

Dorota Korwin-Piotrowska*

Siła powieści – osiem dekad później

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2024.002>

Streszczenie: Tytuł tekstu nawiązuje do słynnej rozprawy Rogera Caillois z 1942 r. pt. *Siła powieści* (Gdańsk: Wydawnictwo UG, 2008; oryg. *Puissances du roman*. Paris: Editions du Sagittaire, 1942). Autorka artykułu próbuje odpowiedzieć na pytanie, dlaczego prognozy wyczerpania się tego gatunku się nie spełniły oraz jak można obecnie klasyfikować powieść, unikając przy tym zbyt wąskiego jej rozumienia. Nawiązuje przy tym zarówno do biologicznej taksonomii i kategorii kładu, jak i do zjawiska anamorfizmu w malarstwie. Rozważa też rolę powieściowej fikcji w 'fikcjonalizacji życia' i upowszechnieniu się kategorii narracji we współczesnej kulturze. Pokazuje przy tym – na przykładach z twórczości Olgi Tokarczuk (*Empuzjon*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2022), Jacka Dukaja (*Imperium chmur*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2020), a także Tomasza Różyckiego (*Ijasz*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2021; *Złodzieje żarówek*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2023) – jak nowoczesna polska powieść łączy różne sprzeczności, m.in. realizm i fantastykę, kulturę wysoką i popkulturę, powagę oraz zabawę.

Słowa kluczowe: powieść, anamorfiza, gatunek, kład literacki, polska powieść współczesna

13

1–2(49) 2024

LITTERARIA COPERNICANA

ISSNp 1899-315X

ss. 13–27

* Dr hab., prof. UJ, literaturoznawczyni, zatrudniona w Zakładzie Lingwistyki Komputerowej Instytutu Studiów Informacyjnych, na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zainteresowania badawcze: pogranicze poetyki i lingwistyki, rola milczenia w tekście literackim, związki retoryki i filozofii dialogu.

E-mail: dorota.korwin-piotrowska@uj.edu.pl | ORCID: 0000-0002-7256-5030.



Powers of the Novel – Eight Decades Later

Abstract: The title of the text refers to the famous work by Roger Caillois *Powers of the novel* [French 1st edition – *Puissances du roman*. Paris: Editions du Sagittaire, 1942; Polish transl. – Gdańsk: Wydawnictwo UG, 2008]. The author makes an attempt to answer why the predictions of this genre exhaustion have not come true, and how nowadays one can classify a novel avoiding an overly narrow understanding. To do so, she refers to the biological taxonomy and the category of clade, and also to the phenomenon of anamorphism in painting. In addition, she considers the role of the novel in so-called fictionalization of life, and the dissemination of the category of narration in modern culture. Referring to examples from the works by Olga Tokarczuk (*Empuzjon*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2022), Jacek Dukaj (*Imperium chmur*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2020) and Tomasz Różycki (*Ijasz*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2021; *Złodzieje żarówek*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2023), the author shows how the contemporary Polish novel combines various contradictions, including realism and fantasy, high culture and pop culture, seriousness and fun.

Keywords: novel, anamorphosis, genre, literary clade, Polish contemporary novel

Tytuł nawiązuje do klasycznej już rozprawy Rogera Caillois z 1942 roku pt. *Siła powieści* (Caillois 2008, tyt. oryg. *Puissances du roman*). Autor ukazuje tam społeczne znaczenie powieści, jej moc uświadamiania ludziom tego, co umknęło ich uwadze – a przez to również zmieniania rzeczywistości: „odzwierciedlając społeczeństwo, powieść przedstawia jego aktywny obraz, który trawi je, tak jak kwas” (Caillois 2008: 7, 24–25). Dziś już raczej taka wiara w sprawczą, aktywną moc powieści wydaje się przeszłością – chociaż i do tego wątku przyjdzie jeszcze wrócić. Z kolei zapisane przez francuskiego badacza proroctwo zniknięcia powieści, gdy zmieni się na lepsze rzeczywistość społeczna, która ją w nowożytnym świecie wytworzyła, okazało się już dla niego samego po kilku dekadach fałszywe, oparte na utopii – co przyznał w dopisanej w 1973 r. *Przedmowie* (Caillois: 2008: 10). Zarówno na początku lat 70. ubiegłego stulecia, jak i obecnie, tj. w 2. dekadzie XXI w., powieść funkcjonuje na rynku czytelnictwa bardzo dobrze. Francuski badacz dokonał jednak także w swojej książce ciekawego, choć kontrowersyjnego, rozróżnienia, które prowadziło go do diagnozy stanu zachodnich społeczeństw oraz kultury – będzie ono tutaj punktem wyjścia do dalszych rozważań.

Caillois oddzielił sztukę wraz z literaturą, które podporządkowane są ogólnym regułom estetycznym, od powieści i kina – związanych z innym, tj. „konsumpcyjnym” nastawieniem. W ten sposób uznał powieść swoich czasów za odrębne od reszty literatury zjawisko. Cechą sztuki, według francuskiego badacza, jest to, że nastawiona jest na czyjś ogląd, estetyczną kontemplację, rozważanie walorów kompozycji, dostrzeganie niezwykłości języka (Caillois: 2008: 24–25). Natomiast powieść, podobnie jak kino, ma za zadanie wciągnąć w swój świat, dać przeżycie i wrażenie utożsamienia z bohaterami, dlatego nie jest ona – według autora – sztuką ani nawet literaturą (Caillois: 2008: 26). Nie tylko pozbawiona jest reguł, lecz

przede wszystkim nie ma już ambicji ukazywania lustra społeczeństwu i doprowadzania do zmian. Choć oczywiście Caillois dostrzegał, że zdarzają się dzieła powieściowe o szczególnych artystycznych właściwościach (przykład Marcela Prousta czy Jamesa Joyce'a), są one jednak wyjątkami. W XX w., według autora *Gier i ludzi*, powieść i kino zagarniają inne gatunki.

[...] wszystko staje się powieścią i filmem [...] Czas powieści nie jest już czasem sztuki. Człowiek interesuje się odtąd tylko samym sobą, swoim ciężkim żywotem i nieokreślonymi bolączkami [...] powieść odrywa go od surowej rzeczywistości zamiast nauczyć, jak po męsku stawiać jej czoła. Chyba raczej zmiękcza niż hartuje. Tymczasem w naszym świecie potrzeba ludzi z żelaza – takich, którzy potrafią żyć” (Caillois: 2008: 26–27).

Zastanawiające są też słowa badacza z prywatnego listu z 1941 r., z pomocą których przedstawiał swoją koncepcję *Siły powieści* – zacytowane w posłowniu przez tłumacza:

Główna idea książki jest taka: powieść rodzi się z pewnej społecznej pustki. Coraz usilniej nakłania człowiek do oddzielenia się od społeczeństwa i zwrócenia ku samemu sobie. Jednocześnie osłabia społeczeństwo, powiększa »pustkę«. Wkrótce jest już tylko pustka: żadnej moralności, energii, niczego. Dlatego też powieść, aby pozostać wierną swoim założeniom, musi proponować bohaterów pragnących odbudować społeczeństwo: tak właśnie się dzieje i powieść znika [...]. Odrodzi się dopiero wtedy, gdy »pustka« na nowo pojawi się w społeczeństwie (Swoboda 2008: 106).

Popatrzmy teraz, jak jawi się siła powieści z dzisiejszej perspektywy, gdy gatunek ten jest o niemal stulecie starszy niż w czasach napisania tekstu przez Caillois. Oczywiście to zadanie przekracza ramy artykułu, możliwy jest jedynie jakiś przyczynek do ogólniejszego obrazu. Będzie mowa zatem tylko o wybranych tendencjach, w oparciu o przykłady z życia gatunku powieściowego w Polsce ostatnich dwóch dekad, z twórczości dla dorosłych – i to w odniesieniu głównie do powieści wydawanych w tradycyjnej, kodeksowej, drukowanej postaci. Widać dziś, po pierwsze, że powieść to twór niezwykle żywotny¹. Co, dodajmy, powinno cieszyć, ale i budzić poważne obawy w kontekście powyższych słów o „pustce” – i do tej kwestii jeszcze będzie nawiązanie. Po drugie, da się zauważyć, że powieść doskonale radzi sobie zarówno z literackim dziedzictwem „sztuki”, jak i „konsumpcji”. Oscyluje ona między tymi biegunami – obiektu do estetycznej kontemplacji oraz obiektu do użycia, lecz nie widać dziś ani chęci, ani konieczności odłączania powieści od reszty literatury. Tym bardziej, że owo nastawienie na przeżycie, a także osadzenie w popkulturowych wzorcach i kontekstach jest – co bardzo dobrze obecnie widać – nie tylko cechą dużej części powieści współczesnych, ale także wierszy czy dramatów, jak również malarstwa, rzeźby czy sztuki multimedialnej. To zatem właściwość kultury i kwestia jej antyelitarności, kwestionowania

¹ Na rynku wydawniczym po pandemii największy wzrost po komiksach (+58%) osiągnęła „literatura romansowo-obyczajowa” (+17%). Literatura piękna odnotowała skok największy od 2013 r., gdy wprowadzono tę kategorię, wzrosła też liczba utworów prozatorskich, tj. nowel, opowiadań i powieści „o wysokich ambicjach artystycznych” (łącznie 685 tytułów w roku), z czego nieco ponad połowa należy do autorów polskich, a z tego większość utworów powstała już w XXI w. Co ciekawe, po nagrodzie Nobla dla Tokarczuk w 2019 r. liczba nowych polskich powieści zaczęła rosnąć, do czego też przyczyniło się zjawisko selfpublishingu. Dane z roku 2021 wg Biblioteki Narodowej: *Ruch Wydawniczy w Liczbach*. T. 73. Opr. Olga Dawidowicz-Chymkowska. Warszawa: Biblioteka Narodowa, 2022.

wyczelowanej formy i języka, rezygnacji z postaw heroicznych, również niepretendowania utworów do arcydzielnosci, a nie problem przynależenia lub nie powieści do literatury oraz rozmijania się ze sztuką w dawnym jej rozumieniu. Zresztą ten ogólny kierunek zmian był już dla Caillois w 1973 roku doskonale widoczny (Caillois: 2008: 10).

Kryminały, romanse, horrory, powieści sensacyjne są nadal częstymi wyborami pisarzy i czytelników, gdyż dają przyjemność rozpoznania tego, co znane, a jednocześnie bycia zaskoczonym nową intrygą i pochłoniętym przez akcję (Koziołek 2020: 159). Utwory, których celem jest jak najszybsze i najpełniejsze zanurzenie w prezentowany świat i dynamiczna zmienność scen sytuują się blisko bieguna jednorazowej, pośpiesznej „konsumpcji”, którym tu się jednak dalej nie będę zajmować. Te same odmiany gatunkowe natomiast bywają owocnie przetwarzane w literaturze o artystycznych ambicjach, wpłynęły one także, wraz z rozwojem mediów, na dostrzegalne od XX w. zmiany w „tempie” prozy – chodzi sposoby prowadzenia akcji, quasi-filmowy montaż scen, unikanie wstępów, objaśnień, ograniczanie do minimum opisów i komentarzy, upraszczanie składowi, wprowadzanie kolokwialnego, pełnego skrótów i domysłów, języka do dialogów. Cały czas jednak istnieje i rozwija się też twórczość bliższa drugiego bieguna, przy którym znajdują się dzieła wymagające zwiększonej uważności czytelnika i niepośpiesznego trybu lektury, wysokich kompetencji językowych, pragnienia poszukiwania ukrytych sensów. Powieści takie cechują: skomplikowana kompozycja, eksponowanie relacji intertekstualnych z innymi dziełami artystycznymi, oryginalność pod względem wyborów stylistycznych, umiejętne włączanie milczenia w strukturę tekstu, stawianie na utrudnioną percepcję czy prowadzenie intelektualnej gry z czytelnikiem. Również sylwiczność, fragmentaryczność bądź afabularność, a czasem język poetycki, stanowią wyróżnik wariantu bliższego biegunowi sztuki.

W Polsce dobre, jakościowe powieści znajdują się w różnych punktach w obrębie spektrum: wersję bardziej „szybką”, opartą na akcji, prezentują między innymi Andrzej Sapkowski, Szczepan Twardoch, Zygmunt Miłoszewski, Remigiusz Mróz, Andrzej Bart, Joanna Bator, a nastawioną na wolniejszą lekturę – na przykład Wiesław Myśliwski, Stefan Chwin, Magdalena Tulli, Olga Tokarczuk, Mira Marcinów, Andrzej Stasiuk. Między tymi dwiema skrajnościami jest jednak cały wachlarz różnych powieściowych rozwiązań i powiązań, a część autorów operuje nawet w obrębie tych samych utworów szeroką skalą, łącząc elementy kojarzone z obu jej krańcami. Mieszane są motywy i warianty gatunkowe popkulturowe, baśniowe, sensacyjne z właściwościami wysokoartystycznymi i odniesieniami m.in. do filozofii, psychologii, religii, antropologii – robią tak np. Olga Tokarczuk i Jacek Dukaj, także Wit Szostak, Łukasz Orbitowski czy Radosław Rak. Ich teksty pokazują jedno ze współczesnych źródeł ciągłej witalności powieści, istniejące przynajmniej od dwóch wieków, teraz jednak mocniej widoczne – jej związek zarówno z codziennym życiem różnych grup społecznych, również z rozrywką, anegdotą, sensacją, plotką, jak i ze sztuką oraz refleksją nad kondycją człowieka. Obecnie widoczne jest natomiast, mocniej jeszcze niż w XX wieku, przechodzenie w pojedynczych utworach między skrajnie odmiennymi stylami tekstu, wariantami gatunkowymi i sugerowanymi stylami lektury. Niektóre powieści mają zdolność przyciągania zarówno odbiorców literatury przeznaczonej do szybkiego odbioru, jak i miłośników wyrafinowanych zdań oraz deszyfrowania licznych intertekstualnych odniesień. Niedawno opublikowane utwory, takie jak *Imperium*

chmur Dukaja (2020) czy *Empuzjon. Horror przyrodoleczniczy* Olgi Tokarczuk (2022) doskonale te tendencje ukazują – przyjrzyjmy się więc im bliżej na moment.

Pierwszy z nich sytuuje się w nurcie *steam punku*, czyli opowieści, filmów i gier nawiązujących do „wieku pary” (por. Lemann 2015), a przy tym należy i do *political fiction*, i do *science fiction*, wykorzystuje też odniesienia historycznoliterackie. Akcja rozgrywa się w Japonii końca XIX i początku XX wieku, gdzie Ochocki i Wokulski zabiegają o pomoc w odzyskaniu wolności dla Polski, która na początku nazywana jest Krajem-Którego-Nie-Ma. Sprawie ma służyć proponowany Cesarstwu Japonii wynalazek metalu lżejszego od powietrza, który zapewni przyszłej napowietrznej japońskiej flocie przewagę nad Rosją. Jest tu wszystko, co potrzebne, by odbiorcę wciągnąć w akcję: fenomenalne, niemal filmowe sceny walk fruujących okrętów, obrazy kuźni wytwarzających przedmioty z metalu lżejszego od powietrza, motyw dwóch nienawidzących się braci-bliźniaków (synów Ochockiego), polityczna intryga, egzotyka dalekowschodnia. Całość na poziomie wizualnym dopełniona jest pięknymi, kaligraficznymi rysunkami, wyglądającymi na oryginalne japońskie grafiki, a stworzonymi przez Aleksandrę Ukleję, które stanowią rodzaj metaforycznego komentarza do zdarzeń i atmosfery kolejnych części utworu. Oczywistym odniesieniem do kultury Nipponu są również rozsiane w całej książce japońskie znaki, wyróżniające się czerwonym kolorem, a także obce wyrazy japońskiego pochodzenia – wyjaśnione w załączonym na końcu słowniku. Uwagę skupia także postać dorastającej młodej Japonki, córki samuraja, dziewczyny o tajemniczym pochodzeniu i nadzwyczajnych umiejętnościach stenograficznych, które odgrywają w fabule doniosłą rolę. Jest też ukłon w stronę polskich czytelników – oczywiste aluzje do *Lalki* Prusa, czyli szkolnej lektury, nadanie Polakom statusu reprezentantów Zachodu i odkrywców mających przewagę technologiczną nad Japończykami.

A jednocześnie to książka poetycka, nadająca się do powolnej lektury – autor świadomie przeprowadził w *Imperium...* eksperyment utworzenia formy niemożliwej: powieści w formie haiku, czy też haiku w formie powieści. Należałoby tu mówić raczej o idei powieści (jako rozbudowanej fabuły opowiedzianej przez narratora, który prezentuje w niej akcję, bohaterów i miejsca zdarzeń) oraz idei haiku (jako syntetycznego pod względem językowym i precyzyjnego pod względem budowy utworu poetyckiego o sensualno-medytacyjnym charakterze). Powieść ma niecodzienną, misterną kompozycję, na którą – mówiąc w skrócie – składają się 3 duże części, każda po 5 rozdziałów, a rozdziały zaczynają się 3-zdaniową strukturą przypominającą ten drobny japoński gatunek, które to zdania stanowią następnie początki kolejnych trzech fragmentów. Prócz tego oryginalne, tłumaczone haiku Matsuo Bashō rozpoczynają każdą z części. Także w środku rozdziałów napisanych przez Dukaja wiele sąsiadujących ze sobą minimalistycznych wypowiedzi tworzy prozatorskie sekwencje o charakterze haiku. Przede wszystkim jednak zwraca uwagę styl powieści – zaskakujący, pełen metafor i niedopowiedzeń, z jednej strony dynamiczny, z drugiej chwilami jawnie poetycki i kontemplacyjny, nieunikający wzruszenia czy wzniosłości, choć umiejętnie kontrowanych ironią oraz gwałtownością scen. W *Imperium chmur* połączeniu ulega również zapis prozatorski i wierszowany – tekst łatwo przechodzi od zdań lub jedno-, trójwyrazowych wypowiedzi, ułożonych w ciągu linearnym, do pionowego układu przypominającego wersy.

Dzieło stanowi więc rodzaj metaliterackiej zabawy konwencjami z literatury popularnej i „wysokiej”, wpisuje się też we współczesne tendencje liberackie (gra z przestrzenią tekstu i jego wizualnością) oraz intertekstualne i metaliterackie. Kryją się za tym jednak

arcypoważne, jak to u Dukaja, treści: problemy swojskości i obcości w kulturze, postawy wobec Innego, wpływu wynalazków i techniki na życie oraz przebieg historii, skomplikowanej sieci emocji w rodzinie. Ogromnie istotny jest też dla autora w *Imperium chmur* związek między pismem a kulturą, pomiędzy możliwością wyrażania a niewyraźnością i tajemnicą. Końcowy esej oświetla wstecz i wydobywa z utworu wplecione w fabułę refleksje na temat języka, przenosząc uwagę na inny, ponadgenologiczny poziom, na którym ważne jest to, że się mówi z użyciem wszelkich dostępnych środków o tym, co z perspektywy autora interesujące, a nie to, co jest fabularnym czy afabularnym, fantastycznym czy realistycznym, prozatorskim czy poetyckim trybem konstruowania świata przedstawionego, służącym do tego celu.

Jak pokazują też takie utwory Dukaja, jak na przykład *Inne pieśni* (2003), *Perfekcyjna niedoskonałość* (2004) bądź *Lód* (2007) lub *Wroniec* (2009), powieściowa forma² jest doskonałym wehikulem, który uniesie i literackie, i popkulturowe, i mityczno-baśniowe, i historyczne czy filozoficzne odniesienia, także aluzje do filmów, gier komputerowych, kodowania, wiedzy z zakresu różnych nauk ścisłych i humanistyki. W utworach tego autora są ukryte traktaty, eseje, scenariusze filmowe, sensacyjne epizody i wątki kryminalne oraz dziesiątki aluzji i kryptocytatów. Natomiast liczne źródła jawnych przytoczeń i mott są zawsze na końcach książek podawane (podobnie w *Imperium...*) – jakby autor chciał ukazać również lekturę, intelektualną „podszewkę” swojej literackiej pracy, a zarazem chciał wprowadzić czytelnika w obszar wspólnej gry, częściowo ujawniając własne karty. Wielowątkowe, wielogatunkowe i wielowarstwowe fabuły, pełne neologizmów i stylizacji, tworzą odrębne światy ze swoim oryginalnym nazewnictwem i organizacją, a jednocześnie są gęstą intertekstualną tkaniną oraz systemem luster, zwykłych i „krzywych”, w którym może prześlądać się współczesny człowiek – jeśli tylko zechce wyjść poza lekturę sferę konsumpcji (por. Gorliński-Kuchcik 2017).

Z kolei w najnowszym utworze Tokarczuk powstaje napięcie między sensacyjno-kryminalną fabułą a odniesieniami do znanej i uznawanej za klasykę powieściową *Czarodziej-skiej góry* Tomasza Manna – dziełem ostentacyjnie przywoływanym przez sanatoryjne realia, ideologiczne spory, kontekst zbliżającej się I wojny światowej, także obraz młodzieńca zmieniającego się pod wpływem odkrytej gruźlicy, a oprócz tego przyjaźni, przeczuc oraz śmierci innych osób. Przeciwwagą dla świata męskich rozmów i literackiego pierwowzoru jest niepewna tożsamość głównego bohatera oraz motyw wszechobecnych empuz, czyli żeńskich demonów powiązanych z przyrodą. Historyczny i „wysokoliteracki” sztafaż zostaje zdemontowany i zderzony z własnym ukrytym ideologicznym zapleczem: podziałami klasowymi, pogardą dla inności, niechęcią wobec kobiet oraz niejednoznacznej tożsamości seksualnej, z lekceważeniem natury oraz połączonej z nią archaicznej sfery symboliczno-mityczno-rytualnej, także z niedostrzeganiem europejskiej wielokulturowości. Autorka podaje na końcu zbiór mizoginistycznych cytatów, od antyku po współczesność, które wykorzystała, pisząc dialogi.

² Z twórczością Dukaja wiąże się jeszcze jeden problem genologiczny, a mianowicie obecność „mikropowieści” czy opowiadań, które właściwie są po prostu niewielkimi (zwłaszcza przy innych ogromnych rozmiarowo dziełach tego pisarza) powieściami, obejmującymi ok. 150–200 stron. Są one wielowątkowe, rozbudowane i prezentują osobne światy, a bywają drukowane raz w tomach zbiorczych, raz osobno (np. *Xavras Wyżryn*, *Córka łupieżcy*), niektóre tylko zbiorczo (np. *Linia oporu*, *Aguerre w świecie* z tomu *Król Bólu*). Na tych przykładach widać względność powieściowego rozmiaru.

Książkę można jednak bez problemu czytać bez wchodzenia w te zagadnienia i odnajdowania licznych kulturowych, feministycznych, psychoanalitycznych czy historyczno-literackich aluzji. Staje się ona wtedy, jak żartobliwie sugeruje chwytliwy i wieloznaczny podtytuł – mieszkanką popkulturowych tropów: „horrorem przyrodolecznym”. Łączą się w niej strach i dziwność, sensacja: obyczajne sanatorium dla gruźlików sprzed stu lat, seria tajemniczych śmierci, seksualna perwersja, motyw nalewki z halucynogennych grzybków, działanie sił nieczystych. Nie bez znaczenia dla efektu marketingowego i przyciągnięcia rzeczy czytelników jest także fakt, że dawny Görbersdorf, w którym toczy się akcja, to miejsce autentyczne, dziś Sokołowsko – w którym nadal stoją w dolinie między górami sanatoryjne budynki, uwiecznione na zdjęciach reprodukowanych w powieści wraz historycznymi mapami. Skłania to turystów do poszukiwania przedstawionych miejsc i czyni konkretną lokalizację obszarem zamieszkanym przez postacie z wyobraźni autorki, dając przybyłym tak dziś cenioną ekscytację, poczucie rzeczywistego uczestniczenia w czymś niezwykłym.

Również w innych dziełach Tokarczuk dostrzegalna jest współobecność historii, osadzonego w realiach szczegółu oraz fantazji, mistyfikacji i czysto literackich odniesień. Obecne są też sygnały istnienia sfery zbiorowej oraz indywidualnej podświadomości, tajemnych mocy przenikających rzeczywistość – by wspomnieć tylko *Biegunów* (2007), *Prowadź swój pług przez kości umarłych* (2009) i *Księgi Jakubowe* (2022). Utwory te są wielowarstwowe, a gatunek powieściowy jest w nich skrzyżowany z innymi formami, m.in. dziennikiem, listami, esejem, kronikami, apokryfem. *Księgi Jakubowe* wykorzystują też znacząco formę graficzną – nawiązują do ksiąg żydowskich (przez dodaną odwrotną numerację oraz powtórzenia słów na dole stron) i jednocześnie po prostu do archaicznych druków (kolor, mapy). Nadmienić przy tym trzeba, że Tokarczuk już dawniej interesowała się takim integralnym spojrzeniem na powieść jako ekspresyjną całość znaczeniowo-wizualną (zob. odczytanie *Domu dziennego, domu nocnego*, 1998, w: Folta-Rusin 2020: 221–249). Obecnie dla dużej części współczesnych autorów podkreślanie łączności między wyglądem utworu powieściowego, jego fizycznością a jego treścią jest czymś już oczywistym. Zjawisko literatury dotyczy zresztą wszystkich uprawianych gatunków i tyleż ukierunkowuje, ułatwia czy uprzyjemnia odbiór, co stanowi jego utrudnienie przez dodawanie kolejnych warstw znaczeń i stawianie znaków zapytania.

Paradoksalnie więc rozpoznawalność i oczywistość popularnego powieściowego gatunkowego wzorca, a przy tym brak precyzyjnych kompozycyjno-stylistycznych wyznaczników, pozwalają traktować go – co pokazują powyższe przykłady – jako doskonałą „podkładkę” (jak to się nazywa w botanice), na której „zaszczepiane” są swobodnie inne formy czy odmiany. Rzecz jasna, nie jest to zjawisko nowe – wystarczy z polskiej literatury wspomnieć twórczość Jerzego Andrzejewskiego, Mirona Białoszewskiego, Witolda Gombrowicza, Kazimierza Brandysa czy Tadeusza Konwickiego, eksperymentujących w XX wieku z niejednoznacznością gatunkową w powieści. Ciekawe natomiast wydaje się obecnie sięganie do form ostentacyjnie nieprozatorskich, jak wspomniane wyżej haiku, a także muzycznych – jak hip-hopowe, rymowane powieści-„nawijki” Doroty Maślowskiej (*Paw królowej* 2005 czy *Inni ludzie* 2018) albo „przekłady” oberków i fugi na gatunek narracyjny, dokonane przez Wita Szostaka (*Oberki do końca świata* 2007 i *Fuga* 2012). Szostak *notabene* nazwał też powieścią napisany przez siebie zbiór wierszy fikcyjnej poetki (*Szczelinami. Powieść* 2022). Nie byłoby to wszystko możliwe, gdyby nie silna prototypowa historycznoliteracka powieściowa matryca, a także setki „konsumpcyjnych” i zbliżonych do tradycyjnej prozy

powieściowej utworów, które utrwalają konwencje. Dzięki takiemu „podglebiu” możliwe są odnawiające powieść procesy gatunkowej kontaminacji, ekspansji lub dyspersji, a także czytelne zjawiska pastiszu i parodii, którymi wiele pisanych obecnie dzieł jest podszytych (np. u Tokarczuk, Dukaja czy Masłowskiej).

Zobaczymy jeszcze pod tym względem dwa szczególne przypadki poetycko-powieściowe, czyli niedawno wydane groteskowe „eposy” Tomasza Różyckiego: *Ijasza* (2021) oraz *Złodziei żarówek* (2023). Pierwszy jest wielowątkową, odnoszącą się do współczesności (lata 90. XX w.), lecz pisaną wolnym wierszem historią grupy znajomych. Wersy są przy tym chwilami tak długie (ok. 20 sylab), że tekst bardzo przypomina prozę, choć rozpisaną na 50 pieśni-epizodów, zaś język operuje skalą między kolokwialnością i wulgaryzmami a stylem wysokim, poetyckim. Niejako odwrotnością jest drugi z utworów, który jest książką prozatorską, powieścią, lecz jednocześnie pretenduje do miana eposu: liczy 110 epizodów, zawiera długie, iście homeryckie opisy, a przedmiotem fabuły jest wielka, pełna przygód wyprawa nastoletniego bohatera (z ciągle odwlekanym finałem). Do tego przez tekst przewija się informacja o boskich ingerencjach w ludzki świat. Jednak w *Złodziejach żarówek* niebezpieczna wyprawa to po prostu przejście przez ciąg suszarni do sąsiadów z innej klatki długiego bloku, by zmielić z trudem zdobytą kawę (rzecz dzieje się w czasach późnego PRL-u), rozbudowane deskrypcje dotyczą banalnej codzienności (w tym blokowego zsyphu), zaś „boskie” działanie przejawia się m.in. w chorobie nerwowej syna sąsiadów. Epos zamienia się w poemat heroikomiczny, nie przestając być wciąż współczesną powieścią – obie gatunkowe konwencje dekonstruuje się nawzajem, dając efekt burleski. Dobrze ilustruje ona współczesne lęki artystów: zarówno przed wzniosłością, jak i przed mimetycznym opisem codzienności, także przed kwalifikacją dzieł do literatury wysokoartystycznej, lecz nieczytanej – lub popularnej, ale nieartystycznej. Formuła „powieść+”, rozszerzająca ten gatunek o inne, wpisywane weń literackie wzorce i tradycje, mniej lub bardziej odległe, rozbija schematy, czyniąc z pisarskiej powinności opisywania świata metaliteracką zabawę. Ta z kolei, na swój przewrotny sposób, tj. z pomocą „efektu nierealności”, umożliwia dopiero, co paradoksalne, uchwycenie rzeczywistości.

Zresztą w XXI wieku, co trzeba jasno powiedzieć, rozmaite literaturoznawcze klasyfikacje stają się z punktu widzenia pisarskiej praktyki po prostu mało ważne – przynajmniej jeśli chodzi o dawne typologie, bo wszak wciąż rodzą się nowe (np. podział na literaturę *fast* i *slow* – przez analogię do fastfoodów i ekologicznego ruchu „slow”, który być może odmieni niebawem część powieści, zob. Mauldin 2011). W każdym razie spora liczba tworzonych obecnie utworów powieściowych spełnia z powodzeniem nie tylko podwójne kryteria „sztuki” i „konsumpcji”, realizmu i fantastyki, beletrystyki i literatury faktu, lecz także wiąże w całość inne pozorne sprzeczności, w tym fabularność i afabularność, linearność i nielinearność, oryginalność i rozmaite formy naśladownictwa. Każdy ze składowych elementów powieści został już też jakoś przededefiniowany i rozmyty – zamiast narracji jako relacji narratora o świecie przedstawionym i zdarzeniach może być zbiór scen, epizodów czy wrażeń lub/i refleksji osnutych wokół drobnych sytuacji; zamiast obszernej fabuły może być po prostu zaznaczone jakieś fikcyjne uniwersum i dany zarys konfliktów czy emocji. Proza powieściowa zamienia się w coś, co zestawia zapisy prozatorskie, wierszowe lub/i dramatyczne, włącza graficzne pozajęzykowe znaki (np. tyldy, hasztagi, symbole matematyczne, ikonki, motywy ze zdjęć, grafiki), operuje pustymi miejscami – prócz wielu utworów Dukaja zaobserwować to można też np. w *Innych ludziach* Masłowskiej (2018), *Pieczeni dla*

Amfy Salci Hałas (2016) lub *Psach ras drobnych* Olgi Hundt (2018) (por. również Korwin-Piotrowska 2015: 184–204 i 225–255).

Szerokimi powieściowymi ramami możliwe jest ponadto dzisiaj objęcie rozbudowanych twórców hipertekstowych, w tym tekstowo-wizualnych kolaży (czasem z muzyką i wideo w połączeniu) oraz gier paragrafowych, aplikacji tekstowych na smartfony, utworów e-liberackich, powieści graficznych (rozbudowanych komiksów), powieści wizualnych (gier wideo). Obecność fabuły, nawet tylko szczątkowej i rozbitej na drobne, luźno powiązane ze sobą leksje, ale bogatej w swojej tekstowej różnorodności i licznych rozwidleniach, daje już wrażenie wchodzenia w nowy świat przedstawiony. Nowomediálne dzieła powieściowe lub powieść przypominające bywają w różnym stopniu multimodalne oraz interakcyjne – od umożliwienia czytelnikowi ingerencji w przebieg akcji, aż do prób włączenia go w fikcyjny świat, a jednocześnie zapewnienia mu sensualnych doznań (zob. na ten temat Adamczuk-Stępniewska 2013; por. Przybyszewska 2017, Lutostański i Rembowska-Pluciennik 2020). Powieść może być więc pojmowana zarówno jako gatunek specyficznie literacki, czyli tkwiący w logocentrycznej niszy, jak i swego rodzaju inkluzywny „metagatunek”, rodzaj semiotycznej konstelacji, uruchamianej przez jakąś (tj. słowną lub wizualną) narrację, która buduje fikcyjny świat i włącza w swój obręb dowolne podgatunki, techniki medialne i społeczne dyskursy oraz artystyczne sposoby mówienia/prowadzenia relacji czy ukazywania świata (por. Pisarski 2013; Przybyszewska 2015; Winiecka 2020).

Biorąc pod uwagę taką różnorodność, należałoby nazwać powieść raczej kładem niż gatunkiem. To określenie funkcjonujące w biologii (z greckiego *kladōs*, czyli gałąź) nazywa grupę organizmów, które miały wspólnego przodka, ale które pochodzą z rozmaitych rozwojowych linii. Klady nie tworzą struktur hierarchicznych ani klas, lecz swobodnie łączą jednostki, tworząc związane pochodzeniem grupy – jak pisze Józef Mitka: „Najbardziej znanymi przykładami ujęcia kladystycznego jest utworzenie grup siostrzanych obejmujących z jednej strony np. krokodyle i ptaki, z drugiej zaś ryby dwudyszne i ptaki lub ssaki” (Mitka 2004: 12–13). Podobnie dzieje się, *toutes proportions gardées*, w przypadku powieściowych odmian i wariantów – wszystkie one pośrednio pochodzą od wspólnych kulturowych epickich „przodków”, lecz już potem mutują w najrozmaitszy sposób. W każdym razie „powieściowość” uwikłana jest dziś w tyle rozmaitych sprzeczności, że czasem można ją rozpoznać tylko pod warunkiem, że spojrzysz się na dany utwór pod odpowiednim kątem – co z kolei przypomina malarski efekt anamorfozy³. Anamorfizm jest w dużym stopniu wpisany w całą genologię jako rezultat ciągłych diachronicznych przemian i synchronicznych zróżnicowań (por. Dziadek 2013: 84; Korwin-Piotrowska 2022). Tak więc każda twórcza, nowatorska pod jakimś względem realizacja gatunku zawiera indywidualne „odkształcenia”, czyli rozpoznanie gatunku możliwe jest zwykle tylko w pewnym przybliżeniu. Jak się jednak wydaje, powieść jest przypadkiem gatunku szczególnie podatnego na metamorfozy i skrajne anamorfozy, a to ze względu na brak precyzyjnych formalnych wykładników i tekstową obszerność.

Dużo głębiej tłumaczy tę różnorodność i odmienność Wit Szostak (pseudonim Dobrosława Kota, pisarza oraz filozofa) w *Poniewczasie*, utworze, który sam jest, co znamienne, skrzyżowaniem dziennika, eseju i fikcji powieściowej. Pisarz przedstawia tam swoją

³ Z gr. *anamórphōsis* = przekształcenie, iluzja malarska dająca efekt odkształcenia – figury na moment odzyskują kształt, gdy spojrzysz się na nie z określonej perspektywy.

wizję – w nawiązaniu do myśli György Lukácsa, że „[f]orma powieści wyraża uczucie transcendentalnej bezdomności lepiej niż jakakolwiek inna” (Szostak 2019: 327). Szostak twierdzi, że ta transcendentalna bezdomność jest raczej warunkiem powieści – i łączy to przekonująco z kwestią gatunku:

Bezdomność, o którą chodzi w tym zdaniu i o którą chodzi w powieści, jest naszym sposobem bycia, sposobem życia, a nie treścią takiego czy innego przeżycia [...] Jeśli tak jest, jeśli choć w części powieść jest właśnie tym: powiadaniem bezdomności, to nieunikniony jest powiązany z nią melancholijny proces porzucania dawnych form. Powieść nie może skostnieć, nie może wypracować technik i poetyk, które będą dane raz na zawsze. To nie kwestia ambicji pisarzy czy pogoń za nowością. To raczej ciągle prześwitujące przez splot tekstowej tkaniny majaczne bezdomności: nie możesz się zadomowić, nie możesz się umościć. [...] Powieść na krótką chwilę, kilkaset stron, daje słowny dach dla opowieści, ale następnym krokiem musi być wichura zrywająca ten dach (Szostak 2019: 328–329).

Powróćmy teraz do wzmiankowanej sugestii Caillois, że powieść nie tylko uczestniczy w całości kulturowych zjawisk (niskich i wysokich, lokalnych i globalnych) poprzez ukazywanie ich, lecz także je wytwarza, zmieniając rzeczywistość. Dziś ten wpływ społeczny jawić się może inaczej. Rozwój powieści w XX i XXI wieku pozwala zauważyć znaczący współudział tego gatunku – wraz z innymi sztukami i mediami, które się po części z niej wywodzą, lecz zyskały już pełną autonomię (jak film, seriale, wideo czy fabularne gry komputerowe) – w produkcji fikcji i zaakceptowaniu udziału fikcji oraz narracji w naszym życiu. Rzecz jasna, różny bywa stopień świadomości oraz woli w tym procesie, ale jako członkowie współczesnych społeczeństw przywykliśmy już, że ktoś nam z pomocą opowieści przedstawia jakąś wersję świata, że jesteśmy „opowiadani” i sami wytwarzamy opowieści (np. w mediach społecznościowych, a pośrednio – w prywatnie kręconych filmach, z pomocą setek fotografii, w mówionych relacjach itd.). Zdajemy też sobie sprawę obecnie z tego, że polityka, historia, biografia są również opowieściami, a więc zależą od pamięci, poglądów i nastawienia opowiadającego oraz od grupy potencjalnych adresatów. Kariera pojęcia narracji jako kategorii już nie tylko literaturoznawczej, lecz antropologiczno-kulturowej, a także nurt narratywizmu widoczny wielu dziedzinach (od historiografii po psychologię, medycynę czy film – zob. Ankersmit 2005; *Narracja. Teoria i praktyka* 2008; Tkaczyk 2017; Ostaszewski 2018) właśnie o tym świadczą. Narracyjność to jeden z aspektów powieściowości, który – także wtórnie za sprawą filmu i gier fabularnych – przeniknął mocno do kultury i upowszechnił się w XX, a potem w XXI wieku (Kaczmarczyk 2018). Stopniowo jednak zmienił przy tym swoje znaczenie: od linearnie snutej opowieści przez jednego narratora, poprzez techniki punktów widzenia i narrację epizodyczną, po drobne sekwencje elementów ukazywanych z różnych perspektyw, którym scalające znaczenie nadaje (lub nie) fakt występowania obok siebie, a tak naprawdę – dopiero czytelnik lub widz, rekonstruuujący związki między nimi.

Drugi aspekt, z poprzednim związany, to właśnie wspomniana fikcyjność – żywioł opowieści niesie w sobie najrozmaitsze perspektywy i światy, konglomeraty sensów oraz zdarzeń. Różnaito jest w nich zakres imitacji cudzego słowa i nadawania mu pozorów autentyczności, odtwarzania poglądów, a przede wszystkim nieustannie uruchamiane są jakies filtry interpretujące widziany i przeżywany przez postacie świat, od czego krok już do nadania mu cech nieistniejących, zmyślonych. Nauczylismy się dzięki literackiej fikcji i także

poprzez nią – dostrzegać prawdę i nieprawdę, elementy autentyczne i wytworzone oraz częściowo zmyślane jako współistniejące, stanowiące nawzajem dopełnienie albo kontinuum. Z żywiołu pełnych szczegółów opowieści o światach podobnych do naszego lub/i skrajnie różnych zrodziły się XX i XXI-wieczne narracje filmowe oraz fabularne gry komputerowe, podcasty, słuchowiska, opowieści marketingowe i popularnonaukowe, prezentujące różne dziedziny wiedzy oraz komercji (kariera *storytellingu* jako metody prezentacji marki czy koncepcji, idei). Organizują one wyobraźnię współczesną i przyczyniają się do włączenia użytecznych opowieści i mikrofikcji do naszej codzienności.

Niezauważalnie fikcja wniknęła zatem w rzeczywistość tak głęboko, że przestaliśmy ją dostrzegać. Choć była z nami od zawsze w formie wyobrażeń i opowieści, a w XX wieku stała się namacalna, „realna”, o czym świadczą spostrzeżenia Jeana Baudrillarda (kategoria *symulakrum*, a więc urealnionego udawania, zacierającego różnicę między rzeczywistością a jej znakową imitacją – zob. Baudrillard 2005) oraz Marca Augé (pojęcie aczasowego *nie-miejsca* o charakterze symbolicznym lub funkcjonalnym, wyobrazonego, choć jednocześnie powiązanego z realną przestrzenią – Augé 2008). W XXI wieku jednak obszar życia objęty fikcją i fikcji wcielonej w życie rozrasta się dzięki postępom cyfrowo rozszerzonej rzeczywistości oraz tworum sztucznej inteligencji, też poprzez rozsiewane fałszywe informacje i obrazy. Dzieje się tak również dzięki powiązanej z reklamą i rozrywką technologii, która wytwory wyobraźni przetwarza w rozmaite realne gadzety bądź istniejące, lecz niepochwytne zjawiska (złudzenia sensoryczne, np. hologramy), a też nadaje magiczne cechy zwykłym przedmiotom. Warto przy okazji wspomnieć o konwentach wielbicieli fantastyki, fanów gier fabularnych, mangi i anime – tam także przenikają się wyobrażenia z rzeczywistością. Rzec by można, że literatura wyprzedziła rzeczywistość, oswoiła i uczyniła fikcję czymś naturalnym, współistniejącym. Siła powieści tkwi zatem właśnie także w tym, że przygotowała nas i dalej przygotowuje do uwzględniania w rzeczywistości tworów wyobrażonych, cudzych wizji świata, rozmaitych form ekspresji doświadczenia i emocji – do akceptacji nie tylko tego, co prawdopodobne, lecz również tego, co możliwe i niemożliwe, a co przekracza nasz obecny wyobraźniowy horyzont. A jednocześnie, co ważne i niedoceniane, twórczość, szczególnie powieściowa, pozwoliła wypracować narzędzia poznawcze do rozmowy o odmiennym widzeniu rzeczywistości w różnych czasach, o funkcji opowiadającego (narratora), znaczeniu perspektywy i interpretacji, o udziale prawdopodobieństwa w fikcji, o quasi-sądach, możliwych światach. Przede wszystkim zaś – o fundamentalnej roli kreacyjnej i sprawczej słowa, które odsłania, ale i zasłania czy przysłania rzeczywistość.

Warto przy tym ponownie podkreślić fakt, że dla dużej części współczesnych powieści oczywisty i ważny niegdyś podział na to, co realistyczne oraz fantastyczne, wydaje się już dziś mało istotny. Niezależnie od medium nawet dzieła na pozór realistyczne i mocno osadzone w czasie oraz przestrzeni, wierne codziennym współczesnym czy historycznym szczegółom, swobodnie wprowadzają elementy baśni, snu, ingerencji tego, co nadmysłowe, w znaną nam rzeczywistość – nie przechodząc całkiem do sfery fantastyki. Wśród autorów dzieł drukowanych można tu wymienić twórczość m.in. Olgi Tokarczuk, Wita Szostaka, Tomasza Różyckiego czy Doroty Masłowskiej, Ignacego Karpowicza, Łukasza Orbitowskiego, Wiesława Myśliwskiego, Radosława Raka, Joanny Bator, Manueli Gretkowskiej, Weroniki Murek, Dominiki Słowik. Ontologiczna niepewność charakteryzuje natomiast większość utworów hipertekstowych – także dlatego, że w odniesieniu do snu,

asocjacji, wyobrażeń, przypuszczeń czy legend łatwiej tworzyć otwarte hipertekstowe leksje oraz budować wielokierunkowe historie (zob. np. *Koniec świata według Emeryka* Radosława Nowakowskiego 2005, *Schemat* Konrada Polaka 2011, *Góry Trwonienia Czasu* autorstwa „x.nauty” 2011/2016).

Faktem jest, że utwory przypominające realizm magiczny, niejednoznaczne, momentami oniryczne stopniowo pojawiały się w ostatnich dekadach w coraz większej liczbie. Już zresztą w 2008 roku Jerzy Jarzębski zauważał, odnosząc się do twórczości po 1989 roku:

Dość osobliwe to zwieńczenie dyskusji o potrzebie realistycznego portretu nowych czasów w Polsce. Okazało się bowiem, że pozostając w obrębie realizmu jako poetyki niezwykle trudno uzyskać to, co wciąż zdaje się niezbędnie potrzebne literaturze, a mianowicie poczucie sensu i moralnego ładu rządzącego powieściowymi zdarzeniami. Fantastyka jako proteza sensu wykorzystywana przez abdykujący z ambicji porządkowania świata realizm – oto prawdziwie zabawny kres sporów o konieczność napisania w nowej Polsce nowej wersji *Przedwiośnia* Żeromskiego (Jarzębski 2008: 53).

Wygląda więc na to, że – dzięki powieści – dowiadujemy się, że realizm przestał współczesnym po prostu wystarczać i że „portret” rzeczywistości oraz nas samych obejmować dziś musi również wytwarzaną przez nas fikcję, w tym fikcję fantastyczną, bo stanowi ona niezbędne dopełnienie w doznawaniu świata. Jak to ujęła trafnie Ursula Le Guin dekadę temu: „Fikcja jest czymś, co tworzą tylko istoty ludzkie i tylko w pewnych okolicznościach. Nie wiemy do końca, w jakim celu. Ale jedną z jej funkcji jest odkrywanie tego, o czym wcześniej nie wiedzieliśmy” (zob. Le Guin 2017: 497).

Być może w XXI wieku niepewność – połączona z brakiem optymistycznej wizji jutra, kłopotami z tożsamością i duchowością – pozwala wciąż spełniać ważną społeczną rolę powieści. Opisywana przez Caillois „pustka” i alienacja społeczna dotycząca jednostek najwyraźniej wcale nie znikły, wręcz odwrotnie. Również funkcjonowanie większości ludzi naszego kręgu kulturowego w świecie cyfrowym, uczestniczenie w jakiejś formie wirtualności dają właśnie pragnienie, choćby chwilowego, zakorzenienia. Na przykład przez znalezienie się w sferze rzeczywistości pogłębionej o jej inne, fantastyczne, potencjalne, metafizyczne, mityczne i inne wyobraźniowe wymiary, w którym konkretne problemy zostają rozwiązane – lub niemożność ich rozwiązania zostanie wytłumaczona, a męcząca niespójność świata (bądź niezgodność z oczekiwaniami) ulegnie włączeniu w jakiś inny porządek, przez to stanie się oswojona. W świecie fantastyki więcej jest też bohaterów, tj. sprawczych i charakterologicznie pełnych postaci (np. odkrywców, zdobywców, wojowników czy wojowniczek, władców i poddanych, złych i dobrych magów itd.), zmierzających do osiągnięcia jakiegoś celu – niż nieradzących sobie ze swoim życiem i codziennością biernych antybohaterów (nt. kategorii antybohatera – zob. Januszkiewicz 2010).

Można traktować ten inny, nierealny wymiar jako ukrytą, dodatkową „siłę” powieści, mającą terapeutyczną moc – na co wskazuje Ryszard Koziołek. Pisząc o łączeniu przez Tokarczuk realizmu ze sferą mityczną badacz twierdzi, że chodzi w tym procesie o „reintegrację świata w akcie pisania” (Koziołek 2020: 168). Tego typu literatura „[j]est strategią oporu wobec faktu, że za oszałamiający sukces stosowanego rozumu zapłaciliśmy utratą odczucia świata jako całości” (Koziołek 2020: 168). Można powiedzieć, że w ramach fikcyjnego i częściowo fantastycznego powieściowego świata istnieją zasady, które ten świat

nie tylko organizują, ale nadają mu sens. Czynią dziwność, absurdalność, to, co niemożliwe, niewyraźne, pozazmysłowe, ledwie przezuwane – czymś jeśli nawet nie ponętym czy przekonującym, to przynajmniej dającym się włączyć w obręb doświadczenia, bo gdzieś (w fikcyjnym świecie) zaistniałym i tam dającym się poznać, a być może też pojąć, przygotowując czytelnika na absurdu rzeczywistości i własną w niej bezdomność.

Na koniec jeszcze jedna refleksja. Ludzkie łaknienie fikcji, inności i swojskości, tajemnicy i zrozumienia, a także doznawania silnych emocji – zaspokajane ongiś głównie przez literacką epikę, a zwłaszcza powieść – ma oczywiście obecnie ogromną konkurencję, daleko szerszą niż wskazywane przez Caillois kino, telewizja i komiks. O tej sytuacji mówi Jacek Dukaj w jednym z wywiadów, wskazując współczesne multimedia jako nowe i według niego lepsze źródło zaspokajania potrzeby przeżyć:

Czy najlepszym sposobem zaspokojenia tego pragnienia ciągłego przeżywania ulubionej fikcji nie jest właśnie jej rozwijanie w większych projektach multimedialnych? Czy to, czego taki czytelnik pragnie, jest nadal doświadczeniem istotowo czytelniczym – obcowaniem z językiem, wędrówką za ideami, wchodzeniem w obce pejzaże ducha – czy po prostu życiem w wyobraźni z danymi bohaterami, w danym świecie? (Dukaj 2019)

Najwyraźniej pragnienie fikcji, a być może nawet fikcjonalizacji życia – wypuszczone spomiędzy okładek powieściowych książek niczym dzin z butelki – nie chce już tam wrócić i rozprzestrzenia się na ciągle nowe sfery, angażując emocje. Fikcja straciła swoje wymierne granice razem z tekstowością oraz literami, które przez abstrakcyjność i umowność oraz odniesienia do literackiej tradycji stawały symboliczny, ale też intelektualny i zmysłowy opór umysłowi pragnącemu zanurzyć się w nowych światach.

Powieść drukowana czy nawet publikowana w wersji cyfrowej albo odczytywana w audiobookach nosi jeszcze ślady tych granic, więc siła powieści obecnie może tkwić właśnie w jej skończoności oraz językowej, semantycznej naturze świata przedstawionego, fundamentalnie różnej od widzialnej i dotykanej rzeczywistości. A także w delikatnym, lecz mocnym związku z żywym tworzącym człowiekiem – który rzuca wyzwanie, swoją wyobraźnią i intelektem oraz stylem, czytelnikowi jako współtwórcy znaczeń, jednocześnie nie dając mu całkowicie się pochłonąć zmysłowym światom. Ten indywidualny, nietrywialny wysiłek, jakim jest dekodowanie, rozumienie, wyobrażanie sobie oraz interpretacja sensów jest czym innym niż zmysłowa immersja i zatracanie się w przeżyciu. Jak zauważył John Barth w *Stanie rzeczy*:

Nawet w największych, najbardziej wstrząsających powieściach nie występują dosłownie widok/dźwięk/dotyk/smak/zapach, a tylko ich nazwy, kunsztownie wywołane w milczącym języku. Wirtualnych światów literatury nie obciąża żadna literalność. To wielkie ograniczenie, ale i nieodzowna cnota, że wirtualność tych światów jest naprawdę wirtualna, że one istnieją nie w zakończeniach naszych nerwów, ale w czystej hiperprzestrzeni wyobraźni (Barth 1997: 10).

Jak się wydaje, ukrytą siłą powieści drukowanej i literatury w naszych czasach, co paradoksalne, jest także to, że pozostawia ona zawsze otwartą drogę powrotną do człowieka i rzeczywistości.

I choć, jak zauważył już w 1993 roku Don DeLillo: „Wszystko w kulturze występuje przeciwko powieści, szczególnie próbującej dorównać złożoności i nadmiarowi kultury”

(2016: 195), to szansa powieści jest nie tyle w doganianiu możliwości mediów oraz konkurowaniu z nimi, bo one już wypracowały własne atrakcyjne gatunki, lecz w obejmowaniu „powieściowości” wciąż nowych poznawczych terytoriów naszej rzeczywistości i nas samych. Ponadczasowa siła tego gatunku tkwi w takim zróżnicowaniu, które stanowi odzwierciedlenie sposobów nie tylko postrzegania i wyobrażania sobie świata (bo to robią też filmy, gry, obrazy malarskie, komiksy, plakaty, teledyski czy memy), lecz przede wszystkim mówienia o nim. Powieści stanowią bowiem niewyczerpane – a za tym słowem kryje się pytanie (czy tak?) i zarazem nadzieja (że tak) – źródło mowy opisującej i nazywającej doświadczenie.

Bibliografia

- Adamczuk-Stęplewska, Anna 2013. *Czytelnik, nawigator, podróżnik? Młody odbiorca literackich hiper-tekstów*. <https://dspace.uni.lodz.pl/xmlui/handle/11089/30237> [10.05.2023].
- Ankersmit, Frank 2008. *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii Historiografii*. Red. Ewa Domańska. Kraków: Universitas.
- Augé, Marc 2008. „Nie-Miejsca. Wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności: Fragmenty”. Tłum. Adam Dziadek. *Teksty Drugie* 4: 127–140.
- Barth, John 1997. „Stan rzeczy”. Tłum. Tomasz Basiuk. *Literatura na Świecie* 6: 7–23.
- Baudrillard, Jean 2005. *Symulakry i symulacje*. Tłum. Sławomir Królak. Warszawa: Sic!.
- Caillois, Roger 2008. *Siła powieści*. Tłum. Tomasz Swoboda. Gdańsk: Wydawnictwo UG.
- DeLillo, Don 2016. [bez tytułu, wywiad przepr. Adam Begley]. W: *Sztuka powieści. Wywiady z pisarzami z „The Paris Review”*. T. 1. Tłum. Dobromiła Jankowska [&] Adam Pluszka. Wrocław: Książkowe Klimaty.
- Dukaj, Jacek 2019. „Wyrażam niewiarę w moc sprawczą państwa i człowieka w ogóle. Rozmowa z W. Orlińskim”. *Wyborcza.pl*. Wydanie on-line z dn. 30.11.2019. <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,25453074,dukaj-wyrazam-niewiare.html> [2.08.2022].
- 2020. *Imperium chmur*. Ilustr. Aleksandra Ukleja. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Dziadek, Adam 2013. „Fenomen sonetu”. W: Dorota Wojda [&] Magdalena Heydel [&] Andrzej Hejmej (red.). *Różne głosy. Prace ofiarowane Stanisławowi Balbusowi na jubileusz siedemdziesięciolecia*. Kraków: Wydawnictwo UJ.
- Folta-Rusin, Anna Kazimiera 2020. *Twarz i ciało książki. Wizualne manifestacje tekstów a problemy interpretacji*. Kraków: Wydawnictwo UJ.
- Gorliński-Kuchcik, Piotr 2017. *TechGnoza, uchronią, science fiction. Proza Jacka Dukaja*. Katowice: Wydawnictwo UŚ.
- Janusz, Bernadetta [&] Katarzyna Gdowska [&] Bogdan de Barbaro (red.) 2008. *Narracja. Teoria i praktyka*. Kraków: Wydawnictwo UJ.
- Januszkiewicz, Michał 2010. „W horyzoncie nowoczesności. Antybohater jako pojęcie antropologii literatury”. *Teksty Drugie* 3: 60–78.
- Jarzębski, Jerzy 2008. „Realizm podszyty fantastyką”. *Teksty Drugie* 5: 44–53.
- Kaczmarczyk, Katarzyna (red.) 2018. *Narratologia transmedialna*. Kraków: Universitas.
- Korwin-Piotrowska, Dorota 2015. *Białe znaki. Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych*. Kraków: Wydawnictwo UJ.
- 2022. „Testowanie gatunku, testowanie gatunkiem”. *Tematy i Konteksty* 12: 11–30.
- Koziółek, Ryszard 2020. „Ślady uwikłania”. W: Maciej Jakubowiak [&] Szymon Kloska (red.). *Prognoza niepogody. Literatura polska w XXI wieku*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.

- LeGuin, Ursula 2017. [bez tytułu, wywiad przepr. John Wray, 2013]. W: *Sztuka powieści. Wywiady z pisarkami z „The Paris Review”*. T. 2. Tłum. Adam Pluszka [&] Łukasz Buchalski. Wrocław: Książkowe Klimaty.
- Lemann, Natalia 2015. „Polski steampunk – zaadaptować historię, adaptując konwencję”. *Biblioteka Postscriptum Polonistycznego* 5: 133–147.
- Lutostański, Bartosz [&] Rembowska-Pluciennik, Magdalena 2020. „Powieść aplikacja – między wolnym czytaniem a szybkim Internetem”. *Teksty Drugie* 5: 53–72.
- Mauldin, Bronwyn 2011. *Slow Literature: A Brief Manifesto*. Blog. <https://slowlit.wordpress.com/author/blog52> 29.07.2011 [3.03.2023].
- Mitka, Józef 2004. „Taksonomia linneuszowska w dobie biologii molekularnej”. *Fragmenta Floristica et Geobotanica Polonica Supplementum* 6: 9–31.
- Ostaszewski, Jacek 2018. *Historia narracji filmowej*. Kraków: Universitas.
- Pisarski, Mariusz 2013. *Hipertekstowe przemiany prozy*. Kraków: Koporacja Ha!art.
- 2022. „Elementy wizualne”. *Techsty*. Wyd. z dn. 30.07.2022. <https://www.techsty.art.pl/hipertekst/definicje/grafika.htm> [20.05.2023].
- Przybyszewska, Agnieszka 2015. *Liberackość dzieła literackiego*. Łódź: Wydawnictwo UŁ.
- 2017. „Więcej niż książka, więcej niż film, więcej niż gra. O czytaniu (?) »Pry«”. *Sztuka Edycji* 2 (10): 103–114.
- Różycki, Tomasz 2021. *Ijasz*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- 2023. *Złodzieje żarówek*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Ruch Wydawniczy w Liczbach*. 2021 *Książki* 2022. Opr. Olga Dawidowicz-Chymkowska. Tom 73. Warszawa: Biblioteka Narodowa. <https://bn.org.pl/raporty-bn/ruch-wydawniczy-w-liczbach/ruch-wydawniczy-w-liczbach-2021-k> [15.05.2023].
- Swoboda, Tomasz 2008. *Siła nawiasu*. W: Roger Caillois. *Siła powieści*. Tłum. Tomasz Swoboda. Gdańsk: Wydawnictwo UG.
- Szostak, Wit 2019. *Poniewczasie*. Warszawa: Powergraph.
- Tkaczyk, Paweł 2017. *Narratologia*. Warszawa: PWN.
- Tokarczuk, Olga 2022. *Empuzjon. Horror przyrodoleczniczy*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Winiecka, Elżbieta 2020. *Poszerzanie pola literackiego. Studia o literackości w Internecie*. Kraków: Universitas.