

Tekst artystyczny między stylami i gatunkami (genologiczne *silva rerum* nowej i najnowszej literatury polskiej)

ABSTRACT. Dąbrowska Elżbieta, *Tekst artystyczny między stylami i gatunkami (genologiczne „silva rerum” nowej i najnowszej literatury polskiej)* [Artistic text between styles and genre (genological *silva rerum* of new Polish literature)]. „Przestrzenie Teorii” 6, Poznań 2006, Adam Mickiewicz University Press, pp. 69-83. ISBN 83-232-1703-3. ISSN 1644-6763.

The paper discusses the state of literary art whose genres result from an interplay of various genological instruments. Multidimensional relations between styles, forms, and languages (uncommon and common speech practices) together with intertextual mechanisms of “making texts from texts” result in hybrid forms of expression, in their multidimensional and “blurred” genre classifications.

Stanisław Balbus w swych rozważaniach nad sytuacją gatunków obecnych w przestrzeni kultury i literatury najnowszej zwrócił uwagę na charakterystyczne dla współczesności zjawisko „zagłady gatunków”. Przy czym istotę rzeczy zobaczył nie tyle w dosłowności użytej formuły, ile w procesie metamorfozy, w swoistej sztuce przemiany „gatunkowych języków”, w ich powtórzonych i odmienionych przypadkach, a zwłaszcza w jakościowo nowych i nietypowych dla sztuki literackiej formach wypowiedzi. Z naszego punktu widzenia najważniejsza w tym kontekście jest jednak diagnoza, którą Balbus stawia na zakończenie swego artykułu i dookreśla tym samym sytuację genologii dzisiaj:

zagłada gatunków literackich – jako zasadniczych, fundamentalnych kategorii myślenia o literaturze i jej interpretacji jest [...] po prostu niemożliwa – mówi badacz – i to w znacznym stopniu niezależnie od tego, jakie kształty konstrukcyjne – czy rekonstrukcyjne – przybierają aktualnie powstające utwory literackie, w jakiej mierze poddają się „z osobna” paradygmatycznym kwalifikacjom i taksonomiom¹.

Interesujący obszar rozważań związany jest właśnie z ową sferą przekształceń i przewartościowań, jakie obserwujemy zarówno w świecie

¹ S. Balbus, *Zagłada gatunków*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000, s. 32.

literackości, jak w świecie artystyczności w ogóle. Dotyczy to zwłaszcza konsekwencji zacierania granic między tym, co artystyczne, i tym, co nie-artystyczne, a też efektu zmiany i innowacji formalno-stylowych kształtujących charakter nowej artystyczności. Dominujący dziś pluralizm i synkretyzm rodzajowo-gatunkowy („gatunki zmałcone”) jest konsekwencją nieostrych typologicznie tekstów, o niedookreślonych właściwościach i trudnych klasyfikacyjnie przyporządkowaniach². Zjawisko tym bardziej jest widoczne, im bardziej substancjalne wyróżniki literackości (poetyckości) zanikają na korzyść nienacechowanych wartości stylowych i zmiennych trybów użycia tekstów w wybranym przez czytelnika języku komunikacji (przesunięcia typologiczne możliwe między niefikcjonalno-fikcjonalną prozą).

Faktyczność międzygatunkowych ruchów tekstów i używanie różnych praktyk mowy („formy nieczyste”) skutkuje labilną granicą między sztuką literacką a nieliteracką. *Na zakręcie od sztuki do posztuki* – jak przekonuje Stefan Morawski³ – dokonuje się więc nie tylko zmiana języka i formy, ale także zmiana artystycznego konceptu. Z tego punktu widzenia na przykład dla postmodernistycznego wariantu literatury, „formy w ruchu”, „gatunki zmałcone”, kolaże tekstowe, kompozycje fragmentaryczne i hybrydyczne – nabierają waloryzacji pozytywnej, właśnie dlatego, że owe wielokształtne kombinacje dobrze oddają współczesną – rozbitą na wiele światów i wiele idei – rzeczywistość. „Postmodernizm pojawia się tam – podpowiada Welsch – gdzie praktykowany jest zasadniczy pluralizm języków, modeli i zachowań, gdzie Całość przestaje obowiązywać” – „Istniejemy jednocześnie w wielu systemach kultury, które trudno pogodzić, a tym bardziej stworzyć dla nich spójną całość (wymieszanie kultur, języków, ras, religii, postaw, zachowań, obyczajów) – dodaje Mieczysław Dąbrowski⁴.

Dominujące po 1989 roku tendencje do dekonstrukcji zastanych form i języków artystycznych jasno pokazują, że prawodawcom nowej poetyki i stylistyki chodzi przede wszystkim o zmianę literackiego paradygmatu. Autorzy skupieni wokół pisma „bruLion” (po 1989 roku) wyraźnie odcinali się od zastanych oczywistości i zapowiadali odmienną wersję upra-

² Por. C. Geertz, *O gatunkach zmałconych (Nowe konfiguracje myśli społecznej)*, „Teksty Drugie” 1990, nr 2; E. Dąbrowska, *Styl artystyczny – kierunki nowe i najnowsze*, w: *Współczesna polska i słoweńska sytuacja językowa*, red. S. Gajda, A. Vidovič-Muha, Opole 2003; B. Witosz, *Tekst i gatunek – jednostki rozmyte*, w: tejsze: *Genologia lingwistyczna. Zarys problematyki*, Katowice 2005.

³ S. Morawski, *Na zakręcie od sztuki do posztuki*, Kraków 1985; zob.: G. Grochowski, *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Wrocław 2000.

⁴ Cyt. pierwszy: Welsch, za: M. Dąbrowski, *Postmodernistyczne akcenty w literaturze polskiej*, „Przegląd Humanistyczny” 1994, nr 4, s. 23-33; cytat drugi: M. Dąbrowski, tamże.

wiania literatury: *Przyszli barbarzyńcy – w końcu jesteś/ my (ja)/ kimś/ Rozwiązaniem* – oznajmił wtedy Robert Tekieli.

Traktując to oświadczenie literalnie, można powiedzieć, że zasadnicza przemiana dotyczyła rozwiązania obowiązującej dotąd umowy względem koncepcji sztuki literackiej, jej estetyki, poetyki i etyki. Zaczęło się od „odmowy tradycji” i wyboru idiomu konwersacyjnego, którego znakiem szczególnym stał się „brulionowy zapis rzeczywistości” i odpowiadające mu typy wiersza: „wiersze mówione”, „rozsypane”; „dokumentalne”, „próbne”, „doraźne”, „otwarte”, „nieukończony”, „rozbite”. Formy te, pisane niedbałym językiem, charakteryzuje przede wszystkim emotywny styl wypowiedzi, „rozwichrzona” składnia i stylistyka mówioności. „W tych wierszach w ogóle dużo się mówi. Jest to wyraźna ucieczka od „pisania wierszy” jako znaku kultury oficjalnej, w stronę gadania, bełkotania, niezobowiązującej rozmowy”⁵ (Mirona Białoszewskiego „gatunki codzienne” są tutaj istotnym punktem odniesienia⁶). Owa stylistyczno-formalna dominanta staje się też znakiem „innego” wiersza, który teraz zaczyna wskazywać szczególną odmianę „poezji codzienności” (tematy „prozaiczne” pisane językiem mówionym). Wiersze „doraźne”, brulionowe notatki, potoczna konwersacja – mają być przede wszystkim formą odrzucenia estetyki sztuki wysokiej, prowokowania „niskim” stylem (potoczny, wulgaryzmy, brutalizmy) i inną tonacją obrazu „spisanego z rzeczywistości” (antywiersze/antylyryka). Proponowana wersja stylu rozwija się między konwencją wiersza (forma wierszowa sama w sobie wnosi element poetyckości – estetyka uporządkowania naddanego) a „językiem wypełnienia” (antyestetyka). Zasadnicza zmiana dotyczy jednak nie tylko języka, ale głównie stylu uprawiania literatury: *Kochamy pospolicie nie z wyrafinowania, lecz że w zasięgu ręki / Bo kochać to znaczy dotykać* – powie poeta Marcin Baran (*Sosnowiec jest jak kobieta*, 1992).

Wymóg „maksymalnej referencjalności” ma swe odbicie w typie „literatury opartej na faktach”, której główną formą są niemal kronikarskie relacje z życia (dane faktograficzne / egzystencjalny konkret). Przy czym skalę owej faktyczności dodatkowo wzmacnia polifonia wzajemnie przenikających się języków: „tego, co mówione i tego, co pisane”⁷. „Żywy ję-

⁵ J. Kornhauser, *Międzyepoka. Szkice o poezji i krytyce*, Kraków 1995, s. 117; zob. E. Dąbrowska, *Styl artystyczny – kierunki nowe i najnowsze*, w: *Współczesna polska i słoweńska sytuacja językowa*, red. S. Gajda, A. Vidivič-Muha, Opole 2003, s. 399-424.

⁶ Zob. M. Głowiński, *Białoszewskiego gatunki codzienne*, w: *Pisanie Białoszewskiego*, red. M. Głowiński i Z. Łapiński, Warszawa 1993; też A. Krajewska, *Białoszewskiego „dramat osobny”, czyli „wypadek z genologii”*, w: tamże: „Białoszewski żyje w świecie zderzonym przez dramat [...] który rozgrywa się w ramach jednoaktówki i kolejnej odsłony, ale też wyziera z wiersza, z wersu, z pojedynczego słowa, a nawet z sylaby” [s. 227].

⁷ S. Grzenia, *Język poetycki jako struktura polifoniczna (na materiale poezji polskiej XX wieku)*, Katowice, 1999, s. 35.

zyk” i odwrót od kunsztownego stylu zdecyduje także o stabilizowaniu się tendencji uwalniania poezji od nadmiaru poetyckości: *Cała masa metafor / które nie są potrzebne / żeby nazwać tę sytuację / idem przez idem / to samo przez to samo – Nadszedł czas pisania wierszy typu light* (Zawada, *Poczta dźwiękowa*; 1997; *Bóg Aldehyd*, 1999: tendencje do „odchudzania” stylu, mówienie przezroczystym, jednoznacznym językiem)⁸.

Świadczenia autentyku wpisane w poetycką strukturę zdają się potwierdzać kierunki poszukiwań nowych środków wyrazu i korzystania przy tym z możliwości semantycznych, jakie daje organizacja wierszowa (dlatego mówienie wierszem właśnie). Przejście od jednoznacznej historii własnej do formy lirycznej decyduje bowiem o przekształcaniu danych wyjściowych i sprawia, że tekst osobisty nabiera owej wartości dodatkowej, jaką niesie semantyzacja słowa w tekście poetyckim.

Prywatne światy poety organizują sytuację liryczną i typ wiersza, który z kolei – w zależności od charakteru (tonacji) przekazu jest: „wierszem-dokumentalnym”, „wierszem zwierzeniem” czy „wierszem intymnym”⁹. Zdarza się i tak, że ten rodzaj wypowiedzi przybiera kształt „przemysłanej sztuki zwykłości” (nurt estetyzacji codzienności w literaturze lat 90.) i w stylu ekspresji „małej formy” zatrzymuje w tekście obraz „widzenia momentalnego” (haikupodobne epifanie, minimalistyczne frazy, skondensowane figury słów i myśli, iluminacje, koncepty aforystyczne: *Zima / słońce splaszczone / do plasterka cytryny / tonie w kostce lodu; To trwa i nigdy nie pojmiesz wiedzy / którą ma wiatr / gdy bezgłośnie przekuwa go kropla / / Grad właśnie spadł* [Krzysztof Koehler]; *Rozważ przestrozę – dziel się rybą* [Sławomir Matusz]; *trzeba przejść / przez niejasność / wszystkie barwy są / złamane nawet niewidzialna; dalej / pójdziesz bez słowa / bez tego wiersza bez siebie* [Jakub Ekier].

Widoczna w „małych formach” subiektywna wartość stylu znajduje również swoje odzwierciedlenie w złożonej i problematycznej sytuacji podmiotu: *Nie mogę dojść kim jestem [...] trzymam się papierosa żeby się nie zgubić* [Marcin Świetlicki]; *Świat się składa z pomyeń / My błędnie*

⁸ Zob. *Tekstylika. O rocznikach „siedemdziesiątych”*, red. P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, Kraków 2002.

⁹ Zob. A. Nasiłowska, *Kto się boi dzikich?* „Teksty Drugie” 1996, nr 5; J. Sosnowski, *Trzy krótkie wiersze, trzy długie, trzy krótkie (O poetach z kręgu „bruLionu”), „Kresy”*: omówienia tomów wierszy: M. Baran, *Pomieszenie*, Kraków 1990, *Sosnowiec jest jak kobieta*, Kraków 1992; K. Jaworski, *Wiersze*, Kraków 1992; J. Podsiadło, *Sobą po mapie, Wiersze wybrane*, Kraków 1992; M. Świetlicki, *Zimne kraje*, Kraków 1992. Zob. też wiersze zebrane w antologii: *Po Wojaczku – II. Brulion i niezależni*, wybór J. Klejnocki, Warszawa 1992; *Przyszli barbarzyńcy, Antologia*, Kraków 1991.

złożeni do świata drżący / nieśpiewni niepewni / na jaki przyłodek do-
trzemy / niestatkem słów [Joanna Müller]¹⁰.

Obok „poezji codzienności” znajdujemy w literaturze najnowszej formy „poezji retorycznej” komponowanej z repertuaru gatunków klasycznych i stylów historycznych (przykładem poezja: Tomasza Wencła, *Oda do Cecylii*; *Koniec marca*; kompozycje Edwarda Tkaczyszyna-Dyckiego, *Nenie i inne wiersze*; *Peregrynarz*; *Młodzieniec o wzorowych obyczajach*, Krzysztofa Koehlera, *Na krańcu długiego pola*)¹¹.

Wskazane tu nurty, funkcjonujące w wieloodmianowych formach nowej liryki, w różny sposób odnoszą się do literacko-kulturowego dziedzictwa. Już sam wybór wzorca może być gestem semantycznym, którym poeta współczesny reaguje na „postmodernistyczne zwątpienie”. Powrót do wiersza rytmicznego byłby wówczas wyrazem zaufania do języka tradycji i kultury (neoklasycyści w opozycji do „barbarzyńców”¹²):

On umarł w styczniu. W samym środku zimy.
Rano Greenwich Village, jak co dzień
Zwlokło się z łóżek i poszło do pracy.
Sprzedawcy gazet zajęli posterunki na rogach ulic.
I nawet na chwilę nie ustał
pęd samochodów w zaśnieżonych arteriach miasta.

[...]

Każda strofa, każdy wers
Strzegą znikliwego j e s t
Tak poezji cichy głos
Nad otchłanią splata most

I choć się nie zdarza nic
Za jej sprawą – musi żyć.
Jeśli coś ocali świat,
To ten kruchy biały kwiat

[Paweł Marcinkiewicz, *Pamięci Josifa Brodskiego*]

¹⁰ Zob. R. Honet, M. Czyżowski, *Antologia nowej poezji polskiej 1990-1999*, Kraków 2001; też: D. Brzózka-Brzoskiewicz, *Haiku* 1992.

¹¹ Zob. K. Maliszewski, *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy. Szkice o nowej poezji*, Bydgoszcz 1999; M. Orski, *Co to jest klasycyzm*, „Pomosty” 1996 (por. też „Kresy” 1994, nr 21).

¹² Tak J. Kornhauser nazywa grupę poetów współczesnych nawiązujących w formie i stylu przede wszystkim do poetyki „Nowej Fali” (zob. jego szkice w: *Międzyepoka*, Kraków 1995); zob. też: M. Kisiel, *Świadectwa, znaki. Głosy o poezji najnowszej*, Katowice 1998; J. Klejnocki, J. Sosnowski, *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia brulionu (1986-1996)*, Warszawa 1996; K. Maliszewski, *Nasi klasycyści...*; op. cit.

Wszelkie zabiegi transformacji, modyfikacji i reinterpretacji wzorców tradycji dowodzą, że w formach obecności dawnych stylów i gatunków widać zamierzoną intertekstualność i dialogiczne nastawienie tekstów i podmiotów:

*Patrz co fortuna broi: to się popsowało,
Co było nieruchome: trwa, co się ruchało*
Mikołaj Sęp Szarzyński

Jeżeli szukasz tego co było przybyszu
Rzymu wbrew czasom Rzymu bez rzeczy Rzymowi
Należnych Zobacz jak się kolumna w cień boi
Zamienić i w echo
[...]

[Mariusz Kalandyk, *Epitafium*]

„Język” tradycji (pamięć stylu i gatunku, jak w przytoczonym wierszu wolnym-sonecie: 4/4/3/3/ Kalandyka) uobecniany na prawach powtórzenia i innowacji, wnosi do tekstu współczesnego semantyczną wartość znaków: „cudzej” i własnej sygnatury. Ale przywołanie innego tekstu może też prowokować jawnie parodystyczną stylistykę, gdy naśladownictwo wzorca robione jest w antyfrastycznych tonacjach:

[...] gdzie mój trup znajdzie grób?
Kto odda niesprawiedliwość wymyślonym zaletom?
Kto mnie opłaci walecą? Kto pójdzie za lawetą?
Damy przeciwko walecom?
[...];

[Jacek Podsiadło, *Kult ciała – Wychwył Grahama*]

Gdzie szukać utulenia? W wierszach o nietrwalej
Miłości rzeczy świata tego, w którym się utlenia
Każda przez sam fakt
Istnienia
[...]

[Jacek Podsiadło, *W złotych piaskach Czukotki – Wiersze rozproszone*]

Ludycznie nacechowane „gry” gatunkowo-stylowe, cytaty tekstów tradycji literackiej decydują o charakterze dialogu, ale też o jego aksjologicznej „zawartości”. Klasyczne gatunki (elegie, sonety, epitafia, nenie, walecy) użyte w związkach zgody albo niezgody ze stylem wypowiedzi współczesnego poety tworzą znaczący ruch między tekstami i uaktywniają dwukierunkowy, wzajemnie się zasilający układ: *nie czerni lecz szarość wszędzie / ta nić szara się przedzie / ona za mną przede mną i przy mnie // ona rankiem w mej głowie / w dłoniach i w pierwszym słowie / niczym gołąb pocztowy powraca* – tak, w innej kolorystyce i symbolice – Józef Baran przeczy słowom *Piosenki* Norwida: *Źle, źle zawsze i wszędzie*

/ Ta nie czarna się przedzie / ona za mną przede mną i przy mnie / Ona w każdym oddechu / ona w każdym uśmiechu / ona we śnie, w modlitwie i w hymnie”).

Nawet gdy tekst współczesny deformuje historyczne wzorce – jak czyni to na przykład Tomasz Majeran (*Elegia na dwa głosy*) – to jednak wskazuje, że mogą one być „dla autora oryginalną formą myśli, co oznacza, że zakorzenie gatunkowe wiersza nie nadaje mu archaicznego charakteru ani specyficznego dla stylizacji dystansu wobec formy”¹³. Z jednej strony jest więc tak, że cudze teksty są w pewien sposób odłączone od swego kontekstu macierzystego (dekontekstualizacja), ale z drugiej – uobecnianie w nowych kontekstach „znaki pamięci” nie tracą jednak tego, co jest ich świadectwem pochodzenia, co jest ich znaczeniem („klasycyzm odmieniony”)¹⁴.

W każdym przypadku fragment wzięty z „archiwum kultury” „podlega zasadom repetycji i permutacji. Element wyjęty ze słownika i wprowadzony do danego tekstu przemieszcza się dalej, jako jeden z wielu uczestniczy w ruchu form wędrujących przez teksty”¹⁵. Dominującą cechą takich złożonych kompozycji jest ich „wygłos drugi”, czyli – jak mówi Edward Kasperski – sytuacja zmediatyzowania stylu poprzez jakiś inny styl, który jest dla pierwszego układem odniesienia, transgresji, czyli „bycia w jakiejś relacji z nim i zarazem bycia na zewnątrz, w pozycji «meta» zdystansowanej i przedmiotowej”¹⁶.

Atakowany o północy

Stubitem opon, gdy jak z procy

Pijany szczył startuje mazdą –

Tęsknię do tego kraju, gdzie grzechem jest popsuć bocianom gniazdo

Budzony przez bas, przez dudnienie

Bo sąsiad na full w Citroenie,

Zapisał techno.

Nowy remix –

Tęsknię do tego kraju gdzie podnosi się kromkę chleba z ziemi

¹³ M. Orski, *Autokreacje i mitologie (zwięzły opis spraw literatury lat 90.)*, Wrocław 1997.

¹⁴ M. Głowiński, *O intertekstualności*, w: *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992, s. 103-104. Zob. M. Cyranowicz, *Cztery typy rzeczywistości (O poetach urodzonych w latach siedemdziesiątych)*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego Imienia Adama Mickiewicza” Rok XXXI (1996), Warszawa 1997; M. Orski, *Co to jest klasycyzm...*; E. Dąbrowska, *Teksty w ruchu. Powroty baroku w polskiej poezji współczesnej*, Opole 2001.

¹⁵ Zob. R. Nycz, *Teufelsdröckh redivivus albo o pewnym dialogu tekstowym*, „Teksty” 1978, nr 1, s. 105.

¹⁶ E. Kasperski, *Balbus czy Bachtin? Spór o koncepcję stylu i stylistyki w badaniach literackich*, w: *Styl a tekst*, Opole 1996, s. 19.

Czytając dawnych czasów księgi,
Gdy inne tu rządziły dźwięki
Żeby o zmierzchu kogut rano –
Tęsknię do tego kraju, gdzie grzechem jest popsuć bocianom gniazdo
[...]

[Jacek Podsiadło, *Atakowany o północy*]

Motyw z Norwida obecny w wierszu Jacka Podsiadły, działa jak kontrapunktowa fraza z wyraźnym znakiem przynależności do innej kultury i do innego rytmu świata („gdy inne tu rządziły dźwięki”). Na różnicy rytmów i języków poeta buduje refleksyjny wymiar treści swej wypowiedzi i w synekdochalnym ujęciu (cytat z tradycji – figura *pars pro toto*) podsuwa szczególną metaforę oglądu rzeczy (refreniczne powroty jako nieustanne sygnalizowanie odmienności tekstów, czasów i języków).

Składanie tekstów z elementów do siebie nieprzystających i szczególna zasada niespójnej „łączliwości” (jukstapozycje) dobrze też oddaje charakter literatury lat dziewięćdziesiątych. Znamionuje ją bowiem nie tylko „wielojęzyczność”, ale przede wszystkim swoboda wiązania różnogatunkowych i różnostylowych praktyk wypowiedzi (literackie/nieliterackie). Ten swoisty „ruch form wędrujących przez teksty” stale odsłania tylko fragmentaryczną rzeczywistość – przedstawianą przy tym w wielu wersjach widzenia i mówienia. *Zawsze fragment, Szara strefa, Kartoteka rozrzucona* Tadeusza Różewicza doskonale odzwierciedlają właściwości stosowanej tu „poetyki negatywnej”¹⁷, której „formy w ruchu” (przemieszczenia, modyfikacje, metamorfozy) tworzą conceptualną przestrzeń artystycznego dyskursu, prowadzonego również w groteskowo-ironicznych stylach i tonacjach (koleże cytatów)¹⁸:

Zasypiam ze stanowczym
nie-odwoalnym
(proszę mi darować to dzielenie
słowa na dwie części ale to takie modne
lub heideg-gerowskie
lub hei-deggerowskie –
Heine poganin Heine wrzosowisko
Heine – postać
[...]
moja składnia po przebudzeniu
ist nich heideggerianisch

[Tadeusz Różewicz, *Zawsze fragment. Recykling*]

¹⁷ Zob. T. Kunz, *Tadeusza Różewicza poetyka negatywna*, w: *Literatura wobec nie-wyrażalnego*, red. W. Bolecki i E. Kuźma, Warszawa 1998.

¹⁸ „*Nasz nauczyciel Tadeusz*” Tadeusz Różewicz i Niemcy, red. A. Lewaty i M. Zybu-ry, Kraków 2003, s. 219.

Poeta to zwierzę
zanurzone w świecie
dlatego takie niepewne
wobec świata

[Tadeusz Różewicz, *Jestem Nikt – Zawsze fragment*]

Hasłowość przytoczeń przypomina komunikaty przekazywane przez media, więc tym sposobem Różewicz uwydatnia powierzchowność, jednostronność i koniunkturalizm określonych wypowiedzi¹⁹.

Genologiczny pejzaż opisywanej tu rzeczywistości tekstowej tworzą też konwersacyjno-retoryczne formy mieszane, które łączą gatunki i style klasyczne ze stylem potocznej rozmowy, z „przyziemną” rzeczywistością, np. Darka Foksa *John Donne w kawalkach* (*Sonety święte* Donne’a pokazane w „niskich rejestrach”) albo Pawła Marcinkiewicza *Pamięci Josifa Brodskiego* (wiersz wolny zdaniowy wiązany z klasyczną miarą 7 zgłoskowca). Zarówno jednak „barbarzyńcy”, jak i „klasycyści” potwierdzają – każdy na swój sposób – iż zasadnicze przemiany artystycznego stylu są konsekwencją przemian, jakie obserwujemy w literacko-kulturowej przestrzeni:

Z biegiem lat poezja
staje się naczyniem;
choć zmienia swe formy,
wciąż musi pomieścić
ten sam wymiar doświadczeń, majaków,
zwątpienia;

[Marian Kisiel, *Naczynie*]

Nurty „codzienności” (realności) i „retoryczności” (kreatywności) to także jeden ze znaków szczególnych nowej i najnowszej prozy. W jej zróżnicowanych formalno-stylistycznych odmianach odnajdujemy gatunkowe doświadczenia i narracji realistycznej, i prozy poetyckiej (też onirycznej). Proza dokumentarna wykorzystuje różnorodne formy wypowiedzi (pamiętnik, dziennik, notatnik, zapiski autobiograficzne, wspomnienia, sprawozdania, raporty, opracowania, listy, szkice, relacje reporterskie), które w efekcie interakcji różnych stylów i różnych praktyk mowy dają swoiste „zbiory rozmyte”²⁰ o nieostrych kwalifikacjach (dokument/literatura).

¹⁹ A. Wodan, *O niemieckich intertekstach*, w: „*Nasz nauczyciel Tadeusz*” Tadeusz Różewicz i Niemcy, red. A. Lewaty, M. Zbira, Kraków 2002, s. 221.

²⁰ Zob. R. Lubas-Bartoszyńska, *Między autobiografią a literaturą*, Warszawa 1993; Z. Ziątek, *Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w prozie współczesnej*, Warszawa 1999.



Szczególną odmianą dokumentarnego pisarstwa jest „tekst wobec Zagłady”²¹ – przekaz „naoczego świadectwa” holokaustu i związany z tym problem języka. „Jak pisać o tych doświadczeniach, które były tak niezwykle w swej potworności – pyta Michał Głowiński – jak składać takie relacje?”; „Dotychczasowy język okazał się nieprzydatny do zdawania sprawy z tego rodzaju doświadczeń, bo sprowadzał się do tego, co stare i znane, a więc niewspółmierne”²². Jemu samemu przyszło się jednak zmierzyć z tym problemem, gdy już jako autor *Czarnych sezonów* mówi o własnym przypadku:

Kiedy przystępowałem do pisania tych relacji, nie sądziłem, że złożą się one na książkę. Każda z nich jest zapisem doświadczenia, wynika z błysków pamięci, która nie obejmuje całości wydarzeń, nie ogarnia wszystkiego, co złożyło się na moje życie w tamtych latach i na historię ocalenia. Opowieści te mają różny charakter [...] mówią o tym jedynie, co doświadczone i zapamiętane [...], choć jednocześnie nie odbieram tym relacjom pewnych sensów o charakterze ogólnym [*Słowo od autora*].

Kształtowanie się nowej „literatury faktu” związane jest z organizacją wypowiedzi wokół niefikcyjnych zdarzeń, ale też z zamiarem wyjścia poza świadectwo „prywatnego losu” – w stronę paraboli, w stronę wielkiej metafory (przestrzeń pomiędzy globalną referencjalnością a punktową fikcjonalnością, pomiędzy faktycznością a naddaną semantyką wypowiedzi narracyjnej). Pisanie staje się od-twarzaniem obrazów z pamięci i jako takie właśnie jest jednocześnie procesem przekształcania owego doświadczenia osobistego w tekst: „Tylko przy pomocy opowieści można przekazać najwartościowsze informacje” – mówi Henryk Grynberg (*Rysuję z pamięci* 1995); „książka jest autobiograficzna – oznajmia Wilhelm Dichter (*Koń Pana Boga* 1996) — zdarzały się momenty wstrząsające dla mnie osobiście, ale wchodząc w nie, byłem w stanie zrozumieć i uporządkować swoje własne życie”.

Jest więc tak, że przez styl i formę opisu (od rzeczywistości do języka i tekstu) otrzymujemy obraz świata „współkonstituowany” przez język i dopiero to, co dzieje się pomiędzy osobistym doświadczeniem a trybem opowiadania, pozwala uchwycić perspektywę widzenia rzeczy i tonację wypowiedzi. Jeżeli więc w prozie niefikcyjnej wyzyskuje się strategię pisarstwa artystycznego (poetycki styl), to można wówczas obserwować, jak w dyskursywną przestrzeń tekstu, w faktograficzny plan lektury zostaje włączony proces przekształcania rzeczy w znaki („symboliczne czytanie świata”). Pomiędzy „prawdą nieartystyczną” a „prawdą artystycz-

²¹ J. Leociak, *Tekst wobec Zagłady (O relacjach z getta warszawskiego)*, Wrocław 1997.

²² M. Głowiński, *Powieść a dziennik intymny*, w: tegoż, *Gry powieściowe*, Warszawa 1973.

ną” rozwija się wówczas taki poziom refleksji, który każe brać rzeczywistość za punkt wyjścia do powiedzenia czegoś więcej niż tylko przekazanie naocznego świadectwa²³.

Samo odnowienie „literackiego dokumentaryzmu” (literackość autentyku) ma silny wpływ na kształtowanie się stylistyki gatunków zarówno pisarstwa niefikcjonalnego, jak też rozmaitych odmian tekstów prozy artystycznej (np. proza pamięci, proza wspomnieniowa, proza autobiograficzna, proza eseistyczna czy reportażowa²⁴). Fabularyzowane tematy wzięte „z rzeczywistości” splatają się z prywatnym doświadczeniem i z tego związku powstają na przykład „zapiski dziennika intymnego”, gry autobiograficzne albo antybiograficzne (m.in. proza Izabeli Filipiak, Manueli Gretkowskiej, Olgi Tokarczuk, Wojciecha Kuczoka, Tomasza Piątka). Stąd także rozwijają się charakterystyczne dla nowej prozy tendencje do subiektywizacji wypowiedzi (autokreacje, intymny język, prywatne mitologie domu i dzieciństwa). Ten nurt ewoluuje od tradycyjnych konwencji realistycznych do realizmu mitycznego i estetyzacji rzeczywistości (od mimetyzmu do kreacjonizmu i liryzmu) – np. Izabela Filipiak, *Absolutna amnezja*; Olga Tokarczuk, *Podróż ludzi księgi*; *Prawiek i inne czasy*; *Dom dzienny dom nocny*; Magdalena Tulli, *Sny i kamienie*.

Wyzyskiwanie w nowej prozie (w całości albo fragmentarycznie) stylu poetyckiego (tropy i rytmy) wpływa na jej specyficzny charakter i odróżnia ją od „normalnej” narracji (inny język opisu rzeczy). Stopień nasycenia poetyckością – jak to się dzieje w *Dukli* Andrzeja Stasiuka – dowodzi, że tutaj „metafora nie jest jedynie stylistycznym uatrakcyjnieniem, nie jest ozdobnikiem [...] wszystko tu jest znakiem, połączeniem formy z symbolem. Widoczna tu przewaga „idiomu retorycznego” nad „konwersacyjnym” decyduje o sposobie widzenia świata, ale też o sposobie jego konceptualizacji²⁵. Skoro także fabularny porządek opowiadania, naturalne sekwencje narracji nie spełniają kryteriów przedstawia-

²³ Zob. H. Grynberg, *Prawda nieartystyczna*, Wołowiec 2002: „W latach dziewięćdziesiątych nieoczekiwanie pojawiły się późne, lecz ambitne debiuty jeszcze paru dzieci holokaustu. Krótka powieść autobiograficzna Wilhelma Dichtera *Koń Pana Boga* (1996) przypomina moją *Żydowską wojnę* i *Zwycięstwo*: ojciec, matka i dziecko w analogicznych sytuacjach podczas holokaustu, i zaraz po, mały format, oszczędny, choć bardziej ekspresywny styl, język zaś nosi ślady Schulza, Leo Lipskiego, Philipa Rotha, Salinger’a (trochę udawana a trochę prawdziwa neuroza), a nawet przypomina *Dzielnego wojaka Szwejka*, gdy bohater udaje głupiego. *Szkoła bezbożników* (1999) [...] opowiedziana jest już własnym głosem [...]”, s. 275.

²⁴ Zob. E. Dąbrowska, *Od rzeczywistości do języka i tekstu – Ryszarda Kapuścińskiego opisywanie „Imperium”*, w: *Wędrować, pielgrzymować, być turystą. Podróż w dyskursach kultury*, red. P. Kowalski, Opole 2003.

²⁵ Zob. *Światy nowej prozy*, red. S. Jaworski, Kraków 2001.

nia, to – jak skonstatuje twórca – „powinno zabraknąć fabuły [...] Świat jest jedynie chwilowym zakłóceniem w swobodnym przepływie światła” [Dukla 1999: 5].

Charakterystyczna dla tej prozy „kompozycja modułowa” znajduje swoje realizacje w zestawieniach obrazów fragmentarycznych, w „sztukowaniu, fastrygowaniu, w układaniu sekwencji”, które tworzą niespójną i polimorficzną rzeczywistość (por. *Jadąc do Babadag*) – peryferyjną, wielotekstową i wielokulturową („wypisy z rzeczywistości”; mieszanie realnego z wyobrażonym; „skłócone” konwencje; kolaże, symultaniczna kombinatoryka, jukstapozycje)²⁶.

Znakiem współczesnego świata staje się fraktal – figura określająca harmonijny chaos rzeczywistości, jej „poszarpaną”, cząstkową i fragmentaryczną właściwość. Narracja oparta na szczególnych rytmach „regularnej nieregularności” ujawnia, iż wszystko, co nas otacza, jest różnorodne i „postrzępione” (natura rzeczy jest chropowata)²⁷. Ową geometrię fraktalnej estetyki dobrze oddaje Natasza Goerke, której *Fraktale* w nowym świetle pokazują wielokrotnie złożone struktury tekstu i zróżnicowane formy poznania. Wykorzystany przez autorkę motyw lustra ma być przedstawieniem szczególnej sytuacji „ja”, które „staje się odzwierciedleniem wszechświata (mikroświata), a to z kolei powiększonym odbiciem samego siebie (makroświatem)”²⁸ Fraktalne modelowanie zjawisk „daje nam wizualny odpowiednik tego, co w muzyce można by nazwać «tematem przewodnim i jego wariacjami»; wszędzie powtarzają się te same kształty, ale za każdym razem powtórzenie jest trochę inne” – z jednej strony nieustannie pojawiają się więc nowe rzeczy, z drugiej zaś „dobrze nam znane obrazy ciągle powracają”²⁹.

Modelowanie stylu odbioru może też przebiegać według nietypowych reguł i nietypowych warunków komunikacji, co dobrze pokazuje *Paw królowej* (2005) Doroty Masłowskiej – tekst komponowany w hip-hopowym rytmie z ironiczno-parodyjnym ujęciem kultury współczesnej:

To mały chłopiec, co, źle, nie podoba się? Coś nie tak, że postury jest niewielkiej?
A ja mówię: pewnie, niedużym jest być lepiej, duży wzrost sprzyja zahaczeniu
się ciągle o zwisające gałęzie, o mebli i framug ostre krawędzie, chorobom
sprzyja podeszły wiek, nie ma o co przyczepiać się, on wykonuje kupowania
wielu pączków gest z dżemem, bo również cukiernicze tu można zaspokoić fana-

²⁶ Por. Czaplński, *Gnostycki traktat opisowy*, „Kresy” 1998, nr 1.

²⁷ Zob. J. Mozrzyński, *Chaos i fraktale w dynamice cząstki drgającej*, w: *O nauce i sztuce*, red. J. Mozrzyński, Wrocław 2004.

²⁸ Zob. E. Dobierzewska-Mozrzyńska, *Fraktale a ewolucja*, w: *O nauce i sztuce*, red. J. Mozrzyński, Wrocław 2004, s. 173.

²⁹ H.O. Peitgen, H. Jürgeus, D. Saupe, *Granice chaosu. Fraktale*, Warszawa 1995, s. 471; zob. też: J. Kudrewicz, *Fraktale i chaos*, Warszawa 1996.

berie, kupując wiele za wiele niż może zjeść, o wiele za wiele, skąd pieniądze ma ten Piotruś na takie frykasy z dżemem za groszy dziewięćdziesiąt dziewięć, to jednego oiro ćwierć [...]

[Dorota Masłowska, *Paw królowej* 2005: 35]

Tekst wielogatunkowy, hybrydyzacja tekstów i ich miniaturyzacja (krótkie formy, aforyzmy, opowiadania, minieseje, sentencje) są konsekwencją wielości wizji świata, jego nieprzejrzystości i wielokulturowości. Stąd także „nie tylko w literaturze, ale także w teatrze, sztukach plastycznych, w kinie nie od dziś popularny staje się *cover*, czyli nakładka, proceder przekornej imitacji. Huelle, autor *Weisera Dawidka*, nawiązywał do Grassa, jako autor *Mercedesa-Benza* dawał imitację z prozy Hrabala, a ostatnio w *Castorpie* wdał się w romans z Tomaszem Mannem. Literatura jako gabinet luster, sztuka pastiszu i wysmakowanej aluzji jest dziś na porządku dziennym. [...] książki z książek, powieści wywiezione z powieści, wiersze napisane w wierszach. Te gry z tradycją literacką są charakterystyczne dla późnej nowoczesności (albo ponowoczesności), jak nazywamy naszą terażniejszość³⁰. Rzeczywistość jawi się więc jako konstrukcja językowa, przefiltrowana przez odpowiednie dyskursy i systemy semiotyczne, będące wynikiem gier stylistyczno-formalnych, fabularnych czy parodyjnych zabaw cudzymi tekstami i konwencjami (kolażowość, sylwiczność, pastiszowość, „autotematyzm ludyczny”³¹):

Marta zaś otworzyła jakieś pudełeczko, zajrzała do środka i tak szybko to je zamknęła, że nawet wszechwiedzący narrator nie zdążył zobaczyć co się w nim znajduje

[Kinga Dunin, *Tabu* 1998: 134]

Historia nie rozwijała się gładko, w zależnych od siebie następstwach wydarzeń, jak w innych książkach, które zdarzyło się jej czytać. Jej opowieść rozszerzała się przez nieuniknioną powtarzalność pierwotnego wzoru, rozmnażała się przez pączkowanie jak pierwotniaki

[Izabela Filipiak, *Absolutna amnezja* 1995]

Wysoko, nader wysoko uniosły się moje brwi i znów na chwilę przeistoczyłem się w postać literacką („Gustaw zatrzymał się na sekundę”).

[Jerzy Pilch, *Spis cudzołożnic* 1992: 63]

Proza polifoniczna, autobiograficzna (antybiograficzna), kreacyjna, autotematyczna (metatekstowa), ludyczna, refleksyjno-filozofująca – to również efekt różnych strategii uobecniania podmiotowości. Przy czym

³⁰ M. Zaleski, *Prognozy prozy*, „Polityka”, nr 44 z 5 listopada 2005, s. 64; zob. K. Uniłowski, *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu*, Katowice 1999.

³¹ Por. B. Bakuła, *Oblicza autotematyzmu (Autorefleksyjne tendencje w polskiej prozie po 1956 roku)*, Poznań 1991, s. 75.

dominujący w najnowszej prozie demontaż wielkich narracji skutkuje – obok „małej formy” – rozluźnianiem kompozycji, mozaikowością, intertekstualnością, wielojęzycznością i mutimedialnością³².

Ta ostatnia cecha związana jest z otwieraniem się literatury pięknej na nowe formy przekazu (kierunek wiedzie od werbocentryzmu do wizualizacji, od mono- do multimedialności). Zwraca się uwagę, iż wizualne formy wytworzyły specjalny język, który przemieścił dawne wyznaczniki literackości oparte na języku mówionym i pisanym. Teraz graficzny wygląd tekstu staje się głównym nośnikiem sensu, ale też swoistym „substitutem oralności w tekście pisanym” (wizualne przedstawienie strumienia mowy, iluzja mówioności w grafii i ortografii)³³. Figuralna estetyka (kształt litery, obraz pisma, architektonika strony, składnia paginalna) łączy sferę symboliki z subiektywnym stylem portretowania rzeczywistości, a jednocześnie istotnie wpływa na zmianę kontaktowania się czytelnika (widza) z tekstem.

Z kolei nowe formy komunikacji medialnej (sieci komputerowe, internet) stają się źródłem nowej literatury. Gatunki internetowe (np. powieść hipertekstowa, grafika komputerowa, konceptualizm komputerowy) kształtują się w interakcyjnym związku nadawczo-odbiorczym. A to oznacza, że tekst nie ma formy kanonicznej z początkiem, rozwinięciem i zakończeniem – zamiast tego mamy wielogłosowe „kłącze” o nieprzewidywalnych kombinacjach i kierunkach „usieciowienia” („ekran interakcyjny”).

Efektom rozbijania struktur i mieszania jakości jest synkretyzm gatunkowy i estetyczny. Co w rezultacie prowadzi do kształtowania się nowej estetyki (antyestetyki) w stylach i formach artystycznych (efekt „szoku estetycznego”: deformacje i brutalizacje obrazu i języka – przykładem proza Stasiuka, Rudzkiej, Gretkowskiej).

Krzyżowanie się zróżnicowanych stylów i rytmów mowy skutkuje zatem rozchwianiem konwencjonalnej literackości. Obserwowany przy tym ruch tekstów, gatunków i języków (literackie/nieliterackie, wysokie/niskie, światy jednostkowej i światy masowej wyobraźni) prowadzi nie tylko do zacierania granic rodzajowo-gatunkowych, ale też do zacierania granic rzeczywistości. Otwarcie się literatury na obszary „poetyki kultury” (wzajemne przenikanie się społecznych i literackich konwencji) daje wielotekstowe i wielowarstwowe struktury (palimpsesty). Przy czym interdyskursywność i intertekstualność to nie tylko przypadek ze sfery po-

³² E. Balcerzan, *W stronę genologii multimedialnej*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000.

³³ Zob. R. Piętkowa, *Wizualizacja semantyki. O niektórych sposobach zapisu we współczesnych tekstach*, w: *Styl i tekst*, red. S. Gajda, Opole 1998; J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, Lublin 1992.

etyki i semantyki, ale też przypadek „współczesnej formy egzystencji”: człowieka, literatury, sztuki, kultury, estetyki.

Jednocześnie wszelkie przeobrażenia stylów i gatunków obserwowane w dzisiejszej rzeczywistości literackiej dowodzą, że współczesny badacz literatury w konfrontacji z realiami nowej poezji i nowej prozy, „w tym także z doświadczeniami postmodernizmu nie może [...] nie dostrzegać, iż efektem poetyckiego użycia słowa jest nadal spontaniczne przeżywanie, a eksploatacja własności języka – nawet stawiana za cel nowoczesnej literatury – to nadal eksploatawanie możliwości ludzkiej wyobraźni, ale i podporządkowanie się jej prawom”³⁴.

³⁴ S. Jasionowicz, *Poetyka czy wiele poetyk*, w zbiorze: *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki i W. Tomasik, Warszawa 1995, s. 101.