

Pije meta do story, piją obie do postu.

Krzysztof Uniłowski

Pije meta do story, piją obie do postu

Był rok 1996. W piątym zeszycie „Tekstów Drugich”, który – jak pamiętamy – wypełniły zmagania akademickich krytyków z młodą literaturą lat dziewięćdziesiątych, znalazły się dwa artykuły porządkujące najnowszą prozę. Jeden nosił tytuł *Nieepicki model prozy w literaturze najnowszej*, a jego autorem był Przemysław Czapliński¹. Tytuł drugiego brzmiał *Metatekstowy sposób bycia*, a wyszedł on spod pióra Bogumily Kaniewskiej². Czapliński w prozie dziesiątej dekady (w praktyce – w prozie po 1987 roku; cezurę stanowić miało wydanie *Weisera Dawidka* Huellego) wyodrębnił tendencję fabulacyjną oraz „nieepicką”, Kaniewska natomiast wyróżniła dwie odmiany powieści: *meta* oraz *story*. Jak zwał, tak zwał, obie klasyfikacje okazały się do siebie bliźniaczo podobne. Podobne były również zestawy pisarzy przyporządkowanych – pierwsza grupa – do grona „fabulatorów” lub twórców powieści *story* (powtórzyły się nazwiska Tokarczuk, Stasiuka, Tryzny) albo – grupa druga – uznanych za „nieepików” *vel* autorów powieści *meta* (Pilch, Bieńczyk)³.

^{1/} P. Czapliński *Nieepicki model prozy w literaturze najnowszej*, „Teksty Drugie” 1996 nr 5. Fragment artykułu poświęcony „fabulatorom” trafił następnie do rozdziału *Wobec literackości (1): Metafikcja i powrót fabuły*, zaś pozostałe do rozdziału *Wobec literackości (2): Metafikcja i nieepicki model prozy*, w: tenże *Ślady przelomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Kraków 1997.

^{2/} B. Kaniewska *Metatekstowy sposób bycia*, „Teksty Drugie” 1996 nr 5. W wersji rozszerzonej i pod zmienionym tytułem *Powieść czy tekst meta* artykuł ukazał się w: *Postmodernizm po polsku*, red. A. Izdebska, D. Szajnert, Łódź 1998. Rozszerzona wersja szkicu jako trzeci rozdział w: *Śladami Tristrama Shandy*, Poznań 2000.

^{3/} Dla porównania, różnic między obojgiem badaczy było dużo mniej. Dotyczyły one Izabeli Filipiak, którą Kaniewska umieściła pośród autorów powieści *meta*, zaś Czaplińskiego – w gronie fabulatorów. Rozbieżność pojawiła się także przy okazji *Innych rozkoszy* Jerzego Pilcha. O ile bowiem wcześniejsze powieści tego autora Kaniewska uznała za przykład powieści *meta*, to same *Inne rozkosze* przesunęła do przegródki *story*.

Uniłowski Pije meta do story...

Kategorie z artykułu Czaplńskiego zrobiły sporą karierę, pojęcia zaproponowane przez jego koleżankę z Uniwersytetu Adama Mickiewicza – wręcz przeciwnie. Prawda, już w połowie lat dziewięćdziesiątych Przemysław Czaplński stał się jednym z najbardziej aktywnych i wpływowych krytyków. Nic zatem dziwnego, że jego propozycja zyskała większą popularność. Ale kiedy czytam szkice krytyczne, polonistyczne rozprawy, seminaryjne prace i spotykam w nich pojęcia „nurt fabulacyjny” lub „nieepicki model prozy”, to bardzo mi brakuje choćby przypisu przypominającego, że – równoległe do autora *Śladów przełomu* – Bogumiła Kaniewska posłużyła się terminami o zbliżonym zakresie oraz znaczeniu.

Gdy wreszcie ukazała się książka⁴ gromadząca szkice, które badaczka poświęciła narracjom z lat dziewięćdziesiątych, pomyślałem, że oto nadarza się znakomita sposobność, by wszystko naprawić. Niestety! Wrażenia z lektury wyniosłem – jak to się zwykło mówić – raczej mieszane i dobre chęci... diabli wzięli.

Po pierwsze, nie bardzo wiadomo, czym naprawdę są powieść *meta* oraz powieść *story*. Odmianami gatunku, historycznymi odmianami gatunku, tendencjami w najnowszej prozie, a może jeszcze czymś innym? W pewnym momencie Kaniewska mówi o dwóch „biegunach”, o narracji i fabule jako dwóch zasadniczych jakościach strukturalnych powieściowej prozy, które spaja dialektyczne przeciwieństwo (s. 41). Poszczególne utwory niejako wpisująby się w ten dwubiegunowy układ, sytuując się bliżej albo „bieguna narracji” (powieści *meta*), albo „bieguna fabuły” (powieści *story*). Typologia Kaniewskiej w zasadzie byłaby ahistoryczna, podlegałyby jej *de facto* wszystkie powieści, a nawet więcej, gdyż dialektyka narracji i fabuły, „podmiotu i przedmiotu opowieści” (s. 41) dałaby się uchwycić również w utworach reprezentujących inne gatunki prozy narracyjnej, zresztą – nie tylko prozy i nie tylko literatury.

Ahistoryczna typologia mimo wszystko podlega ciśnieniu historii. Skoro tylko siła przyciągania któregoś z biegunów okazuje się większa, w jego stronę przesuwają się znakomita część prozy owego czasu. Tak było w okresie realizmu, po którym odziedzyczyliśmy wyobrażenie modelowej czy wzorcowej odmiany gatunku (s. 16-23). Wcześniej jednak – przypomina Kaniewska – sprawy się miały inaczej. Angielską powieść XVIII wieku reprezentują tak odległe od siebie utwory, jak *Tom Jones* i *Tristram Shandy*⁵. W książce poznańskiej autorki dzieło Fieldinga urasta do

Czaplński okazał się bardziej konsekwentny i całość ówczesnego dorobku powieściowego Pilcha uznał za realizację „nieepickiego modelu prozy”.

^{4/} B. Kaniewska *Śladami...* (paginacja przytoczeń z tej pozycji – w tekście głównym).

^{5/} Czy rzeczywiście odległe od siebie – kwestia dyskusyjna. Kaniewska zresztą w pewnym momencie (s. 30-31) przypomina sobie, że również w prozie Henry’ego Fieldinga autorefleksja odgrywa znaczącą rolę (przypomnijmy o partiach metatekstowych, polemicznych nawiązaniach do Richardsona, parodiowaniu „wysokiego stylu” eposu, a zwłaszcza – odsłaniającym fikcjonalność i niejako zapowiadającym konwencję ironii kreatywnej oscylowaniu nadawcy utworu, sytuującego się raz „wewnątrz”, a innym razem „na zewnątrz” powieściowego świata). Skłonny byłbym przyjąć, że w prozie XVIII wieku nie było żadnego konfliktu między powieścią *story* a powieścią *meta*. Zarysował się

Roztrząsania i rozbiory

rangi idealnej powieści *story*, z kolei utwór Sterne'a stanowi wzorcową egzemplifikację powieści *meta*. Co ważne, wybory obu angielskich pisarzy były w ich czasie jednakowo uprawnione. Obecnie, po z górą dwóch wiekach, można zauważyć dość podobną sytuację. Awangardowa (modernistyczna) proza warsztatowa XX wieku, zmagająca się ze schedą po Balzaku, doprowadziła do takiego stanu rzeczy, kiedy znowu trudno mówić o jednym, dominującym modelu.

Wydaje się zatem, że powieść „z pełną premedytacją” powraca do sytuacji pierwotnej, czyli do wielości i swobody powieściowych eksperymentów. (s. 61)

Aczkolwiek autorka zadbała, by przydać pracy akademickiego szlifu (partie o charakterze systematyzującego wykładu, skrupulatne relacjonowanie stanowisk teoretycznych, przypisy itp.), to ów eseistyczny z ducha koncept polegający na doszukaniu się analogii między sytuacją prozy XVIII wieku a współczesną, sytuuje książkę na przecięciu krytyki oraz p r ó b y historycznoliterackiej. I choć jestem daleki, by z tego tytułu stawiać Kaniewskiej zarzuty, to jednocześnie odnoszę wrażenie, iż pomysł z Fieldingiem oraz Sterne'm pojawił się z braku innych uzasadnień dla wyodrębnienia powieści *meta* oraz powieści *story*. Doprawdy, trudno odgadnąć, co jest przedmiotem streszczonej powyżej opowieści: h i s t o r y c z n a e w o l u c j a gatunku czy też pewna w i z j a t e j e w o l u c j i. Trudno rozróżnić, gdzie Kaniewska kreśli zarys dziejów powieści, a gdzie usiłuje uchwycić współczesną powieściową samowiedzę. Kiedy pisze o „klasycznym modelu” *vel* „tradycyjnym pojmowaniu gatunku” (s. 55), to można przyjąć, że ma na myśli treść, którą obecnie gotowi bylibyśmy łączyć z tymi pojęciami. Nie mówi zatem o XIX-wiecznym realizmie krytycznym, ale o tym, jakie znaczenie ma on dla naszej świadomości (inaczej nie mówiłaby przecież o „tradycyjnym pojmowaniu gatunku”; Balzak, Dickens, Tolstoj czy Prus nie rozumieli powieści w sposób „tradycyjny”, lecz operowali konwencją w swoim czasie wcale nowatorską, która dopiero dla potomnych stała się „klasyczna” czy „tradycyjna”). Ale już na następnej stronie czytamy:

Model fabularny stał się na przełomie XIX i XX wieku punktem wyjścia dla ukształtowania się m o d e l u w a r s z t a t o w e g o. (s. 56)

Tym razem nie można mieć wątpliwości, że chodzi o zjawisko historyczne, reprezentowane przez autorefleksyjną prozę modernizmu; o taki „model”, który przyszedł p o tym fabularnym, próbował z nim zerwać, choć zarazem był od niego – jako przedmiotu negacji – uzależniony. Kolejne komplikacje wnoszą model trzeci, nazwany mimetycznym, o którego pochodzeniu czy miejscu w czasie autorka nie mówi, ale za to kojarzy go ze Staigerowskim rozumieniem epickości jako kategorii estetycznej. Sądząc z egzemplifikacji (Kuśniewicz, Myśliwski), chodzi

on dużo później w ramach rozprawy z realizmem. Przeciwwstawienie, z pomocą którego Kaniewska chce opisać prozę postmodernistyczną, ma – jak mi się zdaje – m o d e r n i s t y c z n y, rodowód.

Uniłowski Pije meta do story...

o inną, wciąż żywą, odmianę prozy nowoczesnej, która mniej więcej odpowiadałaby treści modnego ostatnio pojęcia „mitografia”^{6/}, ale żadnej pewności mieć nie możemy. Otwarte pozostaje również pytanie, jak „model mimetyczny” miałby się do podziału na powieść *story* oraz powieść *meta*^{7/}. Dodajmy, że uwagi o trzech modelach powieściowych Kaniewska poprzedziła omówieniem kilku książek z lat dziewięćdziesiątych, a zatem reprezentujących – w jej ujęciu – literaturę... postmodernistyczną. Asumpt do rozważań na temat „modelu fabularnego” („klasycznego”, „tradycyjnego”) dał tytułowy utwór ze zbioru Jana Sobczaka *Powieść i inne opowiadania*, niezbyt udana próba „zaszkokowania czytelnika i zakpienia z gatunku powieściowego w jego tradycyjnej odmianie” (s. 47), swego rodzaju zlepek „polonistycznych facecji” (s. 48). Owszem, byłby to jakiś przykład na obecność w świadomości literackiej – choćby jako przedmiotu negacji – „arystotelesowskiego modelu epiki” (s. 48). Tyle że przecież właśnie na tym – na negowaniu „modelu fabularnego” – zasadzać się miał „model warsztatowy”. Czego zatem przykładem byłby „banalistyczny” żart Sobczaka i z czyjego natchnienia się począł? Fieldinga czy Sterne’a? Balzaka czy Joyce’a?

Brnijmy dalej. Autorka *Sladami Tristrama Shandy* twierdzi z całą mocą, że oto jesteśmy świadkami ważnej przemiany:

lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte były w naszej literaturze czasem artystycznego przełomu: dominująca dotąd formacja modernistyczna ustąpiła miejsca postmodernizmowi. (s. 9)

Trudno o bardziej kategoryczny ton. Sam byłbym ostrożniejszy, głos by mi zdarzał choćby przy czasie przeszłym dokonanym. Za to bez zastrzeżeń zgadzam się z innym twierdzeniem:

Postmodernizm to nie poetyka, lecz wielość poetyk, mieszczących się w nowej świadomości artystycznej, w nowym sposobie pojmowania i wyrażania świata, to – wreszcie – nowy sposób p i s a n i a i c z y t a n i a dzieł literackich. (s. 11)

6/ Termin pojawił się w użyciu na początku lat dziewięćdziesiątych. Został wyprowadzony przede wszystkim z pracy E. Mielecinskiego *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, przedmowa M.R. Mayenowa, Warszawa 1981.

7/ W zakończeniu książki autorka pisze: „Czapliński i Śliwiński wyodrębnili dwa modele (epicki i nieepicki), ja wołałabym mówić o trzech: fabularnym, warsztatowym i mimetycznym” (s. 199). Zdanie to sugeruje po pierwsze, że wszystkie trzy „modele” odnoszą się – jednak! – do prozy lat dziewięćdziesiątych. Po drugie, badaczka wyraźnie przeciwstawia tu swoją propozycję typologii ze *Sladów przełomu czy Literatury polskiej 1976-1998*. Ale też jest to jedyny fragment w książce, w którym Kaniewska powraca do trójpodziału. Poza tym wyjątkiem obowiązuje dualizm: powieść *meta* i powieść *story*. Co prawda, w rozdziale o *mimesis* w prozie lat dziewięćdziesiątych autorka wymienia trzy rodzaje naśladowania (*mimesis* językowa, procesu oraz „nostalgiczna”), ale też okazuje się, że dwa pierwsze występują w powieściach *meta*.

Roztrząsania i rozbiory

W innym miejscu:

postmodernizmu nie należy utożsamiać wyłącznie z prądem, kierunkiem czy poetyką. Postmodernizm to przede wszystkim *ś w i a d o m o ś ć*. Świadomość chaosu, braku kierunku, wyczerpania. (s. 85)

Tu może zgadzam się nie do końca, zwłaszcza jeśli chodzi o opis tej świadomości (inaczej przyszłoby stwierdzić, że już Tetmajer w *Końcu wieku XIX* wyraził ponowoczesną właśnie świadomość), ale – istotnie – trzeba by było w tym miejscu wykroczyć poza perspektywę, którą wyznacza opis poetyki.

Bieda jednak z tą postmodernistyczną świadomością! Manifestuje się ona za sprawą swego rodzaju pantekstualizmu; powieści *meta* mogłyby zatem uchodzić za jej bezpośredni wyraz (sugeruje to sam tytuł książki – mowa w nim przecież o podążaniu śladami *Tristrama Shandy*, a nie *Tristrama Shandy i Toma Jonesa*). Natomiast powieści *story*, „opierające się na fabule sięgającej po klasyczne wzory epickie” (s. 69) i w których „metarefleksja jest albo całkowicie utajona, albo objawia się rzadziej i bardziej dyskretnie” (s. 69), stanowiłyby dość skomplikowany przypadek. Ich „czytelnik może nie dostrzec warstwy *meta* czy też ją zlekceważyć i odebrać utwór na zasadzie mimetyczności” (s. 69), co również byłoby uprawnioną, fortunną lekturą. W innym miejscu czytamy: „Można jednak sygnałów tych [metatekstowych – K.U.] w ogóle nie zauważyć – i odebrać powieść poza nimi, w sposób mimetyczny, z nastawieniem na przeżycie pewnej historii” (s. 80). Na czym polegałby „mimetyczny” sposób odbioru *Podróży ludzi księgi* Olgi Tokarczuk (bo o tym utworze mowa w przywołanym fragmencie pracy)? Na uznaniu jej za powieść historyczną? Mało prawdopodobne. Chodziłoby raczej o niedostrzeżenie sekretnego, odautorskiego cudzysłowu, stylizacji czy pastyszu, a co za tym idzie – utożsamienie kreowanego nadawcy z podmiotem dzieła i uczynienie tego ostatniego odpowiedzialnym za przesłanie, za treści, które wyczytaliśmy. Rzecz jednak w tym, powtórzę, że obie lektury okazują się równoprawne⁸. Jest tak, jak się Państwu podoba. Można twierdzić, że w debiutanckiej powieści Olga Tokarczuk opowiedziała się po

^{8/} Omawiając powieść Tokarczuk, Kaniewska aluzyjnie nawiązuje do „zasady podwójnego kodowania” jako strategicznej dyrektywy, którą rzekomo kierują się postmodernistyczni pisarze. W ostatnim rozdziale pracy autorka sugeruje, że jej modelową realizację stanowi twórczość literacka Umberta Eco. Podczas gdy „klasyczna forma” powieści włoskiego autora (oraz np. Tokarczuk) wiąże je z literaturą „popularną”, to elementy metatekstowe – z literaturą „wysoką”. Do głosu dochodzi w tym miejscu stereotyp, zgodnie z którym metaliterackość, międzytekstowe nawiązania są znamiem sztuki elitarniej. Tymczasem już dawno zostały one przyswojone przez popularną literaturę (a także kino). Znakomitych przykładów dostarcza np. polska powieść dla nastoletnich czytelników (utwory Jerzego Broszkiewicza, Edmunda Niziurskiego) czy nawet komiksy z serii *Tytus, Romek i A'Tomek*. Ich wpływ na prozę lat dziewięćdziesiątych – teza pociągająca i wielce prawdopodobna – sugerował C.K. Kęder (*Wszyscy jesteście postmodernistami. Tekst o prozie*, „FA-art” 1997 nr 2-3, s. 161-163; *Wielka, większa i najcieńsza*, „FA-art” 1998 nr 4). Chwyty, które Kaniewska wywodzi z patronatu Sterne’a, współcześni prozaicy niekoniecznie przejęli od klasyków.

stronie pewnej wizji antropologicznej oraz estetycznej. Można twierdzić, że to tylko stylizacja, gra konwencjami literackimi oraz znanymi skądinąd konceptami myślowymi, a w istocie sens literatury sprowadza się tutaj do zabawy kreatywności.

Pytań nasuwa się w związku z tym mnóstwo. Czy naprawdę w *Spisie cudzołóżnic* Jerzego Pilcha fabuła jest pretekstowa (s. 73), stwarzając jedynie sposobność do manifestowania literackiej samowiedzy? Czy naprawdę *Inne rozkosze* różnią się pod tym względem i czy różnica nie sprowadza się raptem do tego, że w pierwszym z utworów Kaniewska dostrzegła więcej odniesień inter- oraz architekstualnych? Czy naprawdę fabuła w satyrycznej powiastce Anny Burzyńskiej jest mniej istotna od intertekstualnych igraszek? Czy naprawdę *Prawiek* Olgi Tokarczuk jest postmodernistycznym pastiszem prozy mitograficznej w stylu *Stu lat samotności* Garcíi Marqueza, czy też – zwyczajnie – mamy tutaj sprawę z naśladownictwem sprowadzającym nobliwy pierwowzór do poziomu czytadła? Czy pisząc *Weisera Dawidka*, Paweł Huelle czynił aluzje do Grassa, by w ten sposób zwrócić uwagę czytelnika na literackość swojego utworu, czy też – wypadek dość pospolity – bardzo się u niemieckiego pisarza zadłużył? *A Mercedes Benz*? Czy to takie samo robienie cnoty z niedostatku, czy tym razem mamy do czynienia z przemyślanym odtrąceniem kategorii oryginalności i powrotem do przedromantycznej koncepcji literatury, która w parafrazowaniu czy zgoła naśladowaniu innych pisarzy postrzegala pełnoprawną strategię twórczą.

Łatwo wreszcie podważyć samą użyteczność podziału na powieść *story* i powieść *meta*. Może być przecież i tak, że fabuła jakiegoś utworu będzie miała ogromne znaczenie w planie metaliterackim, będzie odsyłała do konwencji, odmiany gatunkowej, historycznego stylu itp., co bynajmniej nie przeszkodzi jej odgrywać rolę kluczowej figury semantycznej w utworze, zaś czytelnikowi – śledzić ją z dużym zainteresowaniem. A takich „*meta-powieści-story*” (przepraszam za terminologiczny łamaniec) w polskiej prozie ostatnich dwudziestu lat uzbierałoby się spora gromadka. Pasowałoby tutaj *W czerwieni* Magdaleny Tulli, zmieściłyby się jakoś powieści Tokarczuk oraz Pilcha, choć mnie akurat w pierwszej kolejności przyszły do głowy mniej znane i dużo mniej cenione (wiele w tym uprzedzeń) utwory Krzysztofa Bieleckiego, Andrzeja Tużiaka, Andrzeja Barta, Adama Ubortowskiego, bo też one byłyby najlepszymi przykładami.

Spróbujmy sami zmierzyć się z problemem, mając na uwadze dwa teksty opublikowane zaledwie przed kilkoma miesiącami. *Krajinę pozytywek*, drugą książkę w dorobku Tomasza Małyszka, należałoby bez wahania zaliczyć do powieści *story*. Równie oczywiste, że utworowi Jerzego Franczaka, *R jak Roman*⁹, co zresztą sugeruje tytuł, należy się miano powieści *meta*. Rozmyślnie wybrałem prozę, której wprawdzie daleko do artystycznego spełnienia, ale która kojarzy się z postmodernizmem i która w ramach typologii Kaniewskiej nie nastęrcza żadnych klasyfika-

⁹ Powieść Franczaka na razie nie doczekała się osobnego wydania, ale jej obszerne fragmenty pojawiały się w prasie literackiej; „Studium” 2001 nr 4 oraz „Twórczość” 2001 nr 11 (fragment zatytułowany *Iluzjon*).

Roztrząsania i rozbiory

cyjnych kłopotów. Ale też widać, że ta typologia na niewiele się zda, dużo ważniejsze bowiem okazuje się to, co oba utwory łączy.

Zasadniczy chwyt Tomasza Małyszka polega na „przejęciu”, „przytoczeniu” problematyki typowej dla wczesnego modernizmu („śmierć” Boga oraz pochodne) przy jednoczesnym wtłoczeniu jej w ramy powieści... przygodowo-sensacyjnej. Przy czym sens takiego postępowania wykracza daleko poza przysłowiową już zabawę konwencjami literackimi czy estetyczną prowokację. Chodzi raczej o to, by zwrócić uwagę na proces banalizacji, trywializacji i masowej reprodukcji immoralizmu, by zdefiniować ponowoczesność jako „spełnioną”, bo „upowszechnioną” nowoczesność.

Z kolei Franczak – jak kilku innych wcześniej – powtarza, a jednocześnie kwestionuje walor krytyczny i poznawczy rozwiązań znanych z modernistycznej prozy warsztatowej, autotematycznej, innowacyjnej. Czyniąc je chwytami afunkcjonalnymi, kpi nie tylko z elitarności i pretensjonalności literatury nowoczesnej, ale również obnaża stereotyp, zgodnie z którym autorefleksja jest traktowana jako dowód „wyższości” kulturalnej, ten stereotyp, który odzywa się również w książce Kaniewskiej.

Choć czynią to z pomocą rozmaitych poetyk, obaj pisarze zmagają się z dziedzictwem nowoczesności, uderzają nade wszystko w nowoczesną właśnie literaturę, jej estetyczne i filozoficzne zaplecze. Oba utwory stanowią instruktywny przykład tego, w jaki sposób dzisiejsza proza wykracza poza modernizm (aczkolwiek, zwłaszcza u Małyszka, nie oznacza to zerwania). Kaniewska problem wprawdzie dostrzega, tu i ówdzie – za Ryszardem Nyczem – przypomina, że proza postmodernistyczna dokonuje rewizji zarówno realizmu, jak i modernizmu (zwl. s. 144-145), ale w praktyce skupia się na relacji z tym pierwszym, co poważnie utrudnia zadanie uchwycenia różnic między prozą nowoczesną i ponowoczesną.

Wątpliwości, które budzi para kluczowych pojęć, ciążą nad kolejnymi rozdziałami. Znajdziemy wśród nich teksty okazjonalne, określone przez tematykę literaturoznawczej konferencji, która akurat niezupełnie odpowiadała kluczowym problemom nowej prozy (przykładem szkic o motywach onirycznych). Oczywiście, są też przypadki odmienne. Artykuł na temat statusu postaci w prozie dziesiątej dekady dotyka sprawy zasadniczej. W literaturze ostatniego okresu serię dawnych „śmierci” (fabuły, postaci, autora, powieści) zastępuje seria „zmartwychwstań”. Powracają zatem wielkie figury semantyczne – te same, ale nie takie same, gdyż pojawiają się we współczesnej prozie jako „widma”, „zjawy” (p r z e d s t a - w i e n i a s a m y c h s i e b i e). Jeśli chodzi o bohaterów, to w najnowszej prozie „sposób ukształtowania postaci wyraźnie redukuje ich aspekt personalny, akcentując istnienie tekstowe” (s. 123).

Mimo starań autorki sprawa odrębności prozy dziesiątej dekady pozostaje kwestią dyskusyjną. Urzeczowione, bo jawnie fikcyjne persony okazują się mieć protoplastę w Z., tytułowym bohaterze *I u możliwych dziwny* Teodora Parnickiego. Za sprawą *mimesis* językowej i formalnej najnowsza proza kojarzy się z twórczością Janusza Andermana czy Ryszarda Schuberta (a taki Białoszewski?), zasada *mimesis*

Uniłowski Pije meta do story...

procesu odsyła ją do prozatorskiej awangardy, natomiast „*mimesis* nostalgiczna” do Kuśniewicza czy Konwickiego. Cóż, Kaniewska nie przekonała mnie, by utwory Pawła Huellego, Stefana Chwina, Andrzeja Stasiuka czy Piotra Szewca należało łączyć z postmodernizmem. Teza, iż jest on wszechobecny w młodej prozie, prowadzi do sytuacji niepożądaną, mianowicie – do rozciągnięcia zakresu pojęcia na znaczną część wcześniejszej literatury, do – „mówiąc Boleckim” – postmodernizowania modernizmu¹⁰. Niejasne pozostaje również to, w jaki sposób i za sprawą jakich czynników polska proza zdecydowała się przekroczyć próg ponowoczesności. Twierdzenie, podług którego „odrzucając etyczne i polityczne zaangażowanie, polska powieść własną, lokalną drogą dotarła do postmodernistycznej świadomości *meta*” (s. 68), mam za symplifikację idącą zdecydowanie za daleko.

W rozdziale o motywach marzeń sennych czytamy:

Przywoływane utwory nie są świadectwami fascynacji materią snów, nie stanowią poszukiwań języka, nie tworzą [...] własnej konwencji onirycznej. Korzystają z cudzych, sięgają po środki zadomowione już w poetyce. (s. 181-182)

Podobne wnioski pojawiają się w innych miejscach. Autorzy ponowoczesnej prozy powtarzają, ale z pełną świadomością tego, że powtarzają. Na tym polega różnica między modernizmem a postmodernizmem, różnica, która – przypomnijmy – zaznacza się nie tyle w planie poetyki, ile w świadomości estetyczno-filozoficznej. Kaniewska tak ją określa:

Pisarze [współcześni, postmodernistyczni – K.U.] korzystają z tradycji na sposób konsumpcyjny, używając tego, co dostępne nie po to, by ją poznawać, wzbogacać, czy prowadzić dialog z przeszłością. 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. (s. 82)

Wbrew intencjom autorki, wygląda to jak donos na postmodernistów i niewiele zmienia stwierdzenie (doceńmy, że odważne) które padło już na wstępie książki: „funkcja snobistycznej rozrywki może stanowić szansę dla słowa w epoce dźwięku i obrazu” (s. 12). Śmiem wątpić. Doceniam ludyczne walory postmodernistycznej literatury, ale sadzę, że sama „intelektualna przyjemność” (s. 12) to zbyt słabe doznanie, aby powstrzymało ulatujący prestiż sztuki słowa. A przecież postmodernizm po polsku to nie tylko utwory podobne do tych z debiutanckiej książeczki Jana Sobczaka. Przecież taki *Terminal* Marka Bieńczyka wcale nie jest metaliteracką rozprawką o tym, „jak się romans pisze i jak destrukuje” (s. 74), ale utworem, w którym postawiono pytanie o to, czy opowiadanie może – bodaj na sposób ironiczny – ustanowić namiastkę komunikacyjnej wspólnoty i czy może się zmierzyć z najbardziej osobistym doświadczeniem. Przecież *Schwedenkräuter* Zbigniewa Kruszyńskiego to nie tylko stylistyczny popis, bo również zmagania emigranta, „człowieka przemieszczonego”, na zawsze już oddalonego od własnej przeszłości,

¹⁰ W. Bolecki *Postmodernizowanie modernizmu*, „Teksty Drugie” 1997 nr 1-2.

Roztrząsania i rozbiory

ale uchylającego się – póki można – nie tylko nowemu miejscu pobytu czy nowemu językowi, bo nawet własnemu opowiadaniu. Tymczasem przyjęte kategorie opisu nie pozwoliły Kaniewskiej stwierdzić, by proza współczesna – zwłaszcza ta mogąca kojarzyć się z postmodernizmem – miała cokolwiek istotnego do powiedzenia.

Krzysztof UNIŁOWSKI