

cznej (ontologia) – nie jest tekstem o dużej wartości poznawczej dla czytelnika serio problemami genologicznymi zainteresowanego. To samo powiedzieć można o referacie Macieja Tramera *Kłopoty z pornografią*.

Tom zamyka szkic Bogdana Pięczki (*Miedzy teorią i praktyką komizmu*), gdzie znalazło się miejsce zarówno na omówienie dokonań naukowych, jak i przytoczenie garści anegdot z życia prof. Jana Trzynadlowskiego, którego pamięci konferencję dedykowano.

Texty prezentowane w omawianej książce dotyczą najrozmaitszych problemów, proponują różne, także metodologicznie, ujęcia zagadnień gatunków literackich. (Wspomnieć jednak warto, że wielu autorów odwołuje się do tej samej „bazy teoretycznej”, a są nią przede wszystkim pisma Stefanii Skwarczyńskiej). Nie jest to jednak publikacja roszcząca sobie pretensje do miana genologicznego kompendium – poruszenie wszystkich ważkich problemów tej dziedziny w najobszerniejszej nawet książce jest bowiem zadaniem zupełnie niewykonalnym. Jednak każdy, kogo problematyka gatunków literackich obchodzi, powinien wziąć ten tom artykułów do ręki.

Beata Śniecikowska

BOGDAN OWCZAREK
POETYKA POWIEŚCI
NIEFABULARNEJ

Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999, s. 260.

Książka Bogdana Owczarka niejako narusza – jak można by sądzić – przestrzeń badawczą prozy narracyjnej, zawartą między biegunami fabularności. Stereotypowa dychotomia genologiczna, do której jesteśmy przyzwyczajeni, zos-

tała w prezentowanej pracy zastąpiona swoistą trychotomią: powieść fabularna – powieść niefabularna – powieść afabularna. Wyodrębnienie kategorii niefabularności jest oczywiście rezultatem wnikliwej obserwacji ewolucji gatunku powieści w aspekcie transformacji fabuły aż do jej relegowania ze struktury epickiej. Materiału egzemplifikacyjnego dostarcza polska powieść niefabularna, która – zdaniem autora – rozwinęła się ostatecznie po 1956 roku i w latach sześćdziesiątych XX wieku.

Praca B. Owczarka zawiera obszerną, konsekwentnie ukierunkowaną i prowadzoną analizę różnorodnych zjawisk niefabularności w polskiej powieści współczesnej, solidnie podbudowaną wykładem teorii powieści niefabularnej. Dzięki temu wyraziście wpisuje się w tok badań nad przemianami prozy narracyjnej XI wieku, które określa linia rozwojowa epiki: fabuła – niefabularność – afabularność. Przy czym autor – zgodnie zresztą z przyjętym założeniem – koncentruje się przede wszystkim na „opozycji” fabularność – niefabularność, nie uwzględniając w proponowanej typologii właśnie prozy afabularnej, którą usuwa poza granice zdarzeniowości jako czysto dyskursywną, bezzdarzeniową formę narracji.

W tym kontekście typologicznym szczególnego znaczenia nabrała konieczność zdefiniowania kategorii niefabularności i stworzenia siatki pojęciowej, która służyłaby opisowi procesów defabularyzacji. Autor poświęca pojęcia powieści niefabularnej i typologii współczesnej polskiej powieści niefabularnej I część swojej książki, ale *Taktyczne dopełnienie i zamknięcie teoretyczne* zawiera ostatni rozdział pod znamienitym tytułem: *Ku antropologicznej poetyce opowiadania*.

Czym jest niefabularność i powieść niefabularna? Jeżeli – jak chce B. Owczarek – bezzdarzeniowość uznać za podstawowy wyróżnik prozy afabularnej, to siłą

rzeczy powieść niefabularna musi pozostać w kręgu typologicznym prozy fabularnej, czyli opartej na zdarzeniowości. Sygnalizowane wcześniej przeciwstawienie: fabularność – niefabularność nie ma więc charakteru zasadniczej, niepodważalnej dychotomii. Rzeczywista bowiem granica podziału przebiega między niefabularnością i afabularnością, ponieważ „niefabularność jest tylko inaczej zorganizowaną formą opowiadania i w tym aspekcie jest ona bliższa fabule, niż prozie afabularnej, czysto dyskursywnej” (s. 229–230). Dotychczas w narratologii ewolucję form epickich wyznaczały zmiany relacji między dwoma planami semantycznymi utworu: planem dyskursu (narracji) i historii (zdarzeń, fabuły). Supremacja historii nad dyskursem określała prozę fabularną, a przeciwnie – supremacja dyskursu nad historią – prozę afabularną. Kierunek przemian w praktyce narracyjnej: od fabuły do afabularności czy niefabularności był więc zdeterminowany przeniesieniem punktu ciężkości opowiadania z planu fabularnego na plan wypowiedzi i wypowiadania. Tymczasem B. Owczarek traktuje polską powieść niefabularną jako formę pośrednią, czyli jako „prozę zdarzeniową, naruszającą tylko niektóre zasady dobrej fabuły w sensie Arystotelesowskim” (s. 14). Autor dokonuje swego „demontażu” pojęcia fabuły zawartego w „Poetyce” i stwierdza, że kategorie porządkujące układ zdarzeń – jednolitość, całościowość, skończoność – nie mają bezpośredniego, pełnego zastosowania w analizie prozy niefabularnej. Dlatego też w końcowej części pracy proponuje własną, niearystotelesowską optykę opowiadania.

Potrzebę przeorientowania poetyki opowiadania B. Owczarek wyprowadza z badania niefabularności jako zjawiska ponadgatunkowego. Z kolei uznanie ponadgatunkowego statusu niefabularności implikuje wyjście poza przestrzeń genologiczną powieści i ustanowienie nowego,

właściwego przedmiotu badań, mianowicie – opowiadania jako „ponadgatunkowej, ponadrodzajowej i ponadmedialnej formacji czynności narracji i organizacji zdarzeń” (s. 6). Według autora bowiem mamy w istocie do czynienia z podwójną historią niefabularności: z gatunkową, kapryśną i krótką ewolucją powieści, zamkniętą właściwie w granicach dwudziestego wieku, oraz z długą i powolną historią «długiego trwania» niefabularności w literaturze użytkowej (list, dziennik, pamiętnik, pamiętkowe inskrypcje) i innych gatunkach artystycznych (poematy kosmogoniczne i encyklopedyczne)” (s. 6–7). Ostatecznie zatem w części III („Strategie”) pojawia się już negatywne ujęcie fabularności, a to oznacza, iż tytułowa „powieść niefabularna” stanowi „przykład opowiadania niefabularnego, sugerując tym samym, że opowiadanie jako formacja nie ogranicza się do tworzenia i przekazywania fabuły” (s. 7).

Wcześniej, w części I, autor opracował typologię prozy literackiej, przyjmując za główne kryterium „formę następstwa zdarzeń”, które przede wszystkim różnicuje prozę fabularną i niefabularną. „Otóż, 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 (...). W odróżnieniu od sekwencji, czyli skończonego ciągu zdarzeniowego w prozie fabularnej, możliwy w prozie niefabularnej niezakończony i nieoznaczony ciąg zdarzeniowy nazwijmy konfiguracją (...). Okazuje się, że z punktu widzenia wewnętrznej organizacji opowieści proza niefabularna jest przeciwieństwem prozy fabularnej tylko w jednym aspekcie, ze względu na nieskończoność jej szeregów zdarzeniowych” (s. 27–28).

Konstruując cały układ typologiczny (s. 42), B. Owczarek jednak respektował

dwuplanowość komunikacyjną i semantyczną utworu epickiego, potraktował prozę bowiem jako „niejednorodną formę komunikacji”, która „zespala w sobie mowę i opowieść” (s. 18). Rozróżnienie „mowy (dyskursu, narracji) i „opowieści” (historii, zdarzeniowości) stanowi rzeczywistą podstawę klasyfikacji form prozatorskich fabularnych i niefabularnych. Nawiasem mówiąc, użycie terminu „opowieść” wydaje się nieco mylące ze względu na jego utrwalone znaczenie genologiczne w polskiej teorii literatury. Powiedzmy zatem za autorem (dla jasności), że opowieść to „następstwo zdarzeń powiązanych za sobą różnymi związkami” (s. 18).

Po włączeniu komplementarnego kryterium dyskursu B. Owczarek wyróżnił trzy podklasy utworów niefabularnych: prozę introspekcyjną, opartą na narracji symulującej mowę wewnętrzną, prozę dyskursywną, imitującą mowę zewnętrzną (obie w klasie prozy konfiguracyjnej) oraz prozę serialną („nieciągłość szeregów zdarzeniowych”). Wskazane typy prozy (= opowiadania) zostały uznane przez autora za główne odmiany polskiej współczesnej prozy niefabularnej, które dogłębnie przebadał w II części książki, zatytułowanej „Formy”.

W kręgu analiz znalazły się reprezentatywne utwory niefabularne – chronologicznie biorąc – od „Czarnego potoku” L. Buczkowskiego (1954 r.) do „Chrobaków” S. Srokowskiego (1989 r.).

Prozę introspekcyjną egzemplifikują dwie powieści P. Kuśniewicza („Stan nieważkości”, „Lekcja martwego języka”), utwór W. Woroszyńskiego, „Sny pod śniegiem”, oraz dwie powieści S. Srokowskiego („Lęk”, „Wtajemniczenie”). Są to przykłady prozy niefabularnej konfiguracyjnej, charakteryzujące się łączliwością zdarzeń w ciągu niezakończony (związki asocjacji, jukstapozycji), które B. Owczarek sytuuje w pobliżu prozy psychologicznej, tzw. powieści lirycznej i opowiadania poetyckiego – ze względu na supre-

mację dyskursu nad historią („narracji nad opowieścią”), opisu nad opowiadaniem, funkcji poetyckiej nad poznawczą (s. 74).

Odmiana dyskursywna – również konfiguracyjna – została wyeksplikowana na podstawie analizy „Boskiego Juliusza” J. Bocheńskiego, „Dżokera” K. Brandysa oraz prozy M. Białoszewskiego i cyklu powieści M. Słyka. Ten typ prozy niefabularnej także powstał z napięcia między dyskursem a historią i cechuje się szczególnie „aktywną dyskursywnością narracji, odtwarzającą za pomocą odpowiedniego doboru środków słownych i składniowych żywioł rozmowy” (s. 76). „Uwolnienie dyskursu” wprawdzie wywołuje kompozycyjne napięcia w utworze epickim, ale konfiguracja zdarzeń nadal zostaje zachowana. Ciągłość zdarzeniowa zatem wiąże typologicznie powieść introspekcyjną i dyskursywną. Istotną różnicę zaś między tymi wariantami powieści niefabularnej autor dostrzega w „sposobie kształtowania i artykulacji narracji, która polaryzuje się jako mowa wewnętrzna dla siebie w powieści introspekcyjnej oraz mowa artykułowana do kogoś w powieści dyskursywnej” (s. 50).

Oryginalny, osobny rodzaj niefabularności w klasyfikacji B. Owczarka stanowi proza serialna – niekonfiguracyjna, czyli nieciągła (według zastosowanego kryterium: ciągłość/nieciągłość), generowana z „powtarzających się na zasadzie permutacji skupień elementów, czytelnych w obrębie znaczeniowego kontekstu” (s. 139). Specyficzne dystynkcje tej prozy zostały ujawnione i ustalone na przykładzie tekstów L. Buczkowskiego („proza relacyjna”), T. Parnickiego („proza hipotetyczna”) oraz S. Srokowskiego („proza alegoryczna”).

Kluczem do rozumienia konstrukcji prozy serialnej jest oczywiście pojęcie „serii”. Według formuły autora, jest to „nieokreślony ilościowo zbiór kolejnych mikroopowieści, zdarzeń lub motywów

znaczeniowo od siebie niezależnych i wzajem równorzędnych" (s. 147). A dalej autor odwołuje się do pojęcia „muzyki serialnej”, w której odnajduje analogię konstrukcyjną: „zasadzie nieciągłości szeregu elementów kolejnych w prozie odpowiada atonalność serii dźwięków w muzyce, czyli inne uporządkowanie niż uszeregowanie dźwięków w tradycyjnej tonacji (wysokość, tonika, dominanta)” (s. 148).

Z omówionych trzech odmian prozy B. Owczarek wskazuje utwory L. Buczkowskiego jako niemal modelowe, najpełniej realizujące wyznaczniki nieciągłości – serialności.

W konkluzji rozważań na temat prozy serialnej autor – co warto podkreślić – nie odmawia tej prozie możliwości przedstawiania świata – mimo oczywiście defabularyzacji, nie wyklucza więc jej wartości epistemologicznej, a tym samym – interpretacji mimetycznych (s. 166–169). Ponadto wyjaśnia, dlaczego zrezygnował z kryterium dyskursu (narracyjności) w kwalifikacji typologicznej powieści serialnej. Otóż narracja rozumiana jako następstwo wypowiedzi w analizie prozy serialnej jest nieprzydatna. „Rozpoznanie granic wypowiedzi – jak twierdzi – jest w niej trudne lub wręcz niemożliwe (...) porządek wypowiedzi i porządek zdarzeń są wobec siebie niewspółmierne, a ich ostateczna segmentacja zależy w dużej mierze od czytelnika” (s. 171).

Dokonując porządkującej prezentacji polskiej prozy współczesnej, B. Owczarek wykorzystał przede wszystkim kryterium zdarzeniowości, które następnie skrzyżował z kryterium narracyjnym (dyskursu). W rezultacie otrzymał pożądaną obraz prozy niefabularnej, czytelny na tle tradycyjnej prozy *stricte* fabularnej. Jest to – jak pokazał – obraz niejednorodny, co oznacza, że istnieją utwory mniej lub bardziej fabularne, realizujące różne strategie niefabularności, np. strategię rozproszenia i dyssymilacji na poziomie dyskursu narracyjnego czy łączliwości i inte-

gracji na poziomie opowieści (historii, zdarzeń), o których pisze w części III.

Badanie prozy niefabularnej oraz poczynione ustalenia doprowadziły do otwarcia nowej perspektywy: przekształcenia dotychczasowej poetyki opowiadania. Niefabularność bowiem – jak dowodzi B. Owczarek – skrywa w sobie opowiadanie, którego „niezbędnymi cechami są z kolei asymetria narracji i opowieści, sekwencyjność (zdarzeniowość) oraz przedstawieniowość, czyli zdolność modelowania świata” (s. 234). Ta zmieniona – semantyczna i pragmatyczna koncepcja poetyki opowiadania zasadza się na kilku centralnych kategoriach: spójności i niejednorodności, serii, kontekstu i czasoprzestrzeni. Tradycyjne rozumienie opowiadania jako ciągu zdarzeń i następstwa wypowiedzi zostało zastąpione nowym jego ujęciem: „jako niejednorodnego układu wielowymiarowego czasoprzestrzeni, przenikających się, krzyżujących i uzupełniających się, skupionych wokół imion tych samych lub odmiennych postaci” (s. 228).

Taka *sui generis* „poetyka czasoprzestrzeni” – jak ją nazywa autor – tworzy fundament zarysowanego w ostatnim rozdziale pracy projektu antropologicznej poetyki opowiadania. Jest to atrakcyjne poznawczo i metodologicznie, oryginalne zwięźczenie rozważań teoretycznych, dotyczących powieści (prozy) niefabularnej.

Nie sposób w krótkim sprawozdaniu przedstawić w pełni ideę nowej poetyki opowiadania, która z założenia stroni od „tekstualizmu” (dekonstrukcjonizm – postmodernizm), a definitywnie włącza się w antropologię kultury. Może więc powtórzyć tylko za B. Owczarkiem, że antropologiczna poetyka opowiadania „zajmowałaby się w pierwszym rzędzie uniwersaliami opowiadania, gromadziłaby zatem wiedzę o schematach, procedurach, formach i strategiach w typowych przejawach i powtarzalnych przykładach opowiadania literackiego, przenosząc następnie spostrzeżenia na grunt opowiada-

nia w ogóle" (s. 251-252). Na tym tle szczególnie wyraziście jawi się odrębność opowiadania niefabularnego, które zyskało nowy kontekst – antropologiczny i kulturowy. „Kiedy opowiadanie fabularne – konstatuje autor – stosując się do uznanych zasad logiki i przyczynowości, modeluje los jednostki w kategoriach determinacji i konieczności, to opowiadanie niefabularne nie przykładając już takiej wagi do powszechnych reguł, staje się na krótki czas swoistym laboratorium prób możliwości i granic poszerzającego się obszaru wolności i alienacji człowieka” (s. 252). Nie ulega wątpliwości, iż poetyka proponowana w książce B. Owczarka czyni z opowiadania niezbywalny składnik kultury i ludzkiej egzystencji.

Bolesław Chamot

ROBERT CIEŚLAK:

OKO POETY.

POEZJA TADEUSZA RÓŻEWICZA

WOBEC SZTUK WIZUALNYCH,

Słowo-Obraz-Terytoria, Gdańsk 1999,
s. 274.

Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych to książka stanowiąca „próbę prześledzenia relacji pomiędzy twórczością poetycką Różewicza a obrazem (w najszerszym rozumieniu tego terminu)”. Z wielką erudycją, z wyraźnym wskazaniem na imponujące zaplecze teoretyczne autor stara się odczytać szyfry Różewiczowskiej poezji, odnaleźć wszystkie intertekstualne nawiązania do sztuk wizualnych na gruncie poetyckiego dyskursu autora zawsze *fragmentu*. Ujawniając obecność odwołań do malarstwa w tekstach Różewicza, wskazuje również

na istnienie w jego poezji bogatego zespołu nawiązań do szeroko pojętej ikonosfery. Cenne jest to, że Cieślak odnajduje je na różnych poziomach poetyckiej wypowiedzi, począwszy od gier językowych, figur stylistycznych, dialogu z artystami, a na fenomenologicznej metodzie analizy stosowanej przez Różewicza skończywszy. Książka jest próbą stworzenia spójnej całości obejmującej zarówno większość dotychczasowych wypowiedzi krytycznoliterackich na temat stosunku Różewicza do sztuk plastycznych, jak i własne wykładnie interpretacyjne autora mające na celu wskazanie konsekwencji, jakie ten stosunek wywarł na artystycznym światopoglądzie poety.

Niezwykle istotne jest to, że autor swą naukową egzegezę prowadzi w oparciu o element diachroniczny. Dało mu to możliwość w miarę precyzyjnego wskazania kolejnych etapów Różewiczowskiego tzw. „ćwiczenia oka”. Cieślak stara się prześledzić drogę poety od różnorodnych „barwnych” metafor do ascetycznych wypowiedzi, które wyraźnie są odarte z kolorystycznych obrazów.

W 1964 r. Różewicz powiedział: „Oko Leopolda Staffa jest okiem poety (...). Tego rodzaju oko jest darem rzadkim, obok Staffa posiadał je Leśmian, a z żyjących Przyboś (...). Staff i Przyboś są dosłownie światłoczułi. Dla mnie najbardziej charakterystyczną cechą wierszy Staffa jest ich przezroczystość” (*Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, s. 51). Autor omawianej przeze mnie książki uznał, że i „oko Różewicza” jest okiem poety. Zasadności swej konstatacji dowodzi, wychodząc z założenia, że poetyckie myślenie Różewicza jest kształtowane pod wpływem wnikliwego analizowania tego, co widziane i widzialne. Szkoda tylko, że nie zauważył, iż Różewicz w tym samym fragmencie wypowiedzi z *Przygotowania do wieczoru autorskiego* powiedział: „Jako poeta posługuję się raczej dotykiem, smakiem, węchem (...). Mam oko zwyk-