

# Podmiot

## gatunkowo usytuowany. Sonet i bajka w twórczości poetyckiej Adama Wiedemanna

Problem gatunkowego usytuowania podmiotu w wierszach Adama Wiedemanna zdecydowanie najbardziej interesująco przedstawia się tam, gdzie do głosu (w różny sposób) dochodzą tradycyjne formy genologiczne – *stricte* literackie, mieszczące się na przecięciu literatury „oficjalnej” i tradycyjnej (oralnej), oraz nieliterackie. Reorientacje takich wzorców wypowiedzi lokalizują „ja” mówiące w wierszach Wiedemanna w obszarze dialektyki: między świadomością konieczności odnoszenia się do tradycji a jej dekonstruowaniem, między generowaniem literackich inwariantów a podleganiem wpływowi konwencji literacko-kulturowych, wreszcie – między aprobatą własnej fikcjonalności a poszukiwaniem autentyzmu w przekraczaniu ustalonych reguł. Najlepiej dialektykę taką widać w nawiązaniach do form gatunkowych sonetu i bajki ezopowej.

Architekt sonetu (zwłaszcza włoskiego) to bez wątpienia jeden z najważniejszych i najbardziej wyrazistych architektów gatunkowych w poezji polskiej po 1989 roku. Analizując kwestię popularności tej formy poetyckiej w ostatnich latach, Piotr Michałowski stwierdził:

Tytułowa sugestia [*Ponowoczesna sonetomania* – przyp. T.D.] może się wydać przesadna, gdyż chodzi tu o zjawisko zaskakująco pierwszoplanowe, ale zarazem peryferyczne. Pierwszoplanowe – gdyż dominujące w pejzażu genologicznym polskiej poezji współczesnej. Peryferyczne – bo sam pejzaż wprawdzie utracił już smutek spustoszonego krajobrazu po bitwie, z którego znosi się złom do muzeum literatury, ale który wciąż pozostaje tylko

---

\* Redaktor naczelny pisma „Inter-Literatura-Krytyka-Kultura”.

niekoniecznym tłem, raczej towarzyszącym głównym tendencjom poezji niż je ustanawiającym. Wydaje się jednak, że sonet zajmuje w nim jakieś miejsce osobne, że podlega innym prawom, że na przekór historycznoliterackiej dynamice żyje w sposób uprzywilejowany [...]¹.

Przyczyn żywotności sonetu można, jak się zdaje, upatrywać w tym, że gatunek ten – jego realizacja kojarzona jest z dążeniem do formalnej wirtuozerii, a tym samym podlega poetyckiej nobilitacji – umożliwia w najprostszy sposób, tj. poprzez oczywistą grę z tradycją literacką, przenikanie do *mainstreamu* współczesnej poezji pewnych uprzednio założonych tendencji artystycznych (i, wtórnie, światopoglądowych). Z grubsza rzecz biorąc, o tendencji takiej wśród poetów jawnie klasycyzujących (np. Krzysztofa Ćwiklińskiego, Krzysztofa Koehlera, Tomasza Majerana) świadczą asekurowanie się formą i podtrzymywanie przeświadczenia o konieczności oparcia kształtu historii literatury na klasycznych wyznacznikach (forma sonetu jest więc tutaj wyrazem sprzeciwu wobec wiersza wolnego), w przypadku poetów polemizujących z klasycyzacją (w wersji „anachronicznej”) natomiast (np. Darka Foksa, Mariusza Grzebalskiego, Jacka Gutorowa) – wprowadzanie elementów nowatorskich i modernizujących, a przez to wskazywanie na niewystarczalność tradycyjnych ujęć do wypowiedzenia przekonań na temat literackości i rzeczywistości (wykorzystywanie formy sonetu jest tu zatem gestem obronnym przed rzekomą nieautentycznością). Jak się zdaje, Wiedemannowska „sonetowość” sytuuje się na przecięciu tych dwóch tendencji; z jednej bowiem strony brak respektowania większości norm gatunkowych sonetu pozwala na postawienie tezy o próbie indywidualnej (choć, paradoksalnie, opartej na wielowiekowej już, bo zapoczątkowanej i radykalizowanej przez Charles’a Baudelaire’a tradycji) reorganizacji tej poetyckiej formy, z drugiej natomiast strony – brak jawnej degradacji sonetu (częste zachowywanie jego artystycznej „powagi”) może świadczyć o tym, że nawiązywanie przez Wiedemanna do klasycznych wzorców pisania jest rodzajem sankcjonowania tych wzorców (z całym ich kulturowym zapleczem) we współczesnej praktyce poetyckiej.

Z tradycyjnej formy sonetu Wiedemann ocala tylko wybrane elementy – i to przede wszystkim te, które muszą zostać ocalone, aby zachowana została rozpoznawalność sonetu jako gatunkowego architekstu, a tym samym – czytelność implikowanych przez przywołanie tego architekstu międzytekstowych relacji. Punktem wyjścia jest tutaj, co oczywiste, zjawisko, które Michałowski określił mianem „mimetyzmu graficznego”². Spójrzmy w tym kontekście na operujący najbardziej utrwalonym schematem graficznym wiersz *Ktoś mówi do mnie*:

Umarłam w pierwszym roku denominacji  
Nigdy się nie nauczyłam tych nowych pieniędzy  
Zresztą po co Wszystko mi kupowali  
Miałam taką ambicję

¹ P. Michałowski, *Ponowoczesna sonetomania?*, [w:] *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji*, red. A. Głowczewski, M. Wróblewski, Toruń 2007, s. 165.

² Zob. tamże, s. 170 i nast.

Teraz już mi niczego nie wypada się uczyć  
 mam wszystko elegancko i jakby za darmo  
 Wiem czyj włos mi się wplątał wtedy do zegarka  
 Wiem i nie wiem co zrobić z tą wiedzą  
 Lubię sięść sobie w kuchni zwłaszcza nocą  
 Mogłabym ugotować różne smakołyki  
 a jednak wolę siedzieć nie chce mi się wstawać  
 Teraz kiedy nie muszę czekać już na lepsze czasy  
 nie przeszkadza mi czuć się jak gdybym czekała  
 Kiedyś przyjdiesz i wstanę ale razem z tobą<sup>3</sup>.

Wiersz złożony jest z czterech strofoid; dwie pierwsze są czterowersowe, dwie ostatnie – trójwersowe. Poprzez taki układ graficzny Wiedemann włącza swój tekst w nurt parafraz gatunkowych, Balbusowskich „restytucji ewokatywnych formy”<sup>4</sup>. Działanie takie w wypadku tekstu poetyckiego zyskuje najwyrazistszą realizację chyba właśnie w sonecie jako jedynej formie rozpoznawalnej „optycznie” – na etapie przedlekturowej jeszcze percepcji, i to nawet w sytuacji tworzenia inwariantów klasycznego wzorca graficznego poprzez zmianę liczby wersów w poszczególnych strofoidach lub zmianę samego układu stroficznego (np. w *Drugim cieniu medalu*<sup>5</sup> dwie pierwsze strofoidy są trójwersowe, dwie ostatnie – czterowersowe; w *ATMOSFERZE TABLETKOWEJ*<sup>6</sup> strofoidy czterowersowe przeplatają się z trójwersowymi; w *Czwartku, ulicy Gazowej*<sup>7</sup> pierwsza i ostatnia strofoida są trójwersowe, dwie środkowe – czterowersowe; w wierszu *Robert Mapplethorpe fotografuje niebo*<sup>8</sup> trzy pierwsze strofoidy są czterowersowe, ostatnia – dwuwersowa<sup>9</sup>; w *Sonecie*<sup>10</sup> wreszcie, podobnie jak w *Abstrakcji geometrycznej*<sup>11</sup>, pojawiają się tylko trzy strofoidy: siedmiowersowa, czterowersowa i trójwersowa). Według Michałowskiego „mimetyzm graficzny”, stanowiący najpopularniejszy sposób przywoływania architekstu sonetu, nie jest niczym więcej niż eksperymentem z literacką formą; warto tu jednak dodać, iż eksperyment taki współcześnie nie ma charakteru prowokacyjnego, ponieważ odbiorca dzieła literackiego – z powodu powtarzalności gestu reorientacji formy sonetu na przestrzeni historii literatury – każdorazowo przechodzi nad nim do porządku dziennego, również w sytuacji alegacji negatywnej<sup>12</sup> (niezgodności porządków treściowo-formalnych, tj. treściowego komunikowania

<sup>3</sup> A. Wiedemann, *Ktoś mówi do mnie*, [w:] tenże, *Czyste czyny. Wiersze zebrane 1989–2006*, posł. A. Skrendo, Poznań 2009, s. 47.

<sup>4</sup> Zob. S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 90.

<sup>5</sup> A. Wiedemann, *Drugie cienie medalu*, [w:] tenże, *Czyste czyny*, s. 97.

<sup>6</sup> Tenże, *ATMOSFERA TABLETKOWA*, [w:] tenże, *Czyste czyny*, s. 98.

<sup>7</sup> Tenże, *Czwartek, ulica Gazowa*, [w:] tenże, *Czyste czyny*, s. 132.

<sup>8</sup> Tenże, *Robert Mapplethorpe fotografuje niebo*, [w:] tenże, *Czyste czyny*, s. 156.

<sup>9</sup> Co stanowi zresztą nawiązanie do sonetu angielskiego i francuskiego.

<sup>10</sup> A. Wiedemann, *Sonet*, [w:] tenże, *Czyste czyny*, s. 50.

<sup>11</sup> Tenże, *Abstrakcja geometryczna*, [w:] tenże, *Czyste czyny*, s. 99. Tytuł tego tekstu wydaje się zresztą nieprzypadkowy: „geometrię” postrzegać tutaj można jako arbitralny wymiar graficznej budowy klasycznej formy sonetu.

<sup>12</sup> Zob. S. Balbus, *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Kraków 1990, s. 109.

czegoś przeciwnego w stosunku do „komunikowania samej formy”, czyli kulturowych implikacji wykorzystania tego gatunku).

„Mimetyzm graficzny” oznacza przekształcenia w strukturze sonetu poprzez redukcję jego cech dystynktywnych, co w kontekście sonetów Wiedemanna wydaje się szczególnie istotne (należy zresztą dopowiedzieć, że to właśnie w kategoriach redukcji trzeba rozpatrywać gros współczesnych przekształceń tego gatunku). W kilku przynajmniej wierszach redukcja taka ma charakter radykalny – poeta przecież już nie tylko rezygnuje z rymów klauzulowych, pełnej izosylabizacji i układu stroficznego, ale także stara się ograniczyć „sonet” do intertekstualnego słowa-kłucza, które pojawia się jako sugestia lektury ukierunkowanej poprzez wskazówkę metatekstową (wzmiankowany wiersz pod tytułem *Sonet*). Redukcja taka nie oznacza jednak, wbrew pozorom, całkowitego zanegowania sonetu jako spetryfikowanej formy literackiej; choć bowiem sonety Wiedemanna nie są izosylabiczne, to przecież nietrudno zauważyć, że, przynajmniej częściowo, naśladują dynamikę izosylabizmu (zwłaszcza poprzez wersy trzynastozgłoskowe); podobnie rzecz się ma z delimitacją stroficzną – w cytowanym *Ktoś mówi do mnie* brak znaków interpunkcyjnych nie uniemożliwia dostrzeżenia braku ostrych podziałów międzystroficzych (przerzutni), a więc zachowania charakterystycznych dla sonetu relacji syntagmatycznych. Co więcej – Wiedemann odwołuje się niekiedy do tradycyjnego podziału semantycznego sonetu na część opisową i refleksyjną, choć proporcje tych części wypadają różnie: np. w przywołanym już wierszu *Robert Mapplethorpe fotografuje niebo* refleksja obejmuje dwie ostatnie, wyróżnione graficznie, strofy („nie być tym samym, żeby kochać, albo / brać od niechcienia, co da Bóg i jabłoni”), zaś w *Kamiennej Prozerpinie* pojawia się ona jako autotematyczne pytanie o funkcję sonetu („Jak można być niezadowolonym z cudzego / zrozumienia? Oto jest gość, który przyszedł, / ażeby popsuć nastrój. Oto jest samo sedno / sprawy. I co dalej? Refleksja?”<sup>13</sup>). W *UMOCZYĆ PYSK* natomiast występuje niemal pełna realizacja delimitacji opisowo-refleksyjnej:

UMOCZYĆ PYSK we winie. A potem  
rozprowadzać po wiernych Ciało Pańskie.  
Przez ten moment człowiek jest w stanie  
łaski, zachowuje się z grubsza normalnie,  
ale co my tam wiemy. Jesteśmy karani  
za winy przodków, których krew  
płynie w naszych żyłach. Dlatego  
Ciało Pańskie jedliśmy w dzieciństwie  
bez krwi. Absurdalna ta zazdrość względem  
celebransa, czerwone wino wywołuje  
zgagę i wprawia w melancholię, jak każda  
rozmowa z ojcem, choćby i przez telefon  
komórkowy. Różnica pokoleń, niewartykułowane  
pretensje, niewdzięczność. Poza tym nic nowego<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> A. Wiedemann, *Kamienna Prozerpina*, [w:] tenże, *Czyste czyny*, s. 196.

<sup>14</sup> Tenże, *UMOCZYĆ PYSK*, [w:] tenże, *Czyste czyny*, s. 190.

Przywoływanie przez Wiedemanna innych niż graficzne cech dystyngtywnych architektu sonetu sprawia, że niepełne powtórzenie gatunkowego prototypu (posługiwanie się elipsą<sup>15</sup>) służy wcale nie do jego zdekonstruowania, ale raczej do nobilitowania samej formy, gdyż poprzez nią, jak się okazuje, możliwe jest współcześnie zakomunikowanie takich treści, których zakomunikowanie nie było możliwe (lub, przynajmniej, możliwe było w wersji zakamuflowanej bądź uładzonej<sup>16</sup>) w „gatunkowej przeszłości” sonetu. Nie może to zresztą dziwić – sonet jest przecież najbardziej, by tak rzec, „neutralną” z tradycyjnych form poetyckich: nie jest obciążony sytuacyjnie, jak np. oda czy tren, wobec czego stwarza możliwość zaprezentowania skomplikowanych relacji podmiotu tekstowego wobec rzeczywistości (zarówno literackiej – poprzez samą grę z inwariantami formy, jak i pozaliterackiej). Schemat sonetu pozwala na wielotematyczność i wielowątkowość, choć jednocześnie zakorzenia mówiące „ja” w literackiej tradycji, sytuując je w jednej z najbardziej rozpoznawalnych form gatunkowych (zakorzenie to niekiedy sięga jeszcze głębiej, jak w sytuacji odniesienia się nie tylko do formy, ale i do jej kodyfikatorów – np. Dantego<sup>17</sup>). Inwariantywność architektu sonetu wywołuje wobec tego wrażenie niejednoznaczności tekstowego podmiotu, dialektyki jego systemowości (konwencjonalności) i jednostkowości: tej pierwszej – implikowanej poprzez formę, tej drugiej – tematyzowanej treściowo.

Z podobną ambiwalencją podmiotowości mamy do czynienia w wierszach z tomu *Bajki zwierzęce*<sup>18</sup>. Wiersze te zdają się – już na poziomie tytułu całości – tematyzować określoną strukturę gatunkową, jaką jest bajka ezopowa. Bajka taka charakteryzuje się – wedle definicji Janiny Abramowskiej – następującymi wyznacznikami: nawiązywaniem do kultury oralnej (ludowej bajki zwierzęcej), synkretyzmem i eklektyzmem, alternatywnością i inwariantywnością, poddawaniem się trawestacyjności i parodiowaniu oraz heterogenicznością (nadorganizowaniem planu bajki przez inne struktury komunikacyjne i wzorce gatunkowe)<sup>19</sup>. Wiedemannowskie bajki nie są jednak, wbrew tytułowej sugestii, prostą realizacją tego gatunkowego prototypu; stanowią one raczej jego alternacyjne (rekonstruujące oraz reinterpretujące wybrane aspekty poziomów struktury i odniesienia), a także adaptacyjne (nawiązujące do innych wzorców gatunkowych) modyfikacje<sup>20</sup>. Łatwo to dostrzec chociażby po przeanalizowaniu przekształceń w obrębie tradycyjnego dla bajki ezopowej schematu tekstowo-semantycznego (antropomorfizm zwierząt na płaszczyźnie literalnej i zoomorfizm ludzi na płaszczyźnie znaczenia). W *Bajkach*

<sup>15</sup> Zob. L. Jenny, *Strategia formy*, przeł. K. i J. Falicy, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 287.

<sup>16</sup> Mam tu na myśli niejednoznaczność rodzajów gramatycznych oraz opisów aktów seksualnych, która nie pozwala na bezsporne postawienie tezy o hetero- lub homoerotycznym charakterze relacji międzyludzkich. Z takim zjawiskiem spotykamy się na przykład w niektórych erotykach Józefa Czechowicza czy w sonetach Williama Szekspira.

<sup>17</sup> Zob. A. Wiedemann, *Pedofilia w Czasie Kultury*, [w:] tenże, *Czyste czyny*, s. 119.

<sup>18</sup> Tenże, *Bajki zwierzęce*, Legnica 2002. Pierwsze wydanie książki miało miejsce w roku 1997 – jej nakład wyniósł wówczas zaledwie 44 egzemplarze.

<sup>19</sup> Zob. J. Abramowska, *Bajka w polu genologicznym*, [w:] tenże, *Polska bajka ezopowa*, Poznań 1991, s. 81–89.

<sup>20</sup> Zob. M. Wojtak, *Wzorce gatunkowe wypowiedzi a realizacje tekstowe*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 2: *Tekst a gatunek*, red. D. Ostaszewska, Katowice 2004, s. 29–39.

*zwierzęcych* pojawiają się trzy typy nawiązania do tego schematu. Pierwszy z nich stanowi bezpośrednia realizacja klasycznego wzorca:

Pewnego razu słonia zapytano, po czym  
 poznać, że człowiek głupi, a po czym, że mądry.  
 Słoń, ponieważ uważał, że jest bardzo mądry,  
 bez żadnego namysłu odpowiedział, po czym.  
 Lecz gdy się zastanowił, dodał z głupim gestem:  
 – Możecie mi nie wierzyć, w końcu słoniem jestem<sup>21</sup>.

Drugim jest przeniesienie antropomorfizmu zwierzęcego na poziom przedmiotów nieożywionych:

Raz do Pochodni cicho powiedziała Świeca:  
 „Nie rób tak więcej, bo aż mi przeszły po plecach  
 Dreszcze!”, na co Pochodnia tak jej cicho rzekła:  
 „W końcu ty jesteś z Nieba, a ja – z głębin Piekła!”<sup>22</sup>.

Trzeci wreszcie to całkowite zaprzeczenie „zwierzęcości” bajek, czyli odniesienie w planie treściowym bezpośrednio do ludzi:

Powiedział major do generała:  
 – Gdzie się ta pańska czapka podziała?  
 – A, zostawiłem u pani Hanki,  
 u której spędzam nocę i ranki.  
 – A co pan robi dzisiaj wieczorem?  
 – Dziś mogę zostać z panem majorem<sup>23</sup>.

Właśnie ten trzeci typ nawiązania jest dla nas najbardziej interesujący, dowodzi on bowiem niezbicie, że Wiedemannowskie bajki zwierzęce są nie tyle (czy może: nie tylko) bajkami, ile realizacjami rozmaitych prototypów gatunkowych określonych wspólnym mianem, wątpliwym z genologicznego punktu widzenia. Wiersz \*\*\* (*Powiedział major...*) przypomina przecież raczej fraszkę niż bajkę, podobnie jest z innymi utworami, które operują w większym stopniu schematami limeryku, dowcipu, aforyzmu<sup>24</sup>, a nawet (sic!) ballady<sup>25</sup>, wodewilu<sup>26</sup> i ody<sup>27</sup>

<sup>21</sup> A. Wiedemann, *Słoń*, [w:] tenże, *Bajki zwierzęce*, s. 11.

<sup>22</sup> Tenże, \*\*\* (*Raz do Pochodni...*), [w:] tenże, *Bajki zwierzęce*, s. 16.

<sup>23</sup> Tenże, \*\*\* (*Powiedział major...*), [w:] tenże, *Bajki zwierzęce*, s. 18.

<sup>24</sup> Często humorystycznych, jak np. w dystychu *Rodzina Straußów*: „Syn, ojciec i brat / – Ale mieli czad!” (*Bajki zwierzęce*, s. 30).

<sup>25</sup> A. Wiedemann, *Ballada i Bożenka*, [w:] tenże, *Bajki zwierzęce*, s. 39 i 42 (drugi z tych tekstów przychodzi zresztą na myśl ballady Leśmianowskie).

<sup>26</sup> Tenże, *Krocze. Wodewil*, [w:] tenże, *Bajki zwierzęce*, s. 44.

<sup>27</sup> Mowa tu o wierszu *Na rurociąg radziecki* (*Bajki zwierzęce*, s. 12), który – w pewnym przynajmniej stopniu – parodiuje wybrane cechy politycznej ody (wzniosłość stylu, panegiryczność, dziękczynność): „– O! Ruro ty moja, / Czy ty mi uwierzysz, / Że ty jednocześnie / I idziesz, i leżysz? // – O! Nie wiem ja, nie wiem, / Mój ty wszeteczniku, / Który biedną rurę / Pozbawiasz wyniku. // – A miejże swój wynik, / Ruro moja luba, / Lecz: idziesz i leżysz, / I w tem twoja zguba. // – A nie wiem, czy ty wiesz, / Że ja również płynę, / I póki żyjecie, to i ja / Nie zginę”.

niż schematem bajki ezopowej. Trudno wobec tego zgodzić się z Katarzyną Wądolny-Tatar, która *Bajki zwierzęce* uznaje za „serię utworów niemal jednolitych genologicznie”<sup>28</sup>; są to raczej teksty w zamierzeniu niejednolite, wykorzystujące sztywność bajki zwierzęcej jako określenie domagające się (polemicznego) przemyślenia. Konieczność takiego przewartościowania wynika zresztą nie tylko z ukrywania za zasłoną bajki całkowicie innych pod względem genologicznym utworów literackich, ale również z tego, że Wiedemann w dość oczywisty sposób rezygnuje z wielu cech dystynktywnych zarówno ludowej bajki zwierzęcej, jak i bajki ezopowej. O ile poeta korzysta z niektórych charakterystycznych dla takich bajek wariantów komizmu (przede wszystkim komizmu sytuacyjnego)<sup>29</sup> i strategii komunikacyjnych (głównie dialogiczności), o tyle rezygnuje z wyrazistej aksjologicznej motywacji działań postaci, odrzuca alegoryczność i moralną atrybucję, nie buduje świata przedstawionego na zasadach bezdyskusyjnych antynomii, nie posługuje się morałem, wreszcie – w strukturze tekstu umieszcza elementy surrealistyczne, absurdalne i groteskowe.

W związku z powyższym interesujące i przekonujące wydaje się twierdzenie Agaty Kuli, która, rozpatrując *Bajki zwierzęce* w kontekście twórczości dziecięcej – na podobny zresztą kontekst wskazał sam Wiedemann w jednym z wywiadów: „Widzę tu [w *Bajkach zwierzęcych* – przyp. T.D.] raczej (bo dzieje się lat po napisaniu mogę już chyba powiedzieć, że »widzę«) nawiązanie do konwencji »bajek dla dzieci«<sup>30</sup> – zauważyła w nich poetycki wyraz „procesu dojrzewania do literatury”<sup>31</sup> poprzez doświadczanie mowy i jej systemowej organizacji (kwestie rytmiczności, rymów, strofiki, wersyfikacji, wreszcie – samej gatunkowości). Książkę tę czytać bowiem można nie jak niezależny (trochę ekstrawagancki w perspektywie pozostałej twórczości poetyckiej) „wybryk” autora *Dywanu*, ale jako integralny element jego wykoncypowanej na podstawie poetyki immanentnej teorii pisania poezji. *Bajki zwierzęce* są serią niezwerbalizowanych pytań o mechanizmy powstawania tekstów literackich zakorzenionych w gatunkowości, o nabywanie wiedzy dotyczącej funkcjonowania wypowiedzi w ramach wyrazistych gatunkowych schematów, a tym samym – o sposoby istnienia podmiotu w kulturze i w obszarze bogatego zbioru literackich konwencji, które stanowią dlań nie zagrożenie, lecz szerokie pole tekstotwórczych możliwości. W przypadku tej książki – inaczej niż w wypadku ludowych bajek zwierzęcych i bajek ezopowych – istotna wydaje się nie kwestia wytwarzania poprzez strukturę i przesłanie utworu określonego modelu rzeczywistości (aksjologicznego, etycznego i moralnego), ale to, w jaki sposób tekstowy podmiot orientuje się względem literackiej tradycji, względem zbioru reguł pisania (i, wtórnie, odbioru) tekstów literackich, a zatem – to, co sprawia, że podmiot, pozostając jednostkowym

<sup>28</sup> K. Wądolny-Tatar, *Bajka Wiedemannowska (?)*, [w:] *Bajka zwierzęca w tradycji ludowej i literackiej*, red. A. Mianeki i V. Wróblewska, Toruń 2011, s. 268.

<sup>29</sup> Na temat komizmu w bajce zwierzęcej zob. T. Dalasiński, *Komizm w ludowej bajce zwierzęcej (na wybranych przykładach)*, [w:] *Bajka zwierzęca w tradycji...*, s. 151-166.

<sup>30</sup> Bezwzględny humor domkniętej książki. Z Adamem Wiedemannem rozmawia Julia Fiedorczuk, [http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=tx\\_0240](http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=tx_0240), [dostęp: 22.11.2013].

<sup>31</sup> A. Kula, *Stonie są zaraźliwe*, [w:] „...Widoki są niejadalne”. O twórczości Adama Wiedemanna, red. D. Skrabek, Warszawa 2007, s. 15.

„obserwatorem” zjawisk, staje się równocześnie podmiotem systemowym, wykorzystującym instrumentarium języka i przez to instrumentarium (instrumentalnie) wykorzystywanym do wypowiedzania się o owych zjawiskach tylko w takich trybach, jakie są mu systemowo zagwarantowane.

Z poczynionych wyżej rozważań wynika, że gatunkowe dookreślanie tekstowego podmiotu w wierszach Wiedemanna powiązane jest z podmiotową potencjalnością tekstu, a zatem z organizowaniem poszczególnych aktualizacji mówiącego „ja” w obrębie struktur gatunkowych jako dynamicznej i czynnościowej funkcji tych struktur („ja” literackie i jego semantyka są potencjalne w takim samym stopniu, w jakim potencjalne są struktury gatunkowe<sup>32</sup>, których „ja” jest funkcją). Semantyka tekstowego podmiotu staje się w takiej sytuacji rezultatem praktyk językowo-społecznych, a więc dyskursywnych uwarunkowań zachowań uczestników literackiej komunikacji, które to uwarunkowania znajdują swoje „odbicia” w sferach gatunkowych. Sfery gatunkowe mają w tej perspektywie status *discours constituant*, kompleksu tekstów prototypowych służących produkcji i recepcji gatunkowych znaczeń wypowiedzi, które konstytuują same teksty i podmiotowość poprzez sytuowanie ich w społecznej (interdyskursywnej) przestrzeni komunikacyjnej. Podmiot tekstowy w poezji Wiedemanna jest zatem pod względem gatunkowym śladem komunikacyjnych właściwości literackich i nieliterackich trybów wypowiedzi.

## BIBLIOGRAFIA

- J. Abramowska, *Polska bajka ezopowa*, Poznań 1991.
- S. Balbus, *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Kraków 1990.
- S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996.
- Bezwzględny humor domkniętej książki. Z Adamem Wiedemannem rozmawia Julia Fiedorczuk, [http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt\\_0240](http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_0240), [dostęp: 22.11.2013].
- T. Dalasiński, *Komizm w ludowej bajce zwierzęcej (na wybranych przykładach)*, [w:] *Bajka zwierzęca w tradycji ludowej i literackiej*, red. A. Miancki, V. Wróblewska, Toruń 2011, s. 151-166.
- S. Eggins i J. R. Martin, *Gatunki i rejestry dyskursu*, [w:] *Dyskurs jako struktura i proces*, red. T.A. van Dijk, przeł. G. Grochowski, Warszawa 2001, s. 153-167.
- L. Jenny, *Strategia formy*, przeł. K. i J. Falicy, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 268-282.
- A. Kula, *Słonie są zaraźliwe*, [w:] „...Widoki są niejadalne”. O twórczości Adama Wiedemanna, red. D. Skrabek, Warszawa 2007, s. 11-17.
- P. Michałowski, *Ponowoczesna sonetomania?*, [w:] *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji*, red. A. Głowczewski, M. Wróblewski, Toruń 2007, s. 165-176.

<sup>32</sup> Nie bez znaczenia będzie przywołanie w tym miejscu teorii potencjalnych struktur gatunkowych R. Hasan – zob. S. Eggins i J.R. Martin, *Gatunki i rejestry dyskursu*, [w:] *Dyskurs jako struktura i proces*, red. T.A. van Dijk, przeł. G. Grochowski, Warszawa 2001, s. 165.



- K. Wądolny-Tatar, *Bajka Wiedemannowska (?)*, [w:] *Bajka zwierzęca w tradycji ludowej i literackiej*, red. A. Mianecki, V. Wróblewska, Toruń 2011, s. 265–275.
- A. Wiedemann, *Bajki zwierzęce*, Legnica 2002.
- A. Wiedemann, *Czyste czyny. Wiersze zebrane 1989–2006*, posł. A. Skrendo, Poznań 2009.
- M. Wojtak, *Wzorce gatunkowe wypowiedzi a realizacje tekstowe*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 2: *Tekst a gatunek*, red. D. Ostaszewska, Katowice 2004, s. 29–39.

## STRESZCZENIE

Artykuł porusza problem gatunkowego usytuowania podmiotu mówiącego w wierszach Adama Wiedemanna. Problem ten analizowany jest w odniesieniu do tradycyjnych form gatunkowych: *stricte* literackich oraz sytuujących się na przecięciu literatury „oficjalnej” i tradycyjnej (oralnej), tj. sonetu i bajki ezopowej. Autor artykułu wskazuje, że reorientacje gatunkowych wzorców wypowiedzi lokalizują „ja” mówiące w wierszach Wiedemanna w obszarze dialektyki: między świadomością konieczności odnoszenia się do tradycji a jej dekonstruowaniem, między generowaniem literackich inwariantów a podleganiem wpływowi konwencji literacko-kulturowych, wreszcie – między aprobatą własnej fikcjonalności a poszukiwaniem autentyczności w przekraczaniu ustalonych reguł.

## Słowa kluczowe

Adam Wiedemann, poezja, bajka zwierzęca, sonet, gatunek literacki

## SUMMARY

### The subject and the genre. Sonnet and fable in Adam Wiedemann's poetry

The article addresses the issue of the genre of the speaking “I” in the poems by Adam Wiedemann. The issue is analysed in relation to traditional genre forms: both purely literary and those that are the cross between “official” and traditional (oral) literature, namely the sonnet and the Aesopian fable. The article indicates that the reorientation of genre models of expression locate the speaking “I” in Wiedemann's poetry in the field of dialectics: between the awareness of the need to refer to tradition and its deconstruction, between generating literary invariants and being subject to the influence of literary and cultural conventions, and finally – between approving of its own fictionality and the search for authenticity in crossing the established rules.

## Keywords

Adam Wiedemann, poetry, animal fable, sonnet, genre