

Ignacy KARPOWICZ: *Balladyny i romanse*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2010, ss. 577.

*Balladyny i romanse* są piątą powieścią w dorobku Ignacego Karpowicza – po *Niehalo* (2006), *Cudzie* (2007), *Nowym kwiecie cesarza (i pszczołach)* (2007) oraz *Gestach* (2009). Autor po raz kolejny podejmuje zagadnienia, które pojawiały się wcześniej w jego twórczości, a następnie podlegały rozwojowi, semantycznym przesunięciom, reorganizacji (dotyczy to m.in. wątku gier językowych). Z uwagi na krytyczny, ironiczny potencjał dzieła należałoby mówić tu nie o prozie, ale o metaprozie, krytycznie zorientowanej wobec możliwości tkwiących w „prozie idei” (umocowanej na micie), „prozie form” (naśladującej i przetwarzającej zastane formy należące do dziedzictwa fikcji), „prozie egzystencji” (mimetycznej względem ludzkich zachowań ujętych ze stanowiska behawioralnego, aktualizującej konwencję realistyczną), „prozie esencji” (alegorii ukierunkowanej metafizycznie) oraz ich skrzyżowanych wariantów<sup>1</sup>.

Jednym z kluczowych miejsc opublikowanej dwa lata temu książki jest monolog Rafała, powieściowego filozofa specjalizującego się w Wittgensteinie.

Wypowiedź tego filozofa, będąc równocześnie cząstkowym meta-tekstem *Balladyn i romansów*, nawiązuje do szeregu dwudziestowiecznych diagnoz ogłaszających kryzys/wyczerpanie modernizmu, a wraz z nim „koniec historii”.

Rafał konstatuje, że języki posiadające *tempora praesentia et praeterita* z wyłączeniem *futurum* najlepiej pasowałyby do paradygmatu kultury, która zaakceptowała rok liturgiczny, podważający myślenie historyczne, linearne. Konsekwencją uczestnictwa w misteryjnych cyklach powinno być przemodelowanie nauki o zbawieniu czy odkupieniu, które nie byłoby możliwe w ramach immanentnej logiki idei liturgicznych okresów. Zamiast zbawienia możliwy staje się natomiast powrót do początku/źródła/stanu rajskiego: powracają bogowie. Rafał mówi o „bogach” (s. 171) w liczbie mnogiej, co staje się zrozumiałe w perspektywie dalszych powieściowych wydarzeń. Wraz z odrzuceniem czasu pojmowanego linearnie, należącego do judeochrześcijańskiej koncepcji upadku-histo-

1 R. SCHOLES: *Metaproza*. Tłum. A. KOŁYSZKO. W: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*. Wybrał i oprac. Z. LEWICKI. Warszawa 1983, s. 126–148.

rii-zbawienia, a jednocześnie, jak wskazuje Rafał, zaprzeczonego przez jej rytuał, stajemy bowiem w obliczu myślenia ukonstytuowanego nie na zasadzie tożsamości, niesprzeczności czy wyłączonego środka: bogowie należący do poszczególnych panteonów tworzą uniwersum, w obrębie którego postać Chrystusa jest wariantem wzorca Ozyrysowego, patronującego też Dionizosowi, a Nike łączy podobieństwo z osobą Chrystusa Zwycięzcy. W ten sposób stworzona zostaje pewna parabola – bankructwo nowoczesności jest przedstawione jako kryzys religijny. W paraboli tej zawiera się diagnoza, której główne punkty dotyczą: 1) zawieszenia możliwości postępu czy melioracji, oraz 2) unieważnienia związku przyczynowo-skutkowego, a w efekcie eliminacji sprawiedliwości przybierającej wymiar niebiańskiego lauru albo piekielnej kary. Do zdegradowanych świętości zdaje się należeć tu m.in. „Prawda” (s. 293), która – jak inni bogowie w powieści – dokonuje pierwszoosobowej prezentacji. Powiązanie kryzysu nowoczesności z kryzysem religijnym stanowi przy tym przesłankę wniosku, że sama nowoczesność zaszczerpiona została na poczuciu czasu wypracowanym (nie dość konsekwentnie, jak się okazuje) w ramach myślenia religijnego; posiadała też własne rajskie i piekielne domeny. Za inne nowoczesne bóstwo uznać można statystykę, której początków, jak na kartach książki dowodzi kolega Rafała, Bartek (pracownik powieściowej stołecznej wyższej uczelni), szukać należy w *Księdze Liczb*. „Religia – mówi Bartek – podobnie jak statystyka powołuje do życia pewien byt, pewien model, w który należy wtłoczyć konkretną Ewę i konkretnego Adama” (s. 163). Statystyka, jako możliwość „porządkowania świata” (s. 163), jego strukturyzowania, była dla Bartka, co ogłosił podczas aktu apostazji, przedmiotem wiary („wierzę”, „wierzyłem” – s. 163).

Wprowadzeniem w tematykę, która stanowi podstawowe odniesienie *Balladyn i romansów*, jest już koncepcja tytułu; do efektów „tekstualnych i intertekstualnych gier” znamionujących opowieści ponowoczesne zalicza się m.in. ich wyeksponowaną parodyjność (nietożsamą z konstytuanta poetyki tekstów ponowoczesnych<sup>2</sup>). W ostatnim akapicie *Przedmowy* do pierwszego tomu *Poezji* z 1822 roku Mickiewicz dał syntezę własnego rozumienia gatunków, które restytuował: „Podobne [...] do ballad romanse [...] tym wszakże różnią się od ballady, iż poświęcone są czułości; mniej więc do nich wpływają zmyślenia dziwne, a forma popolicie dramatyczną bywać zwykła, styl zaś jak największą naiwnością i prostotą zalecać się powinien”<sup>3</sup> – „czułość”, „dziwność”, „naiwność i prostotę” kładąc na szali przeciwko oświeceniowym: „etykiecie”, „konwencji”, „prawidłom”, „dowcipowi”. Autor *Niehalo* nawiązuje w *Balladynach...* zarówno do Mickiewicza, jak i do *Balladyny*, która sama ma wymiar ironiczny, stanowi wyraz „bluszczowatej” czy „demo-

2 Por. K. UNIEŁOWSKI: *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu*. Katowice 1999, s. 7–49 i nast.

3 A. MICKIEWICZ: *O poezji romantycznej*. W: *Idee programowe romantyków polskich*. Antologia. Red. A. KOWALCZYKOWA. Wrocław 2000, s. 65.

nicznej” (według Bloomowskiej typologii) wyobraźni Słowackiego. Karpowicz parodiuje przede wszystkim logikę świata przedstawionego *Ballad i romansów*, w których elementy porządku irracjonalnego/boskiego przenikają w obręb tego, co oswojone. Jego bohater, Janek (imię chłopaka z ludu i z baśni ludowej), doznaje przemiany wskazującej na interwencję sił nadprzyrodzonych; czytelnik śledzi tu kolejne *miracula*, które być może wydarzają się za sprawą bogów zstępujących na ziemię. Ich status ontologiczny jest niejasny: w narracji co pewien czas sugeruje się bowiem istnienie mechanizmów tworzenia „bogów”, będących hipostazami tego, co paradygmatyczne (bohaterka Olga porównana do „bogini płacy minimalnej” – s. 11), powstających w efekcie korekty imaginyjno-językowych ikon (Olga jako „skromna wersja” Afrodyty „wychodzącej z morskiej piany” – s. 10). Niepewny ontologicznie status „bogów” nie niweluje mimo wszystko cudowności jeszcze bardziej w tym kontekście niezwykłych zjawisk. Tym samym dokonuje się przemieszanie tego, co znajduje się u podnóża, i tego, co u szczytu „niebokręga”. W powieści Karpowicza wszelako braknie podstawowego wyróżnika: nagradzającej, a zwłaszcza karzącej ręki sprawiedliwości, która (wiemy to jako czytelnicy *Balladyny*) objawiać się zwykła niezawodnie, bez względu na deklarację woli „życia jakby nie było Boga”. Autor *Balladyn i romansów* w pewnej mierze pilnie wypełnia punkty Mickiewiczowskiej definicji. Opowiadane historie aktualizują jednak równolegle poetykę serialową; ich scenariusze wykorzystują topowe, medialne tematy: kryminogenny aspekt nędzy, wzrost przestępczości wśród nieletnich, czarne historie głębokiego PRL-u i popeerelowskie traumy, wyzyskiwanie pracowników prywatnych przedsiębiorstw, pauperyzacja życia warstw społecznych, które straciły na transformacji ustrojowej, fascynujący urok przybytków rozpusty (wielkomijskich klubów), kryzys etosu studiowania, upadek etosu pracowników wyższej uczelni i nauczycieli szkolnych, ogólna demoralizacja, homoseksualizm, fasadowa tolerancja. Operują także schematycznym zestawem rozwiązań, przy czym każde nacechowane jest utratą wyrazistości, dydaktyzującego wymiaru, po arystotelesowsku rozumianego tragizmu: żadne nie posiada wymiaru katartycznego, bo też ich kontury są zatarte. Ewentualny tragizm uniemożliwiają w *Balladynach i romansach* apendyksowe dopowiedzenia, na tyle umiarkowanie optymistyczne, że neutralizują wcześniejsze mocne akcenty, ukazują je jako nieznaczne odchylenia od ciągnącego się w nieskończoność wzoru. Brakuje w nim miejsca na finał, a z racji utraty kompozycyjnych więzadeł – na sens inny niż pomyślany w obrębie rizomatyki. Romanse jawią się tu jako gatunek tak konwencjonalny, spetryfikowany, jak etykieta na dworze Ludwika XIV.

Podczas lektury niemal 600-stronicowego dzieła, dostępnego również w twardej oprawie, niejednokrotnie musi pojawić się pytanie o intencję parodysty czy cel artystycznej transpozycji wiadomej tradycji filozoficznej – można wszak dojść do wniosku, że książka pomyślana została jako „wielka” opowieść o „ponowoczesnym” upadku – dana na opamiętanie! Diagnoza mogłaby być parafrazą włączonej w narrację wypowiedzi „zaczepniętej z »Tygodnika Powszechnego«” : świat organizowany przez sens, wartości czy tradycyjnie pojmowaną religię uległ destrukcji. Jego miejsce zajęła kultura, której jednym z symboli będzie telewizja. Widzimy, że nawet bogowie zawierzili tej formie rozrywki – „upodobniając się do ludzi” (s. 207). „Ponowoczesne” filozofie byłyby tu najlepszym sprzymierzeńcem owej kultury – zwłaszcza w świetle *Traktatu logiczno-filozoficznego* (teza 5.6<sup>4</sup> i następne). Dysponent reguł kodowania sygnalizuje swoją obecność dostatecznie często (zob. komentarze typu: „Bartek, przynajmniej, jest najtrudniejszy spośród naszych bohaterów” – s. 155), by pozbawić złudzeń, iż kształt świata, jaki ujawnia się podczas lektury, zależy od czynników innych niż językowe: warunkuje go wybór i zastosowanie odpowiedniej konwencji odnośnie do każdego z elementów. W regularnych odstępach przypomina się tu o uwarunkowaniu kształtu świata przez gramatykę i słowniki. W ostatnim fragmencie (przed *Apendyksem*) oddano głos „Narracji” (s. 560), która wylicza własne kontekstowe pozycje i relacjonuje zagadnienie pola semantycznego, rozpoczynając od definicji Arystotelesowskiej i kończąc na ujęciu z ducha poststrukturalistycznym:

4 „Granice mego języka oznaczają granice mego świata”. L. WITTGENSTEIN: *Traktat logiczno-filozoficzny*. Tłum. i opatrzył wstępem B. WOLNIEWICZ. Warszawa 1997, s. 64.

5 Do BARTHES’owskiej *Śmierci autora* (Tłum. M.P. MARKOWSKI. „Teksty Drugie” 1999, nr 1-2), ale przede wszystkim poprzez zastąpienie męskiego „narratora” żeńską „narracją” i właściwie temu konotacje, do krytyki zorientowanej antyfalogocentrycznie.

6 Przestrzeni, „w której żaden język nie panuje nad innym [...]”. R. BARTHES: *Od dzieła do tekstu*. Tłum. M.P. MARKOWSKI. „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 194.

7 W znaczeniu, w jakim używa go Foucault. Zob. m.in. M. FOUCAULT: *Archeologia wiedzy*. Tłum. A. SIEMEK. Wstęp J. TOPOLSKI. Warszawa 1977, s. 248-249 i in.

[...] tak naprawdę – powiada – nie istnieje nic poza mną. Jestem wszystkim. Narrator umarł. Pozostała tylko Narracja.

s. 561

Fragment ten (zważywszy na ton wypowiedzi, do których odsyła<sup>5</sup>) nie zawiera apokaliptycznych treści; nabiera ich jednak w połączeniu m.in. z prezentacją „chińskiego ciasteczka” (s. 6), inicjującą *Balladyny i romanse*. Narracja bowiem, jak się sugeruje, przybiera postać nie tyle „mnogich tekstów”<sup>6</sup> w ich aspekcie utopijnym, niedopuszczającym do uruchomienia jakiegokolwiek relacji władzy, ile „praktyk dyskursywnych”<sup>7</sup> podlegających tu kształtowaniu przez pozbawioną cech podmiotu „mało pożywną, niezbyt smaczną” „mądrość” (s. 6) aforyzmu/porzekadła:

Mądrość z mego środka – mówi „chińskie ciasteczko” – objęła w posiadanie cały świat, jestem w powieściach typu broszurowe i okładka twarda, w przemówieniach polityków, w wystąpieniach przywódców religijnych.

s. 6

Pamiętamy wprawdzie, że wypowiedzi „Narracji”, „chińskiego ciasteczka” i pozostałych, pokrewnych im „bohaterów” pozbawione są wskaźników modalności – są pewną sumą użyć słowa figurującego jako ich imię, zawierają zatem to, co „się” na dany temat mówi, stanowią wycinek „formacji dyskursywnej”, także definicji słownikowej – poświadczają jedynie istnienie określonej dyskursywnej praktyki. Ich weryfikacja byłaby możliwa na podstawie zewnętrznych wobec nich kryteriów; w innym przypadku same stanowią dla siebie miarę, a zatem możemy im tylko wierzyć (albo nie). Jeśli iść dalej tym tropem, można przyjąć, że owe – nazwijmy je tak – słownikowe definicje są podręcznym wokabularzem (przykładowym, niepełnym, domagającym się może dalszych uzupełnień) przeznaczonym do zastosowania podczas lektury *Balladyn i romansów* – ze szczególnym skutkiem: ze względu na wewnętrzne sprzeczności dodatkowo przyczyniają się do rozpójnienia opowieści, która miejscami stwarza iluzję reprezentacji, a gdzie indziej ją kwestionuje. *Exempli gratia*, jeden z utrzymanych w konwencji realistycznej fragmentów zakończony jest uwagą:

Narrator zwykle jest po stronie swoich bohaterów, a narrator wszechwiedzący zawsze jest po stronie swoich bohaterów. Nie ma innego wyjścia: narrator wie przecież, jak wszystko się skończy, a wszechwiedza skazuje na miłosierdzie. Nie można być jednocześnie wszechwiedzącym i niemiłosierdnym. Tako rzecze chińskie ciasteczko. s. 56

W świetle wspomnianych wokabularzowych notek poświęconych „Narracji” i „chińskiemu ciasteczku” cały ustęp o charakterze metatekstu zostaje zdemaskowany jako mechaniczna aktualizacja pewnych schematów narracyjnych, tak jak wcześniej sam demaskował narrację służącą do wytwarzania złudzenia realizmu<sup>8</sup>.

Tezy, jakoby Karpowiczowska opowieść miała głęboko dydaktyczny, alarmujący wymiar, można jednak bronić na przekór zabiegom rozprasającym sens: wszystkie one mogą stanowić bowiem doskonałą ilustrację twierdzenia o głębokim kryzysie kultury. Oto co dzieje się, mówiłby Karpowicz, w sytuacji, gdy przyjmiemy myśli „ponowoczesnych” teoretyków oraz ich prekursorów za dobrą monetę: w efekcie powstaje pseudofilozoficzny bełkot. Tym łatwiej – w świecie, w którym każda Prawda uległa relatywizacji – umacnia się władza mass mediów składających obietnice nigdy niekończącej się serialowej rozkoszy, bez perspektywy zbawienia lub potępienia; rozkoszy w istocie melancholijnej, Baudrillardowskiej. Rafał swoją diagnozę formułuje wszak w sytuacji, która narzuca mu wizję samego siebie jako „alegorii XXI wieku”:

<sup>8</sup> Realizującą klasyczne reguły omówione przez Philippe’a HAMMONA: *Ograniczenia dyskursu realistycznego*. Tłum. Z. JAMROZIK. „Pamiętnik Literacki” 1983, R. 74, z. 1, s. 234 i nast.

[...] około czterdziestoletni mężczyzna, otoczony odpadkami, chipsy i puszki, z jedną ręką w okolicy krocza, z palcami ułożonymi w liść figowy, a drugą zgiętą i podtrzymującą głowę niby na osiemnastowiecznych aktach, pełnych koloru i kilogramów, w ciężkich złożonych ramach.

s. 176

Ujawnia się przy tym istotna manipulacja – piekło wszak istnieje. Widzimy wszelako, że nihilistyczna kultura pozbawia je możliwej wyrazistości. Piekło, w którym znajdzie się jedna z Karpowiczowskich bohaterek po utracie dziecka, ukazuje się jako grę o piekło („stacje” zastępują poziomy). Piekło, jakim jest wojna, autor przekształca w spektakl i tworzy z niego namiastkę piekła istniejącego ku rozrywce jednych i możliwościom awansu zawodowego drugich. *Apendyks* zamyka partia jednej z bohaterek, *Balladyny*:

Szukałam wszędzie. Goniłam za piekłem, tropiłam sprawiedliwość. Z nosem przy ziemi, z aparatem na szyi i dyktafonem w kieszeni. Szukałam wszędzie, dlatego zostałam reporterką. [...] Na Tajwanie szykuje się rewolucja. Dwudziesta ósma w mojej zawodowej karierze.

s. 575

W obrębie tak pojętej kultury piekło występuje jako awers nieba (i odwrotnie) – na podobieństwo dwóch stron tej samej czerwono-niebieskiej okładki wewnętrznej *Balladyn* i *romansów*, które jednocześnie wymykają się podobnej wykładni. Dążenie Karpowiczowskich bohaterów, aby utrzymać we własnej świadomości czy przywrócić do istnienia najwyższą instancję wraz z prawem, które narzucałaby, dysponując systemem nagród (niebo) i kar (piekło), jawi się bowiem właśnie jako niezrozumienie czy ignorowanie istoty powtórzenia. Karpowiczowska bohaterka, Olga, skądinąd sympatyczna i budząca współczucie, jest przykładem ofiary dyskursu utrwalającego mit powtórzenia rozpoznawanego jako „To Samo”. Uprzedzona do „życiowych” „niespodzianek” (s. 10) zrytualizowała swoje życie, ale także sposób myślenia. Powtarzając: „bez Boga byłoby wszystko wolno, bez Boga nie byłoby dobra ani zła” (s. 16), „niepowiedzenie prawdy to pierwszy krok do grzęzawiska kłamstwa” (s. 23) etc., obraca niewątpliwie „prawdami” „chińskiego ciasteczka” – bez świadomości, że bezpieczeństwo związane z tak rozumianym powtórzeniem jest iluzoryczne. Pozostaje w obrębie wytyczonych tym sposobem kolejnych myślowych i realizuje, podobnie jak jej bliscy, gotowe scenariusze; w obecnej sytuacji związek z Jankiem kończy się tak, jak mogliśmy przewidzieć, co zresztą można skomentować za pomocą kolejnej „chińskociasteczkowej” mądrości – „każda pewność prowadzi do piekła” (s. 434). Mało tego – przyjmując koncepcję, w myśl której powtórzenie polega na masowym, stech-

9 Por. G. DELEUZE: *Różnica i powtórzenie*. Tłum. B. BANASIAK, K. MATUSZEWSKI. Warszawa 1997, s. 361 i nast., 403-411.

nicyzowanym wytwarzaniu kopii czy symulakrów, gotowi jesteśmy jako czytelnicy przejąć się nawet jej historią, choć nie inaczej, niż wzruszylibyśmy się *Trędotatą*, którą Olga ogląda wieczorem, kiedy spotykamy ją po raz pierwszy. Zatem: z poczuciem monotonii, nudy. Alternatywą byłoby zaakceptowanie koncepcji takich powtórzeń czy różnicy, które byłyby definiowane pozytywnie, nie poprzez podobieństwo, analogię czy negację „Tego Samego”<sup>9</sup>. Bohaterowie, ale i narrator Karpowicza zdają się o tym nie wiedzieć, stąd klincz, w jaki są uwikłani, doświadczając i przyjemności, i uciążliwości powtórzenia rozumianego jako „To Samo”; nawet kiedy ma miejsce sytuacja, w której mądrości „chińskiego ciasteczka” przestają dostarczać adekwatnego do organizacji doświadczenia języka, słyszymy frazy, w których wyczuć można emocjonalny kicz. Ponieważ „chińskich ciasteczek” „jest legion” (s. 7), okazuje się, że bardzo szybko następuje „przezwyjęcie” pozornego kryzysu: „ciasteczka” ponownie pojawiają się w obiegu.

Szczególnym walorem *Balladyn i romansów* jest „gęstość” zamieszczonych w nich wątków filozoficznych, przywołanych bezpośrednio w tekście albo istniejących potencjalnie, jako efekt zastosowanej strategii narracyjnej. Stąd wynika otwarcie dzieła na kontrastujące sposoby lektury tekstu, przykładowo, 1) jako książki podejmującej rozprawę z filozofiami kręgu tzw. ponowoczesności, choć również wskazującej na nieodwracalność, totalność rozkładu systemu immunologicznego świata wartości, kultury czy religii niepodległej wpływom New Age; 2) jako krytyki kultury, której uczestnicy definiują powtórzenie jako „To Samo”. W konsekwencji utożsamiają repetycję z domeną bezpieczeństwa. Tymczasem powtórzenie nie tylko nie gwarantuje bezpieczeństwa, ale – spreparowane w wersji pozbawionej parodystycznego czy krytycznego potencjału – sprowadza poczucie uczestnictwa w ludycznej grze (pozbawionej stawki), także doświadczenie jałowości, melancholii; na pewnym poziomie lektury najlepszego komentarza dostarczyłby Baudrillard: „Gra modeli, ich nieustannie zmieniające się połączenia charakteryzują świat ludyczny, w którym wszystko funkcjonuje jako potencjalna symulacja, gdzie wszystko, wobec braku Boga, który uznałby to, co do niego należy – może uchodzić za dowód na coś przeciwnego. [...] Żyjemy w świecie elastycznym, powyginanym, z którego znikła perspektywa”<sup>10</sup>. Karpowicz, prowokując do podobnych odczytań, równocześnie sytuuje samego siebie ze swoim pisaniem poza nimi: jego wypiski słownikowe w połączeniu z przetasowanymi kliszami narracji i metanarracji tworzą razem jakoś zorientowaną ironicznie i krytycznie; wszystkie powtórzenia nie są tu powtórzeniami „tego samego”, krytyka „ponowoczesności” ma zaś – za względu na wpisanie jej w sam tekst – wiele znamion krytyki pewnej jej interpretacji.

10 J. BAUDRILLARD: *O uwodzeniu*. Tłum. J. MARGAŃSKI. Warszawa 2005, s. 154.

Iwona Słomak

**From criticism of certain interpretations  
[on I. Karpowicz: *Balladyny i romanse*]**

Summary

The centre of attention of the author's review of *Balladyny i romanse* is a narrative strategy, the main feature of which is avoiding the effect of subordination of any sending authority. Karpowicz, by means of numerous parables, presents a series of opinions on the collapse of the modern culture functioning within the frame of today's discourse, and, at the same time, introduces the tools allowing for a critical reception of the very points of view to the text. In effect, the novel combines the values of an interesting plot and a philosophical-sociological study, which proves its high quality, an ironically oriented metaprose.

Iwona Słomak

**De la critique de quelques interprétations  
[concerne I. Karpowicz: *Balladyny i romanse*]**

Résumé

Au centre de l'attention de la critique de *Balladyny i romanse* se trouve la stratégie narrative dont le trait principal est d'éviter l'effet de suprématie de tout émetteur institutionnel. Karpowicz, à l'aide de nombreuses paraboles, a présenté un nombre important d'opinions sur la chute de la culture moderne, fonctionnant au sein du discours actuel, et a également introduit au texte des outils permettant à une réception critique de ces opinions. Par conséquent le roman unit les valeurs d'une trame narrative intéressante, d'une étude philosophique et sociologique et, ce qui décide finalement de sa grande classe, d'une méta-prose orienté ironiquement.