

Mariusz M. Leś

## Flash fiction. Krótko o najkrótszych opowieściach

Najkrótsze opowiadanie być może nigdy nie zostało napisane. Mogłoby się zdawać, że pisarska wolność i towarzyszące jej oryginalność oraz otwartość rozwiązań narracyjnych dotyczą raczej form dłuższych, najlepiej tych potencjalnie niekończących się, cyklicznych. A jednak, na drugim biegunie sprawy mają się równie interesująco. Można nawet mówić o karierze ekstremalnie krótkich form narracyjnych w ostatnich trzydziestu latach<sup>1</sup>. Zapewne wielu historyków literatury spojrzy na to twierdzenie i samo zjawisko ze stoickim spokojem i przypomni nam o ogromnej, przytłaczającej tradycji aforyzmów, bajek, anegdot, przypowieści itd., powtarzając przy okazji biblijną ostateczną mikronarrację: „Nic nowego pod słońcem”. I po części będą mieli rację. „Po części”, bowiem trudno zignorować socjoliterackie uwarunkowania owej kariery. Co więcej, uwarunkowania te wymuszają zupełnie nowe spojrzenie na perspektywy mikronarracji. Właśnie dlatego, jeśli będziemy pojmować flash fiction jako odrębny gatunek, a z pewnością na to zasługuje, musimy

---

<sup>1</sup> R. Shapard, *The Remarkable Reinvention of Very Short Fiction*, „World Literature Today” 2012, nr 5.

pamiętać o jego technologicznym i społecznym kontekście. Rozwinął się on dzięki eksplozji mediów elektronicznych, w tym mobilnych, a miejsca wspólne (częściej w oryginałach, rzadziej w przekładach) zapewnia kultura anglojęzyczna<sup>2</sup>.

Najpierw legenda. Lata 50. ubiegłego wieku. Być może 40. Prywatne spotkanie kilku pisarzy, wśród których znalazł się także mistrz zwięzłości i precyzji – Ernest Hemingway. Kto jeszcze? Być może nawet William Faulkner. Najważniejszym aktorem okazał się jednak właśnie Hemingway. W ferworze dyskusji nad kwestiami technik narracyjnych autor *Morderców* przyjmuje wyzwanie, podejmuje się napisania opowiadania o długości zaledwie sześciu słów. Tak powstało słynne opowiadanie, które być może nigdy nie zostało napisane. Legenda głosi nawet, że Hemingway uznał je za swoje najdoskonalsze dzieło. Oto jego brzmienie, które powtarza się najczęściej: „For sale. Baby shoes. Never worn”. Oficjalne źródła bibliograficzne i biograficzne nie potwierdzają prawdziwości tej legendy. Frederick A. Wright, po zakończeniu wnikliwego śledztwa, kilkudziesięciu lekturach i rozmowach telefonicznych z autorami biografii i redaktorami dzieł zebranych Hemingwaya<sup>3</sup>, nie zawahał się nazwać tej historii „miejską legendą”. Choć bardziej odpowiednie byłoby określenie „legenda sieciowa”, bo to właśnie dzięki internetowi sprawa nabrała impetu. Jak zwykle przy takich okazjach bywa, źródło informacji uległo zatarciu. Ostatecznie Wright wskazał dramaturga Johna de Groota, który w latach 80., w dramacie zatytułowanym *Papa*, zawarł pierwotną zapewne wersję legendy. Fikcyjne spotkanie pisarzy de Groot umieścił na Kubie lat 50. ubiegłego wieku. Co najdziwniejsze, sam autor

---

<sup>2</sup> Z głębokim ukłonem w stronę kultury hiszpańskojęzycznej. W Buenos Aires w 2006 roku odbył się pierwszy otwarty kongres poświęcony microficción.

<sup>3</sup> F. A. Wright, *The Short Story Just Got Shorter: Hemingway, Narrative, and the Six-Word Urban Legend*, „The Journal of Popular Culture” 2012 [Wiley Online Library .../doi/10.1111/j.1540-5931.2012.00935.x; dostęp 20.01.2013].

dramatu twierdził, że zdarzenie miało charakter biograficzny, zapewniał zresztą, że napisanie dramatu poprzedził dogłębnymi studiami nad twórczością i biografią Hemingwaya. Tak czy owak, tropy szybko się gubią w mrokach zawodnej pamięci, a źródła nie potwierdzają<sup>4</sup>.

Z pewnością mikroopowiadanie Hemingwaya niesie ze sobą ogromny ładunek emocjonalny. Głównie dzięki dysproporcji między lakonicznością sformułowania a rozmiarem tragedii, którą sugeruje przekaz. Funkcjonuje ono jednak w kulturze popularnej głównie jako swego rodzaju rekord. Odbiór zdominowany jest więc przez ekstremalność formalną oraz atmosferę rywalizacji. Ponieważ Hemingway nie może stanąć w szranki ze współczesnymi nam pisarzami, przypisywany mu utwór funkcjonuje jako pokaz mistrzostwa, jako fundator gatunku w dużej mierze określający jego definicję. Nic nie stoi jednak na przeszkodzie, by zestawiać go z konkurentami także pretendującymi do tego miana. Czyni tak Amihud Gilead w artykule *How Few Words Can The Shortest Story Have?*<sup>5</sup>. Konkurencję ze słynnym fikcyjnym ogłoszeniem przegrywa tu mikroopowiadanie fantastyczne autorstwa Fredrika Browna zatytułowane *Knock*. Autorstwo tego tekstu jest jednak niepodważalne, bowiem został on opublikowany w grudniu 1948 roku na łamach „Thrilling Wonder Stories”. Gilead dodatkowo konsekwentnie ignoruje fakt, że cytowane dwa pierwsze zdania („The last man on Earth sat alone in a room. There was a knock on the door”), owszem, zdecydowanie najsłynniejsze z całego tekstu, nie stanowią jednak całości, rozwijane są później w kierunku metafikcji fantastycznonaukowej, w której miejsce zagadki wypełniają nieśmiertelni kosmici. Brown stworzył bowiem tekst (wcale nie taki

---

<sup>4</sup> Przy tej okazji warto przywołać Ralpha Keyesa, który jako jeden z pierwszych podjął problematykę fałszywych cytatów. R. Keyes, *The Quote Verifier: Who Said What, Where, and When*, New York 2006.

<sup>5</sup> A. Gilead, *How Few Words Can The Shortest Story Have?*, „Philosophy and Literature” 2008, nr 1, s. 119–129.

krótki!<sup>6</sup>) o tekście, pokaz możliwości sugestii i mocy konwencji. Gilead, autor krytycznego porównania, bezceremonialnie tworzy przeciwnika dla wyidealizowanego arcydzieła przypisywanego Hemingwayowi. Dodajmy, że Gilead cytuje już jego zmieniony wariant: „For sale: baby shoes, never worn”, dowodząc jego wyższości nad brzmieniem cytowanym najczęściej.

Oba mikroopowiadania tkwią w szarej strefie między „prawdziwym” pisarstwem a wprawką, demonstracją mocy fikcji narracyjnej, a nawet między dziełem indywidualnym a zbiorowym. Należy bowiem przy tej okazji zapytać – czy tekst Hemingwaya nie jest aby bezpośrednio związany z legendą o jego powstaniu? Legenda ta nadaje mu charakter ćwiczebny, niemal edukacyjny. Podobnie sprawy się mają w przypadku innej słynnej historii minimalnej, zademonstrowanej przez E. M. Forstera na wykładzie w 1927 roku: „The king died, and then the queen died”<sup>7</sup>. Opowieść minimalna Forstera (w rozmaitych wariantach, później wsparta przez wielu narratorologów<sup>8</sup>, którzy wskazywali obecność dwóch czasowników – nazw działania lub zmiany stanu – jako minimum narracji) służy do zademonstrowania różnicy między historią, dyskursem, fabułą i kompozycją fabularną. Jeśli cofniemy się dużo dalej, to tradycja nam podpowie chociażby legendarne „Veni, vidi, vici” Juliusza Cezara<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> Słuchowisko radiowe rozwijające zawarte w nim metafikcyjne sugestie trwa niemal pół godziny [http://spacemensluck.com/uploads/Radio\\_Episodes/Dimension\\_X/Dimension\\_X\\_50-05-06\\_\(05\)\\_Knock.mp3](http://spacemensluck.com/uploads/Radio_Episodes/Dimension_X/Dimension_X_50-05-06_(05)_Knock.mp3) [dostęp 14.02.2013].

<sup>7</sup> E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, New York 1927, s. 86.

<sup>8</sup> Zob. Sch. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, New York 2001, s. 19.

<sup>9</sup> W. Nelles, *Microfiction: What Makes a Very Short Story Very Short?*, „Narrative” 2012, nr 1, s. 91. Jeśli szukamy rzeczywiście najkrótszych mikronarracji, to bezkonkurencyjne będą utwory wyposażone jedynie w tytuł. Guillermo Samperio jest autorem mikrotekstu *El fantasma*, na który składa się właśnie ten tytuł i pusta strona poniżej (cyt. za: R. Shapard, *The Remarkable Reinvention of Very Short Fiction*, dz. cyt., s. 49). Warto przywołać Ryszarda Krynickiego i jego *Białą plamę* (z tomu *Nasze życie roślinie*, 1978). Jakże różne zakresy znaczeniowe i przekazy niosą ze sobą te dwa minimalne teksty!

Legendy żyją własnym życiem. Mikronarracja zaś przeżywa rozkwit nie dzięki akademickim i krytycznym pismom poszukującym zacnych antenatów, ale dzięki współczesnej społeczności autorów i czytelników. Role nie są w tej społeczności na zawsze ustalone, co może być jednym ze źródeł popularności mikronarracji. Łatwość napisania mikrotekstu jest niezwykle kusząca, a przemiana czytelnika w autora może być kwestią chwili. Z drugiej strony, autorzy zazwyczaj widzą własne utwory w bezpośrednim towarzystwie cudzych, dzięki czemu mogą natychmiast porównać swoje dokonania z dokonaniem innych. Mikronarracje w naturalny sposób podlegają antologizacji. Idealne środowisko do rozwoju interesującego nas gatunku stworzył internet. Łatwość publikacji, niechęć do czytania dłuższych tekstów, rozwój sieci społecznościowych oraz systemów komentowania cudzych dokonań – czynniki te sprzyjają popularności mikroliteratury.

Demokratyzacja literatury osiągnęła tu chyba swój radykalny wymiar – wszyscy czytelnicy mają szansę na własną wypowiedź i ocenę, a rozmiar i łatwość cytowania rozmywają granice między przytoczeniem dla celów naukowych, edukacyjnych lub krytycznych a ponowną publikacją, co w oczywisty sposób stawia pod znakiem zapytania zasadność odniesienia praw autorskich do całej mikroliteratury. Może być więc ona traktowana jako radykalizacja kultury „otwartej” i „wiralnej”<sup>10</sup>. Tu nie wyczerpuje się jednak aktywność środowiska. Jeśli mierzyć popularność ilością konkursów i nagród, to pod tym względem mikroliteratura nie zawodzi.

---

<sup>10</sup> Pośredni element to opowieści z elementem graficznym, przykłady na <http://www.fleetingmagazine.com>. Zwulgaryzowaną wersję prezentują tzw. memy. Określenie „wiralny” funkcjonuje jako tłumaczenie angielskiego *viral*, które – w odniesieniu do mediów elektronicznych – oznacza komunikaty „przekazywane dalej” w ponadprzeciętnym tempie. Język polski zna oczywiście słowo „wirusowy”, na którego tle „wiralny” może być wyraźnie przyporządkowany do teorii kultury.

Konkurs na najlepszy mikrotekst narracyjny zorganizował na przykład „New Scientist”<sup>11</sup>, a przede wszystkim Twitter, który – dzięki ograniczeniu komunikatów do 140 znaków i naciśkowi na ich publiczny charakter – stał się w oczach wielu użytkowników nowym minimum mikroliteratury i synonimem nowoczesnej komunikacji internetowej. Twitter, angażujący zresztą bardzo wielu pisarzy wykorzystujących to medium nie tylko w celach promocyjnych, łatwo absorbuje wszelkie mody (w tym także literackie) dzięki otwartemu systemowi znaczników (*hashtags* #). Znacznik #Twitterfiction związany z „festiwalem” mikrofikcji (*Twitter Fiction Festival*, 2012) nie przestał funkcjonować wraz z zamknięciem konkursu. Innym miernikiem popularności jest z pewnością duża liczba poradników pojawiających się na rynku księgarskim ostatnich lat<sup>12</sup>.

Nie ma zatem niczego dziwnego w fakcie, że anglojęzyczna terminologia stała się szczególnie wrażliwa na zjawisko mikronarracji, ponieważ tradycyjnie wyznaczone przez nią gatunki za kryterium obierały ilość słów bądź znaków. O ile jednak nie ma wielkiej różnicy między 15 a 16 tysiącami znaków, o tyle różnica między sześcioma słowami a czterdziestoma może być znacząca. Podobnie między 140 znakami a tysiącem. Po oglądzie

---

<sup>11</sup> K. Henney, *Futures that never happened*, „New Scientist” 12.25.2010, nr 2792/2793, s. 3. W konkursie tym jurorem był Neil Gaiman. Ami Hendrickson wygrała konkurs „Fleeting’s Six-Word Story Prize” mikroopowieścią: „No taxidermist loved his daughter more”. (<http://www.fleetingmagazine.com/six-word-story-competition-shortlist/>; dostęp 12.02.2013).

<sup>12</sup> Od niewielkich artykułów publikowanych online, np. D. Gaffney, *Stories in your pocket: how to write flash fiction*, „The Guardian” 14.05.2012, <http://www.guardian.co.uk/books/2012/may/14/how-to-write-flash-fiction/> (dostęp: 27.02.2013), po obszerne książki i e-książki: *Field Guide to Writing Flash Fiction. Tips from Editors, Teachers, and Writers in the Field*, red. T. L. Masih, Brookline 2009; M. A. Kechula, *Writing Genre Flash Fiction The Minimalist Way. A Self-Study Book*, e-książka 2011 (<http://BooksForABuck.com>); R. Frazier, *WriteCraft: Short Stories and Flash Fiction. How to Write Flash Fiction and Short Stories for Today’s Market*, e-książka (Kindle Edition) 2012; H. Stanbrough, *The Art of Writing Flash Fiction*, e-książka (<http://smashwords.com>) 2011.

dużej ilości wypowiedzi można zauważyć pewną regularność – czytelnicy i pisarze zazwyczaj stosują termin flash fiction<sup>13</sup>, natomiast historycy i teoretycy literatury preferują short-short story lub very short story<sup>14</sup>. Pierwszy z tych terminów podkreśla swoistość kompozycyjną, drugi natomiast akcentuje redukcyjny charakter wobec short story. Na tym nie koniec, obok określenia jakościowego flash fiction pojawiają się podobne: nano, micro, sudden, hint. Natychmiast można zauważyć potrzebę wtórnej (oczywiście arbitralnej) klasyfikacji ilościowej: flash i hint wydają się najkrótsze, sudden nieco dłuższe, a nano najdłuższe z wymienionych<sup>15</sup>.

Nazwa i rozmiar to na szczęście nie jedyne kwestie omawiane przez krytykę. Można zauważyć przynajmniej dwa nurty dyskusji w tekstach poświęconych mikroliteraturze.

Pierwszy z nich koncentruje się na próbie uchwycenia różnicy między mikronarracjami a miniaturową prozą poetycką. Peter Connors<sup>16</sup> dostrzega tu więcej podobieństw niż różnic. Proponowany przez niego akronim PP/FF (prose poetry/flash fiction) nie stawia wprawdzie między nimi znaku równości, ale równoważy je w ramach dynamicznej całości. Connors nazywa

---

<sup>13</sup> „The term ‘flash fiction’ was coined in 1988 by Tom Hazuka, Denise Thomas and James Thomas, who began work together in the late 1980s on the anthology *Flash Fiction: 72 Very Short Stories*”. H. Howitt Dring, *Making micro meanings: reading and writing microfiction*, „Short Fiction in Theory and Practice” 2011, nr 1, s. 48. Obszerny przegląd rozmiarów i alternatywnych terminów można znaleźć w tekście W. Nellesa, *Microfiction: What Makes a Very Short Story Very Short?*, dz. cyt., s. 89.

<sup>14</sup> W. Nelles, *Microfiction: What Makes a Very Short Story Very Short?*, dz. cyt., s. 90.

<sup>15</sup> F. A. Wright, *The Short Story Just Got Shorter: Hemingway, Narrative, and the Six-Word Urban Legend*, dz. cyt., s. 8. Redaktorzy półrocznika „Flash” ograniczyli z kolei flash fiction do 360 słów, twierdząc, że liczba ta symbolizuje „pełnię koła – R. Warnica, *The Incredible Shrinking Short Story*, „Maclean’s” 2012, nr 2, s. 57.

<sup>16</sup> P. Connors, *What is PP/FF?*, „American Book Review” 2005, nr 2; J. Dunham, *A review of Six Prose Poetry/Flash Fiction Journals*, „American Book Review” 2005, nr 2.

PP/FF symbolem<sup>17</sup>, a symbol zakłada nieustanne wahanie. Jeden z autorów cytowanych przez Connersa, sekret podobieństwa postrzega w ujmująco naiwny sposób, zakładając, że oba gatunki noszą ślad pisarskiego pośpiechu, niecierpliwości twórczej, co z kolei pociąga za sobą swoistą „szczerość” formy (Christopher Kennedy). Blisko tego stanowiska jest Mary Miller, która za domyślną uznaje dominację prozy poetyckiej, ale w „niedbałym” wariacie. Wierszowanie okazuje się niekonieczne („unnecessary line breaks”), staje się nawet synonimem sztucznej konwencji. Dzięki jej wyeliminowaniu autor może skupić się na języku i rytmie („focus on language and rhythm”). Miller uznaje także istnienie gatunku flash fiction jako usytuowanego bliżej bieguna narracji, ale dwa omawiane zjawiska postrzega właśnie biegunowo, drogi gatunków flash fiction i prozy poetyckiej szybko się w jej koncepcji rozchodzą<sup>18</sup>. Z kolei John Gerlach, zgoła odwrotnie, poezję w kontekście mikronarracji postrzega jako margines<sup>19</sup>. Wreszcie, zwolennicy swoistej wartości flash fiction postrzegają jej osobność właśnie w narracyjności, to jest w relacjonowaniu co najmniej dwóch zdarzeń. Mikronarracja powinna wedle tej koncepcji zawierać kompletną historię albo przynajmniej ją sugerować.

Żadne arbitralne decyzje nie zniosą jednak wątpliwości, które muszą się pojawić przy okazji klasyfikacji rodzajowej – im krótszy utwór epicki, tym większe jego ciężenie ku liryce ze względu na oczywistą trudność w zarysowaniu fikcyjnego

---

<sup>17</sup> P. Conners, *What is PP/FF?*, dz. cyt., s. 3: „PP/FF is meant as a label that locates the territory of prose poetry and flash fiction by symbol rather than by language prejudiced by old genre baggage”.

<sup>18</sup> M. Miller, *An Insider's Guide to Flash Fiction: A Member of The Flash Community Offers Tips for Writing in this Experimental Genre*, „Writer” 2009, nr 5, p. 46–47.

<sup>19</sup> J. Gerlach, *The Margins of Narrative: The Very Short Story, the Prose Poem, and the Lyric*, w: *Short Story Theory at a Crossroads*, red. S. Lohafer i J. E. Clarey, Baton Rouge 1989, s. 74–84.



świata i w określeniu dystansu między tym światem a opowiadaczem. Pod tym względem flash fiction pozostanie gatunkiem pośrednim, „blurred genre”<sup>20</sup>. Większe znaczenie będzie miało przyporządkowanie go do pewnej kultury literackiej niż przeciąganie liny na stronę tego bądź tamtego rodzaju literackiego. Zwłaszcza że liryka ze swej istoty jest bardziej niż epika zwięzła. Wtórne przyporządkowanie dużej części liryki do flash fiction nie ma najmniejszego sensu.

W drugim nurcie dyskusji – stanowiącym rozwinięcie omówionego wyżej wątku – pojawia się refleksja nad wymaganym od mikronarracji stopniem kompletności i szczegółowości. Mikronarracje powinny obejmować, zależnie od stanowiska, fragment wyrwany z większej całości lub kompletną historię w zminimalizowanej postaci. Mogą mieć charakter „epifaniczny”<sup>21</sup> lub racjonalizujący. „Flash fiction is not just a slice of life or a vignette” – pisze Harvey Stanbrough, wymaga bowiem przygotowania napięcia, konfliktu i jego rozwiązania<sup>22</sup>. W jednym i drugim przypadku mikronarracja powinna różnić się od anegdoty<sup>23</sup>, bo zbliżenie do niej niewątpliwie ujmowałoby wartości literackiej.

Dopiero przy tej okazji pojawiają się rzetelne omówienia swoistej kompozycji flash fiction. Anglojęzyczna genologia epiki nie posiada bowiem rozbudowanej teorii noweli, precyzyjnej w omawianiu jakości konstrukcji narracji i fikcyjnego świata.

---

<sup>20</sup> H. Howitt-Dring, *Making micro meanings: reading and writing microfiction*, dz. cyt., s. 50.

<sup>21</sup> Tamże, s. 52.

<sup>22</sup> H. Stanbrough, *Sharpen your skills with flash fiction: Flash fiction is not only enjoyable to write, but a good learning tool for improving your work*, „Writer” 2007, nr 1, s. 34.

<sup>23</sup> Puente nie powinna mieć efektu komicznego, ale sama obecność „zwrotu narracyjnego” (narrative twist, trick) już budzi kontrowersje. Bywa mile widziany, ale też wyklęty. Zob. W. Nelles, *Microfiction: What Makes a Very Short Story Very Short?*, dz. cyt., s. 97.

William Nelles odkrywa kompozycyjne konsekwencje radykalnej skrótowości gatunków spod znaku mini i mikro, posiłkując się przy tym klasycznym artykułem Normana Friedmana<sup>24</sup>. Wskazuje na sześć charakterystycznych cech odróżniających very short story od short story: 1. na akcję składają się działania i zdarzenia o charakterze ekstremalnym (śmierć, katastrofa, morderstwo i tym podobne), 2. główny bohater to postać nieokreślona, typowa i anonimowa, 3. przestrzeń ma charakter oswojony i typowy, 4. czas fikcyjny zorganizowany jest linearnie i wybiórczo („brief time frame”), 5. motywy i tematy mają charakter wybitnie intertekstualny, 6. dominuje fabuła zamknięta, niedopowiedzenia dotyczą sensów, a nie dalszych losów bohatera<sup>25</sup>.

Bardzo wiele zależy także od tego, w jaką tradycję teoretycy wpisują własną koncepcję flash fiction. Czy będzie to na przykład symbolizm i ekspresjonizm Franza Kafki, którego miniatury prozatorskie uznaje się często za prekursorskie<sup>26</sup>, czy intelektualizm Jorge Luisa Borgesa. Wybór źródeł jest ogromny, od przypowieści biblijnych, przez bajki, po gatunki popularne w literaturze japońskiej<sup>27</sup>.

Niezależnie od wszelkich kontrowersji otaczających mikro-narrację trudno zaprzeczyć jej walorom. Źródło wartości tkwi zapewne w wyzwaniu, jakie niesie ze sobą omawiany gatunek: jak krótkie może być opowiadanie, aby jeszcze posiadało sens i pozostało atrakcyjne w odbiorze? Krótkie formy są przecież tak ulotne, okazjonalne. Tak było od zawsze. William Nelles podkreśla istnienie zjawiska „stygmetyzacji” krótkich form, którego

<sup>24</sup> N. Friedman, *What Makes a Short Story Short?*, „Modern Fiction Studies” 1958, nr 2.

<sup>25</sup> Zob. W. Nelles, *Microfiction: What Makes a Very Short Story Very Short?*, dz. cyt., s. 90–92.

<sup>26</sup> Zob. A. Gilead, *How Few Words Can The Shortest Story Have?*, dz. cyt., s. 127; W. Nelles, *Microfiction: What Makes a Very Short Story Very Short?*, dz. cyt., s. 98.

<sup>27</sup> O ketai wspominają W. Nelles (*Microfiction: What Makes a Very Short Story Very Short?*, dz. cyt., s. 88) oraz H. Howitt-Dring (*Making micro meanings: reading and writing microfiction*, dz. cyt., s. 50).

sygnał widzi już w *Poetyce* Arystotelesa<sup>28</sup>. „More than anything, a good flash is about risk”<sup>29</sup> – dodaje Mary Miller. Ryzyko podjęcia wyzwania może jednak nieść ze sobą obietnicę zwielokrotnionej nagrody. Mikroliteratura okazuje się wówczas znakomitym ćwiczeniem narratologicznym i stylistycznym. Wymaga od pisarza ekstremalnej zwięzłości przy maksymalnej komunikatywności (obietnica nagrody i utrwalenia). Kursy kreatywnego pisanego od dawna przewidywały takie ćwiczenia, nawet jeśli nie były one ujęte w gatunkowe rygory. Sztuka prowadzenia narracji wymaga umiejętności kontrolowania informacji implikowanej<sup>30</sup>. Nawet jeśli traktujemy mikroliteraturę z dystansem, jako zaledwie rezultat streszczania lub skromny załączek wymagający rozwinięcia, pamiętajmy, że jest pomocna w kształtowaniu nawyku koncentracji, uczy logiki fikcji i technik budowania fabuły<sup>31</sup>. Można ją nawet postrzegać jako model wspólnej wiedzy narracyjnej, mając w pamięci jej zależność od siły sugestii oraz otwartość środowiska na wymianę doświadczeń i ocen.

---

<sup>28</sup> W. Nelles, *Microfiction: What Makes a Very Short Story Very Short?*, dz. cyt., s. 87.

<sup>29</sup> M. Miller, *An Insider's Guide to Flash Fiction: A Member of The Flash Community Offers Tips for Writing in this Experimental Genre*, dz. cyt., s. 47.

<sup>30</sup> C. Smith, *Implied Narrative*, „American Book Review” 2010, nr 4. Warto przy tej okazji zajrzeć do znakomitego przeglądu tego zagadnienia w książce Teresy Cieślakowskiej, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa–Łódź 1995 (tu zwłaszcza rozdziały: *Przemilczenie w prozie* oraz *Sugestia jako zasada narracji*).

<sup>31</sup> Zob. H. Stanbrough, *The Art of Writing Flash Fiction*, dz. cyt.; *In Praise of Pedagogy*, red. W. Bishop, D. Starkey, Portsmouth 2000.