

Rozbieranie metafikcji. Rozmowa z Wojciechem Browarnym

Żaneta Nalewajk: W tekście *Surfikcja - cztery propozycje w formie wstępu* Raymond Federman cytuje Ronalda Sukenicka, który twierdził, że „fikcja nie tyle służy jako zwierciadło, albo powiela wciąż siebie samą, co zrasta się ze światem kreując znaczącą „rzeczywistość”, której nie było przedtem. Fikcja jest sztuką ułudy, lecz nie jest złudzeniem. Nazywać twórcze zdolności umysłu »kłamliwymi« jest równie bez sensu, jak mówić tak o prokreacyjnych zdolnościach ciała”. Wychodząc od koncepcji Sukenicka Federman formułuje tezę, zgodnie z którą przyszłość ma jedynie proza z ducha irracjonalna, która rzuca wyzwanie tradycji, przywraca człowiekowi wiarę w wyobraźnię, a przede wszystkim bada możliwości fikcji, nie tyle naśladuje rzeczywistość, co ujawnia jej fikcyjność, w tym sensie, że doświadczenie zyskuje znaczenie dopiero wówczas, kiedy zostanie ujęte w fikcyjną formę opowieści. Z kolei Robert Scholes pisząc o metaprozie przyjął odmienne, zbieżne z platońskimi założenia, dostrzegając jej podział na egzystencję i esencję. Zdaniem autora „zmieniają się (...) formy prozy, lecz idee zawarte w prozie, stanowią część natury ludzkiej, toteż nie ulegną one zmianie, dopóki nie zmienią się warunki bycia człowiekiem”. Formy znikają wówczas, gdy tracą związek z żywotnymi ideami prozy. Które z tych dwóch zaproponowanych, trudnych do pogodzenia ujęć, wydaje się Panu bardziej przydatne do opisu polskiej prozy metafikcyjnej powstałej po 1989 roku? Niech te dwie zupełnie odmienne definicje tekstów, określanych mianem metafikcyjnych staną się zachętą do podjęcia próby dookreślenia czym jest dla Pana metafikcja?

Wojciech Browarny: Nie jestem przekonany, że te koncepcje są całkiem odmienne. Gdyby je rozebrać na składniki, okazałoby się, że w obie wpisane jest poststrukturalistyczne myślenie o literaturze. Obie skonstruowane są na zasadzie nieufności do radykalnie empirycznych modeli tekstu. Nie przypuszczam, żeby Scholes wyobrażał sobie „naturę ludzką” w postaci twardej

realności. Wyciągam z tego wniosek, że składników tej „natury” – idei lub zjawisk psychicznych rozpoznawalnych w formach literackich – nie można wyobrazić sobie przedmiotowo.

Natomiast, jeśli wziąć pod uwagę coś takiego jak użyteczność tych definicji, to warto je rozróżnić. Definicja Sukenicka, cytowana przez Federmana, akcentuje element estetyczny, element gry, który towarzyszy każdej kreacji literackiej, kreacji artystycznej, stawia na instynkt fabulacyjny, będący w tej koncepcji podstawą pisania, tworzenia fikcji. Innymi słowy koncepcja ta tłumaczy literaturę jako efekt działania wyobraźni i gry z tradycją za pośrednictwem rekombinacji elementów doświadczenia z elementami lektury. Druga koncepcja, o ile teraz ją sobie potrafię przypomnieć i dobrze uzmysłowić, zakłada, że w kreacji literackiej uczestniczą jakieś uniwersalne konstrukcje myślowe. Wynikają one nie tylko z poczynań pisarza, z jego założeń artystycznych czy pomysłu na tekst literacki, lecz są składnikiem ponadindywidualnej struktury myślenia o rzeczywistości. W tym nastawieniu na aktywność jednostkową, fabulację i grę z jednej strony, a wspólnotę idei i „naturę ludzką” z drugiej tkwią podstawowe różnice między koncepcjami Sukenicka i Scholesa. Zastosowanie jednej z tych definicji, a odrzucenie drugiej, rodzi konsekwencje estetyczne, a nawet etyczne, widoczne w lekturze, interpretacji dzieła i jego krytycznej ocenie. Pojawia się także pytanie: jakiej reprezentacji można oczekiwać po fikcji w zależności od wybranej koncepcji?

Zaneta Nalewajk: Moim zdaniem o zasadniczej różnicy pomiędzy koncepcjami Federmana i Scholesa, decydują odmienne założenia dotyczące rozumienia rzeczywistości i jej konceptualizacji w prozie. Wydaje mi się, że niektóre wypowiedzi Scholesa wskazują na to, iż rozumie on rzeczywistość istotowo, prozę natomiast – w nawiązaniu do koncepcji Platona – uznaje za wyrazicielkę idei charakterystycznych dla substancjalnie ujmowanej natury ludzkiej. W przeciwieństwie do Scholesa, Federman nie pisze o istocie doświadczenia, o jego prymarnym znaczeniu możliwym do uchwycenia bez

udziału procesu fabularyzacji. W koncepcji Federmana kategorie takie jak rzeczywistość i fabularyzacja przestają być rozłączne.

Wróćmy jeszcze na moment do kwestii przydatności definicji, zaproponowanych przez Federmana i Scholesa, do opisu polskiej prozy metafikcyjnej powstałej po 1989 roku.

Wojciech Browarny: Zgadzam się, że Scholes łączy ideę metaprozy z ludzkim doświadczeniem. Z tego nie wynika jednak, że rozumie rzeczywistość istotowo. Oczywiście nie podważa istnienia rzeczywistości jako takiej, ale nie o niej mówimy. W roku 1975 na łamach „TriQuarterly” napisał jednoznacznie, że myślenie i pisanie o świecie jest konstrukcją. „Nie naśladujemy świata, lecz konstruujemy jego wersje. Nie ma *mimesis*, jest tylko *poesis*. Nie ma zapisu, jest jedynie konstruowanie”. Czy zatem rzeczywistość w tym sensie okazuje się esencjonalna? Czy doświadczenie, zdaniem Scholesa, należy tylko do empirii, czy raczej jest również konstruowane? Czy „natura ludzka” to podobna realność, jak nie przymierzając Pałac Kultury w Warszawie?

Mam wrażenie, że obie definicje da się zastosować do polskiej prozy ostatnich kilkunastu lat. W świetle obu tych koncepcji staje się widoczna i zrozumiała tendencja ku metafikcji, ku nastawieniu na fikcyjność i uświadamianiu czytelnikom tego, że mamy do czynienia po prostu z artefaktem, dziełem sztuki, a nie odzwierciedleniem rzeczywistości. A jeśli odzwierciedleniem, to właśnie za pośrednictwem albo konwencji literackich, albo struktur myślenia, usytuowanych w języku, tradycji literackiej, kanonie idei czy świadomości zbiorowej. Gdy spojrzymy na nie z punktu widzenia psychologii, możemy powiedzieć, że zakorzenione są w umyśle albo „naturze ludzkiej”.

Żaneta Nalewajk: Wydaje mi się, że konsekwencją tego, że Scholes mówi o „konstruowaniu świata”, a jednocześnie stwierdza, iż „idee zawarte w prozie, stanowią część natury ludzkiej”, jest następująca: nawet jeśli przyjmie się, że co jakiś czas wspomniane idee ulegają zmianie, to wcześniej trzeba

założyć, że wtedy, kiedy obowiązują, wyrażają w sposób esencjalny „naturę ludzką”, tak jak jawi się ona i wyraża w konkretnych warunkach bycia człowiekiem. A czym jest dla Pana metafikcja? Jak zdefiniowałby Pan tę kategorię?

Wojciech Browarny: Na to pytanie mogę odpowiedzieć na dwa sposoby. Na początek najprostsze ujęcie definicyjne: metafikcja to taki typ literatury, gdzie zjawisko autorefleksyjności zostaje wprowadzone do tekstu. Te dwa pojęcia - autorefleksyjność i metafikcję – należy rozdzielić. Autorefleksyjność jest pojęciem szerszym. Dotyczy ona każdej wypowiedzi, w której zwraca się uwagę na sam komunikat, jego reguły oraz relacje między systemem znaków a rzeczywistością.

Natomiast autorefleksyjność wprowadzona bezpośrednio do tekstu literackiego – mam na myśli przede wszystkim teksty narracyjno-fabulane – przyjmuje bardziej konkretne formy, owocuje rozwiązaniami, które albo są wymuszone przez gatunki, konwencje literackie, style pisarskie, albo przez konkretne projekty artystyczne (na przykład powieściowe). Ten drugi przypadek nazwałbym właśnie metafikcją. Tu autorefleksyjność staje się możliwa i widoczna, dzięki użyciu wszystkich reguł literackości (rozumianej jako odwołanie do szerszego systemu literackiego, nawiązanie do tradycji powieści polskiej i europejskiej). Proza metafikcyjna musi stosować takie rozwiązania, które są komunikatywne. Dotyczy to również literatury najbardziej nowatorskiej.

Można sformułować również pojemniejszą definicję metafikcji. Odnosiłaby się do takich tekstów prozatorskich, które konceptualizują problemy literackie – narracyjne, językowe, lub też związane z podmiotowością twórczą wprowadzoną do tekstu. Dotyczyłaby również tekstów, które sytuują się na pograniczu gatunków literackich, wymuszałyby próby określenia relacji na przykład pomiędzy powieścią a esejem, lub dziennikiem. Cechą charakterystyczną metafikcji byłaby tendencja do przekraczania granic między

umownymi, ale jednak uświadamianymi poziomami literackości (literaturą wysoką a popularną, literaturą użytkową – taką jak tekst krytycznoliteracki – a fikcją. Zbierając tego rodzaju teksty, możemy zbudować kanon form metafikcjonalnych.

Krzysztofa Krowiranda: Mając świadomość, że podjął już Pan taką próbę w swojej książce *Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych* chciałabym Pana poprosić o naszkicowanie typologii pojęć pokrewnych metafikcji. Chodzi mi o krótkie rozpatrzenie związków i zależności między takimi określeniami jak: autorefleksyjność, autotematyzm, autoprezentacja, refleksyjność, metafikcja, samoświadomość, samozwrotność. Kusi mnie by dorzucić tu również surfikcję i metaprozę. Kusi mnie również, by kryterium różnicującym uczynić stopień aktywności odbiorcy w tekstach prozatorskich, do których odnoszone bywają przywołane pojęcia. Przy których z nich wysoka aktywność czytającego – taka, która powoduje, że odbiorca staje się współtwórcą tekstu (nie tylko zaś konkretyzuje tekst i go uzupełnia), że wchodzi na ten sam poziom co autor, jest niezbędna, a przy których może być umiarkowana?

Wojciech Browarny: To bardzo dobrze, że Pani zaproponowała kryterium odbiorcy, bo pozwoli ono na precyzyjne uporządkowanie wspomnianych terminów. Bez niego przywołana terminologia tworzy jedynie zespół sąsiadujących ze sobą pojęć, które czasami da się jakoś względem siebie usytuować, kiedy indziej zaś stosuje się je wymiennie, pomnażając w ten sposób chaos. W książce *Opowieści niedyskretne* uznałem autorefleksyjność za kategorię najszerszą. Obejmuje ona wszelkie zjawiska literackie i artystyczne, a nawet intelektualne, które zmierzają do zwrócenia uwagi na problem wypowiedzi, komunikowania się, czy konstruowania jakiejś rzeczywistości za pośrednictwem systemów znakowych. Z kolei metafikcja byłaby podkategorią autorefleksyjności. Mamy z nią do czynienia wtedy, gdy autorefleksyjność zostanie zastosowana w tekście prozy fikcjonalnej, narracyjno-fabularnej.

Natomiast zakres pojęcia autotematyzm byłby znacznie węższy. To odmiana metafikcji, w której dochodzi do stematyzowania jakiegoś problemu autorefleksyjnego. Ten problem nie jest wówczas implikowany lub ledwie sugerowany odbiorcy, całkowicie zależny od jego świadomości bądź nieświadomości. Zostaje on w tekście wypowiedziany wprost, albo tak sformułowany, że jego dostrzeżenie nie przekracza kompetencji projektowanego odbiorcy, czytelnika przeciętnego, statystycznego. Kierując się kryterium odbiorcy można powiedzieć, że autorefleksyjność, w najogólniejszym rozumieniu, wymaga szczególnych umiejętności odbiorcy, który musi być po prostu nastawiony na to, że podczas lektury będzie miał do czynienia z konstruktami znakowymi. Powinien on wykazać gotowość do zerwania z iluzją świata przedstawionego w literaturze i sztuce po to, by móc zastanowić się nad procesem twórczym, nad świadomością autora, która została wyrażona w dziele artystycznym, i wreszcie nad problemami konstrukcji czy konwencji literackiej. W tekście metafikcyjnym, w zależności od stopnia świadomości odbiorcy, ujawniają się chwytły autorefleksyjne. Jedne z nich zostają wypowiedziane wprost, autotematycznie, inne są implikowane, ukryte i wymagają od czytelnika umiejętności zrekonstruowania głębokiego sensu przekazu. Nie zawsze jest to głęboki sens – nie chcę mówić tutaj o warstwach dzieła literackiego – lecz wydobywanie tego znaczenia zależy od kompetencji odbiorcy.

Żaneta Nalewajk: Czy przykładami metafikcyjności implikowanej mogłyby być teksty parodystyczne?

Wojciech Browarny: Tak, ale to byłby bardzo konkretny, specyficzny przykład metafikcji, czasami identyfikowany intuicyjnie. Myślę, że parodię można rozumieć jako metafikcję, czyli fikcję, która dąży do ustalenia określonych zasad komunikacji literackiej i odwołuje się do tradycji literackiej, poprzez przywołanie pierwowzoru i przetworzenie go. Ale utwory parodystyczne dają się też potraktować jako teksty użytkowe, w odniesieniu do których nie zadaje się pytań o autorefleksyjność. Parodia jawi się wtedy jako

konstrukcja tekstowa wymierzona w pewien konkretny pierwowzór na zasadzie polemiki lub na przykład wystąpienia publicystycznego. W takich przypadkach można by w praktyce pominąć problem autorefleksyjności. Natomiast mianem autotematyzmu należałoby określić autorefleksyjność stematyzowaną w tekście. Pojawić się w nim może postać pisarza, który jest zarazem bohaterem, zwłaszcza bohaterem piszącym powieść lub dziennik w powieści. Takie właśnie rozumienie autotematyzmu ugruntowało się w polskiej tradycji badań literackich. Książka Bogusława Bakuły *Oblicza autotematyzmu* to jedno ze świadectw tego zakorzenienia.

Krzysztofa Krowiranda: Mam żywo w pamięci klasyfikację metafikcji ukutą przez Przemysława Czaplińskiego. Rekombinując elementy typologii transtekstualności Genette'a (ale nie tylko), badacz jasno pokazuje wielopoziomowość zjawiska, które rozgrywać się może na płaszczyźnie reguł gatunkowych, aluzji do konkretnych tekstów, stylów, konwencji, odniesień do rzeczywistości.

Wojciech Browarny: Rzeczywiście, jeśli przyjrzymy się konkretnym regułom działania metafikcji w tekście czy określonym sposobom konstruowania tekstu o charakterze metafikcyjnym, to może się okazać, że metafikcja użytkuje wszystkie techniki intertekstualne, na przykład takie, które są obecne na poziomie modalnej ramy utworu. Kiedy na początku powieści zjawia się narrator i mówi nam, że znalazł tę oto książkę w wodach Wisły czy Odry, to mamy do czynienia z chwytem metafikcyjnym. W tym przypadku dochodzi do zaktualizowania nie tylko tradycji literackiej, poprzez przywołanie oświeceniowej ramy powieściowej, ale także wytworzenia napięcia pomiędzy poczuciem fikcyjności opowiadanej historii, a konwencją dokumentarną stanowiącą ramę tekstu. O fikcyjnym zdarzeniu mówi się tu w taki sposób, jakby było faktem – zajściem wymiernym i empirycznym, porównywalnym na przykład z sytuacją odnalezienia jakiegoś rękopisu. Takie zabiegi dotyczyć mogą zarówno poziomów tekstu takich jak tytuł czy notka na okładce, które z

perspektywy przeciętnego czytelnika są zewnętrzne wobec dzieła, jak i wewnętrznej płaszczyzny tekstu: konstrukcji fabuły, konwencji narracyjnych czy językowych.

Myślę, że klasyfikacja Czaplińskiego, na którą się tutaj powołujemy, odpowiada najszerszej typologii, o której wcześniej mówiliśmy. Rozstrzygnięcia zaproponowane przez autora *Wzniosłych tęsknot* mieszczą się w całości w problematyce metafikcji, czyli ujawnienia świadomości autorefleksyjnej w tekście, w jego budowie lub relacji do systemu literackiego.

Żaneta Nalewajk: W książce *Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych* pisał Pan, że w literaturze najnowszej silnie zarysowały się tendencje do akcentowania deziluzji naiwnie rozumianego przedstawienia, uwypuklania literackości tekstu, eksponowania problemów autorstwa, narracji, języka i odbioru dzieła, podkreślania związku utworów z rzeczywistością ludzkiego doświadczenia. Zwracał Pan również uwagę na to, że przemiany polskiej prozy autorefleksyjnej zbiegły się z recepcją analogicznych koncepcji estetycznych i filozoficznych w kulturze światowej – by wspomnieć tylko o literaturze i krytyce postmodernistycznej oraz filozofii dekonstrukcji. Jaką rolę Pana zdaniem odegrały te wpływy w polskiej literaturze najnowszej? Czy można mówić o specyfice rodzimych tekstów metafikcyjnych, a jeśli tak, to na czym ona polega?

Wojciech Browarny: Absolutnie tak, posiadamy własną tradycję. Mam takie przeświadczenie, że na użytek swojej książki skonstruowałem sobie model, który w dużej mierze opierał się na teorii metafikcji zbudowanej w obszarze anglojęzycznym przez badaczy amerykańskich, kanadyjskich i brytyjskich. Wprawdzie traktowałem ten model jako schemat poznawczy, co nie oznacza, że chciałem za jego pośrednictwem wyprowadzić tezę historycznoliteracką, z której wynikałoby, że polska proza czerpie inspiracje wyłącznie z tamtego kręgu kulturowego.

Żaneta Nalewajk: Na kartach *Opowieści niedyskretnych* wypowiadał się Pan na temat tych inspiracji w sposób bardzo ostrożny. Kiedy pisał Pan o zjawisku nasilonej obecności chwytów metafikcyjnych w polskiej prozie po 1989 roku, chwytów zakorzenionych przecież w rodzimej tradycji oraz ekspansji podobnych koncepcji filozoficznych i estetycznych z Zachodu, podkreślał Pan, że te tendencje „zbiegły się ze sobą”. Takich właśnie słów Pan użył – w Pana rozważaniach nie pojawiają się terminy takie jak: kopia, reprodukcja, nietwórcze wchłonięcie wpływu. Z książki jasno wynika, że polskie teksty metafikcyjne nie są pozbawione własnej specyfiki. Moje pytanie nie było zarzutem. Miało raczej stać się zachętą do podjęcia próby dookreślenia tej swoistości.

Wojciech Browarny: Wiem, że to nie był zarzut, chociaż, kiedy pisałem wspomnianą książkę, byłem świadomy, że w związku z obranym przeze mnie sposobem przedstawienia koncepcji badawczej oraz samych tekstów mogą wyniknąć różne nieporozumienia. Na pewno chciałbym bronić tutaj polskiej tradycji autotematycznej, która jest bardzo zakorzeniona w naszej historii literatury. Ta polska tradycja da się wywieść z ciągu powieści autotematycznych, które wszyscy znamy, bo należą do naszego kanonu literackiego: od Irzykowskiego poczynając, poprzez prozę Iwaszkiewicza aż do powieści lat 60. i 70. (za przykłady niech posłużą teksty Parnickiego, Buczkowskiego, Brandysa). Dzieła wspomnianych autorów są kluczowe dla rozwoju nurtu autotematycznego w Polsce, ale poza nimi istnieją dziesiątki i setki innych. To przypomnienie polskiej tradycji autotematyzmu nie przeszkodziło mi zauważyć silnych inspiracji w polskiej literaturze lat 90. płynących z prozy fikcjonalnej powstającej na świecie w latach 50., 60. i 70. Tu przede wszystkim zwróciłbym uwagę na świadomą, choć czasami także bardzo pobieżną recepcję twórczości takich pisarzy jak: André Gide czy Jorge Luis Borges, Julio Cortazar, Italo Calvino. Niekiedy te nazwiska oznaczały dla polskich, młodych pisarzy tylko tyle, że mają do czynienia z prozą innowacyjną,

i że jest to literatura nasycona świadomością literacką. Kojarzyły się wówczas ze światowym kanonem dzieł autotematycznych oraz intertekstualnych. Znacznie powszechniej dostępne w końcu lat 80. i na początku lat 90. mogły oddziaływać na twórczość powstającą w tym czasie w kraju. Innym ważnym czynnikiem była zmieniająca się świadomość literacka, na którą wpływ wywierały nie tylko teksty artystyczne, ale także koncepcje badawcze – właśnie te, związane z poststrukturalizmem, postmodernizmem, dekonstrukcją, zachwianiem silnej pozycji strukturalizmu, czy szeroko rozumianą tekstualnością, zakładającą, że w literaturze mamy do czynienia z artefaktami, konstrukcjami językowo-mentalnymi. To też można rozumieć bardzo różnie i formułować pytania: czy wspomniane tendencje zostały przyswojone przez polskich badaczy i krytyków a dopiero potem, wtórnie, znalazły się w repertuarze twórców, czy też może zachodziły tu procesy równoległe?

Żaneta Nalewajk: To właśnie wydaje mi się najciekawsze. Czy Pana zdaniem można mówić o oryginalności polskiej prozy metafikcyjnej na poziomie konkretnych rozwiązań tekstowych, czy ta specyfika sprowadza się wyłącznie do zastosowania znanych w literaturze światowej chwytów do opisu polskich realiów, opisu sporządzanego w konkretnej sytuacji historycznoliterackiej, określonym miejscu i czasie?

Wojciech Browarny: Jeśli chodzi o problem oryginalności, to mamy z nią do czynienia przede wszystkim w odniesieniu do sytuacji historycznoliterackiej. Nawet jeżeli poszczególne rozwiązania, konstrukcje metafikcjonalne obecne w powieściach polskich pisarzy, pojawiły się już wcześniej, to w polskiej prozie zostały przywołane w momencie zmiany literackiej, albo w czasie oczekiwania na tę zmianę – nawiązuję tu do diagnoz sformułowanych przez Jerzego Jarzębskiego w *Apetycie na przemianę*. Powtórzone chwyt metafikcjonalne zyskać musiały zatem nowe znaczenie. Można powiedzieć, że zapotrzebowanie na nową literaturę nie przyniosło od samego początku nowej literatury, ale na pewno zaowocowało refleksją nad

stanem obecnej oraz nad tym, w jakim okresie historycznoliterackim się znalazła. Za sprawą silnego poczucia kryzysu aktualnej literatury czy najświeższej tradycji, na przykład tradycji lat 80., zaczęto przywoływać takie sposoby pisania/mówienia w literaturze, które koncentrowały się na problemach samej literatury i jej sytuacji w kontekście zmian społecznych, politycznych czy po prostu kulturowych, i to nie tylko przez nasycenie tej kultury nowymi znakami/treściami pochodzącymi z zewnątrz, ale poprzez dążenie do rekonfiguracji systemu kulturalnego. Okazało się, że ujawniły się jej poziomy marginalne, niższe, nie tylko pojawiły się, ale także odcisnęły na niej swoje piętno. Polscy pisarze, którzy mieli coś własnego, oryginalnego do powiedzenia, potrafili podchwycić związek pomiędzy autorefleksyjnością a kryzysowym stanem literatury. A że niektórzy z nich wyrazili swoje opinie w formach już istniejących czy znanych, to nic nadzwyczajnego w historii literatury.

Żaneta Nalewajk: A zatem nawet jeśli konkretne rozwiązanie literackie zostało powtórzone na gruncie polskim, to wspomniane powtórzenie miało charakter różnicujący. Znane konwencje, te same techniki literackie zaktualizowane w innym kontekście, miejscu i czasie skonkretyzowały się w coś zgoła odmiennego.

Wojciech Browarny: Nie tylko konkretyzowały się na nowo, ale także pojawiały się w zupełnie innej konfiguracji. Na przykład amerykańskie metafikcje lat 60. rozwijały się przez całą dekadę albo dwie, i były wcześniej inspirowane przez nową powieść francuską czy analogiczne rozwiązania obecne w powieści brytyjskiej, a w Polsce recepcja tych tekstów kumulowała się w krótkim okresie - tendencje gdzie indziej sprzeczne i rywalizujące pojawiały się u nas równocześnie, zjawiska, które na Zachodzie miały charakter procesu historycznego w naszym kraju zachodziły synchronicznie. Olga Tokarczuk w tym samym momencie mogła deklorować, że ma wielki apetyt na fabułę i chce opowiadać, ale jednocześnie konstruowała tę fabułę w zgodzie z regułami autorefleksyjności. W ten sposób autorka zdecydowanie odrzuciła iluzoryczność

i spoistość świata przedstawionego kreowanego przez klasycznie zbudowaną fabułę. W polskiej sytuacji historycznoliterackiej lat 90. nawet stosowanie znanych na świecie rozwiązań metafikcjonalnych musiało dać inne efekty, co oznacza, że w poszczególnych dziełach nigdy lub prawie nigdy nie dochodziło do prostego naśladownictwa. Pisarze mogli przecież wybierać z dużego repertuaru chwytów literackich pochodzących z polskiej i niepolskiej tradycji. Zaakceptowali także dyrektywę, motywowaną społecznie, że trzeba dogonić literaturę światową, a tym samym zintensyfikować oddziaływanie na odbiorcę, przekształcając formy literackie w taki sposób, żeby mogły stać się one odpowiedziami zarówno na potrzeby rynku, jak i potrzeby wykwalifikowanego czytelnika, aby ujawniały związek między tradycją polską, tradycją zachodnią oraz bieżącym momentem w literaturze. Proroctwo Federmana spełniło się już chyba kilkakrotnie. Czytelnik, który ma za sobą edukację literacką, rzadko oczekuje od powieści tylko i wyłącznie wciągającej historii. Taki odbiorca już dawno rozstał się z metafizyką obecności rzeczywistości w tekście, pożegnał się z wiarą w uchwytność w dziele takich kategorii empirycznych jak: osobowość autora, jego egzystencja. Koncepty Federmana równie często były kwestionowane. Wbrew opiniom tego amerykańskiego literaturoznawcy nie pogrążyliśmy się całkowicie w oceanie tekstualności. Obcując z literaturą nie tkwimy w przeświadczeniu, że mamy do czynienia wyłącznie z abstrakcyjnymi układami znaczeń, układami dostępnych klocków – niekoniecznie literackich, bo to może dotyczyć każdego dzieła sztuki, każdego komunikatu. Wydaje mi się, że udało nam się szczęśliwie wybrnąć z pułapki przekonania, że wszystko jest konwencją, zespołem znaków. Nie stało się to w taki sposób, że uwierzyliśmy ponownie, że literatura ma w sobie coś z empirii, albo, że na nowo solennie określiliśmy pojęcie reprezentacji. Związek między wypowiedzią językową, czy tekstem literackim a rzeczywistością znaleźliśmy nie w obecności rzeczywistości w tekście. Udało nam się dostrzec ukontekstowanie tej relacji. Przywodzi to na myśl koncepcję Stanleya Fisha, który twierdził, że literatura nie

proponuje niezmienną opowieści o świecie. Dzieje się tak dlatego, że ciężar interpretacji spoczywa na odbiorcy, a ten w procesie rozumienia ograniczony jest „kulturową wspólnotą interpretacyjną”.

Żaneta Nalewajk: W Pana książkę *Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych* wpisane zostało trafne, jak sądzę założenie, zgodnie z którym charakterystyczna dla tekstów metafikcyjnych problematyka własnych reguł nie musi być tożsama z porzuceniem przez literaturę „zewnętrznych zobowiązań”. Taka przesłanka sytuuje się w opozycji wobec teorii określających utwory metafikcyjne mianem antymimetycznych. Które z tekstów powstałych w latach dziewięćdziesiątych w sposób najbardziej wyrazisty i oryginalny podejmują zadanie mimetyczne? Czy Pana zdaniem w prozie lat pierwszych miała miejsce jakaś istotna zmiana lub przesunięcie w tym względzie? Czy zarysowały się jakieś nowe tendencje?

Wojciech Browarny: Pisząc o powieściach czy opowiadaniach metafikcyjnych zauważyłem, że nie mamy w nich do czynienia z antymimetycznością. W tych tekstach mimetyczność rozumiana jest trochę inaczej. Spełnia się ona poza kryteriami rozwiniętego realizmu i modernizmu. W naszych czasach zasługujemy na odmienne rozumienie mimetyczności – nie chcę powiedzieć, że bardziej zaawansowane, czy bardziej świadome, bo takie stwierdzenie miałoby charakter oceniający – ale inne, wyrastające z charakterystycznych dla nas doświadczeń i swoiście je przetwarzające. W latach 90. większość ważnych twórców, którzy podejmowali się pisanie i czytanie literatury autorefleksyjno-autotematycznej, czyniła to w imię zmieniającego się świata. Próbowali oni sprostać wyzwaniu wyrażenia przemian społecznych lub obyczajowych charakterystycznych dla tej innej rzeczywistości. Niekoniecznie innej faktycznie, ale związanej z nowymi oczekiwaniami, projektami, inspiracjami. Pisarze tacy jak Marek Bieńczyk czy Natasza Goerke nasycali swoje utwory świadomością językową, świadomością tego, że sposób mówienia współdecyduje o sposobie rozumienia świata i tylko poprzez

diagnozowanie rozpadu języka możemy próbować dotrzeć do tego, co nam się realnie przytrafiło. Także Kruszyński próbował uporać się z erozją języka. Dostrzegł on, że za wspomnianym zjawiskiem kryje się rozpad pewnej wspólnoty, dezintegracja zbiorowości. Zaburzenia mowy w codziennej komunikacji a także zakłócenia na poziomie języków oficjalnych stają się znakami rekombinacji systemu społecznego w Polsce. W innych tekstach metafikcyjnych pisarze podjęli wyzwanie uporania się z odległą tradycją, takimi wątkami naszych dziejów, które dotąd były zmarginalizowane, prawie nieobecne w oficjalnym dyskursie historycznym. Twórcy zwrócili się ku przeszłości Ziem Zachodnich, historii Gdańska, Prus Wschodnich, albo Śląska. W okresie Polski Ludowej, a także w okresie międzywojennym, dzieje tych terenów albo zostały zmistyfikowane, albo traktowano je instrumentalnie, niekoniecznie propagandowo, ale właśnie instrumentalnie, co służyć miało układaniu wygodnej dla polskiej racji stanu opowieści o przeszłości. W książce *Dom dzienny, dom nocny* Olga Tokarczuk powiązała wątki współczesne z przeszłością opisywanego regionu – przywołała lokalne mity, legendy, a także po prostu fakty historyczne, które nie były i nie są dobrze znane nawet mieszkańcom wspomnianych terenów.

Celem pisarki było nie tylko uzupełnienie wiedzy historycznej, ale także odświeżenie pojęcia historyczności. Stało się to możliwe dzięki wykorzystaniu w prozie środków autorefleksyjnych. Za ich pośrednictwem w opowieść współczesną została włączona opowieść o przeszłości, a ta z kolei aktualizuje się w kontekście warsztatu hagiograficznego, jakim dysponuje mnich, który ma napisać historię świętej. Olga Tokarczuk tworząc taką strukturę powieściową wprowadziła czytelnika w tematy nieoczywiste – w przeszłość niejasną, nieprzyswojoną, obcą, nie do końca przystającą do tego, co wiemy o historii. Autorefleksyjne czytanie *Domów* prowadzi także do problemu konstruowania narracji historycznej, wchłaniającej fakty i ich przeróżne interpretacje, opisującej świat i jednocześnie go modelującej.

Jeszcze inaczej zabiegi autorefleksyjne zastosowane zostały w literaturze podejmującej tematy ideologiczne związane z rolą kobiet, albo statusem mniejszości w społeczeństwie polskim. W tym kontekście warto wspomnieć o książkach Izabeli Filipiak czy Nataszy Goerke – pisarkach, które za pośrednictwem autorefleksyjnych technik literackich wprowadzały do tekstu oficjalnego, jakim jest literatura piękna, opis doświadczenia bycia kobietą we współczesnej kulturze polskiej.

Żaneta Nalewajk: Skoro już rozmawiamy o literackich tekstach feministycznych wykorzystujących techniki autorefleksyjne nie sposób nie dostrzec walorów epistemologicznych tej prozy.

Wojciech Browarny: Rzeczywiście ta proza ma duże walory poznawcze w tym sensie, że odkrywa przed czytelnikami połączenie doświadczenia, które były dotąd albo zmistyfikowane, albo rzadko gościły na kartach literatury polskiej. Wspomniane teksty próbują pokazywać rzeczywistość z punktu widzenia kobiety, która może czuć się wtłoczona w gotowe role społeczne. Izabela Filipiak przedstawiła ten problem w sposób wielopłaszczyznowy w *Absolutnej amnezji*. Odbiorca tej książki zapoznaje się z prywatnym dzienniczkiem młodej dziewczyny oraz jej wypracowaniem pisany na użytek szkolny, czyli tekstem oficjalnym. Dzięki temu zestawieniu czytelnik pełniej dostrzega różnice pomiędzy tymi dwoma typami wypowiedzi. Zderzając dyskursy Filipiak próbowała opowiadać o rolach dziecka i kobiety w rodzinie oraz o funkcjach tej rodziny w szerszej grupie społecznej.

Myślę, że innym, bardzo znamionym przykładem tego, jak metafikcja realizowała z powodzeniem zadania mimetyczne, może być proza młodszych pokolenia polskich emigrantów. Ci twórcy zderzyli się z wyrazistą spuścizną literatury emigracyjnej – tej XIX-wiecznej i okresu PRL-u, czyli połowy XX wieku – i musieli się z tą literaturą, jej konwencjami, językami i stylami opowiadania, tematami i toposami uporać. Mogli to zrobić w sposób radykalny, rewolucyjny, mogli tę spuściznę całkowicie odrzucić, ale wiadomo, wówczas

ich teksty utraciłyby po części komunikatywność. Poza tym zapomnienie o przeszłości trudno uznać za znak poradzenia sobie z nią. W miejsce tego, co było twórcy musieli zaproponować coś innego. Ta propozycja okazała się konieczna, żeby nie okazało się, że za chwilę przeszłość wraca w puste miejsce. Wydaje mi się, że rozwiązanie zmierzające do podjęcia dyskusji z przeszłością, czy szerzej kulturą polską za pośrednictwem środków literackich było skuteczniejsze. Tacy pisarze jak Janusz Rudnicki, Natasza Goerke albo Zbigniew Kruszyński w swoich tekstach emigracyjnych czynili głównymi bohaterami książek postaci, które znajdowały się wprawdzie na uchodźctwie, ale jedną nogą ciągle pozostawały w kraju, mocno osadzone na przykład w realiach politycznych. W tekstach wymienionych autorów język samotności, alienacji, tęsknoty, nostalgii został skonfrontowany z językiem uniwersalnego, kosmopolitycznego świata, zderzony z kulturą wielkich miast, takich jak Nowy Jork, Hamburg czy Berlin – w której traci na znaczeniu miejsce pochodzenia lub tożsamość przodków, a pamięć utraconego kraju jest już tylko ciężarem. W takiej kulturze chodzi o kreację indywidualności, a nie o przemawianie za pomocą języka zbiorowego, języka jakiejś wspólnoty. W literaturze nowej emigracji doszło do rewizji mitów polskości, mitów wyjaśniających polską tradycję, sens emigracji. Przypomniał mi się właśnie fragment jednego z pierwszych opowiadań z tomu *Fractale*, Nataszy Goerke, gdzie bohaterka słyszy śpiew i zastanawia się, czy usłyszała słowa „Maryś moja, Maryś”. Opisane zdarzenie, rozgrywające się w samolocie pełnym Hindusów, obnaża mocne zakorzenienie postaci w polskiej tradycji i związanych z nią problemach tożsamościowych. Bohaterka tekstu Nataszy Goerke musi się z nimi uporać. Także czytelnik wystawiony zostaje na próbę. W opowiadaniu pojawiają się takie wyznaczniki sytuacji emigracyjnej, jak wzruszenie polską pieśnią, polskim słowem, ale poza nimi wszystko rozmija się z konwencją. Ten dysonans budzi czujność czytelnika.

Żaneta Nalewajk: A czy w literaturze lat pierwszych w stosunku do prozy lat 90-tych doszło do jakiegoś przesunięcia jeżeli chodzi o realizację zadań mimetycznych? Czy mieliśmy do czynienia ze zmianą poetyk lub przewartościowaniem rozumienia samej kategorii naśladowania? A może to za krótki okres historyczny, żeby móc mówić o jakiegokolwiek zmianie? Czy pojawiły się nowe tendencje, czy też jest zdecydowanie za wcześnie, żeby wyrokować na ten temat?

Wojciech Browarny: W dyskusji literackiej na pewno pojawiło się kilka wyraźnych tendencji. Niektóre z nich zostały sztucznie wykreowane, dlatego że rynek książki jest tak chłonny, że ciągle potrzebuje nowych etykiet, nowych zjawisk, które nie są ograniczone do pojawienia się pojedynczego autora czy książki. Dzięki kreacji nowych zjawisk rynkowa oferta jest łatwiej przyswajana przez masowego czytelnika. Krytycy i pisarze komentujący życie literackie najczęściej domagają się od literatury aktualności lub realizmu, albo przeciwnie metaforycznego ujęcia świata i pięknych zdań, ewentualnie fabuł. Nasi najmłodszy pisarze od kilku lat marzą o literaturze zaangażowanej, która jak upiór (*ogólny śmiech*) co kilkanaście lat powstaje z grobu i...

Żaneta Nalewajk: ...straszy? (*śmiech*)

Wojciech Browarny: Przemysław Czapliński, parafrazując Jerzego Giedroycia, napisał, że naszą literaturą rządzą trumny Kadena-Bandrowskiego i Żeromskiego. Według Czaplińskiego teksty tych dwóch twórców można uznać za modele literatury zaangażowanej. Model Kadenowski to model polityczny, w którym racje polityczne dyskutowane są bezpośrednio, a przemiany społeczne mają charakter konfliktu. Z kolei model Żeromskiego jest bardziej etosowy, misyjny, związany z rolą inteligencji jako klasy przywódczej, jej potrzebą zabierania głosu na tematy ogólnospołeczne. Myślę, że nie tylko Przemysław Czapliński, ale także inni krytycy postrzegają współczesną młodą polską literaturę przez pryzmat dzieł Kadena i Żeromskiego, ponieważ wtedy można poważnie pytać, czy proza podejmuje naprawdę godne zadania i odwołuje się

przy tym do tradycji literackiej i jej intelektualnych autorytetów. Nie mam jednak pewności, czy tylko zadania społeczne są warte podjęcia. Dyskurs krytycznoliteracki dokonujący podziału literatury na zaangażowaną i eskapistyczną z pewnością jest przystępniejszy dla opinii publicznej, łatwiej włączyć go do masowego obiegu informacji. Takie binarne ujęcie przemawia niemalże do każdego, kto cokolwiek wie o dwudziestowiecznej literaturze polskiej. Jednak proponowana klasyfikacja wydaje się zbyt prosta, żebyśmy mieli na niej poprzestać.

W założeniach światopoglądowych takich pism społeczno-kulturalnych, składających się z ciekawych i potrzebnych, jak „Ha!art”, „Krytyka Polityczna”, a nawet „ResPublica Nowa” literatura jest składnikiem pojemniejszego dyskursu/projektu społecznego lub atrakcyjnym przypisem do niego. Na to nie możemy się zgodzić, ponieważ oznaczałoby to, że nasza literatura jest tylko mniej lub bardziej estetycznym narzędziem kształtowania opinii publicznej. A przecież – cały czas o tym mówimy – pisarz nie może wyręczać odbiorcy w rozumieniu świata. Czytelnikowi wystarczy czasami jedynie coś zasugerować albo skonstruować przed nim taki świat przedstawiony, który prowokuje do myślenia, a nie podsuwa gotowce. Mam wrażenie, że niektóre dyskusje krytyczne, poświęcone problemowi zaangażowania młodych pisarzy, szukają tego zaangażowania w literaturze w sposób bardzo trywialny, tak jakby dzieła literackie były rozwinięciem programów politycznych. Gdyby literatura miała sprowadzić się do tego, byłaby niepotrzebna.

Krzysztofa Krowiranda: Przy tym pytaniu wyjdę na maniaka kategoryzacji, ale trudno – czego się nie robi dla nauki☺. Jak się Panu widzi następująca triada: fikcja – metafikcja – hiperfikcja, lub też tekst – metatekst – hipertekst, jako ilustracje etapów rozwojowych prozy dwudziestowiecznej? Nie sądzi Pan, że hiperfikcja wyraźna w dzisiejszej e-literaturze (a obecna już wcześniej) to, będący odpowiedzią wprost na pierwszą propozycję Federmana, który czytanie prozy definiuje jako „swobodne poczucie uczestnictwa w

procesie pisania i odbioru, możliwość aktywnego wyboru przez czytelnika w dziedzinie porządkowania wypowiedzi i odkrywania jej znaczenia”, następny stopień ewolucji prozy narracyjnej? Zgodny zresztą mam wrażenie z bardziej ogólną tendencją widoczną zarówno w literaturze samej, jak w teorii literatury, by od skupienia uwagi na autorze, przejść do głębszego namysłu nad dziełem, a następnie kategorią kluczową uczynić odbiorcę?

Wojciech Browarny: Na początku muszę zapytać o to, w jakim znaczeniu używamy terminu „hiperfikcja”. Jeśli odwołamy się do klasyfikacji Gerarda Genette’a, będzie ona rodzajem związku intertekstualnego między hipotekstem i hipertekstem. Możemy przywoływać to pojęcie także w kontekście funkcjonowania nowych mediów, gdzie tekst bywa konstruowany przez wielu uczestników komunikacji.

Krzysztofa Krowiranda: Chodziło mi o hiperfikcję w takim rozumieniu, jakiego początki widać w protohipertekstowej działalności prozatorskiej Borgesa, a w postaci pełnej w pierwszej hipertekstowej książce Michaela Joyce’a. O taki rodzaj literatury, w której odbiorca swobodnie wybiera sobie ścieżkę dostępu do jakiejś opcji fabularnej.

Wojciech Browarny: W tym znaczeniu hiperfikcja jest rozwinięciem możliwości technicznych literatury oraz sposobu jej czytania. Nie wiem tylko, czy zaprezentowana triada jest jedyną możliwą jaką moglibyśmy ułożyć ze wspomnianych zjawisk. Czy metafikcja musi być etapem późniejszym niż fikcja? A może są to – jak sądził Robert Alter – dwie zawsze współobecne możliwości uprawiania fikcji literackiej? Formułując swoją koncepcję Alter miał na myśli głównie historię powieści. Pierwsza odmiana powieści buduje fikcyjny świat i oferuje go czytelnikowi, natomiast druga, równie głęboko zakorzeniona w tradycji, oprócz tego, że kreuje fikcję, dodaje jeszcze do niej klucz tekstualny, który zmusza odbiorcę do zastanowienia się nad statusem dzieła literackiego. Na potwierdzenie ugruntowania w kulturze tego drugiego typu powieści Robert Alter przywołuje przykłady pisarstwa Cervantesa czy

Sterne'a oraz teksty autorów okresu oświecenia jak choćby Denisa Diderota. Następnie Alter wskazuje na formację modernistyczną – przede wszystkim bierze pod uwagę powieści Gide'a, Prousta i Joyce'a, w których formuła metafikcyjna była dominująca lub przynajmniej równorzędna z literaturą budującą iluzoryczną rzeczywistość. A dalej – postmodernistyczną, czyli Nabokova, Borgesa, Bartha, Eco. Można oczywiście wznieść taką konstrukcję historyczną, w której metafikcja w jakimś sensie wypiera fikcję, a można też skonstruować układ binarny, że dowieść, że one sobie towarzyszą i w zależności od sytuacji historycznej jedna zyskuje przewagę nad drugą. Ja mam wrażenie, że hiperfikcja nie wyklucza obecności pozostałych form opowiadania...

Krzysztofa Krowiranda: Jasne, że nie...

Wojciech Browarny: Pozostałe formy opowiadania nadal zachowują swoją ważność, są bardzo przydatne dla realizacji hiperfikcyjnych, ponieważ stanowią dla nich tło, po prostu kontekst, na którym stają się one bardziej efektowne i nabierają znaczenia jako inna możliwość.

Krzysztofa Krowiranda: Odnoszę wrażenie, że w tej triadzie każdy kolejny element wskazuje na coraz bardziej świadome działanie twórcy, zwracającego się coraz bardziej jawnie do odbiorcy. I oczywiście, wszystkie elementy tej triady współwystępują, tyle że, mam wrażenie, z upływem czasu, odbiorca motywowany jest do coraz większej aktywności, współtworzenia tekstu, do podjęcia z nim gry, dzięki, w dużej mierze, zabiegom autotematycznym. Odbiorca staje się użytkownikiem.

Wojciech Browarny: W założeniu to powinno tak właśnie działać. Wraz z rozwojem form literackich, powinni dojrzewać ich odbiorcy. Zgodnie z tą przesłanką każda generacja czytelników w lepszy sposób sobie radzi z tekstem i jest bardziej świadoma, bo ma dostęp do coraz obszerniejszej historii literatury. Takie ujęcie problemu nazwałbym awangardowym, ponieważ zakłada ono rozwój, postęp. Każda kolejna faza rozpatrywana w tej optyce staje się niejako podsumowaniem wszystkich wcześniejszych i jest od nich doskonalsza. A

gdyby tak nie było? Co wtedy? Gdyby się okazało, że każda, statystycznie rozpatrywana, generacja czytelników pozostaje tak samo naiwna, bo na przestrzeni jednego życia można przeczytać skończoną ilość książek, zetknąć się z ograniczoną ilością koncepcji? Ograniczone są także psychologiczne możliwości radzenia sobie z nadmiarem informacji. Mogłoby się okazać, że ten wirtualny czytelnik czy użytkownik tekstu hipertekstualnego poczyna sobie z dziełem na poziomie bardzo elementarnym. Łatwo wyobrazić sobie sytuację, w której czytelnik potraktuje obcowanie z hipertekstem wyłącznie jako zabawę, nie będzie czytał/współtworzył utworów hipertekstualnych z pobudek intelektualnych, nie będzie się zastanawiał nad problemem autorstwa. Nawet jeśli faktycznie stanie się współautorem, nie będzie partnerem bardziej wyrafinowanego dialogu literackiego. W takim obiegu literackim, w jakim bierzemy udział, uczestniczy bardzo wielu pisarzy i jeszcze więcej czytelników, dlatego trudno byłoby zakładać, że wszyscy przystępują do lektury z takimi samymi intencjami. Jedni nastawieni są czysto rozrywkowo, inni oczekują intelektualnych czy politycznych wyzwań, jeszcze inni sięgają po tekst literacki pod przymusem obyczajowym lub szkolnym. Nie sposób wymagać, żeby wszyscy potraktowali hipertekst jako rozgrywkę, której istotnym elementem jest system literacki. Czytelnicy nie są aż tak doskonali, żeby mogli wpasować się w taki idealny model. Niektórzy nie będą do niego pasowali, bo mają swoje przyzwyczajenia lekturowe. Może też zdarzyć się tak, że czytelnik/użytkownik tekstu hipertekstualnego znajdzie się w próżni historyczno-literackiej – budując razem z autorem fabułę, nie będzie pamiętał, że kiedyś odbiorca wcale nie musiał tego robić. Taka „lektura” będzie jednowymiarowa i doraźna, ale wystarczająca do zaspokojenia podstawowych potrzeb użytkownika hipertekstu. Reasumując: nie każdy z czytelników będzie aniołem, dzięki któremu objawi się prawdziwa wartość hipertekstualnego dzieła.

Chciałoby się zapytać: ile razy przy potocznym użytkowaniu Internetu czytelnik będzie musiał uporać się z racją istnienia literatury? To raczej rzadkie

wypadki, co nie zmienia faktu, że technika hipertekstu jest obecnie dana odbiorcom, właśnie teraz wykorzystuje się ją, co może mieć różne konsekwencje – choćby dla wyobraźni piszących. Wywiera ona realny wpływ na to, jak będą projektowane przez nadawcę dzieła teksty literackie oraz ich odbiór. Myślę, że z analogiczną sytuacją literatura miała już wcześniej do czynienia. Przykładem mogą być choćby modernistyczne powieści kończące się kilkoma rozwiązaniami. Inna skala zjawiska, inne koncepcje dzieła, ale podobne poczucie zmiany w kulturze i świadomości literackiej.

Żaneta Nalewajk: Zdaniem Roberta Coovera „żyjemy fikcją”. Dlatego właśnie powinniśmy dążyć do uzyskania „metafikcyjnej świadomości” form: historii, filozofii, religii – współokreślających, kształtujących, organizujących nasze doświadczenie rzeczywistości. Wspomniane formy przybierają postać ufikcyjnionych opowieści. Człowiek może stać się ich więźniem. W ucieczce z tej pułapki struktur zapośredniczających rozumienie świata pomagać ma literatura. Czy Pana zdaniem szybki przyrost tekstów o charakterze metafikcyjnym w rodzimej literaturze lat dziewięćdziesiątych i pierwszych może pociągnąć za sobą skutki zgoła przeciwne? Innymi słowy, czy istnieje ryzyko oswojenia, konwencjonalizacji metafikcji?

Wojciech Browarny: Chyba najbardziej dobitnie zwrócił uwagę na to zagrożenie Bogusław Bakula, który podkreślał, że tego typu literatura może zacząć przypominać autotematyczną pralkę. (*ogólny śmiech*). Snując historycznoliterackie rozważania Bakula wskazywał takie okresy, kiedy autotematyzm stawał się bardzo skonwencjonalizowany i służył do zakamuflowania warsztatowej nieudolności pisarzy. Badacz miał na myśli zwłaszcza epigonów, którzy z czystego snobizmu naśladowali te rozwiązania literackie. Jednak ja nie obawiałbym się takiego zagrożenia, bo epigonizm jest łatwy do zidentyfikowania – zwłaszcza z perspektywy czasu. Prędzej czy później będziemy potrafili oddzielić ziarno od plew. Natomiast pewnym zagrożeniem wydaje mi się takie myślenie, zgodnie z którym literatura jest

bardziej władna niż inne sposoby pisania i mówienia do radzenia sobie ze schematami, wzorcami myślowymi. Może taka być, kiedy piszący ma świadomość tego, jak wykorzystać narzędzia językowe, którymi posługuje się literatura, jak obnażyć specyfikowane formy wypowiedzi za pomocą konstrukcji literackiej. Ale samo posługiwanie się technicznymi rozwiązaniami autorefleksyjności jeszcze nie gwarantuje, że to się uda. Wykazywanie sztuczności samo może przeobrazić się w sztuczność, okazać się pustym gestem, rodzajem autorefleksyjnej retoryki, która już nic nie wnosi, staje się jałowa informacyjnie. Nieustanne powtarzanie w prozie diagnozy, zgodnie z którą mamy do czynienia z kryzysem, wcale nie musi tego kryzysu wyjaśniać i przewyższać. Takie teksty sprowadzają się do repetycji ogólnie dostępnej wiedzy o rzeczywistości czy stanie kultury. Metafikcja, jeżeli ma aktywnie służyć do rozprawiania się z tym, co przestało być komunikatywne, sama musi się intensywnie rozwijać. Oznacza to, że nie można przyjąć założenia, że raz zastosowane autorefleksyjne formy literackie, wciąż będą przydatne i żywe. Trzeba je na nowo kreować albo aktualizować. Polskim pisarzom w latach 90. udało się twórczo wykorzystać gry metafikcjonalne. Prozaicy dostosowali je do sytuacji przełomu politycznego, do zmian zachodzących w mentalności Polaków oraz transformacji w systemie komunikacyjnym. Twórcy aktualizowali konwencje opowieści w powieści, parodii czy kalamburu językowego. Wydaje mi się, że obecnie potrzeba mówienia za pośrednictwem literatury o rzeczywistości jest zupełnie inna niż przed dziesięciu czy piętnastu laty. Dlatego też metafikcja, która mogłaby dzisiaj być czytelna, komunikatywna i użyteczna dla rozpoznania świata, także musiałaby się zmienić. Jeżeli nawet powielalaby znane rozwiązania, to znalazłyby się one w odmiennych konfiguracjach tekstów, weszłyby do innych projektów literackich.

Żaneta Nalewajk: Czy można by Pana wypowiedź podsumować w taki sposób, że metafikcja jest pewną konwencją, repertuarem chwytów, które mogą, ale nie muszą być medium dla treści nośnych poznawczo?

Wojciech Browarny: Tak. Jeżeli uznać ją za określony repertuar chwytów, to może być on nośny w konkretnym momencie historycznoliterackim. Potem repertuar ten staje się kanonem i zespołem chwytów historycznych, usankcjonowanych w przeszłości. Aktualnie nie musi być przydatny. Natomiast metafikcja rozumiana jako podstawa, dążenie do tego, żeby przeświecić literaturę, powinna nadal przynosić korzyści – zachowywać zdolność obnażania, przewartościowywania skostniałych konwencji i wreszcie wypracowywania nowego repertuaru środków, które mogłyby służyć tym celom.

Żaneta Nalewajk: W takim ujęciu postawa metafikcjonalna kojarzy mi się z postawą eseisty. Bez względu na upływ czasu czy dziejowe wstrząsy zadaniem eseisty jest problematyzacja tego, co dzieje się wokół.

Wojciech Browarny: Właśnie tak, i nawet bez względu na to, co w danym momencie rozumiemy przez esej. Ujęcia tego gatunku zmieniają się co jakiś czas. Podobnie jest z autorefleksyjnością w literaturze. To, co kiedyś nazywaliśmy autotematyzmem wyrastało z analogicznej postawy. Z takich założeń należy wychodzić, kiedy chce się przyjrzeć temu, co się dzieje z literaturą. Natomiast sposób, w jaki będziemy to robić jest kwestią doboru aktualnych środków, to znaczy takich, które byłyby do przyjęcia dla czytelnika i mogłyby zaistnieć w obiegu literackim. Dla przykładu w modernistycznej powieści autotematycznej pojawiała się postać artysty jako bohatera. *Künstlerroman* w pewnym momencie był formą literacką, która cieszyła się na tyle dużym autorytetem, że mogła stać się nośnikiem dla podstawy autotematycznej. W latach 60. i 70. w literaturze polskiej taką rolę pełniła forma sylwiczna, jak o tym pisał Ryszard Nycz. Cieszyła się ona autorytetem dlatego, że odpowiadała na zapotrzebowanie ówczesnej sytuacji, pokazywała rozkład oficjalnej mowy i problemy z tożsamością podmiotu. Sylwa była wyrazem postawy niezgody, ironii, diagnozą rozpadu całości, znakiem kwestionowania autorytarnej mowy, scentralizowanych językowo sposobów komunikowania

się. Kariera sylwy wiązała się z poszukiwaniem formy bardziej autentycznej. W latach 90. XX wieku polscy pisarze kierując się podobnymi założeniami szukali w literaturze czegoś podobnego. Sprawdzali możliwości kompozycji powieściowej będącej zbiorem fragmentów, uprawiali grę z cytatem prawdziwym i sfingowanym. Takie poczynania były świadectwem tego, że prozaicy chcieli krytycznie przyjrzeć się swojemu światu. Osiągnęli to za pośrednictwem innych rozwiązań literackich niż ich poprzednicy, bo postać modernistycznego artysty-demiurga w latach 90. nie cieszyła się już autorytetem literackim.

Krzysztofa Krowiranda: Skojarzyła mi się tu jedna sprawa, z repertuaru prywatnych koncepcji. Chodzi mi o spostrzeżenie na poziomie ogólnym, wynikającym z obserwacji historycznych realizacji zjawiska sylwy. Pojawienie się form hybrydycznych, eksploatujących możliwości autotematyzmu, a traktowanych jako diagnostyczne dla kondycji społeczeństwa i literatury, powiązać można chyba z sytuacją kryzysu, bądź przesilenia, kiedy wyczerpują się pewne środki mówienia o świecie, mówienia o literaturze?

Wojciech Browarny: Jeśli podpisałbym się pod tą tezę, to oczywiście zaznaczając, że to jest myśl Roberta Altera, który związał przesunięcia punktu ciężkości między fikcją, czyli opowieścią budującą iluzoryczny świat przedstawiony, a metafikcją z momentami przełomowymi w kulturze europejskiej. Alter postawił historycznoliteracką tezę, zgodnie z którą historycznym przełomom w kulturze towarzyszyło nasilenie tendencji metafikcyjnych i autorefleksyjnych w tekstach literackich. Pierwszym ewidentnym przykładem takiej sytuacji było przesilenie średniowiecza, czego dowodem może być twórczość Cervantesa. Wyrazisty kanon epiki rycerskiej uległ rozkładowi wraz z destrukcją feudalnego świata, odejściem w przeszłość teocentrycznej wizji Kosmosu. Tym samym średniowieczne filozoficzne opowieści i inne narracje, które uzasadniały tę rzeczywistość straciły swój dawny autorytet. Wśród nich znalazły się także formy literackie takie jak: epos

rycerski czy pieśni trubadurów. Natomiast w twórczości Cervantesa ujawniła się ewolucja rozwiązań literackich. Cervantes szukał form bardziej autentycznych, bardziej nośnych poznawczo, ironicznych, wielogłosowych, nasyconych świadomością literacką. Pisarz wyciągał wnioski ze zmian społecznych, które przeorały późnofeudalną Europę.

W kolejnych przełomach historycznych Alter zaobserwował działanie analogicznego mechanizmu. Dostrzegał podobne zjawiska w okresie przejściowym pomiędzy formacją oświeceniową a romantyzmem i w czasie modernistycznego przewartościowania dziedzictwa poprzedników.

Myślę, że moglibyśmy rozwinąć koncepcję Altera także na współczesność. Nie oznacza to jednak, że nie da się napisać innej historii metafikcji. Zamiast analizy zależności pomiędzy zjawiskami społecznymi, kulturalnymi i literackimi, mogłaby powstać historia dyskusji wewnątrzliterackich. Dynamika wewnątrzliteracka ma znaczenie zwłaszcza w momentach burzy i naporu. Wiele epok literackich nie rozpoczyna się w momencie przełomów społecznych. Weźmy choćby pod uwagę europejski modernizm, w którym pojawia się podstawowe pytanie o podmiotowość jednostki, o jej niezależność od wpływów zewnętrznych. Ta idea została oczywiście zapożyczona od romantyków niemieckich, ale w modernizmie niemieckim, polskim czy brytyjskim stała się myślą powszechną. Nieustannie powracało pytanie, na ile jednostka jest autonomiczna, wolna od „lęku przed wpływem”. Ta dyskusja intelektualna musiała wpłynąć, na przykład, na kreację narratora, który szukał autentycznego, niezależnego, jednostkowego, osobnego języka. Ten język bardzo wyraźnie różnił się od wypowiedzi narratora w powieści realistycznej, będącej wyrazem świadomości mieszczańskiej. W tego rodzaju przemianach daje o sobie znać napięcie autorefleksyjne. Zostało ono wykreowane przede wszystkim przez dyskusję filozoficzną. A więc z jednej strony, jak chce Alter, kryzysy ekonomiczne, zmiany w stosunkach pracy i wreszcie rozwój myśli teologicznej są przyczyną kryzysów intelektualnych, a

tym samym powodują wzmocnienie postawy autorefleksyjnej w literaturze, z drugiej zaś tendencje autorefleksyjne mogą mieć swoją genezę w wewnętrznych dyskusjach filozoficznych i literackich, które służą na przykład wypracowaniu nowych kryteriów estetycznych. Moderniści i romantycy musieli takie kryteria sobie stworzyć, bo te zastane okazały się nie do przyjęcia. Niektórzy z nich sięgali do szerokich społecznych i historycznych uzasadnień, a inni po prostu odrzucali tradycję, kwestionowali dorobek starszych pokoleń.

Krzysztofa Krowiranda: Chciałabym najpierw przeczytać dość długi fragment tekstu Davida Mosera *To jest tytuł opowiadana, który pojawia się w nim kilka razy*, a następnie zadać kilka banalnych pytań. „To jest pierwsze zdanie opowiadania. To jest drugie zdanie. To jest tytuł opowiadania, który pojawia się w nim kilka razy. To zdanie poddaje w wątpliwość sens pierwszych dwu zdań. To zdanie ma poinformować czytelnika, jeśli jeszcze tego nie zauważył, że niniejsze opowiadanie jest samozwrotne, czyli takie, które zawiera frazy odnoszące się do własnej struktury i funkcji. To zdanie kończy pierwszy akapit.

To jest pierwsze zdanie nowego akapitu w opowiadaniu samozwrotnym. To zdanie przedstawia czytelnikowi bohatera opowiadania, chłopca imieniem Waldek. To zdanie stwierdza, że Waldek jest blondynem, ma niebieskie oczy, amerykańskie obywatelstwo i dwanaście lat - i że w chwili, kiedy o tym mowa, dusi swoją matkę. To zdanie uskarża się na niezgrabność samozwrotnej narracji przyznając jednocześnie, że pozwala ona autorowi na rzadką chwilę zabawy i dystansu. Dla zilustrowania tego, co zostało powiedziane w poprzednim zdaniu, niniejsze zdanie przypomina, bez śladu ironii, że dzieci są drogocennym darem od Boga i że tylko dzięki nim nasz świat jest tak radosny i bajecznie kolorowy.” Czy to jest jeszcze literatura? Czy możliwa jest metafikcja w stanie czystym?

Czy też załączek fabuły (Waldek) jest niezbędnym elementem, by metafikcja mogła się pojawić? Wyłania się tu koncepcja metafikcji jako pasożyta, polipa, który czymś musi się pożywić, żeby w ogóle zafunkcjonować.

Wojciech Browarny: To jedno z najpoważniejszych pytań, jakie wspólnie podczas tej rozmowy postawiliśmy. Sprowadza się ono do zagadnienia: co uzyskujemy dzięki takim zabiegom metafikcyjnym? Czy zawsze wartościową literaturę? Musimy przyjąć na chwilę na perspektywę krytycznoliteracką, żeby wprost móc zapytać: czy pewne skrajne zabiegi tekstualne cały czas mieszczące się w konwencji autorefleksyjnej są jeszcze użyteczne z punktu widzenia zasad literatury oraz ze względu na to, co literatura oferuje czytelnikowi? Takie eksperymenty tekstowe mają czasami charakter aleatorycznej zabawy, wynikają po prostu z przypadkowych operacji na tekście, polegają na zawieszeniu fabularnych reguł porozumienia z czytelnikiem.

Jakie są tego efekty? Po pierwsze mogą być one pozytywne – wskazują bowiem granice czytelności dzieła literackiego, poza którymi zaczyna się coś, czego intuicyjnie nie postrzegamy już jako literatury, ale jedynie jako zestaw słów, a czasami tylko zbiór znaków typograficznych. Po drugie ujawniają problem aksjologiczny: żadna teoria literatury nie ucieknie od wartościowania. Nie uda jej się to nawet wówczas, gdy pragnie budować zobiektywizowane modele, które odwołują się do relacji między utworami, opierają się na ilościowych badaniach nad proporcjami między tekstem oryginalnym a tekstem nieoryginalnym. Pytania o wartość literatury nie sposób pominąć. Taką wartość będziemy mierzyli w bardzo tradycyjnych wielkościach: powróci kwestia tego, czy dzieło podoba się czytelnikom czy nie, pojawi się problem walorów poznawczych. Spojrzenie na literaturę z perspektywy krytycznoliterackiej w dużej mierze te skrajne eksperymenty kompromituje. Trzeba to jasno powiedzieć: w dziewięćdziesięciu procentach nowatorskie poszukiwania są skazane na fiasko. Pozostałe owocują jednak obnażeniem skonwencjonalizowanych sposobów pisania, uwidaczniają reguły językowe, których dotąd sobie nie uświadamialiśmy. Przy tworzeniu takiej literatury warto jednak pamiętać o czytelniku, z którym łatwo można utracić kontakt. To, co

powiem zabrzmieć może dydaktycznie, ale uważam, że o odbiorcę trzeba się troszczyć, warto go hołubić, podtrzymywać z nim kontakt. Autor musi we własnym dobrze pojętym interesie zabiegać o to, żeby ktoś chciał czytać jego książki. Jeżeli poświęcimy komunikatywność i atrakcyjność literatury na rzecz abstrakcyjnych eksperymentów, możemy stracić wszystko. To gra o najwyższą stawkę.

Krzysztofa Krowiranda: Powrócę do pytania o możliwość istnienia metafikcji w stanie czystym. Czy metafikcja może funkcjonować autonomicznie, czy też musi oprzeć się na jakiejś fabule? Choćby w stanie załączkowym, jak w cytowanym fragmencie.

Wojciech Browarny: Jeśli metafikcja może istnieć w stanie czystym, to z pewnością nie w formie abstrakcyjnej, gdzie będziemy mieli do czynienia z tekstem, który już nic nie mówi o świecie, bo stanowi tylko na przykład rekombinację innych tekstów. W takim przypadku nie ma szans na uzyskanie walorów literackich. Za taki przypadek uznać można tom Adama Wiedemanna *Sęk Pies Brew*, a zwłaszcza opowiadanie *Pudel*, które polegało na samplowaniu istniejącego wcześniej opowiadania. Efekt, który uzyskał Wiedemann był na pewno rodzajem zaskoczenia, wytrąceniem czytelnika z przyzwyczajzeń lekturowych, ale nie niósł ze sobą wartości literackich. Bez wiedzy, którą Wiedemann rozpowszechniał za pomocą kanałów okołoliterackich, bez informacji, że mamy do czynienia z eksperymentem teksty tego autora byłyby zupełnie niekomunikatywne, a tym samym dla większości czytelników bezwartościowe. Metafikcja, jeżeli ma prowadzić do osiągnięć literackich, musi opierać się na niektórych tradycyjnych cechach prozy. Jeśli jest inaczej, tekst skazany będzie na funkcjonowanie na marginesie obiegu literackiego.

Krzysztofa Krowiranda: Czyli metafikcja „nieskażona” fabułą pojawić by się mogła jedynie w warunkach laboratoryjnych, jako wynik eksperymentu i wyłącznie w celach badawczych? Wówczas, gdy autor na pierwszym planie

stawia testowanie możliwości literackich, nie zaś kontakt z odbiorcą, dla którego fabuła jest elementem niezbędnym?

Wojciech Browarny: Nawet jeśli twórcy takich skrajnych eksperymentów metafikcyjnych chcą by ich teksty zaistniały w obiegu literackim, nawet jeżeli to się stanie, to nie funkcjonują one jako wartościowe dzieła opowiadające o doświadczeniu człowieka, jego świecie, przeszłości, kulturze, ale wyłącznie jako produkty tekstowe przeznaczone dla osób wtajemniczonych, zainteresowanych eksperymentalną konceptualizacją stanu literatury. W pewnym sensie takie teksty to bardziej wypowiedzi krytyczne, wypowiedzi teoretyczne, niż dzieła literackie. W ostatecznym rozrachunku, nawet wówczas, gdy mamy do czynienia z prozą megaeksperymentalną, przykładamy do niej głównie tradycyjne kryteria wartości.

Krzysztofa Krowiranda: Oczywiście, przykładamy te kryteria, choć zdajemy sobie sprawę, że w ich miejsce mogłyby wejść kryteria innego typu. Jednak, jeśli zastanowić się nad tym, co chcielibyśmy od literatury uzyskać, to wśród szeregu możliwych kryteriów, kryterium przeżycia literackiego i wartości estetycznych stają na pierwszym planie. Może to kwestia przyzwyczajenia i edukacji literackiej, którą każdy z nas przeżył, a może wynika to stąd, że literatura rozumiana tradycyjnie, nawet jeśli jest wzbogacona jakąś warstwą metafikcyjną, odwołuje się jednak do jakiejś struktury myślenia ludzkiego.

Wojciech Browarny: Może jest odpowiedzią na naszą potrzebę porządkowania doświadczeń i nadawania im sensu...

Krzysztofa Krowiranda: Potrzebę, która nie jest aż tak relatywna, żeby dała się dopasować do skrajnych metafikcyjnych eksperymentów.

Żaneta Nalewajk: Punktem wyjścia odpowiedzi na pytanie, czy metafikcja musi być zawsze polipem, narosłą na fikcji, mogłaby być też analiza samego terminu metafikcji, który zawiera w sobie słowo fikcja. Pochodzący z języka greckiego przedrostek *-meta* wskazywałby na to, że mamy do czynienia

ze zjawiskiem wyżej zorganizowanym, bardziej wyspecjalizowaną, przekształconą formą fikcji.

Wojciech Browarny: Warto jednak pamiętać, że z powodzeniem prowadzi się eksperymenty, w których pojawiają się odkrycia językowe. Przykładem może być poezja komputerowa. Parę artykułów na ten temat ukazało się w latach 70. w miesięczniku „Poezja”. W badaniach nad poezją komputerową korzystano z procedur wypracowanych przy okazji eksperymentów z tzw. sztuczną inteligencją. Komputerowa symulacja procesów literackich, takich jak tworzenie rymowanej poezji, zbliżyła badaczy do rozróżnienia: co w tekście jest efektem aktualnych sposobów mówienia zależnych od historycznych kontekstów komunikacji literackiej, a co wyrazem wrodzonych skłonności człowieka jako istoty mówiącej. Człowiek jako istota mówiąca przekazuje na zasadzie dziedziczenia pewne predyspozycje następnym pokoleniom, zaś inne umiejętności nabywa się, ponieważ w określonym momencie historycznym okazują się one użyteczne. Dzięki doprowadzeniu do skrajności sytuacji wyrażania się za pomocą języka literackiego udało się, przynajmniej wstępnie i orientacyjnie, zróżnicować te cechy. Nie można jednak napisać w taki sposób wartościowego (i tu znowu pojawia się to ważne kryterium) dzieła literackiego, a przynajmniej, jak dotąd taki przypadek nie miał miejsca.

Żaneta Nalewajk: Jak Pan sądzi, czy metafikcyjna odmiana prozy autorefleksyjnej ma szansę wyzwolić się z interpretacji, które ujmują ją jako znak kryzysu literatury, a w konsekwencji również znak kryzysu refleksji o literaturze? Gdyby pokusić się o ujęcie problemu z innej strony rzecz by można, że właśnie tej prozie zawdzięczamy renesans takich kategorii jak podmiot, *mimesis*, gatunek. Okazują się one coraz bardziej przydatne w procesie rozpoznawania i opisywania najnowszej literatury. Symptomatyczne, że im głośniej wybrzmiewają tezy o śmierci podmiotu, zmierzchu mimetyczności, zagładzie gatunków, tym częściej pojęcia te stają się przedmiotem rozważań

współczesnych literaturoznawców. Czy zgodziłby się Pan ze stwierdzeniem, że wspomniane kategorie, wyrzucone drzwiami, wracają oknem?

Wojciech Browarny: Muszą wracać, jeżeli mówi się o nich. Są one konceptualizowane nawet wewnątrz powieści i innych utworów literackich. Tam gdzie na naszych oczach rozpada się podmiot rozumiany jako struktura odziedziczona po dawnej powieści, tam także ten podmiot powraca, jako struktura odnawiająca się na oczach czytelnika. Zapewne w związku ze stanem literatury rozwijają się badania narratystyczne prowadzone przez socjologów czy psychologów takich jak Taylor czy Giddens, którzy twierdzą, że formowanie się „ja” – samoświadomego i samowyróżniającego się – można opisać jako proces narracyjny. A to elementarny problem autorefleksyjności. Rzeczywiście, te wyrzucone pojęcia literackie muszą się ożywić w metafikcji, tylko w zdecydowanie inny sposób, np. dzięki autorefleksyjnej narracji, wystawiającej na próbę nasze przyzwyczajenie do podmiotu, przyczynowości czy gatunku.

Z drugiej strony zjawiskom tym towarzyszy otoczka kryzysu, choćby w tym znaczeniu, że kryzys to także przełom, sytuacja przejścia z jednej fazy do drugiej. Taki kryzys może być też swoistym znakiem terapii, poszukiwania nowych rozwiązań, w chwili, kiedy stare przestały być skuteczne i użyteczne. Czy metafikcja ma szansę na wyzwolenie się ze skojarzenia z kryzysem czy funkcjonowania w takiej kulturze, którą podejrzewa się o stan kryzysu? Chyba tak. Przychodzi mi do głowy jeden bardzo praktyczny na to sposób. Wystarczy zapytać, czy dobrze napisana literatura metafikcyjna sprawdza się na rynku, czy sprawdza się w opinii czytelników, czy zostaje w pamięci historycznej. Okazuje się, że tak. Twórczość Marka Bieńczyka, Janusza Rudnickiego, Izabeli Filipiak, Nataszy Goerke czy Olgi Tokarczuk stanowiła przecież jeden z głównych nurtów literatury lat 90.

Krzysztofa Krowiranda: Do tej listy dołączyłabym także teksty Magdaleny Tulli.

Wojciech Browarny: Oczywiście. Wokół tego centrum konsolidowali się nie tylko pisarze młodszy, ale także starsi twórcy, którzy podglądali warsztat swoich następców. Literatura metafikcyjna znalazła bezpośrednie środki docierania również do czytelnika niezainteresowanego refleksją nad stanem literatury, świadomością kryzysową, problemami literackości jak choćby podmiot czy gatunek. Jednym ze sposobów nawiązywania porozumienia z takim odbiorcą było podwójne kodowanie, o którym wspominali polscy krytycy, a wcześniej jeszcze krytycy zachodni, wskazując na pisarstwo na przykład Borgesa, Nabokova, Fowlesa i może Eco. Podwójne kodowanie polegało na dążeniu do skomponowania takiego utworu literackiego, który mógłby być czytelny według reguł tradycyjnej powieści, a jednocześnie według reguł autorefleksyjności. Udało się tego dokonać. Wiele wybitnych dzieł będących kwintesencją metafikcji spełnia te kryteria. Teksty te weszły do szerszego obiegu niż środowisko literackie czy grono specjalistów od literatury i tam zaskarbiły sobie czytelników. Oznacza to, że pojawiły się utwory, które przemawiały do odbiorców nie językiem kryzysu kultury, ale językiem dobrej literatury. Zwłaszcza w kręgu literatury anglojęzycznej był to język solidnej epiki. A to, że w tym przekazie zawiera się informacja, że świat nie jest dokładnie taki, jak ten zapisany w literaturze, nikomu nie musi szkodzić. Przeciwnie. Odbiorcy mogą wychwycić z tak napisanej powieści tyle, na ile są przygotowani. Nie oferuje im się już gotowego, zamkniętego semantycznie produktu literackiego, wobec którego nie mają żadnego pola manewru. Zarazem jednak nie obdarza się ich skrajnymi wytworami autorefleksyjności, z którymi nie umieliby sobie poradzić. Wydaje mi się, że w praktyce wielu dobrych pisarzy umiało zdystansować się do meandrów myśli literaturoznawczej, odsunąć problem kryzysu literatury, a zwłaszcza powieści na bok po to, żeby nawiązać udany kontakt z odbiorcami, z którego wszystkie strony mogą czerpać poczucie zadowolenia – zarówno czytelnicy szukający fabuły, jak i ci doznający przyjemności z tropienia w dziele intertekstualnych nawiązań, a nawet tacy,

którzy uważają, że powieść się skończyła. Tego rodzaju teksty z pełną świadomością pokazują, że powieść po jej śmierci nadal daje się czytać.

Krzysztofa Krowiranda: Na marginesie rozmów o kryzysie powieści przypomniła mi się konstatacja Karola Irzykowskiego, który twierdził, że nie ma kryzysu powieści, jest tylko gadanie o kryzysie, samo będące kryzysem. Moje ostatnie pytanie wiąże się z moją prywatną koncepcją. Gdzie usadowił się autentyk w literaturze po 1989 roku? Żaneta mówiła już o kategoriach literaturoznawczych, które wyrzucane drzwiami wracają oknem. Autentyk też do nich należy. Został on pożegnany, pogrzebany (oczywiście autentyk konkretnym rozumieniu). Autentyk, z jakim mieliśmy do czynienia w połowie lat siedemdziesiątych w tekstach Konwickiego czy Brandysa, w literaturze najnowszej jest w odwrocie, chociaż nie został do końca wyrugowany nawet w takiej postaci, jaka występowała wówczas. Natomiast całkiem nieźle się ma w najnowszych tekstach literackich autentyk w nieco innym rozumieniu. Zmienił się kanał komunikacji z odbiorcami. Sytuuje się on tam, gdzie paradoksalnie najmniej możemy się go spodziewać. Widziałabym go właśnie w spotęgowanej literackości, spotęgowanej metafikcji, w sytuacji, kiedy pisarz dopuszcza czytelnika do swojego warsztatu, a nie robił tego nigdy wcześniej w aż takim stopniu. To po pierwsze. Po drugie w autotematycznych zabiegach metafikcyjnych wytwarza się, mam wrażenie, jedyne miejsce porozumienia między nadawcą a odbiorcą. Czy Pana zdaniem taka hipoteza jest możliwa do utrzymania?

Wojciech Browarny: Do pewnego stopnia tak jest. Dzieje się tak dopóki, dopóty to autorefleksyjne porozumienie między twórcą a czytelnikiem jego dzieł żywi się jakąś świeżością, odkrywczością, przełamywaniem konwenansów. Bo potem ten autentyk może się zamienić znowu w schemat, w „autotematyczną pralkę”, która powieliła znane chwytły. Cóż z tego, że pisarz kumuluje w tekście autorefleksyjne chwytły, jeśli okazują się one opatrzone i wyświechtane. Podobnie dzieje się z ideami, które w założeniu mają odkrywać

autentyczne relacje między rzeczami i zjawiskami. Na przykład idea socjalizmu w XIX wieku miała pokazać, jakie naprawdę są stosunki ekonomiczne między klasami społecznymi. Dobrze wiemy, co się działo z tą koncepcją w XX wieku. Z metafikcją jest tak, że jeśli nie będzie ona odświeżana, to bardzo szybko zatraci swoją autentyczność. Możemy to obserwować w utworach, które powielają chwytły autorefleksyjne, a nie szukają nowego dla nich zastosowania. Nie będę wymieniać konkretnych nazwisk pisarzy...

Żaneta Nalewajk: Dlaczego?

Wojciech Browarny: No dobrze, wymienię. Na przykład Artur Koźdrowski albo Jan Sobczak przeholowali z eksponowaniem literackości, która przytłoczyła wszystko, co w tekście prozatorskim, narracyjno-fabularnym może być ciekawe.

Mam jeszcze jeden pomysł na autentyczność metafikcji: autentyczność, zabrzmiała to jak tautologia, poprzez eksploatowanie autentyku. Mam na myśli pojęcie „autentyku” definiowane nie w odniesieniu do twórczości Brandysa czy Konwickiego, ale autentyk naturalistyczny. Istnieje przecież proza, która w sposób niezawołowany przygląda się realiom życia we współczesnej Polsce. Przykładem może być choćby twórczość Daniela Odiji. Penetruje ona obszary rzeczywistości środowiskowej, a są to zwykle obszary marginalne, obszary społeczności wykluczonych. Autor *Ulicy* posługuje się takimi narzędziami wypożyczonymi z autentyku, jak bezpośrednia obserwacja, konwencja hiperrealistyczna, zainteresowanie szczególnie brutalizmem stosunków międzyludzkich, rezygnacja z wyrafinowanego języka, który mógłby zasłonić to, co opisywane. Odija tworzy bohatera typowego, „wydobytego” z tradycji prozy naturalistycznej. Kiedy czytam teksty Odiji przychodzą mi na myśl książki takich twórców jak Marek Nowakowski czy Marek Hłasko – powojennych patronów takiego sposobu pisania o rzeczywistości „tu i teraz”. Odija wykorzystuje wspomnianą konwencję w wyrachowaniu – doprowadza pewne sposoby mówienia do skrajności. Są one nie tylko wierne rzeczywistości,

ale także dawnym konwencjom literackim zmierzającym do tendencyjnego wyobrażenia świata. To jest autentyk od autentyku, który uschematyzował się już w znacznej mierze. Jeżeli bohater Odiji zostaje wykreowany na alkoholika z marginesu społecznego, to dzieje się to za pośrednictwem rozwiązań obecnych już w literaturze, dla polskiego czytelnika dobrze rozpoznawalnych, kojarzonych z rzeczywistością Polski Ludowej. Powstaje taka autentyczność, która kiedyś już autentycznością była – autentyczność powtórzona, podwojona, autentyczność z przeszłością.

Żaneta Nalewajk: Autentyczność po przejściach (*śmiech*)

Wojciech Browarny: Autentyczność po dużych przejściach (*śmiech*) i politycznych i literackich, autentyczność podbudowana nie tylko samoświadomością, ale także autokompromitacją. Pobrzmiwa tu echem proza ciemnych marginesów życia z przełomu 1956 roku, który powtórzony być nie może, bo żyjemy w innym czasie, innej epoce, odmiennych realiach. A jeśli jednak został w jakimś sensie powtórzony, to właśnie dlatego, że autor sięga po coś, co jest już literaturą, a nie maluje nam kawałka świata „z natury”, bo go w ten sposób wymalować się nie da. Przez ten literacki autentyk ostatecznie przeziiera autorefleksyjność. Obnażając, że ten naturalistyczny opis to właśnie literatura, pisarz pokazuje, że o świecie społecznym, o biednych, wykluczonych, bezrobotnych myślimy za pośrednictwem literatury. Czy nawet szerzej: myślimy tak, jak nas do tego przyuczyły filmy, przedstawienia teatralne, artykuły, które też czerpią z literatury, z zaproponowanych przez nią opisów doznań i emocji, by wspomnieć jedynie o powieściach Emila Zoli, francuskiej powieści populistycznej, „Przedmieścia” i nowej rzeczowości z lat 30 minionego stulecia. Literatura ta próbowała szturmować świat pod znakiem autentyczności, obiektywizmu, socjologizmu, ale jednak pozostawała literaturą. Literatura zagospodarowująca autentyk wydaje mi się potrzebna. Nie powinno się tylko z nią przesadzić, bo za chwilę będzie nie do strawienia. Nie kieruję tego zarzutu do Odiji, ponieważ w jego prozie naturalizm jest podszyty innymi

językami literackimi, szczególnie psychologizmem. Z autentykiem można radzić sobie na wiele sposobów. Najczęściej przez spotęgowanie literackości. W *Lubiewie* Michała Witkowskiego epizody reportażowe lub pamiętnikarskie są objęte ramą wielowątkowej, fragmentarycznej, podejrzliwej wobec języka i aluzyjnej narracji, przywodzącej na myśl prozę Białoszewskiego, Czycza lub Brezy.

Krzysztofa Krowiranda: Kilkakrotnie w Pana wypowiedziach pojawiło się pojęcie literackości. Jak Pan je rozumie?

Wojciech Browarny: Pierwotnie pojęcie to było związane z myślą formalistów rosyjskich. Chodziło o napięcie pomiędzy regułami użycia języka w utworze literackim a zasadami, które obowiązują w wypowiedziach nieliterackich. Jeśli mamy do czynienia z nasiloną literackością, to owo napięcie jest bardzo duże, dobrze wyczuwalne. W trakcie lektury odnosimy wrażenie, że przed nami odkrywa się artystyczny projekt, celowy i osadzony w systemie literackim, a nie kawałek świata. Literackość może być też zakamuflowana - podporządkowana innym instancjom tekstu, takim jak iluzoryczność, perswazyjność lub nastawienie ideologiczne. Wtedy właśnie łapiemy się na tym, że mamy tendencję do wchodzenia w świat wykreowany, wydaje nam się, że obcujemy z prawdą, rzeczywistością.

Krzysztofa Krowiranda: Czy literackość da się w tekście „złapać za rękę”? Czy jej obecność jest jedynie wyczuwalna?

Wojciech Browarny: W tekstach autorefleksyjnych literackość jest możliwa do uchwycenia. Jej znakami są operacje na tradycji literackiej, przywołanie schematów literackich w celu powtórzenia, parodii, rekonstrukcji, a także rozwiązania kompozycyjne dzieła, konstrukcja świata przedstawionego, inkrustacja tekstu wypowiedziami autotematycznymi.

Krzysztofa Krowiranda: Czy dobrze rozumiem, że autorefleksyjność jest jednym z tekstowo uchwytłych przejawów literackości?

Wojciech Browarny: To jeden z jej przejawów, ale bardzo nieprzypadkowy. Wydaje mi się, że autorefleksyjność zawsze idzie w parze z literackością, ale nie może się do niej ograniczać. Z ważnej literatury powinny wyłaniać się również takie problemy, których nie da się przewidzieć na podstawie dzisiejszego pojęcia literackości.