

Teksty Drugie 1996, 5 , s. 68-84



Nieepicki model prozy w literaturze najnowszej

Przemysław Czapliński

Roztrząsania i rozbiory

Nieepicki model prozy w literaturze najnowszej

Przedmiotem swego opisu chciałbym uczynić zjawisko literackie, zaznaczające swoje istnienie od schyłku lat 80., zjawisko, którego spełnienia nawiązują mimowiednie do tzw. rewolucji w prozie przełomu lat siedemdziesiątych–osiemdziesiątych, a świadomie do strategii tekstowych wypracowanych w okresie międzywojennym. Nurt ten opatrzyć można — dla zaznaczenia ciągłości historycznoliterackiej — nazwą „nieepicki model prozy”, co jest kontaminacją terminu „nieepickie powieści”, którym posłużył się Jan Walc w odniesieniu do Konwickiego¹, oraz terminu „poetycki model prozy”, którym Włodzimierz Bolecki określił jeden z dwu podstawowych modeli prozy dwudziestolecia międzywojennego. W zakończeniu swojej książki, poświęconej tekstom Witkacego, Schulza, Gombrowicza i Ciompy, Bolecki pisał:

[...] polska proza po r. 1939 obfituje w takie teksty narracyjne, w których płaszczyzny stylistyczna i semantyczna sprawiają nie mniej problemów, niż te, o jakich była tu mowa. Utwory Mirowa Białoszewskiego, Leopolda Buczkowskiego, Janusza Głowackiego, Józefa Łozińskiego, Ryszarda Schuberta czy Donata Kirscha poszerzają językowe możliwości narracji o coraz to nowsze obszary.²

Do tej listy dodać dziś można kolejne nazwiska — pisarzy należących

¹ Zob. J. Walc *Nieepickie powieści Tadeusza Konwickiego*, „Pamiętnik Literacki” 1975 z. 1.

² W. Bolecki *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982, s. 294.

do różnych pokoleń i stosujących różne strategie nieepickości w prozie. Są to: Jerzy Pilch (jako autor *Opowiadań twórcy pokątnej literatury erotycznej* oraz *Innych rozkoszy*), Magdalena Tulli, Aleksander Jurewicz, Natasza Goerke, Marek Bieńczyk, Jan Sobczak, Marek Sieprawski, Zyta Rudzka. Użyte wobec ich utworów określenie „nieepicki model prozy” ma sygnalizować — oprócz wspomnianej ciągłości — także podstawowe cechy tego modelu: poetyckość, czyli nadorganizację językową, opieranie semantyki wypowiedzi narracyjnej na interferencji małych i wielkich figur semantycznych³, a także otwartość na trzeci z rodzajów — dramatyczny. Wydaje się bowiem, że nowa proza polska zasymilowała nie tylko doświadczenia języka poetyckiego („lingwistów” przede wszystkim), i nie tylko wzorce poetyckie prozy (Witkacego, Schulza, Gombrowicza), lecz także „skrót” kabaretowe Gałczyńskiego, jak również techniki dialogowe i sceniczne współczesnego dramatu, zwłaszcza dramatu absurdu.

Innowacje nieepickie wyniknęły, jak sądzę, z nowego sposobu postawienia przez wspomnianych pisarzy pytania o literackość prozy. Samo pytanie o literackość pojmuję w sposób najprostszy z możliwych, a mianowicie jako przymus rozstrzygnięcia, co jest istotą prozy, czyli, tłumacząc rzecz na reguły komunikacji, co jest jej atutem, źródłem atrakcyjności, podstawą, na której można zbudować porozumienie z odbiorcą. Konieczność udzielenia sobie (w refleksji metaliterackiej) oraz czytelnikowi (w praktyce pisarskiej) odpowiedzi na to pytanie pojawiła się z dwóch powodów: po pierwsze, wyniknęła ona z sytuacji historycznoliterackiej, po drugie — z kontekstu historycznego. Sytuację historycznoliteracką tworzyło dziedzictwo zastane przez pisarzy w ósmej dekadzie, dziedzictwo podwójne i w obu wypadkach negowane: był to nurt antyfikcji oraz nurt estetyzmu, zwany również szkołą Berezy, czy rewolucją artystyczną w prozie. Dziedzictwo odrzucone, niechciane, schodzące z pierwszej linii społecznego zainteresowania, to dziedzictwo, które reprezentuje negatywny repertuar rozwiązań — zasób nieskutecznych środków komunikacji — i tym samym zmusza do poszukiwania nowych sposobów kontaktu z odbiorcą.

Cechy tamtej literatury, mieszczącej się w rozmaitych nurtach antyfikcji, sprowadzić można, jak sądzę, do czterech: antyfabularności, protokolarności, etyczności i prezentyzmu; spośród tych cech dwie

³ Zob. J. Sławiński *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, w tegoż: *Dzieło — Język — Tradycja*, Warszawa 1977.

pierwsze dotyczą poetyki, dwie pozostałe — problemów prawomocności i strategii komunikacyjnej. Z parametrów tych wynikały preferencje dla niefabularnych technik kompozycyjnych (sylwa, *quasi*-dokumentarne notatniki i zapiski *etc.*)⁴ oraz dla „stylistyki transparentnych”, czyli tekstów literackich tworzonych w ramach umowy „przejrzystego języka” („raporty”, „protokoły”). Konsekwencją etyzmu i prezentyzmu, dwóch filarów legitymizacyjnych literatury lat 1965–89⁵, było podporządkowanie sztuki kryteriom moralnym oraz swoiste uwięzienie literatury w terażniejszości i w doraźnych kryteriach ważności, dalej jałowość poznawcza i niewydolność władzy sądenia (zwłaszcza sądenia społeczeństwa).

Dlatego rok 1989 był polskiej prozie niezbędny, ponieważ pozbawił ją dotychczasowych uzasadnień i tym samym stworzył sytuację korzystną dla przemiany. Prawdopodobnie nowa proza poradziłaby sobie bez owej cezury, bo pisarze debiutujący w drugiej połowie lat 80. zastali, z jednej strony, literaturę dojrzałą do parodii, z drugiej — żywe pola niespełnionych oczekiwań. Chcę przez to powiedzieć, iż proza polska obeszłaby się bez pomocy polityki, choć niewątpliwie odnowienie nie dokonałoby się ani tak szybko, ani z takim społecznym aplauzem. Za dowód na autonomię literatury względem polityki uznać można powstanie przed rokiem 1989 książek, które stanowią punkty orientacyjne dwu linii rozwojowych: to *Weiser Dawidek* Pawła Huelle z 1987 oraz *Opowiadania twórcy pokątnej literatury erotycznej* Jerzego Pilcha z roku 1988. W książkach tych uzupełniają się dwie podstawowe odpowiedzi nowej literatury na sytuację zastaną w prozie. Najprościej rzecz ujmując: na antyfabularność i protokolarność nowa proza zareagowała wzmożoną fabulacją i poetyckością. Takimi też określeniami chciałbym nazwać dwie najwyrazistsze, według mnie, tendencje w prozie po roku 1989: fabulacyjną i nieepicką.

Fabulatorzy

Fabulacyjny⁶ model prozy — reprezentowany przez Pawła Huelle, Tomka Tryznę, Olgę Tokarczuk, Izabellę Filipiak, Andrzeja Barta, Annę Bolecką, Andrzeja Stasiuka — wyraża się w re-

⁴ O zjawisku tym — zob.: R. Nycz *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984; J. Kandzióra *Zmęczeni fabułą. Narracje osobiste w prozie po 1976 roku*, Wrocław 1993.

⁵ O cezurze 1965 — zob. E. Balcerzan *Poezja polska w latach 1939–1965, cz. II: Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988, s. 102–5.

⁶ Termin „fabulacja” i „fabulatorzy” wchodzi w nieunikniony i nie do końca przeze mnie pożądaný — związek z rozważaniami Roberta Scholesa zawartymi w książce *The Fabulators*

aktualizacji znanych, poręcznych wzorców kompozycyjnych powieści, w wykorzystywaniu schematów prozy sensacyjnej i detektywistycznej, podróżniczej i historycznej jako struktury dającej oparcie (przede wszystkim) zróżnicowanym wariantom powieści inicjacyjnej. W prozie fabulatorów dostrzec można wyrazistą intrygę, ład kompozycyjny, dominację finalizmu, osiąganie spójności dzięki ciągłowi przyczynowo powiązanych wydarzeń, a szerzej — opieranie całości na wielkich figurach semantycznych: postaci, akcji, czasie, przestrzeni. Proza fabulatorów respektuje konwencjonalne wymogi powieściowego porozumienia: 1) semantyczną dwuplanowość (czyli rozdział narracji od świata przedstawionego), co zapewnia czytelnikowi możliwość elementarnej orientacji w strukturze utworu i przebiegu zdarzeń, autorowi zaś stwarza okazję do pomocy interpretacyjnej; 2) niezależność ontyczną świata przedstawionego od aktu opowiadania; 3) nakierowanie komunikacji na wielkie figury semantyczne.⁷

Za podstawowy rys fabulacji w nowej prozie uznać chyba można przetwarzanie realizmu — dążenie do narracyjnego ogarnięcia świata, chęć dochowania wierności „widzialnemu” przy równoczesnym unikaniu jednoznaczności. Niejednoznaczność polega tu zarówno na komplikowaniu obrazu świata, jak i tworzeniu złożonego modelu kompozycyjnego, w którym wzorce powieści popularnej stanowią szkielet dla fabuły poznawczej i równoległe do niej rozwijanych dygresji. Fabulacja tworzy się na przecięciu publicystyki niedydaktycznej, poetyki absurdu i parabolii, jest więc zarazem przywiązana do zdarzeniowości i zintelektualizowana, nieufna wobec rzeczywistości, ale pozbawiona dydaktyzmu, fabularnie samowystarczalna, ale i otwarta na eseistyczne wstawki, chętnie odwołująca się do tego, co wyjątkowe, ale zarazem skora do typizacji bohaterów. Zgodnie z formułą zaproponowaną przez Scholesa⁸ „nowoczesna fabulacja podobnie jak starożytne bajki Ezopa odchodzi od przedstawiania rzeczywistości i zajmuje się konkretnym życiem ludzkim dzięki ukie-

(w przekładzie Ignacego Sieradzkiego: *Fabulatorzy*, „Pamiętnik Literacki” 1972 z. 4). Przy szerokim i mało precyzyjnym potraktowaniu zjawiska „fabulacji” zaproponowanym przez Scholesa (proza fabulatorów powstaje na przecięciu trzech tradycji: czarnego humoru, satyry i alegorii), musiałbym zaliczyć do fabulatorów wszystkich pisarzy, którzy mają inklinacje realistyczne, zarazem nie chcą być satyrykami, choć nie rezygnują w zupełności z oddziaływania na czytelnika. W swoich rozważaniach przyjmuję dodatkowe kryterium fabulacji — opowieściowość, czyli dominację „historii” nad „dyskursem”.

⁷ O wyznacznikach tego modelu prozy — zob. W. Bolecki *Poetycki model prozy*, s. 6.

⁸ R. Scholes *Fabulatorzy*, s. 253.

runkowanej etycznie fantazji.” Powieści Jerzego Pilcha *Spis cudzołożnic*, *Panna Nikt* Tomka Tryzny, *Biały kruk* Andrzeja Stasiuka ukazują również, iż cechą charakterystyczną fabulacji jest wzbudzanie satysfakcji samą formą, eksponowanie walorów narracyjnych i kompozycyjnych (sprawności prowadzenia opowieści i spójności historii), urzeczzenie opowieścią, łączenie kunsztu z ludyzmem⁹.

Nieepicki model prozy

Odmienny wariant prozy prezentują: Jerzy Pilch (*Opowiadania twórcy pokątnej literatury erotycznej*, 1988; *Inne rozkosze*, 1995); Magdalena Tulli (*Sny i kamienie*, 1995), Zyta Rudzka (*Białe klisze*, 1993; *Uczty i głody*, 1995), Natasza Goerke (*Fractale*, 1994), Marek Bieńczyk (*Terminal*, 1994), Aleksander Jurewicz (*Lida*, 1994; *Pan Bóg nie słyszy głuchych*, 1995), Marek Sieprawski (*Mokra zmiana*, 1995), Jan Sobczak (*Powieść i inne opowiadania*, 1995). Pisarze ci, stanowiący — podobnie jak fabulatorzy — przed pytaniem co stanowi o literackości prozy, odpowiadają — „wszystko”, co znaczy, że literackość, *differentiam specificam* prozy, źródło jej atrakcyjności, oś porozumienia z odbiorcą, praktykowany model spójności wypowiedzi literackiej¹⁰ tkwić może we wszystkich elementach prozy narracyjnej. Dlatego za najogólniejszą definicję opisywanego wariantu przyjąć można stwierdzenie, iż jest to model oparty na aktywizacji semantycznej każdego elementu tekstu — stąd chwytem podstawowym będzie przenoszenie reguł poetyckiej organizacji do prozy narracyjnej — umożliwiający wytrącanie najniższych poziomów organizacyjnych tekstu ze znaczeniowej służebności.

Zwiększonej gęstości tekstu odpowiada podwyższony poziom świadomości literackiej: teksty należące do tego modelu usiane są komentarzami metapoetyckimi, metatekstowymi czy nawet metaksiążkowymi. Owe komentarze spełniają przy tym dwojaką funkcję: nadają wszelkim formom charakter celowy i stają się dodatkowym wątkiem porozumienia. Utwierdzają więc odbiorcę w przekonaniu,

⁹ R. Scholes, s. 260: „Zmysł zabawy i troska o formę, właściwe współczesnym fabulatorom, w rezultacie przekształcającą w komedię materiał nadający się do satyry i protestu. (...) Odrzucają zwłaszcza tradycyjne przekonanie satyryka o skuteczności satyry jako narzędzia naprawy. Wyznają za to bardziej wyrafinowaną wiarę w humanizującą wartość śmiechu”.

¹⁰ O zagadnieniu spójności — zob. M. Indyk *Granice spójności narracji. Proza Leopolda Buczkowskiego*, Wrocław 1987; W. Bolecki *Spójność tekstu (literackiego) jest konwencją*, w tegoż: *Preteksty i teksty*, Warszawa 1991.

że słusznie postępuje, zwracając uwagę na semantyczne drobiny, ukierunkowują proces odbioru, uwrażliwiają recepcję, a zarazem wzbogacają samo porozumienie, zwiększają zakres interpretowalnego, zmuszając do poszukiwania całościowych formuł, które obejmą wątki autotematyczne. Niecypicy liczą się prawdopodobnie z niezrozumieniem lub niedoczytaniem i dlatego formuły metatekstowe wykorzystują w charakterze systemu wczesnego lub wstecznego ostrzegania.

Oto przykłady:

Mówiła wolno. Cedząc i oddzielając zdania.

Robiąc długie pauzy. [...]

Tak jakby delektowała się własną opowieścią. Budowaniem zdań, brzmieniem wyrazów, kaskadą akcentów.

[Z. Rudzka *Białe klisze*, Katowice 1993, s. 15].

Fabula pojawia się w książce w coraz to innym mundurze. Punkt kulminacyjny, zapowiadany cały czas przez śledztwo Jeshudy Buncrusa, nie następuje. Konstrukcja powieści, ta najbardziej widoczna, czyli rozdziały bez numeracji, sprawia amorficzne wrażenie.

[Jan Sobczak *Powieść i inne opowiadania*, Warszawa 1995, s. 5].

U Sobczaka niekiedy czytelnik „sam wybierał, które słowa czy zdania ma przeczytać” (s. 6), marzeniem jednej z postaci było „powiększyć przerwę między rozdziałami do takiego obłąkanego stopnia, aby rozpierać się od jednej okładki do drugiej” (s. 6); pijany bohater, detektyw Jeshuda Buncrus, „zaplątał się w fabule” (s. 7), a w całej książce „elementy literackie są w stanie surowym” (s. 7). „Nic nie jest pewne w tej książce, nawet akapit (...). Nic nie jest pewne w tej powieści” (s. 11).

System wczesnego ostrzegania przybiera zatem postać komentarza metatekstowego, o podwójnym układzie odniesienia: rzeczywistość przedstawioną oraz rzeczywistość przedstawiania. Z kolei system ostrzegania wstecznego występuje najczęściej pod postacią powtórzenia (wyrazu, związku frazeologicznego); w tkance tekstu umieszczone zostają powtarzające się elementy (stały epitet, słowo–klucz, symbol, metafora), które spajają lekturę, wytwarzając kręgi słowne, bądź tworząc samodzielne wątki stylistyczne.¹¹

Oprócz semantycznej i syntaktycznej funkcji oba systemy mają również swój aspekt pragmatyczny — nakierowane na odbiorcę, podle-

¹¹ Termin „kręgi słowne” utworzony przez Teresę Skubalankę (*O pojęciu kompozycji w stylistyce*) cytują za: J. Sławiński *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, Wrocław 1965, s. 110.

gają sprawdzianowi komunikacyjnej skuteczności. Ich zadaniem jest tematykacja reguł „poetyckiego” stylu odbioru, spowolnienie lektury, nadanie czytaniu charakteru powrotnego.

W *Snach i kamieniach* Magdaleny Tulli *leitmotivy* leksykalne funkcjonują jak wskazówka powrotu do początku łańcucha słownego, dlatego najtrafniejsze wydaje się w ich przypadku mówienie o działaniu wstecznym. Podobnie działa system uprzedni. Przykładowo, Bohdan Zadura po przeczytaniu pierwszego zdania *Białych klisz* Zyty Rudzkiej, brzmiącego „Adam Kadman przeczuwał, że począł się w Rosji”, stwierdził:

jest ono zdaniem nowym. Aliteracje w imieniu i nazwisku bohatera „Adam Kadman” i w sekwencji „przeczuwał, że począł się” nie wyczerpują sprawy. To zdanie żyje nie tylko aliteracjami, ale i przesuwaniem się odcieni znaczeniowych [...]. [Całe pierwsze zdanie] równie dobrze mogłoby nie być początkiem powieści, a początkiem wiersza. [...] Jestem przekonany, że efektem [wersyfikacyjnej analizy powieści Rudzkiej] byłby swoisty algorytm czy partytura ukazująca cała muzyczne zorganizowanie *Białych klisz*¹².

Widoczna u Zadury hipersementyzacja układów brzmieniowych może budzić nieufność, nie wydaje się też, by hipoteza algorytmu była płodna, jednak styl odbioru, proponowany w przedmowie do *Białych klisz* jest absolutnie słuszny, ponieważ ma charakter odbiorczego ekwiwalentu stylu pisania. Bo komunikacja w tym modelu prozy zaczyna się już od mikroelementów, od poetyckich sposobów organizacji przekazu — czyli od poziomów najniższych: brzmieniowego i leksykalnego; metatekstowym wykładnikiem owego chwytu, co znamienne: umieszczonym na początku tekstu, jest zdanie z powieści Bieńczyka *Terminal*:

[...] nie ma co tu liczyć na sagę albo panoramę dziesięciu lat na stu stronach: ja działam odwrotnie, ja z igły robię widły, z jednej strony wieczność, każde słowo bierze udział w akcji.

[*Terminal*, s. 11; podkreślam ostatnią część zdania, aby zwrócić uwagę na zbieżność z cytowanym fragmentem powieści *Białe klisze*].

Oto pierwszy dowód świadomości tej szczególnej panliterackości: od poziomu brzmieniowo-leksykalnego, poprzez frazeologiczny, aż do składniowego — wszystkie biorą udział w akcji, co oznacza, że owo dzianie się ma tutaj charakter językowo-literacki, tworząc autonomizną fabułę, która składa się ze zdarzeń słownych. W nieepickim modelu prozy kreacja świata i tekstu jest równoległa i opiera się na

¹² B. Zadura *Przedmowa* do: Z. Rudzka *Białe klisze*, Warszawa 1993.

tworzeniu ekwiwalencji między porządkiem reprezentowanym i porządkiem reprezentacji.

Na poziomie pierwszym chwytem najczęstszym są figury etymologiczne (w *Snach i kamieniach* pojawia się „przechowalnia dóbr, przypominająca księgę. Tort sąsiaduje w niej z torturą i jak ona ma czarny kolor farby drukarskiej”; s. 13), aliteracje („Mgła, mgła niczym powój pnie się puszystym powietrzem przez obszar ziemi, stanowiącej obecnie dzielnice miast, osiedla i wsie; nawleka na majestatyczny wzór wiosennej zieleni korale nadchodzącej tęczy”; W. Hryniewicz *Tęj rzeki nie przejdę*, Gdańsk 1992, s. 22) oraz całe zestawienia oparte na współbrzmieniach: („Uwięziony (...) popada w omdlenie, później w depresję, fiksację, kryzys nerwowy, katalepsję, katatonię z elementami kataru, furię i otępienie”; J. Sobczak *Powieść i inne opowiadania*, s. 11).

Piętro wyżej, na poziomie związków frazeologicznych i grup wyrazowych, rozpoczyna się — znowu posłużę się formułą metaliteracką pochodzącą z samego tekstu — „klasówka z metaforą” (N. Goerke, *Fractale*, s. 81) oraz, dodajmy, sprawdzian z porównań. Nie sposób zacytować nawet części tych figur, które pojawiają się wraz z operacjami stylistycznymi, jako że powieści omawianego modelu nie posługują się tropami jako ozdobnikami stylu, lecz jako narzędziami opisu świata przedstawionego i kompozycyjnymi uzasadnieniami rozwoju językowej fabuły.¹³ Ograniczę się tylko do kilku wniosków natury ogólnej. Otóż najciekawsze wydaje się, po pierwsze, wzajemne oddziaływanie na siebie porównania i metafory w tekstach. Współobecność obu tropów powoduje, że semantyce przybliżenia, cechującej porównanie, przeciwstawia się metafora, która nagle zyskuje charakter określenia adekwatnego i, co ważniejsze, sprawczego.¹⁴ Ma to również związek z dominacją metonimii (która staje się metaforą przeniesioną z nieistniejącej całości) i katachrez w stylistyce nieepickiego modelu prozy. Oprócz opozycji metafora — porównanie pojawia się też opozycja metafor i skamielin językowych, czyli wyrażen, zwrotów i fraz („nazwa chroni miasto przed rozpadem, ponieważ to ona ma właściwość zawierania w sobie wszystkiego, co było, a nie jest

¹³ D. Nowacki *Nataszy klasówka z metafory*, „Twórczość” 1994 nr 12: „(...) nawet nieco ryzykowne uprzywilejowanie metafory, na której zbudowane zostały w końcu liczne narracje zbioru, okazuje się produktywne, a dla czytelników (...) zajmujące (np. *Parasol*, *Hodowla*, *Szuflada*)”.

¹⁴ W recenzji z *Białych klisz* Zyty Rudzkiej Tadeusz Komendant napisał: „Późór istnienia tamtego świata wynika (...) z nazywania metaforami tego, czego nie umiemy nazwać prosto” (*Zastane*, „Twórczość” 1993 nr 9).

i czego nie pisze się w rejestr”, *Sny i kamienie*, s. 59; „Śnią ostatkiem sił, wybierając najgorsze wyjścia, jak tonący, którzy — wiadoma rzecz — chwytają się nawet brzytwy”, tamże, s. 65). Skomentowanie fraz zmierza w stronę udosłownienia; kompromitacja frazesu, która staje się efektem takiego zabiegu, dokonuje się za sprawą pozornej naiwności narracyjnej, czyli próby odzyskania znaczeń dosłownych i wykorzystania językowego banału jako pełnoprawnej jednostki opisu. Bez względu jednak na wydolność semantyczną frazy, po takiej operacji traci ona swoją przezroczystość, stając się kolejnym wykładnikiem działań tekstowych, przykładem (i wzorem) rozwijania narracji poprzez komentowanie słów służących tworzeniu świata. Z kolei metafora jako narzędzie opisu staje się wykładnikiem poetyckości prozy, ponieważ odbiera stylistyce *le mot juste*¹⁵ charakter wyłączności i adekwatności, po wtóre zaś problematyzuje status ontologiczny świata przedstawionego, zbliżając prozę do wytworu czysto słownego, a przez to antymimetycznego.

Na trop antymimetyzmu naprowadzają parodystyczne zabiegi rozwijania narracji w zgodzie z logiką języka, a nie logiką wydarzeń. Narracja jako pochodna poziomu frazeologicznego, napędzana przez słowa, ma charakter przypadkowy, absurdalny, nieprzewidywalny — następstwo zdarzeń podporządkowane jest bowiem zasadzie wynikania lingwistycznego:

Ześlizgując się na dół pomiędzy zabudowania, upackałem się zdrowo. Packi te rozdałem biedakom i zgłodniałym zwierzętom, nie mówiąc szlachetnie jak się nazywam i gdzie mieszkam.
[M. Sieprawski *Mokra zmiana*, s. 31]

Zabiorę tajemnicę do grobu, zagroził kiedyś Józef i poszedł na cmentarz. To tylko taka metafora, tłumaczył potem i, przydźwigawszy kamień z powrotem, nigdy już o nim nie wspomniał.
[N. Goerke *Fractale*, s. 64]

W książce Sobczaka *Powieść i inne opowiadania*, jedna z postaci: „wali prawdę prosto w oczy bez ogródek, aż nawet podsłuchiwalce i stojący za ogródkiem tajniacy zakładają ciemne okulary”. (s. 12)

W konsekwencji następuje znaczna autonomizacja poszczególnych zdań: każde z nich zyskuje status osobnego zadania — literackiej bądź lingwistycznej zagadki. Kolejną konsekwencją staje się nieprzewidywalność rozwoju akcji, która odbija się od słów w rozmaitych kierunkach, napędzana dwoma siłami: lingwizmem oraz autotematyzmem. W efe-

¹⁵ O narracji tworzonej wedle zasady *le mot juste* — zob. W. Bolecki *Poetycki model prozy*, zwł. rozdz. IV: *Język poetycki i proza: twórczość Brunona Schulza*.

kie rodzi się narracja skończenie niespójna i krańcowo „nieswoja” — narrator na każdym kroku, różnymi rodzajami komentarza, podkreśla krytyczną, prześmiewczą postawę wobec konwencji literackich, z którymi ani on sam, ani jego narracja się nie identyfikują. Zarazem jednak całość tekstowa w tym wariacie nieepickiego modelu prozy przypomina męczącą pułapkę: oto narracja porusza się wyłącznie w obrębie istniejących konwencji, znanych sposobów literackiego mówienia tak, jakby nie istniała możliwość wyjścia poza mowę nie-swoją i szansa rozwinięcia mowy własnej. Implikuje to Witkacowskie postrzeganie sztuki jako zamkniętego, skończonego paradygmatu, w którym wszystko już zostało powiedziane, artyście pozostają więc wyłącznie do dyspozycji permutacje i kombinacje. Można to określić jako przymusowy artyficyalizm albo jako tworzenie iluzji nieprzewycięzalnej sztuczności — niepodobieństwa wyjścia poza granice sztuki, która w całości jest skonwencjonalizowana. Jako komunikacyjna umowa „powieść totalna” zakłada tożsamą postawę u odbiorcy: chodzi o wywołanie i podtrzymanie w czytelniku efektu obcości wobec literatury, który można nazwać „efektem literackości”. Stopień nasycenia odwołaniami literackimi jest tutaj niezwykle wysoki, jednakże intertekstualia nie odgrywają roli dodatkowych wskazówek interpretacyjnych, lecz raczej pełnią funkcję dowodu skazania konwencjonalnością, swoistego zawirusowania literatury literackością. Wszelkie aluzje prowadzą do tego samego wniosku, że literatura zrobiona jest z literatury.¹⁶

W zakresie form podawczych nieepickiego modelu prozy następuje kilka wyrazistych przesunięć: opis staje się nośnikiem akcji, opowiadanie przybiera charakter ciągu zdarzeń słownych bądź zderzeń stylistycznych¹⁷, dialog zaś autonomizuje się względem akcji i służy (jako

¹⁶ M. Litwinowicz *Wyobraźnia działa* (recenzja z *Mokrej zmiany*), „Twórczość” 1995 nr 3: „Pierwszy odruch przy czytaniu to właśnie próby odgadywania zagadek. Pierwsze pytanie to pytanie nie o oryginalny autorski zamysł, lecz o pola odniesień, o podobieństwa do tego, co gdzieś już wcześniej zostało napisane”; D. Nowacki *Coraz trudniej kochać*, „Twórczość” 1995 nr 3: „(...) *Terminal* jest przede wszystkim o tym, jak nie można ominąć pułapki «już powiedzianego i przeczytanego», gdzie każde słowo odsyła do wcześniejszych użyć, nigdy zaś do tego, co ma być powiedziane. (...) To rzeczywistość, w której rozplenila się cudza mowa i wyobraźnia (...)”; A. Koss *Kolejne tango w Paryżu*, „Kresy” 1995 nr 23: „Książkę Marka Bieńczyka, zatytułowaną *Terminal*, można po prostu odczytać jako «sfabularyzowany podręcznik» derridiańskiego tekstualizmu. Cytaty, kryptocytaty, aluzje stanowią główny budulec tej powieści”.

¹⁷ D. Nowacki Kryterium wdzięku, „Kresy” 1995 nr 23: „(...) najważniejsze i najciekawsze zjawiska w prozie Pilcha zachodzą na poziomie stylistycznym. Fabuła — ta Innych rozkoszy, jak i wcześniejszych próz tego autora — bawi i miejscami nawet uwodzi, jednak prawdziwie koneserskich poruszeń dostarcza język narracji (operujący) zróżnicowanym repertuarem zabiegów stylistycznych”.

esej rozpisany na kwestie) przekazowi treści filozoficznych albo też (jako ciąg równoległych, mijających się wypowiedzi) unaocznieniu tych treści. W tym względzie nowa proza wchłania doświadczenia dramatu absurdu: wzorzec *Fractali* — pisze Borkowska — „istnieje i jest wyczuwalny — na gruncie poezji i awangardowego dramatu”¹⁸. Humor *Fractali* — pisze Kempny — humor „czarny, stoicki, stopniowo narastający” czasami jest „pokrewny groteskom Sławomira Mrożka, częściowo przypominający może opowiadania Donalda Bartheleme, czy chwytły Henri Michaux i francuskich surrealistów”¹⁹. Literatura jako produkt wyjściowy i ostateczny, zwracanie uwagi na wzajemne powiązanie między światem, który jest tekstem i tekstem, który jest wszystkim, powoduje najważniejszą konsekwencję dla nieepickiego modelu prozy, a także dla prawidłowości jej recepcji, a mianowicie problematyzację mimetyczności.

Wariant nazwany wcześniej „totalnym” (Sobczak, Sieprawski, Bieńczyk), polegający na niewybiórczym kwestionowaniu dowolnych językowych i literackich elementów narracji, ma charakter fikcji groteskowej, której zadaniem jest nie tyle budowa świata, ile właśnie destrukcja sposobów budowania tego obrazu w innych typach fikcji.²⁰ Ten typ reprezentacji, oparty na ustawicznym eksponowaniu środków zapośredniczających ekspresję, należy do reprezentacji krytycznych²¹, a więc zorientowanych na przedstawianie, nie zaś — przedstawione. Potwierdzeniem antymimetyczności tego wariantu nieepickiego modelu prozy mogą być również metatekstowe dygresje:

Nic, co w sobie, nie odsyła poza siebie.

[*Terminal*, s. 139]

— pisze Bieńczyk, i dodaje w ramach retorycznego komentarza:

Czy dałem pełne świadectwo człowiekowi i światu? A kraby, moi druhowie, a ostrzygi, druhowie mych druhów? A piasek wokół podeszwy, a oczywiste ciała meduz? Ścieżki dalekie, pieczary głębokie, kości złożone? I liście, i dłonie otwarte, i śniegi wieczne? [...] Wybaczcie i wy, trawy wysokie [...]. I ty, mój drogi czytelniku, w naszym nieskończonym świecie.

[*Terminal*, s. 106]

¹⁸ G. Borkowska *Natasza*, „gorąca polska ryba”, „Kresy” 1995 nr 21.

¹⁹ P. Kempny *Fractale, czyli lekcja (kobiecego?) dystansu*, „Kresy” 1995 nr 21.

²⁰ O przeciwstawieniu funkcji groteskowej fikcjom mimetycznej, mitycznej i parabolicznej — zob. M. Głowiński *Cztery typy fikcji narracyjnej*, w tegoż: *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992.

²¹ O reprezentacji krytycznej — zob. R. Nycz *Tęży o mimetyczności*, w tegoż: *Tekstowy świat*, s. 255.

Realizm, dawanie świadectwa, weryzm — to poetyki prześmiewane, odtrącane, jawnie bądź *implicite* przekreślane. Łatwość, z jaką Bieńczyk, a także Sieprawski czy Sobczak, przechodzą od bogactwa świata do bogactwa tekstów, od nieskończoności opisów do nieskończoności przypisów, dekonstruuje iluzję mimetyczności we wszelkich jej wariantach. W rezultacie świat przedstawiony i jego elementy nie mogą się ostatecznie bytowo ukonstytuować, słowo okazuje się ontycznie trwalsze od rzeczy:

[Pisanie] Dla Olgi to poszukiwanie silnych, żyjących słów dla opisan-
nia słabych, obumierających bohaterów. Ale nie wie, czy język się ubiera
w zdarzenia, czy też opowieść zrzuca język?

[Rudzka *Uczy i głody*, s. 77; podkr. – P.C.].

W tekście Sobczaka *Powieść i inne opowiadania* (s. 14) pojawia się informacja, że każde miejsce może „istnieć w dowolnej szerokości geograficznej, lecz nie istnieje poza sześciusetstronicową cegłą”. W *Lidzie* Jurewicza i późniejszej mini-prozie *Pan Bóg nie słyszy głuchych* temu samemu likwidowaniu iluzji przedstawiania czy rekonstruowania przeszłości służy akcentowanie wątpliwego charakteru wspomnień, podejrzewanych o to, że pochodzą z drugiej ręki, że są pożyczone: refleksja autotematyczna prowadzi do odkrycia potencjalnego fałszu, groźby pisania nie-swojego, jakiegoś odpisywania:

Już nic nie wiem. Może to wszystko nieprawda. Nic nie słyszałem. Niczego nie widziałem. Nic nie czułem. Wzięłem za swoją czyjaś pamięć. Spisuję czyjeś niewyraźne podszepty, które czasami dochodzą do mnie przed zaśnieciem, dopadają w środku życia, nie dają spokoju.

[*Pan Bóg nie słyszy głuchych*, s. 73]

Wątpliwości odbiorcze, związane z niejasnym statusem ontologicznym świata przedstawionego w nieepickim modelu prozy, jego bytowym nieukonstytuowaniem, zostały bardzo szybko rozstrzygnięte na niekorzyść reprezentacji i zakwalifikowane do antymimetyczności.²² Wydaje się jednak, że zamiast o antymimetyczności nieepickie-

²² D. Nowacki *Kryterium wdzięku*, „(...) rzeczywistym żywiołem [*Innych rozkoszy*] jest wdzięk stylu, uroda radosnej fabulacji, smak anegdoty uchylającej się właściwie od budowania obrazu świata, anegdoty ważnej jedynie jako gawędziarski akt mowy. (...) fabuła najnowszej powieści Pilcha czy też to, co nazywane bywa światem przedstawionym, nie ma właściwie innego kontekstu niż one same [tzn. inne rozkosze]; *Inne rozkosze* to igraszka sama w sobie (...)”;

D. Nowacki *Nataszy klasówka z metaforą*: „Goerke, jak miemam, wierzy w twórczą tajemnicę, adoruje rozchwianie i wieloznaczność sensów swojej prozy, a jej ambicją jest nie dać się przytłapać na

go modelu prozy należy mówić o jego antyiluzyjności²³. Polega ona na ustawicznym zrywaniu umowy mimetycznej pojmowanej jako zdolność prozy do normalnej reprezentacji świata — bliskiej realizmowi i osadzonej w stylistyce transparencji. Antyiluzyjność wynika również — i to należy uznać za istotniejszy wyznacznik nieepickiego modelu prozy — z podkreślania niesamodzielności świata przedstawionego względem aktu narracji. Akcentowanie równoczesności narodzin przedstawianego i przedstawiającego realizuje się poprzez włączenie wszystkich elementów rzeczywistości w dwa, wzajemnie uzupełniające się porządki: *mimesis* świata i *mimesis* tekstu. Bohaterowie, zdarzenia, czas, przestrzeń odsyłają więc tyleż do jakiejś rzeczywistości, co do konwencji literackich reguł językowych, bądź zasad spójności o charakterze jednokrotnym. W efekcie świat przedstawiony w tej prozie — eksponującej akt mowy, podkreślającej własną literackość — cierpi na ontologiczną chwiejność, nieokreśloność, niestałość, bytowanie w sferze nominalistycznej²⁴. Mimo rozległych konsekwencji antyiluzyjności — niereferencyjność, dekonstrukcja kontekstu rzeczywistego, nieukonstituowanie świata przedstawionego — nie musi ona oznaczać antimimetyczności. Oczywiście, w miejsce iluzji realności wchodzi semiotyczność, antyfikację zastępuje metafikcja, ale owa metafikcja pokazuje świat z tekstów, i dlatego właśnie może stać się — paradoksalnie — narzędziem opisu i poznania rzeczywistości, a nawet

referencyjnej sprawozdawczości lub opisie. W konsekwencji dla czytelnika znaczy to tyle, co nie móc zbudować prostego ekwiwalentu dla zaproponowanej tu tekstowej rzeczywistości. Tak więc jedyną rzeczywistością tej prozy jest jej własna literackość (...)", G. Borkowska *Natasza, „gorąca polska ryba”*: „(...) proza Goerke broni się przed materializacją jakichkolwiek sensów, pozostaje — przynajmniej na pierwszy rzut oka — czystą grą językowej wyobraźni"; P. Kempny „*Fractale*", czyli lekcja (kobiecego?) dystansu: „(...) nic nie jest prawdziwe — wszystko staje się farsą (...). Świata i tak nie można już dzisiaj opisać realistycznie, życie trzeba przeżyć, a literaturę wymyśleć i zagmatwać, ubrać w — skądinąd coś zawsze przypominającą — zaskakującą formę"; N. Litwinowicz *Wyobraźnia działa*: „Najważniejsza [w *Mokrej zmianie* Sieprawskiego] jest osoba narratora. Nie opisuje on świata zastanego, tylko tworzy go w miarę jak posuwa się opowiadanie. (...) Rzeczy obdarzone są niepodległością”.

²³ Antyiluzyjność — obok przeciwstawiania się autotelicznemu wzorcowi awangardy — znać można za jeden z wyznaczników literatury postmodernistycznej; zob. R. Nycz *Literatura postmodernistyczna a mimesis*, w teżej: *Tekstowy świat*, s. 128.

²⁴ M. Zaleski *Kometa Magdaleny Tulli*, w książce: M. Tulli *Sny i kamienie*, Warszawa 1995, s. 93: „Tym, co uderza podczas lektury, jest swoisty nominalizm. Granice języka wydają się jedyne granicami przedstawianego tu świata. (...) Wszystko istnieje przez słowa, powiada autorka, a dusza słowa jest nieuchwytna w różnicach znaczeń: każde znaczenie znajduje swoje przeciwznaczenie”.

krytycznym modelem rozbioru samej wiedzy o świecie, wiedzy mającej w znacznym stopniu charakter językowy.²⁵

Recepcja

Zbiorczo potraktowane cechy nieepickiego modelu prozy przedstawiają się zatem następująco: aktywizacja semantyczna poniżej zdaniowych poziomów językowych; wykorzystywanie figur stylistycznych (metafor, porównań) jako wiązań konstrukcyjnych tekstu, jako narzędzi opisu, opisu zaś jako głównego obszaru powieściowego dziania się; eksponowanie literackiego/językowego statusu świata przedstawionego, a zarazem traktowanie elementów tekstowych (takich jak koniec, początek, akapit, zdanie) jako samodzielnych bytów.²⁶ Dalej: szczątkowość fabuły, a w skrajnych przypadkach — niestreszczalność; dygresyjność wytwarzająca autonomiczny model wiązania tekstu wobec braku jednolitej akcji i wyrazistego porządku zdarzeń; traktowanie prozy jako prezentację możliwości narracyjnego mówienia, co oznacza rozumienie narracji jako następstwa cytatów struktur i ciągu przemian stylistycznych; stąd niejednolitość stylistyczna oraz ontyczna niejasność świata przedstawionego; wreszcie — hybrydyczność gatunkowa i rodzajowa²⁷ oraz antyiluzyjność: jeśli bowiem narracja, zachowując znaczną autonomię względem intrygi, eksponuje własną literackość, a opis raczej stwarza niż odtwarza przedmiot, to — w konsekwen-

²⁵ P. Waugh *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London 1984, s. 2-3: „Jeżeli nasza wiedza o świecie jest teraz pojmowana jako zapośredniczona przez język, to literacka fikcja (światy skonstruowane wyłącznie z języka) staje się użytecznym modelem do poznawania konstrukcji samej «rzeczywistości»” (cyt. za: R. Nycz *Literatura postmodernistyczna...*, s. 132).

²⁶ W prozie tej terminy ze świata literackości nabierają ontologicznej trwałości — stają się miejscami bytowania. Np. J. Sobczak (*Powieść i inne opowiadania*) lokalizuje swoich bohaterów w przestrzeniach tekstowych: „Na stronie pierwszej przebywali (...). Na ostatniej stronie koczowali” (s. 15).

²⁷ M. Zaleski *Kometa Magdaleny Tulli*: „Czym jest opowieść Magdaleny Tulli? (...) Ba! Ławiej powiedzieć, czym nie jest. Nie jest prozą, choć autorka posługuje się tradycyjną narracją. Nie jest też poezją, choć mamy tu do czynienia z mową zmetaforyzowaną i z organizacją świata na sposób poetycki. Nie jest też esejem, choć autorka prowadzi quasi-filozoficzne rozważania. *Sny i kamienie* zaczynają się niczym opowieść mityczna albo traktat kosmogoniczny. Bo też opowieść Tulli jest literackim traktatem o losach gnostyckiej pokusy, o próbie stworzenia nowego wspianego świata, ustanowienia konkurencyjnego, doskonałego porządku istnienia”; A. Morawiec *Miasto jest snem*, „Fraza” 1996 nr 11-12: „*Sny i kamienie* są... No właśnie, jeśli powiem, że są prozą, to przyznam zarazem, że nią nie są, albo lepiej, że są przeciwprozą. I nie skłamię, rzeczywiście nie brak w utworze liryzmu”.

cji — słowo nie tyle zostaje zwolnione z funkcji mimetycznej, i nie tyle uchyla się od wszelkiej referencji, ile nabiera charakteru mimetyczności podwójonej albo zapośredniczonej.²⁸

Mimesis zapośredniczonego doświadczania świata została przez krytyków zinterpretowana jako antimimetyczność. To pierwszy paradoks recepcji. Paradoks drugi ma charakter historycznoliteracki. Otóż nieepicki model prozy został bardzo szybko rozpoznany i zaakceptowany²⁹ — ba!, więcej nawet, niektóre głosy krytyków świadczą o tym, że był wyczekiwany, że zatem nie miał zbyt wielu szans na sprawienie generalnej niespodzianki, i że nie tyle przekonał do siebie opornych, ile wypełnił puste miejsca w tęsknotach.³⁰

Rzec można, iż recenzenci, krytycy, badacze, interpretatorzy wiedzą co najmniej tyle co autorzy: rozpoznali wzorzec, wskazali na tradycje — Schulzowskie, Gombrowiczowskie, postmodernistyczne — i rozbili semantyczny ładunek, jaki w tej prozie tkwił. A złożoność owej zawartości wyraża się chyba w trojakich zakłóceniach powodowanych przez nieepicki model prozy. Po pierwsze, jest to zakłócenie kompozycyjne, ponieważ utwory te kwestionują pojęcie „warsztatowości”, dobrego pisania, spójności, całościowości. Po drugie, nieepicki model prozy wprowadza pomieszanie językowe, posługując się stylem nieprzezroczystym, nasyconym metaforą, zdaniem niekiedy zrytmizowanym, zasadą semantycznej aktywizacji najniższych poziomów organizacji tekstu i techniką „kręgów słownych”, co w sumie nadaje aktywności interpretacyjnej cech czytania poetyckiego. Po trzecie, nieepicki model prozy zakłóca postrzeganie fabularności jako przyczyny literackiego spotkania — ponieważ

²⁸ „Każdy szczegół odsyła tu do czegoś, co znane i zużyte, a egzystencja sprowadza się — jak w opowiadaniu *Gra w pyłki* — do kabotyńskiej i nie pozwalającej na oryginalność gry z formą” (P. Kempny „*Fractale*”..., s. 203).

²⁹ M. Orski (*A mury runęły*, Wrocław 1995) wielokrotnie wspomina o stosowaniu w prozie najnowszej „narzędzi poetyckich”, o szukaniu przez prozaików „narzędzi ekspresji w laboratorium nowoczesnej liryki”, o podporządkowaniu kreacji w prozie „prawom warsztatu nowoczesnej liryki” (s. 21). Formuły te odnosi do *Murów Hebronu* Stasiuka (s. 145; także s. 29: „(...) światopogląd i światobraz narratora *Murów Hebronu* wsparty jest przekonującą motywacją artystyczną, nasyoną silnie pierwiastkiem lirycznym...”), a ponadto do Szewca, Musiała, Huellego, Turczyńskiego, Myszковского, Goerke, Tokarczuk (s. 16).

³⁰ P. Rodak *Kilka uwag*, „Kresy” 1995 nr 1 (odpowiedź na ankietę *Pejzaż po przelomie — ale nie po klęsce*): „Proza opowiadać nie musi, może się obyć bez fabuły i dialogów; może być grą z językiem, grą z czytelnikiem, grą autora z samym sobą”.

fabuła — albo nie może się w tych tekstach ukonstytuować, albo też nie wychodzi poza próg pretekstowości (np. *Inne rozkosze*).³¹ W sumie więc, nieepicki model problematyzuje prozę, unieważniając przede wszystkim konwencjonalne style czytania — nastawione na konsumpcję fabuły bądź na ogarnięcie globalnego sensu. Problematyzacja sięga nawet głębiej, ponieważ zakłócenie dotyczy wszystkich typów fikcji. Wspomniany paradoks historycznoliteracki polega zaś na tym, że krytycy entuzjastycznie powitali zakłócenie pierwsze (nieprzezroczystość języka), natomiast zakwestionowali drugie (warsztatowe)³² i trzecie — fabularne.³³ Wynika z tego, że w dwudziestoleciu norma powieściowa miała charakter stylistyczny, dziś natomiast ma charakter warsztatowy i fabularny.

Istnienie owych norm jest dla „nieepików” o tyle istotne, że powierzają oni swoim tekstom wcale rozległe zadania, których spełnieniu stanąć może na przeszkodzie zwłaszcza norma fabularna. Podstawowy konflikt dostrzegam między konwencjami odbioru prozy i najważniejszymi, jak sądzę, funkcjami nieepickiego modelu, a mianowicie zwielokrotnioną mimetycznością, jako zasadą określającą relację tekst–rzeczywistość, podmiotowością, jako projektowaną relacją między tekstem i autorem, oraz estetyczną wnikliwością, jako zakładaną postawą odbiorcy. Co do mimetyczności, powiedziec należy, iż omawiany model, częściej niż iluzją przedstawiania posługujący się przedstawianiem iluzji, jest narażony na odczytania zbyt radykalnie antymimetyczne, w miejsce pożądaných odczytań antyiluzyjnych, gdy tymczasem proza ta ma swoje referencje w technikach reprezentacji pojmowanych jako formy organizowania doświadczeń. Co do podmiotowości można stwierdzić, że nieepicki model prozy ma służyć, zgodnie z intencjami autorów, zarówno demonstracji stylistycznej

³¹ D. Nowacki *Kryterium wdzięku*: „(...) praktykę tekstotwórczą Pilcha można by nazwać manifestacją językowej swobody, niecodzienną radością zapisu, która nieporównanie więcej tu znaczy niż erotyczno-familiarne motywy *Innych rozkoszy*, będące co najwyżej tematycznym *alibi*, dzięki któremu owa radość (miejmy nadzieję — wspólna dla autora — i jego czytelników) w ogóle jest możliwa”.

³² „To nie jest doskonałe wyrobiona proza poetycka” napisała M. Litwinowicz o *Mokrej zmianie* Sieprawskiego (*Wyobraźnia dzieła*). Silna norma rzemieślnicza zadecydowała też o wysokiej ocenie debiutu Magdaleny Tulli: „To, co uderza od razu przy lekturze tej książki, to absolutna techniczna doskonałość tego pisarstwa. Każde zdanie, każdy piękny opis (...) to arcydzieło” (K. Varga *Kamiennie sny*, „Nowy Nurt” 1996 nr 9).

³³ „Sztuka opowiadania — nawet dzisiaj, w czasach postmodernizmu — wymaga odrobiny naiwności, wspólnotowego przymierza pomiędzy narratorem i słuchaczem, szczątkowo choćby zarysowanej historii” (G. Borkowska *Natasza*, „gorąca polska ryba”).

sprawności, jak i sygnalizowaniu własnej obcości wobec literatury³⁴, jak też uzyskaniu czy odzyskaniu indywidualnego oblicza w pojemnych gramatykach kultury. Wreszcie — projekt odbioru wyłaniający się z tych tekstów zakłada nie tyle dostrzeżenie mistrzostwa stylistycznego i gęstości poetyckiej, ile właśnie potraktowanie ich jako homologonów całości; rozwiązywanie i rozumienie tropów ma więc być dążeniem do opanowania wzoru całości, której korelatami są: zagubione „ja” autora, problematyczny, a przez to nie dający przedstawić się jednoznacznie świat, oraz epickość, nie skrywająca reguł swej kreacji, ale i nie rezygnująca z ukazania świata.

Przemysław Czapliński

Siostry — szkic o prozie (młodej) kobiet

Kiedy proza jest młoda? Sądząc po wypowiedziach krytycznych, decyduje o tym biologiczny zegar. Młodą prozę tworzą młodzi pisarze. Trudno mi się zgodzić z tą oczywistością, a raczej pogodzić. Rzecz w tym, że powoli, na własnych oczach przestanę się kwalifikować do grona młodych krytyków, a więc więz z własnym pokoleniem przesunie mnie do rozdziału „dojrzałość”, „kryzys wieku dojrzałego”, „starość” w konstruowanym na bieżąco podręczniku literatury współczesnej. Podręczniku ponowoczesnym, więc już uwolnionym z pęt okładki, dowództwa autora, cenzury redaktora. Podręczniku, jaki pisze się na bieżąco, w prasie literackiej, podejmującej z zadziwiającą konsekwencją temat owej biologicznie młodej literatury, nazywanej niekiedy także literaturą trzydziestolatków. Osobiście nie uważam trzeciej i czwartej dziesiątki życia za okres społecznej, emocjonalnej i twórczej młodości. Pierwszych prób literackich dokonuje się dużo wcześniej. I też, coraz częściej, wiodą one życie jawne, nader łatwo wyskakując z szuflad, a raczej zeszytów. Społecz-

³⁴ „Czy wyłania się z tego [tzn. z *Fractali*] w ogóle jakiś pomysł na literaturę? Wydaje się, że tak, że pisanie staje się wyrazem strategii życiowej samej autorki. A strategią tą ma być odrębność i przenikliwa paradoksalność spojrzenia, śmiech pokonujący śmieszność papierowego życia w kulturze i w ogóle, dystans i ironia jako maski, pod którymi kryją się uczucia, a może przede wszystkim strach przed banałem i wszystkim tym, co pretensjonalne, infantylne i zeterminowane. Bo jeżeli nie można uwolnić się od schematów, to trzeba je ośwoić i unieważnić” (P. Kempny „*Fractale*” czyli lekcja (kobiecego?) dystansu).