia, czy aktywni literacko przedstawiciele powołanej do życia w 2000 roku przez Floriana Illiesa generacji Golfa stanowią stowarzyszenie na wzór pokolenia lub grupy literackiej bądź klasy czy warstwy społecznej.

W celu rozstrzygnięcia tych kwestii konieczne było udzielenie odpowiedzi na następujące pytania szczegółowe: jakimi cechami indywidualnymi wyróżniali się pisarze zaliczani do generacji Golfa; jaki był ich wizerunek medialny; w jaki sposób sukces wydawniczy oddziałował na ich twórczość; jakie występowały zależności między twórczością poszczególnych przedstawicieli generacji Golfa; jakie cechy twórczości były dla nich wspólne; czy można w danym wypadku mówić o świadomości pokoleniowej; czy istnieją podobieństwa między generacją Golfa a innymi stowarzyszeniami literackimi znanymi z historii literatury niemieckiej; czy twórczość przedstawionych w pracy pisarzy tej generacji wpisuje się w nurt literatury pop?

Wyjaśnienie tego wymagało zastosowania odpowiednich zabiegów metodologicznych porządkujących i ukierunkowujących prowadzone w pracy badania.

1.2. Założenia metodologiczne

W pracy zastosowano monograficzną metodę badawczą polegającą na uwydatnieniu i filologicznym opisie najbardziej reprezentatywnych nurtów problemowych i estetycznych odzwierciedlonych w twórczości literatów generacji Golfa. Podstawę badań stanowi zatem analiza tekstów literackich i publicystycznych, będących jaskrawym odbiciem procesów kulturowych i społecznych w Niemczech na przełomie XX i XXI wieku.

Analiza twórczości przedstawicieli generacji Golfa wydaje się niemożliwa bez przywołania nazwisk bodaj kilku teoretyków literackiego poststrukturalizmu, przede wszystkim zaś Jacques'a Derridy, Rolanda Barthes'a, Gérarda Genette'a i Julii Kristevej. Ponieważ w obrębie zainteresowań strukturalizmu i wyrastającego zeń poststrukturalizmu znalazły się nie tylko arcydzieła, lecz także inne „teksty kultury”, w tym literatura popularna i późniejszy pop, metodologia pracy opiera się na praktykach analitycznych propagowanych przez przedstawicieli tego modelu interpretacji, jako wyjątkowo przystająca do tego typu literatury. Szczególnie zastosowanie mają tu zapatrywania Jacques'a Derridy zawarte w referacie *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych* [*Structure, Sign and Play*,

1966] dotyczące konieczności przełamania rutyny i schematyzacji przy interpretacjach utworów literackich, a także postulat stawiania pytań i „podawania w wątpliwość”, aby przez krytyczną lekturę odsłonić głęboko ukryte warstwy tekstu⁶. Adekwatna w kontekście badanego materiału okazała się także sugestia Rolanda Barthes’a, że „przy analizie literackiej, która sprowadza się do dwóch czynności: cięcia i składania, badacz powinien wykraczać poza immanencję dzieła i interpretować je w kontekście zjawisk kulturowych”⁷. Istotne znaczenie dla badanego obszaru mają też zawarte w eseju *Śmierć autora* [*La mort de l’auteur*, 1968] poglądy Barthes’a na związek literatury i kultury. Tekst jest bowiem w jego mniemaniu „tkanką cytatów, pochodzących z nieskończonego wielu zakątków kultury”⁸. Podkreślić jednak należy, że sama idea odsunięcia osoby i intencji autora z obszaru interpretacji nie znajduje zastosowania w niniejszej pracy. W celu wyeksponowania najistotniejszych podobieństw i różnic między aktywnymi literacko przedstawicielami generacji Golfa, ewolucji ich światopoglądów, pozycji estetycznych i linii rozwojowych, w proponowanej rozprawie wykorzystano bowiem również materiał biograficzny reprezentatywnych dla omawianego pokolenia autorów. Treści te są w przypadku twórców debiutujących w latach 90. XX wieku szczególnie ważne z tej racji, że ich dzieła to przesycone subiektywizmem i autobiografizmem „produkty markowe” powstałe w efekcie swoistego zespolenia osoby autora (lub też jego medialnej kreacji) z jego dziełem.

Istotne dla metodologii pracy wytyczne odnaleźć można także w eseju Gérauda Genette’a *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia* [*Palimpsestes: La littérature au second degré*, 1982]. Jednym z kluczowych pojęć w nim zaprezentowanych jest transtekstualność⁹ wszechobecna w utworach omawianej generacji. Badanie i upowszechnianie tej postawy badawczej było także domeną Julii Kristevej. W artykule pod tytułem *Słowo, dialog i powieść* [*Le mot, le dialogue et le roman*, 1969] zawarła ona koncepcję opartą na poglądach Michaiła Bachtina, według której każdy tekst literacki jest zbudowany z „mozaiki cytatów, jest wchłonięciem i przekształceniem innego tekstu. W miejsce pojęcia intersubiektywności narzuca się pojęcie intertekstowości; mowa poetycka jest do odczytania jako mowa co najmniej podwójna”¹⁰. Kierunek ten propagowali w badaniach polskich Janusz Sławiński, Michał Głowiński i Ryszard Nycz. W kontekście analiz przeprowadzonych w niniejszej pracy warto zatrzymać się nad poglądami ostatniego z wymienionych badaczy,

⁶ Jacques Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, tłum. Wojciech Kalaga, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, red. Henryk Markiewicz, t. 4, cz. 2, Kraków 1996, s. 153.

⁷ Seweryna Wyśłouch, *Analiza strukturalno-semiotyczna*, „Polonistyka”, nr 5, 1992, s. 263.

⁸ Roland Barthes, *Śmierć autora*, tłum. Michał Paweł Markowski, „Teksty Drugie”, nr 1–2, 1999, s. 250.

⁹ Géraud Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. Aleksander Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich...*, s. 317–366.

¹⁰ Julia Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, tłum. Wojciech Grajewski, [w:] *M. Bachtin. Dialog — język — literatura*, red. Eugeniusz Czaplejewicz, Edward Kasperski, Warszawa 1983, s. 396.

który uznał, że intertekstualność jest kluczową kategorią opisu literatury postmodernistycznej, i zaproponował, żeby analizując te utwory, uwzględniać relacje nie tylko z tekstami literackimi, lecz także plastyką, muzyką, filmem czy komiksem¹¹.

Kompleksowość i wielowymiarowość utworów przedstawicieli generacji Golfa skłania do bliższego przyjrzenia się nurtowi komunikacji literackiej, która interpretację dzieła literackiego buduje na podstawie analizy systemu znaków literackich takich jak środki językowe, postaci, gatunki i zajmuje się relacjami między nadawcą a odbiorcą tego utworu¹². Wymienione koncepcje stanowią punkt wyjścia analiz zagadnień problemowych wyznaczonych w niniejszej pracy.

Ze względu na niejednolite podstawy metodologiczne do badania wybranego materiału, a także na fakt, że utwory pokolenia szczególnie aktywnego na przełomie XX i XXI wieku tworzą konglomerat zróżnicowany nie tylko pod względem treściowym, lecz także stylistycznym i formalnym, zawierają ponadto aluzje intertekstualne, kody oraz gry językowe, trudno tu przyjąć zasady wyłącznie jednej teorii analitycznej. Dlatego też w niniejszej pracy zastosowano swoistą hybrydyczną metodę badań materiałów pisanych — powieści, opowiadań, listów, dzienników, reportaży, felietonów w formie drukowanej oraz cyfrowej — ukierunkowaną na analizę transdyscyplinarną¹³. Takie podejście umożliwia nie tyle koncentrowanie się na zjawiskach granicznych, jak w interdyscyplinarności, ile zajmowanie się tymi obszarami, których „przyporządkowanie do określonej dyscypliny nie jest jednoznaczne albo które nie dają się objąć za pomocą przyjmowanych podziałów między poszczególnymi dyscyplinami”¹⁴. Do takich kategorii należy niewątpliwie pojęcie pokolenia. Poza oczywistymi w kontekście przedmiotu pracy związkami z kulturoznawstwem i antropologią jej tematyka wpisuje się bowiem także w nurt badań socjologicznych, szczególnie ze względu na eksponowanie problematyki generacji. Pociąga to za sobą zastosowanie w części analitycznej rozprawy rozbudowanej i zróżnicowanej terminologii, wywodzącej się z socjologii i — co za tym idzie — konieczność wyjaśnienia zaczerpniętych z niej pojęć, co też uczyniono w pierwszym teoretycznym rozdziale. Wykorzystano w niej również narzędzia teorii analitycznych tych nauk w literaturze i przejętych przez socjologię i antropologię literatury.

¹¹ Ryszard Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, [w:] tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 86.

¹² Por. Aleksandra Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] *Problemy teorii literatury* 2, red. Henryk Markiewicz, Wrocław 1976, s. 29–43. Tematykę tę w Polsce poruszali ponadto Janusz Sławiński, Michał Głowiński, Edward Balcerzan i Kazimierz Bartoszyński.

¹³ Propagator tego pojęcia na gruncie polskim, Ryszard Nycz, stosuje zamiast „interdyscyplinarności” termin „transdyscyplinowość”. Por. Ryszard Nycz, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, [w:] *Kulturowa teoria literatury*, red. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz, Kraków 2006, s. 30.

¹⁴ Justyna Tabaszewska, *Wędrujące pojęcia. Koncepcja Mieke Bal — przykład inter- czy transdyscyplinarności*, „Studia Europea Gnesnensia”, nr 8, 2013, s. 117–118.

Przy omawianiu utworów z pogranicza beletrystyki i piśmiennictwa o charakterze informacyjno-poznawczym, a zatem takich, w których punkt ciężkości przesuwają się wyraźnie w stronę tekstów praktyczno-użytkowych (poradniki, dokumenty, wykazy), nieodzowne okazało się sięgnięcie po instrumentarium współczesnej socjologii literatury. Szczególnie istotne w danym wypadku były zarówno jej ustalenia dotyczące związków literatury z innymi dziedzinami życia społecznego, jak i genezy twórczości (społecznego uwarunkowania procesu twórczego, czyli tzw. socjologii produkcji literackiej, której obszarem zainteresowania jest między innymi pisarz i jego status lub jego funkcja jako zjawiska medialnego), a także zasad jej odbioru (socjologii odbioru i odbiorców) oraz socjologii komunikacji literackiej¹⁵. Zaznaczyć przy tym należy, że szczególnie dużo uwagi w badaniach z zakresu socjologii literatury poświęca się utworom postrzeganym jako zjawiska niezbyt wysokiego pod względem artystycznym lotu.

Ulegając powszechnej współcześnie tendencji do poszerzania kontekstu badawczego o osiągnięcia innych dyscyplin naukowych przez wykraczanie poza ściśle określony, specjalistyczny obszar badań, pokuszono się też w pracy o wprowadzenie do analizy elementów z nurtu antropologicznego. Nietrudno bowiem zauważyć, że wykorzystanie tego kontekstu otwiera przed badaniami literaturoznawczymi nowe możliwości interpretacyjne. Ponieważ wśród teoretyków tego kierunku panuje tendencja do wyraźnego rozdzielenia antropologii literatury i antropologii literackiej¹⁶, w celu uniknięcia nieporozumień Ryszard Nycz dla tej „części wiedzy o literaturze, która łączy się z filozofią, socjologią, antropologią kulturową czy psychologią” proponuje termin „antropopoetyka”¹⁷. W aspekcie badań związanych z twórczością grupy spod znaku Golfa doniosłe znaczenie ma uchwycenie istoty człowieka przez analizę jego utworów i refleksja nad sposobem funkcjonowania literatury w kulturze¹⁸. Należy zatem założyć, że elementy „antropopoetyki” mają służyć w niniejszej pracy przede wszystkim jako rama interpretacyjna, mająca za zadanie uwypuklenie kontekstowego i kulturowego osadzenia utworów badanej grupy.

¹⁵ Por. Ewa Krawczak, *Wokół problematyki socjologii literatury*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, nr XXVI, 4, 2001, s. 51.

¹⁶ W eseju *Antropologia literatury — kulturowa teoria literatury — poetyka doświadczenia* Ryszard Nycz stwierdza: „jasna jest [...] intencja odróżnienia antropologii literatury (jako nauki o antropologicznych podstawach, funkcjach, uwarunkowaniach literatury i jej uczestników) od literackiej antropologii jako wiedzy o antropologicznych wymiarach i postaciach specyficznie literackich struktur i kategorii”, Ryszard Nycz, *Antropologia literatury — kulturowa teoria literatury — poetyka doświadczenia*, „Teksty Drugie”, nr 6, 2007, s. 39.

¹⁷ Ryszard Nycz, *O globalizacji, literacie i Masłowskiej...*, rozmowę przeprowadziła Anna Bilska, „Sprawy Nauki”, nr 2, 2004, http://www.sprawynauki.waw.pl/?section=article&art_id=940 (dostęp: 23.04.2013).

¹⁸ Por. Maciej Maryl, *Antropologia odbioru literatury — zagadnienia metodologiczne*, „Teksty Drugie”, nr 1–2, 2009, s. 230.

To dość rozbudowane połączenie różnych perspektyw, nurtów badawczych i dziedzin dostosowane zostało w pracy do zakresu materiału źródłowego, jego różnorodności i wielorakości. Przeprowadzenie analizy transdyscyplinarnej tego tworzywa umożliwia zastosowanie kategorii analitycznych i pojęć¹⁹, które mimo różnic materiałowych²⁰ są wspólne wspomnianym wcześniej dyscyplinom. Pozwala tym samym na szeroki ogląd problemu i dokładne zbadanie procesów, które — zwłaszcza w badaniach literackich, społecznych i kulturowych — nie funkcjonują odrębnie.

Niniejsza rozprawa składa się z ośmiu części, przy czym dwa następujące po wstępie rozdziały zawierają syntetyczno-porównawczy przegląd teorii zającebających się z jej tematem. Z tego względu, że operuje ona szeroko kategorią pokolenia (generacji), która zwłaszcza ostatnimi czasy była niejednokrotnie nadużywana, istotą drugiego rozdziału pracy jest uwydatnienie różnic między tym a innymi synonimicznymi pojęciami, a także ukazanie rozwoju badań nad pokoleniowością i jej postrzegania z perspektywy różnych nauk. Ma to na celu stworzenie obiektywnego i wielopłaszczyznowego obrazu zagadnienia kluczowego dla niniejszej pracy. W kontekście badanego zjawiska najbardziej istotną kwestią jest tu jednak nie problematyka generacji w literaturze, ale funkcja pokolenia jako kategorii wartościującej i systematyzującej. Rozdział ten stanowi zatem ramę merytoryczną analiz przeprowadzonych w rozdziałach czwartym i piątym pracy.

W związku z tym, że w dyskursie krytycznym pod koniec ubiegłego wieku twórcy przypisywani generacji Golfa kojarzeni byli głównie, choć niekiedy niesłusznie, z literaturą pop, konieczne jest także przedstawienie genezy i nakreślenie typologii tego zjawiska ze szczególnym uwzględnieniem zagadnień, które odnoszą się do fali popu lat 90. XX wieku. Poświęcona jest temu trzecia część niniejszej rozprawy. Jej celem nie jest jednak zdefiniowanie popkultury, względnie pop-literatury, lecz jedynie wyeksponowanie cech dystynktywnych popu, które okażą się niezwykle przydatne w badaniach nad literacką twórczością generacji Golfa.

Prezentacja prekursorskich utworów generacji Golfa to zadanie kolejnego rozdziału niniejszej pracy. Za takie uznać należy przewrotny „manifest” *Tristesse Royale* i uznawaną za „diagnozę pokolenia” książkę *Generation Golf. Eine Inspektion* Floriana Illiesa, których opublikowanie było bezpośrednim impulsem do debaty na temat charakteru twórczości młodego wówczas pokolenia pisarzy.

Piąta część rozprawy poświęcona jest analizie dorobku reprezentatywnych przedstawicieli generacji Golfa. Jej korpus badawczy stanowią teksty beletrystyczne (57), pozycje publicystyczne (40), a także udzielone przez ich autorów wywiady (107). Zgodnie z wytycznymi generacyjnymi zawartymi w „inspekcji” Floriana Illiesa w pracy uwzględniona została twórczość pisarzy urodzonych w latach 1965–

¹⁹ Koncepcję „wędrujących pojęć” omawia Justyna Tabaszewska w: *Wędrujące pojęcia...*, s. 117–118.

²⁰ Por. Seweryna Wysłouch, *Przestrzeń jako kategoria transdyscyplinarna*, „Estetyka i Krytyka”, nr 17–18, 2009–2010, s. 49.

1975 w Niemczech Zachodnich, podejmujących głównie problematykę kulturalną i społeczną tego kraju z lat 80. i 90. XX wieku oraz początku XXI stulecia²¹. Do ich grona włączono ponadto dwóch pisarzy z tak zwanego bloku wschodniego — Thomasa Brussiga i pochodzącego z ZSRR Władimira Kaminera, który zadebiutował podobnie jak jego niemieccy koledzy na przełomie XX i XXI wieku, pisząc po niemiecku i wyraźnie nawiązując do aktualnych wówczas realiów swej „ziemi obiecanej”. Decydujący przy doborze materiału był także fakt, że dzieła tych autorów nie stały się do tej pory przedmiotem głębszej refleksji²², choć osiągały ogromne nakłady i plasowały się na listach książkowych bestsellerów.

Mimo że pokolenie tworzy pewną całość, jednak niewątpliwie jego reprezentanci wykazywać będą wiele cech różnicujących, czasem nawet sprzecznych. Dlatego też wyboru przedstawicieli twórczej generacji Golfa dokonano w taki sposób, by umożliwić zaprezentowanie przeglądu różnorodnych form i kierunków wewnątrzpokoleniowych charakterystycznych dla danej grupy. Ów melanz twórców zróżnicowanych pod względem charakterologicznym, emocjonalnym, warsztatowym i stylistycznym uwarunkowany był ponadto dążeniem do maksymalnego obiektywizmu w przedstawieniu podjętego w niniejszej pracy problemu. Kryterium reprezentatywności przedłożono przy tym nad aspekt ilościowy.

Część tę otwiera charakterystyka dorobku literackiego twórcy pojęcia „generacja Golfa” Floriana Illiesa. Kolejnymi zaprezentowanymi pisarzami tego pokolenia są uczestnicy projektu *Tristesse Royale* — Benjamin von Stuckrad-Barre i Alexander von Schönborg, którzy mimo podobnych zapatrywań u początków kariery podążyli na dalszych etapach swej twórczości w odmiennych kierunkach. Następną reprezentantką generacji jest Ildikó von Kürthy uznawana za autorkę literatury pop przeznaczonej głównie dla kobiet. Ostatnie rozdziały tej części zawierają refleksje nad twórczością Thomasa Brussiga i Władimira Kaminera — twórców łączonych z trendem ostalgii. Pracę zamyka zwięzła prezentacja wniosków sformułowanych w części analitycznej oraz bibliografia.

²¹ Pominięto natomiast Christiana Krachta, jednego z bardziej znanych niemieckojęzycznych autorów tego czasu, który w wywiadach wyraźnie deklarował, że czuje się Szwajcarem. Por. Christian Kracht, *Christian Kracht im Gespräch: Der schlechteste Journalist von allen*, rozmowę przeprowadzili Christoph Amend i Stephan Lebert, „Der Tagesspiegel”, 30.06.2000; Christian Kracht, *Ich möchte ein Bilderverbot haben*, rozmowę przeprowadzili Edo Reents i Volker Weidermann, „Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung”, 30.09.2001. Jego postawa społeczna wykazuje także skłonność do kosmopolityzmu. (Po wielu podróżach pisarz osiadł na stałe w Tajlandii). Jako prekursor nowej fali popu w połowie lat 90. XX wieku doczekał się wielu opracowań naukowych swej twórczości. Por. Johannes Birgfeld, *Bibliographie zu Christian Kracht*, [http://www.johannes-birgfeld.de/Seminarunterlagen/OhnePW/Kracht%20 Bibliographie%204.pdf](http://www.johannes-birgfeld.de/Seminarunterlagen/OhnePW/Kracht%20Bibliographie%204.pdf) (dostęp: 21.11.2012).

²² Wyjątek stanowi twórczość Benjamina von Stuckrad-Barrego. Jego pierwszym utworem poświęcił swą pracę Ute Paulokat. Zob. *Benjamin von Stuckrad-Barre: Literatur und Medien in der Popmoderne*, Frankfurt am Main 2006.

* * *

Tytuły i cytaty pochodzące z utworów i opracowań niemieckojęzycznych nietłumaczonych na język polski zostały na potrzeby niniejszej pracy przełożone przez autorkę. Dla zwiększenia przejrzystości wywodu polskie odpowiedniki tytułów omawianych dzieł ujęte są w cudzysłów i podawane w nawiasach po tytule oryginalnym, przy czym przy dziełach opublikowanych jako tłumaczenia na język polski zapisywane są kursywą. Uwaga nie dotyczy prac jedynie sygnalizowanych, przy których pozostawiono tytuły oryginalne. Nie tłumaczono także tytułów zawierających internacjonalizmy.

Część przedmiotową bibliografii załącznikowej, przez wzgląd na jej lepszą użyteczność, podzielono na dwie grupy tematyczne. Wśród publikacji dotyczących problematyki generacji rozróżniona została literatura w języku niemieckim i polskim, ze względu na zawarty w niniejszej pracy ekskurs. Z kolei wydawnictwa odnoszące się do współczesnej literatury niemieckiej posortowano ze względu na ich formę. Poszczególne opracowania uszeregowano alfabetycznie według nazwisk autorów, a publikacje anonimowe — według tytułów prac. Grupy prac jednego autora uszeregowano chronologicznie.

2. Kategoria generacji jako problem badawczy

2.1. Generacja a pokrewne kategorie stratyfikacji społecznej: klasa — warstwa — kohorta

Zamieszaniu wokół pojęcia „generacja” („pokolenie”) winna jest nie tyle medialna moda dewaluująca nieco jego znaczenie, ile nieprawidłowe utożsamianie go z innymi kategoriami stratyfikacji struktur społecznych i demograficznych, rozpowszechnione w środkach masowego przekazu. Termin ten funkcjonuje bowiem paralelnie z innymi pojęciami, z którymi bywa notorycznie mylony, takimi jak klasa i warstwa społeczna, rocznik czy też kohorta, odnoszącymi się wprawdzie do podziałów społecznych, lecz w różnych wymiarach i na innych płaszczyznach. Są one wyodrębniane ze względu na istotne cechy społeczne, kulturowe, a także ekonomiczne i demograficzne. Wszystkie te pojęcia charakteryzujące stan i strukturę populacji są użyteczne przy ocenie zmian zachodzących w jej wnętrzu. Mogą być także pomocne przy próbie uzupełnienia definicji terminu „generacja” metodą *ex-negativo* — przy ustaleniu, czym pokolenie nie jest.

Jedną z najbardziej znanych form stratyfikacji społecznej jest podział na klasy społeczne wprowadzony przez Georga Wilhelma Friedricha Hegla i rozwinięty przez Karola Marksa, który wyróżniał dwie klasy: proletariat i burżuazję. Kategoria ta jest zatem, podobnie jak pokolenie, wyznacznikiem struktury społecznej umożliwiającym podział grupy ludzi, którzy usytuowani są względem siebie w określonej hierarchii zależności (tu: ekonomicznych)²³. Myśl tę rozwijał William Warner, który podobnie jak Marks uznawał klasę za jeden z elementów w hierarchicznym podziale społeczeństwa dokonujący się na tle gospodarczym. W jego ujęciu przynależność do określonej klasy determinowana była wysokością dochodów i szacunkiem społecznym²⁴. W tej koncepcji uwarstwienia społecznego wyróżnić można trzy klasy: wyższą, średnią i niższą, każda zaś z nich dzieli się dodatkowo na dwie subklasy — wyższą i niższą. W przeciwieństwie do Marksa William Warner twierdził, że kapitalizm oparty na współzawodnictwie i konkurencji

²³ Por. też Karl Mannheim, *Problem pokoleń*, tłum. Anna Mizińska-Kleczkowska, „Colloquia Communia”, nr 1–12, 1992–1993, s. 145.

²⁴ Por. *Słownik socjologii i nauk społecznych*, red. Gordon Marschall, tłum. Marek Tabin, Warszawa 2004, s. 415.

jest wzorcowym systemem ekonomicznym. Polemizował on także z poglądem, że klasy stają się z czasem świadomymi swojej sytuacji ekonomicznej zbiorowościami, natomiast istotny dla Marksa problem walki klasowej całkowicie pomijał, konflikt klasowy zaś rozumiał co najwyżej jako przejaw konkurencji klas²⁵.

Badania nad stratyfikacją społeczeństwa podejmował także Pierre Bourdieu, dzieląc je pod względem kapitału społecznego, kulturowego, społecznego i ekonomicznego na klasy: dominującą, średnią i niższą, a te z kolei na frakcje: dominującą, zdominowaną i pośrednią. Podkreślał jednak, że o przynależności decyduje całokształt cech społecznych, takich jak rasa, płeć, pochodzenie etniczne czy wiek. Pierre Bourdieu twierdził też, że przedstawiciele określonej klasy mają nie tylko wspólny habitus, czyli ogół właściwości, lecz także podobne wiedzę i spojrzenie na świat²⁶. Ponadto uważał, że w obrębie klas ciągle zachodzą wewnętrzne procesy dystynkcji (odróżniania się od innych klas) oraz podziały na frakcje. W przeciwieństwie do Marksa traktował klasy jako byty analityczne, potencjalne, a nie realne konstrukcje i byty społeczne²⁷.

Nietrudno zatem zauważyć, że we wszystkich tych ujęciach klasy społecznej opiera się na stwierdzeniu, że jest to „wielki segment społeczeństwa obejmujący osoby o podobnej sytuacji własnościowej (zwłaszcza w zakresie posiadania środków produkcyjnych, czyli kapitału ekonomicznego)”²⁸. W kontekście rozważań nad istotą pokolenia najbardziej istotna pozostaje jednak konstatacja Karola Marksa, że klasa społeczna może wykazywać cechy wspólnoty (w znaczeniu „klasa w sobie” i „klasa dla siebie”)²⁹, charakteryzuje się także wspólną świadomością klasową, oraz poczyniona przez Pierre’a Bourdieu uwaga, że przedstawiciele określonej klasy cechuje wspólne spojrzenie na świat.

Także pojęcie warstwy społecznej (często stosowane synonimicznie z określeniem „klasa społeczna”) jest wynikiem dyferencjacji społeczeństwa. Za twórcę tej kategorii uznaje się Maxa Webera³⁰, który stwierdził że przedstawiony przez Karola Marksa podział na klasy społeczne opiera się wyłącznie na jednym czynniku — statusie. Zdaniem Maxa Webera przy badaniu uwarstwienia równie ważne jak ekonomiczna są także sfery społeczna i polityczna. Badając niemieckie społeczeństwo przełomu XIX i XX wieku, wyodrębnił zatem następujące grupy społeczne (odpowiadające wyłoniomym sferom): klasy, stany i partie, które podlegają dal-

²⁵ Dietrich Herzog, *Klassengesellschaft ohne Klassenkonflikt: Eine Studie über William Lloyd Warner und die Entwicklung der neuen amerikanischen Stratifikationsforschung*, Berlin 1965, s. 118–119.

²⁶ Pierre Bourdieu, *Co tworzy klasę społeczną? O teoretycznym i praktycznym istnieniu grup*, tłum. Jakub Maciejczak, „Recycling idei”, nr 11, 2008, s. 39.

²⁷ Tamże, s. 37.

²⁸ Piotr Sztompka, *Socjologia. Analiza społeczeństwa*, Kraków 2002, s. 353.

²⁹ Tadeusz M. Jaroszewski, *Słownik filozofii marksistowskiej*, Warszawa 1982, s. 134.

³⁰ Max Weber, *Klasy, stany, partie — podział władzy w obrębie wspólnoty (1921/22)*, [w:] Włodzimierz Dereczyński, Aleksandra Jasińska-Kania, Jerzy Szacki, *Elementy teorii socjologicznych*, Warszawa 1975, s. 415–428.

szym podziałom na warstwy³¹. System warstw społecznych, podobnie jak podział klasowy, uwzględnia hierarchiczność zależności międzyludzkich — są to „zbiory ludzi, które uznają siebie i uznawane są przez innych za społecznie wyższe lub niższe, ze względu na zajmowane pozycje społeczne”³². Ich cechy dystynktywne nie ograniczają się jednak wyłącznie do stanu posiadania, ale obejmują obyczaje, wzorce kulturowe oraz szanse na osiągnięcie „dóbr społecznie cenionych” — w tym władzy i prestiżu³³. Termin „warstwa społeczna” pojawia się najczęściej w trzech znaczeniach: jako podgrupa określonej klasy społecznej (na przykład średnia burżuazja), jako grupa w sensie ekonomicznym (zbliżony charakter wykonywanej pracy, porównywalne zarobki) oraz jako zbiór jednostek wyodrębniony na podstawie kryterium stylu życia. Max Weber zaobserwował jednocześnie, że jednostka zajmująca wysoką pozycję w jednej ze sfer może zostać przyporządkowana do warstwy średniej czy niskiej w pozostałych. Jest też możliwe przejście z jednej warstwy do drugiej. Zaznaczyć także należy, że warstwy społeczne nie muszą być jednorodne. Ponadto, podobnie jak w przypadku klasy, przedstawiciele warstwy społecznej są świadomi, że tworzą grupę odrębną — odmienną od innych.

Kolejny termin zbliżony znaczeniowo do pojęcia generacji to rocznik — kategoria stratyfikacji społeczeństwa na podstawie daty urodzenia. Jego przydatność badawcza polega na założeniu, że osoby urodzone w tym samym roku mogą wykazywać wiele cech wspólnych. Dany rocznik (lub roczniki) mogą zatem tworzyć bazę rozwoju pokolenia w momencie, kiedy wśród jego jednostek wytworzy się świadomość pokoleniowa.

Największą jednak dezorientację w badaniach nad pokoleniowością wywołuje zbliżony pojęciu pokolenia termin „kohorta”, znajdujący zastosowanie w statystyce i demografii, a także medycynie. Warunkiem wyodrębnienia tej kategorii jest zaistnienie określonego zdarzenia demograficznego (rok urodzenia, rok zdania matury, rok zawarcia małżeństwa) łączącego grupę osób, zachodzącego jednocześnie dla całego ich grona³⁴. Najczęściej wyodrębnia się kohortę urodzeniową — grupy urodzone w określonym roku. Należy jednak podkreślić, że dany rocznik może być przyporządkowany do różnych kohort, w zależności od tego, jakie kryterium (zdarzenie demograficzne) będzie przy tym decydujące. Kategoria kohorty wykorzystywana jest najczęściej w celu przeprowadzenia badań porównawczych tak ukształtowanych gremiów, obserwacji ich losów lub ustalenia, w jaki sposób

³¹ Szczegółowo problematykę warstwy społecznej zajmowali się Theodor Geiger, *Die soziale Schichtung des deutschen Volkes*, 1932; i Karl M. Bolte, *Typen sozialer Schichtung in der Bundesrepublik*, 1963. Ponadto poglądy Maxa Webera doczekały się kontynuacji i rozwoju w badaniach Williama L. Warnera, Reinera Geißlera i Helmuta Schelskiego.

³² Max Weber, cyt. za: Jan Turowski, *Socjologia. Wielkie struktury społeczne*, Lublin 1994, s. 179.

³³ Piotr Sztompka, *Socjologia. Analiza społeczeństwa*, Kraków 2002, s. 355.

³⁴ Por. Maxine Molyneux i in., *Słownik socjologii i nauk społecznych*, tłum. Alina Kapciak, Warszawa 2005, s. 148–149.

pierwotne wydarzenie, na podstawie którego wyodrębnia się kohortę, odróżnia ją od innych tego typu grup.

Kohortę można uznać zatem za potencjalny punkt wyjścia pokolenia — może ona wytworzyć jednostkę pokoleniową, ta z kolei — wraz z innymi (także przeciwnymi) jednostkami, przy współdziałaniu sprzyjających okoliczności, ma szansę przekształcić się w generację. Nietrudno wobec tego zauważyć, że większość popularnych dziś i masowo kreowanych przez media „pokoleń”, to w rzeczywistości właśnie atrakcyjnie nazwane i skatalogowane kohorty urodzeniowe, z których być może kiedyś, w ocenie *ex post*, wyłoni się pokolenie.

2.2. Początki badań nad istotą pokoleniowości: ujęcia pozytywistyczne, humanistyczne i socjologiczne

Ustalenie istoty i funkcji pojęcia „generacja” („pokolenie”) nie jest zadaniem łatwym. Termin ten zakorzeniony jest bowiem w różnych dziedzinach nauki — od biologii i medycyny, przez statystykę demograficzną, nauki społeczne i politykę aż po literaturę i sztukę — i w związku z tym występuje w odmiennych często znaczeniach. Masowo nadużywany jest ponadto w reklamie — głównie produktów technicznych (samochody, komputery, telefony), choć „nowej generacji” może być już obecnie prawie wszystko — także kosmetyki. Koniunktura terminu przekłada się także na liczbę publikacji dotyczących bezpośrednio lub pośrednio tematyki pokoleniowości. Kurt Lüscher twierdzi, że nie można już mówić o wieloznaczności, lecz o uwikłaniu pojęcia „pokolenie” w wielorakie zależności³⁵. Jörg Tremmel mówi natomiast o „powodzi” literatury „pokoleniowej”³⁶. Trudno bowiem inaczej nazwać ogrom wydawnictw na ten temat: zarówno publikacji książkowych zawierających w tytule słowo „generacja/pokolenie”³⁷, jak i felietonów, recenzji i artykułów.

³⁵ Kurt Lüscher i in., *Generationen, Generationenbeziehungen, Generationenpolitik: Ein dreisprachiges Kompendium*, Bern 2010, s. 24.

³⁶ Jörg Tremmel, *Was ist eine Generation?*, [w:] *Soziokulturelle Konstruktion des Alters: transdisziplinäre Perspektiven*, red. Dieter Ferring i in., Würzburg 2008, s. 151.

³⁷ Z przykładowych tytułów wydanych do 2010 roku można wymienić choćby następujące: Douglas Coupland, *Generation X: Tales for an Accelerated Culture* (1991); Reinhard Mohr, *Zaungäste. Die Generation, die nach der Revolte kam* (1992); Friedhelm Böppe i Ralf Knüfer, *Generation XTC. Techno und Ekstase* (1996); Wiktor Pielewin, *Generacja P* (2000); Florian Illies, *Generation Golf. Eine Inspektion* (2000) i *Generation Golf zwei* (2005); Heinz Bude, *Generation Berlin* (2001); Katja Kullmann, *Generation Ally: Warum es heute so kompliziert ist, eine Frau zu sein* (2002); Paul Nolte, *Generation Reform: Jenseits der blockierten Republik* (2004); Jonar C. Nader, *Generacja Z* (2005); John Palfrey, Urs Gasser, *Generation Internet: Die Digital Natives: Wie sie leben — Was sie denken — Wie sie arbeiten* (2008); Matthias Muller-Michaelis, *Generation Pleite: Was tun, wenn das Geld nie reicht?* (2008); Stefan Bonner, Anne Weiss, *Generation Doof: Wie blöd sind wir eigentlich?* (2008); Horst W. Opaschowski, *Generation @. Die Medienrevolution entlässt ihre Kinder. Leben im Informationszeitalter* (2000); Bruce Tulgan, *Not Everyone Gets A Trophy: How to*

Liczba zaś samych „generacji”, które zostały w ten sposób wykreowane po 1945 roku, szacowana jest w różnych opracowaniach odmiennie: Jörg Tremmel podaje nazwy 53 generacji, a Björn Bohnenkamp aż 75³⁸, przy czym nie uwzględnia wszystkich grup wymienionych w artykule poprzednika. Rodzi się zatem podejrzenie, że nadużywanie modnego pojęcia, zwłaszcza w mających przykuwać uwagę tytułach książek, stało się gwarantem ich poczytności. Ponadto duże wzięcie tego terminu sugeruje związki z literaturą pop i masową. Jednakże ten niekwestionowany sukces we współczesnych mediach nie sprzyja ustaleniu istoty i funkcji kategorii pokolenia.

Dlatego też wielu socjologów, także niemieckich, przestrzega przed dewaluacją tego pojęcia i szafowaniem nim w sytuacjach nieadekwatnych. Ta różnie rozumiana „pokoleniowość” niesie bowiem za sobą ryzyko nadużyć, prowadzi także do powstawania i propagowania stereotypów, a także paradoksalnych sytuacji, w których „pokoleniem” nazywa się spektakularnie eksponujące się grupy będące w zdecydowanej mniejszości w stosunku do wiodących tendencji³⁹.

Ponieważ jednak tytuł książki Floriana Illiesa *Generation Golf* (2000) — portretu niemieckiej kohorty urodzeniowej 1965–1975 — bezpośrednio sugeruje jej pokoleniowość, a jednym z założeń niniejszej pracy jest sprawdzenie, czy można mówić o takim zjawisku literackim w odniesieniu do przypisywanych tej grupie twórców, niezbędne jest choćby wstępne przedstawienie stanu badań nad tym zagadnieniem i uporządkowanie pojęć z nim związanych.

Pierwsze wzmianki o intuicyjnym postrzeganiu pokolenia pochodzą z obserwacji kultury greckiej: pojęć *genos* — *genesis* — *generatio* (powoływanie do życia, rodzenie, tworzenie)⁴⁰ używał Herodot przy podziale chronologicznym stulecia, na które w jego ujęciu składało się istnienie trzech generacji⁴¹. Także w Biblii nie

Manage Generation Y (2009); Douglas Coupland, *Generation A* (2009); Veronika Immler, Antje Steinhäuser, *Generation Yps: Das Retro-Lexikon unserer wilden Jugend* (2010); Brigitta vom Lehn, *Generation G8: Wie die Turbo-Schule Schüler und Familien ruiniert* (2010); Sabine Bode, *Die vergessene Generation: Die Kriegskinder brechen ihr Schweigen* (2010); Johannes Gernert, *Generation Porno: Jugend, Sex, Internet* (2010); Michał Wasążnik, Robert Jarosz, *Generacja* (2010); Krzysztof Grabowski, *Dezserter. Poroniona generacja?* (2010).

³⁸ J. Tremmel, *Was ist eine Generation?...*, s. 149–150; i Björn Bohnenkamp, *Doing Generation. Zur Inszenierung von generationeller Gemeinschaft in deutschsprachigen Schriftmedien*, Bielefeld 2011, s. 9.

³⁹ Inken Bartels, *Generation X. Zum inflationären Gebrauch des Begriffes »Generation« im aktuellen Mediendiskurs*, „Vokus. Volkskundlich-Kulturwissenschaftliche Schriften”, nr 11, 2001, z. 2, s. 44.

⁴⁰ Por. *Generation. Zur Genealogie des Konzepts — Konzepte von Genealogie*, red. Sigrid Weigel i in., München 2005, s. 7, 109. Polski ekwiwalent — „pokolenie” — ma swój źródłosłów w pierwszym znaczeniu słowa „kolano” („latorośl”). Por. Wiesław Boryś, *Słownik etymologiczny*, Kraków 2005, s. 457; i Aneta Kamińska, *Kategoria pokolenia w badaniach nad społeczeństwem i kulturą*, „Kultura i Historia”, nr 11, 2007, <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/113> (dostęp: 24.08.2010).

⁴¹ Na Herodota i jego teorię, że zmiany pokoleń zachodzą co 30 lat, powołuje się większość przytaczanych w niniejszej pracy publikacji dotyczących tej problematyki — od opracowań Wil-

brak przykładów pokoleniowości — już na pierwszej stronie Ewangelii św. Mateusza (Mt 1,1–16) rodowód Chrystusa wyprowadzany jest od ponad 40 generacji. Naukowych opracowań zagadnienie to doczekało się jednak dopiero w końcu XIX wieku, od tego zatem czasu można datować rozwój kolejnych tendencji, w ramach których próbowano sprecyzować fenomen pokolenia: kierunku pozytywistycznego (August Comte), biologicznego (Wilhelm Pinder), humanistycznego (Wilhelm Dilthey) i w końcu — socjologicznego (Karl Mannheim).

Zainteresowanie problematyką pokoleniowości w badaniach nowożytnych obserwuje się od czasu publikacji *Cours de philosophie positive* (1830–1842)⁴² przez Augusta Comte’a — prekursora filozofii pozytywistycznej. Badania pozytywistów wychodziły od biologicznych (genealogicznych) zapatrywań na problematykę generacji. Poprzez spostrzeżenia, że wymiana pokoleń w mniej więcej trzydziestoletnich cyklach aktywności życiowej jest związana z procesem rozwoju społecznego, a pokolenia wcześniejsze wpływają nieustannie na pokolenie późniejsze, nawet gdy już odeszły, usiłowali oni wydobyć rozważania o pokoleniowości ze sfery biologizmu i przenieść je na płaszczyznę społeczną. Miało to służyć ustaleniu praw rządzących „rytmem rozwoju historycznego”⁴³. Generacja w historycznej metodzie Augusta Comte’a stanowi zatem jednostkę organizacyjną, w której obrębie filozof obserwował rozwój społeczny. Następcy Augusta Comte’a zarzucali jego metodzie schematyczność, wskazując na uproszczenia w niej zastosowane⁴⁴. Pokolenie młodych ujmowane jest tam bowiem jako buntownicze, pokolenie starsze zaś — jako konserwatywne⁴⁵. W nurt pozytywistycznych obserwacji tej problematyki, rozwijający się głównie we Francji⁴⁶, wpisuje się także ujęcie pokoleniowości przedstawione przez François Mentrégo (*Les générations sociales*, 1920). W swych rozwa-

helma Diltheya, *Über das Studium der Geschichte der Wissenschaften vom Mensch, der Gesellschaft und dem Staat*, [w:] tegoż, *Die Geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens. Erste Hälfte*, Stuttgart-Göttingen 1990 (1875), s. 37; Juliusa Petersena, *Die literarischen Generationen*, [w:] *Philosophie der Literaturwissenschaft*, red. Emil Ermatinger, Berlin 1930, s. 133; Karla Mannheima, *Problem pokoleń*, „Colloquia Communia”, nr 1–12, 1992–1993, s. 137; przez teksty Kazimierza Wyki, *Pokolenia literackie*, Kraków 1989 (1977), s. 17; Marii Ossowskiej, *Koncepcja pokolenia*, „Studia Socjologiczne”, nr 2, 1963, s. 47–51. Przedruk w: tejże, *O człowieku, moralności i nauce: miscellanea*, Warszawa 1983, s. 501; aż do wywodów Janusza Maciejewskiego, *Kategoria pokolenia w badaniach literackich*, [w:] *Dramat i teatr. Konferencja teoretycznoliteracka w Świętej Katarzynie*, red. Jan Trzynaśkowski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967, s. 166; i Alexandra Müllera, *Die Carmina Anacreontea und Anakreon: ein literarisches Generationenverhältnis*, München 2010, s. 8.

⁴² Rozprawa wydana została w Polsce jako *Metoda pozytywna w szesnastu wykładach*, tłum. Wanda Wojciechowska, Warszawa 1961. Początków badań nad pokoleniowością można doszukiwać się także w pracy Petera Süßmilcha, *Die Göttliche Ordnung in den Veränderungen des menschlichen Geschlechts* (1761), w której autor przedstawił system podziału społeczeństwa według grup wiekowych.

⁴³ K. Mannheim, *Problem pokoleń...*, s. 137.

⁴⁴ Por. tamże.

⁴⁵ Por. A. Comte, *Metoda...*, s. 138.

⁴⁶ Poza wymienionymi autorami pojęciem „pokolenie” zajmowali się wówczas także Antoine Augustin Cournot, *Considérations sur la marche des idées et des événements dans les temps mo-*

żaniach autor wychodzi od tezy, że pokolenia muszą się od siebie wyraźnie różnić. Ponadto wyszczególnia cztery typy tych ugrupowań: socjalne, duchowe, rodzinne i historyczne⁴⁷, które pojawiają się średnio co dziesięć lat i co trzydzieści ulegają wymianie. Najbardziej istotne w kontekście tematyki niniejszej pracy „pokolenie duchowe” jest w rozważaniach François Mentrégo ośrodkiem duchowym kształtującym nowe style i tendencje, lecz ich nie tworzącym. Wpisuje się ono jedynie w istniejącą już sytuację, która determinuje istotę i działalność generacji⁴⁸.

Humanistyczny nurt badań nad pokoleniowością zainicjował Wilhelm Dilthey⁴⁹ badaniami twórczości romantyków i publikacją *Über das Studium der Geschichte der Wissenschaften vom Menschen, der Gesellschaft und dem Staat* (1875)⁵⁰. Generację tworzą w jego ujęciu wszyscy, którzy dorastali w tym samym czasie, w tych samych warunkach społecznych i zostali poddani wspólnym wpływom kulturowym. Dzięki tym czynnikom wytwarza się między nimi więź i formuje się charakter duchowy generacji, co nakreślił filozof w kolejnej swej publikacji dotyczącej fenomenu pokolenia — *Das Erlebnis und die Dichtung* (1905):

Tak pojęta generacja tworzy ciaśniejszy krąg jednostek, które na skutek zależności od tych samych wielkich zdarzeń i przemian, jakie miały miejsce w okresie ich pobudliwości, mimo odmiennych czynników, które później się dołączyły, związane są w pewną jednolitą całość⁵¹.

Niemniej jednak Wilhelm Dilthey nie postrzega pokolenia jako monolitu. Zauważa bowiem, że w jego obrębie mogą się znaleźć ugrupowania lub jednostki mniej lub bardziej charakterystyczne dla generacji.

Karl Mannheim w swych badaniach nad istotą i strukturą pokolenia podobnie jak Wilhelm Dilthey wyszedł od twierdzeń, że „problem pokoleń [jest — A.K.S.] owocnym i ważnym polem badań”⁵², a jego fenomen podlega nie tylko prawom biologicznym, lecz także społecznym. Aby wyjaśnić naturę tej kategorii, w pracy *Das Problem der Generationen* (1928) socjolog wprowadził trzy warstwy pro-

dernes, 1872; i Justin Dromel, *La loi des révolutions, les générations, les nationalités, les dynasties, les religions*, 1862.

⁴⁷ Por. Józef Duda, *W kręgu historii idei gospodarki i społeczeństwa*, Lublin 2006, s. 194.

⁴⁸ François Mentré, *Les generations sociales*, Paris 1920, s. 36–39. Por. też Kazimierz Wyka, *Pokolenia literackie*, Kraków 1989 (1977), s. 31–33.

⁴⁹ Poza Wilhelmem Diltheyem do nurtu tego włączyć można Leopolda Rankego, jednakże, jak wskazuje Kazimierz Wyka, jego spostrzeżenia miały jedynie formę postulatów. Por. K. Wyka, *Pokolenia...*, s. 26.

⁵⁰ Także w innych publikacjach — Novalis (1865), *Die dichterischen und philosophischen Bewegung in Deutschland 1770–1800* (1867), *Über das Studium der Geschichte der Wissenschaften vom Menschen, der Gesellschaft und dem Staat* (1875) i *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften* (1910) — odnosi się Wilhelm Dilthey do kwestii pokoleniowości.

⁵¹ Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Leipzig 1909, s. 294. Cyt. za: K. Wyka, *Pokolenia...*, s. 26.

⁵² K. Mannheim, *Problem pokoleń...*, s. 143. Dalsze cytaty z niniejszego wydania oznaczono w tekście głównym, podając w nawiasach numer strony.

blemowe: „położenie pokoleniowe” (lub „usytuowanie pokoleniowe”, „lokalizacja pokoleniowa”), „związek pokoleniowy” i „jednostki (lub jedności) pokoleniowe”. „Położenie pokoleniowe” to pojęcie opierające się na biologicznych rytmach życia — na przynależności do grupy urodzonej w zbliżonym czasie oraz na obserwacji, że potencjalnie wszyscy młodzi ludzie⁵³, żyjący w tej samym umiejscowieniu i w tym samym czasie, mogą uczestniczyć w danych przemianach społecznych i je kształtować. Podobieństwo lokalizacji tworzy zatem „możliwość doświadczenia tych samych wydarzeń, faktów, a zwłaszcza to, że owe doświadczenia zderzają się z podobnie ustratyfikowaną świadomością” (s. 152). Funkcję integrującą pełnią tu zatem nie tylko data urodzenia, lecz także społeczne i kulturowe wydarzenia z dzieciństwa i młodości. „Położenie pokoleniowe” może stać się punktem wyjścia „związku pokoleniowego”, którego uczestnicy przejawiają podobne reakcje na obserwowaną rzeczywistość, a także wykazują zbliżone poglądy i hołdują pokrewnym wartościom. Jeśli w obrębie zachodzącego „związku pokoleniowego” wytworzy się świadomość pokoleniowa i konkretna więź — powstaje „pokolenie rzeczywiste”. Zdaniem badacza potencjalne pokolenie (ujmowane jako „położenie pokoleniowe” i „związek pokoleniowy”) może przekształcić się w „pokolenie rzeczywiste” tylko wtedy, kiedy zajdzie odpowiednia sytuacja dziejowa — „wielki wstrząs duchowy”, który spowoduje, że „wytworzy się konkretna więź pomiędzy członkami pokolenia wskutek ich wyeksponowania na społeczne i intelektualne symptomy procesu dynamicznej destabilizacji” (s. 156). Pokolenie zatem funkcjonuje wprawdzie „jako zjawisko formalno-socjologiczne”, jednakże „treści nabiera dopiero poprzez związanie z wartościami konkretnej epoki”⁵⁴.

Co ciekawe, „przeżycie pokoleniowe” może spajać osoby w nim uczestniczące, nawet wtedy gdy zareagowały one na nie w skrajnie odmienny sposób, tworząc wiele zróżnicowanych, często antagonistycznych „jednostek pokoleniowych” (s. 158) — podgrup i subkultur pokolenia rzeczywistego, które wyodrębniają się pod wpływem zróżnicowanych warunków dorastania: zarówno społecznych i ekonomicznych, jak i kulturowych. Definicję „jednostek pokoleniowych” formułuje Karl Mannheim w następujący sposób:

Młodzież doświadczającą tych samych problemów historycznych można nazwać częścią tego samego pokolenia rzeczywistego; natomiast te grupy wewnątrz tego samego pokolenia rzeczywistego, które opanowują materiał wspólnego doświadczenia na różne sposoby, tworzą odrębne jednostki pokoleniowe (s. 156–157).

Karl Mannheim porównał ponadto przynależność pokoleniową z istotą przynależności klasowej — „kategorią socjologiczną, zupełnie materialnie niepodobną

⁵³ Podkreślić należy, że zdolność do formowania pokolenia posiadały według Karla Mannheim (podobnie jak i zdaniem jego poprzedników) wyłącznie ugrupowania ludzi młodych od około 17 roku życia (s. 153).

⁵⁴ K. Wyka: *Pokolenia...*, s. 43.

do pokolenia, ale strukturalnie je przypominającą” (s. 145). Oba fenomeny nie są jego zdaniem zależne od czyjejkolwiek woli czy wpływu, ale jedynie narzucone, określone z góry (s. 145).

Kolejne istotne spostrzeżenia socjologa odnoszą się do stopnia realizacji możliwości zawartych w „położeniu (umiejscowieniu) pokoleniowym”. Pokolenie nie istnieje bowiem *per se* — konstytuuje się wyłącznie w sprzyjających temu okolicznościach. Ponadto, nie każda grupa znajdująca się w porównywalnym „położeniu pokoleniowym” „tworzy sobie właściwe i odpowiednie dla swojej sytuacji zbiorowe zasady formujące i nowe zbiorowe impulsy” (s. 160) — nie z każdego zatem „usytuowania” utworzy się pokolenie. Jeśli natomiast przemiany społeczne następują z tak dużą prędkością, że „niemożliwa jest ciągła adaptacja i modyfikacja tradycyjnych wzorców doświadczenia, myśli i ekspresji” (s. 160), powstają wtedy nowe „impulsy”, nowe style pokolenia — entelechie⁵⁵.

Co do częstotliwości pojawiania się nowego stylu pokolenia Karl Mannheim utrzymuje, że „to, czy nowy styl wyłania się co roku, co 30 czy co 100 lat oraz czy w ogóle wyłania się w sposób rytmiczny” (s. 161), uwarunkowane jest wyłącznie dynamiką procesów społecznych i kulturowych.

Niektóre elementy konceptu Karla Mannheima spotkały się z krytyką ze strony jego następców. Jako kontrowersyjne określono na przykład przejęte z teorii Wilhelma Pindera pojęcie entelechii, pojmowanej jako „wrodzony”, podświadomy cel, do którego dąży pokolenie⁵⁶. Także założenie, że możliwości ukonstytuowania pokolenia mają tylko ludzie młodzi, natrafiło na sprzeciw socjologów⁵⁷. Z kolei Bernd Weisbrod zarzucał teorii „empatyczne uwspólnienie”⁵⁸, a Ulrike Jureit zauważyła, że Karl Mannheim objął badaniem wyłącznie grupy młodych mężczyzn⁵⁹, co we współczesnych realiach nie może być miarodajne. Mimo tych zarzutów praca Karla Mannheima uznawana jest za pierwsze studium roli pokoleń, próbę całościowego ujęcia problematyki generacji w socjologii i do niej właśnie odwołują się późniejsze, także współczesne, socjologiczne prace badawcze

⁵⁵ Pojęcie entelechii pochodzące z języka greckiego („ucelowienie”) występuje u Platona i Arystotelesa (*O duszy, Fizyka*) jako określenie początku ruchu wewnętrznego w organizmach żywych, stanowiącego wyraz życia. Dzięki swej przybranej formie każdy istniejący byt wykazuje własną entelechię, czyli nakierowaną na konkretny cel duszę. Por. Władysław Tatarkiewicz, *Historia filozofii: filozofia starożytna i średniowieczna*, Warszawa 1946, s. 140 i 152; oraz Uwe Arnold, *Entelechie. Systematik bei Platon und Aristoteles*, Wien 1965. Posługiwali się nim także Gottfried Wilhelm Leibniz w monadologii i witaliści José Ortega y Gasset i Hans Adolf Eduard Driesch, dla których oznaczało siłę życiową.

⁵⁶ Ute Daniel, *Kompendium Kulturgeschichte. Theorien, Praxis, Schlüsselwörter*, Frankfurt am Main 2001, s. 330–345; Hans Jaeger, *Generationen in der Geschichte*, „Geschichte und Gesellschaft”, nr 3, 1977, s. 429–452.

⁵⁷ Por. Jürgen Zinnecker, *Das Deutungsmuster Jugendgeneration. Fragen an Karl Mannheim*, „Jahrbuch Jugendforschung”, nr 2, 2002, s. 61–98.

⁵⁸ Bernd Weisbrod, *Generation und Generationalität in der neueren Geschichte*, „Aus Politik und Zeitgeschichte”, nr 8, 2005, s. 3–9.

⁵⁹ Ulrike Jureit, *Generationenforschung*, Göttingen 2006, s. 33.

nad tą tematyką. Ich autorzy, nawiązując do poglądów Karla Mannheima, tylko nieznacznie je rozwijają i modyfikują, ale nie poddają poważniejszej rewizji. To też ustalenia niemieckiego socjologa nie utraciły swej aktualności, podobnie jak wprowadzone przez niego terminy, które funkcjonują do dziś⁶⁰. Stąd też i w niniejszej pracy dość liczne odwołania do jego teorii.

2.3. Problem generacji we współczesnych niemieckojęzycznych studiach socjologicznych

W ostatnich latach — proporcjonalnie do zainteresowania zagadnieniem generacji — pojawiła się również w Niemczech imponująca ilość nowszych ujęć teoretycznych tego fenomenu oraz zestawienia i systematyzacji teorii współczesnych i historycznych. Wyczerpujące katalogi i podsumowania tego typu znaleźć można w publikacji Ulricha Herrmanna⁶¹ oraz we wspomnianych już pracach Berndta Weisbroda⁶² czy Ulrike Jureit⁶³. Spośród najbardziej aktualnych teoretycznych ujęć problemu pokolenia warto wymienić zwłaszcza te, które mieć będą istotny wpływ na postrzeganie omawianych w niniejszej pracy utworów.

Istotny wkład w dyskurs pokoleniowy wnoszą refleksje zajmującego się kwestią sprawiedliwości pokoleniowej Jörga Tremmela. W swych pracach z lat 2004 i 2008⁶⁴ socjolog dokonał podziału typów pokoleń funkcjonujących we współczesnych debatach naukowych. Pierwszy z nich to temporalne pokolenie chronologiczne, rozumiane jako następstwo kohort dziadków, rodziców i dzieci w ujęciu implikującym jednoczesne współistnienie kilku generacji. Drugi —

⁶⁰ Konstatuje to wielu współczesnych badaczy, m.in. Dorothee Wierling, *Wie (er)findet man eine Generation?*, [w:] *Deutsche Vergangenheiten: eine gemeinsame Herausforderung: der schwierige Umgang mit der doppelten Nachkriegsgeschichte*, red. Christoph Klessmann, Hans-J. Misselwitz, Günter Wichert, Berlin 1999, s. 238–252, tu: 241; Sylvia Kade, *Altern und Bildung: Eine Einführung*, Bielefeld 2009, s. 178; Ute Daniel, *Kompendium Kulturgeschichte: Theorien, Praxis, Schlüsselwörter*, Frankfurt am Main 2001, s. 335; Hans Joachim Hahn, *Repräsentationen des Holocaust: zur westdeutschen Erinnerungskultur seit 1979*, Heidelberg 2005, s. 34; Andreas Kruse, *Kulturelle Gerontologie: Gesellschaftliche und individuelle Antworten auf Entwicklungspotenziale und Grenzsituationen im Alter*, [w:] *Praktische Theologie des Alterns*, red. Thomas Klie, Martina Kumlehn, Ralph Kunz, Berlin 2009, s. 75–103, tu: 95; i Astrid Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: eine Einführung*, Stuttgart-Weimar 2011, s. 52.

⁶¹ Ulrich Herrmann, *Das Konzept der »Generation«. Ein Forschungs- und Erklärungsansatz für die Erziehungs- und Bildungssoziologie und die Historische Bildungsforschung*, [w:] *Historische Bildungsforschung und Sozialgeschichte der Bildung: Programme — Analysen — Ergebnisse*, red. tenze [artykuły publikowane wcześniej w latach 1974–1989], Weinheim 1991, s. 319–329.

⁶² B. Weisbrod, *Generation und Generationalität...*

⁶³ U. Jureit, *Generationenforschung...*

⁶⁴ Jörg Tremmel, *Was ist eine Generation?*, [w:] *Soziokulturelle Konstruktion des Alters: transdisziplinäre Perspektiven*, red. Dieter Ferring i in., Würzburg 2008, s. 149–168; i Jörg Tremmel, *Generationengerechtigkeit — eine Ethik der Zukunft*, „Natur und Kultur. Transdisziplinäre Zeitschrift für ökologische Nachhaltigkeit”, nr 1, 2004, s. 45–64.

intertemporalne pokolenie chronologiczne — obejmujące ogół ludzi żyjących w tym samym okresie dziejów. Typ ten zakłada zatem istnienie jednego pokolenia w określonym czasie. Trzecim typem wyróżnionym przez Jörga Tremmela jest pokolenie socjalne charakteryzujące się homogenicznymi poglądami, orientacją i sposobami zachowań osób doń przypisywanych. Ostatni zaś typ to pokolenie rodzinne — kategoria stosowana w socjologii rodziny, opisującej zależności pokrewieństwa.

Wiele uwagi w swych wieloletnich badaniach poświęcił istocie pokolenia Kurt Lüscher. Ich podsumowanie zawarte jest w wydanym w 2010 roku kompendium *Generationen, Generationenbeziehungen, Generationenpolitik* (2010)⁶⁵. Także u tego badacza znaleźć można systematykę typów pojęcia „pokolenie”. Bierze on jednak pod uwagę nieco inne aspekty zagadnienia niż Jörg Tremmel. Wyróżnia mianowicie generacje: genealogiczne (odnoszące się do relacji w rodzinie), pedagogiczne (dotyczące zależności wychowawczych), socjologiczno-kulturalne (najbardziej zbliżone do definicji Karla Mannheim’a) oraz generacje w znaczeniu diagnozy określonego czasu (do grupy tej zalicza autor pokolenia sportretowane w książkach *Generation Golf* Floriana Illiesa i *Generation Ally* Katji Kullmann)⁶⁶. Wspomina także o zastosowaniu pojęcia „pokolenie” w badaniach problematyki migracji, a także przenośnym jego użyciu w technice⁶⁷. Kurt Lüscher w jednej z wcześniejszych swych prac wymienia ponadto pokolenie polityczne i pokolenie jako kryterium w medycynie i biologii⁶⁸. Co ważne, autor podaje stosunkowo kompleksową i uniwersalną definicję pokolenia. Kategoria ta służy według badacza do tego,

aby aktorom (jednostkom i grupom socjalnym), biorąc pod uwagę ich pozycję w społeczeństwie, państwie, jednostce socjologicznej czy rodzinie, przypisać aspekty socjalnej tożsamości. Te z kolei ukazują się przez fakt, że aktorzy orientują się w swoich myślach, odczuciach, pragnieniach i działaniach na socjalne perspektywy, na które wpływ ma albo rok urodzenia, wiek, czas przynależności do danej struktury lub też interpretacja wydarzeń historycznych⁶⁹.

Rozważania Kurta Lüschera obejmują ponadto pojęcia związane z pokoleniowością, a zatem: wielopokoleniowość, różnice pokoleniowe, konflikt pokoleniowy, solidarność i sprawiedliwość pokoleniową.

Także prace Ulrike Jureit⁷⁰ dotyczące pokoleniowości, wychodzą znacznie poza przedstawienie historycznych teorii i zestawienie obecnych badań nad tym

⁶⁵ Kurt Lüscher i in., *Generationen, Generationenbeziehungen, Generationenpolitik: Ein dreisprachiges Kompendium*, Bern 2010.

⁶⁶ Tamże, s. 31.

⁶⁷ Tamże, s. 32.

⁶⁸ Kurt Lüscher, Ludwig Liegle, *Generationenbeziehungen in Familie und Gesellschaft*, Konstanz 2003, s. 14, 45, 106.

⁶⁹ Tamże, s. 33.

⁷⁰ *Generationen. Zur Relevanz eines wissenschaftlichen Grundbegriffs*, red. Ulrike Jureit, Michael Wildt, Hamburg 2005; Ulrike Jureit, *Generationenforschung*, Göttingen 2006; i Ulrike Jureit,

fenomenem. Autorka formułuje w nich bowiem tezy współczesnego poglądu na problem. Według badaczki istota generacji polega na tym, że „osoby w podobnym wieku przypisują sobie specyficzny sposób myślenia odczuwania i działania i poprzez to czują się ze sobą związane, do tego stopnia, że tworzą porozumienie grupowe”⁷¹. Pokolenie jest ponadto, zdaniem Ulrike Jureit, kategorią ujęcia czasu, które umożliwia wyjaśnienie przemian historycznych⁷². Autorka uważa, że jest ona odpowiednikiem dawniejszych form strukturyzacji społeczeństwa, jak klasa czy warstwa. Wskazuje także na niedokładności dotychczasowych praktyk, nieuwzględniających różnicy między generacją jako formułą „autotematyzacji” a jako kategorią analityczną⁷³. Z ważniejszych obserwacji autorki wymienić można jeszcze sąd, że „pokoleniowość” jako rodzaj stratyfikacji przebiegający ponad podziałami grupowymi, socjalnymi i narodowymi gwarantuje, że jednostka nie zagubi się w (anonimowej) masie, co w czasach globalizacji jest cechą bezcenną⁷⁴.

Istotne w kontekście zakresu niniejszej pracy spostrzeżenie, dotyczące obecnej wizji pokoleniowości we współczesnych badaniach niemieckich, przedstawia również Aneta Kamińska w artykule *Kategoria pokolenia w badaniach nad społeczeństwem i kulturą* (2007). Autorka wskazuje w nim na przyczynek Ralfa Bohnsacka i Burkharda Schäffera⁷⁵, którzy stwierdzają, że wiedza zapożyczona z mass mediów rozumiana jako specyficzna „forma pojmowania”, może być elementem konstytuującym pokolenie. Za „doświadczenie pokoleniowe” autorzy skłonni są uznać „doświadczenie załamania tradycji”, na przykład pod wpływem rozwoju techniki⁷⁶.

Z zaprezentowanych powyżej studiów można wysnuć wniosek, że kategoria generacji ma wielorakie zastosowanie. Może być używana w celu ustalenia porządku chronologicznego dziejów, stanowi podstawę obserwacji i interpretacji wybranych faktów społecznych, kulturalnych i politycznych w okresie życia badanej grupy, a także — analiz porównawczych, poszukujących różnic i podobieństw między pokoleniami, a także badających relacje między jednostką a kolektywem.

Generation, Generationalität, Generationenforschung, Version: 1.0., „Docupedia-Zeitgeschichte”, 11.02.2010, <https://docupedia.de/zg/Generation?oldid=84611> (dostęp: 21.12.2012).

⁷¹ U. Jureit, *Generationenforschung...*, s. 41.

⁷² Tamże, s. 14.

⁷³ Tamże, s. 9.

⁷⁴ U. Jureit, *Generationen...*

⁷⁵ Ralf Bohnsack, Burkhard Schäffer, *Koniunktywne doświadczenia i media — ku dokumentarnej rekonstrukcji kategorii pokolenia*, tłum. Sławomir Krzychała, [w:] *Społeczne przestrzenie doświadczenia: metoda interpretacji dokumentarnej*, red. Sławomir Krzychała, Wrocław 2004, s. 131–151.

⁷⁶ A. Kamińska, *Kategoria pokolenia...*

2.4. Pokolenie jako zagadnienie badawcze w niemieckojęzycznych studiach literaturo- i kulturoznawczych

Problematyka generacji — w formie powieści rodzinnych, sag, przedstawień konfliktu międzypokoleniowego — była wdzięcznym tematem wielu opracowań literackich, a także filmowych, zwłaszcza w Niemczech⁷⁷. Także twórcy teoretycznych ujęć tego tematu byli w przeważającej mierze niemieckojęzyczni. Z tego względu problem „zamieszania” wokół pojęcia — uwikłania go w wielorakie konteksty — jest przez literaturo- i kulturoznawców z tego obszaru językowego uznawany za „typowo niemiecki”⁷⁸. Zgodnie jednak z wytycznymi zawartymi w rozdziale wstępnym niniejszej pracy, w kontekście badanego zjawiska najbardziej istotną kwestią jest nie problematyka generacji w literaturze, ale funkcja pokolenia jako kategorii wartościującej i systematyzującej.

Pojęcie generacji literackiej wyrosło bezpośrednio z teorii socjologiczno-kulturowych, których założenia z czasem zostały dostosowane do potrzeb literaturoznawstwa. Do najbardziej nowatorskich i miarodajnych w tym zakresie należą powstałe równolegle pionierskie studia Juliusa Petersena (*Die literarischen Generationen*, 1930) i Engelberta Drerupa (*Das Generationsproblem in der griechischen und griechisch-römischen Kultur*, 1933) oraz najnowsze — Ralfa Klausnitzera (*Was sind literarische Generationen?*, 2004), Alexandra Müllera (*Die Carmina Anacreontea und Anakreon: ein literarisches Generationenverhältnis*, 2010) i Gerharda Lauera (*Literaturwissenschaftliche Beiträge zur Generationsforschung*, 2011).

Zainteresowanie fenomenem generacji jako kategorii systematyzującej niezbędnej w badaniach literaturoznawczych nasiliło się w Niemczech w pierwszej połowie XX wieku. Wtedy to Friedrich Kummer w swej historii literatury *Deutsche Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts dargestellt nach Generationen* (1909) podzielił pisarzy i poetów według grup rówieśniczych. Według niego

⁷⁷ Wystarczy wspomnieć tu tak oczywiste przykłady jak *Buddenbrooks* (1901) [Buddenbrokowie, 1931] Tomasza Manna czy *Mittagsfrau* (2007) [Południca, 2010] Julii Franck. Według niektórych krytyków można obecnie w Niemczech zauważyć specyficzną „koniunkturę” tak zwanych powieści pokoleniowych. Por. Gerhard Lauer, *Einleitung*, [w:] tegoż, *Literaturwissenschaftliche Beiträge zur Generationsforschung*, Göttingen 2009, s. 8–9; i Philipp Hammermeister, *Ein Thema schon, aber noch kein Begriff*, „literaturkritik.de”, nr 4, 2011, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=15375 (dostęp: 25.11.2011).

⁷⁸ K. Mannheim, *Problem pokoleń...*, s. 514; i G. Lauer, *Einleitung...*, s. 12. Nie oznacza to jednak, że problematyką tą zajmowali się wyłącznie teoretycy niemieckojęzyczni. Od początku lat dwudziestych rozwijano koncept pokoleniowości i badano jego oddziaływanie na obszarze różnych nauk, między innymi także we Francji, François Mentré, *Les générations sociales...*; Lucien Febvre, *Generations*, „Revue de synthese historique”, nr 139–141, 1929, s. 36–43; Henri Peyre, *Les generations litteraires*, Paris 1948; i Hiszpanii, José Ortega y Gasset, *El Iema de nuestro tiempo*, Madrid 1923.

pokolenie obejmuje wszystkich ludzi żyjących w tym samym czasie, pochodzących z porównywalnych gospodarczych, politycznych i społecznych warunków i w wyniku tego posiadających podobne poglądy, wykształcenie, moralność i wrażliwość artystyczną⁷⁹.

Definicja ta nie odbiega zatem zbyt od opinii Wilhelma Diltheya, choć autor nie powołuje się na jego prace. Najwięcej późniejszych odniesień do koncepcji Friedricha Kummera dotyczy jego pojmowania konfliktu międzypokoleniowego generacji literackich. Autor uważał bowiem, że

jest to prawo życia, że każda generacja widzi świat na swój sposób i naturalne jest to, że nieświadomie towarzyszy temu niechęć wobec pokolenia poprzedników, którzy nie postrzegają świata tak jak ona⁸⁰.

Kolejne prace na ten temat ukazały się dopiero w latach 20. XX wieku. W roku 1926 Wilhelm Pinder — zwolennik biologicznego punktu widzenia w kwestii pokoleniowości — wydał historię sztuki, usystematyzowaną według generacji twórców, pod tytułem *Kunstgeschichte nach Generationen. Zwischen Philosophie und Kunst. Johann Volkelt zum 100. Lehrsemester dargebracht*⁸¹, a w 1929 roku Richard Alewyn opublikował artykuł *Das Problem der Generation in der Geschichte*.

Za prekursora literaturoznawczych badań dotyczących problemu generacji przyjmuje się jednakże Juliusa Petersena, którego poglądy i definicje uznawane są za kontynuację pokoleniowych teorii biologiczno-genealogicznych rozwijanych równolegle przez Friedricha Kummera i Wilhelma Diltheya. Choć Julius Petersen zakładał utworzenie terminu „pokolenie” wyłącznie w odniesieniu do badania zjawisk literackich, jego założenia w swej istocie nie odbiegają wiele od wytycznych Karla Mannheima i pozostają tym samym jedną z pierwszych prób ujęcia socjologicznego problemu pokoleniowości.

Dzieło teoretyczne Juliusa Petersena *Die literarischen Generationen* jest omówieniem zasad, jakimi kierował się autor, pracując nad „wstępem do nowoczesnego literaturoznawstwa” *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik* (1926). Główne znaczenie pokolenia dla literatury polega zdaniem badacza na stworzeniu miary czasowej, według której można dokonywać jej podziałów. Według założeń literaturoznawcy czynnikami pokoleniotwórczymi są wyeksponowane w podtytułach jego rozprawy: dziedzictwo, czas i miejsce urodzenia, wykształcenie, język,

⁷⁹ Friedrich Kummer, *Deutsche Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*, Paderborn 2012 [przedruk z roku 1909], s. 2.

⁸⁰ Tamże, s. 8.

⁸¹ Wnioski z pracy nad tym dziełem sformułował Wilhelm Pinder w publikacji *Das Problem der Generationen in der Kunstgeschichte Europas* (1926). Zawarł w niej przejętą później przez Karla Mannheima teorię entelechii twórczej, która według Wilhelma Pindera miała być zależna od rocznika urodzenia danego twórcy i tym samym całkowicie determinowała jego dalszy rozwój. Opierał się on zatem na biologicznej definicji pokolenia. Dzieła Wilhelma Pindera nie cieszyły się jednak po II wojnie światowej zbyt dużą popularnością z racji jego antysemitycznych poglądów i czynnego zaangażowania w rozwój narodowego socjalizmu.

poczucie wspólnoty, przywództwo oraz twórcze wygaśnięcie pokolenia poprzedników⁸². Przy czym składnikiem najważniejszym są wstrząsy duchowe przeżyte w dzieciństwie i latach młodości. Komentując wywody Juliusa Petersena, Kazimierz Wyka zauważa, że „przeżycia pokoleniowe”

stają się wspólnym dziedzictwem młodych, systemem bodźców, na jakie młodzi z natury rzeczy reagują najżywiej, czyniąc z tych bodźców moment wyróżniający młodych od tych, którzy (z racji różnicy wieku) nie przeżyli danego wstrząsu w sposób równie decydujący⁸³.

Kształtują one ponadto świadomość pokolenia i są czynnikiem wyróżniającym jego przedstawicieli od pozostałych grup wiekowych, na które nie wywierają już tak decydującego wpływu.

Julius Petersen definiuje pokolenie jako wypadkową jednostkowych typów duchowych i wpływu epoki. Rozróżnia ponadto trzy typy takich połączeń: typ kierowniczy (wpływ epoki: przeżycia, wychowanie i wartości ideowe, jest zbieżny z typem duchowym, który i tak dominowałby u danej jednostki), typ wtórny (powstający pod wpływem wychowania, przy czym między elementami duchowymi jednostki a inspiracją epoki zachodzi równowaga) oraz typ uciśniony (wpływy epoki zaprzeczają ukierunkowaniom osobowości, które dominują, wobec czego jednostka pozostaje w sprzeczności z rówieśnikami i może jedynie „bez wewnętrznego przekonania stać się zwolennikiem danej mody”⁸⁴).

Koncepcja Juliusa Petersena mimo swej pionierskości do dziś spotyka się jednak z krytyką i zarzutem pseudonaukowości⁸⁵. Podział historii literatury w jego ujęciu polega bowiem głównie na przyporządkowaniu autorów do generacji według dat ich urodzenia. Tym samym ich dzieła interpretowane muszą być przez pryzmat osoby autora — tworząc z nim nierozzerwalną jedność⁸⁶.

Uznaje się także, że ustalenia tego czynnego propagatora narodowego socjalizmu przyczyniły się niechlubnie do rozwoju narodowosocjalistycznej idei⁸⁷, co spowodowało w latach powojennych w Niemczech regres zainteresowania i badań

⁸² Przytoczono tu podtytuły rozdziału IV — *Generationsbildende Faktoren* (czynniki pokoleniotwórcze) z pracy Juliusa Petersena, *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik. Eine Einführung in die moderne Literaturwissenschaft*, Leipzig 1926, s. 28–53.

⁸³ K. Wyka, *Pokolenia...*, s. 45.

⁸⁴ J. Petersen, *Die Wesensbestimmung...*, s. 146–147. Por. też K. Wyka, *Pokolenia...*, s. 29–30.

⁸⁵ Por. Wolfgang Adam, *Kanon und Generation. Der Torso vom Belvedere in der Sicht deutscher Italienreisender des 18. Jahrhunderts*, „Euphorion” nr 97, 2003, s. 419.

⁸⁶ Por. Alexander Müller, *Die Carmina Anacreontea und Anakreon: ein literarisches Generationenverhältnis*, München 2010, s. 16.

⁸⁷ Szczególną niechęć mogło budzić nacjonalistycznie zabarwione sformułowanie dotyczące wodzostwa — „typu kierowniczego”. Por. J. Petersen, *Die literarischen Generationen...*, s. 44–47. O zainteresowaniu Juliusa Petersena ideologią faszystowską świadczą poza tym, oprócz jego słynnych mów, także pisma, z których wymienić warto choćby *Die Sehnsucht nach dem Dritten Reich in deutscher Sage und Dichtung*, „Dichtung und Volkstum. Neue Folge des Euphorion”, nr 35, 1934.

nad istotą pokolenia i jego funkcją, a nawet, jak to ujmuje Wolfgang Adam, „tabuizację tematu”⁸⁸.

Nieco mniej znany jest koncept pokolenia literackiego przedstawiany przez Engelberta Drerupa⁸⁹, który to z racji swych zainteresowań odnosił pojęcie generacji głównie do greckiej literatury klasycznej. Głównym celem, jaki postawił sobie badacz, była „synchroniczna konstrukcja historii literatury i docelowo — historii kultury antycznej”⁹⁰, co umożliwić mu miało zastosowanie kategorii pokolenia.

Sam tytuł pracy *Das Generationsproblem in der griechischen und griechisch-römischen Kultur* sugeruje jednak, że autor wyszedł przy tym z założenia, że literatura jako część kultury jest od niej uzależniona, co powodować może z kolei sprowadzenie istoty literatury wyłącznie do jej wymiaru historycznego względnie historyczno-kulturowego — bez uwzględnienia płaszczyzny estetycznej⁹¹.

Za jeden z ważniejszych wyznaczników pokolenia uznaje badacz regularnie następujące zmiany w rozwoju kultury⁹², jakie zgodnie z ujęciem Herodota następują w mniej więcej trzydziestoletnim cyklu. Zauważa także, że jeden twórca może należeć do kilku generacji jednocześnie, co stanowi wyraźną polemikę z poglądami Juliusa Petersena. Mimo wysiłków badacza jego metoda także nie jest dziś uznawana za typowo literaturoznawczą, gdyż operuje głównie kryteriami biologiczno-socjologicznymi.

Omówione powyżej historyczne już koncepty pokolenia literackiego stanowiły punkt wyjściowy kolejnych rozważań, z których najbardziej miarodajne w kontekście tematyki niniejszej pracy pochodzą z przełomu XX i XXI wieku.

Mianowicie, pod koniec 2000 roku Walther Erhart na łamach czasopisma „Lili” zaproponował nowe spojrzenie na pojęcie pokolenia: uznał je za rodzaj „spoiwa lub narzędzia transmisyjnego, którego można użyć w celu połączenia rozproszonych składowych historii nauki”⁹³. Stwierdził przy tym, że pojęcie pokolenia funkcjonuje współcześnie jedynie w pobieżnych opracowaniach i felietonach. Niemniej jednak autor przyznaje, że widzi rolę konceptu generacji „w naukach społecznych i kulturoznawstwie jako narzędzia służącego do stworzenia nowej perspektywy na po części skostniałe, po części dyfundujące teorie przemian społecznych”⁹⁴.

Za kontynuację założeń Walthera Erharta można uznać rozważania zawarte w rozdziale pracy Ralfa Klausnitzera *Literaturwissenschaft. Begriffe — Verfahren — Arbeitstechniken* (2004) zatytułowanym *Was sind literarische Generationen?* i poświęconym tematyce pokolenia literackiego. Autor wychodzi w nim od tezy, że

⁸⁸ W. Adam, *Kanon...*, s. 420.

⁸⁹ Engelbert Drerup, *Das Generationsproblem in der griechischen und griechisch-römischen Kultur*, Paderborn 1933.

⁹⁰ Tamże, s. 10.

⁹¹ A. Müller, *Die Carmina...*, s. 18.

⁹² E. Drerup, *Das Generationsproblem*, s. 11.

⁹³ Walter Erhart, *Generationen — zum Gebrauch eines alten Begriffes für die jüngste Geschichte der Literaturwissenschaft*, „Lili”, nr 30, 2000, z. 120, s. 80.

⁹⁴ Tamże, s. 82.

ustalenie istoty pojęcia pokolenia i jego przydatności przy opisywaniu i wyjaśnianiu procesów zmian zachodzących w kulturze jest trudne. Fakt ten najlepiej obrazuje „dewaluacyjne użycie tego terminu we współczesnych mediach [...], gdzie wykorzystywany jest głównie do systematyzowania szybkich zmian poglądów i stylów życia”⁹⁵. Dlatego też Ralf Klausnitzer podejmuje próbę uporządkowania dotychczasowych rozważań dotyczących problematyki generacji i „wprowadzenie pojęcia pokolenia literackiego w celu opisu i wyjaśnienia zmian zachodzących w systemie literatury” (s. 138). Kolejnym celem swej pracy czyni ponadto przedstawienie niebezpieczeństw, które niesie za sobą szafowanie kategorią pokolenia literackiego — przestrzega mianowicie przed upraszczaniem skomplikowanych zależności zachodzących w jego obrębie (s. 138).

Swe ujęcie generacji literackiej objaśnia autor na przykładzie losów i twórczości trzech znanych przedstawicieli niemieckiej literatury przełomu XVIII i XIX wieku: Johanna Wolfganga Goethego (1749–1832), Jakoba Michaela Reinholda Lenza (1751–1792) i Friedricha Schillera (1759–1805). Zauważa przy tym, że twórcy ci ze względu na zbliżoną datę urodzenia poddani byli działaniu podobnych „dyspozycji i warunków” i tworzyli we wspólnej przestrzeni socjalno-historycznej. Odwołując się do konceptu Karla Mannheima, Ralf Klausnitzer dochodzi jednak do wniosku, że wymienieni autorzy, uznani za przykładowy „materiał badawczy”, tworzą nie generację, lecz jednostkę pokoleniową, która wykazuje wspólne cechy. Zalicza do nich propagowanie wspólnych ideałów estetycznych i rozpowszechnianie ich poprzez manifesty, antologie, czasopisma, a także tworzenie kręgów literackich (s. 140).

Uważa również, że na tej zasadzie w literaturze niemieckiej wyróżnić można wiele tego typu grup (burza i napór, ekspresjoniści). Sygnalizuje ponadto fakt nadużywania pojęcia generacja we współczesnej krytyce i publicystyce. Jako przykład podaje artykuł z czasopisma „Der Spiegel” z 1999 roku, w którym zupełnie obcy sobie współcześni autorzy w dość zróżnicowanym wieku (17–41 lat) skatalogowani zostali jako „wnuki» Güntera Grassa” — nowa kohorta, której główną cechą jest to, że „pisze z ochotą”⁹⁶.

Podsumowując swe obserwacje, Ralf Klausnitzer uznaje pokolenie literackie (literacką jednostkę pokoleniową) za „performatywną kategorię autoprezentacji” (s. 140) na rynku literackim i „wyraz świadomości określonej kohorty” (s. 146), natomiast celem odnajdywania tożsamości grupowej jest według niego zaznaczenie własnej pozycji i wyróżnienia się spośród „konkurencji” znanych i cenionych twórców, co łatwiejsze do osiągnięcia jest właśnie w grupie poprzez zastosowanie poetyki prowokacji, która jak twierdzi autor, rozwijana była na podobnych zasadach od XVIII do XXI wieku (s. 154).

⁹⁵ Ralf Klausnitzer, *Was sind literarische Generationen?*, [w:] Ralf Klausnitzer, *Literaturwissenschaft. Begriffe — Verfahren — Arbeitstechniken*, Berlin-New York 2004, s. 137. Dalsze cytaty z niniejszego wydania oznaczono w tekście głównym, podając w nawiasach numer strony.

⁹⁶ Por. Volker Hage, *Die Enkel kommen*, „Der Spiegel”, 11.10.1999.

W celu analizy utworów Anakreonta nowoczesny koncept pokolenia literackiego rozwija także w swej pracy *Die Carmina Anacreontea und Anakreon: ein literarisches Generationenverhältnis* (2010) Alexander Müller, który podsumowując przegląd różnorodnych ujęć problemu pokolenia, stwierdza, że wszystkie one powstały „z potrzeby usystematyzowania ogromu dzieł literackich nie tylko w ramach czasowych, lecz także tematycznych”⁹⁷. Zastosowanie metod socjologicznych i przyporządkowanie autorów do jednej z generacji w świetle tej nauki nie mogło jednak przynieść, zdaniem autora, oczekiwanych efektów w dziedzinie literaturoznawstwa. Postuluje on zatem nadanie takiego sensu pojęciu „pokolenie”, który byłby odpowiedni do badań literackich. Możliwość taką dawałoby rozpatrywanie generacji literackiej jako „tekstów, które pozostawałyby w określonym stosunku do innej grupy utworów”. Generację zatem tworzyłyby bezpośrednio same teksty bez „pośrednictwa” autora, co nie znaczy jednak, że osoba twórcy byłaby wyłączona z analizy literackiej. Pozostawałaby bowiem „intencjonalnym subiektem kreującym tekst”⁹⁸, nośnikiem programu literackiego. Słaby punkt tego konceptu mógłby stanowić jedynie fakt, że daty powstania niektórych utworów nie są znane, co czyni ustalenie ich chronologii (a tym samym przyporządkowanie do generacji „poprzedników” i „następców”) niemożliwym⁹⁹. Autor zauważa ponadto, że mimo iż pojęcie programu literackiego stosunkowo często pojawia się w badaniach literaturoznawczych, to nie istnieje jego jednoznaczna definicja. Dlatego też przedstawia swoją propozycję ujęcia tego problemu. Program literacki formułuje Alexander Müller jako zasady, według których skomponowane jest dzieło literackie, odnoszące się zarówno do aspektów formalnych (wybór formy, motywy, słownictwo, metryka), jak i tematycznych (temat lub zakres, o którym pisze autor i stanowisko jakie zajmuje on wobec opisywanej tematyki), jako wyobrażenie autora o tym, co chce przekazać wybranej grupie odbiorców, do których kierowany jest utwór.

Podsumowując swe wywody, autor podkreśla, że przedstawiony przez niego koncept pokolenia literackiego dotyczy głównie tematycznego związku między tekstami, choć nie wyklucza jednocześnie spod obserwacji elementów formalnych¹⁰⁰.

Próbę teoretycznoliterackiego ujęcia zagadnienia „pokolenie” podejmuje także Gerhard Lauer w pracy *Literaturwissenschaftliche Beiträge zur Generationsforschung* (2011). Autor stwierdza, że pojęcie „generacja” występuje zarówno w nauce, literaturze, jak i krytyce jako dyskurs, a nie „naturalna kategoria”¹⁰¹ (s. 7). Zauważa również, że badania socjologiczne nad tym zagadnieniem uwiaryściły

⁹⁷ A. Müller, *Die Carmina...*, s. 8.

⁹⁸ Tamże, s. 22.

⁹⁹ Por. tamże, s. 23.

¹⁰⁰ Por. tamże, s. 26.

¹⁰¹ G. Lauer, *Einleitung...*, s. 7. Dalsze cytaty z niniejszego wydania oznaczono w tekście głównym, podając w nawiasach numer strony.

konieczność skonceptualizowania tego terminu na potrzeby literaturoznawstwa. Zakłada ponadto, iż przez to że „istotą literatury jest ukazywanie przełomów społecznych oraz tego, co wyparte” (s. 9), pojęcie generacji jako „prominentny temat literatury, powinno budzić zainteresowanie literaturoznawstwa” (s. 9). Według Gerharda Lauera pokoleniowość nie została bowiem jeszcze przyjęta jako kategoria literaturoznawcza. Jest jego zdaniem jedynie chętnie poruszonym tematem (s. 12) — głównie w powieściach rodzinnych i pokoleniowych. W utworach tych pojęcie „generacja” znajduje zastosowanie przy charakterystyce ich twórców (przy opisie zależności międzypokoleniowych, czasowego współistnienia stylów, grup i szkół), charakterystyce dzieła (przy ustaleniu typu powieści), a także charakterystyce czytelnika (przy określeniu grupy, do której adresowany jest utwór). W dalszej części opracowania autor stawia tezę, że ustanowienie i zdefiniowanie kategorii generacji jako narzędzia w badaniach nad literaturą byłoby możliwe przez stworzenie usystematyzowanego modelu integrującego twórcę, tekst i czytelnika na wzór założeń społecznej historii literatury (s. 15)¹⁰². Stwierdza także, że pojęcie „pokolenie” nie może jeszcze obecnie konkurować w badaniach literaturoznawczych z innymi znormalizowanymi kategoriami jak epoka czy okres.

2.5. Ekskurs: termin „pokolenie literackie” z perspektywy polskich badaczy

Interesującą drogę przebył termin „pokolenie” także w polskiej krytyce literackiej i badaniach literaturoznawczych. Jego istota zajmuje rodzimych socjologów od końca lat 30. ubiegłego stulecia¹⁰³. Najszerzej omawiają tę problematykę prace Kazimierza Wyki (*Pokolenia literackie* — opracowane przed II wojną światową¹⁰⁴, wydane w roku 1977), Marii Ossowskiej (*Koncepcja pokolenia*, 1963), Janusza Maciejewskiego (*Kategoria pokolenia w badaniach literackich*, 1967), Andrzeja K. Waśkiewicza (*Modele i formuła: szkice o młodej poezji lat sześćdziesiątych*, 1978) i Jana Garewicza (*Pokolenie jako kategoria socjo-filozoficzna*, 1985). Badania nad zagadnieniem pokolenia literackiego zapoczątkowane przed wojną przez Kazimierza Wykę, kontynuowane są do dziś, choć nie na taką skalę jak w Niemczech¹⁰⁵.

¹⁰² Gerhard Lauer twierdzi, że kwantytatywna próba teoretyzacji pojęcia dokonana przez Franco Morettiego, *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for Literary Theory*, London 2005, jest jedynie wyjątkiem potwierdzającym regułę.

¹⁰³ Gruntowny przegląd myśli socjologicznej (przede wszystkim) w Polsce przedstawia Aneta Kamińska w pracy *Kategoria pokolenia...*

¹⁰⁴ Por. Nota wydawcy, [w:] K. Wyka, *Pokolenia...*, s. 293.

¹⁰⁵ O zainteresowaniu tematem generacji w Polsce świadczyć mogą ponadto teksty Mieczysława Wallisa, *Koncepcje biologiczne w humanistyce*, 1959; Michała Głowińskiego, *Grupa literacka a model poezji. Przykład Skamandra*, 1965; Jacka Kajtocha, *Pokolenia i grupy literackie po 1918 roku: antologia opracowań i szkiców krytycznoliterackich*, 1976; Karola Maliszewskiego, *Następcy i następstwa*, 1997; Janusza Maciejewskiego, *Obszary i konteksty literatury*, Warszawa 1998; Pawła

Jako reakcje na dzieło Karla Mannheima z 1928 roku pojawiły się w Polsce rodzime interpretacje zagadnienia, sygnalizujące zasadność zastosowania tej kategorii w badaniach literaturoznawczych. Mianowicie, jedną z popularniejszych definicji przedstawił na łamach „Pionu” Ludwik Fryde:

Pokolenie jest to, mówiąc najprościej, grupa rówieśników. Ludzie urodzeni w jednym czasie, wzrosli w tym samym kręgu społeczno-kulturalnym, wychowani na podobnych wzorach czy książkach muszą wykazywać liczne cechy wspólne i ta wspólność może być cennym wskaźnikiem dla orientacji w życiu literackim¹⁰⁶.

Ujęcie to stosunkowo szybko spotkało się jednak z krytyką — już w tym samym roku i w tym samym piśmie Ignacy Fik pisał, że

nie da się ustalić wspólnego mianownika dla treści danego pokolenia biologicznego, bo nigdy nie trafia się całkowita solidarność pokolenia. Robienie syntez gwałtem przez upraszczanie lub lekceważenie zjawisk z danego punktu „nieistotnych” musi się spotkać z protestem historii. [...] Słusznie możemy dojść do wniosku, że przeprowadzenie linii podziału według pokoleń nie opłaca się z powodu trudu niewspółmiernego do efektu poznawczego. Operowanie gołym terminem pokolenia bez bliższego określenia jest nie tylko bezużyteczne, ale wprowadza wiele zamieszania¹⁰⁷.

Jego opinia bazowała jednak na błędnym przekonaniu, że istotę pokolenia w rozumieniu biologicznym można zrównać ze znaczeniem tego pojęcia w sensie kulturowym — odnoszącym się także do literatury¹⁰⁸. Mimo tej próby deprecjacji pojęcia jako kategorii systematyzującej jego popularność była duża. Nie zaistniał jednak konsensus co do definicji problemu — w polskich opracowaniach krytycznych i literaturoznawczych po 1945 roku używano go w różnych znaczeniach¹⁰⁹. Coraz częściej jednak zauważano konieczność usystematyzowania wyznaczników tego terminu. Jedną z pierwszych takich prób podjął w 1959 roku Mieczysław Wallis, wyszczególniając pokolenia w znaczeniu biologicznym (genealogicznym, parogenealogicznym) i kulturowym. Pokolenie kulturowe tworzą

Dunin-Wąsowicza, *Oko smoka. Literatura tzw. pokolenia „bruLionu” wobec rzeczywistości III RP*, 2000; Mirosława Pęczaka, *Adrenalina pokoleń*, 2000; Lidii Burskiej, *Pokolenie — co to jest i jak używać*, 2005; i Łukasza Tabina, *Pokolenia, literatura zaangażowana, konsumpcja. Rekonesans*, 2006 — oparte na ustaleniach Kazimierza Wyki i Marii Ossowskiej. Zauważyć jednakże należy, że termin „pokolenie” odnosi się w polskich badaniach literaturoznawczych głównie do pokoleń poetów, a nie ogółu twórców literackich. Liczba opracowań tej tematyki jest zatem niewielka w porównaniu ze skalą badań prowadzonych w Niemczech.

¹⁰⁶ Ludwik Fryde, *Trzy pokolenia literackie*, „Pion”, nr 45, 1938, s. 3.

¹⁰⁷ Ignacy Fik, *Linie podziału w literaturze*, „Pion”, nr 51–52, 1938. Przedruk w: tegoż, *Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1961, s. 267.

¹⁰⁸ Por. Andrzej K. Waśkiewicz, *Modele i formuła: szkice o młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław 1978, s. 6.

¹⁰⁹ Pojęcie to funkcjonowało jako określenie pisarzy debiutujących w tym samym czasie (pokolenie 1956 debiutujące w latach 1955–1958), jako synonim grupy literackiej (Junta Literacka) lub też związku międzypokoleniowego. Por. A.K. Waśkiewicz, *Modele...*, s. 7.

jego zdaniem rówieśnicy mający wspólne zainteresowania, niepowtarzalne doświadczenia i ideologie¹¹⁰.

Najobszerniejszy przyczynek w polskiej debacie nad funkcją i formą pokolenia literackiego stanowi bez wątpienia praca Kazimierza Wyki *Pokolenia literackie*, wydana dwa lata po jego śmierci, w 1977 roku. Jej autor stwierdził, że problem pokolenia jest zagadnieniem naukowym domagającym się rozwiązania poprzez znalezienie stosownej metody, która ma opierać się na „socjologicznej intuicji, uzbrojonej w wiadomości z różnych dziedzin, komunikujących się jednakże z sobą na terenie ponadosobowej wspólności artystycznej i humanistycznej”¹¹¹. Na podstawie swych historycznoliterackich obserwacji badacz konstatuje, że poczucie odrębności i jedności wykształciło się dopiero w XVIII wieku jako wynik większej emancypacji dzieci i młodzieży, co odzwierciedliło się także w literaturze. Jako pierwsza zaś świadomość pokoleniową wykazała zdaniem badacza generacja romantyków.

Wykorzystując poglądy Wilhelma Diltheya, Kazimierz Wyka proponuje następujące „podstawowe” definicje pokolenia:

Pierwszą i najszerszą podstawę pokolenia stanowi stosunek młodości do czasu historycznego, stosunek ujawniany w ramach grupowych. Zagadnienie pokolenia jest więc zagadnieniem trwania młodości, zagadnieniem niezmienności pewnych zasadniczych kształtów duszy, podczas kiedy okoliczności, które wywołały te kształty, uległy już zmianie (s. 61).

Według Kazimierza Wyki pokolenie tworzy zatem grupa, którą łączy zbliżona data urodzenia, najistotniejszym zaś czynnikiem konstytuującym pokolenie jest wspólnota doświadczeń. Są to, zdaniem badacza, „ramowe” właściwości tego pojęcia, stanowiące podstawę form wyższych pokolenia, do których należy także pokolenie literackie. Główną różnicą, jaką zauważa autor pracy między tym typem a pokoleniami „społecznymi”, jest jego niepowtarzalność:

Pewna treść humanistyczna, literacka czy historyczna skupia na sobie uwagę duchową szeregu zbliżonych wiekiem roczników i indywidualności, sprawia, że na podstawie wspólności wieku i wspólności zadań duchowych organizują się te indywidualności w grupę związaną podobieństwem celu duchowego (s. 65).

Kolejną cechę dystynktywną pokoleniowości — kwestię sporu pokoleń literackich — zauważa Kazimierz Wyka, podobnie jak Friedrich Kummer i Karl Mannheim, motorem zaś powstania nowej generacji, także literackiej, jest według niego bezwarunkowa potrzeba przemian, zaobserwowana przez zde gustowane postawą generacji rodziców młode pokolenie:

¹¹⁰ Mieczysław Wallis, *Koncepcje biologiczne w humanistyce*, [w:] *Księga pamiątkowa ku uczczeniu czterdziestolecia pracy nauczycielskiej w Uniwersytecie Warszawskim profesora Tadeusza Kotarbińskiego*, red. Janina Kotarbińska i in., Warszawa 1959, s. 321.

¹¹¹ K. Wyka, *Pokolenia...*, s. 51. Dalsze cytaty z niniejszego wydania oznaczono w tekście głównym, podając w nawiasach numer strony.

Początkiem każdej generacji literackiej jest naśladownictwo lub przynajmniej nieświadome przejście treści poprzedników, co również jest formą naśladownictwa. [...] Młodość [...] stara się pokoleniu dojrzałemu dorównać, prześcignąć je duchowo. [...] Na tym etapie wczesnego naśladownictwa przychodzi zjawisko odpowiadające „wielkiemu rozczarowaniu” dzieci wobec rodziców. Młodzi poczynają odkrywać zadania czekające na nich w nowej rzeczywistości i nagle przekonują się, że formy duchowe starszego pokolenia są nieprzydatne w nowych warunkach (s. 86–87).

Dodaje jednakże, że od czasu romantyzmu pokolenia następowały po sobie na zasadzie przeciwieństwa. Dokonuje także klasyfikacji pokoleń literackich, dzieląc je na pięć grup. Pierwszy typ pokolenia tworzą zaprzyjaźnione koła rówieśników (filomaci, Skamander): „Są to grupy nieliczne, związane nie tyle jednolitością poglądów czy typów artystycznych, ile związane współżyciem przyjacielskim, pobłażliwością wzajemną i wyrozumieniem” (s. 65). Typ kolejny to grupy programowe zgromadzone wokół własnego pisma: „Zjawisko, które nazwiemy świadomością pokolenia, przede wszystkim realizuje się w takich grupach. One są kuźnią programów, wspólnych frontów, krytyki dokonywającej wyboru wśród poprzedników” — twierdzi Kazimierz Wyka. Trzecim rodzajem generacji literackiej nazywa badacz wewnętrzną formę pokolenia, która stanowi specyficzne ogniwo pośrednie: jest „czymś więcej aniżeli grupa programowa, czymś mniej od pełnego pokolenia” (s. 70). Przykładem może tu być na przykład pozytywizm warszawski. Następny typ wyodrębniony przez autora to pokolenie pełne i świadome, łączące grupy zaprzyjaźnione, programowe oraz wewnętrzne formy pokolenia w wielkie całości (na przykład I i II generacja romantyków, pokolenie Młodej Polski). Ostatnia grupa wyszczególniona przez Kazimierza Wykę to „grupa hipotetyczna”, bez ustalonego programu, w której nie zachodzi świadomość pokoleniowa (s. 73).

Jednym z ważniejszych spostrzeżeń literaturoznawcy jest fakt, że „pokolenie jako intuicyjna miara czasu historycznego i jako kategoria, w której młodzi ujmują swoją słuszność humanistyczną, są zjawiskami znacznie wcześniejszymi od wprowadzenia tego problemu do badań naukowych” (s. 11). Istotną w kontekście badań literackich jest również obserwacja, że termin „pokolenie” jest nadrzędny wobec pojęcia grupy literackiej.

Także Maria Ossowska uważa, że termin „pokolenie” obciążone jest wieloznacznością¹¹² i przedstawia pięć podstawowych jego znaczeń, podkreślając, że nie wyczerpują one możliwości interpretacji problemu. Pierwszą definicję wywodzi od znaczenia pojęcia „generacja” (*generare* — wydawać na świat potomstwo). Zgodnie z tym pokoleniem nazywa „poszczególne ogniwo ciągu genealogicznego”, w którym jednak nie ma „dokładnej zbieżności między genealogią i chronologią”¹¹³, ponieważ czas trwania poszczególnych ogniw tego ciągu nie jest jedna-

¹¹² Maria Ossowska, *Koncepcja pokolenia*, „Studia Socjologiczne”, nr 2, 1963, s. 47–51. Przekład w: Maria Ossowska, *O człowieku, moralności i nauce: miscellanea*, Warszawa 1983, s. 500.

¹¹³ Tamże.

kowy. Drugie znaczenie terminu opiera się zdaniem badaczki na „analogicznym podziale ról” i przekazywaniu przez rodziców/nauczycieli dzieciom/uczniom tradycji, wiedzy i umiejętności. W takim ujęciu pokolenie jest także ogniwem w genealogii, nie biologicznej jednak, lecz kulturowej. Kolejna koncepcja, do której odwołuje się Maria Ossowska, określa czas trwania pokolenia na mniej więcej 30 lat. Autorka jednakże odrzuca jej zasadność, gdyż w związku z tym, że proces narodzin jest ciągły, takie ujęcie „nie pozwala na określenie, do jakiego pokolenia dany osobnik należy”. Czwarta koncepcja, nazwana przez Marię Ossowską ahistoryczną, gdyż pozwala porównywać podobne grupy w różnych epokach, opiera się na konflikcie młodych i starych — „ludzi znajdujących się w dwóch różnych fazach życiowych”. Piąta zaś, historyczna, opierająca się na opracowaniu Helmuta Schelskiego *Die Skeptische Generation* (1957) — przyporządkowuje pokolenie „określonym datom procesu dziejowego”. Jest to według autorki najszersze ujęcie tego problemu, gdyż uwzględnia ono fakt, że do jednego pokolenia zaliczane są osoby mające wspólne postawy i wartości, uwarunkowane przez wspólnie przeżyte wydarzenia.

Prace Janusza Maciejewskiego (*Kategoria pokolenia w badaniach literackich*, 1967; *Obszary i konteksty literatury*, 1998) stanowią istotny przyczynek do badań nad kategorią pokolenia literackiego. W swych rozważaniach autor opiera się na elementach teorii Wilhelma Diltheya i Karla Mannheima. Nawiązuje także do koncepcji Mieczysława Wallisa, z której przejmuje podział pojęcia „pokolenie” na cztery typy znaczeniowe: genealogiczne (następstwo pokoleń: dziadkowie — rodzice — dzieci), paragenealogiczne (typ genealogiczny rozszerzony na całe społeczeństwo), metrykalne (określające grupy rówieśnicze) i kulturowe¹¹⁴, które zdaniem Janusza Maciejewskiego jako jedyne może być uwzględniane w badaniach literackich. Skupiając uwagę na zagadnieniu pokolenia kulturowego, nie wyklucza on jednak czynnika biologicznego z badań o literaturze. Uzasadnia to, twierdząc, że pewne wydarzenia, mające cechy „przeżyć pokoleniowych” są odbierane w różny sposób przez różne grupy rówieśnicze — inaczej postrzegają je rodzice — inaczej ich dzieci (s. 165). Ujęcia historyczne problematyki generacji poddaje Janusz Maciejewski wyraźnym modyfikacjom. Sprzeciwia się zatem stanowczo uznawaniu „przeżyć pokoleniowych” za jedyne wyznacznik różnic między generacjami. Ponadto proponuje rozszerzenie znaczenia pojęcia „przeżycie pokoleniowe” w ten sposób, aby nie odnosiło się wyłącznie do wielkich wstrząsów, ale także czasu stabilizacji, który następuje po krańcowo szokujących doznaniach (s. 170). Zauważa też, że termin „pokolenie kulturowe” bywa i funkcjonuje często jako synonim mniejszych grup, formacji czy stowarzyszeń. Owe podgrupy nazywa Janusz Maciejewski (podobnie jak Karl Mannheim) jednostkami pokoleniowymi. Taką

¹¹⁴ Janusz Maciejewski, *Kategoria pokolenia w badaniach literackich*, [w:] *Dramat i teatr. Konferencja teoretycznoliteracka w Świętej Katarzynie*, red. Jan Trzynadłowski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967, s. 166. Dalsze cytaty z niniejszego wydania oznaczono w tekście głównym, podając w nawiasach numer strony.

zależność wykazywał zdaniem autora ruch filomatów w stosunku do pokolenia romantyków (s. 173). Odrębną kategorią wymienianą przez autora jest „wspólnota debiutu”, która tworzy „oboczność pojęcia generacji” (s. 176) i jest uwarunkowana wykonywanym zawodem — pisarza, literata czy też artysty.

Kolejne istotne spostrzeżenia Janusza Maciejewskiego dotyczą zjawiska tak zwanej potencjalności pokoleniowej. Jego zdaniem

istnieje w dziejach przemienność biologiczna, stały dopływ nowych osobników ludzkich, a więc potencjalność pokoleniowa. Mówiąc inaczej: Wszyscy ludzie żyjący w określonym miejscu i czasie, mający około 20–25 lat, mają możliwość wyodrębnienia się w pokolenie kulturowe (s. 170).

Janusz Maciejewski proponuje zatem wprowadzenie pojęcia „potencjalność pokoleniowa” jako korelatu Mannheimowskiego „pokolenia” (s. 167). Termin ten pojmuje jako „grupę rówieśników znajdujących się w podobnej lokacji czasowo-przestrzennej” (oznaczający właśnie stan potencjalny, mylnie utożsamiany z „pokoleniem rzeczywistym”, które dotyczy stanu rzeczywistego) i „pokolenia metrykalnego” w ujęciu Mieczysława Wallisa (s. 170).

Z pozostałych ustaleń Janusza Maciejewskiego, polemicznych w stosunku do wcześniejszych ujęć problematyki pokolenia, warto przytoczyć także uwagę, że nie tylko przeciwieństwa, lecz także kontynuacje, które można obserwować przy zmianie pokoleń, zachodzą niezależnie od tego, czy wytworzy się świadomość różnic pokoleniowych, czy też nie. Świadomość pokoleniowa jest zatem zjawiskiem obiektywnym¹¹⁵.

Kategoria pokolenia zdaniem Janusza Maciejewskiego może być przydatna w nauce o literaturze do wyjaśniania zjawisk literackich oraz związków pokolenia z rozwojem literatury¹¹⁶. Istotne jest przy tym spostrzeżenie, że „związek generacji i modelu literatury nie jest związkiem koniecznym”¹¹⁷, to znaczy, że działalność pokolenia kulturowego nie zawsze prowadzi do przeobrażeń modelu literackiego¹¹⁸.

Autorem interesującego przyczynku do badań nad fenomenem pokolenia literackiego, jego przejawami i podtypami jest także Michał Głowiński, który proponuje wyraźne rozgraniczenie pojęć „stowarzyszenie” i „grupa literacka”:

Przez stowarzyszenie rozumiałbym ugrupowania literatów o charakterze ekonomicznym, zawodowym, towarzyskim, a także takie, które stawiają sobie inne cele poza literackimi (na przykład społeczne, polityczne itp.). Przez grupę literacką rozumiałbym zaś taki zespół pisarzy,

¹¹⁵ Kazimierz Wyka uznawał, że brak świadomości pokoleniowej może być wyznacznikiem tylko jednego z pięciu przedstawionych w jego klasyfikacji typu pokolenia — pokolenia hipotetycznego.

¹¹⁶ J. Maciejewski, *Kategoria pokolenia...*, s. 171.

¹¹⁷ Tamże, s. 175.

¹¹⁸ Tamże, s. 177.

który stawia przed sobą wspólne cele literackie, który dąży do realizacji wspólnych zamierzeń artystycznych i który — wreszcie — chce się pokazać publiczności literackiej jako ugrupowanie, usiłujące na rynku literackim zająć wspólną i w miarę jednolitą pozycję¹¹⁹.

Badacz wyróżnia przy tym trzy typy grup literackich: grupę sytuacyjną (kształtującą się ze względu na układ zjawisk w danej sytuacji literackiej) i programową (mającą program, najczęściej w formie manifestu)¹²⁰.

Obszerne studium pojęcia „pokolenie” prezentuje także Andrzej K. Waśkiewicz w pracy *Modele i formuła: szkice o młodej poezji lat sześćdziesiątych* (1978). W pierwszej części publikacji, stanowiącej wstęp teoretyczny do rozważań o poetyce grupy, *Orientacja*, autor w wielu kwestiach zgadza się ze swoimi poprzednikami. Dopełniając wypowiedź Kazimierza Wyki, uważa wynikający z równieśnictwa „refleks w świadomości” za niezwykle istotny czynnik pokoleniowy, gdyż „sam implikuje określone zjawiska, należące zarówno do sfery literatury, jak i życia literackiego. Bez kategorii »pokolenia« (rozumianej jako związek antynomicznych »jedności pokoleniowych«) są one — zdaniem Andrzeja K. Waśkiewicza — w dużym stopniu niewytłumaczalne bądź interpretowane niewłaściwie”¹²¹.

Ponadto, podobnie jak Janusz Maciejewski, zauważa, że „różnice międzypokoleniowe istnieją niezależnie od tego, czy są uświadamiane przez poszczególnych przedstawicieli generacji, czy też nie” (s. 5), a także dodaje, że pokolenia mogą współistnieć w danym okresie (będącym częścią epoki). Jako przykład podaje lata 1890–1914, kiedy to dominowały wprawdzie ideały Młodej Polski, w dalszym jednak ciągu tworzyli pozytywiści warszawscy i konserwatyści krakowscy (s. 10).

Nie brakuje jednak w tej pracy także wypowiedzi polemicznych w stosunku do innych konceptów generacji literackiej. Ich przykładem może być wskazanie na nadużycia w zastosowaniu terminu „pokolenie”:

Po roku 1956 termin „pokolenie” używany był w kilku przynajmniej znaczeniach, będących rezultatem swoistego nadużycia terminologicznego, a oznaczających wspólnotę debiutu [...], grupę literacką [...], związek międzypokoleniowy [...]; i wreszcie traktowany był jako kamuflaż istotnych przedziałów (s. 7).

Ta wypowiedź podaje w wątpliwość istnienie przedstawionej przez Kazimierza Wykę trzeciej formy generacji literackiej — tak zwanej wewnętrznej formy pokolenia. Zamiast niej badacz proponuje zastosowanie innego terminu — jako jednostkę podstawową określającą związek pokoleniowy przyjmuje grupę lite-

¹¹⁹ Michał Głowiński, *Grupa literacka a model poezji (przykład Skamandra)*, [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, red. Alina Brodzka, Zbigniew Żabicki, Warszawa 1965, s. 54.

¹²⁰ Tamże, s. 55–56.

¹²¹ Andrzej K. Waśkiewicz, *Modele i formuła: szkice o młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław 1978, s. 12. Dalsze cytaty z niniejszego wydania oznaczono w tekście głównym, podając w nawiasach numer strony.

racką¹²². Pod tym względem zgadza się zatem z propozycjami Michała Głowińskiego.

Należy podkreślić, że programy grup literackich, uznane przez Andrzeja K. Waśkiewicza za kategorie „wewnątrzgeneracyjne” wraz z „kategoriami ponadgeneracyjnymi”¹²³, jak na przykład tendencja literacka, stanowią nieodzowny składnik badań nad działalnością pokolenia.

Opinie autora, mimo że szybko zyskały dużą popularność, spotkały się jednakże z krytyką. Głównym zarzutem, jaki stawiano jego koncepcji badawczej, był schematyzm w interpretacji polskiej poezji lat 60. XX wieku¹²⁴.

Z polskich rozważań nad generacyjnością wspomnieć należy ponadto przyczynek Jana Garewicza *Pokolenie jako kategoria socjo-filozoficzna*, w którym wprowadzone zostało rozgraniczenie pokrewnych zjawisk społecznych — „pokolenia” i „formacji intelektualnej”. Autor uściślił w nim, że „przynależność do pokolenia [...] przytrafia się tylko niektórym, [...] — tym, na których sposobie myślenia zaważyło decydująco to samo przeżycie, nazywane dalej przeżyciem pokoleniowym”¹²⁵.

Najnowsze polskie badania dotyczące pokoleniowości nie odnoszą się już *stricte* do jego przejawów w dziedzinie literatury. Są raczej odpowiedzią na koniunkturę pojęcia we współczesnych mediach Europy Zachodniej i USA zapoczątkowaną ukazaniem się książek *Generation X. Tales for an Accelerated Culture* (1991) [Pokolenie X] Douglasa Couplanda i *Generation Golf. Eine Inspektion* (2000) Florian Illiesa, a tym samym kierują się raczej ku wymiarowi kulturowemu i społecznemu tego zagadnienia. Powstają zatem socjologiczne badania nad tą problematyką i „pokoleniowe” wspomnienia z dzieciństwa w PRL-u¹²⁶. Najciekawsze w kontekście niniejszej pracy poglądy, oparte na badaniach z końca lat 90., przedstawiają tu Barbara Fatyga, Hanna Świda-Ziemba i Blanka Brzozowska. Wszystkie autorki postulują bowiem znaczną modyfikację definicji pokolenia wprowadzonych przez Wilhelma Diltheya i Karla Mannheima, ze względu na istotne zmiany społeczne i historyczne, jakie dokonały się od czasu powstania tego konceptu. Barbara Fatyga podkreśla, że historycznie uwarunkowane przeżycie pokoleniowe („trauma”)

¹²² Grupy te zdaniem autora mogą tworzyć opozycje wewnątrzpokoleniowe, jak na przykład skamandryci i futuryści (s. 9).

¹²³ A.K. Waśkiewicz, *Modele...*, s. 7.

¹²⁴ Za przykład posłużyć tu może opinia Katarzyny M. Greli: „Przywilejem poezji jest kreacja, a poety — rola demiurga. Nie musi tłumaczyć się z własnej wizji. Orientacja jako »forpochta pokolenia« była jednak zmuszona stawiać czoła swoim młodszym kolegom, przyjąć odpowiedzialność zbiorową za swój artystyczny a zarazem społeczny model poezji. Dochodzi tu do paradoksu, bowiem owa podkreślana na każdym kroku, uważana za warunek zaistnienia pokoleniowość stała się pretekstem do schematycznych, a przez to krzywdzących dla tej poezji ocen”. Zob. Katarzyna M. Greli, *Konstrukcja i etyka*, [w:] Jerzy Koperski, *Zjawia realna. Antologia poezji lat sześćdziesiątych*, Warszawa 1999. Przedruk w: <http://www.ffk.republika.pl/60.htm> (dostęp: 26.10.2010).

¹²⁵ Tamże, s. 140 i 141.

¹²⁶ Beata Tadla, *Pokolenie '89, czyli dzieci PRL-u w wolnej Polsce*, Warszawa 2009.

nie jest koniecznym czynnikiem powstania generacji¹²⁷. O wiele bardziej, zdaniem badaczki, współczesne młode pokolenia określają podobne zabawy, zbieżność ścieżek kariery i przynależność do subkultur¹²⁸. Wprowadza ona także dwa pojęcia ujmujące istotę współczesnych pokoleń — „pokolenie w sensie wąskim” (grupa przyjaciół, kolegów, wywodząca się z określonej grupy społecznej, mająca podobny status oraz wyznająca podobne poglądy i związana wspólnymi doświadczeniami) oraz „pokolenie w sensie szerokim” — tworzące grupę ze względu na wybrane aspekty: postawy, mody, światopogląd¹²⁹. Z kolei Hanna Świda-Ziemba wysuwa tezę, że współczesne pokolenia nie są świadome własnej odrębności¹³⁰. Sprzeciwia się także ograniczeniu badań nad pokoleniem w odniesieniu do grup napiętnowanych w szczególny sposób przez wydarzenia historyczne i podejmuje studia nad „zmiennym historycznie kształtem osobowym jednostek przeciętnych”¹³¹. Pogląd Barbary Fatygi na temat marginalnego znaczenia traumy jako czynnika pokoleniotwórczego podziela także Blanka Brzozowska. W przypadku pokoleń współczesnych „traumą” zdaniem badaczki jest „faktyczny brak traumy, ideologią — jej ostentacyjny brak”¹³².

Równie dużą popularnością cieszą się współcześnie debaty medialne o „głosie pokoleniowym” w utworach najmłodszych twórców, takich jak Mirosław Nahacz (*Osiem cztery*, 2003) czy Dominika Ożarowska (*Nie uderzy żaden piorun*, 2010)¹³³. Socjologów, filozofów, kulturoznawców i dziennikarzy zajmują charakter i losy „pokolenia nic”¹³⁴, „pokolenia iPod”¹³⁵, „generacji JPII”¹³⁶ czy „generacji 1200 zł brutto”¹³⁷, a także przyczyny, sens i wymiar mody na „pokole-

¹²⁷ Barbara Fatyga, *Dzicy z naszej ulicy. Antropologia kultury młodzieżowej*, Warszawa 1999, s. 126.

¹²⁸ Barbara Fatyga, *Pokolenie*, [w:] *Encyklopedia socjologii: suplement*, red. Zbigniew Bokszański i in., Warszawa 2005, s. 193–197.

¹²⁹ Tamże, s. 127. Por. też Aneta Kamińska, *Kategoria pokolenia w badaniach nad społeczeństwem i kulturą*, „Kultura i Historia”, nr 11, 2007, <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/113> (dostęp: 24.08.2010).

¹³⁰ Hanna Świda-Ziemba, *Wartości egzystencjalne młodzieży lat dziewięćdziesiątych*, Warszawa 1995, s. 47.

¹³¹ Tamże.

¹³² Blanka Brzozowska, *Gen X: pokolenie konsumentów*, Kraków 2005, s. 113.

¹³³ Por. Jarosław Czechowicz, *Nie uderzy żaden piorun. Dominika Ożarowska*, „krytycznymokiem.blogspot.com”, 23.03.2010, <http://krytycznymokiem.blogspot.com/2010/03/nie-uderzy-za-den-piorun-dominika.html> (dostęp: 23.11.2010); i Artur Hellich, *Nanibyzm i nijakość. »Nie uderzy żaden piorun« Dominiki Ożarowskiej*, „niewinni-czarodzieje.pl”, 1.08.2011, <http://niewinni-czarodzieje.pl/nanibyzm-i-nijakosc-%E2%80%99Enie-uderzy-za-den-piorun%E2%80%9D-dominiki-ozarowskiej> (dostęp: 12.10.2011).

¹³⁴ Kuba Wandachowicz, *Generacja nic*, „Gazeta Wyborcza”, 5.08.2002.

¹³⁵ Jolanta Nowak, Damian Dragański, *Bezrobotne Pokolenie iPoda*, „Metro”, 11.10.2011.

¹³⁶ *Pokolenie JP 2. Przeszłość i przyszłość zjawiska religijnego*, red. Tadeusz Szawiel, Warszawa 2008.

¹³⁷ Jakub Żulczyk, *Pokolenie 1200 zł brutto*, „relaz.pl”, 2.09.2005, <http://www.relaz.pl/magazyn-artykul.php?id=465> (dostęp: 2.02.2010).

niowość”¹³⁸ oraz surowa krytyka nadużyć tego terminu¹³⁹. Nie brakuje również obecnie refleksji na temat pokoleniowości w aspekcie politycznym: nad „pokoleniem Unii Europejskiej” i „pokoleniem Schengen”¹⁴⁰ jako o pierwszych rocznikach po zmianach ustrojowych w Polsce mówi na przykład Paweł Śpiewak jeden z autorów zbioru *Wojna pokoleń* wydanego pod redakcją Piotra Nowaka¹⁴¹. Tom ten zasługuje na szczególną uwagę, gdyż zawarte w nim eseje skupiają się na różnych aspektach pokoleniowości: jego znaczeniu historyczno-kulturowym, funkcji systematyzującej oraz konfliktach międzypokoleniowych — także w kontekście historycznoliterackim. Jedną z istotniejszych jego tez jest twierdzenie, „że wszelkie różnice w społeczeństwie — polityczne czy też ekonomiczne — mają pokoleniowe podłoże”¹⁴².

Za ciekawsze polskie próby ujęcia istoty generacji w kulturze i literaturze ostatnich lat, niewnoszące wprawdzie nowych propozycji do dyskursu o pokoleniowości, lecz będące raczej prezentacją dotychczasowych ustaleń, można natomiast uznać dwie publikacje. Pierwszą z nich jest praca Ewy Łepkowskiej z tomu *Na Zachód od Wschodu*¹⁴³, w której autorka porównuje cechy pokolenia bruLionu i generacji Golfa na podstawie trzech wybranych, jak to ujmuję, „powieści pokoleniowych”. Kolejną — zbiór szkiców *Pokolenie — kategoria historyczna czy współczesna* pod redakcją Anny Zając¹⁴⁴ dotyczący głównie pokoleniowości i zjawisk z nim związanych w sztukach teatralnych, krytyce teatralnej i filmie.

Podsumowując zawarty w niniejszym podrozdziale przegląd prac na temat pojęcia generacji w literaturze, można stwierdzić, że większość teoretyków, zarówno niemieckich, jak i polskich, jest zgodna co do tego, że po raz pierwszy przejawy pokolenia literackiego ujawniły się w romantyzmie oraz okresie „burzy i naporu”. Konsensus badaczy panuje także w zakresie definicji terminu „pokolenie” jako takiego, w tym również pokolenia literackiego, które tworzą zazwyczaj ludzie młodzi, ich działalność zaś charakteryzuje się największą aktywnością w początkowej fazie istnienia¹⁴⁵.

Głównymi zaś warunkami, które musi spełnić kohorta urodzeniowa pisarzy¹⁴⁶, aby można było sklasyfikować ją jako pokolenie literackie, są wspólne

¹³⁸ Witold Wrzesień, *Czy pokoleniowość nam się nie przydarzy? Kilka uwag o współczesnej polskiej młodzieży*, „Nauka”, nr 3, 2007.

¹³⁹ Por. na przykład Piotr Kępiński, *Bez stempla. Opowieści o wierszach*, Wrocław 2007. Jeden z najostrzej krytykujących domniemywaną powszechnie pokoleniowość tekstów pod tytułem *Pokolenie* został opublikowany pod pseudonimem nissur w magazynie literackim „Orgia Myśli” 5.17.2007, <http://www.orgiamysli.pl/node/193> (dostęp: 22.07.2010).

¹⁴⁰ Wojciech Przybylski i in., *Pokolenie bez buntu*, „Res Publica Nowa”, nr 6, 2009.

¹⁴¹ *Wojna pokoleń*, red. Piotr Nowak, Warszawa 2006.

¹⁴² Wojciech Przybylski i in., *Pokolenie bez buntu...*

¹⁴³ E. Łepkowska, *Polskie pokolenie »bruLionu«...*, s. 11–80.

¹⁴⁴ Joanna Zając, *Pokolenie — kategoria historyczna czy współczesna?*, Kraków 2010.

¹⁴⁵ A.K. Waśkiewicz, *Modele...*, s. 14.

¹⁴⁶ Należy podkreślić, że do pokolenia literackiego włączeni zostają także pisarze i poeci znacznie starsi lub młodszy od grupy twórców tworzących trzon generacji, hołdujący jednak zbliżonym ideom, utrzymujący swe utwory w porównywalnej poetyce i/lub estetyce.

wartości kulturowe i zbliżona estetyka. Typowe dla takiej grupy jest ponadto doświadczenie wspólnych przeżyć postrzeganych jako „przeżycia pokoleniowe”, czyli doniosłe wydarzenia społeczne i/lub polityczne, które formując losy danej kohorty urodzeniowej determinują jej percepcję rzeczywistości. Za takie wydarzenia z niedawnej historii Niemiec uznać można na przykład przełom 1989 roku i zjednoczenie tego kraju, z historii Polski zaś stan wojenny w latach 1981–1983, zmianę ustroju w 1989 roku, a także śmierć papieża Polaka w 2005 roku. Ogólnoświatowe oddziaływanie miały natomiast z pewnością zamachy terrorystyczne w USA z 11 września 2001 roku¹⁴⁷. Czy wpłynęły one jednak istotnie na fakt tworzenia się pokoleń literackich w ostatnich latach, pozostaje pytaniem otwartym. Można dziś spotkać się bowiem także z opiniami, że współczesnym „przeżyciem pokoleniowym” jest paradoksalnie jego brak¹⁴⁸. Podążając tym tropem, Wojtek Szumowski twierdzi nawet, że współczesne pokolenia zastępują je „uczestnictwem we wspólnym doświadczeniu konsumenckim”¹⁴⁹. Uzasadnione jest zatem twierdzenie Barbary Fatygi i Blanki Brzozowskiej, że tego typu doświadczenie nie jest koniecznym kryterium zaistnienia współczesnego pokolenia, także literackiego. Z pozostałych warunków „pokoleniowości” jako jedynie drugorzędne traktować należy też ogłoszenie manifestu, publikowanie własnych czasopism czy opozycyjne nastawienie do poprzednich pokoleń i ich poglądów.

Z historycznoliterackiego punktu widzenia pokolenie jako zespół twórców ma wspólne cele literackie, a tym samym — podobne cechy stylu. Porusza także w swej twórczości podobną tematykę. Analiza tych pokoleniowych wyróżników świadomości pisarskiej pozwala na wprowadzenie usystematyzowania zjawisk historycznoliterackich. Kategoria ta ma zatem istotne znaczenie dla diachronicznego ujmowania rozwoju procesu historycznoliterackiego.

Obserwacja zasad działania koncepcji pokoleniowości (w różnych aspektach) w literaturze jawi się ponadto jako element metodologii komparatystyki literatu-

¹⁴⁷ Wydarzenia te uznali za pokoleniowe między innymi: Bernd Lindner, *Mit den Demos fing der gewaltige Umbruch an — Der Herbst '89 als einschneidendes biografisches Erlebnis*, [w:] *Jugend '92. Lebenslagen, Orientierungen und Entwicklungsperspektiven im vereinigten Deutschland*, t. 3. *Die neuen Länder: Rückblick und Perspektiven*, red. Dieter Kirchhöfer i in., Opladen 1992, s. 231–250; Christian Semler, David Denk, *Ein Luxusprodukt*, „die tageszeitung”, 15.07.2009; Łukasz Drewniak, *Za młodzi na herodów*, „Dziennik Gazeta Prawna”, 23.01.2010; Zbigniew Nosowski i ks. Andrzej Draguła, *Pora na pokolenie JP2? Dyskutuj!*: Zuzanna Radzik, Maria Rogaczewska, Szymon Hołownia, Jacek Cichocki i ks. Andrzej Draguła oraz Zbigniew Nosowski, „Więź”, nr 5–6, 2005, http://laboratorium.wiez.pl/teksty-korepetycje.php?pora_na_pokolenie_jp2 (dostęp: 21.05.2013).

¹⁴⁸ Halina Świda-Ziemba, *Wartości egzystencjalne młodzieży lat dziewięćdziesiątych*, Warszawa, 1995, s. 47; Stefan Brakensiek, *Welche Erfahrungen begründen eine Generation?*, [w:] *Generationswechsel und historischer Wandel*, red. Andreas Schulz, Gundula Grebner, München 2003, s. 43; Michał Kuźmiński, *Pozytywizm i guma do żucia*, „Tygodnik Powszechny”, nr 44, 2001, s. 5; Krystyna Szafraniec, *Młodzi 2011*, Warszawa 2011, s. 401.

¹⁴⁹ Wojtek Szumowski, *W poszukiwaniu pokoleniowej tożsamości*, rozmowę przeprowadziła Agnieszka Kosińska, „Dekada Literacka”, nr 3, 1996, s. 15.

roznawczej. Jest jednocześnie narzędziem służącym do badania bardzo różnych obszarów problemowych: daje ponadto świadectwo o stanach pokoleniowej świadomości, umożliwia obserwację zależności między stylem indywidualnym a zbiorowym, a także ustalenie, jaki wpływ miały na nie tak zwane przeżycia epokowe — doniosłe wydarzenia historyczne i społeczne danego okresu. Kategoria pokolenia jest nieodzowna do zrozumienia zmian społecznych i intelektualnych¹⁵⁰, stanowi zatem istotną kategorię analityczną nie tylko demografii czy socjologii, lecz także historii i historii literatury.

* * *

Podsumowując powyższy rozdział poświęcony problematyce generacji i oceniając przydatność tej syntezy przy dalszych etapach niniejszej pracy, należy podkreślić, że refleksje na temat definicji pokrewnych pojęć, takich jak „warstwa” czy „klasa”, odgrywają istotną rolę przy próbie wielopłaszczyznowej charakterystyki terminu „pokolenie”. Pozwalają bowiem jednoznacznie wykluczyć te dwa pojęcia z obszaru badań nad generacją Gofa jako zbędne czy wręcz mylące. Użytecznym zaś w dalszych rozważaniach terminem, przejętym z nauk społecznych, będzie za to kohorta, rozumiana jednakże nie jako synonim terminu „pokolenie”, którym jak wynika z zaprezentowanego przeglądu nie jest¹⁵¹, ale jako pojęcie demograficzne. Stało się ono bowiem punktem wyjścia i inspiracją „pokoleniotwórczej inspekcji” Floriana Illiesa.

Natomiast z omówionych wyżej studiów socjologicznych dotyczących samego pojęcia generacji szczególnie przydatne wydają się w tym kontekście ujęcia tego problemu oparte na teorii Karla Mannheima, zgodnie z którą pokolenie tworzą osoby dorastające w tym samym czasie, w tych samych warunkach społecznych, poddane wspólnym wpływom kulturowym. Cenne będą tu także uwagi tego socjologa dotyczące „pokolenia duchowego”, stanowiącego ośrodek duchowy kształtujący nowe style i tendencje. Nie sposób jednak przyjąć bezkrytycznie wszystkich założeń teorii Karla Mannheima. Wątpliwość budzi na przykład fakt, że swe badania uczony oparł wyłącznie na obserwacji grupy młodych mężczyzn. Nieaktualne są też jego poglądy na materialny i klasowy wymiar pokolenia, a także twierdzenie, że „przeżycie pokoleniowe” spajające generację musi być jednoznaczne z traumą. Potrzebę rewizji tej opinii postulował już Janusz Maciejewski. Nie odcinał się on wprawdzie całkowicie od teorii niemieckiego socjologa — przejął z niej bowiem pojęcie jednostek pokoleniowych jako synonimu mniejszych grup, formacji czy stowarzyszeń w obrębie pokolenia kulturowego — twierdził jednak, że „przeżycie pokoleniowe” nie może się odnosić wyłącznie do wielkich

¹⁵⁰ Por. K. Mannheim, *Problematyka pokoleń...*, s. 144.

¹⁵¹ Można je jedynie, powołując się na Ulrike Jureit, uznać za dawniejsze w stosunku do generacji odpowiedniki form strukturyzacji społeczeństwa. Por. U. Jureit, *Generationenforschung...*, s. 156.

wstrząsów, lecz także do czasu stabilizacji¹⁵². Identyczne wnioski pod koniec lat 90. sformułowały Barbara Fatyga, Hanna Świda-Ziemba i Blanka Brzozowska. Istotny w tym kontekście sąd wypowiedział też Wojtek Szumowski, którego zdaniem owo pokoleniowe przeżycie zastępowane jest współcześnie „wspólnym doświadczeniem konsumenckim”¹⁵³.

Dalsze próby modernizacji teorii Karla Mannheima, które wydają się istotne przy analizie utworów przedstawicieli generacji Golfa, proponuje Kurt Lüscher, śledzący funkcjonowanie kategorii pokolenia w jego wielorakich relacjach i związkach¹⁵⁴. W jego klasyfikacji grup społecznych cechy najbardziej zbliżone do „pokolenia”, w rozumieniu teorii Karla Mannheima, wykazuje generacja socjologiczno-kulturalna. Ciekawa jest także uwaga Kurta Lüschera, z której wynika, że kategoria pokolenia może być stosowana przy diagnozie określonego czasu¹⁵⁵, co ma też miejsce w niniejszej pracy.

Duże znaczenie dla analiz zawartych w rozprawie mają także prace Ulrike Jureit, która ujmując termin „generacja” jako kategorię stratyfikacji przebiegającej ponad podziałami grupowymi, socjalnymi i narodowymi.

Najistotniejszy wpływ na analizę utworów generacji Golfa mają wbrew pozorom nie prace Kazimierza Wyki i Marii Ossowskiej, stanowiące w dużym stopniu kontynuację myśli Karla Mannheima, lecz uwagi Michała Słowińskiego, który proponuje wyraźne rozgraniczenie pojęć „stowarzyszenie” i „grupa literacka”. Wyróżnia ponadto kategorię pokolenia programowego, które swoje propozycje estetyczne ujmuje w formę manifestu.

Obiecująco w kontekście podjętego w rozprawie tematu brzmią także tezy Walthera Erharta, który postuluje, by kategorię pokolenia uznać za „spoiwo łączące rozproszone elementy historii nauki”¹⁵⁶.

Z kolei Gerhard Lauer proponuje zastosowanie kategorii pokolenia nie tylko przy opisie czasowego współistnienia stylów, grup i szkół, lecz także przy charakterystyce grupy odbiorców danego utworu, co może być szczególnie przydatne podczas analizy dzieł z kręgu szeroko rozumianej literatury pop. Do tego typu literatury odnosi się również teza Ralfa Klausnitzera. Badacz ten uznaje pokolenie literackie za „performatywną kategorię autoprezentacji” (s. 140) na rynku literackim i „wyraz świadomości określonej kohorty” (s. 146), dla której charakterystyczne jest dążenie do wyróżnienia się spośród „konkurencji” (s. 154). Zauważyć przy tym należy, że badacz ten jako jeden z niewielu uważał wspólnotę tematyczną za cechę dystynktywną twórców określonego pokolenia oraz akcentował istotne podobieństwa formalne w ich utworach¹⁵⁷.

¹⁵² J. Maciejewski, *Kategoria pokolenia...*, s. 170.

¹⁵³ Wojtek Szumowski, *W poszukiwaniu pokoleniowej tożsamości...*, s. 15.

¹⁵⁴ K. Lüscher, *Generationen...*, s. 24.

¹⁵⁵ Tamże, s. 31.

¹⁵⁶ W. Erhart, *Generationen...*, s. 80.

¹⁵⁷ R. Klausnitzer, *Was sind literarische Generationen?...*, s. 140, 146 i 154.

Trudno natomiast zgodzić się z poglądami Alexandra Müllera, który w swej pracy *Das Generationsproblem in der griechischen und griechisch-römischen Kultur* sprowadza istotę problemu pokoleniowości wyłącznie do jego aspektu historyczno-kulturowego i kompletnie pomija kwestie natury estetycznej¹⁵⁸. Tymczasem, by sklasyfikować generację twórczą, niezbędne jest również ukazanie jej wspólnych celów, programu estetycznego, tendencji gatunkowo-stylistycznych i poetyki.

Większość teoretyków, zarówno niemieckich, jak i polskich, zgodna jest co do tego, że aby zaistniało pokolenie, potrzebna jest grupa osób, urodzonych i funkcjonujących w podobnym czasie i specyficznej sytuacji społeczno-kulturowej, poddawanych podobnym bodźcom, wpływającym na ich światopogląd. Inne wyróżniki pokoleniowości proponowane przez badaczy problemu są jednak pojmowane rozmaicie.

Powyższy przegląd uświadamia zatem, że nie stworzono jak do tej pory jednolitej siatki właściwości, na podstawie których można by było ocenić, czy dana grupa jest pokoleniem, czy też nie jest, gdyż pojęcie to nie ma jednego znaczenia i pod wpływem zmian społecznych i historycznych jest poddawane nieustannej reinterpretacji. A zatem kryteria pokoleniowości stosowane w badaniach nad literaturą minionych epok nie mogą już być w pełni przydatne w studiach nad piśmiennictwem współczesnym. Toteż z przedstawionych tu prac teoretycznych i ujęć problemowych w rozprawie selektywnie zaczerpnięto i wykorzystano tylko niektóre tezy i instrumentarium pojęciowe najbardziej odpowiednie do badanych zjawisk.

Żeby jednak w miarę obiektywnie i jak najpełniej scharakteryzować istotę twórczości przedstawicieli generacji Golfa, konieczne jest omówienie jeszcze jednego wieloaspektowego i niejednoznacznego zagadnienia, jakim jest literatura pop. Stosunkowo częstą praktyką jest bowiem przyporządkowywanie większości twórców tego pokolenia do niniejszego nurtu, co nie zawsze jest słuszne, a niekiedy wręcz krzywdzące. Problem ten komplikuje ponadto fakt, że literatura pop bywa często postrzegana przez pryzmat stereotypów i łączona z piśmiennictwem popularnym nie najwyższych lotów. Kolejny rozdział pracy będzie zatem próbą charakterystyki tego złożonego zjawiska.

¹⁵⁸ A. Müller, *Die Carmina...*, s. 18.

3. Pop w literaturze niemieckiej przełomu XX i XXI wieku

3.1. Geneza i typologia literatury pop

„Nie wszystko pop, co się świeci” — zatytułował swe rozważania nad naturą tego kulturowego fenomenu Roger Behrens, parafrazując znane przysłowie. Oddał tym samym idealnie charakter tendencji rozwijającej się na obszarze literatury, głównie w Niemczech, od drugiej połowy lat 90. ubiegłego stulecia i medialnego zamieszania wokół niej. Z modnym słowem „pop” w funkcji rzeczownika i przymiotnika stworzono wówczas imponującą liczbę złożzeń i zestawień wyrazowych odnoszących się do różnych sfer kultury — od muzyki pop (gwiazda pop, pop-księżniczka), przez pop-literaturę (pop-literat) aż do filmu (pop-reżyser)¹⁵⁹, jakby w myśl paradoksalnej „reguły” głoszącej, że „to, co nie jest popem, powinno się nim stać”¹⁶⁰. Prowadziło to do wyraźnych nadużyć — większość twórców młodego u schyłku XX wieku pokolenia, których debiut zbiegł się z wyraźną zmianą generacji literackich w Niemczech¹⁶¹, szeregowano jako przedstawicieli literatury pop, rozpowszechniając uogólnienia i stereotypy. Prym w tym wiedli głównie autorzy felietonów w prasie codziennej i tygodnikach¹⁶², którzy jedną miarą mierzyli zarówno dokonania tak zwanych pop-literatów (Alexa Henning von Lange, Frank Goosen, Benjamin von Stuckrad-Barre), jak i twórczość bardziej utytułowanych i honorowanych autorów, jak Julia Franck¹⁶³ czy Feridun

¹⁵⁹ Zestawienie takich przykładowych złożzeń przedstawia Thomas Jung, wyłączając z niego słowo „popcorn”, jako pochodzące od angielskiego czasownika „to pop”, a nie przymiotnika „popular”. Por. Thomas Jung, *Viel Lärm um nichts*, [w:] *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990*, red. Thomas Jung, Frankfurt am Main 2002, s. 10.

¹⁶⁰ Thomas Assheuer, *Im Reich des Scheins. Zehn Thesen zur Krise des Pop*, „Die Zeit”, nr 16, 2001.

¹⁶¹ Carsten Gansel, *Adoleszenz, Ritual und Inszenierung in der Popliteratur*, [w:] *Pop-Literatur* (Sonderband text+kritik), red. Heinz Ludwig Arnold, Jörgen Schäfer, München 2003, s. 236.

¹⁶² Chodzi tu głównie o teksty ukazujące się z dużą częstotliwością w latach 1998–2001 w gazetach „Die Welt”, „Der Tagesspiegel”, „Berliner Zeitung”, „Die Zeit”, „die tageszeitung” i „Süddeutsche Zeitung”.

¹⁶³ W pracach akademickich Julia Franck katalogowana była głównie jako przedstawicielka kierunku literackiego zwanego „Fräuleinwunder”, wykazującego pewne powiązania także z literaturą pop. Zob. Anette Mingels, *Fräuleinwunder ist tot — es lebe das Fräuleinwunder!*, [w:] *Zwischen Inszenierung und Botschaft: Zur Literatur Deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts*, red. Ilse Nagelschmidt, Lea Müller-Dannhausen, Sandy Feldbacher, Berlin 2006,

Zaimoglu¹⁶⁴. O ile jednak pierwsze literackie próby Julii Franck (*Liebediener*, 1999) można jeszcze skatalogować pod szyldem pop-literatury, o tyle Feridun Zaimoglu wyraźnie dystansuje się od tego trendu, a nawet ostro go krytykuje¹⁶⁵. Uogólniająca strategia felietonistów doprowadziła zatem do tego, że określenie „literatura pop” stało się synonimem młodej niemieckiej literatury¹⁶⁶.

Sugerowana przez media przynależność pisarzy do generacji Golfa także opiera się na podobnych nadużyciach. Wspomniana wcześniej lista zamieszczona na stronie internetowej *Die Single-Generation. Oder: Die Generationenendebatte und die Single-Gesellschaft*¹⁶⁷ poświęconej tej tematyce, obejmuje bowiem nazwiska twórców debiutujących w latach 1996–1999, przyporządkowanych do tej grupy według daty urodzenia (1965–1975). Powiela zatem uogólnienia zastosowane przez krytyków i felietonistów w stosunku do rzekomych i rzeczywistych przedstawicieli literatury pop. Jeśli jednak takie generalizowanie byłoby uzasadnione, określić „pop-literat” i „przedstawiciel generacji Golfa” można by było używać zamiennie. Byłoby to jednak znaczne uproszczenie. Aby zatem ustalić, w jakiej zależności do tej tendencji pozostaje twórczość literacka przedstawicieli kohorty urodzeniowej 1965–1975, niezbędne jest ukazanie wytycznych, jakimi rządził się pop w momencie ich debiutu.

O ile zagadnieniu i istocie literatury pop, którym poświęcony będzie kolejny podrozdział, nieodzownie towarzyszy niejednoznaczność i różnorodność poglądów, o tyle w kwestii jej genezy panuje zdecydowana jedność wśród badaczy tej problematyki. Pochodzenie zjawiska łączone jest bowiem z rozwojem kultury pop (popart) w Stanach Zjednoczonych w latach 50. ubiegłego stulecia i działalnością literacko-kulturową generacji beatników, z których najbardziej znani są Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Michael McClure i Peter Orlovsky. Ruchowi temu, uznawanemu za jeden z kierunków kontrkultury, przypisuje się z kolei czerpanie wzorców z twórczości dadaistów i surrealistów¹⁶⁸. Beatnicy zauważyli, że „wysoko-

s. 15. Pojęcie „Fräuleinwunder” jest jednakże nieostre i odnosi się do kohorty metrykalnej wyemancypowanych autorek, debiutujących około roku 1999, niezależnie od kierunku i wartości ich twórczości. Z tego też względu i w obliczu imponującej ilości literatury sekundarnej dotyczącej tego zjawiska w niniejszej pracy zaniechano rozważań na ten temat.

¹⁶⁴ Twórczość Feriduna Zaimoglu umiejscawiano w obrębie „popu migrantów”. Zob. Dirk Frank, *Literatur aus den reichen Ländern. Ein Rückblick auf die Popliteratur der 1990er Jahre*, [w:] *Poetik der Oberfläche: die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*, red. Olaf Grabienski, Till Huber, Jan-Noël Thon, Berlin-Boston 2011, s. 44–45.

¹⁶⁵ Por. Feridun Zaimoglu, *Knabenwindelprosa*, „Die Zeit”, nr 47, 1999; i Feridun Zaimoglu, *Integration verbitte ich mir! Feridun Zaimoglu über Pop, Provokation und Prügel-Machmuts*, rozmowę przeprowadzili Johan Grußendorf i Sarah Elsing, „Studierendenzeitung ruprecht”, 10.03.2010.

¹⁶⁶ Por. Torsten Liesegang, *Die Wiederkehr der Popliteratur als Farce*, „Krisis. Beiträge zur Kritik der Warengesellschaft”, nr 25, 2002, s. 155.

¹⁶⁷ <http://www.single-generation.de/kohorten/golf.htm> (dostęp: 21.02.2008).

¹⁶⁸ *Sensation, Skurrilität und Tabus in den Medien*, red. Sonja Ganguin, Uwe Sander, Wiesbaden 2006, s. 127.

ka” sztuka modernizmu wyklucza z grona swych odbiorców przeciętnego obywatela¹⁶⁹, dlatego też dążyli do rozpowszechnienia własnego stylu, opartego na anarchistycznym indywidualizmie (stąd charakterystyczna niedbałość ubioru, a także poszukiwanie i opisywanie ekscesów alkoholowych i narkotykowych), odrzucającym postawy konsumpcjonizmu i schematyzmu rozpowszechnione w amerykańskim społeczeństwie lat 1950–1960. Należy przy tym podkreślić, że jedną z przesłanek ruchu był sprzeciw nie tylko wobec obowiązującego porządku kulturowego i obyczajowego, lecz także, co istotne — politycznego.

Dokonania tego właśnie kierunku miał na względzie teoretyk mediów Leslie A. Fiedler, kiedy to w 1968 roku wygłosił na uniwersytecie we Freiburgu wykład, który w formie opublikowanej pod tytułem *Cross the Border, Close the Gap*¹⁷⁰ uznany został za programowy esej postmodernizmu. Autor ogłosił w nim bowiem śmierć modernizmu i narodziny „nowej wrażliwości”, do rangi której podniósł także twórczość przedstawicieli szeroko rozumianego popu¹⁷¹. Głównym zaś zadaniem postmodernizmu uczynił „przekraczanie granic” i „zasypywanie przepaści”¹⁷² między kulturą masową i elitarną, co było przejawem wyraźnej opozycji wobec krytyki nowej literatury, autorstwa Theodora Adorno czy Clementa Greenberga¹⁷³. Zatarcie rozbieżności pomiędzy krytykiem i publicznością, artystą i publicznością¹⁷⁴, a zatem także między profesjonalizmem i laicyzmem, prowadzić miało do zarzucenia artystycznej doskonałości. Dlatego też Leslie A. Fiedler uznał elementy westernu, science fiction i pornografii, do tej pory pogardzane przez literaturę „wysoką”, za równowartościowe składniki nowej literatury¹⁷⁵.

¹⁶⁹ Por. Johannes G. Pankau, *Pop-Pop-Populär*, „Einblicke”, nr 42, 2005, s. 22; Dennis Büscher-Ulbrich, *The Soundtrack of Our Lives? Zur Funktionalisierung von Musik in der Popliteratur*, [w:] *Poetik der Oberfläche...*, s. 182.

¹⁷⁰ Pierwotnie wykład został opublikowany w tygodniku „Christ und Welt” (13.09.1968) pod tytułem *Das Zeitalter der neuen Literatur* i był następnie wielokrotnie przedrukowywany w wersji zredagowanej, między innymi w „Playboyu” (nr 12, 1969) pod tytułem *Cross the Border, Close the Gap*.

¹⁷¹ Leslie A. Fiedler, *Überquert die Grenze, schließt den Graben!* (1968), [w:] *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*, Uwe Wittstock, Leipzig 1994, s. 14. Jego poglądy dotyczące nowej literatury wykazywały pewne podobieństwo do ujęcia Susan Sontag. Por. Susan Sontag, *Notatki o kampanii*, tłum. Wanda Wertenstein, „Literatura na Świecie”, nr 9, 1979, s. 307–323.

¹⁷² L.A. Fiedler, *Überquert die Grenze...*, s. 14–16.

¹⁷³ Theodor Adorno widział w „późnoindustrialnej, sterowanej reżimem totalitarnym lub poprzez ogromne koncerty kulturze masowej” redukcję człowieka do roli aparatu (odbiornika). Zob. Theodor Adorno, *Der Artist als Statthalter*, [w:] tegoż, *Noten zur Literatur*, Berlin 1974, s. 124. Z kolei Clement Greenberg przyrównywał kulturę masową do kiczu i nazywał ją „złą kopią awangardy prawdziwej sztuki”. Zob. Clement Greenberg, *Avant-Garde und Kitsch* (1939), [w:] tegoż, *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, Amsterdam-Dresden 1997, s. 40. Na opozycję popu wobec krytyki Theodora Adorno wskazywał także Sascha Seiler. Zob. Sascha Seiler, *Das einfache wahre Abschreiben der Welt. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960*, Göttingen 2006, s. 96.

¹⁷⁴ L.A. Fiedler, *Überquert die Grenze...*, s. 14.

¹⁷⁵ Tamże, s. 21–22.

Poglądy Leslie A. Fiedlera przyjęły się w Niemczech za sprawą działalności Rolfa Dietera Brinkmanna, nazywanego „pierwszym pop-literatem” lub „nestorem niemieckojęzycznej literatury-pop”¹⁷⁶. Przedstawiciel kolońskiej szkoły realizmu wydał bowiem w 1969 roku antologię *Acid. Neue amerikanische Szene* zawierającą utwory generacji beat. Od tego czasu w twórczości niemieckojęzycznych autorów pojawiały się coraz częściej przejawy postmodernizmu i popu¹⁷⁷. Natomiast na lata 80. XX wieku można już datować w Niemczech specyficzną koniunkturę kultury i literatury pop, wypracowaną przez czasopisma muzyczne „Sounds” i „Spex”¹⁷⁸. Redagowane były one przez eksperymentujące subkulturowe zespoły artystów dziennikarzy i muzyków. Jednakże najistotniejszy wkład w rozwój tej tendencji wniosło „trio” pisarzy współpracujących z wydawnictwem Suhrkamp — Rainalda Goetza, Thomasa Meinecke i Andreasa Neumeistera. Tę właśnie pierwszą fazę przypadającą na lata 60. do 80. rozwoju pop-literatury w Niemczech nazywa Diedrich Diederichsen „popem specyficznym”¹⁷⁹, skryształizowanym na podbudowie postmodernistycznych zapatrywań Leslie A. Fiedlera, charakteryzującym się wywrotowością, dążeniem do przekraczania narzuconych granic i obsesyjnym wręcz demonstrowaniem indywidualności. Ponieważ jednak tej fazie poświęcono już wiele wyczerpujących opracowań¹⁸⁰ i nie jest ona kluczowa w rozważaniach nad twórczością przedstawicieli generacji Golfa, należy raczej skupić uwagę na zjawisku, które nazywa Diedrich Diederichsen „drugą generacją popu” (pop II) lub „popem ogólnym”¹⁸¹, dochodzącym do głosu w połowie lat 90.

¹⁷⁶ *Popliteratur. Arbeitstexte für den Unterricht*, red. Dirk Frank, Stuttgart 2003, s. 12.

¹⁷⁷ Jako przykład pisarzy niemieckojęzycznych reprezentujących literaturę „wysoką” i wykorzystujących w swoich utworach elementy popu wymienia się najczęściej Petera Handkego. Por. Anja Pompe, *Peter Handke: Pop als poetisches Prinzip*, Köln-Weimar 2009; Johannes Ullmaier, *Von Acid nach Adlon und zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur*, Mainz 2001; oraz Elfriede Jelinek. Por. Lea Müller-Dannhausen, *Zwischen Pop und Politik: Elfriede Jelineks intertextuelle Poetik in »Wir sind Lockvögel Baby!«*, Berlin 2011.

¹⁷⁸ Po zakończeniu wydawania magazynu „Sounds” w 1983 roku część jego redakcji (z najbardziej znanym Diedrichem Diederichsenem) przeszła do wydawanego od 1980 roku pisma „Spex”.

¹⁷⁹ Diedrich Diederichsen, *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*, Köln 1999, s. 275.

¹⁸⁰ Problematyką tą zajmowali się między innymi: Jörgen Schäfer w: *Pop-Literatur. Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der sechziger Jahre*, Stuttgart 1998; Sascha Seiler w: *»Das einfache wahre Abschreiben der Welt«. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960*, Göttingen 2006; Thomas Hecken w: *Pop: Geschichte eines Konzepts*, Bielefeld 2009; i André Menke w: *Die Popliteratur nach ihrem Ende: zur Prosa Meineckes, Schamonis, Krachts in den 2000er Jahren*, Bochum 2010. Także Eckhard Schumacher, mimo nieco mylącego tytułu jego monografii, większość uwagi poświęca w niej pisarzom popu I. Zob. *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*, Frankfurt am Main 2003.

¹⁸¹ Frank Degler i Ute Paulokat posługują się ponadto określeniami „Suhrkamp-Pop” (Pop I) i „KiWi-Pop” pochodzącymi od nazw wydawnictw specjalizujących się w publikacji tekstów danego podtypu pop-literatury. Zob. Frank Degler, Ute Paulokat, *Neue Deutsche Popliteratur*, Paderborn 2008, s. 8. Innego podziału dokonuje natomiast Maren Volkmann, dzieląc występowanie zjawiska popu na trzy fazy: pop I — lata 60., pop II — lata 80., i pop III — lata 90. Zob. Maren

w Niemczech. Nietrudno zauważyć, że określenie „pop ogólny”, użyte jako kontrastowe w stosunku do „popu specyficznego”, ma wydźwięk zdecydowanie pejoratywny. Diedrich Diederichsen twierdzi bowiem, że druga generacja popu jest pasywna, nie przekracza granic, gdyż właściwie żadne już nie istnieją¹⁸², a zatem niczego nie ryzykuje. Teoretyk popkultury zarzuca także przedstawicielom tego kierunku (w tym kontekście najczęściej wymieniani są w krytyce i badaniach literaturoznawczych Sybille Berg, Elke Naters, Sven Lager, Christian Kracht¹⁸³, Florian Illies, Alexa Hennig von Lange, Juli Zeh, Benjamin von Stuckrad-Barre, a także urodzony w 1982 roku, lecz debiutujący już w 1999 Benjamin Lebert)¹⁸⁴, że tworząc literaturę łatwą i przyjemną, dążą wyłącznie do osiągnięcia sukcesu wydawniczego i zysków¹⁸⁵. Jednakże nie tylko te wymienione przez Diedricha Diederichsena cechy sprawiają, że odmienność popu lat 90. w stosunku do pierwszej jego fali jest niezaprzeczalna. Podkreśla ją już choćby fakt, że pop-literaci obrali sobie inne literackie wzorce (za takie uważana jest bowiem twórczość anglojęzycznych pisarzy Nicka Hornby’ego i Breta Eastona Ellisa) niż ich poprzednicy. Ewidentne są tu ponadto wpływy brytyjskiej i angloamerykańskiej muzyki pop lat 80. i 90. XX wieku, szczególnie wyeksponowane w twórczości Benjamina von Stuckrad-Barrego i Christiana Krachta. Także założenia twórcze popu drugiej fali różniły się znacznie od tych, które przyjęli pisarze przypisywani kierunkowi „popu specyficznego”. Jediną opozycją, na jaką się zdobywali pop-literaci, była bowiem ironiczno-krytykancka postawa wobec dążeń generacji powojennej i generacji ’68, którym to przeciwstawiali własne całkowite nieangażowanie się polityczne czy nawet zainteresowanie kwestiami polityki¹⁸⁶.

Druga faza rozwoju literackiego popu w Niemczech, za której ramy zwykle się uznawać daty publikacji powieści Christiana Krachta *Faserland* (1995) i 1979 (2001)¹⁸⁷, niewiele ma już zatem wspólnego z rebelią i przesłankami teorii Leslie

Volkmann, *Frauen und Popkultur: Feminismus, Cultural Studies, Gegenwartsliteratur*, Bochum 2011, s. 319–330.

¹⁸² Por. D. Diederichsen, *Der lange Weg...*, s. 275.

¹⁸³ Nie brakuje jednak głosów, że mimo iż Christian Kracht uznawany jest za prekursora literatury pop, jego twórczość wykracza znacznie poza jej kryteria. Por. Georg Diez, *Christian Kracht: Faserland*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 17.03.2002; i Elmar Krekeler, *Schweizer Imperialismus. Christian Kracht macht Ernst. »Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten« ist ein grandioser Schauerroman von dunkler Größe*, „Die Welt”, 20.09.2008. Uznaje się też, że twórczość Christiana Krachta po roku 2001 nie nosi już cech popu, co wiąże się jednocześnie z przychylniejszym spojrzeniem krytyki na jego książki. Pozytywne opinie dotyczą głównie *New Wave* (2006), *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* (2008) i *Imperium* (2012). Por. Željko Uvanović, Daniel Dobranić, *Zeitgenössische deutsche und kroatische Pop-Literatur. Ein Vergleich im internationalen Kontext*, „Estudios filológicos alemanes”, nr 23, 2011, s. 179–200.

¹⁸⁴ Por. F. Degler, U. Paulokat, *Neue Deutsche Popliteratur...*, s. 9.

¹⁸⁵ D. Diederichsen, *Der lange Weg...*, s. 286.

¹⁸⁶ Por. F. Degler, U. Paulokat, *Neue Deutsche Popliteratur...*, s. 34.

¹⁸⁷ Moritz Baßler, *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München 2002, s. 110; Heinz Drügh, *»... und ich war glücklich darüber, endlich seriously abzunehmen«*. *Christian Krachts*

A. Fiedlera. Historyk i krytyk literatury Thomas Anz zauważa wprawdzie, że autorzy pop-literatury ujmują w swych utworach także preferowaną przez badacza postmodernizmu „tematykę muzyki, mediów, wyuzdania i narkotyków”, podkreśla jednocześnie, że „elementy westernu, pornografii czy *science fiction* nie stanowią już dla nich źródeł inspiracji, a ich miejsce zajęły seriale, wideoklipy, Internet i talk-show”¹⁸⁸.

Istotny przyczynek do charakterystyki drugiej fali popu (popu „ogólnego”) w Niemczech wnosi ponadto używany niekiedy na określenie tego kierunku sam termin „pop-modernizm”¹⁸⁹, wskazujący na związek tej tendencji z modernizmem (dekadentyzm, dandyzm) i akcentujący wyraźne „zmęczenie” pop-literatów postmodernizmem.

Ponieważ debiuty znacznej części pisarzy uznawanych za przedstawicieli generacji Golfa zbiegają się czasowo z najintensywniejszą fazą rozwoju tak zwanego popu II, którego wpływy nietrudno wskazać w ich (zwłaszcza wczesnej) twórczości, warto choćby pokrótce prześledzić rozwój teoretyczno- i historycznoliterackiego dyskursu dotyczącego definicji tego trendu. Konieczne przy tym będzie jednakże pominięcie debaty publicystycznej, redukującej charakter pop-literatury do kilku cech (istotna rola markowych ubrań i sprzętów, muzyki pop, konformizm), skupiającej swą uwagę głównie na osobach autorów i ich prywatnym życiu oraz kwestii, „dlaczego nowa literatura jest tak słaba, a mimo wszystko dobrze się sprzedaje?”¹⁹⁰.

3.2. Pop-literatura lat 90. XX wieku w studiach krytycznych i historycznoliterackich

W latach 90. ubiegłego wieku nowa literatura pop zawładnęła wydawnictwami i prasą, na przełomie zaś XX i XXI stulecia zaczęła przenikać na grunt akademicki: początkowo pojawiała się jako temat seminariów germanistycznych¹⁹¹, by

Roman »1979« als Ende der Popliteratur?, „Wirkendes Wort, Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre”, nr 4, 2007, z. 1; i F. Degler, U. Paulokat, *Neue Deutsche Popliteratur...*, s. 8.

¹⁸⁸ *Literaturkritik. Geschichte-Theorie-Praxis*, red. Thomas Anz, Rainer Baasner, München 2004.

¹⁸⁹ Klaus Vondung, *Facetten der Popmoderne*, [w:] *Anfang offen. Literarische Übergänge ins 21. Jahrhundert*, red. Natalie Binczek, Nicola Glaubitz, Klaus Vondung, Heidelberg 2002, s. 16; Ute Paulokat, *Benjamin von Stuckrad-Barre: Literatur und Medien in der Popmoderne*, Frankfurt am Main 2006; i Alexandra Tacke, Björn Weyand, *Depressive Dandys: Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*, Köln-Weimar 2009.

¹⁹⁰ Thomas Ernst, *Popliteratur*, Hamburg, 2001, s. 79.

¹⁹¹ Szczegółowe dane na ten temat podawali: Dirk Frank, »Talking about my generation«: *Generationskonstrukte in der zeitgenössischen Pop-Literatur*, „Der Deutschunterricht”, nr 5, 2000, s. 71; Dirk Knipphals, *Hinein ins immer schon Gesagte*, „die tageszeitung”, 30.05.2002; i Christiane Zschirnt, *Strukturell immer offen*, „die tageszeitung”, 16.06.2003.

w końcu, z dość dużym opóźnieniem w stosunku do czasu jej największego rozkwitu, stać się obiektem badań literaturoznawczych. Przedmiotem niniejszego podrozdziału nie jest przegląd całej dostępnej literatury przedmiotu dotyczącej fenomenu pop-literatury drugiej fali¹⁹² ani też nakreślenie przebiegu polemiki jej zwolenników i przeciwników. Poglądy tych ostatnich nie przyczyniają się bowiem w istotny sposób do określenia charakteru popu lat 90. w literaturze¹⁹³. Chodzi tu raczej o zaprezentowanie najbardziej wyrazistych cech przypisywanych fenomenowi popu w istniejących studiach literaturoznawczych po to, by następnie ustalić, w jaki sposób funkcjonują one w twórczości autorów utożsamianych z generacją Golfa.

Z syntetyczną definicją pop-literatury próbowano się zmierzyć już niejednokrotnie. Preferowano przy tym jednakże głównie pierwszą falę tej tendencji, toteż obecnie niewiele jest monografii, które poświęcone byłyby wyłącznie zagadnieniom dotyczącym popu II¹⁹⁴.

Ponieważ pop jest kategorią wyjątkowo szeroką, nie można jej sprowadzić do prostego pojęcia słownikowego. Dlatego też niezbyt pomocne przy ustaleniu najistotniejszych wyznaczników pop-literatury są definicje zawarte w leksykonach, ograniczające się głównie do przedstawienia maksimum trzech stereotypowo ujętych cech nurtu literackiego. Wynika to także z faktu, że tylko niektóre z tych haseł poddane zostały aktualizacji w ostatnich latach. Mianowicie, w najnowszym wydaniu uniwersalnego słownika Dudena, dostępnym online, trend ten jest w dalszym ciągu „kierunkiem nowoczesnej literatury, wykorzystującym techniki i elementy literatury trywialnej i użytkowej, preferującym ekscentryczne, obsceniczne i prymitywne wartości przejęte ze świata konsumpcji”¹⁹⁵. *Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart* z 2000 roku prezentuje natomiast nieco bardziej umiarkowaną postawę wobec tego fenomenu: literaturę pop nazywa „wywodzącym się z popartu sposobem pisarstwa, uprawianego od lat 60. głównie przez młodych,

¹⁹² Przedstawienie takiego przeglądu w niniejszej pracy nie jest możliwe ze względu na obszerność literatury sekundarnej, przede wszystkim zaś — nie jest konieczne w celu ustalenia głównych wytycznych popu.

¹⁹³ Za ich godną reprezentację i podsumowanie niech posłuży jeden z najbardziej kąśliwych ataków na twórczość pop-literatów, opublikowany przez Maxima Billera w 2000 roku: „Pop nazywam literaturą słabeuszy. Jest to literatura, [...] której autorzy już dawno się poddali, tak jak poddali walkę przeciwko złu i w imię dobra ulegając dyktaturze myślenia o dobrobycie. Dlatego zatem, zanim jeszcze napisali pierwsze zdanie, poddali też swoje postacie. Z tego powodu pokutują w naszej literaturze współczesnej papierowe trupy, które niczego nie chcą, niczego nie nienawidzą, niczego nie kochają, nie mogą upaść, krzyczeć, zabijać”. Zob. Biller Maxim, *Feige das Land, schlapp die Literatur. Über die Schwierigkeiten beim Sagen der Wahrheit*, „Die Zeit”, 13.04.2000.

¹⁹⁴ Jako najistotniejsze przykłady takich monografii można wymienić właściwie jedynie prace Moritza Baßlera, *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, 2002; oraz Ute Paulokat i Franka Deglera, *Neue Deutsche Popliteratur*, 2008. Pozostałe przyczynki to artykuły, eseje lub podrozdziały większych opracowań.

¹⁹⁵ *Popliteratur*, [hasło w:] *Duden online*, <http://www.duden.de/suchen/dudenonline/popliteratur/>, 30.10.2012.

[którego założenia — A.K.S.] mimo dość długiej tradycji dalej pozostają niejednoznaczne i nieostre¹⁹⁶. Co ciekawe, autor hasła Jörgen Schäfer już w roku 2003 znacznie poszerza tę definicję. Zdaniem literaturoznawcy istotną cechą literatury pop jest podejmowanie fenomenów popkultury i opracowywanie ich w specyficzny dla niej sposób. W warstwie treściowej uzewnętrznia się to między innymi wykorzystywaniem cytatów i nawiązań do hitów muzyki pop, filmów i sloganów reklamowych. Dlatego, zgodnie z jego nowszą definicją

literatura pop jest zatem literaturą, która nie ulega tęsknocie za [...] czymś własnym. [...] Wykorzystuje jedynie znaki wytwarzane przez kulturę popularną jako materiał wyjściowy pisarstwa: literatura pop powstaje, kiedy autor w tekście literackim ujmuje w nowe ramy znaki popu pochodzące z piosenki, filmu czy sloganu¹⁹⁷.

Jedną z pierwszych obszerniejszych publikacji powstałych w odpowiedzi na nową falę popu (także w literaturze) były rozważania autora wspomnianej w poprzednim podrozdziale typologii Diedricha Diederichsena — jednego z najbardziej znanych i uznanych badaczy tej problematyki. Poza przytoczoną wcześniej monografią *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt* (1999) najwięcej do debaty nad istotą literatury pop wnoszą jego szkice *Pop — deskriptiv, normativ, emphatisch* (1996) i *Die License zur Nullposition* (2000). W pierwszym z nich autor doszukuje się związków popu z filozofią życia: „Można nawet uznać, że związek popu z rzeczywistością opiera się na filozofii życia. Rewolta bierze się tu z wielkiego »tak« (wobec życia, świata), a nie z »nie« i potwierdzenia utopii”¹⁹⁸. W pracy tej autor ustala także główne wyznaczniki popu. Pierwszym z nich jest transformacja, czyli przenoszenie materiału dostępnego w jednym kontekście w inny i nadawanie mu przy tym nowego znaczenia: „Pop oznacza zawsze transformację w sensie dynamicznego ruchu, przy której materiał kulturowy i jego socjalne otoczenie wzajemnie się formują i przekraczają przy tym ustalone granice: klasowe, etniczne lub kulturowe” (s. 38–39). Kolejny czynnik wyszczególniony przez Diedricha Diederichsena to wspomniane wcześniej „»tak« dla postrzegalnej strony życia” (s. 39–40) — koncentracja literatury pop na tym, co powierzchowne i teraźniejsze. Trzecią z cech pop-literatury przedstawionych w eseju jest jej predyspozycja do „wielokrotnego kodowania” (s. 43), co daje możliwość różnych interpretacji, w zależności od tego, czy czytelnik zna kod, czy też nie. Ostatnią natomiast z najważniejszych cech dystynktywnych popu nazywa autor wtórność

¹⁹⁶ Jürgen Schäfer, *Popliteratur*, [w:] *Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart*, red. Ralf Schnell, Stuttgart-Weimar 2000, s. 420–421.

¹⁹⁷ Jörgen Schäfer, *Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968*, [w:] *Pop-Literatur* (Sonderband text+kritik), red. Heinz Ludwig Arnold, München 2003, s. 15.

¹⁹⁸ Diedrich Diederichsen, *Pop — deskriptiv, normativ, emphatisch*, [w:] *Pop, Technik, Poesie: die nächste Generation*, red. Marcel Hartges, Reinbek bei Hamburg 1996, s. 39–40. Dalsze cytaty z niniejszego wydania oznaczono w tekście głównym, podając w nawiasach numer strony.

jego sztuki (brak dążenia do tworzenia nowych oryginalnych tekstów i czerpanie z istniejących już zasobów kultury i sztuki) oraz skoncentrowanie na problematyce dotyczącej indywidualnych problemów i subiektywnej rzeczywistości twórców (s. 43).

Ponadto już w 1999 roku odnotowuje Diedrich Diederichsen tendencję do dewaluowania pojęcia „pop”. Stan ten komentuje następująco:

Czy jako znak ogólnego upadku wartości czy atrakcyjnych i transparentnych nowych społecznych zależności: pojęcie popu wydaje się nie tylko niezwykle miarodajne, ale też nieskończenie szerokie. [...] Dziś wszystko tu wydaje się popem. Lub też chce nim być¹⁹⁹.

W jednym zaś z późniejszych szkiców autor próbuje także wyjaśnić fenomen sukcesu tekstów tworzonych przez pop-literatów. Dochodzi przy tym do wniosku, że:

teksty [zaliczane do literatury pop — A.K.S.] są łatwo przyswajalne, ale też na tyle wyróżniające się, żeby zwabić specyficzną, stylistycznie wrażliwą publiczność, mianowicie ludzi młodych, którzy fałszywe tony rozpoznają lepiej niż fałszywe postawy. [...] To w dużym stopniu konwencjonalna i jednocześnie dobrze technicznie dopracowana literatura²⁰⁰.

Zauważa zatem potencjał pop-literatury i opowiada się wyraźnie za poważnym traktowaniem tej tendencji.

Intrygującym pod względem formalnym, treściowym i kompozycyjnym przyczynkiem do badań nad literaturą pop jest także książka pod redakcją Johannesesa Ullmaiera *Von Acid nach Adlon und zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur* (2000). W jej skład wchodzi różnorodnie formalnie i treściowo teksty (szkice, wywiady, cytaty, dołączona jest także płyta z fragmentami nagrań). Z założenia nie jest to zatem beletrystyka — redaktor skłania się tu raczej ku literaturze faktu²⁰¹. Krytycy nie dostrzegli w niej jednakże cech naukowości, także ze względu na zbyt „popową” formę zewnętrzną (nagromadzenie ilustracji, zdjęć, kolaży)²⁰². Ponadto Johannes Ullmaier nie omawia wybranych tekstów pod względem formy, zawartości i kontekstu — próbuje jedynie przedstawić „panoramę możliwych kryteriów”²⁰³ badania popu oraz różne wymiary tego pojęcia. W czterech działach dokonuje obrachunku z okresem obejmującym około 40 lat, przy czym nietrudno zauważyć, że większość uwagi poświęca przedstawicielom popu I oraz ich poprzednikom. Jedynie w ostatniej części do głosu dochodzą pi-

¹⁹⁹ D. Diederichsen, *Der lange Weg...*, s. 273.

²⁰⁰ Diedrich Diederichsen, *Die License zur Nullposition*, „die tageszeitung”, 7.08.2000.

²⁰¹ Johannes Ullmaier, *Interview*, rozmowę przeprowadził Dietmar Helm, „monochrom.at”, <http://www.monochrom.at/thomann/archiv/acidbisadlon.htm> (dostęp: 24.05.2011).

²⁰² Christoph Rauen, *Nur ein Anfang — Was die Germanistik über die Popliteratur zu sagen hat*, „IASL online”, 31.05.2002, http://www.iaslonline.lmu.de/index.php?vorgang_id=2333 (dostęp: 23.03.2010).

²⁰³ J. Ullmaier, *Von Acid nach Adlon...*, s. 16.

sarze lat 90. (Alexa Henning von Lange, Joachim Bessing, Benjamin von Stuckrad-Barre, Kathrin Röggla). Johannes Ullmaier skupia się jednakże głównie na aspekcie „inscenizacji” autorów, a zatem na ich autoprezentacji w świecie mediów i na rynku wydawniczym — przedstawia głównie formy promocji oraz design wydawanych utworów. Zwraca też uwagę na stronę językową tekstów pop-literackich i na ich powiązanie z muzyką pop, językami mediów i subkultur.

Kolejnej publikacji, poświęconej teorii popu (*Popliteratur*, 2001) mającej charakter przystępnego kompendium wiedzy o literaturze pop, zarzuca się zazwyczaj skrótowość. Jej autor, Thomas Ernst, nie wnosi bowiem własnych propozycji co do interpretacji pop-literatury, nie podejmuje też próby jednoznacznego zdefiniowania tego zjawiska²⁰⁴. Swoje wywody rozpoczyna natomiast od następującej konstatacji: „w ostatnich latach [pojęcie ‘literatura pop’ — A.K.S.] używane jest głównie jako etykieta [...]. Używa się jej w celu nadania książkom młodzieżowego, świeżego, niepokornego image’u, żeby [zasugerować — A.K.S.], że są rozrywkowe i łatwe w odbiorze”²⁰⁵. Stosunkowo dużo uwagi poświęca Thomas Ernst twórcom drugiej fazy pop-literatury. Podkreśla między innymi łatwość i błyskotliwość, z jaką dokonują miksowania różnego typu cytatów i nawiązań, co z kolei wywoływać ma skojarzenia z umiejętnościami właściwymi dla DJ-ów (s. 9). Jego ujęcie problemu opiera się głównie na poglądach Leslie A. Fiedlera, gdyż literaturę pop rozumie jako „linię rozwoju, która postawiła sobie za cel zatarcie granic między literaturą wysoką i popularną, a tym samym włączenie stylów, strategii pisania oraz tematów z kultury masowej i codziennej do literatury” (s. 9). Z perspektywy roku 2001 Thomas Ernst obserwuje, że zachodzą sprzyjające warunki do dalszego rozwoju tego kierunku: „stosunek literatury do mediów i codzienności będzie w najbliższych latach ważnym tematem, ponieważ telewizja i Internet będą mieć jeszcze większy wpływ na odbiór rzeczywistości” (s. 91).

Nieco inaczej ukazuje problematykę pop-literatury Thomas Jung w wydanym pod jego redakcją zbiorze esejów *Alles nur Pop?: Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990*. W drugim (po wstępie) szkicu autor przedstawia bowiem ciekawe tezy i jeden z najobszerniejszych katalogów cech dystynktywnych literackiego popu — charakterystykę jego tematyki, języka, narracji i targetu. Za główne obszary tematyczne trendu uznaje „samotność, wyobcowanie, utratę miłości względnie rozpad związku, seksualność [...], przemoc, konsumpcję muzyki (mass media, kluby, subkultury, przyjęcia) i narkotyków”²⁰⁶. Także tematy ze współczesnej popkultury, znudzenie, brak trosk materialnych, elementy autobiograficz-

²⁰⁴ Recenzenci zarzucali autorowi nawet podejmowanie osądów *ad hoc*, bez poparcia w rzeczywistości. Por. Ch. Rauen, *Nur ein Anfang*...

²⁰⁵ Thomas Ernst, *Popliteratur*, Hamburg 2001, s. 6. Dalsze cytaty z niniejszego wydania oznaczono w tekście głównym, podając w nawiasach numer strony.

²⁰⁶ Thomas Jung, *Vom Pop international zur Tristesse Royal* (sic!): *Die Popliteratur, der Kommerz und die postmoderne Beliebigkeit*, [w:] *Alles nur Pop?...*, s. 41. Dalsze cytaty z niniejszego wydania oznaczono w tekście głównym, podając w nawiasach numer strony.

ne i dążenie do zachowania indywidualności zostały zaszeregowane jako istotne w pop-literaturze lat 90. Z cech formalnych utrzymanego w „poetologii nowego realizmu” (s. 31) kierunku, Thomas Jung wyróżnia częste stosowanie technik montażu, miksowania, samplingu, wplatania w tekst haseł (także reklamowych), nazw produktów i marek handlowych, które nie są w żaden sposób wyjaśniane, gdyż oczywiste jest, że czytelnik, do którego są skierowane teksty, doskonale wie, o co chodzi. Sam jest przecież częścią przedstawionego świata. Natomiast na płaszczyźnie ideologicznej uwagę autora zwraca „odrzućcie powszechnie przyjętych społecznych norm” (s. 45) w dziełach pop-literackich i kryzys portretowanych przez nią bohaterów, obsesyjnie poszukujących własnej indywidualności a jednocześnie podporządkowujących się panującym modom. Ważną cechą literatury pop jest też według Thomasa Junga jej zorientowanie na specyficzną grupę docelową. Stanowi ją „pokolenie dwudziesto- i trzydziestolatków — rówieśników autorów, dzielących z nimi doświadczenie pokoleniowe” (s. 48).

Jednakże dopiero w monografii Moritza Baßlera *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten* (2002) zauważyć można istotny zwrot w badaniach nad popem drugiej fali. Autor rezygnuje w niej bowiem z historycznego-kulturowego wprowadzenia i zajmuje się wyłącznie twórczością autorów lat 90. — przede wszystkim Thomasa Brussiga, Andreasa Manda, Christiana Krachta i Thomasa Meineckego. Tym samym podnosi ich publikacje do rangi pełnowartościowo obiektu badań literaturoznawczych²⁰⁷. Pozytywne zdanie ma także o samych pisarzach tego trendu. Píše o nich mianowicie: „nagle pojawili się autorzy, o których się dyskutuje, którzy nie są polecani przez redakcję kulturalną, lecz ludzi mających podobne zapatrywania. Co ważne, książki [tych autorów — A.K.S.], będą kupowane i czytane zaraz po ukazaniu się”²⁰⁸.

Autor nie tworzy jednakże katalogu cech literatury pop. W swym postępowaniu badawczym opiera się głównie na dwóch tezach, które można ująć następująco: „pop archiwizuje”²⁰⁹ oraz „pop porusza się na powierzchni” (s. 184–185). Pierwsze twierdzenie, co sugeruje już choćby podtytuł publikacji, jest kluczowe. Archiwizacja — tendencja do zbierania, zestawiania i przetwarzania realiów — to zdaniem Moritza Baßlera jedna ze szczególnych predyspozycji i zasług pop-litera-

²⁰⁷ Za szczególną zasługę Moritza Baßlera uznaje się pionierską analizę literaturoznawczą utworów Christiana Krachta *Faserland* i Benjamina von Stuckrad-Barrego *Soloalbum*. Por. Christoph Rauen, *Nur ein Anfang — Was die Germanistik über die Popliteratur zu sagen hat*, „IASL online”, 31.05.2002, http://www.iaslonline.lmu.de/index.php?vorgang_id=2333 (dostęp: 23.03.2010).

²⁰⁸ Moritz Baßler, *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München 2002, s. 12. Dalsze cytaty z niniejszego wydania oznaczono w tekście głównym, podając w nawiasach numer strony.

²⁰⁹ Twierdzenie to przypomina opinię Burkharda Schrödera o kulturze masowej wydane w 2000 roku: „Popkultura nie może być pozbawiona oblicza, ponieważ aktywnie oddziałuje na historię, wspomina, tłumaczy stare kody na nowe, konserwuje znaczenia jak bursztyn prehistoryczne insekty”. Zob. Burkhard Schröder, *Nazis sind Pop*, Berlin 2000, s. 68.

tów. Obserwuje on mianowicie, że „nowi archiwiści” opisują kulturę współczesną w porównywalny do pozytywistycznego sposób, jednakże „z taką intensywnością, jaka do tej pory nieznana była w literaturze” (s. 184). Autor podkreśla także powiązania między literaturą pop a środkami masowego przekazu. Twierdzi, że „nowy archiwizm operuje przesłanką, że kultura współczesna, a tym samym język każdej z możliwych literatur, są zawsze wcześniej uformowane przez media” (s. 184).

Kolejnym elementem determinującym istotę literackiego popu jest według autora zorientowanie na to, co powierzchowne, a zatem na tematykę dnia codziennego i banalne problemy, ale także niepodążanie za całkiem nową estetyką, a jedynie wykorzystywanie i kompilowanie istniejącego materiału. Efekt takiego działania — literatura skonstruowana z cytatów, nawiązań i zestawień, wykazująca tendencję do pastiszu, prowokująca i negująca narzucone wzorce — nazwana jest w monografii „literaturą drugiego słowa” („Literatur der zweiten Worte”, s. 184).

Z racji swych zainteresowań badawczych Moritz Baßler jest także autorem jednego z najpełniejszych jak do tej pory haseł słownikowych dotyczących literatury pop:

Literatura pop — od końca lat 60., a szczególnie od lat 90. — orientuje się, w przeciwieństwie do tradycyjnej, na estetykę komercyjnej kultury młodzieży, świat mediów i towarów (kulturę popularną) archiwizując, krytykując, prześmiewając i/lub potwierdzając ją. Przejmuje jej słownictwo (nazwy marek, tytuły muzyki [pop — A.K.S.]), repertuar tematyczny (seriale, muzyka pop, celebryci) i reprezentuje w odróżnieniu od zorientowanej na przeszłość i problem literatury powojennej kulturę codzienną, kulturę młodzieży, kulturę współczesną²¹⁰.

Szereg artykułów²¹¹ poświęca trendowi lat 90. Dirk Frank. Już w pierwszym z nich, opublikowanym w roku 2000, autor uznaje pop-modernizm za finalne stadium postmodernizmu²¹². W kolejnym artykule z tego samego roku zauważa natomiast ogromną zależność pop-literatów od świata mediów. Nazywa nawet pisarstwo ich „wtórnym zajęciem”, gdyż większość z nich zaczynała swą karierę w innej medialnej branży: jako DJ-e, dziennikarze lub muzycy²¹³. Na istotną rolę ironii w utworach tego kierunku zwraca autor uwagę w artykule *Die Nachfah-*

²¹⁰ Moritz Baßler, *Pop-Literatur*, [w:] *Reallexikon*, t. III, red. Jan-Dirk Müller, Berlin-New York i in. 2003, s. 123.

²¹¹ Chodzi tu głównie o dwie prace z roku 2003. Artykuły Dirka Franka z lat 2004 i 2011 mają charakter podsumowujący dotychczasowe spostrzeżenia autora i poświęcone są głównie interpretacji konkretnych utworów pop-literatury takich, jak: *Ferien für immer*, *Soloalbum*, *Tristesse Royale*, *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*, *Relax*.

²¹² Dirk Frank, *Propheten und Nostalgiker. Reflexivität in der Pop-Literatur der Gegenwart*, [w:] *Literatur und Identität. Beiträge auf der 10. Internationalen Arbeitstagung Germanistische Forschungen zum Literarischen Text*, red. Christoph Parry, Liisa Voßschmidt, Detlev Wilske, Vaasa 2000, s. 264.

²¹³ Dirk Frank, *Talking about my generation. Generationenkonflikte in der zeitgenössischen Popliteratur*, „Der Deutschunterricht”, nr 6, 2000, s. 72.

ren der »Gegenkultur«²¹⁴. Omawia w nim także aspekt specyficznej „rebelii” pop-literatów: paradoksalny protest przeciwko protestowi (przeciw wystąpieniom i ideałom pokolenia rodziców), który uzewnętrznia się już tylko poprzez wyszydzanie postaw uznanych za niepopularne²¹⁵. Ważną cechą dystynktywną kierunku nazywa literaturoznawca język narracji pop-literatów — nieskomplikowany, z elementami slangu, a także zdecydowanie zwięzły²¹⁶.

We wstępie do wydanej w 2003 roku antologii *Popliteratur. Arbeitstexte für den Unterricht* (2003), zawierającym teksty pisarzy pop-literatury od Rolfa Dietera Brinkmanna, Rainalda Goetza po Christiana Krachta i Benjamina von Stuckrad-Barrego, Dirk Frank występuje przeciwko powielaniu stereotypów dotyczących tego kierunku i jego inklinacji ku powierzchowności. W zamian proponuje trzeźwą pozbawioną skrajnych emocji analizę utworów pod względem sposobu narracji i relacji do tradycji. Obserwuje ponadto, że pop pojawił się w dobrym czasie — kiedy to poszukiwano nowego paradygmatu w literaturze współczesnej Niemiec²¹⁷. Polemizuje również z przekonaniem Diedricha Diederichsena o braku krytycyzmu w utworach pop-literatów. Dirk Frank uznaje bowiem, że opozycja wobec pokolenia rodziców, a co za tym idzie — jego krytyka, zajmuje centralne miejsce w ich twórczości²¹⁸. Zauważa także, że „po dokładniejszym przyjrzeniu się można zauważyć, że pojawiają się obszary tematyczne, [...] które pop-literaci są w stanie ukazać dokładniej, niż to potrafią i chcą twórcy literatury elitarnej. Pop-literatura może archiwizować praktyki dnia codziennego, komentować i formować z materiału codzienności nowe formy i tematykę”²¹⁹.

Jedną z ciekawszych prób definicji literatury pop przedstawia w 2006 roku Sascha Seiler. Nazywa ją linią rozwoju niemieckojęzycznej literatury XX wieku i uznaje, że

pojęcie „literatura pop” może być widziane jako literacka recepcja kultury popularnej i jednocześnie jako część niemieckiego pop-dyskursu, który obejmuje nie tylko literackie, lecz także kulturowe fenomeny. Niemiecka literatura pop jest tym samym, literackim świadectwem ogólnej recepcji popularnej amerykańskiej kultury od lat 60., jako część typowo niemieckiego dyskursu, który wyemancypował się z amerykańskich wzorców²²⁰.

Jednakże, mimo iż opracowanie to jest bardzo obszerne, drugiej fali niemieckiego popu w literaturze poświęca autor niecałe 20 (z ponad 300) stron, koncen-

²¹⁴ Dirk Frank, *Die Nachfahren der »Gegenkultur«*. *Die Geburt der Tristesse Royale aus dem Geiste der achtziger Jahre*, [w:] *Pop-Literatur*, red. Heinz Ludwig Arnold, München 2003, s. 220.

²¹⁵ Por. tamże, s. 219.

²¹⁶ Tamże, s. 224.

²¹⁷ *Arbeitstexte für den Unterricht. Popliteratur*, red. Dirk Frank, Stuttgart 2003, s. 30.

²¹⁸ Tamże, s. 90.

²¹⁹ Tamże, s. 31.

²²⁰ Sascha Seiler, *Das einfache wahre Abschreiben der Welt. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960*, Göttingen 2006, s. 18–19.

trując się głównie na omówieniu twórczości Christiana Krachta. Publikacja ta dotyczy bowiem głównie początków i rozwoju popu „specyficznego”.

Kolejną istotną monografią dotyczącą nowej niemieckiej literatury pop jest wydana w roku 2008 książka Franka Deglera i Ute Paulokat. Podobnie jak Moritz Baßler autorzy skupiają się w niej wyłącznie na nowej literaturze powstałej w latach 1995–2001 i traktują ją jako samodzielny fenomen. Nie podają definicji zjawiska, charakteryzują w zamian jego motywy przewodnie i tematy, osobliwości formalne i językowe. Tworzą tym samym listę kryteriów, którymi należy się kierować przy interpretacji utworów zaszeregowanych jako pop. Katalog ten otwiera problem inscenizacji autorów — ich kreacji na swoiste gwiazdy popu. Istotnym aspektem trendu jest ponadto jego powiązanie z muzyką pop (cytaty z piosenek, podobieństwa formalne)²²¹. Kolejną wytyczną interpretacyjną podaną w monografii jest szczególna predyspozycja pop-literatów do archiwizacji przejawów teraźniejszości²²², pokrywająca się z ujęciem tej problematyki przez Moritza Baßlera. Ponadto Frank Degler i Ute Paulokat zwracają uwagę na mniej oczekiwane w kontekście pop-literatury aspekty, takie jak krytyka społeczna, polityka, gender i tematyka „śmierci, choroby i rzeczy ostatecznych”²²³.

Z publikacji najnowszych, poruszających problematykę popu lat 90., warto wymienić ponadto pracę Christophu Rauena *Pop und Ironie: Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000* (2010), który to omawiając sztandarowe utwory popu II (Faserland, Tristesse Royale, Generation Golf) kieruje się głównie kryteriami sugerowanymi przez Diedricha Diederichsena. Szczególną zaś uwagę poświęca roli ironii w utworach tego trendu.

Uwzględniający najistotniejsze przyczynki przegląd literatury sekundarnej dotyczącej literatury pop lat 90. pozwala na wysnucie podsumowujących wniosków i skonstruowanie ogólnej charakterystyki tego kierunku. Jedną z najbardziej narzucających się w tym kontekście konkluzji jest ta, że literatura pop widziana jest przez jej badaczy jako masowy fenomen typowy wyłącznie dla literatury niemieckiej²²⁴ schyłku XX wieku, powstały pod wpływem propagowanej przez media kultury masowej²²⁵. Możliwości środków masowego przekazu nie stanowią jednak wyłącznie inspiracji dla pop-literatury — służą też autoprezentacji autorów, dystrybucji i sprzedaży ich prac. Doprowadza to z jednej strony do sytuacji, że „utworu pop-literackiego nie da się już oddzielić od sposobu autoprezentacji i »inscenizacji« jego autora w mediach [autor jako gwiazda pop — A.K.S.], a tak

²²¹ F. Degler, U. Paulokat, *Neue Deutsche Popliteratur...*, s. 26.

²²² Tamże, s. 34–42.

²²³ Tamże, s. 97–105.

²²⁴ Marcus S. Kleiner, *Pop-Theorie. Ein deutscher Sonderweg*, [w:] *Pop, Populäres und Theorien*, red. Christoph Jacke, Jens Ruchatz, Martin Zierold, Münster 2011, s. 45–63.

²²⁵ Por. Norbert Bolz, *Literarisches Kulturmarketing*, [w:] *Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, red. Andrea Köhler, Rainer Moritz, Leipzig 1998, s. 252.

zwany *glamour* uwierzytelnia tylko wartość tekstu”²²⁶. Z drugiej jednakże — prowadzi do osmozy kultury i subkultury: w pop-literackich tekstach można natrafić na brak dystansu do pozornego świata reklamy, powszechną adaptację terminów i struktur audiowizualnych, cytatów zarówno z muzyki pop, jak i innych dziedzin kultury, które w zestawieniu tworzą konglomerat nie zawsze możliwy do rozszyfrowania. Sztandarową cechą literatury pop lat 90. jest orientacja na świat społeczny²²⁷ — świat życia codziennego, teraźniejszość, przeżycia autobiograficzne i styl życia. Ponieważ literatura ta skierowana była do młodych wówczas czytelników, mających zbliżone doświadczenia z autorami tekstów i nastawionych na multimedialny odbiór, nie bez znaczenia na jej kształt pozostawał czynnik rozrywkowy, spontaniczność, przystępność językowa, zastosowanie wulgaryzmów, zwrotów potocznych, modnych anglicyzmów, a także kreatywnie konstruowanych neologizmów.

Specyficzna dla literatury pop jest ponadto jej rozdarcie między skrajnościami, ale też jednocześnie dążenie do zacierania granic między nimi — między kulturą „niską” a „wysoką”, kiczem a sztuką, światem wirtualnym a realnym i w efekcie między fikcją a stanem faktycznym. Wywołuje to jednakże dość duże zdezorientowanie, co znajduje swe uzewnętrznienie w kreacji „bohaterów” literatury pop. Są oni bowiem całkowicie odheroizowani, reagują na własne życie i kulturę mediów ironicznie, cynicznie, niekiedy prowokacyjnie. Funkcjonują zazwyczaj w przestrzeni miejskiej, nie znajdują żadnych autorytetów, nic nie zajmuje ich tak, jak wspólne ich pokoleniu obsesyjne zainteresowanie modą i rozróżnianie tego, co „na topie”, od tego, co niepopularne. Religia, szkoła, czy praca nie należą do ulubionych tematów pop-literatury. Daremnie szukać też w utworach tego nurtu zainteresowania zagadnieniami politycznymi²²⁸. Można tu bowiem jedynie mówić o „dążeniu do normalizacji w sensie uwolnienia się od konfliktowych konstelacji czasu powojennego”²²⁹. Wszystko to prowadzi do kryzysu opisywanych w utworach jednostek, ich samotności, przesyty życiem i schyłkowych nastrojów — stąd też obecność narkotyków, alkoholu i rozpasanej seksualności jako ważnych wątków tematycznych tej literatury, która wprawdzie obserwuje i archiwizuje, nie sugeruje jednak żadnych rozwiązań.

Z formalnego zaś punktu widzenia publikacje pop-literackie to najczęściej zbiory opowiadań, esejów czy *short stories* lub niezbyt obszerne powieści. Formy te mogą balansować na pograniczu literatury użytkowej („poradniki”), w skrajnych zaś przypadkach nie mają już nic wspólnego z literaturą, czego dowodem

²²⁶ Andreas Bernard, *Alles Pop?*, „Süddeutsche Zeitung”, 6.04.2000.

²²⁷ Heinrich Kaulen, *Der Autor als Popstar und Entertainer. Überlegungen zur neuen deutschen Popliteratur*, [w:] *Lesen zwischen Neuen Medien und Pop-Kultur: Kinder- und Jugendliteratur im Zeitalter multimedialen Entertainments*, red. Hans Hei Ewers, München 2002, s. 214.

²²⁸ Torsten Liesegang, *Die Wiederkehr der Popliteratur als Farce*, „Krisis. Beiträge zur Kritik der Warengesellschaft”, nr 25, 2002, s. 156.

²²⁹ Tamże.

jest publikacja Benjamina von Stuckrad-Barrego *Was.Wir.Wissen* (2005) [„Co wiemy”]. Ze względów marketingowych — promocji osoby autora i jego dzieł — pop-literackie książki wydawane są często dodatkowo jako audiobooki, a niektóre z nich, tak jak na przykład *Mondscheintarif* (1999) [*Taryfa księżycowa*, 2004] Ildikó von Kürthy są ekranizowane²³⁰.

Nie bez znaczenia w ogólnej charakterystyce jest ponadto graficzna szata książek wydawanych pod szyldem pop-literatury. Są one atrakcyjnie ilustrowane, mogą być zaopatrzone w dokumentację fotograficzną, jak na przykład książka Benjamina von Stuckrad-Barrego *Deutsches Theater* z 2001 roku, utrzymane w kolorystyce sugerującej target, jak różowo-pastelowe okładki powieści Ildikó von Kürthy. Układ tekstu jest w nich przejrzysty, dominują stosunkowo duże czcionki. Same teksty opatrzone są często mottami i wyróżnionymi graficznie cytatami. Wszystko to służy temu, by za wszelką cenę wywołać dobre pierwsze wrażenie, zanim jeszcze czytelnik zagłębi się w lekturę.

Ze względów marketingowych istotną rolę odgrywa także element wzbudzania ciągłego zainteresowania czytelników osobami autorów pop-literatury: nieważne, czy poprzez ich nieustającą obecność w mediach (programy autorskie, podróże promujące nowe publikacje, odczyty), wzbudzanie sztucznego zamieszania (felietony) czy też skandale.

Podsumowując powyższe rozważania, należy podkreślić, że literatura pop nie jest jednorodnym stylem, kierunkiem czy też trendem. Jednoznacznego jej ujęcia w hasło słownikowe nie ułatwia też fakt, że w zależności od poruszanych aspektów i perspektywy, z jakiej jest interpretowana, nazywana jest także strategią, postawą czy konceptem²³¹. Pop nie jest przy tym *stricte* innowacyjnym kierunkiem — przetwarza to, co jest i było w kulturze, za pomocą specyficznych sobie środków. Do najpopularniejszych z nich, stosowanych w literaturze, można zaliczyć wykorzystanie cytatów (z muzyki pop, literatury, reklamy, filmu), sampling — zestawianie na nowo istniejącego już materiału oraz umieszczanie go w nowym kontekście, a także tak zwany re-modeling — nową aranżację tematyki, formy utworu czy image'u autora na wzór zabiegu stosowanego w muzyce pop. Pod tym względem literatura pop stanowi zatem realizację postmodernistycznej dewizy głoszącej, że „nic nowego nie da się już napisać”, ponieważ każdy tekst będzie już tylko „zlepkiem cytatów”²³². Dlatego brak tu przesłania odautorskiego, do dyspozycji pozostaje jedynie wielowymiarowa przestrzeń złożona z cytatów i aluzji pochodzących często z różnych kultur²³³ (najczęstszym nawiązaniem w literaturze

²³⁰ Szczegółowe dane dotyczące ekranizacji utworów wybranych przedstawicieli generacji Golfa zawarte są w trzeciej części niniejszej pracy.

²³¹ Thomas Hecken, *Pop: Geschichte eines Konzepts 1995–2009*, Bielefeld 2009.

²³² Por. Roland Barthes, *Der Tod des Autors* (1967), [w:] *Texte zur Theorie der Autorschaft*, red. Fotis Jannidis, Stuttgart 2000, s. 190.

²³³ Tamże, s. 192.

pop jest popkultura brytyjska i amerykańska) i jako taka — nie zawsze możliwa do jednoznacznego rozszyfrowania, dopuszczająca ponadto wiele wersji interpretacji. Jednakże za jedną z najbardziej znamienitych i miarodajnych przy charakterystyce trendu pop-literatury można uznać następującą konstatację Diedricha Diederichsena: „pop funkcjonuje jako tajny kod, który jest jednocześnie dostępny dla wszystkich”²³⁴. Oksymoron ten bowiem idealnie charakteryzuje potencjał pop-literatury i jej specyficzną dychotomię. Jako że publikacje utrzymane w stylistyce i tematyce tego kierunku nie są przeznaczone wyłącznie dla koneserów i literaturoznawców — to, co zawiera jej powierzchowność, zrozumie każdy. Znamcom i badaczom pozostaje jednak do rozpoznania jej głębsza warstwa — kodów, znaków i odniesień. W tej właśnie predyspozycji można dopatrywać się także misji trendu jako literatury „prześciowej” lub też „wychowawczej” — łączącej elementy popularne i elitarne, zachęcającej do czytania niezainteresowane lekturą kręgi i umożliwiającą stopniowe ich wtajemniczenie w nieco bardziej ambitne strefy literatury.

3.3. Dyskurs o schyłku pop-literatury

Podobnie jak wokół samego nieostrego pojęcia pop-literatury drugiej fali, tak wobec ustalenia konkretnej ramy czasowej zamykającej fazę rozkwitu kierunku panowała rozbieżność zdań. Za pojęcie historyczne zaczęto uznawać ten typ literatury od czasu proklamowania „końca społeczeństwa przyjemności”²³⁵ przy okazji targów książki we Frankfurcie w 2001 roku. Jak nietrudno przewidzieć, za konstatacją kresu popu w literaturze z największym zapalem opowiedzieli się felietoniści, dokonując niekiedy kuriozalnych porównań, jak na przykład: „pop jest martwą rybą, której nikt nie chce już zjeść, ponieważ wypadła z beczki”²³⁶. Zazwyczaj jednak ton tego typu wypowiedzi był bardziej zasadniczy, czego przykładem może być wyrok wydany przez redaktora „die tageszeitung” Dirka Knipphalsa: „Temat jest martwy. I już wkracza germanistyka”²³⁷. Identyczny pogląd reprezentowała również Christiane Zschirnt. Felietonistka twierdziła bowiem, że „literatura pop jest martwa i leży już na literaturoznawczych stołach sekcyjnych”²³⁸. Znamienne w cytowanych wypowiedziach jest, że oboje felietonistów interpretowało objawy wszelkiego zainteresowania literaturą pop ze strony teoretyków i historyków literatury (autorów opracowań wspomnianych wcześniej w niniejszym podrozdziale)

²³⁴ D. Diederichsen, *Pop — deskriptiv, normativ...*, s. 40.

²³⁵ Anita Pollak, *Das jähe Ende der Spaß-Literatur. Die Frankfurter Buchmesse hat für die Zukunft den neuen Trend zur Ernsthaftigkeit ausgerufen*, „Der Kurier”, 13.10.2001.

²³⁶ Thomas E. Schmidt, *In die Prada-Tasche gemurmelt*, „Die Zeit”, 12.09.2002.

²³⁷ Dirk Knipphals, *Hinein ins immer schon Gesagte*, „die tageszeitung”, 30.05.2002.

²³⁸ Christiane Zschirnt, *Strukturell immer offen*, „die tageszeitung”, 16.06.2003.

po roku 2001 za oznakę jej agonii. Swoją opinię o śmierci pop-literatury motywowała Christiane Zschirnt obserwacją, że „nie ma już prawie wydawnictw, które chciałyby mieć coś do czynienia z literaturą pop, nie mówiąc już o tym, żeby reklamowały jakąś książkę jako taką”²³⁹. Przyczynę tej sytuacji określiła autorka jednoznacznie: literatura pop padła ofiarą tak zwanej nowej powagi („neuer Ernst”, „neue Ernsthaftigkeit”)²⁴⁰, czyli zmian dokonujących się w literaturze pod wpływem zamachów terrorystycznych w USA z 11 września 2001 roku. Potwierdziła tym samym opinie Wielanda Freunda, Martina Hielschera i Thomasa Hettchego zaprezentowane w wywiadzie przeprowadzonym po ukazaniu się powieści Christiana Krachta 1979 w roku 2001²⁴¹. Publikacja ta miała być zdaniem Martina Hielschera dowodem na „uśmiercenie literatury pop przez najlepszego spośród pop-literatów”²⁴².

Schyłek literatury pop zdiagnozował także Klaus-Michael Bogdal w roku 2005. Podkreślił przy tym, że kierunek ten zawdzięczał swe istnienie i rozkwit zainteresowaniu felietonistów i krytyków: „Prestiż w literaturze współczesnej — pisał — nie zależy już w tak dużej mierze od »wielkości« dzieła, tylko od jego pozycji w dyskursywnej przestrzeni literatury. Sukces, upadek i zniknięcie literatury pop w ciągu kilku lat ilustruje tę tezę obrazowo”²⁴³.

Koniec epoki drugiej generacji popu sygnalizowały ponadto tytuły opracowań literaturoznawczych z lat 2006–2010, jak: *Das Ende der Popliteratur. Eine Fortsetzungsgeschichte*²⁴⁴, *Die Popliteratur nach ihrem Ende*²⁴⁵ czy *Christian Krachts Roman »1979« als Ende der Popliteratur?*²⁴⁶.

W publicystyce i pracach literaturoznawczych nie brakowało jednakże głosów mniej skrajnych lub zdecydowanie sprzeciwiających się traktowaniu dobrej passy literatury pop za nieodwołalnie zakończoną. Mianowicie, daleki od opinii o śmierci pop-literatury na początku drugiego tysiąclecia był Wolfgang Schneider. W roku 2003 doszedł bowiem do wniosku, że „[w literaturze pop — A.K.S.]

²³⁹ Tamże.

²⁴⁰ Tamże.

²⁴¹ Wieland Freund rozpoczynając debatę pytał: „Umarł pop, niech żyje powaga?”. Zob. Martin Hielscher, Thomas Hettche, *Zurück in die Wirklichkeit. Ein Schriftsteller und ein Lektor diskutieren über die neue deutsche Literatur*, rozmowę przeprowadził Wieland Freund, „Die Welt”, 24.11.2001.

²⁴² Tamże.

²⁴³ Klaus-Michael Bogdal, *Die Chancen der deutschen Gegenwartsliteratur in der Mediengesellschaft*, „Dogilmunhak. Koreanische Zeitschrift für Germanistik”, t. 94, r. 46, 2005, z. 2, s. 179.

²⁴⁴ Eckhart Schumacher, *Das Ende der Popliteratur. Eine Fortsetzungsgeschichte*, [w:] *Kunst — Fortschritt — Geschichte*, red. Christoph Menke, Juliane Rebentisch, Berlin 2006, s. 157–165.

²⁴⁵ Heinz Drügh, „...und ich war glücklich darüber, endlich seriously abzunehmen»: *Christian Krachts Roman 1979 als Ende der Popliteratur?*, „Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre”, nr 57, 2007, z. 1, s. 31–51.

²⁴⁶ André Menke, *Die Popliteratur nach ihrem Ende: zur Prosa Meineckes, Schamonis, Krachts in den 2000er Jahren*, Bochum 2010.

znaleźć się może wszystko, co nie wygląda jak literatura pretendująca do nagród i nie jest podobne do odczytów ze szklaneczką wody. [...] Należy zatem stwierdzić: Literatura pop będzie zawsze”²⁴⁷. Podobnie wyrokował Moritz Baßler: uznał, że kierunek ten „nie jest martwy, jest [natomiast — A.K.S.] wartościowym obiektem studiów dla kultury wysokiej”²⁴⁸.

Wzmoczone zainteresowanie literaturoznawców tym trendem, piętnowane przez felietonistów, spotkało się jednakże również z odmiennym przyjęciem. Do nich należy między innymi propozycja Marca Reichweina: powstawanie coraz to nowszych utworów reprezentujących różnorakie aspekty pop-literatury, świadczy jego zdaniem o tym, że rozdział pod tytułem „pop-literatura” długo jeszcze nie zostanie zamknięty w pracach badawczych²⁴⁹. Podobne stanowisko zajął także Wolfgang Schneider, obserwując fenomen pop-literatury ze stosunkowo odległej perspektywy czasu. W swym esej z 2009 roku stwierdził mianowicie, że „koniunktura pojęcia jak dotąd nie została zagrożona ani przez dementi byłych pop-literatów ani przez »nową powagę«, a wydawnictwo Kiepenheuer & Witsch w dalszym ciągu specjalizuje się w publikacjach reprezentujących pop”²⁵⁰. Wypowiedź ta stanowiła zatem wyraźną polemikę z poglądami Christiane Zschirnt.

Najbardziej jednak obszernie i wnikliwie omówił tę problematykę Eckhart Schumacher, który podkreślił, że autorzy publikacji stwierdzających „śmierć popu”, wbrew swemu zamiarowi potwierdzają jedynie istnienie i ważkość tego literackiego fenomenu²⁵¹. W spóźnionej, zdaniem felietonistów i uznawanej przez nich za nieaktualną recepcji pop-literatury przez literaturoznawców, Eckhart Schumacher zauważył zaś także pozytywne aspekty. Dostrzegł mianowicie, że nauka o literaturze ma potencjał do obserwacji tego zjawiska z nowej perspektywy i od podstaw²⁵². Konkludując swoje rozważania, Eckhart Schumacher postulował podjęcie poważnych, nieobciążonych stereotypami badań nad zjawiskiem popu, koniecznych jego zdaniem tym bardziej, że nawet „po domniemywanym kresie literatury pop nie wiadomo, co to właściwie było”²⁵³.

²⁴⁷ Wolfgang Schneider, *Lesefehler. Jugend horcht: Ein Berliner Symposium über Popliteratur*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 15.04.2003.

²⁴⁸ Gerrit Bartels, *Nutze die Popkultur. Die letzten Nischen der Subversion: Zwei Poptheorie-Reader suchen nach dem guten Pop im schlechten*, „die tageszeitung”, 3.02.2003.

²⁴⁹ Marc Reichwein, *Suhrkamp-Pop? Mauer-Pop? Migranten-Pop?*, „literaturkritik.de”, nr 11, 2011, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=16035&ausgabe=201111 (dostęp: 30.02.2012).

²⁵⁰ Wolfgang Schneider, *Wer darf ein Fischstäbchen mehr essen?*, „Cicero. Online Magazin für politische Kultur”, 2.09.2009, <http://www.cicero.de/salon/wer-darf-ein-fischstaebchen-mehr-essen/44557> (dostęp: 24.09.2010).

²⁵¹ Tamże, s. 56.

²⁵² Tamże, s. 59.

²⁵³ E. Schumacher, *Das Ende...*, s. 65.

3.4. Literatura popularna a literatura pop

Dokonany w podrozdziale 3.2. przegląd ujęć teoretycznych utwierdza w przekonaniu, że jedną z najbardziej specyficznych cech trendu kulturowego, który zwykło się określać mianem „pop”, jest jego niewystarczające sprecyzowanie. Żadna z wielu opublikowanych na ten temat rozpraw nie rościła sobie bowiem pretensji do stworzenia całościowej charakterystyki tej tendencji i kompletnej jej definicji.

Także katalogowani jako pop-literaci autorzy reprezentowali intrygujące stanowisko wobec tego problemu. Christian Kracht zapewniał w jednym z wywiadów, że „nie ma pojęcia, co to jest literatura pop”²⁵⁴. Natomiast Benjamin von Stuckrad-Barre, mimo że również próbował początkowo kokietować czytelników „niewiedzą” lub nawet ignorancją problemu²⁵⁵, zajął w tej kwestii bardziej zdecydowane stanowisko. Uznał bowiem, że

krytycy używają słowa literatura pop, bez wyjaśnienia, co pod tym pojęciem rozumieją. Jedni nazywają popem pisanie o muzyce, dla innych pop-[literatem — A.K.S.] będzie autor poniżej czterdziestki [...]. To, co nie jest prawdziwą literaturą, jest literaturą pop. Rozszerzenie tego pojęcia spowodowane jest głównie tym, że wszyscy się teraz zajmują popem — od reklamy po politykę. Dlatego też Gerhard Schröder jest gwiazdą pop²⁵⁶.

Temu stanowi rzeczy winni są także zdaniem autora felietoniści „używający etykiety [»literatura pop« — A.K.S.] zawsze w znaczeniu pejoratywnym”, dlatego że „mimo ich najbrutalniejszej krytyki, czytelnicy mają chętność kupować książki [pop-literatów — A.K.S.]. Nikt, kto poważnie traktuje pop, nie będzie używał tego niewiele mówiącego słowa”²⁵⁷. Również samo określenie uznał autor za nietrafne. Powinno ono jego zdaniem brzmieć: „nie »literatura pop« — tylko »pop literatury«. Autor uznaje bowiem pop za „ramę referencyjną i podtemat, które kształtują styl, będący z kolei jest odzwierciedleniem realiów kultury w Niemczech: polityki, telewizji, reklamy, języka”²⁵⁸.

Jedną z przyczyn trudności piętrzących się wokół tego zagadnienia jest już samo znaczenie słowa „pop”²⁵⁹, które przetłumaczone dosłownie jako skrót an-

²⁵⁴ Christian Kracht, Benjamin von Stuckrad-Barre, *Wir tragen Größe 46*, rozmowę przeprowadzili Anne Philippi i Rainer Schmidt, „Die Zeit”, 9.09.1999.

²⁵⁵ Benjamin von Stuckrad-Barre, *Bezaubernder Bruchteil einer Generation*, rozmowę przeprowadził Klaus Fischer, „Frankfurter Rundschau”, 21.02.2002.

²⁵⁶ Heinz Rudolf Kunze, Benjamin von Stuckrad-Barre, *Pop ist, wenn man etwas glaubt, was nicht stimmt*, rozmowę przeprowadził Peter von Stahl, „Musik Express/Sounds”, nr 1, 2000. Wyowiedź ta wykazuje niezaprzeczone podobieństwo do poglądów Diedricha Diederichsena. Por. D. Diederichsen, *Der lange Weg...*, s. 273.

²⁵⁷ Ch. Kracht, B. von Stuckrad-Barre, *Wir tragen Größe 46...*

²⁵⁸ Tamże.

²⁵⁹ Także w funkcji rzeczownika to nietypowe dla języka niemieckiego słowo występuje bez rodzajnika. Por. Andreas Neumeister, *Pop als Wille und Vorstellung*, [w:] *Sound Signatures — Pop-Splitter*, red. Jochen Bonz, Frankfurt am Main 2001, s. 19.

gielskiego wyrażenia *popular*, oznacza „popularny” — czyli: znany, rozpowszechniony, lubiany. Nie jest to jednak jedyne możliwe znaczenie tego terminu. Kolejne można bowiem wywieść od łacińskiego słowa *populus*²⁶⁰ — „ludowy”, „masowy”, co w odniesieniu do literatury oznacza zwykle „trywialny” — stojący w wyraźnej opozycji do „elitarny”. Ta właśnie dwuznaczność stała się przyczyną zamieszania wokół terminu „pop” w kontekście literackim. Spowodowała bowiem utożsamianie niemieckiej pop-literatury lat 90. ubiegłego wieku z literaturą definiowaną jako popularna²⁶¹. Pod przykrywką tego neutralnego aksjologicznie określenia ukrywają się jednakże również przejawy twórczości jarmarcznej, trywialnej, tandetnej czy grafomańskiej. Cechą wspólną literackiego popu i literatury rozumianej jako popularna jest niewątpliwie fakt, że oba nurty zakładają oddziaływanie na jak najszersze kręgi odbiorców²⁶², co powoduje ich postępującą komercjalizację, a także — że „są nastawione na realizację [...] potrzeb osobowościowych”²⁶³ czytelników. Ponadto różnorodność podtypów obu trendów jest charakterystyczna i porównywalna²⁶⁴.

Niemiecka literatura pop przełomu XX i XXI wieku niewiele ma jednak wspólnego z folklorem, straganowymi romansidłami, wykorzystującymi tanią sensację kryminałami, horrorami czy *science fiction*. Teksty użytkowe powstają w jej obrębie okazjonalnie i realizują tę użytkowość w znaczeniu przenośnym lub ironicznym²⁶⁵. Ponadto język pop-literatury jest wprawdzie prosty, ale nie prymitywny

²⁶⁰ T. Jung, *Viel Lärm um nichts...*, s. 10; i F. Degler, U. Paulokat, *Neue Deutsche Popliteratur...*, s. 45.

²⁶¹ Literaturze popularnej poświęcono wiele obszernych opracowań. Z najbardziej reprezentatywnych polskich i niemieckich publikacji warto wymienić następujące: *Formy literatury popularnej*, red. Aleksandra Okopień-Sławińska, Wrocław 1975; Michael Fleischer, Christian Sappok, *Die populäre Literatur*, Bochum 1988; *Literatura i kultura popularna*, t. 1–10, red. Tadeusz Żabski, Wrocław 1992–2002; *Słownik literatury popularnej*, red. Tadeusz Żabski, Wrocław 1997; Anna Martuszczyńska, *Ta trzecia: problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997; *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990*, red. Thomas Jung, Frankfurt am Main 2002; *Das Populäre*, red. Olivier Agard, Christian Helmreich, Hélène Vinckel-Roisin, Göttingen 2010; *Und wer bist du, der mich betrachtet? Populäre Literatur und Kultur als ästhetische Phänomene. Festschrift für Helmut Schmiedt*, red. Helmut Schmiedt, Helga Arend, Bielefeld 2010; *Popkommunismus: Doświadczenie komunizmu a kultura popularna*, red. Magdalena Bogusławska, Zuzanna Grębecka, Kraków 2010.

²⁶² Benjamin von Stuckrad-Barre wyjaśnia tę kwestię następująco: „Tak wiele osób, jak tylko jest to możliwe, powinno kupować i czytać nasze książki — o to przecież chodzi. W Niemczech sytuacja wygląda jednak następująco: literatura nie jest dla mas”. Zob. Ch. Kracht, B. von Stuckrad-Barre, *Wir tragen Größe* 46...

²⁶³ *Słownik literatury popularnej*, red. Tadeusz Żabski, Wrocław 2006, s. 313.

²⁶⁴ Dariusz Nowacki, *Czytelnik ma zawsze rację, czyli proza środka*, „Instytut Książki”, 2000, <http://www.instytutksiazki.pl/pl/ik/site,14.php> (dostęp: 22.10.2012).

²⁶⁵ Użytkowość tekstów sugerują zazwyczaj tytuły, tak jak w przypadku „poradnika” *Jak być niewinnym* — zob. Florian Illies, *Anleitung zum Unschuldigen sein. Das Übungsbuch für ein schlechtes Gewissen*, 2001 — i „leksykonu rzeczy zbyt technicznych”. Zob. Alexander von Schönburg, *Lexikon der überflüssigen Dinge*, 2006. Jednakże forma i treść tych utworów odbiegają znacznie od założeń tekstów użytkowych.

— nobilituje go choćby obecność powszechnie wykorzystywanej ironii i autoironii, gry językowe, a także humor (też „czarny”). Nie może tu poza tym mieć zastosowania definicja zaproponowana przez Stanisława Lema, który uznał, że jedną z ważniejszych cech literatury trywialnej jest fakt, iż „jej utwory służą wyłącznie jednorazowej lekturze, tak jak najtańsze towary masowe przeznaczone są tylko do jednorazowego użytku; co można poznać po tym, że większość utworów starzeje się podobnie jak produkty masowe”²⁶⁶. Ponowne prześledzenie utworów pop-literackich przynieść może zaskakujące rezultaty. Należy bowiem pamiętać, iż jedną z istotnych cech tego kierunku jest „podwójne kodowanie”²⁶⁷ i to wyłącznie od czytelnika zależy, czy skupi się on jedynie na powierzchni utworu, czy też znajdzie pod nią coś jeszcze. Także aktualna tematyka popu — zarówno poruszana w debatach, jak i prowokująca, eksperymentująca z tabu — wykracza poza ramy literatury trywialnej. Nie musi razić schematycznością i banalnością, a charaktery przedstawianych postaci trudno jednoznacznie nazwać „czarnymi” czy „białymi”. Ponadto, interpretując teksty przyporządkowane pop-literaturze, nie należy ulegać stereotypom i uogólnieniom, gdyż pojęcie to jest na tyle szerokie, że obejmuje i zazębia się z różnorodnymi tendencjami i trendami od „*chick lit*”, przez „pop migrantów”, „literaturę w sieci” (blogi), „literaturę lifestyle’u” aż do „post-popu”, różniącymi się znacznie formą, stylem i tematyką. Jednakże mimo wielu pozytywów, jakich można doszukać się w literaturze pop i mimo wyłączenia jej z obszaru twórczości *stricte* trywialnej, oczywiste jest, że nie może być ona utożsamiana z literaturą „wysoką”, artystyczną, przeznaczoną dla wąskiego kręgu znawców i miłośników dzieł ambitnych, z których jednakże pop często czerpie inspiracje (cytaty, nawiązania, pastisze). Z tego względu najstosowniej byłoby nazwać ją trzecim obliczem literatury²⁶⁸ (w odróżnieniu od literatury „wysokiej” i „niskiej”), lub — jak czyni to Dariusz Nowacki — „prozą środka”²⁶⁹ bądź też wykorzystując dwuznaczność tego zwrotu i nawiązując do haseł głoszonych przez Willy’ego Brandta²⁷⁰ oraz Gerarda Schrödera²⁷¹ — „prozą nowego środka”.

Powyższe zestawienie sposobów postrzegania problematyki literackiego popu uzmysławia zakres zagadnienia i nieostrość jego definicji. Pozwala również na wyodrębnienie lub określenie najistotniejszych cech dystynktywnych tego zjawiska, które okażą się niezwykle przydatne przy charakterystyce twórczości przedstawicieli generacji Golfa. Na tej podstawie stwierdzić będzie można, czy faktycznie

²⁶⁶ Stanisław Lem, *Science fiction — beznadziejny przypadek — z wyjątkami*, [w:] tegoż, *Mój pogląd na literaturę: rozprawy i szkice*, Kraków 2003, s. 149.

²⁶⁷ Por. D. Diederichsen, *Pop — deskriptiv, normativ...*, s. 39–40.

²⁶⁸ Por. A. Martuszevska, *Ta trzecia...*

²⁶⁹ D. Nowacki, *Czytelnik ma zawsze rację...*

²⁷⁰ Por. Karlheinz Weißmann, *Die Neue Mitte — Aufstieg und Verfall*, „Sezession”, nr 10, 2005, s. 34–38.

²⁷¹ Tony Blair, Gerhard Schröder, *Europa: Trzecia Droga/Nowy Środek*, „Gazeta Wyborcza”, 1.07.1999.

i ewentualnie w jakim stopniu pop determinował ich poczynania literackie. Rozważania nad tymi zagadnieniami znajdują się w centrum uwagi kolejnych rozdziałów rozprawy. Szczególną zaś rolę odegrają przy analizie prekursorskich utworów tej generacji, na podstawie których na przełomie XX i XXI wieku formułowano krytyczne opinie o charakterze jej twórczości.

4. Prekursorskie utwory generacji Golfa

4.1. Joachim Bessing: *Tristesse Royale* (1999)²⁷²

4.1.1. *Tristesse Royale* w polemice krytycznoliterackiej

Ukazanie się książki *Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamin v. Stuckrad-Barre* wywołało w Niemczech niemałe zamieszanie wśród krytyków literackich i recenzentów. W pierwszych latach po jej publikacji pojawiły się wprawdzie recenzje, których autorzy przyjęli ją dość przychylnie²⁷³, jednakże większość omówień, które oceniały utwór według kryteriów i wymogów stosowanych wobec literatury „wysokiej”, była druzgocąca. Najbardziej krytyczne z nich dewalutowały wysiłki „kwintetu popkulturowego” jako „delirium przy kominku”²⁷⁴, „prozę w powijakach”²⁷⁵ lub też określały autorów (względnie „aktorów”) książki jako „mającą piątkę”²⁷⁶, „zblazowanych chłopców” lub „pop-desperatów”²⁷⁷. Nawet tytuł utworu nie został oszczędzony i poddawany był licznym parafrazom takim jak „Souplesse Royale”, „Tristesse Orale” lub „Tristesse Globale”²⁷⁸. Głównie

²⁷² W niniejszym rozdziale wykorzystane zostały materiały częściowo publikowane w: Agnieszka Kodzis-Sofińska, *Zwischen neuer Dekadenz und gewöhnlichem Trübsinn — Das popkulturelle »Manifest« »Tristesse Royale« aus heutiger Perspektive*, [w:] *Zwischen Erinnerung und Fremdheit. Entwicklungen in der deutschen und polnischen Literatur nach 1989*, red. Carsten Gansel, Markus Joch, Monika Wolting, s. 439–451.

²⁷³ Por. Iris Radisch, *Mach den Kasten an und schau*, „Die Zeit”, nr 42, 1999; Harald Martenstein, „Tristesse Royale. Ein Aufstand junger Männer”, „Der Tagesspiegel”, 13.11.1999; i Thomas Ernst, *Kracht, Stuckrad-Barre und das popkulturelle Quintett*, [w:] tegoż, *Popliteratur*, Hamburg, 2001, s. 72–75.

²⁷⁴ Gunnar Lützow, *Delirium am Kaminfeuer*, „Berliner Morgenpost”, 19.10.1999.

²⁷⁵ Feridun Zaimoglu, *Knabenwindelprosa*, „Die Zeit”, nr 47, 1999.

²⁷⁶ Henryk M. Broder, Reinhard Mohr, *Die faselnden Fünf*, „Der Spiegel”, nr 49, 1999.

²⁷⁷ Kai Müller, *Club der blasierten Jungen*, „Der Tagesspiegel”, 28.01.2001.

²⁷⁸ Harald Martenstein, *Souplesse Royale. »Der Freund«: Christian Kracht bringt eine neue, seltsame Kulturzeitschrift heraus*, „Der Tagesspiegel Medien”, 24.09.2004; Krystian Woznicki, *Tristesse Orale: »Es gibt keine Meinungen mehr«*, „Berliner Gazette”, 17.11.1999, <http://berlinergazette.de/tristesse-orale-es-gibt-keine-meinungen-mehr/> (dostęp: 26.10.2010); i Stefan Hermes, *Tristesse globale. Intra- und interkulturelle Fremdheit in den Romanen Christian Krachts*, [w:] *Poetik der Oberfläche...* s. 187–206.

nymi zarzutami krytyków skierowanymi przeciwko książce i jej autorom były propagowanie snobizmu, cynizmu, wyrachowania i arogancji²⁷⁹, a także krytykanctwo w połączeniu z brakiem propozycji rozwiązań problemów nurtujących ówczesnych mieszkańców Niemiec młodego pokolenia. Specyficzna dezaprobata emanująca z omówień utworu znalazła w końcu swój punkt kulminacyjny w opublikowanym przez Nikolausa Stemmera „Liście otwartym do pop-kulturowego kwintetu”, w którym zarzuca uczestnikom projektu całkowite oddalenie się od literatury, zakłamanie i nieuczciwe szafowanie ironią²⁸⁰.

Do poprawy wizerunku utworu, a co za tym idzie — charakteru jego recepcji, nie przyczyniła się także próba popularyzacji *Tristesse Royale* w formie pop-literackiego eventu. Prezentacja fragmentów utworu z podziałem na role, zorganizowana 29.11.1999 na scenie *Bar jeder Vernunft* w Berlinie, dołała tylko oliwy do ognia. Bardzo znaczące jest jednak, iż ataki nie dotyczyły tym razem meritum książki, lecz mocniej skupiły się na osobach autorów w roli aktorów. „Nużący i zakochani w sobie”²⁸¹, „czytający, zamiast mówić, [...] czytający na dodatek źle”²⁸² — to główne zarzuty znudzonych tym wystąpieniem recenzentów, którzy najwidoczniej nie zauważyli, że głosząc swe powierzchowne opinie, dali się złapać w specyficzną pułapkę „ducha czasu”²⁸³. Ataki ze strony autorów przyczynków krytycznych doprowadziły do tego, iż rozgoryczeni takim stanem rzeczy autorzy zaczęli dystansować się wobec swego dzieła. Benjamin von Stuckrad-Barre przyznał, że „nie liczyli się z tym, że *Tristesse Royale* wywoła taką falę nienawiści”²⁸⁴, Christian Kracht zaś w obliczu tak wielu negatywnych opinii uznał otwarcie, że publikacja ta była błędem²⁸⁵. Zastanawiające jest jednak, iż mimo wyraźnej nieprzychylności krytyków, książkę szybko obwołano „manifestem pokolenia”²⁸⁶, „pop-manifestem”²⁸⁷ względnie — „manifestem pop-literatów”²⁸⁸.

²⁷⁹ Por. T. Jung, *Vom Pop international...*, s. 29; Eckhard Schumacher, *»Tristesse Royale«. Sinnsuche als Kitsch*, [w:] *Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen*, red. Wolfgang Braungart, Tübingen 2002, s. 200; i Moritz Baßler, *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München 2002, s. 121.

²⁸⁰ Nikolaus Stemmer, *Bigger than life and twice as ugly. Ein Offener Brief an das popkulturelle Quintett, die Wortführer der »Tristesse Royale«*, „EDIT. Papier für neue Texte”, nr 21, 1999.

²⁸¹ Oliver Kranz, *Fünf Möchtegern-Dandys. Langweilig und selbstverliebt: »Tristesse Royale« in der Bar jeder Vernunft*, „Berliner Morgenpost”, 1.12.1999.

²⁸² R. Mohr, H. Broder, *Die faselnden Fünf...*

²⁸³ Kwestię tę omówiono szerzej w podrozdziale 3.1.2. *Krytycy kontra czytelnicy*.

²⁸⁴ Benjamin von Stuckrad-Barre, *Ich zahle gerne Steuern*, rozmowę przeprowadziła Stefanie Flamm, „Der Tagesspiegel”, 16.03.2010.

²⁸⁵ Christian Kracht, *Christian Kracht im Gespräch: Der schlechteste Journalist von allen*, rozmowę przeprowadzili Christoph Amend i Stephan Lebert, „Der Tagesspiegel”, 30.06.2000.

²⁸⁶ Harald Martenstein, *»Tristesse Royale«. Ein Aufstand junger Männer*, „Der Tagesspiegel”, 13.11.1999.

²⁸⁷ Ralf Hanselle, *Alles so schön bunt hier. Über Pop, Hotels und Zeichensysteme*, „Kommune”, nr 5, 2000.

²⁸⁸ Gustav Seibt, *Aussortieren, was falsch ist*, „Die Zeit”, nr 10, 2000.

4.1.2. Krytycy kontra czytelnicy

Wybitnie napastliwe przyjęcie przez krytyków, a nawet swoista nagonka, jaką urządzili oni na autorów²⁸⁹, przyczyniły się pośrednio do wydawniczego sukcesu *Tristesse Royale*. Książka sprzedawała się dobrze, doczekała się w krótkim czasie trzech wydań (1999, 2001, 2005), wydania specjalnego (2002) i inscenizacji (Göttingen 2001). W obliczu tego faktu nasuwa się jednak pytanie, dlaczego aż tak wielu krytyków zadało sobie trud wykazania wątpliwej według nich wartości publikacji. Bezwartościowa książka pozostanie bowiem książką marną niezależnie od liczby negatywnych opinii, większe zainteresowanie natomiast budzą zawsze publikacje kontrowersyjne, skandalizujące lub nowatorskie. Powstaje zatem uzasadnione podejrzenie, że jednoznaczne utożsamianie *Tristesse Royale* z literaturą pop, która nie cieszyła się w chwili powstania książki zbyt dobrą sławą, nie mobilizowało do głębszej analizy tego utworu i wykazania jego walorów. Z drugiej jednak strony przypuszczać można, że pisanie o tak popularnym utworze było możliwością autoprezentacji dla autorów licznych felietonów. Taką możliwość sugeruje także stanowisko Benjamin von Stuckrad-Barrego w tej kwestii:

Ta etykieta [literatura pop — A.K.S.] jest wciąż używana w znaczeniu pejoratywnym, jako przeciwieństwo prawdziwej, głębokiej literatury [...]. Wynika to z panicznej potrzeby zachowania stanu rzeczy ze strony felietonistów. Zauważają oni, że bez ich pośrednictwa docieramy do czytelników i że czytelnicy mają chęć kupować nasze książki, mimo najbrutalniejszych krytyk. [Krytycy — A.K.S.] nazywają je potem pogardliwie literaturą pop, ponieważ nie rozumieją tego pojęcia²⁹⁰.

Także otwarty konflikt między pop-literatami, a autorami felietonów szkalujących *Tristesse Royale* i późniejsze utwory „kwintetu” podsumował Benjamin von Stuckrad-Barre dosadnie i obrazowo:

Nie ma przecież nic innego jak tylko powierzchowność. I krytyka, która ją komuś zarzuca, sama daje przykład fasadowości, kiedy przemilcza to, o czym i jak piszemy, a w zamian poświęca uwagę naszym występom, zdjęciom, ogłoszeniom — czyli właśnie temu, co powierzchowne. Taka krytyka sama się unicestwia i jest w gruncie rzeczy krytycznym popem²⁹¹.

Nie mają zatem pop-literaci zastrzeżeń co do samego terminu „literatura pop”, (jedynie Benjamin von Stuckrad-Barre sugerowałby w jego miejsce określenie „pop literatury”²⁹²) oraz rozpatrywaniu ich twórczości w jej obrębie. Sprzeciwiają się jedynie zbyt pobieżnemu traktowaniu ich tekstów przez recenzentów. Istnienie widocznej rozbieżności między arbitrażami krytyki literackiej i upodobaniami

²⁸⁹ Por. Kerstin Holzer, *Schlechter Koks und falsche Karten*, „Focus”, 18.12.99; i Georg Diez, *Benjamin von Stuckrad-Barre German Psycho*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 5.04.2004.

²⁹⁰ Ch. Kracht, B. von Stuckrad-Barre, *Wir tragen Größe* 46...

²⁹¹ Tamże.

²⁹² Tamże.

czytelników można zatem uznać za jedną z wielu cech dystynktywnych literatury pop.

Należy także podkreślić, że uczestnicy projektu stali się dzięki książce niekwestionowanymi literackimi celebrytami. Z czasem ich popularność przerosła wszakże znacznie sukces *Tristesse Royale*, co było z kolei następstwem aktywnej i nieustannej obecności tych autorów w mediach niemieckich. Fascynacja zaś książką spowodowana była specyficzną relacją między autorem a dziełem: „Tekstu nie można tu oddzielić od pozy artystycznej jego twórcy. Tekst jest właśnie możliwością zaprezentowania tej postawy”²⁹³.

Jako prowokacja i skandalizujący sposób autoprezentacji i autoreklamy piątki jej autorów, a także produkt przeznaczony do sprzedaży i przynoszący duże zyski, książka odegrała swą rolę znakomicie. Należy jednak poddać dyskusji głosy, iż było to jedyne osiągnięcie projektu i że wypowiedzi „kwintetu popkulturowego” mogły być wyłącznie złośliwą grą prowadzoną z czytelnikiem.

Takie też przekonanie wyrazili w swych pracach tacy literaturo- i kulturoznawcy, jak: Eckhard Schumacher, Heribert Tommek, Andrzej Kopacki, Stefanie Roenneke i Dirk Frank²⁹⁴, którzy po pierwszej fali krytyki powierzchowności *Tristesse Royale*, zaczęli zauważać w utworze jego wartości intelektualne i kompozycyjne, a także wskazywać na ukryte treści i niepowtarzalność publikacji. Zwrot w recepcji książki i podniesienie jej do rangi obiektu badań naukowych dokonał się zatem w roku 2002.

Biorąc pod uwagę późniejsze komentarze samych autorów, dotyczące zasadniczych kwestii i założeń książki, w znacznym stopniu łagodzące oskarżycielski wydźwięk krytycznej debaty nad *Tristesse Royale*, a także uwzględniając najnowsze publikacje na temat utworu, warto poddać go kompleksowej analizie i z dzisiejszej perspektywy podjąć próbę oceny jego miejsca i roli w procesie historycznoliterackim.

4.1.3. Geneza i właściwości gatunkowo-kompozycyjne utworu

Impulsem do napisania *Tristesse Royale* było zamówienie wydawnictwa Ullstein, co potwierdził w wywiadzie przeprowadzonym przez Tilla Stemmera Joachim

²⁹³ Andreas Bernhard, *Alles Pop?*, „Süddeutsche Zeitung”, 6.04.2000.

²⁹⁴ Por. Eckhard Schumacher, »*Tristesse Royale*«. *Sinnsuche als Kitsch*, [w:] *Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen*, red. Wolfgang Braungart, Tübingen 2002, s. 197–211; Heribert Tommek, *Das deutsche literarische Feld der Gegenwart, eine Welt für sich? Skizzen einer strukturellen Entwicklung, in das Beispiel der (westdeutschen) »Tristesse-Royale«-Popliteraten mündend*, [w:] *Zwischen den Fronten: Positionskämpfe europäischer Intellektueller im 20. Jahrhundert*, red. Ingrid Gilcher-Holtey, Berlin 2006, s. 397–430; Andrzej Kopacki, *Christian Kracht, Tristesse Royale und die Möbiusschleife*, „Convivium” 2008, s. 261–285; Dirk Frank, *Literatur aus den reichen Ländern. Ein Rückblick auf die Popliteratur der 1990er Jahre*, [w:] *Poetik der Oberfläche...*, s. 27–52; i Stefanie Roenneke, *Adieu Tristesse! Wieviel Camp steckt in Pop?*, [w:] *Poetik der Oberfläche...*, s. 111–122.

Bessing²⁹⁵. Publikacja miała być skierowana do młodych czytelników i w zajmujący sposób opowiadać o nurtujących ich sprawach. Zgromadzeni twórcy mieli za zadanie „rozwiązać zagadkę, zbudować fundament, znaleźć odpowiedź”²⁹⁶ na pytania o granice ideałów piękna, współczesne ujęcie świata i „czynniki tworzące i spajające ten świat” (s. 11).

W tym właśnie celu zorganizowane zostało spotkanie pięciu literatów w berlińskim hotelu Adlon. Dalszych istotnych informacji na temat tego popkulturowego wydarzenia udzielił Benjamin von Stuckrad-Barre w rozmowie z Stefanie Flamm: „Tylko na potrzeby książki stworzyliśmy tę grupę. Poza Christianem Krachtem nie znałem nikogo. Także potem nie występowaliśmy często razem”²⁹⁷. W tej wypowiedzi można jednocześnie wyczuć zarzut adresowany do krytyków, którzy zespół autorów książki bezzasadnie uznali za „grono przyjaciół”²⁹⁸ i równie pochopnie oceniali potem ich wspólne dzieło i dalsze prace.

Dość dużym zaskoczeniem dla odbiorców była wypowiedź dotycząca charakteru *Tristesse Royale*: „W żadnym wypadku nie chcieliśmy być rzecznikami naszej generacji. Książka miała być rodzajem lustra, refleksją nad tym, co powierzchowne”²⁹⁹, ponieważ deklaracja ta znacznie relatywizowała manifestyczny charakter, który przypisywany był książce³⁰⁰. W tym kontekście warto zastanowić się, co zatem uczyniło z niej tak wyjątkowe zjawisko kulturalno-literackie?

Jednym z niezaprzeczalnych walorów utworu jest jego niezwykła konstrukcja, zbudowana na zasadzie swoistej dychotomii chaosu i porządku. Jednakże pozorny nieład konstrukcyjny został tu tylko zaaranżowany. „Partyturę”, według której gra „kwintet”, skomponowano bowiem według ściśle określonych reguł.

Mianowicie, miejsce, w którym toczą się rozmowy uczestników projektu *Tristesse Royale*, nie zostało wybrane przypadkowo. Hotel Adlon z widokiem na Bramę Brandenburską postrzegany jest przede wszystkim jako „dom z tradycjami”, lecz równocześnie także jako jedna z najbardziej sztucznych budowli Niemiec³⁰¹. Potwierdza to także Alexander von Schönburg w rozdziale *Eclipse*: „Adlon jest dokładnie taki, jak świat, w którym żyjemy. Na zewnątrz wytynkowany, ze złoconiami, rozreklamowany, a pod tym — pusty” (s. 60). Miejsce to zatem urasta

²⁹⁵ J. Bessing, *Interview...*

²⁹⁶ Joachim Bessing w: *Tristesse Royale: Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamin v. Stuckrad-Barre*, red. tegoż, Berlin 2005 (1999), s. 11. Dalsze cytaty z niniejszego wydania oznaczono w tekście głównym, podając w nawiasach numer strony.

²⁹⁷ B. von Stuckrad-Barre, *Ich zahle gerne Steuern...*

²⁹⁸ Por. Harald Jähner, *Fünf Freunde und das Grand-Hotel*, „Berliner Zeitung”, 1.12.1999; i N. Stemmer, *Bigger than life...*

²⁹⁹ J. Bessing, *Interview...*

³⁰⁰ Por. H. Martenstein, »*Tristesse Royale*«. *Ein Aufstand...*

³⁰¹ Na pytanie dziennikarza, dlaczego piątka pop-literatów spotkała się w Adlonie — najbardziej sztucznym z możliwych miejsc — Benjamin von Stuckrad-Barre odpowiedział: „To prawda. Jak się tam wchodzi ma się złudzenie przebywania na deptaku w Dubaju. [...] Dla nas był to rodzaj kulis teatralnych”. Zob. B. von Stuckrad-Barre, *Ich zahle gerne Steuern...*

do alegorii sprzeczności i dwuznaczności, które przenikają cały utwór i ukazują się w największym natężeniu w ostatniej części pt. *Die Spirale* [„Spirala”]. W tej także części zmniejszona zostaje liczba uczestniczących w rozmowach osób — w podróż udają się jedynie Joachim Bessing i Christian Kracht. Ich celem jest Phnom Penh w Kambodży, które ze względu na swą specyfikę społeczną i polityczną, a także znaczne oddalenie od Niemiec w pełni umożliwia „zniknięcie” proponowane przez Christiana Krachta jako wyjście ze „spirali” (s. 165). Jednocześnie nowa sceneria stanowi wyraźny kontrast w stosunku do warunków berlińskiego hotelu, co zgodne jest ze wspomnianą dychotomią determinującą konstrukcję książki.

Ramę czasową rozmów opublikowanych w pierwszej i drugiej części *Tristesse Royale* stanowił ostatni kwietniowy weekend w roku 1999, dysputy zaś ujęte w części trzeciej miały miejsce kilka dni później (30.04–1.05). Wybór tego czasu wydaje się wynikać głównie z pobudek pragmatyczno-organizacyjnych. Jednakże w analizie należy wziąć pod uwagę również to, że w *Tristesse Royale* występują epizody nawiązujące do zjawiska *katharsis* zarówno pośrednio (kąpiel Joachima Bessinga w spa, s. 54), jak i bezpośrednio (Alexander von Schönburg: „muszę to przyznać, przeżywam prawdziwe katharsis”, s. 112, ponadto: s. 46, 54, 112, 118). Christian Kracht natomiast dyskredytuje nieco znaczenie tego pojęcia: „katharsis jest przecież punktem kulminacyjnym tragedii i paraboli” (s. 118) — twierdzi. Jak jednak inaczej nazwać jego dążenie do „zniknięcia” i wyjazd do Kambodży bezpośrednio po zakończeniu debaty „kwintetu”, jak tylko próbą dokonania mentalnego oczyszczenia? W połączeniu z komponentem katartycznym wybór pory roku oraz uwaga o spotkaniu mającym trwać trzy dni (co podkreśla trzykrotnie Joachim Bessing, s. 11, 164, 165, a dodatkowo Benjamin von Stuckrad-Barre, s. 164) budzą zatem nieodparte skojarzenia mistyczno-religijne. Wiosna wszak we wszelkich kulturach i tradycjach utożsamiana jest z czasem odnowy.

Interesujące wnioski przynosi również analiza paratekstów³⁰², w które książka jest wyjątkowo bogato wyposażona i które także pozwalają dokonać pewnej korekty jej dotychczasowych odczytań. Najbardziej efektownym wydaje się w tym kontekście iście barokowy tytuł publikacji, w którym można dostrzec istotne dla interpretacji dwuznaczności. Jego ustalenie sprawiło twórcom niemały trud. Pierwotne propozycje: „Platinum Egoiste” i najbardziej zasadna w obliczu treści książki — „Modern Talking”, zostały bowiem odrzucone z uwagi na uszanowanie praw autorskich³⁰³. Tytuł, który w końcu został przyjęty, wydaje się jednak wystarczająco adekwatny. Rzeczownik „Tristesse” pochodzący z języka francuskiego oznacza bowiem uczucie lub estetyczne wrażenie smutku, który jest jednym z głównych

³⁰² Zgodnie z teorią intertekstualności Gérarda Genette’a. Por. Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt am Main 1989.

³⁰³ Por. Jörg Döring, *Paratext »Tristesse Royale«*, [w:] *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*, red. Alexandra Tacke, Björn Weyand, Köln i in. 2009, s. 182.

motywów książki. Miała być ona z założenia „zajmująca i smutna”³⁰⁴. Wywołuje jednocześnie skojarzenia z powieścią Françoise Sagan *Bonjour tristesse* (1954). Dwuznaczne określenie „royale” nie precyzuje, czy chodzi o królewski smutek, czy też o smutek króla³⁰⁵. Zestawienie tych członów daje pod względem metrycznym bezpośrednie następstwo dwóch naturalnych stóp jambicznych³⁰⁶, które nie są zgodne z typowym akcentem wyrazowym języka niemieckiego, co podkreśla obcość brzmienia całości. Podtytuł *Das popkulturelle Quintett* („kwintet popkulturowy”) uzupełniony o nazwiska autorów, nawiązuje natomiast w ironiczno-parodiowy sposób do audycji „kwartetu literackiego” — opiniotwórczego programu telewizyjnego o charakterze krytycznoliterackim, prowadzonego przez Marcela Reich-Ranickiego w latach 1988–2001. Jednocześnie daje do zrozumienia, że współautorzy utworu utożsamiają się z kręgiem pop-literatów. Z kolei określenie „kwintet”, odnoszące się do liczby uczestników projektu, przez wywołanie konotacji z zespołem muzycznym, sugeruje jednocześnie grę, interpretację gotowej partytury. Dlatego też można wnioskować, że określenie to idealnie współgra z zamysłem wspomnianej już prezentacji utworu na scenie *Bar jeder Vernunft*, która zaaranżowana została jako odczyt, a nie — jak oczekiwali recenzenci — rozmowa. Stanowi ponadto istotną wskazówkę interpretacyjną i rzutuje tym samym na formalny charakter utworu. Tytuł publikacji jest zatem frapujący i sugestywny: ściśle wiąże się z treścią książki, nie zdradzając z niej jednocześnie zbyt wiele. Tytuły części i rozdziałów, zaczerpnięte niekiedy z przebojów muzyki pop (*Erase and Rewind*) lub reklam (*Check in to another world*, *Die Drei-Taft-Welt*) podobnie jak mota przed każdą z trzech składowych utworu, także należycie spełniają swe zadanie, przykuwając uwagę, zapowiadając tematykę i sygnalizując wymowę danej części.

Kolejnym krokiem do rozszyfrowania idei książki jest analiza kodów okładki pierwszego wydania³⁰⁷. Ponieważ nazwiska autorów publikacji zostały włączone do podtytułu, pole paratekstu zawierające zwykle dane twórcy, pozostaje w tym przypadku puste. Uwaga potencjalnego odbiorcy kieruje się zatem całkowicie na tytuł i ilustrację na okładce. Minimalistyczna ozdoba — motyl wykonany z kryształu Swarovskiego — utrzymany w zimnej tonacji kolorystycznej wyraźnie kontrastuje ze złotawą kolorystyką tytułu głównego. Symboliczne znaczenie tej fotografii zostało bardzo dokładnie opisane przez Jörga Döringa. Motyl stanowi według niego symbol dandyzmu, materiał zaś, z którego został wykonany — szkło mieniające się jak diament — jest nawiązaniem do gry pozorów i rzeczy-

³⁰⁴ J. Bessing, *Interview...*

³⁰⁵ Por. J. Döring, *Paratext...*, s. 183.

³⁰⁶ Jörg Döring mówi tu o następstwie stóp alternujących. Tamże.

³⁰⁷ Layout i projekt graficzny okładki były dziełem „kwintetu popkulturowego”. W wydaniach późniejszych usunięto z niej kontrowersyjne zdjęcie, w wydaniu specjalnym z roku 2002 na stronie tytułowej zamiast motyla umieszczony jest pusty kieliszek. Jest on bezpośrednim nawiązaniem do wypowiedzi Joachima Bessinga zawierających gorzkie konkluzje o kondycji psychicznej młodego pokolenia w latach 90. Fragment tego wywodu jest bowiem ułożony graficznie w kształt czary kieliszka, na wzór poezji konkretnej (s. 65).

wistości³⁰⁸ oraz fasadowości świata. Koresponduje tym samym z wypowiedzią Alexandra von Schönburga o bufonadzie hotelu Adlon (s. 60).

Dość znaczący jest także brak jakiejkolwiek wskazówki co do rodzaju formy utworu, jej dookreślenie pozostawione jest zatem interpretatorom. Najbardziej jednak kontrowersyjnym paratekstem *Tristesse Royale* okazało się zdjęcie z tylnej okładki pierwszego wydania tej książki. Literaci ubrani w garnitury szyte na miarę tworzą na niej misternie skomponowany obraz. W centrum na fotelu siedzi w nonszalanckiej pozie Joachim Bessing, otacza go pozostała czwórka. Wydają się śmiertelnie poważni, nieco drwiący. Eckhart Nickel zasłania ręką usta, co według kodów mowy ciała wskazuje na ukrywanie kłamstwa. Perspektywa zdjęcia jest zachwiana, uczestników spotkania sfotografowano z żabiej perspektywy, co powoduje wyolbrzymienie ich postaci i jednoznacznie kojarzy się z wybujałym ego, jakie prezentują uczestnicy projektu w swoich rozmowach. Nie bez znaczenia pozostaje także fakt, że postać Christiana Krachta widoczna jest jedynie w połowie, co metaforycznie ujmuje jego poglądy i obsesję „znikania”. Wszystkie z wymienionych elementów stanowią doskonały przykład autoironii, jaką stosują wobec siebie autorzy. Dlatego też ataki recenzentów, którzy na zdjęciu zobaczyli jedynie zmanierowanych dandysów³⁰⁹, wydają się tu zupełnie niezrozumiałe.

Listę paratekstów utworu zamykają przykłady „lokowania produktu” — specyficznej reklamy marek sponsorujących spotkanie (zegarek IWC — jako „jedyna wartość stała” — s. 164 i dziennik „Die Welt”, którego reporter fotografuje uczestników projektu podczas pracy — s. 98)³¹⁰ oraz wielostronicowy indeks wspomnianych w publikacji pojęć i nazwisk, dający ogłęd tematyki poruszanej przez „kwintet”.

Na próżno szukać w *Tristesse Royale* typowej akcji, jaka występuje w formach epickich. Trzy części utworu: *Das Bild der Gesellschaft*, *Im Spiegel der Medien*, *Die Spirale* [„Obraz społeczeństwa”, „W lustrze mediów”, „Spirala”] podzielone na rozdziały mające własne tytuły, składają się w przeważającej części z rozmów. Tylko sporadycznie przeplatane są one fragmentami narracyjnymi (na przykład w końcowym fragmencie wstępu na s. 11, w pierwszym rozdziale *Check in to another world* na s. 16–17 czy wstępie do rozdziałów *Eclipse* i *Der Kulturchef* na s. 53 i 70–71). W epickiej formie utrzymane są natomiast w całości rozdziały *Unten den Linden* w części drugiej i pierwszy rozdział części trzeciej (*Café Brûlé*). Nawiązują one, podobnie jak wspomniane już fragmenty, do stylistyki protokołu, lecz nie pełnią jedynie funkcji wprowadzenia — zawierają bowiem kluczowe dla interpretacji książki wskazówki. Można też przyjąć, że są one obserwacjami Joachima Bessinga obecnego przy wszystkich rozmowach i pełniącego funkcję moderatora

³⁰⁸ Por. J. Döring, *Paratext...*, s. 188–189.

³⁰⁹ Por. Harald Jähner, *Fünf Freunde und das Grand-Hotel*, „Berliner Zeitung”, 1.12.1999; i Roland Mischke, *Ein fein gekleidetes Reptil. Eine extravagante Spezies vermehrt sich wieder: Der Dandy*, „Berliner Zeitung”, 4.12.1999.

³¹⁰ Por. J. Döring, *Paratext...*, s. 194.

projektu i redaktora książki. Głównym nośnikiem napięcia są w książce pojawiające się sporadycznie sceny wypełnione absurdalnymi zachowaniami uczestników spotkania. Do najbardziej zadziwiających zaliczyć można epizody nawiązujące do poetyki teatru absurdu, w których Eckhart Nickel mierzy sobie ciśnienie (s. 18) lub ulega nagle niewytłumaczalnej przemianie w Barbarę Streisand (s. 89), Christian Kracht wyjmuje ze swych pantofli od Foster & Son, Jermyn Street, odsączające pot wkładki z gazety „Stern” i odczytuje z nich fragmenty artykułów (s. 94), Benjamin von Stuckrad-Barre czyta wyrwany z gazety artykuł, a następnie go zjada (s. 47), a Alexander von Schönburg owija sobie krawat wokół głowy na wzór przepaski japońskiego wojownika (s. 91). Sceny te, uzupełnione dodatkowo o „przerywnik” ilustrujący wzajemne przekazywanie sobie niewidzialnych okularów w stylu Malcolma X, które celebrują literaci w rozdziale *Die Drei-Wetter-Taft-Welt* [„Świat taftu na każdą pogodę”] (s. 120), mogą wywołać niemałe zdumienie odbiorcy. Dialogi uczestników projektu nie zawsze mają formę spontanicznych reakcji na wywody przedmówcy i bezpośredniej wymiany poglądów. Niektóre wypowiedzi rozbudowane są do monumentalnych mów, z kolei inne zawierają krótkie opowiadania lub anegdoty³¹¹. Nie trudno jednak zauważyć, że monologi i dialogi „kwintetu” sprowadzają się ciągle do tej samej kwestii — dyskomfortu psychicznego znudzonego do granic wytrzymałości młodego pokolenia przekonanego o tym, iż nic nowego nie może go spotkać³¹². Powstaje przy tym wrażenie, że dyskutujący literaci nie mają już innego wyjścia z diabelskiego kręgu swej konwersacji i że pozostaje im tylko mówić dalej. Spostrzeżenie to koresponduje także z przemyśleniami zawartymi w zakończeniu drugiej części *Tristesse Royale*, w którym świat przyrównany zostaje do niemającej początku ani końca spirali (Benjamin von Stuckrad-Barre, s. 161).

Estetycznie nacechowane rozmowy „młodych-rzewnych” („Die Jungen-Milden”³¹³) krążą wokół z pozoru dowolnie wybranych problemów, które można przyporządkować następującym grupom tematycznym: muzyka³¹⁴, film, markowi producenci, literatura³¹⁵, prasa³¹⁶, polityka i sport³¹⁷. Różnorodność poru-

³¹¹ Por. Alexander von Schönburg (relacja o spotkaniu z Prince’em, s. 134–137), Joachim Bessing (kwestia odosobnienia i dekadentcki nastrój społeczeństwa s. 64–65, artykuł o nieporozumieniu między Thomasem Ganskem i Markusem Peichlem, s. 154–155), Christian Kracht (artykuł o domu handlowym Galeries Lafayette w Berlinie, s. 124–125).

³¹² Stan ten Alexander von Schönburg podsumowuje następująco: „Nuda jest głównym wrogiem naszej generacji, ponieważ w niej wzrastaliśmy, rozpieszczeni i przytłoczeni przez bodźce. Tęsknimy za przełamaniem nudy” (s. 33).

³¹³ Por. Susanne Beyer, Nikolaus von Festenberg, Reinhard Mohr, *Die jungen Mildern*, „Der Spiegel”, nr 28, 1999.

³¹⁴ Dyskusją objęte są utwory i twórcy muzyki zarówno pop, rock, jak i klasycznej.

³¹⁵ Pop-literaci powołują się na współczesnych autorów literatury pop jak Sybille Berg czy Roko Schamoni. Wspominani są także autorzy kanonicznych utworów literatury niemieckiej, jak Heiner Müller, Golo Mann, Tomasz Mann i Walter Kempowski.

³¹⁶ Odwołania dotyczą zazwyczaj prasy, której wydawcą jest Axel Springer. Wymieniane są ponadto „Frankfurter Allgemeine Zeitung” i „Der Spiegel”.

³¹⁷ Indeks rzeczowy *Tristesse Royale* obejmuje około 1000 haseł.

szanych kwestii jest zatem imponująca. Podkreślić także należy, że w *Tristesse Royale* dyskutowane są, aczkolwiek marginalnie, także zagadnienia historyczno-polityczne. Debata polityczna „kwintetu” jest reakcją na obserwowaną podczas spaceru wokół hotelu demonstrację. Jej opis zawiera wspomniany już z racji odmiennego charakteru (opis bez dialogów) rozdział *Unter den Linden*. Manifestacja, której świadkami byli autorzy publikacji, wzbudziła u nich ogromny niesmak. Benjamin von Stuckrad-Barre przyznał nawet, że nie widział jeszcze tak „pozbawionego motywacji protestu” (s. 94). Ta wypowiedź z kolei sprowokowała dalsze wyrazy niezadowolenia. Szczególnie interesujący jest fakt, że wnioski dotyczące sensu publicznego protestu wyciągnięte przez Alexandra von Schönburga (s. 94) pokrywają się z obserwacjami poczynionymi przez Floriana Illiesa w „Generacji Golfa” [*Generation Golf*, 2000]. Obaj autorzy stwierdzili bowiem, że jedyną „demonstracją” na miarę możliwości ich pokolenia jest parada miłości³¹⁸. Współczesna spotkaniu literatów demonstracja „środowisk lewicowych” (s. 103) stała się ponadto zarzewiem ogólniejszych refleksji „kwintetu” na temat terrorystycznej organizacji z lat 70. RAF (Rote Armee Fraktion), a także rządów Helmuta Kohla.

Nieco mniej uwagi poświęcają pop-literaci doniosłym wydarzeniom historycznym. W rozdziale *Der Fall der Mauer* [„Upadek muru”] zaprezentowane są ich rozbieżne poglądy na zjednoczenie Niemiec. Alexander von Schönburg zajmuje bowiem nieoczekiwane pozycję osoby zaangażowanej politycznie, a nawet zagrałego bojownika o zjednoczenie kraju: „Byłem w tym czasie w Anglii. I z tych zagranicznych obserwacji wydał mi się ten dzień z całą jego euforią oczywiście bardzo ważny. [...] Już dużo wcześniej z zapałem walczyłem o zjednoczenie, tak zresztą jak zawsze to robię, angażując się w sprawy polityczne i z tego powodu była to dla mnie osobista satysfakcja i to duża” (s. 110). Christian Kracht natomiast wypowiada się o zjednoczeniu Niemiec w charakterystyczny dla siebie sposób — zgodnie z duchem popu redukuje wydźwięk i znaczenie tego wydarzenia do wymiaru banalnego zjawiska: „Widać to na zdjęciach, że [w NRD — A.K.S.] były bardzo specyficzne, samodzielnie tworzone kolory materiałów przeznaczonych na ubrania. [Były to — A.K.S.] kolory wyblakłe, które dziwnym trafem znów pojawiają się w najnowszej letniej kolekcji Prady” (s. 112). Na tym jednakże kończą się refleksje dotyczące najnowszej historii Niemiec. Z innych wypowiedzi „politycznych” zawartych w utworze łatwo bowiem wywnioskować, że autorzy *Tristesse Royale* zgodnie dystansują się wobec poglądów teoretyka popkultury Diedricha Diederichsena, który widział konieczność ponownego upolitycznienia popkultury (Joachim Bessing, s. 98). Uwidacznia się to także w subtelnej krytyce poprzednich pokoleń (s. 88, 96–97, 122). Dlatego też *Der Fall der Mauer* to jeden z najkrótszych rozdziałów *Tristesse Royale*, a wydarzenia historyczno-polityczne dotyczące Niemiec zostały w książce potraktowane zdecydowanie marginalnie w stosunku do pozostałych poruszanych w niej obszarów tematycznych.

³¹⁸ Por. *Generation Golf. Eine Inspektion*, München 2000, s. 165.

Choć problematyka pozostałych rozmów wydaje się na pozór bardzo prosta, w rzeczywistości dotyczy dość kontrowersyjnych zagadnień prowokujących autorów do bardzo radykalnych wypowiedzi. Jako przykład można tu przytoczyć sądy Alexandra von Schönburga, Christiana Krachta i Joachima Bessinga o przemocy i wojnie. Zdegustowany brakiem realnych perspektyw walki ze znudzeniem i „piekłem ironii” (Eckhart Nickel, s. 144) Alexander von Schönburg twierdzi:

Dochodzę do wniosku, że znajdujemy się w podobnym stanie ducha jak młodzi Brytyjczycy, którzy jesienią 1914 r. opuścili entuzjastycznie boiska do rugby w Eton i Harrow oraz sale wykładowe w Oxfordzie i Cambridge, żeby z uśmiechem wyruszyć na wojnę przeciwko Niemcom. Jeśli bylibyśmy teraz w Cambridge, a nie w Berlinie i jeśli byłaby teraz jesień roku 1914, a nie wiosna 1999, bylibyśmy pierwszymi, którzy zaciągnęliby się na ochotnika (s. 138).

Podobne opinie głoszą Christian Kracht: „Jest jeszcze jedno wyjście [z marazmu — A.K.S.] i jest to znów wojna” (s. 156), i Joachim Bessing: „Uważam, że bombardowanie siedlisk fałszu od wewnątrz to kwestia przyszłości” (s. 156). Wypowiedzi te odebrane zostały dosłownie, wywołując wielkie zdumienie odbiorców. Dlatego też Christian Kracht próbował w jednym z wywiadów wyjaśniać pobudki swego pochopnego sądu: „Wypowiedź o wojnie to naprawdę nieporozumienie. [...] Musiałem wtedy myśleć o pewnym rodzaju zniszczenia, o ogłoszeniu stanu wyjątkowego”³¹⁹. Prekursor pop-literatury lat 90. usiłował także usprawiedliwić swą niemożność udziału w ewentualnym konflikcie zbrojnym: na pytanie, czy byłby gotów walczyć, odpowiedział wymijająco, że „jako Szwajcarowi nie wolno by mu było walczyć w imię innego państwa”³²⁰. Jednakże jak bardzo metaforyczna była w *Tristesse Royale* wypowiedź Christiana Krachta o wojnie, świadczyły już pewne sygnały w ostatniej części tej książki. Jako swoisty pendant manifestacji obserwowanej przez pop-literatów w Berlinie pojawia się tam demonstracja w stolicy Kambodży Phnom Penh. Było to autentyczne wydarzenie, którego świadkami byli Christian Kracht i Joachim Bessing. W *Tristesse Royale* obaj protagoniści przyglądają się marszowi tłumu biernie i beznamiętnie. Jak głębokie jednak wywarł on na nich wrażenie i do jakich kategoriycznych wniosków doprowadził, można dowiedzieć się z wydanego przez Christiana Krachta w roku 2000 zbioru „historii z podróży do Azji” pod tytułem *Der gelbe Bleistift*, w którym autor stwierdza:

Joachim Bessing i ja byliśmy za tchórzliwi, żeby wziąć udział w demonstracji. To, co przed kilkoma godzinami w Berlinie wydawało nam się pięknym subwersywnym czynem — mianowicie maszerowanie na oślep w bezsensownych demonstracjach — tutaj ukazało nam nasze prawdziwe oblicza w zwierciadle wielkości ciężarówki. Byliśmy tchórzliwymi przedstawicielami popu. I zrozumieliśmy: tu w Kambodży kończy się popkultura. Nie zachodzi tu ironiczny rozłam między tym, co jest, a tym, co powinno być³²¹.

³¹⁹ Ch. Kracht, *Christian Kracht im Gespräch...*

³²⁰ Christian Kracht, *Ich möchte ein Bilderverbot haben*, rozmowę przeprowadzili Edo Reents i Volker Weidermann, „Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung”, 30.09.2001.

³²¹ Christian Kracht, *Der gelbe Bleistift*, Köln 2000, s. 138.

Bardzo interesujące są także wypowiedzi uczestników popkulturowego eventu dotyczące niepopularnych we współczesnym świecie kwestii. Do społecznych tabu należy dziś zdaniem Alexandra von Schönburga obrona zasad Kościoła katolickiego: „Powszechnie jest opowiadanie się za tabletką antykoncepcyjną i przeciw polityce rodzinnej papieża. Kto dziś, tak jak ja, powie: Jestem za papieżem i przeciw tabletkom wczesnoporonnym, łamie społecznie ustalone tabu” (s. 118). Kolejnymi przykładami „nowoczesnych tabu” mogą być według niego deklaracja kobiety, że jej miejsce jest w kuchni i chętnie poświęci się wychowaniu dzieci (s. 118), a także liberalizm, który wywołuje niechęć do jakiegokolwiek rebelii (s. 119). Tak prowokacyjne ujęcie problemów generacji przełomu XX i XXI wieku jest niewątpliwie jedną z zalet utworu. Nie można jednak nie zauważyć, że wiele opinii literatów wypowiedzianych w hotelu Adlon razi schematycznością i powielaniem istniejących powszechnie stereotypów. Dotyczy to między innymi kierowców „golfów” (s. 27), mieszkańców Hamburga (s. 28) i Berlina (s. 86), a także fanów piłki nożnej (s. 113). Takie swobodne szafowanie kliszami graniczy z kiczem. Stanowi ono jednak istotny element systemu estetycznego, przyjętego przez uczestników pop-lite-rackiego performance’u, który szerzej omówiony zostanie w jednej z późniejszych części niniejszego rozdziału.

Wiele kontrowersji wywołała w krytyce przynależność gatunkowa *Tristesse Royale*. Nigdzie w tekście nie zostało bowiem jednoznacznie określone, czy chodzi tu o formę literacką, czy też faktycznie o zbiór realnych rozmów, pozwalający przyporządkować książkę literaturze użytkowej. Ustalenie gatunku jest jednak jeszcze bardziej problematyczne, niż mogłoby się początkowo wydawać. Trzyczęściowa budowa utworu, odwołania do *katharsis* (s. 112, 118), podział na role i stosunkowo często pojawiające się didaskalia kierują skojarzenia odbiorcy w stronę formy dramatycznej, tym bardziej że protagoniści uwikłani są w skomplikowany konflikt³²². W jego kontekście na plan pierwszy wysuwa się wątek spirali, który przewija się przez całe dzieło. Ciągłe odczucie braku wyjścia, niemożność odpowiedzi na pytania nurtujące pop-literatów, które miały być celem rozmów tworzących podstawę książki, wywołuje bowiem nieodparte skojarzenia z kształtem niekończącej się spirali, a dokładniej wstęgi Möbiusa³²³ (Christian Kracht, s. 187). Również bezpośrednie odniesienia do formy spirali w tekście (między innymi s. 122, 144, 145, 149, 150, 160, 161, 162), a także tytuł trzeciej części utworu (s. 167), potwierdzają wniosek, że figurze tej przypisywane jest tutaj istotne znaczenie. Zdaniem Andrzeja Kopackiego „wstęga Möbiusa” urasta nawet do roli

³²² Kulminację konfliktu przynosi końcowy fragment utworu *Spirale*. Aspekt ten omówiono szerzej w dalszej części tego rozdziału.

³²³ Figura ta jest zjawiskiem o interesujących matematycznych własnościach — jako dwuwymiarowa, ale mająca tylko jedną krawędź — istnieje w trójwymiarowości. Utożsamiana jest często, choć niepoprawnie z matematycznym symbolem nieskończoności (lemniskata), stanowi też logo recyklingu.

„figury intelektualnej »kwintetu«”³²⁴. Krytyk uważa, że skrajności (piekło ironii — niebo rocka, duchowość — materializm, wojna — pokój w dobrobycie) determinują treść książki, co jest niezaprzeczalne. Nieskończoność tej specyficznej spirali może przywoływać skojarzenia z „błędnym kołem” prowadzonych rozmów, które z kolei mają być odzwierciedleniem wizji funkcjonowania świata (Benjamin von Stuckrad-Barre, s. 161). Należy jednak zauważyć, że wstęga Möbiusa jest w rzeczywistości figurą jednopłaszczyznową, zatem sugerowana przez Andrzeja Kopackiego dwupłaszczyznowość (przeciwieństwa po „obu” stronach spirali) jako model narracyjny³²⁵ opiera się jedynie na iluzji, powstającej przy postrzeganiu tej figury. Można zatem przyjąć, że „wstęga jako przestrzeń o kształcie spirali umożliwia obiektowi literackiemu, który się w niej porusza, jednocześnie przebywanie wewnątrz jej struktury jak i na zewnątrz”³²⁶, jednakże występujące w utworze skrajności nie mogą istnieć po jej dwóch stronach, a jedynie przechodzą płynnie jedna w drugą, bez przekraczania jedynej istniejącej w tym przypadku krawędzi.

Jako możliwości ucieczki od nękających ich pokolenie problemów proponują literaci kolejno: wspomnianą i opacznie zrozumianą przez odbiorców „wojnę” (Christian Kracht, s. 156), remodeling (odnowę wizerunku) na wzór gwiazd muzyki pop, gdzie jako przykład podane są udane metamorfozy Madonny (Joachim Bessing, s. 144–145) oraz zespołów Scorpions i U2 (Joachim Bessing, s. 127–132) lub też „zniknięcie” (Christian Kracht, s. 164). Żadne z tych rozwiązań nie jest jednak idealne — wszystkie niosą z sobą dość wysokie ryzyko: re-modeling Prince’a nie przyniósł oczekiwanych rezultatów, natomiast propagowane przez Christiana Krachta „zniknięcie do punktu zerowego” uwarunkowane jest ucieczką do krajów azjatyckich (Christian Kracht, s. 153). Z pozostałych możliwości uwolnienia się ze „spirali” proponowane są ponadto: „odosobnienie w bezwyznaniowym klasztorze, którego oddziaływanie byłby porównywalne z kuracją Ayurveda lub lekcjami jogi” (Joachim Bessing, s. 159) lub powrót do rocka (s. 138–145): „Rock jest odpowiedzią i rock jest chrześcijaństwem i *all you need is love*” (Alexander von Schönburg, s. 160). Ponieważ jednak i sam podniesiony do rangi konfesji rock budzi jako ewentualne remedium wiele wątpliwości (znanych muzyków rockowych przytłacza ich bogactwo), Alexander von Schönburg stwierdza z przekonaniem, że „w czasie kolektywizacji indywidualności poprzez Wellness, Para-Gliding, Free-Folding [...], nie ma już w końcu innego wyjścia jak tylko [powrót do — A.K.S.] duchowości” (s. 161 i 164). Jednakże i ta teza zostaje szybko storpedowana kontrargumentami Benjamina von Stuckrad-Barrego, który ujmuje wiarę jedynie jako „spirale paralelną” (s. 161), oraz Christiana Krachta wskazującego na to, że wierzący stanowią jedność z Bogiem, co tym samym stawia ich poza spiralą (s. 161). Literaturze nie udaje się zatem rozwiązać konfliktu, w który są uwikłani. „Ponieważ

³²⁴ Por. A. Kopacki, *Christian Kracht, Tristesse Royale...*, s. 261.

³²⁵ Tamże, s. 274.

³²⁶ Tamże.

spirala jest odzwierciedleniem rzeczywistości, nie ma z niej wyjścia i nie ma nic poza nią” — brzmi wniosek Christiana Krachta (s. 160). Należy jednak podkreślić, że konflikt ów nie zachodzi, tak jak na przykład w dramacie, pomiędzy jego osobami, lecz między protagonistami, a problemami świata ich otaczającego.

Z pozostałych cech formy dramatycznej przejęto w *Tristesse Royale* także ekspozycję, której funkcję pełni wstęp na s. 16–17, podniesienie zasłony-kurtyny na początku pierwszego rozdziału (s. 16), a także zastosowanie specyficznego *deus ex machina*: impulsem do zakończenia spotkania pop-literatów jest otrzymanie faksu — informacji pochodzącej „z zewnątrz”. Także irracjonalne zachowania protagonistów, wspomniane już przy omawianiu struktury i „akcji” utworu, wywołują konotację z teatrem, ściślej — z jego współczesnymi formami. Nie można tu jednak mówić o budowaniu napięcia z charakterystyczną dla tradycyjnych form scenicznych kulminacją, zwłaszcza że „akcja” utworu jest znikoma. Jedynym jej zwrotem, o jakim można by tu mówić, jest „kulminacja negatywna” w rozdziale *Ennui*, w którym nastroje uczestników dysputy są zdecydowanie najbardziej obniżone. Jednakże publikacja adresowana była wyraźnie do czytelnika, a nie widza, czego dowodzą chociażby pieczołowicie skomponowane parateksty. Niemniej jednak, nawiązania do sztuki teatralnej: dramatu zarówno w klasycznej, jak i współczesnej formie, w tym do teatru absurdu, są w *Tristesse Royale* bezsprzeczne. Przy omówieniu właściwości gatunkowo-kompozycyjnych utworu nie sposób nie wspomnieć o występujących w nim wstawkach „lirycznych”. Tak oto na 65 stronie utworu znaleźć można nawiązanie do poezji konkretnej³²⁷, na 117 zaś — fragment rapu Ulfa Poschardta cytowany przez Benjamina von Stuckrad-Barrego. Nie decydują one oczywiście o formie całego dzieła, są jedynie środkiem artystycznym. Mimo stosunkowo licznych opisów poza dyskusją pozostaje także to, że *Tristesse Royale* jest powieścią lub powieścią w dialogach, co sugeruje układ graficzny tekstu. Różne gatunki i ich odmiany są tu zatem poprzepłatane, tworząc jednak przy tym zadziwiająco harmonijną całość.

W *Tristesse Royale* zamieszczono informację, że utwór stanowi zapis rozmów pop-literatów (Joachim Bessing, s. 11), co sugerowałoby formę użytkową z pograniczu słowa pisanego i mówionego, czyli pewnego rodzaju protokołów. Jednakże autentyczność tego tekstu jako dokumentu wydaje się wysoce wątpliwa: zawiera on bowiem inter- i metateksty. Forma spirali jako odzwierciedlenie świata jest nawiązaniem do powieści Alfreda Döblina *Berlin Alexanderplatz*, w której bohater dosłownie i w przenośni błądzi po ulicach Berlina, Eckhart Nickel zaś bezpośrednio nawiązuje do „prazupy” Fryderyka Nietzschego (s. 66), próbując nadać estetycznym rozważaniom „kwintetu” głębszy wymiar filozoficzny. Pojawia się także aluzja do *Publiczności zwymyślanej* Petera Handkego, gdyż jako nawiązanie do tej sztuki zinterpretować można słowa Joachima Bessinga: „to perwersyjne, że będziemy pracować dla publiczności, którą gardzimy” (s. 29). Cytaty te idealnie

³²⁷ Por. też przyp. 307.

współgrają z formą, ich wykorzystanie musiało być zatem zaplanowane wcześniej lub uzupełnione po fakcie. Także precyzyjne opisy wszelkich szczegółów wychodzą poza możliwości najdokładniejszej nawet kamery, a sam zapis rozmów, co wyraźnie zasygnalizowano w publikacji (s. 17), był jedynie nagraniem dźwiękowym. Dlatego należy wykluczyć, że *Tristesse Royale* jest protokołem rozmowy w dosłownym znaczeniu tej formy. Zbyt wiele przesłanek wskazuje bowiem na to, że jest to fikcjonalny, stylizowany jedynie na deskrypcję tekst. Dowodzi tego choćby aranżacja odczytu książki w 1999 roku, podczas którego autorzy — występując w charakterze aktorów — odczytywali swe wypowiedzi. Nie mówili tekstów z pamięci, ale czynili tak nie dlatego, że nie byli w stanie zapamiętać swych wypowiedzi lub w ogóle nie mieli nic do powiedzenia³²⁸, ale dlatego że oddawali dosłownie treść fikcjonalnej książki, opierającej się jedynie na autentycznym zdarzeniu.

Takie założenie implikuje kolejne wnioski, a przede wszystkim twierdzenie, że postaci utworu nie można jednak utożsamiać z jego autorami. W *Tristesse Royale* mamy bowiem do czynienia jedynie z przykładowymi mówcami, aktorami, określonymi typami przedstawicieli twórczej elity kohorty urodzeniowej 1965–1975. Najmłodszy z grupy Benjamin von Stuckrad-Barre, pisarz, dziennikarz i moderator, w *Tristesse Royale* przyjmuje pozę znawcy muzyki, gwiazdy popkultury i „konserwatywnego konsumenta popu” (s. 35). Alexander Graf von Schönburg-Glauchau, pisarz i dziennikarz, na potrzeby książki staje się natomiast uduchowionym arystokratą o dekadencckich skłonnościach (s. 17, 47, 81). Pochodzący ze Szwajcarii Christian Kracht — „ojciec” literatury pop lat 90., którego powieści *Faserland* (1995) i *1979* (2001) określiły ramy czasowe największego rozkwitu tego gatunku — jawi się jako spokojny, sceptyczny obserwator, operujący celnymi ripostami (s. 43, 161). Mniej znany Eckhard Nickel, dziennikarz czasopism „Tempo”, „Architectural Digest” i „Der Freund”, autor *Gebrauchsanweisung für Portugal* (2003) i *My Generation — Die traurige Geschichte des Noah Rubin* (2004) oraz doktoratu na temat twórczości Thomasa Bernharda, *Flaneur — Die Ermöglichung der Lebenskunst im Spätwerk Thomas Bernhards* (1997), gra rolę hipochondryka (s. 18, 54), wygłaszającego płomiennie patetyczne oracje (s. 55–56, 58–59, 66–67), publicyście „Welt am Sonntag” i pisarzowi — autorowi *Was ich davon halte* (2000) i *Wir Maschine* (2001), Joachimowi Bessingowi, przypada w utworze rola moderatora rozmów, koordynatora i redaktora całości (s. 11, 164–165).

Fikcjonalność protagonistów zasygnalizowana została także przez Benjamin von Stuckrad-Barrego, który konstatował: „Nikt się nie domyślił, że to był żart. Uważam to prawie za punk. Nie chcieliśmy przekazać naszych opinii, tylko pokazać, że mogą istnieć takie postaci. W dalszym ciągu uważam to za sztukę teatralną”³²⁹. Swą opinię pisarz potwierdził także w kolejnym wywiadzie, dotyczącym

³²⁸ Insynuacje takie poczynili Henryk Broder i Reinhard Mohr w recenzji *Die fasernden Fünf*.

³²⁹ Benjamin von Stuckrad-Barre, *Vergnügliches Leben, verborgene Lust*, rozmowę przeprowadzili Thomas Venker i Linus Volkmann, „Intro”, nr 117, 2004.

wprawdzie jednej z późniejszych jego publikacji, mającym jednakże wyraźnie generalizujący charakter: „Wszystko jest sceną, wszyscy grają role, każdego dnia, w każdym wcieleniu, i to daje stabilność, gwarantuje niczym wszelkie rytuały pewność. Inaczej nie dałoby się żyć. Z drugiej jednak strony, należy czasem pozbyć się kulis i zweryfikować przekazywane nam codziennie obrazy. Pod kątem prawdziwości i sprawiedliwości”³³⁰. Wypowiedź ta stanowi wyraźne odniesienie do toposu *theatrum mundi*, za którego twórcę uznaje się Platona³³¹, który uważał, że człowiek jest jedynie marionetką wyższych sił i tym samym nie ma możliwości wpływu na swój los. Jednakże, jak można wywnioskować z kształtu relacji Benjamina von Stuckrad-Barrego, bezpośrednią inspiracją do tej wypowiedzi musiały być dlań dzieła Erazma z Rotterdamu³³² i Williama Szekspira³³³.

Choć figurom pop-literatów przypisano w utworze różne role, język, którym się posługują, jest zastanawiająco jednorodny, co sugerować może stylistyczną ingerencję wydawcy lub redaktora. Płaszczyzna językowa *Tristesse Royale*, jak już wspomniano, charakteryzuje się zdecydowaną dominacją dialogu. Ponieważ książka jest „zapisem” rozmów, można by się spodziewać języka potocznego. Jednakże, o ile powszechnie występujące w mowie potocznej wulgaryzmy pojawiają się w tekście sporadycznie (s. 30, 46), o tyle wypowiedzi *Tristesse Royale* nie wykazują skrótów fonetycznych charakterystycznych dla mowy. Na płaszczyźnie semantycznej zaś zwraca uwagę przeładowanie słownictwem przejętym z języka angielskiego i cytatai z muzyki pop, na przykład: *Rockefeller Skank* (s. 32), *Shine On You Crazy Diamond* (s. 139) i filmów, na przykład: *Pulp Fiction* (s. 26), *The Blues Brothers* (s. 30), *The Rocky Horror Picture Show* (s. 30) — składników popkultury, które nie pełnią tu jednak funkcji metatekstów. Ich cytowanie ogranicza się do powierzchownego szafowania tytułami w celu ilustracji omawianego w danym momencie problemu. Niektóre fragmenty natomiast nacechowane są patosem, tak jak na przykład wypowiedzi Eckharta Nickla: „Gdzie się zatrzymaliśmy? Ach tak, *people*. Fenomen. Dlaczego ktoś się nimi interesuje?” (s. 63). Nie brak go także w przemowach Joachima Bessinga, za przykład czego niech posłu-

³³⁰ Benjamin von Stuckrad-Barre, *Schreiben gegen die Verhältnisse. Der Schriftsteller Benjamin von Stuckrad-Barre und sein neues »Deutsches Theater«*, rozmowę przeprowadził Olaf Neumann, „Eßlinger Zeitung. Lokales”, 7.02.2002.

³³¹ W dialogu Platona *Fileb* (fragment L B) Sokrates formułuje tę zasadę następująco: „Tok myśli wskazuje nam, że i w żalach, i w tragediach, i w komediach — nie tylko na scenie — ale w całej tragedii i komedii naszego życia cierpienia mieszają się z rozkoszami, a w nieprzebranych innych wypadkach również”, Platon, *Fileb*, tłum. Władysław Witwicki, Kęty 2002, s. 65. Por. też Jadwiga Kotarska, *Theatrum mundi: ze studiów nad poezją staropolską*, Gdańsk 1998, s. 5.

³³² „A całe życie ludzkie czymże jest innym jak nie jakąś komedią, w której każdy występuje w innej masce i gra inną rolę, dopóki reżyser nie sprowadzi go ze sceny”. Zob. Erazm z Roterdamu, *Pochwała głupoty*, tłum. Edwin Jędrkiewicz, Wrocław 1953, s. 56.

³³³ „Cały świat to scena./A ludzie na nim to tylko aktorzy./Każdy z nich wchodzi na scenę i znika./A kiedy na niej jest, gra różne role.”, William Shakespeare, *Jak wam się podoba*, tłum. S. Barańczak, Poznań 1993, akt II, scena 7, s. 60.

ży fragment jego opinii na temat przyjaźni: „Przyjaźń jest jak ostry miecz, drogi Eckharcie. Niestety. To miecz, który nie ma rękojeści, za to dwa ostrza” (s. 55). Pompatyczność przytoczonych słów podkreślają pytania retoryczne i emfaza, które jednak nie naruszają przejrzystości tekstu. Jest on klarowny, nieskomplikowany językowo, co między innymi uwarunkowało sukces wydawniczy dzieła. Utwór adresowany jest do ludzi młodych, konsumentów popu, niezbyt zainteresowanych poważnymi filozoficznymi problemami. Występująca w utworze przesadność — prowadzenie rozmów na błahe tematy w formie retorycznie nacechowanych dialogów lub oracji odgrywa jednakże istotną funkcję — kieruje uwagę odbiorcy ku ironii.

4.1.4. Ironia i jej rola w *Tristesse Royale*

Ironię postrzega się zazwyczaj jako środek stylistyczny polegający na zamyślanej niezgodności dosłownego i ukrytego poziomu wypowiedzi³³⁴ (antyfraza) lub jako synonim zawołowanej kpiny czy złośliwości. Jest ona zabiegiem zwykle wyraźnie dostrzegalnym. Zachodzi jedynie w specyficznej relacji — „krystalizuje się bowiem dopiero wtórnie na linii: mówiący–odbiorca”³³⁵. Warunkiem zaistnienia tej zależności jest zatem jej rozpoznanie przez odbiorcę. W ramach estetyki uznaje się ją natomiast za kategorię dostrzegającą zmagania przeciwstawnych sił kierujących działaniem świata, człowieka i sztuki. Obie formy ironii stanowią w *Tristesse Royale* istotne środki wyrazu. Nietrudno jednak zauważyć, że przypisywana jest jej w utworze także rola negatywna³³⁶. Uczestnicy pop-literackiego performance’u uznają bowiem, że „ironia prowadzi do choroby”³³⁷, „ma zawsze złe skutki” (Benjamin von Stuckrad-Barre, s. 29), a Christian Kracht w wywiadzie dotyczącym *Tristesse Royale* deklaruje nawet, że „społeczeństwo jest tak przeziąknięte ironią, że zajęcie ironicznego stanowiska [w utworze] byłoby aroganckie i zuchwałe”³³⁸. Wobec tego z przywołanych wypowiedzi można wysnuć wniosek, że autorzy dzieła postawili sobie za zadanie przedstawienie współczesnego społeczeństwa w odironizowany sposób, bez podejmowania ocen moralnych. Nic jednak bardziej mylnego. W tekście nie brakuje bowiem także wypowiedzi skrajnie odmiennych: „Wszystkie drogi prowadzą tu do ironii” (s. 132) — twierdzi bowiem Christian Kracht, a Benjamin von Stuckrad-Barre podsumowuje: „naszymi czyznami już dawno wszyscy podporządkowaliśmy się ironii” (s. 47). Mimo wprowadzających niemałe zamieszanie zapewnień o odżegnaniu się od ironii są nią nasycone wszystkie warstwy utworu: od semantycznej (parateksty, stereotypy),

³³⁴ Dan Sperber, Wilson Deirdre, *Ironia a rozróżnienie między użyciem a przywołaniem*, [w:] *Ironia*, red. Michał Głowiński, Gdańsk 2002, s. 75.

³³⁵ Michał Głowiński, *Ironia jako akt komunikacyjny*, [w:] *Ironia...*, s. 7.

³³⁶ J. Bessing, *Interview...*

³³⁷ Tamże.

³³⁸ Ch. Kracht, B. von Stuckrad-Barre, *Wir tragen Größe* 46...

gatunkowo-kompozycyjnej (melanz form), przez stylistyczną (patos, hiperbola) — aż po estetyczną. Kwintesencją zaś ironii jest ostatni rozdział *Tristesse Royale* — *Café brûlé*, będący odzwierciedleniem sztuczności i gry pozorów w realiach świata, „w którym kończy się pop”³³⁹.

Podobnie jak w wypadku rozmów w hotelu Adlon, tak i tu nie zachodzi wątpliwość, że podstawą przedstawionej „akcji” są prawdziwe wydarzenia — podróż Christiana Krachta i Joachima Bessinga do Kambodży, wizyta w Muzeum Ludobójstwa Tuol Sleng, obserwacja demonstracji w Phnom Penh. Jednak także i tu nie ma mowy o dokładnym przedstawieniu zdarzeń i protokolarnym zapisie realnych odczuć literatów. Christian Kracht i Joachim Bessing ukazują się czytelnikowi w tej części jako skrajnie znudzeni, bierni i obojętni protagoniści i jako tacy obserwują przebieg prac nad filmem. To, co się dzieje na planie po zakończeniu zdjęć, ma szczególnie wydzźwięk. Zachowanie aktorów i statystów staje się chaotyczne, niektórzy potykają się, zderzają i upadają. W tym samym czasie zdemontowane zostają elementy kulis, ukazując prawdziwe oblicze Phnom Penh. Przy czym okazuje się, że ów obraz „niczym nie różni się od wyniesionych właśnie fragmentów scenografii” (s. 189). Świat rzeczywisty jest tu zatem tak samo powierzchowny jak rekwizyt, który go przedstawia. Dlatego też ostatni obraz utworu można zinterpretować jako gorzką refleksję autorów *Tristesse Royale* nad wpływem, jaki media mogą wywierać na jednostkę.

Czemu mają zatem służyć wzajemnie wykluczające się sądy twórców dzieła w kwestii ironii? Pewne jest, że wszechobecna i tym samym nieco zdewaluowana już ironia stanowi dla nich istotny problem. Dlatego też, jak zauważa Moritz Baßler, „zostaje ona jako tanie, także estetycznie niezadowolające wyjście, odrzucona”³⁴⁰. Nic jednak nie jest w stanie jej zastąpić — także w późniejszej twórczości uczestników projektu ironia odgrywa niebagatelną rolę. To, że wyzbycie się jej nie zawsze jest możliwe, tłumaczy Joachim Bessing następująco: „Próbuję być możliwie nieironiczny, ale jest to zazwyczaj odbierane jako ironizowanie”³⁴¹. Jako przeciwieństwo ironii, a zatem swoiste zaprzeczenie zaprzeczenia, wymienia redaktor *Tristesse Royale* „duchowość, pseudonimy, zmianę wykonywanych zawodów, chirurgię estetyczną i ucieczkę od wszystkiego”³⁴², co jego zdaniem jest wyraźnie postulowane w tej książce.

Jej autorzy zdają sobie sprawę z ważkości wniosków, jakie formułują. Dokonują bowiem dekonstrukcji tego, co współtworzyli, czego sami są częścią. W obliczu powszechnie panującego przekonania, że „wszystko zostało już powiedziane”³⁴³, nie pozostaje im nic innego, jak tylko autoironia, czyli ironizowanie na własny

³³⁹ Por. Ch. Kracht, *Der gelbe Bleistift...*, s. 138.

³⁴⁰ Moritz Baßler, *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München 2002, s. 125.

³⁴¹ J. Bessing, *Interview...*

³⁴² Tamże.

³⁴³ Anna Burzyńska, *Fabulant*, Kraków 1997, s. 65.

temat. Dlatego też, nie mogąc się wydostać z „piekła ironii” (s. 144), zdecydowanie wyolbrzymiają nieistotne sprawy i zjawiska. Tak oto Alexander von Schönbürg uważa, że niezwykle ważnym tematem do dyskusji jest „kreowanie tak zwanego lifestyle’u przez media”, głównie zaś poprzez zamieszczane lub emitowane w nich reklamy (s. 40). Z kolei problemy poważne autorzy *Tristesse Royale* traktują powierzchownie, zbywając je lekceważącymi uwagami. Kiedy bowiem Benjamin von Stuckrad-Barre pyta, czy istnieją jeszcze wartości trwale we współczesnym świecie, Joachim Bessing za przykład takowej uznaje zegarek marki IWC (s. 164). W kontekście ironii nie jest tu istotne, jaki produkt jest lokowany — wymieniona marka mogłaby być zapewne zastąpiona nazwą i produktem innego sponsora. Znamienne jest za to ujęcie problemu: kluczowe pytanie zbyte zostało banalną nonszalancką odpowiedzią, w której za wartość „trwałą” uznano przedmiot, a nie wartości duchowe i moralne. W ten sposób autorzy *Tristesse Royale* wyrazili swój dystans do tradycyjnych norm, a jednocześnie frustrację i zagubienie w otaczającym ich świecie. Ironia ma tu ponadto charakter komiczny i dramatyczny zarazem, co z kolei zbliża ją do groteski. W *Tristesse Royale* ironia poza funkcją estetyczno-literacką pozwala zatem na zachowanie ironicznego dystansu wobec ukazywanych faktów (także wobec samej działalności grupy pop-literatów). Służy też zacieśnieniu więzi z grupą, której dedykowana jest książka, zjednaniu publiczności, a co za tym idzie — celom komercyjnym, co jest typowe dla większości utworów klasyfikowanych jako literatura pop lat 90.

4.1.5. Remodeling dandysa. Program estetyczny

Dyskusję o dandyzmie propagowanym w *Tristesse Royale* sprowokowało omówione już zdjęcie z tylnej okładki pierwszego wydania książki, na którym jej twórcy wystylizowani są na dandysów „nowej dekadencji”³⁴⁴. Nawiązując do tego wizerunku, Harald Jähner zarzucał „pięciu »przyjaciołom« z Grand-Hotelu”, że

właściwie te pięć skamieniałych figur [...] stopionych jest z tradycyjalnym dandyzmem, który pozorował elitarność perfekcyjnym opanowaniem kwestii stylu. Nowa w zachowaniu tych pięciu ekspertów od lifestyle’u jest ich radykalna jednorodność. Dandyzm pojawiają się tu jako kolektyw. [...] Ponieważ ich styl nie zna innych problemów, jak tylko kwestie stylu, ich zblazowanie wygląda jak make-up. Niczego gorszego nie może sobie zgotować prawdziwy dandys³⁴⁵.

Nieco głębiej zagadnieniem dandyzmu po ukazaniu się *Tristesse Royale* zajął się Roland Mischke. Już 4 grudnia 1999 roku ogłosił bowiem powrót dandysa: „Dandys powrócił. U końca tysiąclecia gatunek ten jest *en vogue*. Nie należy jed-

³⁴⁴ Por. Heinz Drügh, *Dandys im Zeitalter des Massenkonsums. Popliteratur als Neo-Décadence*, [w:] *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*, red. Alexandra Tacke, Björn Weyand, Köln 2009, s. 80–100.

³⁴⁵ Harald Jähner, *Fünf Freunde und das Grand-Hotel*, „Berliner Zeitung”, 1.12.1999.

nak dandysa mylić z fircykiem, lalusiem czy snobem”³⁴⁶. Stwierdzenie to nie miało jednak wyrażać uznania wobec domniemanej stylizacji twórców książki. Autor recenzji jako przykład „prawdziwego dandysa” podaje bowiem osobę Oscara Wilde’a, który swą postawą wyrażał sprzeciw wobec panującego w Anglii ideału męskości. Nazywa go nawet „położnikiem generacji wolnych mężczyzn, dla których odziedziczone żołnierskie zasady walki w imię największej potęgi kolonialnej świata nic już nie znaczyły”³⁴⁷. Pop-literaci nie zasługują w jego mniemaniu na to określenie, gdyż „ich twórczość jest jedynie w niewielkim stopniu walką z językiem, nigdzie nie można znaleźć choćby zarysu utopii ani refleksji, są same opisy, stwierdzenia i pęd przed siebie — pociągami ICE lub taksówką”³⁴⁸.

Ataki ze strony krytyków, których oburzyła dekadenska stylizacja kwintetu, doprowadziły w końcu do relatywizującej reakcji ze strony Joachima Bessinga. 25 listopada 2000 roku opublikował on na łamach „Die Welt” felieton pod tytułem *Alles am Dandy ist müde. Über Typen, denen der Spiegel das Brett vor dem Kopf ersetzt* [„Wszystko w dandysie jest zmęczone. O typach, którym lustro zastępuje klapki na oczach”]. Nie jest on jednak, jak można by oczekiwać, *dementi* autora czy wyrazem porażki. Nietrudno zauważyć bowiem, że odpowiedź ta, jak na pop-autora przystało, przepełniona jest ironią. Infantylnizm jego puenty jest urzekający: Joachim Bessing podsumowuje swój tekst stwierdzeniem „dandys jest zmęczony” (tak samo jak zmęczeni byli twórcy *Tristesse Royale*, uwikłani w dyskusję nad sensem stylizowanego zdjęcia) i dodaje, że „kwintet” pop-kulturowy wygląda na zdjęciu zbyt „normalnie” i zbyt dobrze, by porównywać go z nieestetycznym wizerunkiem opisanego przezeń typu dandysa. Skupiając się głównie na interpretacji zewnętrznego obrazu wybranej postaci, pojmowanej jako „dandys” autor sparodiował postępowanie recenzentów skoncentrowanych głównie na stylizacji „kwintetu popkulturowego” (a zatem na jego powierzchowności, wyglądzie).

Mimo ukazania się felietonu i mimo że kontrowersyjne zdjęcie z okładki nie pojawiło się już w późniejszych wydaniach *Tristesse Royale*, dyskusja nad rolą dandyzmu w utworze nie została zamknięta. Głosy w tej kwestii były już jednak zdecydowanie łagodniejsze. Moritz Baßler dostrzegł nawet istnienie ścisłej więzi między dandysami epoki modernizmu a dandysami pop-modernizmu, podkreślając wspólne dla nich zamiłowanie do archiwizacji, wynikające z przekonania, że wszystko zostało już napisane i jedyne, co pozostaje twórcom, to katalogowanie, zestawianie i opisywanie faktów i zjawisk teraźniejszości.

Zważywszy, że kontrowersyjne zdjęcie wysyła wiele sygnałów ironii, należy je odpowiednio nazwać i zinterpretować. Skojarzenia z dandyzmem okresu modernizmu są tu na pewno nieuniknione. Oba ruchy dekadenskie, jak wskazuje na

³⁴⁶ Roland Mischke, *Ein fein gekleidetes Reptil. Eine extravagante Spezies vermehrt sich wieder: Der Dandy*, „Berliner Zeitung”, 4.12.1999.

³⁴⁷ Tamże.

³⁴⁸ Tamże.

to sama nazwa, związane były ze schyłkowymi nastrojami pogranicza wieków XIX i XX oraz XX i XXI. Pesymistyczny wydźwięk schyłku XX wieku i początku drugiego tysiąclecia spowodowany był jednak nieco innym czynnikiem, a mianowicie gorzką refleksją nad „kolektywizacją indywidualizmu”, na co wskazuje Alexander von Schönburg (s. 163 i 164). „Kwintet popkulturowy” nie usiłuje bezkrytycznie naśladować swoich poprzedników. Dyskusyjna stylizacja jest dla nich jedynie „gestem ironicznym”³⁴⁹, opartym na podobieństwie estetycznie nakierowanych postaw życiowych „dandysów” końca XIX i XX wieku, ich ekscentryzmie i skłonności do przyjmowania obrazoburczych postaw. Oba nurty podobnie pojmowały również swoją rolę — chciały być postrzegane jako nowa artystyczna awangarda³⁵⁰, ironia zaś i autoironia były szczególnie ważnymi środkami ich autoprezentacji (inscenizacji). Paradoksalnie jednak to właśnie odpowiedzialni za rozpowszechnianie i urynkowanie kultury masowej „dandysi pop-modernizmu” obnażyli w *Tristesse Royale* konsumpcyjny fetyszym przedstawicieli swej grupy wiekowej. Daje to podstawy do rozważań o założeniach estetycznych, jakimi się przy tym kierowali.

Szczególnie intrygującą cechą twórców *Tristesse Royale* jest ich wyraźne przywiązanie do ekskluzywnych marek modnych produktów. Dlatego też przedmioty użytkowe, którymi posługują się podczas pobytu w hotelu Adlon, opisywane są szczegółowo z podaniem nazwy producenta. Ten świat pozoru i blichtru stanowi w ich rozumieniu antonimie świata, w którym ironia nie jest już elitarną formą krytyki. Staje się bowiem coraz bardziej pospolita, by z czasem zdewaluować się całkowicie. Pop-literaci, żyjąc w dostatku i czasach stabilnej sytuacji politycznej, ogarnięci przygnębieniem z powodu braku klarownych wytycznych, pragną odizolować się od „zwykłego” społeczeństwa. Dlatego dążą do estetyzacji tego, co płytkie i „zewnątrzne”, traktując ten obszar jako neutralny grunt, „ziemię niczyją”, swoiste *novum*. Z tego też powodu uznają się za „bogów stylu” (Alexander von Schönburg, s. 81), ubolewają nad rezultatem postmodernizmu — utratą stylu przez społeczeństwo (Eckhart Nickel, s. 32) — i pretendują do roli genialnych twórców awangardy obdarzonych „iskrą bożą” (Alexander von Schönburg, s. 161). Taka wizja roli autora daje im z kolei prawo do formułowania górnolotnych haseł o rytualnym charakterze sztuki (Alexander von Schönburg, s. 160), choć rytualność w tworzeniu sztuki już dawno została podana w wątpliwość. Wszystko to jednak odbywa się pod maską ironii, która w wypowiedziach „kwintetu” twórców *Tristesse Royale* przybiera charakter autoironii. Szczególnie widoczne jest to na przykładzie krytyki mediów i zagrożeń wiążących się z ich rosnącym wpływem, którą paradoksalnie ułatwia pop-literatom praca w nowych, wolnych zawodach, powołanych przez te właśnie media. To media umożliwiają im ponadto własną „inscenizację”.

³⁴⁹ Por. Frank Degler, Ute Paulokat, *Neue Deutsche Popliteratur*, Paderborn 2008, s. 14.

³⁵⁰ Por. *Mesopotamia. Ein Avant-Pop-Reader*, red. Christian Kracht, München 2001.

O ile tak powszechne w *Tristesse Royale* uwielbienie tego, co powierzchowne, a zatem: markowych dóbr konsumpcyjnych, szafowania stereotypami, powtórzeniami i uproszczeniami, ocierać się może o granicę kiczu, o tyle w połączeniu z obecnym w książce wątkiem dandyzmu wywołuje jednoznaczne konotacje z pojęciem kampu³⁵¹, które Susan Sontag interpretuje następująco:

Tak jak dandys był dziewiętnastowiecznym surogatem arystokraty w sferze kultury, tak kamp jest współczesnym dandyzmem. Kamp to odpowiedź na pytanie: jak być dandysem w dobie kultury masowej. [...] Dandys w dawnym stylu nienawidził pospolitości. Dandys w nowym stylu, wielbiciel kampu — ceni pospolitość. Tam, gdzie dandys byłby stale obrażony lub znudzony, wyznawca kampu jest stale rozbawiony, zachwycony³⁵².

Pojęciem tym określa autorka sposób postrzegania świata jako zjawiska estetycznego, podejście, które „nie widzi świata w kategoriach piękna, lecz w kategoriach sztuczności, stylizacji”³⁵³. Co ciekawe, w kontekście *Tristesse Royale* Susan Sontag uważa kamp i pop za kierunki podobne w swych założeniach: „Można tu porównać kamp ze sztuką pop, która — kiedy nie jest kampem — wyraża postawę pokrewną, choć odmienną. Sztuka pop jest bardziej płaska i sucha, poważniejsza, bardziej zdystansowana, w końcu — bardziej nihilistyczna”³⁵⁴. Choć spostrzeżenia autorki w chwili powstawania eseju mogły dotyczyć jedynie popu tak zwanej „pierwszej generacji”, to również pop lat 90. XX wieku wykazywał istotne podobieństwa do kampu³⁵⁵. Dostrzeżenie ich w *Tristesse Royale* ma zatem zasadnicze znaczenie przy ocenie zawartości estetycznej utworu, gdyż istotnie ją one ubogacają i usprawiedliwiają jednocześnie tryumf „stylu nad treścią, estetyki nad moralnością i ironii nad powagą”³⁵⁶.

4.1.6. Funkcja *Tristesse Royale* w aspekcie społeczno-kulturowym

Sklasyfikowana jako przykład literatury pop lat 90. (lub według klasyfikacji Diedericha Diederichsena jako literatura „drugiej generacji popu” — popu „ogólnego”), pozbawiona rewolucyjnego charakteru i wyrastająca z przesytu postmodernizmem książka, u początków swej recepcji nie miała szans na pochlebne recenzje krytyków. *Tristesse Royale* zarzucano, że jest produktem bez ambicji do miana literatury wysokiej, a nawet literatury w ogóle³⁵⁷. Czytając ją z perspektywy czasu,

³⁵¹ Por. S. Roenneke, *Adieu Tristesse!...*, s. 111–122.

³⁵² Tamże, s. 320–321.

³⁵³ Tamże, s. 308.

³⁵⁴ Susan Sontag, *Notatki o kampie*, tłum. Wanda Wertenstein, „Literatura na świecie”, nr 9, 1979, s. 323.

³⁵⁵ Por. S. Roenneke, *Adieu Tristesse!...*, s. 111–122.

³⁵⁶ S. Sontag, *Notatki...*, s. 319.

³⁵⁷ „Z całego tego nieszczęścia [publikacji *Tristesse Royale* — A.K.S.] mogłoby powstać coś w rodzaju literatury. Ale potrzebni by byli ku temu pisarze, a nie wyperfumowani pop-impertynenci”. Zob. R. Mohr, H. Broder, *Die faselnden Fünf...*

nie można wprawdzie nie zauważyć ewidentnych braków tej publikacji³⁵⁸, jednakże po dokładnej analizie utworu jawi się jako inteligentnie zakodowana konstrukcja, pełna cytatów i aluzji, które bez znajomości wiedzy o świecie mediów ówczesnych Niemiec czynią niemożliwą jego głębszą interpretację.

Autorom niepochlebnych opinii o *Tristesse Royale* umknęło ponadto, że książka ujęła tak trafnie jak mało które dzieło temat poszukiwania sensu istnienia przez przedstawicieli pokolenia, które nie mając ambitniejszych pomysłów na życie, zachłysnęło się powierzchownym blichtrzem, popularnością i technizacją.

Mimo swych niezaprzeczalnych walorów książka nie zasłużyła jednak na miano „manifestu pokolenia”, po pierwsze, dlatego że wcale nie miała nim być — nie proponowała bowiem żadnych rozwiązań i sposobu postępowania w sytuacji impasu. Po drugie — wywołała sprzeciw także wśród przedstawicieli pokolenia, którego „obraz obyczajowości” (Joachim Bessing, s. 11) miała ukazać³⁵⁹. Generalizujące konstatacje Joachima Bessinga („nasza generacja”, s. 11), Alexandra von Schönburga („nasza generacja”, „jesteśmy niczym innym jak tylko produktami generacji postmaterialistycznej”, s. 33) czy Eckharta Nickla („ennui generacji”, s. 152) muszą się zatem odnosić jedynie do części pokolenia — jednostki pokoleniowej, która utożsamiała się z twórcami *Tristesse Royale*. Na tym między innymi polegał sukces książki: ilustrowała odczucia nie całego społeczeństwa, lecz jedynie jego z założenia elitarną warstwę. Uczestnicy pop-literackiego performancju określają się bowiem jako twórcy obdarzeni „iskrą bożą” i będący w stanie pozyskiwać „z duchowości niewyczerpaną i niebywałą siłę” (Alexander von Schönburg, s. 161). Nie przedstawiają jednak programu grupy literackiej, dlatego też najbardziej adekwatnym określeniem utworu byłoby „kredo »kwintetu pop-literackiego«”.

Ponadto jest *Tristesse Royale* swoistym artefaktem kulturowym, gdyż uczestniczącym w projekcie pop-literatom przypisuje się rolę świetnych obserwatorów i kronikarzy³⁶⁰.

Książka jest zatem bez wątpienia jednym z ważniejszych tekstów tego okresu i należy wraz z utworami *Faserland* (1995) Christiana Krachta i *Generation Golf* (2000) Florian Illies do podstawowych dzieł literatury pop lat 90. Jest jednocześnie interesującym zjawiskiem literackim, wobec którego nie można pozostać obojętnym.

³⁵⁸ Książka miała spełniać wymogi literatury rozrywkowej. Wszechobecne znudzenie, przydługawe wywody oraz surrealistyczne sceny i zagmatwane alokucje nie czynią jednak z *Tristesse Royale* lektury łatwej i — jak zakładano — przyjemnej.

³⁵⁹ Wyrażną krytykę działalności autorów utworu sformułował na przykład Feridun Zaimoglu w recenzji *Knabenwindelprosa*, „Die Zeit”, nr 47, 1999. Autor ten jest jednakże mimo jego prób obrachunku z literaturą pop (*Kopf und Kragen*, 2001) przez wielu literaturoznawców włączany do grona twórców pop-literatury, jako przedstawiciel „popu emigrantów” — Olaf Grabienski, Till Huber, Jan-Noël Thon, *Auslotung der Oberfläche*, [w:] *Poetik der Oberfläche...* s. 3–4.

³⁶⁰ M. Baßler, *Der deutsche Pop-Roman...*, s. 184.

4.2. Florian Illies: *Generation Golf. Eine Inspektion* (2000)

4.2.1. Geneza pojęcia i utworu

Nazwisko Floriana Illiesa utożsamiane jest do dziś głównie z jego debiutem książkowym *Generation Golf*. Sukces wydawniczy tego utworu był bowiem znaczny — sprzedał się on w ponad 500 tys. egzemplarzy³⁶¹, a po wydaniu tradycyjnym ukazała się dodatkowo także jego wersja audio (2000). Z tego też powodu w krótkim czasie książka znalazła się na liście bestsellerów magazynu „Der Spiegel”, utrzymując się na niej przez 52 tygodnie³⁶².

Mimo że Florian Illies uważany jest za twórcę pojęcia „pokolenie Golfa”, zaznaczyć należy, że termin ten jest zapożyczeniem z kampanii reklamowej Volkswagena³⁶³, wyjętym z jej kontekstu i przeniesionym na obszar literatury, zgodnie z zasadami popowej transformacji, zdefiniowanej przez Diedricha Diederichsena³⁶⁴. Wpływu reklamy na *Generation Golf* nie ukrywa pisarz ani w wywiadach³⁶⁵, ani też w samym utworze — tytuły poszczególnych rozdziałów bestsellera to cytaty z kolejnych spotów koncernu produkującego golfa. Inspiracją akcją promocyjną serii tego samochodu zaowocowała początkowo komentarzem we „Frankfurter Allgemeine Zeitung”. Po sukcesie zawodowym w 1999 roku³⁶⁶ autor postanowił nieco szerzej zająć się poruszaną w nim tematyką³⁶⁷.

„Ciemnoniebieski golf w wersji cabrio jest pojazdem, od którego wywodzi się nazwa generacji, choć »dwójka« [volkswagen golf 2 — A.K.S.] też dobrze zapisała się w naszej pamięci”³⁶⁸ — wyrokuje Florian Illies w swym programowym esej. Motywy jego wyboru nie są zaskakujące. Volkswagen golf był niewątpliwie jednym z najpopularniejszych środków transportu niemieckiej klasy średniej w latach 70–80. XX wieku. Nie znaczy to jednak, że był to samochód tani — kupno opła czy fordą wymagało mniejszych nakładów finansowych³⁶⁹, natomiast panda czy uno kojarzyły się już jedynie ze szkołą jazdy (s. 49). Golf szybko stał się także symbolem jakości, a tym samym — statusu, co Florian Illies wyraził w książce

³⁶¹ Florian Illies, *Wir sind fürchterlich! Die Deutschen und ihr schlechtes Gewissen*, „Der Spiegel”, nr 38, 2001.

³⁶² Florian Illies, *»Erstmal watsche ich mich selbst«*, „Handelsblatt”, 23.07.2003.

³⁶³ Kampania ta promowała IV generację volkswagena golfa.

³⁶⁴ D. Diederichsen, *Pop — deskriptiv, normativ...*, s. 38–39.

³⁶⁵ Por. Stephan Sattler, *Immer lässig bleiben*, „Focus”, nr 28, 2000.

³⁶⁶ Florian Illies otrzymał wówczas Nagrodę Ernsta Roberta Curtiusa w dziedzinie eseistyki oraz nagrodę wydawnictwa Axel Springer.

³⁶⁷ S. Sattler, *Immer lässig...*

³⁶⁸ Florian Illies, *Generation Golf. Eine Inspektion*, München 2000, s. 55. Dalsze cytaty z niniejszego wydania oznaczono w tekście głównym, podając w nawiasach numer strony.

³⁶⁹ Monika Rębała i in., *Stracone pokolenie młodych Europejczyków*, „Newsweek”, 14.06.2010, <http://swiat.newsweek.pl/stracone-pokolenie-mlodych-europejczykow,60312,1,1.html> (dostęp: 23.03.2011).

sloganem „fajni ludzie jeżdżą fajnymi samochodami”³⁷⁰ (s. 47), podkreślając przy tym konsumpcyjną postawę swej generacji. Volkswagen golf, jak wspomina autor w swym debiucie literackim, towarzyszył pokoleniu jego rówieśników od dzieciństwa. Początkowo byli nim odwożeni ze szkoły, nim odbywali podróże dzieciństwa, kojarzył się z rodzicami i bezpieczeństwem. Później także towarzyszył im w ważnych momentach życia, wskazując drogę ucieczki „od nostalgii lat osiemdziesiątych” (s. 40). Dlatego też każde pojawienie się na rynku nowego modelu tego samochodu było, jak wspomina autor, „świętowane w całym kraju niczym zmiana rządu”³⁷¹. Volkswagensem jeździli wszyscy niezależnie od profesji, demonstrując swą indywidualność zmianą koloru karoserii, tuningiem czy też wyborem typu. Bliskich relacji generacji Floriana Illiesa z tym samochodem nie naruszył też fakt, że mali jego pasażerowie z czasem sami zasiedli za jego kierownicą i wożą nim własne rodziny. Współczesne typy golfa są bowiem tak zmodyfikowane, że jest w nich „wystarczająco dużo miejsca dla dzieci, pontonu i golden retrievera” (s. 55). To, że pojazd ten uznawany jest za wartość trwałą sugeruje ponadto reklama, która nasunęła autorowi w 1999 roku pomysł literackiego rozprawienia się z problemami nurtującymi kohortę młodych Niemców urodzonych w latach 1965–1975. W spocie tym około 30-letni właściciel golfa, rozmawiając z dziadkiem, stwierdza, że całe życie próbował robić coś innego niż jego ojciec, a teraz jeździ takim samym samochodem. Volkswagen staje się tu zatem „pomostem między generacjami” (s. 59) dzieci i rodziców.

Ponadto autor podkreśla także, że posiadanie golfa, umożliwiło jego grupie wiekowej odcięcie się od pokolenia „rewolucjonistów”. W wywiadzie z roku 2000 wspomina, że zdecydował się na golfa, dlatego że samochód ten łączy „pewność i komfort jazdy [...] i znacznie odróżnia się od »kaczek« [citroënów 2CV — A.K.S.], którymi jeździli [...] poprzednicy z pokolenia ’68”³⁷². Autor nie wyjaśnia jednakże, na czym ta zdecydowana różnica polega³⁷³. Niemniej jednak uznaje autorytatywnie ten typ pojazdu za „najmniejszy wspólny mianownik” (s. 56) jego grupy rówieśniczej, ponieważ w porównaniu z pozostałymi relikami lat 80., a zatem meblami firmowanymi przez IKEA, klockami Playmobil, nutellą i kurtkami Barbour, miał — zdaniem autora — idealne cechy, by stać się ikoną jego generacji. Był tym samym wystarczająco reprezentatywny, żeby dać jej nazwę.

Na ostatniej stronie *Generation Golf* Florian Illies podkreślił, że jego pokolenie wykazuje dużą skłonność do retrospekcji (s. 197). Jest to w kontekście genezy utworu istotna wskazówka. Jego idea nie była bowiem nowa — autor czerpał in-

³⁷⁰ F. Illies, *Generation Golf. Eine Inspektion...*, s. 47.

³⁷¹ Florian Illies, *Skeptischer Optimismus*, rozmowę przeprowadził Stefan Becht, „Evolver. Die Netzzeitschrift”, 20.10.2003, http://www.evolver.at/stories/Florian_Illies_Interview/ (dostęp: 23.03.2008).

³⁷² Florian Illies, *Harald Schmidt ist der große Erzieher unserer Generation*, rozmowę przeprowadził Günter Kaindlstorfer, „Tagesanzeiger”, 19.07.2000.

³⁷³ Matthias Kamann, *Ich und mein Playmobil*, „Die Welt”, 19.02.2000.

spirację z powstających masowo w latach 1990–2010 publikacji o ambicjach charakterystyk generacyjnych³⁷⁴. Mimo dość dużych analogii treściowych³⁷⁵ i zgodności zapatrywań na położenie i mentalność młodego ówczesnie pokolenia, jakie *Generation Golf* wykazuje w stosunku do *Tristesse Royale*, odrzucić należy jednak przypuszczenie, że Florian Illies wzorował ideę swego utworu na tym dziele. Jego „inspekcja” ukazała się bowiem pod koniec lutego 2000 roku³⁷⁶, niecałe trzy miesiące po „manifestie popkulturowym”.

Autor niejednokrotnie wyjaśniał w wywiadach, że w pierwotnym zamyśle jego książka była autobiografią³⁷⁷. Zmiana perspektywy dokonała się po lekturze manuskryptu przez przyjaciół autora, którzy stwierdzili, „że w Hamburgu, Düsseldorfie czy Monachium przeżyli to samo, co [autor — A.K.S.] w małym miasteczku Schlitz”³⁷⁸. Florian Illies nie ukrywa, że pisząc swą książkę, miał duże trudności z ustaleniem, kiedy narrator powinien wypowiadać się w pierwszej osobie liczby pojedynczej, a kiedy jako przedstawiciel grupy — w liczbie mnogiej³⁷⁹. Wątpliwości te tłumaczy swą długoletnią praktyką dziennikarską. Jako felietonista zwykł mianowicie używać formy liczby mnogiej z tej racji, że „wymagająca szkoła FAZ” formę pierwszoosobową „ja” uznawała za szczyt arogancji i pychy³⁸⁰. Ta niekonsekwencja wprowadza duże zamieszanie — narrator opowiada bowiem z jednej strony o „swoim bracie” (s. 44), „swoich rodzicach” (s. 47) i „swoim nauczycielu jazdy” (s. 50), a także przekazuje swe wyrażnie subiektywne odczucia, jak na przykład niechęć wobec dziewcząt noszących aparaty na zębach (s. 17), z drugiej jednak — wygłasza uogólniające osądy o wymiarze pokoleniowym: „zachowywaliśmy się” (s. 19), „nauczyliśmy się” (s. 22), „zauważyliśmy” (s. 71). Tę niejasną sytuację komplikuje jeszcze bardziej częste stosowanie przez autora formy bezosobowej „man”. Niejednorodna narracja w *Generation Golf* wykazuje jednakże dość charakterystyczną dążność. W pierwszych rozdziałach książki zdecydowanie dominuje narrator pierwszoosobowy w liczbie pojedynczej, w końcowych — autor każe wypowiadać się narratorowi zbiorowemu. Nasuwa to podejrzenie, że Florian Illies próbuje początkowo skusić czytelnika autobiografią, aby w trakcie

³⁷⁴ Por. przyp. 37. Wysokie podobieństwa w ujęciu problematyki wykazuje *Generation Golf* także w stosunku do książki *Die Tugend der Orientierungslosigkeit* (1998) Johannesa Goebela i Christopha Clermonta.

³⁷⁵ Wspomnieć warto, że podobnie jak autorzy *Tristesse Royale* Florian Illies przyrównywał (nudne) życie w latach 80. XX wieku do niekończącej się wstęgi (s. 25). Ponadto ostatnią część *Generation Golf*, podobnie jak *Tristesse Royale* tworzy obszerny indeks rzeczowy wymienionych w książce nazwisk i omawianych pojęć.

³⁷⁶ Mia Eidlhuber, *Alles Bonanza*, „Die Zeit”, nr 7, 2000.

³⁷⁷ Florian Illies, *Naivität als Vergehen*, rozmowę przeprowadzili Jörg-Uwe Albig i Isabelle Graw, „Texte zur Kunst”, nr 45, 2002; i Florian Illies, *Wir wollen nicht mehr mitlaufen. Günter Gaus trifft Florian Illies — ein Streitgespräch zwischen Generation Käfer und Generation Golf*, „Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung”, 13.07.2003.

³⁷⁸ F. Illies, *Naivität...*

³⁷⁹ Por. F. Illies, *Wir wollen nicht mehr mitlaufen...*

³⁸⁰ Hans-Peter Bartels, *Wühlen im Kinderparadies*, „Der Spiegel”, nr 8, 2000.

lektury sprowokować go do osobistych przemyśleń na temat własnej przynależności generacyjnej. Nie ma natomiast wątpliwości co do tego, że w *Generation Golf* pisarz opisywał swoje subiektywne odczucia z nadzieją, że znajdą się tacy czytelnicy, którzy potwierdzą, że przedstawiane problemy odbierają podobnie jak on³⁸¹. Z tego powodu książka nosi znamiona biografii kolektywnej — opisuje odczucia i spostrzeżenia nie tylko samego twórcy, lecz także grupy przezeń wyróżnionej, a pojęcia takie jak tożsamość i wspomnienie tworzą jej oś. Z tego samego powodu tylko nieliczni interpretatorzy traktują ją jako typową autobiografię³⁸².

4.2.2. Charakterystyka pokoleniowości i jej wyznaczniki w *Generation Golf*

Z wywiadów przeprowadzonych z Florianem Illiesem wynika, że terminu „generacja” nie użył autor w odniesieniu do opisywanej grupy przypadkowo. Książkę tę napisał bowiem dla generacji Golfa, „żeby odczuła, że tworzy pokolenie, ale także dla jej poprzedników — jako przyjemną prowokację”³⁸³. Pisarz uznał, że poddana „inspekcji” grupa „po raz pierwszy od trzydziestu lat nie jest pokoleniem, które byłoby jedynie produktem medialnym”³⁸⁴. Zastrzegł jednakże, że „jako generację Golfa opisuje tylko mały wycinek” kohorty trzydziestolatków, wychowanych w małych względnie dużych miastach, w sprzyjających warunkach finansowych³⁸⁵. Także w tekście książki Florian Illies wskazuje na to, że nie usiłował stworzyć całościowego portretu swej grupy rówieśniczej. Stwierdza bowiem autoironicznie, że napisał książkę z elementami autobiograficznymi, utwierdzony w „próżnej wierze, że tym samym upamiętnił historię całej generacji” (s. 197). Oczywiście jest zatem, że publikacja stanowi charakterystykę jedynie części kohorty urodzeniowej 1965–1975, dzielącej z autorem doświadczenia, mającej zbliżony status i zainteresowania. Poza obszarem jego obserwacji znalazły się natomiast grupy religijne czy subkulturowe.

Jednym z założeń utworu było, jak przyznaje autor w jednym z wywiadów, „ukazanie, dlaczego generacja Golfa jest taka, jaka jest”³⁸⁶. A jest przede wszystkim „bez wątpienia generacją impertynentów” — twierdzi Florian Illies w tej sa-

³⁸¹ Florian Illies, *Interview: Florian Illies Des Rasenmähers Bedürfnis nach Zärtlichkeit*, rozmowę przeprowadziła Franziska Bossy, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 18.08.2006.

³⁸² Anja Höfer, *Kohls Kinder*, „Literaturkritik.de”, nr 5, 2000, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=1083 (dostęp: 23.03.2011); H.-P. Bartels, *Wühlen im Kinderparadies...*; i Dirk Knipphals, *Das fröhliche Ausgrenzungsspiel*, „die tageszeitung”, 26.02.2000. Aspekt autobiograficzny *Generation Golf* szerzej omawia Tom Karasek. Zob. Tom Karasek, *Generation Golf: Die Diagnose als Symptom. Produktionsprinzipien und Plausibilitäten in der Populärliteratur*, Bielefeld 2008, s. 155–160.

³⁸³ Florian Illies, *Die erste Leidenschaft? Der Börsenboom*, rozmowę przeprowadził Stefan Jäger, „Badische Zeitung”, 30.03.2000.

³⁸⁴ F. Illies, *Harald Schmidt...*

³⁸⁵ F. Illies, *Die erste Leidenschaft?...*

³⁸⁶ F. Illies, *Harald Schmidt...*

mej rozmowie. Dodaje jednak, że zdaje sobie z tego sprawę, „jak groteskowa jest jej próżność”³⁸⁷. Sugeruje zatem, że *Generation Golf* jest jednocześnie karykaturą opisywanej grupy. Z drugiej jednak strony nie można nie zauważyć, że generacja Golfa jest w książce ukazana także jako pragmatyczna, inteligentna, skierowana na sukces i konserwatywna w swych przekonaniach.

Poszukiwania czynników, które spajałyby grupę rówieśników w pokolenie, autor podsumowuje w następujący sposób: „wielu już odniosło porażkę, poszukując wartości [kierujących — A.K.S.] naszą generacją”. Ubolewa także nad tym, że nikt do tej pory nie zauważył, jak pokolenie to bliskie jest w swej „apolityczności i braku ideologii sceptycznej generacji powojennej” (s. 185). Ponadto sprzeciwia się opinii głoszącej, że „jeśli ktoś odrzuca treści propagowane przez poprzedników, musi zaproponować w to miejsce coś nowego” (s. 185). To, że generacja Golfa nie propaguje nowych wartości w miejsce negowanych, poza ewentualnie „nowym pragmatyzmem”³⁸⁸, potwierdza także pisarz we wspomnianym wcześniej wywiadzie.

Nie brakuje głosów, które uznają, że określenie *Generation Golf* odnosi się do grupy mężczyzn dorastających w latach 80.³⁸⁹ Taka interpretacja odpowiada wprowadzie teorii Karla Mannheima, który przez pokolenie rozumiał specyficznie uwarunkowaną grupę młodzieży męskiej³⁹⁰, nie uwzględnia jednakże specyfiki czasu, w której powstała. W konsekwencji takiego pojmowania charakterystyki generacji Golfa *Generation Ally* (2002) Katji Kullmann okrzyknięta została „kobietą odpowiedzią”³⁹¹ na dzieło Florian Illiesa. Jednakże perspektywa *Generation Golf* nie jest wcale tak jednoznaczna. Książka zawiera wprowadzie wspomnienia z lat chłopięcych, ale nie jest przeznaczona wyłącznie dla mężczyzn. Autor podkreśla bowiem, że pokolenie jego rówieśników było pierwszym, dla którego równouprawnienie było czymś oczywistym (s. 173). Ponadto czynniki pokoleniowo-twórcze generacji Golfa, o których mowa będzie w kolejnym podrozdziale, działały przecież w jednakowym stopniu na chłopców i dziewczęta, co niejednokrotnie podkreśla autor na stronach swego bestsellera (s. 14, 25, 30, 34, 35, 67, 101).

Za przedstawicieli generacji Golfa uznaje Florian Illies ludzi urodzonych w latach 1965–1975 (s. 19). Jego *dossier* dotyczy ponadto głównie osób wychowanych w RFN, jednakże sam autor przyznaje, że istnieją od tych reguł odstępstwa. Do pokolenia tego włącza też bowiem ze względu na upodobanie do Golfa znacznie młodszego i urodzonego w Anglii księcia Williama (s. 56), a także dużo starszego dziennikarza Maxa Goldta, którego nazywa „honorowym prezydentem generacji” (s. 29).

Z perspektywy upływu 20 lat w swej książce opisuje autor czasy niczym niezakłóconego dzieciństwa „w najnudniejszym w całym XX wieku dziesięcioleciu”

³⁸⁷ Tamże.

³⁸⁸ Tamże.

³⁸⁹ Heide Oestreich, *Achtung, Frau am Steuer!*, „die tageszeitung”, 3.06.2002.

³⁹⁰ U. Jureit, *Generationenforschung...*, s. 33.

³⁹¹ Susanne Gaschke, *Sterbenslangweilig*, „Die Zeit”, 14.03.2002.

(s. 15), kiedy to każdy z jego rówieśników miał do dyspozycji markowe zabawki i „nie przeczuwał nawet, że należy do jakiejś generacji” (s. 16). Wyraźnie daje się w niej odczuć nostalgię za czasami, w których „początek jesieni poznawało się nie po tym, że znów pojawiły się [w sklepach — A.K.S.] mon cheri, tylko po tym, że można już było robić ludziki z kasztanów. Kiedy zaś kasztany wyschły — nadchodziły święta” (s. 38). Nie jest to jednak jedynie sentymentalna tęsknota za czasami dziecięcej niefrasobliwości, ale także za finansową beztroską tego okresu. Generacja Golfa korzystała bowiem od czasów dzieciństwa z dobrobytu wypracowanego przez pokolenie swoich rodziców, posiadając w wieku lat dwudziestu to, na co rodzice mogli sobie pozwolić dopiero po czterdziestce. U progu dorosłości została jednakże skonfrontowana ze skutkami kryzysu gospodarczego i konfliktami społecznymi, tracąc poczucie bezpieczeństwa i orientację³⁹². Reminiscencje łączą się tu zatem z ogólną refleksją nad zgubnym wpływem wychowania w czasie wolnego od trosk dobrobytu na dorosłe życie rówieśników autora.

Oceniając swe pokolenie, autor skupia się na kilku aspektach jego życia. Na plan pierwszy tego opisu wysuwa się wyraźnie styl i konsumpcjonistyczna postawa tej grupy wobec aktualnej rzeczywistości. Poruszane są ponadto kwestie apolityczności, wyznawanych wartości, moralności, estetyki, a także religii, uczuciowości i seksualności rówieśników pisarza.

Stylowi życia generacji Golfa poświęca Florian Illies najwięcej uwagi z oczywistego powodu — jej głównym celem jest dobrze się urządzić i celebrować luksus, żyć wygodnie, jakby na przekór zarzutom Helmuta Kohla, który w 1993 roku występował przeciwko tendencji do przekształcenia państwa w powszechny „park rozrywki” (s. 129). Autor nie pozostawia złudzeń co do specyfiki mentalności swego pokolenia i zdecydowanie piętnuje jego „zorientowanie na konsumpcję i branżę reklamową, unikanie konfliktu z rodzicami, polityczną pasywność, dążność do osiągnięcia dobrobytu, fetyszyzm marek i brak dystansu do świata reklamy” (s. 28).

Z jego wywodów wynika także, jak ważna dla jego pokolenia jest koncentracja na sobie, ubraniu i samochodzie (s. 147). W obliczu tych obserwacji narrator, cytując Matthiasa Horxa, stwierdza, że mottem wyposażonej w komórkę, walkmana i kawalerkę (s. 165) kohorty jest już właściwie tylko pytanie „co z tego będę miał?” (s. 160).

„Fetyszyzm produktu markowego”³⁹³ to główna oznaka stylu i estetyki generacji Golfa, dlatego też definiuje się ona przez kupno markowych produktów wymagających sporych nakładów finansowych. „To szalone, ale naprawdę wierzyliśmy w to, że odpowiednią marką zademonstrujemy naszą klasę” (s. 145) — przyznaje narrator. Co więcej, manię zakupów podnosi on do rangi specyficznej ideologii

³⁹² Autor podkreśla, że pokolenie Golfa jest „dobrze odżywione, ale zdeorientowane” (s. 19). Wpływ kryzysu na postawę przedstawicieli tej generacji omawia także w książce *Generation Golf zwei*.

³⁹³ W utworze wymieniono ponad 80 cenionych marek i nazw handlowych, co obrazuje wielostronicowy indeks rzeczowy książki.

swego pokolenia: „Zakup określonych ubrań stał się, tak jak wcześniej lektura dzieł określonego pisarza, kwestią światopoglądu. [...] W tym, co kupuję, wyraża się to, o czym myślę, względnie: w tym, co kupuję, wyraża się to, co powinni pomyśleć ludzie o tym, co kupuję” (s. 145). Wrażenie, jakie się uzyskuje, dokonując danego zakupu, odgrywa zatem także niepoślednią rolę³⁹⁴.

Podkreślić jednak należy, że konsumpcyjnie ukierunkowana postawa tego pokolenia została mu niejako narzucona przez warunki społeczne. Generacja Golfa jest mianowicie, jak ujmuje Gustav Seibt, „monstrualnym kulturowo-socjologicznym przypadkiem szczególnym”. To młodzież, „która poddana została socjalizacji [...] w przeznaczonym specjalnie dla niej segmencie kultury konsumpcyjnej [ulegając wpływom — A.K.S.] telewizji, muzyki pop, modnych ubrań i produktów markowych”³⁹⁵. Nie zmienia to jednak faktu, że oczekiwania pokolenia Golfa wpisują się w postmodernistyczną estetyzację życia codziennego³⁹⁶, a także w przedstawiony przez socjologa Gerharda Schulzego „projekt pięknego życia” społeczeństwa doznań³⁹⁷.

Charakterystyczną postawą generacji Golfa jest także zdaniem Floriana Illiesa jej do granic posunięta apolityczność. Autor wielokrotnie podkreśla w tekście, że polityka nie miała dla tego pokolenia żadnego znaczenia. Czyni to tak zauważalnie często, że odnieść można wrażenie, że znaczenie jednak miała, tyle że zdecydowanie negatywne. Autor ocenia bowiem nadmierną aktywność polityczną poprzednich pokoleń jako specyficzną traumę, która odcisnęła się na psychice jego kohorty w dzieciństwie, doprowadzając tym samym do prób całkowitego jej wyparcia ze świadomości w późniejszym czasie. Generacja Golfa była wyraźnie zmęczona i znudzona ciągłym zaangażowaniem politycznym rodziców i generacji '68. Ponadto, z tego powodu, że polityka była tak mocno wpisana w tożsamość pokoleniową aktywistów z roku '68, brak zaangażowania stanowił dla ich następców możliwość pokazania odrębności i rodzaj cynicznego protestu: „Poprzednia generacja cały dzień by tylko manifestowała. Pewnie dlatego uznaliśmy, że to głupota” (s. 163) — stwierdza narrator. Dlatego też jego kohorta nie demonstrowała w 1989 roku poparcia dla Niemców z NRD, a upadek muru berlińskiego obserwowała w telewizji w antraktach między reklamami. Nie angażowała się także w 1991 roku przeciwko wojnie w Zatoce Perskiej. Swą postawę wobec tego problemu, jako typową dla całej generacji, usprawiedliwiał narrator następująco: „byłem wprawdzie przeciwny wojnie, co nie znaczy, że jednocześnie występowa-

³⁹⁴ Gustav Seibt, *Aussortieren, was falsch ist. Wo wenig Klasse ist, da ist viel Generation: Eine Jugend erfindet sich*, „Die Zeit”, nr 10, 2000.

³⁹⁵ Tamże.

³⁹⁶ Zagadnieniem tym obszernie zajmuje się Mike Featherstone w opublikowanej w 1991 roku pracy *Consumer Culture and Postmodernism*. Zob. Mike Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, tłum. Przemysław Czapliński, Jacek Lang, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Kraków 1996, s. 299–332.

³⁹⁷ Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt am Main 2005 (1994), s. 37–40.

łem przeciw Amerykanom” (s. 164). Jak wynika ze wspomnień autora, generacji Golfa obojętne były ponadto wystąpienia antynazistowskie. Natomiast po rezygnacji Oskara Lafontaine’a z wszystkich stanowisk w 1999 roku jej przedstawiciele z ulgą uznali, że „nawet w polityce czas ideologii i utopii się zakończył”, ponieważ minister uważany był za polityka, który jako jedyny jeszcze w nie wierzył (s. 122). Polityczna stagnacja miała jednak zdaniem narratora także pozytywne strony, ponieważ pokolenie jego rówieśników było pierwszym, które wyzwolone z poczucia kolektywnej niemieckiej winy za wojnę „mogło spokojnie śmiać się z dowcipów o Polakach opowiadanych przez Haralda Schmidta, bez wyrzutów sumienia za rok 1939” (s. 180).

Jednakże nie tylko przesyt bodźców ideologicznych w dzieciństwie był przyczyną braku zainteresowania generacji Golfa polityką. Kolejną było niewątpliwie jej wygodnictwo i skrajny konformizm. Jako że pokolenie to wzrastało w świadomości, że wszelkie polityczne sprawy zastały już załatwione przez rodziców i starsze rodzeństwo, jakiekolwiek sprzeciwy uznawane były za nieopłacalne i zbędne. Wychowani w cieplarnianych warunkach młodzi ludzie przekonani byli, że i bez jakichkolwiek form protestu dostaną to, czego zażądata, pod warunkiem jednak, jak gorzko-ironicznie zauważa narrator, że będą wiedzieli, czego tak naprawdę chcą (s. 208).

Jedyny przeblysłk zainteresowania tą dziedziną życia społecznego wykazała generacja Golfa za sprawą Gerharda Schrödera, jednakże nie ze względu na jego osobowość polityczną czy poglądy (s. 121). Jak przystało na estetycznie uwrażliwione pokolenie, jego uwagę zaskarbił sobie staranny i kosztowny styl „kaszmirowego kanclerza” (s. 149).

Dużo większą sympatią darzyła kohorta urodzona w latach 1965–1975 Joschkę Fischera, czego powodem była, jak ironizuje autor, radykalna zmiana image’u polityka na mniej „rewolucyjny” (s. 91). Taki opis politycznego marazmu w ujęciu Floriana Illiesa bezlitośnie obnaża brak ideałów pokolenia, które „nie posiadając powodu do demonstrowania, zajmuje się głównie kwestiami gwarantującymi dobre samopoczucie” (s. 60).

Jako problematyczne jawi się ponadto zagadnienie przynależności narodowej sportretowanych przez Floriana Illiesa przedstawicieli generacji Golfa. Choć nie negują oni swego obywatelstwa, można odnieść wrażenie, że patriotyzm nie jest dla nich kwestią priorytetową³⁹⁸. Generacja niemieckich trzydziestolatków prze-

³⁹⁸ Pierwsze, niezbyt intensywne patriotyczne uczucia swej generacji datuje autor na czas zjednoczenia Niemiec, redukując jednakże refleksje dotyczące tego historycznego wydarzenia do ironicznej uwagi na temat umiejętności wokalnych polityków, śpiewających wspólnie na balkonie ratusza w Berlinie hymn narodowy Niemiec (s. 176). Ponadto w *Generation Golf* słowo „Niemcy” pojawia się wprawdzie wielokrotnie, jednakże poza dwoma wyjątkami („Freizeitpark Deutschland”, s. 112, i „Deutschlandlied”, s. 176) jest używane w znaczeniu geograficznym, jako obszar między ustalonymi granicami. „Ojczyzna” natomiast wspomniana jest jedynie trzy razy, wyłącznie w znaczeniu „małej ojczyzny”.

łomu tysiącleci, wyzwolona wprawdzie z kompleksu odpowiedzialności za wojny i Holocaust, świadoma jednakże historycznej przeszłości kraju, to pokolenie kosmopolitów³⁹⁹ kreujące się raczej na Europejczyków względnie obywateli świata, a nie Niemców. Sprzyjają temu modne zagraniczne wyjazdy na studia, urlopy spędzane w miejscach możliwie najbardziej oddalonych od miejsca zamieszkania (s. 168), a także wspierana przez rozwój mediów globalizacja.

W życiu generacji Golfa wartości wyższe w porównaniu z wartościami materialnymi odgrywają zatem znacznie mniejszą rolę. Przyjaźń czy choćby nawet koleżeństwo nie są dla niej kwestiami pierwszoplanowymi, dlatego autor konsekwentnie unika poruszania tej tematyki w swej książce. Jedną z tradycyjnych wartości, która broni się jeszcze w merkantylnym świecie tego pokolenia, są więzy pokrewieństwa, nienacechowane jednakże zbytnią uczuciowością czy czułością. Generacja Golfa świadoma jest tego, że bez troskie dzieciństwo i młodość zawdzięcza rodzinie i mimo że nie chce naśladować rodziców (s. 43), oportunistycznie rezygnuje z jakiegokolwiek próby sprzeciwu wobec nich, wiedząc, że pokora bardziej mu się opłaca. Dlatego też do mistrzostwa wyćwiczyła postawę, którą nazwać można dyplomatycznym wycofaniem się. Wzorców i mentorów poszukują raczej rówieśnicy Florian Illiesa w pokoleniu dziadków, z którymi łączy ich coraz wyraźniej widoczna skłonność do poglądów konserwatywnych⁴⁰⁰.

Zainteresowanie przedstawicieli generacji Golfa kulturą ogranicza się do eksploatacji jej gwarantujących rozrywkę odmian, a zatem kultury masowej i popularnej. Natomiast sztuka i literatura „wysoka” są przez generację Golfa marginalizowane, ich percepcję pozostawiają przedstawiciele maistreamu koneserom i artystom. Dlatego też trudno znaleźć w *Generation Golf* refleksje na temat poważniejszej lektury, autor zauważa jedynie, że czytane są jeszcze głównie publikacje pop-literatów Benjamina von Stuckrad-Barrego (s. 156) i Christiana Krachta (s. 154, 155, 156)⁴⁰¹. W wywiadzie przeprowadzonym przez Güntera Kaïndlstorfera Florian Illies uzupełnia tę skromną „listę lektur” o czasopismo „Men’s Health” i wkładkę dziennika „Neue Zürcher Zeitung” dotyczącą giełdy. Krytykuje tym samym brak zainteresowania swego pokolenia literaturą⁴⁰². Przyczynę takiego stanu rzeczy widzi autor w zaniedbaniach z dzieciństwa — jego rówieśnicy czytali bowiem wówczas przede wszystkim czasopisma takie jak „Bravo”, „Yps” (s. 24) i „Petra” (s. 94), a w wyjątkowych przypadkach utwory Susanny Tamaro (s. 94). Dlatego też nowe autorytety tego pokolenia pochodzą głównie z mediów. Jego potrzeby wykreowane są przez reklamy⁴⁰³, a wzorce zachowań i postaw przez wideo-

³⁹⁹ K. Górski, E. Łepkowska, *Na Zachód od Wschodu...*, s. 73.

⁴⁰⁰ Tendencja ta widoczna jest nawet w reklamie, która stanowiła punkt wyjścia książki *Generation Golf*.

⁴⁰¹ Wspomniani są ponadto Douglas Coupland, Bret Easton Ellis, a jako autorki lektur z lat wcześniejszych — Gaby Hauptmann i Hera Lind.

⁴⁰² F. Illies, *Harald Schmidt...*

⁴⁰³ Stąd też ważna rola haseł reklamowych w utworze.

klipy stacji MTV i VIVA oraz telewizyjnych prezenterów i showmanów takich, jak Verona Feldbush⁴⁰⁴ (s. 132), Stefan Raab (s. 163) i Harald Schmidt (s. 163, 175, 180), który w mniemaniu autora zasłużył nawet na miano „wielkiego wychowawcy pokolenia Golfa” (s. 121).

Z wszystkich dziedzin szeroko rozumianej kultury największą rolę w życiu portretowanego pokolenia odegrała muzyka, w szczególności zaś jej popowy trend. Autor nazywa ją nawet „głównym medium generacji” (s. 186). W książce wspomnianych jest jej wielu przedstawicieli, od Toma Waitsa (s. 186) i Xaviera Naidoo (s. 83, 89, 186, 195), poprzez Oasis i Dietera Thomasa Kuhna (s. 186), Kajagoogoo i Led Zeppelin (s. 44), aż po Michaela Jacksona (s. 186, 196). Niemniej jednak Florian Illies w wywiadzie udzielonym po ukazaniu się książki podkreśla także, że zainteresowania muzyczne generacji Golfa obejmują także jazz i *Koncerty brandenburskie* Jana Sebastiana Bacha. „Nie identyfikujemy się w żaden sposób z jakimś konkretnym kierunkiem muzycznym”⁴⁰⁵ — podsumowuje autor.

Intrygujące jest, że w opisie społeczeństwa nastawionego na konsumpcję i kult wartości materialnych zostaje także wspomniana religia. Autor nadmienia, że przynajmniej ta część pokolenia, do której należy on sam, została wychowana w duchu wartości protestantyzmu, w którym to natychmiastowe spełnianie zachcianek było zdecydowanie napiętnowane (s. 68). Dlatego też jednym z głównych dążeń generacji Golfa było wyswobodzenie się z systemu religijnych nakazów i zakazów oraz wytworzenie własnej, wygodniejszej etyki. Polega ona zdaniem pisarza na tym, że każdy wierzy w to, co uznaje za dobre. Zgodnie z tym „katolikiem pozostaje ten, kto neguje niepokalane poczęcie”, a uczestnictwo w niedzielnej mszy „uznaje za zbędne rytuały” (s. 195). Florian Illies potwierdza tym samym znikomą rolę religii w życiu generacji swych rówieśników. Zauważa nawet z przekąsem, że to „Narcyz jest najważniejszym bogiem generacji Golfa i najlepiej składać mu hołdy przed lustrem” (s. 196). Typowy jej przedstawiciel zajmuje się bowiem głównie sobą i tym, co zewnętrzne. Dlatego też najbardziej istotne jest dlań zachowanie młodości, sprawności, zdrowia i atrakcyjności (s. 91) za wszelką cenę, co w przypadku porażki prowadzi do alkoholizmu, narkomanii, zaburzeń łaknienia, a także operacji plastycznych. Nie bez powodu zatem ulubione perfumy pokolenia noszą nazwę Egoista, a sam egoizm został wyniesiony przez autora do rangi przeżycia pokoleniowego (s. 196).

Zastanawiająca jest również powściągliwość spostrzeżeń autora w kwestii relacji uczuciowych młodych ludzi spod znaku Golfa. Można nawet odnieść wrażenie, że Florian Illies omija skrzętnie tę tematykę jako zbyt osobistą. Nie ma bowiem w *Generation Golf* opisów romantycznych uniesień, nie są nawet wspomniane rozterki miłosne. Przewijają się jedynie imiona kolejnych sympatii narratora w myśl zasady: „telewizory i dziewczyny zmieniają się, pozostają zaś stare piloty do telewi-

⁴⁰⁴ Obecnie — Verona Pooth.

⁴⁰⁵ F. Illies, *Harald Schmidt...*

zorów” (s. 108). Emocje nie są bowiem przez pokolenie Floriana Illiesa okazywane (s. 194) z obawy przed rozczarowaniem, odrzuceniem czy zranieniem. „Dlatego też jego przedstawiciele wchodzą jedynie w takie związki, z których łatwo się uwolnić” (s. 194–195) — brzmi dość gorzka refleksja autora nad życiem uczuciowym jego rówieśników. Porażki kolejnych relacji nawiązywanych przez przedstawicieli pokolenia Golfa nie wynikają jednakże wyłącznie z ich egocentryzmu. Tak wysoką cenę płacą oni za rozwój techniki i mediów, które całkowicie uzależniając swych użytkowników, destruktywnie wpływają na komunikację międzyludzką.

Sferę życia intymnego swej kohorty traktuje Florian Illies marginalnie, reprezentując w tym względzie zdecydowanie konserwatywne poglądy. Występuje bowiem przeciw liberalizmowi seksualnemu pokolenia rodziców (s. 60). Główne zarzuty w tej kwestii kieruje jednak ku mediom, których „kompletna seksualizacja doprowadziła do odseksualizowania zachowań generacji Golfa” (s. 167).

Wnioski autora dotyczące moralności generacji Golfa są gorzkie, ale nie zaskakują. Stwierdza mianowicie, że etos jego rówieśnikom zastąpiła estetyka (s. 168), a osąd swój ilustruje przykładem akceptacji społecznej nagich sesji fotograficznych publikowanych w czasopismach pod warunkiem wszakże, że ich artyzm będzie niepodważalny (s. 168). Obsesja estetyzmu odgrywa ponadto, zdaniem autora, jeszcze jedną rolę w życiu jego rówieśników. Pozwala mianowicie ukryć pod maską nienagannej estetycznie, zuniformizowanej zewnętrznosci wszelkie uczucia i emocje. „Dobrze skrojony garnitur i dopasowana kamizelka nie mówią nic o usposobieniu” (s. 121) — podsumowuje swą wypowiedź Florian Illies.

Poszukując w omawianej książce spajającego pokolenie Golfa „przeżycia pokoleniowego”, można dojść do zaskakujących wniosków, ponieważ nie jest to w tym przypadku wstrząs historyczny czy społeczny, ale wspólna dla opisywanej grupy postawa życiowa — skrajny egoizm. Przedstawiciele tej generacji pracują „całe swe życie nad dziełem sztuki, które stanowi dla nich ich własne »ja«” (s. 60). Nie muszą troszczyć się o biednych i bezdomnych, bo „robią to księżna Diana i Caritas” (s. 146), studiowali „nie dla uczelni, tylko dla kariery” (s. 178), a ich zachowania konkurencyjne wypierają jakiejkolwiek przejawy solidarności (s. 146). Za wspólne „przeżycie pokoleniowe” generacji Golfa można uznać także realizowanie przez nią porównywalnych modeli konsumpcji — posiadanie tych samych zabawek, podobne nawyki (zbieranie naklejek), oglądanie tych samych programów i kanałów telewizyjnych (MTV, VIVA), czytanie czasopism młodzieżowych („Bravo”, „Brigitte”, „Allegra”) oraz dobra orientacja w aktualnych trendach w modzie.

Kolejnym czynnikiem istotnym przy charakterystyce generacji jest, jak podkreślali Karl Mannheim i jego następcy, konflikt między pokoleniami. Wprawdzie w *Generation Golf* nie ma mowy o bezpośredniej walce z generacją '68, można jednak znaleźć w niej przykłady wyszydzania idei⁴⁰⁶ aktywistów, ich politycznego

⁴⁰⁶ Florian Illies zaznaczył, że nie chodziło mu nigdy o wyśmiewanie ludzi, lecz jedynie ich „idei naprawiania całego świata”, które na nic się zdały. Zob. tamże.

zaangażowania i co ciekawe — ich pozbawionego estetyki stylu. Wszystko, co związane było z poprzednią generacją, było bowiem automatycznie przez pokolenie Golfa postrzegane jako „megaout” (s. 113). Szczególnie zaś zainteresowanie polityką budziło odrazę. Autor wysuwa także poważniejsze oskarżenia wobec poprzedników swego pokolenia. Uważa, że generacja ojców „zniszczyła swymi eksperymentami [ustabilizowane — A.K.S.] społeczeństwo i jego przymioty”. Dlatego też, „odcięcie się od generacji poprzedniej wcześniej stało się dla [pokolenia Golfa — A.K.S.] decydującą maksymą życiową” (s. 177), konkluduje Florian Illies⁴⁰⁷.

Istotną cechą odróżniającą generację Golfa od innych pokoleń jest też konsekwentna, nosząca jednakże cechy paradoksu, dążność jej przedstawicieli do odrębności, przy jednoczesnym pragnieniu zachowania poczucia kolektywu⁴⁰⁸. Tendencji do nieustannego podkreślania swej suwerenności towarzyszy niezmiennie potrzeba uniformizacji, akceptacji ogółu i strach przed dyskryminacją, co uzewnętrznia się choćby w bezkrytycznym podążaniu za aktualnymi trendami w modzie. Adekwatne zatem wydaje się określenie, jakiego użył autor w stosunku do swych rówieśników, nazywając ich „fanatykami powszechnego indywidualizmu” (s. 91).

Podsumowując rozważania Floriana Illiesa nad kwestią pokoleniowości, należy stwierdzić, że pojęcia „generacja” użył pisarz w swej książce odnośnie do konkretnej grupy, odłamu niemieckiej kohorty urodzeniowej lat 1965–1975, odznaczającej się „specyficznym profilem wartości”⁴⁰⁹. Można zatem uznać ją za jednostkę generacyjną o niepełnym w stosunku do konceptu Karla Mannheima wachlarzu cech dystynktywnych, ponieważ czynnikiem pokoleniotwórczym nie jest tu ważne wydarzenie historyczne czy społeczne, które pełniłoby funkcję integrującą. Zmiana pokoleniowa — dojście do głosu generacji Golfa — nie przynosi też istotnych innowacji i nie motywuje społeczeństwa do zmian. Wprowadza jedynie niewielkie modyfikacje tego, co znane⁴¹⁰. Cechy tego pokolenia wpisują się natomiast idealnie w modele współczesnych ujęć generacji, wypracowane przez Barbarę Fatygę, Hannę Świdę-Ziembę i Blankę Brzozowską.

4.2.3. Właściwości kompozycyjne i formalne

Dzieło Floriana Illiesa *Generation Golf* nie miało być w swym założeniu wyłącznie inspekcją stylu życia dzieci młodzieży w latach 80. XX wieku czy też szkicem

⁴⁰⁷ Dla autora oznaczało to odgródzenie się od pokolenia starszego około 10 lat rodzeństwa, F. Illies, *Wir wollten nicht mitlaufen....*

⁴⁰⁸ Por. też Eva Werth, *Literarischer Lifestylepop. Alltägliche und lebensgeschichtliche Erzählen in popliterarischer Perspektive*, [w:] *Das Populäre*, red. Olivier Agard, Christian Helmreich, Hélène Vinckel, Göttingen 2010, s. 232.

⁴⁰⁹ Markus Klein, *Gibt es die Generation Golf? Eine empirische Inspektion*, „Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie”, nr 55, 2003, s. 99.

⁴¹⁰ Por. Ulf Poschardt, *Die Kinder von Kohl und Coca-Cola*, „Der Tagesspiegel”, 29.12.2000.

uczuciowej próżni tego pozbawionego ideologii pokolenia u progu jego dorosłości. Jednym z głównych celów tej publikacji było mianowicie, zgodnie z deklaracją autora, zapewnienie czytelnikom rozrywki⁴¹¹ i pozytywnych emocji związanych ze wspomnieniami z czasów beztroskiego dzieciństwa. Florian Illies nie ukrywał też, że jego książka napisana została zgodnie z zasadami rządzącymi rynkiem wydawniczym. Nie mogła tym samym rościć sobie pretensji do miana literatury artystycznej. Jej target stanowiło pokolenie pracujące i zarabiające, poszukujące swej pozycji w świecie oraz wykazujące mimo deficytu znaczniejszych wydarzeń i czynników pokoleniotwórczych wyraźną potrzebę identyfikacji. Tym samym publikacja nastawiona była na sukces komercyjny, którym rzeczywiście się stała. Biorąc ponadto pod uwagę, że kluczową tezę publikacji jest stwierdzenie, że pokolenie narratora „wczesnie odkryło miłość do tego, co powierzchowne, i straciło dystans do świata pozorów przedstawianego przez reklamę” (s. 27–28), a utwór koncentruje się na ukazaniu roli kultury masowej i konsumpcjonizmu oraz ich oddziaływania, można z łatwością skonstatować, że *Generation Golf* jest modelowym utworem pop-literatury. Potwierdza to również fakt, że zgodne z koncepcją literackiego popu autorstwa Moritza Baßlera w opatrzonych komentarzami wspomnieniach narratora znaleźć można zestawienia nazw popularnych marek, sztandarowych produktów lat 80. oraz przytoczeń dosłownych z reklam (jak choćby w tytułach rozdziałów), wykazujące cechy samplingu, co w skondensowanej postaci prezentuje wspomniany już, rozbudowany do dwudziestu stron indeks rzeczowy. Stanowi on integralną część publikacji, upodabniając ją do książki popularnonaukowej. Jednocześnie „inspekcja” Floriana Illiesa wykazuje cechy protokołu i kroniki — autor archiwizuje w niej przejawy codzienności z czasów dzieciństwa i młodości, dotyczące nie tyle jednostki, ile większej grupy o podobnym pochodzeniu i statusie.

Forma książki, co typowe dla większości utworów spod znaku popu, nie spełnia warunków konkretnego gatunku literackiego. To, że utwór ma oddzielone i za-tytułowane rozdziały, nie oznacza, że *Generation Golf* jest powieścią. Nie ma bowiem w książce charakterystycznej dla tej formy akcji, napięcia dramatycznego, a dialogi występują niezwykle rzadko. Narrator skupia się tu głównie na prezentowaniu swych subiektywnych obserwacji, nie licząc się przy tym z ich chronologią. Przesycone pierwiastkiem autobiograficznym relacje i anegdoty przeplatają się nieustannie z wstawkami eseistycznymi⁴¹². Toteż spektrum określeń gatunkowych książki w recenzjach oscyluje między powieścią, „niekończącym się esejem”⁴¹³ a „zbiorem subiektywnych, asocjacyjnie ukształtowanych i powiązanych motywem przewodnim urywków tekstu”⁴¹⁴.

⁴¹¹ F. Illies, »Erstmal watsche ich mich selbst«...

⁴¹² Por. T. Karasek, *Generation Golf*..., s. 161–162.

⁴¹³ Anke Westphal, *Trendgesteuert. Früh vergreiste Infantilität: Florian Illies endlos-Essay über die »Generation Golf«*, »Berliner Zeitung», 10.06.2000.

⁴¹⁴ T. Karasek, *Generation Golf*..., s. 160–161.

Sam autor określa swą publikację jako „Sachbuch”⁴¹⁵, czyli książkę o realiach teraźniejszości. Zauważa, że nie ułatwia księgarzom i czytelnikom przypisania jej konkretnemu gatunkowi literackiemu, pisząc utwór autobiograficzny w formie pierwszoosobowej. Jego dzieło nie jest też fikcją — przedstawia w głównej mierze fakty⁴¹⁶. Jako dokument zatem przyjęta została przez czasopismo „Der Spiegel”, które przyznało jej status bestsellera⁴¹⁷.

Lekturę książki uatrakcyjnia specyficzna dla tekstów Floriana Illiesa swada. Język utworu jest przystępny z tendencją do zwrotów potocznych (nie wyłączając pospolitych wulgaryzmów), pełen humoru i dowcipnych puent, mimo iż tematyka książki koncentruje się wokół spraw i zjawisk owianych nastrojem nudy, smutku i nostalgii. W *Generation Golf* zauważyć można też cechy stylu dziennikarskiego.

Jak w typowym pop-literackim dziele występują w nim także anglicyzmy⁴¹⁸, slogany (a zatem także uproszczenia i klisze)⁴¹⁹ oraz hasła reklamowe (głównie w tytułach rozdziałów), przytoczone bez jakichkolwiek wyjaśnień odautorskich, ponieważ pisarz zakłada, że są one dla jego czytelnika w pełni zrozumiałe. Nietypowe jednakże dla popu jest bogactwo nagromadzonych w utworze środków stylistycznych. Przeważają w nim w głównej mierze antytezy, odzwieczające wizję świata opartego na przeciwnościach. Mianowicie Florian Illies nagminnie zestawia opisy aktualnych w latach 80. trendów, modnych postaw i najświeższych stylów z tymi, które już dawno przeminęły, a kojarzyły się nieodzownie z nastrojami pokolenia '68. Nie brakuje też w książce metafor. Najbardziej sugestywną spośród nich jest przyrównanie dzieciństwa i młodości przedstawicieli generacji Golfa do zabawy w sklepach IKEA, podczas której dzieci w izolowanym oszklonym pomieszczeniu godzinami baraszkują pośród mnóstwa kolorowych piłeczek, nienarażone na jakiekolwiek niebezpieczeństwo (s. 112). Jedną z bardziej charakterystycznych cech warstwy językowej książki jest ponadto kumulacja neologizmów w postaci złożzeń. Pełnią one różnorakie funkcje. Mogą stanowić odwołania do znanych reklam („Drei-Wetter-Taft-Frauen”, s. 172), jako zaś metonimie używane są zazwyczaj w znaczeniu pejoratywnym, ośmieszając pewne obyczaje, postawy czy zjawiska charakterystyczne dla poprzedniego pokolenia. Temu celowi służą na przykład takie określenia, jak: „Liegefahrradfahrer” (s. 138, 164, 181 — jeżdżą-

⁴¹⁵ Zgodnie z definicją *Słownika wyrazów obcych* nie ma jednoznacznego odpowiednika tego terminu w języku polskim. Oznaczać on może zarówno literaturę faktu, książkę popularnonaukową, jak i monografię, poradniki i publikacje o charakterze informacyjnym — niebeletrystycznym. Zob. Władysław Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 1994 (1967), s. 447.

⁴¹⁶ Florian Illies, *Tragödie oder Komödie? Das wird sich zeigen*, „buchreport.magazin”, nr 5, 2000.

⁴¹⁷ Por. F. Illies, „Erstmal watsche ich mich selbst”...

⁴¹⁸ Większość przyjęła się już w języku niemieckim. Jako przykłady niech posłużą następujące zwroty: „Outfit” (s. 13), „out” (s. 29), względnie „megaout” (s. 113), „Adidas-Allround-Schuhe” (s. 15, 23), „cool” (s. 144, 166), „Understatement” (s. 157) i „Gilrlies” (s. 171, 172),

⁴¹⁹ Por. E. Werth, *Literarischer Lifestylepop...*, s. 223–236.

cy na rowerach poziomych), „Latzhosenträger” (s. 179 — noszący ogrodniczki), „BH-lose Frauen” (s. 181 — kobiety bez biustonoszy) lub „Zigarettenelbstdreher” (s. 137, 138, 164, 181 — skręcający samodzielnie papierosy). Neologizmy te dobitnie podkreślają krytyczne stanowisko generacji Golfa wobec pokolenia '68, uwypuklają jednocześnie ironicznie obsesyjną koncentrację rówieśników Florian Illiesa na aspekcie powierzchowności i ubioru. Postmodernistyczna ironia, podobnie jak w innych pop-literackich utworach, odgrywa zatem w *Generation Golf* kluczową rolę. Portretowane w książce pokolenie chętnie się nią posługuje. Narrator zauważa nawet, że „jeśli wszystko, o czym myślimy, ujmemy w cudzysłów, wszystko to będzie do przyjęcia. Verona Feldbusch stanie się kultową [prezenterką — A.K.S.], choć nie potrafi moderować, a Guildo Horn wygra niemiecki konkurs Grand Prix d'Eurovision, tylko dlatego że dziwnie wygląda” (s. 193). Do głosu dochodzi tu zatem typowe pop-literackie „podwójne kodowanie”. Zgodnie z nim książkę można odbierać jako zbiór sentymentalno-naiwnych retrospekcji lub też uznać, że poza zewnętrzną, przyjemną w odbiorze „otoczką” humoru i żartu, *Generation Golf* ma także nieco głębszy wymiar, a ironia występująca naprzemiennie z autoironią jest w niej jednym z najważniejszych narzędzi krytyki społecznej. Drwina w tej publikacji dotyczy zresztą zarówno postawy przedstawicieli generacji Golfa, jak i emancypacyjnych działań pokolenia '68 oraz jego spuścizny, która okazała się dla pokolenia rówieśników Florian Illiesa nie do przyjęcia. W tekście utworu nie brakuje bowiem zarzutów przeciw podejmowanym przez pokolenie '68 aktywności takim jak ruch ekologiczny (s. 58, 169, 180), feminizm (s. 164, 171), pacyfizm (s. 14, 164) czy socjalizm (s. 177). Autor nie pozostawia jednak także złudzeń co do tego, że ciąży mu hedonizm jego pokolenia. Nie przyjmuje zatem dobrodziejstw sielankowego dzieciństwa bezkrytycznie⁴²⁰. Już w pierwszym rozdziale osądza bowiem, że głównym powodem nieszczęścia jego pokolenia była nuda (s. 15) wywołana przez nadmiar dóbr materialnych. Także nadmierny liberalizm rodziców ukazuje Florian Illies w krzywym zwierciadle, każąc jednemu z małych bohaterów książki pytać: „mamo, czy dziś też muszę robić to, co chcę?” (s. 68). Efekt tego wychowania „pod kloszem” jest bowiem taki, że generacja Golfa to obecnie „ludzie dorośli, lecz w dalszym ciągu infantylni” (s. 169), bojący się ryzyka, uznający snobizm za jedyną formę protestu (s. 139). Sytuację tej kohorty pogarsza znacznie fakt, że jej dorosłe życie przypadło na czas kryzysu gospodarczego. O ile zatem

⁴²⁰ Zauważyć jednakże można, że pewne fakty społeczne z lat 80. XX wieku, które mogły wpłynąć na rozwój pokolenia Golfa, zostały w książce przemilczane. Autor nie wspomina bowiem, że generacja ta jako pierwsza skonfrontowana została z masowym zjawiskiem rozwodów rodziców, narażona była na wpływ „zimnej wojny” oraz skutki katastrofy w Czarnobylu. Ponadto w *Generation Golf* komputer jako towarzysz zabaw dzieci i młodzieży wspomniany jest jedynie mimochodem. Pominęte są także znacznie bardziej poważne skutki „cieplarnianego wychowania”, obserwowane już w czasie powstawania książki, jak nieumiejętność radzenia sobie w sytuacjach nieoczekiwanych (w przypadku choroby czy śmierci bliskich) czy też wzmożona tendencja do wszelkiego typu uzależnień i podwyższona podatność na zaburzenia psychologiczne i psychiczne.

wkraczając w dorosłość, miała zapewniony dobrobyt — powodziło jej się znacznie lepiej niż pokoleniu jej rodziców, kiedy byli w porównywalnym wieku, o tyle kilka lat później okazało się, że mimo iż generacja Golfa posiadała znacznie lepsze wykształcenie niż jej rodzice i znacznie więcej czasu poświęca pracy (wyłączając niemałą grupę zwolnioną z konieczności zastosowania oszczędności kadrowych), nigdy nie osiągnie tego co oni. Przedstawiając wady swego pokolenia, Florian Illies wyolbrzymia wprawdzie pewne fakty i zjawiska, nadmiernie ironizuje, niekiedy także upraszcza i trywializuje niektóre sprawy, niemniej jednak jego krytyka jest zasadna.

4.2.4. *Generation Golf* w dyskursie krytyczno- i historycznoliterackim

Na publikację *Generation Golf* szybko zareagowali recenzenci i krytycy. Florian Illies przyznał nawet, że „był mile zaskoczony liczbą recenzji, zarówno w znaczących czasopismach, jak i małych gazetach”. Cieszył się także, „kiedy krytycy rozpoznali, że jego przemyślenia dotyczą większej grupy osób”⁴²¹. Takie opinie zawierały bowiem recenzje Hansa-Petera Bartelsa, który widział w książce „fenomenologię generacji”⁴²² oraz Anji Höfer, tytułując autora „artystą wspomnień” pracującym „z podziwu godną akrybią”⁴²³. Pozytywne głosy na temat „inspekcji” stylu życia w latach 80. XX wieku dotyczyły ponadto jej walorów językowych, humoru i zawartej w niej ironii⁴²⁴. Doceniony został także zmysł obserwatorski Floriana Illiesa — Gustav Seibt nazwał *Generation Golf* „socjologicznym i kulturalnym faktem”⁴²⁵. Nie oznacza to jednak, że książka została przyjęta bez zastrzeżeń. Nie miały one jednak tak miażdżącego charakteru jak w przypadku *Tristesse Royale*. Mianowicie, Matthias Kamann sugerował, że Florian Illies niepotrzebnie starał się kopiować „impertynencje” Christiana Krachta i Benjamina von Stuckrad-Barrego⁴²⁶. Hendrik Müller-Reineke natomiast zauważył, że książka *Generation Golf* nie przedstawia ogółu niemieckich trzydziestolatków, lecz jedynie charakterystykę zamożnej klasy średniej⁴²⁷. Zignorował tym samym wypowiedzi autora, który zaznaczył, że przedstawiony obraz dotyczy tylko pewnej części niemieckiej kohorty urodzeniowej dorastającej pod koniec XX wieku⁴²⁸. Natomiast Eberhard Seidel zakwestionował opinię o rzekomej politycznej pasywności generacji Golfa, po-

⁴²¹ F. Illies, *Tragödie oder Komödie?*...

⁴²² H.-P. Bartels, *Wühlen im Kinderparadies*...

⁴²³ A. Höfer, *Kohls Kinder*...

⁴²⁴ Z tego właśnie względu Matthias Kamann nazywa Floriana Illiesa „świetnym autorem”. Zob. *Ich und mein Playmobil*, „Die Welt”, 19.02.2000.

⁴²⁵ G. Seibt, *Aussortieren, was falsch ist*...

⁴²⁶ M. Kamann, *Ich und mein Playmobil*...

⁴²⁷ Hendrik Müller-Reineke, *Haste was an, biste was*, „wortlaut.de. Göttinger Zeitschrift für neue Literatur”, 7.03.2000.

⁴²⁸ F. Illies, *Die erste Leidenschaft?*...

dając jako przykład jej niechlubne uczestnictwo w neonazistowskich demonstracjach w dzień setnej rocznicy urodzin Adolfa Hitlera (20.04.1989)⁴²⁹. Najsurowsze jednak zarzuty postawił autorowi Kaspar Maase, posądzający go o zbyt dowolne potraktowanie pojęcia „generacja”, wrywanego z kontekstu naukowego i nadużywanego także przez innych „różnego rodzaju specjalistów” (jak przykładowo dziennikarze) w celach czysto marketingowych⁴³⁰. Krytyk dopatrywał się również innych — psychologicznych — motywów owej tendencji. Stwierdził bowiem, że wszyscy ci autorzy (a wśród nich również Florian Illies) „pragną podkreślić swą odrębność pokoleniową, której poszukiwanie stało się dla nich swego rodzaju obsesją, drugą naturą”⁴³¹.

Książka *Generation Golf* stała się także obiektem opracowań naukowych. Najbardziej obszernie jak do tej pory studium poświęcił jej Markus Klein. Potwierdził on w swej pracy istnienie tego pokolenia w sensie socjologicznym. Swoje uwagi w tej kwestii oparł na przesłankach wynikających z koncepcji Karla Mannheima. Za generację uznał bowiem „sąsiadujące ze sobą roczniki urodzeniowe poddane w latach formacji wpływowi wspólnych historycznych doświadczeń”, tworzących tym samym „jednostkę generacyjną, zdecydowanie wyróżniającą się swymi zapastrywaniami, wzorcami postaw i życiowymi celami”⁴³². Kolejnym nawiązaniem do teorii generacji Karla Mannheima jest w pracy stwierdzenie, że elementem spajającym pokolenie jest konflikt z poprzednikami (s. 100). Do innych czynników pokoleniotwórczych zalicza autor też skrajnie egoistyczną postawę życiową generacji oraz jej apolityczność (s. 101), jak również częste przywoływanie wspomnień pokolenia rodziców (s. 102). Najistotniejszą zaś cechą dystynktywną tej grupy jest jednakże według Markusa Kleina jej stosunek do wartości materialistycznych i postmaterialistycznych. Nawiązując do teorii międzypokoleniowej zmiany wartości Ronalda Ingleharta, autor stwierdza, że charakteryzowane pokolenie to bezkrytyczna i politycznie pasywna grupa, nastawiona wyłącznie na konsumpcję, kult ciała i fetyszyzację wszystkiego, co markowe. Podsumowując swe badania, Markus Klein konkluduje, że „urodzeni w latach 1965–1975 tworzą generację charakteryzującą się zwrotem przeciw postmaterialistycznej orientacji poprzedniej generacji” (s. 100). Predestynowana do przejścia jego doświadczeń i tradycji grupa je odrzuca (s. 113). Powodem tej radykalnej negacji przyzwyczajzeń i wartości generacji ojców jest według Markusa Kleina chwiejny rynek pracy i związany z jego stanem brak perspektyw życiowych. Generacja Golfa znalazła się zatem w stanie rozrachunku z wartościami postmaterialistycznymi i dąży do odrodzenia wartości materialistycznych na wzór pokolenia powojennego. Wy-

⁴²⁹ Eberhard Seidel, *Geschichte gab es auch nach* 68, „Die Tageszeitung”, 30.01.2004.

⁴³⁰ Kaspar Maase, *Farbige Bescheidenheit*, [w:] *Generationen. Zur Relevanz eines wissenschaftlichen Grundbegriffs*, red. Ulrike Jureit, Michael Wildt, Hamburg 2005, s. 236.

⁴³¹ Tamże.

⁴³² M. Klein, *Gibt es die Generation Golf?...*, s. 105. Dalsze cytaty z niniejszego wydania oznaczono w tekście głównym, podając w nawiasach numer strony.

kazuje ponadto skłonność do nostalgii za wartościami tradycyjnymi — konserwatywnymi⁴³³.

Najnowszym opracowaniem problematyki związanej z generacją Golfa jest socjologiczno-językoznawcza dysertacja Toma Karaska *Generation Golf: Die Diagnose als Symptom* (2008) [„Generacja Golfa. Diagnoza jako symptom”], w której autor bada relacje zachodzące między odbiorcą a zawartymi w tekście inspekcji wspomnieniami⁴³⁴, zastanawia się nad przyczyną ich popularności, a także rozgłosu samej książki, która wymieniając wiele artykułów markowych, sama przeistacza się w jeden z nich. Badacz wspiera się przy tym teoretycznymi uwagami takich socjologów, jak: Pierre Bourdieu, Terry Eagleton, Jean-Claude Kaufmann czy Norbert Bolz.

Tom Karasek podkreśla, że „zajmuje się bardziej analizą kontekstu niż samego utworu” (s. 14). Poza tym, jak sugeruje podtytuł pracy, autor nie koncentruje się wyłącznie na publikacji Floriana Illiesa — ponad 80 stron swego dzieła poświęca bowiem socjologicznym aspektom literatury popularnej, marginalizując rozważania nad samym popem. Podkreśla także rolę, jaką odegrało dziennikarstwo kulturowe w rozwoju literackiego popu (s. 115), którego dzieła traktuje autor jako wyraz stosunków społecznych łącznie z zależnościami rynkowymi. „Inspekcję” Floriana Illiesa ujmuje badacz jako symptom przemian społecznych i ilustrację stanu ducha generacji Golfa (s. 14). Jedną zaś z ważniejszych tez pracy Toma Karaska jest zaobserwowanie dążenia tego pokolenia do normalizmu Jürgena Linka (s. 233–236), czyli do uznanej za normalność unifikacji i podniesienia jej do rangi ideologii kohorty, którą uznaje się za wrogą wszelkim światopoglądom⁴³⁵.

* * *

Obie omówione w niniejszym rozdziale publikacje mają istotne znaczenie dla ustalenia wyznaczników pojęcia „pokolenie Golfa” i stwierdzenia, kto z grupy pisarzy może być identyfikowany z tą generacją. Zarówno *Tristesse Royale*, jak i *Generation Golf* systematyzują postawy życiowe i odczucia, które obserwowane były od 1995 roku wśród młodych ludzi w Niemczech. Pop-kulturowy „protokół” można zatem uznać za odpowiednik debiutu Floriana Illiesa na nieco innej płaszczyźnie. O ile bowiem *Generation Golf* dotyczy zjawisk społecznych w obrębie kohorty urodzonej w Niemczech Zachodnich w latach 1965–1975, o tyle *Tristesse Royale* daje ogłód wyznaczników i kwestii estetycznych dominujących w literaturze pop wydawanej w Niemczech na przełomie XX i XXI wieku. Zauważyć jed-

⁴³³ Badania Markusa Kleina spotkały się z krytyką ze strony Kaspara Maase, który zarzucił autorowi nierzetelność i manipulację. Zob. Kaspar Maase, *Selbstbeschreibung statt Aufbruch. Anmerkungen zur postheroischen Generationsbildung*, „Mittelweg”, nr 36, 2003, z. 5, s. 72. Inni recenzenci nie podzielili jednak jego opinii.

⁴³⁴ T. Karasek, *Generation Golf...*, s. 11 i 98–99. Dalsze cytaty z niniejszego wydania oznaczono w tekście głównym, podając w nawiasach numer strony.

⁴³⁵ Por. F. Illies, *Generation Golf...*, s. 185–186.

nak należy, że podobne cechy i nastawienie odnaleźć można także w twórczości pisarzy urodzonych poza RFN, którzy debiutowali już w tym kraju. Ponadto zasadną wydaje się hipoteza, iż „literacką generację Golfa” reprezentować mogą nie tylko pop-literaci, jak określa się Benjamina von Stuckrad-Barrego czy Alexandra von Schönburga. Porównywalne cechy i sposoby ujęcia obserwowanego świata widoczne są bowiem także w dziełach twórców reprezentujących inne trendy literatury współczesnej, takie jak na przykład ostalgia (Thomas Brussig), literatura (i)migrantów (Władimir Kaminer) czy literatura pisana przez kobiety (Ildikó von Kürthy), o czym traktować będzie kolejna część niniejszej pracy.

5. Główne tendencje ideowo-artystyczne w twórczości przedstawicieli generacji Golfa

5.1. Analiza ducha czasu. Florian Illies

Rozważania nad dorobkiem literackim twórców zaliczanych do generacji Golfa rozpocząć wypada od prozy „ojca chrzestnego” tego pokolenia, mimo że jego aktywność pisarska to głównie krótkie teksty dziennikarskie, a w formie książkowej poza *Generation Golf* wydano jedynie cztery jego utwory⁴³⁶. Interesujące jest wszakże, jak ewaluowały jego przekonania na tle wydarzeń historyczno-społecznych początku XXI wieku oraz jak autor odnosił się do swych poglądów z roku 2000 w późniejszych publikacjach.

Dzięki popularności swojego pierwszego dzieła Florian Illies stał się osobą rozpoznawalną i aktywną medialnie (głównie w prasie i jej internetowych edycjach). Organizował też odczyty promujące swoją pierwszą książkę, podczas których zgodnie z konwencją tego typu imprez stawał się kokietującym słuchaczy showmanem, wywołującym żartobliwymi komentarzami i uwagami salwy śmiechu wśród publiczności. Toteż charakter tych odczytów był porównywalny do sposobu prezentacji i promocji książek pop-literatów, z których (nie tylko pod tym względem) najbardziej znany jest Benjamin von Stuckrad-Barre.

Mimo wielkiej popularności Florian Illies nie stara się jednak za wszelką cenę sprzedać własnej prywatności, jak czyni to większość popowych autorów. W licznych jego wywiadach niewiele jest wynurzeń osobistych, także w książkach unika podawania szczegółów o bliższej rodzinie. Jeśli już jednak decyduje się na zwierzenia dotyczące swoich bliskich, mówi zazwyczaj o faktach powszechnie znanych i nie dąży do wywołania sensacji. Kreacja medialna (inscenizacja) Floriana Illiesa nie jest zatem tak natarczywa jak w przypadku autorów *Tristesse Royale*. Niemniej jednak w wywiadach jawi się on jako osoba pewna siebie i swoich zdolności twórczych⁴³⁷.

⁴³⁶ Są to: *Anleitung zum Unschuldigsein: das Übungsbuch für ein schlechtes Gewissen* (2001) [*Jak być niewinnym*, 2003], *Generation Golf zwei* (2003), *Ortsgespräch* (2006) [„Rozmowa miejscowa”] oraz wydana w 2012 roku książka *1913. Der Sommer des Jahrhunderts* (2012) [„1913. Lato stulecia”].

⁴³⁷ W udzielanych wywiadach Florian Illies ma zwyczaj ironizowania kwestii trudnych i niewygodnych. Por. Florian Illies, *Generation Golf 2. Wir wollen nicht mehr mitlaufen*, rozmowę przeprowadził Claudius Seidl, „Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung”, 13.07.2003.

Pisarz urodził się 4 maja 1971 roku w miejscowości Schlitz (Hesja), którą nazywa w swych utworach „wsią zamieszkałą przez cztery tysiące mieszkańców”⁴³⁸. Spędził tam dzieciństwo i lata szkolne. Jego ojciec, znany biolog i limnolog Joachim Illies, zmarł, gdy Florian miał jedenaście lat⁴³⁹. W związku z tym informacji o nim niewiele jest w książkach autora i udzielanych przezeń wywiadach. Pisarz wspomina jedynie o pasji hodowania drzewek bonsai, którą zawdzięcza zainteresowaniom ojca⁴⁴⁰, a także o tym że Joachim Illies pochodził spoza Hesji, miał konserwatywne protestanckie poglądy⁴⁴¹ i nazwał imieniem syna odkryty przez siebie gatunek jętki jednodniówki⁴⁴². Od czasu śmierci ojca Floriana i trójkę jego starszego rodzeństwa⁴⁴³ wychowywała matka — córka miejscowego burmistrza⁴⁴⁴, wspierana przez swe liczne rodzeństwo. Dzieciństwo w Schlitz wspomina autor jako „najbardziej absurdalne i osobliwe, jakie tylko można przeżyć”⁴⁴⁵. Jako piętnastolatek rozpoczął współpracę z miejscowym pismem „Schlitzer Bote”, a tuż po maturze był wolontariuszem w dzienniku „Fuldaer Zeitung”. Od roku 1992 do 1997 studiował historię sztuki w Bonn i Oksfordzie. Obecnie mieszka i pracuje w Berlinie.

Po studiach do roku 2003 Florian Illies pisał felietony z dziedziny sztuki i telewizji dla „Frankfurter Allgemeine Zeitung”. Był także do 2002 roku kierownikiem berlińskiej wkładki tej gazety oraz redaktorem „Die Welt”. Od roku 2004 wydaje razem z żoną Amélie von Heydebreck dwumiesięcznik o sztuce oraz sztuce życia⁴⁴⁶ „Monopol”, do którego pisywał między innymi angielski pop-literat Nick Hornby. W latach 2004–2006 Florian Illies był też redaktorem naczelnym tego pisma. Ponadto od 2011 roku sprawuje funkcję eksperta do spraw sztuki XIX

⁴³⁸ Florian Illies, *Naivität als Vergehen*, rozmowę przeprowadzili Jörg-Uwe Albig i Isabelle Graw, „Texte zur Kunst”, nr 45, 2002.

⁴³⁹ Florian Illies, *Meine eigene Wirklichkeit geht niemanden etwas an*, rozmowę przeprowadzili Christoph Amend i Stephan Lebert, „Der Tagesspiegel”, 14.07.2003.

⁴⁴⁰ Tamże.

⁴⁴¹ F. Illies, *Naivität...*

⁴⁴² F. Illies, *Meine eigene Wirklichkeit...*

⁴⁴³ O osiem lat starszy brat Floriana Illiesa Christian jest filozofem i wymieniany jest we wszystkich autobiograficznie nacechowanych dziełach autora (*Generation Golf. Eine Inspektion*, München 2000, s. 190; *Anleitung zum Unschuldigsein: das Übungsbuch für ein schlechtes Gewissen*, Berlin 2001, s. 25; *Generation Golfzwei*, München 2003, s. 28; i *Ortsgespräch*, München 2006, s. 121), a najstarszy — Steffen — wspominany jest w książce *Ortsgespräch* jako biolog (s. 83) i lekarz (s. 132). W tej samej publikacji wymienia Florian Illies także swoją siostrę (s. 55), która jest psychoterapeutką.

⁴⁴⁴ Joachim Lottmann, *Fulda ist besser*, „Der Spiegel”, nr 33, 2006.

⁴⁴⁵ F. Illies, *Naivität...*

⁴⁴⁶ Według deklaracji wydawców czasopismo ma dostarczać inteligentnego rodzaju rozrywki. Przeważają w nim teksty o sztuce oraz — choć w znacznie mniejszym stopniu — o literaturze. „Nie chodzi w nim o ideologię tylko o jakość”, lecz także o „potwierdzenie, że sztuka jest niezbędną składową kulturą” — twierdzi Florian Illies. Zob. Florian Illies, Amélie von Heydebreck, *Kunst für ein junges Bürgertum*, rozmowę przeprowadzili Ulf Poschardt i Adriano Sack, „Die Welt”, 28.03.04.

wieku w domu aukcyjnym Villa Griesebach w Berlinie. W uznaniu zasług w pracy dziennikarskiej Florian Illies otrzymał nagrody Axel-Springer-Preis (1999), Ernst-Robert-Curtius-Förderpreis für Essayistik (1999) i Hessischer Kulturpreis (2003).

Bezpośrednio po sukcesie *Generation Golf* pisarz opublikował swój przewrotny „poradnik z ćwiczeniami” *Anleitung zum Unschuldigsein* (2001) [*Jak być niewinnym. Książka ćwiczeń nieczystego sumienia*, 2003], który jako jedyny z jego utworów został przetłumaczony na język polski. Książka tematycznie znacznie różni się od debiutu pisarskiego Floriana Illiesa. Nie skupia się już na istotnych dla popowego nurtu generacji Golfa zagadnieniach mody, stylu i muzyki. Oba utwory łączy natomiast wyraźnie ironiczne ujęcie prezentowanej problematyki.

Nawiązanie tytułu i idei tej publikacji do *Anleitung zum Unglücklichsein* (1983) [„Wstęp do bycia nieszczęśliwym”] Paula Watzlawicka jest oczywiste. „Odwrócone vademecum”, w którym austriacki psycholog radził, co można zrobić, żeby zniszczyć sobie życie, powstało z potrzeby przeciwstawienia się rozpowszechniającej się od lat 80. ubiegłego wieku literaturze użytkowej w formie poradników i jest tym samym ich parodią. W tej konwencji napisane jest także „kompendium” Floriana Illiesa. Tytuł tej książki, który w tłumaczeniu dosłownym brzmi „wstęp do bycia niewinnym”, sugeruje formę podręcznika akademickiego. To skojarzenie oraz podobieństwo do tytułu bestsellera Paula Watzlawicka wykorzystuje autor w celach oczywistych — marketingowych.

Dwadzieścia trzy rozdziały publikacji wykazują znaczne podobieństwa strukturalne. Wyróżnioną tłustym drukiem część „ćwiczenia na zachowanie czystego sumienia” poprzedza zawsze zilustrowany przykładami szkic wybranego problemu społecznego. Kierując się hasłem, że „na nic się to zda, że własne sumienie jest czyste, jeśli sumienie strażników moralności takim nie jest”⁴⁴⁷, autor proponuje w swym „podręczniku” absurdalną „gimnastykę” polegającą na łamaniu powszechnie uznanych norm społecznych i prawnych. Radzi, żeby nie sortować śmieci, na krótkich trasach jeździć taksówką, kupować meble z drewna pochodzącego z wycinki lasów tropikalnych i dawać ludziom zły przykład, przechodząc przez ulicę na czerwonym świetle.

Autor koncentruje się jednak nie tylko na zachowaniach niepoprawnych społecznie. Interesują go także aspekty psychologiczne i polityczne współczesnej rzeczywistości, dlatego też między innymi porusza kwestię winy, ciągle obecnej w świadomości Niemców. „Cudownym wytworem ich nieczystego sumienia” uwarunkowanego przez przeszłość narodowo-socjalistyczną nazywa manię spolszczania nazw miast, które były kiedyś niemieckie i mają niemieckie ekwiwalenty nazewnictwa. Podaje przykładowo, że na drogowskazach w Brandenburgii „zamiast napisu »Stettin« widnieją twory słowne, które wyglądają tak, jakby przepuszczono je przez program komputerowy dysponujący wyjątkowo dużą liczbą

⁴⁴⁷ Florian Illies, *Jak być niewinnym*, tłum. Krzysztof Jachimczak, Kraków 2003, s. 13.

‘c’ i ‘z’, by zabrzmiały po polsku” (s. 12). Takie zabiegi traktuje jako przejaw „kolektywnego niemieckiego poczucia winy” (s. 12).

Pastwiąc się nad słabostkami współczesnych obywateli Niemiec, autor-narrator uświadamia czytelnikowi, że nawet banalne codzienne sytuacje mogą wywołać poczucie winy, wyrzuty sumienia i prowadzić do wytworzenia się zbiorowych neuroz. W groteskowy i bezwzględny sposób demaskuje tym samym pułapkę konwencji i moralnego terroru, jaką jego rodacy sami sobie zgotowali.

To zawieszenie między poprawnością polityczną, a wyrzutami sumienia prowadzi do buntu i nieodpartej chęci złamania zasad uznanego porządku. Mimo że autor zaleca w swym prowokacyjnym *vademecum* ćwiczenia asertywności wobec ograniczających swobodę i komfort psychiczny nakazów, nie można oczywiście traktować ich dosłownie. Świadczy o tym również fakt, że Florian Illies jednakoowo traktuje „ćwiczenia” w przełamywaniu różnych typów narzuconych konwencji — zarówno tych, na łamanie których istnieje społeczne przyzwolenie, jak przykładowo kwestia niewłaściwego odżywiania (s. 132), jak i tych, które nigdy nie będą zaakceptowane przez ogół, jak drastyczne nieprzestrzeganie przepisów ruchu drogowego lub wandalizm (s. 13 i 148)⁴⁴⁸. Nie można zatem przeoczyć ironii, na której opiera się cały zamysł utworu. Mimo swej ironicznej wymowy antyporadnik Florian Illiesa ma cechy autentycznego *vademecum*, pokazuje bowiem, czego należy unikać, by zachować czyste sumienie.

Język, jakim posługuje się autor publikacji, jest dowcipny, formułowane zdania zwięzłe, a spostrzeżenia autora interesujące. Do szczególnie udanych pod względem stylistycznym i kompozycyjnym zaliczyć można rozdziały *Italiensehnsucht der Deutschen* [„Dzisiaj jadę do Włoch, gdzie wstydę się, że jestem Niemcem”] i *Phänomenologie eines zu Hause verbrachten Tages* [„Dzisiaj biorę wolne i zostaję w domu”]. Mimo oczywistych walorów idea książki Florian Illiesa podana została przez krytyków w wątpliwość. Głównym zarzutem, jaki przeciwko niej wytoczono, była pobieżność. Zdaniem Stefana Gentza żaden z poruszonych w utworze problemów nie został bowiem dostatecznie zgłębiony⁴⁴⁹. Recenzent docenił jednak umiejętności literackie Florian Illiesa, przekonując go przy tym do zarzucenia taniej prowokacji, którą epatuje czytelnika⁴⁵⁰. Christoph Rauen wskazał natomiast na pewną niekonsekwencję w utworze. Stwierdził, że o niewinności nie powinien pisać autor, który zapożyczył koncept książki od innego pisarza, a zapożyczenie to graniczy z plagiatem⁴⁵¹. Z kolei Renée Zucker stwierdził, że po atakach z 11 września 2001 roku jest mu dość niezręcznie recenzować książkę sprowadza-

⁴⁴⁸ Por. też J. Lottmann, *Fulda ist besser...*

⁴⁴⁹ Stefan Gentz, *Florian Illies*, »Anleitung zum Unschuldigsein«, „litsal.de”, <http://www.litsal.de/rezensionen.litsal.de/illies/illies.florian.002.Anleitung.zum.Unschuldigsein.htm> (dostęp: 13.09.2008).

⁴⁵⁰ Tamże.

⁴⁵¹ Christoph Rauen, *Pop und Ironie: Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000*, Berlin-New York 2010, s. 187.

jącą się do gimnastyki „problematycznych stref głowy”⁴⁵². Większość zastrzeżeń krytyków jest jednakże nieuzasadniona, ponieważ recenzenci nie uwzględniają, że Florian Illies pisał swój poradnik, kierując się wytycznymi literatury humorystyczno-satyrycznej, a jako przejaw takiej właśnie literatury książka sprawdza się znakomicie. Uwaga zaś dotycząca niewyczucia czasu i opublikowania takiej pozycji w 2001 roku, roku ataków na World Trade Center, jest zupełnie niedorzeczna, gdyż „poradnik” Floriana Illiesa ukazał się w sierpniu 2001, a zatem przed terrorystycznymi zamachami w USA. Dorzucić wypada, że autor nie ogranicza się w swoim utworze do naświetlania spraw i zjawisk banalnych, śmiesznych czy oczywistych. Sygnalizuje również istotne problemy społeczne — między innymi istnienie sztucznie wykreowanych norm i obyczajów, jak przykładowo wyrzuty sumienia w kwestiach błahych przy jednoczesnym zaniku poczucia winy w sprawach ważkich.

Kolejna książka Floriana Illiesa *Generation Golf zwei*, jak sugeruje już tytuł, jest kontynuacją jego bestsellerowego debiutu. Wyraźnym nawiązaniem do prototypu jest też jedno z pierwszych zdań książki: „Nie powodzi się nam już tak dobrze”⁴⁵³, będące zaprzeczeniem końcowej frazy *Generation Golf*: „Dobrze mi się powodzi”⁴⁵⁴ i jednocześnie zapowiedzią wyraźnej zmiany nastroju rozważań autora nad problemami swojego pokolenia. Swoistym łącznikiem między obiema książkami staje się także wspomniany w pierwszych rozdziałach *Generation Golf* i *Generation Golf zwei* słoiczek nutelli, pełniący zarówno w czasach dzieciństwa, jak i latach późniejszych rolę pocieszyciela i psychoterapeuty. Dlatego też używając terminologii z branży filmowej i komputerowej, książkę można nazwać sequelem bestsellerowego debiutu Floriana Illiesa. Z założenia miała ona powtórzyć wydawniczy sukces pierwszej części, jednakże, podobnie jak w przypadku kręconych kolejno kontynuacji dochodowych filmów, rozczarowała. W ośmiu rozdziałach książki autor zawarł obraz aktualnej (na 2003 rok) sytuacji w Niemczech i przemysłu dotyczące ducha czasu, które nie miały jednakże zbyt krzepiącego charakteru. Autor doszedł bowiem do wniosku, że „między nim a tym, co sam napisał trzy lata wcześniej, pojawiła się ogromna luka”⁴⁵⁵. Przytłaczającą atmosferę publikacji zapowiadały też tytuły kolejnych części, szczególnie zaś *Der Herr hats gegeben, der Herr hats genommen* [„Bóg dał, Bóg wziął”] nawiązujący do słów pogodzonego z bolesnymi doświadczeniami starotestamentowego Hioba, jak również *Nichts ist mehr, wie es einmal war* [„Nic nie jest już takie, jakie było kiedyś”].

W *Generation Golf zwei*, charakteryzując swoje snobistyczne i egoistyczne pokolenie, autor skupia się na pominiętych w pierwowzorze politycznych i gospo-

⁴⁵² Renée Zucker, *Höhöhö, der Junge traut sich was. Florian Illies will unschuldig sein*, „Berliner Zeitung”, 9.10.2001.

⁴⁵³ Florian Illies, *Generation Golf zwei*, München 2003, s. 8. Dalsze cytaty z niniejszego wydania oznaczono w tekście głównym, podając w nawiasach numer strony.

⁴⁵⁴ F. Illies, *Generation Golf. Eine Inspektion...*, s. 9.

⁴⁵⁵ Por. F. Illies, *Wir wollen nicht mehr mitlaufen...*

darzych aspektach kształtujących jego postawę. Podkreśla, że krach na giełdzie, zamachy z 11 września 2001 roku⁴⁵⁶ i postępujący w ich efekcie kryzys dotkliwie doświadczyły generację spod znaku Golfa, burząc poczucie stabilizacji i bezpieczeństwa, w którym została wychowana. Dlatego też czuje się ona zagubiona i oszukana. Aby dokładnie określić postawę swej kohorty urodzeniowej na początku nowego stu- i tysiąclecia, Florian Illies, podobnie jak w innych publikacjach, powołuje się na opinię swego brata Christiana („prawdziwego filozofa”) jako eksperta od życiowych kłopotów: „Mój brat filozof mówi, że nie istnieją już dla nas żadne wartości. Nie wiem, czy ma rację” (s. 28). Opinia ta jest o tyle cenna, że skłania autora do dalszych przemyśleń nad nastawieniem życiowym jego rówieśników. „Wiem tylko — twierdzi pisarz — że życzylibyśmy sobie nawigacji, która prowadziłaby przez życie lub wyszukiwarki à la Google, która na każde zapytanie udzielałaby wielu odpowiedzi” (s. 28). Tym samym podkreśla frustrację i brak perspektyw swej kohorty. Jej położenie przyrównuje do losu symbolu tej generacji. Volkswagen golf przypominający czasy dobrobytu i poczucia bezpieczeństwa jest już bowiem pojazdem przestarzałym, za którego wycieraczkami znaleźć można karteczkę od handlarzy skupujących samochody na części z pytaniem: „Czy chce pan sprzedać swój samochód?” (s. 28).

Opierając się na koncepcie Karla Mannheima, Florian Illies uznaje krach giełdowy, zamachy terrorystyczne i kryzys za „przeżycia pokoleniowe”, które pozostawiły swe bolesne piętno na psychice ówczesnych niemieckich trzydziestolatków. Uświadamia sobie ponadto, że „wszystko już przeminęło. New Economy. Społeczeństwo przyjemności. Literatura pop. Nowy rynek” (s. 62). W imieniu swego pokolenia podsumowuje zatem: „Do tej pory myśleliśmy, że wszystko jeszcze przed nami. Teraz zaczęliśmy rozumieć, że to, co najlepsze, prawdopodobnie już za nami” (s. 68). Świadomość tę łączy z tak zwanym kryzysem ćwierćwiecza (s. 7). Jednakże nie tylko globalne kataklizmy wini za to, że generacja Golfa znalazła się na zakręcie. Jej brak pewności siebie to według pisarza skutek nadopiekuńczego bezstresowego wychowania. Dlatego też zbytnią pobłażliwość rodziców komentuje Florian Illies następująco: „Rodzice zawsze wszystko rozumieli” (s. 208). Problemy emocjonalne swoich rówieśników traktuje natomiast jako efekt zbytniego ich skoncentrowania na własnej osobie.

Od egotyzmu nie jest wolny także sam autor. Jego rozważania dotyczące pokolenia Golfa oparte są w znacznym stopniu na opisie własnych doświadczeń. W rozdziale trzecim pisarz z detalami archiwizuje codzienność: opisuje mianowicie dzień spędzony w domu na pracach porządkowych i regulowaniu spraw urzędowych. W tym samym rozdziale przeglądanie albumu ze zdjęciami daje mu pretekst do wspomnień z urlopów rodzinnych, a w część „berlińską” Florian Illies wplata rozmowy przeprowadzone z przyjaciółmi. Wątki autobiograficzne mie-

⁴⁵⁶ Zamachy te interpretuje autor jako cios wymierzony w całe jego pokolenie. Zob. F. Illies, *Generation Golf zweie...*, s. 104.

szażą się tu zatem z refleksją nad bezrobociem w Niemczech, światowym terroryzmem i wojną w Iraku. W ostatnich rozdziałach widoczna jest jednak wyraźna przewaga treści autotematycznych — przeważają w niej opisy odczuć i refleksji pisarza. W tej części *Generation Golf zwei* zatracą cechy literatury faktu, przypominając stopniowo coraz bardziej autobiografię. Wykazuje tym samym odwrotną tendencję w stosunku do obserwowanej w *Generation Golf*.

O ile w pierwszej części swego pokoleniowego „eposu”⁴⁵⁷ autor piętnował snobizm swych rówieśników, o tyle w drugiej zwraca uwagę na szerząca się pośród nich tendencję do użalania się nad sobą. Dlatego też jako alternatywę proponuje pogodzenie się z realiami, także z faktem, że pokoleniu Golfa „przyszło w najlepszym wypadku grać rolę generacji przejściowej”⁴⁵⁸ oraz zachowanie poczucia humoru. „Nie mamy ambicji naprawiania świata, ale wielu uznało, że użalanie się nad sobą do niczego nie prowadzi. Mogą natomiast pomóc humor i ironia”⁴⁵⁹ — stwierdza autor w jednym z wywiadów dotyczących *Generation Golf zwei*. Wyraźnie zatem ironizuje na temat niekomfortowej sytuacji, w jakiej znaleźli się przedstawiciele jego kohorty urodzeniowej. Uważa, że pokolenie Golfa stało się ofiarą telefonów komórkowych, e-maili, terminarzy i Internetu, co podkreśla także w jednym z późniejszych wywiadów⁴⁶⁰. Z tego też powodu w rozdziale 1 *Kurzmitteilung eingegangen* („Masz jedną wiadomość”) bezlitośnie wyśmiewa nadużywanie funkcji automatycznej sekretarki i do granic przejawia destrukcyjny wpływ „komórek” na umiejętność prowadzenia bezpośredniej rozmowy (s. 175–200). To krytyczne podejście do aktualnych problemów ściągnęło jednakże na Floriana Illiesa falę zarzutów. Dobrze sytuowanemu dziennikarzowi odmawiano prawa do krytyki marazmu ogarniającego rzeszę bezrobotnych jego rówieśników⁴⁶¹.

Florian Illies pisze ponadto, że nastąpił koniec generacyjnej obojętności, a szansą dla pokolenia Golfa mogłoby być większe jego zainteresowanie polityką⁴⁶². Wyrzuca swej biernej generacji⁴⁶³, że przegapiła możliwość aktywizacji politycznej i sprzeciw wobec wojny w Iraku pozostawiła pokoleniu młodszemu —

⁴⁵⁷ Dirk Knipphals, *Gegen die Wand gefahren*, „die tageszeitung”, 9.07.2003.

⁴⁵⁸ Florian Illies, *Von der Ästhetik hat das Leben nicht viel übrig gelassen*, rozmowę przeprowadził Christoph Zürcher, „Neue Zürcher Zeitung”, 6.07.2003.

⁴⁵⁹ Tamże.

⁴⁶⁰ Por. Nina May, *Das Jahr vor der großen Katastrophe*, „Märkische Allgemeine”, 10.11.2012.

⁴⁶¹ Por. Markus Deggerich, *Generation Golf zwei. Der Leidartikel*, „Spiegel online”, 7.07.2003, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,256609,00.html> (dostęp: 12.04.2011).

⁴⁶² F. Illies, *Von der Ästhetik...*

⁴⁶³ Autor stwierdza, że pasywna politycznie postawa generacji Golfa wynika także z pobudek pragmatycznych: jego rówieśnicy zaprotestują przeciw energii atomowej, bo nie chcą być zmuszeni do „kupowania prądu ze zdezelowanych elektrowni bloku wschodniego” (s. 221). Pokoleniową awersję do polityki tłumaczy także zacieraniem granicy między popkulturą a polityką. Wyraźny zarzut kieruje tu w stronę przedstawicieli dyplomacji kreujących się na gwiazdy popu, podsumowując, że „komiczne nie jest to, że Gerhard Schröder wziął udział w wieczornym show telewizyjnym, ale że do niego dobrze pasował” (s. 98).

generacji, którą wykorzystując grę słów, nazywa pisarz „Golfkrieg” (pokoleniem wojny w zatoce) (s. 232)⁴⁶⁴.

Puenta rozważań Floriana Illiesa nad kondycją generacji Golfa u początków XXI wieku jest następująca: „Przyszłość nie przyniesie wielu zmian. Dlatego też każdy powinien się troszczyć o własną przeszłość” (s. 197). Uwzględniając jednak, że teraźniejszość i przyszłość staną się kiedyś przeszłością, stwierdzenie to ma wyraźnie przewrotny charakter.

Ze względu na pobrzmiewającą w utworze tęsknotę za sielankowym dzieciństwem i na melancholijny, sarkastyczno-ironiczny wydźwięk, *Generation Golfzwei* przypomina bardziej „manifest” *Tristesse Royale* niż swój pierwowzór, czyli *Generation Golf*. Dlatego też większość recenzentów wyraziła zdziwienie, że książka tego typu zainteresowała wydawców. Warto zauważyć, że dyskusja o *Generation Golfzwei* i o wysokości zaliczki, którą otrzymał za nią autor, rozpoczęła się jeszcze przed ukazaniem się książki⁴⁶⁵. Zainteresowanie to świadczyło niewątpliwie o dużej popularności autora i o tym, że jego głos w opinii społecznej nie jest bez znaczenia. Główne zaś zarzuty po publikacji utworu, z których większość dotyczyła dokonanej przez Floriana Illiesa charakterystyki pokolenia, skierowane były przeciwko nadmiernemu cynizmowi wypowiedzi autora oraz propagowanemu przez niego nastrojowi pesymizmu i depresji. Rozczarowany książką Dirk Knipphals nazwał nawet opisanie przez Floriana Illiesa pokolenie (parodiując tytuł) „generacją samochodu używanego” i stwierdził, że poza „lukrem” efekciarstwa i autoironią autor nie ma czytelnikowi nic do zaoferowania⁴⁶⁶. Także Toralf Staud uznał sequel bestsellera Floriana Illiesa za wytwór momentami żałosny i zbędny⁴⁶⁷.

Ponieważ *Generation Golfzwei* poruszała wiele aktualnych wówczas spraw z różnych dziedzin życia społecznego, nie zabrakło też pozytywnych opinii na jej temat. Zdaniem Feriduna Zaimoglu książka pełniła funkcję „barometru trendów”⁴⁶⁸ u początków nowego stu- i tysiąclecia. Terapeutyczną rolę utworu podkreślił natomiast Jens Bisky, znajdując w niej odpowiednik przygód Harry’ego Pottera w wersji dla dorosłych⁴⁶⁹.

Autor zapewnia wprawdzie, że *Generation Golfzwei* jest produktem literatury rozrywkowej⁴⁷⁰, melancholijny wydźwięk utworu nie pozostawia jednak złudzeń,

⁴⁶⁴ Potwierdzenie słów autora znaleźć można w artykule z 2009 roku *Generation Golf macht jetzt Politik* [„Generacja Golfa zajmuje się teraz polityką”], którego autor Ulf Poschardt mówi o politycznym zaangażowaniu przedstawicieli tego pokolenia. Zob. „Die Welt online”, 14.12.2009, <http://www.welt.de/kultur/article5524297/Die-Generation-Golf-macht-jetzt-Politik.html> (dostęp: 21.11.2010).

⁴⁶⁵ M. Deggerich, *Generation Golfzwei. Der Leidartikel...*

⁴⁶⁶ D. Knipphals, *Gegen die Wand gefahren...*

⁴⁶⁷ Toralf Staud, *Generation Lamento*, „Die Zeit”, nr 30, 2003.

⁴⁶⁸ Feridun Zaimoglu, *Frust schieben, Mut proben*, „Der Tagesspiegel”, 9.07.2003.

⁴⁶⁹ Jens Bisky, *Wer mit Playmobil gespielt*, „Süddeutsche Zeitung”, 10.07.2003.

⁴⁷⁰ Autor utrzymuje, że czytelnik powinien się śmiać podczas lektury tej książki. Zob. F. Illies, *Von der Ästhetik...*

że Florian Illies jest wyraźnie zawiedziony kierunkiem ewolucji duchowej (lub raczej jej brakiem) swej grupy rówieśniczej. Toteż o ile w pierwszym tomie swych rozważań na temat pokolenia otwiera dyskusję o nim, o tyle w drugim — usiłuje ją zamknąć, formułując pewne, choć dość pobieżne wnioski. Mimo widocznego rozczarowania swą generacją pisarz od niej się nie odżegnuje. Uważa, że pokolenie Golfa i jego literatura „nadal istnieją, wbrew tym, którzy już dawno by je pogrzebali”⁴⁷¹. Słuszność jego poglądu potwierdziły należące do tej tendencji utwory Władimira Kaminera czy Ildikó von Kürthy, ukazujące się aż do roku 2010.

Po bezsprzecznej porażce *Generation Golf zwei* i wyraźnym spadku zainteresowania czytelników utworami o tematyce miejskiej Florian Illies postanowił przenieść akcję swej kolejnej książki *Ortsgespräch* (2006) [„Rozmowa miejscowa”] na prowincję. Tytuł tego utworu nawiązuje do nieistniejącej już jednostki „miejscowych” rozmów telefonicznych, prowadzonych na obszarze uznawanym przez telekomunikację za region⁴⁷². Tak istotna zmiana zainteresowań twórczych autora *Generation Golf* budzić może zdziwienie, gdyż opisy małomiasteczkowej prowincji zamieszkivanej obecnie głównie przez rencistów i emerytów, nie były tym, czego mogliby oczekiwać od pisarza jego czytelnicy. Jednakże już pierwsza strona książki obala to pobieżne wrażenie, utwierdza bowiem w przekonaniu, że pisarz kontynuuje i rozwija swoją technikę twórczą zaprezentowaną w poprzednich jego dziełach, charakteryzującą się ironicznym dystansem w odniesieniu do ukazywanej rzeczywistości. Dowodzi tego choćby umieszczony na pierwszej stronie komentarz: „Wszystko w tej książce jest oczywiście beczelnym kłamstwem” (s. 5), który pozwala sądzić, że jest dokładnie odwrotnie: autor od samego początku ironizuje i prowadzi swoistą grę z czytelnikiem. Fikcyjność treści wyklucza bowiem fakt, że w postaciach wspomnianych w publikacji nazywanych po imieniu jak na przykład wujkowie Pepi, Max i Hägar oraz ciocie Do, Ria, Marthel i Didl, lub też wymienionych ze wskazaniem na stopień pokrewieństwa (mama, bracia, siostra, dziadek), bez trudu można rozpoznać członków rodziny pisarza. Sam zresztą Florian Illies dementuje całkowitą fikcyjność książki w wywiadzie udzielonym w 2006 roku. Stwierdza w nim, że jego utwór jest tak prawdziwy, jak pozwala na to pryzmat romantycznej tęsknoty⁴⁷³. Zauważyć przy tym trzeba, że Florian Illies mimo wyboru dość nietypowego jak na literaturę pop miejsca „akcji” pozostaje w nim wierny perspektywie autobiograficzno-wspomnieniowej, obecnej też we wcześniejszych jego książkach. Także typowy dla Floriana Illiesa humor ujawnia się już w pierwszym rozdziale, w którym autor zauważa, że większość urzędników i znaczących osób w Schlitz nosi nazwisko Schäfer (pasterz), a jedynie pasterz nazywa się Preisendörfer (s. 34).

⁴⁷¹ F. Illies, *Von der Ästhetik...*

⁴⁷² Florian Illies, *Interview: Florian Illies. Des Rasenmähers Bedürfnis nach Zärtlichkeit*, rozmowę przeprowadziła Franziska Bossy, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 18.08.2006.

⁴⁷³ Tamże.

Trudno określić formę „Rozmowy miejscowej” Floriana Illiesa. Książka nie jest, jak mogłoby się wydawać, rodzajem powieści ojczyźnianej⁴⁷⁴, co podkreśla sam autor, który uważa również, że patriotyzm i ojczyzna to dla niego niezależne kwestie⁴⁷⁵. Łatwo także zauważyć, że w *Ortsgespräch* o samej „ojczyźnie” Florian Illies pisze stosunkowo niewiele. Dużo więcej uwagi poświęca smakowi kremu w tortach cioci Do⁴⁷⁶ i opisom świętowania kolejnych jej urodzin. Nie jest też książka powieścią w ogóle. Podobnie jak w *Generation Golf* i *Generation Golf zwei* autor miesza tu różne formy wypowiedzi literackiej i dziennikarskiej: jej części to eseje, opowiadania i anegdota utrzymane w efektownym i żartobliwym felietonistycznym stylu. Florian Illies nawiązuje także do historycznych opowieści pochodzących z ustnych przekazów (historia o hrabinie i cesarzu). Podobnie wymieszane są również płaszczyzny czasowe, między którymi zawieszony jest pierwszoosobowy narrator. Swe wspomnienia przeplata bowiem z obserwacjami teraźniejszości, nie licząc się z chronologicznym następstwem wydarzeń.

Autor-narrator obserwuje swoje rodzinne miasteczko w czasie przemian i porównuje swoje spostrzeżenia z obrazami zapamiętanymi z dzieciństwa. Czytelnik może odnieść jednak wrażenie, że jest to raczej opis wsi, w której wszyscy się znają i są z sobą spokrewnieni. Schlitz z perspektywy autora wygląda tak, jakby czas się tam zatrzymał. Nie używa się poczty elektronicznej, gdyż i tak każdy poinformowany jest o tym, co najważniejsze. Mieszkańcy miasteczka żyją spokojnie, ich rytm życia wyznaczają dzwony kościelne i syreny alarmowe. W miejscowej kawiarni nie ma kawy na wynos, nie rozprzestrzenił się tu jeszcze fetyszyzm towarów markowych. Autor przedstawia także zabawne strony tego życia, ukazuje je jednakże bez cienia drwiny czy krytyki. Obserwuje na przykład, że w Schlitz przedmioty i urządzenia z „domowego muzeum”, choć niekiedy szwankują, to jednak służą tak długo, że uznawane są za członków rodziny. Nie umykają także jego uwagi relikty przeszłości, jak salon fryzjerski nazywany „salonem dla pań” (s. 33). W swej charakterystyce nie unika ukazywania specyficznych miejscowych zwyczajów, jak noszenie fartuszków przez kobiety i zarostu przez mężczyzn. Nie brakuje w *Ortsgespräch* także refleksji nad upływem czasu. Starsi ludzie tracą poczucie jego upływu i doświadczają „jednoczesności nierównoczesnego”, kiedy nie orientują się już, z kim w danej chwili mają do czynienia: z ojcem czy synem określonej rodziny (s. 197). Upływ czasu zauważa jednak narrator, który obserwując dzieci przywożone na zajęcia jazdy konnej, stwierdza, że ich nie zna, rozpoznać zaś mógłby jedynie ich matki (s. 62).

⁴⁷⁴ Florian Illies, *Für mich war er eine unglaubliche Nervensäge*, rozmowę przeprowadził Dieter Kassel, „dradio.de”, 16.08.2006, <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/kulturinterview/532081/> (dostęp: 13.03.2008).

⁴⁷⁵ F. Illies, *Interview: Florian Illies. Des Rasenmähers Bedürfnis...*

⁴⁷⁶ Por. Markus Steinmayr, *Mnemosyne im Satellitenflug*, „literaturkritik.de”, nr 10, 2006, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=9997&ausgabe=200610 (dostęp: 30.11.2008).

Istotnymi wyznacznikami odrębności i jednostkowości Schlitz zaobserwowanymi przez autora-narratora są występujące tam regionalizmy językowe. Mianowicie, ze względu na słotny klimat w okolicy miasteczka funkcjonuje w zależności od natężenia opadów co najmniej pięć określeń deszczu (s. 85). Inną „językową tablicą rejestracyjną” Schlitz jest określenie gniazda nasiennego jabłka terminem „Apfelkrotzen”, w odróżnieniu od nazw używanych w Turynii („Griebsch”), Szwabii („Butzen”), Moguncji („Griebs”) i Hanowerze („Griebchen”) (s. 96).

Nie sposób jednak nie zauważyć, że opisana przez autora miejscowość jest znacznie wyidealizowana⁴⁷⁷. Dowodem tego może być wielokrotnie powtarzany sąd o równości społecznej jej mieszkańców, który niewiarygodnie brzmi w ustach autora-narratora pochodzącego, jak wiadomo, ze szczególnie uprzywilejowanej w Schlitz rodziny⁴⁷⁸. Owa idealizacja jest w *Ortsgespräch* przejawem tak zwanej optyki dziecka. Wynika bowiem z niewątpliwie z faktu, że autor wspomina wydarzenia z okresu swego dzieciństwa i z perspektywy dziecka przedstawia swą „ojczyznę” tak, jakby chciał, żeby wyglądała⁴⁷⁹.

Toteż sentymentalna podróż Floriana Illiesa wykazuje duże podobieństwo do sytuacji opisanej w paraboli Franza Kafki z roku 1920 zatytułowanej przez wydawcę *Heimkehr* („Powrót do domu”). Jej narrator wraca bowiem w rodzinne strony, lecz w rzeczywistości nie jest to prawdziwy powrót, ponieważ jego „podróż” sprowadza się wyłącznie do wspomnień. Podobnie czyni autor *Ortsgespräch* — jego wizyta w Schlitz to podróż do zapisanych w pamięci obrazów, zapachów i smaków z czasu dzieciństwa⁴⁸⁰, a nie powrót do realnej miejscowości i domu rodzinnego.

Z tego też względu miejscowość Schlitz przedstawiona w książce Floriana Illiesa jawi się jako miejsce będące odskocznią od pośpiechu życia w mieście i jednocześnie jako hipotetyczny raj, w którym można jeszcze odnaleźć tradycyjne wartości i lokalne zwyczaje. Książka żyje zatem z konfrontacji dwóch światów, z różnic między emocjonalnością wsi i anonimowością metropolii. Nieprzypadkowo też w „rozmowie miejscowej” wspomniany jest Georg Simmel, którego poglądów na „mentalność miejską” i prowincjonalną autor nie podziela. Socjolog ten uważa bowiem, że

wielkie miasto [...] stanowi jaskrawy kontrast małego miasteczka i wsi, gdzie życie zmysłowo-duchowe zachowuje powolny, zwyczajny, równomierny rytm. Kontrast ten pozwala rozumieć

⁴⁷⁷ Arno Orzessek, *Buttercreme in der Tupperdose*, „dradio.de”, 20.08.2006, <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/florian-illies-schreibt-ueber-seine-heimatstadt-und-loescht-sich-dabei-selbst-aus-schlitz-ist-ueberall,10810590,10416566.html> (dostęp: 21.11.2008).

⁴⁷⁸ R. Zucker, *Höhöhö, der Junge traut sich was...*

⁴⁷⁹ Christian Esch, *Florian Illies schreibt über seine Heimatstadt und löscht sich dabei selbst aus: Schlitz ist überall*, „Berliner Zeitung”, 4.09.2006.

⁴⁸⁰ W wywiadzie z Franziską Bossy autor podkreśla, że wrażenia zmysłowe, które zna z dzieciństwa, są dla niego bardzo ważne i że zawsze jest zaskoczony tym, że odgłosy, zapachy, smaki pozostają niezmiennie. Zob. F. Illies, *Interview: Florian Illies Des Rasenmähers Bedürfnis...* Wywołują one ponadto pozytywne konotacje: „Wspomnienia smaku porzeczek czy marmolady porzeczkowej dostarczanej masowo przez sąsiadów przywołują wspomnienia czasu stabilizacji” — twierdzi autor. Zob. Florian Illies, *Liebeserklärung an die Provinz*, „Hamburger Morgenpost”, 13.09.2006.

intelektualistyczny charakter wielkomiejskiego życia duchowego w zestawieniu z życiem małomiasteczkowym, nastawionym znacznie bardziej na uczucia i związki emocyjne⁴⁸¹.

Zdaniem Georga Simmla prowincjonalna mentalność hamuje rozwój intelektu i techniki. Florian Illies wyraźnie przeciwstawia się takiemu pojmowaniu życia duchowego małomiasteczkowej prowincji. Uważa nawet, że jest ono bogatsze i bardziej przyjazne człowiekowi niż życie w metropoliach, w których, jak ukazuje w *Generation Golf* i *Generation Golf zwei*, panuje materializm i kult pieniądza prowadzące do niezdrowej konkurencji oraz zubożenia więzi uczuciowych.

Zauważyć jednak trzeba, że w *Ortsgespräch* nie brakuje również delikatnej krytyki rodzinnej miejscowości i panujących w niej stosunków. Można nawet założyć, że publikacja książki była dla jej autora swoistą terapią. Opisując własne wspomnienia, autor rozprawił się bowiem także ze swoimi kompleksami związanymi z prowincjonalnym pochodzeniem. W tekście utworu znaleźć można liczne na to dowody. Tak oto Florian Illies szeroko rozpisuje się na temat niedogodności posiadania trzyliterowej tablicy rejestracyjnej, demaskującej jej właściciela jako mieszkańca prowincji i prowokującej niewybredne żarty ze strony mieszkańców wielkich miast (s. 105). Wspomina też, że zawsze wprowadzała go w zakłopotanie już sama nazwa rodzinnej miejscowości Schlitz (rozporek), budząca w najlepszym przypadku niedowierzanie rozmówców, w najgorszym — napady niepohamowanego śmiechu (s. 31). Poczucie niższości spowodowane prowincjonalnym pochodzeniem w przypadku Floriana Illiesa potęgował dodatkowo kompleks dziecka uzdolnionego i grzecznego, które wszyscy znali, gdyż jego ojciec pochodził spoza regionu i był cenionym naukowcem⁴⁸². Trudno zatem się dziwić, że autor otwarcie przyznaje, że czasem cierpiał z tego powodu⁴⁸³ i że był szczęśliwy, kiedy w końcu mógł uciec od „brutalności” prowincji, czyli od małomiasteczkowej nadmiernej ciekawości, plotkarstwa i braku intymności⁴⁸⁴. Swoistą ofiarą takiego właśnie wścibstwa czyni autor w swej książce klinikę chirurgii plastycznej w Schlitz, w której nigdy nie operowali się miejscowi pacjenci z obawy przed plotkami (s. 40). Florian Illies niewątpliwie zdawał sobie sprawę, że na prowincji istnieją także znacznie poważniejsze problemy, jak na przykład bezrobocie, alkoholizm, konflikty rodzinne i stopniowa degradacja środowiska. Nie chciał jednakże o tym pisać, gdyż uznał, że zbyt wiele już powstało pozycji na ten temat i że problematyka ta jest raczej domeną socjologii⁴⁸⁵.

Mimo drobnych usterek, jak dłużyzny i zachwianie proporcji poszczególnych części, *Ortsgespräch* jest ciepłą, żartobliwą i refleksyjną książką. Z tego też powo-

⁴⁸¹ Georg Simmel, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, [w:] tegoż, *Socjologia*, Warszawa 1975, s. 515–516.

⁴⁸² Por. J. Lottmann, *Fulda ist besser...*

⁴⁸³ F. Illies, *Interview: Florian Illies Des Rasenmähers Bedürfnis...*

⁴⁸⁴ F. Illies, *Für mich war er...*

⁴⁸⁵ Tamże.

du została ona odebrana dużo lepiej niż jej poprzedniczka. Poza nadmiernym wyidealizowaniem przedstawionego świata i skrajną subiektywizacją⁴⁸⁶, krytycy nie mieli autorowi nic więcej do zarzucenia. Na ich szczególną przychyłność zasłużyło dość ryzykowne poświęcenie się niepopularnej tematyce prowincji, czego dowodzi następująca wypowiedź Joachima Lottmanna: „tym, czym było mistrzostwo świata w piłce nożnej dla drużyny narodowej, ma szansę stać się ta książka dla Niemców, którzy dawno przestali zachwycać się naturą. [...] Kiedyś zdezwuowano by ją jako kicz, ale nie teraz: jest na to zbyt dobrze napisana”⁴⁸⁷. Także niewielkie nieścisłości i konsekwentne omijanie spraw dotyczących domu rodzinnego⁴⁸⁸ nie mogły być brane autorowi za złe, gdyż „rozmowa miejscowa” nie była z założenia autobiografią, lecz jedynie zapisem wrażeń z „powrotu” w rodzinne strony⁴⁸⁹.

Najnowsze jak do tej pory dzieło Floriana Illiesa to oscylująca między beletrystyką i literaturą faktu książka *1913. Der Sommer des Jahrhunderts* [„1913. Lato stulecia”], wydana w 2012 roku. Wykracza ona zatem poza ramy czasowe założone w niniejszej pracy. Jest jednak utworem nietypowym, dlatego też warto poświęcić jej nieco uwagi. Autor ukazuje w *1913. Der Sommer des Jahrhunderts* życie artystów tuż przed wybuchem I wojny światowej, w roku 1913. Nie dotyczy ona zatem, jak inne pozycje autora, spraw bieżących. Żeby jak najlepiej oddać schyłkową atmosferę owych czasów, Florian Illies wykorzystał w swej książce ogromną ilość materiałów historycznych — listów, kart pocztowych, gazet, dzienników i kalendarzy⁴⁹⁰. Przyznał także, że niekiedy, by napisać jedno zdanie, musiał zagłębić się w tekst połowy książki źródłowej, dlatego też prace nad publikacją trwały trzy lata⁴⁹¹. Autor występuje w niej w roli reportera i historyka sztuki jednocześnie. Informuje, że mimo apokaliptycznego nastoju trwał wówczas w Europie niespotykany rozwój techniki. Skupia się jednak głównie na tym, co działo się w sztuce i literaturze powszechnej roku 1913, który, jak podkreśla, był wyjątkowo pomyślny dla kultury, gdyż tworzono wówczas lub wydano wiele „ważnych dzieł literackich, takich jak *Ulysses* Jamesa Joyce’a, *Mann ohne Eigenschaften* Roberta Musila, *Zauberberg* Tomasza Manna, *Der Weg zu Swann* Marcela Prousta oraz wiersze Gottfrieda Benn’a i Georga Trakla”⁴⁹². Wspomina także o metodzie psychoanalizy Sigmunda Freuda, perypetiach miłosnych Else Lasker-Schüler i Gottfrieda Benn’a oraz ma-

⁴⁸⁶ Por. Holger Kreitling, *Zwischen Hörgerau und Bösgesäß*, „Die Welt”, 20.08.2006; Evelyn Finger, *Neue deutsche Bescheidenheit. Florian Illies zum Ortstarif*, „Die Zeit”, nr 35, 2006.

⁴⁸⁷ J. Lottmann, *Fulda ist besser...*

⁴⁸⁸ Por. Ch. Esch, *Florian Illies schreibt...*

⁴⁸⁹ F. Illies, *Für mich war er...*

⁴⁹⁰ N. May, *Das Jahr vor der großen...*

⁴⁹¹ Florian Illies, *Damals begann unsere Gegenwart*, rozmowę przeprowadził Daniel Arnet, „Sonntagszeitung”, 30.12.2012, <http://www.sonntagszeitung.ch/kultur/artikel-detailseite/?new-sid=239172> (dostęp: 12.01.2013).

⁴⁹² Florian Illies, *Das Jahr 1913 ist uns sehr nah*, rozmowę przeprowadził Jörg Biesler, „Scala”, 1.01.2013, <http://www.wdr5.de/sendungen/scala/2013/januar/1913-das-jahr-des-jahrhunderts.html> (dostęp: 12.01.2013).

trymonialnych planach Franza Kafki. Kluczową postacią czyni jednak Marcela Duchampa — artystę, który zrezygnował z uprawiania malarstwa, po tym jak stał się sławny. Przedstawiając losy swoich bohaterów, autor często sięga do anegdot, ponieważ jak twierdzi, najdłużej pozostają one w pamięci czytelnika⁴⁹³.

W tle utworu przewijają się zwrotne momenty historii Europy, które miesza ją się z wątkami fikcyjnymi. Tworzą one w sumie spójną całość, dobrze przyjętą przez krytykę⁴⁹⁴, choć nie zabrakło też głosów wypominających autorowi nieściśłości i usterki rzeczowe⁴⁹⁵. Książka wzbudziła tak duże zainteresowanie, że próbowano ją odnieść do bieżącej sytuacji kryzysowej i uznano za „najbardziej obszernie dzieło o aktualnej stagnacji”⁴⁹⁶. Nie taki jednak był zamysł autora, któremu chodziło, jak wyrażnie podkreśla, wyłącznie o ukazanie przeszłości⁴⁹⁷.

Tematyka i forma tego utworu nie są typowe dla pisarzy pokolenia Golfa. Mimo iż jest on rodzajem kroniki, nie dotyczy wszakże teraźniejszości. Istotne jest natomiast to, że autor z upływem czasu, podobnie jak większość pisarzy jego generacji, zmienił zainteresowania i zaprezentował w nim znacznie poważniejsze spojrzenie na przedstawianą problematykę.

Bez wątpienia, mimo różnorodności tematycznej, wszystkie książki Floriana Illiesa mają charakter eseistyczny, swobodnie rozwijający interpretację różnorodnych zjawisk i problemów społecznych, eksponujący podmiotowy punkt widzenia oraz dbałość o oryginalny sposób przekazu. Obok wywodów logicznych odnaleźć w nich można luźne skojarzenia, a obok realiów — fikcję literacką, wysokiej klasy obrazy literackie, elementy liryczno-refleksyjne, paradoksalne asocjacje, błyskotliwą grę słów, ironię i satyrę. Pod tym względem efektowna proza Floriana Illiesa wyrażnie nawiązuje do najlepszych wzorców eseju literackiego takich twórców, jak: Michel de Montaigne, Karol Ludwik Monteskiusz, Voltaire, John Milton, Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller czy Johann Gottfried Herder, oraz wielu innych wybitnych przedstawicieli tego rodzaju piśmiennictwa. Sam zaś autor *Generation Golf* jawi się w swych utworach jako osoba o wielu umiejętnościach, daje się bowiem poznać jako felietonista, znawca dziejów, historyk sztuki, wydawca i menedżer.

Dzieła Floriana Illiesa cechuje swoboda kompozycyjna. Choć pod tym względem zbliżają się one do współczesnej powieściowej sztuki narracyjnej, to jednak powieściami nie są. Głównym obiektem zainteresowań pisarskich ich autora są

⁴⁹³ Por. Nina May, *Wie ein Episodenfilm: Florian Illies neues Buch »1913«*, „Hannoversche Allgemeine”, 9.11.2012.

⁴⁹⁴ Por. Philipp Rimmel, *Wer hat Angst vor 2013? Die Aspekte-Revue zu Florian Illies »1913«*, „Aspekte”, 14.12.2012, <http://www.zdf.de/aspekte/Wer-hat-Angst-vor-2013-25797744.html> (dostęp: 23.01.2013); Gerrit Bartels, *Florian Illies: »1913. Der Sommer des Jahrhunderts«*, „kulturradio.de”, 30.10.2012, http://www.kulturradio.de/rezensionen/buch/2012/florian_illies_1913.html (dostęp: 23.01.2013).

⁴⁹⁵ Por. Ulrich Weinzierl, *Als der Blaue Reiter zu galoppieren begann*, „Die Welt”, 20.10.2012.

⁴⁹⁶ Gustav Seibt, *Am Vorabend der Katastrophe*, „Süddeutsche Zeitung”, 25.10.2012.

⁴⁹⁷ F. Illies, *Das Jahr 1913...*

bowiem nie indywidualności, charaktery postaci, lecz zjawiska czy problemy, jakie usiłuje przekazać odbiorcy. Są to kwestie nurtujące współczesne niemieckie, a także europejskie społeczeństwo, wynikające z pewnego zagubienia, kryzysu duchowego, ekspansji świata mediów i konsumpcjonizmu na różne obszary życia, jak i tendencji do neokonserwatyzmu⁴⁹⁸. Wszystkie te czynniki poddaje pisarz krytycznej, ironiczno-satyrycznej interpretacji. Dlatego też autor uznawany jest za typowego pop-literata⁴⁹⁹.

Obserwując istotny zwrot w twórczości Floriana Illiesa, jaki zarysował się w ostatnim jak dotąd jego utworze, można stwierdzić, że twórca pojęcia „generacja Golfa” oraz jeden z przedstawicieli głośnej, lecz niedocenianej przez krytyków pop-literatury, stopniowo od niej odchodzi, koncentrując się głównie na działalności dziennikarskiej i zagadnieniach dotyczących historii sztuki.

5.2. Autor jako DJ. Benjamin von Stuckrad-Barre

Benjamin von Stuckrad-Barre to postać kontrowersyjna wywołująca skrajne uczucia, od uwielbienia po nienawiść. Wzbudza respekt swą ostrą krytyką różnorodnych kwestii społecznych i jest jednocześnie jednym z najbardziej popularnych i sprzedających najwięcej książek pisarzy urodzonych w latach 1965–1975. Nie dziwi wobec tego, że krytycy i dziennikarze prześcigają się w finezyjnych określeniach autora. Do najbardziej charakterystycznych należą „entertainer”⁵⁰⁰, „główna postać literatury pop”⁵⁰¹, jak również „terrorysta dobrego smaku”⁵⁰², „upadły dandys”⁵⁰³ oraz żartobliwe zdrobniałe określenie „Stucki”⁵⁰⁴. W Internecie, na okładce jednej z płyt wydanych przez autora⁵⁰⁵ i na plakatach promocyjnych używany jest też często skrótowiec BvSB, jako jednoznacznie kojarzony z autorem.

Najmłodszy z grona sześciu prezentowanych w niniejszej pracy aktywnych literacko przedstawicieli generacji Golfa pisarz urodził się w Bremie 21 stycznia 1975 roku. Analizując jego dane biograficzne, można dojść do wniosku, że pop-literatem jest on przez 24 godziny na dobę. Jego zdumiewająco aktywną działalność

⁴⁹⁸ Por. Florian Illies, *Jetzt kommt der Realismus*, rozmowę przeprowadzili Lothar Gorris i Wolfgang Höbel, „Der Spiegel”, nr 28, 2003.

⁴⁹⁹ Por. Katja Kauer, *Die Popsirene als liebevolle Mutter*, [w:] *Familie: kultureller Mythos und soziale Realität*, red. Katja Kauer, Berlin 2011, s. 35.

⁵⁰⁰ Frank Degler, Ute Paulokat, *Neue Deutsche Popliteratur*, Paderborn 2008, s. 17.

⁵⁰¹ Kerstin Schneider, *Benjamin von Stuckrad-Barre: Auf der Suche nach den letzten Dingen*, „Spiegel online”, 20.02.2002, <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/benjamin-von-Stuckrad-Barre-auf-der-suche-nach-den-letzten-dingen-a-183282-druck.html> (dostęp: 30.03.2010).

⁵⁰² [b.a.], *Amoklauf eines Geschmacksterroristen*, „Der Spiegel”, nr 37, 1998.

⁵⁰³ Georg Diez, *German Psycho*, „Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung”, nr 14, 2004.

⁵⁰⁴ Benjamin von Stuckrad-Barre, *Stuckis Sammelsurium*, rozmowę przeprowadziła Maike Schiller, „Hamburger Abendblatt”, 24.09.2005.

⁵⁰⁵ Chodzi tu o płytę zatytułowaną *BvSB trifft J. Brahms* (2002).

medialną trudno porównać z dokonaniem pozostałych autorów tego nurtu. Lista zajęć, których podejmował się Benjamin von Stuckrad-Barre, jest bardzo długa, a co za tym idzie — jego biografia charakteryzuje się różnorodnością i bogactwem. Jednakże przytoczenie bodaj najważniejszych jej faktów wydaje się w pracy wprost konieczne, albowiem sam pisarz niejednokrotnie podkreślał silny wpływ osobistych doświadczeń na swoją twórczość⁵⁰⁶, a także w licznych wywiadach chętnie odwoływał się do swego życiorysu, który stanowi swoisty klucz do interpretacji.

Benjamin von Stuckrad-Barre jest najmłodszym z czworga dzieci szanowanego ewangelickiego pastora⁵⁰⁷. Jego rodzina, na co jednoznacznie wskazuje jej nazwisko, wywodzi się ze szlachty. Autor ujawnił ten fakt w wywiadzie dla szwajcarskiej gazety „SonntagsZeitung” w 2005 roku, podkreślając, że korzenie rodu sięgają średniowiecza⁵⁰⁸. Pochodzenie nie jest dlań zatem bez znaczenia. Pisarz wielokrotnie powołuje się w rozmowach na tradycyjne wartości wpojone mu w dzieciństwie. Wielokrotnie potwierdza, że jest wierzący⁵⁰⁹, przyznaje także, że jest dobrze wychowany — potrafi odpowiednio się zachować w danej sytuacji⁵¹⁰. Wypowiedzi te mogą wydawać się zaskakujące, ponieważ pozostają w sprzeczności z jego obrazem medialnym, który sam przecież kreuje.

Już jako dziecko ze względu na obowiązki zawodowe ojca często zmieniał miejsca zamieszkania. Do gimnazjum uczęszczał w Rotenburgu (Wümme), maturę zaś zdawał już w Göttingen. Po egzaminie dojrzałości przeniósł się do Hamburga, gdzie odbywał praktyki w „die tageszeitung” i NDR (Norddeutscher Rundfunk). W tym czasie próbował także podjąć studia germanistyczne. Plan ten zarzucił jednakże po dwóch dniach od immatrykulacji z błahego, mało wiarygodnego powodu — nie odpowiadało mu, jak twierdzi, życie studenta⁵¹¹. Po latach mówił jednakże, że chciałby nadrobić to zaniedbanie i studiować socjologię, która jakoby jest najbliższa jego różnorodnej działalności⁵¹².

Muzyczne zainteresowania Benjamina von Stuckrad-Barrego zaowocowały współpracą z czasopismem „Rolling Stone” w latach 1995–1997. W tym czasie pracował on także jako product manager wytwórni płytowej Motor Music w Hamburgu. W 1997 roku przeprowadził się do Kolonii, gdzie współtworzył audycję magazynu telewizyjnego *Privatfernsehen* dla stacji ARD. Przez rok (1998–1999)

⁵⁰⁶ Benjamin von Stuckrad-Barre twierdzi, że pisze o tym, co przeżył, ale że nie chodzi w tym o niego. Zob. Benjmin von Stuckrad-Barre, *Bezaubernder Bruchteil einer Generation*, rozmowę przeprowadził Klaus Fischer, „Frankfurter Rundschau”, 20.02.2002.

⁵⁰⁷ Benjamin von Stuckrad-Barre, *Droge Wissen*, rozmowę przeprowadził Martin Roos, „karriere.de”, 17.10.2005, <http://www.karriere.de/service/droge-wissen-120914> (dostęp: 19.06.2010).

⁵⁰⁸ Benjamin von Stuckrad-Barre, *Mädchen riechen einfach besser und machen schönere Geräusche*, rozmowę przeprowadzili Esther Girsberger i David Schnapp, „SonntagsZeitung”, 6.02.2005.

⁵⁰⁹ Por. tamże; B. von Stuckrad-Barre, *Droge Wissen...*; tenże, *Ich zahle gerne Steuern...*

⁵¹⁰ B. von Stuckrad-Barre, *Droge Wissen...*

⁵¹¹ Tamże.

⁵¹² Tamże.

pisał także gagi dla show Haralda Schmidta. W wieku 23 lat opublikował swą pierwszą i jedyną jak do tej pory powieść *Soloalbum* (1998) [„Album solowy”]. Od tego czasu jego kariera nabrała tempa. Po przeprowadzce do Berlina w 1999 roku, gdzie publikował w regionalnej wkładce do „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, powstały opowiadanie *Livealbum* (1999) oraz zbiory esejów *Remix* (1999), *Black-box* (2000) i *Deutsches Theater* (2001).

W latach 2000, 2002, 2004, 2005, 2007 i 2010 odbył podróże promujące jego książki. Odczyty jego utworów, utrzymane w konwencji popowych koncertów, na których autor brylował jako gwiazda pop względnie DJ, gromadziły zawsze rzesze fanów. Stałym elementem tych imprez było odczytywanie przez autora fragmentów jego opublikowanych książek, uzupełniane o elementy muzyczne, które tworzyło tło lub wypełniały przerwy. Istotne były także improwizowane komentarze autora, zwroty do publiczności oraz rozmowy z fanami po zakończeniu prezentacji. Tym samym odczyty Benjamin von Stuckrad-Barrego wpisywały się idealnie we współczesne trendy promocji literatury, zwłaszcza literatury pop, których celem jest sprzedanie jak największej liczby książek⁵¹³.

W roku 2003 ekranizacji doczekał się debiut książkowy pisarza — *Soloalbum*. Przyniósł mu ogromną popularność, której jednakże psychicznie nie udźwignął. Krytyczne głosy na temat książki i filmu przyplącił bowiem depresją, która popchnęła go w uzależnienie od alkoholu i kokainy⁵¹⁴, a także spowodowała zaburzenia łaknienia — anoreksję i bulimię. Podczas terapii odwykowej wspierał Benjamin von Stuckrad-Barrego muzyk rockowy Udo Lindenberg, któremu udało się wyjść z choroby alkoholowej. W tym czasie pop-literat znacznie oddalił się od przyjaciół i rodziny, ponieważ jak twierdzi, „wstydził się swojego ówczesnego stanu”⁵¹⁵. Walcząc z nałogami, musiał znosić natarczywość mediów. Przekonał się bowiem, że jako osoba publiczna nie ma prawa do prywatności⁵¹⁶, środki zaś masowego przekazu, które umożliwiły rozwój jego kariery, stały się jego przekleństwem⁵¹⁷. W 2004 roku na podstawie gorzkich wspomnień Benjamin von Stuckrad-Barrego z czasów odwyku powstał dokumentalny film *Rausch und Ruhm* autorstwa Herlinde Koelbl. O swoich ciężkich przeżyciach autor opowiedział ponadto w szczegółowym wywiadzie udzielonym tygodnikowi „Der Spiegel”. Ten dobrowolny przekaz prywatności, przed którym do tej pory się wzbierał, interpretowany jest różnie: jako rodzaj terapii i próba ostatecznego zerwania z uzależnieniami, jako przejaw ekshibicjonizmu psychicznego i skrajnego narcy-

⁵¹³ Autor przyznaje, że jego celem jest, żeby jak najwięcej czytelników zakupiło i czytało jego książki. Ch. Kracht, B. von Stuckrad-Barre, *Wir tragen Größe* 46...

⁵¹⁴ Alkohol i kokaina miały być, jak wynika ze wspomnień autora, panaceum na jego nadpobudliwość. Zob. Benjamin von Stuckrad-Barre, *Ruhe fand ich, wenn ich breit war*, rozmowę przeprowadzili Christoph Dallach i Wolfgang Höbel, „Der Spiegel”, nr 22, 2004.

⁵¹⁵ Tamże.

⁵¹⁶ Tamże.

⁵¹⁷ Por. Markus Sander, *Das Drama des begabten Kindes*, „Stuttgarter Zeitung”, 19.06.2004.

zmu lub jako dążenie zapomnianego celebryty do odzyskania popularności za wszelką cenę⁵¹⁸. Sam autor twierdzi jednak, że najważniejszą funkcją obu jego swoistych spowiedzi jest wykazanie, że na błędach można się wiele nauczyć⁵¹⁹. W 2004 roku pop-literat wydał ponadto *Remix 2* — kontynuację zbioru *Remix*, a rok później — kontrowersyjną książkę *Was.Wir.Wissen*.

Ciekawym epizodem w działalności medialnej Benjamin von Stuckrad-Barre był wyjazd do Szwajcarii, gdzie w 2006 roku prowadził program pt. *Stuckrad bei den Schweizern* („Stuckrad u Szwajcarów”) ujęty w konwencji sarkastyczno-ironicznych „wycieczek krajoznawczych”.

W 2007 roku autor znów zamieszkał w Berlinie. Początkowo współpracował z czasopismem „Der Spiegel”, później — od 2008 roku — z „Die Welt”, „Welt am Sonntag” i „Berliner Zeitung”. Tu powstał też zbiór reportaży *Auch Deutsche unter den Opfern* (2010). Od 2010 pisarz prowadzi swój własny program telewizyjny w konwencji satyry *Stuckrad Late Night* (od roku 2012 przemianowany na *Stuckrad-Barre*), w którym wraz z zaproszonymi doń gośćmi omawia bieżące kwestie polityczne⁵²⁰.

Przez 18 lat swej kariery zawodowej Benjamin von Stuckrad-Barre był zatem pisarzem (pop-literatem), dziennikarzem (między innymi współpracownikiem krytycznie ocenianych pism, takich jak dziennik „Bild” i tygodnik „Stern”), reporterem-rezydentem w Zürichu (dla „Weltwoche”), moderatorem programów telewizyjnych, wydawcą płyt i słuchowisk (*Poesiealbum Udo Lindenberg*, 2004), dziennikarzem radiowym (*Nightline* w heskim radiu) oraz autorem scenariusza⁵²¹. Okazjonalnie był także modelem w sesji reklamowej firmy Peek & Cloppenburg, gdyż w ten sposób miał możliwość „dostać się na plakaty”. Wydawnictwa odmówiły mu bowiem wydania materiałów promocyjnych jego książek w tej formie⁵²². Istotny był dlań wówczas także aspekt ekonomiczny tej kampanii⁵²³. Przez cały ten czas pozostawał gwiazdą pop i idolem przedstawicieli swego pokolenia oraz młodszych generacji.

Benjamin von Stuckrad-Barre zadebiutował jako jeden z pierwszych przedstawicieli generacji Gofa, jeszcze przed ukazaniem się „pokoleniowej inspekcji” Flo-

⁵¹⁸ Por. tamże.

⁵¹⁹ B. von Stuckrad-Barre, *Ruhe fand ich...*

⁵²⁰ Benjamin von Stuckrad-Barre, *Die Menschenwürde gilt es durchweg zu achten*, rozmowę przeprowadził Jakob Buhre, „Planet Interview”, 13.02.2012, <http://www.planet-interview.de/interview-benjamin-von-Stuckrad-barre-13022012.html> (dostęp: 24.04.2012).

⁵²¹ Autor współtworzył z Helmutem Dietlem scenariusz filmu *Zettl* (2012) nawiązującego do serialu *Kir Royal* (1986). Zob. [b.a.], *Benjamin von Stuckrad: »Ein Disco-Keller wäre fabelhaft«*, „Die Presse”, 8.11.2007.

⁵²² Ch. Kracht, B. von Stuckrad-Barre, *Wir tragen Größe 46...*

⁵²³ Benjamin von Stuckrad-Barre, *Scheitern als Chance*, rozmowę przeprowadził Carsten Schrader, *www.umagazine.de*, nr 6, 2005, <http://www.umagazine.de/artikel.php?ID=27405&title=Scheitern%20als%20Chance&artist=Benjamin%20von%20Stuckrad-Barre&topic=popkultur> (dostęp: 21.12.2012).

riana Illiesa. Był już wówczas cenionym przez rówieśników redaktorem muzycznym, z powodzeniem publikującym teksty typowo rozrywkowe. Oczywiście było już wtedy, że młody twórca swą postawą (lub też inscenizacją) idealnie reprezentuje środowisko, o którym pisze, i jest tym samym w swych tekstach wiarygodny. Decyzja wydawnictwa Kiepenheuer & Witsch o opublikowaniu pierwszej książki młodego wówczas dziennikarza nie niosła wobec tego ryzyka porażki finansowej.

Kiedy w 1998 roku ukazał się jego debiut literacki *Soloalbum*, zaskoczeni młodym wiekiem autora i krótkim czasem powstania utworu⁵²⁴ krytycy zgodnie określili książkę jako imitację, a nawet plagiat powieści Nicka Hornby'ego *High Fidelity* (1995)⁵²⁵. Ich sądy opierały się głównie na tym, że dwa lata wcześniej angielski autor udzielił Benjaminowi von Stuckrad-Barremu wywiadu⁵²⁶. Podobieństwo obu publikacji jest widoczne: bohaterem *High Fidelity* jest sprzedawca płyt, którego porzuciła dziewczyna. Jednakże pop nie stanowi zasadniczej treści tej książki, jest jedynie jej częścią składową. Ponadto *Soloalbum* w znacznym stopniu koncentruje się na krytyce społecznej i nie kończy się oczekiwanym happy endem, dlatego też trudno mówić w tym wypadku o plagiacie⁵²⁷.

Punktem wyjścia fabuły utworu jest, jak wspomniano, rozstanie. Główny bohater po czterech latach związku zostaje nagle postawiony przed faktem, że od-tąd będzie musiał funkcjonować „solo”. Do tej samodzielności właśnie nawiązuje tytuł książki. Oznacza on popowy lub rockowy „album solowy” będący najczęściej płytą wokalisty, który wykorzystując popularność zdobytą w znanym zespole, postanawia rozpocząć karierą indywidualną. W przypadku bohatera nie jest to jednak zamierzona zmiana nastawiona na pozytywny efekt, lecz sytuacja nagła, nieoczekiwana i niechciana.

Zraniony i sfrustrowany chłopak usiłuje zapomnieć o uczuciu łączącym go z Kathariną wszelkimi przychodzącymi mu do głowy sposobami — pije, sięga po narkotyki, uczestniczy w imprezach i decyduje się na przygodne miłostki. Koleje jego losu przedstawione są na ogół linearnie i chronologicznie z retrospekcjami dotyczącymi osoby ukochanej i czasu z nią spędzonego. Istotną część „terapii” bohatera stanowią monumentalne monologi i opisy własnych porażek i frustracji oraz bezlitosna krytyka otoczenia, którym wyraźnie gardzi. Powodują one, że

⁵²⁴ Książka *Soloalbum* miała powstać w ciągu dziesięciu tygodni. Zob. Christian Seidl, *Schöner Irrsinn*, „Stern”, nr 38, 1998.

⁵²⁵ Por. *Immer rein*, „Stadtrevue Köln”, nr 9, 1998; *Amoklauf eines Geschmacksterroristen*, „Der Spiegel”, nr 37, 1998. Podobny los spotkał także Christiana Krachta, którego po opublikowaniu *Faserland* posądzano o plagiat utworu Breta Eastona Ellisa *Less than Zero* (1985). O obu sytuacjach obszernie pisał Mathias Mertens. Zob. *Robbery, assault, and battery. Christian Kracht, Benjamin v. Stuckrad-Barre und ihre mutmaßlichen Vorbilder Bret Easton Ellis und Nick Hornby*, [w:] *Pop-Literatur* (Sonderband text+kritik), red. Heinz Ludwig Arnold, Jörgen Schäfer, München 2003, s. 201–217.

⁵²⁶ Nick Hornby, *Von Hit-Jägern und Platten-Sammlern*, rozmowę przeprowadził Benjamin von Stuckrad-Barre, „Rolling Stone”, nr 5, 1996.

⁵²⁷ Moritz Baßler, *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München 2002, s. 109.

w książce brakuje typowej akcji dramaturgicznej, a główna postać zdecydowanie dystansuje się od świata, w którym żyje.

Bezimienny pierwszoosobowy narrator jest człowiekiem młodym, nieco ponad dwudziestoletnim. Uważa się za wyrocznie gustu muzycznego i mody, jest też zdeklarowanym estetą. Mieszka w Hamburgu, pracuje w branży muzycznej jako krytyk (s. 86), co jednoznacznie pozwala kojarzyć tę postać z osobą autora. Od ponad trzech tygodni chłopak rozpamiętuje moment rozstania ze swoją dziewczyną. Fakt ten wywołuje u niego depresję i pozbawia motywacji do życia. Od czasu kiedy został porzucony, żyje w nieładzie, zadłuża się, przestaje myśleć i postępować racjonalnie. Kontakt z rzeczywistością wymusza na nim tylko praca, którą z czasem także zaniedbuje. Formy jego walki z negatywnym doświadczeniem przyjmują stopniowo zatrważające formy. Początkowo prowadzi dość intensywny tryb życia, nie stroni od używek, z czasem popada jednak w uzależnienia, zaczyna mieć problemy z łaknieniem, czego, jak wiadomo, doświadczył także autor książki.

Te cechy pozwalają twierdzić, że główna postać *Soloalbum* jest typowym antybohaterem, człowiekiem użalającym się nad sobą, słabym, przewrażliwionym i skłonny do uzależnień. Żyjąc ponad stan i zaciągając długi (s. 188), kopiuje życie znane z teledysków MTV i VIVY, zachowuje się jak przystało na gwiazdy popkultury (odwiedza saunę i solarium — s. 94, 169), choć w rzeczywistości jest przecież jedynie krytykiem ich twórczości. Pozwala to mniemać, że jest zupełnie nieprzystosowany do norm rządzących światem, do którego za wszelką cenę chce przynależeć. Nie interesują go również wyższe wartości, jak sztuka, religia czy nauka. Wady i błędy dostrzega jedynie u innych, neguje je, lecz nie jest w stanie wskazać, jak rozwiązać problematyczne kwestie. Jego charakter nie ma znamion indywidualizmu, trudno też nazwać tę postać typem. Mimo porażki w miłości desperacko usiłuje wmówić sobie, że „jest mu dobrze” (s. 125), co czyni go podobnym do narratora *Generation Golf* Floriana Illiesa, a także do narratorki powstałej znacznie wcześniej książki *Drachenblut/Der fremde Freund* (1982) [Obcy przyjaciel, 1985] Christopha Heina. Wszyscy oni, deklarując, że „dobrze im się powodzi”, nie są wcale pewni swego szczęścia. Kreują się raczej na ludzi szczęśliwych, ponieważ taka postawa jest społecznie akceptowana.

Za jeden ze sposobów na pokonanie nudy i swoistą terapię po utarciu ukochanej uznaje bohater seks. Zdecydowanie odróżnia pociąg fizyczny od miłości prawdziwej, toteż potrafi oszukiwać Katharinę w czasie trwania ich związku, a także odnajdywać później pocieszenie w ramionach przypadkowo poznanych kobiet. Krótkotrwałe kontakty z Isabell, Susanne i Katinką nazywa „projektami solowymi” (s. 23), gdyż jako krytyk muzyczny z zawodu i zamiłowania w swych wypowiedziach chętnie posługuje się terminologią zaczerpniętą z branżowej nowomowy przemysłu muzycznego. Określenie to jest jednocześnie bardzo wymowne — pozwala twierdzić, że zarówno jego miłostki, jak i „kariera solowa” mają cha-

rakter przejściowy. Bohater mówi bowiem wprost, że albumy solowe są tak samo beznadziejne jak jego przelotne związki (s. 24–25).

Zastanawiając się nad swoją traumą, narrator próbuje także dostrzec pozytywne przejawy rozstania z ukochaną. Dokonuje przy tym wielu spostrzeżeń, które sarkastycznie komentuje. Stwierdza między innymi z ulgą, że nie będzie musiał teraz spotykać się z rodzicami Kathariny. Opisuje ich z wyraźną odrazą, są dlań przykładem drobnomieszczaństwa w najgorszej postaci. Otyłą matkę kojarzy wyłącznie z jej królestwem — kuchnią i obsesyjną dbałością o czystość dywanów, nieustannie zaś upojonego piwem ojca — z sobotnim przesiadywaniem przed telewizorem (s. 18). Cechy satyry społecznej zawiera także opis rozmowy bohatera ze „straszłą kobietą” o filmie. Jednak nie temat rozmowy jest tu najważniejszy, jako że na plan pierwszy wysuwa się opis rozmówczyni. Na podstawie wypowiedzi i wyglądu narrator wyrabia sobie wyobrażenie o jej zainteresowaniach, guście i przekonaniach. Przypuszcza, że „nad jej łóżkiem wisi plakat z umierającym żołnierzem i że sądzi [ona — A.K.S.], że Pearl Jam jest super” (s. 32). Z podobną niechęcią narrator wypowiada się też o rowerzyście przewożącym autobusem rower, którego bagażnik jest wypełniony proekologicznymi produktami (s. 83), a także o jednej ze swych znajomych z imprez, która „należy do jakiejś sekty”, nie je mięsa, „uważa heavy metal za diabelski” (s. 166). Piętnuje zatem ludzi, którzy swym wyglądem i zachowaniem godzą w jego poczucie estetyki — zarówno starszych (podobnie jak Florian Illies autor neguje postawę hipisów z pokolenia '68), jak i swych rówieśników. Główną zaś cechą łączącą te postaci jest ich status społeczny — należą do grupy średnio zamożnych mieszkańców dużego miasta. Najostrzejszą krytykę kieruje narrator pod adresem społeczeństwa ogarniętego nieuzasadnioną jego zdaniem histerią po śmierci księżnej Diany. Uważa za niezrozumiałe i anormalne, że „głupia przedszkolanka, [...] której jedynym sukcesem życiowym było to, że urodziła dwóch zdrowych synów” (s. 207), po śmierci nazwana została „królową serc” i „im dłużej nie żyje, tym bardziej jest kochana” (s. 208). Depresja po odejściu ukochanej (s. 14) wpływa zatem istotnie na postrzeganie przez narratora otaczającego go świata — komentarze tego młodego przecież człowieka z czasem zaczynają przypominać narzekania zmęczonego życiem starca.

Nie brakuje w *Soloalbum* także autoironii. Samokrytyka bohatera ogranicza się jednak głównie do oceny wyglądu, z którego jest on ciągle niezadowolony, podobnie jak też z całego swego życia. Użala się, „że źle wychodzi na zdjęciach”, ale też samokrytycznie dodaje, że jest to wynikiem tego, że „po prostu źle wygląda” (s. 36). Żeby odmienić nieco swój wizerunek, wiele energii i czasu poświęca swej formie fizycznej. Uważa nawet, że Katharina porzuciła go, gdyż stał się nieatrakcyjny i poprawa wyglądu pozwoli mu odzyskać jej względy. Dlatego też uprawia jogging (s. 59, 140), nie korzysta z windy (s. 152), rozważa kupno wagi (s. 68), wprowadza rygorystyczną dietę, która z czasem prowadzi do poważnych zaburzeń łaknienia.

Spośród postaci ukazanych w książce jedynie Katharina przedstawiona jest w jednoznacznie pozytywnym świetle. Nie trudno jednak zauważyć, że jej portret jest nieobiektywny i nosi cechy znacznej idealizacji. O ile początkowo bohater nie potrafi wybaczyć Katharinie złości (za szczególną perfidię uważa bowiem fakt, że informację o rozstaniu dziewczyna przesłała mu faksem), o tyle z czasem staje się ona „najpiękniejsza i najlepsza”, by w końcu zyskać miano kobiety idealnej (s. 198). Ponieważ miłość porzuconego chłopaka „pogłębia się z każdym dniem” (s. 81), dochodzi on do wniosku, że kocha swoją „byłą” bardziej niż przed rozstaniem. To z kolei powoduje, że uświadamia sobie swoje błędy i próbuje je naprawić. Chcąc wynagrodzić Katharinie to, że w jej urodziny pozostawił ją samą i znalazł sobie inne towarzystwo, przez trzy dni przygotowuje dla niej 20 prezentów urodzinowych na 20. urodziny (s. 79). Pragnie także skontaktować się z dziewczyną, okazać skruchę i obiecać poprawę, Katharina jednak zdecydowanie go unika. Ostatecznie narrator doznaje porażki: wszelkie jego wysiłki okazały się daremne — dowiaduje się bowiem, że jego ukochana ma już nowego chłopaka — Stefana (s. 102).

Mimo że główny problem książki *Soloalbum* stanowi kwestia zawodu miłosego, jest to raczej utwór o samotności albo „historia miłosna bez miłości” — jak sugeruje to sam autor⁵²⁸. Uczucie żywione przez bohatera niewiele ma bowiem wspólnego z powszechnym, romantycznym wyobrażeniem miłości. Porzucenie przez ukochaną oznacza dla bohatera nie tylko żal po stracie obiektu darzonego uczuciem, lecz także zranioną dumę. Do granic przewrażliwionego na punkcie swojej osoby egocentryka drażni niezmiernie fakt, że wszyscy wokół wypytują, czy jest obecnie „solo”, a nikogo nie obchodził jego „status” (życie uczuciowe i związki), kiedy był jeszcze w związku z Kathariną (s. 167). Ego bohatera znacznie ucierpiało także przez fakt, że to nie on zakończył ten związek. Pocieszeniem jest dlań jedynie to, że dziewczyna nie porzuciła go dla innego mężczyzny, tylko z tego powodu, że się „po prostu od siebie oddalili” (s. 16). Druzgocący dla jego psychiki okazał się natomiast sposób, w jaki Katharina przekazała mu informację o rozstaniu. Przesłanie faksu było jednoznaczną manifestacją lekceważenia partnera i wymownie uwypukliło słabość łączących ich więzi. Zachowanie Kathariny było zresztą nie tylko przejawem rozgoryczenia i zawodu, lecz także tchórzostwa — ukazało w pełni problemy komunikacyjne tej pary. Trudno też w tym utworze mówić o głębokim uczuciu ze strony dziewczyny. Dość szybko bowiem zdecydowała się ona na nowy związek.

Oprócz rozpaczliwych prób wyparcia traumy⁵²⁹, znalezienia substytutu miłości („projekty solowe”) i obsesyjnego skoncentrowania się na własnej osobie

⁵²⁸ Benjamin von Stuckrad-Barre, *Nicht kleben — geklebt werden*, rozmowę przeprowadziła Ilka Holzinger, „Fritz. Stadtmagazin für Göttingen”, nr 10, 1998.

⁵²⁹ Bohater notorycznie wmawia sobie, że dobrze sobie radzi bez Kathariny: „Jestem już 29 tygodni bez Kathariny” (s. 159), „Od 20 godzin nie myślę o Katharinie” (s. 79), co świadczy dobitnie o tym, że zachodzi tu sytuacja odwrotna.

jedną z odskoczni od problemów bohatera jest muzyka pop i rock względnie pop-rock, co sugeruje już tytuł książki. Narrator jest żarliwym fanem britpopowej grupy Oasis, którą uznaje za ideał tego typu muzyki i jednocześnie za centrum swego świata. Jej muzyka jest dlań, zgodnie z nazwą nieprzypadkowo wybranej formacji, oazą — pozwala uciec od wszystkiego, czym jest znudzony, i zapewnić wytchnienie, a także regenerację sił. Największe nieszczęście bohatera polega jednak na tym, że nie zna on nikogo, kto myślałby o tej grupie podobnie. Ze względu na zainteresowania muzyczne autora i narratora layout książki jest bardzo charakterystyczny⁵³⁰. Zgodnie z życzeniem Benjamin von Stuckrad-Barrego imituje „klasyczny produkt przemysłu popowego — płytę”⁵³¹. Na taką funkcję szaty graficznej wskazuje już okładka przypominająca obwolotę albumu muzycznego oraz układ spisu treści. Rozdziały książki podzielone są na dwie części — część A i B, co stanowi nawiązanie do układu utworów na płytach winylowych, powszechnych jeszcze w latach 90. Każda z części zawiera 28 rozdziałów, których tytuły zaczerpnięte są z utworów Oasis pochodzących z różnych albumów⁵³². Jest to zatem przejaw typowego dla literatury pop samplingu. Wybór tytułów piosenek nie był przypadkowy, gdyż autor zdecydował się na te pozycje, których treść współgra z zasadniczą kwestią poruszaną w odnośnym rozdziale. Założył przy tym, że czytelnik, któremu dedykowana jest książka, zna te piosenki i ich przekaz.

Kolejny związek intertekstualny między muzyką i książką uwidacznia się w zastosowaniu graficznych oznaczeń typowych dla odtwarzaczy muzyki (*fast forward* i *rewind*) przy numeracji stron. Będąc gorącym zwolennikiem muzyki, narrator podkreśla także jej funkcję jako medium przekazującego uczucia, gdyż oddaje ona idealnie stany jego duszy. „Muzyka staje się, tak jak i ja, coraz smutniejsza” (s. 106) — stwierdza narrator podczas pewnego nostalgicznego weekendu.

Spośród innych elementów typowych dla utworów muzycznych w książce Benjamin von Stuckrad-Barrego zauważyć można motyw główny (rozstanie)⁵³³, a także liczne powtórzenia i nieznaczne modyfikacje motywów krążących wokół tej samej materii, co wyraźnie kojarzy się z formą muzyczną wariacji lub ronda. Muzyka ma także istotny wpływ na warstwę językową powieści. Bohater chętnie operuje słownictwem z tej dziedziny. Uwagę zwraca też nagromadzenie w tekście czasowników wyrażających reakcje na bodźce dźwiękowe oraz wyrazów okre-

⁵³⁰ Opis dotyczy pierwszego wydania książki — kolejne poddano modyfikacjom szaty graficznej i układu tekstu.

⁵³¹ Ute Paulokat, *Benjamin von Stuckrad-Barre: Literatur und Medien in der Popmoderne*, Frankfurt am Main 2006, s. 261.

⁵³² Autor wykorzystał tytuły utworów z albumów (*What's The Story*) *Morning Glory* (1995), *Definitely Maybe* (1994) i *The Masterplan* (1998), który zawiera wybrane utwory ze strony B wcześniejszych płyt zespołu.

⁵³³ Por. Thomas Jung, *Die Geburt der Popliteratur aus dem Geiste von Mozart und MTV. Anmerkungen zu Benjamin von Stuckrad-Barres »Soloalbum«*, [w:] *Alles nur Pop?...*, s. 147.

ślających odgłosy⁵³⁴, świadczących o dużym wyczuleniu zmysłu słuchu narratora. O jego wrażliwości na bodźce dźwiękowe świadczą także onomatopeje rodem z komiksów⁵³⁵ („Gronkwrömmm” — s. 13; „Schmirgelgebrumm” — s. 13; „Blubb” — s. 83)⁵³⁶. Również związany bezpośrednio z zainteresowaniami i wykonywaną przez bohatera pracą ogrom anglojęzycznych tytułów utworów muzyki pop w istotny sposób determinuje język powieści i zwiększa jego atrakcyjność dla rzeszy czytelników zorientowanych na popkulturę. Ze względu na target książki wypowiedzi narratora i jego znajomych utrzymane są w konwencji mowy potocznej, z charakterystycznymi dla lat 90. kolokwializmami i modnymi sformułowaniami jak, przykładowo, „no risk — no fun” (s. 222). Jako że Benjamin von Stuckrad-Barre portretuje przede wszystkim środowisko młodszych dorosłych, przytacza także typowe dla ich języka wulgaryzmy (s. 21, 29, 58, 102, 138, 146, 181, 195, 207).

Interesującym zjawiskiem stylistycznym są w utworze neologizmy w formie urzeczownikowień („Hingerissensein” — s. 128; „all die Wieders” — s. 169) i złożzeń („Sonntagsmenschen” — s. 65; „Kleinbürgercappuccino” — s. 70; „Frischundgesund” — s. 84; „Chartwumsmusik” — s. 190), wykorzystywanych zazwyczaj w funkcji deprecjonującej cechy krytykowanych przez narratora osób lub ich przywar. Ponadto w swe rozważania wplata bohater wielokrotnie hasła reklamowe⁵³⁷, cytaty z dyskusji prowadzonych w programach telewizyjnych (s. 242) oraz „złote myśli” typu „wszyscy ludzie cierpią z powodu miłości” (s. 225), wykazując tym samym bliskie podobieństwo do stylu utworów Charlesa Bukowskiego, pisarza i poety, którego talent bardzo sobie ceni (s. 154).

Struktura wypowiedzi narratora i postaci drugoplanowych nie jest w utworze skomplikowana. Charakterystyczne są dla niej uszeregowania i zestawiania wyrazowe w formie równoważników zdań⁵³⁸ i parataks, a także wykazów znamienych dla pop-literatury. Wykazy takie pojawiają się w książce wielokrotnie. Tak oto narrator wylicza negatywne cechy zespołu Fury in the Slaughterhouse (s. 219–220), przymioty idealnej kobiety (s. 42–43), a także dziwne przejawy zachowania się ludzi na ulicy (s. 99–100). Przedstawia rankingi „dobrej muzyki”, której przykładem jest według niego twórczość Oasis, Blur i Pet Shop Boys (s. 107–108) oraz „złej muzyki” w wykonaniu Briana Adamsa, Melissy Etheridge, Pearl Jam i Sto-

⁵³⁴ Jako przykład niech posłuży czasownik „hören” (słuchać), który pojawia się w tekście ponad 90 razy.

⁵³⁵ Katharina Rutschky, *Wertherzeit. Der Poproman — Merkmale eines unerkannten Genres*, „Merkur”, nr 2, 2003.

⁵³⁶ Przykłady onomatopei pozostawiono w wersji oryginalnej, ponieważ tłumaczenia nie oddałyby ich brzmienia. Podobnie przy złożeniach — nie zostałaby zachowana ich forma.

⁵³⁷ Z reklamy podłoża do hydroponicznej uprawy roślin zaczerpnięte jest hasło „So sicher wie der grüne Daumen” (s. 50), z reklamy piwa — „cool and refreshing lager” (s. 195).

⁵³⁸ Równoważnikami zdań opisuje narrator przebieg jednego ze swych samotnych wieczorów (s. 104–105), podkreślając szybki przebieg wydarzeń. Z równoważników zdań składa się także cytat z zapowiedzi programu telewizyjnego (s. 106).

nesów (s. 20). Jego gust muzyczny wykazuje zatem zgodność z preferencjami autora⁵³⁹. Wyliczenia te uświadamiają, jakie kwestie zajmują rówieśników bohatera, i charakteryzują jednocześnie specyfikę ich życia — pośpiech, powierzchowność i ukierunkowanie na konsumpcję.

Kolejnym symptomem popu występującym w książce jest archiwizacja codziennych wydarzeń i dokonywanie swoistej „literaryzacji codzienności”⁵⁴⁰. Jej twórca postrzega się jako kronikarz teraźniejszości, albowiem twierdzi: „Moim zadaniem jako autora nie jest właściwie pisanie, tylko zbieranie”⁵⁴¹. Zaznaczyć jednak należy, że *Soloalbum* nie jest zapisem zdarzeń na podobieństwo protokołu, lecz dokumentem o znacznej wartości społeczno-krytycznej.

Interesujący jest także sposób inscenizacji pop-literata przez utwór. W książce jego obecność objawia się przez bezpośrednie nawiązania do własnej osoby (zaburzenia łaknienia, uzależnienia, praca w branży muzycznej, zainteresowania). Powieść nie jest jednakże wyłącznie autobiografią, zawiera głównie fikcję⁵⁴², co Benjamin von Stuckrad-Barre podkreślił w jednym z wywiadów. Dochodzi tu wobec tego do sytuacji, w której autor kreuje wprawdzie tekst, ale ów tekst w znacznym stopniu kreuje także autora. W ten sposób jego dzieło staje się „produktem markowym”, nierozzerwalnie związanym z osobą twórcy.

Soloalbum nie był z założenia utworem pokoleniowym w takim znaczeniu jak *Generation Golf* Florian Illiesa⁵⁴³. Niemniej jednak obie książki wykazują niezaprzeczone podobieństwa. Widoczna jest w nich wyraźna tendencja do odgradzania się od generacji poprzedników (zwłaszcza hipisów i „ekologów”), a także charakterystyczna dla rówieśników obu autorów skłonność do oceny osób nie na podstawie ich cech, lecz według jakości przedmiotów codziennego użytku, którymi się otaczają. O ile jednak w „inspekcji” Florian Illiesa warunkiem pozytywnej opinii jest określony typ posiadanego samochodu, o tyle u Benjamin von Stuckrad-Barrego — jest nim rodzaj słuchanej muzyki. Narrator książki *Soloalbum* twierdzi wprost, że „kobiety, które nie posiadają nagrań utworów zespołu Blur nawet w formie kaset, nie są fajnymi kobietami” (s. 212). Ponadto w obu utworach w funkcji tytułów występują cytaty.

W recepcji powieści *Soloalbum* uwidoczniła się także typowa dla literatury pop rozbieżność między opiniami zachwyconych czytelników i rozzaczonych kry-

⁵³⁹ Benjamin von Stuckrad-Barre, Heinz Rudolf Kunze, *Pop ist, wenn man etwas glaubt, was nicht stimmt*, „Musikexpress”, nr 1, 2000, <http://werkzeug.heinzrudolfkunze.de/aktuell/presse-spiegel/2000/20000100mes.html> (dostęp: 26.03.2010).

⁵⁴⁰ Por. M. Baßler, *Der deutsche Pop-Roman...*, s. 95.

⁵⁴¹ Podkreślał to sam autor. Por. Benjamin von Stuckrad-Barre, *Jeder Depp hat ein Buch*, rozmowę przeprowadził Frank Frey, „Unicum”, nr 12, 1999.

⁵⁴² Benjamin von Stuckrad-Barre, cyt. za: Klaus Fischer, *Jung-Autor (23) schimpft wie ein Rohrspatz*, „Express” (Köln), 12.09.1998.

⁵⁴³ Por. Benjamin von Stuckrad-Barre, cyt. za: Eva Neuland, *Jugendsprache — Jugendliteratur — Jugendkultur: interdisziplinäre Beiträge zu sprachkulturellen Ausdrucksformen Jugendlicher*, Frankfurt am Main 2003, s. 245.

tyków. Jej pierwsza — negatywna recenzja pojawiła się w „Spiegel online” 11 sierpnia 1998 roku, jeszcze przed ukazaniem się książki. Nicol Ljubic zarzucił w niej Benjaminowi von Stuckrad-Barremu „powierzchnowość i brak refleksji”⁵⁴⁴. Kolejne omówienie — tym razem w tradycyjnej drukowanej wersji tygodnika „Der Spiegel” — konsekwentnie podążało tropem pierwszej krytyki, dyskwalifikując utwór jako „amok terrorysty gustu”. Jego autor podkreślał ponadto, że Benjamin von Stuckrad-Barre stworzył autobiograficzny pamflet przeciwko głupocie i nudzie swego świata⁵⁴⁵. Najlichniesze uwagi krytyczne, jakie padały później pod adresem książki, dotyczyły braku akcji i pasywności głównej postaci. Zarzucono także pisarzowi brak krytycyzmu i miałość przedstawianej przez niego problematyki⁵⁴⁶. Najostrzejsze uwagi sformułował wszakże Raul Zelik, stwierdzając, że narrator jest przepełniony nienawiścią wobec całego świata. Recenzent pomniejszył także wartość tego utworu, posądzając jej autora o naśladownictwo *Pokolenia X* Douglasa Couplanda i piętnując nepotyzm, czyli wsparcie ze strony showmana Haralda Schmidta⁵⁴⁷, które umożliwiło pop-literatowi publikację „plastikowej książki dla plastikowych czytelników”⁵⁴⁸ i zaistnienie tym samym na rynku księgarskim.

Pozytywne opinie o książce były mniej liczne i ukazywały się głównie w czasopismach popkultury („Spex”, „Allegra”)⁵⁴⁹. Doceniały one rozrywkowe walory utworu, dowcip i pisarską swadę autora. Wspomnieć należy także pochlebną recenzję Christiana Seidla, który uznał, że *Soloalbum* ukazuje „odyseję młodego człowieka pochodzącego z prowincji w gęstwinie nowoczesnego miasta”⁵⁵⁰. Nie mogła ona jednak zrównoważyć tak wielu głosów krytycznych, tym bardziej że została opublikowana na łamach brukowego tygodnika „Stern”. Interesujący jest również fakt, że pozytywne opinie na temat książki pojawiały się także po jej ekranizacji w 2003 roku. Jedną z najbardziej znacznych spośród nich była praca autorstwa Kathariny Rutschky, która wskazała na paralele między psychicznymi i fizycznymi katuszami pierwszoosobowego narratora powieści *Soloalbum* a depresją miłosną bohatera *Cierpień młodego Werthera* Johanna Wolfganga Goethego⁵⁵¹. Zdecydowanie pochlebną opinię o debiucie literackim pisarza wyraził na-

⁵⁴⁴ Nicol Ljubic, Benjamin von Stuckrad-Barre: »Soloalbum« — Der Meinungsmissionar, „Spiegel online”, nr 33, 1998, <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/rezensionen-benjamin-von-Stuckrad-barre-soloalbum-der-meinungsmissionar-a-27108.html> (dostęp: 31.05.2010).

⁵⁴⁵ Amoklauf eines Geschmacksterroristen...

⁵⁴⁶ Kolja Mensing, Endlich einmal alles gut finden, „Der Tagesspiegel”, 8.11.1998.

⁵⁴⁷ Pochlebna opinia showmana została wydrukowana na okładce *Soloalbum* jako specyficzny rodzaj reklamy książki.

⁵⁴⁸ Raul Zelik, Wunderbare Talkshow-Welt. Der Jugend ein neues Buch: Benjamin von Stuckrad-Barre verknüpft Beziehungsscheiß mit Popmusik, „junge Welt”, nr 12–13, 1998.

⁵⁴⁹ Thorsten Schmidt, Ich bin das Walroß (Coverversion), „Spex”, nr 9, 1998; [b.a.], Special über Stuckrad-Barre, „Allegra”, nr 9, 1999.

⁵⁵⁰ Ch. Seidl, Schöner Irrsinn...

⁵⁵¹ K. Rutschky, Wertherzeit...

tomiasz Joachim Lottmann, który domagał się na łamach „Jungle World” uznania tej książki za „jedną z dziesięciu najlepszych niemieckich powieści”⁵⁵².

Mimo przewagi niezycliwych opinii krytyków powieść została zekranizowana po pięciu latach od jej pierwszego wydania. Duża jej poczytność pozwalała przypuszczać, że także film będzie cieszył się znacznym zainteresowaniem. Jego premiera odbyła się jednak już w czasie, kiedy największa fala fascynacji pop-literaturą przeminęła. Ponadto fabuła ekranizacji oparta została jedynie na kilku motywach utworu Benjamin von Stuckrad-Barrego, co doprowadziło do znacznego skrócenia i spłylenia treści oryginału. Z racji ograniczeń formalnych i przeznaczenia (*Soloalbum* był zaplanowany jako produkcja dla nastolatków)⁵⁵³ w filmie nie wykorzystano głęboko depresyjnych monologów bohatera, dodano natomiast kiczowaty happy end, kilka z założenia zabawnych gagów oraz melodramatyczną scenę, w której bohater pozoruje samobójstwo, a zrozpaczona perspektywą jego straty Katharina wyznaje, że ciągle go kocha. Trudno zatem się dziwić, że ekranizacji nie uznano za udaną. Obsadzeni w rolach głównych aktorzy wypadli wprawdzie zdaniem krytyków korzystnie, jednakże dezaprobatę recenzentów wywarły dłużyzny i nierealność przedstawionych w filmie warunków życia i pracy głównego bohatera⁵⁵⁴. Mimo iż film nie powtórzył sukcesu debiutanckiej powieści Benjamin von Stuckrad-Barrego, spopularyzował on nazwisko autora i zwrócił uwagę kinomanów na jego twórczość.

Publikacje pisarza powstałe po jego „albumie solowym” nie cieszyły się już tak wielkim zainteresowaniem czytelników. Treścią książki *Livealbum*, wydanej w 1999 roku, autor uczynił swe wspomnienia z podróży promującej *Soloalbum*, który czytany przez autora na spotkaniu z czytelnikami przypominały show, wykorzystujący media, projekcje i wstawki muzyczne, obfitujące w nieoczekiwane przerywniki i komentarze odautorskie. Rozpoczęte na obszarze Niemiec tournée zakończyła podróż do Bangkoku.

Książka ta stanowi rodzaj dziennika⁵⁵⁵ — zbioru autobiograficznie zabarwionych refleksji. Nazwać ją można także powieścią w epizodach — całość dotyczy pewnego ograniczonego czasowo etapu w życiu pisarza, zachowuje także chronologię opisywanych zdarzeń. Z poszczególnych rozdziałów stanowiących odrębne, zamknięte jednostki można by było wedle uznania zrezygnować. Można też zestawiać je w dowolnej kolejności.

Tytuł *Livealbum* nawiązuje do bestsellerowego debiutu Benjamin von Stuckrad-Barrego i sugeruje, że autor pozostaje w tej książce wierny własnemu stylo-

⁵⁵² Joachim Lottmann, *Mein Leben mit Stuckrad-Barre*, „Jungle World”, nr 30, 2003.

⁵⁵³ Gerrit Bartels, *Pinkel ins Auto, wenn's brennt*, „die tageszeitung”, 26.03.2003.

⁵⁵⁴ Diedrich Diederichsen, *Ganz miese Witze*, „Die Zeit”, nr 14, 2003.

⁵⁵⁵ Nils Minkmar, *Benjamin von Stuckrad-Barre: Livealbum*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 17.03.2002. Nils Minkmar sądził ponadto, że książka Benjamin von Stuckrad-Barrego czerpie inspirację z twórczości Maxa Frischa, Maxa Goldta i Christiana Krachta, a jednocześnie jest czymś zupełnie nowym.

wi⁵⁵⁶ oraz zainteresowaniom muzycznym. Zgodnie z typowo rozrywkową konwencją odczytów autora poszczególne części utworu zaopatrzone zostały w tytuły *Show* z odpowiednią numeracją (1–12). Całości dopełniają dwa rozdziały specjalne — *Break-Beat* (tytuł stanowi odniesienie do stylu muzyki techno i house) oraz *Big in Bangkok* (parafrazujący tytuł utworu grupy Alphaville *Big in Japan*)⁵⁵⁷, które ilustrują powrót autora do zwyczajnego życia po tournée. Także tym razem pojawiają się w tekstach bezpośrednie nawiązania i cytaty do utworów muzycznych. Pierwsze z nich znajduje się już przed rozdziałem wstępnym — jest to tytuł piosenki Robbiego Williamsa *Let me entertain you!* Sugeruje on, że głównym zadaniem, jakiego podejmuje się autor podczas swej podróży, jest zagwarantowanie publiczności rozrywki. To samo znaczenie ma motto książki — wypowiedź Falco, znanego twórcy muzyki pop, którego zdaniem „moralności artysty estradowego powinna mieć tylko jeden priorytet — przekonanie, że publiczność została potraktowana poważnie”⁵⁵⁸. Relacjonując swoje spotkania z przedstawicielami show-biznesu, Benjamin von Stuckrad-Barre nie pozostawia jednak złudzeń co do tego, że obraz współczesnego showmana znacznie odbiega od ideału. Dlatego też pisarz opisuje w krótkich zazwyczaj rozdziałach głównie swe wrażenia z konfrontacji z mediami, które wyszły w sposób zupełnie otwarty. Odnotowuje przy tym także sytuacje zaskakujące, jak na przykład wywiad prowadzony z nim przez osoby, które nie znają jego tekstów⁵⁵⁹. Zaobserwowane absurdalności świata mediów skłaniają go także do refleksji nad własną postawą, pracą i wyglądem. W ich efekcie autor dochodzi do gorzkiego wniosku, że jako *entertainer* (showman) robi to, czego od niego oczekują, i jest mu to obojętne (s. 184).

Opublikowana w 1999 roku książka *Remix. Texte 1996–1999* nawiązuje swym tytułem do składankowych płyt muzyków rockowych i popowych oraz zgodnie z podtytułem zawiera zbiór krótkich (głównie publicystycznych) tekstów z lat 1996–1999 o różnej formie i tematyce. Z perspektywy czasu próbuje autor ukazać minione wydarzenia w nowym świetle. Mimo zamieszczonych na okładce pochlebnych wypowiedzi Herberta Grönemeyera i Christopha Schlingensiefela książka nie uzyskała zbyt pozytywnych opinii. Została odebrana głównie jako swoisty „recykling twórczości”⁵⁶⁰. Stała się jednak punktem wyjścia czterech kolejnych publikacji pisarza charakteryzujących się podobnymi wyróżnikami formalnymi⁵⁶¹.

⁵⁵⁶ Także w tej publikacji pojawiają się wykazy — autor wymienia na przykład możliwości spędzania wolnego czasu (s. 158), sygnalizuje ponadto, o czym myśli, pisząc. Zob. Benjamin von Stuckrad-Barre, *Livealbum*, Köln 1999, s. 158 i 182.

⁵⁵⁷ F. Degler, U. Paulokat, *Neue Deutsche Popliteratur...*, s. 26–27.

⁵⁵⁸ B. von Stuckrad-Barre, *Livealbum...*, s. 7.

⁵⁵⁹ Tamże, s. 76–77 i 111.

⁵⁶⁰ Por. Katrin Wiesner, *Wiederverwertete Kurzprosa*, „literaturkritik.de”, nr 5, 2002, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=4929 (dostęp: 23.04.2010).

⁵⁶¹ Podobną różnorodność formalną i tematyczną wykazują zbiory *Blackbox. Unerwartete Systemfehler* (2000), *Deutsches Theater* (2001), *Festwertspeicher der Kontrollgesellschaft. Remix 2* (2004) i *Auch Deutsche unter den Opfern* (2010).

Pierwsza z nich zatytułowana jest *Blackbox. Unerwartete Systemfehler* (2000) [„Czarna skrzynka. Nieoczekiwane błędy systemowe”]. Nazwa „czarna skrzynka”, czyli urządzenie zapisujące ostatnie chwile przed katastrofą, stanowi motyw łączący zamieszczone w zbiorze segmenty. Opisywane są w nich różnego rodzaju „awarie” układów uznawanych za stabilne — niepowodzenia ludzi o różnym statusie społecznym w różnych dziedzinach życia. Ponieważ analizowane zakłócenia dotyczą „systemów”, poszczególne teksty noszą tytuły zaczerpnięte ze słownictwa informatycznego. Głównym zaś celem, jaki stawia sobie autor, jest poszukiwanie winnych opisywanych ludzkich katastrof. Pod względem formalnym *Blackbox* jest konglomeratem różnorodnych gatunków. Siedemnaście tworzących go tekstów to protokoły, opowiadania, *short stories*, wiersze i rozmowy. Jest to pierwsza książka, w której autor kreuje narratora trzecioosobowego, co służyć ma zwiększeniu dystansu do czytelnika. Niemniej jednak w większości tekstów dominują ponownie wątki autobiograficzne. Jako jedna z „katastrof” opisywane jest zakończenie związku autora z „główną komediantką Niemiec” Anke Engelke, natomiast bohaterka innego fragmentu zmagająca się z zaburzeniami łaknienia. Mimo dążenia twórcy dzieła do oryginalności formy książka ta uznawana jest za najsłabszy jego utwór — zarówno stylistycznie, jak i merytorycznie⁵⁶². Mimo niepocholebnych opinii na jej temat, autor nie zrezygnował z podróży promującej *Blackbox*, której efektem był opublikowany w 2001 roku tom *Transkript*, stanowiący swego rodzaju sprawozdanie z tego tournée.

Dalsze próby eksperymentalnego traktowania przez autora medium, jakim jest książka, uwidaczniają się w kolejnym zbiorze pisarza *Deutsches Theater* (2001) [„Niemiecki teatr”], który został znacznie lepiej przyjęty niż dwie poprzednie jego publikacje⁵⁶³. Zawiera on dojrzsze teksty, napisane w felietonowym stylu oraz zapis przeprowadzonych przez autora wywiadów, dających interesujący przekrój „ogromnej sceny teatralnej”, jaką jest dla Benjamina von Stuckrad-Barrego jego państwo. Autor wskazuje na rozmaite niemieckie problemy — od rynku pracy i służby wojskowej poczynając, przez kwestię mediów i branży rozrywkowej, po kampanię wyborczą. Zgodnie z poglądami Benjamina von Stuckrad-Barrego na temat teatralności życia⁵⁶⁴ istotą *Deutsches Theater* jest ukazanie możliwości i sposobów tak zwanej inscenizacji, czyli pozorowania zarówno w życiu prywat-

⁵⁶² Por. Silke Lührmann, *Leben ist eine Metapher*, „Junge Freiheit”, nr 38, 2000; Stephan Maus, *Leben und Meinungen eines Dandys*, „literaturkritik.de”, nr 11, 2000, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=1715 (dostęp: 23.04.2010); Stefan Mesch, *Erste Inventur nach dem Ausverkauf*, „literaturkritik.de”, nr 10, 2005, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=8568 (dostęp: 23.04.2010).

⁵⁶³ Pozytywnie wypowiadali się o zbiorze między innymi: K. Schneider, *Benjamin von Stuckrad-Barre...*; Mischa Gayring, *Celebration II. Benjamin von Stuckrad-Barre feiert mit »Deutsches Theater« ein fulminantes Comeback*, „literaturkritik.de”, 7.07.2002, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5139 (dostęp: 13.04.2010); oraz S. Mesch, *Erste Inventur...*

⁵⁶⁴ Benjamin von Stuckrad-Barre, *Schreiben gegen die Verhältnisse. Der Schriftsteller Benjamin von Stuckrad-Barre und sein neues »Deutsches Theater«*, rozmowę przeprowadził Olaf Neumann, „Eßlinger Zeitung, Lokales”, 7.02.2002.

nym, jak i w polityce. Zbiór ten zawiera liczne zdjęcia wykonane przez autora, ilustrujące opisywane przez niego wydarzenia i obserwacje.

Widoczny rozwój warsztatu pisarskiego oraz rezygnacja z postawy skrajnie aroganckiej i cynicznej przyczyniły się do tego, że kolejna książka pisarza *Festwertspeicher der Kontrollgesellschaft. Remix 2* (2004) [„Zasób wartości stałych towarzystwa holdingowego”] zaskarbiła sobie przychyłność recenzentów⁵⁶⁵. Docenione zostały przede wszystkim dowcip językowy i cięta ironia autora. Nowością w stosunku do poprzednich jego zbiorów były tym razem dołączone w formie samodzielnych rozdziałów wykazy banalnych aroganckich napisów zaobserwowane przez autora w różnych, często zaskakujących miejscach. Są wśród nich bazgroły z przystanku autobusu szkolnego, „złote myśli” z muru boiska i ściany aresztu oraz uwagi poczynione w garażu podziemnym stacji VIVA. Ten składnik książki nie został jednak przychylnie przyjęty przez krytyków. Uznano go za całkowicie zbędny⁵⁶⁶.

Frapującym zjawiskiem była natomiast kolejna książka autora zatytułowana *Was.Wir.Wissen* [„Co wiemy”, 2005]⁵⁶⁷. Nie jest ona przykładem beletrystyki ani nawet przejawem literatury użytkowej, choć do takiej, zdaniem pisarza, pretenduje. Benjamin von Stuckrad-Barre uznaje ją mianowicie za rodzaj leksykonu⁵⁶⁸.

Autor do momentu napisania tego tomu realizował się na różnych płaszczyznach popkultury, postępując zgodnie z założeniami popowej inscenizacji. Tytuł jego dzieła sugeruje jednak, że postanowił on tym razem poszerzyć swoje horyzonty i zająć się nauką. Jego książka jest jednakże zbiorem pytań pogrupowanych tematycznie i udzielonych na nie odpowiedzi, zaczerpniętych z Internetu i pozbawionych jakiegokolwiek komentarza. Korpus badawczy wyszczególniony przez autora, stanowiący obraz wiedzy współczesnych Niemców, podzielony został na 12 kategorii. Są to społeczeństwo, polityka, sport, kultura, gospodarka, zdrowie, moda, nauka, wiara, podróże, flora i fauna, historia. Nie chodzi tu zatem wcale o głębokie ujęcie tych zagadnień, ale jedynie o szeroko pojęte „mądrości”, które można wyszukać za pośrednictwem wyszukiwarki internetowej. Pytania postawione przez Benjamina von Stuckrad-Barrego zawierają zwroty idiomatyczne, niemające często odpowiedników w języku polskim. Poszczególne z nich koncentrują się wokół tego, „o czym wie dziś każde dziecko”⁵⁶⁹, „co jest tajemnicą po-

⁵⁶⁵ Zdecydowanie pozytywne opinie o książce sformułowali S. Mesch, *Erste Inventur...*; Marius Meller, *Der Himmel. Die Hölle. Trotzdem toll*, „Der Tagesspiegel”, 30.05.2004; oraz Katja Peglow, *Bleibt alles anders*, „justmag”, <http://www.justmag.net/article102.html> (dostęp: 13.12.2010).

⁵⁶⁶ Por. Cornelius Tittel, *Der Resteverwerter*, „die tageszeitung”, 3.06.2004.

⁵⁶⁷ Tłumaczenie tytułu na język polski nie oddaje ukrytego w jego niemieckiej wersji nawiązania do skrótu oznaczającego sieć ogólnosiwiatową — WWW.

⁵⁶⁸ Benjamin von Stuckrad-Barre, *Internet: »Fundgrube und Selbstmord«*, rozmowę przeprowadził Sebastian Fasthuber, „derStandard.at”, 7.10.2005, http://derstandard.at/plink/2201062?_pid=3352849 (dostęp: 17.02.2010).

⁵⁶⁹ Benjamin von Stuckrad-Barre, *Was.Wir.Wissen*, Reinbek 2005, s. 17. Dalsze cytaty z niniejszego wydania oznaczono w tekście głównym, podając w nawiasach numer strony.

liszynela?” (s. 21) lub „co jest znakiem naszego czasu?” (s. 31). Przytoczone przez autora odpowiedzi charakteryzują się dużą różnorodnością ilustrującą bogatą inwencję autorów wpisów internetowych. Zgodnie z nią znakiem współczesności może być bowiem zarówno „wygasanie tradycji”, jak i „podróże w pojedynkę” (s. 31) czy „syndrom wypalenia się” (s. 32). Tym samym konwencja książki budzi nieodparte skojarzenia z popularnym teleturniejem *Familiada*⁵⁷⁰.

Niewątpliwie kontrowersyjna książka Benjamin von Stuckrad-Barrego wypłynęła na fali popularności różnego rodzaju wykazów, jak książki telefoniczne czy rankingi, pełniących funkcje użytkowe. Publikacjami tego typu zajmuje się szerzej Christian A. Thiel w artykule *Jedem seine Liste: Muß man das wissen?*⁵⁷¹. Jego zdaniem początek tendencji, którą nazywa „listmanią”, przypada na 1936, kiedy to amerykański magazyn „Billboard” opublikował pierwszą listę hitów. W ślad za nią zaczęły się pojawiać wykazy rankingów książek i filmów, a także szkół wyższych i szpitali. Badacz podaje także tytuły ważniejszych informatorów i tego typu skorowidzów⁵⁷² wydanych w formie książkowej⁵⁷³. Ich znaczenie podkreśla także znawca trendów Peter Wippermann, który twierdzi: „Listy są naturalną formą dziennikarską. Ułatwiają orientację”⁵⁷⁴. O ile jednak użyteczna funkcja tej formy w przypadku książki telefonicznej czy nawet listy zadań i zakupów jest widoczna, o tyle trudno zrozumieć, jaka idea przyświecała autorowi podczas pracy nad *Was.Wir.Wissen*. Pierwsze przypuszczenie, które w tym wypadku się nasuwa, jest takie, że kierowała nim wyłącznie chęć zarobku. Podobne motywy musiały także kierować wydawnictwem Rowohlt, znanym do tej pory z publikacji dzieł takich autorów niemieckojęzycznych, jak Wolfgang Borchert, Elfriede Jelinek, Daniel Kehlmann, Kurt Tucholsky czy Martin Walser, a także cenionych twórców obcych. Publikując „mądrości Internetu” zredagowane przez znanego, lecz kontrowersyjnego pop-literata w wymagającej dużych nakładów finansowych formie (*hardcover*), podjęło się bowiem karkołomnego przedsięwzięcia, które wzbudziło podejrzenie, że przedsiębiorstwo znajduje się w nie najlepszej kondycji.

Idąc tym tropem książkę można uznać za skutek specyficznej blokady pisarskiej autora, który opublikował ją z potrzeby wydania czegokolwiek, co przeciwdziałałoby jego popadnięciu w niepamięć. Byłaby ona wówczas przejawem złośliwej gry z czytelnikiem, a nawet swego rodzaju nadużyciem. Rzesze fanów autora,

⁵⁷⁰ Teleturniej ten oparty na amerykańskim formacie *Family Feud*, realizowany i prezentowany był w Niemczech w latach 1992–2003 pod nazwą *familien duell*.

⁵⁷¹ Christian A. Thiel, *Jedem seine Liste: Muß man das wissen?*, „Hamburger Abendblatt”, 12.11.2005.

⁵⁷² Publikacja tego typu nazywana jest po niemiecku *Sammelsurium* (zbieranina).

⁵⁷³ Szczególna intensyfikacja tego zjawiska przypadła na pierwsze dziesięciolecie XXI wieku. Za przykład opublikowanych wówczas książek-wykazów niech posłużą *Schotts Sammelsurium* z roku 2004, *Habsburger Sammelsurium* (2006) Haraldha Haasa czy *Sammelsurium Schweiz. Die kuriosesten Fakten* (2010) Thomasa Wyssa.

⁵⁷⁴ Peter Wippermann, cyt. za: Ch.A. Thiel, *Jedem seine Liste...*

znające jego poprzednie publikacje, poczułyby się zatem zawiedzione, mogły mieć bowiem wobec jego książki zupełnie inne oczekiwania.

Zastanawiając się nad sensem książki, nie można jednak nie uwzględnić wyjaśnień autora dotyczących idei jego utworu. Na podstawie jego wypowiedzi można wywnioskować, że traktuje ją on niezwykle poważnie. Zapytany o najlepszy sposób jej odczytania udziela wprawdzie wymijającej odpowiedzi, pozostawiając czytelnikom całkowitą dowolność odbioru⁵⁷⁵, ale cele swej publikacji formułuje jednoznacznie. Ma ona dać „realistyczny wgląd w to, czym jest świat w wyobraźni [internautów — A.K.S.]”⁵⁷⁶. Autor przyznaje też, że w związku z tym, że jest „notorycznym kolekcjonerem”, postanowił w swej książce zarchiwizować materiał słowny i kryjące się w nim treści kulturowe i socjologiczne „w ekstremalny sposób”⁵⁷⁷. Toteż książka jest czystym przykładem samplingu — zestawienia wyrwanych z kontekstu wypowiedzi, na wzór miksowanych popowych utworów muzycznych. Interesująca jest ponadto opinia pisarza o wartości dokumentalnej tej publikacji. Powstała ona z tego powodu, że Internet fascynuje go tak samo jak literatura. Wiedza, jaką utrwalił w *Was.Wir.Wissen* w momencie powstawania książki, była dostępna także w Internecie. Ale to tylko książka miała zdolność ogarnięcia jej stanu na danym etapie. Baza wiedzy internetowej wszakże ciągle się przeobraża i pozostaje zbiorem nieskończonym⁵⁷⁸. Z tego powodu można odczytać pomysł autora także jako dokonaną z perspektywy popu próbę znalezienia idealnej syntezy mediów lub podkreślenia interferencji zachodzącej między formami pop-literatury i zasobami internetowymi w różnych postaciach.

Zważywszy, że *Was.Wir.Wissen* stanowi zbiór wypowiedzi zaczerpniętych z Internetu, trudno uwierzyć w twierdzenie autora, że praca nad tą książką zajęła mu w porównaniu do poprzednich jego publikacji najwięcej czasu⁵⁷⁹. Benjamin von Stuckrad-Barre daje tym samym do zrozumienia, że jego wkład nie ograniczał się jedynie do pomysłu, wyboru wypowiedzi, które miały pełnić funkcję pytań i przepisania (lub też „wklejenia”) wybranych, najbardziej żartobliwych lub zaskakujących odpowiedzi uzyskanych w wyszukiwarce internetowej. Najwięcej trudności przysporzył mu dobór frazeologizmów, które wystąpiły w funkcji pytań i zestawienie ich z uzyskanymi, często nieoczekiwanymi odpowiedziami. Zdecydowanie jednak Benjamin von Stuckrad-Barre nie uważa się za autora tej książki, lecz jedynie za jej redaktora⁵⁸⁰. Podobnie jednak, jak w przypadku poprzednich

⁵⁷⁵ B. von Stuckrad-Barre, *Internet: »Fundgrube und Selbstmord«...*

⁵⁷⁶ B. von Stuckrad-Barre, *Droge Wissen...*

⁵⁷⁷ Ta skłonność uwidacznia się w działalności autora na różnych obszarach popkultury — od publikacji książkowych po jego telewizyjne show.

⁵⁷⁸ B. von Stuckrad-Barre, *Droge Wissen...*

⁵⁷⁹ Autor miał poświęcić pracy nad książką całe wakacje. Zob. B. von Stuckrad-Barre, *Stuckis Sammelurium...*

⁵⁸⁰ B. von Stuckrad-Barre, *Internet: »Fundgrube und Selbstmord«...*

jego dzieł, opublikował ją w formie audiobooka i zorganizował w ramach jej promocji tournée z odczytami w formie typowego dlań performance'u⁵⁸¹.

Nie ma żadnych wątpliwości, że książki *Was.Wir.Wissen* nie można rozpatrywać w kategoriach literatury czy pop-literatury. Nie taki był zresztą jej cel. Niemniej jednak publikacja zawiera wiele elementów popu — występują w niej wspomniany sampling, autor dokonuje archiwizacji codzienności, podaje też znane nazwiska i marki. Zastanawia jedynie, że książka nie nosi cech literatury pisanej w celu zapewnienia niewymagającemu czytelnikowi rozrywki. Przyznać wprawdzie trzeba, że wykazy, jakie prezentuje Benjamin von Stuckrad-Barre, pomyślane są głównie jako żarty językowe i faktycznie bywają zabawne, jednak z powodu ich dużej liczby stają się nużące i irytujące, dlatego też trudno podejrzewać, że jakikolwiek czytelnik zechce zapoznać się z całym testem tej książki od razu. Rozrywką zatem mogła być ta książka jedynie dla autora, który nie ukrywa, że swe utwory pisze też dla siebie⁵⁸².

Nie można jednakże pominąć faktu, że Benjamin von Stuckrad-Barre jako jeden z najbardziej typowych przedstawicieli niemieckiej pop-literatury rzadko kiedy stroni od ironii, która w jego przypadku jest zazwyczaj szczególnie kąśliwa. Jego wielka fascynacja Internetem, traktowanie go jako medium, bez którego nie można się obejść, a nawet żyć, jest wyraźnie przejawem. Nie sposób zatem uznać jej za wiarygodną. Zastanawiające jest także, dlaczego odpowiedzi na pytanie „co wiemy?”, poszukuje autor właśnie w Internecie. Oczywiście jest, że medium to gwarantuje najszybszy dostęp do informacji i charakteryzuje się globalnym zasięgiem. Autorem „mądrości” w nim zawartych może być jednak każdy, bez względu na posiadany zasób wiedzy czy wykształcenie. Z tego też powodu internetowe informacje, dostępne choćby na forach, na których aktywni są różnego typu „specjaliści”, nie zawsze zawierają prawdziwe treści i rzetelne informacje. Przekłamania te zaś wynikają z braku weryfikacji lub też ze świadomego nastawienia na manipulację i dezorientację odbiorcy. „Poszukując wiedzy w Internecie, można się też zatem zgubić” (s. 17) — przyznaje sam pisarz. Dlatego też książkę *Was.Wir.Wissen* Benjamin von Stuckrad-Barrego uznać trzeba raczej za rozrachunek z wadami Internetu, nie zaś apoteozę tego najpotężniejszego aktualnie medium.

Ostatnią jak do tej pory opublikowaną książką autora jest zbiór rozmaitych formalnie, tematycznie i stylistycznie tekstów *Auch Deutsche unter den Opfern* (2010) [„Wśród ofiar są także Niemcy”]. Zgodnie z intencją Benjamin von Stuckrad-Barrego jest on kontynuacją koncepcji kompozycyjno-formalnej realizowanej w *Remix*, *Remix 2* i *Deutsches Theater*⁵⁸³, przy czym to ostatnia z wymienionych pozycji najmocniej wpłynęła na jej kształt. Koligacje między tymi opublikowany-

⁵⁸¹ Dirk Krampitz, *Zirkusfamilie und alternde Jungautoren. Kultur-Highlights*, „Die Welt”, 18.12.2005.

⁵⁸² B. von Stuckrad-Barre, *Stuckis Sammelurium...*

⁵⁸³ Benjamin von Stuckrad-Barre, *Auch Deutsche unter den Opfern*, Köln 2010, s. 334. Dalsze cytaty z niniejszego wydania oznaczono w tekście głównym, podając w nawiasach numer strony.

mi w różnych wydawnictwach książkami, dotyczą zarówno szaty graficznej, którą współkreował autor, dołączając do tekstów całostronicowe fotografie, format, jak i layoutu (włącznie z krojem i rozmiarem fontu). Jest to zatem kolejny, po *Remix 2* książkowy sequel wydany przez pisarza.

Zbiór składa się z 52 krótkich, obejmujących od trzech do dziesięciu stron tekstów⁵⁸⁴, które powstały w ciągu dwóch lat poprzedzających publikację. Mimo że noszą one cechy dziennikarskiego reportażu, portretowane osoby istnieją naprawdę, a opisywane w poszczególnych fragmentach wydarzenia wydają się realne, ich dokumentalną wartość podważa jednak Helmut Dietl we wstępie do książki. Uważa bowiem, że jako przyjaciel autora zdaje sobie sprawę z tego, że przedstawione wydarzenia to fikcja (s. 12). Trudno w to jednak uwierzyć, zważywszy choćby na dołączoną do książki dokumentację fotograficzną autorstwa Benjamina von Stuckrad-Barrego. Narzuca się tu zatem spostrzeżenie, że Helmut Dietl wskazuje raczej na typowo pop-literackie „podwójne kodowanie” książki, która może być rozumiana dosłownie — jako zbiór obserwacji ujętych w formę notatek prasowych lub też jako cykl utworów fikcjonalnych.

Teksty zawarte w zbiorze to w przeważającej części reportaże⁵⁸⁵, portrety, mini-opowiadania, a także zapisy przeprowadzonych przez autora wywiadów i komentarze do jego społecznych, kulturowych i politycznych obserwacji. Zestawiając je, autor usiłuje uchwycić atmosferę czasów, w których żyje, z wielością i różnorodnością ich aspektów zgodnie z mottem, że „każdy przez przypadek może się stać świadkiem jakiegoś poruszającego świat wydarzenia” (s. 331), zaczerpniętym z rozmowy pop-literata z Alexandrem Klugem.

Różnorodność tematyczna tekstów wchodzących w skład zabioru jest znacząca. Wszystkie omawiane zakresy tematyczne dobrane i uporządkowane są według subiektywnego kryterium. Autor mierzy się głównie z problematyką najbliższą jego zainteresowaniom, a mianowicie tą, która towarzyszy mu od początku jego pop-literackiej kariery, czyli z kinem i muzyką. Dlatego też bohaterami swych reportaży czyni aktorów Tila Schweigera i Toma Cruise’a, przytacza także rozmowę przeprowadzoną z reżyserem Alexandrem Klugem. Jeden z tekstów poświęcony jest wokaliście i muzykowi pop-rockowemu Falco, którego dziesiąta rocznica śmierci przypadła w roku wydania książki. Jednakże najwięcej uwagi poświęca autor rockmanowi Udo Lindenbergowi, którego powrót na scenę obserwuje z najbliższej możliwej perspektywy — sąsiadując z nim w hotelu Atlantic w Hamburgu. Przedstawicielami pozostałych dziedzin popkultury są w książce kabarecista Dieter Hildebrandt oraz artystka fotografik i reżyser Herlinde Koelbl.

Istotną dla autora kwestię stanowi również literatura. Świadectwem tego jest między innymi opis spotkania z Günterem Grassem, którego pisarz próbuje sprowokować do rozmowy o twórczości uwielbianego przezeń Waltera Kempowskiego

⁵⁸⁴ Wyjątek stanowi tekst poświęcony Udo Lindenbergowi, obejmujący 17 stron.

⁵⁸⁵ Autor wstępu Helmut Dietl sugeruje określenie tekstów zbioru mianem reportaży literackich (s. 11).

(s. 35, 36). Za każdym razem jednak, kiedy usiłuje podjąć ten wątek, zostaje przez noblistę zlekceważony. Toteż honorowy obywatel Gdańska wykreowany zostaje na jedyną nieprzyjemną postać spośród przedstawionych w tomie osobistości, czego powodu recenzenci doszukują się w wyraźnej antypatii autora wobec Güntera Grassa⁵⁸⁶. Prócz tego w swej książce Benjamin von Stuckrad-Barre omawia problem percepcji sztuki współczesnej (*Jonathan Meese malt einen Warhol*) oraz, co stanowi swoiste *novum*, zagadnienia związane z polityką. Należy jednak zaznaczyć, że nie sama istota i funkcja polityki interesuje autora najbardziej. Zdecydowanie ważniejsze są dlań jej kulisy i rządzące nią mechanizmy. Polityków postrzega bowiem raczej jako aktorów kreujących przydzieloną im rolę i dokonujących inscenizacji w wielkim teatrze polityki. Dlatego tak chętnie towarzyszy im podczas kampanii wyborczych⁵⁸⁷, przypominających coraz częściej akcje promocyjne i reklamowe markowych produktów. Jednym z atrakcyjniejszych fragmentów zbioru jest zapis rozmowy autora z kanclerz Niemiec Angelą Merkel, przeprowadzanej podczas podróży pociągiem. Ponieważ pop-literatowi przyznano na ten wywiad jedynie cztery minuty, nie stara się on pytać o ważne kwestie polityczne, lecz koncentruje się na sprawach przyziemnych i prywatnych. Rozmowę z panią kanclerz rozpoczyna pytaniem o jej kulinarne preferencje (s. 254) i ulubione krajobrazy (s. 254). Usiłuje w ten sposób ukazać znaną powszechnie osobę z innej — nieznannej perspektywy.

Tytuł zbioru jest enigmatyczny. Próbę jego wyjaśnienia podejmuje Helmut Dietl w słowie wstępnym zbioru, wskazując na możliwą zawartą w nim krytykę stanu służby zdrowia w Niemczech i militarnego zaangażowania Niemiec w Afganistanie (s. 11). Benjamin von Stuckrad-Barre znany jest ze swej skrajnie ironicznej percepcji otoczenia i tendencji do sarkazmu, toteż bardziej prawdopodobne jest, że ironiczno-krytyczny tytuł piętnuje praktyki żądnego sensacji plotkarskiego dziennikarstwa, które relacjonując groźne wypadki mające miejsce poza granicami kraju, koncentruje się głównie na kwestii, czy pośród ofiar byli Niemcy, jak gdyby brak ofiar pochodzących z tego kraju mógł zmniejszyć rozmiar tej czy innej tragedii. Fraza „wśród ofiar są także Niemcy” staje się w takich przypadkach nieodzownym, bo zwiększającym poczytność sloganem nagłówka relacji prasowej lub przynajmniej jej leadu. Tym samym tytuł książki nosi jednocześnie znamiona autoironii, gdyż autor regularnie pisuje także do tabloidów wydawanych przez Axel Springer AG.

⁵⁸⁶ Lars Weisbrod, *Mehr so Grundmoräne*, „Süddeutsche Zeitung”, 21.05.2010; Wiebke Porombka, *Stuckrad-Barre ist zurück. Tod der Popliteratur*, „Die Zeit”, 21.02.2010.

⁵⁸⁷ Podczas jednej z takich akcji autor przedstawia polityka CDU Rolanda Kocha, który w ramach kampanii (i przy okazji w szczytnym celu) smaży placki. Kulminacyjnym jej punktem czyni moment, w którym wszyscy zastanawiają się, czy polityk w roli kucharza garnizonowego zdoła obrócić plackę w powietrzu. Benjamin von Stuckrad-Barre nadaje tej czynności wymiar symboliczny. Zastanawia się bowiem, w jaki sposób ewentualny sukces lub porażka przy smażeniu placków może przełożyć się na wyniki wyborów (s. 304). Ponadto w zbiorze pojawiają się reportaże z kampanii wyborczych Angeli Merkel, Guido Westerwelle i Petry Pau.

Wybrane jako reprezentatywne dla Niemiec lat 2008–2010 niebanalne „ujęcia chwili” tworzą atrakcyjną i interesującą całość. Dlatego też zbiór *Auch Deutsche unter den Opfern* powtórzył sukces swego pierwowzoru *Deutsches Theater*. Podkreślić przy tym należy, że żadna z poprzednich książek autora nie miała tak zgodnych recenzji. Poza pojedynczymi głosami krytyki⁵⁸⁸ publikacja zyskała uznanie jako „zajmująca inwentaryzacja niemieckich relacji”⁵⁸⁹. Autor zaś chwalony był (także przez Hansa Magnusa Enzensbergera)⁵⁹⁰ za cięty dowcip, błyskotliwą stylistykę i umiejętne posługiwanie się ironią⁵⁹¹. Adam Soboczynski po lekturze zbioru doszedł natomiast do przekonania, że „nie ma lepszego kronikarza naszych czasów”⁵⁹². Książka Benjamin von Stuckrad-Barrego miała też zdaniem krytyków być kluczem do zrozumienia Niemiec w obecnym czasie⁵⁹³. Doceniona została również właściwa autorowi umiejętność ujmowania szczegółowych obserwacji w sugestywny sposób. Redakcja czasopisma „Der Spiegel” także nie szczędziła pisarzowi pochwał, nazywając go „najdokładniejszym niemieckojęzycznym reporterem społecznym”⁵⁹⁴.

Na podstawie tych uwag warto pokusić się o nakreślenie cech charakterystycznych stylu pisarskiego Benjamin von Stuckrad-Barrego. Na płaszczyźnie językowej jego utworów najbardziej widoczne są dwuznaczności, żarty i gry językowe. Uwagę zwraca także nagromadzenie neologizmów, anglicyzmów oraz liczne przytoczenia — są to głównie tytuły popowych i rockowych utworów muzycznych, a także cytaty z wypowiedzi znanych muzyków. Muzyka pop odgrywa zatem niebłahą rolę w publikacjach Benjamin von Stuckrad-Barrego. Stanowi łącznik między medium literatury a medium muzyki. Wpływa także na strukturę⁵⁹⁵ utworów, autor wykorzystuje bowiem słownictwo pochodzące z przemysłu muzycznego. Ponadto z muzyki pop zaczerpnięty jest sampling — specyficzny rodzaj

⁵⁸⁸ Kathleen Hildebrand zarzuciła autorowi, że wynalazł dla siebie „nowy obszar do powierzchownych analiz” i że jest on w porównaniu do wcześniejszych publikacji za mało rebeliancki. Zob. Kathleen Hildebrand, *Pfefferminz für Christiansen*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 19.03.2010. Wyrażano ponadto rozczarowanie, że książka nie okazała się powieścią na miarę *Soloalbum*. Zob. Martin Spieß, *Einfach mal die Klappe halten. Benjamin von Stuckrad-Barres »Auch Deutsche unter den Opfern« ist schon wieder kein Roman. Warum das egal ist*, „literaturkritik.de”, nr 6, 2010, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=14372&ausgabe=201006 (dostęp: 23.03.2011).

⁵⁸⁹ David Hugendick, *Und sonst so, Deutschland?*, „Die Zeit”, 13.04.2010.

⁵⁹⁰ Por. Arne Willander, *Stuckrad-Barre hassliebt sich durch Deutschland*, „Die Welt”, 17.03.2010.

⁵⁹¹ L. Weisbrod, *Mehr so Grundmoräne...*

⁵⁹² Adam Soboczynski, *Er sieht, was wir nicht sehen. Einfach der beste Chronist unserer Zeit: Wie Benjamin von Stuckrad-Barre Deutschland erkundet*, „Die Zeit”, 25.03.2010.

⁵⁹³ Dorit Koch, *»Auch Deutsche unter den Opfern«*. *Die neuesten Sittengemälde des Gesellschaftsreporters Benjamin von Stuckrad-Barre*, „Die Berliner Literaturkritik”, 24.02.2010, <http://www.berlinerliteraturkritik.de/detailseite/artikel/beobachtungen-von-Stuckrad-barre.html> (dostęp: 15.03.2010).

⁵⁹⁴ *Taschenbuch-Bestseller: Zugfahren Mit Merkel*, „Der Spiegel”, 15.03.2010.

⁵⁹⁵ W *Soloalbum* rolę tę odgrywają tytuły rozdziałów zaczerpnięte z utworów muzyki pop.

cytowania, polegający na usytuowaniu fragmentów istniejących utworów w nowym kontekście⁵⁹⁶. Sam autor zaś za swój ulubiony środek stylistyczny uznaje przejawienie⁵⁹⁷. Przesada ta powoduje jednak, że autorowi zarzucić można brak umiaru — zwłaszcza w utworach pełniących funkcję satyry społecznej. Nie obraża on w nich jednak ludzi jako takich, lecz ich nieporadną pracę względnie niewystarczające kwalifikacje⁵⁹⁸.

Najbardziej wyraźnym komponentem twórczości Benjamina von Stuckrad-Barrego są związki z popkulturą. Piętno pop-literata ciąży nad nim nie bez powodu⁵⁹⁹. Perfekcyjny marketing (znakomita autoreklama — podróże, wieczory autorskie, które przybierają postać specyficznego show, uczestnictwo w wielu programach telewizyjnych, liczne wywiady), a także tytuły jego większych utworów — wszystko to jest przejawem popkultury. Popkulturowa jest także tematyka (zagadnienie pracy w mediach lub w branży filmowej i muzycznej) oraz forma książek autora. Zazwyczaj są to zbiory krótkich tekstów publicystycznych (komentarze, felietony, wywiady), niekiedy z literackimi wstawkami (reportaże literackie). Autor konstruuje je zgodnie ze swym zamierzeniem — sam wyznacza sobie rolę zbieracza i kolekcjonera codzienności. Archiwizuje ją, poddaje obróbce literackiej⁶⁰⁰ i tym samym staje się medium pamięci społecznej. Skrajną formą popowej archiwizacji są liczne rejestry przewijające się przez utwory Benjamina von Stuckrad-Barrego (*Remix 2*, *Was.Wir.Wissen*) obrazujące kwestie, które zajmują współczesnych ludzi. Zauważyć można w utworach Benjamina von Stuckrad-Barrego także tak zwane podwójne kodowanie (*Was.Wir.Wissen*; *Auch Deutsche unter den Opfern*). Ponadto autor kreuje się wyraźnie na gwiazdę pop i sytuuje siebie na równi ze znanymi muzykami. W większości utworów pozostaje także wierny mającej swe źródła w pismach Platona idei *theatrum mundi*⁶⁰¹. Wpływy jej głównego przesłania głoszącego, że świat jest teatrem, a życie odgrywaną rolą, dostrzec można także w kreacji medialnej postaci autora obfitującej w liczne sprzeczności. W jednym z wywiadów podkreśla, że pochodzi z szanowanego domu z tradycjami i dobrym wychowaniem⁶⁰², tymczasem spóźnia się na spotkania z czytelnikami i wywiady⁶⁰³. Inscenizacja postaci autora wykazuje zatem pewną niekonsekwencję — przyjmuje on zazwyczaj taką rolę, jaka w danym momencie jest od niego wymagana, lub tę, która najkorzystniej wypadnie w mediach⁶⁰⁴. Postawa taka graniczy jednak z hipokryzją.

⁵⁹⁶ Cytaty z utworów muzycznych występować mogą w funkcji komentarza (*Soloalbum*).

⁵⁹⁷ *Special über Stuckrad-Barre*, „Allegra”, nr 9, 1999.

⁵⁹⁸ B. von Stuckrad-Barre, *Ruhe fand ich...*

⁵⁹⁹ Zdaniem Ute Paulokat i Franka Deglera autor łączy cechy pop-literata jak żaden inny. Por. tychże, *Neue Deutsche Popliteratur...*, s. 17.

⁶⁰⁰ Por. Moritz Baßler, *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München 2002, s. 95.

⁶⁰¹ L. Weisbrod, *Mehr so Grundmoräne...*

⁶⁰² B. von Stuckrad-Barre, *Droge Wissen...*

⁶⁰³ B. von Stuckrad-Barre, *Stuckis Sammelurium...*

⁶⁰⁴ Klaus Fischer, *Bezaubernder Bruchteil einer Generation*, „Frankfurter Rundschau”, 20.02.2002.

Jak na prominenta popu przystało, autor nie stroni także od promujących jego osobę w brukowych mediach skandali. Do najgłośniejszych afer, w które był zamieszany, należą związek z aktorką komediową i prezenterką Anke Engelke, jak również proces przeciwko pismu satyrycznemu „Titanic”, który mimo że był zasadny, wywołał falę krytyki, ponieważ uznano, że opinia satyrycznego pisma nie powinna ranić tego, kto sam uprawia satyrę medialną⁶⁰⁵.

Widoczna jest też w twórczości Benjamin von Stuckrad-Barrego stopniowa zmiana zainteresowań. W swych ostatnich utworach znacznie częściej zwraca się w stronę polityki. Coraz aktywniej realizuje się w innych niż czasopisma i książki mediach — ma własną stronę internetową www.stuckradbarre.de i własne telewizyjne *late-night-show*, które dają mu znacznie większe możliwości inscenizacji i popularyzacji własnej osoby.

Można zatem twierdzić, że fazę krzykliwej adolescencji i przeładowanego cynizmu i narcyzmu zuchwałego popu autor ma już za sobą. Wyraźnie nasuwa się podejrzenie, że jest zniechęcony do popu lat 90. XX wieku, który jego zdaniem „miał już zbyt wielu naśladowców”⁶⁰⁶.

Popowe korzenie twórczości Benjamin von Stuckrad-Barrego są jedną z najbardziej charakterystycznych jej cech. Spośród innych trzeba wymienić znakomitą orientację w strategiach marketingowych dotyczących kultury oraz umiejętność korzystania z wszelkich dostępnych dobrodziejstw techniki. Wyraźne są w jego utworach także próby odcięcia się od pokolenia poprzedników — podobnie jak Florian Illies ironizuje na temat hipisów i reprezentujących skrajne poglądy „ekologów”. Ponadto Benjamin von Stuckrad-Barre jest przedstawicielem typowego dla generacji Golfa kosmopolity i podróżnika. Przeprowadza się tam, gdzie znajduje lepszą pracę, wyjeżdża też w egzotyczne miejsca. Opisuje zjawiska charakterystyczne dla swej generacji, nie omijając najbardziej problematycznych — efektów życia w skrajnym pośpiechu, uzależnień od alkoholu, narkotyków i zaburzeń psychicznych. Odwołuje się często do własnych doświadczeń, które świadczą o dużej wrażliwości autora, skrywanej pod maską showmana.

5.3. W świecie elit. Alexander von Schönburg

Sygnujący publikacje skróconą wersją swego nazwiska pisarz i publicysta ochrzczony został jako Alexander Georg Maria Ernst Heinrich Istvan Ludwig Kisito Hubert von Schönburg, a jego pełny tytuł hrabiowski brzmi: Graf und Herr zu Glauchau und Waldenburg. Urodził się 15 sierpnia 1969 w Mogadiszu, w Somalii, gdzie spędził pierwszy rok swego życia. Pochodzi z hrabiowskiej rodziny sięgają-

⁶⁰⁵ Heiko Dilk, *Die Humorlosigkeit des Popliteraten*, „netzeitung.de”, 17.07.2001, <http://www.netzeitung.de/spezial/euro/152656.html> (dostęp: 12.09.2010).

⁶⁰⁶ L. Weisbrod, *Mehr so Grundmoräne...*

cej swą genealogią czasów Wilhelma Zdobywcy, biedniejącej konsekwentnie „już od kilkuset lat”⁶⁰⁷, szanującej jednakże arystokratyczne tradycje i zasady. Od 1995 roku Alexandrowi von Schönburgowi przysługuje honorowy tytuł głowy rodu⁶⁰⁸, którego najbardziej znaną i kontrowersyjną przedstawicielką jest jego starsza siostra księżna Gloria von Thurn und Taxis, znana ze skrajnie konserwatywnych katolickich poglądów i ekstrawaganckich zachowań. Na swoje koneksje rodzinne i szerokie kontakty powołuje się hrabia von Schönburg z sentymentem zarówno w udzielonych wywiadach, jak i w swoich publikacjach. Pokrewieństwo z wieloma rodzinami arystokratycznymi⁶⁰⁹ oraz małżeństwo z Iriną Vereną księżniczką Hesji, która (przez księcia Filipa) jest wnuczką cioteczną królowej Elżbiety II, umożliwia mu wstęp na dwory (nie tylko europejskie) i obserwację życia rodów królewskich.

W Niemczech znany jest głównie jako dziennikarz. Jego kariera nie przebiegała jednak pomyślnie. Początkowo pracował dla „Esquire”, „Die Zeit”, „Vogue” i „Die Weltwoche”. Z prestiżowego „Park Avenue” przeniósł się w 2006 roku na własne życzenie do „Vanity Fair”, a następnie pracował w „Die Welt” i „Bild”. Dopiero rok 2009 przyniósł mu przełom, kiedy to z „szeregowego” dziennikarza awansował na kierownika działu tekstów tego dziennika. W pracach literaturoznawczych⁶¹⁰ Alexander von Schönburg po raz pierwszy wymieniany jest jako autor opowiadania *In Bruckners Reich* opublikowanego w 1999 roku w zbiorze redagowanym przez Christiana Krachta pt. *Mesopotamia. Ernste Geschichten am Ende des Jahrtausends*. Z powagą nie ma ono wszakże wiele wspólnego — w ironiczno-sarkastyczny sposób opisuje bowiem autor męki słuchacza, któremu krępujące i dotkliwe schorzenie uniemożliwia wsłuchanie się w koncert Antona Brucknera, przy czym nie dąży tu naturalnie do wyszydzenia choroby, lecz postawy egocentrycznej w ogóle.

Kolejne, znacznie bardziej wnikliwe, wzmianki literaturoznawców⁶¹¹ dotyczą uczestnictwa Alexandra von Schönburga w omówionym już projekcie *Tristesse Royale*, w którym to zaprezentował się w charakterze zwolennika kontrowersyjne-

⁶⁰⁷ Por. Alexander von Schönburg, *Piękne życie bez pieniędzy. Jak bez grosza stać się bogatym*, tłum. Maciej Misiorny, Warszawa 2006, s. 12.

⁶⁰⁸ Sam arystokrata deklaruje, że jest „szefem” rodu. Funkcja ta przypadła mu w udziale w 1995 roku po rezygnacji jego starszego brata Carla Albana. Por. Alexander von Schönburg, *Die Queen freut sich über Furzissen*, rozmowę przeprowadziła Dagmar von Taube, „Welt online”, 20.09.2008, <http://www.welt.de/vermischtes/article2472131/Die-Queen-freut-sich-ueber-Furzkissen.html> (dostęp: 22.10.2010).

⁶⁰⁹ Rodzina von Schönburg-Glauchau spokrewniona jest w najwyższym stopniu z arystokracją węgierską, rosyjską, grecką i czeską. Babką Alexandra von Schönburga ze strony ojca była natomiast hrabina Maria Anna Baworowska z Baworowa.

⁶¹⁰ Christoph Rauen, *»Tristesse Royale«: Funktionsschwächen der »postmodernen Lösung«*, Berlin-New York 2010, s. 142.

⁶¹¹ Por. Moritz Baßler, *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten* (2002); Christoph Rauen, *»Tristesse Royale«: Funktionsschwächen der »postmodernen Lösung«* (2010); Jörg Döring, *Paratext »Tristesse Royale«* (2009); F. Degler, U. Paulokat, *Neue Deutsche Popliteratur* (2008).

go ujęcia wojny jako zjawiska oczyszczającego oraz wyznawca tradycyjnych poglądów na temat szeroko dyskutowanych aspektów nauki Kościoła katolickiego. Był także jedynym z przedstawicieli „kwintetu”, który ujawnił swe zainteresowania polityczne („zaangażowanie” w sprawę zjednoczenia Niemiec). Z *Tristesse Royale* dowiedzieć się można również, że hrabia uczył się i studiował Anglii⁶¹².

Właściwą pisarską próbą arystokraty była dopiero książka powstała we współpracy z Reinhardem Haasem i Axelem Thororem *Das Beste vom Besten. Ein Almanach der feinen Lebensart* (1989). Cztery lata później ten sam zespół wydał książkę *No. 1. Die besten Seiten des Lebens von A–Z* (1993). Obie te publikacje miały niewątpliwy wpływ na formę późniejszej twórczości pisarza i publicysty, nie są jednak samodzielnymi utworami autora. Powstały ponadto przed określonym w założeniach niniejszej pracy okresie i tym samym nie mogą wpisywać się w badaną tu tendencję.

Po ukazaniu się książki *Tristesse Royale*, która mimo kontrowersji (czy też może pośrednio dzięki nim) zyskała ogromną popularność, Alexander von Schönburg, zachęcony także sukcesami Christiana Krachta i Benjamina von Stuckrad-Barrego, zdecydował się w 2001 roku na swój indywidualny debiut. Była nim sztuka teatralna *Karriere*, która inwencję czerpała z obserwacji poczynionych przez autora na stromej ścieżce jego dziennikarskiej kariery. Publikacja ta nie zmieniła jednakże jej biegu.

Istotnym krokiem naprzód w jego rozwoju literackim była natomiast książka *Der fröhliche Nichtraucher. Wie man gut gelaunt mit dem Rauchen aufhört* (2003) [„Radosny ekspalacz. Jak w dobrym nastroju rzucić palenie”], która przyniosła autorowi popularność. Ideę swej publikacji wyjaśnił Alexander von Schönburg w jednym z wywiadów — był „bardzo dumny z tego, że jako palacz poradził sobie z uzależnieniem”⁶¹³ i chciał nakłonić czytelników do podobnych działań. Autor bardzo szybko okazał się niewiarygodnym doradcą, ponieważ już po dwóch latach od swego pełnego poświęcenia „odwyku” powrócił do nałogu⁶¹⁴.

Stylizowana na *vademecum* publikacja zawiera rozważania na temat uciążliwej walki z nikotynowym uzależnieniem, kosztów palenia i jego szkodliwości, które opatrzone zostały żartobliwymi komentarzami. Autor uzurpuje sobie prawo do dawania dobrych rad na podstawie własnych doświadczeń, posiłkuje się przy tym także (subiektywnie dobranymi) danymi statystycznymi oraz obserwacjami. Sugeruje kroki, jakie należy podjąć, aby przestać palić, wskazuje, jak poradzić sobie w nowej sytuacji i nie ulegać pokusom. Pierwsza część książki niewiele

⁶¹² J. Bessing w: *Tristesse Royale...*, s. 110. Okres studiów w Londynie wspomina autor także w książce *Piękne życie bez pieniędzy* (s. 94).

⁶¹³ Alexander von Schönburg, *Alexander von Schönburg. Publizist der aus dem Nähkästchen plaudert*, [w:] *Medienmenschen. Wie man Wirklichkeit inszeniert. Gespräche mit Joschka Fischer, Michel Friedman, Gregory Gysi, Regina Halmich, André Heller, Peter Sloterdijk, Ursula von der Leyen, Roger Willemsen u. v. a.*, red. Jens Bergmann, Bernhard Pörksen, Münster 2007, s. 271.

⁶¹⁴ Tamże.

ma wspólnego z formą typowego poradnika. Jest to raczej zbiór esejów i luźnych asocjacji autora dotyczących problemu nikotynowego, przedstawionego w dość niekonwencjonalny sposób — bez typowego dla poradników demonizowania nałogu: jego zdrowotne konsekwencje są wprawdzie wspomniane, nie są one jednak potraktowane w książce jako główny argument przemawiający za decyzją o zaprzestaniu palenia. Autor przedstawia w niej uzależnienie z perspektywy byłego palacza, dla którego nałóg był przecież czymś przyjemnym. Strategia ta ma na celu pozyskanie sympatii czytelnika i uwiarygodnienie autora w roli znawcy przedstawianej kwestii. O funkcji książki przypominają jedynie wyodrębnione hasła, które należy wziąć sobie do serca. Dopiero druga i trzecia część, w których autor proponuje konkretne rady (cz. II) i wypunktowuje ewentualne pułapki i niebezpieczeństwa czyhające na ekspalacza (cz. III), charakteryzują się poradnikowym układem graficznym i kompozycją (skrótowość, wyodrębnienia, wypunktowania) gwarantującą przejrzystość, czytelność i ułatwiającą szybkie dotarcie do potrzebnych informacji. Alexander von Schönburg usiłuje w swej książce łamać stereotypy dotyczące walki z nikotynizmem, obala mity (s. 53–56), podaje fakty (s. 56–58). Uważa, że istnieje wiele trudniejszych rzeczy niż rzucenie palenia, jak przykładowo „naprawa pralki przez osobę niewykwalifikowaną”⁶¹⁵. Należy przy tym wyraźnie podkreślić, że część rad udzielanych przez autora sprowadza się do przekazywania „prawd objawionych” i truizmów, co szczególnie wyraźnie widać w części dotyczącej zdrowego odżywiania i utrzymania optymalnej wagi (s. 105–107). Charakterystyczne zaś dla poradnika są tu niewątpliwie projekcja i apoteoza przyszłych korzyści wynikających z pozbycia się nałogu: ekspalacz zdaniem autora ma szansę rozkoszować się „wolnym życiem” (s. 65), „nowym życiem” (s. 98), ponadto „nic nie traci, za to jego byt zyskuje na jakości” (s. 40). Nie jest zatem książka Alexandra von Schönburga porównywalna z ironicznym w wymowie *va-demecum* Florian Illiesa. Arystokrata bowiem zupełnie poważnie traktuje swoją misję eksperta i usiłuje podać czytelnikom „lekarstwo” na problem, z którym nie potrafią sobie poradzić.

Wybór formy książki (stylizacja na poradnik) był niewątpliwie motywowany zainteresowaniem, jakim w ostatnich latach cieszy się ta forma literatury użytkowej. Mimo ewidentnego nastawienia na potrzeby odbiorcy masowego niełatwo jednak przyporządkować tę publikację nurtowi literatury pop lat 90. Nie występuje w niej bowiem typowa dla popu tematyka, a wręcz przeciwnie — propagowana jest rezygnacja z używek i nałogów na rzecz innych powszechnie uznanych za nieaktualne wartości, jak choćby modlitwa (s. 71) czy czytanie książek⁶¹⁶. Niewiele jest również fascynacji modą, techniką, a także przejawów materialistycznego hedonizmu. Z drugiej jednak strony, paradoks charakterystyczny dla

⁶¹⁵ Alexander von Schönburg, *Der fröhliche Nichtraucher. Wie man gut gelaunt mit dem Rauchen aufhört*, Reinbek 2003, s. 10.

⁶¹⁶ Jako dodatek autor zamieszcza na końcu poradnika listę kilkunastu polecanych „lektur” — od Tory po współczesne artykuły o uzależnieniu i poradniki dla palących (s. 120–123).

pop-literatury ujawnił się po publikacji poradnika w całej swej mocy — mimo kompletnej ignorancji ze strony krytyki był on chętnie kupowaną pozycją. Jednak mimo sukcesu wydawniczego i językowej błyskotliwości autora książkę uznać należy za raczej nieznaczny epizod w jego działalności literackiej.

Dopiero od roku 2005, kiedy to ukazała się kolejna publikacja *Die Kunst des stilvollen Verarmens. Wie man ohne Geld reich wird* [*Piękne życie bez pieniędzy. Jak bez grosza stać się bogatym*, 2006], która szybko stała się bestsellerem, Alexander von Schönburg pozostaje wierny problematyce arystokracji, na której zna się najlepiej. Od tego momentu wszystkie jego następne utwory dotyczą głównie życia tego właśnie środowiska, w związku z czym autor zyskał sobie miano „eksperta od spraw rodzin królewskich”, a wydawnictwo Rowohlt, w którym konsekwentnie zamieszczał swoje kolejne dzieła, sklasyfikowało jego pisarstwo w zakładce „lifestyle & kultura codzienna”⁶¹⁷.

Piękne życie bez pieniędzy to kolejna dokonana przez autora stylizacja na poradnik, tym razem jednak znacznie odbiegająca od typowych wyznaczników tej formy. Stanowi bowiem barwne zestawienie szkiców i anegdot, prywatnych wspomnień autora i wywodów zaczerpniętych z myśli filozofów⁶¹⁸, nasuwa wprawdzie pewne sugestie, lecz nie zawiera konkretnych rad. Autor wypowiada się tu jako znawca arystokracji, gdyż zna dobre i złe jej strony, przeżył także bolesny upadek społeczny — stał się przedstawicielem klasy średniej, a czasowo był nawet bezrobotnym. Z tego powodu doskonale rozumie, że „mniej czasem oznacza więcej”⁶¹⁹. Dostrzega także, że „tłuste lata” w życiu społeczeństwa Niemiec czy Europy w ogóle, minęły bezpowrotnie (s. 11), dlatego występuje przeciw „wulgarności kultury masowej” (s. 22) i „konsumpcyjnemu szaleństwu” (s. 23). Głównym zaś przesłaniem utworu czyni zachętę „do weryfikacji pragnień, narzucanych nam przez społeczeństwo konsumpcyjne” (s. 52). Biednym może stać się bowiem każdy w każdej chwili, jednakże, jak zapewnia autor, „upadać też można z wdziękiem” (s. 23). Tę myśl sugeruje już sam tytuł utworu (w oryginale). Należy podkreślić, że deklaracje te są bardzo znamienne i świadczą o ewolucji poglądów autora, który jeszcze sześć lat przed opublikowaniem swego drugiego „poradnika” jako współautor *Tristesse Royale* deliberował z podobnie zmanierowanymi rówieśnikami o elitarności hoteli, w których końcówki papieru toaletowego składane są w trójkąt⁶²⁰. Tak gwałtowna przemiana zapatrywań pisarza dokonała się po utracie przezeń pracy, można zatem uznać, że był to dla niego okres swoistego katharsis.

⁶¹⁷ Por. Rowohlt Berlin. *Über uns*, <http://www.rowohlt.de/verlag/rowohlt-berlin> (dostęp: 12.12.2011).

⁶¹⁸ Autor powołuje się na myśli Epikura, Diogenesa, Thomasa More’a i Thomasa Hobbesa. Por. A. von Schönburg, *Piękne życie...*, s. 19, 22, 64, 95.

⁶¹⁹ Por. Stefan Ewert, *Weniger ist manchmal mehr*, „Brainstorms! Berlins bessere Seiten”, 9.06.2005, <http://www.brainstorms42.de/artikel/schoenburg-kunst-des-stilvollen-verarmens.php> (dostęp: 20.10.2010).

⁶²⁰ J. Bessing w: *Tristesse Royale...*, s. 17.

Omówienie różnych aspektów bogactwa i biedy rozpoczyna autor od historii własnego zawodowego upadku. Informuje przy tym, jak szybko nauczył się czerpać korzyści z nowego położenia, w jakim się znalazł — nie był już w domu tylko gościem, miał więcej czasu na celebrowanie drobnych przyjemności i na pracę twórczą. Także w całkowitym zubożeniu swego rodu odnajduje pozytyw — mimo iż jako dziecko był wychowywany w skromnych warunkach, jego rodzice i rodzeństwo tworzyli szczęśliwą i kochającą się rodzinę.

Uzasadniając swoje nieidące z duchem czasu poglądy na temat wartości nieprzemijających, hrabia von Schönburg odwołuje się do zjawiska ich malejącej „krańcowej użyteczności” (s. 19), co ilustruje następującym przykładem: „Kto bez przerwy baluje, szybko traci zdolność odczuwania przyjemności, choćby kosztował najwyśmienitszych smakołyków” (s. 19). Bogatym i szczęśliwym człowiekiem nazywa zaś zgodnie z wyznawaną zasadą tego, kto potrafi ograniczyć swe potrzeby i zrezygnować ze zbędnego ich balastu (s. 22). Najwyrazistsze przykłady takiej postawy reprezentują zdaniem autora „bohaterowie ubóstwa”, czyli osoby, które mimo materialnej biedy, będącej dla nich swoistym znakiem rozpoznawczym, osiągnęły szczególne bogactwo wewnętrzne. Do ich grona zalicza pisarz zarówno słynącego z ekscentryzmu austriackiego aktora Helmuta Bergera, jak i, wymienianych w późniejszych rozdziałach, świętych Franciszka i Klarę, a także Ludwiga Wittgensteina i Allena Ginsberga. Podaje także w tym kontekście przykład Vladimira Nabokova, który zanim stał się sławny po publikacji *Lolity*, „w czasach prawdziwej nędzy rzadko troszczył się o sprawy materialne” (s. 47). Mistrzem zaś w „oszukiwaniu samego siebie” i „braniu życia z jego niedoskonałościami, takim, jakie jest” (s. 180) nazywa z kolei Robinsona Crusoe, bohatera powieści Daniela Defoe.

W drugiej części swego „poradnika” autor przechodzi do rozważań nad przejawami snobizmu i związaną z nim śmiesznością w życiu codziennym. Mianowicie, drogie restauracje uważa za przyczółki drobnomieszczaństwa, ponieważ bywają w nich głównie ci, którym się wydaje, że przynależą do grona światowców (s. 76). Kpi także ze snobistycznych potrzeb spędzania wolnego czasu w klubach fitness. Tym modnym trendom wielkomiejskiego życia przeciwstawia spacer po parku i jogging (s. 91–92). Jako utrapienie, a nie oznakę statusu, traktuje Alexander von Schönburg posiadanie samochodu, z którego, jak wyznaje w swym utworze, musiał zrezygnować.

Szczególnie ostro rozprawia się autor z wyjazdami na urlop, uważa je za zbyt kosztowne, a nawet szkodliwe. By uzasadnić swą do nich niechęć, posługuje się nawet wynikami badań i statystyk: „Oto czego dowodzą — twierdzi — najnowsze badania: prawie każdy wraca z urlopu głupszy. Każdy, kto przez trzy tygodnie odpoczywa, zapominając o rozrywkach intelektualnych, bardzo się po powrocie zdziwi. Rozwiązując test na inteligencję, będzie miał o 3 procent gorszy wynik niż przed urlopem” (s. 102). Za najbardziej godną krytyki cechę wakacyjnych wypraw uznaje hrabia von Schönburg ich spowszednienie. Jego zdaniem urlop stał się

z czasem „masową rozrywką”, a wykreowana konieczność aktywnego i efektywnego sposobu jego spędzenia doprowadziła do paradoksu, gdyż po zakończeniu wakacji jest się jeszcze bardziej zmęczonym niż przed nimi (s. 107).

Wyśmiewa również nadmierną dbałość o wygląd zewnętrzny, doradzając kąśliwie — „noś swoje ubranie i nie pozwól, by to ono nosiło ciebie” (s. 114). Kpi też ze współczesnego instrumentalnego traktowania dóbr kultury. Uważa bowiem, że większość dzisiejszych notabli odwiedza imprezy artystyczne wyłącznie w celu autopromocji.

Mówiąc o współczesnym „terrorze konsumpcjonizmu”⁶²¹, autor całkowicie przeciwstawia się postawie estetycznej sformułowanej w *Tristesse Royale*. Tonem mentora przestrzega społeczeństwo przed zachłannością i zastępowaniem wyższych wartości walorami materialnymi. Jednocześnie proponuje przesunięcie punktu ciężkości zainteresowań z ilości na jakość. „Na jakość produktów — twierdzi — zacząłem zwracać uwagę, dopiero gdy popadłem w biedę. Rzeczy zbędnych zaczynamy unikać, ponieważ nie możemy sobie na nie pozwolić. Wtedy też uczymy się szanować to, na czym nam faktycznie zależy” (s. 87).

W dalszej części swego „poradnika” ubolewa autor nad losem „bogatych biedaków” — nieszczęśliwych znudzonych bogaczy, posiadających już wszystko i tęskniących do „prostsze go życia” (s. 157). Krytykuje także tych, którzy „przyzwyczajeni do luksusu nie potrafią sobie poradzić w dobie kryzysu” (s. 165 i 187).

Niejasny jest natomiast sens słowniczka zamieszczonego na końcu książki. Należałoby w nim oczekiwać haseł, z których zrozumieniem czytelnik może mieć trudności. W tym jednak przypadku pojęcia, które faktycznie wymagałyby wyjaśnienia (jak na przykład obcojęzyczne skróty „ATTAC”, „LVMH” czy słowa charakterystyczne dla obcych kultur, jak między innymi „potlacz”) są w zdecydowanej mniejszości. W skład aneksu do *Piękne życie bez pieniędzy* wchodzi natomiast głównie terminy oczywiste, a ich definicje tworzą odpowiednio skrócone i dopasowane wcześniejsze wywody autora książki. Słowniczek zatem służyć może za swoisty abstrakt książki, chociaż, co należy podkreślić, podane w nim hasła nie dotyczą wszystkich najbardziej istotnych jej treści, ironia zaś w nich zawarta, jak na znakomitego stylistę, jakim niewątpliwie jest pisarz, nie odznacza się głębią i innowacją w zakresie wyrazu.

Mimo dość oczywistych mankamentów książka została przychylnie przyjęta przez czytelników i szybko zyskała miano bestsellera, lecz status ten nie uchronił jej przed zarzutami krytyków, dopatrujących się w utworze braków formalnych, a także konkretnych rad na lepsze życie, zbyt powierzchowne potraktowanie podjętych zagadnień oraz skłonność do truizmów⁶²². Z tych właśnie względów *Pięk-*

⁶²¹ Por. Ellen Kositz, *Alexander von Schönburg. König der Habenichtse*, „Junge Freiheit”, 10.06.2006.

⁶²² Por. S. Ewert, *Weniger ist manchmal mehr...*; Gert G. Wagner, *Dekadente Armut. Eine bildungsbürgerliche Betrachtung ohne soziales Verständnis*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 18.04.2005.

ne życie bez pieniędzy zostało nawet włączone przez „Das unabhängige Literatur & Hörbuch-Magazin” do grona „książek przecenianych”⁶²³, czyli pozycji, których wartość została niesłusznie zawyżona. Uwagi te świadczyły jedynie o niezrozumieniu istoty tworzonej przez pisarza literatury. Znacznie zaś poważniejsze zarzuty wysunął wobec autora Gert G. Wagner. Stwierdził mianowicie, że autor napisał książkę nieodpowiadającą oczekiwaniom, gdyż „nie pokazuje ona, jak stać się bogatym dzięki oszczędzaniu, lecz jak w czasie kryzysu pozostać bogatym, dzięki odziedziczonemu kapitałowi kulturalnemu i socjalnemu”⁶²⁴. Krytyk uznaje argumenty Alexandra von Schönburga za mało wiarygodne głównie z tego powodu, że z prawdziwą biedą hrabia nigdy nie miał do czynienia, albowiem mimo zapewnień pisarza o zubożeniu jego rodzina mogła zawsze liczyć na pomoc ze strony zamożniejszych krewnych. Nietrudno przy tym zauważyć pominięcia przez autora faktu, że ubóstwo to coś więcej niż świadome ograniczenie potrzeb⁶²⁵. Zwraca się zatem do osób lepiej sytuowanych, gdyż niezamożnych czytelników nie dotyczy dylemat, czy zrezygnować z zagranicznego urlopu, czy też nie. Jego książka jest wobec tego skierowana głównie do tych odbiorców, którzy zubożeli na skutek kryzysu. Toteż zdecydowanie bardziej odpowiedni niż *Piękne życie bez pieniędzy* byłby dla książki tytuł „Jak przeżyć wśród plebejuszy”⁶²⁶. Wiarygodność przekazu „poradnika” podważano także z innego powodu: kilka lat po publikacji swego bestsellera hrabia von Schönburg, obejmując kierownicze stanowisko w dziale tekstowym dziennika „Bild” mógł bowiem całkowicie zapomnieć o czasowej „biedzie”⁶²⁷.

Nie można jednak odmówić książce swoistego uroku. Nie brakuje w niej barwnych interesujących opowieści przepełnionych humorem i drwiną. Choć spostrzeżenia i uwagi autora są tu nie tyle natury etycznej, ile estetycznej⁶²⁸, przekonując czytelnika, że prawdziwe poczucie bogactwa dają człowiekowi nie majątek, ale inteligencja, wyczucie smaku i przyzwoitość, rozprawia się on jednocześnie z negatywnymi cechami charakteru i konsumpcyjnym stylem życia zarówno mieszkańców Niemiec, jak i przedstawicieli innych krajów Europy.

⁶²³ S. Volk, *Alexander von Schönburg: Die Kunst des stilvollen Verarmens*, „Bücher. Das unabhängige Literatur & Hörbuch-Magazin”, <http://www.buecher-magazin.de/magazin/besondere-buecher/ueberschaetzte-buecher/alexander-von-schoenburg-die-kunst-des-stilvollen-v> (dostęp: 21.02.2011).

⁶²⁴ G.G. Wagner, *Dekadente Armut...*

⁶²⁵ Por. S. Volk, *Alexander von Schönburg...*

⁶²⁶ Stefan Gentz, *Die Kunst unter Plebejern zu überleben*, „litsal.de kultur & literatur lounge”, <http://www.litsal.de/rezensionen.litsal.de/schoenburg/alexander.von.schoenburg.die.kunst.des.stilvollen.verarmens.htm> (dostęp: 20.10.2010).

⁶²⁷ A. von Schönburg, *Alexander von Schönburg. Publizist...*, s. 271.

⁶²⁸ Wolfgang Schneider, *Ein Dandy der Bedürfnislosigkeit*, „Cicero online. Magazin für politische Kultur”, 21.10.2009, <http://www.cicero.de/salon/ein-dandy-der-beduerfnislosigkeit/45123> (dostęp: 20.12.2011).

Kolejne książka Alexandra von Schönburga to *Lexikon der überflüssigen Dinge* (2006) [„Leksykon rzeczy zbędnych”], mająca formę pośrednią między encyklopedią i słownikiem, zawiera naukowe bądź popularnonaukowe opracowania pokrewnych tematycznie haseł⁶²⁹. Ich dobór i w tym przypadku był uwarunkowany względami marketingowymi. Mimo wykorzystania kilku typowych dla słownika cech — alfabetycznego układu zagadnień, graficznego wyodrębnienia kolejnych liter alfabetu, według których uporządkowane są „hasła” czy wprowadzenia symboli strzałek jako wyróżników odsyłaczy do haseł pokrewnych, jest to zbiór szkiców i notatek zawierających czysto subiektywne obserwacje i przemyślenia autora. Książka nie przekazuje zatem wiedzy, lecz opinie i w związku z tym z naukowością nie ma nic wspólnego. Należy jednak zauważyć, że tak specyficzny układ tekstów podkreśla odrębność poszczególnych fragmentów, zdradzając jednoznacznie niejednolity charakter publikacji. Umożliwia ponadto czytelnikowi łatwiejszy powrót do wybranego „hasła” oraz dowolność w konfigurowaniu kolejności odbieranych treści.

Istotnym elementem książki jest wstęp, w którym autor wyjaśnia motywy swej publikacji. Szczególną uwagę poświęca wyjaśnieniu pojęć „luksus” i „przesyt”, co stanowi odniesienie do idei pop-literatów przedstawionych w *Tristesse Royale*. Uważa, tak jak oni, że przesyt stał się wprawdzie „napędem rozwoju kultury”⁶³⁰ i „motorem społecznych i ekonomicznych zmian” (s. 10), ale zapędził przy tym uległych konsumentów w ślepą ulicę, gdyż „to, co wczoraj było luksusem, dziś stało się koniecznością” (s. 10). Autor dochodzi zatem do wniosku, że prawdziwym luksusem w czasach powszechnego przesytu jest umiejętność ograniczania swoich potrzeb i pielęgnowania nie tego, co uznawane jest za wyraz statusu i jako takie zdążyło już spowszednieć, lecz tego, co nie spowszednieje nigdy (s. 13). Nadmiar i znudzenie nie są tu przyczyną marazmu i zniechęcenia. Potraktowane zostały jako negatywne zjawiska współczesnego świata, którym należy się przeciwstawić. Innym nawiązaniem do „manifestu” popkultury jest również umieszczenie na liście rzeczy zbędnych hotelu Adlon, który już w *Tristesse Royale* uznano za wyjątkowy zbytek. Nawiązania te nie wynikają jednak z sentymentu, sugerują raczej wyraźne odcięcie się Alexandra von Schönburga od wcześniejszych pop-literackich poglądów.

We wstępie swojego utworu autor bogatszy w życiowe doświadczenia, z których kryzys i utrata pracy były dla niego przełomowe, zastanawia się także nad płynnością granic między nadmiarem a koniecznym do życia minimum. Zwraca przy tym szczególną uwagę na powszechną rozrzutność — marnowanie wolnego czasu, marnotrawienie myśli i trwonienie energii na zbędne czynności.

⁶²⁹ Por. *Słownik języka polskiego PWN*, Warszawa 1998, t. 1, s. 509; t. 2, s. 21; t. 3, s. 240.

⁶³⁰ Alexander von Schönburg, *Lexikon der überflüssigen Dinge*, Berlin 2006, s. 7. Dalsze cytaty z niniejszego wydania oznaczono w tekście głównym, podając w nawiasach numer strony.

Część słownikową „leksykonu” Alexandra von Schönburga tworzy lista pojęć dowolnie wybranych przez autora z gąszczy problemów współczesnego świata⁶³¹, zawierająca nieraz zupełnie nieprzystające do siebie zagadnienia, jak na przykład „meduza”, „kryzys w związku”, „woda mineralna z butelki”, „emotikony” czy „kokaina”. Subiektywnie nacechowana jest także ich treść, ponieważ autor powołuje się głównie na własne obserwacje poczynione podczas podróży, rozmów zawodowych i prywatnych, nierzadko zaprezentowane w pierwszoosobowej formie narracji. Poszczególne „hasła” różnią się znacznie objętością oraz natężeniem ironii i krytyki. Alexander von Schönburg nie pozostawia bowiem żadnych wątpliwości co do tego, że książka ma wyraźnie humorystyczny charakter. Sygnalizuje to już jej słownikowa forma. Większość pojęć „leksykonu” jest sformułowana w żartobliwy sposób, bez silenia się na zbędną powagę, co w połączeniu z eleganckim i dopracowanym stylem narracji gwarantuje czytelnikowi dużą porcję rozrywki. Sporadycznie pojawiają się jednak i fragmenty dość irytujące — głównie z powodu pobieżnych osądów autora⁶³² lub powtórzeń opinii z wcześniejszych książek⁶³³.

Podsumowując refleksje wynikające z lektury „leksykonu”, warto jeszcze raz poruszyć kwestię koncepcji formalnej utworu. Wykazuje ona podobieństwa do tej, którą wykorzystał Benjamin von Stuckrad-Barre, publikując *Was.Wir.Wissen*, choć napisane przez Alexandra von Schönburga „kompedium”, które z definicji zakłada wyliczanie, porządkowanie i systematyzowanie, nie przybiera tak skrajnej formy jak wspomniany rejestr wiedzy internetowej. Publikacja ta jest niewątpliwym przykładem archiwizacji zjawisk współczesnych, chociaż nie do końca zgodnym z ujęciem Moritza Baßlera. Należy podkreślić, że nie wszystkie uwzględnione w leksykonie negatywne cechy są typowe dla ogółu lub przeważającej większości społeczeństwa niemieckiego początku XXI wieku — niektóre z nich dotyczą jedynie wybranej grupy notabli. Odbiorcy „leksykonu” z pewnością podzielają krytykę piętnowanych przez autora zjawisk przesytu i luksusu, nadmiaru konsumpcji oraz podporządkowania się trendom. Jednakże część wyszydzanych przez autora zbytków, takich jak wakacje na jachcie, luksusowe restauracje, polowania czy białe smoki, znają oni jedynie z filmów i książek (także autorstwa Alexandra von Schönburga). Takie opinie mogą zatem wywoływać u czytelnika dezorientację. Należy jednak pamiętać, że jedną z cech dystynktywnych indywidualnego stylu pisarza jest wizja świata z perspektywy arystokraty. Autor odwraca się wprawdzie od luksusu (w swoich utworach wspomina niejednokrotnie, że żyje jak mieszczanin), podkreśla jednak, że również on jest ofiarą mody i narzuconych przez media

⁶³¹ Alexander von Schönburg: »Lexikon der überflüssigen Dinge. Wie man ohne Luxus glücklich wird«, »rowholt.de», http://www.rowholt.de/buch/Alexander_von_Schoenburg_Lexikon_der_ueberfluessigen_Dinge.2793548.html (dostęp: 23.03.2010).

⁶³² Do takich osądów zaliczyć można przykładowo uwagi na temat przyjaźni. Por. A. von Schönburg, *Lexikon...*, s. 74.

⁶³³ Kwestie zbędności samochodów (zob. tamże, s. 77), polowań (s. 106) czy różnych sposobów serwowania kawy (s. 109) poruszane były już w książce *Piękne życie bez pieniędzy*.

nawyków⁶³⁴, a jego postawa duchowa pozostaje nadal arystokratyczna lub na jej wzór jest kreowana. Świadczą o tym fragmenty tekstów, w których autor z punktu widzenia znawcy udziela czytelnikowi lekcji dobrego smaku, szydząc z mody na futra z norek, kojarzonej wyraźnie z rosyjskimi notablami⁶³⁵. Należy jednak podkreślić, że wyższe sfery nie są tu w żaden sposób idealizowane, jako że w książce nie brakuje ironicznych uwag na ich temat. Nie bez powodu zatem jednym z najkrótszych pojęć leksykonu jest „sygnet” (*Siegelring*). Jest to według autora kwestia tak nieistotna, że poświęca jej tylko jedno zdanie komentarza: „im niższa szlachta, tym większy pierścień” (s. 171). Nieodzowny w utworach Alexandra von Schönburga, choć momentami rażący, pierwiastek arystokratyczny nie przesłania jednak zasadniczego przekazu jego książki, który jest jednoznaczny i klarowny. Omówione w kolejności alfabetycznej przedmioty, nawyki, wykreowane potrzeby i pragnienia, wymagające istotnego nakładu kosztów, są zdaniem autora zupełnie zbędne, gdyż i bez nich można prowadzić ciekawe, harmonijne, a przede wszystkim godne, wewnętrznie bogatsze życie. Dlatego też utwór można uznać za swoisty aneks do „poradnika” *Piękne życie bez pieniędzy*. Na wyraźne z nim powiązanie wskazuje zresztą podtytuł „leksykonu”, który w tłumaczeniu na język polski brzmi: „Jak bez luksusu być szczęśliwym”. Obie książki łączy ponadto przychylnie przyjęcie ze strony czytelników (obie osiągnęły wysokie nakłady i uzyskały status bestsellerów) oraz umiarkowanie entuzjastyczne ze strony recenzentów⁶³⁶.

Oczywistym nawiązaniem do tytułu filmu Woody’ego Allena z 1972 roku⁶³⁷ jest prawdziwie barokowy nagłówek kolejnej publikacji Alexandra von Schönburga *Alles was Sie schon immer über Könige wissen wollten aber nie zu fragen wagten* (2008) [*Ciekawostki z dworów królewskich: fakty, mity i plotki: wszystko, co chciałbyś wiedzieć o królach, ale nie masz odwagi o to zapytać*, 2010]. Zbiór anegdot dedykowany jest żonie pisarza. Mimo iż w większej części napisany został w ascetycznych warunkach klasztoru Heiligenkreuz w Dolnej Austrii, wyróżnia się wyjątkowo lekkim, ciepłym i żartobliwym charakterem. Znamienny jest też fakt, że jest to druga po *Pięknym życiu bez pieniędzy* jego książka przetłumaczona na język polski. Z charakterystyczną dla tego twórcy swadą omawiane są w niej obyczaje i tradycje dworów najzamożniejszej arystokracji, władców nie tylko współ-

⁶³⁴ Świadczy o tym choćby stosunkowo częste stosowanie wypowiedzi w pierwszej osobie liczby mnogiej: „To nie do określenia, jak wielkie góry rzeczy do wyrzucenia musimy znosić wokół siebie”. Zob. A. von Schönburg, *Lexikon...* (s. 15), „nasz świat towarów” (s. 15), „wszyscy mamy tak dużo do zrobienia” (s. 17).

⁶³⁵ Prawo do ironizowania na ten temat daje pisarzowi pokrewieństwo z rosyjskimi arystokratami.

⁶³⁶ Poblążliwie potraktował książkę Jörg von Bilavsky. Por. *Die feinen Unterschiede. Alexander von Schönburg leistet sich ein »Lexikon der überflüssigen Dinge«*, „CULTurMAG — Literatur, Musik & Positionen 24.01.2007”, <http://culturmag.de/rubriken/buecher/alexander-von-schonburg-lexikon-der-uberfluessigen-dinge/12750> (dostęp: 22.10.2010).

⁶³⁷ Pełny tytuł filmu brzmi *Everything You Always Wanted to Know about Sex but Were Afraid to Ask* [Wszystko, co chcielibyście wiedzieć o seksie, ale baliście się zapytać].

czesnych, lecz także postaci historycznych. Alexander von Schönburg przytacza tu bowiem legendy i opowieści o królach Dawidzie i Arturze, powraca także do anegdot o Ludwiku XIV. Mity zestawia według uznania z faktami historycznymi, ciekawostkami, własnymi analizami i przemyśleniami, okazując przy tym wyraźne zafascynowanie tym światem, chociaż bez skłonności rojalistycznych⁶³⁸.

Przytaczanie treści poszczególnych szkiców i felietonów mija się z celem. Warto jednak wskazać na najistotniejsze cechy utworu. Ze współczesnych dworów przedstawiane są w niej nie tylko europejskie. Z racji swych koneksji i zawodu pisarz miał możliwość przebywania w pałacu sułtana Brunei, a także króla Nepalu — na krótko przed jego abdykacją. Oprócz geograficzno-historycznych ciekawostek dworskich autor przekazuje czytelnikowi swoiste *dossier* władców, odpowiadając na pytania, które są jednocześnie tytułami poszczególnych rozdziałów: jak się zwracać do króla, jak zostać królem, dlaczego król siedzi na tronie, nosi koronę i mieszka w pałacu.

Autor omawia w książce głównie atrakcyjne medialnie błahostki, ślizgając się niejako po fasadzie świata arystokracji. Mimo to jego opowieści nie mają nic z charakteru zwierzeń niełojalnych byłych pracowników pałacu Buckingham i nie stawiają sobie za cel wywołania sensacji czy też poniżenia kogokolwiek. O najbardziej znanych koronowanych głowach Europy dowiaduje się tu czytelnik wielu interesujących, choć nieistotnych szczegółów. Mianowicie, królową Elżbietę II przedstawia autor jako osobę bardzo opanowaną, wręcz dobrotliwą i obdarzoną poczuciem humoru, a którą można wyprowadzić z równowagi, źle traktując jej czworonożnych ulubieńców (s. 187). Alexander von Schönburg informuje także o tym, co nadaje się na prezent dla królowej oraz że podczas wizyt porozumiewa się ona ze służbą specjalnym kodem, którego ważnym elementem jest jej torebka. Wyjaśnia również, dlaczego królowa nie ma paszportu, zdradza w końcu jeszcze bardziej prywatne szczegóły z życia królowej, jak między innymi zdrobnienie jej imienia (Lilibeth) czy przezwisko („kiełbaska”) nadane jej przez księcia Filipa. Książę małżonek zaś utrwalił się w świadomości Alexandra von Schönburga jedynie jako zdecydowany przeciwnik dziennikarzy (s. 10). Nie najlepiej w ujęciu pisarza wypadają też księżniczka Anna, której zainteresowania ograniczają się wyłącznie do koni (s. 13), oraz książę Karol, przedstawiony jako sybaryta rozmilowany w dobrej kuchni, zabierający w podróż własnego kucharza (s. 192) i chętnie odwiedzający supermarkety, z przyjemnością mówiący o jedzeniu (s. 17). Natomiast holenderskiej królowej Beatrycze ma autor za złe populistyczne gesty, jak na przykład jej ostentacyjne wyprawy rowerowe (s. 17–18)⁶³⁹. Najgorsze zaś opinie

⁶³⁸ Alexander von Schönburg, *Ciekawostki z dworów królewskich: fakty, mity i plotki: wszystko, co chciałbyś wiedzieć o królach, ale nie masz odwagi o to zapytać*, tłum. Mieczysław Dutkiewicz, Warszawa 2010, s. 22; A. von Schönburg, *Die Queen...*

⁶³⁹ Alexander von Schönburg uważa, że „lud nie wymaga od królów, żeby byli jak ludzie z sąsiedztwa” i że nadanie królom mieszczańskiego image’u jest niemożliwe. Por. A. von Schönburg, *Die Queen...*

wyduje o królu Szwecji Karolu Gustawie, któremu zarzuca zdiecinniałość umysłową (s. 68), oraz o następcy tronu duńskiego Fryderyku, który podczas wizyty w siedzibie komisji Unii Europejskiej na banalne pytania nie potrafił udzielić rzeczowych odpowiedzi (s. 68). Alexander von Schönburg uważa, że tacy mało rozgarnięci przedstawiciele monarchii przynoszą jej wątpliwy zaszczyt.

Kanwę swej książki opiera autor na nieznanych, niejednokrotnie kuriozalnych epizodach z życia dworskiego, demaskuje także drobne „dworskie” mity. Naraża się tym samym na krytykę recenzentów, którzy zarzucają mu, iż prywatne kontakty wykorzystuje w pracy literackiej. Przykładem tego jest pochlebny tekst o ekscentrycznej siostrze Glorii von Thurn und Taxis, który opublikował Alexander von Schönburg w „swoim” piśmie „Park Avenue”, uznany za przejaw „kazirodczego dziennikarstwa” („Inzestjournalismus”⁶⁴⁰). W jednym z wywiadów autor odpiera te zarzuty, twierdząc, iż każdy dziennikarz przeżywa rozterki i zastanawia się, co wolno mu napisać, a co nie⁶⁴¹. Zdaje sobie sprawę, że popełnia błędy i swą działalnością publicystyczną i literacką rani niekiedy osoby z bliskiego otoczenia⁶⁴², nie czyni tego jednak celowo. Odwołuje się przy tym do praktyki pisarskiej Theodora Fontane i Stendhala, którzy pisząc o swoich czasach, także narażali się na krytykę opinii publicznej⁶⁴³.

Alexander von Schönburg jest świadom tego, że swą działalnością literacką naraża się na nieufność rodziny, grając rolę swego rodzaju „podwójnego agenta”. W środowisku dziennikarskim traktowany jest jako przedstawiciel szlachty i celebryta, w kręgu zaś arystokracji rodowej — jako dziennikarz i to w dodatku nie zawsze szacownych pism. Sam autor komentuje swoją sytuację z nieukrywaną dozą ironii — wspomina na przykład wielkie, aczkolwiek umiejętnie ukryte zdziwienie hiszpańskiej królowej Zofii, kiedy to na jej pytanie o wykonywany zawód odpowiedział, że jest dziennikarzem największej w Niemczech „bulwarówki”⁶⁴⁴.

Choć książka ta utrzymana jest w szarmanckim, czasami dość swobodnym tonie, zawiera nie tylko ironicznie potraktowane opisy rytuałów i kapryśków szlachty. Nierealny dla większości czytelników świat, znany głównie z mitologii, legend, sag czy prasy bulwarowej, ujawnia w niej także swoje znacznie mniej baśniowe oblicze — hegemonię norm, nakazów, zakazów i obowiązków. Dlatego też istota tej publikacji nie sprowadza się jedynie do ukazania przywar władców i zapewnienia czytelnikowi rozrywki. Jej celem jest też przedstawienie piętna nieszczęść spadających na arystokrację oraz ukazanie jej roli jako ostoi niepopolitości.

⁶⁴⁰ Jörn Lauterbach, *Wer so eine Schwester hat, braucht keinen Journalisten mehr. Inzest-Journalismus in der neuen »Park Avenue«*, „Die Welt”, 25.10.2005.

⁶⁴¹ A. von Schönburg, *Alexander von Schönburg. Publizist...*, s. 269.

⁶⁴² Tamże, s. 265.

⁶⁴³ Tamże.

⁶⁴⁴ A. von Schönburg, *Die Queen...*

Podobnie jak „leksykon rzeczy zbędnych” stanowi swego rodzaju aneks do *Pięknego życia bez pieniędzy*, tak i kolejną książkę pisarza — *In bester Gesellschaft* (2008) [„W najlepszym towarzystwie”] — nazwać można odpowiednikiem *Alles was Sie schon immer über Könige wissen wollten...* Rzecz dotyczy bowiem ponownie świata wyższych sfer, co jednoznacznie sugerują jej tytuł i spis treści. Zawarte w tym utworze teksty dzieli autor na cztery grupy, z których każdą opatruje tytułem i podtytułem. O ile jednak tytuły poszczególnych części mają charakter metaforyczny [„Kraina snów”, „Zeskrobywanie lukru”] lub problemowy [„Męki bogatych i wpływowych”, „Berlińska socjeta”]⁶⁴⁵, o tyle podtytuły wskazują na łączność tematyczną zebranych tekstów. Zgodnie z nimi autor oddaje się kolejno rozważaniom o „wyprawach” do świata elit (*Expeditionen in die Welt des schönen Seins*), jego istocie (*Nachdenken über die Welt des schönen Seins*), spotkaniach z prominentami (*Begegnungen in der Welt des schönen Seins*) oraz o wysiłkach podejmowanych w celu zachowania śladów bytności tego świata (*Das Bemühen um ein schönes Sein*). Jednakże mimo tej dobrze przemyślanej struktury tekstów zawartość nieco rozczarowuje, albowiem stanowi zbiór esejów, szkiców i felietonów, opublikowanych już wcześniej, między innymi w „Vanity Fair”, „Park Avenue”, „Süddeutsche Zeitung”, „Vogue”, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, „Abendzeitung” i „GQ”. Toteż ich treść tylko po części dotyczy zjawisk bieżących: dziesięć spośród 50 tekstów powstało w latach 1997–2004, a dalszych dziewięć przedrukowanych z „Park Avenue” pochodzi z lat 2005–2006. Także niektóre teksty powstałe bezpośrednio przed publikacją zbioru (w roku 2007 i 2008) dotyczą wydarzeń z lat wcześniejszych. Tym samym kolejny utwór pisarza wykazuje znaczne podobieństwo do publikacji Benjamina von Stuckrad-Barrego *Remix*, *Deutsches Theater*, *Remix 2* i *Auch Deutsche unter den Opfern*.

Nostalgiczną atmosferę książki zapowiada już pierwsze zdanie wstępu, który nazywa autor „uprzejmym monologiem”⁶⁴⁶. Alexander von Schönburg rozpoczyna w nim swe rozważania od dość nieoczekiwanej gorzkiej refleksji: „Przyszedłem na świat upośledzony. [...] Moje upośledzenie jest jednakże natury socjalnej. Jako arystokrata jestem genetycznie obciążony właściwościami, które utrudniają życie w późnokapitalistycznym świecie”⁶⁴⁷ — twierdzi. Nie jest to jednak ze strony autora próba wyrażenia żalu, lecz raczej uzasadnienie dokonanego przezeń wyboru kierunku działalności literackiej, niepozbawione wszakże wyraźnej autoironii. We wstępie, w którym i tym razem znaleźć można charakterystyczne dla twórczości Alexandra von Schönburga odniesienia do wydarzeń z odległej historii arystokracji, ukazane są także zarówno fizyczne, jak i psychiczne ułomności szlachty, dziedziczone genetycznie (s. 9). Są to zdaniem autora nie tylko wady dziedzicz-

⁶⁴⁵ W oryginale tytuły kolejnych rozdziałów brzmią następująco: *Das Land der Träume*, *Die Qualen der Reichen und Mächtigen*, *Kratzen am Zuckerguss*, *Die Berliner Gesellschaft*.

⁶⁴⁶ W języku niemieckim to gra językowa, sugerująca raczej „monolog dworski”. Przymiotniki *höflich* (uprzejmy, szarmancki) i *höfisch* (dworski) mają bowiem ten sam źródłosłów.

⁶⁴⁷ Alexander von Schönburg, *In bester Gesellschaft*, Berlin 2008, s. 9.

ne spowodowane takimi „manipulacjami” jak częste w środowisku arystokracji zawieranie małżeństw przez osoby spokrewnione, lecz również cechy dość anachroniczne we współczesnym świecie, takie jak „rycerskość”, brak wyrachowania i chciwości⁶⁴⁸, ale też niechęć do pracy. Alexander von Schönburg pokpiwa także z ułomności intelektualnych arystokratów oraz literatów pochodzących z tego środowiska, dlatego też dość pesymistycznie postrzega przyszłość własnej kariery (s. 11). Zauważa, iż w ostatnich latach wzrosło w Niemczech zainteresowanie życiem wyższych sfer, a nawet ożywiły się tendencje rojalistyczne, będące bezpośrednią inspiracją do opublikowania zbioru *In bester Gesellschaft* (s. 12). Jednakże nie tylko wokół ekscesów z życia arystokracji koncentrują się zebrane w książce szkice. Już we wstępie autor zaznacza, że bardziej ekscentryczna niż arystokracja bywa nowobogacka burżuazja „zmuszająca szlachtę rodową do pisania podręczników dobrych manier, ale niekorzystająca z nich” (s. 12), lecz tylko nieudolnie naśladowująca styl życia wyższych sfer.

Istotne dla tej książki, a także całej twórczości Alexandra von Schönburga przemyslenia zawiera już pierwszy jej tekst zatytułowany *Die Religion der High Society* [„Religia wyższych sfer”]. Autor przedstawia w nim własne rozterki związane z wykonywaną profesją. Zdaje sobie doskonale sprawę, że jako reporter społeczny ze świata elity obficie korzysta z jej dobrodziejstw, często podróżując na koszt możliwych krewnych i znajomych, a także mając bezpośredni dostęp do faktów i plotek z ich biografii (s. 12). Jednocześnie dodaje, iż misją swego pisarstwa uczynił „stworzenie przypisu do historii dziejów współczesności poprzez opisywanie błahych detali” (s. 17). Deklaruje się zatem jako dokumentalista, choć zbiór jego tekstów nie ma poważniejszej wartości archiwalnej, gdyż tematyczny, a nie chronologiczny układ tekstów utrudnia nieco ich odbiór. Nie wynika z niego bowiem, które z nich powstały na przełomie stuleci, które po zamachach z 2001 roku, które zaś podczas kryzysu gospodarczego ostatnich lat. Wyjaśnia to dopiero wykaz źródeł zbioru.

Pozostając wiernym swojej dotychczasowej tematyce, w pierwszej części książki autor z wielką dziennikarską swadą opisuje przyjęcia „wyższych sfer”, różnice klasowe ujawniające się podczas podróży samolotem, a także z ubolewaniem mówi o braku kindersztuby u polityków niemieckich. Druga część utworu dotyczy kłopotów wynikających z nadmiaru bogactwa. Autor zastanawia się nad pustym duchowo życiem oligarchów, ich problemami natury psychologicznej i psychopatologicznej. Istotą kolejnej części książki jest prezentacja sylwetek poszczególnych prominentów (między innymi chirurga plastycznego, celebrytów i syna cesarza), których autor znał osobiście. Jest to zatem równocześnie forma własnej inscenizacji, czyli prezentacji osobistych koneksji i znajomości. Natomiast w ostatniej części swego zbioru szczególną uwagę poświęca pisarz Berlinowi. Stolicę Niemiec

⁶⁴⁸ W rozdziale *Hey, ihr da unten!* [„Hej, wy tam na dole!”] upośledzeniem charakterystycznym dla „wysoko urodzonych córek” (w tym jego żony) nazywa autor nieumiejętność proszenia o coś dla siebie (s. 64).

przedstawia tu podobnie jak w *Pięknym życiu bez pieniędzy* (s. 202) jako miasto zamieszkiwane przez niewielu naprawdę bogatych ludzi, rządzące się swoim prawami, mające własny styl, choć nie zawsze taki, jakiego oczekiwałby autor.

Ułożone tematycznie szkice analizowanego zbioru różnią się wyraźnie stylem i zawartością ironii. Niektóre, jak na przykład *Muss man den Genuss von Bordeaux strenger reglementieren?* [„Czy powinno się zaostrzyć reglamentację bordeaux?”], w którym autor zarzuca Chińczykom brak wiedzy o rodzajach wina oraz sprofanowanie tego trunku, można uznać za butne i niezbyt taktowne, inne zaś, jak *Wie man sich unbeliebt macht* [„Jak dać się znieubić”] są żartobliwe i prześmiewcze. Pojawiają się też teksty refleksyjne, jak na przykład *Die Eleganz der Ignoranz* [„Elegancja ignorancji”], w których powraca często przywoływany przez pop-literatów motyw życia jako gry lub też autoironiczne, jak *Todessehnsucht in Mailand* [„Pragnienie śmierci w Mediolanie”], gdzie pisarz kpi z własnego snobizmu⁶⁴⁹.

Podobnie jak w *Alles was Sie schon immer über Könige wissen wollten...* autor będący swego rodzaju „świadkiem koronnym”⁶⁵⁰ dziwactw elit społecznych ukazuje je „zwykłym śmiertelnikom”, dla których salony czy dwory są niedostępne. Z pewnością jednak nie zaspokaja ciekawości tych czytelników, którzy oczekują informacji dyskredytujących lub tanich sensacji rozpowszechnianych przez pisma brukowe⁶⁵¹. Napisane ze swadą, ozdobione bon motami⁶⁵² i dobrym humorem „zeznanie” pisarza nie przekraczają granic dobrego smaku. Jednocześnie utwór ten wykazuje typowe dla książek Alexandra von Schönburga uchybienia — nie jest bowiem wolny od dłużyzn, uproszczonych opinii⁶⁵³, a także powielania pewnych sądów i treści zaczerpniętych z wcześniejszych utworów⁶⁵⁴. Jednakże w stosunku do poprzedniej „dworskiej” publikacji autora zbiór *In bester Gesellschaft* wykazuje pewne istotne różnice. Jego wydźwięk ogólny nie jest już tak pogodny i beztrudny. Zdecydowanie więcej w nim cynizmu, rozczarowania i zniechęcenia. Łączy się to niewątpliwie ze wspomnianą już refleksją autora dotyczącą istoty jego pracy. Po lekturze całości można nawet odnieść wrażenie, że dość niejednoznaczna pozycja społeczna autora zaczyna mu wyraźnie doskwieć. Gorzką wymowę antologii pogłębiają spostrzeżenia autora o przewrotności

⁶⁴⁹ Do snobizmu przyznaje się hrabia von Schönburg także w wywiadzie dla „Welt online”, A. von Schönburg, *Die Queen...*

⁶⁵⁰ Por. Alexander von Schönburg: »In bester Gesellschaft«, „rowholt.de”, http://www.rowholt.de/buch/Alexander_von_Schoenburg_In_bester_Gesellschaft.2685659.html (dostęp: 13.02.2010).

⁶⁵¹ Por. Ijoma Mangold, *Wieviel Licht verträgt ein Palast?*, „Süddeutsche Zeitung”, 25.09.2008.

⁶⁵² Jedną z częściej powtarzanych przez autora maksym jest: „Kto ma pieniądze, zazwyczaj nie ma wycucia stylu” (s. 83).

⁶⁵³ Bogatych Rosjan najczęściej łączy autor z kiczem lub mafią (s. 72).

⁶⁵⁴ Szczególnie skrupulatnie przedstawione zostało przyjęcie na jachcie: *High life auf hoher See* [„Wyższe sfery na pełnym morzu”], które wywołać musiało duży niesmak autora. Motyw jachtu jako symbolu nowobogackiego przepychu i zbytku pojawia się zresztą u Alexandra von Schönburga nagminnie. Także rozmowy z Helmutem Bergerem i Damienem Hirstem opisywane były już w książce *Piękne życie bez pieniędzy*.

luksusu⁶⁵⁵, bezsensie bogactwa⁶⁵⁶, schyłku świata i wartości prawdziwej arystokracji⁶⁵⁷. Okres jej ekstrawagancji i beztroski uważa autor za definitywnie zakończony, czego metaforycznym odzwierciedleniem może być tekst pod tytułem *Die Party ist vorbei* [„Koniec przyjęcia”]. Atmosfery rodem z *Tristesse Royale* nie wprowadzają jednakże teksty pochodzące z tego samego okresu co „popkulturowy manifest”, ponieważ nie wyróżniają się one w porównaniu do szkiców napisanych w roku 2007 szczególnym ładunkiem dekadentyzmu. Dyskretnie zasygnalizowany, pesymistyczny wydźwięk zbioru nie stanowi zatem jedynie odwołania do klimatu końca lat 90. Równocześnie bowiem wyraża duży sentyment autora do idei i nastrojów tego czasu.

Dlatego też uznać trzeba, że zbiór *In bester Gesellschaft...* ma charakter wyraźnie podsumowujący. Autor zamyka nim pewien etap swej działalności twórczej, przy czym sama idea tej książki do złudzenia przypomina edycje fonograficzne gwiazd muzyki (nie tylko pop), które pragnąc zachować swą pozycję na rynku muzycznym, wydają albumy złożone ze swych najlepszych (lub najpopularniejszych) utworów, pod niewiele mówiącym tytułem „The best of...”.

Analizując dotychczasowe publikacje Alexandra von Schönburga, zauważyć można kilka łączących je cech, u których podłoża leży pewna sprzeczność. Autor, jak niejednokrotnie sam podkreśla, ma szlacheckie pochodzenie. Toteż postawa narracyjna jego twórczości jest wyraźnie określona: do czytelnika zwraca się z pozycji insidera i znawcy tematu. Czyni to wprawdzie tonem bezpretensjonalnym, niemniej jednak trudno się oprzeć wrażeniu dystansu istniejącego w jego utworach między „my” (arystokracja) a „wy” (czytelnicy). Ponadto w większości dzieł pisarza wyraźnie wyczuwa się dekadenski nastrój oraz nostalgię związaną z wpływami arystokracji. Uwidacznia się to szczególnie we fragmencie książki *Piękne życie bez pieniędzy*, w którym autor pisze o swoim niekomfortowym życiu w charakterze „ubogiego krewnego” wysoko postawionych skoligaconych z nim osób⁶⁵⁸. Z drugiej jednak strony Alexander von Schönburg oficjalnie określa się jako arystokrata zubożały i „dziennikarz małżonek” pozostający w cieniu swej żony — księżniczki Iriny. Z konieczności więc żyje jako „mieszczanin” i wykonuje odpowiednią dla tego stanu pracę. Nie jest to jednak mile widziane w kręgach dworskich, tym bardziej że drukuje swoje teksty między innymi w piśmie brukowym „Bild”. Nieprzychylnie wobec niego stanowisko księcia Filipa, małżonka Elżbiety II, ujawnia pisarz już we wstępie do *Ciekawostek z dworów królewskich...*⁶⁵⁹. Przytoczone zaś przez pisarza anegdoty służą głównie ośmieszeniu stereotypów i uprzedzeń pielęgowanych przez arystokrację, ale jednocześnie wskazują na

⁶⁵⁵ Tej myśli poświęcony jest szkic *Warum sind Luxusgüter kein Luxus?* [„Dlaczego towary luksusowe nie są luksusem?”], s. 95–100.

⁶⁵⁶ *Warum sind Milliardäre anders?* [„Dlaczego miliarderzy są inni?”], s. 105–107.

⁶⁵⁷ Wartości te przeminęły zdaniem autora wraz ze śmiercią ich ostoji — Joachima zu Fürstenberg (s. 81).

⁶⁵⁸ A. von Schönburg, *Piękne życie...*, s. 16–18.

⁶⁵⁹ A. von Schönburg, *Ciekawostki z dworów...*, s. 10.

jeszcze inny aspekt ich treści. Czytając je, można bowiem odnieść wrażenie, że autor tak naprawdę w żadnym z kręgów — zarówno „mieszczańskim”, jak i w środowisku arystokracji rodowej — nie jest traktowany poważnie, co z kolei wywiera znaczny wpływ na charakter jego twórczości.

Usytuowanie prac Alexandra von Schönburga w obrębie panujących na przełomie XX i XXI wieku nurtów literackich nastrocza pewnych trudności. O ile żadnych wątpliwości nie budzi fakt, iż pisarz jest przedstawicielem literatury lekkiej, rozrywkowej (aczkolwiek nie sentymentalnej czy „jarmarcznej”), o tyle umieszczenie jego dzieł w ramach literatury pop jest dość problematyczne, choć na ich powiązanie z tego typu literaturą wskazuje dość dużo właściwości. Pierwszą z nich jest aktywne uczestnictwo autora w projekcie *Tristesse Royale*, dzięki któremu zyskał miano jednego z pop-literatów. Z literatury i kultury pop wywodzi się również fascynacja pisarza blichтром opisywanych elit społecznych oraz pieczołowite ukazywanie ich zasad, zwyczajów i manier, zarówno dawnych, jak i współczesnych, zademonstrowane znakomicie w jego utworach *Alles, was Sie schon immer über Könige wissen wollten...* i *In bester Gesellschaft*. Również subtelna ironia i zauważalna autoironia zbliża pisarstwo Alexandra von Schönburga do utworów z kręgu pop-literatury. Wyraźnym odniesieniem do niej są też forma i tytuły książek nawiązujące do struktury literatury użytkowej, między innymi słowników, poradników i gatunków (*Alles, was Sie schon immer über Könige wissen wollten*). Podobnie jak dla twórców pop-literatury, również dla Alexandra von Schönburga istotne znaczenie mają zabiegi marketingowe, zwłaszcza stylizacja oraz wybór fascynującej, nieznannej ogółowi czytelników tematyki i treści, co ma zagwarantować poczytność książek, popyt na nie i zysk.

Z drugiej zaś strony dorobek pisarza stanowi w wielu aspektach wyraźne zaprzeczenie programu pop-literatury lat 90. Na próżno szukać w jego utworach „kodowania”. Zgodnie z założeniami twórczymi autora ich treści przekazywane są wprost, bez przenośni. Ponadto, kierując się koncepcją Moritza Baßlera, jedynie w „Leksykonie rzeczy zbędnych” dostrzec można tendencję do archiwizowania codzienności. W pozostałych książkach von Schönburg gromadzi i prezentuje raczej to, co niecodzienne i mało znane rzeszom czytelników, zwłaszcza wywodzących się z niższych sfer społecznych. Prócz blichtru życia arystokracji autora zajmują jednak jeszcze inne kwestie. Tak oto w *Pięknym życiu bez pieniędzy* i „Leksykonie rzeczy zbędnych” wyraża on ostry sprzeciw wobec postawy hedonizmu i konsumpcjonizmu, szeroko propagowanej przez kulturę pop. Wartości, które zastępują zdeklarowanym pop-literatom tak zwane przeżycia pokoleniowe, a zatem podążanie za osiągnięciami techniki i uległość wobec trendów świata mody, nie odgrywają w twórczości Alexandra von Schönburga istotnej roli i nie są traktowane jako oznaka prestiżu⁶⁶⁰. Pisarz odwołuje się raczej do wyższych kategorii

⁶⁶⁰ Szczególnie uwidacznia się to we fragmencie, w którym Alexander von Schönburg ostro sprzeciwia się traktowaniu samochodu jako oznaki wysokiego statusu społecznego. Zob. A. von Schönburg, *Piękne życie...*, s. 98.

i wartości, takich jak rodzina, wiara, kultura i tradycja, które dla typowych pop-literatów (na przykład dla Benjamina von Stuckrad-Barrego czy Joachima Bessinga) stanowią raczej relikty minionych epok. Twórczości arystokraty nie dotyczy także dylemat pop-literatów rozdartych między dążeniem do indywidualizmu a zachowaniem poczucia przynależności grupowej uwidaczniającym się w całkowitym podporządkowaniu się świata renomowanych marek i konsumpcjonizmowi. Dominuje w niej bowiem wyraźna tendencja do indywidualizmu.

Twórczości Alexandra von Schönburga nie towarzyszyły również tak liczne i spektakularne promocje, jak w przypadku książek Benjamina von Stuckrad-Barrego czy Florian Illiesa. Udzielał on wprawdzie wywiadów, a także sporadycznie występował z odczytami swoich tekstów. Nie przypominały one jednak (pseudo) happeningów organizowanych przez pozostałych twórców z kręgu *Tristesse Royale*. Zawsze były starannie przygotowane, przemyślane i przeprowadzone z klasą, smakiem i taktem. Nie musiał też autor w celach promocji własnej osoby i swoich utworów uciekać się do wręcz ekshibicjonistycznych metod pop-literatów⁶⁶¹. Wystarczyły mu skandale wywoływane przez szlachetnie urodzonych krewnych, dostarczające pisarzowi pomysłów twórczych i jednocześnie zapewniające reklamę⁶⁶². Można zatem zaryzykować twierdzenie, że Alexander von Schönburg wykazuje raczej tendencję do antypopu⁶⁶³, a popkultura przewija się w jego twórczości jedynie w tle.

Mocne strony twórczości pisarza to niewątpliwie lekkość stylu, dowcip i takt. Cenne jest również jego krytyczne spojrzenie na opisywaną rzeczywistość, zaprawione znaczną dozą ironii i humoru. Materiału do poszczególnych utworów dostarczają mu głównie własne doświadczenia — kontakty, rozmowy, wywiady oraz wydarzenia, których był świadkiem. Autor posiłkuje się przy tym zasłyszanymi

⁶⁶¹ Benjamin von Stuckrad-Barre w wielu wywiadach i programach opowiadał szczegółowo o swym życiu prywatnym i uzależnieniach, a odwykowi, jakiemu się poddał, poświęcony był nawet program typu *reality show*. Podobnie Christian Kracht czy Joachim Bessing nie stronili od upubliczniania intymnych szczegółów z życia własnego i bliskich im osób.

⁶⁶² Jedynym skandalem, jaki można by tu przytoczyć, jest zdjęcie w dzienniku „Bild” z lutego 2010, na którym hrabia von Schönburg pozuje ubrany jedynie w gazetę. Ponieważ w tle widoczna jest korona królewska, narzucalby się tu Andersenowski tytuł „Król jest nagi”. Zdjęcie to miało być konsekwencją przegranego zakładu z czytelnikami, dotyczącego daty zaręczyn brytyjskiego następcy tronu, co wyjaśnia załączona notatka. Można też doszukiwać się i innych pobudek tego działania. Prowokacja ta mogła być również ironicznym odniesieniem do desperackich metod, do których uciekają się zapomniane gwiazdy muzyki pop. Z racji że Alexander von Schönburg po *Tristesse Royale* dokonał już specyficznego remodelingu poglądów w utworze *Piękne życie bez pieniędzy*, a także wydał na wzór muzycznych gwiazd popu (albumy typu „the best of...”) książkę *In bester Gesellschaft* zawierającą jego najlepsze artykuły, z technik marketingowych świata muzyki pop, mających za zadanie promocję osoby artysty, pozostało mu zatem jedynie pozowanie nago.

⁶⁶³ Pojęcie „antypop” pojawia się w krytyce niemieckiej na określenie trendu współczesnej literatury, dotyczącego czegoś więcej niż tylko codzienności, czyli książek prowokujących, nieoportunistycznych, „kanciastych”, występujących przeciw mainstreamowi. Używa go przykładowo Gerrit Bartels w odniesieniu do późniejszej twórczości Christiana Krachta. Por. *Wenn Verzweiflung am allergrößten ist*, „die tageszeitung”, 10.10.2001.

anegdotami i wiedzą pozyskaną podczas typowego dla pracy dziennikarskiej „rozeznania tematu” (*research*)⁶⁶⁴.

Mimo bezsprzecznych zalet utwory pisarza wykazują też pewne defekty. Autor ma niekiedy trudności z zachowaniem umiaru w zakresie omawianych kwestii. We wszystkich jego utworach występują czasami nużące dłużyzny, zwłaszcza przy opisach spotkań i rozmów pisarza ze znanymi postaciami świata artystycznego (Helmut Berger, Damien Hirst). Za często pozwala też sobie na powielanie omawianych wątków lub wydarzeń w kolejnych publikacjach. Zdarza się Alexandrowi von Schönburgowi także popadanie w ton mentorski, przypominający niekiedy kaznodziejski. Głosi bowiem czasami podstawowe zasady etyczne w taki sposób, jakby były one dla czytelnika czymś nowym⁶⁶⁵. Należy jednak podkreślić, że są to przypadki odosobnione.

Najpoważniejsze zaś zarzuty — dwulicowości, nieszczerości i hipokryzji⁶⁶⁶, na jakie naraził się autor kilka lat po publikacji swych pierwszych książek — uznać należy za całkowicie nieuzasadnione, ponieważ nie można oczekiwać od tekstów nastawionych na rozrywkę i komercję, niepretendujących do miana literatury faktu czy naukowych wywodów historycznych, których istotną część stanowią pogłoski i legendy plotki — prawdy i obiektywizmu.

Alexander von Schönburg nie jest także autorem literatury, którą można by określić jako głos pokolenia. Pobrzmiwają w niej wprawdzie echa bardziej ogólnych problemów, takich jak kryzys gospodarczy i jego skutki w postaci strachu przed groźbą utraty pracy, są one wszakże potraktowane marginalnie. Punkt ciężkości natomiast w jego tekstach wyraźnie przesuwają się w stronę świata arystokracji — życia niewielkiej grupy społecznej, zamkniętego dla większości czytelników. Nie można zatem problemów, wydarzeń i relacji ukazanych w książkach pisarza traktować jako wyraz poglądów czy emocji określonego pokolenia.

Toteż Alexander von Schönburg należy do najbardziej nietypowych przedstawicieli generacji nazwanej przez Floriana Illiesa pokoleniem Galfa. Ten potomek starego arystokratycznego rodu spauperyzowany w otaczającym go świecie⁶⁶⁷ miota się bowiem w przestrzeni między różnymi klasami⁶⁶⁸, nie należąc w pełni do żadnej z nich. Stąd też charakterystyczne dlań dążenie do podkreślenia własnej indywidualności, niechęć do podporządkowania się trendom mainstreamu oraz wyraźna tendencja do autokreacji na przedstawiciela nowej awangardy.

⁶⁶⁴ Nie zawsze jest to jednak rozeznanie skrupulatne, albowiem w *Pięknym życiu bez pieniędzy* pojawiają się zbyt daleko idące uogólnienia. Skłoniły one redakcję polskiego tłumaczenia do wprowadzenia odnośników ze sprostowaniami. Por. tamże, s. 34–35.

⁶⁶⁵ Za przykład niech posłuży cytat z bestsellera *Piękne życie bez pieniędzy*: „Uprzejmość, dobroć, przyjazne nastawienie i gotowość niesienia pomocy sprawiają, że życie staje się lepsze, a przecież nie da się ich kupić za żadne pieniądze”. Por. tamże, s. 188.

⁶⁶⁶ Por. G.G. Wagner, *Dekadente Armut...*

⁶⁶⁷ Swoich rodziców nazywa Alexander von Schönburg „wysoko wykwalifikowanymi biedakami”. Zob. *Piękne życie...*, s. 13.

⁶⁶⁸ Por. tamże, s. 17.

Znaczenie swej indywidualności, choć nie w takim stopniu jak Alexander von Schönburg, akcentuje też Ildikó von Kürthy — przedstawicielka nieco innej odmiany literatury służącej głównie rozrywce.

5.4. O kobietach dla kobiet. Ildikó von Kürthy

Ildikó von Kürthy urodziła się 20 stycznia 1968 roku w Aachen. Jej ojciec był nauczycielem akademickim — wykładowcą pedagogiki, co jak przyznaje autorka, nie ułatwiało jej dzieciństwa⁶⁶⁹, zwłaszcza że była jedynaczką. Na rozwój jej talentu językowego i swobodę wypowiedzi wpłynęły natomiast nie tyle metody wychowawcze stosowane w domu rodzinnym, ile że jej ojciec był niewidomy. Powracając w wywiadach do czasów spędzonych z rodzicami, autorka niejednokrotnie wspominała chwile, kiedy stawiała się jego „oczami” i opisywała mu swe wrażenia⁶⁷⁰.

Pisarka studiowała germanistykę, biologię i pedagogikę, ukończyła również dziennikarstwo w Henri-Nannen-Schule. Od 1996 roku pracowała jako dziennikarka dla „Süddeutsche Zeitung”, „Brigitte” i „Stern”. Od 2005 roku jest „wolnym strzelcem”, a od 2009 publikuje kolumny dla „Brigitte”. Pisanie książek traktuje jako hobby. Mieszka w Hamburgu⁶⁷¹ z mężem Svenem Michaelsenem i dwoma synami.

W 1999 roku Ildikó von Kürthy zadebiutowała powieścią *Mondscheintarif* [Taryfa księżycowa, 2004], która dwa lata później została z powodzeniem zekranizowana przez Ralfa Huettnera⁶⁷². Siedem wydanych do tej pory jej powieści⁶⁷³ skupia się na problemach 30–40-letnich kobiet — głównie na ich niepowodzeniach miłosnych i zdeterminowanym dążeniu do poprawy swej sytuacji uczuciowej. Ponadto pisarka jest autorką książki dla dzieci *Karl Zwerglein* (2003) oraz sklasyfikowanej jako *Sachbuch*⁶⁷⁴ publikacji *Unter dem Herzen* (2012) [„Pod

⁶⁶⁹ Ildikó von Kürthy, *Die Frauenflüsterin: Bestsellerautorin Ildikó von Kürthy im Interview*, rozmowę przeprowadzili Lisa Feldmann i Sven Broder, „Anabelle”, 28.08.2012.

⁶⁷⁰ Jako przykład takiej sytuacji wspomina Ildikó von Kürthy lot samolotem, podczas którego opisywała ojcu wygląd chmur widzianych z góry. Zob. Ildikó von Kürthy, *Meine Freundin sagte: Atme weiter!*, rozmowę przeprowadził Ijoma Mangold, „Zeitmagazin”, 24.02.2011.

⁶⁷¹ Autorka deklaruje, że jest wierna zarówno ludziom, jak i miejscom, dlatego też przeprowadzka nawet w obrębie Hamburga stanowiłaby dla niej duży problem. Zob. Ildikó von Kürthy, *Interview mit Ildikó von Kürthy*, rozmowę przeprowadził Sachar Kriwoj, „Brainstorms. Berlins bessere Seiten”, 2003, <http://www.brainstorms42.de/artikel/interview-ildiko-von-kuerthy.html> (dostęp: 13.05.2010).

⁶⁷² Por. Deborah Knür, „Immer auf dem Weg zur nächsten Pointe”, „Welt online”, 20.10.2001, URL: http://www.welt.de/print-welt/article482621/bImmer_auf_dem_Weg_zur_naechsten_Pointe.html (13.05.2010).

⁶⁷³ Poza *Mondscheintarif* są to *Herzsprung* (2001) [Złamane serce, 2004], *Freizeichen* (2003) [Podróż po miłość, 2007], *Blaue Wunder* (2004) [„Rozczarowania”], *Höhenrausch* (2006) [Zawrót głowy, 2008], *Schwerelos* (2008) [„W nieważkości”], *Endlich* (2010) [„W końcu”].

⁶⁷⁴ Por. przyp. 415.

sercem”], zawierającej jej wspomnienia i refleksje z czasu ciąży, narodzin dziecka i opieki nad nim w pierwszych tygodniach życia. Wszystkie powieści Ildikó von Kürthy mogą poszczycić się bestsellerowymi nakładami — w sumie sprzedano ich ponad 6 milionów egzemplarzy. Czyni to Ildikó von Kürthy najbardziej poczytną obecnie niemiecką autorką⁶⁷⁵. O popularności jej książek świadczy także fakt, że przetłumaczono je na ponad 30 języków⁶⁷⁶, w tym cztery pierwsze na język polski. Rozbieżność między zachwytem czytelniczek a reakcją krytyki przybiera jednak w przypadku utworów tej autorki skrajną formę. Przez felietonistów i recenzentów są one na ogół traktowane pobłażliwie lub całkowicie ignorowane.

Charakterystyczną cechą powieści Ildikó von Kürthy jest ich daleko idące podobieństwo — zarówno formalne, jak i treściowe oraz językowe. Wspólne cechy wykazują też bohaterki jej książek.

Pierwsza z bestsellerowych powieści, *Mondscheintarif*, powstała na zamówienie wydawnictwa Rowohlt, które to zaproponowało autorce napisanie „zabawnej powieści o kobietach”⁶⁷⁷. Ponieważ było to zlecenie, książka musiała spełniać wymogi stawiane literaturze komercyjnej.

Idea powieści opiera się na nieporozumieniu. Opiswane jest w niej kilka godzin z życia pierwszoosobowej narratorki — 33-letniej Cory Hübsch. Rzecz dzieje się w sobotni wieczór, kiedy to bohaterka marnuje swój weekend na wielogodzinnym oczekiwaniu na telefon od ukochanego. Mimo że jest wyemancypowana i bezpruderyjna, Cora pozwala się kierować przesądami i konwenansami. Za radą przyjaciół nie decyduje się po pierwszej wspólnie spędzonej nocy dzwonić do swego kochanka jako pierwsza⁶⁷⁸. By zabić czas i oderwać się myślami od oczekiwania, słucha muzyki, wykonuje zabiegi pielęgnacyjne, pali papierosy i sprząta. Ponadto rozpamiętuje swoje kompleksy i niepokoje. Wraca też pamięcią do dość żenujących okoliczności, w których poznała doktora Daniela Hoffmanna, podczas party, na które zaprosiła ją przyjaciółka. Wspomina również, jak zrzędzeniem losu Daniel zastępował „lekarza domowego” akurat wtedy, gdy potrzebne jej było zwolnienie, a w końcu — dzień, w którym zaprosił ją „na kolację ze śniadaniem”. Napięcie i zniecierpliwienie Cory sięga zenitu, kiedy telefon zaczyna w końcu dzwonić. Dzwonią jednak wszyscy (mama, przyjaciółka, przyjaciel), tylko nie doktor Hoffmann. Zagadkowe zachowanie mężczyzny wyjaśnia w końcu bohater-

⁶⁷⁵ Por. Ildikó von Kürthy, »Endlich!« — Ildikó von Kürthy über Frauen und Mütter”, „Focus Online Literatur”, 30.08.2010, http://www.focus.de/kultur/buecher/literatur-endlich-ildik-von-kuerthy-ueber-frauen-und-muetter_aid_546979.html (dostęp: 13.09.2010); i Ildikó von Kürthy, *Die Frauenflüsterin: Bestsellerautorin Ildikó von Kürthy im Interview*, rozmowę przeprowadzili Lisa Feldmann i Sven Broder, »Anabelle”, 28.08.2012.

⁶⁷⁶ Kerstin Schulz, *Moderne und emanzipierte Frauen in der Literatur. Unbeabsichtigte Lebenshilfe in den Romanen von Ildikó von Kürthy*, „Suite 101”, 18.01.2010, <http://kerstinschulz.suite101.de/moderne-und-emanzipierte-frauen-in-der-literatur-a68099> (dostęp: 11.02.2010).

⁶⁷⁷ *Interview mit Ildikó von Kürthy: Mondscheintarif*, „digitalvd.de”, <http://www.digitalvd.de/interviews/Ildiko-von-Kuerthy-Mondscheintarif.html> (dostęp: 22.03.2011).

⁶⁷⁸ Ildikó von Kürthy, *Taryfa księżycowa*, tłum. Ryszard Turczyn, Warszawa 2004, s. 73–74.

ce jej rzekoma konkurentka, która naprawdę okazuje się niezainteresowaną mężczyznami przyjaciółką lekarza. Utrzymuje ona, że Hoffmann jest szaleńczo zakochany w Corze, lecz opacznie odczytał wysyłane przez nią sygnały⁶⁷⁹.

Kolejną z grupy neurotyczno-histerycznych bohaterek wykreowanych przez Ildikó von Kürthy jest 32-letnia pierwszoosobowa narratorka powieści *Herzsprung* (2001) [*Złamane serce*, 2004], która zostaje ukarana za nietakt i niezdrową ciekawość. Sprawdzając wiadomości w poczcie głosowej telefonu komórkowego swego partnera Philippa, dochodzi do wniosku, że jest zdradzana⁶⁸⁰. Bohaterka jednak nie bez powodu nazywa się Amelie Sturm (burza) — na szokujące ją odkrycie reaguje bardzo gwałtownie. Z zemsty oblewa ubrania wiarołomcy czerwonym winem i wyrusza w 48-godzinną podróż, aby przeżyć to, czego nie doznała w związku z prawnikiem Philippem⁶⁸¹. Podczas tego wyjazdu bohaterka mnoży jednak problemy, bez istotnych ku temu powodów. Egoistyczna, kłótniwa i zazdrosna kobieta wikła się w zawstydzające sytuacje, które pobudzają ją do autoironicznych i pełnych czarnego humoru refleksji. Cała fabuła zmierza jednak ku szczęśliwemu zakończeniu. Podejrzenia Amelie okazują się, jak można było oczekiwać, pomyłką wynikającą z nadinterpretacji faktów.

O ile w pierwszych dwóch powieściach autorki zachowane są pozory realności, o tyle kolejny jej utwór swymi właściwościami zbliża się do telewizyjnych oper mydlanych. *Freizeichen* (2003) [*Podróż po miłość*, 2007] to historia Anabelli (Belli) Leonhard — 35-latki zmagającej się z kilkukilogramową nadwagą, mającej kompleksy z powodu cienkich włosów i nieodpowiedniej proporcji między rozmiarem biustu a obwodem bioder. Przeświadczenie o nieatrakcyjności odbiera jej motywację do działania, budzi wątpliwość we własną wartość i związek z Benem — jej partnerem. Postanawia zatem „przydać jesieni swego życia nieco blasku”⁶⁸² i wyjechać na tydzień do nestorki rodu — ulubionej ciotki Gesy na Majorkę, która, jak nietrudno się domyślić, jest osobą majątną, chętnie wspierającą (również finansowo) sfrustrowaną krewną. Zmiana otoczenia, rajskie plenery, wpływ postępowych poglądów ciotki i poznanych na wyspie pełnych temperamentu kobiet mają pomóc zagubionej bohaterce odnaleźć cel życia. Jedną z ważniejszych postaci jest w powieści znana z *Mondscheintarif* fotografa Cora Hübsch, która na Majorce realizuje swoje zlecenia. Istotną rolę odgrywa również playboy Robin, udający właściciela jachtu. Wywiera on na Anabelli tak duże wrażenie, że bohaterka zdecydowana jest zerwać swój dotychczasowy związek⁶⁸³. Dalszy tok akcji przynosi jednak jej przypadkowe spotkanie z Sonią — redaktorką działu kosmetycznego pisma dla kobiet, która postanawia odbić Belli „jej Bena”⁶⁸⁴. Wzbudza to w pasyw-

⁶⁷⁹ Tamże, s. 160–164.

⁶⁸⁰ Ildikó von Kürthy, *Złamane serce*, tłum. Ryszard Turczyn, Warszawa 2004, s. 54.

⁶⁸¹ Tamże, s. 49, 54 i 74–75.

⁶⁸² Ildikó von Kürthy, *Podróż po miłość*, tłum. Ryszard Turczyn, Warszawa 2007, s. 8.

⁶⁸³ Tamże, s. 124.

⁶⁸⁴ Tamże, s. 122.

nej dotychczas kobiecie ducha rywalizacji i walki. Ta miałka, sztuczna fabuła powoduje, że mimo charakterystycznego dla Ildikó von Kürthy dowcipu, autoironii i kilku zabawnych, slapstickowych sytuacji *Freizeichen* jest jedną z najsłabszych jej powieści, lekturą zupełnie niewyszukaną i banalną.

Kolejną rozczerowaną życiem postacią z twórczości autorki jest Elisabeth (Elli) — bohaterka powieści *Blaue Wunder* (2004) [„Rozczarowania”]. I tym razem jest to kobieta po trzydziestce przeżywająca rozterki miłosne. Odkrywa bowiem, że mężczyzna, którego darzy uczuciem, zataił przed nią fakt posiadania narzeczonej, z którą wkrótce opuści miasto. Martin, jak większość mężczyzn, którymi interesują się bohaterki Ildikó von Kürthy, jest tak zwaną dobrą partią — synem wpływowego przedsiębiorcy branży sanitarnej. Jego układy z przyszlą żoną są jednak dziwaczne, można nawet podejrzewać, że związek ten jest zaaranżowany i stanowi część umowy handlowej. Dlatego też Elli postanawia dołożyć wszelkich starań, by odzyskać Martina. Za namową i pod kierunkiem swego homoseksualnego współlokatora Erdala, który przygarnął ją, kiedy zagubiona przybyła do Hamburga, usiłuje stracić na wadze. Uprawia jogging, stosuje dietę i z czasem realizuje zamierzony cel. Kiedy jednak Martin zauroczony Elli decyduje się rozstać z narzeczoną, bohaterka dowiaduje się, że inny, młodszy od niej mężczyzna, traktowany przez nią dość pobłaźliwie (stąd też jego pseudonim „Super-Nucki”) od dłuższego czasu darzy ją płomiennym uczuciem. Pozornie nieoczekiwany zwrot akcji w zakończeniu nie jest niczym zaskakującym w twórczości Ildikó von Kürthy. Podobne zabiegi konstrukcyjne stosowała autorka już w poprzednich swych utworach. Nie można jednak przeoczyć, że typowy dla autorki dowcip okazuje w *Blaue Wunder* oznaki wypalenia. Nic więc dziwnego, że powieść przyjęta została krytycznie przez recenzentów⁶⁸⁵.

Podobne fabularne klisze wykorzystuje pisarka również w powieści *Höhenrausch* (2006) [Zawrót głowy, 2008]. Jej bohaterka Linda to kolejna oszukana trzydziestopięciolatka, która próbuje rozpocząć życie od nowa. Dzięki pomocy firmy pośrednictwa zamienia swoje mieszkanie z nieznanym mężczyzną i ucieka z miasteczka Jülich do Berlina, ponieważ nie chce, żeby cokolwiek przypominało jej nieudany związek. Tam zabawnym zbiegiem okoliczności, w wyniku pomyłki portalu randkowego, poznaje Erdala Küppersa — bohatera występującego już w poprzedniej powieści, który szybko staje się jej powiernikiem i wspiera w trudnych kwestiach, jak walka z nadwagą, cellulitem i niesforą fryzurą. Wsparciem jest też dla kobiety mailowy kontakt z Andreasem — byłym właścicielem mieszkania, które obecnie zajmuje. Początkowo wciela się on w rolę przewodnika Lindy po Berlinie, a z czasem coraz częściej wymienia z nią poglądy na temat damsko-męskich różnic charakterologicznych. W nowym otoczeniu Linda poznaje Johanna Bergera, który jest jej sąsiadem. Rodzące się do niego uczucie pozwala

⁶⁸⁵ Alexander Leopold uznaje nawet książkę za „gorszą od powieści groszowej”. Zob. *Blaue Subversion*, „die tageszeitung”, 15.01.2005.

bohaterce mieć nadzieję na wspólną przyszłość do czasu, kiedy przypadkowo dowiaduje się, że jej wybranek jest żonaty i nie mieszka na stałe w Berlinie. Linda postanawia jednak pozostać „tą trzecią” i walczyć o swe uczucia. W końcu jednak dojrzeva do decyzji o zaprzestaniu kontaktów z oszukującym ją mężczyzną. Ponieważ z wszystkich bohaterek powieści Ildikó von Kürthy Linda ze względu na swe nieetyczne postępowanie wzbudza najmniej sympatii, dziwić może nieco zakończenie utworu. Autorka bowiem pozwala jej znaleźć szczęście w miłości do internetowego znajomego Andreasa, mimo iż Linda jako osoba wyrządzająca z zimną krwią krzywdę innym nie jest najlepszą kandydatką do otrzymania tej iscie baśniowej nagrody.

Dwie ostatnie powieści Ildikó von Kürthy koncentrują się wokół perypetii dojrzałych, bardziej doświadczonych kobiet. Bohaterką pierwszej z nich — *Schwerelos* (2008) [„W nieważkości”] jest redaktorka wydawnicza Rosemarie (Marie) Goldhausen, która po ośmiu latach stabilnego związku otrzymuje od swego partnera Franka propozycję małżeństwa. Bohaterka nie oczekuje romantycznej miłości, lecz raczej poczucia pewności, choćby miała to przypłacić nudą. Uważa, że sama też nie może nic więcej zaoferować swemu partnerowi. Swe wyobrażenia o związku ujmuje w następującą „złotą myśl”: „Niewiele kobiet ma niewłaściwego partnera. Większość ma nieprawidłowe marzenia. Ja nie”⁶⁸⁶. I chociaż oświadczyły Franka były długo wyczekiwane, Marie, pomna rad swej ciotki, prosi o czas na zastanowienie.

Od tego momentu wydarzenia w życiu kobiety przybierają nieoczekiwany bieg. Ciotka Rosemarie, po której bohaterka odziedziczyła imię, ginie w katastrofie samolotowej. Ponieważ na jej kamieniu nagrobnym widnieje nazwisko, które nosi przecież także bohaterka, pogrzeb tragicznie zmarłej krewnej staje się dla Marie symbolicznym pogrzebem jej własnego dotychczasowego życia i nowych oczekiwań. Z uwagą więc śledzi poczynania najbliższego otoczenia. Mianowicie, już na stypie Marie dowiaduje się, że jej kuzynka Leonie jest w ciąży. Nie wie jednak, kim jest ojciec dziecka. W swym najbliższym środowisku bohaterka widzi jedynie karykatury małżeństw (jej przyjaciółka zdradza męża, gdyż takie postępowanie według niej uatrakcyjnia związek). Z jej perspektywy niepomysłnie wypadają także charakterystyki znajomych heteroseksualnych mężczyzn. Najbardziej zaś spójną parę tworzą dla odmiany kolega szkolny bohaterki Erdal i jego partner Karsten, którzy od jakiegoś czasu noszą się z myślą o adopcji dziecka i później, jak nietrudno przewidzieć, rzeczywiście przygarniają dziecko wraz z jego matką — Leonie. Obserwacje otoczenia skłaniają bohaterkę do przewartościowania swych poglądów, co ułatwia jej znacznie testament ciotki. Ponieważ Rosemarie pozostawiła swej ulubionej bratanicy nie tylko imię i pokaźny zbiór złotych myśli, lecz także mieszkanie w Paryżu z widokiem na Sekwanę, Marie postanawia się usamodzielniać i zerwać związek, w którym brakuje zaufania, bliskości i ciepła.

⁶⁸⁶ Ildikó von Kürthy, *Schwerelos*, Reinbek 2008, s. 20.

Jest to zatem pierwsza powieść autorki, w której bohaterka nie szuka właściwego partnera, tylko wyzwala się spod wpływu tego niewłaściwego.

Podobny wydźwięk ma powieść z roku 2010 pod tytułem *Endlich* [„W końcu”]. Vera Hagedorn, 40-letnia mężatka, usycha z nudów w bezbarwnym miasteczku Stade, cierpiąc z powodu niespełnionego pragnienia macierzyństwa. Przytłacza ją osiągnięcie „półmetku życia”⁶⁸⁷. Frustrację bohaterki pogłębiają otrzymane przy tej okazji prezenty, za bardzo „dopasowane do jej wieku”⁶⁸⁸. Praca tekstowej reklamowej też jej już nie satysfakcjonuje. Staje się „zgorzkniała, drobnomieszczańska, niepewna i nie może znieść, że inne kobiety takie nie są” (s. 26). Toteż z chęcią przyjmuje zaproszenie przyjaciółki Johannы Zucker — wdowy po znanym, zaможnym i wpływowym pośredniku handlu nieruchomościami — na przyjazd do Berlina. Ekscentryczna i niewyobrażalnie bogata kobieta potrzebuje jej wsparcia przed planowaną operacją powiększenia piersi, której chciałaby się poddać przed powrotem na scenę (s. 58). Sielankowy nastrój w domu przyjaciółki mąci jednak przypadkowe odkrycie Very (przez Facebook), że mąż Marcus ją zdradza. Kierowana dążeniem do uratowania związku, wspierana przez Johannę i (wszechobecnego w utworach autorki) Erdala, uczęszcza na kurs „Jak dobrze wyglądać nago”, a także do klubu fitness i w ekspresowym tempie przeobraża się w obiekt westchnień wszystkich otaczających ją mężczyzn.

Głównym celem działań bohaterki jest zmiana trybu życia i odzyskanie męża (s. 245). Po udanej metamorfozie Vera jest o krok od spełnienia swych zamierzeń — Marcus zauroczony przemianą żony próbuje odzyskać jej uczucie. Bohaterka dowiaduje się jednak, że jego kochanka jest w ciąży, i rezygnuje z walki o „wypalone” małżeństwo. Przy pomocy przyjaciół z Berlina uwalnia się od małomiasteczkowej nudy i marazmu. „W końcu” otrzymuje też od życia to, czego zawsze pragnęła: dziecko (którego ojcem jest przypadkowo spotkany mężczyzna) oraz możliwość rozwoju własnych pasji, debiutując jako autorka sztuki teatralnej.

Jest to zatem „powieść o drugim dojrzewaniu kobiety”, o „czterdziestolatce na wojennej ścieżce”⁶⁸⁹. Nie zmienia to jednak faktu, że Vera Hagedorn jest kolejną skrajnie egocentryczną postacią wykreowaną przez Ildikó von Kürthy, kolejną mistrzynią w przeobrażaniu swych porażek w sukcesy.

Charaktery pierwszoosobowych narratorek książek Ildikó von Kürthy stanowią konglomerat cech samej autorki i jej znajomych, gdyż hołduje ona zasadzie, że „życie pisze najlepsze scenariusze”⁶⁹⁰.

⁶⁸⁷ Ildikó von Kürthy, *Endlich!*, Reinbek 2010, s. 11. Dalsze cytaty z niniejszego wydania oznaczono w tekście głównym, podając w nawiasach numer strony.

⁶⁸⁸ Najbardziej psują jej humor maseczki odmładzające i bony na zabiegi upiększające (s. 11).

⁶⁸⁹ Cyt. za: Steffi Staiger, Ildikó von Kürthy. »Erfolg ist eine Leihgabe des Schicksals«, „Berliner Morgenpost”, 30.08.2010.

⁶⁹⁰ Ildikó von Kürthy: *Mit Ikea-Geschmack zum Erfolg*, „gofeminin.de”, <http://www.gofeminin.de/buecher/endlich-ildiko-von-kuerthy-d15424x43152.html> (dostęp: 18.07.2010).

Zarówno Cora Hübsch, Amelie Sturm, Annabel Leonhard, Elli Dückers, Linda Schumann, Rosemarie Goldhausen, jak i Vera Hagedorn to kobiety podsumowujące swoje dotychczasowe życie. Są niezadowolone z tego, co osiągnęły, odczuwają w związku z tym potrzebę zmiany. Do aktywności zmusza je zazwyczaj przeżyte rozczarowanie lub porzucenie. Dopiero wówczas zaczynają zachowywać się, „jakby miały okruczności sucharów w rajstopach”⁶⁹¹ i desperacko próbują nadrobić stracony czas. Bohaterki powieści Ildikó von Kürthy dojrzewają wraz z autorką. Są coraz starsze, nie przekraczają jednak granicy 40 lat. Niezależnie od wieku nie chcą czekać na to, co przyniesie im los⁶⁹². Dlatego też próbują zmienić życie, zanim ono zmieni je same⁶⁹³, a ich siła polega na tym, że walczą o swoje szczęście osobiste. Tak zdeterminowane bohaterki trudno znaleźć w twórczości pozostałych przedstawicieli generacji Golfa, omawianej w niniejszej pracy⁶⁹⁴.

Portretowane przez pisarkę kobiety nie są postaciami czarno-białymi. Nie są idealne — ulegają słabościom, nie zawsze postępują fair, nie są nawet szczególnie atrakcyjne. Ze względu na hybrydyczne cechy⁶⁹⁵ są często zbyt przerysowane i tym samym nierealne. Większość bohaterek pisarki wykazuje ponadto skrajnie neurotyczne objawy i bardzo ograniczone zainteresowania (wygląd, wygoda, partner). Ich pełne sprzeczności charaktery skonstruowane są jednak w taki sposób, żeby wzbudzić sympatię czytelniczek. Fanki twórczości Ildikó von Kürthy z łatwością odnajdują w ułomnościach jej bohaterek swoje wady, utwierdzając się tym samym w przekonaniu o swej „normalności”. Autorka uważa bowiem, że „nie ma neurotycznych kobiet”, wszystkie one wykazują bowiem „skłonność do takich czy innych dziwactw”⁶⁹⁶. Uproszczenia, uogólnienia i przejawienia powodują jednak, że wizerunek współczesnej kobiety wyłaniający się z powieści autorki nie jest korzystny.

Książki Ildikó von Kürthy czytane są głównie przez kobiety, choć pisarka podkreśla, że dostaje także listy od czytelników, którzy po lekturze jej powieści z ulgą stwierdzają, że opisane przez nią stany neurotyczne dotyczą dużej części współczesnych kobiet, a nie wyłącznie ich partnerek⁶⁹⁷. Na pytanie Sachara Kriwoja, czy autorka pisze tylko dla kobiet, Ildikó von Kürthy dyplomatycznie odpowiada jednak, że pisze głównie dla siebie. Ponadto dodaje, że nigdy nie zastanawia się, komu jej twórczość przypadnie do gustu, gdyż samo tworzenie sprawia jej wystarczającą

⁶⁹¹ I. von Kürthy, »Endlich!« — Ildikó von Kürthy über Frauen...

⁶⁹² Tamże.

⁶⁹³ Tamże.

⁶⁹⁴ Porównywalną motywację wykazuje jedynie narrator powieści *Soloalbum* Benjamina von Stuckrad-Barrego. Jest on jednak w odróżnieniu od postaci pisarki statyczny.

⁶⁹⁵ Ildikó von Kürthy: *Mit Ikea-Geschmack zum Erfolg...*

⁶⁹⁶ I. von Kürthy, *Interview mit Ildikó von Kürthy: Mondscheintarif...*

⁶⁹⁷ I. von Kürthy, *Die Frauenflüsterin...*

przyjemność⁶⁹⁸. Proces twórczy traktuje zatem w podobny sposób jak Benjamin von Stuckrad-Barre⁶⁹⁹.

Powieści Ildikó von Kürthy wielokrotnie zaliczano do tak zwanej literatury kobiecej. Sformułowanie to wywołuje jednak ciągle kontrowersje. Głównym zaś argumentem przeciw niemu jest jego dyskryminująca konotacja (literaturę kobiecą zwykło się utożsamiać z literaturą trywialną), a także brak ekwiwalentu w postaci utworów, które określano by mianem „literatury męskiej”. Dlatego też bardziej zasadne wydaje się traktowanie jej pisarstwa jako literatury pisanej przez kobiety⁷⁰⁰.

Sama autorka wykazuje daleko idącą ostrożność w odniesieniu do etykiety „literatura kobieca”. Twierdzi też, że „jeśli to zaszufładowanie pomoże komuś znaleźć jej książkę na regale, to nie ma nic przeciw temu”⁷⁰¹. Ildikó von Kürthy nie propaguje ponadto emancypacji, gdyż uważa, że w obecnych czasach nie ma już takiej potrzeby, ponieważ współczesne pokolenie bez przeszkód czerpie „profity z wysiłków poprzednich generacji kobiet walczących o równość”⁷⁰². Tym samym pisarka potwierdza opinię Florian Illies na ten temat, zawartą w *Generation Golf*. Podkreśla jednak, że ruchy emancypacyjne mają w dalszym ciągu swą rację bytu na przykład w Turcji, gdzie wciąż panuje rażąca dyskryminacja kobiet.

Bohaterki książek Ildikó von Kürthy nie są samodzielnymi i samowystarczalnymi osobami, nie mają też cech właściwych heroinom i superkobietom. Wyrażnie zależy im głównie na tym, by podobać się płci przeciwnej, i to jest głównym motorem ich wszystkich działań. Są zatem względnie niezależne finansowo, emocjonalnie zaś — całkowicie uzależnione od mężczyzn.

Pozwala to na jednoznaczne wykluczenie powieści autorki z kręgu literatury feministycznej. Można natomiast uznać je za przejaw postfeminizmu, jednakże wyłącznie w znaczeniu wysublimowanego antyfeminizmu⁷⁰³. Są reprezentacyj-

⁶⁹⁸ Ildikó von Kürthy, *Interview mit Ildikó von Kürthy*, rozmowę przeprowadził Sachar Kriwoj, „Brainstorms. Berlins bessere Seiten”, 2003, <http://www.brainstorms42.de/artikel/interview-ildiko-von-kuerthy.html> (dostęp: 13.05.2010).

⁶⁹⁹ Por. B. von Stuckrad-Barre, *Stuckis Sammelsurium...*

⁷⁰⁰ Por. Irmtraud Morgner, *Frauenliteratur oder Literatur von Frauen gemacht? Gespräch mit Jacqueline Benker-Grenz*, „Connaissance de la RDA”, nr 10, 1980; Karin Richter, *Aspekte »weiblichen Schreibens« in der DDR-Literatur der siebziger und achtziger Jahre*, [w:] *Gibt es weibliches Schreiben? Schriftstellerinnen in Schweden und der DDR. Ergebnisse einer Konferenz* (1989), red. Rüdiger Bernhard, Halle-Saale 1991, s. 62; Susanne Kord, *Sich einen Namen machen: Anonymität und weibliche Autorschaft 1700–1900*, Stuttgart-Weimar 1990, s. 135 i 170; *Gender Studien. Eine Einführung*, red. Christina von Braun, Inge Stephan, Stuttgart-Weimar 2000, s. 62 i 290.

⁷⁰¹ Ildikó von Kürthy, Svende Merian, *Sommergespräche (1): Die Bestseller-Autorinnen Ildikó von Kürthy (»Mondscheintarif«) und Svende Merian (»Tod des Märchenprinzen«) über Männer*, rozmowę przeprowadzili Till Raether i Sina Teigelkötter, „Brigitte”, 22.06.2005.

⁷⁰² Tamże.

⁷⁰³ Termin „postfeminizm” jest niejednoznaczny. Używany jest jako określenie „kontynuacji idei feminizmu przy użyciu nowych strategii”, a także jako synonim antyfeminizmu. Zob. Annette Peitz, *Chick Lit: Genrekonstituierende Untersuchungen unter anglo-amerikanischem Einfluss*, Frankfurt am Main 2010, s. 152; i Marta Świątek, *(Post)feministyczne trawestacje. O dziewczynskich*

nym przykładami *chick lit*, stanowiącej odłam tego właśnie kierunku. Termin ten określa literaturę dla młodych, naiwnych kobiet z typowym dla nich powierzchownym widzeniem otaczającego świata (wyrażenie *chick* jest odpowiednikiem żargonowych pojęć typu „laska” czy „niunia”). Nurt ten rozwinął się w krajach anglojęzycznych na początku XXI wieku. Za jego europejski wzorzec uznawane są kolumny Helen Fielding, które dziennikarka ta zanim zyskała popularność książką i filmem *Bridget Jones' Diary* (1996) [*Dziennik Bridget Jones*, 1998; ekranizacja, 2001] publikowała w gazecie „The Independent”. W USA zaś pierwowzorem *chick lit* były teksty Candace Bush pisane do „The New York Observer”, z których powstała książka *Sex and the City* (1997) [*Seks w wielkim mieście*, 2001], a na jej podstawie — serial pod tym samym tytułem (2004–2008). Niektórzy badacze dopatrują się źródeł tej tendencji w twórczości Jane Austen, którą uznają za „prababkę gatunku”⁷⁰⁴.

Trafny, aczkolwiek nieco uproszczony opis tego trendu pisarskiego podaje Sebastian Łupak w artykule dla „Wysokich Obcasów”. Autor stwierdza, że *chick lit* opiera się na następującym schemacie: „Dziewczyna w wielkim mieście szuka księcia z bajki, w międzyczasie robiąc zakupy, stosując bądź przerywając dietę i od czasu do czasu wybierając się na zakrapiany łzami lunch z przyjacielem gejem”⁷⁰⁵. Wszystkie wymienione w tej zwięzłej charakterystyce elementy występują w powieściach Ildikó von Kürthy. O przynależności jej utworów do tego typu literatury świadczą ponadto pastelowe okładki jej książek i ich kiczowate ilustracje. Już na podstawie tego można twierdzić, że autorka jest typową „Pink Lady”⁷⁰⁶, powielającą fabuły romansowe, którym przydaje nową oprawę — współczesne realia i stereotypy. Jej bohaterki, zgodnie z regułami *chick lit*, mieszkają w miastach, przeważnie w apartamentach dzielonych z przyjaciółką lub przyjacielem, a ich otoczenie to głównie młodzi bezdzietni ludzie. Jako wątki poboczne, podporządkowane głównemu, zazwyczaj miłosnemu, w powieściach *chick lit* występują w powieściach tego gatunku praca (bohaterki wykonują dobrze płatną pracę w nienormowanym czasie) i przyjaźń, przy czym ukazywane są zarówno pozytywne, jak i negatywne aspekty życia prezentowanych kobiet. Jawi się ono jednak w sumie jako mało atrakcyjne. Szczególną rolę w *chick lit*, będącej odmianą literatury pop, odgrywają zakupy, randki, lifestyle, moda, kwestie związane z utrzymaniem optymalnej wagi⁷⁰⁷ oraz zabiegi kosmetyczne, z drastycznymi operacjami plastycznymi włącznie. Kolejną cechą należącą do formuły tego gatunku jest au-

zabawach artystek ostatniej dekady, „Polisemia. Naukowe czasopismo internetowe”, nr 3, 2011, <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-3-2011-7/postfeministyczne-trawestacja> (dostęp: 31.08.2012).

⁷⁰⁴ Sebastian Łupak, *Różowe kontra szare*, „Wysokie Obcasy — dodatek do Gazety Wyborczej”, 15.02.2008.

⁷⁰⁵ Tamże.

⁷⁰⁶ Dla odróżnienia od autorek *chick lit* ich oponentki nazywane są *Grey Ladies*. Zob. tamże.

⁷⁰⁷ Rian Montgomery, *Chick Lit Books Home page*, <http://chicklitbooks.com/> (dostęp: 23.05.2010).

todeprecjacja⁷⁰⁸ bohatererek. Skonfrontowane zostają one z banalnymi problemami, które w ich mniemaniu urastają do rozmiarów tragedii, narażone na śmieszne, żenujące sytuacje wynikające najczęściej z przeoczenia, nieuwagi czy nadinterpretacji i przewrażliwienia na punkcie własnej osoby. Nie pozostaje im zatem nic innego jak ciągle wyśmiewanie swych niedoskonałości — autoironia. Ciekawym elementem ich kreacji jest fakt, że nie są postaciami statycznymi. Obserwują, uczą się na swych błędach i dojrzewają do trudnych niekiedy decyzji, podobnie jak postaci znanych z niemieckiej tradycji literackiej „powieści o formowaniu” (*Bildungsroman*). W wyniku owych przemian ich dzieje nie zawsze kończą się oczekiwanym happy endem, jak w romansach trywialnych.

Także konstelacja postaci w *chick lit* wykazuje pewne cechy stałe. W roli powierników głównej bohaterki występuje zazwyczaj jej przyjaciółka i/lub homoseksualny przyjaciel⁷⁰⁹, jak na przykład Erdal Küppers, pojawiający się aż w czterech powieściach Ildikó von Kürthy (*Blaue Wunder*, *Höhenrausch*, *Schwerelos* i *Endlich*). Nie jest on nigdy tak zazdrosny, jak potrafi być przyjaciółka, ani też obojętny wobec problemów zaprzatających głowę kobiety, jak bywa jej mężczyzna.

Często w tego typu literaturze pojawia się konkurentka głównej postaci — teściowa, macocha czy też rywalka. Co ciekawe, wymarzony, idealny partner, o którego względy ubiega się bohaterka, jest w *chick lit* postacią wyraźnie drugoplanową. Opisy jego charakteru i zachowania są najczęściej powierzchowne⁷¹⁰, pozbawione rysu psychologicznego.

Pod względem formalnym utwory *chick lit* są mieszaniną gatunków literackich (powieści, opowiadania), dziennikarskich (kolumna, komentarz satyryczny) i użytkowych (listy, maile, dzienniki, reklamy). Ich fabuła jest wprawdzie banalna, ale ich oprawa językowo-stylistyczna dość bogata, czego przykładem są właśnie powieści Ildikó von Kürthy. Styl jej publikacji jest prosty, utrzymany w konwencji języka potocznego, zabarwiony subiektywizmem i humorem. Charakteryzuje go również częste wykorzystywanie zeugmy — figury stylistycznej, przyjmującej w utworach pisarki najczęściej formę sprzężenia pojęć konkretnych i abstrakcyjnych. Taką konstrukcją rozpoczyna się przykładowo historia Elli Dückers w powieści *Blaue Wunder*: „Albo robię sobie wyrzuty albo coś do jedzenia”⁷¹¹.

Niemniej jednak *chick lit* nie jest odbierana przez literaturoznawców pozytywnie, czego potwierdzeniem może być opinia Elizabeth Merrick, która definiuje ją jako „córkę romansu oraz przyrodną siostrę czasopisma o modzie”⁷¹². Zdaniem

⁷⁰⁸ Por. Stephanie Harzewski, *Tradition and Displacement in the New Novel of Manners. Chick Lit: the new woman's fiction*, [w:] *Chick Lit: The New Woman's Fiction*, red. Suzanne Ferriss, Mallo-ry Young, New York 2006, s. 38.

⁷⁰⁹ Tamże, s. 64.

⁷¹⁰ Tamże, s. 38.

⁷¹¹ W oryginale: „Entweder mache ich mir Sorgen oder was zu essen”. Zob. Ildikó von Kürthy, *Blaue Wunder*, Reinbek 2004, s. 7.

⁷¹² Elizabeth Merrick, *Introduction: Why Chick Lit Matters*, [w:] tejsze, *This Is Not Chick Lit: Original Stories by America's Best Women Writers*, New York 2006, s. VII.

tej amerykańskiej badaczki *chick lit* nie powinna wypierać z rynku wydawniczego utworów ambitnych, niemających komercyjnego charakteru. Kolejne zarzuty Elizabeth Merrick dotyczą sposobu prezentacji ukazanej rzeczywistości, która w utworach *chick lit* jest wypaczona i banalna. Bohaterki tej literatury nie odznaczają się bowiem ani intelektem, ani talentami, ale mimo to nie mają problemów z pracą (pracują zresztą tylko wtedy, kiedy tego chcą), nie odczuwają braków finansowych, krąg zaś ich zainteresowań i pragnień ogranicza się głównie do dbałości o wygląd. Toteż nurtują je kwestie figury, diety i kosmetyki, na które wydają ogromne sumy.

Propagująca konsumpcyjny styl życia i unikająca istotnych problemów społecznych, a także politycznych *chick lit* jest niewątpliwie odmianą pop-literatury i podobnie jak ona przynależy do piśmiennictwa typowo rozrywkowego, „lekostrawnego” i odstresowującego⁷¹³. Taka też jest twórczość Ildikó von Kürthy, z czego pisarka zdaje sobie doskonale sprawę. Nie ma jednak kompleksu niższości z tego tytułu. Uważa bowiem, że nadana jej przez krytyków etykieta nie uwłacza jej godności i pracy⁷¹⁴.

Z typową literaturą pop łączy twórczość pisarki również wielokrotne przejawy kodowania. Jego istotną rolę potwierdza także sama autorka, kiedy na pytanie, czy jej książki mają jakiś przekaz, odpowiada, że „posiadają tyle przekazów, ile czytelniczek”⁷¹⁵. Innym znakiem popu w jej powieściach są cytaty z utworów muzyki pop oraz charakterystyczny layout jej dzieł, a zatem liczne ilustracje i zdjęcia, a także urozmaicone czcionki.

Jako przedstawicielka tej odmiany literatury Ildikó von Kürthy wybrała nieco inną drogę własnej promocji niż jej koledzy, co w dużej mierze jest uwarunkowane tym, że jest matką. Na stałe związana jest z Hamburgiem, swych prac nie lansuje w trakcie podróży promocyjnych. Udziela wprawdzie, podobnie jak wszyscy inni przedstawiciele generacji Golfa, wielu wywiadów prasowych i radiowych, jednak programy telewizyjne z jej udziałem należą do rzadkości. Wynika to poniekąd z ostrożności pisarki w stosunku do tego medium. Obawia się bowiem, że telewizja narzuciłaby jej „inną formę popularności niż ta, którą cieszy się obecnie — związaną wyłącznie z pisarstwem”⁷¹⁶.

⁷¹³ Susanna Gilbert-Sättele, *Entspannend wie eine Aromatherapie*, „literaturmarkt.info”, 13.08.2006, http://www.literaturmarkt.info/cms/front_content.php?idcat=81&idart=956 (dostęp: 12.01.2010). Na istotę czynnika rozrywkowego w twórczości pisarki wskazuje także anonimowy autor notatki w czasopiśmie „Der Spiegel”, stawiając jej twórczość na równi z dokonaniem Gaby Hauptmann i Susanne Fröhlich. Zob. *Flottes Gemenschel*, „Der Spiegel”, nr 30, 2005.

⁷¹⁴ I. von Kürthy, *Sommergespräche...*; i Ildikó von Kürthy: *Eine Frau, die niemals langweilig sein will*, „Brigitte”, nr 23, 2009.

⁷¹⁵ Carola Große-Wilde, »Schwerelos«: Ildikó von Kürthy legt ihren sechsten Roman vor, „Kleine Zeitung”, 29.09.2008.

⁷¹⁶ I. von Kürthy, *Interview mit Ildikó von Kürthy...*

Ildikó von Kürthy nie kreuje się na divę⁷¹⁷, szanuje swoich rozmówców, jest osobą pogodną i szczęśliwą, o czym otwarcie mówi⁷¹⁸. Wyraźnie jednak akcentuje własną indywidualność. Wyznaje, że po latach dziecięcego buntu polubiła swoje niecodzienne imię, wybrane przez pochodzącego z Węgier ojca⁷¹⁹. Dodaje także, że nie umie flirtować i nie interesuje się polityką⁷²⁰. Nie ukrywa też swych cech negatywnych, wspomina o lenistwie i „preferowaniu w życiu linii najmniej-szego oporu”⁷²¹, co zwiększa jej wiarygodność wśród czytelniczek, a także uprawia samokrytykę, gdyż jak twierdzi, „śmieje się sama z siebie, zanim zrobi to ktoś inny”⁷²².

Toteż utwory Ildikó von Kürthy przeznaczone są głównie dla tych czytelniczek, które zachowują wobec siebie dystans. Autoironia jest „alfą i omegą”⁷²³ w całej jej twórczości i swego rodzaju remedium na przedstawione w niej sytuacje stresowe. Jest też równocześnie spoiwem łączącym utwory pisarki z twórczością innych przedstawicieli generacji Gofa. Podobnie jak oni śledzi ona życie wykształconych mieszkańców wielkich miast, żyjących w pośpiechu, z determinacją dążących do zdobyczy współczesnej cywilizacji i całkowicie uzależnionych od mediów. Nieodłącznymi ich atrybutami stają się Internet i telefon komórkowy, będące w powieściach autorki nierzadko powodem nieporozumień komunikacyjnych bohaterów.

Nietrudno też zauważyć, że pisarka nie stroni w swych utworach od krytyki społecznej. Piętnuje głównie snobizm swej generacji⁷²⁴, zauważa również jej wygodnictwo, kapryśne, roszczeniowe usposobienie⁷²⁵ oraz wynikającą z tej postawy bezsilność swych rówieśników zagubionych w wykreowanych przez media równoległych światach mody i konsumpcji.

⁷¹⁷ Ursula März, *Ildikó von Kürthy. Tschüss und bis bald! Wie Ildikó von Kürthy ihre Bestseller schreibt*, „Die Zeit”, 14.10.2010.

⁷¹⁸ Ildikó von Kürthy, *Ildikó von Kürthy hat alles, was sie haben wollte*, rozmowę przeprowadził Günter Fink, „Welt online”, 13.09.2008, <http://www.welt.de/regionales/hamburg/article2440940/Ildiko-von-Kuerthy-hat-alles-was-sie-haben-wollte.html> (dostęp: 13.05.2010).

⁷¹⁹ Ildikó von Kürthy, *WDR 2 MonTalk: Ildikó von Kürthy — Schriftstellerin und Journalistin*, rozmowę przeprowadził Matthias Bongard, www.podcast.de/episode/2008371/WDR%2B2%2BMonTalk%253A%2BIldik%25C3%25B3%2Bvon%2BK%25C3%25BCrthy%2B-%2BSchriftstellerin%2Bund%2BJournalistin%2B%252803.01.2011%2529%2BMode%253A%2BMatthias%2BBongard (dostęp: 2.02.2011).

⁷²⁰ *Ildikó von Kürthy: Eine Frau, die niemals...*

⁷²¹ I. von Kürthy, *Meine Freundin sagte...*

⁷²² *Ildikó von Kürthy: Mütter sind peinlich*, „gofeminin.de”, <http://www.gofeminin.de/bu-echer/endlich-ildiko-von-kuerthy-d15424x43151.html> (dostęp: 18.07.2010).

⁷²³ Jessica Schulte am Hülse, *Real erfundene Liebes-Affären*, „Die Welt”, 6.11.2005.

⁷²⁴ Ildikó von Kürthy, *Die Anti-Jelinek. Ein Interview mit Ildikó von Kürthy*, rozmowę przeprowadził David Schah, „ef-magazin”, nr 47, 2004, <http://www.eifrei.de/anti-jelinek.pdf> (dostęp: 25.11.2010).

⁷²⁵ Ildikó von Kürthy, *Wir sind total verwöhnt*, „Stern”, nr 23, 1998.

5.5. Fenomen ostalgii. Thomas Brussig

Thomas Brussig jest najstarszym spośród przedstawionych w niniejszej pracy pisarzy, a co za tym idzie — debiutował jako jeden z pierwszych przedstawicieli generacji Golfa. Publikacja jego pierwszej powieści *Wasserfarben* (1991) [„Akwarele”] nie wzbudziła większego zainteresowania ani krytyków, ani też czytelników. Dopiero kolejne książki — *Helden wie wir* (1995) [*Mężni jak my*, fragment, 1998] i *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* (1999) [*Aleja Słoneczna*, 2002] przyniosły mu ogromną popularność, również na świecie⁷²⁶.

Pisarz urodził się 19 grudnia 1965⁷²⁷ roku w Berlinie Wschodnim, gdzie spędził całą swą młodość — wyłączając jedynie czas służby wojskowej. Pochodzi z dzielnicy Prenzlauer Berg, nie wychowywał się zatem w typowym dla NRD blokowisku. Jego rodzice nigdy nie byli członkami partii. Matka pracowała jako pedagog z dziećmi upośledzonymi, ojciec był inżynierem. W domu rodzinnym panowała atmosfera stabilizacji. „Rodzice wykonywali ciągle tę samą pracę i trwali w tym samym małżeństwie”⁷²⁸ — podkreśla sam autor. Thomas Brussig nie wykazywał początkowo zainteresowań literackich. W latach 1981–1984 uczył się zawodu wykwalifikowanego robotnika budowlanego, a po maturze w 1984 roku podejmował pracę w różnych zawodach — był tragarzem, portierem, robotnikiem fabrycznym, zmywaczem i przewodnikiem wycieczek. Pisarz nie wspomina jednak tego czasu źle. Twierdzi, że „zawsze miał stałą pracę”⁷²⁹, która umożliwiła mu niezależność.

W 1990 roku podjął studia socjologiczne na Wolnym Uniwersytecie w Berlinie, które przerwał po piątym semestrze. Studiował także na wydziale dramaturgii w Wyższej Szkole Filmowej im. Konrada Wolfa w Poczdamie. Od czasu sukcesu *Helden wie wir* Thomas Brussig utrzymuje się z działalności literackiej — jako au-

⁷²⁶ Jego książki przetłumaczone zostały na 32 języki. Zob. Thomas Brussig, „Literaturport”, <http://www.literaturport.de/Thomas.Brussig/> (dostęp: 23.12.2012), z tego trzy: *Helden wie wir*, *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* i *Leben bis Männer* — na język polski.

⁷²⁷ Na oficjalnej stronie pisarza — <http://www.thomasbrussig.de/biographie.html> — i w leksykonie autorów *Literaturport* <http://www.literaturport.de/Thomas.Brussig>, podano datę 19.12.1964. Przeważająca część źródeł obsta je jednak przy roku 1965. Takie dane znaleźć można na stronach internetowych wydawnictw Fischer — http://www.fischerverlage.de/autor/Thomas_Brussig/734/ (dostęp: 23.12.2012) i Residenzverlag — http://www.residenzverlag.at/?m=20&o=2&id_auth=396, (dostęp: 23.12.2012), Instytutu Goethego — <http://www.goethe.de/ins/es/bar/prj/lit/aag/bru/deindex.htm>, (dostęp: 23.12.2012), a także w prasie — Andrea Thilo, *Ich habe einen Traum. Thomas Brussig*, „Die Zeit”, nr 45, 2004, publikacjach naukowych — Volker Wehdeking, *Generationenwechsel: Intermedialität in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Berlin 2007, s. 41, i słownikowych — Katarzyna Śliwińska, *Thomas Brussig*, [w:] *Słownik współczesnych pisarzy niemieckojęzycznych. Pokolenia powojenne*, red. Jürgen Joachimsthaler, Marek Zybur, Wrocław 2007, s. 40. Również w informacjach o autorze na okładkach jego książek podany jest rok 1965.

⁷²⁸ Thomas Brussig, *Wer saß unten im System? Icke!*, rozmowę przeprowadziła Barbara Felsmann, „Wochenpost”, nr 39, 1995.

⁷²⁹ Thomas Brussig, *Nachdenken über Thomas Brussig*, rozmowę przeprowadzili Volker Günske i Sven Poser, „Tip-Magazin”, nr 21, 1999.

tor książek i scenariuszy oraz jako publicysta. Mieszka w Berlinie z żoną Kathrin i dwójką dzieci⁷³⁰.

Podobnie jak w przypadku pisarzy generacji Golfa urodzonych w Niemczech Zachodnich, kariera Thomasa Brussiga rozpoczęła się od tekstów publicystycznych. W latach 1989–1990 publikował artykuły i reportaże w „Der Tagesspiegel” i „Der Sonntag”. Od czasu debiutu powieściowego w 1991 roku opublikował osiem książek. Szczególnym wyróżnikiem jego twórczości literackiej na tle zaprezentowanych już autorów generacji Golfa jest koncentracja na dziejach NRD ostatnich lat oraz ich krytyka. Toteż pisarz uznawany jest za „eksperta od spraw Niemiec Wschodnich”⁷³¹ i „specjalistę od meandrów wschodnioniemieckiej historii”⁷³².

Wysoko notowana jest także jego umiejętność dowcipnego ujmowania realiów upadającej NRD bez zbędnego sentymentalizmu⁷³³. Sam pisarz określa siebie jako „autora o wschodnioniemieckim pochodzeniu”⁷³⁴, choć nie jest zwolennikiem jakiegokolwiek klasyfikacji czy stereotypów w ogóle. Uważa jednak, że skłonność do „przypinania etykietek” jest jeszcze zbyt mocno zakorzeniona społecznie, toteż deklaruje, że okazując „ogromną cierpliwość”, nie będzie się jej przeciwstawiał⁷³⁵.

Duży sukces odniosły również wersje filmowe dwóch najpopularniejszych utworów pisarza. Powieść *Helden wie wir* została zekranizowana w 1999 roku przez Sebastiana Petersona, scenariusz zaś *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* w reżyserii Leandra Haußmanna był pierwowzorem książki, wydanej pod tym samym tytułem. Wzbudzająca duże emocje powieść *Helden wie wir* została też udratyzowana⁷³⁶ oraz wydana jako słuchowisko (2001). Inscenizacji doczekała się również powieść *Leben bis Männer* (2001) [*Póki piłka w grze*, 2002] wystawiona w Kammerspiele des Deutschen Theaters w Berlinie⁷³⁷. Thomas Brussig jest ponadto autorem „sztuki na pięć osób” *Heimsuchung* [„Nawiedzenie”] wystawionej

⁷³⁰ Thomas Brussig...

⁷³¹ Heide Hollmer, *The next generation. Thomas Brussig erzählt Erich Honeckers DDR*, [w:] *DDR-Literatur der neunziger Jahre* (Sonderband text+kritik), red. Heinz Ludwig Arnold, München 2000, s. 119.

⁷³² Thomas Kraft, *Autorenporträts. Thomas Brussig*, [w:] *Auferzissen. Zur Literatur der 90er*, red. tenże, München 2000, s. 41–42.

⁷³³ Mechthild Küpper, *Sieben leere Patronen am Ende der Nacht. Die DDR als Schützenfest: Thomas Brussigs Roman »Am kürzeren Ende der Sonnenallee«*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 21.10.1999.

⁷³⁴ Thomas Brussig, *Das Zerfließen von Australien in die Welt*, rozmowę przeprowadziła Silke Schoppe, „Berliner Zimmer”, 18.05.2001, <http://www.planet-interview.de/thomas-brussig-18052000.html> (dostęp: 11.11.2011).

⁷³⁵ Tamże.

⁷³⁶ Premiera utworu mającego formę monodramu odbyła się 27.04.1996 roku w Kammerspiele des Deutschen Theaters w Berlinie.

⁷³⁷ Polska prapremiera monodramu w reżyserii i wykonaniu Jerzego Fedorowicza miała miejsce na Scenie Pod Ratuszem Teatru Ludowego w Krakowie 31.05.2002 roku (w dniu rozpoczęcia mistrzostw świata w piłce nożnej).

w 2000 roku w Staatstheater Mainz⁷³⁸ oraz scenariuszy serii telewizyjnej *Heimat 3 — Chronik einer Zeitenwende* wyświetlanej przez stację ARD w roku 2004 i filmu *NVA* (2005). Napisał także scenariusz do musicalu *Hinterm Horizont* opartym na piosenkach Udo Lindenberg, który od 2011 roku grany jest w Theater am Potsdamer Platz w Berlinie.

O tym, że działalność autora jest dostrzegana i wysoko oceniana, świadczą przyznane mu nagrody: Drehbuchpreis der Bundesregierung za scenariusz do filmu *Sonnenallee* (1999), Hans-Fallada-Preis miasta Neumünster (2000), Carl-Zuckmayer-Medaille (2005) i Quirinus-Kuhlmann-Preis für versehentlich komische Literatur (2008).

Pierwszą swoją powieść *Wasserfarben* Thomas Brussig napisał w tajemnicy przed rodzicami i wydał ją pod pseudonimem Cordt Berneburger. Dopiero w kolejnej edycji utworu z 1997 roku pisarz ujawnia swoje prawdziwe nazwisko. W powieści tej opowiada autor o codziennym życiu mieszkającego w Berlinie Wschodnim abiturienta Antona Glienike. Jego realistyczna i tym samym wiarygodna historia jest dość statyczna — mało w niej akcji, dużo więcej refleksji. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że chłopak nie ma powodów do narzekań. Mieszka z kochającymi rodzicami, ma dziewczynę i przyjaciół. Szybko jednak okazuje się, że nie takiego szczęścia oczekuje bohater. Jego główny problem związany jest ze szkołą. Wyrażnie można odczuć, że nie darzy on specjalną sympatią ani nauczycieli, ani kolegów. Uczniów dzieli na „myślicieli” — mających swoje zdanie i myślących inaczej niż inni — oraz „owce”, czyli oportunistów zadowolonych z istniejącego stanu rzeczy i niemających własnego zdania, stanowiących w szkole zdecydowaną większość.

Anton chciałby żyć tak jak do tej pory: bez obowiązków i ograniczeń. Pragnąłby także robić to, co lubi. Jednakże realizację marzeń, z których największym było podjęcie studiów dziennikarskich, uniemożliwia mu „system”⁷³⁹. Całe otoczenie bohatera oczekuje od niego zdania matury i podjęcia studiów lub pracy, ale Anton, sfrustrowany i zagubiony, nie potrafi podjąć właściwej decyzji, tym bardziej że nie

⁷³⁸ Opublikowana w 2000 roku sztuka nosi cechy teatru absurdu. Por. T. Brussig, *Das Zerfließen von Australien...* Zarzewiem konfliktu stają się starania heskiego proboszcza Eberti, który zmartwiony niską frekwencją na nabożeństwach i zdumiony sukcesami miejscowego kina wywiesza na ścianie kościoła plakat z Clintem Eastwoodem, zyskując w ten sposób popularność w mediach. Ponieważ duchowny głosi publicznie dość skrajne poglądy — uważa na przykład, że można występować przeciw prawu w myśl wyższej sprawiedliwości — odnajdują go wyjęci spod prawa (poszukiwani za przypadkowe zabójstwo donosiciela Stasi) wschodnioniemieccy muzycy punkowi Zillus, Keks i Schulle i proszą o schronienie. Sztuka obfituje w groteskowe, gorzkie w swej wymowie sceny. Przedstawiony jest między innymi konflikt punków z pochodzącą z Zachodnich Niemiec lekarką, przy czym „Ossi” ukazani zostali bardziej przekonująco niż „Wessi”. Przedstawicielka tych ostatnich to postać arogancka i szablonowa, mająca bardzo ograniczoną wiedzę o sytuacji na wschodzie Niemiec. Konfrontacja Wschodu i Zachodu przybiera w powieści groteskowy charakter: Niemcy ze Wschodu próbują uwolnić się spod „opieki” systemu totalitarnego, a jednocześnie występują w obronie niektórych jego zasad.

⁷³⁹ Nauka na tym kierunku nie wchodziła w rachubę, gdyż Glienike miał krewnych na Zachodzie.

ma oparcia w rodzinie i środowisku. Zarówno jego rodzice, jak i nauczyciele to ludzie zakłamaní, konformiści utrudniający bohaterowi znalezienie własnej drogi w życiu. Traci też ukochaną dziewczynę Silke, kiedy na drodze do ich szczęścia stoją jej rodzice. Anton nie potrafi odnaleźć się w otaczającym go świecie i boi się przyszłości. Nie chce być konformistą i żyć jak jego rodzice, dlatego neguje ich zasady i przyzwyczajenia. Uważa też, że bez uzyskania matury można zdobyć w pełni satysfakcjonujący zawód.

Autorytetem dla Antona staje się nieoczekiwanie jego starszy brat Leff — niezależny muzyk rockowy, utrzymujący się z koncertów. To on uświadamia bohaterowi, że aby coś w życiu osiągnąć, trzeba ryzykować i podejmować decyzje, nawet niekiedy trudne i nieodwoływane. Anton zaczyna rozumieć, że nie był w stanie urzeczywistnić swych pomysłów na życie również z powodu swojej opieszałości. Wyciąga więc z tego wnioski, walczy z ułomnościami swojej natury i pod wpływem brata odnajduje kontakt z otoczeniem. Omawiany utwór Thomasa Brussiga jest zatem powieścią o adolescencji „rozmytej” jak akwarela młodzieży Wschodnich Niemiec w ostatnim dziesięcioleciu dziejów tego państwa. Przedstawione w niej losy bohatera wykazują znaczne podobieństwo do perypetii postaci z „powieści o formowaniu” (Bildungsroman) Jerome’a Davida Salinger’a — *The Catcher in the Rye* [Buszujący w zbożu], Alexandra Spoerla — *Memoiren eines mittelmäßigen Schülers* i Ulricha Plenzdorfa — *Die neuen Leiden des jungen W.* [Nowe cierpienia młodego W.].

Z nietypową jak na utwór literatury popularnej reakcją krytyków spotkała się druga powieść Thomasa Brussiga zatytułowana *Helden wie wir*. Głosów krytycznych na jej temat pojawiło się niewiele⁷⁴⁰, a niektórzy recenzenci prześcigali się nawet w zachwytach nad tą „długo oczekiwaną powieścią przełomu”⁷⁴¹ i jej „dzikim duchem twórczym”⁷⁴². Podkreślone zostało również „wyzwalające działanie komizmu” tego utworu⁷⁴³. Stwierdzono ponadto, że ukazana w nim trywialność NRD idealnie odzwierciedliła obskurancki charakter tego państwa⁷⁴⁴. Także wśród czytelników powieść cieszyła się wielkim uznaniem i przez wiele tygodni figurowała na liście bestsellerów⁷⁴⁵.

⁷⁴⁰ Przykładem jednej z nielicznych krytyk utworu była wypowiedź Sigrid Löffler, która nazwała go „najbardziej żenującym debiutem jesieni”. Por. *Anfänger*, „Süddeutsche Zeitung Magazin”, 13.10.1995.

⁷⁴¹ Christoph Dieckmann, *Klaus und wie er die Welt sah. Der junge Ostberliner Autor Thomas Brussig hat den heißersehten Wenderoman geschrieben*, „Die Zeit”, 8.09.1995.

⁷⁴² Daniel Sich, *Die DDR als Absurditätenshow — vom Schreiben nach der Wende*, „Glossen”, nr 21, 2005, <http://www2.dickinson.edu/glossen/heft21/absurditaeten.html> (dostęp: 10.01.2010).

⁷⁴³ Ulrike Bremer, *Versionen der Wende: eine textanalytische Untersuchung erzählerischer Prosa junger deutscher Autoren zur Wiedervereinigung*, Osnabrück 2002, s. 40.

⁷⁴⁴ Ch. Dieckmann, *Klaus und wie er die Welt sah...*

⁷⁴⁵ Thomas Jung podaje, że do 2006 roku sprzedano ponad 200 tys. egzemplarzy książki. Zob. *Topographie der Wendeerfahrung. Thomas Brussigs »Sonnenallee« als Gedächtnisort einer Zeitenwende*, [w:] „Weltfabrik Berlin”: eine Metropole als Sujet der Literatur, red. Matthias Harder, Almut Hille, Würzburg 2006, s. 273–286, 279.

Bezpośrednim impulsem do powstania utworu było spotkanie pisarza z kolegami z klasy pod koniec 1991 roku, które, jak sam wspomina, bardzo go poruszyło⁷⁴⁶. Podawał on również, że lektura książek *Portnoy's Complaint* (1969) Philipa Rotha oraz *Gefühlsstau* (1990) Hansa-Joachima Maatza pomogły mu w sposób otwarty spojrzeć na kwestię seksualności⁷⁴⁷. Fabuła powieści opiera się na relacjach znanych pisarza i jego własnych obserwacjach. Zawiera też autentyczne wydarzenia historyczne.

Cały utwór składa się z siedmiu rozdziałów. Ponieważ Thomas Brussig ukształtował go w formie wywiadu, każda z części zawiera materiał nagrany na odrębnej taśmie magnetofonu, w ramach rozmowy Klausu Uhltschta z dziennikarzem „New York Timesa” Misterem Kitzelsteinem. Reportera zaciekały bowiem pogłoski, że to właśnie Uhltscht spowodował otwarcie granicy między dwoma państwami niemieckimi⁷⁴⁸. Udzielony przez niego wywiad przybiera w powieści formę rozbudowanego monologu, przerywanego niekiedy zwrotami skierowanymi do dziennikarza. Swój obraz wydarzeń w Berlinie Wschodnim w czasie ostatniego dwudziestolecia istnienia NRD rekonstruuje bohater „ze strzępów wspomnień”⁷⁴⁹, nie stroniąc przy tym w swej subiektywnej relacji od fikcji, przesady i drobnych przekłamań. Ponadto jego wypowiedzi rażą chorobliwym wręcz egocentryzmem. Z tego względu monolog Klausu przypomina raczej seans psychoanalityczny, w którego trakcie ujawniają się jego frustracje, obsesje i kompleksy. Równocześnie, przywołane wspomnienia pozwalają bohaterowi uwolnić się od tłumionych w podświadomości nieprzyjemnych przeżyć. Toteż proces wspominania ma zbawienne, uzdrawiające działanie na jego psychikę.

Pierwsze „taśmy” powieści, jak nazwano w książce kolejne rozdziały, stanowią swoistą ekspozycję przedstawionej w utworze problematyki. Narrator, mimo że jest tożsamy z bohaterem, zachowuje ironiczny dystans do swej quasi-autobiografii, opowiadanej w porządku chronologicznym od dnia swych urodzin — 20 sierpnia 1968 roku aż po rok 1989. Narodziny Klausu nastąpiły o miesiąc wcześniej, toteż jego poród przebiegał w prowizorycznych warunkach na hotelowym stole. Nie bez znaczenia w utworze jest też fakt, że bohater urodził się w dniu poprzedzającym wkroczenie wojsk Układu Warszawskiego do Czechosłowacji. A zatem już w pierwszych minutach jego życia towarzyszył mu złowróżbny pomruk nadciągających czołgów, przepowiadający, że dalsze życie bohatera będzie w znacznym stopniu zdeterminowane przez politykę (s. 5). Bardzo szybko okazało się, że narodziny w niekomfortowych warunkach były rzeczywiście prorocze. Stały się one punktem wyjścia jego nieciekawego, naznaczonego pasmem niepowodzeń losu.

⁷⁴⁶ T. Brussig, *Wer saß unten im System?*...

⁷⁴⁷ Tamże.

⁷⁴⁸ Fakt ten potwierdza niejednokrotnie także sam bohater podczas „wywiadu” (s. 6, 7, 319).

⁷⁴⁹ Thomas Brussig, *Helden wie wir*, Berlin 1995, s. 96. Dalsze cytaty z niniejszego wydania oznaczono w tekście głównym, podając w nawiasach numer strony.

Życie rodzinne bohatera pozostawiało wiele do życzenia. Chłopiec wychowywał się w rodzinie lekarki zatrudnionej w charakterze inspektorki higieny oraz podającego się za pracownika handlu zagranicznego agenta Stasi. Obojgu jego rodzicom autor nadaje neurotyczne cechy. Praca matki ma na nią tak destruktywny wpływ, że popada ona w obsesję na punkcie czystości i porządku. Kocha jednak bez granic swego jedynaka, okazując mu nadmierną nieraz troskliwość i opiekuńczość. Doprowadza to w końcu do sytuacji, że Klaus staje się maminsynkiem, niewyobrażającym sobie pobytu bez matki nawet na wakacyjnym obozie (s. 48). Ojciec zaś — człowiek Stasi — wyraźnie gardzi swym synem słabeuszem. Nigdy nie zwraca się doń po imieniu⁷⁵⁰, szydzi z tego, że jest jedynym nieumiejącym pływać dzieckiem w szkole. W domu rodzinnym Klausa panuje atmosfera zakłamania i wygodnictwa. Preferowane są zaś posłuszeństwo, punktualność i obowiązkowość. Nie bez znaczenia jest także właściwa Uhltschom pruderia, unikanie tak zwanych nieprzyzwoitych tematów, błędnie pojmowana troska o uchronienie syna przed wszelkimi „zagrożeniami” tego świata — w tym również przed polityką i seksualnością. Błędy wychowawcze rodziców przypłacił później Klaus nierozsądnym uwikłaniem w polityczne manewry Stasi oraz chorobą weneryczną.

Młody Uhltsch od najmłodszych lat boryka się z różnorodnymi kompleksami i fobiami. Długą ich listę otwiera już kompleks niższości z powodu źle brzmiącego i trudnego do wymówienia nazwiska. Chłopak cierpi też tego z powodu, że jako jedyny w klasie nie potrafi pływać (s. 40). Kompleksy powodują, że z czasem sam nazywa się „zapychaczem toalet” (s. 44.) i „posiadaczem najmniejszej trąbki” (s. 101). Nie potrafi również pogodzić się z tym, że stale dowiaduje się o ważnych sprawach jako ostatni (s. 271), a ponadto w okresie dojrzewania skala jego lęków powiększa się o falliczne obsesje.

Bohater powieści usiłuje za wszelką cenę kompensować swe braki i poczucie niższości, podejmując różne spektakularne działania. Aby zyskać uznanie ojca, wstępuje do Stasi, do jego grupy śledczej. Pragnie zostać bohaterem ratującym upadający system⁷⁵¹. Obserwując działania tej komórki, rozczarowuje się jednak bardzo. Urzędnicy jednostki organu bezpieczeństwa okazują się tak ograniczeni i groteskowi, że młody adept przekonany jest, iż prowadzona jest z nim gra i że wystawiono go na próbę (s. 175).

Należy zauważyć, że Klaus Uhltsch przeżył także kilka wzlotów, sukcesy te były jednak zupełnie przypadkowe. W latach dzieciństwa jego fotografia pojawiła się na stronie tytułowej jednej z gazet, jako zaś funkcjonariusz Stasi miał on zaszczyt oddać krew dla pierwszego sekretarza SED Ericha Honeckera. Te epizody są jednak tylko przedtakiem do wydarzenia, które, jak sądzi Klaus, uczyniło zeń bohatera. Uhltsch 4 listopada 1989 roku był przypadkowym świadkiem demon-

⁷⁵⁰ Bardzo to rani młodego Uhltscha. Zastanawia się więc, na czym polega piętno imienia Klaus, porównując swą sytuację do wyraźnie wrogich relacji między Thomasem Mannem i jego synem, noszącym to samo imię co bohater.

⁷⁵¹ Zamyśl ten jest myślą przewodnią całej powieści, na co wskazuje także jej tytuł.

stracji intelektualistów na Alexanderplatz w Berlinie. Słuchając przemówienia Christy Wolf⁷⁵², pomylił pisarkę z trenerką Kathariny Witt — Juttą Müller, nie wiedząc, że do tłumu zwraca się jedna z bardziej szacownych postaci NRD. Ponieważ jej mowa nie przypada Klausowi do gustu, próbował ją przerwać. Upadł jednak nieszczęśliwie na schodach metra i zranił się w genitalia, czego skutkiem była ich długo utrzymująca się monstualna opuchlizna. Po okresie rekonwalescencji, w wyniku kolejnego przypadku, bohater znalazł się w tłumie domagającym się otwarcia granicy. Spontanicznym aktem ekshibicjonizmu udało mu się odwrócić uwagę służb granicznych i dopomóc tym samym w dopełnieniu się historycznego wydarzenia. Dlatego też, nie zważając na ironię losu (obalenia muru dokonuje przecież jako zdeklarowany funkcjonariusz Stasi), przywłaszcza sobie sukces niemieckiego społeczeństwa, nazywając historię obalenia muru „swoją własną historią” (s. 7). Taka interpretacja tego czynu pozwala mu, zgodnie z freudowską teorią kompensacji, powetować sobie dotychczasowe porażki i przeżyte poniżenia.

Nie ma zatem wątpliwości, że Klaus Uhltsch jawi się w powieści jako przeciętny, antypatyczny, wyobcowany i mimo prób przewyciężenia niepowodzeń — przegrany człowiek. Prezentuje więc wiele cech antybohatera.

Nie trudno także zauważyć, że *Helden wie wir* nie ma nic wspólnego z nostalgią za utraconym rajem dzieciństwa. Jest to powieść wyraźnie obrachunkowa z nieistniejącym już systemem władzy w NRD. Mimo że niewiele jest w utworze pozytywnych przeżyć i emocji, nie można uznać historii bohatera za tragiczną. Jest ona raczej karykaturalna. Jednak NRD Klausa Uhltscha to nie tylko groteskowe audycje telewizyjne, jak program rozrywkowy „Ein Kessel Bunes” (s. 67), będący królestwem absurdu, czy cudacznie ubrani i dziwnie zachowujący się obywatele tego państwa. To także oszukani, naiwni ludzie, obstający wiernie przy socjalizmie w przekonaniu, że reżim uchroni ich przed skutkami wojny, reprezentowani w powieści przez panią i pana Uhltscht oraz oportunistów („współpodążający”), którzy po upadku muru, tak jak Klaus, kreują się na opozycjonistów. Bohater dochodzi wprawdzie do gorzkiej refleksji, że w czasach NRD „wszyscy płynęli z prądem” (s. 281). Nie uważa jednak, że może sobie cokolwiek zarzucić, ponieważ „nie zrobił niczego, przed czym ostrzegali go nauczyciele i programy telewizyjne” (s. 282), chociaż dostrzega, że ceną za względną stabilizację było postępowanie wbrew swoim przekonaniom — zawsze zachowywał się tylko tak, jak tego od niego oczekiwano (s. 282).

Destruktywny wpływ panującej w NRD ideologii na światopogląd bohatera ujawnia się także w jego recepcji utworów Christy Wolf, którą oskarża bohater o przekłamania historyczne. To właśnie jej przemówienie⁷⁵³ próbuje przerwać

⁷⁵² Przemówienie jest w tekście powieści wyróżnione odmiennym fontem na znak sprzeciwu bohatera wobec jego treści.

⁷⁵³ W książce autor cytuje dosłownie fragment przemówienia Christy Wolf na Alexanderplatz, opublikowanego pod tytułem *Sprache der Wende. Rede auf dem Alexanderplatz*, [w:] tejże, *Reden im Herbst*, Berlin 1990, s. 119–121.

podczas demonstracji z listopada 1989 roku, w wyniku czego ulega wypadkowi. Nadrabiając w szpitalu zaległości w lekturze utworów tej pisarki, Klaus demaskuje powieść *Was bleibt* (1990) jako kiczowaty romans (s. 307). Kolejnym nawiązaniem do twórczości Christy Wolf jest tytuł ostatniego rozdziału *Helden wie wir* — *Der geheilte Pimmel* (uleczone przyrodzenie), który jest parodią tytułu jej powieści *Der geteilte Himmel* (*Niebo podzielone*). Z tego właśnie powodu Sigrid Löffler, autorka jednej z nielicznych negatywnych recenzji utworu, zarzuciła Thomasowi Brussigowi złośliwy rozrachunek ze wszystkimi „matkami” NRD — od mamy Uhltscht aż po Christę Wolf⁷⁵⁴.

Poza bezpośrednimi nawiązaniem do twórczości Christy Wolf i wymienionymi już innymi inspiracjami literackimi utworu w *Helden wie wir* dostrzec można wiele aluzji do studiów Sigmunda Freuda (*Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 1905) oraz pracy rosyjskiego badacza Michaiła Bachtina dotyczących twórczości François Rabelais’go. Ponadto *Helden wie wir* wykazuje intertekstualne związki z autobiografią Ericha Honeckera *Aus meinem Leben* (1980)⁷⁵⁵.

Najbardziej zaś widoczne analogie łączą utwór Thomasa Brussiga z modelowymi przykładami powieści łotrzykowskiej⁷⁵⁶ — od utworu Hansa Jakoba Christoffela von Grimmelshausena *Der abentheuerliche Simplicissimus teutsch* (1668) poczynając i na powieści *Die Blechtrommel* (1959) Güntera Grassa kończąc. Podobnie jak w nich, obserwatorem i demaskatorem przywar wszystkich warstw społecznych czyni autor niezbyt rozgarniętego, naiwnego antybohatera — ofiarę panujących układów. Jego wywiad udzielony reporterowi „New York Timesa” można zatem uznać za swoistą spowiedź błazna.

Satyra, sarkazm i rubaszna karykatura to główne środki wyrazu, jakimi posługuje się w utworze pisarz⁷⁵⁷, a „groteskowy realizm”⁷⁵⁸ historii jego bohatera, jak na przykład opisy współpracy Klause ze Stasi oraz obsesji seksualnych postaci, łamie często społeczne tabu. Humor bowiem i szyderstwo są w tej politycznie nacechowanej burlesce narzędziami umożliwiającymi rozrachunek z traumami z przeszłości.

Nie brakuje też w książce delikatnej krytyki skierowanej ku Zachodowi. To przecież do zachodnich odbiorców, przyzwyczajonych do sensacyjnych tekstów, skierowany jest wywiad udzielony przez Klause. O antypatii do czytelników „New York Timesa” świadczy chociażby ostatnie, wyraźnie sarkastyczne zdanie książki.

⁷⁵⁴ S. Löffler, *Anfänger...*

⁷⁵⁵ H. Hollmer, *The next generation...*, s. 115.

⁷⁵⁶ Por. Detlef Gwosc, *Brussig, Thomas: »Helden wie wir«, „Deutsche Bücher”, nr 25, 1995; Michael Berger, Thomas Brussig. »Helden wie wir«, „Die Woche”, 6.10.1995.*

⁷⁵⁷ Są to zresztą ulubione środki wyrazu stosowane przez autora T. Brussig, *Das Zerfließen von Australien...*

⁷⁵⁸ Termin pochodzi z pracy Michaiła Bachtina. Por. *Twórczość Franciszka Rabelais’go a ludowa kultura średniowiecza i renesansu*, tłum. Anna i Andrzej Goreniewie, Kraków 1975, s. 85.

Klaus zapytuje w nim dziennikarza, czy to, co opowiedział, było tym, co chciał usłyszeć (s. 323).

Mimo że powieść Thomasa Brussiga zawiera w sobie elementy literatury popularnej i pop-literatury, nie można jej uznać za utwór służący wyłącznie rozrywce, czy też łatwą lekturę⁷⁵⁹. Pod warstwą prowokacyjnej groteski, rubaszości, wulgarności i komizmu kryje się w *Helden wie wir* przecież zbyt wiele poważnych spraw i przemyśleń, jak na przykład kwestie wychowania, granic współczesnego świata, problem zjednoczenia Niemiec.

W odróżnieniu od ekranizacji *Helden wie wir* film pt. *Sonnenallee*, oparty na scenariuszu Thomasa Brussiga, szybko stał się przebojem kinowym⁷⁶⁰. Posłużył on pisarzowi za punkt wyjścia powieści znacznie wykraczającej poza treść i możliwości kinematografii. Utwór ten ukazał się pod tytułem *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* (1999) [Aleja Słoneczna, 2002] i podobnie jak film spotkał się z przychylnością zarówno czytelników, jak i krytyków. Powieść okrzyknięto „najczystszym, najdelikatniejszym i najpogodniejszym przejawem poezji sprzeciwu”⁷⁶¹.

Jej akcja toczy się w połowie lat 80. XX wieku w przygranicznej części Berlina Wschodniego (Neukölln/Treptow), w miejscu, w którym mur berliński dzielił aleję Słoneczną na dwie nierówne części. Na krótszym (wschodnim) końcu alei mieszkają siedemnasto- osiemnastoletni chłopcy: Micha, Mario, Okularnik, Gruby i Kudłaty. Wszyscy są oczarowani tą samą dziewczyną — najpiękniejszą w szkole tajemniczą Miriam, która świadoma swej urody zadaje się przede wszystkim z dobrze sytuowanymi chłopcami z Zachodu. Najważniejszym wątkiem utworu są próby zdobycia Miriam przez głównego bohatera Michę. Po wielu groteskowych perypetiach (dla dziewczyny chłopiec zapisuje się na kurs tańca, podejmuje się wygłoszenia referatu, zostaje także pośrednio z jej powodu aresztowany za brak dokumentów) bohater osiąga swój cel. Po traumatycznym doświadczeniu, jakim okazała się dla Miriam parada czołgów z okazji święta powstania NRD, dziewczyna zaczyna przejawiać oznaki depresji. Micha wyrывa ją jednak ze stanu przygnębienia pisanymi specjalnie dla niej żartobliwie-ironicznymi pamiątkami.

Problemy mieszkańców alei Słonecznej dotyczą codzienności i są przedstawione w humorystycznej, momentami groteskowej konwencji. Bohaterowie uczęszczają do szkoły średniej, przeżywają swe pierwsze miłości, fascynują się muzyką rock i pop, chodzą na dyskoteki, upijają się, konsumują przenikającą z Zachodu popkulturę i nie interesują się na ogół polityką. Od zachodnich kolegów odróżniają się głównie obojętnością wobec własnej przyszłości. Ich marzenia i plany nie

⁷⁵⁹ Por. też Konrad Franke, *Der Sieger der Geschichte. Thomas Brussig stellt vor: »Helden wie wir«*, „Süddeutsche Zeitung”, 11.10.1995.

⁷⁶⁰ W 1999 roku film *Sonnenallee* zajął pod względem oglądalności trzecie miejsce w kategorii produkcji niemieckich, „Filmförderungsanstalt”, <http://www.ffa.de> (dostęp: 26.03.2010).

⁷⁶¹ Andreas Nentwich, *Zärtliche Poesie des Widerstands. Thomas Brussig widmet sich den Ost-berliner Helden der »Sonnenallee«*, „Zeit online”, 23.09.1999, http://www.zeit.de/1999/39/199939.l-brussig_.xml (dostęp: 21.10.2010).

są zbyt ambitne, ponieważ o pracę nie muszą się martwić — będzie im przecież zapewniona, a to, czy i co będą studiować — nie zawsze zależy od nich samych.

Thomas Brussig w jednym z wywiadów przyznał, że pisząc scenariusz do *Sonnenallee*, chciał stworzyć taki film, po którego emisji Niemcy z Zachodu zazdrościliby swoim rodakom ze Wschodu dzieciństwa w NRD, które — jak podkreślał — także można było przeżyć w intrygujący sposób⁷⁶². Jednak literacka konfrontacja autora z systemem nie pozostawia żadnych złudzeń, że zarówno narrator, jak i bohaterowie świadomi są zagrożeń ze strony systemu oraz tego, że warunki ich życia daleko odbiegały od normalności. Najostrzej uwidacznia się to w wypowiedziach dziewczyny Maria — Elisabeth, zwanej „egzystencjalistką”. Jest ona malarzką wrażliwą na kolorystykę. Państwu, w którym żyje, przypisuje ona kolor szary, symbolizujący jego charakter i mieszkających w nim obywateli. Ponadto uważa, że już najwyższy czas pożegnać się z miejscem zamieszkania, gdyż

wszyscy stąd spieszą. A kto jeszcze nie spieszył, ten ciągle kombinuje, jak by tu spieszyć. A kto nie chce spieszać, jeszcze się po prostu nie domyślił, że jednak chce. A ostatni zgasi światło (s. 119)⁷⁶³.

Sam mur, w którego cieniu dorastają bohaterowie utworu, nie wywołuje u nich negatywnych konotacji. Jest po prostu elementem wtopionym w krajobraz dzielnic. Chłopców z „paczki” nie rzązą też specjalnie docinki z platform widokowych położonych po zachodniej stronie granicy, ponieważ przyzwyczaili się już do tego, że ich sąsiedzi, obserwując mieszkańców Berlina Wschodniego, zachowują się jak na wycieczce w zoo. Do swych rówieśników krzyczą na przykład: „No, dederonku, zrób ładnie pa, pa, pstrykniemy ci fotkę!” (s. 8).

Dopiero gdy konieczne okazuje się przekroczenie muru, odsłania on w pełni swą złowrogą naturę. W pasie ochronnym (pasie śmierci) ląduje porwany przez wiatr list miłosny, którego Micha nie zdążył przeczytać. Ramowa akcja utworu skupia się wokół wysiłków podejmowanych przez bohatera w celu odzyskania tego ważnego dlań dokumentu. Starania te prowadzą do wielu groteskowych, ale też niebezpiecznych sytuacji. Ostatecznie jednak nie przynoszą one spodziewanego efektu — dziwnym zrządzeniem losu list płonie.

W przedstawionym przez Thomasa Brussiga „państwie, w którym niewiele jest do śmiechu”⁷⁶⁴, króluje paradoks. Dzieci i młodzież uczą się języków krajów, do których nie mają prawa wjazdu, a za drobne występki „przeciw systemowi” karane są wygłaszaniem ideologicznie przeładowanych referatów lub noszeniem

⁷⁶² Thomas Brussig, Leander Haußmann, »Sonnenallee«. Interview mit Thomas Brussig und Leander Haußmann, rozmowę przeprowadziła Sandra Maischberger, »thomasbrussig.de», <http://www.thomasbrussig.de/Seiten/Interviews/inte3.htm> (dostęp: 18.04.2010).

⁷⁶³ Karol Fiedor i Marian Wolański podają, że w latach 1949–1961 NRD opuściło 2,6 miliona obywateli. Zob. *Polska–Niemcy–Europa u progu XXI wieku: problemy polityczne, gospodarcze, edukacyjne*, red. Karol Fiedor, Marian Wolański, Wrocław 2003, s. 33.

⁷⁶⁴ H. Hollmer, *The next generation...*, s. 118.

sztandarów podczas uroczystości i pochodów. W systemie zakazów i nakazów, w którym nikt nie ma nic do powiedzenia, kwitnie jednak przemysł (między innymi zakazanych płyt), a urzędnicy i milicjanci są tak nierozgarnięci, że łatwo ich przechrzcić. Nie lepiej zostaje przedstawione w powieści wojsko — po wyborach przeprowadzonych w jednostce wojskowej, w której służy brat Michy, wychodzi na jaw, że oddano więcej głosów, niż było wyborców. Trwa ponadto gra pozorów. Usytuowany blisko przejścia granicznego warzywniak, wywołujący nie najlepsze wrażenie, zostaje przez władze zamknięty, a w jego miejsce powstaje sklep z typowo NRD-owskimi pamiątkami. Od czasu do czasu atmosferę obojętności i przyzwyczajenia w życiu bohaterów podminowuje wyraźnie odczuwalny strach przed tajnymi agentami Stasi. Nie ma zatem w codziennym bycie postaci niczego do pozazdroszczenia. Jedyną ostoją, która pozwala młodym ludziom przewyciężyć ciężkie czasy, jest wyłącznie poczucie wspólnoty, jedności i przyjaźni. Łatwiej znieść bowiem upokorzenia,

kiedy wszyscy pochodzą z tej samej ciasnoty [...], spotykają się co dzień, noszą takie same ciuchy, słuchają tej samej muzyki, mają takie same tęsknoty i z każdym dniem czują się silniejsi — żeby wszystko pozmieniać, kiedy wreszcie dorosną (s. 9).

„Paczka”, którą tworzą bohaterowie, to jedyny prywatny obszar pozwalający zachować wąski margines swobody, w którego funkcjonowanie nie ingeruje państwo, jego system i partia.

Mimo niesprzyjających warunków młodzi ludzie przedstawieni w powieści nie walczą z ustrojem — antykomunistyczny opór, ujawniający się na drugim planie wydarzeń, jest niewielki. Główną formą sprzeciwu młodzieży z alei Słonecznej jest słuchanie zakazanej muzyki z Zachodu (chłopcy są zdeklarowanymi fanami Rolling Stones i Jimiego Hendrixa), a także „zachodni” sposób czesania się i ubioru.

Natomiast działania uznane za polityczne wynikają w powieści z pobudek zwyczajnych, można rzec sytuacyjnych. Po sztubackim występku Maria, który na transparencie przygotowywanym na uroczystość szkolną zmienił litery w ten sposób, że cytat z myśli Lenina przybrał obsceniczny charakter⁷⁶⁵, Micha bierze na siebie jego wyczyn nie tylko dlatego, żeby ratować mocno nadszarpniętą już reputację przyjaciela. Pragnie również w ten sposób zyskać miano niepokornego i zwrócić na siebie uwagę Miriam. Z podobnych względów Micha i Mario pozują do zdjęć zachodnim turystom, odgrywając sceny zebrania o żywność (s. 37). Owe „występy” wiążą się bowiem z zarobkiem. Micha i jego koledzy wiedzą doskonale, że takie postępowanie jest zabronione, niemniej jednak w młodzieńczym zapale

⁷⁶⁵ W oryginale powieści słowo „Vorhut” (straż przednia, awangarda) przerobione zostało na „Vorhaut” (napletek), tworząc hasło „Partia napletkiem klasy robotniczej”. W tłumaczeniu polskim sentencję „Partia i klasa równym krokiem w przyszłość!” przerobiono na „Partia i klasa równym kroczem w przyszłość!” (s. 18–19).

naruszają krępujące ich normy. Głównym motorem ich działań staje się bowiem maksyma: bawić się dobrze mimo wszystko (s. 153).

Nie ma też w powieści większych konfliktów pokoleniowych, mimo że generacja starsza (rodzice, nauczyciele) została ukazana w nie najlepszym świetle. Zdarza się wprawdzie chłopcom prowokować nauczycieli czy milicjanta, są to jednak sytuacje sporadyczne.

Matka Michy Doris Kuppsich jest przykładem skrajnej oportunistki. Kobieta żyje w ciągłym strachu przed sąsiadem, którego podejrzewa o przynależność do Stasi. Stwarza też wszelkie pozory lojalności wobec systemu, by zapewnić sobie i dzieciom wygodne życie. Pragnieniem jej jest umożliwienie synowi studiów w tak zwanym Czerwonym Klasztorze (na elitarnym wówczas uniwersytecie w Lipsku). Dlatego też dla zachowania pozorów radzi mężowi prenumerować gazetę będącą ogólnokrajowym organem partii. Szczytem jej pozorantstwa jest scena odgrywana przed współmieszkańcami bloku, kiedy to kobieta woła Michę (używając rosyjskiego wariantu jego imienia — „Misza”) na „soljankę”, w ten sposób, aby słyszało to całe osiedle. Jej zachowanie nie ma nic wspólnego z ideologią czy poglądami politycznymi, ponieważ takowych pani Kuppsich nie ma. Wysiłki kobiety przynoszą jednak każdorazowo wręcz groteskowe efekty. Mimo trudnych warunków mieszkaniowych Doris zdobywa się na niemały wyczyn, postanawiając przyjąć na nocleg dwóch pionierów przybyłych do Berlina podczas festiwalu młodzieży. Goście okazują się chuliganami i pod zarzutem „wrogości wobec systemu” zostają aresztowani, podejrzany sąsiad to po prostu przedsiębiorca pogrzebowy, a Micha sam rezygnuje ze studiów na elitarnej uczelni. Kobieta nie urzeczywistnia także planu przekroczenia granicy Berlina Zachodniego, co miał jej umożliwić znaleziony paszport. Mimo ogromnych wysiłków poświęconych przygotowaniom do tej akcji (bohaterka postarza się, aby upodobnić się do właścicielki dokumentu), nie spełnia swego marzenia. Uświadamia sobie bowiem, „że aby być człowiekiem Zachodu, trzeba czegoś więcej niż paszport, ciuchy, buty i kukident” (s. 85).

Ojciec Michy z kolei jest postacią niejednoznaczną. Nie zachwycają go plany żony dotyczące studiów syna, ale aprobeuje jej zachowanie i oportunizm. Nieśmiałym wyrazem jego niezadowolenia z zachodzących wydarzeń są ciągłe groźby napisania niesprecyzowanych bliżej „petycji”. Zdecydowanie sprzeciwia się jedynie decyzji córki, która zamierza wstąpić do partii ze względu na zapatrywania polityczne swego chłopaka.

Postawy rodziców głównego bohatera wykazują zatem widoczne skrajności. Z jednej strony państwo Kuppsich nie rozmawiają z dziećmi na tematy polityczne⁷⁶⁶, co wynika z troski i chęci ich ochrony przed polityką, z drugiej jednak — gotowi są wysłać syna na studia do typowo politycznej elitarniej szkoły, by umożliwić mu karierę.

⁷⁶⁶ Jedynym poruszonym aspektem jest groźba inwigilacji przez agentów Stasi.

Najbardziej groteskową z grona starszego pokolenia jest w powieści wujek Heinz. Mieszka w Berlinie Zachodnim i przy każdorazowej wizycie stara się coś przemyścić swej rodzinie ze Wschodu. Przekonany jest, że czyniąc to, naraża się i może być ukarany. Nie jest świadomy tego, że produkty (głównie spożywcze), które rzekomo przemyca, można przewozić całkowicie legalnie. Heinz narzeka także ciągle na Wschód, czego przykładem są choćby jego krytyczne uwagi dotyczące zastosowania azbestu w blokach mieszkalnych. Nietrudno wobec tego zauważyć, że w jego postać wpisał Thomas Brussig subtelny, aczkolwiek wyraźną krytykę postrzegania NRD przez Niemców z Zachodu, opierającego się głównie na przejawach i stereotypach. Śmieszna postać wujka przybiera w końcu kształt tragikomiczny. Zrzędzeniem przewrotności losu prochy „przemysłownika” zostają nielegalnie przewiezione do Berlina Wschodniego w puszcze kawy przez jego do tej pory lojalną w stosunku do systemu siostrę i pogrzebane na Wschodzie, którego przez całe życie się obawiał.

Powieść *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* składa się z 14 rozdziałów o zróżnicowanej objętości. Tytuły poszczególnych części nie wykazują powiązań treściowych — w ich roli występują cytaty z utworów muzycznych (*Avanti Popolo*; *Non, je ne regrette rien*), a także inne zwroty obcojęzyczne (*Je t'aime*) i slangowe (*Masło czy szmalec, oto jest pytanie*). Ich różnorodność idealnie wyraża fragmentaryczny charakter utworu. Fabuła powieści koncentruje się na ukazaniu ważniejszych epizodów z życia grupy przyjaciół i jest wielowątkowa (oprócz głównego „miłosnego” wątku Michy i Miriam występują kolejne — poboczne). Można zatem określić utwór jako powieść w epizodach (*Episodenroman*). Równocześnie jest to typowa powieść dla młodzieży — tematyzująca jej problemy i napisana prostym, dopasowanym do odbiorców językiem, zawierającym elementy młodzieżowego slangu.

Dzieje bohaterów przedstawia w powieści trzecioosobowy narrator wszechwiedzący, zachowujący chłodny dystans do prezentowanej akcji. W toku relacji wybiega on często w przyszłość, a następnie dopiero w późniejszych partiach tekstu podejmuje zasygnalizowane wątki na nowo⁷⁶⁷, utrudniając niejednokrotnie w ten sposób śledzenie losu poszczególnych postaci. Narracja ma zatem charakter niechronologiczny. Wątki podjęte w rozdziałach 2 i 3 znajdują swe rozwiązanie w ostatniej części: wykpijonemu przez głównego bohatera milicjantowi udaje się w końcu boleśnie zemścić na chłopcu, Micha zdobywa przychyłość Miriam, a wujek Heinz umiera i jego prochy zostają pochowane w Berlinie Wschodnim, Mario i Elisabeth zostają rodzicami. Całość zaś tekstu kończy patetyczno-sarkastyczna scena wieszcząca nowy porządek. Przez Berlin przejeżdża delegacja z ZSRR. Jej przedstawiciel, w którym ze względu na wyraziste znamię nietrudno rozpoznać Michaiła Gorbaczowa, niczym *deus ex machina* zatrzymuje deszcz, naprawia trabanta Maria i asystuje przy narodzinach jego dziecka. Nieprzypadkowo

⁷⁶⁷ Prolepsą jest przykładowo zapowiedź porwania listu miłosnego przez wiatr (s. 8), które to wydarzenie opisywane jest dopiero na s. 62.

jednak ta dziwaczna przygoda przytrafia się przyjacielowi Michy, eksperymentującemu często z naturalnymi środkami odurzającymi.

Omawiana powieść nie zawiera tak ostrej satyry jak jej poprzedniczka. Akcenty krytyczne występują w niej na marginesie, jakby przypadkiem. Książka przybliża bowiem głównie sytuację, zależności i przeżycia młodych wówczas ludzi mieszkających w NRD. Jednak równocześnie prowokuje do dość gorzkich wniosków. Tak oto podsumowuje kolektywną przeszłość postaci powieści jej główny bohater Micha:

Tak naprawdę chciało się na to wszystko rzygać, od początku do końca, ale my przecież świetnie się bawiliśmy. Byliśmy tacy mądrzy, czytani, otwarci, ale w sumie to było idiotyczne. Pchaliśmy się prosto w przyszłość, ale byliśmy tak niesłuchanie wczorajsi. Mój Boże, byliśmy naprawdę śmieszni, ale nawet tego nie zauważaliśmy (s. 153).

Narrator krytycznie ustosunkowuje się do wspomnień z czasów NRD, stwierdzając w zakończeniu książki:

Kto naprawdę chce ocalić to, co się wydarzyło, nie powinien oddawać się wspomnieniom. Wspominanie upiększa przeszłość, zamiast ją tylko przywoływać; jest przeciwieństwem tego, za co się podaje. Gdyż wspomnienia potrafią wiele zdziałać. Nieustannie dokonują cudu — umożliwiają zawarcie pokoju z przeszłością, w której każda uraza okazuje się przemijająca, spowijają miękką zasłoną nostalgii wszystko, co kiedyś odczuwaliśmy jako ostre i raniące. Ludzie szczęśliwi mają słabą pamięć i bogate wspomnienia (s. 133).

Można zatem w konkluzji stwierdzić, że powieść *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* nie jest utworem obrachunkowym w ścisłym znaczeniu tego słowa. Głównym jej zadaniem jest uchronić od zapomnienia ważne odczucia, przeżycia i realia, nastrój czasów, przy czym auktorialna perspektywa narracyjna powstrzymuje autora przed popadaniem w skrajną, bezkrytyczną ostalgię.

Nie jest tajemnicą, że Thomas Brussig pasjonuje się piłką nożną. Jako jej znawca udziela wywiadów⁷⁶⁸, a także komentuje rozgrywki i imprezy sportowe. Wbrew opinii Marcela Reich-Ranickiego, że sport i literatura są „zwaśnionymi braćmi”⁷⁶⁹, swą pasję postanowił uwiecznić także literacko. Utwór *Leben bis Männer* (2001) [*Póki piłka w grze*, 2002], to, jak podkreśla podtytuł, powieść. Jej jedynym bohaterem jest starszy, bezimienny trener wschodnioniemieckiej prowincjonalnej drużyny piłkarskiej, snujący swą opowieść w formie monologu wewnętrznego.

Autor pozwala tej tragicznej, choć karykaturalnie ukazanej postaci, głosić opinie pełne frazesów i banałów, wypowiedzianych w charakterystycznym dla niego piłkarskim żargonie. Jedną z takich wypowiedzi jest na przykład tyrada trenera

⁷⁶⁸ Thomas Brussig, *Brussig: »Union kann das St. Pauli des Ostens werden«*, rozmowę przeprowadził Robert Ide, „Tagesspiegel”, 8.03.2009; i Thomas Brussig, *Die Rückkehr der Demut*, rozmowę przeprowadził Frank Sawatzki, „Kölner Stadt-Anzeiger”, 6.06.2008.

⁷⁶⁹ Marcel Reich-Ranicki, *Sport und Literatur sind verwandt*, rozmowę przeprowadził Hubert Spiegel, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 29.06.2006.

ujawniająca jego prymitywizm oraz skłonność do stereotypów i uproszczeń: „Kobiety i piłka nożna to bardzo ponury rozdział. Nie namówicie mnie nigdy, żebym powiedział coś przeciwko kobietom, ale piłka nożna nie jest dla kobiet. [...] Kobiety nie rozumieją futbolu, nie rozumieją ani w ząb jego najgłębszej istoty”⁷⁷⁰. Niemniej jednak ów zadufany w sobie bohater czyni w powieści uwagi na tematy, o których nie ma żadnego pojęcia. Przyrównuje na przykład ważne strategie polityczne (plan zrzućenia bomby na Hiroszimę i Nagasaki) do zasad gry w piłkę. Jednak nie sport i nie akcja na boisku piłki nożnej są przedmiotem tej opowieści.

W dalszej części monologu gadatliwego trenera czytelnik dowiaduje się również, że bohater mocno przeżył rozstanie z synem, który po rozwodzie rodziców zamieszkał z matką, pozostając pod jej przemożnym wpływem. W tej sytuacji jedynym sensem życia stał się dla „Juliusza Cezara bocznych linii” (s. 102) klub i jego osiągnięcia. Szybko też znalazł w drużynie „zastępczego” syna — Heiko, którego rozwój śledził z ławy trenerskiej poprzez wszystkie szczeble kariery piłkarskiej — od trampkarzy do seniorów. Na tę właśnie ewolucję w czasie („bis Männer”) wskazuje frapujący tytuł.

Grający na pozycji obrońcy Heiko okazuje się dobrym i wyjątkowo zdyscyplinowanym piłkarzem. Trener pokłada w nim wielkie nadzieje, gdyż dzięki umiejętnościom zawodnika drużyna staje przed szansą awansu. Dlatego też, żeby całkowicie skupić uwagę podopiecznych na piłce, używa różnych sposobów. Dodaje ducha walki, mobilizuje do pracy zespołowej, utrzymuje niemal wojskowy rygor. Nie cofa się nawet przed mistyfikacją. Aby pobudzić ambicje sportowe Heiko, mianuje go kapitanem drużyny i tym samym przyczynia się do jego rozstania z ukochaną dziewczyną. Karkołomne wysiłki i fortele trenera na nic się jednak nie zdają. Drużyna nie awansuje, a jego ulubieniec, odbywając służbę wojskową, na granicy zabija uciekiniera. W związku z tym drużyna piłkarska się rozpada, a zrozpaczony trener zmuszony jest zacząć swą pracę od początku. Jego zawodowa i prywatna tragedia zbiega się zresztą w czasie ze zjednoczeniem Niemiec i przemianami systemowymi. W tym kontekście przerysowana znacznie postać człowieka przegranego i rozczarowanego nabiera znacznej głębi. Jak w krzywym zwierciadle odbija się w losach bohatera sytuacja przełomu w dziejach Niemiec i problemy społeczne tego czasu. Zgorzkniały i pozbawiony złudzeń trener próbuje usprawiedliwić swoje porażki, poszukując jednocześnie winowajców tych niepowodzeń. Ponieważ piłka nożna stanowi dlań jedyny sens życia, wszystko, w tym też sytuację polityczną, postrzega przez jej pryzmat. Jego słowa, które padają pod wpływem emocji podczas rozprawy sądowej przeciwko Heiko, są tego dobitnym przykładem. Trener wykrzyczał wówczas, że chłopak „już ma taki stosunek do autorytetów; on robi, co mu się mówi, nie pyta się, nie dyskutuje” (s. 116), a wypowiedź ta zabrzmiała jak oskarżenie skierowane przeciw systemowi zmuszającemu

⁷⁷⁰ Thomas Brussig, *Póki piłka w grze*, tłum. Alicja Rosenau, „Dialog”, nr 8–9, 2002, s. 110. Dalsze cytaty z niniejszego wydania oznaczono w tekście głównym, podając w nawiasach numer strony.

ludzi do bezwzględnej lojalności i posłuszeństwa. Równie wieloznaczna jest jego opinia dotycząca istoty i sensu piłki nożnej. Aby je zrozumieć, trzeba, zdaniem bohatera, „wyciszyć rozum i przełączyć się na całkiem bezsensowny entuzjazm” (s. 111). To sarkastycznie brzmiące zdanie też ma szerszy wydźwięk. Dotyczy bowiem nie tylko sportu opartego na bezmyślnym, nieliczącym się z jednostką osiągnięciem wyników, lecz także całej polityki NRD ostatnich dwóch dekad istnienia tego państwa.

Najbardziej rozbudowanym, bo liczącym ponad 600 stron dziełem literackim Thomasa Brussiga, jest jego powieść *Wie es leuchtet* (2004) [„Jak to świeci”], zbudowana z siedmiu obszernych rozdziałów podzielonych na podrozdziały. Czas akcji utworu obejmuje wydarzenia przełomu w Niemczech od lata 1989 do lata 1990 roku. Główne jego wątki skupiają się wokół hotelu Palast w Berlinie⁷⁷¹, część wydarzeń rozgrywa się także w Karl-Marx-Stadt (obecnie Chemnitz). Niektóre fragmenty powieści przyjmują formę paraboli, pojawia się także wiersz, co sprawia, że struktura całości jest stosunkowo różnorodna.

Bohaterami dzieła czyni autor 24 osoby⁷⁷², różniące się pochodzeniem (Niemcy Wschodnie, Niemcy Zachodnie, Polska), wiekiem, wykształceniem i zawodem. Są wśród nich fizjoterapeutka, dziennikarz, fotograf, prawnicy, dyrektor i pracownicy hotelu, a także milicjant. Każda z postaci inaczej odbiera zdarzenia przełomu lat 1989–1990, dla każdej z nich ówczesne zmiany polityczne i społeczne mają inne skutki. Są to postaci fikcyjne, choć autor nie zaprzecza, że losy kilku z nich wzorował na biografiiach znanych powszechnie osób⁷⁷³. Poszczególne wątki powieści rozwijają się odrębnie i ułożone są na zasadzie mozaiki. Ponieważ zawierają sporą dozę ironii, przypominają nieco film slapstickowy⁷⁷⁴.

Pierwszoosobowym narratorem swoistego prologu zatytułowanego *Ver schwommene Bilder* [„Rozmyte obrazy”] czyni autor „starszego brata” jednej z głównych postaci — Leny. Ponieważ posiadał on cenną umiejętność uchwytowania „magicznych momentów” tworzących historię, pracuje jako fotograf. W związku z tym, że obrazy historii z roku 1989, które utrwalił, uległy zatarciu, stawia on sobie za cel „przywrócenie im blasku”⁷⁷⁵.

Treść powieści prezentuje natomiast anonimowy narrator trzecioosobowy. Głównymi i zarazem przeciwstawnymi jej figurami są dziewiętnastoletnia Lena i znany dziennikarz Leo Lattke, których losy przypadkowo się krzyżują. Dziewczyna pochodzi z Karl-Marx-Stadt, jest fizjoterapeutką i dba o dobrą kondycję

⁷⁷¹ Matthias Gretzschel, *Absurdes Panorama der Wende*, „Hamburger Abendblatt”, 13.11.2004.

⁷⁷² Volker Wehdeking, *Generationenwechsel: Intermedialität in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Berlin 2007, s. 47.

⁷⁷³ Angie Reinhardt, *Thomas Brussig im Interview*, „AbeBooks.de”, <http://www.abebooks.de/docs/ReadingRoom/Autoren/thomasbrussig0105.shtml> (dostęp: 14.09.2011).

⁷⁷⁴ Por. Matthias Matussek, *Der Balzac vom Prenzlberg*, „Der Spiegel”, nr 43, 2004; i V. Wehdeking, *Generationenwechsel...*, s. 50.

⁷⁷⁵ Thomas Brussig, *Wie es leuchtet*, Frankfurt am Main 2004, s. 13. Dalsze cytaty z niniejszego wydania oznaczono w tekście głównym, podając w nawiasach numer strony.

swych podopiecznych, choć sama potrzebuje terapii duchowej — wsparcia psychicznego po traumatycznych przejściach z dzieciństwa. To właśnie ta bohaterka intuicyjnie wyczuwając nadchodzące w kraju zmiany dokonuje dziwacznych happeningów jeżdżąc na wrotkach po mieście w swym roboczym kitlu. Swe zachowanie wyjaśnia następująco: „Robię to, czego normalnie nikt nie robi. I jeśli więcej [ludzi — A.K.S] robiłoby to, czego normalnie nikt nie robi, jeśli by wszyscy robili coś nowego, to wkrótce nic nie pozostałoby po starym” (s. 58). Ona też wygłasza płomienne mowy na wiecach antysocjalistycznych i śpiewa popowy hit, który nieoczekiwanie staje się hymnem demonstracji z 1989 roku. Lena wykazuje ponadto dużą wrażliwość i zdolność trzeźwej interpretacji faktów. Potrafi wyciągnąć odpowiednie wnioski zarówno ze zdjęć swego starszego brata fotografa⁷⁷⁶, jak i z nieopublikowanego tekstu zatrudniającego go dziennikarza Leo Lattke. Reporter ów pochodzi z Niemiec Zachodnich i przybywa do Berlina ze specjalną misją. Zatrzymuje się w hotelu Palast, by obserwować przemiany zachodzące na Wschodzie. Uważany jest za gwiazdę dziennikarstwa, dlatego też przyłgnął doń przydomek „GröRaZ”⁷⁷⁷ (s. 143). Przechodzi jednakże kryzys twórczy, a pobyt w Berlinie ma być dlań rodzajem terapii impasu zawodowego, spowodowanego znudzeniem, przesytą i zmanierowaniem dziennikarza. Ta specyficzna kuracja nie przyniosła jednak oczekiwanego rezultatu. Podczas rocznego pobytu w Berlinie dziennikarzowi udaje się napisać jedynie dwa reportaże. Temat pierwszego z nich jest niezwykle, sensacyjny jak na owe czasy. Przedstawia w nim los siedmiu transseksualistów, których zmiany płci nie dokończono ze względu na ucieczkę ich lekarza na Zachód. Tekst ten jednak napisany został w sposób zachowawczy, neutralny, co było zjawiskiem nietypowym w praktyce zawodowej tego znanego z cynizmu dziennikarza. Bardziej znaczący był natomiast jego drugi reportaż opisujący historię niewidomej kobiety, która po zjednoczeniu Niemiec zapragnęła zobaczyć zachodzące w kraju zmiany i poddała się operacji w celu odzyskania wzroku. Po udanej operacji i krótkim okresie euforii kobieta jednak czuje się zawiedziona i nieszczęśliwa. To, czym inni się zachwycają — kolory i ich „zwariowana gra” (s. 531) — ją przytłacza. Po projekcji filmu w kinie z rozpaczą przekonuje się, że nie jest w stanie opowiedzieć jego treści, gdyż koncentracja na obrazach uniemożliwiła jej zrozumienie zasadniczych kwestii seansu (s. 531). Również mecz piłki nożnej postrzega jako widowisko zmieniających się ciągle konstelacji barw, a nie widowisko sportowe (s. 532). Operacja nie przynosi zatem zmiany na lepsze, lecz przeciwnie — staje się powodem frustracji lekarzy i depresji pacjentki. Doprowadza też pośrednio do wypadku z jej udziałem. Podczas meczu kobieta zostaje uderzona rozpędzoną piłką w głowę. Jest tak zafascynowana jej lotem, że nie potrafi racjonalnie zareagować i osłonić się przed ciosem.

⁷⁷⁶ Lena twierdzi stanowczo, że wszystkiego, co wie o czasie zjednoczenia Niemiec, dowiedziała się ze zdjęć swego „starszego brata” (s. 7).

⁷⁷⁷ Określenie „GröRaZ” jest skrótem od „Größter Reporter aller Zeiten”, co po polsku oznacza „największy reporter wszech czasów”.

Po traumatycznym wypadku z piłką Sabine Busse decyduje się funkcjonować tak jak przed operacją i odbierać swe otoczenie bez pośrednictwa zmysłu wzroku. Okazuje się jednak, że ingerencja neurochirurga podczas przebytego zabiegu spowodowała niewielkie upośledzenie jej wyostrzonych przed zabiegiem zmysłów słuchu i węchu.

To, że drugi tekst Leona Lattke nie został przyjęty do druku, tłumaczyć należy względami koniunkturalnymi, a mianowicie pesymistyczną wymową tekstu, nieprzystającą do atmosfery nadziei i entuzjazmu panującej w Niemczech w przełomowym roku 1989. Paradoksalnie jednak, fakt ten podnosi wartość reportażu. Szczególną jego rolę w powieści podkreśla zresztą sam autor — tekst nieopublikowanego artykułu wyróżniony jest w powieści odmiennym fontem. Lena zaś interpretuje go jako paraboliczną historię odnoszącą się do specyficznego stanu trwania obywateli NRD zawieszonych jak gdyby w punkcie między dwoma systemami. „Szczęście zaczęło w międzyczasie smakować mdło” — twierdzi bohaterka. „I jeśli się o tym mówi — dodaje — nikt nie chce tego słuchać. Ciągłe tylko, jak to było źle kiedyś i jak fantastycznie jest teraz” (s. 542).

Ważniejsze drugoplanowe postaci powieści można podzielić na dwie grupy. Pierwszą z nich stanowią pracownicy hotelu Palast w Berlinie. Jego dyrektor Alfred Bunzuweit boleśnie odczuwa zmiany polityczne, oznaczające także dla jego branży przekwalifikowanie na zasady kapitalistyczne. W tym względzie zaś nie może mu pomóc nawet bliska zażyłość z Valentinem Eiche — „głównym dostawcą dewiz” w byłej NRD.

Interesującą postacią jest także 24-letni portier hotelu, pochodzący z Polski Waldemar Bude. Ponieważ przybył do Berlina Wschodniego w wieku 12 lat, nie mówi zbyt dobrze ani po niemiecku, ani po polsku, ale mimo to postanawia zostać pisarzem i plan ów w końcu realizuje dzięki uporowi i swej osobliwej, zawilej językowo manierze narracji.

Wśród gości hotelu Palast ważną rolę odgrywa postać 19-letniego Wernera Schniedla, który mieszka tu przez pięć miesięcy, podając się za specjalnego przedstawiciela Volkswagena sondującego wschodnią gospodarkę. Mimo że oszust ów przypomina nieco znane z literatury powszechnej postaci hochsztaplera, brakuje mu zdecydowanie wdzięku i talentów jego poprzedników takich, jak chociażby Felix Krull z powieści Tomasza Manna *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1954) [*Wyznania hochsztaplera Felixa Krulla*].

Kolejną istotną w powieści grupę postaci tworzą prawnicy. Najbardziej prominentną ich przedstawicielką jest atrakcyjna i utalentowana pani mecenas Gisela Blank, zajmująca się jeszcze w czasach NRD najbardziej medialnymi sprawami. Z typowo oportunistycznych względów, licząc na szybki rozwój kariery, pracowała też dla Stasi. Etap ten uważa jednak za zamknięty. Czuje się całkowicie bezpieczna, gdyż jej akta zostały spalone.

Sekretarz Giseli Daniel Detjen to także oportunistyczna i zakłamaną osobą. Po przełomie ustrojowym w NRD postanawia zmienić nazwisko na Detienne. Odwo-

łuże się przy tym do swego francuskiego pochodzenia, w duchu jednak wierzy, że w takiej postaci będzie ono „lepiej brzmiało na Zachodzie” (s. 508).

Zgodnie z sugestią samego autora w powieści „zaszyfrowane” zostały postaci istniejące i znane. Najbardziej oczywistą aluzją jest osoba Waldemara Budego. Jego pierwowzorem był niewątpliwie sam Thomas Brussig, który pracował w Palasthotel jako portier, studiował socjologię i podobnie jak Bude dość nieoczekiwanie został pisarzem. W czasie pracy w hotelu Thomas Brussig miał też okazję obserwować sławnego korespondenta tygodnika „Der Spiegel” Matthiasa Matuszka, którego cechy można z kolei dostrzec w postaci Leona Lattkego⁷⁷⁸. Również powieściowa Gisela Blank nieprzypadkowo nazywana jest „Gisi”. Jej imię i los (włącznie z podejrzeniem współpracy ze Stasi) nawiązują bowiem do osoby znanego wschodnioniemieckiego adwokata Gregora Gysi⁷⁷⁹. Inspiracją kreacji postaci regularnie odwiedzającego Palasthotel Valentina Eicha był natomiast pracownik ministerstwa handlu zagranicznego Alexander Schalck-Golodkowski. Małym poetą zaś okazał się Volker Braun, którego zacytowany w zakończeniu powieści wiersz (s. 584)⁷⁸⁰ zawiera trawestację tytułu znanego pamfletu Georga Büchnera⁷⁸¹. Biorąc pod uwagę te podobieństwa i analogie utworu Thomasa Brussiga, można sklasyfikować jako powieść z kluczem, choć autor podkreśla, że napisanie tego typu książki nie było jego zamiarem⁷⁸².

Nie brakuje także w tej powieści intertekstualnych nawiązań do kanonicznych utworów literatury niemieckiej. Można tu łatwo odnaleźć dosłowne nawiązania do powieści *Im Westen nichts Neues* Ericha Marii Remarque’a (s. 13, 35), *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* Tomasza Manna (postać Wernera Schniedla), *Die Blechtrommel*⁷⁸³ oraz *Ein weites Feld* Güntera Grassa (problematyka zjednoczenia Niemiec), a także *Simple Storys* Ingo Schulze (s. 206).

Odniesienia te w połączeniu z lekkim, potocznym, często także niewybrednym językiem, ironiczną perspektywą i klarownością powieści, nie pozostawiają wątpliwości co do faktu, że jest to utwór z gatunku literatury rozrywkowej. Na pokrewieństwo z pop-literaturą wyraźnie wskazują takie elementy kultury pop,

⁷⁷⁸ Dietmar Jacobsen, *Als die Blinden sehen wollten oder Das kommt dem großen Wenderoman schon ziemlich nah*, „Tourliteratur”, http://www.tour-literatur.de/rezensionen/brussig_leuchtet.htm (dostęp: 23.03.2011).

⁷⁷⁹ Maike Albath, *Ausgerechnet Schniedel*, „Frankfurter Rundschau”, 6.10.2004.

⁷⁸⁰ Cytowany wiersz nosi tytuł *Das Eigentum*. Por. Volker Braun, *Lustgarten. Preußen. Ausgewählte Gedichte*, Frankfurt am Main 1996, s. 141.

⁷⁸¹ Pamflet *Friede den Hütten! Krieg den Palästen* [Pokój chatom, wojna pałacom] opublikował Georg Büchner w 1834 roku — w przededniu Wiosny Ludów. Tytuł tego utworu sparodiowany został przez Volkera Brauna jako *Krieg den Hütten! Friede den Palästen* [„Wojna chatom, pokój pałacom”] i wykorzystany jako ilustracja ówczesnej sytuacji w Niemczech Wschodnich.

⁷⁸² *Carl-Zuckmayer-Medaille des Landes Rheinland-Pfalz 2005 — Thomas Brussig. Eine Würdigung*, Frankfurt am Main 2006, s. 21.

⁷⁸³ Poza zależnościami intertekstualnymi interesujący jest także fakt, że zarówno *Die Blechtrommel*, jak i *Wie es leuchtet* zostały opublikowane 15 lat po opisywanych w nich epokowych wydarzeniach.

jak treści graniczące z pornografią, wprowadzone w charakterze „przynęty medialnej”, archiwizowanie realiów teraźniejszości (działalność narratora-fotografa) oraz elementy slapsticku.

Tytuł dzieła — *Wie es leuchtet* — jest cytatem z rozmowy Leny i jej starszego brata o świetle — poświęcie wielkich miast i życiu, które także czasem „świeci” euforycznym blaskiem (s. 600). Światło jest także ważnym składnikiem w pracy narratora wstępu — fotografa wykonującego zdjęcia o wartości historycznej. Tytuł może ponadto nasuwać skojarzenia z niemieckim zwrotem *wie es scheint* (jak się wydaje), tym bardziej że czasownik *scheinen* jest wieloznaczny („wydawać się” lub „świecić”), co z kolei wskazuje na ułudę i przekłamania. Większość z ukazanych w utworze postaci odczuwa wprawdzie radość z przemian, rozumie, że spełnia się to, co wydawało się kiedyś nierealne. Jednakże skutki tych przemian są dla nich rozczarowujące, a ich szczęście — pozorne, co sprawia, że wydźwięk utworu jest zdecydowanie pesymistyczny.

Recenzenci z aprobatą akcentowali konsekwencję autora, z jaką ukazał on w powieści tragizm i jednocześnie śmieszność przełomu w Niemczech. Doceniony został także jego talent satyryczny⁷⁸⁴ oraz wartość książki jako zajmującej lektury⁷⁸⁵. Istotna z punktu widzenia ewolucji twórczej autora jest ponadto uwaga Maike Albath, dotycząca funkcji komizmu w *Wie es leuchtet*. Recenzentka ta stwierdziła, że Thomas Brussig, sięgając po poważny temat i ograniczając znacznie rolę groteski, przerysowania i karykatury, chce pozbyć się piętna „modelowego komika współczesnej literatury niemieckiej”⁷⁸⁶. Spośród bardziej krytycznych wypowiedzi na temat tego utworu warto natomiast przytoczyć opinię Martina Lüdkego⁷⁸⁷ zarzucającego powieści brak głębi, a także głosy piętnujące „genitalne obsesje autora”⁷⁸⁸ oraz upodobanie do zjawisk graniczących z pornografią⁷⁸⁹. Za zbędne recenzenci uznali też nadmierne przeładowanie niektórych wątków „tragizmem na siłę”⁷⁹⁰. Toteż zdaniem krytyków książka *Wie es leuchtet* nie okazała się jednak długo wycekiwaną powieścią przełomu, choć trafnie oddała jego atmosferę.

W 2007 roku Thomas Brussig opublikował zbiór reportaży pod intrygującym tytułem *Berliner Orgie* [„Berlińska orgia”]. Nie był on pomysłodawcą charakteru i tematyki tej książki. Publikacja była bowiem efektem pracy na zamówienie, przy czym podkreślić należy, że złożył je dziennik „Berliner Zeitung”, którego

⁷⁸⁴ Matthias Matussek, *Der Balzac vom Prenzlberg*, „Der Spiegel”, nr 43, 2004.

⁷⁸⁵ Martin Halter, *Zonenkasper macht Ernst. Schnappschüsse: Thomas Brussigs deutsches Wendealbum*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 30.10.2004.

⁷⁸⁶ M. Albath, *Ausgerechnet Schniedel...*

⁷⁸⁷ Martin Lüdke, *Die Prototypen der deutschen Wende*, „Die Zeit”, 30.12.2004.

⁷⁸⁸ Christina Maidt-Zinke, *Ein Mauerspecht wird seriös. Gestreckter Cocktail: Thomas Brussigs Wende-Wälzer »Wie es leuchtet«*, „Süddeutsche Zeitung”, 23.10.2004.

⁷⁸⁹ Thomas Brussig wpłata w kanwę powieści historię niedokończonych operacji zmiany płci siedmiu transseksualistów, w utworze występuje problem molestowania seksualnego (Lena). Ponadto autor nadaje postaciom reportera i hochsztaplera niedwuznaczne nazwiska.

⁷⁹⁰ M. Albath, *Ausgerechnet Schniedel...*

wydawcą jest Axel Springer — oficyna o nie najlepszej reputacji. Zadaniem pisarza miało być napisanie pierwszego i jedyne w swoim rodzaju przewodnika po berlińskich domach uciech, które stanowią nieodłączny element świata rozrywki w stolicy Niemiec.

Decyzja o podjęciu się tak kontrowersyjnego zadania przez uznanego twórcę może dziwić, tym bardziej że Thomas Brussig już na pierwszych stronach zbioru⁷⁹¹ zarzeka się, że nigdy nie był klientem opisywanych przezeń zakładów ani zwolennikiem przemysłu pornograficznego oraz że nie aprobeuje tego typu „rozrywki”. Wielokrotnie daje również do zrozumienia, jak jest nieorientowany w zakresie opisywanego przezeń zjawiska⁷⁹², co sugeruje, że główną motywacją napisania *Berliner Orgie* była ciekawość autora. Potwierdza to sam pisarz we wstępie, z którego wynika, że przyjął to specyficzne posłannictwo, „ponieważ nie zna tego świata i interesują go kobiety. Ponieważ zawstydzają go własny brak wiedzy na ten temat. Ponieważ najróżniejsze typy prostytutki odzwierciedlają ukryte ludzkie namiętności, potrzeby i życzenia”⁷⁹³. Kolejną pobudką do działania mogło być także zapotrzebowanie społeczne. Pornografia jest bowiem istotnym elementem kultury pop i „nowej literatury”, gwarantującym zainteresowanie mas, co podkreślił Leslie A. Fiedler już w 1968 roku⁷⁹⁴.

Żeby dowieść, że swą pracę traktuje poważnie, pisarz musiał przeprowadzić „badania w terenie” — odwiedzić bary, kluby go-go, miejsca spotkań swingersów oraz pornokina. Poznał przy tym przybytki różnej klasy, choć Adriano Sack w recenzji zbioru zaznacza, że przewodnik Thomasa Brussiga nie jest rzetelny, gdyż sponsor nie sfinansował pisarzowi wizyt w najbardziej ekscentrycznych lokalach tego typu⁷⁹⁵.

Berliner Orgie to zbiór 16 reportaży poprzedzonych wstępem. Opierają się one na materiale rozmów z różnej rangi damami do towarzystwa, noszącymi wymyślne pseudonimy — Bibi, Tita, Carmen, Silvia de Sol. Autor wciela się w rolę swego rodzaju „rzecznika praw konsumenta” — obserwuje, zgłębia reguły rządzące tym światem, próbuje także usystematyzować wiedzę o mężczyznach przekazaną mu przez owe damy.

Nowe przedsięwzięcie literackie pisarza nie przyniosło mu jednak oczekiwanego sukcesu wydawniczego, gdyż autor ograniczył się w nim do roli wyjątkowo ostrożnego, obiektywnego obserwatora. Zabrakło w książce typowego dla Tomasa Brussiga dowcipu, karykatury, groteski, a poszczególne jego reportaże zawierają melancholijne na ogół refleksje na temat poczucia przesyty, nudy, pustki i rutyny

⁷⁹¹ Thomas Brussig, *Berliner Orgie*, München 2007, s. 6–7.

⁷⁹² Tamże, s. 11.

⁷⁹³ Adriano Sack, *Sex ohne Risiko — mit Thomas Brussig im Bordell*, „Die Welt”, 17.03.2007.

⁷⁹⁴ Leslie A. Fiedler, *Überquert die Grenze, schließt den Graben!* (1968); *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*, red. Uwe Wittstock, Leipzig 1994, s. 21–22.

⁷⁹⁵ A. Sack, *Sex ohne Risiko...*

bogatego społeczeństwa niemieckiego. Upodabnia to wydźwięk utworu do dekadencji przebijającej przez *Tristesse Royale*.

Ponadto, o ile w powieści *Helden wie wir* można doszukać się motywów graniczących z pornografią, o tyle w porównaniu z tym bestsellerem zbiór *Berliner Orgie* wypada jako bardzo powściągliwy. Tytuł publikacji pełni tu zatem funkcję ewidentnie reklamową — jest raczej nieadekwatny do zawartości, która z pewnością rozczaruje czytelnika oczekującego wynurzeń i ekscesów charakterystycznych dla takich na przykład powieści, jak choćby *Plattform* Michela Houellebecqa.

Schiedsrichter Fertig. Eine Litanei (2007) [„Sędzia piłkarski Fertig. Litanii”] to drugi utwór w formie monologu, którego napisanie było wynikiem fascynacji autora piłką nożną. Podobnie jednak jak w *Leben bis Männer* sport stanowi tu tylko klucz do refleksji autora nad problemami współczesnego świata. Nie treningi i mecze są zatem treścią utworu, albowiem — jak twierdzi pisarz — „w sporcie chodzi często o sprawy, które znamy z życia codziennego, czyli o kwestie dumy, porażki i krzywdzącego niedoceniań”⁷⁹⁶. Dużo ważniejsze są tu kulisy wydarzeń sportowych. Do głosu dochodzi tu arbiter FIFA Uwe Fertig, który w swej pełnej cynizmu i rozczarowania „litanii” ukazuje trudy swej kariery zawodowej. Opowiada o tym, jak niełatwo być bezstronnym i znosić groźby zemsty kibiców za rzekomo niesprawiedliwe decyzje na boisku. Nade wszystko zaś przytłacza go świadomość, że jego praca zauważana jest głównie wówczas, gdy popełni błąd — niezadowolone publicznie wyraża wówczas wiele tysięcy gardel naraz. Niepokoją go także układy, kombinacje i intrygi towarzyszące sportowi. W tym kontekście cała jego uczciwa praca, wysiłek i zaangażowanie przestają się liczyć. Wszystkie te gorzkie refleksje nasuwają bohaterowi myśl o rychłym zakończeniu kariery.

Oba „piłkarskie” utwory Thomasa Brussiga łączy nie tylko forma monologu i niewielka objętość tekstu. Futbol jako gra drużynowa jest w nich metaforą systemu byleż NRD. Staje się niejako religią zastępczą tegoż systemu i substytutem igrzysk masowych, ponieważ przy swej ogólnodostępności i popularności nie jest on w odróżnieniu od polo, golfa czy żeglarstwa⁷⁹⁷ sportem elitarnym.

Z przedstawionych tu omówień utworów Thomasa Brussiga wynika, że pisarz pozostaje wierny trzem głównym dziedzinom tematycznym, które stanowią wspomnienia z czasów NRD, problematyka przełomu i jej społeczne konsekwencje oraz piłka nożna⁷⁹⁸. Zaskoczeniem więc jest zatem w jego dorobku pisarskim książka dla dzieci pod tytułem *Der Wurm am Turm* (2011) [„Robak na wieży”], ilustro-

⁷⁹⁶ Thomas Brussig, *Schiedsrichter Fertig*, rozmowę przeprowadził Michael Reinsch, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 22.10.2007.

⁷⁹⁷ Pierre Bourdieu, *Historische und soziale Voraussetzungen modernen Sports* (1978), „Merkur”, nr 39, 1985.

⁷⁹⁸ Podobne przywiązanie do stałych motywów tematycznych wykazują także inni pisarze generacji Golfa — między innymi John von Düffel (motywy przewodnie jego twórczości to woda i fitness) oraz Frank Goosen (muzyka). W kontekście twórczości Thomasa Brussiga interesujący jest nadto fakt, że Frank Goosen też opublikował książkę dotyczącą piłki nożnej. Jest to zbiór historii *Weil Samstag ist* (2008).

wana przez Kitty Kahane. Pojawienie się tego utworu jest tym bardziej zastanawiające, że jego fabuła opiera się na biblijnej historii o wieży Babel, a zagadnienia religii nigdy nie były pisarzowi bliskie. Publikacja ta wykracza zatem znacznie poza ramy jego zainteresowań. Za pewne wyjaśnienie tego zaskakującego zwrotu można przyjąć fakt, że Thomas Brussig za swój autorytet literacki uznaje Ericha Kästnera, który nauczył go, że „moralność i rozrywka stanowią symbiotyczny związek”⁷⁹⁹, a także znany był jako autor książek dla dzieci.

Ze względu na wyraźny sentyment do ukazywania NRD z perspektywy własnych doświadczeń Thomas Brussig uznawany jest za jednego z głównych przedstawicieli tak zwanej ostalgii — tendencji, która skryształizowała się w połowie lat 90. XX wieku w kulturze i sztuce niemieckiej, głównie zaś w literaturze i filmie (*Good Bye, Lenin!*, 2003; *Das Leben der Anderen*, 2006)⁸⁰⁰. Termin powstał jako efekt połączenia niemieckiego wyrazu *Ost* (wschód) z pojęciem *Nostalgie* (nostalgia), przy czym „wschód” stanowił synonim NRD⁸⁰¹ i Berlina Wschodniego⁸⁰². Fala ostalgii była reakcją mieszkańców Niemiec Wschodnich na szybkie zmiany ustrojowe, polityczne i gospodarcze. W literaturze terminem tym określa się piśmiennictwo odzwierciedlające tęsknotę za Wschodem, charakteryzujące się często estetyzacją i upiększaniem ówczesnej rzeczywistości. Typowe dla autorów tego nurtu jest wspomnianie tego, co w NRD było „egzotyczne” i groteskowe. Problematyka związana z murem berlińskim i polityka NRD są w ich utworach zazwyczaj przemilczane lub potraktowana marginalnie. Z tego też powodu ostalgia spotkała się z falą zdecydowanej krytyki, zwłaszcza ze strony osób aktywnie działających na rzecz zmian ustrojowych. Rainer Eppelmann — ostatni minister obrony NRD, związany ze środowiskiem opozycjonistów, uznał ją za zjawisko niebezpieczne z tej racji, że może prowadzić do „zatarcia świadomości o policyjnym charakterze NRD”⁸⁰³. Podobnie zareagował na ten fenomen w 2010 roku obecny prezydent Niemiec Joachim Gauck⁸⁰⁴. Z kolei Kerstin i Gunnar Deckerowie na-

⁷⁹⁹ Thomas Brussig przyznaje, że inspirację czerpie z twórczości Milana Kundery, Philipa Rotha i Johna Irvinga. Zob. T. Brussig, *Das Zerfließen von Australien...*

⁸⁰⁰ Przejawy analogicznej tendencji zauważyć można także w kulturze polskiej. Niezmienną popularnością cieszą się na przykład komedie Stanisława Barei z czasów PRL-u, powstają też książki opisujące dzieciństwo w socjalistycznej Polsce. Zob. B. Tadla, *Pokolenie '89...*; Izabela Meyza, Witold Szablowski, *Nasz mały PRL. Pół roku w M-3 z trwałą, wąsami i maluchem*, Kraków 2012. Powstają też kluby nawiązujące do atmosfery owych czasów, jak choćby klub PRL na wrocławskim Rynku.

⁸⁰¹ Por. *Neuer Wortschatz: Neologismen der 90er Jahre im Deutschen*, red. Dieter Herberg, Michael Kinne, Doris Steffens, Berlin 2004, s. 239.

⁸⁰² Jako termin antonimiczny do ostalgii funkcjonuje westalgia — ukazywanie pozytywnego obrazu życia w RFN. Por. tamże, s. 376.

⁸⁰³ Rainer Eppelmann, *Die Ostalgie ist ungeheuer gefährlich*, rozmowę przeprowadził Ulrich Clauss, „Die Welt”, 23.08.2003.

⁸⁰⁴ Joachim Gauck, *Ostalgie ist eine Gefahr — Interview mit Joachim Gauck*, „Die freie Welt”, 24.09.2010, <http://www.freiewelt.net/interview/ostalgie-ist-eine-gefahr-interview-mit-joachim-gauck/> (dostęp: 12.12.2010).

zwali ostalgię ironicznie „przeżywaniem żałoby z tego powodu, że nie jest już tak, jak też nigdy wcześniej nie było”⁸⁰⁵.

Należy jednak podkreślić, że terminem „ostalgia” określa się skrajne często przejawy tego mającego wiele obliczy zjawiska. W przypadku literackiego dorobku Thomasa Brussiga z całą pewnością nie można mówić o ostalgi skrajnej, bezkrytycznej, wynikającej z przekonań politycznych i przywiązania do komunistycznego systemu. Nie ma ona też nic wspólnego z jarmarczną odmianą tego nurtu propagującą pamiątki i bibeloty z czasów NRD. Thomas Brussig wielokrotnie podkreślał bowiem, że pisze jako przedstawiciel Wschodu, jako jeden z tych, którzy przeżyli młodość w NRD, nieistniejącej już jako odrębne państwo. Zmiany te traktuje więc jako zamknięty rozdział w życiu. Nie oznacza to bynajmniej, że pragnąłby odrodzenia socjalistycznego państwa:

Odczuwamy nostalgię, bo jesteśmy ludźmi. Podczas pisania tej książki przekonałem się, jaką trzeba zapłacić cenę w sensie literackim, gdy „się wspomina”. Powstaje wtedy bardzo nieostry obraz, precyzja jest niemożliwa. Słowom brakuje dokładności, przymiotniki zdają się zużyte i wyświechtane, jak w tekstach szlagierów. Linijki zasnuwane są mgłą, niczemu nie można przyjrzeć się dokładnie. Pisząc książkę, w której NRD jawi się piękniejsza niż w rzeczywistości, nie mogłem być precyzyjny — w przeciwnym razie ten kraj wyszedłby tak brzydki, jakim był⁸⁰⁶.

Thomas Brussig jest świadom tego, że swymi opisami powiela stereotypy, ale mimo to zdecydowanie broni swej przeszłości. Uważa, że nie może zrezygnować ze wspomnień z dzieciństwa tylko dlatego, że przeżył je w NRD⁸⁰⁷. Usprawiedliwia też fakt, że ukazuje głównie dobre wspomnienia — przedstawia je bowiem z perspektywy młodego człowieka, inaczej patrzącego na realia niż osoby dorosłe i doświadczone. Uważa również, że ma prawo odczuwać nostalgię.

Długo byłem — jak twierdzi — przeciwnikiem nostalgii za NRD, ponieważ sprowadzała się głównie do unikania konfrontacji [z przeszłością w NRD — A.K.S.]. Teraz uważam, że nostalgia jest normalnym ludzkim odczuciem. We wspomnieniach każda przeszłość jest piękna i ciepła, i przytulna — dziadek uważał, że nawet I wojna światowa była fajna. Wspomnienie wiąże się zawsze z półprawdą, idzie ręka w rękę z zapomnieniem. Wspomnienia z NRD to sporna materia⁸⁰⁸.

⁸⁰⁵ Kerstin Decker, Gunnar Decker, *Gefühlsausbrüche oder ewig pubertiert der Ostdeutsche: Reportagen, Polemiken, Porträts*, Berlin 2000, s. 21. Podobnie ustosunkował się do ostalgii Christian Eger, stwierdzając, że „Ostalgia jest tęsknotą za NRD, jaką byłoby [to państwo — A.K.S.], gdyby nie istniała NRD — zob. *Mein kurzer Sommer der Ostalgie*, Dössel 2004, s. 67 — co nie przeszkadzało mu utrzymać swego utworu w tym właśnie nostalgicznym trendzie.

⁸⁰⁶ Thomas Brussig, *Odczuwamy nostalgię, bo jesteśmy ludźmi*, tłum. Alicja Rosenau, [w:] *Nostalgia: eseje o tęsknocie za komunizmem*, red. Fatos Lubonja, Wołowiec 2002, s. 37.

⁸⁰⁷ Thomas Brussig, *Herr Brussig, was halten Sie von Nostalgie?*, rozmowę przeprowadziła Silke Lambeck, „Berliner Zeitung”, 7.11.1999.

⁸⁰⁸ Tamże.

Pisarz nie ma zatem nic przeciwko wspomnieniom, radzi jednak zachować umiar w gloryfikacji przeszłości — dobre wspomnienia nie zmieniają bowiem prawdy o NRD.

Z przytoczonych wypowiedzi wynika, że Thomas Brussig nie propaguje w swych utworach ani skrajnej, ani wypaczonej ostalgii — tendencja ta pojawia się w jego książkach w postaci raczej wyważonej, umiarkowanej⁸⁰⁹. Autor nie przeczy, że próbuje ocalić dobre wspomnienia z młodości, ale dominującą pozycję zajmuje w jego utworach krytyka, ukazywanie dziwaczności i absurdu systemu, struktur państwowych NRD, a także oportunistów, bezsilności i wygodnictwa jej obywateli⁸¹⁰.

Porównywalne cechy ostalgii wykazują także inni przedstawiciele współczesnej literatury niemieckiej, jak Jens Sparschuh (*Der Zimmerspringbrunnen*, 1997), Ingo Schulze (*Simple Storys*, 1998; *Unsere schönen neuen Kleider*, 2012), Friederike Heinkel (*Erinnerungsreise — Kindheit in der DDR*, 2000), Jana Hensel (*Zonenkinder*, 2002), a także Caludia Rusch (*Meine freie deutsche Jugend*, 2003), Christian Eger (*Mein kurzer Sommer der Ostalgie*, 2004) i Michael Tetzlaff (*Ostblöckchen*, 2004).

Bardziej ostrą, krytyczną formę ostalgii, ograniczającą się głównie do ukazywania zjawisk i stanów negatywnych, reprezentują zaś w swych utworach Julia Franck (*Lagerfeuer*, 2003) i Grit Poppe (*Weggesperrt*, 2009). Ich związek z właściwą ostalgią jest jednak luźny. Obie autorki reprezentują raczej nurt rozrachunkowy, którego celem jest nie wyraz tęsknoty za dzieciństwem i młodością w czasach NRD, lecz chęć rozprawienia się z ówczesną rzeczywistością oraz krytyka prób jej idealizacji.

Twórczość pisarzy spod znaku nostalgii za Wschodem postrzegana jest również jako przejaw pop-komunizmu⁸¹¹ ze względu na niezaprzeczalną jej więź z trendami popkultury. Cech popu nie sposób nie zauważyć w dorobku twórczym Thomasa Brussiga. Nie jest on wprawdzie typowym pop-literatem pokroju Benjamin von Stuckrad-Barrego, gdyż w jego powieściach z uwagi na swoiste uwarunkowania polityczno-historyczne na próżno szukać cytatów z reklam czy wykazów popularnych znaków firmowych, charakterystycznych dla estetyki twórców *Tristesse Royale*. Thomas Brussig posługuje się jednak językiem potocznym, wykorzystuje mowę popkultury, subkultur i slang. Píše więc teksty służące głównie rozrywce. Często są w jego utworach cytaty i odniesienia intertekstualne (*Helden wie wir*, *Wie es leuchtet*). Thomas Brussig, podobnie jak inni zaprezentowani w pracy przedstawiciele generacji Golfa, często udziela wywiadów. Wypowiada się w nich nie tylko w kwestiach dotyczących literatury — równie chętnie występuje jako znawca piłki nożnej. Tę ulubioną dziedzinę sportu czyni niejednokrotnie te-

⁸⁰⁹ Z nurtu ostalgii należy wyłączyć wyraźnie rozrachunkową i krytyczną powieść *Helden wie wir*.

⁸¹⁰ Por. też Volker Krischel, *Erläuterungen zu Thomas Brussig: „Am kürzeren Ende der Sonnenallee”*, Hollfeld 2001, s. 5–6.

⁸¹¹ Por. Katarzyna Górka, *Nostalgia za PRL-em i ostalgia*, [w:] *Popkomunizm. Doświadczenie komunizmu a kultura popularna*, red. Magdalena Bogusławska, Zuzanna Grębecka, Kraków 2010, s. 217–228.

matem lub tłem swych utworów. To kolejny przejaw związków pisarza z popkulturą, gdyż futbol uznawany jest powszechnie za widowisko masowe. Popkulturową genealogię wykazują także inne treści tematyczne chętnie podejmowane przez autora, jak między innymi życie codzienne, muzyka (rock, pop) czy też pornografia.

Jako gwiazda popkultury autor jest aktywny medialnie. Uczestniczy w programach telewizyjnych (również typu talk show), popularyzuje swe książki w wywiadach i wykładach podczas podróży po kraju, promuje też filmy, do których napisał scenariusze. Jego kreacja medialna (inscenizacja) nie jest jednak aż tak natarczywa jak w przypadku jego młodszych kolegów.

Duże podobieństwa do twórczości Thomasa Brussiga wykazują utwory pochodzącego z ZSRR Władimira Kaminera. Poza skłonnością do subtelnej formy ostalгии łączy obu pisarzy fakt, że wschodnią część Berlina wybrali oni na miejsce akcji wielu swych opowieści, choć ukazują ją z odmiennych pozycji historyczno-politycznych. W przeważającej większości książek Thomasa Brussiga Berlin jest stolicą NRD, u Władimira Kaminera miasto to staje się głównym ośrodkiem całych zjednoczonych Niemiec.

5.6. Niemiec z wyboru. Władimir Kaminer⁸¹²

Etatowemu niemieckiemu ekspertowi od wszystkiego, co związane jest z Rosją, zarzuca się, że „rozpowszechnia się w mediach z prędkością wirusa komputerowego”⁸¹³. Jego aktywność w środkach masowego przekazu jest bowiem niezwykle. Władimir Kaminer komentuje nie tylko wydarzenia społeczno-polityczne, jak aresztowanie członków rosyjskiej grupy punkowej Pussy Riot⁸¹⁴ czy zmiana obywatelstwa Gerarda Depardieu⁸¹⁵, ale także wypowiada się na tematy dotyczące kultury. Pozwala sobie przy tym na nonszalanckie uogólniające osądy, za których przykład niech posłuży wypowiedź, że „literatura rosyjska nie jest wcale taka interesująca”⁸¹⁶. Pytany jednakże o podobieństwa i różnice między literaturą rosyjską a niemiecką podkreśla, że preferuje rosyjskie książki, ponieważ niemieckie

⁸¹² W niniejszym rozdziale wykorzystane zostały materiały częściowo publikowane w: Agnieszka Kodzis-Sofińska, *Berlińskie impresje Władimira Kaminera*, „Studia i Szkice Slawistyczne”, nr 11, 2011, s. 145–152.

⁸¹³ Dmitri Popov, *Der neue Russe. Kopelew — Kaminer — Klitschko als Spiegel ihrer Zeit*, „der Freitag”, nr 13, 2002.

⁸¹⁴ Władimir Kaminer, *Pussy Riot*, „Berliner Zeitung”, 30.06.2012.

⁸¹⁵ Kaminer komentuje postawę Gerarda Depardieu ubiegającego się o obywatelstwo rosyjskie, jako „głęboki upadek” i „policzek wymierzony politycznej opozycji Rosji”. Zob. Władimir Kaminer, *Ich habe Mitleid mit ihm*», rozmowę przeprowadziła Jasmin Kalarickal, „die tageszeitung”, 16.01.2013.

⁸¹⁶ Władimir Kaminer, *Die russische Literatur ist nicht so spannend*», rozmowę przeprowadził Ulf Lippitz, „Spiegel online”, 7.10.2003, <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,268606,00.html> (dostęp: 13.08.2010).

„służą głównie rozrywce, która ma uratować ludzi od nudy”⁸¹⁷. Uważa również, że dla Rosjan literatura ma dużo większe znaczenie, albowiem „zastępuje socjologię, psychologię i religię”⁸¹⁸.

Przez piętnaście lat działalności literackiej w Niemczech i dzięki swej aktywnej obecności w mediach Władimir Kaminer zdążył zapracować na miano „pisarza rosyjskiego pochodzenia”⁸¹⁹, „żydowskiego imigranta”⁸²⁰, „najpopularniejszego Rosjanina w Niemczech”⁸²¹, a nawet „najbardziej rosyjskiego z niemieckich pisarzy”⁸²². W Rosji zaś traktowany jest jako „nasz człowiek w Niemczech”⁸²³. Popularność ta ma jednak dwa oblicza. Inwencja redaktorów poczytnych niemieckich czasopism ma głównie na celu pogłębienie zainteresowania czytelników artykułami, recenzjami i notatkami dotyczącymi twórczości Władimira Kaminera, a co za tym idzie — także jego utworami. Z drugiej jednak strony, zabiegi dziennikarzy mogą wywoływać raczej pejoratywne konotacje i prowadzić do odpowiedniego „zaszufladkowania” tego popularnego twórcy. Sam zainteresowany twierdzi, że jest mu to całkowicie obojętne, jak go określają media⁸²⁴. Uważa, że prywatnie jest Rosjaninem, a zawodowo niemieckim pisarzem⁸²⁵. Sprzeciwia się wprowadzaniu błędnych informacji o swoim życiu, jednakże krążące na jego temat plotki i anegdota przyjmuje z wyraźnym zainteresowaniem, gdyż dotyczące jego osoby przeinaczenia i nieścisłości traktuje jako materiał przydatny w twórczości. Swą reakcję na powtarzające się w prasie nagłówki takie jak „Rosjanin nadchodzi”⁸²⁶, anonsujące odczyty pisarza i nawiązujące do

⁸¹⁷ Władimir Kaminer, *Interview: Wladimir Kaminer über sein Leben als Bestsellerautor und »Russendisko«*, rozmowę przeprowadził Matthias Lohr, „Hannoversche/Niedersächsische Allgemeine”, 14.11.2011.

⁸¹⁸ Tamże.

⁸¹⁹ Ute Vetter, *Kaminers Märchenstunde*, „Frankfurter Rundschau”, 27.05.2010.

⁸²⁰ Hans Riebsamen, *Ins gelobte Land an Rhein und Donau. Jüdische Einwanderer in Deutschland*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, Rhein-Main 12.03.2010.

⁸²¹ Philip Wesselhöft, *»Wir hatten keinen Panzer«*. Benzingespräch mit Wladimir Kaminer, „Spiegel online”, 30.03.2006, <http://www.spiegel.de/auto/aktuell/0,1518,408184,00.html> (dostęp: 2.08.2010).

⁸²² Władimir Kaminer, *Ein Gespräch mit Wladimir Kaminer, dem russischsten aller deutschen Schriftsteller*, rozmowę przeprowadziła Olga Kapustina, „Rest der Welt”, 3.02.2009, <http://www.ruhrbarone.de/ein-gesprach-mit-wladimir-kaminer-dem-russischsten-aller-deutschen-schriftsteller/> (dostęp: 30.07.2010).

⁸²³ Judith Lembke, *Wladimir Kaminer, Der Geschichtenerzähler*, „FAZ.NET”, 5.03.2007, <http://www.faz.net/-00nss7> (dostęp: 24.07.2010).

⁸²⁴ Władimir Kaminer, *»Guter Humor muss gefährlich sein«*, rozmowę przeprowadzili Caroline Ischinger i Michael Sontheimer, „Spiegel online”, 24.09.2005, <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,374900,00.html> (dostęp: 2.08.2010).

⁸²⁵ Arnd Brummer, Hedwig Gafga, *Schäuble — Kaminer: Wie deutsch sind Sie eigentlich?*, „Chrismon, das evangelische Magazin”, nr 9, 2007, <http://chrismon.evangelisch.de/artikel/2007/wie-deutsch-sind-sie-eigentlich-1311> (dostęp: 10.11.2010).

⁸²⁶ Nagłówki te odwołują się także do tytułu pierwszego rozdziału (*Russen in Berlin*) debiutu literackiego Władimira Kaminera, *Russendisko* [Rosyjska dyskoteka] opublikowanego w 2000 roku.

haseł z czasów „zimnej wojny”, odnotowuje Kaminer w opowiadaniu *Wodka Sekt* (*Rathenow*), opublikowanym w zbiorze *Mein deutsches Dschungelbuch* [„Moja niemiecka dżungla”]⁸²⁷.

Brak oporu pisarza wobec nie zawsze uczciwych działań prasy wynika po części z nonszalancji i specyficznej autokreacji, po części zaś z zawilności biografii, która nie pozwala jednoznacznie zdefiniować jego narodowej tożsamości. Władimir Kaminer urodził się 19 lipca 1967 roku w Moskwie jako syn inżyniera i nauczycielki. Z wykształcenia jest radiowo-teatralnym technikiem dźwięku. Studiował także dramaturgię w Moskiewskim Instytucie Teatralnym. Czas praktyki w Teatrze im. Majakowskiego⁸²⁸ odcisnął się jednak na jego psychice specyficzną traumą. Jej echa można odnaleźć w wywiadach udzielanych przez autora, z których wynika, iż zdecydowanie stara się on odciąć od wykonywanej kiedyś pracy. Władimir Kaminer twierdzi bowiem, iż „zamknąłby wszystkie teatry. Mają one status kultury i sztuki wspieranej przez państwo. [...] Publiczność stawia wysokie wymagania tej sztuce, a aktorzy muszą mówić zawsze coś ważnego, czego tak naprawdę nie rozumie nikt na sali”⁸²⁹. Podobnie krytycznie odnosi się do samej istoty teatru. Fakt, że aktorzy „mają do dyspozycji jedynie tekst napisany przez kogoś innego, który muszą przenieść na scenę”, pozwala mu wydać kategoryczny sąd, że „teatr jest wielkim kłamstwem”⁸³⁰. Takie traktowanie przedstawienia scenicznego wyróżnia go z grona omówionych już w niniejszej pracy twórców. W przeciwieństwie do swych aktywnych literacko rówieśników z generacji Goffa odwołujących się do wizji świata jako teatru, pisarz miał możliwość poznać mechanizmy działania tej instytucji kulturalnej od kulis. Nabyte doświadczenia z tej dziedziny nie dostarczyły mu żadnych pozytywnych wrażeń, dlatego Władimir Kaminer deklaruje się jako zdecydowany przeciwnik Platonskiego toposu *theatrum mundi*, co potwierdza w swoich wywiadach. Mimo że napisał kilka krótkich sztuk⁸³¹, pisarz twierdzi, że nigdy nie chciał zostać dramaturgiem i zawsze starał się „unikać aspektu sztuczności”⁸³². Z tego też powodu nie współpracuje z kabaretami — uważa, że „ludzie nie są tam tacy, jak to przedstawiają”. Ponieważ postawa taka byłaby sprzeczna z jego zapatrywaniami, „woli pozostać sobą”⁸³³.

⁸²⁷ Władimir Kaminer, *Wodka Sekt (Rathenow)*, [w:] tegoż, *Mein deutsches Dschungelbuch*, München 2003, s. 117.

⁸²⁸ Okres ten obszernie opisuje autor w swej powieści *Muzyka wojskowa [Militärmusik]*, 2001].

⁸²⁹ Por. Julia Bergamini, Jakob Buhre, *Fiction gibt es für mich nicht*, „Planet Interview”, 6.07.2001, <http://planet-interview.de/wladimir-kaminer-06072001.html> (dostęp: 23.07.2010).

⁸³⁰ Tamże.

⁸³¹ Przykładem takiego utworu jest wystawiona 10.01.2003 roku w Berlinie sztuka *Marina. Wiederschen in der Russendisko*, która pierwotnie miała być scenariuszem filmu.

⁸³² Joachim Kronsbein, *Sächsisch ist wie Gesang. Der russische Autor Wladimir Kaminer über sein Stück »Marina«*, „Der Spiegel”, nr 2, 2003, s. 137.

⁸³³ Władimir Kaminer, *Schreiben ist wie Pilzesuchen*, rozmowę przeprowadziła Anne Grages, „Westdeutsche Zeitung”, 1.04.2011.

Przekonanie o bezsensie życia, w którym utwierdził się podczas pracy w teatrze, pogłębiło się znacznie w czasie służby wojskowej. Nie zawsze wyglądała ona bowiem tak groteskowo, jak opisał to autor w swej po części biograficznej powieści *Militärmusik* (2001) [*Muzyka wojskowa*, 2004]. Dlatego też, zamiast mając do dyspozycji radar i trzy rakiety, bronić się przed wrogiem, którego nie było, lub też siedzieć w areszcie za przewinienia, które nie zaistniały, uciekł z bazy położonej w obrębie trzeciego pierścienia obrony Moskwy do swej jednostki macierzystej, by ze względu na zły stan psychiczny spędzić pozostałą część służby w szpitalu wojskowym⁸³⁴. Powrót do domu właściwie nic nie zmienił — w realiach schyłku ZSRR Władimir Kaminer nie próbował nawet sprecyzować jakichkolwiek planów na przyszłość. Dlatego chętnie skorzystał z nadarzającej się okazji i bez żalu opuścił chylący się ku upadkowi, nieoferujący żadnych perspektyw Związek Radziecki. Za cel podróży z pobudek czysto praktycznych wybrał Berlin Wschodni. Do NRD było przecież stosunkowo blisko. Poza tym, żeby dostać się do stolicy „bratniego państwa”, nie trzeba było mieć wizy, a bilet kosztował jedynie 96 rubli — wspomina pisarz⁸³⁵. Toteż wieczorem 7 lipca 1990 roku wysiadł z pociągu na dworcu Berlin-Lichtenberg, bez pieniędzy, nie znając ani słowa po niemiecku. Pierwszymi mieszkańcami stolicy Niemiec Wschodnich, z którymi miał kontakt, byli Cyganie i Wietnamczycy. Mieszkał z nimi w domach dla obcokrajowców w Schildow i w berlińskiej dzielnicy Marzahn. W istniejącej jeszcze wówczas NRD otrzymał azyl humanitarny, a na krótko przed zjednoczeniem Niemiec — obywatelstwo. Początkowo chwycił się różnych prac — od nielegalnego handlu piwem ze sklepu Aldi przez sprzedaż gazet po pracę w kasynie⁸³⁶. Po ukończeniu intensywnego kursu języka niemieckiego na Uniwersytecie Humboldta wykonywał swój wyuczony zawód (technik dźwięku) przy niewielkiej grupie teatralnej. W 1995 roku przyszły pisarz poznał w Berlinie swą pochodzącą z Sachalinu żonę Olgę. Wraz z dwojgiem dzieci — Nicole i Sebastianem — Kaminerowie zamieszkali na Schönhauser Allee w dzielnicy Prenzlauer Berg.

Szczęśliwym zbiegiem okoliczności⁸³⁷ początkujący literat został zaangażowany przez Helmuta Högego — redaktora dziennika „Berliner Tageszeitung”⁸³⁸ — jako „wolny strzelec”. Pierwsze jego opowiadanie *Wodka, rasiert* ukazało się w „die tageszeitung” na dwa dni przed wigilią 1998 roku. Od tego czasu autor publikuje w prasie codziennej („Frankfurter Allgemeine Zeitung” i „die tageszei-

⁸³⁴ Por. Louis Lewitan, »Ich bin getürmt und habe mich krank gemeldet«, „Die Zeit”, 4.03.2010.

⁸³⁵ Por. Władimir Kaminer, *Vaters Rat*, [w:] tegoż, *Russendisko*, Leipzig 2002 (München 2000), s. 24.

⁸³⁶ Władimir Kaminer, *Die erste eigene Wohnung*, [w:] tegoż, *Russendisko...*, s. 27.

⁸³⁷ Pod koniec 1998 roku, po swym wykładzie o literaturze rosyjskiej Kaminer został poproszony o napisanie krótkiego tekstu do „die tageszeitung”. Redaktor gazety zasugerował mu temat dotyczący obchodów świąt Bożego Narodzenia w Rosji i mimo że pisarz stwierdził, że Rosjanie świąt nie obchodzą, obstawał przy swej propozycji. Por. Gerrit Bartels, *Ein Perser und zwei schöne Frauen*, „Tageszeitung”, 23.06.2001.

⁸³⁸ Por. *Słownik współczesnych pisarzy niemieckojęzycznych...*, s. 169.

tung”, gdzie prowadzi swą autorską kolumnę *Intershop*), a także w tygodnikach („Die Zeit”, „Der Spiegel”, „Focus”).

Władimir Kaminer był też przez dłuższy czas członkiem sceny Reformbühne Heim & Welt, działającej w Kaffee Burger, gdzie co tydzień miał możliwość odczytywania swych nowych opowiadań. W tym samym klubie, od czasu wielkiego sukcesu swej pierwszej książki *Russendisko* (2000) [„Rosyjska dyskoteka”], pisarz prowadzi imprezy muzyczno-taneczne poświęcone głównie współczesnej muzyce krajów byłego ZSRR. Jest to imponująca mieszanka stylów z przewagą reggae, punk, pop, ska i dancehall. Albumy zawierające utwory z rosyjskich dyskotek Władimira Kaminera ukazują się od 2003. Mimo zdecydowanie pejoratywnej konotacji nazwy imprez w Kaffee Burger (z określeniem „Russendisko” kojarzono do 2000 roku głównie libacje połączone z bijatykami i strzelaniną) cieszą się one dużym zainteresowaniem i to nie tylko Rosjan, ale także Niemców i zagranicznych turystów⁸³⁹, zyskując już nawet rangę typowo berlińskiej instytucji kulturalnej. Zachęcony sukcesem Kaminer zdecydował się też na organizację imprez wyjazdowych, a z końcem 2006 otworzył własny klub (Rodina) przy Jannowitzbrücke. Jednakże już po czterech miesiącach zmuszony był zakończyć jego działalność przeciążony nadmiarem dodatkowych obowiązków⁸⁴⁰.

Sukces debiutu literackiego pociągnął za sobą znaczne zainteresowanie osobą autora. Władimir Kaminer dzięki licznym zaproszeniom na odczyty swych opowiadań⁸⁴¹ stał się rozpoznawalny, co z kolei wpłynęło na odbiór kolejnych jego książek. W ramach promocji swych opowiadań autor prowadzi obecnie własny show *Kaminers Klub: Lesen, Talk & Rock’n’roll* dla stacji WDR, poranny magazyn dla ZDF, oraz niedzielne audycje pod tytułem *Wladimirs Welt* w Radiu SFB 4 Multikulti.

Duża popularność pisarza, a także pomyślna integracja w „ojczyźnie z wyboru” skłoniły go do wysunięcia swej kandydatury w wyborach na burmistrza Berlina w 2011 roku. Uważał bowiem, że potrafiłby wykorzystać potencjał kreatywności berlińczyków, skłonić ich do zaniechania narzekania i podjęcia próby jak najlepszego dostosowania się do aktualnej (kryzysowej) sytuacji⁸⁴². Szybko jednak zarzucił ten pomysł, tłumacząc, iż „jako autor opowiadań ma znacznie lepszy los”, a rzekoma kandydatura miała być jedynie „polityczną prowokacją”⁸⁴³.

⁸³⁹ 70–80 procent gości to Niemcy lub turyści spoza obszaru byłego ZSRR. Por. Margot Blank, Peter Jahn, *Unsere Russen, unsere Deutschen: Bilder vom Anderen 1800 bis 2000*, Berlin 2007, s. 181.

⁸⁴⁰ Por. Anne-Lena Mösen, *Kaminer macht die Heimat dicht*, „Berliner Zeitung”, 27.04.2007.

⁸⁴¹ Władimir Kaminer jest zapraszany na mniej więcej 150 odczytów rocznie. Zob. Andrea Hünig, *Wladimir Kaminer. Musikalisch auf den Pudding hauen*, „EINS.DE”, 4.03.2009, <http://eins.de/articles/17692-wladimir-kaminer> (dostęp: 10.11.2010).

⁸⁴² Por. Christian Bangel, *Verkauft Köpenick!*, „Zünder. Das Netzmagazin”, nr 32, 2006, http://zuender.zeit.de/2006/45/kaminer_berlin?page=all (dostęp: 24.07.2010).

⁸⁴³ Toby Axelrod, *Kaminers Berliner Welt*, „Jüdische Gemeinde zu Berlin”, 28.12.2009, <http://www.jg-berlin.org/beitraege/details/wladimir-kaminers-berliner-welt-i223d-2009-12-01.html> (dostęp: 21.12.2010); W. Kaminer, *Schreiben ist wie Pilzesuchen...*

Od roku 2000 do końca roku 2012 Władimir Kaminer wydał 18 własnych książek, był także redaktorem tomu opowiadań początkujących autorów *Frische Glodjungs* (2005) [„Nowi złoci chłopcy”]. Przez cały ten czas publikował też felietony i komentarze w prasie⁸⁴⁴. Pod względem liczebności jego dorobek literacki znacznie przewyższa dokonania innych zaprezentowanych już przedstawicieli pokolenia Golfa. Z tego też względu nie sposób omówić w pracy poświęconej szerszej problematyce wszystkich opowiadań⁸⁴⁵ tego bijącego rekordy poczytności autora⁸⁴⁶. Mijałoby się to zresztą z celem, gdyż nie każde z nich zasługuje na baczniejszą uwagę. Nawet w obrębie jednego zbioru różnią się one bowiem znacznie jakością stylu i przekazu. Dlatego też najbardziej sensowna wydaje się ich charakterystyka oscylująca wokół dominujących w twórczości pisarza kręgów tematycznych.

Książkowym debiutem Władimira Kaminera był zbiór opowiadań *Russendisko* i głównie z tą pozycją utożsamiany jest autor. Fakt, że był to debiut udany, potwierdziła ekranizacja zbioru w 2012. Warto więc poświęcić mu więcej uwagi, tym bardziej, że zaprezentowanej w niej technice pisarskiej i przyjętym w zakresie formy, narracji i stylu wytycznym⁸⁴⁷ pozostaje autor wierny do dziś.

W skład zbioru wchodzi 50 krótkich, dwu-czterostronicowych „historii”, w większości o zabarwieniu satyrycznym, zaopatrzonych niekiedy w dziwaczne i mylące tytuły, jak choćby *Russischer Telefonsex* [„Rosyjska sekslinia”] czy *Das Mädchen mit der Maus im Kopf* [„Dziewczyna z myszą w głowie”]. Akcja opowiadań rozgrywa się głównie na terenie Berlina. Trzon książki stanowią przeżycia i obserwacje trójki przyjaciół — Władimira, Mischy i Andreja, którzy wykorzystując chaos zmian historyczno-politycznych w Europie, w 1990 roku przyjeżdżają do Berlina. Zatrzymują się w domu dla uchodźców, następnie zajmują przez zasiedzenie opuszczone mieszkania i próbują przetrwać w ekonomicznie nędznych warunkach. Autor porusza w zbiorze opowiadań wiele problemów dnia codziennego, przybierających często skrajne formy — od desperackiej walki o przetrwanie, poprzez kłopoty urzędowe aż po kwestie religijne. Nietrudno jednak zauważyć, że

⁸⁴⁴ Na pytanie przeprowadzającego wywiad dziennikarza, czy autor pisze 24 godziny na dobę, Władimir Kaminer odpowiedział, że pisze tylko dwie do trzech godzin tygodniowo, za to — jak twierdzi — „dużo żyje”, W. Kaminer, *Interview: Wladimir Kaminer über sein Leben als Bestseller-autor...*

⁸⁴⁵ Wyłączając teksty dłuższe, zawarte w *Militärmusik*, *Die Reise nach Trulala*, *Mein Leben im Schrebergarten*, *Das Leben ist kein Joghurt* i *Onkel Wanja kommt*, do końca 2012 roku w zbiorach ukazało się blisko 500 krótkich opowiadań autora.

⁸⁴⁶ Książki Władimira Kaminera ukazują się w imponujących nakładach. Sam debiut pisarza *Russendisko* osiągnął liczbę ponad 750 tys. sprzedanych egzemplarzy. Zob. Andreas Astalos, *Wodka oder Wasser*, „Subway.de”, nr 11, 2004, http://www.subway.de/lebensraum/interviews/?tx_mfarticle_pi1%5BshowUid%5D=4293&cHash=fdcdf92b8f&cHashTemp=01b8c27c04&hnr=204 (dostęp: 23.07.2010), natomiast do 2005 roku autor sprzedał 1,8 miliona książek. Zob. W. Kaminer, »Guter Humor...«.

⁸⁴⁷ We wszystkich utworach poza *Das Leben ist kein Joghurt* narrator Władimira Kaminera jest pierwszoosobowy i z racji autobiograficznego charakteru tych publikacji — tożsamy z autorem.

motywy przewodnie książki to przyjaźń, miłość⁸⁴⁸ i walka z wyzwaniami życia wymagającymi ciągłej improwizacji. Zdarzenia opisane przez autora prowokują też do porównań i odniesień do analogicznych sytuacji przeżytych przez autora w ZSRR.

Wśród dowcipnych zazwyczaj anegdot Władimira Kaminera zdarzają się jednak niekiedy teksty niesmaczne. Taki wydzźwięk ma na przykład opowiadanie *Der türkische Kater* [„Turecki kot”]. Cechy zwierzęcia, które autor nadmiernie wyostrzył, eksponując złośliwość, upór, upodobanie do nieładu i rozpasanie seksualne, dają obraz dość niefortunny i nasuwający zresztą niezdrowe konotacje społeczno-polityczne. Ale na tej podstawie nie można posądzać autora, który przecież sam jest emigrantem, o rasizm. Trzeba zatem uznać opowiadanie za zwykłe potknięcie w sztuce.

Dość istotne dla całego zbioru znaczenie ma epizod przedstawiony w opowiadaniu pt. *Geschäftstarnungen* [„Maskowanie biznesowe”]. Narrator tego utworu dowiadyuje się, że w Berlinie budkę z tureckim kebabem prowadzą Bułgarzy, gdyż, jak twierdzą, spełniają tym samym oczekiwania Niemców. Kebab jest modny, a oni są przecież obcokrajowcami⁸⁴⁹. Fakt ten podsuwa mu pomysł, żeby sprawdzić, jakiej narodowości są osoby prowadzące bułgarską restaurację. Okazuje się, że są oni jednak, ku rozczarowaniu autora, Bułgarami. To spostrzeżenie prowadzi do następującej puenty: „Berlin to tajemnicze miasto. Nic nie jest tu takim, jakim się pierwotnie wydawało. [...] Nic nie jest tu prawdziwe, każdy jest sobą i jednocześnie kimś innym”⁸⁵⁰. Jest to też trafne podsumowanie całości książki. Jej autor pozostaje bowiem pod dużym wrażeniem Berlina jako specyficznej wieży Babel, umożliwiającej stosunkowo harmonijne współistnienie wielu różnym etnicznie grupom, gdzie narodowa przynależność Turka, Rosjanina czy Koreańczyka nie jest już istotna⁸⁵¹ — są oni wrzuceni do jednego worka zaopatrzonego etykietką „obcokrajowcy”. I właśnie funkcjonujące w tej dżungli etnologicznej⁸⁵² absurdy i dziwactwa śledzi autor-narrator. Władimir Kaminer inwigiluje jednak nie tylko środowisko cudzoziemców. Delikatny wyrzut kieruje również wobec Niemców, czego przykładem może być osąd, że „prawo azyłowe jest kapryśne jak kobieta, za której zachciankami i uwagami trudno nadążyć”⁸⁵³.

⁸⁴⁸ Miłości poświęca autor rozdział *Nur die Liebe sprengt die Welt*.

⁸⁴⁹ Władimir Kaminer, *Geschäftstarnungen*, [w:] tegoż, *Russendisko...*, s. 98.

⁸⁵⁰ Tamże.

⁸⁵¹ Tę tendencję wyraża opowiadanie *Suleyman und Salieri*. Opisuje, jak pijany rosyjski artysta po popełnieniu wykroczenia drogowego przedstawia się kierowcy, któremu rozbił samochód, jako Salieri. W teatrze gra bowiem aktualnie rolę prześladowcy Mozarta. Swym „wyznaniem” ujmuje poszkodowanego Turka, który twierdząc, że od razu widział w nim obcokrajowca, chętnie udziela pomocy artyście. Por. Władimir Kaminer, *Suleyman und Salieri*, [w:] tegoż, *Russendisko...*, s. 72–74).

⁸⁵² Dlatego też w jednym z wywiadów autor nazwany został nawet etnologiem hobbystą. Por. W. Kaminer, *Interview: Władimir Kaminer...*

⁸⁵³ Władimir Kaminer, *Spring aus dem Fenster*, [w:] tegoż, *Russendisko...*, s. 87.

Pod względem formalnym *Russendisko* można uznać za powieść w epizodach, wykazującą także pewne cechy powieści reportażowej. Autor przedstawia w niej bowiem relację z sytuacji, w jakiej się znalazł, po przybyciu do Berlina. Dotyczy ona także szerszego zjawiska społeczno-historycznego, charakteryzuje się jednak czysto subiektywnym ujęciem.

O ile *Russendisko* to zbiór typowo „prześciowy”, łączący dwa światy, między którymi do dziś zawieszony pozostaje autor, o tyle wyraźną zmianę zainteresowań twórczych, a mianowicie zwrot do lat dzieciństwa i młodości ilustrują „powieść” *Militärmusik* (2001) [*Muzyka wojskowa*, 2004], wspomnienia zawarte w książce *Die Reise nach Trulala* (2002) [*Podróż do Trulali*, 2005] oraz wydany przy współpracy z Helmutem Högem zbiór *Helden des Alltags. Ein lichtbildgestützter Vortrag über die seltsamen Sitten der Nachkriegszeit* (2002) [„Bohaterowie dnia codziennego. Udokumentowany zdjęciami wykład o zwyczajach czasu powojennego”] i jedna z późniejszych publikacji — *Es gab keinen Sex im Sozialismus. Legenden und Missverständnisse des vorigen Jahrhunderts* (2009) [„W socjalizmie nie było seksu. Legendy i nieporozumienia poprzedniego stulecia”]. Książki te dotyczą przede wszystkim wydarzeń w ZSRR, których świadkiem był autor, nie mają one zatem ścisłego związku z problematyką nurtującą generację Gofa. Warto jednak odnotować, że dwa spośród wymienionych utworów, a mianowicie *Militärmusik* i *Die Reise nach Trulala* przetłumaczone zostały na język polski. Ich wybór był zapewne podyktowany przekonaniem, że ukazywane przez autora absurdy życia w ZSRR będą bardziej zrozumiałe i interesujące dla polskiego czytelnika wychowanego na filmowych groteskach Stanisława Barei niż refleksje Władimira Kaminera nad multikulturowością Berlina. Był to jednak wybór niezbyt fortunny, gdyż przetłumaczonych zbiorów nie można uznać za reprezentatywne dla całej twórczości pisarza. Wykazują bowiem za dużą tendencję do uogólnień, uproszczeń i tworzenia nowych stereotypów. Mianowicie, zarówno w *Militärmusik*, jak i w *Die Reise nach Trulala* komunizm powszechnie wzbudzący grozę został ukazany jako zjawisko śmieszne, nieporadne, z którym łatwo sobie poradzić. Takie powierzchowne ujęcie systemu komunistycznego w ZSRR wiąże się niewątpliwie z brakiem traumatycznych doświadczeń. Mimo kilku groteskowych perturbacji i drobnych zatargów z władzą, takimi jak nakaz wyjazdu z Moskwy w czasie olimpiady w 1980 roku, autor nie był wszak szczególnie prześladowany przez władzę radziecką. Błędem jest również przekonanie Władimira Kaminera o harmonijnym współistnieniu kultur narodów ZSRR, zaprezentowane w powieści *Militärmusik*. Wiadomo przecież, że rosyjska kultura dominowała, dławiąc wszelkie przejawy odrębności i zmuszając do unifikacji kulturowej i językowej. Inną, bardziej skrajną idealizacją rosyjskiego ładu i harmonii w zakresie kultury jest opis obozu hipisów położonego w lesie nieopodal wioski Lilaste, gdzie młodzi ludzie różnych nacji żyją w skrajnym komunizmie, niepozbawionym też cech anarchizmu. Obóz ten ukazany jest przez Władimira Kaminera jako raj i „komunizm bez frazesów”⁸⁵⁴.

⁸⁵⁴ Władimir Kaminer, *Muzyka wojskowa*, tłum. Ryszard Turczyn, Warszawa 2004, s. 87.

Treść książki *Die Reise nach Trulala*, w której wspomnienia z odbytych w latach młodości podróży⁸⁵⁵ przeplatają się z upiększonymi, wręcz fantastycznymi „historiami”⁸⁵⁶ i anegdotami⁸⁵⁷, zazębia się tematycznie z kolejną istotną w twórczości Władimira Kaminera grupą opowiadań związanych z podróżowaniem. Podróże te wynikają ze skomplikowanych koligacji rodzinnych autora i tym samym dotyczą głównie wydarzeń na wschodzie Europy. Taki charakter ma napisana wraz z żoną Olgą „poradnik kulinarny” Władimira Kaminera *Küche totalitär. Das Kochbuch des Sozialismus* (2007) [„Kuchnia totalitarna. Książka kucharska socjalizmu”], zawierający w rzeczywistości zbiór opowiadań poprzedzonych „encyklopedycznymi” wstępami — krótkimi opisami kultury i specyfiki geograficznej poszczególnych republik byłego ZSRR. Podane w każdym „rozdziale” przepisy kulinarne charakterystyczne dla danego regionu grają tu zatem jedynie marginalną rolę.

Meine kaukasische Schwiegermutter (2010) [„Moja kaukaska teściowa”] to z kolei relacja pisarza z odwiedzin u rodziny żony na peryferiach Groznego. Mieszkańców tego miasta ukazuje autor jako ludzi do granic przesiąkniętych zachodnim konsumpcjonizmem. Uwypukla też ich charakterystyczne cechy i związane z nimi stereotypy. Nie kryje również swego zauroczenia kolorytem życia w tym regionie.

Do najczęściej dyskutowanych zbiorów⁸⁵⁸ z tej grupy utworów należy jednakże *Mein deutsches Dschungelbuch* (2003) [„Moja niemiecka księga dżungli”], któremu, co poświadcza informacja na okładce, nadano status bestsellera tygodnika „Der Spiegel”. Zbiór dotyczy spostrzeżeń poczynionych przez pisarza w trakcie podróży, jakie odbywał po obszarze Niemiec promując swoją twórczość. Pod tym względem książka przypomina więc „powieść” *Livealbum* Benjamina von Stuckrad-Barre, która także jest relacją z literackiego tournée. Inny jest jednak charakter obu publikacji — opowiadania Władimira Kaminera nie koncentrują się na przeżyciach autora podczas wyjazdowych odczytów, lecz na prezentacji poznawanego przezeń świata i środowiska. Ponieważ poza kilkoma wyjątkami pisarz odwiedza głównie mniejsze miejscowości, książka jego przedstawia obraz niemieckiej prowincji z charakterystycznym dla niej lokalnym patriotyzmem. Naiwne zdziwienie i fascynacja poznawanymi miejscami, będące najbardziej wyrazistymi cechami relacji autora są tu wyostrzone do granic. Władimir Kaminer mało wie o miejscowościach i regionach, do których podróżuje. Sam zresztą podkreśla we wstępie,

⁸⁵⁵ Na plan pierwszy wysuwa się opowiadanie *Zaginiony na Krymie*, o poszukiwaniu miejsca katastrofy samolotu Josepha Beuysa, który przeżył wypadek dzięki pomocy okolicznej ludności.

⁸⁵⁶ Określenie to stosuje autor w odniesieniu do swych opowiadań. Por. Eva Szulkowski, *Vom abgedrehten Russen spürt man wenig*, „Mainzer Rhein-Zeitung”, 10.11.2011.

⁸⁵⁷ Niewiarygodna wydaje się historia o istnieniu w ZSRR makiety Paryża (*Chybiony Paryż*), która służyła za cel wycieczek, na jakie wysyłani byli w nagrodę przodownicy pracy.

⁸⁵⁸ Por. Christoph Bartmann, *Wo bin ich? Wladimir Kaminers »Mein Deutsches Dschungelbuch«*, „Süddeutsche Zeitung”, 12.12.2003.

że jego opowiadania pisane są z perspektywy, którą nazwać można „płaszczyzną podwójnej obcości”, gdyż jest obcokrajowcem, który wychował się w metropolii i dalej mieszka w wielkim mieście⁸⁵⁹. Podaje też, że w dzieciństwie sądził, że bycie mieszczuchem to wielkie wyróżnienie: „W Rosji byłem przekonany, że moi rodacy mają tylko jedno pragnienie — przeprowadzić się do Moskwy”⁸⁶⁰. W Niemczech natomiast odkrywa uroki życia w zgodzie z tradycją regionu, czego dowodzi sformułowany na podstawie krajoznawczych obserwacji prowincjonalnych miejscowości wniosek: „W najgorszym nawet koszmarze nikt stąd nie wpadłby na pomysł, żeby przeprowadzić się do Berlina albo Monachium”⁸⁶¹.

Podczas swych wojaży po szeroko rozumianej prowincji⁸⁶² Władimir Kaminer zwraca uwagę niekoniecznie na to, co proponują przewodniki turystyczne. Nie istnieje też określony klucz, według którego ułożone są teksty jego zbioru. Zawarte w nim opowiadania charakteryzują się ponadto odmiennością sposobu przekazu — niektóre z nich opierają się wyłącznie na opisach (*Marx. Chemnitz*), inne w dużej części na rozmowach (*Lesen-Lesen in Baden-Baden*). Jeszcze inne niewiele mają wspólnego z wymienioną w tytule opowiadania miejscowością, która stanowi jedynie punkt wyjścia opowieści lub porównań, lub też pretekst do wspomnień, jak w opowiadaniu poświęconym Monachium.

W tym zbiorze pobrzmiewa również charakterystyczna dla autora autoironia. Stwierdza on bowiem, że podczas swych odczytów stara się robić to, czego wymaga od niego publiczność, gra więc „modelowego” Rosjanina, uśmiecha się, próbuje przełamać niechęć do Rosjan i opowiada o kulturze rosyjskiej, wykorzystując wiadomości wyniesione ze szkoły⁸⁶³.

W trakcie swych podróży odkrywa autor zupełnie inne, niestereotypowe Niemcy. Głównymi zaletami tej inności — życia z dala od miast — są według niego spokój, wolniejsze tempo życia i przywiązanie do tradycji. Pod tym względem zbiór wykazuje pewne podobieństwa do książki *Orstgespräch* Floriana Illiesa, także zauroczonego życiem prowincji. Inna jest jednak perspektywa i motywacja zamysłu twórczego obu autorów. Utwór Floriana Illiesa ma bowiem charakter typowo wspomnieniowy.

Mimo że spostrzeżenia i komentarze autora mają na ogół zdecydowanie pozytywny i ciepły wydźwięk, nie stroni on także od delikatnej drwiny z ekscentrycznych, a czasem nawet desperackich poczynań promocyjnych odwiedzanych miejscowości. Dzieje się tak między innymi w opowiadaniu *Japaner (Rothenburg ob*

⁸⁵⁹ Por. Władimir Kaminer, *Vorwort*, [w:] tegoż, *Mein deutsches...*, s. 7.

⁸⁶⁰ Tamże, s. 8.

⁸⁶¹ Tamże, s. 9.

⁸⁶² Pośród wymienionych w tytułach opowiadań 50 miejscowości są jednak także Rostock, Hamburg, Frankfurt i Berlin.

⁸⁶³ Por. Władimir Kaminer, *From Tübingen to Böblingen with love*, [w:] tegoż, *Mein deutsches...*, s. 28.

Der Tauber)⁸⁶⁴, w którym — jak informuje autor — bożonarodzeniowy jarmark trwa przez cały rok, po to tylko, by odwiedzający masowo miasteczko Japończycy, mogli zaopatrzyć się w świąteczne pamiątki nawet w sierpniu. Także na prowincji zatem obserwuje autor przejawy konsumpcjonizmu, choć nie jest on jego zdaniem tak widoczny i natrętny jak w dużych miastach.

Nie brakuje także w tekstach zawartych w *Mein deutsches Dschungelbuch* odniesień do problematyki pisarzowi najbliższej. Zwraca w nich uwagę jego uwrażliwienie na los imigrantów w Niemczech, szczególnie widoczne w tekstach poświęconych miejscowościom Mölln (*Eulenspiegel*) i Waldbröl (*Das Ende der Geographie*). W opowiadaniu zaś *Hauptmann (Hiddensee)* pojawia się refleksja nad społecznymi i ekonomicznymi skutkami zamachów terrorystycznych z września 2001 roku dla muzułmańskich imigrantów mieszkających w Niemczech⁸⁶⁵.

W omawianym zbiorze tekstów Władimira Kaminera zaobserwować można pokrewieństwo z twórczością literatów generacji Golfa. Świadczy o tym wyraźnie opowiadanie *Untergründler (Oberhausen)*. W nim bowiem pisarz krytycznie ustosunkowuje się do sztuki Josefa Albersa, przedstawiciela sztuki pokolenia '68. Z wystawy, na której prezentowane były dzieła tego malarza, Władimir Kaminer wnioskuje z ironią, że „Josef Albers przez całe życie interesował się wyłącznie kwadratami”⁸⁶⁶. Budynek zaś, w którym odbył się wernisaż (a także odczyt Władimira Kaminera) traktuje jako ostatni bastion „starego pokolenia '68 na obszarze Nadrenii”⁸⁶⁷. Wykazuje ponadto wyraźne znudzenie opowieściami organizatorów wystawy o ich dawnym politycznym zaangażowaniu.

Ulegając stopniowej asymilacji w multikulturowym środowisku berlińskiego okręgu Prenzlauer Berg, Władimir Kaminer z czasem zajął się badaniem osobliwości swojego nowego miejsca zamieszkania. Efektem tego stały się kolejne zbiory jego opowiadań: *Schönhauser Allee* (2001), *Karaoke* (2005), *Ich bin kein Berliner. Ein Reiseführer für faule Touristen* (2007) [„Nie jestem Berlińczykiem. Przewodnik dla leniwych turystów”], *Mein Leben im Schrebergarten* (2007) [„Moje życie na działce”] oraz *Meine russischen Nachbarn* (2009) [„Moi rosyjscy sąsiedzi”].

Schönhauser Allee, jeden z najbardziej docenianych zbiorów pisarza, zawiera głównie spostrzeżenia z codziennego życia w nowym miejscu zamieszkania. Autor nie rezygnuje wprowadzić z żartobliwego tonu, ale jego humor na ogół nie ma krępującego, radosnego charakteru. Kaminer bezlitośnie drwi bowiem z bezgranicznego konsumpcjonizmu, na przykład w *Das Geschäftsleben auf der Schönhauser Allee* [„Interesy na Schönhauser Allee”], który kompletnie osacza ludzi, wpływając nawet na ich życie uczuciowe, co przedstawia zwłaszcza w *Ein Stern namens La-*

⁸⁶⁴ Ciekawostką jest, że akurat tę miejscowość opisywała także Yoko Tawada w jednym ze swoich literackich esejów. Por. *Rothenburg ob der Tauber: Ein deutsches Rätsel*, [w:] tejże, *Talisman*, Tübingen 1996, s. 28–38.

⁸⁶⁵ Por. Władimir Kaminer, *Hauptmann (Hiddensee)*, [w:] tegoż, *Mein deutsches...*, s. 40.

⁸⁶⁶ Władimir Kaminer, *Untergründler (Oberhausen)*, [w:] tamże, s. 75.

⁸⁶⁷ Tamże, s. 76.

rissa [„Gwiazda o imieniu Larysa”]. Główną ostoją tej postawy czyni autor galerię handlową Schönhauser Arcaden⁸⁶⁸, w której, jak zresztą nie tylko w Berlinie, prześiadują godzinami niepracujący „ludzie milenijni”⁸⁶⁹, która organizuje z różnych okazji (jak na przykład kolejne rocznice otwarcia) pokazy i promocje. W opowiadaniu *Die Macht des Entertainments* [„Moc rozrywki”] w efekcie przesytu rozrywką narrator zaczyna nawet odczuwać współczującą solidarność z przemęczonym występami wężem. Obserwacja tych imprez pozwala mu wysnuć ironiczny wniosek, że stabilną pracę gwarantuje jedynie branża rozrywkowa, a wszystkie inne zajęcia zagrożone są bezrobociem. Natomiast w opowiadaniu *Neulich in den »Schönhauser Arcaden«* [„Ostatnio w »Schönhauser Arcaden«”] wyszydza autor wszechobecną i zniewalającą wszystkie zmysły reklamę (szczególnie agresywną we wspomnianej galerii), obnażając jednocześnie jej nieskuteczność.

Dość mocne satyryczne zabarwienie ma też opowiadanie pod tytułem *Schönhauser Allee im Regen* [„Schönhauser Allee w deszczu”]. Jest ono ciekawe głównie z tego względu, że autor pozwala tu sobie na lekką ironię wobec Niemców. Jego bohaterem czyni koreańską dziewczynkę, która stojąc w głębokiej kałuży, nie reaguje na pytania przechodniów. Świadkowie zdarzenia — grupka Niemców — okazują jej żywe współczucie, głównie z racji, że dziewczynka pochodzi z rodziny imigrantów. Dlatego też wypytują ją, zastanawiają się nad powodem zaistniałej sytuacji, proponują coraz to inne sposoby rozwiązania problemu, w końcu jednak wybierają najbardziej pragmatyczne rozwiązanie i postanawiają zadzwonić na policję. W tym momencie dziecko wyskakuje z kałuży, oblewa wodą gapiów i krzyczy: „wkręcenii!”. Władimir Kaminer ironizuje zatem nad polityczną poprawnością gospodarzy w stosunku do obcokrajowców. Ubolewa także, że w obecnych czasach ludzie nie potrafią zdobyć się na spontaniczną reakcję, uprawiając w zamian czczą gadaninę.

Nieco inny wydźwięk ma opowiadanie *Komm in den Kindergarten* [„Chodź do przedszkola”], w którym narrator komentuje dziwaczne zasady i zwyczaje panujące podczas rekrutacji dzieci do przedszkoli. Jest także świadkiem sytuacji, w której dzieciom czytane są fragmenty *Baśni z tysiąca i jednej nocy*, idealnie przygotowujące je do przyszłego życia w społeczeństwie. W jednej z tych starych baśni słyszy bowiem autor nieomal wierną kopię rozmowy, jaką niedawno odbył we współczesnym urzędzie pracy⁸⁷⁰. Sugeruje zatem dość gorzką refleksję, że pewne zależności między pracodawcami a pracownikami nie zmieniły się od stuleci.

⁸⁶⁸ W tekstach dotyczących tej galerii zaobserwować można dość nietypową w twórczości Kaminera cechę — wymienia bowiem z wielkim upodobaniem dużą liczbę nazw jej sklepów, nawiązując tym samym (być może przypadkowo) do komercyjno-reklamowej literatury pop.

⁸⁶⁹ Władimir Kaminer, *Neulich in den »Schönhauser Arcaden«*, [w:] tegoż, *Schönhauser Allee*, München 2001, s. 64.

⁸⁷⁰ Chodzi o rozmowę Sulejmana z wezyrem, który twierdzi, że umiejętności starającego się o pracę są nieprzydatne. Zob. Władimir Kaminer, *Komm in den Kindergarten*, [w:] tamże, s. 83–84.

Pozostałe zbiory tej grupy tematycznej, a zatem *Ich bin kein Berliner*, *Karaoke* i *Meine russischen Nachbarn* stanowią uzupełnienie *Schönhauser Allee*, choć opowiadania w nich zawarte nie są już tak efektowne i zajmujące. Natomiast książka *Mein Leben im Schrebergarten* może być odbierana jako pozycja osobliwa w dorobku literackim pisarza. „Historie” w niej opisane dzieją się wprawdzie na terenie Berlina, ale ogródki działkowe pod nazwą „Szczęśliwe Chatki” stanowią raczej specyficzną jego enklawę. Jak na zdecydowanie „miejską” literaturę współczesną jest to zatem temat niezbyt modny. Punkt ciężkości swej charakterystycznej ironicznej optyki przesuwa tu Władimir Kaminer wyraźnie w kierunku przyrody. Jest to jednak przyroda ogródków działkowych, toteż zgodnie ze stereotypem o niemieckim przywiązaniu do ładu podlega obowiązującym zarządzeniom, nakazom i zakazom, niszczących idyllę „tej ostatniej zachowanej na ziemi formie raju”⁸⁷¹. Trzeba przyznać, że autor jest dość wnikliwym i wrażliwym obserwatorem flory i fauny. Nie ukrywa przy tym, że obserwacje tańca muszek owocowych czy wyścigów ślimaków sprawiają mu przyjemność. Enklawa spokoju okazuje się jednocześnie przyczółkiem zapomnianych nieco wartości. W środowisku działkowców Władimir Kaminer zauważa mianowicie trudne do zaobserwowania w mieście poczucie wspólnoty, wyrażające się w dużej wzajemnej życzliwości i chęci niesienia pomocy sąsiadom. Równie nietypowa jak treść i idea jest forma zbioru. Poszczególne opowiadania („rozdziały”) są tu znacznie dłuższe i bardziej refleksyjne od publikowanych wcześniej opowiadań. Poprzeplatane są ponadto cytataми i żartobliwymi wierszykami. Tworzą zamkniętą tematycznie i czasowo całość — wyznacznikiem jej kontinuum są zmieniające się pory roku. W tym zakresie różnią się one znacznie od innych dzieł pisarza.

Kolejną grupą tematyczną w twórczości Władimira Kaminera stanowią jego najbardziej osobiste publikacje: *Ich mache mir Sorgen*, *Mama* (2004) [„Martwię się, mamo”], *Salve Papa!* (2008) oraz wspomniana już w cyklu książek opisujących wrażenia z podróży *Meine kaukasische Schwiegermutter* (2010) [„Moja kaukaska teściowa”]. Ich bohaterami czyni pisarz swych najbliższych — żonę, dzieci, teściową, rodziców⁸⁷², przyjaciół, a nawet własne zwierzęta. Najbardziej reprezentatywną z tej grupy pozycją jest zbiór *Salve Papa!* Zawiera on przemyślenia ojca kształcących się dzieci na temat systemu niemieckiego szkolnictwa. I tym razem opowiadania Władimira Kaminera są pełne humoru, ale wnioski, jakie można wysnuć po ich lekturze, nie napawają optymizmem. Już wstępna informacja pisarza, że jego córka poszła do humanistycznego gimnazjum z językiem łacińskim, żeby nie nudzić się w szkole podstawowej piąty rok z rzędu⁸⁷³, sugeruje, że ze

⁸⁷¹ Władimir Kaminer, *Mein Leben im Schrebergarten*, München 2007, s. 14.

⁸⁷² Swym najbliższym dedykuje autor kolejne publikacje. Jego matce poświęcony jest zbiór *Ich mache mir Sorgen*, *Mama*, dzieciom — *Salve Papa!*, a teściowej (Tatianie) — *Meine kaukasische Schwiegermutter*.

⁸⁷³ Władimir Kaminer, *Papa schreibt das so oder so auf*, rozmowę przeprowadziła Johanna Adorján, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 4.10.2008.

zmianą instytucji edukacyjnej pisarz wiązał duże nadzieje. „Historia” *Salve Papa!*, która użyczyła tytułu całemu zbiorowi oraz *Tschüß auf Latein* [„Cześć» po łacinie”], zawiera konkluzje, do jakich dochodzi narrator po pierwszych dniach pobytu dziewczynki w nowej szkole. Dumny ojciec opisuje, że już na samym początku roku dzieci nauczyły się powitania po łacinie. Oczekiwał więc, że w niedługim czasie dziecko nauczy się łacińskiego pożegnania. Tymczasem w szkole rozpoczęto realizację projektu, którego jedyną pozytywną stroną było według Nicole to, że dzieci miały w trakcie jego trwania wolne od zajęć⁸⁷⁴. Humorystyczna konwencja tekstów nie jest jednak w stanie ukryć wyraźnego rozczarowania autora systemem szkolnym w Niemczech, który dopuszcza trwonienie czasu uczniów. Wynika to niewątpliwie z faktu, iż jego doświadczenia wyniesione ze szkoły w czasach ZSRR były zgoła odmienne. Niewesołe są też wnioski płynące z opowiadania *Ein Ranzen voller Lutscher*, w którym syn autora Sebastian przeprowadza na terenie szkoły licytację lizaków. Władimir Kaminer jest zdumiony tym, że dzieci potrafią intuicyjnie wyczuwać zasady rynku. Jego podziwu nie podziela jednak dyrektor szkoły. Bohaterem kolejnego z istotniejszych opowiadań tego zbioru pt. *Karl Friedrich* jest natomiast chłopiec tak egzaltowany i zmanierowany, jak wskazuje na to jego imię. Będąc w gościnie u Kaminerów, pozwala on sobie na uwagi o katastrofalnym jego zdaniem stanie fryzury autora, natomiast żonę pisarza — Olgę — instruuje o szkodliwości palenia, posługując się znanymi z telewizji sloganami. Jednakże nie do dziecka ma tu autor pretensje. W jego zachowaniu widzi jedynie karykaturę świata dorosłych. Diagnoza porażek wychowawczych rodziców i szkoły, jaką zaprezentował Władimir Kaminer już w trakcie przedpremierowych odczytów ze zbioru *Salve Papa!*, musiała być jednakże trafna, skoro wywołała natychmiastowy odzew. Dyrektorka szkoły, do której uczęszczała córka pisarza, wysłała do autora jej koleżankę z nietypową misją. Dziewczynka miała przekazać pisarzowi, że szkoła oczekuje z jego strony propozycji ulepszeń i reform w zakresie edukacji⁸⁷⁵. Toteż nauczony przykrym doświadczeniem Władimir Kaminer umieścił w zbiorze klauzulę o braku istniejącego i zamierzonego podobieństwa postaci do osób rzeczywistych, w dość przewrotnej formie. Zaznaczył mianowicie, że zbieżność postaci i osób rzeczywistych jest przypadkowa, chyba że te osoby same zechcą się w jego opowiadaniach rozpoznać⁸⁷⁶.

Nieco odosobniona ze względu na tematykę jest wśród dzieł pisarza bogato ilustrowana przez Kitty Kahane książka *Das Leben ist kein Joghurt* (2010) [„Życie to

⁸⁷⁴ Tamże.

⁸⁷⁵ Por. W. Kaminer, *Ein Gespräch mit Wladimir Kaminer, dem russischsten aller deutschen Schriftsteller...*

⁸⁷⁶ Podobną ironiczną funkcję miało umieszczenie „klauzuli salwatoryjnej” na pierwszej stronie książki *Utracona cześć Katarzyny Blum* Heinricha Bölla. Por. Agnieszka Kodzis-Sofińska, *Przeciw źle rozumianej wolności słowa. »Utracona cześć Katarzyny Blum, albo: Jak powstaje przemoc i do czego może doprowadzić«, [w:] Arcydzieła literatury niemieckojęzycznej*, red. Edward Białek, Grzegorz Kowal, Wrocław 2011, s. 129.

nie jogurt”] dedykowana głównie dzieciom, którą, jak przypuszcza autor, chętnie przeczytają także dorośli⁸⁷⁷. Władimir Kaminer przedstawia w niej swoją bardzo uwspółcześnioną wizję historii biblijnej o wypędzeniu z raju. Czyni to jednak w niezbyt odkrywczy i zajmujący sposób. Co ciekawe, książkę w podobnym charakterze wydał współpracujący z tą samą ilustratorką Thomas Brussig, również pochodzący z bloku wschodniego i niewiele mający do czynienia z religią. Nic też dziwnego, że oba utwory nie zapewniły autorom oczekiwanego sukcesu.

Warto wspomnieć także o najnowszych publikacjach Władimira Kaminera, wydanych już wprawdzie po 2010 roku, ujawniających jednak pewne zmiany w twórczości pisarza. Zbiór opowiadań *Liebesgrüsse aus Deutschland* (2011) [„Najserdeczniejsze pozdrowienia z Niemiec”], łączy motywy i tematykę z poprzednich jego utworów. Znajdują się w nim zarówno historie oparte na spostrzeżeniach wyniesionych z podróży — *Münster, Würzburg, Zelten in Brandenburg* i doświadczeniach imigracyjnych: *Neue Heimat, Unsere neue Religion, Ausländer in Deutschland*, jak i teksty dotyczące niemiecko-rosyjskich różnic międzykulturowych: *Deutsche Ordnung, Die Deutschen und die Unordnung, Deutsch-russische Vergleiche*. Ma zatem charakter niejako podsumowujący dotychczasowe doświadczenia twórcze. Całość jest w swej wymowie pogodna i stylistycznie wyraźnie lżejsza od poprzednich publikacji pisarza.

Zupełnie odmienny wydźwięk ma natomiast najnowsze dzieło Władimira Kaminera *Onkel Wanja kommt. Eine Reise durch die Nacht* (2012) [„Przyjeżdża wujek Wania. Podróż przez noc”]. Poszczególne części utworu stanowią jedność, nie jest to już zatem zbiór odrębnych opowiadań, tylko powieść. Na jej akcję składają się głównie rozmowy narratora prowadzone z leciwym, przybyłym z Rosji wujkiem podczas nocnego spaceru po Berlinie. Wujek Iwan odwiedza swojego krewnego, ponieważ przed śmiercią postanowił zwiedzić świat — nawet jeśli tym „światem” miałyby być jedynie stolica Niemiec czy jej dzielnica. Interesującą nowością, jaką wnosi ta książka w dorobek pisarza, jest jej stosunkowo rozbudowana warstwa metaforyczna. Już w tytule utworu znaleźć można nawiązanie do dramatu Antoniego Czechowa *Wujaszek Wania*. Nagłówek pierwszego zaś rozdziału *Das Philosophenschiff* [„Statek filozofów”] wywołuje jednoznaczne skojarzenia z operacją przeprowadzoną w latach 1922–1923 przez władze sowieckie, podczas której 224 przedstawicieli rosyjskiej elity intelektualnej zostało deportowanych drogą morską na Zachód bez prawa powrotu do kraju⁸⁷⁸. Ciekawostką jest także to, że autor po raz pierwszy wprowadza tu postać fikcyjną, w rzeczywistości nieistniejącą. Wujek Wania jest bowiem hybrydą — figurą kumulującą cechy wielu osób z otoczenia pisarza. *Onkel Wanja kommt* to także o wiele głębsza i bardziej refleksyjna

⁸⁷⁷ Kaminer schreibt Bilderbuch über das Paradies, „pro. Christliches Medienmagazin”, 22.07.2010, <http://www.pro-medienmagazin.de/buecher.html?&news%5Baction%5D=detail&news%5Bbid%5D=3099> (dostęp: 23.11.2011).

⁸⁷⁸ Felix Philipp Ingold, *Aktion Philosophenschiff. Wie sich die Sowjetmacht der ‚bourgeoisien‘ Intelligenz entledigte*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 19.12.2003.

od swych poprzedniczek książka, nieprzystająca do utartego image'u pisarza, stanowiąca być może zapowiedź nowego etapu w jego twórczości.

Analizując tytuły i podtytuły książek Kaminera, można odnieść wrażenie, że autor poszukuje ciągle nowych form do przedstawienia swoich obserwacji. Mianowicie, *Militärmusik* nazwana została powieścią, po zbiorze *Ich bin kein Berliner* czytelnik mógłby oczekiwać przewodnika po stolicy Niemiec, z kolei *Küche totalitär* zawiera elementy książki kucharskiej. Jednak mimo tej pozornej różnorodności form książki te pozostają zbiorami opowiadań opartych na wspomnieniach wydarzeń znanych z autopsji lub zasłyszanych, zawierających także selektywno-subiektywne impresje i wariacje na temat interferencji kultur i wykazujących podobną strukturę. Po części są to anegdoty, po części *short stories*, choć nie tak modelowe jak opowiadania znane z twórczości Ernesta Hemingwaya, Wolfganga Borcherta, Heinricha Bölla czy Siegfrieda Lenza. Utwory Władimira Kaminera dotyczą wprawdzie wycinków zdarzeń z życia codziennego, skupiają się też na nietypowych sytuacjach, trudno jednak opisywane w nich okoliczności nazwać przełomowymi dla ich bohaterów. Tematyka tych utworów jest zwykle żartobliwa, a puenty ironiczne lub absurdałne. Często też wykraczają one znacznie poza charakterystyczne dla *short story* wąskie ramy czasowe opisywanej „akcji”. Bliżej im zatem do mniej wymagających formalnie dykteryjek.

Poza aspektem gatunkowym utwory Władimira Kaminera wykazują wiele podobieństw innej natury. Mimo że większość z nich dotyczy obserwacji poczynionych w Niemczech, także w tych „niemieckich” znaleźć można odniesienia do realiów dawnego życia autora w ZSRR. Dlatego też część z nich, szczególnie zbiory *Russendisko*, *Helden des Alltags* i *Es gab keinen Sex im Sozialismus*, zbudowana jest na schemacie dialektycznej triady, w której na zasadzie tezy i antytezy zestawiane są wspomnienia realiów ZSRR i obserwacje autora poczynione w Niemczech, a syntezą ich jest zaskakująca często puenta.

Kolejne cechy specyficznego stylu autora, jakie zaobserwować można w większości jego zbiorów (wyłączając jedynie *Mein Leben im Schrebergarten* i *Das Leben ist kein Joghurt* jako odrębne tematycznie utwory)⁸⁷⁹, to wrażenie niestabilności i prowizorki, przebywania w permanentnej podróży, a także obecność licznych wątków zaczerpniętych z prywatnego życia rodzinnego autora oraz ustawiczna interakcja fikcji i rzeczywistości⁸⁸⁰. Mimo że przez utwory Władimira Kaminera

⁸⁷⁹ Autor zapowiedział, że w jednym ze swych kolejnych dzieł *Neues aus dem Garten* ponownie poświęci się obserwacjom natury. Por. Władimir Kaminer, *Die ideale Welt des Deutschen ist wie ein Königsberger Klops*, rozmowę przeprowadził Morvyn Lipinski, „Echo live”, 16.08.2012, <http://www.echo-live.de/Impressum/Impressum;art161,78> (dostęp: 13.12.2012).

⁸⁸⁰ Władimir Kaminer podkreśla często, że jego „historie” są prawdziwe i że nie widzi potrzeby wymyślania tego, co i tak przynosi życie. Por. Sieglinde Geisel, *Der Russe vom Dienst. Wie Wladimir Kaminer den Berliner Alltag bewältigt*, „Neue Zürcher Zeitung”, 5.02.2001. Są one jednak często przesadnie wyostnione, przeinaczone i hojnie naznaczone cechami groteski. Sam autor przyznaje zresztą, że nie brak w jego opowiadaniach elementów fikcyjnych. Por. A. Astalos, *Wodka oder Wasser...*

przewijają się ciągle jego wspomnienia i powracają niektóre postaci, autor nie pozwala sobie na powtórzenia, jakie na przykład zaobserwować można w tekstach Alexandra von Schönburga.

Utwory Władimira Kaminera charakteryzuje prócz tego skrajny subiektywizm, co podkreślają wyraźnie już tytuły zbiorów jego opowiadań — aż cztery rozpoczynają się od odpowiednio odmienionego zaimka „mój”. Ponadto zdecydowaną większość zbiorów opowiadań Władimira Kaminera łączy miejsce wydania. Poza *Das Leben ist kein Joghurt* wszystkie ukazały się w Monachium w wydawnictwie Manhattan.

Charakteryzując swoje pisarstwo, Władimir Kaminer stwierdza, że nie stara się być artystą, ponieważ „artysta stawia się na równi z Bogiem”⁸⁸¹, próbując naprawić to, co uważa za złe. Dlatego pisarz skłania się raczej ku przeciwnemu biegunowi sztuki — zajmuje się badaniem. Jego zdaniem badacz, w przeciwieństwie do artysty, stwierdza, że coś jest złe, i próbuje dojść przyczyny tego zła⁸⁸². Zgodnie z takim rozumieniem swej roli pisarz zajmuje stanowisko wobec krążących w Niemczech stereotypów o emigrantach ze Wschodu, ZSRR, a także Rosji i usiłuje doprowadzić do choćby częściowego ich przełamania. Jedną z metod, jaką w tym celu się posługuje, jest szafowanie znanymi uprzedzeniami i ukazywanie przy tym ich absurdu. Często jednak tworzy przy tym nowe półprawdy, tak jak w zbiorze *Militärmusik*⁸⁸³.

Niektórzy krytycy⁸⁸⁴ zarzucają Władimirowi Kaminerowi dyletantyzm i naiwność, inni — jak Dieter Hildebrandt⁸⁸⁵, Stefan Mesch⁸⁸⁶ czy Niklas Maak — próbują dezawuować jego twórczość, uważając ją za „banalną” i insynuując, że jedynym środkiem stylistycznym używanym przez Władimira Kaminera jest przerysowanie⁸⁸⁷. Uznania nie zyskuje także język niektórych opowiadań autora. Zdarza mu się bowiem używać wyuczonych w podręcznikach niesfunkcjonują-

⁸⁸¹ W. Kaminer, »Guter Humor muss gefährlich sein«...

⁸⁸² Por. tamże.

⁸⁸³ Por. też Susanne Ramm-Weber, *Karlsson vom Dach und Jurij Gagarin*, »Badische Zeitung», 1.02.2010.

⁸⁸⁴ Por. Jörg Plath, *Trink Brüderchen, trink. Berufsjugendlicher Russenschelm: Wladimir Kaminer schmunzelt sich durch's Leben*, »Frankfurter Rundschau», 16.07.2003, <http://www.fr-online.de/kultur/literatur/trink-bruederchen--trink/-/1472266/3243072/-/index.html> (dostęp: 10.11.2010); Monika Stranakova, *Der Reiz der (harmlosen) Naivität. Wladimir Kaminer erzählt in »Salve Papa« über die Tücken des Elternseins*, »literaturkritik.de», nr 2, 2010, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=13904&ausgabe=201002 (dostęp: 10.11.2010).

⁸⁸⁵ Dieter Hildebrandt, *Ein Grüner radelt nach Sibirien. Wladimir Kaminers Ausflüge in die Wirklichkeit*, »Die Zeit (Literaturbeilage)», nr 47, 2002.

⁸⁸⁶ Stefan Mesch, *Balsam für die Kartoffelseele. »Küche totalitär« — das Kochbuch des Sozialismus' Leichtverdauliches aus dem Hause Kaminer*, »literaturkritik.de», nr 10, 2006, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=10013&ausgabe=200610 (dostęp: 10.11.2010).

⁸⁸⁷ Niklas Maak, *Werft die Gläser an die Wand! Wladimir Kaminer grüßt Moskau*, »Frankfurter Allgemeine Zeitung», 9.10.2001.

cych w żywym języku fraz, a także zbyt uproszczonych struktur językowych⁸⁸⁸. Nieobiektywne jest jednak stwierdzenie, że swój sukces zawdzięcza Władimir Kaminer (podobnie jak Thomas Brussig) wyłącznie fali ostalgii, obserwowanej na terenie byłej NRD od połowy lat 90. XX wieku. Pisarz wypełnił bowiem na swój sposób niszę w wiedzy czytelnika niemieckiego o Rosji i mentalności jej mieszkańców, ale oprócz tego nie można odmówić jego twórczości ujmującego uroku. Książki autora charakteryzuje przecież subtelna satyra, brak agresji, cynizmu, natrętnego dydaktyzmu czy krzykliwego protestu wobec doznawanych i obserwowanych niesprawiedliwości. Jego krytyka jest pogodna, żartobliwa, nikogo boleśnie nie rani. Władimir Kaminer pisze z dużym zrozumieniem w odniesieniu zarówno do tego, co „obce”, jak i tego, co „własne”. Krytyki nie szczędzi także swoim własnym słabościom, stąd częste w jego utworach przejawy autoironii. Drażąc swe ulubione obszary tematyczne, Władimir Kaminer skupia się głównie na scenach wyjętych z życia codziennego, preferując jednak zdarzenia dziwaczne i niespotykane, toteż swoją twórczość nazywa „prozą pokonywania codzienności” (*Alltagsbewältigungsprosa*)⁸⁸⁹ i zaznacza, że nie rości sobie pretensji do miana twórcy „literatury wysokiej”. Próbuje jedynie iść za radą znajomego duchownego, który twierdził, że każdy żyjący człowiek powinien napisać własną ewangelię⁸⁹⁰.

Postaci z opowiadań pisarza to często nieudacznicy, ludzie przegrani czy outsiderzy. Władimir Kaminer wykazuje wobec nich pełnię zrozumienia⁸⁹¹, prezentując ich najczęściej w niekonwencjonalny i pełen życzliwości sposób. Zręcznie tworzy atmosferę sympatii wokół większości swych postaci. Często kokietuje też swych czytelników. Motywując decyzję osiedlenia się na stałe w stolicy Niemiec, zaznacza, że miasto to dla niego przede wszystkim jego mieszkańcy:

Berlińczycy robią zawsze to, co uważają za właściwe, i czerpią z życia przyjemność. W Moskwie natomiast doszło do serii samobójstw, kiedy pewnego dnia wiadomości zostały nadane 20 minut później. Wielu też uciekło z miasta, bo myślało, że świat się kończy. Według statystyk jedynie 17,8 procent ludności cieszy się w Rosji z życia. Prawdopodobnie za dużo tam komarów. Dlatego też wolę Berlin⁸⁹².

Pozytywne strony dostrzegalne w twórczości autora nie zmieniają jednak faktu, iż jego utwory to typowe produkty literatury rozrywkowej, gwarantującej

⁸⁸⁸ Marina Neubert, *Sowjets hatten keinen Sex: Der Berliner Autor Wladimir Kaminer erzählt skurrile Geschichten aus sozialistischen Zeiten*, „Berliner Morgenpost”, 13.02.2009.

⁸⁸⁹ Władimir Kaminer, *»Ich würde gerne auf Nationalitäten verzichten«*, rozmowę przeprowadziła Arditia Shilova, „literaturcafe.de”, 15.04.2002, <http://www.literaturcafe.de/html/berichte/kaminer/ophp/> (dostęp: 21.10.2010).

⁸⁹⁰ Władimir Kaminer, *Wladimir Kaminer erklärt den Menschen nur ihre Welt*, „Osnabrücker Zeitung” (dostęp: 31.03.2012).

⁸⁹¹ Por. Władimir Kaminer, *Irrenhaus im Wasserglas*, rozmowę przeprowadziła Sylvia Pommert, „Mitteldeutsche Zeitung”, 29.02.2012, <http://www.mz-web.de/kultur---medien/wladimir-kaminer-irrenhaus-im-wasserglas,20642198,17317168.html> (dostęp: 23.05.2012).

⁸⁹² Władimir Kaminer, *Die Mücken sind anderswo*, [w:] tegoż, *Russendisko...*, s. 85.

przed wszystkim dobrą zabawę. Świadczy o tym już choćby tempo powstawania kolejnych książek pisarza, które w formie i przekazie dostosowane są do możliwości percepcyjnych masowego odbiorcy, w tym również obcokrajowców szlifujących język niemiecki.

Jednakże utożsamianie utworów Władimira Kaminera z literaturą „niską” byłoby dla niego zdecydowanie krzywdzące. Nie można przecież odmówić mu ambicji wykraczającej znacznie poza masową produkcję literatury trywialnej, ocierającej się o kicz i tandetę, których na próżno szukać w zbiorach jego opowiadań. Większość tekstów autorstwa Władimira Kaminera ujmuje charakterystyczną ironią⁸⁹³ i błyskotliwą puentą. Opowiadania przykuwają uwagę osobliwym połączeniem kpiny i satyry z rzeczowym, „suchym” tonem narracji. Pozwalają oderwać się od problemów codziennego życia, poprawiają humor i tym samym znakomicie odgrywają swą rolę — dostarczają rozrywki. Można jednak doszukać się w nich także „drugiego dna”, co zdecydowanie przełamuje bariery gatunkowe literatury popularnej. Autor nie stawia głębokich pytań i koncentruje się raczej na obserwacjach. Drwi przy tym i trawestuje stereotypowe wyobrażenia, przez co tworzy karykaturę nie tylko kultury wschodniej widzianej przez ich pryzmat, lecz także niemieckiej — wytwarzającej i pielęgnującej określone przesady⁸⁹⁴. Co więcej, fakt, że autor jest imigrantem, umożliwia mu postrzeganie kultury niemieckiej z innej, „obcej” perspektywy i uczynienia jej „ofiara” stereotypowych wyobrażeń, dotyczących choćby niemieckiego porządku, oszczędności, czy też braku wylewności⁸⁹⁵. Pisarz skłania się zatem wyraźnie ku relatywizmowi kulturowemu, choć aby trzeźwo i obiektywnie porównać kulturę „własną” i „obcą”, nie zawsze jest w stanie całkowicie odrzucić wszelkie wpływy kultury, w której został wychowany. Wnioski, jakie wyciąga ze swych obserwacji, momentami naiwne zauroczenie wielonarodowym kolorytem Berlina, a także ciągłe reminiscencje i porównania do zdarzeń z dzieciństwa i młodości pozwalają twierdzić, że mimo iż Władimir Kaminer nazywa się niemieckim pisarzem⁸⁹⁶, opowiada on z perspektywy Rosjanina, choć zdecydowanie bez najmniejszego cienia etnocentryzmu. Kulturę Berlina⁸⁹⁷ postrzega jako specyficzną wieżę Babel, zauważa jej niejednorodność i powiązania. Przyjmując taką optykę, skłania się jednocześnie ku koncepcji kultury zaprezentowanej przez Wolfganga Welscha, według którego „kultura nie jest za-

⁸⁹³ Ironia w utworach Władimira Kaminera ujawnia się w różnorodnych formach wyrazu — od przesady, wyostrenia, subiektywnego wyboru faktów, przez ironiczne dopowiedzenia w nawiasach po unaiwnioną narrację.

⁸⁹⁴ Tendencja ta uwidacznia się głównie w *Russendisko*, *Helden des Alltags* i *Es gab keinen Sex im Sozialismus*.

⁸⁹⁵ Najliczniejszych przykładów dostarczają tu opowiadania zebrane w *Mein deutsches Dschungelbuch* i *Liebesgrüße aus Deutschland*.

⁸⁹⁶ Por. A. Brummer, *Schäuble — Kaminer...*

⁸⁹⁷ Podobne jak w *Militärmusik* aspekty multikulturowości podkreśla Władimir Kaminer w odniesieniu do Berlina w zbiorach *Rudssendisko* i *Schönhauser Allee*.

mknącą kulą, lub wyspą odpowiadającą zasięgowi języka danej narodowości”⁸⁹⁸. Dlatego też twórczość Władimira Kaminera tworzy istotny przyczynek do rozwoju literatury powstałej jako efekt globalizacji oraz rozwoju komunikacji i mediów, nazywanej w zależności od etapu jej rozwoju, oddziałujących na nią wpływów społecznych i obszaru, którego dotyczy, literaturą *gastarbeiterów*, mniejszości, migrantów czy też literaturą interkulturową lub transkulturową. O ile jednak pierwsze cztery określenia narzucają się tu w oczywisty sposób, o tyle stwierdzenie transkulturowości w twórczości Władimira Kaminera jest dość problematyczne. Christoph Meurer stwierdza wprawdzie, że ciągle zestawienia i porównania dwóch różnych płaszczyzn prowadzą do wytworzenia się w twórczości pisarza pośredniej płaszczyzny kulturowej (metapłaszczyzny)⁸⁹⁹, określanej w literaturze fachowej także jako „trzecia przestrzeń”⁹⁰⁰, należałoby się jednak zastanowić, czy ciągle wahanie pisarza między kulturą „własną” a „obcą”, co sugerują już chociażby tytuły zbiorów wyraźnie rozgraniczające wpływy rosyjskie względnie kaukaskie i niemieckie⁹⁰¹, nie jest jedynie przejawem podwójnej optyki i ewentualną próbą stworzenia metaprzestrzeni.

W podobny sposób problematykę multikulturowości ujmowały w literaturze niemieckiej zbiory pod redakcją Iliji Trojanowa — *Döner in Walhalla. Texte aus einer anderen deutschen Literatur* (2000) i Jamala Tuschicka — *Morgen Land. Neueste deutsche Literatur* (2000). Wokół niej także skupia się twórczość Yoko Tawady i Feriduna Zaimoglu. Należy wszakże podkreślić, że warsztat i możliwości językowe Władimira Kaminera nie dorównują talentowi tych pisarzy. Ponadto pewne podobieństwa do utworów Władimira Kaminera wykazują teksty żyjącego w Szwajcarii i piszącego po niemiecku Kurda Yusufa Yesilötza⁹⁰². Najbardziej jednak oczywisty odpowiednik pisarstwa pochodzącego z Moskwy autora znaleźć można w twórczości Siergieja Dowłatowa (1941–1990), który w ramach „trzeciej fali emigracji” z ZSRR wyjechał do USA i odniósł tam literacki sukces. Łącząc z nim Władimira Kaminera zarówno koleje losu, jak i analogie w zakresie techniki pisarskiej: obaj wywodzą się z rodzin żydowskich, z podobnych pobudek opuścili ZSRR, obaj czerpali ze swych bogatych doświadczeń życiowych zdobytych przed

⁸⁹⁸ Wolfgang Welsch, *Transkulturalität. Zur veränderten Verfaßtheit heutiger Kulturen*, „Zeitschrift für Kulturaustausch”, 45/1, 1995, s. 39.

⁸⁹⁹ Christoph Meurer, „Ihr seid anders und wir auch”: *Inter- und transkulturelle Russlandbilder bei Wladimir Kaminer*, [w:] *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Von der nationalen zur internationalen Literatur Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*, red. Helmut Schmitz, Amsterdam-New York 2009, s. 212.

⁹⁰⁰ Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2007, s. 5.

⁹⁰¹ Pierwszą grupę reprezentują *Russendisko, Meine russischen Nachbarn, Meine kaukasische Schwiegermutter*, drugą — *Schönhäuser Allee, Mein deutsches Dschungelbuch, Ich bin kein Berliner i Liebesgrüße aus Deutschland*.

⁹⁰² Larissa Polubojarinova, *Wladimir Kaminer, ein Nomade — »Kleine Literatur« als ein großes Problem der Interkulturalitätsforschung*, „Germanica — Voix étrangères en langue allemande”, nr 38, 2006, s. 98.

emigracją, odsłaniając zarówno atmosferę duchową życia w sowieckiej Rosji, jak i kłopoty adaptacyjne emigrantów⁹⁰³.

Mimo że autor pisze swoje utwory z perspektywy imigranta i to właśnie perypetie imigrantów stanowią istotną część świata przezeń kreowanego, trudno zaliczyć jego opowiadania do nurtu literatury uchodźców politycznych. Sam Władimir Kaminer twierdzi wprawdzie, że należy do „awangardy piątej fali emigracji rosyjskiej w Niemczech”⁹⁰⁴, jednakże motywy opuszczenia kraju przez wcześniejszych uciekinierów z ZSRR znacznie odbiegają od powodów jego wyjazdu, który nie był przecież wynikiem prześladowania. Podyktowany był on wyłącznie chęcią zmiany, znalezienia pomysłu na życie i zapewnienia sobie godnej egzystencji. W związku z tym na próżno szukać w opowiadaniach pisarza tęsknoty za domem rodzinnym czy młodością. Wynika to z różnych przesłanek. Po pierwsze, pisarz stwierdza, że jego ojczyzna, a więc państwo, w jakim się wychował, jako taka już nie istnieje. Mimo że ojczyzna ta była w pewnym stopniu złą matką, nosi w sercu jej tradycję kulturalną i nadal ją kocha⁹⁰⁵. Uważa poza tym, że to nie on uciekł, tylko że „Rosja go opuściła”⁹⁰⁶. Po drugie, wpis w dowodzie osobistym eksponujący jego żydowskie pochodzenie nigdy nie pozwolił mu „czuć się prawdziwym Rosjaninem”⁹⁰⁷ i spowodował, że wzrastał w poczuciu braku więzów etnicznych i przekonaniu o braku ojczyzny. Kaminer wskazuje jednak także na pozytywny wymiar tego stanu: ze względu na swe korzenie nie był nigdy komsomolcem, a z braku innych możliwości wybrał życie „hipisa i biernego dysydenta”⁹⁰⁸. Ponadto, w odróżnieniu od przedwojennych emigrantów politycznych, pisarz nie utracił kontaktu ze znajomymi i krewnymi w Moskwie i w każdej chwili może ich odwiedzać czy też powrócić na stałe do stolicy Rosji. Znamienne jest także, iż miejsce „azylu” pisarza — Berlin — nie jawi się w jego opowiadaniach jako eldorado, uosobienie spełnienia marzeń czy ostateczny cel. Mimo że miasto to, a właściwie jego dzielnicę (Pankow/Prenzlauer Berg) — w której mieszkają się kultury wielu nacji — przyrównuje autor do „kurortu”⁹⁰⁹, jednak obserwuje je i opisuje z dużym dystansem.

Wprawdzie Władimir Kaminer urodził się i wychował poza granicami Niemiec, a jego twórczość i język zostały zdeprecjonowane przez sztandarowego przedstawiciela generacji Golfa Benjamina von Stuckrad-Barrego jako „szelmow-

⁹⁰³ D. Popov, *Der neue Russe...*

⁹⁰⁴ Władimir Kaminer, *Russen in Berlin*, [w:] tegoż, *Russendisko...*, s. 12.

⁹⁰⁵ Władimir Kaminer, *Interview mit dem Schriftsteller Wladimir Kaminer*, rozmowę przeprowadził Gerald Schnellbach, „fBookOla.de”, 8.10.2005, <http://www.stephen-king.de/interviews/kaminer/kaminer.htm> (dostęp: 12.08.2010).

⁹⁰⁶ Antoine Prune, *Wladimir Kaminer: »Es ist mir vollkommen egal, als Modell-Russe zu gelten«*, tłum. Matthias Lutz, „cafebabel.de”, 9.08.07, <http://www.cafebabel.de/article/21806/wladimir-kaminer-es-ist-mir-vollkommen-egal-als-modell-russe-zu-gelten.html> (dostęp: 10.11.2010).

⁹⁰⁷ W. Kaminer, *Muzyka wojskowa...*, s. 38.

⁹⁰⁸ Tamże.

⁹⁰⁹ Cyt. za: Cristina Moles-Kaup, *Wladimir Kaminers »Russendisko«: Kurort Berlin*, „Spiegel online”, 17.08.2000, <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,89417,00.html> (dostęp: 31.07.2010).

ski bełkot”⁹¹⁰, może być jednak utożsamiany z niemieckimi pisarzami tego pokolenia⁹¹¹. Wskazuje na to wiele czynników. Najistotniejsze z nich to odczuwalne w jego opowiadaniach zagubienie w zawirowaniach współczesnych realiów i niepewność sensu egzystencji, a także nonszalancja i wyraźna tendencja do ukazywania losów antybohaterów. Ponadto Władimir Kaminer tworzy wszakże literaturę służącą rozrywce, historii smutnych nie publikuje wcale, „by nie psuć czytelnikom zabawy”⁹¹², a swe tragiczne przeżycia opisuje tak, aby można było się z nich śmiać — nazywa to specyficzną „reakcją psychiczną na niepowodzenie”⁹¹³. Jego utwory dotyczą w znacznej mierze życia współczesnych ludzi w Niemczech i co ważne, skupiają się one głównie na problemach mieszkańców wielkich aglomeracji. Istotną rolę w jego twórczości odgrywają także podróże, a swoboda i możliwości podróżowania są ukazane jako nierozłączny element życia we współczesnym zglobalizowanym świecie. Co więcej, w medialnej autokreacji pisarza można doszukać się nawet kilku cech idealnie przystających do stylu pop-literatów z pokolenia Golfa. Podobnie jak oni Władimir Kaminer chętnie udziela wywiadów, bierze udział w programach telewizyjnych i radiowych, kokietując przy tym charakterystycznym akcentem i śpiewną intonacją. Jest zatem obecną we wszelkich mediach gwiazdą pop⁹¹⁴. Poza tym, podobnie jak twórcy z kręgu *Tristesse Royale*, autor poszczycić się może wielostronnym talentem, realizuje się jako pisarz, dziennikarz, moderator, DJ, organizator, lektor. Jego zainteresowanie muzyką rozrywkową różnych gatunków także znajduje odzwierciedlenie w jego twórczości, między innymi w tomie *Karaoke*. Czynnikiem muzyczny nie jest tu jednak tak natrętny jak w utworach Benjamina von Stuckrad-Barrego i pojawia się głównie w opisach idei powstania i organizacji imprez pod szyldem *Russendisko*, nie determinując przy tym struktury zbioru. Mimo że Władimirowi Kaminerowi przypisuje się w Niemczech rolę „modelowego Rosjanina”⁹¹⁵, pisarz nie stroni też od dość kontrowersyjnych wypowiedzi. Głośnym echem odbiło się na przykład jego stanowisko wobec gospodarki we współczesnej Rosji. W wywiadzie dla tygodnika „Focus” autor stwierdził bowiem, że „państwo rosyjskie stało się mafią, a za rządów Władimira

⁹¹⁰ Cyt. za: Harald Martenstein, *Souplesse Royale*. »Der Freund«: Christian Kracht bringt eine neue, seltsame Kulturzeitschrift heraus, „Der Tagesspiegel”, 24.09.2004.

⁹¹¹ Marek Mikos przyporządkowuje Władimira Kaminera do bardziej międzynarodowego w swym charakterze pokolenia X — kohorty ludzi urodzonych w latach 1961–1981. Por. Marek Mikos, *Berlin wzięty*, „Gazeta Wyborcza — Kultura”, 3.08.2004.

⁹¹² A. Astalos, *Wodka oder Wasser...*

⁹¹³ Susanne Schirdewahn, *Unterm Strich: Sitzung. Darf ich Sie zeichnen, Wladimir Kaminer?*, „Berliner Zeitung”, 10.04.2010.

⁹¹⁴ Szczególną aktywność przejawia Władimir Kaminer w Internecie. Liczba jego wywiadów oblikowanych w tym medium jest już obecnie trudna do określenia. Popularność autora przekłada się także na liczbę tłumaczeń jego utworów. Książki pisarza przetłumaczono już bowiem na większość języków europejskich, a także hebrajski, koreański i chiński.

⁹¹⁵ Władimir Kaminer, *Kaminer, der Vorzeigerusse*, rozmowę przeprowadziła Luba Goldberg, „Rheinische Post”, 29.11.2012.

Putina tylko państwo (nie inwestorzy) może robić interesy”⁹¹⁶. Jeszcze więcej zamieszania wywołał autor swą wypowiedzią w programie stacji ARD poprzedzającym transmisję koncertu Eurowizji zorganizowanego w Moskwie 16 maja 2009 roku. Zagadnięty przez moderatora Thomasa Andersa o opinię na temat stłumienia przez rosyjską policję nielegalnej demonstracji gejów w Moskwie stwierdził mianowicie, że „Rosjanie nie są wrogo nastawieni do gejów, są nastawieni przyjaźnie, tylko tego nie okazują”⁹¹⁷, czym zrelatywizował całe zajście. Wypowiedzi tych nie można wprawdzie rozpatrywać w kategorii skandalu, jak ma to często miejsce w przypadku problematycznych wystąpień czy zachowań niemieckich pop-literatów. Mają one jednak podobne działanie — wpływają istotnie na rozwój popularności autora i poczytności jego opowiadań.

Władimir Kaminer przez rejestrowanie perypetii szarych ludzi tworzy kronikę społeczną i tym samym upamiętnia historię⁹¹⁸. Jego pisarstwo nie ma wszakże cech archiwizowania zdefiniowanego w koncepcie Moritza Baßlera, gdyż autor nie tworzy charakterystycznych dla pop-literatów wykazów, nie kataloguje nazw marek, nie zajmuje się aktualną modą. Jego „kroniki” nie mają też wartości typowo dokumentalnej, gdyż ich przekaz zabarwiony jest subiektywizmem, z czego autor doskonale zdaje sobie sprawę. Wie, że historia, którą spisuje, „będzie się toczyła dalej i bez jego wkładu”⁹¹⁹. Wykazuje zatem pokorę i dystans do własnej osoby, co stanowi wyraźną opozycję do postawy pewnych własnej wartości innych twórców zaliczanych do pokolenia Golfa, szczególnie zaś — pop-literatów. Sam pisarz określa je jako jedynie nieco większą świadomość kruchości świata, ponieważ żyje on już w „swoim trzecim (po ZSRR i NRD lat przełomu) świecie”⁹²⁰. Doświadczył ponadto tego, czego nie zaznało zepsute w dzieciństwie przez dobrobyt pokolenie czterdziestoletnich obecnie Niemców⁹²¹, którzy w wyniku niczym niezmaconego życia w dostatku popadli teraz w nudę i nostalgię, a swe dokonania literackie promują dumnie pod szyldem literatury pop. Władimir Kaminer uważa ponadto, że w odróżnieniu od ich konserwatywnej postawy reprezentuje raczej lewicowe poglądy⁹²². Dlatego też próbuje odciąć się od tego typu twórczości. Już samą nazwę kierunku uznaje za niejednoznaczną i niedostatecznie zde-

⁹¹⁶ Władimir Kaminer, *Der Staat ist die Mafia*, rozmowę przeprowadziła Margot Zeslawski, „Focus-Magazin”, nr 48, 2006, s. 176.

⁹¹⁷ Fragment z audycji *Countdownsendung* (ARD) z 16.05.2009 roku, cyt. za: Stefan Niggemeier, *Wladimir Kaminers Schwulenwitz*, <http://www.stefan-niggemeier.de/blog/wladimir-kaminers-schwulenwitz/> (dostęp: 10.10.2010).

⁹¹⁸ S. Schirdewahn, *Unterm Strich...*

⁹¹⁹ Tamże.

⁹²⁰ Fiona Ehlers, *Mit 17 hat man noch Träume. Nebel im Gehirn*, „Kulturspiegel”, nr 8, 2001, s. 46.

⁹²¹ Władimir Kaminer, *Berühmt zu sein ist sehr anstrengend*, rozmowę przeprowadził Karsten Herrmann, „CULTurMAG — Literatur, Musik & Positionen”, 26.02.2004, <http://culturmag.de/lit-mag/wladimir-kaminer-im-gesprach/14852> (dostęp: 23.02.2010).

⁹²² Tamże.

finiowaną⁹²³, a miano „pop-literat” odbiera jako zdecydowanie pejoratywne. Za adekwatne zaś określenie swojej działalności uważa sformułowanie „shootingstar berlińskiej sceny”⁹²⁴. Jego utworów nie można zatem uznać za literacki pop, co nie zmienia faktu, że zauważalne są w nich wyraźne zbieżności z twórczością innych, urodzonych i wychowanych w Niemczech pisarzy generacji Golfa.

⁹²³ J. Bergamini, *Fiction...*

⁹²⁴ Tamże.

6. Podsumowanie

Kryteria przynależności do socjologicznie ujmowanej generacji Golfa są w debacie publicystycznej i krytycznej umowne. Opierają się na założeniach koncepcji Karla Mannheima, poddanej jednakże znacznym modyfikacjom. Podobnego uwspółcześnienia wymagają zatem wyznaczniki przynależności do jednostki kulturowej tego pokolenia, którą tworzą jego aktywni literacko przedstawiciele.

Zgodnie z wytycznymi niemieckiego socjologa rozważania o pokoleniowości nie są możliwe bez umiejscowienia obserwowanej grupy w kontekście realiów i historii wyraźnie odgraniczonego obszaru cywilizacyjnego. Stąd też koncentracja badań w prezentowanej pracy na twórczości autorów żyjących i tworzących na terenie Niemiec, wynikająca ponadto z założeń książki *Generation Golf*, której autor odniósł swe pokoleniowe refleksje do społeczeństwa niemieckiego. Zaznaczyć jednakże należy, że zawarte w niniejszej pracy ustalenia nie dotyczą wszystkich członków tego społeczeństwa w określonym wieku ani też nie wszystkich autorów należących do kohorty urodzeniowej 1965–1975. Skupiają się na określonej tendencji literackiej, której przedstawiciele rozpatrywać można w kategorii jednostki generacyjnej lub wzięwszy pod uwagę ich działalność — pokolenia kulturowego. Podkreślić jednak trzeba, że w przypadku pisarzy z pokolenia Golfa nie tylko pochodzenie powinno być brane pod uwagę, czego przykładem może być twórczość wychowanych w odmiennych warunkach Thomasa Brussiga i Władimira Kamine-ra. Wyróżniają się oni wprawdzie nieco inną optyką, ale odnoszą się w swych utworach do współczesnych realiów niemieckich, przyjmując przy tym strategię porównywalne ze stosowanymi przez ich pochodzących z Niemiec Zachodnich kolegów.

Trudno również odrzucić zaproponowane przez Karla Mannheima kryterium wieku, decydujące o przynależności do socjologicznie ujmowanego pokolenia. Osoby urodzone w zbliżonym czasie, poddane podobnej socjalizacji i wpływom historyczno-społecznym wykazują wszakże wiele cech wspólnych zarówno na płaszczyźnie ideowej, jak i kulturowej, a także obyczajowej. W przypadku twórczości literackiej pokolenia kulturowego, które tworzą reprezentanci generacji Golfa, równie adekwatnym kryterium czasowym byłaby jednak także data debiutu⁹²⁵.

⁹²⁵ Por. „wspólnota debiutu” według Janusza Maciejewskiego w: *Kategoria pokolenia w badaniach literackich. Dramat i teatr. Konferencja teoretycznoliteracka w Świętej Katarzynie*, red. Jan Trzynadłowski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967, s. 176.

Pierwsze samodzielne publikacje jej reprezentantów ukazały się bowiem w latach 1995–2000.

Ważnym kryterium ustalonym przez Karla Mannheima i spełnianym przez przedstawicieli generacji Golfa jest ponadto świadomość „pokoleniowości”, ponieważ zarówno Florian Illies, jak i pop-literaci w *Tristesse Royale* mają tendencję do stosowania formy wypowiedzi w pierwszej osobie liczby mnogiej, a tym samym do wypowiadania się w imieniu większej zbiorowości.

Z analizowanych w niniejszej pracy tekstów wywnioskować można, że przynależność do pokolenia, które sportretował Florian Illies w swym debiucie pt. *Generation Golf* i którego estetyczne poglądy w przejaskrawiony nieco sposób ukazane zostały w *Tristesse Royale*, w wyraźny sposób odzwierciedliła się także w charakterze twórczości jego zajmujących się pisarstwem przedstawicieli.

Mimo że do badań wybrano utwory autorów reprezentujących niekiedy skrajnie różne trendy i indywidualne style, zaobserwować można w ich twórczości zbiór powtarzających się problemów i cech. Mianowicie, istotnym rysem odróżniającym aktywnych literacko przedstawicieli generacji Golfa od autorów z poprzednich i równoległych pokoleń kulturowych jest ich zawieszenie między dążnością do zademonstrowania odrębności a potrzebą uniformizacji i akceptacji ogółu, wyrażające się poszukiwaniem oryginalności formy i treści przy jednocześnie podporządkowaniu się panującym modom i regułom — chociażby tym narzucanym przez współczesny rynek wydawniczy.

Jedną z najbardziej widocznych cech wspólnych, jakie zaobserwować można w dorobku przedstawionych w pracy pisarzy, jest wyraźnie autobiograficzne nacechowanie ich utworów. Inspirację do swych publikacji czerpią oni głównie z własnych przeżyć, wspomnień bliskich i przyjaciół. Z tego też względu w ich utworach beletrystycznych przeważa narracja pierwszoosobowa.

Główne postaci powieści i opowiadań twórców spod znaku Golfa to w większej części antybohaterowie i antybohaterki, demonstrujący swój brak politycznego zaangażowania. Jedynie u Benjamina von Stuckrad-Barrego można zaobserwować z czasem zmianę stanowiska w tej kwestii. Także ignorowanie autorytetów (na przykład rodziców i kościoła) leży w naturze figur kreowanych przez pisarzy z omawianego kręgu. Pewne odstępstwo stanowić tu może jedynie pisarstwo Alexandra von Schönburga. Wyraźną sympatię zaś żywią owe postaci wobec pokolenia swych dziadków, co uwidacznia się głównie w utworach Floriana Illiesa i Alexandra von Schönburga. Zgodnie z tezą Markusa Kleina⁹²⁶ demonstruje się ona także w skłonności twórców i ich bohaterów do poglądów neokonserwatywnych przy jednoczesnym powrocie do wartości materialistycznych (Florian Illies, Alexander von Schönburg). Zgodnie z teorią międzypokoleniowej zmiany wartości Ronalda Ingleharta zwrot ten traktować należy jako przejaw sprzeciwu wobec

⁹²⁶ Por. M. Klein, *Gibt es die Generation Golf?...*, s. 100.

postmaterialistycznej orientacji generacji poprzedników. Zaznaczyć jednak trzeba, że jako oponent tego stanowiska deklaruje się Władimir Kaminer.

Charakterystyczna jest też zorientowana na estetyczne doznania perspektywa, z której obserwują codzienność zarówno pisarze, jak i figury ich utworów. Życie codzienne w ich stylizacji ewoluuje do rangi dzieła sztuki i podlega obowiązkowi nieustannej kreacji, inscenizacji. Z tego też powodu większość pisarzy tej grupy chętnie przyjmuje topos *theatrum mundi*, ujmujący życie jako grę i pozorowanie, za jeden z fundamentów swej twórczości. Wyjątek stanowi tu jedynie Władimir Kaminer, zniechęcony przykrymi doświadczeniami z czasów swojej pracy w teatrze.

Ze względu na to, że pisarze omawianej grupy mieszkają w wielkich miastach, ich bohaterowie to głównie wykształceni mieszkańcy metropolii, żyjący szybko i intensywnie, całkowicie zależni od techniki i mediów. Istotnymi elementami ich bytu są ponadto otaczanie się luksusem, tendencja do maksymalizacji pozytywnych wrażeń, co sprawia, że jawią się jako typowi przedstawiciele tak zwanego społeczeństwa doznań. Ponieważ w przypadku generacji Golfa nie można mówić o traumatycznym wydarzeniu spajającym to pokolenie, zastępuje je, jak to formuluje Wojtek Szumowski, „wspólne doświadczenie konsumenckie”⁹²⁷.

Jednocześnie jednak jego przedstawiciele pozostają pasywni wobec spraw i sytuacji, które negują i ograniczają się jedynie do słownej ich krytyki. (Jedynie bohaterki Ildikó von Kürthy obsesyjnie miotają się w pogoni za swoim wyobrażeniem szczęścia). Taki styl życia pełni tu funkcję kryterium zróżnicowania społecznego i ma charakter ponadnarodowy — globalny. Dlatego też większość figur powołanych do życia przez grupę reprezentatywnych twórców z generacji Golfa to postaci o zapatrywaniach kosmopolitycznych, konfrontowane często z multikulturowością.

Jedną z bardziej widocznych cech wspólnych twórczości przedstawicieli omawianej generacji są elementy przejęte z popkultury, stanowiące w przypadku Benjamina von Stuckrad-Barrego dominantę twórczości. Najbardziej oczywiste z nich to skłonność do ukazywania tego, co powierzchowne, fascynacja muzyką pop, modą i markowymi towarami codziennego użytku, którymi się otaczają (Benjamin von Stuckrad-Barre, Florian Illies, Alexander von Schönborg), przy jednoczesnym ukryciu głębszego znaczenia, które rozszyfrować może wnikliwszy czytelnik (podwójne kodowanie, utwory z kluczem) — stąd w publikacjach tej generacji odnaleźć można liczne cytaty z hitów muzyki pop (Benjamin von Stuckrad-Barre, Ildikó von Kürthy) i innych tekstów kultury, jak przykładowo reklamy oraz zestawianie ich w formie samplingu, list i rejestrów. Zaczerpnięta z kultury popularnej jest w końcu często także tematyka książek pisarzy z generacji Golfa bezpośrednio związana z kulturą masową, czego przykładem niech będą choćby opisy zakupów (Ildikó von Kürthy, Władimir Kaminer), rozważania na temat specyfiki przemy-

⁹²⁷ W. Szumowski, *W poszukiwaniu pokoleniowej tożsamości...*, s. 15.

słu muzycznego (Benjamin von Stuckrad-Barre) czy niuanse dotyczące rozgrywek piłki nożnej (Thomas Brussig).

Przedstawiciele kulturowego pokolenia w obrębie generacji Golfa zgodnie podążają za popową ideą inscenizacji autora (zgodnie z założeniami konceptu Moritza Baßlera), która sprzyjać ma także zwiększeniu nakładów i tym samym zysków ze sprzedaży ich książek. Z tym właśnie aspektem związana jest ponadto wysoka medialna aktywność tych twórców. W ramach promocji swych utworów prezentują bowiem swe niezliczone talenty — występują z odczytami, prowadzą własne strony internetowe, udzielają wywiadów, piszą książki na zamówienie, reklamują towary markowe, biorą udział w programach typu talk show i moderują własne audycje. Aktywność ta idealnie wpisuje się także w poglądy Ralfa Klau-snitza, który w tego typu „performatywnej autoprezentacji” na rynku literackim i dążeniu do wyróżnienia się spośród konkurentów doszukuje się „wyrazu świadomości tej kohorty”⁹²⁸.

Ponieważ książki tej grupy twórców kierowane były głównie do ludzi młodych, tematyka i target determinowały jednocześnie ich szatę graficzną. Na jej ostateczny kształt wpływ mieli również sami autorzy. Ich publikacje stały się tym samym częścią przemysłu rozrywki i produktami wyrafinowanej strategii rynkowej.

Zaprezentowanych autorów łączy ponadto specyficzna i w większości przypadków (poza łagodniej potraktowanym przez krytykę Thomasem Brussigiem) negatywna reakcja na ich publikacje ze strony felietonistów, którzy krzywdząco zrównywali kolejne ich dzieła z tanią rozrywką dla mas i pospolitością. Faktem jest wprawdzie, że pisarze generacji Golfa nie stronią od publikacji noszących cechy trywialności (Ildikó von Kürthy, Władimir Kaminer), co motywowane jest najczęściej desperackim dążeniem do utrzymania się na rynku czytelnicznym. Niewątpliwie nie można bagatelizować najbardziej agresywnych i bezwartościowych przejawów popu demonstrujących się w ich twórczości w postaci niezliczonych remake’ów, sequeli i zbiorów typu „the best of”, mających jednoznacznie komercyjny charakter i niewiele wspólnego z artystyzmem. Ich rozpowszechnienie doprowadza bowiem do sytuacji, w której „prestż w literaturze współczesnej nie zależy już w tak dużej mierze od »wielkości« dzieła, tylko od jego pozycji w dyskursywnej przestrzeni literatury”⁹²⁹. Nie można wszakże jedną miarą i na wyrost mierzyć wszelkich publikacji skatalogowanych pod szyldem popu. Ponadto, nie wszystkie utwory prezentowanych twórców wykazują cechy tej tendencji — autorzy ci składają się bowiem też ku innym tendencjom współczesnej literatury niemieckiej (ostalgia, literatura migrantów, *chick lit*), łącząc ich elementy w swój indywidualny, niepowtarzalny styl.

Nie można przeoczyć i tego, że w twórczości omawianej grupy pisarzy następuje z czasem wyraźna modyfikacja poglądów w stosunku do kultury popularnej.

⁹²⁸ Por. R. Klausnitzer, *Was sind literarische Generationen?...*, s. 140 i 146.

⁹²⁹ Klaus-Michael Bogdal, *Die Chancen der deutschen Gegenwartsliteratur in der Mediengesellschaft*, „Dogilmunhak. Koreanische Zeitschrift für Germanistik” t. 94, r. 46, 2005, z. 2, s. 179.

U Benjamina von Stuckrad-Barrego, Alexandra von Schönburga i Floriana Illiesa początkowa nią fascynacja zamienia się w wyraźne znudzenie. Pojawia się w końcu i krytyka tej tendencji. Zdecydowanie krytyczne wobec niej stanowisko obecne jest w utworach Władimira Kaminera, co nie przeszkadza jednak autorowi w propagowaniu muzyki pop i lansowaniu własnej postaci zgodnie z wytycznymi popkultury.

Środkiem wyrazu, po który najchętniej sięgają autorzy z generacji Golfa, jest ironia, co wynika również z ich skłonności do popu, z którego estetyką ironia jest nierozzerwalnie związana. Przejawia się ona w utworach zaprezentowanych pisarzy głównie w formie karykatury i groteski, ale też ironii losu (Thomas Brussig). U wszystkich też, a szczególnie u Benjamina von Stuckrad-Barrego i Ildikó von Kürthy, zauważalna jest istotna rola autoironii traktowanej jako autoterapia — remedium na wywołane przesytą nudę, pustkę i rutynę oraz związane z tymi negatywnymi odczuciami neurozy i lęki. Ich przejawem są z kolei melancholijne i dekadencje echa rodem z *Tristesse Royale*, pobrzmiewające w utworach wszystkich wybranych do prezentacji autorów, mimo zdecydowanie hedonistycznego nastawienia generacji Golfa.

Z racji rozrywkowego charakteru twórczości przedstawionych autorów i jej koncentracji na aspektach społecznych język analizowanych utworów jest potoczny, zawiera zwroty charakterystyczne dla czasu, w którym powstały omawiane publikacje. Przeładowany jest anglicyzmami (głównie z dziedziny techniki, informatyki i muzyki), występują w nim wulgaryzmy, ale nie brakuje skrzydlatych słów oraz bon motów. Warstwa językowa charakteryzuje się ponadto żywiołowością, barwnością, błyskotliwymi grami słownymi i dowcipem.

Charakterystyczna jest ponadto formalna niejednorodność książek publikowanych przez grupę wywodzącą się z generacji Golfa. Utwory te w większości nie spełniają kryteriów konkretnego gatunku literackiego, są najczęściej połączeniem kilku z nich lub mieszaniną beletrystyki i publicystyki, niekiedy przekraczając granicę literatury użytkowej⁹³⁰. Nie bez znaczenia jest tu ich intertekstualność — nawiązania do wcześniejszych dzieł kultury oraz popkultury.

Nie można też w końcu nie zgodzić się z twierdzeniem, że wyróżnikiem pokolenia Golfa, również w literaturze, jest egocentryzm. Egotyzm figur literackich omówionych utworów jest bowiem niezaprzeczalny. Można odnaleźć jego ślady nawet w postawie samych twórców z generacji Golfa. Część z nich deklaruje wszak, że tworzą głównie dla siebie (Benjamin von Stuckrad-Barre, Ildikó von Kürthy). Znamienne, że mimo tak wielu zgodności zachodzących w utworach omawianego kręgu, pisarze ci nie tworzą grupy literackiej, nie wypracowali programu (choć projekt *Tristesse Royale* przeprowadzony w czasie, kiedy to biorący w nim udział twórcy byli jeszcze debiutantami, stanowił tego próbę), nie współpracują, a nawet nie dążą do nawiązywania wzajemnych kontaktów. Zamiast przyjaźni typowej dla człon-

⁹³⁰ Współczesne formy wypowiedzi z pogranicza literatury i publicystyki charakteryzuje szej Halina Ludorowska, *Literatura i nowe media*, [w:] *Publicystyka — literatura*, red. Lech Ludorowski, Lublin 2000, s. 107–114.

ków grup literackich widoczna jest w przypadku generacji Golfa raczej atmosfera ostrej konkurencji, czego przykładem może być choćby wyrażnie niepochlebna opinia Benjamina von Stuckrad-Barrego o twórczości Władimira Kaminera.

Wobec wszystkich wspomnianych analogii pojęcie „generacja Golfa”, także na gruncie literackim, nie wydaje się jedynie sztucznym, atrakcyjnym medialnie wytworem, lecz istotnym zjawiskiem, które nie powinno pozostać niezauważone. Grupa ta wnosi bowiem coś własnego, dysponuje własnym stylem, myśleniem i estetyką⁹³¹. Przyznać jednak trzeba, że z racji pasywności tego pokolenia kulturowego jego dojście do głosu nie uaktywnia społeczeństwa do zmian. Dlatego też uzasadniony jest osąd Floriana Illiesa, że generacji Golfa „przyszło [...] grać rolę pokolenia przejściowego”⁹³², co przejawia się wyraźnie na płaszczyźnie literackiej aktywności tego pokolenia.

Pisarze, których twórczość została poddana analizie w niniejszej pracy, są w dalszym ciągu aktywni zawodowo, a ich poglądy i postawy twórcze ewaluują pod wpływem zdobywanego doświadczenia. Na dalsze wnioski i całościowe oceny ich dorobku pozostaje zatem jeszcze poczekać.

Obecność nazwisk przedstawionych w pracy pisarzy na liście portalu www.single-generation.de/, który postawił sobie za cel stworzenie systematyki modnej w ostatnich czasach problematyki generacyjnej (zawiera listy nazwisk twórców generacji '68, generacji singli, generacji Golfa i generacji @) jest uzasadniona. Podobnie słuszne jest uwzględnienie na wspomnianej liście takich autorów, jak Joachim Bessing, Frank Goosen, John von Düffel, Alexa Henning von Lange czy Judith Hermann, wykazujących daleko idące treściowe, ideowe i formalne podobieństwa z twórczością charakterystycznych przedstawicieli tej grupy omówioną w niniejszej pracy. Z utworami generacji Golfa trudno jednakże porównywać dokonania Julii Franck, Feriduna Zaimoglu, Sophie Dannenberg, Daniela Kehlmana i Juli Zeh, reprezentujących odmienne, choć rozwijające się równolegle kierunki twórczości literackiej. Zauważyć ponadto trzeba, że autorką idealnie wpasowującą się w propagowane przez grupę wzorce jest Sybille Berg, która jako niespełniająca kryterium rocznika urodzenia (urodziła się w 1962 roku) nie została we wspomnianym spisie ujęta. Przytoczona strona WWW nie jest zatem miarodajna w kwestii przynależności pokoleniowej współczesnych niemieckich pisarzy. Zestawienie, które przedstawia, jest uproszczone i opiera się głównie na kryterium wieku, bo jak wiadomo, w ramach pokolenia metrykalnego mogą współlistnieć różne pokolenia kulturowe. Portal udostępnia jednakże uporządkowany (aczkolwiek daleki od kompletności) zbiór danych bibliograficznych i stanowić może tym samym punkt wyjścia do dalszych badań nad literackim dorobkiem danej generacji społecznej, generacjami literackimi i wpływem czynników generacyjnych na literaturę.

⁹³¹ D. Frank, *Die Nachfahren der »Gegengegenkultur«...*, s. 219.

⁹³² F. Illies, *Von der Ästhetik...*

Bibliografia

Literatura podmiotu

Literatura podmiotu w oryginale

- Brussig Thomas (jako Cordt Berneburger), *Wasserfarben*, Berlin 1991.
- Brussig T., *Helden wie wir*, Berlin 1995.
- Brussig T., *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*, Berlin 1999.
- Brussig T., *Leben bis Männer*, Frankfurt am Main 2001.
- Brussig T., *Wie es leuchtet*, Frankfurt am Main 2004.
- Brussig T., *Berliner Orgie*, München 2007.
- Brussig T., *Schiedsrichter Fertig*, St. Pölten 2007.
- Illies Florian, *Generation Golf. Eine Inspektion*, München 2000.
- Illies F., *Anleitung zum Unschuldigsein: das Übungsbuch für ein schlechtes Gewissen*, Berlin 2001.
- Illies F., *Generation Golf zwei*, München 2003.
- Illies F., *Ortsgespräch*, München 2006.
- Kaminer Wladimir, *Russendisko*, München 2000.
- Kaminer W., *Frische Goldjungs*, München 2001.
- Kaminer W., *Militärmusik*, München 2001.
- Kaminer W., *Schönhauser Allee*, München 2001.
- Kaminer W., *Helden des Alltags. Ein lichtbildgestützter Vortrag über die seltsamen Sitten der Nachkriegszeit*, München 2002.
- Kaminer W., *Die Reise nach Trulala*, München 2002.
- Kaminer W., *Mein deutsches Dschungelbuch*, München 2003.
- Kaminer W., *Ich mache mir Sorgen, Mama*, München 2004.
- Kaminer W., *Karaoke*, München 2005.
- Kaminer W., Kaminer Olga, *Küche totalitär. Das Kochbuch des Sozialismus*, München 2007.
- Kaminer W., *Ich bin kein Berliner. Ein Reiseführer für faule Touristen*, München 2007.
- Kaminer W., *Mein Leben im Schrebergarten*, München 2007.
- Kaminer W., *Salve Papa*, München 2008.
- Kaminer W., *Es gab keinen Sex im Sozialismus. Legenden und Missverständnisse des vorigen Jahrhunderts*, München 2009.
- Kaminer W., *Meine russischen Nachbarn*, München 2009.
- Kaminer W., *Meine kaukasische Schwiegermutter*, München 2010.
- Kaminer W., Kahane Kitty, *Das Leben ist kein Joghurt*, Frankfurt am Main 2010.
- Kaminer W., *Liebesgruesse aus Deutschland*, München 2011.
- Kaminer W., *Onkel Wanja kommt*, München 2012.
- Kürthy Ildikó von, *Mondscheintarif*, Reinbek 1999.
- Kürthy I. von, *Herzsprung*, Reinbek 2001.

- Kürthy I. von, *Freizeichen*, Reinbek 2003.
- Kürthy I. von, *Karl Zwerglein — eine Geschichte für Zauberinnen und Zauberer*, Reinbek 2003.
- Kürthy I. von, *Blaue Wunder*, Reinbek 2004.
- Kürthy I. von, *Höhenrausch*, Reinbek 2006.
- Kürthy I. von, *Schwerelos*, Reinbek 2008.
- Kürthy I. von, *Endlich!*, Reinbek 2010.
- Kürthy I. von, *Unter dem Herzen: Ansichten einer neugeborenen Mutter*, Reinbek 2012.
- Schönburg Alexander von, Haas Reinhard, Thorer Axel, *Das Beste vom Besten. Ein Almanach der feinen Lebensart*, Düsseldorf 1989.
- Schönburg A. von, Haas R., Thorer A., No. 1. *Die besten Seiten des Lebens von A–Z*, Düsseldorf 1993.
- Schönburg A. von, *In Bruckners Reich*, [w:] *Mesopotamia. Ein Avant-Pop-Reader*, red. Christian Kracht, München 2001, s. 31–43.
- Schönburg A. von, *Der fröhliche Nichtraucher. Wie man gut gelaunt mit dem Rauchen aufhört*, Reinbek 2003.
- Schönburg A. von, *Die Kunst des stilvollen Verarmens. Wie man ohne Geld reich wird*, Berlin 2005.
- Schönburg A. von, *Lexikon der überflüssigen Dinge*, Berlin 2006.
- Schönburg A. von, *In bester Gesellschaft*, Berlin 2008.
- Schönburg A. von, *Alles was Sie schon immer über Könige wissen wollten aber nie zu fragen wagten*, Berlin 2008.
- Stuckrad-Barre Benjamin von, *Soloalbum*, Köln 1998.
- Stuckrad-Barre B. von, *Livealbum*, Köln 1999.
- Stuckrad-Barre B. von, *Remix*, Köln 1999.
- Stuckrad-Barre B. von, *Blackbox: unerwartete Systemfehler*, Köln 2000.
- Stuckrad-Barre B. von, *Deutsches Theater*, Köln 2001.
- Stuckrad-Barre B. von, *Transkript*, Köln 2001.
- Stuckrad-Barre B. von, *Festwertspeicher der Kontrollgesellschaft. Remix 2*, Köln 2004.
- Stuckrad-Barre B. von, *Was.Wir.Wissen*, Reinbek 2005.
- Stuckrad-Barre B. von, *Auch Deutsche unter den Opfern*, Köln 2010.
- Tristesse Royale: Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamin von Stuckrad-Barre*, red. Joachim Bessing, Berlin 2005 (1999).

Literatura podmiotu w tłumaczeniu na język polski

- Brussig Thomas, *Aleja Słoneczna*, tłum. Alicja Rosenau, Wołowiec 2002.
- Brussig T., *Odczuwamy nostalgię, bo jesteśmy ludźmi*, tłum. Alicja Rosenau, [w:] *Nostalgia: eseje o tęsknocie za komunizmem*, red. Lubonja Fatos, Wołowiec 2002, s. 28–39.
- Brussig T., *Póki piłka w grze*, tłum. Alicja Rosenau, „Dialog”, nr 8–9, 2002, s. 100–117.
- Illies Florian, *Jak być niewinnym*, tłum. Krzysztof Jachimczak, Kraków 2003.
- Kaminer Władimir, *Muzyka wojskowa*, tłum. Ryszard Turczyn, Warszawa 2004.
- Kaminer W., *Podróż do Trulali*, tłum. Barbara Kocowska, Wrocław 2005.
- Kürthy Ildikó von, *Taryfa księżycowa*, tłum. Ryszard Turczyn, Warszawa 2004.
- Kürthy I. von, *Złamane serce*, tłum. Ryszard Turczyn, Warszawa 2004.
- Kürthy I. von, *Podróż po miłość*, tłum. Ryszard Turczyn, Warszawa 2007.
- Schönburg Alexander von, *Piękne życie bez pieniędzy. Jak bez grosza stać się bogatym*, tłum. Maciej Misiorny, Warszawa 2006.
- Schönburg A. von, *Ciekawostki z dworów królewskich: fakty, mity i plotki: wszystko, co chciałbyś wiedzieć o królach, ale nie masz odwagi o to zapytać*, tłum. Mieczysław Dutkiewicz, Warszawa 2010.

Publicystyka (wybór)

- Bessing Joachim, *Alles am Dandy ist müde. Über Typen, denen der Spiegel das Brett vor dem Kopf ersetzt*, „Die Welt”, 25.11.2000.
- Brussig Thomas, *Liebe zu Zeiten der Kohl-Ära*, „Der Spiegel”, nr 5, 2001.
- Brussig T., *Die Treppe war zu steil für den Sarg*, „Süddeutsche Zeitung”, 23.09.2002.
- Brussig T., *Murx, die deutsche Einheit — Abschied von der DDR ist okay. Aber die Ostalgie-Shows sind eine ausgewachsene Scheußlichkeit*, „Der Tagesspiegel”, 31.08.2003.
- Brussig T., *Pazifistischer Patriotismus*, „Deutschlandfunk”, 26.09.2006, <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/schwarzrotgold/545913/> (dostęp: 12.01.2010).
- Brussig T., *Auch eine Avantgarde. Armut als Chance: Die mittellose Mittelschicht weiß in Berlin gut zu leben*, „Der Tagesspiegel”, 5.11.2006.
- Brussig T., *Vom Schreiben, vom Leben*, „Der Tagesspiegel”, 21.10.2011.
- Illies Florian, *Könnt ich Dich haben*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 19.08.2000.
- Illies F., *Ich war ein Anderer. Joschka Fischer und die Tugendwächter: Eine Verteidigung*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 19.01.2001.
- Illies F., *Heute bleibe ich einen Tag zu Hause*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 15.09.2001.
- Illies F., *Wir sind fürchterlich. Die Deutschen und ihr schlechtes Gewissen*, „Der Spiegel”, nr 38, 2001.
- Illies F., *Für Preußen. Eine mutige Idee für das neue Berlin*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 16.02.2002.
- Illies F., *Aufruf zum Vätermord*, „Die Zeit”, nr 5, 2010.
- Kaminer Wladimir, *Ein Werbespot für Jesus*, „die tageszeitung”, 29.08.2000.
- Kaminer W., *Nach 20 Uhr werden die Pferde gewechselt*, „Frankfurter Rundschau”, 2.03.2001.
- Kaminer W., *Schule aus!*, „Berliner Illustrierte Zeitung. Beilage der Berliner Morgenpost”, 10.12.2001.
- Kaminer W., *Höge Helmut, Menschen, die einander knipsen*, „die tageszeitung”, 8.02.2003.
- Kaminer W., *Bilder aus der deutschen Provinz*, „Die Zeit”, nr 16, 2003.
- Kaminer W., *Gesetz ist Gesetz*, „Die Zeit”, nr 18, 2003.
- Kaminer W., *Pussy Riot*, „Berliner Zeitung”, 30.06.2012.
- Kürthy Ildikó von, *Objekt der Begierde*, „Frankfurter Rundschau”, 22.03.2003.
- Kürthy I. von, *Ich bin's doch nur, die olle Kürthy*, „Stern.de”, 28.09.2004, <http://www.stern.de/kultur/buecher/2-bestsellerautorin-ich-bins-doch-nur-die-olle-kuerthy-530393.html> (dostęp: 13.05.2010).
- Kürthy I. von, *Hauptsache jung?*, „Brigitte”, nr 17, 2006.
- Kürthy I. von, *Hauptsache, ein Kind?*, „Brigitte”, nr 20, 2008.
- Kürthy I. von, *Printen habe ich leider nie gemocht*, „Merian-Magazin”, nr 4, 2010, <http://www.merian.de/magazin/ildiko-von-kuerthy-printen-habe-ich-nie-gemocht.html> (dostęp: 15.05.2010).
- Schönburg Alexander von, *Die Sucht, sichtbar zu sein. Noch nie gab es so viele Berühmtheiten, und noch nie war der Überdruß an ihnen so spürbar wie heute*, „Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung”, 2.12.2001.
- Schönburg A. von, *Glanz ist in der kleinsten Hütte. Deutschland muss lernen, in Anmut zu sinken und mit Stil zu verarmen. Hier hilft das Nabokov-Prinzip*, „Süddeutsche Zeitung”, 8.03.2003.
- Schönburg A. von, *Hier hilft das Nabokov-Prinzip*, „Süddeutsche Zeitung”, 5.07.2003.
- Schönburg A. von, *Weniger ist mehr*, „Welt online”, 13.03.2005, http://www.welt.de/print-wams/article125161/Weniger_ist_mehr.html (dostęp: 20.10.2010).
- Schönburg A. von, *Schöner shoppen Wir haben uns derart an Wohlstand und Wachstum gewöhnt, daß jetzt alle über unseren wirtschaftlichen Abstieg jammern — dabei liegt im Konsumverzicht das wahre Glück*, „Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung”, nr 10, 2005.
- Schönburg A. von, *Stilvoll verarmen in Zeiten der Krise*, „Vanity Fair”, 30.10.2008, <http://facts.ch/articles/1525895-stilvoll-verarmen-in-zeiten-der-krise> (dostęp: 21.10.2010).
- Schönburg A. von, *Wir sind wie ihr!*, „Welt am Sonntag”, 24.04.2011.

- Schönburg A. von, *Hurra, die Welt geht unter*, „Welt online”, 1.01.2012 (2.01.2012).
- Stuckrad-Barre Benjamin von, *Neustart*, „jetzt-Magazin, Beilage zur Süddeutschen Zeitung” 2000.
- Stuckrad-Barre B. von, *Die Krönung der Erschöpfung*, „Der Spiegel”, nr 36, 2002.
- Stuckrad-Barre B. von, *Blind-Date mit der Jedermannsschlucht. Bereitsein ist alles. Nur bitte keinen Dialog mit dem Feind. Eine Erzählung*, „Süddeutsche Zeitung”, 27.09.2003.
- Stuckrad-Barre B. von, *Show-Biss. Mein Leben als Vampir*, „Süddeutsche Zeitung”, 8.04.2004.
- Stuckrad-Barre B. von, *Ich war hier. Warum verewigen wir uns so gerne in Gästebüchern?*, „Die Zeit”, nr 22, 2004.
- Stuckrad-Barre B. von, *Durst war ja auch nur ein Synonym für Leben*, „Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung”, 27.06.2004.
- Stuckrad-Barre B. von, *Mit Sarrazin in der »Westend-Klause«*, „Welt am Sonntag”, 10.10.2010.

Literatura przedmiotu

Problematyka generacji

Problematyka generacji w badaniach niemieckojęzycznych

- Adam Wolfgang, *Kanon und Generation. Der Torso vom Belvedere in der Sicht deutscher Italienreisender des 18. Jahrhunderts*, „Euphorion”, nr 97, 2003, s. 419–458.
- Alanyali Iris, *Das Herz denkt mit. Die Opfer des Generationenterrors oder: Benjamin Lebert leidet an der Welt*, „Die Welt”, 9.08.2003.
- Alewyn Richard, *Das Problem der Generation in der Geschichte*, „Zeitschrift für Deutsche Bildung” 1929, s. 519–527.
- Andre Thomas, *Der Generationenkonflikt in der deutschen Pöpliteratur*, Bremen 2006.
- Bachmaier Helmut, *Der neue Generationenvertrag*, Göttingen 2005.
- Bartels Inken, *Generation X. Zum inflationären Gebrauch des Begriffes »Generation« im aktuellen Mediendiskurs*, „Vokus. Volkskundlich-Kulturwissenschaftliche Schriften”, nr 11, 2001, z. 2, s. 44–73.
- Bhabha Homi K., *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2007.
- Binder Jana, *Generation Globalisierung. Ein Blick auf den Rucksacktourismus*, <http://www.hotelverywelcome.kinowelt.de/globalisierung.html> (dostęp: 15.05.2010).
- Bogdal Klaus-Michael, *Generationskonflikte in der Literatur*, „Der Deutschunterricht”, nr 5, 2000, s. 69–85.
- Bohnenkamp Björn, *Doing Generation. Zur Inszenierung von generationeller Gemeinschaft in deutschsprachigen Schriftmedien*, Bielefeld 2011.
- Bonner Stefan, Weiss Anne, *Generation Doof: Wie blöd sind wir eigentlich?*, Ulm 2008.
- Brakensiek Stefan, *Welche Erfahrungen begründen eine Generation?*, [w:] *Generationswechsel und historischer Wandel*, red. Andreas Schulz, Gundula Grebner, München 2003, s. 43–55.
- Bude Heinz, *Die biographische Relevanz der Generation*, [w:] *Generationen in Familie und Gesellschaft*, red. Martin Kohli, Marc Szydlík, Opladen 2000, s. 19–35.
- Bude H., *Qualitative Generationsforschung*, [w:] *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, red. Uwe Flick, Ernst von Kardorff, Ines Steinke, Hamburg 2000, s. 187–194.
- Bude H., *Generation Berlin*, Berlin 2001.
- Bude H., *»Generation« im Kontext. Von den Kriegs- zu den Wohlfahrtsstaatsgenerationen*, [w:] *Generationen*, red. Ulrike Jureit, Michael Wildt, Hamburg 2005, s. 28–44.
- Bürgel Tanja, *Die 89er Generation — gibt es sich wirklich?*, „Generationengerechtigkeit”, nr 2, 2007, s. 4–7.

- Daniel Ute, *Kompendium Kulturgeschichte. Theorien, Praxis, Schlüsselwörter*, Frankfurt am Main 2001.
- Dilthey Wilhelm, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Leipzig 1988.
- Dilthey W., *Über das Studium der Geschichte der Wissenschaften vom Mensch, der Gesellschaft und dem Staat*, [w:] tegoż, *Die Geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens. Erste Hälfte* (1875), t. 5, Stuttgart-Göttingen 1990, s. 31–73.
- Drerup Engelbert, *Das Generationsproblem in der griechischen und griechisch-römischen Kultur*, Paderborn 1933.
- Erhart Walter, *Generationen — zum Gebrauch eines alten Begriffes für die jüngste Geschichte der Literaturwissenschaft*, „Lili”, nr 30, 2000, z. 120, s. 81–107.
- Familie — Generation — Institution. Generationenkonzepte in der Vormoderne*, red. Hartwin Brandt, Maximilian Schuhund, Ulrike Siewert, Bamberg 2008.
- Generation als Erzählung. Neue Perspektiven auf ein kulturelles Deutungsmuster*, red. Björn Bohnenkamp, Till Manning, Eva-Maria Silies, Göttingen 2009.
- Generation ein aktuelles Problem? Das Generationenverhältnis. Über das Zusammenleben in Familie und Gesellschaft*, red. Eckart Liebau, Weinheim-München 1997.
- Generationen: Multidisziplinäre Perspektiven*, red. Harald Künemund, Marc Szydlík, Wiesbaden 2009.
- Generationswechsel und historischer Wandel*, red. Andreas Schulz, Gundula Grebner, München 2003.
- Generation. Zur Genealogie des Konzepts — Konzepte von Genealogie*, red. Sigrid Weigel, Ohad Parnes, Ulrike Vedder i in., München 2005.
- Generationen. Zur Relevanz eines wissenschaftlichen Grundbegriffs*, red. Ulrike Jureit, Michael Wildt, Hamburg 2005.
- Gernert Johannes, *Generation Porno: Jugend, Sex, Internet*, Köln 2010.
- Giesen Bernhard, *Generation und Trauma*, [w:] *Generationalität und Lebensgeschichte im 20. Jahrhundert*, red. Jürgen Reulecke, München 2003, s. 59–71.
- Hage Volker, *Fräuleinwunder? Die deutsche Literatur ist wieder im Gespräch*, [w:] tegoż, *Propheten im eigenen Land. Auf der Suche nach der deutschen Literatur*, München 1999, s. 335–341.
- Heine Matthias, *Bald ist jeder eine Generation. Von der soziologischen Inflation eines biologischen Begriffs*, „Braunschweiger Zeitung”, 4.08.2000.
- Herrmann Ulrich, *Das Konzept der »Generation«. Ein Forschungs- und Erklärungsansatz für die Erziehung- und Bildungssoziologie und die Historische Bildungsforschung*, [w:] *Historische Bildungsforschung und Sozialgeschichte der Bildung: Programme — Analysen — Ergebnisse*, red. tenże, Weinheim 1991, s. 319–329 [artykuły publikowane wcześniej między 1974 i 1989].
- Herrmann U., *Das Konzept der »Generation«. Ein Forschungs- und Erklärungsansatz für die Erziehung- und Bildungssoziologie und die Historische Bildungsforschung*, [w:] *Jugendpolitik in der Nachkriegszeit. Zeitzeugen — Forschungsberichte — Dokumente*, red. tenże, Weinheim-München 1993, s. 99–117.
- Herrmann U., *Was ist eine »Generation«? Methodologische und begriffsgeschichtliche Explorationen zu einem Idealtypus*, [w:] *Die DDR aus generationengeschichtlicher Perspektive: Eine Inventur*, red. Annegret Schule, Thomas Ahbe, Rainer Gries, Leipzig 2006, s. 23–39.
- Herzog Dietrich, *Klassengesellschaft ohne Klassenkonflikt: Eine Studie über William Lloyd Warner und die Entwicklung der neuen amerikanischen Stratifikationsforschung*, Berlin 1965, s. 118–119.
- Jaeger Hans, *Generationen in der Geschichte. Überlegungen zu einer umstrittenen Konzeption*, „Geschichte und Gesellschaft”, nr 3, 1977, s. 429–452.
- Jureit Ulrike, *Generationenforschung*, Göttingen 2006.
- Kilian Eveline, *Generation*, [w:] *Metzler-Lexikon Kultur der Gegenwart. Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945*, red. Ralf Schnell, Stuttgart-Weimar 2000, s. 177–179.
- Klausnitzer Ralf, *Was sind literarische Generationen?*, [w:] Klausnitzer Ralf, *Literaturwissenschaft. Begriffe — Verfahren — Arbeitstechniken*, Berlin-New York 2004, s. 135–154.

- Klein Markus, *Gibt es die Generation Golf? Eine empirische Inspektion*, „Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie“, nr 55, 2003, s. 99–115.
- Das Konzept der Generation: eine Wissenschafts- und Kulturgeschichte*, red. Ohad Parnes, Ulrike Vedder, Stefan Willer, Frankfurt am Main 2008.
- Kraft Andreas, Weißhaupt Mark, *Erfahrung — Erzählung — Identität und die »Grenzen des Verstehens«: Überlegungen zum Generationenbegriff*, [w:] *Generationen: Erfahrung — Erzählung — Identität*, red. Andreas Kraft, Mark Weißhaupt, Konstanz 2009, s. 17–47.
- Kublitz-Kramer Maria, *Literatur von Frauen der neunziger Jahre*, „Der Deutschunterricht“, nr 4, 1999, s. 46–58.
- Kullmann Katja, *Generation Ally: Warum es heute so kompliziert ist, eine Frau zu sein*, Frankfurt am Main 2002.
- Kummer Friedrich, *Deutsche Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*, Paderborn 2012 [przedruk z 1909].
- Leggiewie Claus, *Die 89er. Portrait einer Generation*, Hamburg 1995.
- Lepsius Mario Rainer, *Kritische Anmerkungen zur Generationenforschung*, [w:] *Generationen. Zur Relevanz eines wissenschaftlichen Grundbegriffs*, red. Ulrike Jureit, Michael Wildt, Hamburg 2005, s. 45–52.
- Liebau Eckart, Baader Meike, Wulf Christoph, *Generation: Versuche über eine pädagogisch-anthropologische Grundbedingung*, Weinheim 1996.
- Literaturwissenschaftliche Beiträge zur Generationsforschung*, red. Gerhard Lauer, Göttingen 2009.
- Lüscher Kurt, Pillemer Karl, *Die Ambivalenz von Generationsbeziehungen — eine allgemeine heuristische Hypothese*, [w:] *Generationen in Familie und Gesellschaft*, red. Martin Kohli, Marc Szydlík, Opladen 2000, s. 138–161.
- Lüscher K., *Liegle Ludwig, Generationenbeziehungen in Familie und Gesellschaft*, Konstanz 2003.
- Lüscher K., *Ambivalenz — eine Annäherung an das Problem der Generationen*, [w:] *Generationen. Zur Relevanz eines wissenschaftlichen Grundbegriffs*, red. Ulrike Jureit, Michael Wildt, Hamburg 2005, s. 53–78.
- Maase Kaspar, *Farbige Bescheidenheit. Anmerkungen zum postheroischen Generationenverständnis*, [w:] *Generationen. Zur Relevanz eines wissenschaftlichen Grundbegriffs*, red. Ulrike Jureit, Michael Wildt, Hamburg 2005, s. 220–243.
- Maase K., *Selbstbeschreibung statt Aufbruch. Anmerkungen zur postheroischen Generationsbildung*, „Mittelweg“, nr 36, 2003, z. 5, s. 69–78.
- Magenau Jörg, *Literatur als Selbstverständigung einer Generation*, „Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik“, nr 124, 2001, s. 56–64.
- Mannheim Karl, *Das Problem der Generationen*, „Kölner Zeitschrift für Soziologie“, nr 7, 1928, s. 157–159, 309–311. Przedruk w: *Wissenssoziologie*, red. Kurt H. Wolff, Neuwied-Berlin 1970, s. 509–565.
- Mannheim K., *Problem pokoleń*, tłum. Anna Mizińska-Kleczkowska, „Colloquia Communia“, nr 1–12, 1992–1993, s. 136–169.
- Matthes Joachim, *Karl Mannheim. »Das Problem der Generationen« neu gelesen. Generationen-Gruppen oder gesellschaftliche Regelung von Zeitlichkeit*, „Zeitschrift für Soziologie“, nr 114, 1985, s. 363–372.
- Morat Daniel, *Das Konzept der »Generation« zwischen Intellektuellenkultur und Wissenssoziologie 1875–1930*, [w:] *Die Natur der Gesellschaft: Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel 2006*, red. Karl-Siegbert Rehberg, Dana Giesecke, Frankfurt am Main 2008, s. 5311–5318.
- Müller Alexander, *Die Carmina Anacreontea und Anakreon: ein literarisches Generationenverhältnis*, München 2010, s. 8–46.
- Niethammer Lutz, *Generation und Geist: Eine Station auf Karl Mannheims Weg zur Wissenssoziologie*, [w:] *Die DDR aus generationengeschichtlicher Perspektive: Eine Inventur*, red. Annegret Schule, Thomas Ahbe, Rainer Gries, Leipzig 2006, s. 41–64.
- Nolte Paul, *Generation Reform. Jenseits der blockierten Republik*, München 2004.

- Nutt Harry, *Generation Golf. Im Dresdner Hygiene-Museum zeigt die Schau „Alt & Jung. Das Abenteuer der Generationen“ Lebensentwürfe jenseits des Generationenschemas*, „die tageszeitung“, 10.01.1998.
- Opaschowski Horst, *Der Generationenpakt. Das soziale Netz der Zukunft*, Darmstadt 2004.
- Palfrey John, Gasser Urs, *Generation Internet. Die Digital Natives: Wie sie leben — Was sie denken — Wie sie arbeiten*, München 2008.
- Petersen Julius, *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik. Eine Einführung in die moderne Literaturwissenschaft*, Leipzig 1926.
- Petersen J., *Die literarischen Generationen*, [w:] *Philosophie der Literaturwissenschaft*, red. Emil Ermatinger, Berlin 1930, s. 130–187.
- Pinder Wilhelm, *Kunstgeschichte nach Generationen*, Leipzig 1926.
- Pinder W., *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, Berlin 1928 (1926).
- Reulecke Jürgen, Müller-Luckner Elisabeth, *Generationalität und Lebensgeschichte im 20. Jahrhundert*, München 2003.
- Schäffer Burkhard, *Generationen — Medien — Bildung: Medienpraxiskulturen im Generationenvergleich*, Wiesbaden 2003.
- Schelsky Helmut, *Die skeptische Generation*, Düsseldorf 1957.
- Schmied Gerhard, *Der soziologische Generationsbegriff. Darstellung, Kritik und »Gewissenserforschung«*, „Neue Sammlung“, nr 24 (3), 1984, s. 231–244.
- Schulz Bert, *Schick und trivial: Schlagwort Generation*, „Das Parlament“, 14–22.04.2003.
- Słownik socjologii i nauk społecznych*, red. Gordon Marschall, tłum. Marek Tabin, Warszawa 2004.
- Steffens Gerd, *Im Generationen-Container. Die 68er und ihre Nachfolger*, „Blätter für deutsche und internationale Politik“, nr 6, 2001, s. 737–746.
- Steinert Heinz, *Generationenkonflikt von oben: Wie Politik einen Interessenkonflikt inszeniert*, „Polis“, nr 3, 2004, s. 10–12.
- Stürmer Michael, *Ade, Generation Golf. Ein einziger Tag hat den Serienglück-Seelen das Bild des irdisch Unvollkommenen eingebrannt*, „Die Welt“, 31.12.2001.
- Szydlik Marc, *Generation und Ungleichheit*, Wiesbaden 2004.
- Tremmel Jörg, *68er und 89er — Zeit für einen Generationswechsel*, [w:] *Die 68er. Warum wir Jungen sie nicht mehr brauchen*, Stiftung für die Rechte zukünftiger Generationen, Freiburg 1998, s. 213–288.
- Tremmel J., *Generationengerechtigkeit — eine Ethik der Zukunft*, „Natur und Kultur. Transdisziplinäre Zeitschrift für ökologische Nachhaltigkeit“, nr 1, 2004, s. 45–64.
- Tremmel J., *Was ist eine Generation?*, [w:] *Soziokulturelle Konstruktion des Alters: transdisziplinäre Perspektiven*, red. Dieter Ferring, Miria Haller, Hartmut Meyer-Wolters, Tom Michels, Würzburg 2008, s. 49–168.
- Weber Max, *Klasy, stany, partie — podział władzy w obrębie wspólnoty (1921/22)*, [w:] *Elementy teorii socjologicznych*, red. Włodzimierz Dereczyński, Aleksandra Jasińska-Kania, Jerzy Szacki, Warszawa 1975, s. 415–428.
- Weigel Sigrid, *Genea-Logik: Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften*, München 2006.
- Weisbrod Bernd, *Generation und Generationalität in der neueren Geschichte*, „Aus Politik und Zeitgeschichte“, nr 8, 2005, s. 3–9.

Problematyka generacji w badaniach polskich

- Baluch Wojciech, *Po-między-nami. Słaby dyskurs w polskim dramacie współczesnym*, Kraków 2011.
- Burska Lidia, „Pokolenie” — co to jest i jak używać?, „Teksty Drugie”, nr 6 (96), 2005, s. 17–32.
- Brzozowska Blanka, *Gen X: pokolenie konsumentów*, Kraków 2005.
- Dunin-Wąsowicz Paweł, *Oko smoka. Literatura tzw. pokolenia „bruLionu” wobec rzeczywistości III RP*, Warszawa 2000.

- Etymologiczny słownik języka polskiego*, red. Agata Mrozowska, t. II, Warszawa 2000.
- Fatyga Barbara, *Dzicy z naszej ulicy. Antropologia kultury młodzieżowej*, Warszawa 1999.
- Fatyga B., *Pokolenie*, [w:] *Encyklopedia socjologii: suplement*, red. Zbigniew Bokszański i in., Warszawa 2005, s. 193–197.
- Fik Ignacy, *Linie podziału w literaturze*, „Pion”, nr 51–52, 1938. Przedruk w: tegoż: *Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1961, s. 267.
- Fryde Ludwik, *Trzy pokolenia literackie*, „Pion”, nr 45, 1938.
- Garewicz Jan, *Pokolenie jako kategoria socjo-filozoficzna*, [w:] *Na krawędzi epoki. Rozwój duchowy a działanie człowieka*, red. Jarosław Rudniański, Krzysztof Murawski, Warszawa 1985.
- Głowiński Michał, *Grupa literacka a model poezji (przykład Skamandra)*, [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, red. Alina Brodzka, Zbigniew Żabicki, Warszawa 1965.
- Górska Katarzyna, Lępkowska Ewa, *Na Zachód od Wschodu. Literackie i popkulturowe obrazy NRD, PRL i RFN*, Kraków 2009.
- Kajtoch Jacek, *Pokolenia i grupy literackie po 1918 roku: antologia opracowań i szkiców krytyczno-literackich*, Kraków 1976.
- Kamińska Aneta, *Kategoria pokolenia w badaniach nad społeczeństwem i kulturą*, „Kultura i Historia”, nr 11, 2007, <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/113> (dostęp: 24.08.2010).
- Maciejewski Janusz, *Kategoria pokolenia w badaniach literackich, Dramat i teatr. Konferencja teoretycznoliteracka w Świętej Katarzynie*, red. Jan Trzynadłowski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967, s. 163–177.
- Maciejewski J., *Obszary i konteksty literatury*, Warszawa 1998.
- Maliszewski Karol, *Następcy i następstwa*, „Kresy”, nr 30, 1997, s. 90–95.
- Nowicki Krzysztof, *Potrójny debiut pokolenia*, „Współczesność”, nr 14, 1969, s. 1, 10–12.
- Ortner Sherry B., *Pokolenie X. Antropologia w świecie naszczynym mediami*, tłum. Marta Kempny, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, red. Marian Kempny, Ewa Nowicka, Warszawa 2004, s. 420–447.
- Ossowska Maria, *Koncepcja pokolenia*, „Studia Socjologiczne”, nr 2, 1963, s. 47–51. Przedruk w: tejże, *O człowieku, moralności i nauce: miscellanea*, Warszawa 1983, s. 500.
- Pęczak Mirosław, *Adrenalina pokoleń*, „Arkadia”, nr 8, 2000, s. 57–62.
- Peyre Henri, *Pokolenia literackie*, tłum. H. Chorbkowska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, red. Henryk Markiewicz, Kraków 1976, t. 3, s. 8–42.
- Pokolenie bez buntu?*, „Res Publica Nowa”, nr 6, 2009.
- Pokolenie JP 2. Przeszłość i przyszłość zjawiska religijnego*, red. Tadeusz Szawiel, Warszawa 2008.
- Rębała Monika i in., *Stracone pokolenie młodych Europejczyków*, „Newsweek”, 14.06.2010, <http://swiat.newsweek.pl/stracone-pokolenie-młodych-europejczykow,60312,1,1.html> (dostęp: 23.03.2011).
- Sperber Dan, Deirdre Wilson, *Ironia a rozróżnienie między użyciem a przywołaniem*, [w:] *Ironia*, red. Michał Głowiński, Gdańsk 2002, s. 75–108.
- Sztompka Piotr, *Socjologia: analiza społeczeństwa*, Kraków 2002.
- Szulc-Packalén, Małgorzata Anna, *Pokolenie '68. Studium poezji polskiej lat siedemdziesiątych*, Warszawa 1997 (Uppsala 1987).
- Świda-Ziemba Hanna, *Wartości egzystencjalne młodzieży lat dziewięćdziesiątych*, Warszawa 1995.
- Świda-Ziemba H., *Młodzi w nowym świecie*, Warszawa 2005.
- Świda-Ziemba H., *Młodzież PRL Portrety pokoleń w kontekście historii*, Kraków 2010.
- Tabin Łukasz, *Pokolenia, literatura zaangażowana, konsumpcja. Rekonesans*, „Pro Arte”, nr 22, 2006.
- Tadla Beata, *Pokolenie '89, czyli Dzieci PRL-u w wolnej Polsce*, Warszawa 2009.
- Turowski Jan, *Socjologia. Wielkie struktury społeczne*, Lublin 1994.
- Wallis Mieczysław, *Koncepcje biologiczne w humanistyce*, [w:] *Księga pamiątkowa ku uczczeniu czterdziestolecia pracy nauczycielskiej w Uniwersytecie Warszawskim profesora Tadeusza Kotarbińskiego*, red. Janina Kotarbińska i in., Warszawa 1959, s. 307–330.

- Waśkiewicz Andrzej K., *Modele i formuła: szkice o młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978.
- Wojna pokoleń, red. Piotr Nowak, Warszawa 2006.
- Wrzesień Witold, *Czy pokoleniowość nam się nie przydarzy? Kilka uwag o współczesnej polskiej młodości*, „Nauka”, nr 3, 2007, s. 131–151.
- Wyka Kazimierz, *Pokolenia literackie*, Kraków 1989 (1977).
- Zając Joanna, *Pokolenie kategoria historyczna czy współczesna?*, Kraków 2010.

Niemiecka literatura współczesna — literatura pop — generacja Golfa

Monografie, artykuły naukowe

- Adorno Theodor W., *Der Artist als Statthalter*, [w:] tegoż, *Noten zur Literatur*, Berlin 1974, s. 114–126.
- Adorno T.W., Horkheimer Max, *Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug*, [w:] tychże, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main 1969.
- Adorno T.W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1998 (1970).
- Ahbe Thomas, *Ostalgie: zum Umgang mit der DDR-Vergangenheit in der 1990er Jahren*, Thüringen 2005.
- Andersen Arne, *Der Traum vom guten Leben: Alltags- und Konsumgeschichte vom Wirtschaftswunder bis heute*, Frankfurt am Main 1999.
- Alles nur Pop? *Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990*, red. Thomas Jung, Frankfurt am Main i in. 2002.
- Alles Pop? *Kapitalismus und Subversion*, red. Marvin Chlada, Gerd Dembrowski, Denziz Ünlü, Aschaffenburg 2003.
- Appen Ralf von, *Kein Weg aus dem Dilemma von Rock und Ironie. Die Musik in den Schriften Benjamin von Stuckrad-Barres*, [w:] *Pop Pop Populär, Popliteratur und Jugendkultur*, red. Johannes G. Pankau, Bremen-Oldenburg 2004, s. 153–166.
- Auferissen. *Zur Literatur der 90er Jahre*, red. Thomas Kraft, München-Zürich 2000.
- Barthes Roland, *Der Tod des Autors*, [w:] *Texte zur Theorie der Autorschaft*, red. Fotis Jannidis, Stuttgart 2000 (1967), s. 185–193.
- Barthes R., *Śmierć autora*, tłum. Michał Paweł Markowski, „Teksty Drugie”, nr 1–2, 1999, s. 247–251.
- Baßler Moritz, *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München 2002.
- Baßler M., *Das Zeitalter der neuen Literatur. Popkultur als literarisches Paradigma*, [w:] *Chiffre 2000 — Neue Paradigmen der Gegenwartsliteratur*, red. Corina Caduff, Ulrike Vedder, München 2005, s. 185–199.
- Baustelle *Gegenwartsliteratur*, red. Andreas Erb, Opladen 1998.
- Behrens Roger, *Die Diktatur der Angepassten. Texte zur kritischen Theorie der Popkultur*, Bielefeld 2003.
- Behrens R., *Schwierigkeiten einer Philosophie der Popkultur. Arroganz und Ignoranz zwischen Kulturphilosophie und der Massenkultur, die keine mehr ist*, „Streifzüge”, nr 31, 2004, <http://www.streifzuege.org/2004/schwierigkeiten-einer-philosophie-der-popkultur> (dostęp: 23.07.2010).
- Beitter Ursula E., *Schreiben im heutigen Deutschland: Fragen an die Vergangenheit*, New York 1998.
- Benjamin Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente*, Frankfurt am Main, 2007 (1963).
- Bestandsaufnahme *Gegenwartsliteratur: Bundesrepublik Deutschland, Deutsche Demokratische Republik, Österreich, Schweiz*, red. Heinz Ludwig Arnold, München 1988.
- Bestandsaufnahmen. *Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht*, red. Matthias Harder, Würzburg 2001.

- Binroth Andreas, *Völlig abgestumpft gegen das Vergebliche — nur wegen Fußball. Thomas Brussig lässt in seinem neuen Buch einen »Trainerfuchs« aus dem Nähkästchen plaudern*, „literaturkritik.de“, nr 12, 2001, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=4444 (dostęp: 21.03.10).
- Bisky Jens, *Zonensucht: Kritik der neuen Ostalgie*, „Merkur“, nr 58, 2004.
- Blank Margot, Jahn Peter, *Unsere Russen, unsere Deutschen: Bilder vom Anderen 1800 bis 2000*, Berlin 2007, s. 181.
- Blumenkamp Katrin, *Das „Literarische Fräuleinwunder“ die Funktionsweise eines Etiketts im literarischen Feld der Jahrtausendwende*, Berlin-Münster 2010.
- Blümner Heike, *Pop oder Was aus einem verlockenden Versprechen wurde*, [w:] *Sound Signatures. Pop-Splitter*, red. Jochen Bonz, Frankfurt am Main 2001, s. 55–60.
- Bogdal Klaus-Michael, *Klimawechsel. Eine kleine Meteorologie der Gegenwartsliteratur*, [w:] *Baustelle Gegenwartsliteratur*, red. Andreas Erb, Opladen 1998.
- Bogdal K.-M., *Die Chancen der deutschen Gegenwartsliteratur in der Mediengesellschaft*, „Dogilmunhak. Koreanische Zeitschrift für Germanistik“, t. 94, r. 46, 2005, z. 2, s. 175–190.
- Bohnenkamp Björn, *Die Jugend vor 25. Jahren. Generatiographien*, [w:] *Literaturwissenschaftliche Beiträge zur Generationsforschung*, red. Gerhard Lauer, Göttingen 2009, s. 108–132.
- Bolz Norbert, *Literarisches Kulturmarketing*, [w:] *Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, red. Andrea Köhler, Rainer Moritz, Leipzig 1998, s. 245–54.
- Bonz Jochen, *Sound Singnatures. Pop-Splitter*, Frankfurt am Main 2001.
- Böttcher Andrea, *Popliteratur und Narzissmus: Analysen popliterarischer Texte von Hennig von Lange, Stuckrad-Barre, Kracht und Naters im Hinblick auf Erscheinungsformen des narzisstischen Sozialisationsstypus*, Hildesheim 2003.
- Bourdieu Pierre, *Historische und soziale Voraussetzungen modernen Sports* (1978), „Merkur“, nr 39, 1985.
- Bourdieu P., *Co tworzy klasę społeczną? O teoretycznym i praktycznym istnieniu grup*, tłum. Jakub Maciejczak, „Recycling idei“, nr 11, 2008, s. 36–46.
- Bremer Ulrike, *Versionen der Wende: eine textanalytische Untersuchung erzählerischer Prosa junger deutscher Autoren zur Wiedervereinigung*, Osnabrück 2002.
- Brüns Elke, *Nach dem Mauerfall: eine Literaturgeschichte der Entgrenzung*, München 2006.
- Büscher-Ulrich Dennis, *The Soundtrack of Our Lives? Zur Funktionalisierung von Musik in der Popliteratur*, [w:] *Poetik der Oberfläche: die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*, red. Olaf Grabienski, Till Huber, Jan-Noël Thon, Berlin-Boston 2011, s. 165–184.
- Büsser Martin, *Antipop*, Mainz 1997.
- Caduff Corina, Vedder Ulrike, *Chiffre 2000 — Neue Paradigmen der Gegenwartsliteratur*, München 2005.
- Cardonnoy Éric Leroy du, *Pop — Golf — Klatsch: literatur (sic!) der deutschen Jungautoren im Spiegel der Presse*, „Germanica“, nr 39, 2006, s. 231–240.
- Carl-Zuckmayer-Medaille des Landes Rheinland-Pfalz 2005 — Thomas Brussig. *Eine Würdigung*, Frankfurt am Main 2006.
- Chymkowski Roman, *W stronę antropologii praktyk lekturowych*, „Kultura i Społeczeństwo“, nr 2–3, 2011, s. 261–268.
- Conter Claude D., *»Rebellion gegen die Rebellion«. Gesellschaftsdiagnosen der Popliteratur der 1990er Jahre zwischen Selbstmord und Ehe*, [w:] *Pop-Pop-Populär. Popliteratur und Jugendkultur*, red. Johannes G. Pankau, München 2004, s. 49–67.
- Die DDR aus generationengeschichtlicher Perspektive: Eine Inventur*, red. Annegret Schule, Thomas Ahbe, Rainer Gries, Leipzig 2006.
- DDR-Literatur der neunziger Jahre (Sonderband text+kritik)*, red. Heinz Ludwig Arnold, München 2000.

- Die DDR zwischen Mauerbau und Mauerfall*, red. Heiner Timmermann, Münster 2003.
- Decker Kerstin, Decker Gunnar, *Gefühlsausbrüche oder ewig pubertiert der Ostdeutsche: Reportagen, Polemiken, Porträts*, Berlin 2000.
- Degler Frank, Paulokat Ute, *Neue Deutsche Popliteratur*, Paderborn 2008.
- Dermutz Klaus, *Männerphantasien im dunklen Reich der sexuellen Nöte*, „Frankfurter Rundschau“, 2.05.1996. (Helden wie wir als Theaterstück)
- Derrida Jacques, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, tłum. Wojciech Kalaga, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, red. Henryk Markiewicz, Kraków 1996, t. 4, cz. 2, s. 153–174.
- Der deutsche Roman der Gegenwart*, red. Wieland Freund, Winfried Freund, München 2001.
- Diederichsen Diedrich, *Pop — deskriptiv, normativ, emphatisch*, [w:] *Pop, Technik, Poesie*, red. Marcel Hartges, Martin Lüdke, Delf Schmidt, Reinbek 1996, s. 36–44.
- Diederichsen D., *Politische Korrekturen*, Köln 1996.
- Diederichsen D., *Der lange Weg nach Mitte — Der Sound und die Stadt*, Köln 1999.
- Döring Jörg, *Paratext »Tristesse Royale«*, [w:] *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*, red. Alexandra Tacke, Björn Weyand, Köln-Weimar 2009, s. 178–198.
- Drügh Heinz, *»...und ich war glücklich darüber, endlich seriously abzunehmen«: Christian Krachts Roman 1979 als Ende der Popliteratur?*, „Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre“, nr 57, 2007, z. 1, s. 31–51.
- Drügh H., *Dandys im Zeitalter des Massenkonsums. Popliteratur als Neo-Décadence*, [w:] *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*, red. Alexandra Tacke, Björn Weyand, Köln-Weimar 2009, s. 80–100.
- Dziudzia Corinna, *Ein neuer Ästhetizismus? Die Jahrhundertwende im Spiegel der Gegenwartsliteratur*, [w:] *Turns und Trends der Literaturwissenschaft: Literatur, Kultur und Wissenschaft zwischen Nachmärz und Jahrhundertwende im Blickfeld aktueller Theoriebildung*, red. Christian Meierhofer, Eric Scheufler, Zürich 2012, s. 285–303.
- Enno Stahl, *Popliteratur — Phänomen oder Phantasma*, „neue deutsche literatur“, nr 2, 2003, s. 93–100.
- Ernst Thomas, *Popliteratur*, Hamburg 2001.
- Ernst T., *Jenseits von MTV und Musikantenstadl. Popkulturelle Positionierungen in Wladimir Kaminers »Russendisko« und Feridun Zaimoglus »Kanak Sprak«*, [w:] *Literatur und Migration (Sonderband text+kritik)*, red. Heinz Ludwig Arnold, München 2006, s. 148–158.
- Featherstone Mike, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, tłum. Przemysław Czapliński, Jacek Lang, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Kraków 1996, s. 299–332.
- Fiedler Leslie A., *Überquert die Grenze, schließt den Graben! (1968)*, [w:] *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*, red. Uwe Wittstock, Leipzig 1994, s. 14–39.
- Fischer-Kania Sabine, *Berlin, von Moskau Und anderswo betrachtet. Stadtwahrnehmungen in Wladimir Kaminers Russendisko Und Schönhauser Allee*, [w:] *„Weltfabrik Berlin“: eine Metropole als Sujet der Literatur; Studien zu Literatur und Landeskunde*, red. Matthias Harder, Almut Hille, Würzburg 2006, s. 257–272.
- Fiske John, *Zrozumieć kulturę popularną*, Kraków 2010.
- Förster Nikolaus, *Die Wiederkehr des Erzählens: deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre*, Darmstadt 1999.
- Frank Dirk, *Propheten und Nostalgiker. Reflexivität in der Pop-Literatur der Gegenwart*, [w:] *Literatur und Identität. Beiträge auf der 10. Internationalen Arbeitstagung Germanistische Forschungen zum Literarischen Text*, red. Christoph Parry, Liisa Voßschmidt, Detlev Wilske, Vaasa 2000, s. 264–276.
- Frank D., *Talking about my generation. Generationenkonflikte in der zeitgenössischen Popliteratur*, „Der Deutschunterricht“, nr 6, 2000, s. 69–84.

- Frank D., *Die Nachfahren der »Gegengegenkultur«. Die Geburt der Tristesse Royale aus dem Geiste der achtziger Jahre*, [w:] *Pop-Literatur*, red. Heinz Ludwig Arnold, München 2003, s. 218–233.
- Frank D., *Generation Tristesse. Zum Verhältnis von Literatur und Journalismus in der jüngeren Popliteratur*, [w:] *Grenzgänger. Formen des New Journalism*, red. Joan Kristin Bleicher, Bernhard Pörksen, Wiesbaden 2004, s. 267–303.
- Frank D., *Literatur aus den reichen Ländern. Ein Rückblick auf die Popliteratur der 1990er Jahre*, [w:] *Poetik der Oberfläche: die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*, red. Olaf Grabiński, Till Huber, Jan-Noël Thon, Berlin-Boston 2011 s. 27–52.
- Friebe Jens, *Kishon für Neuarme*, „Jungle World”, nr 32, 2003.
- Funcke Bettina, *Pop oder Populus: Kunst zwischen High und Low*, Köln 2007.
- Gansel Carsten, *Adoleszenz, Ritual und Inszenierung in der Popliteratur*, [w:] *Pop-Literatur* (Sonderband text+kritik), red. Heinz Ludwig Arnold, Jörgen Schäfer, München 2003, s. 234–257.
- Garbe Joachim, *Deutsche Geschichte in deutschen Geschichten der neunziger Jahre*, Würzburg 2002.
- Gargano Antonella, *Die Berliner Romane von Wladimir Kaminer*, [w:] *Gedächtnis und Identität: die deutsche Literatur nach der Vereinigung*, red. Fabrizio Cambi, Würzburg 2008.
- Gayring Mischa, *SpätPostHipHopModerne? Anmerkungen zur gegenwärtigen Pop-Debatte und zum Ende der Spaßgesellschaft*, „Literaturkritik.de”, nr 12, 2001, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=4444&ausgabe=200112 (dostęp: 23.07.2010).
- Gedächtnis und Identität: die deutsche Literatur nach der Vereinigung*, red. Fabrizio Cambi, Würzburg 2008.
- Gender — Geschlechterverhältnisse im Pop*, red. Martin Büsser, Mainz 2000.
- Genette Gérard, *Strukturalizm a krytyka literacka*, tłum. Wanda Błońska, „Pamiętnik Literacki”, nr 3, 1974.
- Genette G., *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt am Main 1989.
- Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, red. Henryk Markiewicz, Kraków 1996, t. 4, cz. 2, s. 317–366.
- Gero Günther, *Walkman*, [w:] *Pop Technik Poesie. Die nächste Generation*, red. Marcel Hartges, Martin Lüdke, Delf Schmidt, Reinbek 1996, s. 14–22.
- Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, red. Wilfried Barner i in., München 2006.
- Geulen Eva, *Und weiter. Anmerkungen zum literaturwissenschaftlichen Umgang mit deutscher Popliteratur*, [w:] *Kunst — Fortschritt — Geschichte*, red. Christoph Menke, Juliane Rebentisch, Berlin 2006, s. 148–156.
- Gilcher-Holtey Ingrid, *Zwischen den Fronten: Positionskämpfe europäischer Intellektueller im 20. Jahrhundert*, Berlin 2006.
- Głowiński Michał, *Ironia jako akt komunikacyjny*, [w:] *Ironia*, red. tegoż, Gdańsk 2002, s. 5–16.
- Górska Katarzyna, *Nostalgia za PRL-em i ostalgia*, [w:] *Popkomunizm: Doświadczenie komunizmu a kultura popularna*, red. Magdalena Bogusławska, Zuzanna Grębecka, Kraków 2010, s. 217–228.
- Greenberg Clement, *Avant-Garde und Kitsch (1939)*, [w:] tegoż, *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, Amsterdam-Dresden 1997, s. 29–55.
- Grela Katarzyna M., *Konstrukcja i etyka*, [w:] *Zjawia realna. Antologia poezji lat sześćdziesiątych*, red. Jerzy Koperski, Warszawa 1999. [Przedruk w: <http://www.ffk.republika.pl/60.htm> (dostęp: 26.10.2010)].
- Gröschner Annett, *Reisender Russe vom Dienst*, „Literaturen”, nr 10, 2003, s. 69.
- Grub Frank Thomas, *Wende und Einheit im Spiegel der deutschsprachigen Literatur: Ein Handbuch*, Berlin 2003.
- Hage Volker, *Propheten im eigenen Land. Auf der Suche nach der deutschen Literatur*, München 1999.
- Harzewski Stephanie, *Tradition and Displacement in the New Novel of Manners. Chick Lit: the new woman's fiction*, [w:] *Chick Lit: The New Woman's Fiction*, red. Suzanne Ferriss, Mallory Young, New York 2006, s. 29–46.

- Harzewski S., *Chick Lit and Postfeminism*, Charlottesville 2011.
- Hecken Thomas, *Populäre Kultur. Mit einem Anhang „Girl und Popkultur“*, Bochum 2006.
- Hecken T., *Theorien der Populärkultur: dreißig Positionen von Schiller bis zu den Cultural Studies*, Bielefeld 2007.
- Hecken T., *Pop: Geschichte eines Konzepts 1995–2009*, Bielefeld 2009.
- Heero Aigo, *Das Eigene und das Fremde in der Literatur* W. Kaminers, [w:] *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005*, red. Jean-Marie Valentin, vol. 6, Bern 2007, s. 349–357.
- Helbig Holger, *Weiterschreiben: Zur DDR-Literatur nach dem Ende der DDR*, Berlin 2007.
- Hermund Jost, *Nach der Postmoderne. Ästhetik heute*, Köln 2004.
- Hinz Ralf, *Cultural studies und Pop: zur Kritik der Urteilkraft wissenschaftlicher und journalistischer Rede über populäre Kultur*, Opladen 1998.
- Hinz R., *Pop-Diskurse: zum Stellenwert von cultural studies, Pop-Theorie und Jugendforschung*, Bochum 2009.
- Höfer Anja, *Kohls Kinder*, „Literaturkritik.de“, nr 5, 2000, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=1083 (dostęp: 23.03.2011).
- Hoffmann Dieter, *Von der neuen Subjektivität zur Popliteratur*, Tübingen 2006.
- Hollmer Heide, *The next generation. Thomas Brussig erzählt Erich Honeckers DDR*, [w:] *DDR-Literatur der neunziger Jahre (Sonderband text+kritik)*, red. Heinz Ludwig Arnold, München 2000, s. 107–121.
- Hösle Vittorio, *Die Krise der Gegenwart und die Verantwortung der Philosophie*, München 1994.
- Hunfeld Andrea, *Untersuchungen zu Sprachstilisierungen deutscher „Popliteratur“*, Vechta 2005.
- Hünniger Andrea, *Wladimir Kaminer. Musikalisch auf den Pudding hauen*, „EINS.DE“ 4.03.2009, <http://eins.de/articles/17692-wladimir-kaminer> (dostęp: 10.11.2010).
- Igel Oliver, *Gab es die DDR wirklich? Die Darstellung des SED-Staates in komischer Prosa zur „Wende“*, Lübeck 2005.
- Ingold Felix Philipp, *Aktion Philosophenschiff. Wie sich die Sowjetmacht der ‚bourgeoisien‘ Intelligenz entledigte*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 19.12.2003.
- Joachimsthaler Jürgen, *Politik bis Pop. Gegenwartsliteratur in Deutschland 1980 bis 2006*, „Orbis Linguarum“, nr 30, 2006.
- Jung Thomas, *Die Geburt der Popliteratur aus dem Geiste von Mozart und MTV. Anmerkungen zu Benjamin von Stuckrad-Barres »Soloalbum«*, [w:] *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990*, red. tenze, Frankfurt am Main 2002, s. 137–156.
- Jung T., *Trash, Cash oder Chaos? Populäre deutschsprachige Literatur seit der Wende und die sogenannte Popliteratur*, [w:] *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990*, red. tenze, Frankfurt am Main i in. 2002, s. 15–27.
- Jung T., *Viel Lärm um nichts*, [w:] *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990*, red. tenze, Frankfurt am Main 2002, s. 9–13.
- Jung T., *Vom Pop international zur Tristesse Royal (sic!): Die Popliteratur, der Kommerz und die postmoderne Beliebigkeit*, [w:] *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990*, red. tenze, Frankfurt am Main 2002, s. 29–53.
- Jung T., *Ende gut, alles gut — Oder der Pop frißt seine Kinder*, [w:] *Pop Pop Populär. Popliteratur und Jugendkultur*, red. Johannes G. Pankau, Oldenburg 2004, s. 131–145.
- Jung T., *Topographie der Wendeerfahrung. Thomas Brussigs »Sonnentallee« als Gedächtnisort einer Zeitenwende*, [w:] *„Weltfabrik Berlin“: eine Metropole als Sujet der Literatur*, red. Matthias Harder, Almut Hille, Würzburg 2006, s. 273–286.
- Kaiser Rolf-Ulrich, *Underground? Pop? Nein! Gegenkultur: eine Buchcollage*, Köln 1969.
- Kammler Clemens, Pflugmacher Torsten, *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989: Zwischenbilanzen, Analysen, Vermittlungsperspektiven*, Heidelberg 2004.
- Karasek Tom, *Generation Golf: Die Diagnose als Symptom. Produktionsprinzipien und Plausibilitäten in der Populärliteratur*, Bielefeld 2008.

- Kauer Katja, *Popfeminismus! Fragezeichen!: Eine Einführung*, Berlin 2009.
- Kauer K., *Die Popsirene als liebevolle Mutter*, [w:] *Familie: kultureller Mythos und soziale Realität*, red. taz, Berlin 2011, s. 19–44.
- Kaulen Heinrich, *Der Autor als Popstar und Entertainer. Überlegungen zur neuen deutschen Popliteratur*, [w:] *Lesen zwischen Neuen Medien und Pop-Kultur: Kinder- und Jugendliteratur im Zeitalter multimedialen Entertainments*, red. Hans Hei Ewers, München 2002, s. 209–228.
- Kaulen H., *Der Popliterat auf der Suche nach dem Gral. Zur Ambivalenz religiöser Erfahrungen in der aktuellen Popliteratur*, „literaturkritik.de”, 12.12.2005, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=8876&ausgabe=200512 (dostęp: 26.06.2010).
- Kaulen H., *Popliteratur als Generationsphänomen. Jugendliche Lebenswelten im Spiegel der Popliteratur der 1990er Jahre, Konkurrenzen, Konflikte, Kontinuitäten — Generationenfragen in der Literatur seit 1990*, red. Jan Süselbeck, Andrea Geier, Göttingen 2009, s. 137–157.
- Klee Karsten J., *Popliteratur, Sprache der Jugend*, „C6 — Magazin”, 2.10.2005, <http://archiv.c6-magazin.de/06/kultur/literatur/2005/10/1128267635.php> (dostęp: 20.10.2009).
- Kleiner Marcus S., *Pop-Theorie. Ein deutscher Sonderweg*, [w:] *Pop, Populäres und Theorien*, red. Christoph Jacke, Jens Ruchatz, Martin Zierold, Münster 2011, s. 45–63.
- Klepp Frithjof, *ICH und WIR und ÜBERHAUPT*, „Lit03.de”, nr 12, 2003, http://www.lit04.de/archiv/lit03/index_literatur_lifestyle.html?thema_1_sammelrez_generation.html~main (dostęp: 23.03.2010).
- Kliefoth Franziska, *Ironie und Skurrilität — Wladimir Kaminer in Vechta*, „Campusmagazin Vechta”, 6.07.2009, <http://www.univista.de/2009/07/06/ironie-und-skurrilitaet-wladimir-kaminer-in-vechta/> (dostęp: 21.07.2010).
- Kodzis-Sofińska Agnieszka, *Berlińskie impresje Władimira Kaminera*, „Studia i Szkice Slawistyczne” nr 11, 2011 [Na pograniczu nauk i kultur: tom poświęcony Profesorowi Bronisławowi Kodzisowi], s. 145–152.
- Kodzis-Sofińska A., *Przeciw źle rozumianej wolności słowa. »Utracona część Katarzyny Blum, albo: Jak powstaje przemoc i do czego może doprowadzić«*, [w:] *Arcydzieła literatury niemieckojęzycznej*, red. Edward Białek, Grzegorz Kowal, Wrocław 2011, s. 127–140.
- Kodzis-Sofińska A., *Zwischen neuer Dekadenz und gewöhnlichem Trübsinn — Das popkulturelle »Manifest« »Tristesse Royale« aus heutiger Perspektive*, [w:] *Zwischen Erinnerung und Fremdheit. Entwicklungen in der deutschen und polnischen Literatur nach 1989*, red. Carsten Gansel, Markus Joch, Monika Wolting, Göttingen 2015, s. 439–451.
- Konkurrenzen, Konflikte, Kontinuitäten — Generationenfragen in der Literatur seit 1990*, red. Jan Süselbeck, Andrea Geier, Göttingen 2009.
- Kopacki Andrzej, *Christian Kracht, Tristesse Royale und die Möbiusschleife*, „Convivium” 2008, s. 261–285.
- Korte Barbara, *History goes Pop: Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*, Bielefeld 2009.
- Kraft Andreas, Weißhaupt Mark, *Erfahrung — Erzählung — Identität und die „Grenzen des Verstehens”: Überlegungen zum Generationenbegriff. Generationen: Erfahrung — Erzählung — Identität*, red. Andreas Kraft, Mark Weißhaupt, Konstanz 2009, s. 17–47.
- Kraft Thomas, *Autorenporträts. Thomas Brussig*, [w:] *Aufgerissen. Zur Literatur der 90er*, red. tenże, München 2000, s. 41–42.
- Krause Stephan, Partzsch Friederike, *Die Mauer wurde wie nebenbei eingerissen. Zur Literatur in Deutschland und Mitteleuropa nach 1989/90*, Berlin 2011.
- Krawczak Ewa, *Wokół problematyki socjologii literatury*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, nr XXVI, 2001, z. 4, s. 47–56.
- Kristeva Julia, *Słowo, dialog i powieść*, tłum. Wojciech Grajewski, [w:] *M. Bachtin. Dialog — język — literatura*, red. Eugeniusz Czaplewicz, Edward Kasperski, Warszawa 1983, s. 394–418.
- Kulturowa teoria literatury*, red. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz, Kraków 2006.

- Lem Stanisław, *Science fiction — beznadziejny przypadek — z wyjątkami*, [w:] tenże, *Mój pogląd na literaturę: rozprawy i szkice*, Kraków 2003, s. 145–152.
- Liesegang Torsten, *Die Wiederkehr der Popliteratur als Farce*, „Krisis. Beiträge zur Kritik der Wangesellschaft”, nr 25, 2002, s. 156–162.
- Lips Tits Hits Power? *Popkultur und Feminismus*, red. Anette Baldauf, Katharina Weingartner, Wien-Bozen 1998.
- Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000*, red. Evi Zemanek, Susanne Krones, Bielefeld 2008.
- Literatur und Identität*, red. Christoph Parry i in., Vaasa 2000.
- Literaturkritik. Geschichte-Theorie-Praxis*, red. Thomas Anz, Rainer Baasner, München 2004.
- Löffler Sigrid, *Die versalzene Suppe und deren Köche. Über das Verhältnis von Literatur, Kritik und Öffentlichkeit*, [w:] *Literaturkritik. Theorie und Praxis*, red. Wendelin Schmidt-Dengler, Katja Nicole Streitler, Innsbruck-Wien 1999, s. 27–40.
- Ludorowska Halina, *Literatura i nowa media*, [w:] *Publicystyka — literatura*, red. Lech Ludorowski, Lublin 2000, s. 107–114.
- Łebkowska Anna, *Granice narracji*, [w:] *Narracja i tożsamość. Narracje w kulturze*, red. Włodzimierz Bolecki, Ryszard Nycz, Warszawa 2004, s. 28–43.
- Łebkowska A., *Między antropologią literatury i antropologią literacką*, „Teksty Drugie”, nr 6, 2007, s. 9–24.
- Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*, red. Tom Holert, Mark Terkessidis, Berlin-Amsterdam 1996.
- Malecha Tom, *Ich bin viele: Identitäten in der Popliteratur*, Saarbrücken 2008.
- Maryl Maciej, *Antropologia odbioru literatury — zagadnienia metodologiczne*, „Teksty Drugie” nr 1–2, 2009, s. 228–250.
- Mehrfort Sandra, *Popliteratur: zum literarischen Stellenwert eines Phänomens der 1990er Jahre*, Karlsruhe 2008.
- Meisterwerke: deutschsprachige Autorinnen im 20. Jahrhundert*, red. Claudia Benthien, Inge Stephan, Köln 2005.
- Menke André, *Die Popliteratur nach ihrem Ende. Zur Prosa Meineckes, Schamonis, Krachts in den 2000er Jahren*, „Schriften zur Popkultur”, t. 4, Bochum 2010.
- Meurer Christoph, *Ihr seid anders und wir auch: Inter- und transkulturelle Russlandbilder bei Wladimir Kaminer*, [w:] *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Von der nationalen zur internationalen Literatur Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*, red. Helmut Schmitz, Amsterdam-New York 2009, s. 227–241.
- Mingels Anette, *Fräuleinwunder ist tot — es lebe das Fräuleinwunder!*, [w:] *Zwischen Inszenierung und Botschaft: Zur Literatur Deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts*, red. Ilse Nagelschmidt, Lea Müller-Dannhausen, Sandy Feldbacher, Berlin 2006, s. 13–38.
- Montgomery Rian, *Chick Lit Books Home page*, <http://chicklitbooks.com/> (dostęp: 23.05.2010).
- Müller Heidelinde, *Das „literarische Fräuleinwunder”. Inspektion eines Phänomens der deutschen Gegenwartsliteratur in Einzelfallstudien*, Frankfurt am Main i in. 2004.
- Nagelschmidt Ilse, Müller-Dannhausen Lea, Feldbacher Sandy, *Zwischen Inszenierung und Botschaft: Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2006.
- Nause Tanja, *Inszenierung der Naivität. Tendenzen und Ausprägungen einer Erzählstrategie der Nachwendeliteratur*, Leipzig 2002.
- Neue Literaturtheorien: eine Einführung*, red. Klaus-Michael Bogdal, Opladen 1997.
- Neues Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur seit 1945*, red. Dietz-Rüdiger Moser, München 1990.
- Neumeister Andreas, *Pop als Wille und Vorstellung*, [w:] *Sound Signatures — Pop-Splitter*, red. Jochen Bonz, Frankfurt am Main 2001, s. 19–26.
- Niefanger Dirk, *Provokative Posen: zur Autorinszenierung in der deutschen Popliteratur*, [w:] *Pop-Populär. Popliteratur und Jugendkultur*, red. Johannes Pankau, Oldenburg 2004, s. 85–101.

- Nijdam Elizabeth, *Stasi, sex and soundtracks: Thomas Brussig's „Postalgie”*, Victoria 2007.
- Nowacki Dariusz, *Czytelnik ma zawsze rację, czyli proza środka*, „Instytut Książki” 2000, <http://www.institutksiazki.pl/pl,ik,site,14.php> (dostęp: 22.10.2012).
- Nusser Peter, *Trivilliteratur*, Stuttgart 1991.
- Nutz Walter, *Trivilliteratur und Popularkultur: vom Heftromanleser zum Fernsehzuschauer; eine literatursoziologische Analyse unter Einschluß der Trivilliteratur der DDR*, Opladen-Wiesbaden 1999.
- Nycz Ryszard, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, [w:] tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 11–82.
- Nycz R., *O globalizacji, literacie i Masłowskiej...*, rozmowę przeprowadziła Anna Bilska, „Sprawy Nauki”, nr 2, 2004, http://www.sprawynauki.waw.pl/?section=article&art_id=940 (dostęp: 23.04.2013).
- Nycz R., *Antropologia literatury — kulturowa teoria literatury — poetyka doświadczenia*, „Teksty Drugie”, nr 6, 2007, s. 34–49.
- Okopień-Sławińska Aleksandra, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] *Problemy teorii literatury* 2, red. Henryk Markiewicz, Wrocław 1976, s. 29–43.
- Oswald Georg, *Wann ist Literatur Pop? Eine empirische Antwort*, [w:] *Der deutsche Roman der Gegenwart*, München 2001, red. Wieland Freund, Winfried Freund, s. 29–44.
- Palfrey John, Gasser Urs, *Generation Internet. Die Digital Natives: Wie sie leben — Was sie denken — Wie sie arbeiten*, München 2008.
- Pankau Johannes G., *Pop-Pop-Populär*, „Einblicke”, nr 42, 2005, s. 22–24.
- Paulokat Ute, *Benjamin von Stuckrad-Barre: Literatur und Medien in der Popmoderne*, Frankfurt am Main 2006.
- Peitz Annette, *Chick Lit: genrekonstituierende Untersuchungen unter anglo-amerikanischem Einfluss*, Frankfurt am Main 2010.
- Philosophie und Popkultur*, red. Thomas Hecken, Marcel Wrzesinski, Bochum 2010.
- Polubojarinova Larissa, *Wladimir Kaminer, ein Nomade — »Kleine Literatur« als ein großes Problem der Interkulturalitätsforschung*, „Germanica — Voix étrangères en langue allemande”, nr 38, 2006, s. 87–102.
- Poetik der Oberfläche: die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*, red. Olaf Grabienski, Till Huber, Jan-Noël Thon, Berlin-Boston 2011.
- Pop in Prosa: erzählte Populärkultur in der deutsch- und ungarischsprachigen Moderne*, red. Amália Kerekes, Frankfurt am Main 2007.
- Popjournalismus*, red. Jochen Bonz, Michael Büscher, Johannes Springer, Mainz 2005.
- Popkomunizm. Doświadczenie komunizmu a kultura popularna*, red. Magdalena Bogusławska, Zuzanna Grębecka, Kraków 2010.
- Popkulturtheorie*, red. Jochen Bonz, Mainz 2002.
- Pop-Literatur (Sonderband text+kritik)*, red. Heinz Ludwig Arnold, Jürgen Schäfer, München 2003.
- Popliteratur. Arbeitstexte für den Unterricht*, red. Dirk Frank, Stuttgart 2003.
- Popliteraturgeschichte(n)*, red. Joseph A. Kruse, Düsseldorf 2007.
- Pop, Populäres und Theorien: Forschungsansätze und Perspektiven zu einem prekären Verhältnis in der Medienkulturgesellschaft*, red. Christoph Jacke, Berlin 2011.
- Pop Pop Populär. Popliteratur und Jugendkultur*, red. Johannes G. Pankau, Oldenburg 2004.
- Pop. Seit 1964*, red. Kerstin Gleba, Eckhard Schumacher, Köln 2007.
- Das Populäre*, red. Olivier Agard, Christian Helmreich, Hélène Vinckel, Göttingen 2010.
- Pop und Männlichkeit: Zwei Phänomene in prekärer Wechselwirkung?*, red. Katja Kauer, Berlin 2008.
- Pop unlimited? Imagetransfers in der aktuellen Popkultur*, red. Christian Höller, Wien 2001.
- Porombka Stephan, *Slam, Pop und Posse. Literatur in der Eventkultur*, [w:] *Bestandsaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht*, red. Matthias Harder, Würzburg 2001, s. 27–42.
- Poschardt Ulf, *DJ-culture: Diskjockeys und Popkultur*, Reinbek bei Hamburg 1997.

- Pöttsch Horst, *Deutsche Geschichte von 1945 bis zur Gegenwart. Die Entwicklung der beiden deutschen Staaten und das vereinte Deutschland*, München 2006.
- Pöttsch Horst, *Geschichte der DDR*, München 1991.
- Preußner Heinz-Peter, *Letzte Welten. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur diesseits und jenseits der Apokalypse*, Heidelberg 2003.
- Radisch Iris, *Es gibt zwei deutsche Gegenwartsliteraturen in Ost und West!*, [w:] *Schreiben nach der Wende. Ein Jahrzehnt deutscher Literatur 1989–1999*, red. Gerhard Fischer, David Roberts, Tübingen 2001.
- Rauen Christoph, *Nur ein Anfang — Was die Germanistik über die Popliteratur zu sagen hat*, „IASL online”, 31.05.2002, http://www.iaslonline.lmu.de/index.php?vorgang_id=2333 (dostęp: 23.03.2010).
- Rauen Ch., *Pop und Ironie: Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000*, Berlin-New York 2010.
- Rauen Ch., »Tristesse Royale«: *Funktionsschwächen der »postmodernen Lösung«*, [w:] tegoż, *Pop und Ironie: Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000*, Berlin-New York 2010, s. 152–160.
- Reichwein Marc, *Suhrkamp-Pop? Mauer-Pop? Migranten-Pop?*, „literaturkritik.de”, nr 11, 2011, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=16035&ausgabe=201111 (dostęp: 30.02.2012).
- Der Reiz des Trivialen. Künstler, Intellektuelle und die Popkultur*, red. Thomas Hecken, Opladen 1997.
- Riedi Eva, *Rhetorik der Ausgrenzung. Die Ästhetisierung des Alltags in der deutschen Pop-Literatur der 1990er Jahre*, Fribourg 2008.
- Rigler Christine, *Ich und die Medien: neue Literatur von Frauen*, Innsbruck 2005.
- Riha Karl, *Prä-Pop/Pop/Post-Pop*, [w:] *Abfälle: Stoff- und Materialpräsentation in der deutschen Pop-Literatur der 60er Jahre*, red. Dirck Linck, Gert Mattenklott, Hannover-Laatzten 2006, s. 17–30.
- Roenneke Stefanie, *Adieu Tristesse! Wieviel Camp steckt in Pop?*, [w:] *Poetik der Oberfläche: die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*, red. Olaf Grabienski, Till Huber, Jan-Noël Thon, Berlin-Boston 2011, s. 111–122.
- Saryusz-Wolska Magdalena, *Ostalgia*, „Tygiel Kultury”, nr 9, 2005, http://www.tygielkultury.eu/7_9_2005/aktual/8ram.htm (dostęp: 23.03.2010).
- Schäfer Frank, *Ich bin dann mal weg. Streifzüge durch die Popkultur*, Berlin 2002.
- Schäfer Jürgen, *Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968*, [w:] *PopLiteratur (Sonderband text+kritik)*, red. Heinz Ludwig Arnold, München 2003, s. 7–25.
- Schäfer J., *Pop-Literatur. Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der sechziger Jahre*, Stuttgart 1998.
- Schickedanz Hans-Joachim, *Ästhetische Rebellion und rebellische Ästheten*, Frankfurt am Main 2000.
- Schimroszik Nadine, *DDR-Museum in Berlin — Ostalgia Boomt*, „Spiegel online”, 26.11.2007, <http://www.spiegel.de/reise/staedte/0,1518,519677,00.html> (dostęp: 12.01.2010).
- Schmidt Robert, *Pop und Ästhetisierung: Aspekte des gesellschaftlichen Funktionswandels von Kultur*, Konstanz 1995.
- Schmitt Silke, *Ein Held am Prenzlauer Berg. Wladimir Kaminer erzählt Geschichten von der Schönhäuser Allee*, „literaturkritik.de”, nr 9, 2002, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5322&ausgabe=200209 (dostęp: 13.08.2010).
- Schmitt-Maass Christoph, *Omnipotenz und Dekadenz*, „Wortlaut.de”, 18.12.2000.
- Schneider Wolfgang, *Wer darf ein Fischstäbchen mehr essen?*, „Cicero. Online Magazin für politische Kultur”, 2.09.2009, <http://www.cicero.de/salon/wer-darf-ein-fischstaebchen-mehr-essen/44557> (dostęp: 24.09.2010).
- Schnell Ralf, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*, Stuttgart-Weimar 2003.
- Schröder Burkhard, *Nazis sind Pop*, Berlin 2000.

- Schröter Dirk, *Deutschland einig Vaterland — Wende und Wiedervereinigung im Spiegel der zeitgenössischen deutschen Literatur*, Leipzig-Berlin 2003.
- Schulz Kerstin, *Moderne und emanzipierte Frauen in der Literatur. Unbeabsichtigte Lebenshilfe in den Romanen von Ildikó von Kürthy*, „Suite 101”, 18.01.2010, <http://kerstinschulz.suite101.de/moderne-und-emanzipierte-frauen-in-der-literatur-a68099> (dostęp: 11.02.2010).
- Schumacher Eckhard, »Tristesse Royale«. *Sinnsuche als Kitsch*, [w:] *Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen*, red. Wolfgang Braungart, Tübingen 2002, s. 197–211.
- Schumacher E., *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*, Frankfurt am Main 2003.
- Schumacher E., *Das Ende der Popliteratur. Eine Fortsetzungsgeschichte*, [w:] *Kunst — Fortschritt — Geschichte*, red. Christoph Menke, Juliane Rebentisch, Berlin 2006, s. 157–165.
- Schumacher E., *Omnipräsentes Verschwinden. Christian Kracht im Netz*, [w:] *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*, red. Johannes Birgfeld, Claude D. Conter, Köln 2009, s. 187–203.
- Schumacher E., *Das Ende der Popliteratur. Eine Fortsetzungsgeschichte (Teil 2)*, [w:] *Poetik der Oberfläche: die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*, red. Olaf Grabienski, Till Huber, Jan-Noël Thon, Berlin-Boston 2011, s. 53–67.
- Seeßlen Georg, *Bedeutis und Wixis. Was kann die Popliteratur, und was meint sie zu können?*, „literatur konkret”, nr 26, 2001, s. 7–8.
- Seiler Sascha, *Das einfache wahre Abschreiben der Welt. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960*, Göttingen 2006.
- Siemes Isabelle, *Pop-Literatur und Jugendkultur in der Mediengesellschaft. Eine Generation, die ihr Leben als Zitat der 80er-Jahre-Show empfindet*, [w:] *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen — Analysen — Vermittlungsperspektiven*, red. Clemens Kammler, Torsten Pflugmacher, Heidelberg 2004, s. 173–182.
- Słownik literatury popularnej*, red. Tadeusz Żabski, Wrocław 2006 (1997), s. 313.
- Słownik współczesnych pisarzy niemieckojęzycznych. Pokolenia powojenne*, red. Jürgen Joachimsthaler, Marek Zybur, Wrocław 2007.
- Sontag Susan, *Notatki o kampie*, tłum. Wanda Wertenstein, „Literatura na Świecie”, nr 9, 1979, s. 307–323.
- Spellerberg Annette, *Lebensstile in Deutschland*, [w:] *Lebensstil zwischen Sozialstrukturanalyse und Kulturwissenschaft*, red. Otto Schwenk, Opladen 1996, s. 237–251.
- Süselbeck Jan, *Irony, over. Nicht nur die Literaturkritik, sondern auch die Literaturwissenschaft ist immer noch nicht in der Lage, das Werk Christian Krachts richtig einzuordnen*, „literaturkritik.de”, nr 6, 2010, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=14412 (dostęp: 21.02.2011).
- Stahl Enno, *Popliteraturgeschichte(n) 1965–2007*, Düsseldorf 2007.
- Stauffer Isabelle, *Mode und Marken in der Popliteratur*, [w:] *Depressive Dandys: Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*, red. Alexandra Tacke, Björn Weyand, Köln-Weimar 2009, s. 39–59.
- Stemmer Nikolaus, *Bigger than life and twice as ugly. Ein Offener Brief an das popkulturelle Quintett, die Wortführer der »Tristesse Royale«*, „EDIT. Papier für neue Texte”, nr 21, 1999.
- Śliwińska Katarzyna, *Thomas Brussig*, [w:] *Słownik współczesnych pisarzy niemieckojęzycznych. Pokolenia powojenne*, red. Jürgen Joachimsthaler, Marek Zybur, Wrocław 2007, s. 40–41.
- Świetlik Marta, *(Post)feministyczne trawestacje. O dziewczynskich zabawach artystek ostatniej dekady*, „Polisemia. Naukowe czasopismo internetowe”, nr 3, 2011, <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-3-2011-7/postfeministyczne-trawestacja>, (dostęp: 31.08.2012).
- Tabaszewska Justyna, *Wędrujące pojęcia. Koncepcja Mieke Bal — Przykład*, „Studia Europea Gne-snensia”, nr 8, 2013, s. 117–118.
- Tacke Alexandra, Weyand Björn, *Depressive Dandys: Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*, Köln-Weimar 2009.
- Testcard. Beiträge zur Popgeschichte. Pop und Literatur*, nr 7, red. Martin Büsser i in., Mainz 1999.
- Thiele Andre, *Porträt — Alexander von Schönburg*, „literatur konkret”, nr 26, 2001, s. 29.

- Tillmann Markus, Forth Jan, *Der Pop-Literat als »Pappstar«. Selbstbeschreibungen und Selbstinszenierungen bei Benjamin von Stuckrad-Barre*, [w:] *Selbstpoetik 1800–2000. Ich-Identität als literarisches Zeichenrecycling*, red. Ralph Köhnen, Frankfurt am Main, 2001.
- Tommek Heribert, *Das deutsche literarische Feld der Gegenwart, eine Welt für sich? Skizzen einer strukturellen Entwicklung, in das Beispiel der (westdeutschen) »Tristesse-Royale«-Popliteraten mündend*, [w:] *Zwischen den Fronten: Positionskämpfe europäischer Intellektueller im 20. Jahrhundert*, red. Ingrid Gilcher-Holtey, Berlin 2006, s. 397–430.
- Über Gegenwartsliteratur: Interpretationen und Interventionen: Festschrift für Paul Michael Lützel zum 65. Geburtstag von ehemaligen StudentInnen, red. Mark W. Rectanus, Bielefeld 2008.
- „Und wer bist du, der mich betrachtet?“ Populäre Literatur und Kultur als ästhetische Phänomene. Festschrift für Helmut Schmiedt, red. Helga Arend, Bielefeld 2010.
- Uvanović Željko, Dobranić Daniel, *Zeitgenössische deutsche und kroatische Pop-Literatur. Ein Vergleich im internationalen Kontext*, „Estudios filológicos alemanes“, nr 23, 2011, s. 179–200.
- Venker Thomas, *Ignoranz und Inszenierung. Schreiben über Pop*, Mainz 2003.
- Voigt Jutta, *Westbesuch. Vom Leben in den Zeiten der Sehnsucht*, Berlin 2009.
- Volkmann, Maren, *Frauen und Popkultur: Feminismus, Cultural Studies, Gegenwartsliteratur*, Bochum 2011.
- Von Acid nach Adlon und zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur, red. Johannes Ullmaier, Mainz 2001.
- Vondung Klaus, *Facetten der Popmoderne*, [w:] *Anfang offen. Literarische Übergänge ins 21. Jahrhundert*, red. Natalie Binczek, Nicola Glaubitz, Klaus Vondung, Heidelberg 2002, s. 15–34.
- Wächter Kathleen, Kloss Ulrike, *Identitätsangebote für Jugendliche in der Popmoderne*, Saarbrücken 2011.
- Wagner Annette, *Postmoderne im Adoleszenzroman der Gegenwart: Studien zu Bret Easton Ellis, Douglas Coupland, Benjamin von Stuckrad-Barre und Alexa Hennig von Lange*, Frankfurt am Main 2007.
- Was ist Pop? Zehn Versuche, red. Walter Grasskamp, Michaela Krützen, Stephan Schmitt, Frankfurt am Main 2004.
- Wegmann Thomas, Wolf Norbert Christian, „High“ und „low“: Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur, Berlin 2011.
- Wehdeking Volker, *Generationenwechsel: Intermedialität in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Berlin 2007.
- Wehdeking V., *Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit (1990–2000)*, Berlin 2000.
- Weigel Sigrid, *Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Beiträge zur Gegenwartsliteratur*, Dülmen-Hiddingsel 1994.
- Welsch Wolfgang, *Transkulturalität. Zur veränderten Verfaßtheit heutiger Kulturen*, „Zeitschrift für Kulturaustausch“, 45, 1, 1995, s. 39–44.
- Werth Eva, *Literarischer Lifestylepop. Alltägliche und lebensgeschichtliche Erzählen in popliterarischer Perspektive*, [w:] *Das Populäre*, red. Olivier Agard, Christian Helmreich, Hélène Vinckel, Göttingen 2010, s. 223–236.
- Wertheimer Jürgen, Zima Peter V., *Strategien der Verdummung: Infantilisierung in der Fun-Gesellschaft*, München 2002.
- Winkels Hubert, *Grenzgänger. Neue deutsche Popliteratur*, „Sinn und Form“, nr 51, 1999, z. 4, s. 581–610.
- Wolle Stefan, *Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR 1971–1989*, Berlin 2003.
- Wysłouch Seweryna, *Analiza strukturalno-semiotyczna*, „Polonistyka“, nr 5, 1992, s. 262–265.
- Wysłouch S., *Przestrzeń jako kategoria transdyscyplinarna*, „Estetyka i Krytyka“, nr 17–18, 2009–2010, s. 47–60.
- Zambrzycka Marta, *Antropologia literatury w badaniach z pogranicza literaturoznawstwa i kulturoznawstwa*, „Kultura i Historia“, nr 19, 2011, <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/2097> (dostęp: 23.05.2013).

- Zeidler-Janiszewska Anna, *O anestetyzacyjnych akcentach w tak zwanej sztuce publicznej*, „Kultura Współczesna”, nr 2, 1999.
- Zierfuß Isabell, *Popjournalismus in Deutschland: eine kulturjournalistische Annäherung und ihre Poetik*, Hildesheim 2003.
- Zubiel Magdalena, *Neue Lust am Erzählen. Die deutschsprachige Popliteratur der 90er Jahre*, „Orbis Linguarum”, nr 34, 2009, s. 165–184.
- Zwischen Trivialität und Postmoderne: Literatur von Frauen in den 90er Jahren*, red. Ilse Nagelschmidt, Frankfurt am Main 2002.

Opracowania publicystyczne (wybór)

- Amend Christoph, Lebert Stephan, Oswald Andreas, *Ein Gespräch über die Neunziger: »Wann kümmern wir uns wieder um die Kröten?«*, „Der Tagesspiegel”, 20.12.2000.
- Arend Ingo, *Angstgegner Medien. Täuschung. Junge AutorInnen und die Politik*, „der Freitag”, nr 34, 2001.
- Arend I., *Testament des Scheins. Tanz mir den Berlusconi. Pop irrlichtert zwischen Affirmation und Dekonstruktion*, „der Freitag”, nr 49, 2001.
- Arend I., *Alles mal noch nicht anders machen*, „der Freitag”, nr 30, 2003.
- Assheuer Thomas, *Im Reich des Scheins. Zehn Thesen zur Krise des Pop*, „Die Zeit”, nr 16, 2001.
- Augstein Rudolf, *Das Leninsche Erbe*, „Der Spiegel”, nr 41, 1989.
- Balzer Jens, *Was ist Pop? Das fragte sich eine Tagung der Evangelischen Akademie in Tutzing am Starnberger See*, „Berliner Zeitung”, 27.11.2001.
- Bartels Gerrit, *Ein Perser und zwei schöne Frauen*, „die tageszeitung”, 23.06.2001.
- Bartels G., *Nutze die Popkultur. Die letzten Nischen der Subversion: Zwei Poptheorie — Reader suchen nach dem guten Pop im schlechten*, „die tageszeitung”, 3.02.2003.
- Bartens Werner, *Generation Golf — Garantie gegen Durchrostung?*, „Badische Zeitung”, 15.04.2000.
- Bernard Andreas, *Alles Pop?*, „Süddeutsche Zeitung”, 6.04.2000.
- Bernard A., *Ildikó von Kürthy*, „Süddeutsche Zeitung Magazin”, nr 36, 2006.
- Biermann Wolf, *Wenig Wahrheiten und viel Witz*, „Der Spiegel”, nr 5, 1996.
- Bilavsky Jörg von, *Die feinen Unterschiede. Alexander von Schönburg leistet sich ein »Lexikon der überflüssigen Dinge«*, „CULTurMAG — Literatur, Musik & Positionen”, 24.01.2007, <http://culturmag.de/rubriken/buecher/alexander-von-schonburg-lexikon-der-uberflussigen-dinge/12750> (dostęp: 22.10.2010).
- Birrer Sibylle, *Gegen die Heiterkeit*, „Neue Zürcher Zeitung”, 25.07.2001.
- Bisky Jens, *Mächtig viel Theater*, „Berliner Zeitung”, 2.09.2000.
- Blaß Simone, *Frauenliteratur von Anna Licht bis Ildikó von Kürthy: Leicht muss nicht seicht sein*, „buch blog”, 5.11.2010, <http://buch.germanblogs.de/archive/2010/11/05/frauenliteratur-von-anna-licht-bis-ildik-von-kuerthy-leicht-muss-nicht-seicht-sein.htm> (dostęp: 25.11.2010).
- Bock Caroline, *Beobachtet beim Biertrinken und Hören von Pop-Musik, Benjamin von Stuckrad-Barre schreibt ohne Liebe »Soloalbum«*, „Nordkurier”, 24.10.1998.
- Böhmer Daniel-Dylan, *Das ist Pop*, „Spiegel online”, 20.10.2000, <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,99037,00.html> (dostęp: 17.08.2010).
- Borchardt Rudolf, *Wir bitten uns Ruhe aus: Schluss mit der Popliteratur*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 7.11.2001.
- Böttiger Helmut, *Nach dem Pop. Hält Literatur nicht mehr über den Tag hinaus? Ist alles seicht und bald vorbei? Ein Essay über die Halbwertszeit des Bösen*, „Die Zeit”, nr 4, 2004.
- Brauck Markus, *Gott lacht*, „Frankfurter Rundschau”, 11.07.2003.
- Braun Michael, *In dubio pro disco. Popliteratur — zur Historisierung eines Genres*, „Neue Zürcher Zeitung”, 18.09.2004.
- Brunst Klaudia, *Sie mag die Seite an ihm, die er nicht zeigt*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 1.06.2004.
- Buselmeier Michael, *Biografie! Mediokratie! Trauer!*, „Frankfurter Rundschau”, 28.07.2001.

- Corsten Volker, *Helmut Kohls Fluch*, „Die Woche”, 18.02.2000.
- Dieckmann Dorothea, *Wenn Literatur zum Geschwätz verkommt. Plädoyer für die Wiedereinführung des Begriffs Trivialliteratur*, „Die Zeit”, nr 48, 2001.
- Diederichsen Diedrich, *Die License zur Nullposition*, „die tageszeitung”, 7.08.2000.
- Diez Georg, *German Psycho*, „Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung”, nr 14, 2004.
- Domnitz Christian, *Angekommen in Berlin: Florian Illies betreibt Journalismus »zum Schmecken und Fühlen«*, „Wort, Bild & Ton”, nr 9, 2000.
- Dotzauer Gregor, *Intergenerationeller Abgrenzungswahn*, „Der Tagesspiegel”, 24.02.2000.
- Eidlhuber Mia, *Alles Bonanza*, „Die Zeit”, nr 7, 2000.
- Ende einer Party, „Welt online”, 22.02.2009, http://www.welt.de/wams_print/article3250440/Ende-einer-Party.html (dostęp: 22.10.10).
- Enzensberger Theresia, *So siehst du aus!*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 2.08.2003.
- Er war hier. Benjamin von Stuckrad-Barre hat einen Film gedreht, „Der Tagesspiegel”, 19.05.2004.
- Feddersen Jan, *Das Produkt. Benjamin von Stuckrad-Barre hat einen Film gedreht, der nicht von ihm selbst handelt*, „die tageszeitung”, 5.06.2004.
- Feuilleton-Chef Florian Illies Von der »Zeit« zum Auktionshaus, „Spiegel online”, 17.12.2010, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,735191,00.html> (dostęp: 12.04.11).
- Flechter Kersten, *Suche nach Systemfehlern*, „Hannoversche Allgemeine Zeitung”, 29.08.2000.
- Florin Christiane, *Generation Golf: Die Freiheit nehm ich mir*, „Rheinischer Merkur”, nr 11, 2000.
- Florin Ch., *Alle Rädchen stehen still*, „Rheinischer Merkur”, nr 28, 2003.
- Förster Jochen, *Aliens in Moskau, Waldsuppe für alle. Wladimir Kaminer beschreibt sowjetische Subkultur*, „Die Welt”, 18.08.2001.
- Frank Arno, Raben Mia, *Golf gibt jetzt Gas*, „die tageszeitung”, 1.04.2004.
- Frank A., *Die Beichte als Sucht*, „die tageszeitung”, 25.05.2004.
- Freund Wieland, *Machen Sie bloß keine Witze über die siebziger Jahre. Politik statt Pop — in der Zeitschrift »Akzente« entdeckt die junge deutsche Literatur den Charme des wirklichen Lebens*, „Die Welt”, 15.06.2001.
- Freund W., *Zurück in die Wirklichkeit. Ein Schriftsteller und ein Lektor diskutieren über die neue deutsche Literatur*, „Die Welt”, 24.11.2001.
- Fricke Harald, *Aufstieg in die Kombi-Generation*, „die tageszeitung”, 15.08.2001.
- Fuchs Oliver, Henrici Axel, *Die ganze Welt soll Ich werden*, „die tageszeitung”, 15.09.1999.
- Fuchs O., *Traurige Popen. »Pop ist, wenn ich sage, deine Turnschuhe sind scheiße«: Eine Tagung in Tutzing, bei der die Birne schwirrte*, „Berliner Zeitung”, 27.11.2001.
- Gätjen Heike, *Generation Golf ist aus der Spur*, „Hamburger Abendblatt”, 10.07.2003.
- Geisel Sieglinde, *Der Russe vom Dienst. Wie Wladimir Kaminer den Berliner Alltag bewältigt*, „Neue Zürcher Zeitung”, 5.02.2001.
- Gilbert-Sättele Susanna, *Entspannend wie eine Aromatherapie*, „literaturmarkt.info”, 13.08.2006, http://www.literaturmarkt.info/cms/front_content.php?idcat=81&idart=956 (dostęp: 12.01.2010).
- Grombacher Welf, *Jede Ecke hat auch ein Mallorca*, „Saarbrücker Zeitung”, 20.10.2000.
- Guetg Marco, *Ich beschreibe nur Fakten*, „Sonntagszeitung”, 21.05.2000.
- Gutsch Jochen-Martin, *Der große Stillstand*, „Berliner Zeitung”, 14.07.2003.
- Hage Volker von, *Die Enkel kommen*, „Der Spiegel”, nr 41, 1999.
- Halter Martin, *Einreißend melancholisch vor dem Heizkörper*, „Tages-Anzeiger”, 22.10.1999.
- Halter M., *Stimmen aus der Blackbox*, „Badische Zeitung”, 30.10.2000.
- Halter M., *Zonenkasper macht Ernst — Schnappschüsse: Thomas Brüssigs deutsches Wendealbum*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 30.10.2004.
- Hampel Torsten, *Auf der Suche nach dem verlorenen Ernst*, „Der Tagesspiegel”, 2.01.2001.
- Hartmann Kathrin, *Sehnsuchts-Äh. Benjamin von Stuckrad-Barre schreibt, zusammen mit Hörnern*, „Frankfurter Rundschau”, 20.03.2004.
- Heier Erik, *Nur die Verrisse werden größer*, „Die Welt”, 2.09.2000.
- Heilbrunn Jacob, *Der Ernst des Lesens. Ein Abgesang auf die deutsche Popliteratur*, „Süddeutsche Zeitung Magazin”, 5.10.2001.

- Heine Matthias, *Alle Unlust will Ewigkeit*, „Die Welt”, 21.07.2003.
- Heise Ulf, *Aufgewachsen in einem riesigen Freizeitpark*, „Leipziger Volkszeitung”, 5.04.2002.
- Hennequin Maud, *Ich will auf die Fassade des Menschen gucken*, „uni.giessen.de”, <http://www.uni-giessen.de/cms/kultur/universum/lifestyle/medien/rezensionen/deutsche-unter-den-opfern> (dostęp: 14.02.2013).
- Herrmann Ulrike, *Was tun ohne Vitamin B?*, „die tageszeitung”, 17.11.2006.
- Heydebreck Amelie von, *Das vorläufige Ende eines Selbstversuchs*, „Berliner Zeitung”, 8.11.1999.
- Hildebrandt Dieter, *Ein Grüner radelt nach Sibirien. Wladimir Kaminers Ausflüge in die Wirklichkeit*, „Die Zeit”, nr 47, 2002 (dodatek: Literatura).
- Hildebrand Kathleen, *Pfefferminz für Christiansen*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 19.03.2010.
- Hoch Jenny, *Aristokraten-Treffen in Berlin. Royal mit Käse*, „Spiegel online”, 24.09.2008, <http://www..de/kultur/gesellschaft/0,1518,580149,00.html> (dostęp: 22.10.2010).
- Holoferna (pseudonim), *Ildikó von Kürthy — eine neoliberale Ikone*, „de.indymedia.org”, 29.10.2004.
- Huber Markus, *Generation Terror*, „Max”, nr 21, 2001.
- Ide Robert, *Generation Trabant*, „Der Tagesspiegel”, 22.07.2003.
- Ildikó von Kürthy: Mütter sind peinlich*, „gofeminin.de”, <http://www.gofeminin.de/buecher/endlich-ildiko-von-kuerthy-d15424x43151.html> (dostęp: 18.07.2010).
- Ildikó von Kürthy: »Keine 40-Jährige ist normal«*, <http://www.gofeminin.de/buecher/endlich-ildiko-von-kuerthy-d15424x43153.html> (dostęp: 18.07.2010).
- Ildikó von Kürthy: Mit Ikea-Geschmack zum Erfolg*, „gofeminin.de”, <http://www.gofeminin.de/buecher/endlich-ildiko-von-kuerthy-d15424x43152.html> (dostęp: 18.07.2010).
- Jacobsen Nils, *Der Entertainer: Benjamin von Stuckrad-Barre. Junger Mann mit Mut*, „wissen.de”, <http://www.wissen.de/der-entertainer-benjamin-von-stuckrad-barre> (dostęp: 12.02.2010).
- Jäger Stefan, *Die erste Leidenschaft? Der Börsenboom*, „Badische Zeitung”, 30.03.2000.
- Jegorow Sebastian, *Popliteratur?*, „C6—Magazin”, 5.10.2005, <http://archiv.c6-magazin.de/06/kultur/literatur/2005/10/1128500970.php> (dostęp: 20.10.2009).
- Jürgs Michael, *Des Kaisers neue Kleider. Im Herzen der Magazine. Eine subjektive Nabelschau unter aufstrebenden deutschen. Zeitgeistlern und Zeitgeistlern*, „Süddeutsche Zeitung”, 29.04.2005.
- Kaindlstorfer Günter, *Wir schauen vor allem aufs Outfit*, „Tages-Anzeiger”, 19.07.2000.
- Kaiser Alfons, *Die »Generation Golf« gibts wirklich! Ein soziologischer Nachweis*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 7.04.2003.
- Keller Thorsten, *Kontrollierte Defensive. Gespräch über Literatur und Show*, „Kölner Stadt-Anzeiger”, 30.08.2000.
- Kindt Tom, *Will er nach Indien?*, „Die Welt”, 26.08.2000.
- Kletzer Christoph, *Stummel der Geschichte*, „Der Standard”, 23.08.2003.
- Knippahls Dirk, *Baby, you can drive my car*, „die tageszeitung”, 26.02.2000.
- Knippahls D., *Eine dumme Schlagfertigkeit angewöhnt*, „die tageszeitung”, 6.09.2000.
- Knippahls D., *Hinein ins immer schon Gesagte*, „die tageszeitung”, 30.05.2002.
- Knür Deborah, *Immer auf dem Weg zur nächsten Pointe*, „Welt online”, 20.10.2001, http://www.welt.de/print-welt/article482621/Immer_auf_dem_Weg_zur_naechsten_Pointe.html (dostęp: 13.05.2010).
- Kohlenberg Kerstin, *Die Ironie und die Gene*, „Der Tagesspiegel”, 15.11.2000.
- Kohlenberg K., *Die Abraumer*, „Der Tagesspiegel”, 3.01.2001.
- Krampitz Dirk, *Zirkusfamilie und alternde Jungautoren. Kultur-Highlights*, „Die Welt”, 18.12.2005.
- Kraume Anne, *»Und es gibt ihn doch«*, „die tageszeitung”, 23.06.2004.
- Krekeler Elmar, *Wir waren's nicht, Helmut ist's gewesen*, „Welt online”, 5.07.2003, http://www.welt.de/print-welt/article244254/Wir_warens_nicht_Helmut_ists_gewesen.html (dostęp: 12.04.2011).
- Krekeler E., *Schweizer Imperialismus. Christian Kracht macht Ernst. »Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten« ist ein grandioser Schauerroman von dunkler Größe*, „Die Welt”, 20.09.2008.

- Krücken Stefan, *Von Eligmännern und Toten Hosen, Lesung mit Benjamin von Stuckrad-Barre — Generationen- Sprachrohr oder Meinungsterrorist?*, „Kölner Stadtanzeiger“, 17–18.04.1998.
- Krzemiński Adam, *Generacja Golfa. Chcemy wszystko i natychmiast*, „Polityka“, nr 21, 2001.
- Kürthy Ildikó von, *Eine Frau, die niemals langweilig sein will*, „Brigitte“, nr 23, 2009.
- Kuzmany Stefan, *Abschied von der Generation FAZ*, „die tageszeitung“, 29.11.2002.
- Leinemann Susanne, *Den Waren zum Trotz*, „Die Welt“, 6.03.2000.
- Leinemann S., *Generation Wende*, „Die Welt“, 2.10.2000.
- Lembke Judith, *Wladimir Kaminer: Der Geschichtenerzähler*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 5.03.2007.
- Lottmann Joachim, *Mein Leben mit Stuckrad-Barre*, „Jungle World“, nr 30, 2003.
- Lützow Gunnar, *Der Tigerenten-Hasser*, „Berliner Morgenpost“, 22.08.1999.
- Lützow G., *Sie können die Neunziger ausschalten*, „Berliner Morgenpost“, 31.08.2000.
- Łupak Sebastian, *Różowe kontra szare*, „Wysokie Obcasy“ (dodatek do „Gazety Wyborczej“) 15.02.2008.
- Maidt Zinke Kristina, *Ein Mauerspecht wird seriös. Gestreckter Cocktail: Thomas Brussigs Wende-Wälzer »Wie es leuchtet«*, „Süddeutsche Zeitung“, 23.10.2004.
- Manati Bernhard, *Das Ende der Popliteratur?*, „MAX“, 4.10.2001.
- Marquardt Volker, *Postpubertäre Würstchenwelt. Benjamin von Stuckrad-Barre verbrät in seinem Debütroman »Soloalbum« seine Erfahrungen mit dem Musikbiz — lauwarm*, „die tageszeitung Hamburg“, 15.08.1998.
- Martenstein Harald, *Er liebt mich, er liebt mich nicht. Frauenbücher sind Frauensache. Was passiert, wenn ein Mann sie liest?*, „Kulturspiegel“, nr 8, 2004.
- Martenstein H., *Souplesse Royale. »Der Freund«: Christian Kracht bringt eine neue, seltsame Kulturzeitschrift heraus*, „Der Tagesspiegel“, 24.09.2004.
- März Ursula, *Schelm von unten. Die endlosen Texte des Kultautors Wladimir Kaminer*, „Die Zeit“, nr 46, 2003.
- März U., *Ich bin nicht, was ich habe. Welche Kritik verdient der Kapitalismus? Drei neue Bücher von Carl Amery, Richard Layard und Alexander von Schönburg stellen die Frage, ob Geld allein den Wohlstand ausmacht*, „Die Zeit“, 28.04.2005.
- März U., *Vom Stapel Zappelphilipp mit Pumps*, „Die Zeit“, nr 9, 2005.
- März U., *Zu vierzig Prozent pointensicher*, „Die Zeit“, nr 32, 2006.
- März U., *Ildiko von Kürthy Tschüss und bis bald! Wie Ildiko von Kürthy ihre Bestseller schreibt*, „Die Zeit“, nr 42, 2010.
- Maus Stephan, *Aus der Raucherecke*, „Neue Zürcher Zeitung“, 2.09.2000.
- Maus S., *Job fressen Gumbo auf. Joachim Bessing an den Steuerknüppeln der »Wir Maschine«*, „Neue Zürcher Zeitung“, 29.09.2001.
- Mayer Helmut, *Felix culpa. Die Generation der Marken — eine Tutzingener Tagung*, „Neue Zürcher Zeitung“, 8.05.2001.
- Mensing Kolja, *Generation P & C*, „die tageszeitung Berlin“, 19.02.2000.
- Mensing K., *Papa, was ist eine Revolution?*, „die tageszeitung“, 27.01.2001.
- Minkmar Nils, *Man muss gehen, bevor es kracht*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 28.12.2010.
- Mohr Reinhard, *Zaungäste. Die Generation, die nach der Revolte kam*, Frankfurt am Main 1997.
- Moritz Rainer, *Golf im Feuchtgebiet*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 2.07.2008.
- Müller Alexander, *Lesung ohne Text*, „Literaturkritik.de“, nr 4, 2000, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=980 (25.05.2010).
- Müller-Reineke Hendrik, *Haste was an, biste was*, „wortlaut.de. Göttinger Zeitschrift für neue Literatur“, 7.03.2000.
- Neubauer Hans-Joachim, *Das Ende der Melancholie*, „Rheinischer Merkur“, nr 14, 2004.
- Neumann Olaf, *Der Sozialismus beißt nicht*, „Jungle World“, nr 48, 2001.
- Niedermeier Cornelia, *Glatt wie Playmobil. Florian Illies' Bestandsaufnahme der Generation Golf*, „Der Standard“, 17.06.2000.

- Nolte Barbara, *Ich trafe einen verzweifelden Menschen*, „Der Tagesspiegel”, 2.06.2004.
- Obst Helmut, *Der deutsche Pop-Roman und die Postmoderne seit 1990: dargestellt an Erzählprosa von Christian Kracht, Benjamin von Stuckrad-Barre und Benjamin Lebert*, Saarbrücken 2008.
- Orzechowska Joanna, *Dzieci przejadły swoją rewolucję*, „Polityka”, nr 5, 2012.
- Otte Joachim, *Was vom Remix übrig bleibt*, „Der Tagesspiegel”, 2.09.2000.
- Pater Ralf de Frikassee [= Conen, Dieter/Eberhard, Hans-Dieter], *Joachim Bessing: Tristesse Royale*, „Magazin für Verrisse aller Art”, nr 4, 2000, <http://www.lit-ex.de/litex47.htm> (dostęp: 13.07.2010).
- Paterno Wolfgang, *Gähnforschung. Vor zehn Jahren erschienen die ersten Bücher der deutschen Popliteratur-Welle. Was wurde aus dem Zeitgeist-Phänomen und seinen Protagonisten?*, „profil”, 12.12.2001.
- Peitz Dirk, *Die Köpfe rauchen noch. Pop — was ist das? Eine Tagung in Tutzing über das »Esperanto der Gegenwartskultur«*, „Der Tagesspiegel”, 28.11.2001.
- Peters Helmut, *Kürthys Frauengeschichten im fahlen Licht der Belanglosigkeit*, „Welt online”, 17.09.2010, <http://www.welt.de/die-welt/kultur/article9693536/Kuerthys-Frauengeschichten-im-fahlen-Licht-der-Belanglosigkeit.html> (dostęp: 13.05.2010).
- Pethke Katharina, *Einfach das Maul halten*, „Hamburger Morgenpost”, 8.09.2000.
- Pilz Michael, *Der Himmel hängt voller Zeichen. Das Unbestimmbare, hier wird's Ereignis: Eine Tagung im Tutzingen Schloss versuchte, Pop zu ergründen*, „Die Welt”, 27.11.2001.
- Pilz M., *Lyrisches Ich ins Grab, hopp, hopp. Klingeln zwischen Pop und Homepage: Die junge Literaten Benjamin v. Stuckrad-Barre und Christian Kracht vermarkten sich und ihre Bücher*, „Die Welt online”, 24.09.1999, http://www.welt.de/print-welt/article585003/Lyrisches_Ich_ins_Grab_hopp_hopp.html (dostęp: 19.10.2010).
- Plath Jörg, *Waldimir Kaminer, Radek Knapp und Artur Becker — drei deutschsprachige Schriftsteller mit osteuropäischem Hintergrund*, „Dialog”, nr 68, 2004, cyt. za: <http://www.arturbecker.de/Presse/varia/artikel005.html> (dostęp: 20.07.2010).
- Plath J., *Virtuosen der Distanznahme. Zur Konjunktur des literarischen Grenzgängertums zwischen Ost und West*, „Neue Zürcher Zeitung”, 12.02.2005.
- Politycki Matthias, *Simplifizierer und Schubladianer*, „die tageszeitung”, 27.10.2001.
- Pop, *Technik, Poesie: die nächste Generation*, red. Marcel Hartges, „Rowohlt's Literaturmagazin”, nr 7, 1996, s. 36–44.
- Popov Dmitri, *Der neue Russe. Kopelew — Kaminer — Klitschko als Spiegel ihrer Zeit*, „der Freitag”, nr 13, 2002.
- Porombka Wiebke, *Stuckrad-Barre ist zurück. Tod der Popliteratur*, „Die Zeit”, 21.02.2010.
- Poschardt Ulf, *Sack Adriano, Kunst für ein junges Bürgertum?*, „Welt am Sonntag”, 28.03.2004.
- Preuss Sebastian, *Florian Illies. Vom Top-Journalisten zum Kunsthändler*, „Berliner Zeitung”, 22.11.2011.
- Prune Antoine, *Wladimir Kaminer: »Es ist mir vollkommen egal, als Modell-Russe zu gelten«*, thum. Matthias Lutz, „cafebabel.de”, 9.08.2007, <http://www.cafebabel.de/article/21806/wladimir-kaminer-es-ist-mir-vollkommen-egal-als-modell-russe-zu-gelten.html> (dostęp: 10.11.2010).
- Räckel Hans-Herbert, *Gießkannengebrüll vor Hirschen und Hirschkühen im Harz. Benjamin von Stuckrad-Barres neues Soloalbum heißt »Blackbox«*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 18.11.2000.
- Ramm-Weber Susanne, *Karlsson vom Dach und Jurij Gagarin*, „Badische Zeitung”, 1.02.2010.
- Rapp Tobias, *Armuts-Ratgeber. Geld spielt keine Rolex*, „Spiegel online”, 30.03.2005, <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,348775,00.html> (dostęp: 22.10.2010).
- Rathgeb Eberhard, *Keine Geisterfahrer unterwegs*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 15.11.2000.
- Rehbein Helge, *Taschenbuch-Bestsellerliste: Bücher für die bessere Hälfte*, „Spiegel online Kultur”, 30.08.2010, <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,510130,00.html> (dostęp: 15.05.2010).
- Remke Susann, Garbers Sandra, *Das Ende der Teenie-Träume*, „Die Welt”, 18.05.2000.
- Riebsamen Hans, *Ins gelobte Land an Rhein und Donau. Jüdische Einwanderer in Deutschland*, „FAZ.NET”, 12.03.2010, <http://www.faz.net/-00m4k4> (dostęp: 11.08.2010).

- Roth Jenni, *Mit Juan Carlos am Strand. Alexander von Schönburg rückt den Königen auf die Pelle*, „Welt online”, 18.10.2008, http://www.welt.de/welt_print/article2593408/Mit-Juan-Carlos-am-Strand.html (dostęp: 20.03.2011).
- Rothe Frank, *Einsam ist man stark. Als Wladimir Kaminer vor zehn Jahren von Moskau nach Berlin kam, konnte er kaum Deutsch — heute ist er ein erfolgreicher Autor*, „Süddeutsche Zeitung”, 11.10.2000.
- Ruppel Ulrike, *Aus der Kindheit in den Ohrensessel gerauscht*, „Berliner Morgenpost”, 14.03.2000.
- Russenpop mit Höschen, „Der Spiegel”, nr 4, 2005, s. 167.
- Sack Adriano, *Mit der Angst auf dem Beifahrersitz*, „Welt am Sonntag”, 13.07.2003.
- Sander Markus, *Das Drama des begabten Kindes*, „Stuttgarter Zeitung”, 19.06.2004.
- Sattler Stephan, *Immer lässig bleiben*, „Focus”, nr 28, 2000.
- Schäfer Andreas, *Echt nämlich: Jeder ist ein Star!*, „Berliner Zeitung”, 30.01.1998.
- Schießl Michaela, *Massenentlassungen bei der FAZ*, „Spiegel online”, 27.11.2002, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,224659,00.html> (dostęp: 29.11.2010).
- Schmid Birgit, *Mehr Meinung zu Socken als zum Kosovokrieg*, „Neue Luzerner Zeitung”, 20.07.2000.
- Schmitt Oliver Maria, *Vom Illies? Dann willies!*, „die tageszeitung”, 9.07.2003.
- Schneider Markus, *Es geht ums Geschlechtliche, also die Jugend*, „Tages-Anzeiger”, 2.09.2000.
- Schulte am Hülse Jessica, *Real erfundene Liebes-Affären*, „Welt online”, 6.11.2005, <http://www.welt.de/print-wams/article134541/Real-erfundene-Liebes-Affaeren.html> (dostęp: 23.07.2010).
- Schümer Dirk, *Das Glück wohnt in Osnabrück*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 29.10.2003.
- Schütt Julian, *Jetzt nur nicht wehleidig werden*, „Weltwoche”, nr 28, 2003.
- Seegers Armgard, *Ildikó von Kürthy liest aus ihrem neuen Roman*, „Hamburger Abendblatt”, 2.09.2010.
- Seibt Gustav, *Generationen*, „Merkur”, nr 3, 2001.
- Seidel Eberhard, *Geschichte gab es auch nach 68*, „die tageszeitung”, 30.01.2001.
- Seidler Ulrich, *Mein erster Florian-Illies-Satz*, „Berliner Zeitung”, 11.07.2003.
- Simon Ulrike, *Abschied eines Hoffnungsträgers. Florian Illies verlässt die FAZ*, „Der Tagesspiegel”, 28.11.2002.
- Special über Stuckrad-Barre*, „Allegra”, nr 9, 1999.
- Sprick Michael, *Stuckrad Late Night: Das Spiel mit den politischen Oberflächlichkeiten*, „ef-magazin.de”, 21.09.2012, <http://ef-magazin.de/2012/09/21/3712-Stuckrad-late-night-das-spiel-mit-den-politischen-oberflaechlichkeiten> (dostęp: 21.12.2012).
- Stahl Enno, *Livealbum & Remix*, „satt.org”, nr 8, 2000, http://www.satt.org/literatur/00_08_barre_1.html (dostęp: 25.05.2010).
- Stuckrad-Barre Benjamin von, Heinz Rudolf Kunze, *Pop ist, wenn man etwas glaubt, was nicht stimmt*, „Musikexpress Januar”, nr 1, 2000, <http://werkzeug.heinzrudolfkunze.de/aktuell/pres-spiegel/2000/20000100mes.html> (dostęp: 26.03.2010).
- Stuckrad-Barre B. von, *Ein Disco-Keller wäre fabelhaft*, „Die Presse”, 8.11.2007.
- Staud Toralf, *Generation Lamento*, „Die Zeit”, nr 30, 2003.
- Steiner Thomas, *Keine Literatur, aber lustig*, „Badische Zeitung”, 3.11.1999.
- Stürmer Michael, *Ade, Generation Golf*, „Welt online”, 31.12.2001, http://www.welt.de/print-welt/article495044/Ade_Generation_Golf.html (dostęp: 12.04.2011).
- Sußebach Henning, *Ich kann nicht mehr gut sein*, „Die Zeit”, nr 43, 2001.
- Thomann Jörg, *Generation Golf, bitte einsteigen*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 28.11.2003.
- Tilmann Christina, *Bloß keine Berührungsängste*, „Der Tagesspiegel”, 31.03.2004.
- Timm Tobias, *Fehler mit System*, „Süddeutsche Zeitung”, 28.08.2000.
- Toepfer Nina, *Das zeigt uns mit Wucht: Politik geht uns etwas an. »Generation Golf«-Autor Florian Illies über die Terroranschläge und sein neues Buch*, „Sonntagszeitung”, 23.09.2001.
- Unfried Peter, *Im Namen der Sehnsucht bzw. Oberschenkel*, „die tageszeitung”, 7.06.2003.
- Vetter Ute, *Kaminers Märchenstunde*, „Frankfurter Rundschau”, 27.05.2010.
- Weigele Tilman, *Der Popautor — blockiert. Benjamin von Stuckrad-Barre im Theaterhaus*, „Stuttgarter Nachrichten”, 28.10.2000.

- Weimer Wolfram, *Matchbox-Generation*, „Die Welt”, 9.10.2000.
- Winterbaur Stefan, »Chit-Chat' mit Schönburg, „Welt online”, 2.10.2005, http://www.welt.de/print-wams/article132869/Chit_Chat_mit_Schoenburg.html (dostęp: 20.10.2010).
- Wittstock Uwe, *Gesammelte Kłosprüche. Benjamin von Stuckrad-Barre kommt im Literaturbetrieb an*, „Die Welt”, 24.05.2004.
- Wittstock U., *Interessanter werden, bitte. Der Schwindel um den so genannten Pop-Literaten Benjamin von Stuckrad-Barre*, „Welt online”, 5.06.2004, <http://www.welt.de/print-welt/article317948/Interessanter-werden-bitte.html> (dostęp: 30.11.2010).
- Wolf Martin, *Krankenakte B*, „Der Spiegel”, nr 36, 2000.
- Zinsli Hans J., *Ein Tänzeln am Abgrund. Literarisches Debüt von Benjamin von Stuckrad-Barre*, „Züchrsee-Zeitung”, 8.02.1999.
- Zschrnt Christiane, *Konsumiert die Kunst!*, „die tageszeitung”, 8.02.2003.
- Zschirnt Ch., *Strukturell immer offen*, „die tageszeitung”, 16.06.2003.
- Zucker Renée, *Verfall*, „Frankfurter Rundschau”, 19.07.2003.
- Zurbriggen Adrian, *Generation Golf*, „Berliner Zeitung”, 26.06.2000.

Wywiady

- Bessing Joachim, *Interview mit Joachim Bessing. Herausgeber von »Tristesse Royale«*, „pro-qm.de”, nr 11, 1999, <http://www.pro-qm.de/node/17> (dostęp: 27.10.2010).
- Brussig Thomas, *Wer saß unten im System? Icke!*, rozmowę przeprowadziła Barbara Felsmann, „Wochenpost”, nr 39, 1995.
- Brussig T., *Gefeit vor Utopien*, rozmowę przeprowadził Michael Neubauer, „die tageszeitung”, 5.10.1998.
- Brussig T., *Thomas Brussigs zweite Heldentat*, rozmowę przeprowadził Axel Frohn, „Berliner Zeitung”, 28.08.1999.
- Brussig T., *Jubelfeiern wird's geben*, rozmowę przeprowadził Volker Hage, „Der Spiegel”, 6.09.1999.
- Brussig T., *Herr Brussig, was halten Sie von Nostalgie? Der Schriftsteller über Heimat, trügerische Erinnerungen und den glücklichsten Moment im Leben*, rozmowę przeprowadziła Silke Lambeck, „Berliner Zeitung”, 7.11.1999.
- Brussig T., *Nachdenken über Thomas Brussig*, rozmowę przeprowadzili Volker Günske i Sven Poser, „Tip-Magazin”, nr 21, 1999.
- Brussig T., *Liebhaber sein ist heutzutage schwer — weil man an alles rankommt*, rozmowę przeprowadzili Stefan Lätzer i Tania Masi, „Planet Interview”, 19.08.2000, <http://planet-interview.de/thomas-brussig-19082000.html> (dostęp: 21.10.2010).
- Brussig T., *Werktreue und arme Säue*, rozmowę przeprowadził Peter Laudenbach, „Der Tagesspiegel”, 30.09.2000.
- Brussig T., *Das Zerfließen von Australien in die Welt*, rozmowę przeprowadziła Silke Schoppe, „Berliner Zimmer”, 18.05.2001, <http://www.planet-interview.de/thomas-brussig-18052000.html> (dostęp: 11.11.2011).
- Brussig T., *Helden? Ach was, die brauchen wir nicht*, rozmowę przeprowadzili David Ensikat i Marius Meller, „Der Tagesspiegel”, 15.06.2003.
- Brussig T., *Das Buch war ein Wagnis*, rozmowę przeprowadziła Susanne Messmer, „die tageszeitung”, 25.09.2004.
- Brussig T., *Ich bin die Wenderoman-Polizei*, rozmowę przeprowadzili Frank Rothe i Jana Simon, „Der Tagesspiegel”, 26.09.2004.
- Brussig T., *Jetzt wirds weh tun*, rozmowę przeprowadzili Martin Krauss, Malte Oberschelp, „Rund, Zeit online”, 21.08.2006, <http://www.zeit.de/Online/2006/34/RUND-thomas-brussig-fussball-interview> (dostęp: 21.12.2010).
- Brussig T., *Schiedsrichter Fertig*, rozmowę przeprowadził Michael Reinsch, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 22.10.2007.

- Brussig T., *Die Rückkehr der Demut*, rozmowę przeprowadził Frank Sawatzki, „Kölner Stadt-Anzeiger”, 6.06.2008.
- Brussig T., *Brussig: »Union kann das St. Pauli des Ostens werden«*, rozmowę przeprowadził Robert Ide, „Tagesspiegel”, 8.03.2009.
- Eppelmann Rainer, *Die Ostalgie ist ungeheuer gefährlich. Rainer Eppelmann über Stasi-Verstrickungen, die Vorsicht in der BIRTHLER-Behörde und Spreewald-Gurken*, rozmowę przeprowadził Ulrich Clauss, „Die Welt”, 23.08.2003.
- Gauck Joachim, *Ostalgie ist eine Gefahr — Interview mit Joachim Gauck*, „Die freie Welt”, 24.09.2010, <http://www.freiewelt.net/interview/ostalgie-ist-eine-gefahr-interview-mit-joachim-gauck/> (dostęp: 12.12.2010).
- Illies Florian, *Die erste Leidenschaft? Der Börsenboom*, rozmowę przeprowadził Stefan Jäger, „Badische Zeitung”, 30.03.2000.
- Illies F., *Tragödie oder Komödie? Das wird sich zeigen*, „buchreport.magazin”, nr 5, 2000.
- Illies F., *Harald Schmidt ist der große Erzieher unserer Generation*, rozmowę przeprowadził Günter Kaindlstorfer, „Tages-Anzeiger”, 19.07.2000.
- Illies F., *Naivität als Vergehen*, rozmowę przeprowadzili Jörg-Uwe Albig i Isabelle Graw, „Texte zur Kunst”, nr 45, 2002.
- Illies F., *Von der Ästhetik hat das Leben nicht viel übrig gelassen*, rozmowę przeprowadził Christoph Zürcher, „Neue Zürcher Zeitung”, 6.07.2003.
- Illies F., *Generation Golf 2. Wir wollen nicht mehr mitlaufen*, rozmowę przeprowadził Claudius Seidl, „Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung”, 13.07.2003.
- Illies F., *Meine eigene Wirklichkeit geht niemanden etwas an*, rozmowę przeprowadzili Christoph Amend i Stephan Lebert, „Der Tagesspiegel”, 14.07.2003.
- Illies F., *Jetzt kommt der Realismus*, rozmowę przeprowadzili Lothar Gorris i Wolfgang Höbel, „Der Spiegel”, nr 28, 2003.
- Illies F., *Skeptischer Optimismus*, rozmowę przeprowadził Stefan Becht, „Evolver. Die Netzzeitschrift”, 20.10.2003, http://www.evolver.at/stories/Florian_Illies_Interview/ (dostęp: 23.03.2008).
- Illies F., Heydebreck Amélie von, *Kunst für ein junges Bürgertum*, rozmowę przeprowadzili Ulf Poschardt i Adriano Sack, „Die Welt”, 28.03.2004.
- Illies F., *Mit Golf und Nutella ins Altenwohnheim*, rozmowę przeprowadzili Peter Mayr i Lisa Nim-mervoll, „der.Standard.at”, 7.06.2005, <http://derstandard.at/1483166> (dostęp: 12.12.2010).
- Illies F., *Für mich war er eine unglaubliche Nervensäge*, rozmowę przeprowadził Dieter Kassel, „dradio.de”, 16.08.2006, <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/kulturinterview/532081/> (dostęp: 13.03.2008).
- Illies F., *Interview: Florian Illies Des Rasenmähers Bedürfnis nach Zärtlichkeit*, rozmowę przeprowadziła Franziska Bossy, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 18.08.2006.
- Illies F., *Liebeserklärung an die Provinz*, „Hamburger Morgenpost”, 13.09.2006.
- Illies F., *Weg vom Journalismus. Was Florian Illies ins 19. Jahrhundert treibt*, rozmowę przeprowadził Cornelius Tittel, „Welt online”, 12.09.2011, <http://www.welt.de/print/wams/kultur/article13599269/Was-Florian-Illies-ins-19-Jahrhundert-treibt.html> (dostęp: 27.09.2011).
- Illies F., *Nun bin ich bei meiner großen Leidenschaft angekommen*, rozmowę przeprowadził Kito Nedo, „art. Das Kunstmagazin”, 22.11.2011, http://www.art-magazin.de/kunstmarkt/47106/florian_illies_interview (dostęp: 12.12.2011).
- Illies F., *»Damals begann unsere Gegenwart«*, rozmowę przeprowadził Daniel Arnet, „Sonntagszeitung”, 30.12.2012, <http://www.sonntagszeitung.ch/kultur/artikel-detailseite/?newsid=239172> (dostęp: 12.01.2013).
- Illies F., *Das Jahr 1913 ist uns sehr nah*, rozmowę przeprowadził Jörg Biesler, „Scala”, 1.01.2013, <http://www.wdr5.de/sendungen/scala/2013/januar/1913-das-jahr-des-jahrhunderts.html> (dostęp: 12.01.2013).
- Kaminer Wladimir, *Einsam ist man stark*, rozmowę przeprowadził Frank Rothe, „Süddeutsche Zeitung”, 11.10.2000.

- Kaminer W., *Nie am anderen Ufer angekommen*, rozmowę przeprowadził Helmut Höge, „die tageszeitung”, 5.08. 2000.
- Kaminer W., *Fiction gibt es für mich nicht*, rozmowę przeprowadzili Julia Bergamini i Jakob Buhre, „Planet Interview”, 6.07.2001, <http://planet-interview.de/wladimir-kaminer-06072001.html> (dostęp: 23.07.2010).
- Kaminer W., *Ich hätte Matthias Rust abschießen müssen*, rozmowę przeprowadził Christian Schröder, „Der Tagesspiegel”, 28.08.2001.
- Kaminer W., *Mit 17 hat man noch Träume. Nebel im Gehirn*, rozmowę przeprowadziła Fiona Ehlers, „Der Kulturspiegel”, nr 8, 2001.
- Kaminer W., *Der Sozialismus beißt nicht*, rozmowę przeprowadził Olaf Neumann, „Jungle World”, 21.11.2001, <http://jungle-world.com/artikel/2001/47/24856.html> (dostęp: 12.08.2010).
- Kaminer W., *Was ist das hier für ein Planet?*, rozmowę przeprowadził Sascha Lehnartz, „Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung”, 9.12.2001.
- Kaminer W., *Ich würde gerne auf Nationalitäten verzichten*, rozmowę przeprowadziła Ardita Shilova, „literaturcafe.de”, 15.04.2002, <http://www.literaturcafe.de/html/berichte/kaminer/ophp/> (dostęp: 21.10.2010).
- Kaminer W., *Weihnachten riecht nach Raumspray*, rozmowę przeprowadził Bodo Mrozek, „Der Tagesspiegel”, 24.12.2002.
- Kaminer W., *»Leser wie Tanzpartner bewegen«. Bestsellerautor Wladimir Kaminer über seine Jugend in der Sowjetunion, über seine Reisen in der deutschen Provinz und über das Klischee von der »russischen Seele«*, „Der Spiegel”, nr 3, 2003.
- Kaminer W., *Sächsisch ist wie Gesang. Der russische Autor Wladimir Kaminer über sein Stück »Marina«*, rozmowę przeprowadził Joachim Kronsbein, „Der Spiegel”, nr 2, 2003.
- Kaminer W., *»Die russische Literatur ist nicht so spannend«*. Interview mit Wladimir Kaminer, rozmowę przeprowadził Ulf Lippitz, „Spiegel online”, 7.10.2003, <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,268606,00.html> (dostęp: 13.08.2010).
- Kaminer W., *Berühmt zu sein ist sehr anstrengend*, rozmowę przeprowadził Karsten Herrmann, „CULTurMAG — Literatur, Musik & Positionen”, 26.02.2004, <http://culturmag.de/litmag/wladimir-kaminer-im-gesprach/14852> (dostęp: 23.02.2010).
- Kaminer W., *»Irgendwann verschwindest du«*, rozmowę przeprowadziła Marina Rumjanzewa, „Neue Zürcher Zeitung”, 1.08.2004.
- Kaminer W., *Wodka oder Wasser*, rozmowę przeprowadził Andreas Astalos, „Subway.de”, nr 11, 2004, http://www.subway.de/lebensraum/interviews/?tx_mfarticle_pi1%5BshowUid%5D=4293&cHash=fdcdf92b8f&cHashTemp=01b8c27c04&hnr=204 (dostęp: 23.07.2010).
- Kaminer W., *»Deutschland muss raus aus der Tiefgarage«*. Interview mit Wladimir Kaminer, rozmowę przeprowadził Michael Sontheimer, „Spiegel online”, 14.03.2005, <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/0,1518,druck-346346,00.html> (dostęp: 12.08.2010).
- Kaminer W., *»Guter Humor muss gefährlich sein«*, rozmowę przeprowadzili Caroline Ischinger i Michael Sontheimer, „Spiegel online”, 24.09.2005, <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,374900,00.html> (dostęp: 2.08.2010).
- Kaminer W., *Interview mit dem Schriftsteller Wladimir Kaminer (08.10.2005)*, rozmowę przeprowadził Gerald Schnellbach, „fBookOla.de”, <http://www.stephen-king.de/interviews/kaminer/kaminer.htm> (dostęp: 12.08.2010).
- Kaminer W., *»Wir hatten keinen Panzer«*. Benzingespräch mit Wladimir Kaminer, rozmowę przeprowadził Philip Wesselhöft, „Spiegel online”, 30.03.2006, <http://www.spiegel.de/auto/aktuell/0,1518,408184,00.html> (dostęp: 2.08.2010).
- Kaminer W., *Der Staat ist die Mafia*, rozmowę przeprowadziła Margot Zeslawski, „Focus-Magazin”, nr 48, 2006.
- Kaminer W., *Verkauft Köpenick!*, rozmowę przeprowadził Christian Bangel, „Zünder. Das Netzmagazin”, nr 32, 2006, http://zuender.zeit.de/2006/45/kaminer_berlin?page=all (dostęp: 24.07.2010).

- Kaminer W., *Kaminer macht die Heimat dicht*, rozmowę przeprowadziła Anne-Lena Mösken, „Berliner Zeitung”, 27.04.2007.
- Kaminer W., *Schäuble — Kaminer: Wie deutsch sind Sie eigentlich?*, rozmowę przeprowadzili Arnd Brummer, Hedwig Gafga, „Chrismon, das evangelische Magazin”, nr 9, 2007, <http://chrismon.evangelisch.de/artikel/2007/wie-deutsch-sind-sie-eigentlich-1311> (dostęp: 10.11.2010).
- Kaminer W., *Papa schreibt das so oder so auf*, rozmowę przeprowadziła Johanna Adorján, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 4.10.2008.
- Kaminer W., *Ein Gespräch mit Wladimir Kaminer, dem russischsten aller deutschen Schriftsteller*, rozmowę przeprowadziła Olga Kapustina, „Rest der Welt”, 3.02.2009, <http://www.ruhrbarone.de/ein-gesprach-mit-wladimir-kaminer-dem-russischsten-aller-deutschen-schriftsteller/> (dostęp: 30.07.2010).
- Kaminer W., *Ein Mann gibt Auskunft. Stadtgeflüsterinterview mit Wladimir Kaminer vom 19.03.2009*, rozmowę przeprowadziła Elisabeth Ostermann, <http://www.stadtgefluester-muenster.de/?q=interviews/int/690> (dostęp: 20.07.2010).
- Kaminer W., *Kaminers Berliner Welt*, rozmowę przeprowadził Toby Axelrod, „die jüdische”, 28.12.2009.
- Kaminer W., *Unterm Strich: Sitzung. Darf ich Sie zeichnen, Wladimir Kaminer?*, rozmowę przeprowadziła Susanne Schirdewahn, „Berliner Zeitung”, 10.04.2010.
- Kaminer W., *Die Frage nach dem Sein. Wie viel Freiheit braucht ein Kind, Herr Kaminer?*, rozmowę przeprowadziła Petra Pluwatsch, „Berliner Zeitung”, 22.05.2010.
- Kaminer W., *»Ich bin getürmt und habe mich krank gemeldet«*, rozmowę przeprowadził Louis Lewitan, „Zeitmagazin”, nr 10, 2010.
- Kaminer W., *Wir brauchen mehr Klischees, mehr Farben, mehr Eigenarten*, rozmowę przeprowadził Michael M. Grüter, „Hannoversche Allgemeine”, 11.09.2010.
- Kaminer W., *Schreiben ist wie Pilzesuchen*, rozmowę przeprowadziła Anne Grages, „Westdeutsche Zeitung”, 1.04.2011.
- Kaminer W., *Der Sinn ist die Vielfalt. Interview mit Wladimir Kaminer*, rozmowę przeprowadziła Elisabeth Ostermann, „Die Wochenschau Münster”, 8.02.2012, <http://issuu.com/wochenschau-muenster/docs/kw06> (dostęp: 20.07.2012).
- Kaminer W., *Irrenhaus im Wasserglas*, rozmowę przeprowadziła Sylvia Pommer, „Mitteldeutsche Zeitung”, 29.02.2012, <http://www.mz-web.de/kultur---medien/wladimir-kaminer-irrenhaus-im-wasserglas,20642198,17317168.html> (dostęp: 23.05.2012).
- Kaminer W., *Wladimir Kaminer erklärt den Menschen nur ihre Welt*, „Osnabrücker Zeitung”, 31.03.2012.
- Kaminer W., *Die ideale Welt des Deutschen ist wie ein Königsberger Klops*, rozmowę przeprowadził Morvyn Lipinski, „Echo live”, 16.08.2012, <http://www.echo-live.de/impressum/Impressum;art161,78> (dostęp: 13.12.12).
- Kaminer W., *Kaminer, der Vorzeigerusse*, rozmowę przeprowadziła Luba Goldberg, „Rheinische Post”, 29.11.2012.
- Kracht Christian, Stuckrad-Barre Benjamin von, *Wir tragen Größe 46*, rozmowę przeprowadzili Anne Philippi i Rainer Schmidt, „Die Zeit”, 9.09.1999.
- Kracht Ch., *Christian Kracht im Gespräch: Der schlechteste Journalist von allen*, rozmowę przeprowadzili Christoph Amend i Stephan Lebert, „Der Tagesspiegel”, 30.06.2000.
- Kracht Ch., *Ich möchte ein Bilderverbot haben*, rozmowę przeprowadzili Edo Reents i Volker Weidemann, „Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung”, 30.09.2001.
- Kürthy Ildikó von, *Wir sind total verwöhnt*, „Stern”, nr 23, 1998.
- Kürthy I. von, *Vom ganz normalen Leben der Großstadtneurotikerin*, rozmowę przeprowadziła Lisa Stocker, „Die Welt”, 25.10.2001.
- Kürthy I. von, *Interview mit Ildikó von Kürthy*, rozmowę przeprowadził Sachar Kriwoj, „Brainstorms. Berlins bessere Seiten”, 2003, <http://www.brainstorms42.de/artikel/interview-ildiko-von-kuerthy.html> (dostęp: 13.05.2010).

- Kürthy I. von, *Die Anti-Jelinek. Ein Interview mit Ildikó von Kürthy*, rozmowę przeprowadził David Schah, „ef-magazin”, nr 47, 2004, <http://www.eifrei.de/anti-jelinek.pdf> (dostęp: 25.11.2010).
- Kürthy I. von, Merian Svende, *Sommergespräche (1): Die Bestseller-Autorinnen Ildikó von Kürthy (»Mondscheintarif«) und Svende Merian (»Tod des Märchenprinzen«) über Männer*, rozmowę przeprowadzili Till Raether i Sina Teigelkötter, „Brigitte”, 22.06.2005.
- Kürthy I. von, *Ildikó von Kürthy hat alles, was sie haben wollte*, rozmowę przeprowadził Günter Fink, „Die Welt online”, 13.09.2008, <http://www.welt.de/regionales/hamburg/article2440940/Ildiko-von-Kuerthy-hat-alles-was-sie-haben-wollte.html> (dostęp: 13.05.2010).
- Kürthy I. von, *Autorin Ildikó von Kürthy: So viele Botschaften wie Leserinnen*, rozmowę przeprowadziła Carola Große-Wilde, „Die Berliner Literaturkritik”, 29.09.2008, <http://www.berlinerliteraturkritik.de/detailseite/artikel/autorin-ildiko-von-kuerthy-so-viele-botschaften-wie-leserinnen.html> (dostęp: 25.11.2010).
- Kürthy I. von, *Printen habe ich leider nie gemocht*, „Merian-Magazin”, nr 4, 2010, <http://www.merian.de/magazin/ildiko-von-kuerthy-printen-habe-ich-nie-gemocht.html> (dostęp: 15.05.2010).
- Kürthy I. von, »Endlich!« — *Ildikó von Kürthy über Frauen und Mütter*, „Focus Online Literatur”, 30.08.2010, http://www.focus.de/kultur/buecher/literatur-endlich-ildik-von-kuerthy-ueber-frauen-und-muetter_aid_546979.html (dostęp: 13.09.2010).
- Kürthy I. von, *Ich kann ganz schlecht flirten*, rozmowę przeprowadzili Ulf Lippitz i Esther Kogelboom, „Der Tagesspiegel”, 5.09.2010.
- Kürthy I. von, WDR 2 MonTalk: *Ildikó von Kürthy — Schriftstellerin und Journalistin*, rozmowę przeprowadził Matthias Bongard, „www.podcast.de”, 3.01.2011, <http://www.podcast.de/episode/2008371/WDR%2B2%2BMonTalk%253A%2Bldik%25C3%25B3%2Bvon%2BK%25C3%25BCrthy%2B-%2BSchriftstellerin%2Bund%2BJournalistin%2B%252803.01.2011%2529%2BModeration%253A%2BMatthias%2BBongard> (dostęp: 2.02.2011).
- Kürthy I. von, *Meine Freundin sagte: Atme weiter!*, rozmowę przeprowadził Ijoma Mangold, „Zeitmagazin”, 24.02.2011.
- Kürthy I. von, *Die Frauenflüsterin: Bestsellerautorin Ildikó von Kürthy im Interview*, rozmowę przeprowadzili Lisa Feldmann i Sven Broder, „Anabelle”, 28.08.2012.
- Kürthy I. von, *Interview mit Ildikó von Kürthy: Mondscheintarif*, „digitalvd.de”, <http://www.digitalvd.de/interviews/Ildiko-von-Kuerthy-Mondscheintarif.html> (dostęp: 22.03.2011).
- Reich-Ranicki Marcel, *Sport und Literatur sind verwandt*, rozmowę przeprowadził Hubert Spiegel, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 29.06.2006.
- Schönburg Alexander von, *Alexander von Schönburg. Publizist der aus dem Nähkästchen plaudert*, [w:] *Medienmenschen. Wie man Wirklichkeit inszeniert. Gespräche mit Joschka Fischer, Michel Friedman, Gregory Gysi, Regina Halmich, André Heller, Peter Sloterdijk, Ursula von der Leyen, Roger Willemsen u.v a.*, red. Jens Bergmann, Bernhard Pörksen, Münster 2007, s. 265–274.
- Schönburg A. von, *Die Queen freut sich über Furzkissen*, rozmowę przeprowadziła Dagmar Taube, „Welt online”, 20.09.2008, <http://www.welt.de/vermishtes/article2472131/Die-Queen-freut-sich-ueber-Furzkissen.html> (dostęp: 22.10.2010).
- Schönburg A. von, *Vorleber des Abstiegs: Alexander von Schönburg im FORMAT-Gespräch über Könige*, rozmowę przeprowadziła Michaela Knapp, „Format.at”, 13.10.2008, <http://www.format.at/articles/0842/529/222144/vorleber-abstiegs-alexander-schoenburg-format-gespraech-koenige> (dostęp: 22.10.2010).
- Stuckrad-Barre Benjamin von, *Nicht kleben — geklebt werden*, rozmowę przeprowadziła Ilka Holzinger, „Fritz. Stadtmagazin für Göttingen”, nr 10, 1998.
- Stuckrad-Barre B. von, *Jeder Depp hat ein Buch*, rozmowę przeprowadził Frank Frey, „Unicum”, nr 12, 1999.
- Stuckrad-Barre B. von, Kunze Heinz Rudolf, *Pop ist, wenn man etwas glaubt, was nicht stimmt*, rozmowę przeprowadził Peter von Stahl, „Musik Express/Sounds”, nr 1, 2000.

- Stuckrad-Barre B. von, *Bloß keine Stille. SZ-Interview mit Benjamin von Stuckrad-Barre über Walter Kempowski im Musikfernsehen, über Sprachverbrechen auf MTV und über seine Vorbilder*, rozmowę przeprowadził Christopher Keil, „Süddeutsche Zeitung”, 25.10.2001.
- Stuckrad-Barre B. von, *Schreiben gegen die Verhältnisse. Der Schriftsteller Benjamin von Stuckrad-Barre und sein neues »Deutsches Theater«*, rozmowę przeprowadził Olaf Neumann, „Eßlinger Zeitung, Lokales”, 7.02.2002.
- Stuckrad-Barre B. von, *Bezaubernder Bruchteil einer Generation*, rozmowę przeprowadził Klaus Fischer, „Frankfurter Rundschau”, 21.02.2002.
- Stuckrad-Barre B. von, *Vergnügliches Leben, verborgene Lust*, rozmowę przeprowadzili Thomas Venker i Linus Volkmann, „Intro”, nr 117, 2004.
- Stuckrad-Barre B. von, *Ruhe fand ich, wenn ich breit war*, rozmowę przeprowadzili Christoph Dal-lach i Wolfgang Höbel, „Der Spiegel”, nr 22, 2004.
- Stuckrad-Barre B. von, *Mädchen riechen einfach besser und machen schönere Geräusche*, rozmowę przeprowadzili Esther Girsberger i David Schnapp, „SonntagsZeitung”, 6.02.2005.
- Stuckrad-Barre B. von, *Stuckis Sammelurium*, rozmowę przeprowadziła Maike Schiller, „Hamburger Abendblatt”, 24.09.2005
- Stuckrad-Barre B. von, *Scheitern als Chance*, rozmowę przeprowadził Carsten Schrader. „www.umagazine.de”, nr 6, 2005, <http://www.umagazine.de/artikel.php?ID=27405&title=Scheitern%20als%20Chance&artist=Benjamin%20von%20Stuckrad-Barre&topic=popkultur> (dostęp: 21.12.2012).
- Stuckrad-Barre B. von, *Internet: »Fundgrube und Selbstmord«*, rozmowę przeprowadził Sebastian Fasthuber, „derStandard”, 7.10.2005, http://derstandard.at/plink/2201062?_pid=3352849 (dostęp: 17.02.2010).
- Stuckrad-Barre B. von, *Droge Wissen*, rozmowę przeprowadził Martin Roos, „karriere.de”, 17.10.2005, <http://www.karriere.de/service/droge-wissen-120914> (dostęp: 19.06.2010).
- Stuckrad-Barre B. von, *Ich zahle gerne Steuern*, rozmowę przeprowadziła Stefanie Flamm, „Der Tagesspiegel”, 16.03.2010.
- Stuckrad-Barre B. von, *Die Menschenwürde gilt es durchweg zu achten*, rozmowę przeprowadził Jakob Buhre, „Planet Interview”, 13.02.2012, <http://www.planet-interview.de/interview-benjamin-von-Stuckrad-barre-13022012.html> (dostęp: 24.04.2012).
- Zaimoglu Feridun, *Integration verbitte ich mir! Feridun Zaimoglu über Pop, Provokation und Prügel-Machmuts*, rozmowę przeprowadzili Johan Grußendorf, Sarah Elsing, „Studierendenzeitung ruprecht”, 10.03.2010.

Recenzje (wybór)

- Albath Maike, *Ausgerechnet Schniedel*, „Frankfurter Rundschau”, 6.10.2004. (*Wie es leuchtet*).
- Alexander von Schönburg: *»In bester Gesellschaft«*, „rowholt.de”, http://www.rowohl.de/buch/Alexander_von_Schoenburg_In_bester_Gesellschaft.2685659.html (dostęp: 13.02.2010).
- Alexander von Schönburg: *»Lexikon der überflüssigen Dinge. Wie man ohne Luxus glücklich wird.«*, „rowholt.de”, http://www.rowohl.de/buch/Alexander_von_Schoenburg_Lexikon_der_ueberfluessigen_Dinge.2793548.html (dostęp: 23.03.2010).
- Amoklauf eines Geschmacksterroristen, „Der Spiegel”, nr 37, 1998. (*Soloalbum*).
- Arend Ingo, *Nichts ist hier wie es scheint*, „der Freitag”, nr 48, 2000. (*Russendisko*).
- Balzer Jens, Joachim, „Berliner Zeitung”, 20.11.1999. (*Tristesse Royale*).
- Bartels Gerrit, *Denn sie wissen, was sie tun*, „die tageszeitung”, 23.11.1999. (*Tristesse Royale*).
- Bartels G., *Wenn Verzweiflung am allergrößten ist*, „die tageszeitung”, 10.10.2001. (*Tristesse Royale*).
- Bartels G., *Pinkel ins Auto, wenns brennt*, „die tageszeitung”, 26.03.2003. (*Soloalbum — ekrani-zacja*).
- Bartels G., *Florian Illies: »1913. Der Sommer des Jahrhunderts«*, „kulturradio.de”, 30.10.2012, http://www.kulturradio.de/rezensionen/buch/2012/florian_illies_1913.html (dostęp: 23.01.2013).

- Bartels Hans-Peter, *Wühlen im Kinderparadies*, „Der Spiegel”, nr 8, 2000. (*Generation Golf*).
- Beiküfner Uta, *Über den Osten nichts Neues*. Thomas Brussigs *Wenderoman versucht sich als bunt-gemalte Klamotte*, „Berliner Zeitung”, 22.09.2004. (*Wie es leuchtet*).
- Berger Michael, *Thomas Brussig*. »Helden wie wir«, „Die Woche”, 6.10.1995.
- Berke Bernd, »Berliner Orgie«: *Im schäbigen Garten der Lüste*, 1.05.2007.
- Bielefeld Claus-Ulrich, *Die Mauer — eine Sittengeschichte*, „Süddeutsche Zeitung”, 5.09.1999. (*Am kürzeren Ende der Sonnenallee*).
- Bielefeld C.-U., *Diesel gegen Pickel*. Wladimir Kaminer erzählt von den Russen in Berlin, „Süddeutsche Zeitung”, 6.12.2000. (*Russendisko*).
- Bischoff Matthias, *Freiheit statt Klobbürste*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 17.11.1998. (*Helden wie wir — sztuka teatralna*).
- Bisky Jens, *Wer mit Playmobil gespielt*, „Süddeutsche Zeitung”, 10.07.2003. (*Generation Golf zwei*).
- Bock Caroline, *Das »Soloalbum« eines Gagschreibers*. *Britpop, Bier und Liebeskummer*, „Rhein-Zeitung Magazin”, 30.09.1998.
- Bott Katharina, »Endlich!« *Neues von Kürthy*, „news.de”, 3.09.2010, <http://www.news.de/medien/855071385/endlich-neues-von-kuerthy/1/> (dostęp: 24.04.2011).
- Brand Sabine, *Bleiche Mutter DDR*. *Thomas Brussig kuriert den Sozialismus aus einem Punkt*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 10.10.1995. (*Helden wie wir*).
- Breireithel Ulrike, *Glückliche Menschen. Trügerische Harmlosigkeit*. *Thomas Brussigs tränentreibende Spaßklamotte »Am kürzeren Ende der Sonnenallee«*, „der Freitag”, nr 40, 1999. (*Am kürzeren Ende der Sonnenallee*).
- Broder Henryk M., Mohr Reinhard, *Die faselnden Fünf*, „Der Spiegel”, nr 49, 1999. (*Tristesse Royale*).
- Broder H.M., *Glücklich in der Russen-Zelle*, „Der Spiegel”, nr 38, 2000. (*Russendisko*).
- Daschke Stefanie, *Monolog vom Mauersturz*. *Thomas Brussigs »Helden wie wir« als Hörbuch*, „literaturkritik.de”, nr 12, 2001, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=4614 (dostęp: 21.12.2011).
- Deggerich Markus, *Generation Golf zwei*. *Der Leidartikel*, „Spiegel online”, 7.07.2003, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,256609,00.html> (dostęp: 12.04.2011).
- Dieckmann Christoph, *Klaus und wie er die Welt sah*. *Der junge Ostberliner Autor Thomas Brussig hat den heißersehten Wenderoman geschrieben*, „Die Zeit”, 8.09.1995.
- Diedrichsen Diedrich, *Ganz miese Witze*, „Die Zeit”, nr 14, 2003. (*Soloalbum — ekranizacja*).
- Ein Held wie ich*. *Thomas Brussig treibt Feldforschung auf dem Strich*: »Berliner Orgie«, „lyrikwelt.de”, <http://www.lyrikwelt.de/rezensionen/berlinerorgie-r.htm> (dostęp: 30.03.2010).
- Eismann Wolf, »Wie es leuchtet« — *Der Schriftsteller Thomas Brussig und die Zeit der Wende*, „Wochenpost”, nr 39, 1995.
- Encke Julia, *Es herrenmenschelt*. *Junge deutsche Autoren flirten mit einem abgestandenen Konservatismus, der vor allem eines will: die Distanz zum Pöbel und den Nutzern des öffentlichen Nahverkehrs*. *Also zu uns*, „Süddeutsche Zeitung”, 19.04.2005. (*Die Kunst des stilvollen Verarmens*).
- Esch Christian, *Florian Illies*. *schreibt über seine Heimatstadt und löscht sich dabei selbst aus: Schlitz ist überall*, „Berliner Zeitung”, 4.09.2006. (*Ortsgespräch*).
- Ewert Stefan, *Weniger ist manchmal mehr*, „Brainstorms! Berlins bessere Seiten”, 9.06.2005, <http://www.brainstorms42.de/artikel/schoenburg-kunst-des-stilvollen-verarmens.php> (dostęp: 20.10.2010). (*Die Kunst des stilvollen Verarmens*).
- Feist Udo, *Wladimirs Welt*. »Militärmusik« vom Rock’n’Roll-Literaten Kaminer, „Saarbrücker Zeitung”, 6.09.2001.
- Feldmann Joachim, *Ein Zug aus Dresden*. *Ohne Rückfahrkarte*. *Thomas Brussig großer Zeitgeschichtsroman vom Ende der DDR*: »Wie es leuchtet«, „der Freitag”, nr 40, 2004.
- Filmhandlung & Hintergrund zu »Soloalbum«*, „kino.de”, 5.02.2003, <http://www.kino.de/kinofilm/soloalbum/61828> (dostęp: 14.03.2010). (*Soloalbum — ekranizacja*).
- Finger Evelyn, *Neue deutsche Bescheidenheit*. *Florian Illies zum Ortstarif*, „Die Zeit”, nr 35, 2006. (*Ortsgespräch*).

- Flamm Stefanie, *Fight Club*. Wladimir Kaminers Buch »Russendisko« ist ein Bestseller. Doch wie feiert man in Berlins echten Russendiskos, zum Beispiel in Lichtenberg?, „Der Tagesspiegel“, 24.11.2003. Förster Bochen, *Aliens in Moskau, Waldsuppe für alle*, „Die Welt“, 18.08.2001. (*Militärmusik*).
- Franke Konrad, *Der Sieger der Geschichte*. Thomas Brussig stellt vor: »Helden wie wir«, „Süddeutsche Zeitung“, 11.10.1995.
- Fricke Gerald, *Ab nach Grosny*. »Tristesse Royale« — fünf selbst ernannte Popliteraten zelebrieren ihren Überdruß, „Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt“, 7.01.2000. (*Tristesse Royale*).
- Gayring Mischa, *Celebration II*. Benjamin von Stuckrad-Barre feiert mit »Deutsches Theater« ein fulminantes Comeback, „literaturkritik.de“, 7.07.2002, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5139 (13.04.2010).
- Geleng Ingvalde, *Triumph für Götz Schubert*, „WaS“, 5.05.1996.
- Gellner Torsten, *Ich bin doch nicht ewig Zone*. Thomas Brussigs deutsch-deutsches Kirchenasyl »Heimsuchung«, „literaturkritik.de“, nr 1, 2001, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=3238 (dostęp: 30.03.2010).
- Gentz Stefan, *Florian Illies*, »Anleitung zum Unschuldigsein«, „litsal.de“, <http://www.litsal.de/rezensionen.litsal.de/illies/illies.florian.002.Anleitung.zum.Unschuldigsein.htm> (dostęp: 13.09.2008).
- Gentz S., *Die Kunst unter Plebejern zu überleben*, „litsal.de kultur & literatur lounge“, <http://www.litsal.de/rezensionen.litsal.de/schoenburg/alexander.von.schoenburg.die.kunst.des.stilvollen.verarmens.htm> (dostęp: 20.10.2010). (*Die Kunst des stilvollen Verarmens*).
- Gerbert Frank, *Generation Lupo*, „Focus Magazin“, nr 15, 2003. (*Generation Golf zwei*).
- Giaramita Nina, *Scheitern als Chance*, „Literaturkritik.de“, nr 11, 2000, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=1715 (9.04.2010). (*Blackbox*).
- Gretzschel Matthias, *Absurdes Panorama der Wende*, „Hamburger Abendblatt“, 13.11.2004. (*Wie es leuchtet*).
- Grohmer Ulrike, *Blick zurück in Frieden?*, „Neues Deutschland“, 31.08.1999. (*Am kürzeren Ende der Sonnenallee*).
- Große-Wilde Carola, »Schwerelos«: Ildikó von Kürthy legt ihren sechsten Roman vor, „Kleine Zeitung“, 29.09.2008.
- Gwosc Detlef, *Brussig, Thomas*: »Helden wie wir«, „Deutsche Bücher“, nr 25, 1995.
- Hafner Karl, *Bitte verbinden mit der Heimat! Florian Illies erläutert in »Ortsgespräch« die Mechanismen der Provinz*, „randomhouse.de“, nr 10, 2006, http://www.randomhouse.de/SPECIAL_zu_Florian_Illies/aid8880.rhd (dostęp: 19.02.2008).
- Hage Volker, *Der Westen küsst anders*, „Der Spiegel“, 6.09.1999. (*Am kürzeren Ende der Sonnenallee*).
- Halter Martin, *Zonenkasper macht Ernst*. Schnappschüsse: Thomas Brussigs deutsches Wendealbum, „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 30.10.2004. (*Wie es leuchtet*).
- Hanich Julian, *Sag's endlich*. In Gregor Schnitzlers »Soloalbum«, nach Benjamin Stuckrad-Barre, geht es (auch) um Liebe, „Der Tagesspiegel“, 27.03.2003.
- Hanselle Ralf, *Alles so schön bunt hier*. Über Pop, Hotels und Zeichensysteme, „Kommune“, nr 5, 2000. (*Tristesse Royale*).
- Harpprecht Klaus, *Von zornigen Alten und braven Jungen*, „Tages-Anzeiger“, 7.01.2000. (*Tristesse Royale*).
- Holzer Kerstin, *Schlechter Koks und falsche Karten*, „Focus“, 18.12.1999. (*Tristesse Royale*).
- Honold Alexander, *Verwegen kurvt ein Russe durch Berlin*. Wladimir Kaminer tröstet, „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 17.10.2000. (*Russendisko*).
- Hugendick David, *Und sonst so, Deutschland?*, „Die Zeit“, 13.04.2010. (*Auch Deutsche unter den Opfern*).
- Ich bin ruhig gestellt*. Ildikó von Kürthy nimmt in ihrem neuen Roman Frauen mit 40 unter die Lupe, „Welt online“, 30.08.2010, <http://www.welt.de/die-welt/vermishtes/article9279744/Ich-bin-ruhig-gestellt.html> (dostęp: 30.08.2010). (*Endlich!*).
- Immer rein*, „Stadtrevue Köln“, nr 9, 1998. (*Soloalbum*).

- Jacobsen Dietmar, *Als die Blinden sehen wollten oder Das kommt dem großen Wenderoman schon ziemlich nah*, „Tourliteratur“, http://www.tour-literatur.de/rezensionen/brussig_leuchtet.htm (23.03.2011). (*Wie es leuchtet*).
- Jänner Harald, *Fünf Freunde und das Grand-Hotel*, „Berliner Zeitung“, 1.12.1999. (*Tristesse Royale*).
- Kamann Matthias, *Ich und mein Playmobil*, „Die Welt“, 19.02.2000. (*Generation Golf*).
- Kaminer schreibt Bilderbuch über das Paradies, „pro. Christliches Medienmagazin“, 22.07.2010, <http://www.pro-medienmagazin.de/buecher.html?&news%5Baction%5D=detail&news%5Bid%5D=3099> (dostęp: 23.11.2011). (*Das Leben ist kein Joghurt*).
- Kaul Christa Tamara, *Unterwegs im Kopf und im Leben, augenzwinkernd. Wladimir Kaminer: Die Reise nach Trulala*, <http://www.christa-tamara-kaul.de/buch-kaminer-wladimir-reisenachtrulala.htm> (dostęp: 23.07.2010).
- Kindermann Kim, »Die Kunst des stilvollen Verarmens«. Über den Luxus des Verzichts, „Deutschlandradio Kultur“, 11.05.2005, http://www.welt.de/print-wams/article132869/Chit_Chat_mit_Schoenburg.html (dostęp: 20.10.2010).
- Kino in Kürze. »Mondscheintarif«, „Der Spiegel“, nr 43, 2001.
- Knippahls Dirk, *Das fröhliche Ausgrenzungsspiel*, „Die Tageszeitung“, 26.02.2000. (*Generation Golf zwei*).
- Knippahls D., *Gegen die Wand gefahren*, „Die Tageszeitung“, 9.07.2003. (*Generation Golf zwei*).
- Koch Dorit, »Auch Deutsche unter den Opfern«. Die neuesten Sittengemälde des Gesellschaftsreporters Benjamin von Stuckrad-Barre, „Die Berliner Literaturkritik“, 24.02.2010, <http://www.berlinerliteraturkritik.de/detailseite/artikel/beobachtungen-von-Stuckrad-barre.html> (dostęp: 15.03.2010).
- Kogelboom Esther, *Beim ersten Take, da tuts noch weh. Liebeskummer lohnt sich doch: Stuckrad-Barres Roman »Soloalbum« wird verfilmt*, „Der Tagesspiegel“, 11.08.2002. (*Soloalbum — ekranizacja*).
- Kohse Petra, *Der Mauerficker*, „die tageszeitung“, 29.04.1996. (*Helden wie wir — sztuka teatralna*).
- Kortmann Christian, *Der schicke Flirt mit dem Existenzminimum. Auch ein verblasster Mythos: Die Armut. Während vor hundert Jahren Menschen im tiefsten Elend verhungerten, frönt man heute einer Luxus-Bedürftigkeit nach dem Motto: Halb soviel shoppen, doppelte Freude. Da macht die Rolex wieder Spaß*, „Süddeutsche Zeitung“, 27.04.2005. (*Die Kunst des stilvollen Verarmens*).
- Kositza Ellen, *Alexander von Schönburg. König der Habenichtse*, „Junge Freiheit“, 10.06.2006. (*Die Kunst des stilvollen Verarmens*).
- Kranz Oliver, *Fünf Möchtegern-Dandys. Langweilig und selbstverliebt: »Tristesse Royale« in der Bar jeder Vernunft*, „Berliner Morgenpost“, 1.12.1999. (*Tristesse Royale*).
- Kreitling Holger, *Damals war alles viel schöner. Abgesang wider Willen: »Soloalbum« nach Benjamin von Stuckrad-Barre zeigt, wie schnell Pop altern kann*, „Die Welt“, 27.03.2003. (*Soloalbum — ekranizacja*).
- Kreitling H., *Zwischen Hörgerau und Bösgesäß*, „Die Welt“, 20.08.2006. (*Ortsgespräch*).
- Krekeler Elmar, *Die Legende von Micha und Miriam*, „Die Welt“, 28.08.1999. (*Am kürzeren Ende der Sonnenallee*).
- Krischel Volker, *Erläuterungen zu Thomas Brussig: »Am kürzeren Ende der Sonnenallee«*, Hollfeld 2001.
- Küpper Mechthild, *Sieben leere Patronen am Ende der Nacht*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 12.10.1999. (*Am kürzeren Ende der Sonnenallee*).
- Lambeck Martin S., *Arm dran. Der Wein zum Buch*, „Welt online“, 9.04.2005, http://www.welt.de/print-welt/article626414/Arm_dran.html (dostęp: 20.10.2010). (*Die Kunst des stilvollen Verarmens*).
- Lammers Michael, *Thomas Brussig: Am kürzeren Ende der Sonnenallee*, Freising 2000.
- Lang Susanne, *Herr von Schönburg, wir müssen reden! Der soziale Abstieg ist kein Beinbruch, wenn er stilvoll über die Bühne geht — erklärt uns ein Held der Armut*, „die tageszeitung“, 11.04.2005. (*Die Kunst des stilvollen Verarmens*).

- Langer Annette, *Sex ist einfach blöd*, „Spiegel online”, 11.10.2001, <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,160641,00.html> (dostęp: 12.08.2010). (*Militärmusik*).
- Lau Miriam, *Dem Treibsand der Ironie entkommen*, „Die Welt”, 1.12.1999. (*Tristesse Royale*).
- Leopold Alexander, *Blaue Subversion*, „die tageszeitung”, 15.01.2005. (*Blaue Wunder*).
- Lippitz Ulf, *Benjamin von Stuckrad-Barre: Spurensicherung am Badewannenrand*, „Spiegel online”, 7.06.2004, <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/benjamin-von-Stuckrad-barre-spurensicherung-am-badewannenrand-a-303053.html> (dostęp: 13.04.2010). (*Remix 2*).
- Ljubic Nicol, *Benjamin von Stuckrad-Barre: »Soloalbum« — Der Meinungsmissionar*, „Spiegel online”, nr 33, 1998, <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/rezensionen-benjamin-von-Stuckrad-barre-soloalbum-der-meinungsmissionar-a-27108.html> (dostęp: 31.05.2010). (*Soloalbum*).
- Lottmann Joachim, *Fulda ist besser*, „Der Spiegel”, nr 33, 2006. (Ortsgespräch).
- Löffler Sigrid, *Anfänger*, „Süddeutsche Zeitung Magazin”, 13.10.1995. (*Helden wie wir*).
- Löser Claus, *Wenn der Doktor schweigt. Eine Traumfrau findet einen Traummann: Das ist die Handlung in Ralf Huettner »Mondscheintarif«*, „Berliner Zeitung”, 25.10.2001. (*Mondscheintarif — ekranizacja*).
- Lüdke Martin, *Die Prototypen der deutschen Wende*, „Die Zeit”, 30.12.2004. (*Wie es leuchtet*).
- Lützow Gunnar, *Delirium am Kaminfeuer*, „Berliner Morgenpost”, 19.10.1999. (*Tristesse Royale*).
- Maak Niklas, *Werft die Gläser an die Wand! Wladimir Kaminer begrüßt Moskau*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 9.10.2001. (*Militärmusik*).
- Macho Thomas, *Aristokratische Attraktionen. Alexander von Schönburg verrät uns, was wir schon immer über Könige wissen wollten*, „Neue Zürcher Zeitung”, 27.11.2008.
- Mahrenholz Simone, *Rückruf in der Werbepause. »Mondscheintarif« nun auch als Film*, „Die Welt”, 25.10.2001. (*Mondscheintarif — ekranizacja*).
- Maidt Zinke Kristina, *Ein Mauerspecht wird seriös. Gestreckter Cocktail: Thomas Brussigs Wende-Wälzer »Wie es leuchtet«*, „Süddeutsche Zeitung”, 23.10.2004.
- Mangold Ijoma, *Wieviel Licht verträgt ein Palast?*, „Süddeutsche Zeitung”, 25.09.2008. (*Alles, was Sie schon immer über Könige wissen wollten, aber nie zu fragen wagten*).
- Marquardt Volker, *Postpubertäre Würstchenwelt. Benjamin von Stuckrad-Barre verbrät in seinem Debütroman »Soloalbum« seine Erfahrungen mit dem Musikbiz — lauwarm*, „die tageszeitung Hamburg”, 15.08.1998. (*Soloalbum — ekranizacja*).
- Martens René, *»Leben bis Männer«*. Roman von Thomas Brussig, „Die Wochenzeitung”, 1.11.2001.
- März Ursula, *Vom Stapel Zappelphilipp mit Pumps*, „Die Zeit”, 24.02.2005. (*Blaue Wunder*).
- März U., *Rosa Happy End. Bestsellerautorin Ildikó von Kürthy bleibt sich treu*, „Deutschlandradio Kultur”, 2.08.2006, <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/kritik/526676/> (dostęp: 1.04.2010). (*Höhenrausch*).
- Martenstein Harald, *»Tristesse Royale«. Ein Aufstand junger Männer*, „Der Tagesspiegel”, 13.11.1999. (*Tristesse Royale*).
- Matussek Matthias, *Der Balzac vom Prenzlberg*, „Der Spiegel”, nr 43, 2004. (*Wie es leuchtet*).
- Maus Stephan, *Leben und Meinungen eines Dandys*, „Literaturkritik.de”, nr 11, 2000, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=1715 (9.04.2010). (*Blackbox*).
- May Nina, *Wie ein Episodenfilm: Florian Illies neues Buch »1913«*, „Hannoversche Allgemeine”, 9.11.2012.
- May N., *Das Jahr vor der großen Katastrophe*, „Märkische Allgemeine”, 10.11.2012. (*1913*).
- Mayer Norbert, *Wie die Mauer tatsächlich Fall gebracht wurde — eine Heldengeschichte*, „Die Presse”, 23.09.1995. (*Helden wie wir*).
- Meller Marius, *Der Himmel. Die Hölle. Trotzdem toll*, „Der Tagesspiegel”, 30.05.2004. (*Remix 2*).
- Mensing Kolja, *Endlich einmal alles gut finden*, „Der Tagesspiegel”, 8.11.1998. (*Soloalbum*).
- Mensing K., *Generation Heimatfront*, „die tageszeitung”, 23.08.2006. (Ortsgespräch).
- Menz Vlada, *Zum Wodka ißt man Salzgurken*, „FAZ.NET”, 21.02.2006, <http://www.faz.net/-00s9ns> (dostęp: 14.08.2010). (*Küche totalitär. Das Kochbuch des Sozialismus*).

- Mesch Stefan, *Erste Inventur nach dem Ausverkauf*, „literaturkritik.de”, nr 10, 2005, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=8568 (23.04.2010). (Remix 2).
- Mesch S., *Balsam für die Kartoffelseele. »Küche totalitär — das Kochbuch des Sozialismus« Leicht-verdauliches aus dem Hause Kaminer*, „literaturkritik.de”, nr 10, 2006, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=10013&ausgabe=200610 (dostęp: 10.11.2010).
- Mikos Marek, *Berlin wzięty*, „Gazeta Wyborcza — Kultura”, 3.08.2004. (Muzyka wojskowa/Militärmusik).
- Mischke Roland, *Ein fein gekleidetes Reptil. Eine extravagante Spezies vermehrt sich wieder: Der Dandy*, „Berliner Zeitung”, 4.12.1999. (Tristesse Royale).
- Moles-Kaupp Cristina, *Wladimir Kaminer »Russendisko«: Kurort Berlin*, „Spiegel online”, 17.08.2000, <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,89417,00.html> (dostęp: 31.07.2010).
- Müller Alexander, *Verkauf einer Haltung*, „Literaturkritik.de”, nr 11, 1999, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=563 (dostęp: 17.02.2010). (Remix).
- Müller A., *Zum Teil autobiographisch*, „Literaturkritik.de”, nr 11, 1999, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=553 (17.02.2010). (Livealbum).
- Müller Kai, *Club der blasierten Jungen*, „Der Tagesspiegel”, 28.01.2001. (Tristesse Royale).
- Nentwich Andreas, *Zärtliche Poesie des Widerstands*, „Die Zeit”, 23.09.1999. (Am kürzeren Ende der Sonnenallee).
- Neubert Marina, *Sowjets hatten keinen Sex: Der Berliner Autor Wladimir Kaminer erzählt skurrile Geschichten aus sozialistischen Zeiten*, „Berliner Morgenpost”, 13.02.2009. (Es gab keinen Sex im Sozialismus).
- Neumann Nils, *Ein Mann ist auch nur ein Mann. Manfred Krug liest »Leben bis Männer« von Thomas Brussig*, „literaturkritik.de”, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=6045&ausgabe=200306 (dostęp: 12.01.2010).
- Nickel Eckhart, *Deutsche Problemzonengymnastik. Selten war schlechtes Gewissen so unterhaltsam wie in Florian Illies' »Anleitung zum Unschuldigsein«*, „Die Welt”, 6.10.2001.
- Niasserie Sassan, *Zehn Jahre Tristesse Royale. Was aus den fünf Popliteraten Benjamin von Stuckrad-Barre, Christian Kracht, Joachim Bessing, Alexander von Schönburg und Eckhart Nickel wurde, die im Hotel Adlon über alles debattierten, was ihnen gerade einfiel*, „tip Berlin”, nr 21, 2009. (Tristesse Royale).
- Oberländer Jan, *Die Welt als Wissen und Witz. Benjamin von Stuckrad-Barre googelt sich einmal quer durchs Netz*, „Der Tagesspiegel”, 22.12.2005. (Was.Wir.Wissen).
- Orzessek Arno, *Buttercreme in der Tupperdose*, „dradio.de”, 20.08.2006, <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/florian-illies-schreibt-ueber-seine-heimatstadt-und-loescht-sich-dabei-selbst-aus-schlitz-ist-ueberall,10810590,10416566.html> (dostęp: 21.11.2008). (Ortsgespräch).
- Otte Joachim, *Kaminer Burana. Statt Disko jetzt Militärmusik: Berlins populärster Russe schlägt neue Töne an*, „Der Tagesspiegel”, 10.11.2001.
- »Park Avenue«. *Kunst des stilvollen Aufgebens*, „Spiegel online”, 22.08.2006, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,432928,00.html> (dostęp: 20.03.2011). (Kunst des stilvollen Verarmens).
- Peglow Katja, *Bleibt alles anders*, „justmag”, <http://www.justmag.net/article102.html> (13.12.2010). (Remix 2).
- Plath Jörg, *Trink Brüderchen, trink. Berufsjugendlicher Russenschelm: Wladimir Kaminer schmunzelt sich durch's Leben*, „Frankfurter Rundschau”, 16.07.2003, <http://www.fr-Online.de/kultur/literatur/trink-bruederchen--trink-/1472266/3243072/-/index.html> (dostęp: 10.11.2010).
- Poschardt Ulf, *Die Generation Golf macht jetzt Politik*, „Die Welt online”, 14.12.2009, <http://www.welt.de/kultur/article5524297/Die-Generation-Golf-macht-jetzt-Politik.html> (dostęp: 21.11.2010). (Tristesse Royale).
- Poschardt U., *Die Kinder von Kohl und Coca-Cola*, „Der Tagesspiegel”, 29.12.2000. (Generation Golf).

- Poser Sven S., *Blechtrompete — Nie war die Stasi so lustig wie heute: Thomas Brussigs Wenderoman, Helden wie wir« ist die Entdeckung des Bücherherbstes*, „TIP — BerlinMagazin“, nr 24, 1995.
- Radisch Iris, *Mach den Kasten an und schau*, „Die Zeit“, nr 42, 1999. (*Tristesse Royale*).
- Rebhandl Bert, *Hüfthoch im Selbstbewusstsein. Gregor Schnitzlers Verfilmung des Bestsellers »Soloalbum« von Benjamin Stuckrad-Barre*, „Berliner Zeitung“, 27.03.2003. (*Soloalbum*).
- Rehbein Helge, *DJ Wladimir bittet zum Tanz*, „Spiegel online“, 26.03.2007, <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,473876,00.html> (dostęp: 23.07.2010) (*Ich bin kein Berliner*).
- Reimund Britta-Julia, *Kaminer-Club in Berlin: Multikulti statt Russendisko*, „Focus Online“, 16.12.2006, http://www.focus.de/kultur/leben/kaminer-club-in-berlin_aid_121174.html (dostęp: 12.08.2010).
- Reinhardt Angie, *Thomas Brussig im Interview*, „AbeBooks.de“, <http://www.abebooks.de/docs/ReadingRoom/Autoren/thomasbrussig0105.shtml> (dostęp: 14.09.2011).
- Reinhold Ursula, *Pubertät mit Mauerblick. Thomas Brussig: Am kürzeren Ende der Sonnenallee*, http://www.luise-berlin.de/lesezei/blz99_11/text05.htm (dostęp: 19.11.2011).
- Rennefanz Sabine, *7 Tage mit Wladimir Kaminer*, „Die Zeit“, nr 48, 2000.
- Richter Peter, *Nobelpreis, ich komme! Thomas Brussig, der Meister es kleinen Witzes, will Großschriftsteller werden*, „Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung“, 26.09.2004. (*Wie es leuchtet*).
- Rimmele Philipp, *Wer hat Angst vor 2013? Die aspekte-Revue zu Florian Illies »1913«*, „aspekte“, 14.12.2012, <http://www.zdf.de/aspekte/Wer-hat-Angst-vor-2013-25797744.html> (dostęp: 23.01.2013).
- Rossum Walter van, *Neue Unübersichtlichkeit. Florian Illies' »Anleitung zum Unschuldigsein«*, „Die Zeit“, 31.01.2002.
- Rutschky Katharina, *Wertherzeit. Der Poproman — Merkmale eines unerkannten Genres*, „Merkur“, nr 2, 2003. (*Soloalbum*).
- Rüther Tobias, *Mitten im Leben von Staatsmacht umgeben. Alles hat ein Ende, nur Thomas Brussigs Sonnenallee hat drei*, „Literaturkritik.de“, nr 12, 1999, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=668 (dostęp: 10.11.2011). (*Am kürzeren Ende der Sonnenallee*).
- Sack Adriano, *Sex ohne Risiko — mit Thomas Brussig im Bordell*, „Die Welt“, 17.03.2007. (*Berliner Orgie*).
- Schiweck Ingo, *Kaminer klärt auf*, „Spiegel online“, 2.03.2009, <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,610844,00.html> (dostęp: 12.08.2010) (*Es gab keinen Sex in der Sowjetunion*).
- Schmidt Thorsten, *Ich bin das Walroß (Coverversion)*, „Spex“, nr 9, 1998. (*Soloalbum*).
- Schmitt Heike, *Anleitung zum Ego-Dasein Florian Illies' »Anleitung zum Unschuldigsein« verpasst knapp den Zeitgeist*, „literaturkritik.de“, 12.12.2001, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php/public/rezension.php?rez_id=4436&ausgabe=200112 (dostęp: 30.11.2008).
- Schmitt Michael, *Kunst in nervösen Zeiten Florian Illies' »1913: Der Sommer des Jahrhunderts«*, „3sat.de“, 16.11.2012, <http://www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/lesezeit/166109/index.html> (dostęp: 23.11.2012).
- Schneider Kerstin, *Benjamin von Stuckrad-Barre: Auf der Suche nach den letzten Dingen*, „Spiegel online“, 20.02.2002, <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/benjamin-von-Stuckrad-Barre-auf-der-suche-nach-den-letzten-dingen-a-183282-druck.html> (dostęp: 30.03.2010). (*Deutsches Theater*).
- Schneider Wolfgang, *Nachrichten aus dem Hinterland. Florian Illies kultiviert in »Ortsgespräch« seine Erinnerungen*, „Neue Zürcher Zeitung“, 25.10.2006.
- Schneider W., *Ein Dandy der Bedürfnislosigkeit*, „Cicero online. Magazin für politische Kultur“, 21.10.2009, <http://www.cicero.de/salon/ein-dandy-der-beduerfnislosigkeit/45123> (dostęp: 20.12.2011). (*Die Kunst des stilvollen Verarmens*).
- Schnell Bärbel, *Auf der Suche nach den besten Balz-Regeln*, „Westfälische Rundschau“, 25.10.2001. (*Mondscheintarif — ekranizacja*).

- Schnettler Silke, *Mein Bauch ist der Nabel der Welt*, „Die Welt“, 9.01.1999. (Soloalbum).
- Schröder Christian, »Ich hätte Matthias Rust abschießen müssen.« In seinem Roman »Militärmusik« schildert Wladimir Kaminer seine Jugend in der Sowjetunion. Statt von Bananen träumte er von Schweinebraten, „Der Tagesspiegel“, 28.08.2001.
- Schröder Ch., *Dr. Hoffmann meldet sich nicht. Das neue deutsche Fernseh kino: Vanessa Jopps »Engel & Joe« und Ralf Huettners »Mondscheintarif«*, „Der Tagesspiegel“, 25.10.2001. (Mondscheintarif — ekranizacja).
- Schröder Christoph, *Männer und Fußball... Thomas Brussig liest im Globus auf dem Opernplatz*, „Frankfurter Rundschau“, 24.01.2004.
- Schuldt Thomas, *Zoni macht Winkewinke*, „Rheinischer Merkur“, 24.09.1999. (Am kürzeren Ende der Sonnenallee).
- Schulte am Hülse Jessica, *Real erfundene Liebes-Affären*, „Die Welt“, 6.11.2005. (Höhenrausch).
- Schulz Kerstin, *Der moderne pfffige Frauenroman von Ildikó von Kürthy*, „Deutschsprachige Literatur. Suite“, 101, 25.08.2011, <http://kerstinschulz.suite101.de/der-moderne-pfffige-frauenroman-von-ildiko-von-kuerthy-a121600> (dostęp: 3.11.2011). (Endlich!).
- Schütze Elmar, *Die Mücken bleiben in Moskau*, „Berliner Zeitung“, 13.12.2000. (Russendisko).
- Seegers Armgard, *Ildikó von Kürthy liest aus ihrem neuen Roman*, „Hamburger Abendblatt“, 2.09.2010. (Endlich!).
- Seibt Gustav, *Aussortieren, was falsch ist. Wo wenig Klasse ist, da ist viel Generation: Eine Jugend erfindet sich*, „Die Zeit“, nr 10, 2000. (Tristesse Royale).
- Seibt G., *Am Vorabend der Katastrophe*, „Süddeutsche Zeitung“, 25.10.2012. (1913).
- Seidl Christian, *Schöner Irrsinn*, „Stern“, nr 38, 1998. (Soloalbum).
- Sich Daniel, *Die DDR als Absurditätenshow — vom Schreiben nach der Wende*, „Glossen“, nr 21, 2005, <http://www2.dickinson.edu/glossen/heft21/absurditaeten.html> (dostęp: 10.01.2010). (Helden wie wir).
- Soboczynski Adam, *Er sieht, was wir nicht sehen. Einfach der beste Chronist unserer Zeit: Wie Benjamin von Stuckrad-Barre Deutschland erkundet*, „Die Zeit“, 25.03.2010. (Auch Deutsche unter den Opfern).
- Spieß Martin, *Einfach mal die Klappe halten. Benjamin von Stuckrad-Barres »Auch Deutsche unter den Opfern« ist schon wieder kein Roman. Warum das egal ist*, „literaturkritik.de“, nr 6, 2010, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=14372&ausgabe=201006 (dostęp: 23.03.2011).
- Staiger Steffi, *Ildikó von Kürthy. »Erfolg ist eine Leihgabe des Schicksals«*, „Berliner Morgenpost“, 30.08.2010. (Endlich!).
- Steinmayr Markus, *Mnemosyne im Satellitenflug*, „literaturkritik.de“, nr 10, 2006, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=9997&ausgabe=200610 (dostęp: 30.11.2008). (Ortsgespräch).
- Steinmetzger Ulrich, *Ein irres Volk rief, »Wahnsinn!« Thomas Brussig leuchtet uns mit einem Panorama-Puzzle der Wendejahre heim*, „Neue Rhein Zeitung“, 18.10.2004. (Wie es leuchtet).
- Stempel Ute, *Keinerlei Erinnerungskultur. Thomas Brussigs albern-versöhnliche »Mauerkomödie«*, „Neue Zürcher Zeitung“, 8.02.2000. (Am kürzeren Ende der Sonnenallee).
- Stern Caroline, *Alexander von Schönburg: »In bester Gesellschaft«*. Dieses Buch verrät Geheimnisse aus der High Society, „Suite 101“, 9.01.2009, <http://caroline-stern.suite101.de/alexander-von-schoenburg-in-bester-gesellschaft-a51375> (dostęp: 22.10.2010).
- Stöcker Nicole, *Geschnatter aus dem Jenseits*, „Spiegel online Kultur“, 7.12.2009, <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,665603,00.html> (dostęp: 15.05.2010). (Schwerelos).
- Stranakova Monika, *Der Reiz der (harmlosen) Naivität. Wladimir Kaminer erzählt in »Salve Papa« über die Tücken des Elternseins*, „literaturkritik.de“, nr 2, 2010, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=13904&ausgabe=201002 (dostęp: 10.11.2010).
- Tants Saskia, *Den Regisseur schließe ich in meine Gebete ein*, „Welt am Sonntag“, nr 39, 2001. (Mondscheintarif).

- Tants S., *Ohne ein Happy End läuft bei ihr gar nichts*, „Welt online”, 3.06.2001, <http://www.welt.de/print-wams/article612418/Ohne-ein-Happy-End-laeuft-bei-ihr-gar-nichts.html> (dostęp: 30.11.2010). (Mondscheintarif).
- Taschenbuch-Bestseller: „Zugfahren mit Merkel”, „Spiegel online”, 15.03.2010, <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/taschenbuch-bestseller-zugfahren-mit-merkel-a-683580.html> (dostęp: 14.12.2011). (*Auch Deutsche unter den Opfern*).
- Tewinkel Christiane, *Spar dich glücklich. Konsumverzicht als Kulturkritik: Vom stilvollen Verarmen und anderen erfolgreichen Rezessionsclownerien*, „Die Tageszeitung”, 4.05.2005. (*Die Kunst des stilvollen Verarmens*).
- Thiel Christian A., *Jedem seine Liste: Muß man das wissen?*, „Hamburger Abendblatt”, 12.11.2005. (*Was.Wir.Wissen*).
- Tittel Cornelius, *Der Resteverwerter*, „Die Tageszeitung”, 3.06.2004. (*Remix 2*).
- Texte, Dias, Sensationen. Popliterat Stuckrad-Barre startete Tournee, „nordwest.net”, 5.10.2000.
- Ungerer Klaus, *Simplify your life! Alexander von Schönburg führt in einen Himmel ohne Moneten*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 8.06.2005. (*Die Kunst des stilvollen Verarmens*).
- Verna Sacha, *Pinkeln im Majakowski-Theater*. Wladimir Kaminers Kuriositätenkabinett: »Militär-musik«, ein realsatirischer Episodenroman, „Frankfurter Rundschau”, 8.12.2001.
- Volk Stefan, *Alexander von Schönburg: Die Kunst des stilvollen Verarmens*, „Bücher. Das unabhängige Literatur & Hörbuch-Magazin”, <http://www.buecher-magazin.de/magazin/besondere-buecher/ueberschaetzte-buecher/alexander-von-schoenburg-die-kunst-des-stilvollen-v> (dostęp: 21.02.2011).
- Wagner David, *Florian Illies: Ortsgespräch*, „Welt am Sonntag”, 13.08.2006.
- Wagner Gert G., *Dekadente Armut. Eine bildungsbürgerliche Betrachtung ohne soziales Verständnis*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 18.04.2005. (*Die Kunst des stilvollen Verarmens*).
- Weber Antje, *Herbst-Spaziergang durch den Park*, „Süddeutsche Zeitung”, 29.10.1998. (*Helden wie wir — sztuka teatralna*).
- Weidermann Volker, *Gagschreibers Trauergefang*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 18.11.1998. (*Soloalbum*).
- Weinzierl Ulrich, *Als der Blaue Reiter zu galoppieren begann*, „Die Welt”, 20.10.2012. (*1913*).
- Weisbrod Lars, *Mehr so Grundmoräne*, „Die Süddeutsche Zeitung”, 21.05.2010. (*Auch Deutsche unter den Opfern*).
- Wenn das Telefon nicht klingelt, „Der Spiegel”, nr 33, 1999. (Mondscheintarif).
- Westphal Anke, *Die DDR als Hippie-Republik*, „Die Tageszeitung”, 29.08.1999. (*Am kürzeren Ende der Sonnenallee*).
- Westphal A., *Trendgesteuert. Früh vergreiste Infantilität: Florian Illies endlos-Essay über die »Generation Golf«*, „Berliner Zeitung”, 10.06.2000.
- Wiesner Katrin, *Wiederverwertete Kurzprosa*, „literaturkritik.de”, nr 5, 2002, URL: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=4929 (dostęp: 23.04.2010). (*Remix*).
- Willander Arne, *Stuckrad-Barre hasst sich durch Deutschland*, „Die Welt”, 17.03.2010. (*Auch Deutsche unter den Opfern*).
- Wille Franz, *Entfesselt verklemmt !*, „Theater heute”, nr 6, 1996, s. 36–39. (*Helden wie wir — sztuka teatralna*).
- Winkler Willi, *Mjunik und der Weltschmerz*, „Süddeutsche Zeitung”, 4.11.1998. (*Soloalbum*).
- Winkler W., *Männer ohne Frauen*, „Süddeutsche Zeitung”, 15.11.1999. (*Tristesse Royale*).
- Zaimoglu Feridun, *Knabenwindelprosa*, „Die Zeit”, nr 47, 1999. (*Tristesse Royale*).
- Zaimoglu F., *Frust schieben, Mut proben*, „Der Tagesspiegel”, 9.07.2003. (*Generation Golf zwei*).
- Zelik Raul, *Wunderbare Talkshow-Welt. Der Jugend ein neues Buch: Benjamin von Stuckrad-Barre verknüpft Beziehungsscheiß mit Popmusik*, „junge Welt”, 12–13.09.1998. (*Soloalbum*).
- Zenker-Baltes Inge, *Der Wunderrusse mit dem Muttermal*, „Der Tagesspiegel”, 30.08.1999. (*Am kürzeren Ende der Sonnenallee*).
- Ziegler Helmut, *Fahrt ins Graue*, „Gentlemen’s World”, nr 8, 2003. (*Generation Golf zwei*).

Zucker Renée, *Höhöhö, der Junge traut sich was. Florian Illies will unschuldig sein*, „Berliner Zeitung”, 9.10.2001. (*Anleitung zum Unschuldigen*).

Portale i oficjalne strony internetowe

Benjamin von Stuckrad-Barre: oficjalna strona internetowa, <http://www.Stuckradbarre.de/> (23.04.2010).

Die Autoren der Generation Golf: Von der Kleinfamilie zur Normalfamilie der Neuen Mitte, [w:] *Die Single-Generation Oder: Die Generationenendebatte und die Single-Gesellschaft*, <http://www.single-generation.de/kohorten/golf.htm> (dostęp: 21.01.2010).

Filmförderungsanstalt, <http://www.ffa.de> (dostęp: 12.12.2012).

Thomas Brusig: oficjalna strona internetowa, <http://www.thomasbrussig.de/> (dostęp: 12.02.2010).

Wladimir Kaminer: oficjalna strona internetowa, <http://www.wladimirkaminer.de/> (dostęp: 25.07.2011).

Indeks nazwisk

A

Adam, Wolfgang 30, 31
Adams, Brian 136
Adorno, Theodor 50
Agard, Olivier 68, 105
Albath, Maike 200, 201
Albers, Josef 217
Albig, Jörg-Uwe 96, 114
Allen, Woody 160
Amend, Christoph 14, 72, 114
Anakreont 33
Anders, Thomas 229
Anna, księżniczka 161
Anz, Thomas 53
Arend, Helga 68
Arnet, Daniel 125
Arnold, Heinz Ludwig 48, 55, 60, 131, 183
Arnold, Uwe 24
Arystoteles 24
Assheuer, Thomas 48
Astalos, Andreas 212, 222, 228
Austen, Jane 178

B

Baasner, Rainer 53
Bach, Jan Sebastian 103
Bachtin, Michaił 10, 189
Balcerzan, Edward 11
Bartels, Gerrit 66, 126, 139, 168, 210
Bartels, Hans-Peter 96, 109
Bartels, Inken 20
Barthes, Roland 9, 10, 63
Bartoszyński, Kazimierz 11
Baßler, Moritz 52, 54, 58, 59, 61, 66, 72, 88, 90, 93, 106, 131, 137, 149, 151, 159, 167, 229, 234
Baworowska z Baworowa, Maria Anna 151
Beatrycze, królowa 161
Benn, Gottfried 125
Berg, Sybille 52, 79, 236
Bergamini, Julia 209, 230

Berger, Helmut 155, 165, 169
Berger, Michael 189
Bergmann, Jens 152
Bernard, Andreas 62
Bernhard, Andreas 74
Bernhard, Rüdiger 177
Bernhard, Thomas 85
Bessing, Joachim 57, 71, 75–81, 83–91, 93, 152, 154, 168, 236
Beyer, Susanne 79
Bhabha, Homi K. 226
Białek, Edward 220
Bilavsky, Jörg von 160
Biller, Maxim 54
Bilska, Anna 12
Binczek, Natalie 53
Birgfeld, Johannes 14
Bisky, Jens 120
Blair, Tony 69
Bode, Sabine 20
Bogdal, Klaus-Michael 65, 234
Bogusławska, Magdalena 68, 206
Bohnenkamp, Björn 20
Bohnsack, Ralf 27
Boksański, Zbigniew 42
Böll, Heinrich 220, 222
Bolte, Karl M. 18
Bolz, Norbert 61, 111
Bonner, Stefan 19
Bonz, Jochen 67
Böpple, Friedhelm 19
Borchert, Wolfgang 143, 222
Bossy, Franziska 97, 121, 123
Bourdieu, Pierre 17, 111, 203
Brakensiek, Stefan 44
Brandt, Willy 69
Braun, Christina von 177
Braun, Volker 200
Braungart, Wolfgang 72
Brinkmann, Rolf Dieter 51, 60

Broder, Henryk M. 71, 72, 85, 92
 Broder, Sven 170, 171
 Brodzka, Alina 40
 Bruckner, Anton 151
 Brummer, Arnd 208, 225
 Brussig, Thomas 8, 14, 58, 112, 182–186, 189–191, 194–197, 200–207, 221, 224, 231, 234, 235
 Brzozowska, Blanka 41, 42, 44, 46, 105
 Büchner, Georg 200
 Bude, Heinz 19
 Buhre, Jakob 130, 209
 Burska, Lidia 35
 Burzyńska, Anna 88
 Büscher-Ulbrich, Dennis 50
 Bush, Candace 178

C

Clermont, Christoph 96
 Comte, August 21
 Coupland, Douglas 19, 20, 41, 102, 138
 Cournot, Antoine A. 21
 Cruise, Tom 146
 Czaplewicz, Eugeniusz 10
 Czapliński, Przemysław 100
 Czechow, Anton 221
 Czechowicz, Jarosław 42

D

Dallach, Christoph 129
 Daniel, Ute 24, 25
 Dannenberg, Sophie 236
 Decker, Gunnar 204
 Decker, Kerstin 204
 Defoe, Daniel 155
 Deggerich, Markus 119, 120
 Degler, Frank 51–54, 61, 68, 91, 127, 140, 149, 151
 Deirdre, Wilson 87
 Depardieu, Gerard 207
 Dereczyński, Włodzimierz 17
 Derrida, Jacques 9, 10
 Diana, księżna 133
 Dieckmann, Christoph 185
 Diederichsen, Diedrich 51, 52, 55, 56, 60, 61, 64, 67, 69, 80, 92, 94, 139
 Dietl, Helmut 130, 146, 147
 Diez, Georg 52, 73, 127
 Dilk, Heiko 150
 Dilthey, Wilhelm 21, 22, 29, 36, 38, 41

Diogenes 154
 Döblin, Alfred 84
 Dobranić, Daniel 52
 Döring, Jörg 76–78, 151
 Dowłatow, Siergiej 226
 Dragański, Damian 42
 Drerup, Engelbert 28, 31
 Driesch, Hans A.E. 24
 Dromel, Justin 22
 Duchamp, Marcel 126
 Dunin-Wąsowicz, Paweł 35

E

Eagleton, Terry 111
 Ehlers, Fiona 229
 Eidlhuber, Mia 96
 Ellis, Bret Easton 52, 102, 131
 Elsing, Sarah 49
 Engelke, Anke 141, 150
 Enzensberger, Hans Magnus 148
 Epikur 154
 Eppelmann, Rainer 204
 Erazm z Roterdamu 86
 Erhart, Walter 31, 46
 Erll, Astrid 25
 Ernst, Thomas 53, 57, 71
 Esch, Christian 123, 125
 Etheridge, Melissa 136
 Ewers, Hans Hei 62
 Ewert, Stefan 154, 156

F

Falco 140, 146
 Fasthuber, Sebastian 142
 Fatyga, Barbara 41, 42, 44, 46, 105
 Featherstone, Mike 100
 Febvre, Lucien 28
 Feldbacher, Sandy 48
 Feldmann, Lisa 170, 171
 Felsmann, Barbara 182
 Festenberg, Nikolaus von 79
 Fiedler, Leslie A. 50, 51, 53, 57, 202
 Fiedor, Karol 191
 Fielding, Helen 178
 Fik, Ignacy 35
 Filip, książę 151, 161, 166
 Fischer, Joschka 101
 Fischer, Klaus 67, 128, 137, 149
 Flamm, Stefanie 72, 75
 Fleischer, Michael 68

Fontane, Theodor 162
 Franck, Julia 28, 48, 49, 206, 236
 Frank, Dirk 49, 51, 53, 59, 60, 74, 236
 Franke, Konrad 190
 Freud, Sigmund 125, 189
 Freund, Wieland 65
 Frey, Frank 137
 Frisch, Max 139
 Fröhlich, Susanne 180
 Fryde, Ludwik 35
 Fryderyk, książę 162
 Fürstenberg, Joachim zu 166

G

Gafga, Hedwig 208
 Ganguin, Sonja 49
 Gansel, Carsten 48
 Ganske, Thomas 79
 Garewicz, Jan 34, 41
 Gaschke, Susanne 98
 Gasser, Urs 19
 Gauck, Joachim 204
 Gayring, Mischa 141
 Geiger, Theodor 18
 Geißler, Reiner 18
 Genette, Gérard 9, 10, 76
 Gentz, Stefan 116, 157
 Gernert, Johannes 20
 Gilbert-Sättele, Susanna 180
 Ginsberg, Allen 49, 155
 Girsberger, Esther 128
 Glaubitz, Nicola 53
 Głowiński, Michał 10, 11, 34, 39, 40, 41, 87
 Goebel, Johannes 96
 Goethe, Johann Wolfgang 32, 126, 138, 182
 Goetz, Rainald 51, 60
 Goldt, Max 98, 139
 Goosen, Frank 48, 203, 236
 Gorris, Lothar 127
 Górská, Katarzyna 7, 102, 206
 Grabiński, Olaf 49, 93
 Grabowski, Krzysztof 20
 Grages, Anne 209
 Grajewski, Wojciech 10
 Grass, Günter 32, 146, 147, 189, 200
 Grebner, Gundula 44
 Greenberg, Clement 50
 Grela, Katarzyna M. 41
 Gretzschel, Matthias 197
 Grębecka, Zuzanna 68, 206

Grimmelshausen, Christoffel von 189
 Grönemeyer, Herbert 140
 Große-Wilde, Carola 180
 Grußendorf, Johan 49
 Gwosc, Detlef 189
 Gysi, Gregor 152, 200

H

Haas, Harald 143
 Haas, Reinhard 152
 Hahn, Hans Joachim 25
 Halter, Martin 201
 Hammermeister, Philipp 28
 Handke, Peter 51, 84
 Hanselle, Ralf 72
 Harder, Matthias 185
 Hartges, Marcel 55
 Harzewski, Stephanie 179
 Hauptmann, Gaby 102, 180
 Haußmann, Leander 183, 191
 Hecken, Thomas 51, 63
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 16
 Hein, Christoph 132
 Hellich, Artur 42
 Helm, Dietmar 56
 Helmreich, Christian 68, 105
 Hemingway, Ernest 222
 Herberg, Dieter 204
 Herder, Johann Gottfried 126
 Hermann, Judith 236
 Hermes, Stefan 71
 Herodot 20, 31
 Herrmann, Karsten 229
 Herrmann, Ulrich 25
 Hessen-Kassel, Irina Verena von 151, 166
 Hettche, Thomas 65
 Heydebreck, Amélie von 114
 Hielscher, Martin 65
 Hildebrand, Kathleen 148
 Hildebrandt, Dieter 146, 223
 Hille, Almut 185
 Hiob 117
 Hirst, Damien 165, 169
 Hitler, Adolf 110
 Hobbes, Thomas 154
 Höbel, Wolfgang 127, 129
 Höfer, Anja 97, 109
 Hollmer, Heide 183, 189, 191
 Holzer, Kerstin 73
 Honecker, Erich 187, 189

Horn, Guildo 108
 Hornby, Nick 52, 114, 131
 Horx, Matthias 99
 Houellebecq, Michel 203
 Huber, Till 49, 93
 Huettner, Ralf 170
 Hugendick, David 148
 Hünninger, Andrea 211

I

Ide, Robert 195
 Illies, Christian 118
 Illies, Florian 7–9, 13, 14, 19, 20, 26, 41, 45, 52,
 68, 80, 93–111, 113–127, 131–133, 137, 150,
 153, 168, 169, 177, 216, 232, 233, 235, 236
 Illies, Joachim 114
 Immler, Veronika 20
 Inglehart, Ronald 110, 232
 Ingold, Felix P. 221
 Irving, John 204
 Ischinger, Caroline 208

J

Jacke, Christoph 61
 Jackson, Michael 103
 Jacobsen, Dietmar 200
 Jaeger, Hans 24
 Jähner, Harald 75, 78, 89
 Jaroszewski, Tadeusz M. 17
 Jarosz, Robert 20
 Jasińska-Kania, Aleksandra 17
 Jelinek, Elfriede 51, 143
 Jędrkiewicz, Edwin 86
 Joachimsthaler, Jürgen 182
 Joch, Markus 71
 Joyce, James 125
 Jung, Thomas 48, 57, 58, 68, 72, 135, 137, 185
 Jureit, Ulrike 24–27, 45, 46, 98, 110

K

Kade, Sylvia 25
 Kafka, Franz 123, 126
 Kahane, Kitty 204, 220
 Kaindlstorfer, Günter 102
 Kajtoch, Jacek 34
 Kalaga, Wojciech 10
 Kamann, Matthias 95, 109
 Kaminer, Olga 210, 215, 220
 Kaminer, Władimir 8, 14, 112, 121, 207–229,
 231, 233–236

Kamińska, Aneta 20, 27, 34, 42
 Kapciak, Alina 18
 Kapustina, Olga 208
 Karasek, Tom 7, 97, 106, 111
 Karol, książę 161
 Karol Gustaw, król 162
 Kasperski, Edward 10
 Kästner, Erich 204
 Kauer, Katja 127
 Kaufmann, Jean-Claude 111
 Kaulen, Heinrich 62
 Kehlmann, Daniel 143, 236
 Kempowski, Walter 79, 146
 Kerouac, Jack 49
 Klausnitzer, Ralf 28, 32, 46, 234
 Klein, Markus 7, 105, 110, 111, 232
 Klessmann, Christoph 25
 Klie, Thomas 25
 Kluge, Alexander 146
 Knippfals, Dirk 53, 64, 97, 119, 120
 Knüfer, Ralf 19
 Koch, Roland 147
 Kodzis-Sofińska, Agnieszka 207, 220
 Koelbl, Herlinde 129, 146
 Kohl, Helmut 80, 99
 Köhler, Andrea 61
 Kopacki, Andrzej 74, 82, 83
 Kopaliński, Władysław 107
 Koperski, Jerzy 41
 Kosińska, Agnieszka 44
 Kositz, Ellen 156
 Kotarska, Jadwiga 86
 Kowal, Grzegorz 220
 Kracht, Christian 14, 52, 58, 60, 61, 65, 67, 68,
 71–73, 76, 78–85, 87, 88, 91, 93, 102, 109,
 129–131, 139, 151, 152, 168, 228
 Krampitz, Dirk 145
 Krawczak, Ewa 12
 Krekeler, Elmar 52
 Krischel, Volker 206
 Kristeva, Julia 9, 10
 Kriwoj, Sachar 170, 176, 177
 Kronsbein, Joachim 209
 Kruse, Andreas 25
 Krzemiński, Adam 7
 Krzychała, Sławomir 27
 Kuhn, Thomas Dieter 103
 Kullmann, Katja 19, 26, 98
 Kumlehn, Martina 25
 Kummer, Friedrich 28, 29, 36

Kundera, Milan 204
 Kunze, Heinz Rudolf 67, 137
 Küpper, Mechthild 183
 Kürthy, Ildikó von 8, 14, 63, 112, 121, 170–177,
 179–181, 233–235
 Kuźmiński, Michał 44

L

Lafontaine, Oskar 101
 Lager, Sven 52
 Lambeck, Silke 205
 Lange, Alexa Henning von 48, 52, 57, 236
 Lang, Jacek 100
 Lasker-Schüler, Else 125
 Lauer, Gerhard 28, 33, 34, 46
 Lauterbach, Jörn 162
 Lebert, Benjamin 52
 Lebert, Stephan 14, 72, 114
 Lehn, Brigitta von 20
 Leibniz, Gottfried W. 24
 Lembke, Judith 208
 Lem, Stanisław 69
 Lenz, Jakob Michael Reinhold 32
 Lenz, Siegfried 222
 Leopold, Alexander 173
 Lewitan, Louis 210
 Liegle, Ludwig 26
 Liesegang, Torsten 49, 62
 Lindenberg, Udo 129, 146, 184
 Lind, Hera 102
 Lindner, Bernd 44
 Ljubic, Nicol 138
 Löffler, Sigrid 185, 189
 Lohr, Matthias 208
 Lottmann, Joachim 114, 116, 124, 125, 139
 Lüdke, Martin 201
 Ludorowska, Halina 235
 Ludwik XIV, król 161
 Lührmann, Silke 141
 Lüscher, Kurt 19, 26, 46
 Lützow, Gunnar 71
 Łepkowska, Ewa 7, 43, 102
 Łukasiewicz, Małgorzata 124
 Łupak, Sebastian 178

M

Maak, Niklas 223
 Maase, Kaspar 110, 111
 Maatz, Hans-Joachim 186
 Maciejczak, Jakub 17

Maciejewski, Janusz 21, 34, 38–40, 45, 46, 231
 MacClure, Michael 49
 Maliszewski, Karol 34
 Mand, Andreas 58
 Mangold, Ijoma 165, 170
 Mann, Golo 79
 Mann, Tomasz 28, 79, 125, 199, 200
 Mannheim, Karl 16, 21–26, 28, 29, 32, 35, 36, 38,
 41, 45, 46, 98, 104, 105, 110, 118, 231, 232
 Markiewicz, Henryk 10, 11
 Markowski, Michał Paweł 10, 11, 250
 Marks, Karol 16, 17
 Martenstein, Harald 71, 72, 75, 228
 Martuszevska, Anna 68, 69
 Maryl, Maciej 12
 März, Ursula 181
 Matussek, Matthias 197, 201
 Maus, Stephan 141
 May, Nina 119, 125
 Meinecke, Thomas 51, 58
 Meller, Marius 142
 Menke, André 51, 65
 Mentré, François 21, 22, 28
 Merian, Svende 177
 Merkel, Angela 147
 Merrick, Elisabeth 179, 180
 Mertens, Mathias 131
 Mesch, Stefan 141, 142, 223
 Meurer, Christoph 226
 Meyza, Izabela 204
 Milecki, Aleksander 10
 Milton, John 126
 Mingels, Anette 48
 Minkmar, Nils 139
 Mischke, Roland 78, 89, 90
 Misselwitz, Hans-J. 25
 Mizińska-Kleczkowska, Anna 16
 Mohr, Reinhard 19, 71, 79, 85, 92
 Moles-Kaupp, Cristina 227
 Molyneux, Maxine 18
 Montaigne, Michel de 126
 Monteskiusz, Karol Ludwik 126
 Montgomery, Rian 178
 More, Thomas 154
 Moretti, Franco 34
 Morgner, Irmtraud 177
 Moritz, Rainer 61
 Mösen, Anne-Lena 211
 Müller, Alexander 21, 28, 30, 31, 33, 47, 79, 109
 Müller-Dannhausen, Lea 48, 51

Müller, Heiner 79
 Müller, Jan-Dirk 59
 Müller, Jutta 188
 Müller, Kai 71
 Muller-Michaelis, Matthias 19
 Müller-Reineke, Hendrik 109
 Musil, Robert 125

N

Nabokov, Vladimir 155
 Nader, Jonar C. 19
 Nagelschmidt, Ilse 48
 Nahacz, Mirosław 42
 Naidoo, Xavier 103
 Naters, Elke 52
 Neubert, Marina 224
 Neumann, Olaf 86, 141
 Neumeister, Andreas 51, 67
 Nickel, Eckhart 78, 79, 81, 84, 85, 91
 Nietzsche, Fryderyk 84
 Nolte, Paul 19
 Nosowski, Zbigniew 44
 Nowacki, Dariusz 68, 69
 Nowak, Jolanta 42
 Nowak, Piotr 43
 Nycz, Ryszard 10, 11, 12, 100

O

Oestreich, Heide 98
 Okopień-Sławińska, Aleksandra 11, 68
 Opaschowski, Horst W. 19
 Orlovsky, Peter 49
 Ortega y Gasset, José 24, 28
 Ossowska, Maria 21, 34, 35, 37, 38, 46
 Ożarowska, Dominika 42

P

Palfrey, John 19
 Parry, Christoph 59
 Paulokat, Ute 14, 51, 52, 53, 54, 61, 68, 91, 127, 135, 140, 149, 151
 Pau, Petra 147
 Peglow, Katja 142
 Peichel, Markus 79
 Petersen, Julius 21, 28–31
 Peyre, Henri 28
 Pielewin, Wiktor 19
 Pinder, Wilhelm 21, 29
 Plath, Jörg 223
 Platon 24, 86, 149

Pollak, Anita 64
 Pommert, Sylvia 224
 Pompe, Anja 51
 Pooth, Verona 103
 Popov Dmitri 207, 227
 Poppe, Grit 206
 Pörksen, Bernhard 152
 Porombka, Wiebke 147
 Poschardt, Ulf 84, 105, 114, 120
 Prince 79, 83
 Proust, Marcel 125
 Prune, Antoine 227
 Putin, Władimir 229

R

Raab, Stafa 103
 Rabelais, François 189
 Radisch, Iris 71
 Ramm-Weber, Susanne 223
 Ranke, Leopold 22
 Rauen, Christoph 56, 57, 58, 116, 151
 Reents, Edo 14, 81
 Reich-Ranicki, Marcel 77, 195
 Reichwein, Marc 66
 Remarque, Erich Maria 200
 Rębała, Monika 94
 Roenneke, Stefanie 74, 92
 Röggla, Kathrin 57
 Roos, Martin 128
 Rosenau, Alicja 196, 205
 Roth, Philip 186, 204
 Ruchatz, Jens 61
 Rutschky, Katharina 136, 138

S

Sack, Adriano 114, 202
 Sagan, Françoise 77
 Sander, Markus 129
 Sander, Uwe 49
 Sappok, Christian 68
 Sattler, Stephan 94
 Sawatzki, Frank 195
 Schäfer, Jörgen 48, 51, 55, 131
 Schäffer, Burkhard 27
 Schalck-Golodkowski, Alexander 200
 Schamoni, Roko 79
 Schelsky, Helmut 18, 38
 Schiller, Friedrich 32, 126
 Schiller, Maike 127
 Schirdewahn, Susanne 228

- Schlingensief, Christoph 140
 Schmidt, Harald 101, 103, 129, 138
 Schmidt, Rainer 67
 Schmidt, Thomas E. 64
 Schmidt, Thorsten 138
 Schmiedt, Helmut 68
 Schnapp, David 128
 Schneider, Kerstin 127, 141
 Schneider, Wolfgang 65, 66, 157
 Schnell, Ralf 55
 Schönburg, Alexander von 14, 68, 75, 76, 78–83,
 85, 89, 91, 93, 112, 150–170, 223, 232, 233, 235
 Schönburg, Carl Alban von 151
 Schrader, Carsten 130
 Schröder, Burkhard 58
 Schröder, Gerhard 67, 69, 101, 119
 Schulte am Hülse, Jessica 181
 Schulz, Andreas 44
 Schulz, Kerstin 171
 Schulze, Gerhard 100
 Schulze, Ingo 200, 206
 Schumacher, Eckhart 51, 65, 66, 72, 74
 Schweiger, Til 146
 Seibt, Gustav 72, 100, 109, 126
 Seidel, Eberhard 109, 110
 Seidl, Christian 131, 138
 Seidl, Claudius 113
 Seiler, Sascha 50, 51, 60
 Sich, Daniel 185
 Simmel, Georg 124
 Sławiński, Janusz 10, 11
 Słowiński, Michał 46
 Soboczynski, Adam 148
 Sontag, Susan 50, 92
 Sontheimer, Michael 208
 Spencer, Diana 104
 Sperber, Dan 87
 Spiegel, Hubert 195
 Spieß, Martin 148
 Stahl, Peter von 67
 Staiger, Steffi 175
 Staud, Toralf 120
 Steinhauser, Antje 20
 Steinmayr, Markus 122
 Stemmer, Nikolaus 72
 Stemmer, Till 74
 Stendhal 162
 Streisand, Barbara 79
 Stuckrad-Barre, Benjamin von 14, 48, 52, 57, 58,
 60, 63, 67, 68, 72, 73, 75, 76, 79, 80, 83–87,
 89, 102, 109, 112, 113, 127–131, 134–150,
 152, 159, 163, 168, 176, 177, 206, 215, 227,
 228, 232–236
 Süßmilch, Peter 21
 Szablowski, Witold 204
 Szacki, Jerzy 17
 Szawiel, Tadeusz 42
 Szekspir (Shakespeare), William 86
 Sztompka, Piotr 17, 18
 Szumowski, Wojtek 44, 46, 233
 Śpiewak, Paweł 43
 Świda-Ziemba, Hanna 41, 42, 44, 46, 105
 Święta Klara 155
 Święty Franciszek 155
- T**
 Tabaszewska, Justyna 11, 13
 Tabin, Łukasz 35
 Tabin, Marek 16
 Tacke, Alexandra 53, 76, 89
 Tadla, Beata 41, 204
 Tamaro, Susanna 102
 Tatarkiewicz, Władysław 24
 Tawada, Yoko 217, 226
 Thiel, Christian A. 143
 Thon, Jan-Noël 49, 93
 Thorer, Axel 152
 Thurn und Taxis, Gloria von 151, 162
 Tittel, Cornelius 142
 Tommek, Heribert 74
 Trakl, Georg 125
 Tremmel, Jörg 19, 20, 25, 26
 Trojanow, Ilija 226
 Trzynadlowski, Jan 21, 38, 231
 Tucholsky, Kurt 143
 Tulgan, Bruce 19
 Tuschick, Jamal 226
- U**
 Ullmaier, Johannes 51, 56, 57
 Uvanović, Željko 52
- V**
 Vetter, Ute 208
 Vinckel-Roisin, Hélène 68, 105
 Volk, Stefan 157
 Volkmann, Maren 51, 52, 85
 Voltaire 126
 Vondung, Klaus 53
 Voßschmidt, Liisa 59

W

Wagner, Gert G. 156, 157, 169
Waits, Tom 103
Wallis, Mieczysław 34–36, 38, 39
Walser, Martin 143
Warner, William L. 16, 18
Wasążnik, Michał 20
Waśkiewicz, Andrzej K. 34, 35, 40, 41, 43
Watzlawick, Paul 115
Weber, Max 17, 18
Wehdeking, Volker 182, 197
Weidermann, Volker 14, 81
Weinzierl, Ulrich 126
Weisbrod, Bernd 24, 25
Weisbrod, Lars 146–150
Weiss, Anne 19
Weißmann, Karlheinz 69
Wertenstein, Wanda 50, 92
Werth, Eva 105, 107
Westerwelle, Guido 147
Westphal, Anke 106
Weyand, Björn 53, 76, 89
Wichert, Günter 25
Wierling, Dorothee 25
Wiesner, Katrin 140
Wilde, Oscar 90
Willander, Arne 148
Wilske, Detlev 59
Wippermann, Peter 143
Wittgenstein, Ludwig 155

Wittstock, Uwe 50

Witwicki, Władysław 86
Wojciechowska, Wanda 21
Wolański, Marian 191
Wolf, Christa 188, 189
Wolting, Monika 71
Woznicki, Krystian 71
Wrzesień, Witold 43
Wyka, Kazimierz 21, 22, 23, 30, 34–37, 39, 40, 46
Wysłouch, Seweryna 10, 13
Wyss, Thomas 143

Y

Yesilözt, Yusuf 226

Z

Zaimoglu, Feridun 49, 71, 93, 120, 226, 236
Zajac, Joanna 43
Zeh, Juli 52, 236
Zelik, Raul 138
Zeslawski, Margot 229
Zierold, Martin 61
Zinnecker, Jürgen 24
Zschirnt, Christiane 53, 64–66
Zucker, Renée 116, 117, 123
Zürcher, Christoph 119
Zybura, Marek 182
Żabicki, Zbigniew 40
Żabski, Tadeusz 68