

ron próbuje zaprzeczyć ustaleniom m. in. Bartoszyńskiego, Kopcia, Uniłowskiego..., którzy nie zgadzają się na włączenie *Miazgi* w poczet dzieł rodzimego postmodernizmu. Ostatni z wymienionych tu literaturoznawców w książce *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu* nazywa utwór Andrzejewskiego „przypadkiem granicznym (...) wskazującym na granice strategii innowacji tradycyjnych form” (s. 43), z czym należałoby się zgodzić. Pomijam stanowiska bardziej radykalne, całkowicie wykluczające kategorię postmodernizmu w badaniach nad polską literaturą (głosy z „Tekstów Drugich” 1990, nr 2; oraz opinie zawarte w książce *Polowanie na postmodernistów* Włodzimierza Boleckiego), wynikające z obrony określonych sympatii ideowych.

Uwagi dotyczące ostatniego rozdziału, które można potraktować również jako obrona stanowiska w toczącej się dyskusji na temat polskiego postmodernizmu w ogóle, przynależą bardziej jeszcze do obszaru krytycznoliterackiego niż literaturoznawczego. Nie mogą zatem zaważyć na ocenie omawianej książki, która wydaje mi się jak do tej pory najciekawszym opracowaniem twórczości autora *Miazgi*.

Marcin Pietrzak

BOGUMIŁA KANIEWSKA
ŚLADAMI TRISTRAMA SHANDY

Poznańskie Studia Polonistyczne.
Seria Literacka.

Prace Instytutu Filologii Polskiej
Uniwersytetu im. Adama
Mickiewicza, Poznań 2000, s. 208.

„Wszystko, co nowe, okazuje się stare...” - stwierdza sentencjonalnie Bogu-

miła Kaniewska w zakończeniu interesujących rozważań na temat polskiej prozy lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Przytoczony cytat mógłby być atrakcyjnym, choć nieco zastanawiającym mottem całej książki. Autorka bowiem proponując „własną wizję” literatury ostatniej dekady minionego stulecia, włącza ją w zarysowany kontekst tradycji, w którym szczególnie eksponuje zarówno „wieczną młodość” poetyki Laurence’a Sterne’a, jak i postmodernistyczną świadomość młodych prozaików polskich. „Moim zamierzeniem - wyjaśnia B. Kaniewska - było ukazanie tej części prozy lat ostatnich, która sytuuje się w obrębie szeroko pojętej tradycji powieściowej, więcej: która tę tradycję odnawia, rewaloryzuje” (s. 199). Idąc śladami Sternowskiego *Tristrama Shandy*, autorka śledzi drogę ewolucji struktur narracyjnych oraz stany świadomości powieściowej i dochodzi do metatekstowej orientacji prozy generacyjnej młodych pisarzy tworzących po 1989 roku. Badając tropy osiemnastowiecznej tradycji powieści, a zwłaszcza obecność istotnych cech sternizmu w utworach najnowszego nurtu prozy polskiej. Kaniewska dowodzi, że postmodernistyczne koncepcje i rozwiązania realizowane przez autorów pod koniec XX wieku mimo pozorów nowatorstwa są mocno powiązane ze wcześniejszymi osiągnięciami i tendencjami sztuki narracyjnej. Główna teza pracy zatem sprowadza się - jak można sądzić - do przekonania, że „gatunek powieściowy w swej skomplikowanej ewolucji zatoczył koło - dochodząc u schyłku XX stulecia do osiemnastowiecznego punktu wyjścia” (s. 82-83).

Lektura prezentowanej książki zdaje się potwierdzać, iż zarówno selekcja problematyki i kompozycja całości, jak tok rozważań zostały zasadniczo podporządkowane egzemplifikacji przyjętych przez Kaniewską założeń teoretycznych z dziedziny badań nad epiką, a w szczególności dotyczących trwałości tradycji epickiej w konfrontacji z awangardowymi doko-

nianiami prozy współczesnej, w zderzeniu z powieściowym eksperymentem.

„Śladami Tristrama Shandy” to praca skonstruowana z poznawczym i metodologicznym namysłem, odznaczająca się klarownym układem zagadnień oraz myślową konsekwencją wykładu, poczynszy już od znamienego tytułu, który od razu sytuuje czytelnika u początków nowożytnej powieści. Kaniewska zdecydowanie panuje nad rozległym obszarem diachronii prozy epickiej, a także swobodnie porusza się w wybranym fragmencie synchronii, opisując i problematyzując znaczące na tle przywołanej tradycji zjawiska i tendencje narracyjne.

Postawa badawcza autorki, osiągnięte rezultaty w realizacji celów naukowych oraz erudycja i sugestywność argumentacji znajdują wyraziste odzwierciedlenie w dwóch właściwie różnych tematycznych częściach omawianej książki.

Pierwsza część („W stronę genologii”) składa się z czterech rozdziałów, z których trzy (II-IV) są - jak informuje „Nota bibliograficzna” - zmienionymi wersjami tekstów już publikowanych lub wygłaszanych na konferencjach teoretycznoliterackich. Jedynie rozdział I („Powieściowy model i portrety antenatów”) został napisany - jak można stosownie przypuszczać - specjalnie w związku z określoną koncepcją rozprawy i rzeczywiście stanowi jej niezbędny segment wprowadzający w konieczny kontekst teoretyczny i historyczny.

B. Kaniewska wszystkie rozdziały tej części pracy poświęca opisaniu i diagnozie współczesnej sytuacji powieści i refleksji genologicznej nad tym dynamicznym gatunkiem. Rozpatrując problem modelu powieści, jej paradygmatu gatunkowego, kwestionuje utrwalone w świadomości teoretycznej i czytelniczej przyzwyczajenie do utożsamiania wzorca gatunku ze strukturą powieści realistycznej XIX w., powszechnie uznawanej za tzw. powieść klasyczną czy tradycyjną. W jej ujęciu

rozwój nowoczesnej prozy nie polegał na transformacji i destrukcji tej spetryfikowanej formy powieściowej. Dzisiejsze eksperymenty narracyjne można i należy wywodzić z osiemnastowiecznych źródeł gatunku, z twórczości Henry’ego Fiedlinga i Laurence’a Sterne’a, których autorka traktuje jako oczywistych antenatów. *Tom Jones* Fiedlinga oraz *Życie i myśli J. W. Pana Tristrama Shandy* Sterne’a reprezentują dwa odmienne nurty epickości, co oznacza, że już u początków struktura powieściowa nie była jednorodna, a model gatunku kształtował się między biegunami: narracji (Sterne) i fabuły (Fiedling). Gdyby sytuację powieści z końca XX wieku identyfikować na tle tradycji XVIII-wiecznej, to - jak chce Kaniewska - trzeba się zgodzić z tezą, że nastąpił powrót do punktu wyjścia, a postmodernistyczne dokonania prozy polskiej nie są tak całkiem oryginalne i szokujące.

W rozdziale drugim („Wędrowka po tytułach, czyli trzy modele świadomości powieściowej”) autorka trafnie wskazuje szereg trudności związanych z próbą definiowania powieści jako głównego gatunku prozy narracyjnej. Następnie - przyjmując za podstawę utwory polskich pisarzy z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych - rekonstruuje i nazywa trzy stany świadomości gatunkowej: świadomość fabularną, warsztatową i mimetyczną. Świadomość fabularna zakłada, że najważniejszą dystynkcją genologiczną powieści jest zdarzeniowość, a jej istotą jako gatunku jest opowiadanie fabuły. Przy czym - jak podkreśla Kaniewska - świadomości fabularnej, powrotowi do tworzenia fabuł towarzyszy obecnie świadomość ludyczna. Świadomość warsztatowa wywodzi się z kręgu awangardy prozatorskiej i traktuje powieść jako utwór nastawiony na „zbadanie i odsłonięcie pisarskiego warsztatu” (s. 50). Mimetyczny typ świadomości zaś uznaje za główne zadanie powieści opisywanie rzeczywistości, „opowiadanie świata” (s. 53)

Wskazane trzy modele świadomości genologicznej są w ujęciu autorki genetycznie powiązane z trzema różnymi modelami struktury powieściowej, które współistnieją w dzisiejszej prozie. Mimo iż nowe - fabularne, warsztatowe, mimetyczne - odmiany powieści polskiej są, według Kaniewskiej, „zakorzenione w tradycji” i „powielają powieściowe wzory” (s. 61), to jednak zdają się wykraczać poza konwencjonalne granice gatunku. Dlatego też autorka po przeanalizowaniu sytuacji powieści u schyłku XX wieku doszła do przekonania, że dzisiaj termin genologiczny „powieść” „oznacza rodzaj języka, sposób porozumiewania się autora i czytelnika - języka, który należałoby nazwać raczej «powieściowością»” (s. 61). Dalej zaś dodaje, iż „powieściowość” byłaby „«trybem», jednym ze sposobów konstruowania prozy narracyjnej” (s. 62).

Refleksje na temat form powieściowych, ukształtowanych w literaturze polskiej w końcu XX wieku zostały pogłębione w rozdziale trzecim („Powieść czy tekst «meta»”). Kaniewska wpisując dorobek młodej prozy w dominującą świadomość postmodernistyczną, uzasadnia tezę o metatekstowej orientacji polskich pisarzy. Omawia wybrane przykłady, na podstawie których wyodrębnia dwa typy powieści: „meta” oraz „story”. Egzemplifikację powieści „meta” stanowią utwory: J. Pilcha (*Spis cudzożnów*), M. Bieńczyka (*Terminal*), P. Czekalskiego-Sporaka (*Pierrot i Arlekin, Ostatnia amerykańska powieść*), I. Filipiak (*Absolutna amnezja*). Jak stwierdza autorka, taka odmiana powieściowa odzwierciedla warsztatową świadomość gatunku, a jej prekursorem był niewątpliwie L. Sterne. Jednakże w odróżnieniu od dawniejszych funkcji literackiego autotematyzmu (samo-poznania powieści) obecnie „refleksja «meta» staje się obszarem gry, metodą zabawnego urozmaïcenia tekstu” (s. 84). Powieść „story” reprezentują książki: O.

Tokarczuk (*Podróż ludzi Księgi* oraz E. E.), A. Stasiuka (*Biały kruk*) i T. Tryzny (*Panna Nikt*). W przeciwieństwie do powieści „meta” - z założenia afabularnej - odmiana „story” charakteryzuje się wyraźną supremacją fabuły nad narracją. Powieść „story” ilustruje oczywiście świadomość fabularną, a tym samym ujawnia swoją proveniencję: jej korzenie sięgają dzieł Fieldinga.

Wyróżnione typy nowej powieści mimo iż czerpią z innych źródeł tradycji gatunkowej, zostały włączone przez Kaniewską w obszar metaliteratury, ponieważ operują - wprawdzie w różnym stopniu - metatekstowością. Obecność metasfery, refleksji metaliterackiej jest - zdaniem autorki - „postmodernistyczną cechą młodej polskiej prozy” (s. 83).

Rozważania genologiczne zamyka rozdział pt. „Między cyklem a powieścią”, który - podobnie jak poprzednie - wypełniają treści teoretyczne oraz analizy zjawisk narracyjnych. Ze względu na prowadzoną obserwację przemian współczesnej prozy Kaniewska podjęła próbę zdefiniowania pojęcia cyklu utworów narracyjnych w zestawieniu z klasyczną formułą powieści fabularnej. Nowe konstrukcje prozatorskie bowiem - jak dowodzi - sytuują się właśnie między cyklem a rozmaitymi formami powieściowymi, co można potwierdzić na trzech płaszczyznach: kompozycyjnej, czytelniczej i tekstologicznej. Cykl w ujęciu autorki jest zbiorem „krótkich, samodzielnych utworów fabularnych, celowo i wyraziście skomponowanych, objętych wspólnym tytułem i wykazującym istotne podobieństwa zarówno w obrazie świata przedstawionego, jak i sposobie jego ukształtowania” (s. 88). Tak pojmowany cykl różni się zasadniczo od struktury powieści, co zostało wykazane na poziomie organizacji tekstowej i na poziomie kompozycji (powieściowy tekst jako spójna całość i zbiór autonomicznych tekstów w cyklu oraz dominacja fragmentu nad całością

w kompozycji cyklicznej). Ponadto dyferencjację cyklu i powieści można jeszcze dostrzec w sferze czytelniczej strategii, ponieważ cykl pozwala na znacznie swobodniejsze zachowania odbiorcy.

Kaniewska odnosząc poczynione ustalenia genologiczne do twórczości epickiej z końca ubiegłego wieku, konkluduje, że „powieść dąży ku sylwiczności czy wręcz autodestrukcji, przejmując w tym procesie niektóre cechy cykliczności (choć nie tylko); cykl zmierza ku scaleniu, dąży do kompozycyjnego rygoru” (s. 106). Oczywiście autorka nie omieszkała przy tym zaznaczyć, że owe relacje między powieścią a cyklem nie są rewelacją literacką XX wieku.

Część druga prezentowanej książki, pt. „W świecie przedstawionym”, również została złożona w większości z tekstów już wcześniej przedstawianych na sesjach naukowych i drukowanych. Wyjątek stanowi rozdział VI: „Literatura lat dziewięćdziesiątych wobec problemu mimesis”. Każdy z pięciu rozdziałów tej części pracy Kaniewskiej, ogólnie biorąc, zawiera problematykę kreacji rzeczywistości przedstawionej w prozie współczesnej oraz postrzegania i wyrażania świata w obrębie postmodernistycznej świadomości.

Autorka najpierw zajęła się niezbędnym elementem struktury epickiej – bohaterem, który w różnorodnych poetykach, w rozmaitych figurach tekstowych zawsze w sposób mniej lub więcej antropomimetyczny był wizerunkiem człowieka, ale też – co zostało w rozdziale „Postać literacka w estetycznym uniwersum” wyraziście pokazane – był „znakiem estetycznej konwencji” (s. 115). Postać powieściowa zatem jest jednocześnie „osobą” i wytworem tekstowym. Jeśli jej był wyjątkowo tekstowy, a wymiar personalny, antropomimetyczny przestaje być istotny, to jako konstrukcja estetyczna należąca do estetycznego uniwersum ulega – jak przekonuje Kaniewska –

literackiej reifikacji. Zjawisko to w polskiej prozie lat dziewięćdziesiątych wystąpiło w dwóch wariantach: „rzecz jako człowiek” (np. w utworach O. Tokarczuk: *Numery* i *Dom dzienny, dom nocny* lub I. Filipiak: *Zdobycz*) oraz „człowiek jako rzecz” (np. w *Fabulancie* A. Burzyńskiej czy w już wcześniej wskazywanych powieściach J. Pilcha i M. Bieńczyka). Postmodernistyczne koncepcje reifikacji autorka wyprowadza ze stanu świadomości literackiej i wpisuje nie w aksjologię, lecz w poetykę, która traktuje świat powieściowy jako estetyczne uniwersum.

W kolejnym rozdziale („Literatura lat dziewięćdziesiątych wobec problemu mimesis”) możemy wyczytać stanowcze twierdzenie, że „sztuka zawsze jest mimetyczna, a mimesis oznacza każde odniesienie do tekstowej i pozatekstowej rzeczywistości” (s. 131). Zachowując konsekwencję badawczą, Kaniewska formułuje adekwatne wnioski dotyczące realizacji zasady mimesis w najnowszej prozie. Przede wszystkim orzeka, że mimo antyrealistycznej i antymodernistycznej orientacji proza ta nie stroni od naśladowania, od szeroko rozumianych ujęć mimetycznych, ale czyni to w odmienny sposób, z pewnością nie z tradycyjnych powodów epistemologicznych. Świadczą o tym wyróżnione i opisane przez autorkę trzy typy mimesis: językowa, procesu i nostalgiczna, które polegają na swoistym naśladowaniu języka, procesu generowania tekstu i rzeczywistości. Ani mimesis językowa, ani mimesis procesu nie mają charakteru poznawczego. Pierwsze bowiem zasadza się na stylizacjach, mitemizmie formalnym i różnych formach intertekstualności, naśladuje więc rzeczywistość językowo-tekstową, druga zaś sprowadza się do przedstawienia procesu powstawania utworu, ale bez intencji poznawczej, a zatem także eksponuje rzeczywistość tekstową. Charakteryzując te odmiany mimesis, Kaniewska akcen-

tuje istotną zmianę stosunku pisarzy do literackiego naśladowania, a w szczególności zmianę postawy poznawczej na ludyczną (s. 145). Również mimesis nostalgiczna nie w pełni realizuje funkcję referencyjną, ponieważ ukazuje rzeczywistość pozatekstową przefiltrowaną przez świadomość podmiotu opowiadającego, wykreowaną „zgodnie ze wspomnieniami, wyobrażeniami ocalałymi okrucami minionego czasu” (s. 142). Tak więc zamiast obiektywnego naśladowania otrzymujemy subiektywną wersję „postrzegania nostalgicznego”. Ostatecznie – jak generalizuje autorka – mimesis schyłku XX wieku więcej mówi o sposobach mówienia o świecie niż o świecie samym” (s. 145).

Następne dwa rozdziały (VII: „Proza inicjacyjna – między formą a doświadczeniem” oraz VIII: „Sny młodej prozy”) zapoznają czytelnika ze sposobem istnienia i funkcjonowaniem w nowej prozie polskiej wybranych kręgów tematów i motywów: dzieciństwa i dojrzewania oraz oniryzmu. Powieść inicjacyjna, wywodząca się z powieści rozwojowej (Entwicklungsroman), cechuje się „określonym typem bohatera (człowiek dojrzewający) oraz fabuły (wydarzenia prowadzące go do szeroko pojętej dojrzałości)” (s. 149). Świat przedstawiony takiej powieści wypełnia tematyka dzieciństwa oraz inicjacji – przekraczania progu dojrzałości. Jak wynika z interpretacyjnego przeglądu wielu utworów, dzisiejsza proza inicjacyjna nawiązuje twórczo do tradycji romantycznej (tu powieści A. Jurewicza, A. Turczyńskiego, S. Chwina) oraz do osiemnastowiecznej – zarówno Fieldinga, jak i Sterne’a – (tu powieści I. Filipiak, O. Tokarczuk, T. Tryzmy, P. Czakańskiego-Sporka). Według Kaniewskiej, aktualizacja tradycji romantycznej jest widoczna w „rezygnacji z formy” i w „próbie dotarcia do niewarażalnego” (s. 166), natomiast obecność tradycji fieldingowsko-sternowskiej zdradza „gra z formą” i

„rezygnacja z dociekań” (s. 166). Wszystkie zaś utwory podejmujące temat dzieciństwa i dojrzewania sytuują się – w ujęciu autorki – między formułami nostalgii i ironii.

Podobnie jak motywy inicjacji również motywy oniryczne często i w różnych funkcjach występują w młodej prozie, co można uznać za jeszcze jedną jej cechę dystynktywną. Na podstawie analizy powieści I. Filipiak, O. Tokarczuk, M. Tulli oraz szczegółowych ustaleń Kaniewskiej należy sądzić, iż pisarze z końca XX wieku nie zapoczątkowali nowej konwencji onirycznej, korzystali zaś z dotychczasowej poetyki snu, by osiągnąć nowe efekty literackie. Sen i oniryzm stały się „środkami wyrazu”. Nie chodziło bowiem o sen jako anegdotę do opowiedzenia czy stan świadomości, lecz o „literackie sposoby mówienia o marzeniach sennych” (s. 177).

Ostatni rozdział rozprawy, pt. „Eco-logia, czyli o pewnym pisarskim przypadku”, pozornie nie przylega do poruszanej problematyki polskiej prozy z lat dziewięćdziesiątych minionego wieku. Wydaje się jednak, że intencja poznawcza i eksplikacyjna autorki jest dość czytelna: Eco-logia może stanowić klucz do lepszego, głębszego zrozumienia sytuacji dzisiejszej rodzimej twórczości epickiej – z kilku powodów. Mianowicie dlatego, że pozwala dokładniej opisać „dramat przeciwnieństw” wynikający z napięcia między tradycją a nowatorstwem w epoce postmodernistycznej oraz relację wiążącą stan świadomości pisarskiej z poetyką utworów („czy dzieło mówi to samo, co autor” – s. 194). Ponadto – jak zauważa Kaniewska – „dynamiczne połączenie rozmaitych języków i poetyk, jakie pojawia się w powieściopisarstwie autora *«Imienia róży»*, jest także cechą polskiej prozy lat dziewięćdziesiątych” (s. 197).

Na koniec warto przypomnieć, że zaprezentowana książka jest już drugą

pracą Bogumiły Kaniewskiej, poświęconą współczesnej prozie polskiej, w której wykład teoretyczny stanowi istotną część rozważań, dobrze skorelowaną z badawczą analizą utworów. Zarówno pierwsza rozprawa, pt. „Świat w granicach «ja»”. O narracji pierwszoosobowej”, jak i obecna nie są - w zamyśle autorki - monografiami czy panoramami historycznoliterackimi. Niewątpliwie jednak znakomicie orientują czytelnika w zagadnieniach poetyki i tradycji epickiej oraz tendencjach rozwojowych najnowszej polskiej prozy narracyjnej.

Bolesław Chamot

ANNA CAR

O PROZIE DANIELI HODROVEJ

Wydawnictwo Uniwersytetu
Jagiellońskiego,

Kraków 2003, s. 208

Bohemistyka polska może się poszczycić w swych dziejach kilkoma pracami, które wniosły wiele nowego do bohemistyki światowej, sięgając po tematy dotąd zaniedbane czy traktowane powierzchownie i niesystematycznie albo biorąc na warsztat kwestie wprowadzone już wcześniej w Czechach lub gdzie indziej podejmowane, ale naświetlając je w świeży, odkrywczy i inspirujący sposób. Przykładowo monografia Jacka Balucha *Poetyzm. Propozycja czeskiej awangardy lat dwudziestych* (1969) była przez pewien czas jedynym monograficznym omówieniem tego bardzo ważnego w czeskiej literaturze nowatorskiego kierunku. Wydana ostatnio książka Anny Car pod bezpretensjonalnym tytułem *O prozie Danieli Hodrovej* to rzecz tego właśnie rodzaju, rozprawa, na którą powinni zwrócić baczność uwagę również czescy bada-

cze literatury. Przede wszystkim praca ta poświęcona jest zagadnieniu do tej pory na tę skalę nigdzie nie omówionemu, choć skądinąd przyciągającemu uwagę badaczy, a przy tym naprawdę ważnemu, gdyż beletrystyka Danieli Hodrovej stanowi jedno z najistotniejszych i najcenniejszych artystycznie zjawisk w prozie czeskiej ostatnich lat. Rację ma Grzegorz Gazda, kiedy w przytoczonym na ostatniej stronie okładki fragmencie recenzji pracy doktorskiej, będącej podstawą omawianej tu książki, pisze: „Proza Danieli Hodrovej należy do najciekawszych i najbardziej reprezentatywnych zjawisk w literaturze czeskiej i europejskiej ostatniej dekady minionego stulecia. Tłumaczona i publikowana także poza Czechami, zwraca uwagę krytyki i czytelników (...). Po pierwsze dlatego, że oryginalnie i twórczo wpisuje się w konteksty rodzimej literatury, która, choć zakorzeniona w mitologiach i tradycjach narodowej historii, przemienia to, co własne, w przesłanie uniwersalne i ogólnoludzkie. I po drugie, że sytuuje się swoimi intencjami warsztatowymi i estetycznym wymiarem w samym centrum przekształceń gatunku powieściowego w literaturach ostatniego ćwierćwiecza w europejskim kręgu kulturowym”.

Daniela Hodrová, urodzona 5 VII 1946 w Pradze, to nie tylko znakomita powieściopisarka, równie ważną dziedziną jej działalności jest literaturoznawstwo. Maturę zdała w 1963. Przez rok pracowała jako asystentka reżysera w praskim Teatrze Jiřígo Wolкера (warto tu zauważyć, że jej ojcem był aktor Zdeněk Hadr). Studiowała na Uniwersytecie Karola rusycystykę, bohemistykę, romanistykę i literaturę porównawczą. W 1969 obroniła pracę magisterską poświęconą twórczości Andrieja Biełego, a w 1977 pracę doktorską o przesłankach powstania powieści w literaturze staroruskiej. W latach 1972-1975 pracowała jako redaktor w wydawnictwie Odeon.