

Bogumiła Kaniewska

Metatekstowy sposób bycia

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (41), 20-33

1996

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Bogumiła Kaniewska

Metatekstowy sposób bycia

Humanistyka drugiej połowy XX wieku cierpi na chroniczny brak ufności we własne możliwości poznawcze. Kierunki poststrukturalistyczne, z dekonstrukcjonizmem na czele, głoszą bezużyteczność wielkich teorii, wyczerpanie metanarracji. Jednak po awangardowych eksperymentach żadna dziedzina sztuki, a więc i literatura, nie może powrócić do stanu „niewinności”, do istnienia poza świadomością rządzących nią reguł. W konsekwencji, jak twierdzi Anna Jamroziakowa, wielką metanarrację zastępuje refleksja „meta”, tworzona w sposób doraźny, odrębna dla każdej wypowiedzi twórczej, powstająca wraz z nią i tylko na jej użytek. „Akt twórczy byłby zatem fundowaniem reguł, jakie obiektywizują się na użytek każdego poszczególnego porządku artystycznego.”¹

Paradoksalnie, nieufność wobec wszelkiej teorii sprawia, że każdy tekst osadzony (czy odbierany) w świadomości postmodernistycznej, staje się tekstem „meta”, zyskując w ten sposób podwójny status ontologiczny: z jednej strony jest utworem literackim (sytuuje się zatem na poziomie fikcjonalności i kreacyjności); z drugiej — staje się literaturoznawczą refleksją (a tym samym wykracza poza własną fikcjonalność). W takim, podwójnym, wymiarze istnieją przecież dzie-

¹ A. Jamroziakowa *Postmodernizm jako kryzys metanarracji*, w: *Przemiany współczesnej praktyki artystycznej. Próby interpretacyjne*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Warszawa 1991, s. 55.

ła Umberto Eco, Italo Calvino czy Juliana Barnes. Czy świadomość tego podwójnego statusu towarzyszy także polskiemu pisarzom, twórcom lat dziewięćdziesiątych?

Sytuacja polskiej prozy jest odmienna niż literatur zachodnich, podobne zjawiska mają tu nieco inne znaczenie. Specyfika naszej literatury ostatnich dziesięcioleci polega na tym, że stworzony przez nią język, jej „literackość”, miała nieliteracki układ odniesienia. Dla pisarzy Zachodu tym podstawowym układem była (i jest) rzeczywistość kulturowa, szczególnie literacka; proza polska znajdowała się przez lata w orbicie „polityczności” — i nie myślę tu o społecznych uwarunkowaniach funkcjonowania sztuki. Miarą wielkości (a więc zainteresowania krytyki i sukcesu czytelniczego) był stopień i kierunek politycznego — czy szerzej: światopoglądowego — zaangażowania, niekoniecznie wyrażanego w sposób bezpośredni. Artyzm okazał się wartością zmienną, uzależnioną światopoglądowo, o czym świadczy *casus* Iwaszkiewicza czy Różewicza. Literackość została podporządkowana etyce, wyborowi „jedynie słusznej drogi” — przy czym drogi były dwie...

Bunt przeciw nadmiarowi „słusznych dróg” zaowocował obojętnością młodych pisarzy wobec tzw. problemów społecznych i skierował ich zainteresowania ku „czystej literackości” — sygnałem zwrotu stał się *Weiser Dawidek* Huellego, piękna opowieść o czasach dzieciństwa, które nawet w okresie politycznych przełomów może być przeżywane poza polityką; a równocześnie tekst o mechanizmach pamięci i procesie twórczego, bezradności słowa, literackich fascynacjach (Grass) i analogiach (Biblia). Olga Tokarczuk nazywa urodzonych w latach sześćdziesiątych (a więc nieco później niż Huelle) „pokoleniem bez historii”: „zjawiliśmy się, gdy wszystkie rzeczy ważne dla kraju, dla ludzi, zdążyły się już wydarzyć. Znaleźliśmy się trochę poza Historią”². Z własnego wyboru — należałoby dodać. Nowa polska proza pragnie sytuować się w orbicie literatury, sztuki, kultury (chętnie obcej), a nie politycznych rozgrywek czy nawet epokowych przemian ustrojowych. Tendencję tę eksponuje Manuela Gretkowska w *My zdies' emigranty* i *Tarocie paryskim*. Młodych bohaterów tych powieści, emigrantów z Europy Wschodniej, pasjonuje sztuka, gnoza, tarot, seks i własne, egzystencjalne problemy; samą autorkę interesuje demaskowanie literackości przez grę z formą i własną biografią oraz eksponowanie graficznego sposobu istnienia dzieła: w tekście pojawiają się rysunki czy zdania typu: „Upał był... (nie do opisania)”³. Rzeczywistość polityczna istnieje

² *Zdarzyło się i już...*, Z Olgą Tokarczuk rozmawia Mariusz Urbanek, „Polityka-Kultura” nr 43 (maj 1995), s. I.

³ M. Gretkowska *My zdies' emigranty*, Kraków 1991, s. 97.

tu na prawach kabaretu — oto, jak wygląda „manifestacja przeciwko Ceausescu” pod ambasadą rumuńską w Paryżu:

Pod ambasadą było kilku Polaków, wyróżniał się wśród nich starszy dostojny pan trzymający flagę polską, ozdobioną napisami Solidarność i KPN. Nie wiem dlaczego, od czasu do czasu postukiwał tą polską flagą o flagę rumuńską, radośnie pokrzykując: Polak — Węgier dwa bratanki! Obok Polaków stali Niebiescy Khmerowie z Kambodży, tłumaczący wszystkim chętnym, że nie mają nic wspólnego z Khmerami Czerwonymi, zwolennikami Pol-Pota.⁴

Odrzucając etyczne i polityczne zaangażowanie, polska proza własną lokalną drogą dotarła do postmodernistycznej świadomości „meta”.

Raymond Federman pisał:

przyszła powieść [...] stworzy taki sposób pisania, sposób wypowiedzi, którego forma będzie formą pytania, wciąż ponawiającego się pytania, co takiego robi powieść robiąc cokolwiek; będzie ustawiczną denuncjacją własnej kłamliwości, tego czym naprawdę jest: iluzją (fikcją), tak jak iluzją (fikcją) jest samo życie.⁵

Postulowany tu model powieści to nic innego, jak tylko powieść skoncentrowana wyłącznie na samej sobie, a raczej — jej teoretyczne założenia. W młodej polskiej prozie brak modelowych realizacji Federmanowskiej surfikcji (najbliższe temu wzorowi są małe prozy Nataszy Goerke), ale odnajdziemy w niej pełną świadomość własnej ontologii, która sprawia, że „pierwszą funkcją prozy będzie zdemaskowanie własnej fikcyjności, ukazanie metafory własnego fałszu, odrzucenie pozorów, jakoby przedstawiała ona rzeczywistość, prawdę, piękno.”⁶ Ta „pierwsza funkcja” realizowana jest w polskiej prozie dwiema drogami, tworząc dwie odmiany powieści: „meta” oraz „story”. Pierwszy typ nawiązuje do doświadczeń awangardy (tj. anglosaskiego modernizmu), sięga po wzory powieści antymimetycznej, afabularnej, hybrydycznej, autotematycznej. Nie fabuła, lecz narracja, sam fakt opowiadania spaja poszczególne (nierzadko odległe) fragmenty tekstu, a wspólnym i często jedynym tematem tych utworów jest opowieść o ich powstawaniu. Refleksja metatekstowa istnieje wówczas „na powierzchni” i niemożliwy jest odbiór utworu z pominięciem tej

⁴ Tamże, s. 13-14.

⁵ R. Federman *Surfikcja — cztery propozycje w formie wstępu*, przeł. J. Anders, w: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wybór, oprac. i wstęp Z. Lewicki, s. 428.

⁶ Tamże, s. 425.

warstwy. To przypadek Pilcha (z wyłączeniem ostatniego utworu, *Innych rozkoszy*), *Terminalu* Bieńczyka czy powieści Czakańskiego-Sporcka. Wśród patronów tej odmiany znajdują się Italo Calvino (*Jeśli zimową nocą podróżny*) i Julian Barnes.

Inaczej dzieje się w przypadku powieści „story”, opierającej się na fabule, sięgającej po klasyczne, epickie wzory. Tak skonstruowany jest *Biały kruk* Stasiuka, *Podróż ludzi Księgi* oraz *E.E. Tokarczuk, Panna Nikt* Tryzny czy *Inne rozkosze* Pilcha. Tu metarefleksja jest albo całkowicie utajona, albo objawia się rzadziej i bardziej dyskretnie, zagłuszona przez rozwój akcji. Fabuła góruje nad narracją. Czytelnik może nie dostrzec warstwy „meta”, czy też ją zlekceważyć, i odebrać utwór na zasadzie mimetyczności. Nietrudno dostrzec zbieżność tej metody z powieściopisarstwem Umberto Eco, czy Vladimira Nabokova.

Powieść „meta”

W *Spisie cudzołożnic* Jerzego Pilcha jest scena, kiedy bohater (i narrator w jednej osobie) zjawia się w mieszkaniu Joli Łukasik, z zamiarem popełnienia zdrady małżeńskiej. Zaraz po wejściu rozgląda się uważnie, badając scenerię (choć może właściwsze byłoby tu słowo: scenografia), i stwierdza, „że nie wszystko jest w porządku”:

Moja znajomość literatury [podkr. B.K.] mówiła mi, że gdy wreszcie znajdę się na miejscu, ponad wszelką wątpliwość powinienem zetknąć się z następującymi elementami: po pierwsze, dyskretny półmrok uzyskany przez wygaszenie światel i zapalenie świec; po drugie, zapach kadzidełka; po trzecie, zmieniona pościel; po czwarte, co najmniej dwa świeże ręczniki w łazience; [...]

Tymczasem, jak powiadam, nie wszystko się zgadzało. Niektóre elementy, owszem, występowały w klasycznej postaci, innych jednak, choć rozglądałem się w sposób daleki od dyskrekcji, nie zauważałem wcale.⁷

„Znajomość literatury” zastępuje Gustawowi własną świadomość. Każde zdarzenie, gest, słowo odbiera on poprzez literaturę i zamienia w cytat. Jest całkowicie pozbawiony zdolności samodzielnego przeżywania świata, każde doznanie, uczucie, przekonanie traktuje jak tekst. Składa się z literackich matryc: romantycznej (w jej różnych odmianach), Gombrowiczowskiej, itd.

⁷ J. Pilch *Spis cudzołożnic*, Londyn 1993, s. 13.

Gdyby na tym się skończyło, *Spis cudzołożnic* byłby zabawną satyrą na polonistyczną niezdolność do życia poza tekstem, jednak — jak już wspominałam — w powieści typu „meta” fabuła istnieje przede wszystkim po to, by mogła zaistnieć narracja, a nad światem przedstawionym góruje fakt opowiadania o nim. Tak jest i w *Spisie cudzołożnic* — bohater powieści, Gustaw, jest jej narratorem, a pojawiające się w niej wątki: podróżniczy, romansowy i niepodległościowy (wszystkie potraktowane z przymrużeniem oka) składają się na utwór, którego autorem miałyby być właśnie Gustaw. Powieść — tak jak erotyczne przygody Gustawa i jego szwedzkiego gościa — pozostaje tylko w sferze projektów: „...wyobrażałem sobie, iż jestem początkującym pisarzem, gromadzącym emocje do napisania czegoś, co mogłoby nosić tytuł *Pieśń stręczyciela*. «Gustawa, w dniu, w którym z doktora nauk humanistycznych miał się przeistoczyć w alfonsa, obudził telefon» — tak brzmiałoby pierwsze zdanie tej bezlitosnej pod każdym względem książki.”⁸ Jednak wszystko, co się w niej dzieje, traktowane jest jako materiał powieściowy (sam bohater także). *Spis cudzołożnic* staje się w ten sposób zapisem literackiej świadomości, zaprzątniętej wyłącznie własną literackością. Pierwszoosobowy narrator gra, zgodnie z zasadami narracji pierwszoosobowej, dwie role: postaci i opowiadającego; rzecz w tym, że siebie (i jako bohatera, i jako narratora), traktuje na tych samych prawach, co cały „powieściowy materiał” — z ironicznym dystansem, mówiąc w trzeciej osobie („Gdy siedział, na przykład, w wannie nieuchronnie próbował sformułować wielką teorię siedzenia w wannie. Gdy telefonował do kobiety, z reguły nachodziła go wielka, choć przelotna ochota, by opisać, jak zachowuje się ciało i dusza mężczyzny telefonującego do kobiety.”⁹), czy jawnie dzieląc obie role: („Wysoko, nader wysoko unosiły się moje brwi i znów na chwilę przeistoczyłem się w postać literacką [„Gustaw zatrzymał się na sekundę”].)”.¹⁰ Ten wszechobecny dystans demaskuje Gustawa–bohatera oraz Gustawa–narratora jako elementy fikcji, ujawnia jego „papierowy” sposób istnienia. Już samo imię zdradza, że jest on (podobnie jak poszczególne wątki, motywy, style językowe) swoistym cytatem. Imię Gustaw jest znakiem bohatera Mickiewicza i Fredry, Miłosa i Różewicza — znakiem bohatera podlegającego przemianie, stającego się. Tyle że w przypadku *Spisu*

⁸ Tamże, s. 5.

⁹ Tamże, s. 25.

¹⁰ Tamże, s. 63.

cudzołożnic Gustaw wyłącznie „się staje”, zmienia, przemieszcza, a jego ruchliwość ograniczona jest... zakresem lektur.

Taka kreacja narratora pociąga za sobą kształt narracji, która staje się relacją *in statu nascendi*, powieścią w momencie jej powstawania (czy raczej: niemożności powstawania). Zasadą, która organizuje narratorską relację, jest brak selekcji materiału i pisarskie gadulstwo — w efekcie niktła fabuła zostaje przygnieciona wielokierunkowymi dygresjami. *Spis cudzołożnic* to powieść, która się staje, ale także powieść o procesie własnego powstawania, którym rządzi tendencja do zamykania każdego zdania w ramy literackich konwencji.

Zasady organizujące powieść Pilcha: pretekstowość fabuły, ironiczny dystans wobec bohatera i narratora oraz dygresyjność, stanowią zespół cech doskonale znanych ironii romantycznej, przede wszystkim zaś — poematowi dygresyjnemu¹¹. Tu — *nomen omen* — dygresja: w tomie *Postmodern Fiction in Europe and the Americas* wydanym w roku 1988 znalazł się artykuł Władimira Krysińskiego *Metafictional Structures in Slavic Literatures: Towards an Archeology of Metafiction*, w którym przygląda się on nurtowi metafikcyjnemu w literaturach słowiańskich, nurtowi charakterystycznemu, jego zdaniem, dla postmodernizmu, ale niezwykle dla tego kręgu kulturowego („They practice rather a cult of fact and irony with respect to any kind of ideological assumption.”¹²). Pierwsze omówione przez Krysińskiego utwory to... *Beniowski* i *Eugeniusz Oniegin*.

Podobny sposób kształtowania tekstu pojawia się w *Terminalu* Marka Bieńczyka — jest tu i wyraźnie zarysowany narrator-opowiadacz, i konstruktor tekstu, i ironiczny dystans wobec przedmiotu opowieści (a także samego siebie), i dygresyjny — choć bardziej spójny niż u Pilcha — tok opowiadania. *Terminal* opowiada o tym, jak powstaje powieść o wielkiej miłości. Ten (by użyć określenia Gretkowskiej) „harlequin dla intelektualistów” podejmuje grę z wzorcem romansu, ale tym, co rozwija się naprawdę, nie jest sam romans, lecz jego konstruowanie: to jak z niepozornej dziewczyny w wystrzępionym sweterku wyrasta heroina, jak zwykły ciąg nieporozumień i niedomówień

¹¹ Odniesieniem do poematu dygresyjnego za podstawę posłużyły ustalenia Włodzimierza Szturca, zawarte w jego pracy *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Wrocław 1992, s. 136 i nast. oraz *Osiem szkiców o ironii*, Kraków 1994, rozdz. VIII.

¹² „Uprawia się raczej kult faktu i ironii w odniesieniu do wszelkich postaw ideologicznych” — W. Krysiński *Metafictional Structures in Slavic Literatures: Towards an Archeology of Metafiction*, w: *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*, ed. T. D'haen, H. Bertens, Amsterdam - Antwerpen 1988, s. 81.

rozrasta się w dramat odrzucenia i odnalezienia. Nikła, niemal pozabawiona wydarzeń, fabuła rozwija się powoli, nieustannie opóźniana dygresyjnym tokiem opowieści — wśród dygresji zaś poczesne miejsce zajmuje narratorska zaduma nad własnym opowiadaniem, dialogi z czytelnikiem, gra z literaturą (przemowa jak z Gombrowicza) i biografią (cytat z *Nieśmiertelności* Kundery). *Terminal* żywi się narratorską relacją, wszystkie pozostałe elementy fikcji okryte są mgłą nieokreśloności (jak ma na imię główna bohaterka?), a narrator z uporem przekuwa miłosną przygodę dwojga stypendystów w Wielką Miłość, wciągając do swej gry czytelnika. Tylko on sam nie bierze udziału w tej grze: konwencja melodramatu zakłócona jest ironicznym dystansem, kulturowym bagażem i — wreszcie — świadomością konstruowania opowieści:

Wiem, że nadszedł moment, bym odpowiedział na pytanie, które dusicie w ustach, a co bardziej niecierpliwi i mniej elokwentni zapisali już na karteczkach. Niepotrzebnie, ja się wywiązuję z obietnic, trzymam rękę na pulsie mej przeszłości i na ekagie mej opowieści, każde przyspieszenie i krecha w górę będą odnotowane.¹³

Każde, najbliższe wydarzenie, opowiedziane w tej historii, obudowane jest komentarzem obdarzającym je swoistym, naddanym znaczeniem. Znaczenie rodzi się z faktu opowiadania — wydaje się, że powieścią Bieńczyka rządzi Leśmianowski wers „Romans śpiewam, bo śpiewam! Bo jestem śpiewakiem!”...

Dopiero w zakończeniu narratorskiej relacji, gdy romans dobiega już szczęśliwie końca — czyli nieszczęśliwego rozstania — ironiczny dystans ginie. Dlaczego? Gra jest zakończona, romans napisany — czytelnik nigdy się nie dowie, czy miłość była wielka i prawdziwa, dowiedział się w zamian, jak się romans pisze i jak destrukuje.

Identyczna, dygresyjna struktura narracji, odsłaniająca mechanizmy własnego powstawania, ujawniająca fikcyjność literackiej relacji występuje w debiutanckiej powieści Piotra Czakańskiego-Sporka *Pierrot i Arlekin*. O ile jednak Pilch ograniczał swoje dygresje do utrwalonego kulturowo literackiego uniwersum (od romantyzmu po Huellego), o tyle dygresyjność Czakańskiego pozbawiona jest wszelkich granic, pozbawiona jest także „fabularnego szkieletu”, osnowy, do której powracałby narracyjny wywód (jak to się dzieje u Bieńczyka). Jedyнным elementem spajającym tekst w całość jest rama czasowa (jedna noc) oraz wyraźnie zarysowana sytuacja pisania powieści (właśnie pi-

¹³ M. Bieńczyk *Terminal*, Warszawa 1994, s. 73.

sania!, bo w tekście pojawiają się i rysunki, i zróżnicowana czcionka, słowem — wyraźna świadomość graficznego sposobu istnienia tekstu). Narracja rozpoczyna się od zamysłu przedstawionego w formie cytatu z Vonneguta oraz zarysowania sytuacji narracyjnej:

Cóż, porządkowanie chaosu pozostawiamy innym. Potrzebne jest jeszcze chociażby najbardziej trywialne zdarzenie i maszyna do pisania przestuka niejedną noc.

Noc.

Siedzimy przed niemy telewizorem i staramy się przypomnieć sobie fragmenty filmów, reklam, książek, reportaży i wywiadów, i snów, i anegdot, cudzych rozmów może, na które skazywaaliśmy się tak często, za często.¹⁴

Tekst jest zapisem fabularnych i narracyjnych możliwości, z których żadna nie okazuje się tą właściwą. Narrator wędruje myślą po różnych miejscach, przywołuje najróżniejsze wzory — a jego wypowiedzią rządzi zasada negocjacji. Autor ustala przebieg poszczególnych zdarzeń, wygląd bohaterów itd. w trakcie pisania, dyskutując o kształcie utworu — z konwencją („i dobre byłoby dla opowiedzenia, by w tym miejscu biskup kazał żałować za popełnione grzechy, którymi obrażamy. Ale byłoby to zbyt trywialne [...]”¹⁵), z bohaterami („Skoro masz już krzesło, to powinieneś czym prędzej stanąć na nim, o, tak!”¹⁶), z czytelnikiem, wreszcie z samym tekstem („musimy jak najszybciej opowiedzieć o tym trubadurze, który najwyraźniej był niecierpliwy i — nie daj Boże! — by zechciał wyjść z katedry, zanim uda nam się o nim opowiedzieć, bo w takim zaduchu trudno będzie znaleźć inny pretekst do powiedzenia tego, o czym za chwilę, o już.”¹⁷). Tekst powstaje na przecięciu narratorskiej świadomości, zaludnionej, czy właściwie zaśmieconej, wytworami kultury (od trubadura po kino czy sztukę Andy Warhola) oraz całego szeregu powinności, konieczności i możliwości. Kiedy się kończy, trzeba o tym po prostu powiadomić czytelnika: „to już na pewno koniec.”¹⁸

Pierrot i Arlekin jest linearną wędrówką po światach możliwych¹⁹, istniejących chwilowo i tylko na papierze, ustalających swoje sensy jedynie na moment. Fikcyjne rzeczywistości są tu nizane jak koraliki na

¹⁴ P. Czakański-Sporek *Pierrot i Arlekin*, Bielsko-Biała 1991, s. 6.

¹⁵ Tamże, s. 10.

¹⁶ Tamże, s. 17.

¹⁷ Tamże, s. 8.

¹⁸ Tamże, s. 135.

¹⁹ O światach możliwych pisze Anna Łebkowska w pracy *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*, Kraków 1991.

sznurek, wyprowadzając skrajne konsekwencje z faktu, iż jedynym sposobem istnienia literatury jest istnienie w czasie: każdy z przedstawionych fikcyjnych światów (wraz z jego scenerią, bohaterami, czytelnikiem i sensem) jawi się tylko przez chwilę, w momencie czytania, aktualizuje się i przepada. Tym, co istnieje w sposób ciągły, jest wyłącznie tekst.

Inaczej, choć także poprzez eksponowanie ontologii fikcji, demaskuje powieściowość Izabella Filipiak w *Absolutnej amnezji* — tu światy możliwe istnieją w sposób równoległy (czasem dosłownie, na jednej stronie). Pojawiają się zatem alternatywne wątki losów Marianny, uzupełnione przez paralelne wersje dziejów innych bohaterek (Izolda, Lisiak, Niepokalana, babka Aldona), z których każda staje się równocześnie możliwością i figurą przyszłości dziewczynki. „Między okładkami *Absolutnej amnezji* znajdują zatem trzy lub cztery nawet konkurencyjne opowieści”²⁰ — pisze recenzent „FA-artu”. Nie jest to jedyny sposób, w jaki *Absolutna amnezja* przypomina czytelnikowi o swoim literackim bycie — drugim jest wykorzystanie klasycznego już chwytu „tekstu w tekście”: Marianna pisze pamiętnik, polonistka Lisiak powieść *Absolutna amnezja*, pojawiają się fragmenty dramatyczne, parafrazy etc. Trzeba przy tym zauważyć, że twórczość Filipiak, podobnie jak opowiadania Nataszy Goerke (w swej znakomitej wielkości), sytuuje się na obszarze pośrednim między odmianą „meta” a „story”. Ich autorefleksyjność budowana jest i eksponowana nie przy pomocy narracji, lecz fabuły i języka (przypadek *Fractali*). O ile jednak w powieści „story” fabuła jest spójna i służy scaleniu opowieści, w tych utworach zaobserwować można zjawisko przeciwne: fabuła rozbija powieściową iluzję, wprowadza i łączy różne płaszczyzny bytu oraz różne sposoby motywowania zdarzeń: od realizmu po zasadę wszechogarniającego absurdu.

Inaczej wykorzystuje ten chwyt Czakański-Sporek w *Ostatniej amerykańskiej powieści*, utworze w całości opartym na grze z twórczością (*Ameryka*) i legendą Kafki oraz biografią Schulza. Powieść ta tworzy rodzaj zamkniętego obiegu literackiego, wyrasta na cudzym tekście, zachowując przy tym formę właśnie tekstu cudzego — rozpoczyna się *Przedmową* antykwariusza Markusa (*sic!*) Broda, po niej następuje zbiór listów Karla, bohatera Kafkowskiej *Ameryki*, do ojca (którego życiorys wykazuje zadziwiające zbieżności z losami Bruno Schulza); później dokumentacja medyczna wraz z pamiętnikiem chorego Karla

²⁰ D. Nowacki *Pismo lekarstwem na pamięć i inne tropy*, „FA-art” 1995 nr 3, s. 49.

i dramat *Powiększenie*; tekst zamyka zbiór przypisów autorstwa Markusa Broda. Przypisy te rozwiązują wszystkie intertekstualne odniesienia pojawiające się w tekście poza najbardziej zasadniczym — zależnością od powieści Franza Kafki.

Ostatnia amerykańska powieść staje się w ten sposób tekstem „meta”, komentarzem utworu i biografii innego pisarza, świadectwem lektury i interpretacją — bez znajomości dzieła Kafki tak poszczególne części, jak i całość utworu Czakańskiego traci swój sens. Dodajmy, że tego typu powieściowe reinterpretacje to nurt bardzo popularny w literaturach zachodnich, by wspomnieć choćby *Mesjasza ze Sztokholmu* Cynthii Ozick, utwór niedawno wydany w Polsce²¹.

Przyglądając się powieści typu „meta”, nietrudno zauważyć, że pojawiająca się tu przewaga narracji nad fabułą, osiągnąta jest na różne sposoby. Autorzy sięgają po takie chwytaki jak alternacje form osobowych (Pilch, Filipiak), wprowadzanie wątków równoległych (Czakański-Sporek, Filipiak), podporządkowanie narracji tokowi dygresyjnemu (Pilch, Bieńczyk), wprowadzanie „obcego” tekstu (Czakański-Sporek, Filipiak, Bieńczyk) oraz, co w tym kontekście wydaje się niemal oczywiste, eksponowanie sytuacji narracyjnej i procesu pisania (Pilch, Bieńczyk, Czakański-Sporek, w nieco mniejszym stopniu Filipiak).

Z tego, oczywiście niepełnego, przeglądu widać jednak, że powieść „meta” lat dziewięćdziesiątych ujawniając swoją samoświadomość, nie tworzy nowego metajęzyka, lecz posługuje się chwytami starymi, zadomowionymi już w literaturze. To nie poetyka się zmieniła. Zmieniła się świadomość uczestnictwa w literaturze.

Powieść „story”

Przemysław Czapliński pisze, że nowy etap rozwoju polskiej literatury jawi się jako seria powrotów, a ten dotyczący młodej prozy polega na nawrocie „tradycyjnych wzorców narracyjnych, sięganiu po znane, głośne, a niekiedy konwencjonalne i popularne formy gatunkowe powieści sensacyjnej, przygodowej, inicjacyjnej, psychologicznej”.²² Istotnie, obok powieści, która „pogodziła się” ze

²¹ Na popularność tego nurtu w literaturze anglojęzycznej zwróciła moją uwagę Ewa Kraskowska na Konferencji Zakładu Teorii i Historii Literatury XX wieku IFP UAM, która odbyła się w listopadzie 1995 r. w Obrzycku.

²² P. Czapliński *Pytania o przełom*, „Res Publica Nowa” 1996 nr 2, s. 38.

swoim fikcyjnym istnieniem, eksponując je, pojawia się silny nurt, który można nazwać nurtem odrodzenia fabuły. Odrzuciwszy społeczno-etyczne powinności (czy uwikłania), część nowej polskiej prozy zwróciła się ku fabule. Zwrot ten przyniósł utwory, jakich dawno już w naszej (tzw. ambitnej) literaturze nie było: powieści o klarownej, klasycznej i chronologicznie uporządkowanej fabule, spójnej kompozycji i wyrazistej puencie. Powieści akcji, których opowiadanie czy przełożenie na język filmu nie rodzi żadnych trudności — „historie”. To m.in. *Podróż ludzi Księgi* i *E.E.* Tokarczuk, *Biały kruk* Stasiuka i *Panna Nikt* Tryzny.

Podróż ludzi Księgi to opowieść o niezwyklej wyprawie po tajemniczą Księgę, kryjącą najwyższą Prawdę. Rozgrywa się, a jakże!, w siedemnastowiecznej Francji, a opowiada ją wszechwiedzący, nieosobowy narrator, ze szczególną pieczołowitością relacjonujący genezę i przebieg podróży, którą — od samego początku — rządzi tak człowiek, jak ślepy los. Jest tu porzucenie i miłość, oczekiwanie i spełnienie, a nade wszystko: tajemnica i wtajemniczenie, bo wprawdzie wyprawa kończy się klęską, ale jej uczestnicy, nie zdobywając niczego, zdobywają wszystko... Tokarczuk uruchamia tu liczne skojarzenia fabularne — od błędnych rycerzy z Don Kichotem na czele po *Imię róży*. Druga powieść tej autorki, *E.E.*, umiejscowiona w realiach Wrocławia z początku wieku, również sięga po łatwo rozpoznawalne wzorce — eksploatuje wzorzec powieści inicjacyjnej (tytułowa bohaterka, Erna, przeżywa wtajemniczenie we własną, kobiecą naturę) oraz powieści-diskusji, w której spierają się dwie równoprawne racje, naukowa i metafizyczna; przywołuje także — typową dla początku wieku — fascynację psychoanalizą.

Odmienna w nastroju i konstrukcji, bo pierwszoosobowa i jednoperspektywiczna, *Panna Nikt* Tomka Tryzny, korzysta z podobnych wzorów: jej bohaterka, kilkunastoletnia Marysia, przechodzi przez szereg „progów” dojrzałości, poczynawszy od fizycznego, po, niezwykle złożony, próg społeczny, który okazuje się także wtajemniczeniem w fałsz i upokorzenie. Pospieszne, poniekąd wymuszone (przeprowadzką do dużego miasta), dorastanie Marysi jest procesem uwikłanym w dwie racje: rację Kasi i rację Ewy. Przypomina to sytuację Hansa Castorpa z *Czarodziejskiej góry*, miotającego się pomiędzy Naphtą a Settembrinim. I tak, jak w powieści Manna, u Tryzny (a także u Tokarczuk) opowiedziana historia ma, poza dosłownym, metaforyczne znaczenia: „Polska to jakby dusza Marysi, neofitki wydanej na poku-

se Kasi i Ewy” — mówi sam autor — „Napisałem książkę o duszy, na którą mają wpływ różne wartości i filozofie, która rozrywana jest przez różne siły, reprezentowane przez jej koleżanki: Kasię i Ewę. Czesław Miłosz napisał, że pierwsza reprezentuje zło Lucyfera, druga zło Ahrimana, pana na nicości.”²³ Można jednak każdą z tych książek odbierać poza poziomem metaforycznym, wyłącznie jak opowiedzianą historię, choć raczej jako kolejną wersję starej, dobrze już znanej opowieści.

W podobny sposób funkcjonuje *Biały kruk* Stasiuka — powieść sięgająca po konwencję powieści drogi. Absurdalna w swej istocie i tragiczna w przebiegu ucieczka przed nieistniejącym pościgiem buduje równocześnie sensacyjną fabułę, wzbogaconą retrospekcjami z dzieciństwa i egzystencjalną diagnozę pokolenia trzydziestolatków (podobno wbrew pisarskim intencjom²⁴). W powieści Stasiuka znaleźć można jednak pewien charakterystyczny rys: jego bohaterowie nie są prawdziwymi *easy riders* zachylającymi się wolnością i znajdującymi sens istnienia w przenoszeniu się z miejsca na miejsce. Ich „górska” wolność jest nie tylko chwilowa — jest wymuszona na nich przez Wasyła w imię dawnej, chłopięcej przyjaźni. Absurdalność tej sytuacji rodzi się z odwrócenia „naturalnego” porządku rzeczy — pierwsza jest konwencja (pościg — ucieczka; wartość męskiej przyjaźni) zrodzona z literackich i filmowych wzorców, a bohaterowie świadomie, choć niechętnie, podporządkowują się jej — o czym najlepiej świadczy scena napadu na wopistę:

A potem, już w pociągu, w środku nocy, na piętrze wagonu patrzyłem na twarz Kostka, a on uśmiechał się tylko, palił papierosy, znów się uśmiechał i znów palił i byłem pewien, że sam jest zdziwiony obrotem spraw, łatwością z jaką udało nam się przeskoczyć z wariactwa w paranoję. — Ktoś musiał to zrobić [podkr. B.K.] — powiedział w końcu. — Ktoś musiał i nie patrz tak na mnie.²⁵

To, co na poziomie fabuły jest „poszukiwaniem losu”, dla czytelnika staje się wypełnianiem westernowo-sensacyjnej konwencji, aż do finału, gdzie wypełnia się ona zadziwiająco prawdziwie i absurdalnie — tragicznie.

Powieść typu „story” stroni od refleksji na temat własnej fikcyjności

²³ *Zostanę dzieckiem*. Z Tomkiem Tryzną rozmawia Mariusz Urbaneck, „Polityka-Kultura” nr 40 (luty 1995), s. VI.

²⁴ Por. J. Klejnocki *Pustelnik i komiwojażer*, „Polityka-Kultura” 1995 nr 7 (27 VII), s. V.

²⁵ A. Stasiuk *Biały kruk*, Poznań 1995, s. 68.

czy związków intertekstualnych, ujawnia je jednak w konstrukcji, która w wyraźny sposób czerpie z kanonu powieściowych fabuł. Własne prawdy (lecz nie Prawdę!), własny, wykreowany świat („Nie jest to tylko opisywanie tego, co było, ale kreowanie nowych rzeczywistości, nowego, własnego osobnego świata” — mówi Olga Tokarczuk²⁶) ubiera w wypróbowane, doskonale czytelne wzory — w ten sposób określa swój status i literacki sposób istnienia. Odsłania także wykorzystywaną przez siebie konwencję, jednak nie po to by z nią dyskutować. Pisarze korzystają z tradycji na sposób konsumpcyjny, używają tego, co dostępne nie po to, by prowadzić dialog z przeszłością, wzbogacać ją, czy poznawać; tradycja literacka jest jak *supermarket* — wszystko stoi na półkach, a my wybieramy to, co jest nam aktualnie potrzebne albo to, czemu nie potrafimy się oprzeć, bo jest ładne, smaczne czy też zabawne. Ten sam mechanizm funkcjonuje w powieści „meta”, która nie buduje nowych sposobów odsłaniania literackiego warsztatu, lecz sięga po te, które dawno już zostały wypróbowane, najwyżej mieszając ich elementy.

W stronę postmodernizmu

Refleksja nad literaturą obecna jest w prozie „od zawsze”, od starożytności²⁷. Towarzyszyła powieści osiemnastowiecznej, romantycznej, dwudziestowiecznym eksperymentom. Traktowanie utworu literackiego jako źródła refleksji nad jego właściwościami nie jest wynalazkiem postmodernistów czy dekonstrukcjonistów — wcześniej był Irzykowski, była francuska nowa powieść²⁸. Różnica polega na tym, że przed postmodernizmem metatekstowość była równoznaczna z demaskowaniem reguł wypowiedzi, obnażaniem jej konstrukcji, ukazywaniem tworzywa — słowem: pełniła funkcje poznawcze. Postmodernizm z nich rezygnuje — tu refleksja „meta” rozgrywa się na poziomie aktualności, gry (choć ograniczonymi już narzędziami) — nie jest to metoda poznania, lecz chwyt poetyki. Metatekstowość okazuje się tak samo znamieniem literackości jak fikcja (gdy wcześniej była jej przeciwstawiona), nie ma ambicji mówienia o powieści „w ogóle”, raczej przedstawia samą siebie w pełni swej

²⁶ *Zdarzyło się i już...*, s. I.

²⁷ Pisze o tym D. Danek w: *O polemice literackiej w powieści*, Warszawa 1972, rozdz. III *Wypowiedzi w dziele o dziele (w gatunkach narracyjnych)*.

²⁸ Por. M. Głowiński *Powieść jako metodologia powieści*, w: *Porządek, chaos, znaczenie*, Warszawa 1968.

aktualności, mówiąc o własnym miejscu w przestrzeni literackiego uniwersum. Tak pojęta refleksja metaliteracka wydaje się postmodernistyczną cechą młodej polskiej prozy.

Dwa, wyróżnione przeze mnie, typy powieści realizują tę funkcję odmiennie, odwołując się do różnych odmian epickiej tradycji i korzystając z innego repertuaru środków: powieść „meta” sięga po narracyjny eksperyment, powieść „story” — po fabularny schemat. Pozornie odmienne, posiadają jednak istotne cechy wspólne. Pierwszą z nich jest sposób, w jaki korzystają z powieściowej tradycji — sięgają do niej jak do zbioru gotowych chwytów, które można dowolnie łączyć, ale nie przetwarzają ich. Temu biernemu, odtwórczemu czerpaniu z języka literatury towarzyszy jego swoiste deprecjonowanie — to druga wspólna cecha obu odmian. Ekspozowane przez powieść „meta” zabiegi autotematyczne były dotąd wykorzystywane jako mechanizm samopoznania literatury (np. w polskiej prozie po 1956 roku stanowiły — jak dowodzi Bogusław Bakuła²⁹ — artystyczną reakcją na ideologiczne nakazy socrealizmu). Tymczasem w literaturze najnowszej autorefleksja nie służy ukazywaniu Sztuki, nie prezentuje wielkich dylematów czy wielkich sprzeciwów, lecz opowiada o powstawaniu pracy dyplomowej czy pechowym poszukiwaniu „panienki do towarzystwa”. Refleksja „meta” staje się obszarem gry, metodą zabawnego urozmaicenia tekstu. To zjawisko związane jest z postmodernistycznym kryzysem wszelkiej teorii, twórcy stracili wiarę w możliwości poznawcze literatury, a epistemologiczny optymizm stał się albo przedmiotem parodii, albo — w najlepszym razie — zasobem chwytów. Nieco inaczej wygląda to w powieści „story” — na jej kształcie zaważyła opozycja kultury wysokiej i niskiej, elitarnej i masowej. Postmodernistyczne zrównanie tych dwóch obszarów tylko z pozoru jest „zrównaniem” — w istocie swej jest sprowadzeniem kształtu fabularnego powieści do łatwych, przewidywalnych — czasem tandetnych — schematów, do wzorców utrwalonych przez kulturę popularną.

Okazuje się przy tym (to trzecia cecha wspólna), że „łatwość” tych utworów jest pozorna, gdyż w obu wypadkach opiera się na czytelniczkiej „przeszłości”, na języku wspólnym dla twórcy i odbiorcy. Bez kompetencji tego ostatniego poziom autorefleksji przestaje istnieć — powieść „meta” jest nieczytelna, powieść „story” — realizuje się tylko na poziomie fabuły.

²⁹ Tezę taką stawia B. Bakuła w książce *Oblicza autotematyzmu*, Poznań 1991, por. s. 111 i nast.