

**Rec.: Bogdan Owczarek, Poetyka powieści
niefabularnej. Warszawa 1999.**

Bogumiła Kaniewska

najobszerniej przeze mnie omówiona różnostatusowość elementów ją tworzących świadczą o tym, że autor śmieiej, niż to zwykle bywa w przypadku przedsięwzięć literaturoznawczych, usiłuje zbliżyć się do tego, co tworzy rzeczywistość literacką, a czego istota polega tyleż na regularności i strukturalności, co chaotyczności i dowolności, tyleż od ludzkich interpretacji zależy, co wiedzie niedostępny dla nich byt własny. W tej książce dyskurs naukowy posłużył do odwzorowania tego, co określić można jako życie literatury.

Agnieszka Kluba

Bogdan Owczarek, POETYKA POWIEŚCI NIEFABULARNEJ. Warszawa 1999. Wydawnictwo Naukowe PWN, ss. 260. Wyższa Szkoła Humanistyczna w Pułtusk.

Kiedy w połowie lat osiemdziesiątych Ryszard Nycz, bodaj jako pierwszy, podjął próbę teoretycznego opisu hybrydycznej, niearystotelesowskiej odmiany prozy lat 1956–1976, posłużył się tradycyjną kategorią genologiczną – sylwą. Postępowanie to miało wkrótce okazać się niezwykle skuteczne badawczo: hybrydyczny, niemożliwy do zdefiniowania gatunek stał się w interpretacji Nycza kategorią znakomicie określającą sposób istnienia nowoczesnej literatury. Autor *Sylw współczesnych*¹ wykorzystał różnorodne definicje form sylwicznych, co pozwoliło mu na szerokie, wieloaspektowe przedstawienie ich współczesnych odmian – w efekcie „sylwiczność” stała się określeniem, z jednej strony, bardzo pojemnym (obejmującym tak zagadnienia ontologii czy socjologii, jak i poetyki), z drugiej zaś – scalającym szereg migotliwych, zróżnicowanych i skomplikowanych zjawisk literackich. Nycz, używając starej nazwy, stworzył nowe pojęcie, nowe narzędzie, adekwatne wobec opisywanego przedmiotu, bo równie nieostre, wieloznaczne i ontologicznie złożone. Sylwiczność – jako termin – z trudem poddaje się wszelkim definicyjnym pokusom, znakomicie natomiast przystaje do problemu, który przyszło jej oznaczać (czy bardziej precyzyjnie: opisywać). Analogiczny – choć ze zrozumiałych względów poszerzony do roku 1989 – materiał literacki i podobne założenie: opis specyfiki nieklasycznej prozy, rządzą wydaną 15 lat później *Poetyką powieści niefabularnej* Bogdana Owczarka. Autor tej pracy zastosował inną strategię badawczą – sięgnął mianowicie po kategorię wyrosłą nie, jak u Nycza, z marginaliów, poza kanonem tekstów wysokoartystycznych, lecz właśnie tradycyjną, ściśle związaną z klasycznym modelem epiki. Wśród wielu nazw omawianej odmiany prozy narracyjnej (sylwy współczesne, powieść niearystotelesowska, nieklasyczna, innowacyjna, negatunkowa, hybrydyczna *etc.*) przywołana przez Owczarka niefabularność akcentuje negatywny i relatywny zarazem aspekt nowoczesnej powieści, sytuując ją zawsze w o b e c klasycznego modelu fabularnego. Taka perspektywa oglądu nie jest przecież odosobniona – wielu badaczy w analogiczny sposób poszukuje specyfiki tej odmiany prozy².

Punktem wyjścia rozważań Owczarka staje się, jak wynika z tytułu, pojęcie niefabularności – jednak jego definicję autor poprzedza przedstawieniem trzech założeń wstępnych. Po pierwsze, deklaruje, iż właściwym przedmiotem jego rozważań będzie nie tyle powieść, ile opowiadanie „jako ponadgatunkowa, ponadrodzajowa i ponadmedialna formacja czynności narracji i organizacji zdarzeń opowieści” (s. 6). Tym samym, wbrew tytułowi pracy, badacz uchyla problematykę genologiczną – a szkoda, bo, jak się zdaje, to właśnie wyznaczniki gatunkowe są elementem, który domaga się „opracowania na nowo” w obliczu ekspansji niefabularności i, co za tym idzie, bezradności tradycyjnych kategorii

¹ R. N y c z, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Wrocław 1984.

² Zob. np. pojęcie narracji nieklasycznej wprowadzone przez J. G a l a n t a (*Polska proza lingwistyczna. Debiuty lat siedemdziesiątych*. Poznań 1998) czy prozy innowacyjnej – przez K. U n i ł o w s k i e g o (*Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu*. Katowice 1999).

epiki. Po drugie, wskazuje na dwa aspekty istnienia niefabularności – jako historii XX-wiecznej powieści oraz jako „długiej i powolnej” ewolucji niefabularności w formach użytkowych: listach, pamiętnikach *etc.* Przedmiotem badań autora *Poetyki* jest bez wątpienia niefabularność w sensie pierwszym, ograniczona do swej świadomej, powieściowej realizacji. Jego zdaniem, powieść polska „przekroczyła próg fabularności” w Dwudziestoleciu, a swą nową, dojrzałą postać osiągnęła w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. To przekonanie wpłynęło na wybór materiału: Owczarek bada polską powieść niefabularną po roku 1956 – w praktyce granice jego zainteresowań wyznacza z jednej strony *Czarny potok* Leopolda Buczkowskiego (1954), z drugiej *Chrobaczki* Stanisława Srokowskiego (1989). Po trzecie – mimo zbieżności przedmiotu badań – Owczarek dystansuje się wobec postmodernistycznego pojmowania kryzysu narracji i kryzysu przedstawienia, słusznie twierdząc, że rezygnacja z fabuły nie oznacza utraty zdolności przedstawiania świata. Każda narracja stanowi, w określonych przez siebie ramach, propozycję pewnego uporządkowania, modelowania rzeczywistości. Dystansując się w innym miejscu wobec stanowiska antymimetycznego, autor proponuje własne widzenie dzisiejszej *mimesis*: „Nie dają się dzisiaj utrzymać ani wygórowane ambicje realizmu w różnych teoriach literatury, zakładające prawdziwe opisanie świata, ani nie przekonują opinie o wycofaniu się literatury w sferę pisma nieprzedstawiającego. Byłbym skłonny przyjąć taką poprawkę zwolenników *mimesis*, dla których teksty co prawda pisane są w porządku subiektywnej wyobraźni pisarza, ale w procesie lektury odnoszone są przez czytelników do świata, w którym żyją i uznają za własny” (s. 169). Skoro narzędzia wypracowane przez postmodernizm okazują się „praktycznie nieadekwatne” (s. 9), opis polskiej powieści niefabularnej wymaga zastosowania innych pojęć. Przypomnijmy, że analogiczną konkluzję wysnuł swego czasu Kazimierz Bartoszyński z interpretacji *Miazgi*³.

Przy całym szacunku dla poglądów Owczarka, trudno zgodzić się z jego postrzeganiem postmodernizmu, który jawi się tu jako twór jednolity, nie zaś – czym w moim przekonaniu jest w istocie – zjawisko o wielu obliczach. Autor zdaje się je nadmiernie upraszczać – wskazuje na to np. przedstawienie tez Briana McHale’a (s. 13) jako obowiązujących dla całej formacji. Dystansując się do modnych prądów, zgadza się jednak z niektórymi ich diagnozami, niezależnie bowiem od metodologii badawczej ewolucja powieści współczesnej daje się objąć jedną, wspólną formułą: „przejście od zainteresowania prawdopodobieństwem przedstawienia do wrażliwości na praktykę narracji” (s. 13), więc: przejście od fabuły do niefabularności i dalej jeszcze – ku afabularności. Dwa ostatnie pojęcia konstytuują prezentowaną teorię powieści. Wyjaśnienie sposobu pojmowania tych terminów autor, z właściwą sobie skrupulatnością, rozpoczyna od przywołania dwóch odmiennych definicji niefabularności. Zgodnie z pierwszą utwór niefabularny to „utwór narracyjny, który nie przestrzega wszystkich zasad budowy fabuły, narusza jakieś konieczne jej warunki strukturalne i semantyczne, zachowuje jedynie niektóre jej podstawowe fragmenty. O niefabularności w takim rozumieniu decyduje przede wszystkim obecność zdarzeń w przedstawionej w utworze narracyjnym opowieści” (s. 14). Druga definicja, za Łotmanem, utożsamia niefabularność z całkowitym brakiem zdarzeń. W ujęciu Owczarka pierwsze z przywołanych zjawisk jest niefabularnością, drugie określone zostało jako afabularność.

Przytoczona definicja niefabularności staje się bardziej klarowna, gdy autor wyjaśnia, co kryje się pod pojęciami „zasady budowy fabuły” i „warunki konieczne” – chodzi tu mianowicie o te cechy fabuły, które przed wiekami wyodrębnił i opisał Stagiryta. Punktem

³ K. Bartoszyński pisał (*Postmodernizm a „sprawa polska” – przypadek „Miazgi”*. „Teksty Drugie” 1991, nr 1, s. 54): „Prąd ten nazwać by można – za Nyczem – sylwizmem, może – kreacjonizmem, może inaczej. Niepodobna mu jednak przydać miana postmodernizmu [...] ze względu na niefortunność takiego określenia w kontekście tradycyjnej terminologii historii polskiej literatury”.

odniesienia staje się więc arystotelesowskie pojęcie fabuły jako „artystycznie uporządkowanego układu zdarzeń”, który cechują: jednolitość, całościowość, skończoność. Idąc dalej tym tropem, nietrudno zauważyć, że termin „powieść niefabularna” to przeorientowany semantycznie synonim powieści niearystotelesowskiej. Mamy zatem do czynienia z pewnym metodologicznym paradoksem – do przedmiotu *ex definitione* niearystotelesowskiego badacz z pełną świadomością stosuje narzędzia wywodzące się z klasycznej, Arystotelesowskiej teorii. Nie czyni tego jednak wprost: „Zadanie polega na takim przekształceniu pojęć i kategorii poetyki Arystotelesowskiej i kontynuującej ją narratologii, aby odkryć i skutecznie opisać całą oryginalność wybranej prozy” (s. 16–17). Innymi słowy: Owczarek nie tyle przykłada przedmiot do modelu (co zwykle daje rezultaty w postaci opisu negatywnego, czyli eksponującego odchylenia lub braki w stosunku do wersji kanonicznej), ile pragnie tak przeformułować model, żeby okazał się wystarczająco elastyczny i pomieścił realizacje sprzeczne z własnymi założeniami. To bez wątpienia droga trudna i równie efektywna, co dyskusyjna. Autor rozpoczyna ją rozdzielając dwa sposoby istnienia każdego tekstu narracyjnego – jako dyskursu, czyli następstwa wypowiedzi, oraz jako opowieści, czyli następstwa zdarzeń. U Arystotelesa obie te płaszczyzny były ściśle splecione w *mythos*, Owczarek zdecydowanie je rozdziela, czyniąc przedmiotem swych rozważań opowieść, łańcuch zdarzeń. Znów postępuje jakby na opak, wbrew wyznaczonemu wcześniej kierunkowi ewolucji sztuki powieściowej, która zastąpiła dominację zdarzenia prymatem narracji.

Opis form językowych wydaje się autorowi niewystarczający – podstawą typologii czyni on „charakter i typ związków syntaktycznych między zdarzeniami” (s. 19). Rozważania teoretyczne poprzedza analiza dwóch fragmentów prozy: *Snów pod śniegiem* Wiktora Woroszylskiego i *Oficera na nieszpiorach* Leopolda Buczkowskiego. Różnicę w stopniu ich zorganizowania widać wyraźnie – tekst Woroszylskiego jest spójny, choć niefabularny, uporządkowanie go wymaga pewnego wysiłku czytelniczego: uszeregowania elementów, wypełnienia niedopowiedzeń. Utwór Buczkowskiego, mimo czytelniczych starań, spójności nie zyskuje, jest programowo chaotyczny, a zespolenie go staje się równoznaczne z podjęciem wysiłku interpretacji. Owczarek ujmuje tę różnicę za pomocą dwóch pojęć: „spójności” i „ciągłości”. Używa ich jednak w odniesieniu do powieści niefabularnej, więc nie w klasycznym, arystotelesowskim rozumieniu. Wyjaśniając zmodyfikowane pojmowanie „spójności” i „ciągłości” autor odwołuje się do kategorii tematu i rematu oraz rozróżnienia dwóch typów związków semantycznych zachodzących między zdaniami (związki równoskładnikowe, gdzie w dwóch kolejnych zdaniach powtarza się ten sam składnik semantyczny, temat lub remat, i związki różnoskładnikowe, „w których składnik tematu poprzedniego zdania powtarza się w remacie zdania następnego na zasadzie przemienności”, s. 25). W odniesieniu do struktury opowiadania tematem staje się działający podmiot (aktant według terminologii Greimasowskiej, postać – wedle terminów klasycznych), a rematem samo działanie (predykat, funkcja). Na tej podstawie Owczarek wyróżnia *spójność zdarzeń i ową*, „czyli powtarzalność tych samych składników [...] w kolejnych zdaniach narracyjnych”, oraz *ciągłość i spójność zdarzeń i ową*, „czyli przemienną powtarzalność różnych składników [...] w poprzedzającym i następującym zdaniu narracyjnym” (s. 25). Dalej wyodrębnia dwa typy „związków semantycznych spójnościowych”: słabe, które nie tworzą związków przyczynowych, oraz mocne, zakładające równocześnie spójność i ciągłość, tworzące związki przyczynowe i tematyczne. Ilustracją różnicy między nimi mają być przytoczone i omówione wcześniej przykłady: związki mocne pojawiają się u Woroszylskiego, słabe – w rozproszonej prozie Buczkowskiego, gdzie zdarzenia nie tworzą ciągu, występują w izolacji. Różnica ta stanowi jednak granicę wewnętrzną, nie umożliwia odróżnienia prozy fabularnej od niefabularnej. Jak pisze bowiem autor: „podstawową różnicą pomiędzy nimi nie jest, jak można by się spodziewać, obecność ciągów zdarzeniowych w prozie fabularnej i pełne rozproszenie zdarzeń w prozie niefabularnej,

ale skończoność tych ciągów w prozie fabularnej i ich nieskończoność w prozie niefabularnej. Szeregi zdarzeń powiązanych ze sobą w prozie niefabularnej zaczynają się i kończą w punkcie nieoznaczonym, przypadkowym, nieumotywowanym. W prozie fabularnej bieg akcji jest wyznaczony tematycznie, rozwija się od »zawiązania« do »rozwiązania« i kończy się wraz z odwróceniem sytuacji początkowej głównego bohatera. W odróżnieniu od sekwencji, czyli skończonego ciągu zdarzeniowego w prozie fabularnej, możliwy w prozie niefabularnej niezakończony i nieoznaczony ciąg zdarzeń nazwijmy *k o n f i g u r a c j ą*” (s. 27–28).

W ten oto sposób, opierając się na połączonych teoriach Arystotelesa i Proppa, funduje Owczarek rozróżnienie między prozą fabularną a niefabularną. Wyznaczona wcześniej wewnętrzna granica stanowi już element typologicznego uporządkowania, jakie badacz wprowadza w obrębie prozy niefabularnej. Układ ten okazuje się nie tyle porządkować zjawisko, ile je opisywać. Wartość omawianej pracy tkwi nie w dążności do precyzowania, lecz raczej właśnie w świadomości, iż opisywane zjawisko wymyka się wszelkim typologiom, jest dynamiczne, zmienne, o nieokreślonych granicach. Kategorie stworzone przez Owczarkę stają się w tej sytuacji narzędziami opisu, którego efekt stanowi przemodelowanie klasycznego pojmowania powieściowego zdarzenia i – co za tym idzie – teorii opowiadania w ogóle. Punktem wyjścia dla tych przewartościowań będzie właśnie typologia.

Funkcję podstawowego kryterium klasyfikacyjnego pełni w niej zasada ciągłości tekstu narracyjnego w powiązaniu z jego spójnością. Przywołując konkretne utwory, Owczarek ukazuje różne sposoby kształtowania się spójności i ciągłości tekstu. W przypadku *Boskiego Juliusza* Jacka Bocheńskiego czy *Kalendarza i klepsydry* Tadeusza Konwickiego tematyczną spójność i ciągłość gwarantuje zespolenie poprzez konstrukcję postaci czy to głównego bohatera, czy osobowego narratora. Kluczowe znaczenie zyskuje tu „tożsamość imienia i nazwiska bohatera, zarówno w obrębie pojedynczego ciągu zdarzeniowego, jak i w innych epizodach” (s. 30). Z kolei *Traktat o wyspach* Leona Gomolickiego operuje podwójną spójnością i ciągłością, czyli podwójną konfiguracją: jedną (opowieść o losach wybranej postaci) tworzą zdarzenia, drugą – tożsamość tematyczna poszczególnych opowieści, zawsze związanych z pojęciem wyspy. *Lekcja martwego języka* Andrzeja Kuśniewicza posługuje się konstrukcją postaci złożonej z kolejnych punktów widzenia, zdarzenia łączą się poprzez motywy skojarzeniowe, wspólne dla poprzedniego i następującego epizodu. Teksty Gomolickiego i Kuśniewicza zbudowane są na zasadzie „podwójnej spójności i ciągłości w generowaniu ciągów zdarzeniowych – raz spójności tematycznej, wiążącej zdarzenia w konfigurację, drugi raz – spójności *a s o c j a c y j n e j* [...]” (s. 32–33). We wszystkich przywołanych utworach „spójność jest warunkiem ciągłości epizodów lub wątków opowiadanych historii” (s. 33) – stanowią jedną klasę tekstów niefabularnych, posługujących się ciągłymi i niezakończonymi szeregami zdarzeniowymi, tj. *k o n f i g u r a c j a m i*.

Inna zasada konstrukcyjna rządzi utworem Buczkowskiego *Oficer na nieszpiorach* – zdarzenia są rozproszone, nie układają się w ciągi, „łączą się natomiast ze sobą w dłuższej perspektywie na zasadzie powtarzalności imion postaci lub podobieństwa znaczeniowego przywoływanych rekwizytów lub okoliczności w toku narracji” (s. 33). Podobnymi zasadami rządzi się późna proza Parnickiego. Okazuje się zatem, że wszystkie analizowane teksty niefabularne są spójne, lecz nie wszystkie – ciągłe. Nawiązując do sporu o spójność tekstu, toczono przed laty przez Marię Renatę Mayenową i Włodzimierza Boleckiego, Owczarek stawia własną tezę: „choćby teksty bywały spójne w r ó ż n y m s t o p n i u i n a r ó ż n e s p o s o b y, to nie można mówić o niespójnych tekstach narracyjnych. Spójność jest bowiem warunkiem opowiadania” (s. 44). Dlatego też kategoria *c i ą g ł o ś c i* stanie się tutaj kategorią różnicującą. „Pierwsza podklasa tekstów jest jednocześnie spójna i prezentuje ciągłe szeregi zdarzeniowe, które wyżej określiliśmy jako konfiguracje, druga podklasa grupuje teksty tylko spójne, bez wyraźnej linii ciągłości przyczynowo-

-skutkowej lub chronologicznej, organizujące pewne nieciągłe grupy zdarzeń wokół postaci lub wspólnej sytuacji, które odtąd nazwiemy serią [...]” (s. 35). Stąd propozycja podziału prozy niefabularnej na KONFIGURACYJNĄ (spójną i ciągłą) oraz SERIALNĄ (pozbawioną cechy ciągłości).

Dopiero do tak przygotowanej ramy typologicznej wprowadza Owczarek kategorię dyskursu – jak sam przyznaje – niezwykle istotną dla utworów niefabularnych. O ile bowiem w tekstach fabularnych dyskurs i opowieść pozostają we względnej równowadze, o tyle w powieści niearystotelesowskiej dyskurs spycha zdarzeniowość na drugi plan. Autor – śladem Bachtina i częściowo wbrew ustaleniom narratologii strukturalistycznej – przyjmuje, że proza mieści się między dwiema odmiennymi sytuacjami wypowiedzi: opowieścią (czyli następstwem zdarzeń) i mową (czyli następstwem wypowiedzi). Proza istnieje pomiędzy dwoma aspektami, dwoma porządkami: jednym rządzi pytanie „kto mówi” (plan dyskursu), drugim (plan opowieści) – „o czym mówi”. Jeden jest równoznaczny z dążeniem do porządku, drugi (konwersacyjny, podmiotowy i ekspresywny) zmierza ku dekoncentracji. Ponieważ każdy tekst godzi w sobie te dwa sprzeczne porządki, one też stanowią podstawę typologii polskiej powieści niefabularnej: „Mimo że niefabularność można opisać wyłącznie za pomocą pojęć zdarzeniowych, to właściwą adekwatność zyskuje ona w analizie w obu planach: opowieści i dyskursu” (s. 39). Zastosowanie kryteriów dyskursywności nie zmienia, zdaniem badacza, istoty zjawiska, lecz pozwala na jego dodatkowe różnicowanie. Efektem tego jest podział prozy konfiguracyjnej na introspekcyjną (kształtowaną przez narrację wewnętrzną) oraz dyskursywną (zdyskursywizowana narracja przeznaczona dla adresata zewnętrznego). W grupie tekstów serialnych dyskursywizacja i przemienność narracji nie mają już charakteru różnicującego, są znamieniem indywidualnej metody pisarskiej autora. Np. u Parnickiego dyskursywizacja i dialog narracyjny przekształcają narrację w wypowiedź metaliteracką, u Buczkowskiego zaś „narracja jest nieczytelna”, nie podlega polaryzacji na perspektywę wewnętrzną czy zewnętrzną – ze względu na niemożność wyodrębnienia podmiotu.

Typologia obejmuje zatem trzy odmiany powieści niefabularnej (proza introspekcyjna, proza dyskursywna i proza serialna) – ich opisowi poświęcona jest II część pracy: *Formy*. Sporo miejsca zajmują w niej rozważania interpretacyjne, refleksje nad konkretnymi utworami – są jednak słabo sfunkcjonalizowane, nie dość wyraziście akcentują sensotwórcze czy estetyczne znaczenie każdego z trzech sposobów kształtowania tekstów niefabularnych. Wydaje się, że wszędzie tam, gdzie mowa jest o typologii, odbiorca oczekuje nie tyle szczegółowej obserwacji indywidualnego przypadku, ile sporej liczby przykładów, których podobieństwo potwierdzałoby zasadność gromadzenia pewnego korpusu tekstów w obrębie typu i egzemplifikowało wygenerowane teoretycznie cechy (bardzo precyzyjnie opisane przez autora *Poetyki powieści niefabularnej*).

Powieść introspekcyjną Owczarek uznaje za szczególny typ personalizmu – główna postać jest tu czynnikiem skupiającym „działanie, mówienie i myślenie”. Zdarzenia niekompletne, rozproszone, epizodyczne zyskują spójność i ciągłość dzięki jednolitej osobowej perspektywie postaci subiektywnie postrzegającej rzeczywistość. Wyznacznikami tej podklasy niefabularności są mowa uwewnętrzniona i brak adresata wypowiedzi (cechy te składają się na tzw. focalizację wewnętrzną) oraz – wynikająca z nich – skłonność do operowania epifanią. Omawiając dalej utwory: Kuśniewicza *Stan nieważkości* i *Lekcja martwego języka*, Woroszyłskiego *Sny pod śniegiem* oraz *Chrobaczki* Srokowskiego, Owczarek pokazuje specyfikę rozmaitych realizacji powieści tego typu. Tak pojmowana powieść introspekcyjna ujawnia podobieństwo do prozy psychologicznej, powieści lirycznej i opowiadania poetyckiego – ze względu na „przewagę narracji nad opowieścią, opisu nad opowiadaniem, funkcji poetyckiej nad funkcją poznawczą” (s. 74). Pokrewieństwom tym towarzyszą jednak wyraziste różnice: w powieści lirycznej bohater-narrator stanowi źródło powieściowego świata – tu opowieść jest przedmiotowo samodzielna, niezależna od narratora.

Jest także „formą bardziej elastyczną i kontrapunktową niż poemat i jego późniejsze ekwiwalenty”. Akcentuje nieprzewidywalność zdarzeń i kontrapunktową perspektywę, „zakłada niedokończenie, balansowanie, niepewność, spór i poczucie niedostateczności ładu świata” (s. 75). W tak ukształtowanej powieści rola szczególnie przypada postaci. Konstrukcja ta rządzi się tu jednak innymi zasadami niż w utworach fabularnych, bohater nie podlega już przemianom wywoływanym przez konieczność, jego los jest nieprzewidywalny, zależny od subiektywnego kaprysu czy zbiegu okoliczności. „Proza introspekcyjna nie mogąc osiągnąć psychologicznego efektu powieści fabularnej, ukazującej poprzez kierunek przemiany losu swojego bohatera konieczność lub przypadkowość jego zachowania, buduje fikcję osobowości paradoksalnej i epifanicznej środkami niefabularnymi” (s. 75).

Drugi typ prozy konfiguracyjnej stanowi powieść dyskursywna. Cechują ją: ciągłość przedstawianych szeregów zdarzeń oraz „aktywna dyskursywność narracji”, czyli narracja zewnętrzna, wyraźnie nakierowana na adresata, odtwarzająca „żywiół rozmowy”, budująca i zarazem demontująca fikcję. Ta bardzo wyrazista i klarowna definicja ulega w toku interpretacyjnych wywodów pewnemu zaciemnieniu. Jedną z jego przyczyn jest fakt, że charakteryzując prozę dyskursywną Owczarek nie odniósł się do analogicznych form wypowiedzi, funkcjonujących już i w teorii, i w literaturze – jak monolog wypowiedziany czy gawęda. Nie budzi moich wątpliwości fakt, że pojęcie dyskursywności w ujęciu Owczarka jest szersze niż np. kategoria mimetyzmu formalnego w ujęciu Głowińskiego, ale wzajemna relacja tych terminów pozostaje dla czytelnika zagadką. Dowodem tej niejasności niech będzie fakt przywołania tu, w charakterze przykładu, *Dzokera* Kazimierza Brandysa. Utwór ten zostaje zakwalifikowany jako „dziennik podróży” – dziennik *ex definitione* jest natomiast formą pisaną, i to uwewnętrzną. Czynność pisania jest tu stematyzowana, co zauważa sam Owczarek (s. 84), wyjaśniając równocześnie, iż na „konwersacyjny charakter” utworu wskazuje „obecność adresata, wrażliwość na cudzą mowę, odtwarzanie brzmienia i tematów rozmów” (s. 83). Relacja między mową a pismem pozostaje (na razie) nie wyjaśniona.

Kolejne wątpliwości rodzą się na marginesie bardzo obszernego omówienia twórczości prozatorskiej Mirona Białoszewskiego, przy czym Owczarek pomija – jako teksty fabularne – *Pamiętnik z powstania warszawskiego* oraz *Zawał*. W efekcie przykładem prozy dyskursywnej stają się... mikroopowiadania, zwykle nie przekraczające objętości kilku zdań. Genologiczna beztraska badaczka prowadzi w tym wypadku do absurdu: mikroopowiadania Białoszewskiego okazują się przykładem „powieści niefabularnej” – i to bez jakiegokolwiek komentarza, jak gdyby *Szумы, zlepy, ciągi* istotnie się w obrębie tego terminu mieściły. Znacznie jednak poważniejszą, bo rzutującą na całą teorię konsekwencją świadomego uchylecia problematyki genologicznej jest ucieczka (czyżby unik?) przed kwestią podstawową dla refleksji nad powieścią niefabularną – czyli przed pytaniem o wyznaczniki gatunku. Gdzie leży granica między powieścią a formami parapowieściowymi czy dokumentalnymi? Pytanie to pojawia się już wówczas, gdy Owczarek poddaje analizie *Kalendarz i klepsydrę* Konwickiego, traktując „łże-dziennik” jako przykład prozy dyskursywnej, wyodrębnionej jednak w ramach typologii powieści. Czy utwór ten istotnie, bez zastrzeżeń, można nazwać powieścią? Owczarek powtarza za Bachtinem tezę o „niegotowej” postaci gatunku, podkreśla jego dynamiczny, ewolucyjny sposób bycia. Tym to dziwniejsze, że przy takim stopniu świadomości buduje teorię powieści, nie próbując naszkicować granic gatunku. Powieść współczesna wydaje się zjawiskiem na tyle skomplikowanym i wielokształtnym, że trudno wyobrazić sobie dziś tworzenie jakiegokolwiek powieściowej teorii bez nakreślenia własnej wizji postrzegania gatunku. W teorii Owczarka znajdujemy taki punkt, który wręcz prowokuje do wykorzystania go jako swoistej delimitacji – to granica między niefabularnością a afabularnością, pojawiająca się już w samym geście odrzucenia: formy afabularne pozostają poza zainteresowaniem badacza. Może warto było zaryzykować taką tezę, by dopełnić tworzonego obrazu? Rozumiem, oczywiście, że przedmiotem zainteresowań

Owczarka był nie tyle gatunek powieściowy, ile opowiadanie, czyli sposób przekazywania, formułowania zdarzeń. Nie zmienia to jednak sedna mojego zarzutu, skoro badacz w tytule zawęził swoje obserwacje dokonując konkretnego genologicznego wyboru. I w tym wyborze okazał się niekonsekwentny. Zarzut niekonsekwencji nie obejmuje jednak całego wywodu – sama typologia i wynikające z niej wnioski przeprowadzone są niezwykle spójnie.

Trzeci sposób konstrukcji tekstu, zastępujący regułą konfiguracji regułą serii, tworzy prozę nieciągłą, pozbawioną szeregow zdarzeniowych, skoncentrowaną „wokół powtarzających się na zasadzie permutacji skupień elementów, czytelnych w obrębie znaczeniowego kontekstu” (s. 139). Tę najtrudniejszą do klasyfikacji i najciekawszą odmianę niefabularności odnajduje Owczarek w twórczości Buczkowskiego oraz późnego Parnickiego. W odniesieniu do tych utworów interpretacja okazuje się ważną procedurą badawczą, zjawisko serialności (inaczej niż było to w przypadku konfiguracji) zostało ukazane w całej swej semantycznej mocy. Wynika to – jak się zdaje – z faktu, iż powieść serialna, ogromnie trudna do zdefiniowania, istnieje poprzez różnicę, w indywidualnych, efemerycznych wcieleniach. Jej regułą – jak w wierszu wolnym – jest brak reguły. Analiza utworów Buczkowskiego staje się dla Owczarka okazją do wprowadzenia definicji prozy serialnej: „każde zdarzenie pojawia się już w relacji o zdarzeniu, czyli otoczone jest swego rodzaju mikroopowieścią” (s. 146), a relacje te układają się w swego rodzaju serie („Przez serię rozumiemy nieokreślony ilościowo zbiór kolejnych mikroopowieści, zdarzeń lub motywów znaczeniowo od siebie niezależnych i wzajem równorzędnych”, s. 147).

Przyglądając się utworom Buczkowskiego, określonym jako „proza relacyjna”, badacz odkrywa w nich dwa rodzaje nieciągłości: jedna (opisana przez Nycza) pojawia się na poziomie wypowiedzi jako różnorodność form narracyjnych; druga to „nieciągłość tematu”, rozerwanie związków przyczynowych między postaciami a zdarzeniami. Za najważniejszą cechę tej prozy badacz uznaje brak dominanty, czyli równoważność wszystkich elementów (mikroopowieści) w serii. Efektem jest wielowersyjność – ukazanie tych samych motywów, zdarzeń w różnych (także formalnie) relacjach. Inaczej nieco wykorzystuje serialność Parnicki w swych późnych powieściach (*Tożsamość*, *Muza dalekich podróży*, *Przeobrażenie*). U Buczkowskiego zmiana wersji towarzyszy zmiana głosu („montaż intertekstualny”), u Parnickiego tekst rozpisany na dialog jest ciągły, pozbawiony luk. Postaci posługują się jednym językiem, bez stylizacji na mowę, a właściwym punktem odniesienia staje się pismo i charakterystyczne dla niego struktury – w ten sposób każda kolejna wersja mikroopowieści czy motywu okazuje się hipotezą, a powieść serią hipotez. W przypadku obu pisarzy powtarzalność motywów tworzy specyficzną spójność, „służą rozmnożeniu różnic [...] i zagęszczeniu materiału potocznych identyfikacji, prowadząc do zwielokrotnienia sensu przedmiotu przedstawienia” (s. 156). Teksty Parnickiego i Buczkowskiego łączy swoboda zestawiania motywów pozornie chaotycznych, w istocie – podporządkowanych zasadzie powtarzania tego, co podobne, i różnicowania tego, co odmienne. Inna odmiana powieści serialnej – proza alegoryczna – pojawia się przy okazji analizy utworu Srokowskiego *Chrobaczki*. Tu serializm ujawnia się jako „uporządkowanie kolejnych sytuacji egzystencjalnych i potocznych, jako następstwo obrazów symbolicznych” (s. 165).

Pojawienie się powieści serialnej jest – zdaniem Owczarka – konsekwencją ewolucji współczesnej powieści. Jednym z istotniejszych jej etapów było powstanie narracji polifonicznej – proces ten doprowadził do wyeliminowania dominanty narratora głównego na rzecz serii równorzędnych mikroopowieści. W ten sposób jednolity tok narracji zostaje wyparty przez opowiadanie relacyjne, realizujące się w kilku przebiegach narracyjnych (opowiadanie prezentuje odmienne wersje tego samego motywu). Tak ukształtowana opowieść ma zdradzać kontradycyjny stosunek do mitu, polegający na „jednoczesnym kształtowaniu opowieści i budowaniu jej kontrpropozycji albo też na jednoczesnym przedsta-

wieniu i historii, i rozmaitych wątpliwości co do możliwości jej ostatecznego ukształtowania” (s. 162).

Najciekawsza, III część pracy, zatytułowana *Strategie*, rozpoczyna się podsumowaniem przedstawionej typologii. Autor przypomina o dwóch progach: skończoności oraz ciągłości szeregów zdarzeniowych. Pierwszy oddziela niefabularność od fabularności; drugi – prozę konfiguracyjną od prozy serialnej: „są powieści bardziej lub mniej niefabularne, co wskazuje, że mówiąc o niefabularności mamy na myśli formację ujawniającą się jako obszerne kontinuum, rozpięte między progiem skończoności a progiem nieciągłości szeregów zdarzeniowych” (s. 170). W obrębie prozy konfiguracyjnej wyróżnikiem dodatkowym stał się kształt narracji (i jej fokalizacja) – w związku z tym typologia jest niesymetryczna. Pisze autor: „podklasy prozy niefabularnej [...] są jawnie niesymetryczne, albowiem wyodrębnione zostały na podstawie różnych kryteriów” (s. 171). Asymetria ta pogłębia się, kiedy zwróci się uwagę na fakt, że zasadnicza zmiana sposobu komunikacji zachodzi w powieści serialnej, gdzie narracji nie można traktować – jak w prozie konfiguracyjnej – jako następstwa wypowiedzi. Swoista nieprzystawalność pojawia się także pomiędzy dwoma poziomami klasyfikacji, gdyż zastosowano tam różne kryteria typologiczne: na pierwszym poziomie zdarzeniowość, na drugim – narracyjność, co wynika z przyjętego założenia o niewspółmierności i niezgodności obu perspektyw analizy tekstu. Owczarek zaznacza bowiem, że wobec tego samego bloku tekstów można stosować odmienne kryteria podziału: „Możliwa jest zatem typologia wychodząca od kryteriów wyłącznie narracyjnych (dyskursywnych), jak i zdarzeniowych (opowieściowych). I obie mogą się zupełnie nie pokrywać, inaczej dzieląc i grupując cechy analizowanych tekstów” (s. 172). Mimo tak, zdawałoby się, elastycznego stanowiska, Owczarek zastrzega, że podział alternatywny, tj. opierający się na narracji, wydaje się wyjątkowo skomplikowany. Dlatego sam zastosował kryterium zdarzeniowe, kombinując je następnie z kryterium narracyjności i używając w ten sposób – jak sam pisze – „jeden z możliwych” obrazów współczesnej prozy polskiej. Nie sposób w tym miejscu nie sformułować pewnych zastrzeżeń co do metody konstruowania typologii: wprowadzenie dodatkowego kryterium – narracyjności – pozwala na uszczegółowienie podziału, jednak tylko w obrębie prozy konfiguracyjnej. Nie zmienia ono natomiast porządku prozy serialnej. W efekcie asymetrii, do której przyznaje się autor (ilustruje ją schemat na s. 42), czytelnik otrzymuje trzy podklasy niefabularności: dwie uzależnione od kształtu narracji, jedną – wyłącznie od układu zdarzeń. Czy mogą się one wzajemnie dopełniać? Czy, skoro pojęcie prozy dyskursywnej pojawia się wyłącznie w obrębie konfiguracji, proza serialna ma być traktowana jako niedyskursywna? Czy też stanowi odmianę prozy dyskursywnej (ale jeśli tak jest, to cały porządek typologiczny „staje na głowie”, bo kryterium zdarzeniowości okazuje się kryterium podrzędnym wobec narracyjności)?

Typologia Owczarka wyodrębnia zatem trzy rodzaje opowiadania: prozę fabularną, niefabularną (nazywaną formacją pośrednią) i afabularną – niepojęciową i nieprzedstawiającą. Wielu krytyków i badaczy taką właśnie odmianę prozy nazywa niefabularną (ale autor nie podejmuje z nimi polemiki, nie wyjaśnia swego stanowiska terminologicznego). W jego ujęciu niefabularność nie jest ekwiwalentem dyskursu, tworzy inną formę opowiadania, nie przeciwstawiającą się opowiadaniu fabularnemu. Obie te odmiany prozy stanowią kontrpunkt dla dyskursu, tj. afabularności. Obie opierają się bowiem na zdarzeniowości, podczas gdy proza afabularna koncentruje się na eksponowaniu funkcji poetyckiej. Dyskurs pojawia się w każdym z wymienionych typów, jednak jego udział „jest zmienny, rośnie on wraz z ubywaniem zdarzeniowości. Poza tą granicą nie ma już opowiadania. Różnica między tekstami fabularnymi i niefabularnymi, którą się tutaj zajmujemy, pozostaje wciąż w jego obrębie” (s. 175).

Idąc za Arystotelesem, Proppem i Greimasem, badacz twierdzi, że „istota każdej fabuły polega na odwróceniu sytuacji początkowej” (s. 178). Transformacyjność wymaga od

opowiadania trzech cech: skończoności, ciągłości i spójności. Na podstawie tego założenia Owczarek stara się uchwycić sens „zmiany strategii w opowiadaniu niefabularnym”, dokonujący się w trakcie dwóch procesów: „rozluźnienia szeregów zdarzeniowych przedstawionych opowieści” (s. 179) i wzrastającego udziału dyskursu w narracji. Pokazuje, że każdy z wyodrębnionych typów prozy niefabularnej realizuje owe zmiany na własny sposób. W powieści *introspekcyjnej* rozluźnienie i dyskursywizacja ujawniają się nie wprost, lecz przez „rozluźnienie kompozycji zewnętrznych wydarzeń” (s. 179) i epizodyczność, podczas gdy w powieści *dyskursywnej* „proces rozluźnienia szeregów zdarzeniowych i proces dyskursywizacji narracji przebiega najbardziej dramatycznie i najbardziej »widowskowo«” (s. 180) – prowadząc do sprzeczności między porządkiem zdarzeń a porządkiem mowy, między działaniem a przeżywaniem, fikcją a dokumentem, mitem a mitologiami personalnymi. Powieść *serialna* ukazuje rozproszenie i dyskursywizację w skrajnej postaci, dyskurs pochłania zdarzenia i wypełnia pojawiające się między nimi luki: „Przestrzeń tekstu wypełniona zostaje seriami niepowiązanych przyczynowo zdarzeń, relacjonowanych w zgiełku nierozpoznawalnych głosów anonimowych często opowiadających” (s. 180).

Zakłócenie linearnego porządku fabuły sprawia, że opowiadanie podlega swoistym przewartościowaniom, które – zgodnie z sugestią autora – można nazwać zmianą strategii. Jej istota tkwi w dynamice, w zdolności do łączenia tendencji sprzecznych, różnobiegunowych: mowy i opowieści, rozproszenia i łączliwości, fragmentaryzacji i integracji, spójności i atrofii. Niefabularność rezygnuje z typowej dla powieści arystotelesowskiej strategii finalizacji zdarzeń, nie przeciwstawia się jej jednak, podobnie jak nie sytuuje się w opozycji wobec tekstów afabularnych – „jest formacją mieszaną, pośrednią między fabularnością, z którą dzieli wspólną właściwość ciągłości i spójności szeregów zdarzeniowych opowieści, a dziedziną afabularności, z którą dzieli wspólną rolę mowy nieprzedstawiającej, obie koncepcje dotyczą jej w równym stopniu, pokazując po pierwsze, na czym polega strategia łączliwości i integralności, a po drugie, w czym się wyraża strategia rozproszenia i dyssyminacji” (s. 183). To bez wątplenia cenne i słuszne spostrzeżenie – status powieści niefabularnej jest statusem tekstu niegotowego, formującego się, wymagającego, zwłaszcza w swej odmianie serialnej, aktywnej postawy czytelnika. Powieść niefabularna staje się dziedziną pewnego paradoksu: z jednej strony opiera się na kategoriach wypracowanych przez klasyczną prozę narracyjną, z drugiej podejmuje wszelkie wysiłki, by ów klasyczny porządek zburzyć lub przynajmniej zmodyfikować. Stąd – jak wszystko, co dynamiczne, zmienne, niestałe – z trudem poddaje się opisowi i klasyfikacji. Tym większy podziw (może nie dość dotąd przeze mnie podkreślany) dla badawczego wysiłku autora *Poetyki powieści niefabularnej* – nie zwalnia to jednak recenzenta z obowiązku podejrzliwej i polemicznej lektury. Dzielać zatem przekonanie o hybrydycznym sposobie istnienia powieści niefabularnej, czerpiącej tyle samo z fabularnego uporządkowania, co z chaosu żywiołu dyskursu, nie mogę pogodzić się z uogólnieniem sprowadzającym współczesną prozę polską do niefabularności (na s. 183 autor stwierdza: „z fabularności ona [tj. nasza literatura] już nie korzysta, a z afabularności jeszcze nie korzysta”). To oczywiste nieporozumienie. Polscy pisarze z upodobaniem sięgają po klasyczną fabułę – wystarczy tu wymienić takie przykłady, jak *Panna Nikt* Tryzny, *Podróż ludzi Księgi* Tokarczuk czy *Inne rozkosze* Pilcha; próbują także eksperymentów afabularnych, jakimi są Jurewiczka *Życie i liryka* oraz *Dukla* Stasiuka.

Utwory niefabularne, uwolnione od ram początku i końca, zachowują zatem łączliwość zdarzeń, tożsamość postaci, co sprawia, że – w przeciwieństwie do tekstów afabularnych – podlegają streszczeniu; zdarzenia powiązane są chronologicznie, logicznie, tematycznie, przez okoliczności lub postaci. Prozę fabularną i niefabularną łączy przy tym zdolność do zawiązywania opowieści. Różnica natomiast polega na tym, że opowieść niefabularna jest niejednorodna (konfiguracyjna i serialna) i operuje różnymi typami

łączliwości zdarzeń: łączliwością linearną (w prozie konfiguracyjnej), hierarchiczną (w obrębie pola tematycznego), metaforyczną (między różnymi elementami znaczącymi). Pojęcie linearnej i metaforycznej łączliwości wywołuje w naturalny sposób konieczność odniesienia się do teorii Jakobsona. Według klasyka strukturalizmu podobieństwo i przyległość to dwie linie semantycznego rozwoju dyskursu – poezja opiera się na metaforze, proza na przyległości. Owczarek twierdzi jednak, że teoria ta nie przekłada się w prosty sposób na kategorie niefabularności: proza konfiguracyjna nie stanowi przedłużenia prozy fabularnej, a serialna nie zbliża się do poezji. Obie zasady łączliwości mogą występować w tych samych utworach, niejednorodność prozy niefabularnej uniemożliwia odnalezienie jednorodnej zasady konstruującej sens, a metafora jest kategorią uniwersalną, pojawiającą się w każdym rodzaju tekstu. Wielka szkoda, że autor, zazwyczaj bardzo skrupulatny w odnotowywaniu swych poprzedników, nie odniósł się tu do pracy Davida Lodge'a⁴, który zastosował pojęcia metafory i metonimii do opisu dwóch typów prozy i także wyodrębnił odmianę sztuki narracyjnej adaptującej równocześnie obie zasady (prozę postmodernistyczną).

Rezygnacja z kategorii Jakobsonowskich ma u Owczarka także bardziej ogólne uzasadnienie, wynikające z przekonania, iż organizacja tekstów niefabularnych jest na tyle skomplikowana, że proste opozycje (jak metafora i metonimia) nie wystarczają, by ją opisać. Właśnie dlatego badacz stworzył bardziej pojemne pojęcie strategii. Istotne znaczenie zyskuje także konstrukcja postaci – w prozie fabularnej odbija ona w pewnym stopniu „historyczną, gatunkową i społeczną koniunkturę opowiadania” (s. 190). Transformacja bohatera związana jest ściśle z ramą początku i końca. Niefabularność niszczy tę przestrzeń – rezygnuje z początku i końca, akcję poddaje fragmentaryzacji. Zdaniem Owczarka, w powieści niefabularnej dokonuje się dwukierunkowy proces degradacji postaci: z jednej strony, rozszczepia się ona na odrębne fragmenty, z drugiej – ocalałe fragmenty reorganizują się w nowe jednostki, tworzące nową całość. Już nie działanie, lecz myślenie, odczuwanie staje się właściwą dziedziną aktywności bohatera literackiego. Proces ten wymaga przewartościowania pojęcia zdarzenia i zachęca do przekształcenia fabularnego modelu postaci, dominującego we współczesnej poetyce. Np. *Młody poeta w zamku Buczkowskiego* „składa się [...] z kilku różnych relacji o postaciach, które ze względu na powtarzające się cechy można utożsamić” (s. 191) – postać występuje w trzech rolach, widziana przez różne osoby, stając się ekwiwalentem zdarzeń. W rozważaniach badacza wyraźnie zabrakło jednak – a szkoda – rozróżnienia dwóch sposobów istnienia postaci w tekście literackim: antropomimetycznego i tekstowego. Bez wątplenia, pierwszy dominuje w utworach fabularnych, drugi – w niefabularnych. Taka egzystencja postaci pociąga za sobą konieczność przewartościowania kategorii podstawowej dla teorii Owczarka, czyli zdarzenia. Nowa organizacja tekstu narracyjnego rezygnuje z pojmowania zdarzenia jako odmiany losu bohatera – teraz zdarzeniem staje się przemieszczenie postaci w przestrzeni lub zmiana okoliczności, w jakich postać występuje (może się to sprowadzać do upływu czasu lub zmiany scenarii). Najgłębsze przewartościowanie zdarzeniowości następuje przy tym w powieści serialnej. Podstawową formą aktywności bohatera – zwłaszcza w powieści dyskursywnej – staje się mówienie, które w powieści introspekcyjnej przyjmuje postać mowy wewnętrznej, bezgłośnej. Opowieść modeluje świat od zewnątrz, dyskurs – od wewnątrz. Pojęcie osoby działającej zostaje zastąpione pojęciem osoby dyskursywnej: „postać staje się efektem kreacji dyskursywnej” (s. 195).

Językowa i narracyjna spójność opowieści stanowi przeciwwagę dla chaosu narracyjnego dyskursu – ich wzajemna relacja, jak już o tym pisałam, kształtuje się różnie w różnych typach niefabularności. Zdecydowana dominacja dyskursu pojawia się w prozie serialnej, która dokonuje też najdalej posuniętego przewartościowania pojęcia zdarzenia. Serie

⁴ D. Lodge, *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*. London 1977.

zdarzeń, by znaczyć, wymagają kontekstu. Powieść tę cechuje zatem „największa swoboda w traktowaniu narracyjnych konwencji i największy radykalizm w wyzbywaniu się zwykłych środków modelowania świata” (s. 196). Dokonując podsumowania przedstawionej typologii, autor zwraca uwagę na jej najslabszy punkt – przepaść między prozą konfiguracyjną (dyskursywną i introspekcyjną) a serialną. To ta ostatnia odmiana niefabularności wydaje się ową narracyjną przestrzenią, w której mają miejsce najistotniejsze przewartościowania. Owczarek fakt ten dostrzega (s. 196), ale nie wyprowadza z niego wniosków – choć układ zdarzeń w serii nazywa „czystą przypadkowością”. Faktu, że granica między konfiguracją a serią jest bardziej wyrazista niż próg fabularności i niefabularności, nie można jednak pominąć milczeniem. Proza konfiguracyjna zdradza tyle zależności wobec prozy fabularnej, że – jak sam autor wskazuje – bliższa jest opowiadaniu arystotelesowskiemu niż serialnemu. Dzieje się tak zapewne dlatego, że powieści dyskursywna i introspekcyjna posługują się zdekonstruowaną, widoczną tylko we fragmentach, ale jednak – fabułą. Zostaje ona scalona dzięki czytelniczemu wysiłkowi, odbiorca przywraca jej ciągłość, chronologię i tym samym umieszcza w modalnych ramach początku i końca. Dopiero proza serialna dokonuje zasadniczej i śmiałej destrukcji fabuły. Nie chciałabym w tym miejscu szkicować nowej typologii, żałuję jednak, że autor *Poetyki powieści niefabularnej* nie wysnuł kompletnych wniosków ze swoich obserwacji. Być może doprowadziłyby go one do przewartościowania kryteriów i zakwestionowania prymarnego znaczenia zdarzeniowości.

Kreśląc perspektywę nowej semantyki, Owczarek skoncentrował się na tym, co łączy prozę fabularną i niefabularną. Konstruowanie swego projektu rozpoczął od zdefiniowania pojęcia opowiadania. Stwierdził, iż strategia łączliwości umożliwiająca raz tworzenie ciągłości zdarzeń lub ich konfiguracji, drugi raz – serii zdarzeniowej, zawsze pozwala na budowanie opowieści, której występowanie jest wspólną cechą utworów fabularnych i niefabularnych. „Opowiadać” – zdaniem Owczarka – znaczy „scalać”, „integrować różne, często przypadkowe elementy w czytelną i spójną historię” (s. 196). Definicja ta oraz niechętny stosunek autora do postmodernistycznych deklaracji o końcu opowieści wskazują wyraźnie na fakt, iż dla Owczarka podstawowym sposobem istnienia opowiadania jest zdolność do modelowania rzeczywistości. Cechę tę posiada zarówno proza fabularna, jak i niefabularna – choć obie realizują ją inaczej. Fabuła, zamknięta w modalnej ramie początku i końca, stwarza opowieść, która stanowi replikę historii świata – działa zatem niczym mit. W utworach niefabularnych zdolność modelowania przenosi się z granic fabuły do wnętrza opowiadania: „Znaczenie opowieści w powieści niefabularnej ostatecznie odsyła więc do sposobu jej agregacji, układu i konstrukcji, jak to bywa w fabule, natomiast znaczenie dyskursu przypomina mechanizm twórczości językowej i narracyjnej, widoczny gdzie indziej, w kognitywnej koncepcji metafory, w praktyce dyssyminacji nowej powieści, w przekształceniach statusu postaci z osoby działającej w osobę dyskursywną, w zarzuceniu mylącego przeświadczenia o istnieniu przeciwstawienia między działaniem i mówieniem jako formy niedziałania” (s. 199).

Próba scalenia kategorii opowiadania w obu jej aspektach: fabularności i niefabularności, znajduje uzasadnienie w dziejach gatunku powieściowego, który od swego zarania rozwijał się dwutorowo. Obok dominującego, arystotelesowskiego kształtu, pojawiały się formy „niekanoniczne” – Owczarek przywołuje tu takie tytuły, jak *Tristram Shandy* Sterne’a czy *Kubuś Fatalista i jego pan* Diderota. Niefabularność istniała także w ogromnym nurcie pism użytkowych. Wiek XX stał się stuleciem ekspansji form niefabularnych. Owczarek kwestionuje jednak przydatność kategorii niefabularności jako cezury historycznoliterackiej: „Trudno [...] uznać kryterium niefabularności za precyzyjny i wystarczający wyróżnik w dziejach powieści, może być ono raczej czynnikiem dodatkowym w opisie panujących tendencji gatunkowych i zmiany dominanty w historycznych formach opowiadania” (s. 202). Pytanie o to, kiedy fabularność zmieniła się w niefabularność, nie wydaje się – w kontekście powyższych przekonań – ważne. Podstawowe znaczenie zyskują natomiast

następujące zagadnienia: co zmieniło się w opowiadaniu i jakie cechy charakteryzują to pojęcie, skoro niefabularność zakwestionowała dotychczasowe wyróżniki (skończoność, spójność i ciągłość)? I po drugie: jak należy przeformułować teorię, by była ona zdolna objąć prozę narracyjną w całości, a nie tylko w jednej z dwóch współlistniejących jej odmian? Na tak sformułowane pytania odpowiada autor w ostatnich rozdziałach pracy, wykładając „antropologiczną poetykę” opowiadania.

Rozpoczyna ją od uporządkowania uniwersalnych cech prozy narracyjnej, które ujawniły się przy okazji konstruowania typologii. Zdaniem Owczarka, miejsce skończoności, spójności i ciągłości zajmują: asymetryczność narracji i opowieści, zdarzeniowość i sekwencyjność. Pierwsza z wymienionych jest cechą konstytuującą dystans epicki, więc pojęcie epickości w ogóle. W tym sensie obejmuje także i (współcześnie) przede wszystkim prozę narracyjną. Zdarzeniowość z kolei staje się czynnikiem odróżniającym opowiadanie od czystego, bezzdarzeniowego dyskursu. Uznanie tej cechy zakłada konieczność przewartościowania samego zdarzenia, które w teorii Owczarka zostało sprowadzone do motywów ekwiwalentnych, czyli postaci umieszczanych w zmienionych okolicznościach. Nie jest to zgodne ze strukturalistyczną narratologią, dla której zdarzenie oznacza kategorię logiczną (imię + predykat) – w takim sensie pojęcie to może być użyteczne w prozie fabularnej oraz konfiguracyjnej, ale nie znajduje zastosowania w prozie serialnej, gdzie często sprowadza się do samego imienia. Podobny sposób myślenia – organizowanie opowiadania wokół imion własnych – autor odnajduje w pracach o nastawieniu mitograficznym. Odwrócenie klasycznego porządku wprowadzonego przez Arystotelesa, który głosił pierwszeństwo działania przed bohaterem, ponadto redukcja aktywności, ruchu – wszystko to zbliża opowiadanie do przedfabularnych, mitycznych form wypowiedzi. Cecha trzecia, sekwencyjność, stanowi konsekwencję zasady spójności, która realizuje się na różne sposoby: bywa efektem ciągłości zdarzeń i jedności tematycznej (proza konfiguracyjna) lub powtarzalności postaci oraz spójności kontekstualnej (proza serialna).

Tak przeformułowana charakterystyka opowiadania wymaga stworzenia nowej, przystawalnej teorii. Bogdan Owczarek zdecydowanie przeciwstawia się nurtom poststrukturalistycznym i – szeroko pojętemu – myśleniu postmodernistycznemu. Poparcia dla swojej koncepcji poszukuje natomiast w pracach mitograficznych, psychoanalitycznych i, na pozór paradoksalnie, u Arystotelesa. Nowa, antropologiczna poetyka opiera się na trzech kategoriach: modelowaniu rzeczywistości, czasoprzestrzeni i kontekstualności. Pierwsza z nich, w sposób oczywisty, wymaga nawiązania do niezwykle skomplikowanej i złożonej problematyki reprezentatywności. Owczarek dobitnie podkreśla swoje stanowisko: opowiadanie dysponuje zdolnością do naśladowania, przedstawiania czy modelowania świata. Autor pisze: „Czy zgodzimy się w tym wypadku na wyjaśnienie tej zdolności przez zasadę *mimesis*, swoistość fikcji, czy semantykę światów możliwych, zawsze będziemy mieli do czynienia ze szczególnym efektem rzeczywistości, który powtarza, jest podobny, prawdopodobny lub sprzeczny z naszym światem” (s. 207). Owczarek wyróżnia trzy typy pojmowania *mimesis*, odmienne od niedawnej propozycji Zofii Mitosek⁵. Pierwsze, platońskie, traktujące opowiadanie jako kopię rzeczywistości, wymaga uruchomienia kategorii prawdy i fałszu. Drugie, za Arystotelesem, widzi w utworze narracyjnym prawdopodobne naśladowanie rzeczywistej sytuacji człowieka. I trzecie, najnowsze, sprowadza przedstawienie do gry językowej, posługującej się własnymi regułami i pozostającej bez związku z tym, co na zewnątrz. Owczarek, skłaniając się ku stanowisku Arystotelesa, dostrzega możliwości szerszej interpretacji myśli Stagiryty i wyprowadza z jego teorii podział na dwa rodzaje fabuł: tradycyjne (przekazywane w mitach) i wymyślone. Sięgają one po dwa rodzaje prawdopodobieństwa: dla fabuł tworzonych prawdopodobieństwo polegałoby na pojęciu możliwości, na potocznym i powszechnym rozumieniu praw rządzących rzeczywistością, fa-

⁵ Z. Mitosek, *Mimesis. Zjawisko i problem*. Warszawa 1997, s. 30.

buły tradycyjne umacniałyby się dzięki powtórzeniu, istnieniu na zasadzie cytatu – innymi słowy: literatura znajduje oparcie w micie. Kolejne teorie – Freuda, Junga i wreszcie Frye'a – potwierdzają te spostrzeżenia. Frye, tworząc kategorie mitu i mitu przemieszczonego, posuwa się jeszcze dalej, utrzymując, iż dla utworów narracyjnych „mit stanowi [...] jakby kulturową i n f r a s t r u k t u r ę, nad którą nadbudowują się inne warstwy tematyczne kształtowanej opowieści” (s. 215). Owczarek, za Olgą Frejdenberg, przyjmuje, że materiał tematyczny wszelkich opowiadań mieści się w ramach dwóch mitycznych cykli: cyklu solarne-go i cyklu płodności.

Uruchomienie kontekstu mitograficznego i psychoanalitycznego pozwala z kolei na ukazanie dwóch dalszych – po zdarzeniowości – kategorii konstytuujących nową teorię opowiadania: kontekstualności i czasoprzestrzennego rozwarstwienia. Spójna fabuła jest, zdaniem autora, kontekstem wystarczającym do zrozumienia biografii bohatera powieści fabularnej. Powieść niefabularna, zbliżona do pierwotnych, przedfabularnych sposobów mówienia, ujawniająca „archeologię opowieści”, działa inaczej – wymaga kontekstów umożliwiających zespolenie rozproszonych motywów. Kontekstów dostarcza mitologia, nadając dziełu wymiar uniwersalny. Nawiązania do motywów utrwalonych w tradycji, składających się na swego rodzaju kod intertekstualny, pozwalają na zrozumienie niespójnych językowo czy kompozycyjnie opowiadań. Nowy aspekt do tak ukształtowanego opowiadania wnosi psychoanaliza, dla której przedstawienie staje się p o d s t a w i e n i e m, zastąpieniem nieobecnego przedmiotu. U źródeł opowiadania tkwiłaby wówczas potrzeba kompensacji indywidualnego i zbiorowego pragnienia – ta wykorzystując środki opowiadania (łączenie i integracja zdarzeń, imion i postaci), a także jego zdolność modelowania świata tworzy opowieść oraz fikcyjne światy możliwe. Daje to szansę „przynajmniej ograniczonego i symbolicznego triumfu nad nicością i śmiercią” (s. 224) – twierdzi autor.

Mitologiczna archeologia opowieści wprowadza odbiorcę w problem historycznego rozwarstwienia tekstu, każąc widzieć w każdym opowiadaniu – obok konkretnej historii, umiejscowionej w historycznym czasie i określonej przestrzeni – historię alegoryczną, uniwersalną, czytelną (i rozgrywaną się) zawsze i wszędzie. Tak postrzegane opowiadanie traci swój aspekt linearny, przestaje istnieć jako sekwencja kolejno następujących po sobie wypowiedzi i zdarzeń, a staje się hierarchiczną konstrukcją wielu czasoprzestrzeni. Dopiero tu jasna (bo wyeksplikowana) okazuje się interpretacja *Dżokera* jako opowiadania rozgrywanego się w dwóch czasoprzestrzeniach: ramowej czasoprzestrzeni pisma i wypełniającej tę ramę czasoprzestrzeni mowy. Początków nowego literaturoznawstwa Owczarek upatruje w myśli Bachtina – jednak nie w głównym nurcie jego rozważań, lecz w tych pracach, gdzie „wielość i dialogowość w równym stopniu dotyczy zjawisk narracyjnych, jak i tematycznych” (s. 228). W tym polu mieści się także analiza powieści niefabularnej. Ta bardzo interesująca koncepcja, łącząca prozę niefabularną i fabularną, traktuje zatem opowiadanie jako wielowymiarowy układ czasoprzestrzenny o różnym stopniu skomplikowania, zyskujący sens przez wprowadzenie go w kontekst mitologiczny i dzięki temu przedstawiający (czy nawet przewyższający) sposób istnienia człowieka w świecie. Bez wątplenia, wiele przywołanych przykładów potwierdza słuszność tej koncepcji, ale... Dokonana przy jej użyciu interpretacja *Nikiform* Redlińskiego brzmi nieco humorystycznie. Trudno bowiem z całą powagą traktować taką kategorię analityczną jak „czasoprzestrzeń gatunkowa jądłospisu”.

Budując swoją teorię Owczarek od początku i niezwykle konsekwentnie przeciwstawiał się dwóm tendencjom: ostremu wytyczaniu granic między fabularnością a niefabularnością oraz koncepcjom, które traktują literaturę jako teren samozwrotnej gry. Utworzył zatem, na podstawie swojej typologii, pojęcie kulturowej czasoprzestrzeni jako podstawowej jednostki konstytuującej opowiadanie. Takie rozwiązanie umożliwia zastosowanie identycznych kategorii obejmujących teksty fabularne i niefabularne – będą się one różniły układem obejmowanych czasoprzestrzeni: powieść klasyczna, ujmująca zdarzenia w mo-

dalnej ramie początku i końca, sięgnie po układ hierarchiczny, gdzie jedna czasoprzestrzeń zawiera się w drugiej; powieść niefabularna wybierze raczej układ współistnienia, równoległości motywów. Owczarek podkreśla przy tym, że skonstruowane przez niego pojęcie czasoprzestrzeni nie jest tworem samowystarczalnym, istnieje w kontekście czy – może bardziej obrazowo – jako fragment przestrzeni kulturowej. Nowa poetyka ma akcentować przede wszystkim swój aspekt semantyczny oraz pragmatyczny, zastępując panujący dotychczas nacisk na związki syntaktyczne i strukturalne. Tylko taka teoria zdolna jest objąć opowiadanie niefabularne, które – uciekając od schematów, jakimi nieuchronnie posługuje się fabularność – przedstawia wszystko to, co w ludzkim losie nietypowe, jedyne, niepowtarzalne, twórcze.

Czy propozycja Bogdana Owczarka oznacza rewolucję w pojmowaniu i badaniu współczesnej prozy narracyjnej? Z pewnością nie. Jest natomiast koncepcją ciekawą, odważną, z wyraźnym piętnem indywidualizmu. Autor lekceważy sobie literaturoznawcze mody, prezentując własne widzenie literatury. Całkowicie podzielam jego przekonanie, iż sztuka słowa, jak każda sztuka, istnieje po to, by mówić o człowieku i jego sytuacji w świecie, i do rzeczywistości, a nie do literackich gier przykrawa swój sposób mówienia. Zgadzam się i z tym, że jest to „kulturowy”, kontekstualny sposób mówienia. Owczarek zmierzył się z problemem trudnym i dodatkowo skomplikował go, wybierając nietatwą drogę badawczą. Podjął się opisanie wielokształtnej odmiany prozy narracyjnej przy użyciu kategorii, od których proza ta ucieka – zdarzenia i fabuły. Wyodrębnione trzy typy niefabularności zostały znakomicie opisane pod względem teoretycznym, typologia ta jednak słabo przekłada się na język faktów literackich. Dzieje się tak dlatego, że mnożenie przykładów badacz zastąpił interpretacjami wybranych utworów – te doprecyzowały wprawdzie ustalenia teoretyczne, ale nie wyostriły granic między poszczególnymi typami powieści. W efekcie, co po raz kolejny chciałabym podkreślić, typologia Owczarka doskonale się sprawdza jako narzędzie opisu, nie zaś jako metoda klasyfikacji tekstów. Każda próba porządkowania rzeczywistości domaga się bowiem daleko idących uproszczeń, budowania sytuacji modelowych – tego w *Poetyce powieści niefabularnej* zabrakło. Ciekawie natomiast zarysowały się wypływające z tej teorii wnioski, które zaowocowały nową koncepcją prozy narracyjnej. W efekcie czytelnik otrzymał kolejne, interesujące ujęcie jednego z najbardziej fascynujących problemów współczesnej powieści: próbę opisania jej niearystotelesowskiej formy.

Skoro jednak o czytelniku mowa, niech na zakończenie wolno mi będzie upomnieć się o jego prawa: trudny przedmiot rozważań i nietatwy tok autorskiego wywodu nie powinny zwalniać wydawnictwa z troski o stylistyczną, interpunkcyjną, wreszcie redakcyjną poprawność publikowanej pracy⁶. Rozmaite usterki w powieści niefabularnej można złożyć na karb „licencji poetyckiej”... Jak je jednak wy tłumaczyć w książce naukowej ukazującej się pod szyldem szacownego wydawnictwa?

Bogumiła Kaniewska

⁶ Nie chcąc zmieniać recenzji w wydawnicze utyskiwania, pozwolę sobie tylko odesłać czytelnika np. do s. 146, 149, 187, 212, na których można znaleźć zabawne, ale i dezorientujące omyłki literowe, do s. 114, 125, 126, 213 – gdzie występują redakcyjne niekonsekwencje w zapisach i lokalizacjach cytatów, na koniec – pomijając niezręczności stylistyczne i błędy w interpunkcji – do s. 171 czy 187, na których pojawiają się usterki ortograficzne.