



**Marta
Bukowiecka
Literackość
form
nieliterackich**

Białoszewski, Buczkowski,
Masłowska, Redliński,
Różewicz

Recenzenci prof. dr hab. Adam Dziadek, prof. dr hab. Jerzy Jarzębski,
dr hab. Joanna Orska

Redakcja i indeks Dorota Krawczyńska
Korekta Krystyna Kiszelewska
Skład i łamanie Ryszard Kotyński
Projekt graficzny okładki Jan Pietkiewicz
Dofinansowano w ramach programu „Doskonała Nauka”
Ministerstwa Edukacji i Nauki

Copyright by Marta Bukowiecka, 2022
Copyright by Fundacja Akademia Humanistyczna, 2022



ISBN 978-83-66898-75-2
Druk i oprawa
Platan Kryspinów 256, 32-060 Liszki

Moim najbliższym – Łukaszowi, Adasiowi i Michałkowi

SPIS TREŚCI

WSTĘP	9
Koncepcje literackości	15
Kontrast, deformacja, demontaż	40
Od tekstowych <i>ready-mades</i> do recyklingu dźwięków	47
ROZDZIAŁ PIERWSZY	
Antyliterackie, a więc literackie. Językowe <i>ready-mades</i> w <i>Nikiformach</i> Edwarda Redlińskiego	55
Społeczne ramy lektury – zakłócenia	58
Spór o autentyzm	65
Teksty w kontraście, kontrasty w tekstach	75
Nadmiary i niedostatki	78
Formy mimetyzmu	87
ROZDZIAŁ DRUGI	
Preparowanie mowy.	
<i>Uroda na czasie</i> Leopolda Buczkowskiego	93
Studium mowy	93
Zachowania językowe: kontrasty i deformacje	99
Kryptocytaty, subkody, źródła	111
Modalność	113
Gdzie jest podmiot?	120

ROZDZIAŁ TRZECI

Świat jako język. Słowo mówione i groteska lingwistyczna w prozie Doroty Masłowskiej	135
Zasada dystansu	138
Deformacja: aranżowanie mowy niekorygowanej	148
Szablony i frazy	167
Intertekstualność czy intersubiektywność?	171
Przemiany groteski	178

ROZDZIAŁ CZWARTY

Dzieło jako proces. Wokół spójności recyklingowych tekstów Tadeusza Różewicza	183
Demontowanie: rozbiórka (własnych) tekstów	184
Tekstowa sieć	191
Zużyte słowa: deformacja i recykling	205
Brudnopis jako dzieło	226
Granice spójności tekstu	233

ROZDZIAŁ PIĄTY

Między tekstem a nagraniem. Formy niesystemowej dźwiękowości w poezji Mirona Białoszewskiego	239
Dźwięk – tekst – partytura	240
Doświadczenie słuchania	249
Harmonia zgrzytów	255
Kompozycje zdemontowanych słów i dźwięków	265
Dźwiękowe praktyki twórcze	275

ZAKOŃCZENIE	285
Odwilż – nowe otwarcie	290
Nowa faza modernizmu?	316

NOTA BIBLIOGRAFICZNA	327
-----------------------------	-----

BIBLIOGRAFIA	329
---------------------	-----

SUMMARY	343
----------------	-----

INDEKS NAZWISK	347
-----------------------	-----

Temat tej książki – *Literackość form nieliterackich* – dotyczy narastającej po 1956 roku (od czasów odwilży) tendencji do asymilowania nieartystycznych form wypowiedzi w literaturze polskiej. Szczególnie ciekawe wydały mi się przypadki eksperymentalnego, nowatorskiego i oryginalnego przetwarzania tych form. Dlatego omawiam najbardziej wyrazistą pod tym względem twórczość Edwarda Redlińskiego, Leopolda Buczkowskiego, Doroty Masłowskiej, Tadeusza Różewicza i Mirona Białoszewskiego. Wskazuję w niej na trzy dominujące strategie artystycznej transformacji wypowiedzi nieliterackich w literackie: kontrast, deformację i demontaż. W książce skupiam się przede wszystkim na analizie utworów tych autorów, jednak w ostatnim rozdziale umieszczam ich twórczość w szerszej perspektywie – na mapie literatury polskiej drugiej połowy XX wieku i początków XXI.

W swoich ogólnych założeniach książka ta zmierza do opisu ogólnej przemiany języka literackiego późnego modernizmu, polegającej na zacieraniu i przekraczaniu granic literackości.

Zakres przetwarzanych w tej twórczości form nieliterackich jest szeroki, obejmuje elementy języka mówionego i pisanego, zarówno gotowe, całościowo ujmowane teksty użytkowe, jak i pojedyncze fragmenty oraz właściwości wypowiedzi nieartystycznych, takie jak urywki z reklam i gazet, klisze językowe, potoczne związki frazeologiczne, elementy stylów funkcjonalnych (np. spetryfikowane frazy

stylu kancelaryjnego), zjawiska parajęzykowe, cytaty z zasłyszanych wypowiedzi ustnych oraz skonwencjonalizowane zachowania czy zwyczaje konwersacyjne. Tworzywem transformacji nieliterackiej mowy są zasadniczo formy języka użytkowego, potocznego, niezgodnego z normą polszczyzny literackiej: poprawnej, wzorcowej i neutralnej¹; zwłaszcza w jej wysokoartystycznym wariancie.

Autorzy omawianych w tej książce eksperymentów piszą nie tylko na przekór regułom pisarstwa artystycznego, ale też niezgodnie z zasadami użycia form nieliterackich utartymi w potocznej komunikacji. Można by powiedzieć za Michaiłem Bachtinem, że wykorzystują je nie w funkcji mowy własnej, z którą mogliby utożsamić swój głos, lecz jako mowę cudzą², wobec której się dystansują. Formy nieliterackie traktują jako przedmiot krytycznej analizy, dokonywanej za pomocą środków literackich. Przetwarzanie cudzych tekstów w tej literaturze ma cel tyleż estetyczny, co krytyczny, demaskatorski i interwencyjny – służy zarówno odnowieniu języka literackiego,

¹ Zob. termin „Język literacki” opracowany przez Teresę Kostkiewiczową, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. 227; M. Zarębina *Język ogólny (mówiony i pisany) a język artystyczny*, w: *O języku literatury*, red. J. Bubak, A. Wilkoń, UŚ, Katowice 1981; Z. Klemensiewicz *O różnych odmianach współczesnej polszczyzny. Próba charakterystyki odmian współczesnej polszczyzny z uwzględnieniem przypuszczalnych warunków ich początkowego rozwoju*, PIW, Warszawa 1953; *Język literacki i jego warianty*, red. S. Urbańczyk, Ossolineum, Wrocław 1982. O relacji języka literackiego i języka literatury zob. E. Balcerzan *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Toruń 2013, s. 144.

² Odnoszę się tu do wywiedzionej z filozofii języka Michaiła Bachtina opozycji mowy obcej/cudzej i mowy własnej, która posłużyła za punkt odniesienia w opisie literatury m.in. Stanisławowi Barańczakowi (*Etyka i poetyka. Szkice z lat 1970-1978*, Instytut Literacki, Paryż 1979), Michałowi Głowińskiemu (*Literatura wobec nowomowy*, w: tegoż *Narracje literackie i nieliterackie*, Universitas, Kraków 1997) i Włodzimierzowi Boleckiemu (*Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, PWN, Warszawa 1991; tegoż *Wolne głosy*, w: tegoż *Prawdy niemiłe. Eseje*, Wydawnictwo Przedświt, Warszawa 1993).

jak i analizie schematyzmu mowy potocznej, dziennikarskiej i urzędowej. A więc formy nieliterackie stają się w równej mierze twórczym narzędziem, problemem i tematem³. Na twórczy charakter literatury wykorzystującej formy języka potocznego zwraca uwagę Agnieszka Karpowicz w książce *Proza życia*. Specyfika takiej twórczości polega na uznaniu, że „życie w sztuce to nie tylko motyw, wątek, temat, fragment codziennego życia odwzorowany w opisie, lecz przede wszystkim tworzywo”⁴.

Pisarze, którym poświęcona jest ta książka, zasadniczo nie uznają nieliterackich odmian mowy za wartościowy ekwiwalent polszczyzny literackiej⁵, nie zmierzają więc do wytworzenia nowej,

³ Zob. J. Błoński *Esej*, „Rocznik Literacki” 1956; T. Burek *Powieść utajona*, „Odra” 1973, nr 10; M. Bachtin *Słowo w powieści*, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. M.R. Mayenowa, Z. Saloni, PIW, Warszawa 1970, s. 485-486. Koncepcja języka jako tematu dzieła literackiego i sfery krystalizowania się zasadniczych znaczeń w utworze wywodzi się z modernizmu. Realizuje się w tendencji do przenoszenia akcji dzieła z poziomu fabuły na poziom „zdarzeń” słownych. Zjawisko to opisuje Włodzimierz Bolecki w książce *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Universitas, Kraków 1996 (pierwsze wydanie: Ossolineum, 1982). Koncepcję adaptował Przemysław Czapliński p.n. „nieepickiego modelu prozy”, rozwijając tezę Boleckiego o kontynuacji międzywojennych tendencji – „poetyckości” prozy w traktowaniu języka w prozie polskiej po 1989 roku (zob. P. Czapliński *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997). W swojej książce chciałabym zwrócić uwagę na ciągłość modernistycznej koncepcji języka jako świata przedstawionego. Sądzę, że w literaturze polskiej od 1956 roku do dziś pojawiło się wiele tekstów, w których można widzieć pewną kontynuację modernistycznego z ducha zainteresowania językiem (choć oczywiście późniejsze, poodwilżowe eksperymenty różniły się od tych przedwojennych, co opisuję pokrótce w pierwszym rozdziale).

⁴ A. Karpowicz *Proza życia. Mowa, pismo, literatura* (Białoszewski, Stachura, Nowakowski, Anderman, Redliński, Schubert), Wydawnictwo UW, Warszawa 2012, s. 16.

⁵ Wyjątkiem jest Miron Białoszewski, który jednakże nie stroni w swojej twórczości od parodystycznej krytyki języka, piętnowania językowych przywar Polaków.

aprobowanej powszechnie normy języka literatury, który czerpałby ze źródła polszczyzny mówionej, potocznej, nieliterackiej, jak chciał swego czasu Henryk Bereza, gromadzący wokół siebie pisarzy zbuntowanych przeciwko wzorcom pisarstwa wysokoartystycznego i obwieszczający „rewolucję artystyczną” w związku z natężeniem propagowanej przez siebie twórczości⁶.

Techniki wykorzystywania nieartystycznych odmian i właściwości języka w omawianej tu literaturze nie sprowadzają się rzecz jasna tylko do cytowania. Polegają na radykalnej ingerencji w znaczenie i formę wypowiedzi, wiążą się z jej zniekształcaniem i rozbijaniem, ze swobodnym łączeniem tekstów z różnych porządków pragmatycznych i stylistycznych. Autorzy uzyskują tego rodzaju efekty, gdy na przykład kontaminują kliszę językową czy związek frazeologiczny z odmiennymi stylowo frazami, kumulują z zamierzoną przesadą wiele językowych błędów i niezręczności w obrębie jednej wypowiedzi, wypełniają formę gatunku użytkowego nieadekwatną treścią, nakładając na siebie dwie odmienne wypowiedzi; gdy wmontowują cudzy tekst użytkowy w obcy kontekst pragmatyczny, zestawiają skontrastowane formy, które w realnym użyciu nie mogłyby zostać złączone; gdy komponują brzmienie wiersza z dźwięków miejskiej fonosfery i urywków zasłyszanej mowy czy wypełniają narrację urywkami z wiadomości prasowych.

W analizowanej tu twórczości formy nieliterackie zostają uprzedmiotowione⁷, odcięte od swoich pierwotnych funkcji i potraktowane

⁶ Zob. H. Bereza *Związki naturalne. Szkice literackie*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1978; H. Bereza *Bieg rzeczy. Szkice literackie*, Czytelnik, Warszawa 1982; H. Bereza *...wypiski... Wypiski z lat 1991-2004*, wyb. P. Nowakowski, A. Skrendo, posł. A. Skrendo, Wydawnictwo Forma, Szczecin, 2006; K. Rutkowski *Bereziada*, „Twórczość” 1996 nr 10; *Wokół młodej prozy. Forum dyskusyjne*, „Nowy Wyraz” 1979 nr 1. Notabene autorzy z kręgu „rewolucji artystycznej” również dystansowali się od formuł oficjalnej mowy, do potocznego języka mówionego odnosili się jednak raczej z aprobatą (np. Ryszard Schubert w *Pannie Liliance*).

⁷ Zob. M. Bachtin *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac. i wstęp E. Czaplejewicz, PIW, Warszawa 1986.

wane jako tworzywo literatury, a tym samym nabierają wartości artystycznej za sprawą twórczych transformacji mowy, które na swój sposób, pośrednio, komentują i analizują odzwierciedlone w języku problemy współczesnych. Stąd paradoks zawarty w tytule tej książki: „literackość form nieliterackich”; przekształcone formy nieliterackie pełnią pierwszoplanowe funkcje literackie⁸.

Ze względu na podwójną rolę artystycznych transformacji form nieliterackich: estetyczną i krytyczną, zagadnienie literackiej nieliterackości wymaga omówienia uwzględniającego kwestie z dwóch porządków problemowych. Zadaniem tej rozprawy jest więc, po pierwsze, wyodrębnienie, nazwanie i sklasyfikowanie mechanizmów transformacji nieliterackości w literackość; określenie, z jakimi wiążą się strategiami i praktykami twórczymi, opisanie semantycznych i artystycznych skutków przetwarzania języka. Istotne jest tu również wskazanie na nowatorskie koncepcje spójności, ram, kompozycji, podmiotowości dzieła literackiego, a także granic literackości.

Ponieważ opisane tu tendencje, zainicjowane w okresie październikowej odwilży, rozwijają się w literaturze polskiej od przeszło sześćdziesięciu lat, a ich korzenie sięgają jeszcze głębiej do historii literatury, aż do początków modernizmu⁹, zjawiska te należy również osadzić w historycznoliterackim kontekście. Zarysowuję go we wstępie, by w zakończeniu książki, w bardziej szczegółowym opisie

⁸ W opisie sylw współczesnych, typowych dla poodwilżowej polskiej twórczości heterogenicznych form literackich, łączących elementy różnych konwencji i gatunków, Ryszard Nycz zwraca uwagę, że sylwy nie wykraczają poza literaturę, a krytyka języka, którą podejmują, została dokonana narzędziami literatury. R. Nycz *Sylwy współczesne*, Universitas, Kraków 1996, s. 46. Ten sam sposób odniesienia do języka cechuje większość analizowanych przeze mnie utworów.

⁹ Zob. W. Bolecki *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2012; R. Nycz *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2013; J. Orska *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Universitas, Kraków 2004; *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red., wstęp R. Nycz, Universitas, Kraków 1998.

różnych środowisk literackich zainteresowanych wykorzystywaniem nieliterackiej mowy, w omówieniu ich różnic, podobieństw, społecznych i estetycznych uwarunkowań, sformułować kilka historycznoliterackich tez i wniosków i na tym tle wskazać oryginalność analizowanych tu utworów.

Drugim celem książki jest opis krytycznych funkcji przetwarzania języka. Techniki demontowania form i rozsadzania znaczeń dezautomatyzują język, wytrącają go z jego pierwotnych funkcji użytkowych, propagandowych, perswazyjnych, kulturotwórczych, determinujących poczucie politycznej czy społecznej wspólnoty i wskazują na widoczne w mowie mechanizmy myślenia, cechujące różne okresy historii współczesnej; wiążą się one na przykład z opresyjną ekspansją form urzędowych w publicznej mowie PRL-u czy zjawiskiem przenikania marketingowych klisz czy kategorii mediów tabloidowych do piśmiennictwa w okresie późniejszym. Oprócz tych społecznych mechanizmów wypowiedzi publicznych, autorzy demaskują również indywidualne (lecz skonwencjonalizowane, intersubiektywne, w pewnym sensie więc zbiorowe) próby doraźnej językowej autoterapii, czyli np. widoczne w języku oznaki silenia się na elegancję, powagę i elokwencję, definiowane przez badaczy kultury języka w kategoriach językowych mód i snobizmów¹⁰. Literatura pełni funkcję krytycznej analizy języka, demaskuje odzwierciedlone w nim wyobrażenia, aspiracje i kompleksy, przywary i bolączki użytkowników polszczyzny.

Zagadnienia te nie są omawiane przez autorów w bezpośrednio sformułowanych deklaracjach. Sfera wypowiedzi, którą można by im przypisać (np. narracja czy monolog liryczny), w analizowanych tu tekstach literackich jest niemal całkowicie zredukowana. Krytyka

¹⁰ Zob. *Język w mediach masowych*, red. J. Bralczyk i K. Mosiołek-Kłosińska, Upowszechnianie Nauki – Oświata, Warszawa, 2000; Z. Kurzowa *Wyrazy natretnie. Moda i bezmyślność*, „Język Polski” 1978 nr 58; *Wyrazy modne w świetle kultury języka*, w: *Kultura języka dziś*, red. W. Pisarek, H. Zgółkowa, Kurpisz, Poznań 1995.

cudzych tekstów oraz widocznych w nich zachowań i mechanizmów myślenia wynika w tej twórczości z założeń stricte literackich. Jest to więc krytyka implikowana przez kontrastową kompozycję wypowiedzi nieliterackich, ich deformujące przetworzenie, rozbitcie formy tekstu, pozornie swobodne gospodarowanie jego elementami; w skrócie – przez kontrast, deformację i demontaż, strategie artystyczne, które nadają ponownie użytym tekstom odmienne znaczenie w artystycznym kontekście¹¹. W sytuacji redukcji „mowy własnej” – np. monologu lirycznego i narracji bliskiej modelowi auktorialnej mowy narratora, który zarządza ogółem głosów w utworze epickim – sferą podmiotowości w opisanych tu utworach stają się zabiegi literackie, a ich znaczenia krystalizują się w metajęzykowej i metaliterackiej warstwie utworu. W ten sposób literatura opisuje rzeczywistość językową, a w sposób pośredni – rzeczywistość pozajęzykową.

Koncepcje literackości

Eksperymentująca z wypowiedziami nieliterackimi literatura polska drugiej połowy XX wieku i początków XXI radykalnie zmienia znaczenie, zakres, formę oraz tworzywo języka literackiego, a także redefiniuje znaczenie standardowo rozumianej literackości¹² – to podstawowa teza tej książki. Tendencje te, wspólne różnym eksperymentom literackim po 1956 roku, opisał szczegółowo Ryszard

¹¹ Wedle Ryszarda Nycza współczesne dzieła literackie niepodlegające standardowym kryteriom literackości zawdzięczają swoją odrębność „indywidualnym sposobom organizacji różnorodnych jednostek wyprowadzonym z dyskursywnego uniwersum”, również potocznej rzeczywistości językowej. R. Nycz *Sylwy współczesne*, s. 9.

¹² Zob. E. Balcerzan *Literackość*; S. Dąbrowski *Literatura i literackość. Zagadnienia, spory, wnioski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.

Nycz w dwóch rozprawach: *Tekstowy świat*¹³ i *Sylwy współczesne*. Zarysuję je niżej, by wskazać opisane przez badacza przemiany literatury tego okresu i odnieść analizowane w tej książce utwory do zdefiniowanych przez Nycza form kolażu literackiego i sylwy współczesnej. Nie zmierzam przy tym do ustalenia stopnia zgodności tych tekstów z modelem wypowiedzi sylwicznej czy kolażowej, nie oceniam ich miarą opisanych przez Nycza form; zresztą, jeśli przymierzać interpretowane w tej pracy utwory do sylwy czy kolażu, można by uznać, że odpowiada im – pod pewnymi względami – tylko jedno analizowane przeze mnie dzieło, *Tarcza z pajęczyny* Tadeusza Różewicza.

Celem mojej książki nie jest, jak w *Sylwach współczesnych*, całościowy opis konkretnego modelu wypowiedzi, ujętego w swoim genologicznym, kompozycyjnym, pragmatycznym skomplikowaniu. Zmierzam jedynie do opisu dominujących strategii przetwarzania cudzych tekstów. Wyróżniam je nie jako właściwości opisowe literatury, lecz jako narzędzia artystycznej krytyki języka i ze względu na tę funkcję opisuję (rozmijam się w tym z założeniami rozpraw Ryszarda Nycza).

Sylwy i kolaże, a skądinąd także literackie demontaże, deformacje i kontrasty powstawały w tych samych realiach historycznoliterackich, są rezultatem tych samych przemian kulturowych, wiążą się z ogólną tendencją do znoszenia ekskluzywnej odrębności dzieła literackiego względem nieliterackich odmian mowy w imię jego inkluzyjnej otwartości na uniwersum języka – by przywołać inną koncepcję Ryszarda Nycza¹⁴. Dlatego istotne wydaje się odtworzenie sformułowanej przez badacza koncepcji dzieła literackiego, z której wyrastają i sylwa współczesna, i kolaż, i inne (również omówione przeze mnie) zjawiska.

¹³ R. Nycz *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków 2000.

¹⁴ R. Nycz *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2012.

Wedle definicji Ryszarda Nycza za formę kolażową można uznać tekst stanowiący montaż cytatów oraz imitujących je stylizacji¹⁵; twórcy kolaży wykorzystują gotowe jednostki wyrażenie nacechowane stylistycznie, wysoce skonwencjonalizowane, uprzednio funkcjonujące w rozpoznawalnym kontekście¹⁶. W formule kolażu istotna jest poza tym „kontaminacja jednostek o ostrym zróżnicowaniu ich własności, co zapobiega neutralizacji kolażowego efektu i utrzymuje względną autonomię części w stosunku do całości”¹⁷. Ponadto, jak pisze Nycz, kolaż z definicji łączyć powinien elementy pozaartystyczne z wysokoartystycznymi¹⁸. Forma ta pełni wedle opisu Nycza funkcję krytyczną wobec tradycyjnej koncepcji dzieła sztuki oraz standardowych kryteriów artystyczności i przeciwstawia się im, realizując cele konstrukcyjne; jej wartością jest nieograniczona całość „formy otwartej, niespójnej i nieciągłej, budowanej na kontrastach cech heteronomicznych materiałów”¹⁹.

Sylwa współczesna to forma pokrewna kolażowi; jest przy tym, jak się wydaje, bardziej złożona i dotyczy szerszego zakresu zjawisk literackich (jak wynika z rozpraw Ryszarda Nycza, w literaturze polskiej drugiej połowy XX wieku większy jest zasób sylw niż kolaży). Wywodzi się z formy staropolskiej sylwy, zakorzenionej w tradycji antycznej. Ryszard Nycz opisuje cechy tradycyjnych form sylwicznych za Stefanią Skwarczyńską; wymienia po pierwsze *varietas*, przejawiającą się w wielości zebranych w dziele jednostek, ich te-

¹⁵ Uwagi krytyczne wobec zastosowania pojęcia kolażu do opisu zjawisk literackich zgłosiła w swojej pierwszej książce Beata Śniecikowska. Jak twierdzi badaczka, termin kolaż zakłada różnotworzywość, „wielomateriałowość” możliwą we współczesnej sztuce wizualnej, ale nie w literackiej, operującej słowem. B. Śniecikowska *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918-1939*, Universitas, Kraków 2005, s. 79-82.

¹⁶ R. Nycz *Tekstowy świat*.

¹⁷ Tamże, s. 292.

¹⁸ Tamże, s. 291-292.

¹⁹ Tamże, s. 289.

matycznej, formalnej, rodzajowej różności, niewspółmiernej wagi, a po drugie wskazuje na uszeregowanie tych jednostek w nieskończonym rzędzie, w otwartej formie²⁰. Autor poza różnorodnością elementów wykorzystywanych w sylwie zwraca uwagę na względną autonomię elementów tej formy, „spontaniczność” czynności pisańskich, jej brulionowe niewykończenie, zachowujące właściwość wtórnego i przypadkowego charakteru sylwicznego „materiału”. Sylwa, co więcej, eksponuje paradygmatyczny aspekt wypowiedzi, operuje klasami przedmiotów, demonstruje repertuar możliwości tekstotwórczych²¹.

W opisie współczesnego wariantu sylwy Ryszard Nycz akcentuje znaczenie zwłaszcza kilku cech jej historycznej postaci; zwraca uwagę na wewnątrztekstową sytuację komunikacyjną lektury-pisania, która polega z jednej strony na tematyzowaniu procesu twórczego, z drugiej na zachowywaniu i obnażaniu w utworze aktów lektury (recenzji, komentarzy, esejów o tekstach, dziennikowych zapisków)²². Opisywanie własnego pisania przejawia się eksponowaniem brulionowej formy utworów sylwicznych, która ujawnia warsztat pracy nad tekstem, jego nieostateczną postać, bogatą sferę autotematycznych komentarzy. Nadawca sylwy kumuluje role komunikacyjne; jako piszący ujmuje swój tekst autobiograficznie, „występując zaś w roli jego obiektywnego odbiorcy, dostrzega konwencjonalność, «udawancję» – jak by powiedział Brandys, owej mniemanej autobiografii – dostrzega «literaturę»”²³.

Zatarcie granicy „między autonomicznym obszarem literatury a innymi rodzajami piśmiennictwa” wskazuje na problem zwrotu „przeciw autonomii i oryginalności jako istotnym kryteriom zarówno w aspekcie przedmiotowym – odnoszącym się do dzieła jako tworu

²⁰ S. Skwarczyńska *Kariera literacka form rodzajowych bloku silva*, w: tejże *Wokół teatru i literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1970, s. 185. Cyt. za: R. Nycz *Sylwy współczesne*, s. 14.

²¹ R. Nycz *Sylwy współczesne*, s. 15.

²² Tamże, s. 23.

²³ Tamże, s. 42.

zamkniętego czy «auratycznego» (termin Benjamina), jak i podmiotowym, określającym autora jako zewnętrznego sprawcę tekstu oraz gwaranta jego sensu”²⁴.

Konstytutywne cechy wypowiedzi sylwicznej skupiają się, jak pisze Nycz, w poetyce fragmentu. Niektóre z nich to:

dwuznaczna autentyczność – wywodząca się albo z powtórzenia (jak w cytacie), albo z improwizacyjno-spontanicznego charakteru (jak w brulionie); niesamodzielność znaczeniowa – znamionująca zarazem silne uzależnienie od kontekstu i konieczność rekonstrukcji nadawczej sytuacji komunikacyjnej, jak i podatność (po odłączeniu od macierzystego kontekstu) na kolejne przesunięcia i transformacje semantyczne; jedność i częściowość – jako że każda jednostka (i fragment) jest elementarną całością, utrwała bowiem zwykle jakąś jedną sytuację, obraz czy zdarzenie słowne, koncept fabularny, pomyślenie czy pewien punkt widzenia, i jednocześnie tylko częścią, ponieważ czyni to w sposób niepełny, szkicowy, zawsze otwarty na możliwości przyszłych uzupełnień i kolejne lekturowe aktualizacje znaczenia²⁵.

Sylwa jest formą otwartą w dwójnasób: progresywnie – ku przyszłym przekształceniom wyjściowego tekstu i regresywnie – ku istniejącym, gotowym, utrwalonym jednostkom wypowiedzi²⁶. Nycz wymienia kilka sposobów asymilowania tekstów w sylwie, odsłaniających literackość wypowiedzi sylwicznej; owe sposoby są skądinąd typowe dla praktyk literackich, które omawiam w swojej pracy. Badacz wskazuje na sam akt wyodrębnienia tekstu, wzięcia go w cudzysłów na sposób *ready-made*; „literacki gest wybrania to najprostszy, prymarny sposób odsłonięcia literackości wypowiedzi”²⁷. Kolejny stopień asymilacji cudzej mowy to usunięcie jawnych wskaźników

²⁴ Tamże, s. 46.

²⁵ R. Nycz *Sylwy współczesne*, s. 30.

²⁶ Tamże, s. 33.

²⁷ Tamże, s. 28.

cudzyśowości, zacierające różnicę między cytatem a stylizacją²⁸. Za najbardziej przekonujący sposób literackiego wykorzystania cudzego tekstu Nycz uznaje trzeci stopień aktualizacji literackich walorów tekstu: „budowanie literackiego ekwiwalentu wyjściowej formy”, transformację „tekstu paraliterackiego w wypowiedź artystyczną”²⁹.

Żaden z opisanych przeze mnie utworów nie spełnia wszystkich warunków sylwy współczesnej czy kolażu, jednak każdy ma pewne cechy obydwu tych form wypowiedzi. Wyróżniona przeze mnie strategia kontrastu jest zasadniczą właściwością wypowiedzi kolażowych, strategia demontowania to z kolei jeden z wielu wyznaczników sylwy. Analizowany w mojej pracy utwór Buczkowskiego, a w pewnym sensie też dzieło Redlińskiego przypominają kolaż; są montażami gotowych skonwencjonalizowanych (fragmentów) wypowiedzi, ułożonych wedle reguły kontrastu, stanowią ponadto formę otwartą, niespójną i nieciągłą. Wszystkie utwory, które omawiam, cechuje idea łączenia wielu odrębnych – tematycznie i formalnie – cudzych tekstów, uszeregowanych we (względnie) otwartej formie³⁰.

Paradygmatyczny aspekt wypowiedzi, właściwy sylwie, charakteryzuje prozę Buczkowskiego i Masłowskiej, autorów, którzy artystycznie wyzyskują językowe stereotypy komunikacyjne. Każdy z pięciorga autorów tematyzuje reguły swojego pisania, inscenizując przed czytelnikiem spontaniczny proces twórczy; zwłaszcza

²⁸ Tamże. Włodzimierz Bolecki, w rozprawie *Pre-teksty i teksty*, poświęconej kategorii cytatu w historii literatury, dzieli związane z nim rozmaicie zjawiska intertekstualne na „formy zapożyczeń międzytekstowych, którym można przyporządkować – utrwalone w konkretnych zapisach – wypowiedzi – źródła, a więc jakby pre-teksty” oraz zjawiska tekstowe, którym konkretnego utrwalenia tekstowego przyporządkować nie sposób, czyli pastisze poetyk, parodie stylów, motywy, idiomy językowe należące do żargonów, stylów środowiskowych i funkcjonalnych. W. Bolecki *Pre-teksty i teksty*, s. 15.

²⁹ R. Nycz *Sylwy współczesne*, s. 28.

³⁰ Choć na przykład Białoszewski zasadniczo nie łączy kontrastowo zestawionych form, raczej buduje poetycką wypowiedź z fragmentów mowy cudzej, lecz zgodnej z jego osobliwym językiem poetyckim.

Różewicz i Białoszewski (obydwaj autorzy akcentują nieostateczną postać swoich utworów, które sprawiają wrażenie labilnych i nieskończonych).

Wszystkie wskazane przez Ryszarda Nycza akty przetworzenia tekstu gotowego (*ready-made*, zatarcie wskaźników cudzośćwości, budowanie jego literackiego ekwiwalentu, przekształcanie go w wypowiedź artystyczną) są charakterystyczne dla utworów, które uwzględniam w pracy. Wydaje się przy tym, że dwa wskazane przez badacza zabiegi: *ready-made* i zacieranie cudzośćwości tekstu, zwłaszcza gdy stają się nadrzędną zasadą procesu twórczego, można traktować nie jako zabiegi odrębne względem transformacji nieliterackości w literackość, ale jako jej wynik.

Równouprawnienie w ramach dzieła literackiego wypowiedzi uznawanych tradycyjnie za literackie z użytkowymi czy paraliterackimi – zmusza do odrzucenia koncepcji literatury jako zbioru tekstów, wyodrębnionych ze względu na zespół swoistych własności lub też repertuar norm i reguł przez nie stosowanych. Każe ono natomiast dostrzec w literackości pewien aspekt czy punkt widzenia właściwy wszelkim realizacjom tekstowym, aktualizowany każdorazowo w aktywnej lekturze odbiorcy i stabilizowany w ramach literatury [...], a w końcu analizowany i interpretowany narzędziami literaturoznawstwa³¹.

Utwory, które omawiam, asymilują cudze teksty w sposób bardziej radykalny, a w zasadzie: totalny, niemal całkowicie usuwając poza swoje ramy tryb wypowiedzi tradycyjnie uznawanej za literacką; nie łączą więc, jak sylwy, porządku mowy nieliterackiej z literacką, lecz całkowicie wypełniają się „cudzym słowem”³². Niemniej zasadnicza dla ich opisu wydaje się wskazana przez Nycza koncepcja

³¹ R. Nycz *Sylwy współczesne*, s. 50-51.

³² Odstępstwem od tej reguły jest *Uroda na czasie* Leopolda Buczkowskiego. W utworze, początkowo nienarracyjnym, kolażowym, narasta stopniowo narracja, która jednak bardziej przypomina parodię epickiej mowy niż sformułowaną serio wypowiedź literacką.

literackości pojętej jako aspekt czy artystyczny potencjał tekstu, jego relatywna właściwość. Artystyczne formy nieliterackie nie mieszczą się w definicji standardowej koncepcji literatury pojętej jako zbiór tekstów o określonych odgórnie własnościach, zgodnych z repertuarem norm i reguł³³.

Stąd już blisko do koncepcji ariergardy i nieoryginalnego geniuszu sformułowanych wiele lat później przez Marjorie Perloff w książce *Unoriginal Genius*. Można je potraktować jako kategorie opisu nie tylko sylwy współczesnej, ale również częściowo zbieżnych z jej założeniami zjawisk, które omawiam w tej pracy. Ariergarda jest, pisze Perloff, formacją postawangardową, podtrzymującą awangardowe dążenia do eksperymentu; w odróżnieniu jednak od awangardy nie odcina się od tradycji (również od awangardy), lecz zachowuje, podtrzymuje i twórczo przekształca jej elementy. Ariergarda redefiniuje wywiedzioną z romantycznej tradycji koncepcję autora jako geniusza i ideę dzieła opartą na oryginalności. Upatruje możliwość oryginalnego tworzenia w formach kolażowych, w przepisywaniu i przekształcaniu utrwalonych w historii kultury cytatów i znalezionych, pożyczonych tekstów³⁴.

Kwestie oryginalności, inwencji, jednostkowości szczegółowo omawia Derek Attridge w swojej książce *Jednostkowość literatury*, w dużej mierze poświęconej temu, co czyni literaturę zjawiskiem wyjątkowym wśród doświadczeń językowych³⁵. Autor przyjmuje czynnościową, „czasownikową” koncepcję sztuki i inwencji jako działania. Rozumienie literatury, odczuwanie jej literackości jest według niego względne i zależy od doświadczenia czytelnika, rodzi się w jednostkowym odbiorze (literackość nie wynika zdaniem

³³ R. Nycz *Sylwy współczesne*.

³⁴ M. Perloff *Unoriginal Genius. Poetry by other Means in the New Century*, The University of Chicago Press, Chicago–London 2010. Koncepcję omawia szczegółowo Justyna Tabaszewska w książce *Poetyki pamięci. Współczesna poezja wobec tradycji i pamięci*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2016.

³⁵ D. Attridge *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Universitas, Kraków 2007, s. 31.

badacza z właściwości wpisanych w utwór). W tym sensie dzieła literackie – pisze Attridge – są nie tyle obiektami, ile zdarzeniami, a ich doświadczenie wiąże się na przykład z dostrzeżeniem odstępstwa od konwencji rodzajowych, poczuciem obcości wobec tego, co znane, czasem traktowanej jako wielkie wyzwanie, czasem ledwo zauważalnej, jako blokada lub pustka w zetknięciu z czymś nowym³⁶. Czytanie literatury jest „czymś na kształt doświadczenia znaczenia w *toku*, «znaczenia» rozumianego raczej jako forma odczasownikowa słowa «znaczyć» niż rzeczownik – krótko mówiąc, jako doświadczenie pewnego zdarzenia”³⁷. O literackości, jak pisze Attridge, możemy mówić wtedy, gdy czytelnik (a w tej roli występuje również pisarz)

przeżywa to przekształcające zdarzenie *jako zdarzenie*, otwierające nowe możliwości znaczenia i odczuwania (rozumianych czasownikowo), albo mówiąc dokładniej, gdy przeżywa je jako *takie otwarcie*. Upodobania i konwencje, za pomocą których pojawia się większość zdarzeń rozumienia, są przełamywane i przekształcane, nie tylko jako automatyczne rozwinięcia, ale jako otwarte drzwi prowadzące do inności, a zatem do takich rodzajów umysłowej obróbki, myślenia i odczuwania, konceptualnych możliwości, które dotychczas były niemożliwe, niemożliwe, ponieważ *status quo* (poznawcze, afektywne, etyczne) opierało się na ich wykluczeniu³⁸.

Specyfika literatury i niepowtarzalności dzieła literackiego dotyczy w głównej mierze problemu formy (czy też „tych aspektów tekstowej produkcji, które występowały pod tą nazwą”³⁹), pisze badacz, choć – jak przyznaje – trudno precyzyjnie określić, czym forma jest. Choć nieuchwytna, stanowi źródło literackości; rodzące się u czytelnika odczucie integralności, istotności, jednostkowej

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże, s. 90.

³⁹ Tamże, s. 26.

tożsamości utworu wynika z jego kształtu językowego, nie z idei czy emocji wpisanych w utwór⁴⁰. Łatwiej uchwycić formę w takim rozumieniu literatury, które przyjmuje, że „jest ona całkowicie określona przez wybory tych, którzy robią z niej określony użytek (lub znajdują w niej określony rodzaj użyteczności) łączony w ramach tej teorii z literackością, ale nawet w tym scenariuszu dzieła określone przez kulturę jako «literackie», choć nie muszą się różnić od innych dzieł, mogą być oglądane przez soczewkę zwracającą uwagę na ich cechy formalne”⁴¹. Przedmiotem mojej analizy są tego rodzaju dzieła – autorów, którzy zrobili literacki użytek z tekstów nieartystycznych, które dzięki temu można odczytywać w kontekście literackim.

Attridge omawia te kwestie również od strony procesu twórczego. Przywołuje myśl Derridy spójną z własną „zdarzeniową” teorią odbioru dzieła literackiego: „Inwencja jest zawsze odkrywaniem innego. Inne nie istnieje jako byt, lecz jest przeżywane jako zdarzenie”⁴². Wedle Attridge’a inwencja jest nowym wykorzystaniem materiału; może ono polegać na naśladowaniu, parodiowaniu, kwestionowaniu⁴³. Przetwarzanie nieliterackich odmian mowy może być w tym ujęciu równie inwencyjne jak czysto kreatywna twórczość.

Jednostkowość literatury, jej inność i odkrywczność nie jest jej własnością, lecz zachodzącym w odbiorze zdarzeniem. Nie jest dana z góry, lecz wytwarzana⁴⁴. Jednostkowość pojawia się i jednocześnie rozpada, ponieważ jej przyswojenie prowadzi do zmian kulturowych⁴⁵. Nowy byt (np. dzieło sztuki) może zostać w pełni przyswojone przez kulturę, utrwalić się w niej, prowadząc do trwałych

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Tamże.

⁴² Tamże, s. 69. Warto tu wspomnieć o innej rozprawie Ryszarda Nycza i pokrewnej tej idei koncepcji zawartej w tytule książki: R. Nycz *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2017.

⁴³ D. Attridge *Jednostkowość literatury*, s. 68.

⁴⁴ Tamże, s. 96.

⁴⁵ Tamże.

zmian norm kulturowych, z których inni mogą czerpać. Z drugiej strony pojawienie się nowych norm, ów proces przyswojenia, może destabilizować kulturę na nowo, gdyż nowe formacje polegają na wykluczeniach. Wiąże się to z przyswojeniem częściowym, z którego rodzi się dalsza inwencja polegająca na dostrzeżeniu potencjalnej inności w systemie⁴⁶.

Utwory literackie, które omawiam w tej książce, opierają się na mechanizmach ariergardowych, mówiąc językiem Perloff, na ponownym użyciu istniejących wypowiedzi i ich fragmentów, są więc w świetle założeń badaczki „nieoryginalne”, paradoksalnie jednak są również w pełni inwencyjne, a ich lektura, jakby mógł napisać Attridge, daje intensywne doświadczenie czytelniczego „zdarzenia”, ponieważ jako teksty nowatorskie radykalnie odstają od ugruntowanych w historii literatury modeli literackości, całkowicie przełamują *status quo*, destabilizują kulturę literacką (sądząc choćby po recenzjach) dzięki inwencji uwalniającej potencjał inności w systemie – literatury polskiej.

Akcentowany w mojej pracy prymat pojęcia literackości⁴⁷ nad pojęciem literatury, zasadnicze dla tych rozważań założenie możliwości przeobrażenia zjawisk Nieliterackich w literackie⁴⁸ zakorzenia się w długiej tradycji badawczej rosyjskich formalistów, praskiej szkoły strukturalnej i szkoły tartusko-moskiewskiej (a bywały

⁴⁶ Tamże, s 67.

⁴⁷ Kategorię literackości wprowadziły do literaturoznawstwa prace rosyjskich formalistów – „na oznaczenie zespołu właściwości swoistych dla literatury jako sztuki słowa, decydujących o jej nieredukowalności do jakichkolwiek innych sposobów posługiwania się językiem w celach poznawczych, ekspresywnych czy perswazyjnych”. J. Sławiński, hasło „Literackość”, w: *Słownik terminów literackich*, s. 283.

⁴⁸ Pytanie to postawił Roman Jakobson w kanonicznej rozprawie o funkcji estetycznej w dziele literackim. „Przedmiotem rozważań poetyki jest przede wszystkim zagadnienie, co przekształca komunikat językowy w dzieło sztuki”. R. Jakobson *Poetyka w świetle językoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki” 1960 z. 2, s. 431.

również problematyzowane w badaniach poststrukturalistycznych). Oczywiście nie wszystkie założenia badaczy tych środowisk znajdują zastosowanie do opisu przedstawionej tu problematyki – trudno zresztą oczekiwać, że prace teoretyczne pisane w większości w pierwszej połowie XX wieku mogą stanowić całościowy i samowystarczalny język opisu dla zjawisk młodszych o półwiecze, zwłaszcza że analizowana tu twórczość wywodzi się z innych realiów historyczno-kulturowych i społeczno-politycznych niż badania, których efekty hasłowo wymieniam. Warto jednak wskazać ciągłość tej tradycji, a także kilka wciąż aktualnych założeń, choć ten pobieżny z konieczności przegląd stanowisk dotyczących literackości (i związanej z nią sfery nieliterackości) nie zmierza do określenia patronatu którejkolwiek z tych historycznych szkół badawczych nad analizami podejmowanymi w tej książce. Za istotny punkt odniesienia uznaję natomiast współczesną „sprzecznościową” koncepcję literackości. Sformułował ją Edward Balcerzan w artykule pod tym samym tytułem⁴⁹, a rozwinął w książce *Literackość*⁵⁰.

Punktem wyjścia rozważań wokół tego zagadnienia jest następująca konstatacja: „nie do obrony jest teza, jakoby pośród składników utworu literackiego – w jego substancji językowej – można było wskazać jeden, niezmienny i wszechobecny «sposób na literackość»”⁵¹; Balcerzan opowiada się przeciwko poszukiwaniom wyznaczników literackości w konkretnych właściwościach dzieła (takich jak np. obrazowość, fikcja, wieloznaczność czy koherencja)⁵². „Uniwersalnym wyróżnikiem literackości – jak pisze – nie może zostać żadna konkretna, substancjalna właściwość tekstu, żaden

⁴⁹ E. Balcerzan „Sprzecznościowa” koncepcja literackości, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2002.

⁵⁰ E. Balcerzan *Literackość*.

⁵¹ Tamże, s. 61.

⁵² Tamże, s. 62.

jego fragment czy składnik”⁵³; w wytyczaniu jej granic „od substancji ważniejsze są funkcje”⁵⁴.

Literackości szukać należy nie w jednolitych dominantach, lecz w relacjach między składnikami i porządkami tekstu⁵⁵; jak dowodzi Balcerzan, jej istotą jest relacja sprzecznościowa, a ściślej: sieć takich relacji⁵⁶, dotyczących np. polaryzacji owych dominant, ich rozszczepień, skłóceń, pęknięć, podziałów na A i nie-A. Autor rozprawy proponuje skierować uwagę ku wewnętrznym konfliktom dzieła, jego napięciom i antynomiom⁵⁷.

Literackość, która stanowi jakość komunikacyjną, zależy również, pisze Balcerzan, od czynników zewnątrztekstowych, a „sposoby jej postrzegania oraz formy jej funkcjonowania zależą od tego, gdzie – w jakiej przestrzeni kultury – daje ona o sobie znać”⁵⁸. Jak podkreśla uczony, literackość jest jakością komunikacyjną i uobecnia się sytuacyjnie⁵⁹ – w różnych przestrzeniach kultury i porządkach dzieła literackiego: w granicach utworu, poetykach autorskich, kolektywnych, narodowych, w praktykach i kontrowersjach badawczych, gatunkach mowy, mitach literackich, przekazach wielokodowych⁶⁰. Balcerzan uczula na konieczność uwzględnienia wszystkich tych obszarów badawczych w dociekaniu istoty literackości.

Eksperymenty z formami nieliterackimi, które przedstawiam w tej książce, można, jak sądzę, opisać w kategoriach „sprzecznościowej” koncepcji literackości. Idąc tropem Edwarda Balcerzana, dochodzę w kolejnych rozdziałach pracy do wniosku, że artystyczna wartość wybranych przeze mnie utworów opiera się na łączeniu

⁵³ Tamże, s. 54.

⁵⁴ Tamże, s. 160.

⁵⁵ Tamże, s. 54.

⁵⁶ Tamże, s. 57.

⁵⁷ Tamże, s. 62.

⁵⁸ Tamże, s. 44.

⁵⁹ Tamże, s. 44.

⁶⁰ Tamże.

sprzecznych wartości. Zebrane przez Edwarda Redlińskiego gotowe teksty użytkowe są nieliterackie, a jednak zyskują wymiar literacki za sprawą autorskiej, artystycznej kompozycji opartej na zasadzie kontrastu i ze względu na samą rekontekstualizację polegającą na włączeniu ich w ramy utworu.

Inaczej postąpił Leopold Buczkowski. Połączone przez niego fragmenty cudzych wypowiedzi zachowują ślady pierwotnego, autentycznego użycia, lecz zabiegi literackie, odcinające cudzą mowę od sytuacji mówienia, przeistaczają je w martwe frazy, przykłady językowego automatyzmu.

Z kolei elementy „żywej mowy” w prozie Masłowskiej odzwierciedlają mechanizmy mówienia, lecz zmieszane z wieloma głosami, zniekształcone, spotworniałe, wtopione w wielorodną narrację, stają się ostatecznie poetycką kreacją.

Praktyka recyklingu cudzych i autorskich wypowiedzi w twórczości Tadeusza Różewicza demontuje ramy testu, rozbijając jego spójność, jednak rozsiane w całej twórczości tożsame wątki, podobieństwa, symetrie pozwalają dostrzec w konsekwentnej niespójności tekstów zasadę spójnej koncepcji literatury.

Natomiast w poezji Białoszewskiego najbardziej pospolite dźwięki miejskiej rzeczywistości mogą stać się tworzywem oryginalnych kompozycji dźwiękowych, a „rozbrzmiewają” nie tradycyjnie, w samym utworze, lecz w relacji tekstu i nagrania.

Nie bez wątpliwości utożsamiam te praktyki artystyczne z koncepcją Edwarda Balcerzana. W bibliografii podmiotowej rozprawy *Literackość* dominują, owszem, dzieła Białoszewskiego (a poza tym Przybosia, Herberta, Mickiewicza i Leśmiana⁶¹). Próżno jednak szukać w tej książce odniesień do twórczości pozostałych autorów omówionych w mojej pracy. Pojawiają się jedynie Różewicz i Masłowska – w złym świetle. Autorkę *Pawia królowej* Balcerzan wymienia w zestawieniu kilku autorów postmodernizmu, wspo-

⁶¹ Poza tymi twórcami w bibliografii znaleźć można również pojedyncze tomiki czy książki innych autorów.

mnianych jakby mimochodem. Surowa ocena tego nurtu (z którym notabene badacz zdaje się utożsamiać ogół współczesnych zjawisk literackich powstałych po 1989 roku) nie pozostawia wątpliwości, że tego rodzaju klasyfikacja nie jest dla autorki pochlebna.

Wielu twórców lubuje się w twórczości „otwartej”, filologicznie rozchwianej i problematycznej, a jest to aktualne zwłaszcza dziś, w czasach sylwicznych i brudnopisowych, gdyż demontaż reguł spójności „sprzedaje się lepiej”, a do dawnych metafor obrazujących wzór kunsztu (jak organizm czy mechanizm) dochodzą dziś składnice złomu, śmietniki, mgławice; konwencja naukowych wydań krytycznych, w których wersje kanoniczne są ogłaszane z redakcjami brudnopisowymi, staje się atrakcją pierwodruków autorskich (pamiętamy *Płaskorzeźbę* czy *Nożyk profesora* Tadeusza Różewicza)⁶².

Argument dotyczący dobrej sprzedaży nie wydaje się istotnym kryterium opisu twórczości postmodernistycznej, zwłaszcza odniesiony do poezji Różewicza. Czynniki ekonomiczne Balcerzan uznaje jednak za podstawowy dla tej formacji.

W ponowoczesnym projekcie kultury jej twórcy stają się producentami towaru na sprzedaż, odbiorcy – konsumentami, a komunikacja artystyczna – rynkiem. [...] W wizji ponowoczesnej, stanowiącej ideologiczną emanację kapitalistycznego liberalizmu, literatura nie ingeruje w stan człowieczych dusz [...]⁶³.

Zaś podstawowym kryterium oceny tego rodzaju twórczości staje się w tym ujęciu najdalsza ponowoczesnej estetyce idea kunsztu: „w żywiołach wolnorynkowej konkurencji [...] unieważnione zostają wszelkie hierarchie pisarskiego kunsztu, zostaje proklamowana powszechna dehierarchizacja sztuki, aż do zakwestionowania różnic

⁶² Tamże, s. 51.

⁶³ Tamże, s. 33.

między arcydziełem a produktem grafomańskim”⁶⁴. Tymczasem wedle słów Piotra Śliwińskiego „w obrębie dzisiejszych wyobrażeń kultury kicz przestaje być piekłem, do którego twórca może stracić się nawet sam, bez udziału opinii publicznej, przez nieostrożne rozładowanie formalnego lub też spekulatywnego napięcia, kunszt zaś [...], będący [...] pewnego rodzaju konstrukcją samonośną, obywatelką się bez fundamentu w postaci klasycystycznego ideału doskonałości, nie stanowi już celu”⁶⁵.

Abstrahując od dyskusyjnej z wielu powodów kwestii postmodernizmu⁶⁶, książka Edwarda Balcerzana przynosi wiele narzędzi opisu

⁶⁴ Tamże, s. 34.

⁶⁵ P. Śliwiński *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2007, s. 58. O kiczu w literaturze najnowszej zob. M. Lachman *Gry z „tandetą” w prozie polskiej po 1989 roku*, Universitas, Kraków 2004.

⁶⁶ Wedle Włodzimierza Boleckiego zjawiska uznawane za postmodernistyczne są w dużej mierze tożsame z polskim modernizmem, a zatem w nowszej twórczości, której przypisuje się realizację postmodernistycznych założeń, można w istocie widzieć kontynuację tendencji modernistycznych. Zob. W. Bolecki *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999. Z kolei Ryszard Nycz jest zdania, że tendencje modernistyczne wygasły w historii literatury polskiej w latach 60. XX wieku. Nycz uznaje za zasadność stosowania terminu „postmodernizm” w odniesieniu do współczesnej literatury polskiej; cechują ten nurt dwie tendencje: postrealizm wywodzący się z krytyki iluzji mimetyzmu i postawangardyzm, wypracowany na gruncie krytyki iluzjonistycznego modelu literatury. Zob. R. Nycz *Tekstowy świat*. Istotną wydaje się wypowiedź Anny Nasiłowskiej: „Tak, u nas od lat sześćdziesiątych uprawiano prozę postmodernistyczną, ale nieświadomie [...]. Samo pojęcie miało natomiast niewielką wartość. W Polsce lat sześćdziesiątych, siedemdziesiątych czy osiemdziesiątych, w czasach niedoborów rynkowych i zapotrzebowania na zachodni luksus, którego byliśmy pozbawieni, interpretacja nowej sztuki jako wyrastającej z przesyty konsumpcyjnego, stagnacji dobrobytu społeczeństwa postindustrialnego czy znudzenia brakiem barier – brzmiała jak bajka o żelaznym wilku. I jeśli polska literatura podejmowała eksperymenty i korzystała z wolności awangardowych poszukiwań, co robiła, zanim narastające napięcie polityczne lat osiemdziesiątych nie odebrało jej poczucia

literackości, którymi można interpretować twórczość Różewicza; np. „komunikacyjne zróżnicowania sposobów istnienia dzieła”⁶⁷.

Status komunikacyjny utworu różnicuje się ze względu na relacje między jego dynamiką a statyką, ukończeniem a nieukończeniem, zamknięciem a otwarciem, «gotowością» a «niegotowością». Tutaj utwór literacki postrzegamy jako: a) dzieło tworzone, b) stworzone, c) przetwarzane⁶⁸.

Frapująca wydaje się również klasyfikacja orientacji transgresyjnych i degresywnych.

Czy literackość wynika z dodawania do języka jakości nowych, nienotowanych poza sztuką słowa lub może tylko gdzie indziej lekceważonych i peryferyjnych, czy też – odwrotnie – powstaje w wyniku poskramiania rozrzutności mowy przez odejmowanie od niej cech i funkcji zbędnych, obcych artyzmowi. W turnieju o literackość ścierają się – ale i krzyżują – orientacje transgresyjne z degresywnymi⁶⁹.

Transgresja to najkrócej mówiąc (za Balcerzanem) – nadmiar ładu, degresja zaś oznacza ubywanie znaczeń. Orientację literackiej transgresji łączy badacz z ideą poetyckiej nadorganizacji, naddanego artystycznego uporządkowania języka, które wiąże się z eksponowaniem funkcji estetycznej wypowiedzi.

niewinności, czyniła to z obawy przed innego typu stagnacją, właściwą realnemu socjalizmowi”. A. Nasiłowska *Estetyka postmodernizmu wobec literatury w dobie Internetu*, w: *Co dalej literaturo? Jak zmienia się współcześnie pojęcie i sytuacja literatury*, red. A. Brodzka-Wald, H. Gosk, A. Werner, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2008, s. 197.

⁶⁷ E. Balcerzan *Literackość*, s. 186.

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ Tamże, s. 48.

Definicji orientacji degresywnej Balcerzan zasadniczo nie rozszerza; pozwolę sobie jednak odnieść ją niżej do swoich analiz, a zanim podejmę tę próbę, zarysuję kilka innych stanowisk w sprawie literackości, by przymierzyć do nich analizowane w tej pracy zjawiska i na tym tle pokazać ich odmienną w pewnej mierze specyfikę, ale również aktualność kilku założeń.

Wedle kanonicznej koncepcji Romana Jakobsona funkcja poetycka jest jedną z wielu funkcji w dziele literackim, a jej dominacja przesądza o artystycznym charakterze wypowiedzi. Cechuje się ponadto orientacją dośrodkową, autonomiczną organizacją i konstrukcją nastawioną na swoje wewnętrzne właściwości, „w przeciwieństwie do pozostałych funkcji wypowiedzi, które wiążą przekaz słowny z sytuacją wobec niego zewnętrzną (z nadawcą, odbiorcą, komunikowanym stanem rzeczy)”⁷⁰. Funkcja poetycka zwraca uwagę na ukształtowanie wypowiedzi⁷¹.

Oczywiście idea poetyckiej nadorganizacji, z którą Edward Balcerzan wiąże orientację transgresyjną, nie przystaje do opisywanych w mojej książce zjawisk. Literackość nie polega tu na dodawaniu wartości, lecz ich zmianie w zależności od sposobu wykorzystania wypowiedzi. Funkcję estetyczną aktualizują napięcia między nieprzystającymi do siebie formami nieliterackimi. Ułożone odmiennie niż w pierwotnym kontekście swego funkcjonowania, odwracają uwagę od swoich uprzednio dominujących funkcji i nawet bez ingerencji w ponownie wykorzystany tekst wysuwają na pierwszy plan znaczenia artystyczne. Jeśli tekst użytkowy w pierwotnym użyciu ma funkcję poznawczą, włożony w ramy dzieła literackiego zaczyna odznaczać się funkcją estetyczną; inaczej jednak definiowaną niż w rozprawie Jakobsona. W świetle przemian języka artystycznego po 1956 r. podział funkcji wypowiedzi na dośrodkowe (poetyckie) i ośrodkowe traci uzasadnienie.

⁷⁰ J. Sławiński, hasło „Funkcja estetyczna wypowiedzi” w: *Słownik terminów literackich*, s. 169.

⁷¹ Tamże, s. 168-169; R. Jakobson *Poetyka w świetle językoznawstwa*.

Idea odrębności dwóch porządków wypowiedzi: literackiego i nieliterackiego, uporządkowanego „modelu świata” i rzeczywistości empirycznej, dominuje również w badaniach Jurija Łotmana, w koncepcji literatury jako wtórnego systemu modelującego, nadbudowanego nad językiem naturalnym, a także idei rozgraniczenia tekstu i nie-tekstu, semantycznego, komunikacyjnego chaosu, od którego oddzielony własną ramą jest tekst, wewnątrznie uporządkowany suwerenny model świata⁷². „Mowa poetycka jest strukturą złożoną. Jest ona znacznie bardziej złożona niż język naturalny. I jeśli liczba informacji zawarta w mowie poetyckiej [...] i potocznej byłaby jednakowa, mowa artystyczna straciłaby prawo do istnienia i bezspornie obumarłaby”⁷³ – pisze Łotman⁷⁴.

W założeniu pewnej nadrzędności języka poetyckiego wobec języka użytkowego bliska tym założeniom jest Julia Kristeva. Inne natomiast zdanie w kwestii odrębności tych dwóch odmian mowy, nie oddziela ich od siebie, nie traktuje mowy poetyckiej jako wariantu języka ogólnego, wręcz przeciwnie: „język poetycki [...] nie może być subkodem. Jest uporządkowanym nieskończonym kodem, komplementarnym systemem kodów, z którego można wyizolować (przez operacyjne abstrahowanie i w celu udowodnienia twierdzenia) język użytkowy, metajęzyk naukowy oraz wszystkie sztuczne systemy znaków – które bez wyjątku są tylko podzbiorami owej nieskończoności”⁷⁵.

Odmienne zapatrywania na te kwestie miał Jan Mukařovský. Czeski uczony opowiadał się za poglądem, że „nie ma trwałej granicy między sferą estetyczną i pozaestetyczną: że nie istnieją przed-

⁷² E. Balcerzan *Literackość*, s. 109, 123-124. Zob. J. Łotman *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, PIW, Warszawa 1984.

⁷³ J. Łotman *Struktura tekstu artystycznego*, s. 20.

⁷⁴ W polskiej eksperymentalnej twórczości mowa literacka bywa tymczasem tożsama z mową potoczną pod względem budowy i wewnętrznego znaczenia wypowiedzi.

⁷⁵ J. Kristeva *Séméiotikè. Studia z zakresu semanalizy*, przeł. T. Stróżyński, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2017, s. 89.

mioty i procesy, które ze względu na swą istotę lub organizację byłyby niezależnie od czasu, miejsca i wartościujących je odbiorców nosicielami funkcji estetycznej, ani inne, które – znowu ze względu na swój realny sposób istnienia – pozostawałyby bezapelacyjnie poza jej zasięgiem”⁷⁶; a „różnorodność, wielokształtność i wieloznaczność materialnego artefaktu są potencjalnym porządkiem estetycznym. Jego niezależna wartość estetyczna polega więc pod każdym względem na napięciu, którego przewyciężenie jest zadaniem odbiorcy”⁷⁷.

W sformułowanej przez Mukařovskiego definicji funkcji estetycznej zasadniczym problemem są dynamiczne stosunki między wartościami pozaestetycznymi, które nieodmiennie nasycają dzieło sztuki semantycznej⁷⁸. W koncepcji czeskiego strukturalisty „owe «wartości» nie sumują się w dziele, lecz «wchodzą we wzajemne stosunki, pozytywne bądź konfliktowe, i w ten sposób oddziałują na siebie»⁷⁹. Owe wzajemne interakcje i napięcia między wartościami pozaestetycznymi, które różnicują stosunki «zarówno zgodności, jak i przeciwieństwa», wytwarzają wartość dodatkową, specjalną, nadrzędną, którą Mukařovský nazywa estetyczną”⁸⁰. Warto tu jeszcze przywołać stanowisko, w którym czeski uczony pyta o ukształtowanie materialnego artefaktu, jego rolę w powstawaniu obiektu estetycznego.

Właściwości artefaktu, ewentualnie także znaczenie wynikające z ich powiązania (treść, dzieła), wchodzą do estetycznego obiektu jako nośniki wartości pozaestetycznych, między którymi z kolei nawiązują się

⁷⁶ J. Mukařovský *Estetyczna funkcja, norma i wartość jako fakty społeczne*, przeł. J. Baluch, w: tegoż *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*, red. J. Sławiński, PIW, Warszawa 1970, s. 120.

⁷⁷ Tamże, s. 128-129.

⁷⁸ Zob. E. Balcerzan *Literackość*, s. 183.

⁷⁹ J. Mukařovský *Estetyczna funkcja, norma i wartość jako fakty społeczne*, s. 120. Cyt za: E. Balcerzan, *Literackość*.

⁸⁰ E. Balcerzan *Literackość*, s. 183.

złożone stosunki wzajemne, pozytywne i negatywne, tworzące dynamiczną całość, podtrzymywaną przez związki zgody i równocześnie wprowadzaną w ruch przez przeciwieństwa. Dlatego można sądzić, że samodzielna wartość estetycznego artefaktu będzie tym większa, im bogatszą wiązkę wartości pozaestetycznych zdolny jest ku sobie przyciągnąć i im silniej potrafi zdynamizować ich wzajemne stosunki, bez względu na zmianę ich jakości w poszczególnych epokach⁸¹.

Jest to w istocie bliskie „sprzecznościowej” koncepcji literatury, w której odnajduję zasadę współczesnej eksperymentalnej literackości przetwarzającej nieliterackie odmiany mowy. O jej artystycznej wartości decyduje układ dynamicznych stosunków między odmiennymi formami wypowiedzi wprowadzonymi w obszar dzieła, a także konflikt wartości form „peryferyjnych” z wysokoartystyczną normą (która w ocenach wielu krytyków pozostaje niezmiennie istotnym punktem odniesienia dla twórczości nowatorskiej i eksperymentalnej⁸²). Istotnie, różnorodność, wielokształtność i wieloznaczność materiału językowego stanowi o estetycznym porządku analizowanych w tej pracy utworów, a granica między sferą estetyczną i pozaestetyczną się zaciera, gdy to, co „nieestetyczne”, nabiera wartości literackiego tworzywa. W tym sensie, mówiąc z kolei językiem Łotmana, nie-tekst zostaje przysposobiony do roli tekstu, wprowadzony w jego ramy.

Wcześniej niż Mukařovský interesujące mnie zjawiska opisali formalisci. Z podobnego do czeskich badań założenia wychodził Jurij Tynianow. „Na dobrą sprawę każde zwyrodnienie, każdy «błąd», każda «nieprawidłowość» wobec zasad poetyki normatywnej jest potencjalnie nową zasadą konstrukcyjną”⁸³, albowiem „literatura

⁸¹ J. Mukařovský *Estetyczna funkcja, norma i wartość jako fakty społeczne*, s. 126-127.

⁸² Piszę o tym szczegółowo w pierwszym rozdziale pracy.

⁸³ J. Tynianow *Fakt literacki*, przeł. M. Płachecki, w: tegoż *Fakt literacki*, PIW, Warszawa 1978, s. 30.

jest dynamiczną konstrukcją językową⁸⁴; przy czym „cały sens nowej konstrukcji może zawierać się w nowym zastosowaniu starych chwytów, w ich nowym znaczeniu konstrukcyjnym, a właśnie ono wypada z pola widzenia przy podejściu «statycznym»⁸⁵. Specyficzne cechy literatury, powiada Tynianow, uznawane za podstawowe i elementarne, stale się zmieniają, nie stanowią o niezmiennej postaci dzieła literackiego. Ta sama reguła dotyczy pojęcia estetyczności związanej z pięknem⁸⁶.

Co więcej, płynne w ujęciu Tynianowa są nie tylko granice literatury, jej peryferii i terenów pogranicznych, ale również samo „centrum”⁸⁷.

Ulegając rozkładowi gatunek przemieszcza się z centrum na peryferie, a na jego miejsce z literatury błażej, z jej opłotków i nizin, przedostaje się do centrum nowe zjawisko⁸⁸.

Wedle tej zasady peryferyjne zjawiska mowy, które w literaturze polskiej przed odwilżą rzadko wypełniały ramy wypowiedzi literackiej, zwłaszcza poza dialogami umotywowanymi wizerunkiem postaci – zaczynają z czasem anektować coraz większe obszary języka literatury. Ponieważ jednak literatura świadomie i celowo je przetwarza w funkcji krytyki potocznych praktyk językowych, a więc zasadniczo utrzymuje je „w stanie podejrzenia”⁸⁹, inwazja form nieliterackich w literaturze nie jest triumfem kulturowej anarchii i nie zagraża tożsamości literatury, a raczej odnawia jej funkcje, jak można sądzić wbrew założeniom Edwarda Balcerzana.

⁸⁴ Tamże, s. 26.

⁸⁵ Tamże, s. 23.

⁸⁶ Tamże, s. 26.

⁸⁷ Tamże, s. 20.

⁸⁸ Tamże.

⁸⁹ Określenie Janusza Sławińskiego.

Blisko tych strukturalistycznych i formalistycznych założeń jest odcinający się od tych szkół Jacques Derrida. Jak powiada uczony w wywiadzie Dereka Attridge'a *Ta dziwna instytucja zwana literaturą*,

nie istnieją teksty literackie same w sobie. Literackość nie jest przyrodzoną istotą, wewnętrzną właściwością tekstu. Jest korelatem intencjonalnego odniesienia do tekstu, intencjonalnym odniesieniem, integrującym w sobie, jako składnik lub warstwę intencjonalną, bardziej lub mniej ukrytą świadomość reguł: konwencjonalnych lub instytucjonalnych, w każdym razie społecznych. [...] Nie zawieszając lektury transcendentnej, lecz zmieniając swoje nastawienie do tekstu, zawsze można na nowo wpisać w przestrzeń literacką jakikolwiek tekst – gazetowy artykuł, teoremat naukowy, strzęp rozmowy. Chodzi więc raczej o funkcję literacką i literacką intencjonalność, doświadczenie a nie (przyrodzoną czy ahistoryczną) istotę literatury⁹⁰.

Na tym właśnie opiera się analizowana przeze mnie twórczość: na wpisywaniu gazetowych tekstów i strzępów rozmowy w przestrzeń literacką, nadawaniu im artystycznych znaczeń za sprawą intencjonalnego, krytycznego odniesienia autora do konwencjonalnych, instytucjonalnych, społecznych reguł literackości.

Istotne wydają się w tym kontekście również rozpoznania Julii Kristevej. W rozprawie *Séméiotikè* uczona przywołuje sformułowaną przez Michaiła Bachtina ideę dynamicznej struktury literackiej wypierającą koncepcję statycznego rozbioru tekstów. Struktura literacka, pisze za rosyjskim filozofem Kristeva, nie jest dana, lecz wypracowuje się w stosunku do innej struktury. Słowo literackie nie jest tu punktem – ustalonym sensem, lecz polega na przecinaniu się powierzchni tekstowych, jest dialogiem wielu stylów: pisarza, ad-

⁹⁰ *Ta dziwna instytucja zwana literaturą*. Z Jacques'em Derridą rozmawia Derek Attridge, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998 nr 11-12, s. 190.

resata, kontekstów kulturowych – aktualnego lub wcześniejszego⁹¹. W nieco odmiennym kontekście Kristeva pisze również o innego rodzaju dynamicznych przecięciach – między tekstem (literackim) a językiem, nieliterackimi odmianami mowy.

Tekst literacki przenika obecnie oblicze nauki, ideologii i polityki jako dyskursu i usiłuje je konfrontować, rozkładać, przetapiać. Wieloraki, czasem wielojęzyczny, a często polifoniczny (przez mnogość typów wypowiedzi, jakie w sobie łączy) uobecnia on wykres owego kryształu, jakim jest praca znaczącości uchwytywanej w konkretnym punkcie jej nieskończoności: w teraźniejszym punkcie historii, w którym ta nieskończoność się narzuca⁹².

Tak rozumiany wielorodny tekst, wchłaniający różnorodne elementy dyskursu naukowego, ideologicznego, politycznego, daje się odczytywać w stosunku do przekształconego języka i do społeczeństwa, do którego się dostraja⁹³. Niebłaha jest rola tak pojmowanego tekstu. Choć zanurzony w języku, jest tym, co w języku obce; stawia mu pytania, zmienia go, odrywa od jego nieświadomości i od automatyzmu jego funkcjonowania⁹⁴; „wierci w powierzchni słowa linię wertykalną, na której szuka się modeli owej znaczącości, których język przedstawiający i komunikujący nie wypowiada, nawet jeśli je oznacza”⁹⁵. Ową znaczącość definiuje Kristeva jako „pracę różnicowania, rozwarstwiania i konfrontowania, jaka dokonuje się w języku i buduje na linii mówiącego podmiotu komunikatywny i gramatycznie ustrukturyzowany ciąg znaczeń”⁹⁶. Tekst odsłania więc w pewnym sensie mechanizmy tworzenia wypowiedzi, przyła-

⁹¹ J. Kristeva *Séméiotikè*, s. 59.

⁹² Tamże, s. 10.

⁹³ Tamże, s. 7.

⁹⁴ Tamże, s. 6.

⁹⁵ Tamże.

⁹⁶ Tamże.

puje język na automatyzmach, prześwieśla go w krytycznej analizie. Rozbija, pisze Kristeva, jego powierzchnię, przełamuje mechanikę pojęciową ustanawiającą historyczną linearność i pozwala odczytać historię rozwarstwowaną, „o czasowości przerywanej, powtarzalną, dialektyczną, niedającą się sprowadzić do jakiegoś jednego sensu, lecz złożoną z różnych typów praktyk znaczących, których wieloraki ciąg nie ma początku ani końca”⁹⁷.

Niemal każdy z badaczy, których teorię przybliżam, ma antyesencjonalistyczne podejście do literatury; zresztą koncepcja przyrodzonej istoty literatury, jej wewnętrznych właściwości przebrzmiała w zasadzie przed okresem wyznaczającym początek interesującej mnie epoki.

Warto wrócić jeszcze do wyodrębnionej przez Balcerzana dycho-
tomii orientacji transgresyjnej, która opiera się na regule dodawania nowych jakości do języka, „nienotowanych poza sztuką słowa lub może tylko gdzie indziej lekceważonych i peryferyjnych”⁹⁸, i degresywnej, poskramiającej rozrzutność mowy „przez odejmowanie od niej cech i funkcji zbytecznych, obcych artyzmowi”⁹⁹. Literackość form Nieliterackich w literaturze podwilżowej jest jednocześnie transgresyjna – wobec Nieliterackich odmian mowy (w podwójnym znaczeniu słowa „transgresja”) i degresyjna wobec repertuaru chwytów, środków i technik języka literackiego w jego wysokoartystycznym ujęciu. Transgresja w sensie dosłownym (nieprzywołanym zresztą przez Balcerzana) oznacza przekroczenie norm i granic; w omawianej tu literaturze staje się zasadą negacji standardowych wzorców konstruowania dzieła literackiego. W znaczeniu przyjętym przez autora *Literackości* transgresja opiera się w tej twórczości na regule nadmiaru, dodawania nowych jakości do wypowiedzi, jednak nie tych „nienotowanych poza sztuką słowa”, lecz przeciw-

⁹⁷ Tamże, s. 9.

⁹⁸ E. Balcerzan *Literackość*, s. 48.

⁹⁹ Tamże.

nie: pozaliterackich. Literatura podejmująca eksperymenty z językiem nieliterackim transgresyjnie pochłania pozaliterackie obszary mowy. Transgresyjna „nadorganizacja” polega tu na artystycznym przetwarzaniu gotowych, cudzych tekstów wedle reguł deformacji, demontażu i kontrastu.

Degresywność w ujęciu Balcerzana polega na odejmowaniu od wypowiedzi cech zbyt technicznych i obcych artyzmowi. W analizowanej przeze mnie twórczości regresja ma odwrotne znaczenie: dotyczy standardowych technik formowania wypowiedzi literackich i artystycznej nadorganizacji języka. Współczesna literatura eksperymentalna rezygnuje z cech właściwych tradycyjnemu rozumieniu artyzmu, takich jak metaforyczność, obrazowość, ekwiwalencja i paralelność elementów wypowiedzi czy z nawet tak podstawowych składników dzieła literackiego jak narracyjność.

Kontrast, deformacja, demontaż

Eksperymentujący z mową podmiot działa zawsze w sferze „pomiędzy”: jedną a drugą formą językową, między gatunkiem przetworzonym a jego inwariantem, między urywkiem czyjegoś tekstu a jego wyobrażoną całością, między wypowiedzią zdeformowaną a jej hipotetycznym wariantem nienaruszonym. Punkt odniesienia, określający wyjściowy wariant przetworzonej wypowiedzi, jest poza tekstem literackim, a znaczenia wypracowują się w relacji odmiennych, skontrastowanych form, konwencji i stylistyk. Wypowiedź nieliteracka odkleja się w tej twórczości od swego pierwotnego użycia i znaczenia, a literacką wartość tworzą artystyczne ingerencje w rozluźnionej relacji słowa i jego desygnatu.

Nowe zasady reprezentacji: zamiast linearności – zamierzony chaos, zamiast anegdoty – rejestr losowo wybranych zdarzeń, zamiast konwencji gatunkowych – „szumy, zlepy, ciągi”, a niekiedy też „surowe kawałki rzeczywistości” w postaci inwentarzy, notatek

i zwierzeń spisanych jakoby z życia – zyskują rangę materii artystycznej na mocy decyzji autora, który ustala granice literackości na potrzeby swego dzieła. Nowa formuła literackości otwiera perspektywę metaliteracką, w której językowe uchybienie przestaje być rozpatrywane jako wymagający korekty błąd, a przez widoczny zamysł jego opisu staje się obiektem estetycznej literackiej ekspozycji, tematem żartu, elementem krytycznej analizy języka. Słowo zapisane niezgodnie z jego wewnętrznym znaczeniem, z pierwotną intencją i funkcją jego użycia, wyjęte z naturalnego kontekstu, a więc słowo użyte w tekście literackim ironicznie – problematyzuje kwestię literackości: jej postaci, roli, tworzywa, przemian, norm i granic.

Celem mojej pracy nie jest historycznoliteracka dokumentacja tych zjawisk. Układ rozdziałów nie odpowiada zresztą nawet chronologii powstawania interpretowanych tu utworów. Jest natomiast podporządkowany koncepcji trzech strategii przetwarzania mowy nieliterackiej: kontrastu, deformacji i demontowania. Każdą z nich opisuję kolejno w rozdziałach interpretacyjnych. O kolejności ułożenia rozdziałów decyduje stopień artystycznej ingerencji w formę wypowiedzi, przetworzenia materii językowej w utworze.

Strategia kontrastu, omówiona na początku, wiąże się regułą zestawiania gotowych tekstów użytkowych traktowanych jako językowe *ready-mades* bądź ich większych fragmentów, niepowiązanych ze sobą tematycznie, stylistycznie i pragmatycznie. Celem kontrastowego komponowania gotowych tekstów jest dezautomatyzacja znaczenia wynikła ze zmiany kontekstu użycia słowa, a walory artystyczne wydobywa skontrastowanie wartości dwóch tekstów, ich nietypowe, niespotykane w realnym kontekście złączenie, które przez kontrast wyjaskrawia właściwości mówienia utrwalone w skonwencjonalizowanych formach wypowiedzi.

Za przykład wykorzystania strategii kontrastu proponuję uznać dwa teksty literackie. *Nikiformy* (1982) Edwarda Redlińskiego, omówione w pierwszym rozdziale książki i *Urodę na czasie* (1970)

Leopolda Buczkowskiego, której poświęciłam rozdział drugi. Redliński wykorzystuje w swoim dziele teksty użytkowe, dokumenty życia publicznego z PRL – pisma, ewidencje, księgi skarg i wniosków itd.; wyłącza je z realnego kontekstu użycia bez ingerencji w ich formę i układa w dziele literackim tak, by wzajemnie ze sobą kontrastowały. Czynnikiem literackości staje się wyłącznie kompozycja oparta na regule kontrastu, czynnikiem krytyki języka – skomasowanie struktur gatunkowych, wydobywające problem schematyzowania mowy, jej odpodmiotowienia, związanego z dyskursywną opresyjnością życia w PRL. Odczytuję ten utwór w powiązaniu z jego bogatą recepcją i wywołaną przez autora atmosferą skandalu. *Nikiiformy* widziane w kontekście swego czytelniczego funkcjonowania jawią się jako niespełnione oczekiwanie, uświadamiające konflikt wartości: subwersywną energię nowatora – Redlińskiego i odwieczną niegotowość krytyki na formy innowacyjne, trwałość jej wyobrażeń na temat literatury i związanych z nią oczekiwań (aktualnych od przeszło stu lat).

W drugim rozdziale analizuję *Urodę na czasie* Buczkowskiego jako artystyczną kompozycję drobniejszych niż całe teksty elementów językowych: przemieszanych zdań z różnego typu wypowiedzi użytkowych, wyabstrahowanych z sytuacji wypowiedzania, przetworzonych, a następnie kontrastowo ze sobą zestawionych; tak skomponowane tworzą wielorodny niby-dialog odrębnych podmiotów wyłączonych z komunikacyjnej wspólnoty. Buczkowski redukuje podstawowe informacje związane z komunikacją; nie wiadomo, kto w cytowanych przez niego wypowiedziach mówi do kogo, w jakim celu i co jest właściwie ich przedmiotem, minimalizuje znaczenie informacji bezpośrednich, eksplicytnych. Wyróżnia natomiast rolę znaczeń implicytnych, domysłów, dedukcji, skojarzeń wpisanych w wykorzystywane w dziele formy gatunkowe, zwracając uwagę na ich znaczeniowy potencjał.

Reguła kontrastu dotyczy w tym przypadku nie tylko połączenia odrębnych wypowiedzi, ale również techniki nakładania na

siebie odmiennych form gatunkowych. Istotny jest również zabieg zniekształcającej ingerencji w ich postać, dlatego proponuję uznać *Urodę* za przykład poetyki pogranicznej, opartej na strategii kontrastu i deformowania.

Deformacja polega na jakościowym i ilościowym kondensowaniu w utworze negatywnych¹⁰⁰ zjawisk językowych, ich wyolbrzymianiu i zniekształcaniu w poetyce groteski lingwistycznej, opartym na mechanizmie parodii¹⁰¹. Zabiegi deformacyjne zmierzają do obnażenia widocznych w języku niechlubnych intencji, postaw i zachowań, np. schematów językowej autoprezentacji, manipulacji i agresji, wyrażań kliszowych i form mocno skonwencjonalizowanych. Deformacja uwypatnia ponadto mechanizmy języka mówionego¹⁰².

Jako przykład dominacji strategii deformowania omawiam następnie – w trzecim rozdziale – eksperymentalną prozę Doroty Masłowskiej (*Wojnę polsko ruską* wydaną w 2002 roku, *Pawia królowej* z 2005 roku i *Inne języki* z roku 2018). Operuje ona drobniej- szymi niż Buczkowski elementami mowy – stereotypowymi frazami rozmaitego autoramentu, które, przepoczwarzzone, wtapia w nie-

¹⁰⁰ Negatywnych, czyli celowo błędnych, niewłaściwych, kuriozalnych. Negatywna wartość tych zjawisk nie jest kwestią ich oceny, lecz nadanej im z rozmysłem przez autora dystynktywnej właściwości przesądzającej o ich artystycznych walorach.

¹⁰¹ Zob. J. Błoński *Dwie groteski – i pół*, „Literatura” 1987 nr 5; M. Stala *Parodia i wartość. (O jednym z nurtów młodej prozy lat siedemdziesiątych)*, w: *Studia o narracji*, red. J. Błoński, J. Sławiński, S. Jaworski, Ossolineum, Wrocław 1982; L. Hutcheon *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, przeł. A. Wojtanowska i W. Wojtowicz, wstęp W. Wojtowicz, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2007; *Groteska* red. M. Głowiński, słowo obraz/terytoria, Gdańsk 2003.

¹⁰² Zob. M. Głowiński *Narracja jako monolog wypowiedziany*, w: tegoż *Narracje literackie i nieliterackie*, Universitas, Kraków 1997; W. Ong *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł., wstęp i red. J. Japola, Wydawnictwo UW, Warszawa 2011; J. Mayen *O stylistyce utworów mówionych*, Ossolineum, Wrocław 1972; R. Ohmann *Akt mowy a definicja literatury*, przeł. B. Kowalik i W. Krajka, „Pamiętnik Literacki” 1980 z. 2.

jednolity, wielogłosowy nurt narracji. W nieeksperymentalnych tekstach prozatorskich bywa ona na ogół sferą wypowiedzi jednej instancji. Z kolei w partiach przedstawiających rozmowę, a więc potencjalnie dialogowych, dopuszczających zazwyczaj do głosu dwie lub kilka postaci wedle wzorca klasycznego utworu epickiego, Masłowska prowadzi głos jednego bohatera, zmieniając raz po raz formę monologu. W rezultacie wywołuje wrażenie odwróconego porządku narracji i dialogów, a wypowiadające się w jej utworach postaci tracą podmiotową identyfikację, co sprawia wrażenie, jakby to nie nadawcy formułowali wypowiedzi, lecz same wypowiedzi były w tej prozie sprawcze i zmieniały swoich nadawców, upodrzedniając znaczenie podmiotu. A zatem strategia deformacji dotyczy tu w głównej mierze problemu podmiotowości, obejmującej zarówno głos nadrzędnego nadawcy, narratora, jak i nadawców wypowiedzi cytowanych i przetwarzanych.

Autorka poza deformowaniem struktur narracji zniekształca mocno same wypowiedzi nieliterackie, np. celowo kondensując w jednej wszystkie możliwe zjawiska negatywne, które ją wyróżniają i określają. Podobny zabieg stosuje Tadeusz Różewicz, zwłaszcza w dwóch późnych tomikach, *Kup kota w worku* (2008) oraz *zawsze fragment. recycling* (1998); w przypadku obydwu autorów deformacja tego rodzaju obejmuje styl ironicznie wykorzystanych wypowiedzi. Oboje autorzy zazwyczaj wyolbrzymiają i karykaturalnie przetwarzają te wyrażenia, określenia czy frazy, które sprawiają, że wypowiedź staje się rozpoznawalna jako wariant konkretnego typu mówienia, np. policyjnego żargonu czy słowotoku osoby rozegzaltowanej. Wielość przetwarzanych w tej twórczości odmiennych form językowych wzbogaca strukturę intertekstualnych odniesień; zamiast dwóch porządków stylistycznych, typowych dla bardziej klasycznych form stylizacji (podstawowego tekstu literackiego i tekstu stylizowanego) – w eksperymentalnych utworach literackich pojawia się wiele mikrotekstów, tworzących gęstą i drobną siatkę intertekstualnych odniesień; w której, co istotne, nie ma dominującej, pod-

stawowej mowy narratora, a utwory składają się wyłącznie z materii cudzego słowa.

Techniki deformacyjne można zatem odnaleźć również w poezji Tadeusza Różewicza, choć wydaje się, że zasadniczo dominuje w jego twórczości strategia demontowania – ram, ciągłości, spójności wypowiedzi. W rozdziale czwartym, poświęconym tym zagadnieniom, wskazuję na dwie zasadnicze techniki tekstotwórcze Różewicza: pierwsza polega na literackim recyklingu, czyli przetworzeniu zdemontowanych, rozbitych, zdeintegrowanych form informacji prasowej, telewizyjnej i radiowej, druga – na eksponowaniu procesualności tworzenia. Pierwszą technikę omawiam przede wszystkim (ale nie tylko) na przykładzie kolażu *Tarcza z pajęczyny*. Z otwartych form wypowiedzi, z ich zdemontowanych ram „wysypują się” ścinki cudzych tekstów, które autor miesza w utworze literackim; rwane słowa i rozpadające się (pozornie) narracje narastają w nieprzewidywalnym kierunku. Tekst traci swoje granice. Dotyczy to zarówno wykorzystywanych przez Różewicza cudzych wypowiedzi, czyli form nieliterackich, jak i jego wierszy, publikowanych w wielu wariantach, tak jakby autor wypracowywał ich postać na oczach czytelnika, eksponując procesualny wymiar tworzenia utworu literackiego i innych wypowiedzi, również form nieliterackich: mówionych i pisanych, użytkowych i literackich.

Druga technika tekstotwórcza polega na ujawnianiu procesualności tworzenia. Opisuję ją w kontekście rozpoznania krytyki genetycznej, uznając za interesujący przypadek twórczość, która dziedzinę przedtekstu, badanego jako niedostępne publicznie archiwum pracy twórczej, traktuje jako tekst. Technikę tę omawiam także z perspektywy badań nad spójnością, by dowieść, że w przypadku zdemontowanych tekstów, złożonych co więcej ze zdemontowanych form użytkowych, ramą spójności jest nie zdanie i nie tekst literacki, lecz całościowo widziany dorobek poety, który dopiero w tym szerokim kącie spojrzenia ujawnia system reguł, konsekwentnie przez autora przestrzeganych mimo pozorów „śmietnikowej”, recyklingowej

rozsyпки znaczeń. Demontowanie – obejmujące zarówno recykling tekstów, jak i eksponowanie procesualności tworzenia – pozwala przyrzeć się utworom w historii ich powstawania, dochodzenia do form końcowych. A publikowanie wierszy w wielu wariantach i ujawnianie rękopisów przywodzi na myśl otwarty warsztat pracy nad tekstem.

Drugim przykładem strategii demontowania jest twórczość Mirona Białoszewskiego. Omówiłam ją w piątym rozdziale pracy w perspektywie problematyki niesystemowej dźwiękowości. Poezję tę uznałam ponadto za przykład demontowania tekstowości czy tekstu, pojmowanego jako nadrzędny porządek każdej wypowiedzi pisanej. Demontowanie tekstu ma tu znaczenie podwójne, jest przekroczeniem, po pierwsze, wszelkiego typu skonwencjonalizowanych ram wypowiedzi (i literackich, i użytkowych); utwory Białoszewskiego, podobnie jak Różewicza, mają swobodną, otwartą kompozycję, a wypełnia je materia językowa złożona z drobnych, dźwiękowych elementów celowo niepoprawnej i niepięknej (a pięknej w tym) mowy kształtowanej wedle własnych reguł, z dala od standardowych form organizacji wypowiedzi literackiej.

Po drugie, demontowanie oznacza odrzucenie (w pewnej mierze) tekstu jako formy werbalnej i logocentrycznej¹⁰³. W omówieniu tych zjawisk zwracam uwagę na dźwiękową wyobraźnię Białoszewskiego i słuchowy typ jego artystycznej percepcji oraz na procesualność tworzenia wierszy, które powstają w dźwiękowej przestrzeni mówienia/słyszania i są ujmowane jakby w chwili swego powstawania. Autor *Obrotów rzeczy* wychwytuje nieartystyczne dźwięki miejskiej fonosfery i komponuje z nich wiersze, dbając o efekt ich osobliwej melodyjności, harmonii i dynamiki. Przedmiotem mojej analizy są wydane drukiem utwory poetyckie i nagrania rejestrowane przez poetę na magnetofonie. W rozdziale skupiam się na tekstowej reprezentacji niesystemowego, nieartystycznego dźwięku,

¹⁰³ Por. A. Karpowicz *Proza życia*.

dźwiękowej interpretacji tekstu oraz związkach między zapisem i nagraniem. Traktuję je jako równorzędne i komplementarne nośniki poezji. Polemizuję również z tezą (m.in. Andrzeja Hejmeja), że jest to poezja dźwiękowa, nagranie to autonomiczne dzieło, a tekst pełni funkcję jego partytury. Znaczenia wypracowują się tu moim zdaniem między zapisem a nagraniem, nie zaś w dominacji jednej formy nad drugą.

Od tekstowych *ready-mades* do recyklingu dźwięków

W kolejnych rozdziałach książki narasta stopień ingerencji autorów w formy wypowiedzi nieliterackich. Pierwszy z nich, Edward Redliński, operuje całościowo ujmowanymi gotowymi tekstami w niezmienionej (jak można przypuszczać) postaci. Ostatni, Miron Białoszewski, wydobywa artystyczną wartość języka nieliterackiego z najdrobniejszych zjawisk fonetycznych i komponuje językowy obraz rzeczywistości z pojedynczych dźwięków miejskiej fonosfery. Najmniej inwazyjna wobec struktur wypowiedzi nieliterackich jest omówiona jako pierwsza strategia kontrastu. Deformowanie, omówione w drugiej kolejności, można traktować jako strategię pograniczną, która łączy mechanizmy kontrastowego komponowania z mechanizmem demontowania, eksponowania procesu i rozkładu: elementy języka, poddane zabiegom zniekształcenia, wyolbrzymienia, spotwornienia, groteski i parodii, tworzą kompozycję, która określa ich charakter przez relacje zachodzące między przetworzonymi elementami. Mechanizm deformacji opiera się również na technikach demontowania, eksponowania procesu i rozpadu form wypowiedzi. Z kolei wypowiedź demontowana, ujmowana w procesie powstawania, zachowująca nieciągłą dynamikę potocznego myślenia, ujawnia swoją chaotyczną, niedoskonałą (a więc podatną na wyolbrzymienie) postać. Trzecia strategia dotyczy wypowiedzi najbardziej przetworzonych, bo deformowanych, rozbijanych na

części, wyabstrahowanych nie tylko z pierwotnego kontekstu użycia, ale też z potencjalnie je scalających ram utworu literackiego.

Kompozycję mojej książki (kolejność rozdziałów) uzasadnia również – niezależna od wspomnianych trzech strategii – typologia czterech poziomów wypowiedzi, których dotyczą transformacje form nieliterackich. Wartość nieliterackiej literackości w zjawiskach omówionych w pierwszych dwóch rozdziałach rozprawy, poświęconych omówieniu *Nikiform* Redlińskiego i *Urody na czasie* Buczkowskiego, wynika z przetworzenia form gatunkowych. Utwór Buczkowskiego z kolejno omawianą twórczością Masłowskiej łączy problem podmiotowości; formy nieliterackie nabierają wartości artystycznej przez artystyczne skomplikowanie podmiotowej wyrazistości wypowiedzi. W twórczości Masłowskiej i Różewicza transformacje nieliterackości w literackość mają źródło w przetworzeniu stylu cytowanych przez autorów form mówienia. Z kolei poezję Różewicza i Białoszewskiego łączą transformacje nieliterackości związane z problematyzowaniem granic i spójności tekstu; dotyczy ono również kwestii, by tak powiedzieć, artystycznej samodzielności słowa w ich twórczości. Znaczenia krystalizują się w ich utworach nie tyle w warstwie językowej, ile w sferze pomiędzy: tekstem a nieartystycznym obrazem w tomikach Różewicza i między tekstem a nieartystycznym dźwiękiem w twórczości Białoszewskiego; teksty obydwu autorów zdradzają również ich wyobraźnię performatywną, wypracowaną *avant la lettre* w ich działalności dramatopisarskiej, dramaturgicznej i teatralnej. Nawiasem wypada zresztą zauważyć, że żaden z omawianych przeze mnie autorów nie ogranicza swojej twórczości do dziedziny słowa. Redliński czyni z *Nikiform* dzieło w równej mierze literackie co wizualne, odwzorowując w swojej książce (typo)graficzną i plastyczną formę przytaczanych wypowiedzi. Buczkowski w swojej twórczości literackiej stosuje awangardowe narzędzia artystyczne z dziedzin sztuk wizualnych i muzyki, co deklaruje w wywiadach rzekach (jest w równej mierze pisarzem i plastykiem, a także multi-

instrumentalistą amatorem). I wreszcie Masłowska, która włącza do narracji swoich książek ilustracje, a w książce *Inni ludzie* dodaje wymowne zdjęcia śmieci. Sama jest zresztą również wokalistką, autorką albumu z własnymi kompozycjami¹⁰⁴.

Każdy przywołany wyżej przykład twórczości stanowi kombinację kilku czynników i zjawisk, a opisane przeze mnie praktyki artystyczne pod różnymi względami łączą się w podobieństwach i zazębiają; na przykład prozę Buczkowskiego z twórczością Redlińskiego łączy w tym ujęciu strategia kontrastu, z prozą Masłowskiej – problem podmiotowości wypowiedzi, a z poezją Różewicza (choć ich twórczość nie została bezpośrednio zestawiona w tej książce) – łączy, w moim przekonaniu, pograniczny status ich dzieł, które w obydwu przypadkach odnajdują się na styku dwóch strategii (Różewicz to równocześnie, by tak rzec, deformatsor i demontażysta, a Buczkowski to deformatsor i twórca kontrastu). A skoro tak jest, można uznać, że poetyka ich tekstów jest bardziej złożona i problematyczna niż bardziej z kolei radykalne i jednorodne – w przetwarzaniu form nieliterackich – realizacje w utworach pozostałych autorów, Redlińskiego, Masłowskiej i Białoszewskiego.

Oczywiście przedstawiony wyżej porządek jest jedną z wielu możliwości skonceptualizowania tej problematyki. Służy raczej wskazaniu kilku pojęć umożliwiających klasyfikację i opis omawianego zjawiska, wyodrębnieniu dominujących (lecz z pewnością nie jedynych) strategii artystycznych i kilku pól odniesienia, które – w interpretacjach uwzględniających metodologiczny kontekst głównie klasycznych rozpraw z teorii literatury – zmierza do tego, by uświadomić skalę przekroczenia standardowych wyznaczników dzieła literackiego w literaturze eksperymentującej z mową nieartystyczną.

Wybór tych utworów – i tych autorów – oczywiście nie jest

¹⁰⁴ D. Masłowska *Spółczesność jest niemile*, Galeria Raster, 2014. W maju 2022 wydała singiel *Motyle* z raperem Solarem.

przypadkowy, dotyczy najbardziej wyrazistych według mnie, radykalnych, nowatorskich i oryginalnych przykładów przetwarzania form nieliterackich w polskiej literaturze współczesnej. Zależało mi na tym, by nie zawęzić pola interpretacji do tekstów jednej grupy literackiej (pokoleniowej, programowej, związanej z konkretnym środowiskiem), a raczej skupić się na samym zjawisku, analizowanym na różnych odmiennych przykładach. Wprawdzie dwaj opisywani tu autorzy, Miron Białoszewski i Tadeusz Różewicz, to w zasadzie rówieśnicy, inaczej jednak doświadczeni, inaczej piszący, niepowiązani żadnym programem literackim ani nawet bliższą zażyłością.

Utwory podejmujące eksperymenty z językiem nieliterackim nie stanowią aktów jednostkowych i wyizolowanych; są częścią szerszego kontekstu społecznego i artystycznego. Wszyscy opisani przeze mnie autorzy, choć niezobowiązani wspólnym programem czy manifestem, intensywnie przetwarzają język nieartystyczny. Nie są w tej tendencji odosobnieni, wielu polskich pisarzy drugiej połowy XX wieku i początków XXI podziela to żywe zainteresowanie pozaliteracką mową. W tym gronie należy wskazać poetów Nowej Fali, poetów lingwistycznych i neoligwistycznych, akolitów Henryka Berezę, niektórych twórców pokolenia '56 (zwłaszcza zaś pokolenia „Współczesności”), brulionowych o'harystów, a także większość młodszych piszących dziś twórców. I wielu piszących niegdyś (po 1956 roku), niezrzeszonych i osobnych. Pokoleniowa i środowiskowa niejednorodność autorów i autorek przetwarzających w swojej twórczości mowę nieliteracką, a także różnorodność szkół, środowisk, orientacji twórców intensyfikujących na wiele sposobów te same zjawiska pozwalają dostrzec ponadpartykularny zakres opisywanej tu problematyki – i potwierdzić potrzebę analizy tych zjawisk, uzasadnić próbę ich syntetycznego ujęcia w pisarskiej działalności rozmaitych twórców.

Próżno szukać syntetycznych opracowań literaturoznawczych na ten temat, zwłaszcza w obecnym czasie osłabionego zaintere-

sowania językiem literackim, które zdumiewa, zwłaszcza że jest to jednocześnie okres szczególnego nasilenia eksperymentów językowych w literaturze, poszerzania stylistycznego zakresu języka artystycznego o obszary, które wcześniej nie wchodziły w rejestr literatury¹⁰⁵; myślę tu o twórczości ostatnich dwudziestu lat i tendencjach wzmożonych po wydaniu *Wojny polsko-ruskiej* Doroty Masłowskiej; choć warto zaznaczyć, że zjawiska te mają głębsze korzenie, sięgające odwilży 1956 roku¹⁰⁶, a w pewnym sensie również początków modernizmu. Choć są to tendencje wyraziste i co więcej stale się nasilają od połowy lat 50. XX wieku, nie zostały dotąd omówione w badaniach literaturoznawczych jako osobne zjawisko w historii literatury.

Powstające w tym okresie grupy i środowiska literackie traktowane są w badaniach jako formacje odrębne, zasadniczo niepowiązane podobną wizją znaczenia literatury w ekspresji własnego, indywidualnego głosu autora, która była istotna zwłaszcza w czasach ujednoliczonego, skancelaryzowanego języka publicznego czasów PRL. Owe grupy i środowiska literackie raczej różnicuje się w badaniach – ze względu na konflikt postaw¹⁰⁷ (związanych na przykład z typem zaangażowania w opis rzeczywistości politycznej). W czasach swojej działalności były na ogół charakteryzowane w doraźnych opisach krytyków literackich, które formułowano na bieżąco, wtedy, gdy krystalizowały się programy i założenia poszczególnych grup literackich, a ich reprezentanci określali specyfikę swego pisarstwa przez odróżnienie się od poprzedników czy odmiennych, równolegle tworzących środowisk artystycznych. Dziś można znaleźć na ich temat (zwłaszcza na temat literatury lat 70.) znacznie więcej

¹⁰⁵ J. Lalewicz *Komunikacja językowa i literatura*, Ossolineum, Warszawa 1975.

¹⁰⁶ A. Stankowska „Wizja przeciw równaniu”. *Wokół popaździernikowego sporu o wyobraźnię twórczą*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2013.

¹⁰⁷ Np. J. Błoński *Zmiana warty*, PIW, Warszawa 1961; J. Kwiatkowski *Wizja przeciw równaniu. Nowa walka romantyków z klasykami*, „Życie Literackie” 1958 nr 3.

krytycznoliterackich komentarzy niż literaturoznawczych tekstów syntetyzujących zagadnienia historycznoliterackie z perspektywy czasu¹⁰⁸.

Zjawisko rozprzestrzeniania się form nieartystycznych uznawane jest w rozprawach literaturoznawczych zazwyczaj za marginalne, znajdujące się w cieniu innych zagadnień, choć pojawiło się kilka istotnych rozpraw, np. artykuł Jerzego Jarzębskiego *Kariera autentyku*¹⁰⁹. Jeśli jednak podejmuje się temat przemian języka literackiego, to na ogół za obszar analizy przyjmowane są pojedyncze idiolekty lub socjolekty artystyczne¹¹⁰. Większe, całościowe i bardziej szczegółowe opracowanie stanowi książka Jana Galanta *Polska proza lingwistyczna* (1998)¹¹¹; dotyczy ona jednak tylko pisarzy debiutujących w latach 70. Choć badacz omawia ich twórczość wnikliwie, uwzględniając zarówno elementy literackie analizowanych utworów (takie jak narracja czy kompozycja), jak i kontekstowe, związane z recepcją czy szerzej pojętym życiem literackim, nie wykracza w zasadzie poza omówienie twórczości jednego środowiska. Bardziej obszerna rozprawa to *Proza życia. Mowa, pismo,*

¹⁰⁸ Zwraca na to uwagę Jan Galant w książce *Polska proza lingwistyczna. Debiuty lat siedemdziesiątych*, UAM, Poznań 1998, s. 14. Interesujące wydają się zwłaszcza teksty: J. Błoński *Dwie groteski (i pół)*; M. Stala *Parodia i wartość. (O jednym z nurtów młodej prozy lat siedemdziesiątych)*; W. Wyskiel *Narracje literackie wobec wzorców komunikacji potocznej* w: *Studia o narracji*, red. J. Błoński, J. Sławiński, S. Jaworski, Ossolineum, Wrocław 1982; B. Maj *Martwe dusze*, „Nowy Wyraz” 1980 nr 7/8. Ukazała się w tym czasie antologia szkiców krytycznoliterackich *Licytacja. Szkice o nowej literaturze*, PIW, Warszawa 1981 i rozmów na łamach prasy literackiej. Zob. *Młoda proza – dezercja warty*, „Literatura” 1987 nr 5-12 „Literatura” 1988, nr 1; *Wokół młodej prozy. Forum dyskusyjne*, „Nowy Wyraz” 1979 nr 1.

¹⁰⁹ J. Jarzębski *Kariera „autentyku”*, w: tegoż *Powieść jako autokreacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.

¹¹⁰ Np. W. Bolecki *Język jako świat przedstawiony. O wierszach Stanisława Barańczaka*, w: tegoż *Pre-teksty i teksty*; W. Bolecki *Wolne głosy*, w: tegoż *Prawdy niemiłe. Eseje*, Wydawnictwo Przedświt, Warszawa 1993.

¹¹¹ J. Galant *Polska proza lingwistyczna*.

literatura (2012) Agnieszki Karpowicz, interpretująca prozę lat 70. różnych niezwiązanych ze sobą autorów (Białoszewskiego, Stachury, Nowakowskiego, Andermana, Redlińskiego, Schuberta). Autorkę interesuje przede wszystkim proces prozaizacji, czyli roztapiania się sztuki w codzienności, napór potocznej mowy, jej zagnieżdżanie się w prozie¹¹², a swoją uwagę koncentruje na różnych nośnikach przekazu, poza słowem liczą się w jej pracy również obrazy, rzeczy i działania; jest to więc rozprawa antropologiczna czy kulturoznawcza pod względem metodologii i przedmiotu analizy.

Problemy te podejmowano w drobniejszych rozprawach (które omawiają te zagadnienia w skrócie, często pośród innych, niezwiązanych z nimi kwestii) czy monografiach pojedynczych autorów, by wspomnieć kanoniczne dzieło Stanisława Barańczaka *Język poetycki Mirona Białoszewskiego* (1974). Niewielki zasób opracowań na temat (wyraźnej) zmiany języka literackiego we współczesnej twórczości literackiej uzasadnia potrzebę jego opisu, choćby częściowego.

* * *

Książka ta jest nieco zmienioną wersją rozprawy doktorskiej pt. *Literackość form Nieliterackich w literaturze polskiej po 1956 r.*, napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Włodzimierza Boleckiego i obronionej w Instytucie Literatury Polskiej UW w maju 2019 roku. Promotorowi mojej pracy serdecznie dziękuję za lekcje krytycznego myślenia i interpretacji tekstu, za ogrom czasu i uwagi, za wielką życzliwość i naukową troskę.

Za niezwykle wnikliwe i pouczające recenzje, krytyczne i budujące uwagi bardzo dziękuję recenzentom rozprawy doktorskiej, prof. Adamowi Dziadkowi, prof. Jerzemu Jarzębskiemu oraz recenzentce wydawniczej, prof. Joannie Orskiej.

Wszystkie fragmenty tej pracy były przedmiotem dyskusji na zebraniach Pracowni Poetyki Historycznej Instytutu Badań Literackich PAN, która stała się moim wspólnym środowiskiem

¹¹² A. Karpowicz *Proza życia*, s. 16.

pracy. Bardzo wiele im zawdzięczam. Szczególne podziękowania zechcą przyjąć uczestnicy tych zebrań: prof. Magdalena Rembowska-Płuciennik, prof. Aleksandra Okopień-Sławińska, prof. Zdzisław Łapiński, prof. Danuta Ulicka z Instytutu Literatury Polskiej UW, prof. Agnieszka Kluba, prof. Beata Śniecikowska, prof. Tamara Brzostowka-Tereszkiewicz, prof. Agnieszka Karpowicz z Instytutu Kultury Polskiej UW, dr hab. Piotr Sobolczyk i prof. Andrzej Karcz. Dziękuję redaktorom „Tekstów Drugich” za cenne merytoryczne podpowiedzi i życzliwe wsparcie, zwłaszcza prof. Ryszardowi Nyczowi, prof. Annie Nasiłowskiej, prof. Marcie Zielińskiej, prof. Grzegorzowi Grochowskiemu, dr Dorocie Krawczyńskiej, dr Justynie Tabaszewskiej i – jeszcze raz i po stokroć – prof. Zdzisławowi Łapińskiemu.

Serdeczne podziękowania i najlepsze myśli kieruję do moich bliskich i przyjaciół. Kto wie, czy udałoby się to przedsięwzięcie doprowadzić do końca, gdyby nie wsparcie moich rodziców oraz teściowej i przede wszystkim mojego męża, Łukasza Bukowieckiego, który życzliwie a krytycznie czyta wszystko, co piszę, i zawsze, zawsze jest blisko. Naszych synków, Adasia i Michasia, przepraszam, że ta książką bywała nieraz ważniejsza niż spycharko-ładowarka i „wszelkie (inne) pojazdy”.

**Antyliterackie, a więc literackie.
Językowe *ready-mades* w *Nikiformach*
Edwarda Redlińskiego**

Nikiformy Edwarda Redlińskiego to utwór literacki złożony z wielu odrębnych autentycznych teksów użytkowych, które autor we wstępie określił jako „surowe kawałki rzeczywistości, surowe kawałki świadomości Polaków lat siedemdziesiątych”¹. Wśród nich znalazły się między innymi oficjalne pisma rozżalonych obywateli kierowane do urzędów, komisji, prezydiów i związków, szablony napisów nagrobnych z kajetu kamieniarza, jadłospis baru mlecznego w Wasilkowie, więzienne grypsy i wiersze, księga skarg i wniosków z szafy wss „Społem”, rozpisany na listy i zaświadczenia z izby wytrzeźwień dramat dysfunkcyjnej rodziny czy erotyczny dziennik księgowej pełen skrupulatnej buchalterii.

Zawarte w zbiorze autentyki w pierwotnym kontekście codziennych zdarzeń stanowiły oczywiście rozproszoną masę tekstów wielu autorów. Redliński zbierał je z reporterskim zapałem i od 1974 roku publikował w białostockich „Kontrastach”, by za namową Klemensa Krzyżagórskiego, redaktora pisma, złożyć z tego cyklu swobodnie skomponowaną całość i bez większych ingerencji opublikować jako utwór literacki. Książka ukazała się po raz pierwszy w 1982

¹ E. Redliński *Nikiformy*, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 7. Wszystkie cytaty z książki pochodzą z tego wydania.

roku, w środku stanu wojennego. Był to czas ograniczenia głosu tych, którzy mogliby opisać *Nikiiformy* wnikliwie i szczegółowo – zamknięto wtedy wiele czasopism, a ocena książek przypadła recenzentom z „Trybuny Ludu”. W przypadku recepcji *Nikiiform* dało to efekt przewidywalny: utwór programowo odrzucający model wysokoartystycznej literackości uznano za nieudolne zastosowanie nieopisanego bliżej wzoru prozy narracyjnej.

Recenzenci, nie bacząc na kontekst i funkcję słowa, które zgodnie z zamysłem autora ustanawiają literackość utworu, bezradni wobec „czystego faktu”, zastępującego spodziewaną opowieść, ogłosili kategoriyczny werdykt, że „to nie jest literatura”. „Prawdziwa literatura” operuje bowiem polszczyzną literacką, a skopiowane w *Nikiiformach* grypsy więzienne cechują się nieporadnością stylistyczno-językową. Zarzuca ją Redlińskiemu Ryszard Pietrzak w „Trybunie Ludu”² czy niejaki BETA, redaktor pisma „Warmia i Mazury”, zaniepokojony, że „autor nie był nawet adiustatorem [...] tekstów”³. Powodem zarzutów jest również brak fabularnego potencjału językowych autentyków. Wszystko, co znalazło się w zbiorze, powiada BETA, można by zawrzeć w krótkim opowiadaniu, „bo przecież nie w powieści, na którą *Nikiiformy* mają zbyt mało, intelektualnego głównie, materiału”⁴. Poza kryterium urody wypowiedzi i podatności historii na fabularyzowanie zwrócono również uwagę na społeczną użyteczność utworu. Jej wskaźnikiem byłyby walory poznawcze i przekaz, których jednak krytycy nie dopatrzyli się w tekście⁵. Pograżają go w tych ocenach również okoliczności wydania. Książka ukazała się w czasach, w których „brakuje lektur, bajek dla dzieci, dobrych powieści współczesnych, książki kucharskiej i książeczek do nabożeństwa” – dużo bardziej niż eksperymentów literackich, by przypomnieć opinię Stanisława Jankowskiego z czasopisma

² R. Pietrzak *Stan chorobowy*, „Trybuna Ludu” 1983 nr 30.

³ BETA *Nikiiformy*, „Warmia i Mazury” 1983 nr 7.

⁴ Tamże.

⁵ Zob. np. R. Pietrzak *Stan chorobowy*.

„Dziennik Polski”⁶. *Nikiformy* nie spełniły zatem żadnego warunku tekstu wartościowego spośród tych, które przewiduje szablon oceny dzieła literackiego.

W prasie pojawiło się również kilka pozytywnych głosów. Nie wnoszą one jednak wiele więcej do toczącej się przez kilka lat dyskusji o utworze. W pochlebnych recenzjach formułowano ostrożne opinie, że *Nikiformy* jako dokument świadomości zbiorowej przedstawiają polską rzeczywistość lat 70.⁷ Jeśli w ogóle poruszano zasadniczą dla utworu sprawę przesuwania granic literackości, bagatelizowano jej znaczenie, pisząc na przykład, że „ta literatura to samo życie”⁸. Tytuły recenzji (*Samo życie*, *Życioformy*, *Kawałek „peerel”*) mówią zresztą same za siebie.

W kilku przypadkach pozytywne głosy zdradzają całkowite niezrozumienie sensu *Nikiform*, jak w tekście Teresy Krzemień, która potraktowała lekturę książki Redlińskiego jako „wspaniałą zabawę”. Pochwaliła autora za „ogromny nakład fantazji i kosztów”; dziennik księgowej pisany z niezamierzonym komizmem określiła jako wstrząsający, a w porywie niezrozumiałego entuzjazmu spuentowała swój tekst wyznaniem: „Bóg zapłać za ten prezent”⁹. „Chwała mu za to, za piękny dokument o Polakach”¹⁰ – wtórował jej Brunon Rajca w „Gazecie Krakowskiej”. Są to reakcje osobliwe, zważywszy, że utwór wypełniają takie teksty jak listy ofiar brutalnej przemocy domowej, wypisy z księgi Towarzystwa Opieki nad Zwierzętami notujące przypadki okrutnego zabijania kotów czy opis choroby,

⁶ S.M. Jankowski *10 pytań o Nikiformy*, „Dziennik Polski” 1982 nr 225.

⁷ K. Nowicki *Język rzeczywistości*, „Fakty” 1983 nr 1, s. 8; J. Piotrowski *Kawałek „peerel”*, „Głos Wielkopolski” 2000 nr 170; L. Bugajski *Wśród czasopism*, „Twórczość” 2011 nr 5, T. Krzemień *Życioformy*, „Tu i Teraz” 1983 nr 3; B. Sowińska *Samo życie*, „Życie Warszawy” 1983 nr 3.

⁸ B. Sowińska *Samo życie*.

⁹ T. Krzemień *Życioformy*, „Tu i Teraz” 1983 nr 3.

¹⁰ B. Rajca *Z głowy*, „Gazeta Krakowska” 1983 nr 26.

który sporządził pacjent cierpiący na schizofrenię. Lektura tych rzeczy to zaiste wspaniała zabawa.

Społeczne ramy lektury – zakłócenia

Autorzy podobnych wypowiedzi najpewniej nie zadali sobie trudu analizy teoretycznych założeń eksperymentu sformułowanych we wstępie zbioru. Do nieporozumień wokół *Nikiform* przyczyniła się jednak przede wszystkim inna okoliczność. Zabiegi literackie związane z przetwarzaniem gatunkowych form użytkowych czy elementów mowy potocznej wciąż stanowiły wówczas *novum* i mimo że podobne (choć nie tak radykalne) teksty wydawano od lat 70. również w obiegu oficjalnym, owe tendencje nie zdążyły ustabilizować się w powszechnej świadomości jako rozpoznawalne konwencje przedstawienia języka i rzeczywistości w dziele literackim¹¹.

Przyczyny nieporozumień związanych z recepcją książki Redlińskiego można uchwycić, przyglądając się relacji dzieła literackiego z typowym dla danej epoki i środowiska stereotypem odbioru. Janusz Sławiński nazwał ją za Robertem Escarpitem faktem literackim¹². Interpretacja uwzględniająca kontekst historycznie uwarunkowanych „społecznych ram lektury”¹³ pozwala rekonstruować istotne w danym okresie kryteria oceny i rozpoznawania odrębności utworów.

¹¹ Warto przy tym zwrócić uwagę, że nie wszystkie literackie eksperymenty z materią języka nieliterackiego spotkały się z niezrozumieniem. W recepcji pierwszych utworów prozatorskich Mirona Białoszewskiego pojawiły się te same problemy, które dostrzegli recenzenci *Nikiform*. Twórczość autora *Donosów rzeczywistości* zyskała jednak pozytywne recenzje. Zob. P. Sobolczyk *Dyskursywizowanie Białoszewskiego*, t. 1-2, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013-2014.

¹² J. Sławiński *Socjologia literatury i poetyka historyczna*, w: tegoż *Dzieło – język – tradycja*, t. 2, Universitas, Kraków 1998, s. 49.

¹³ W. Bolecki *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Universitas, Kraków 1996.

Jak pisze Sławiński,

możliwość efektywnego porozumienia między pisarzem a odbiorcami [...] zachodzi wtedy, gdy działania nadawcze i działania odbiorcze mają w zapleczu wspólny poziom kultury literackiej, a więc mogą odwoływać się do tego samego zasobu konwencji i związanej z nimi taksonomii znaków literackich¹⁴.

Pisarz, którego dzieło radykalnie przewyżcza standardy uznawane przez czytelników i pisarz posłuszny wobec tych standardów – znajdują się w punkcie wyjścia swoich przedsięwzięć w zupełnie podobnej sytuacji: obaj są związani pewną umową z odbiorcami. Jeden usiłuje przestrzegać jej warunków, drugi ich nie dotrzymuje. Ale i dla jednego, i dla drugiego warunki te liczą się w najwyższym stopniu jako czynnik określający kierunek dążeń¹⁵.

W kulturze literackiej pierwszej połowy lat 80. nie funkcjonował jeszcze wspólny układ odniesienia, „społeczna rama lektury” umożliwiająca zaistnienie formuł interpretacyjno-analitycznych, kryteriów i motywacji organizujących akty czytania¹⁶. Nawet jeśli utwór wyłamany był się z tradycji literackiej, której cechy udałoby się wskazać, kierunek tych dążeń pozostał dla krytyków niejasny. Autorzy kilku interpretacji sytuują co prawda dzieło Redlińskiego w kręgu ówczesnych zjawisk związanych z negacją wysokoartystycznego obrazowania, traktują jednak podobną twórczość jako anomalię niewartą szczegółowej analizy.

Abstrahując od historycznych uwarunkowań czytających, można by wskazać również uniwersalne kryteria oceny, które od ponad stu lat z niezmiennie daremnym skutkiem przykłada się w recenzjach

¹⁴ J. Sławiński *Socjologia literatury i poetyka historyczna*, s. 60.

¹⁵ Tamże, s. 53.

¹⁶ W. Bolecki *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*.

do literatury nowatorskiej. Weryfikują one zgodność dzieła z regułami pisarstwa realistycznego, traktowanego jako bezdyskusyjny model twórczości epickiej, i skądinąd świadczą o niesłabnącym pragnieniu tradycyjnej powieści¹⁷. Przytoczone wyżej (i niżej) zarzuty wobec książki Redlińskiego są zdumiewająco bliskie krytycznym opiniom na temat utworów z kręgu „poetyckiego modelu prozy” dwudziestolecia. Wśród nich można by wskazać zarzut nieprzezroczystości stylu, naśladowania mowy potocznej, nadmiarowości eksperymentów, które traktowano w recenzjach jako wyraz braku zainteresowania człowiekiem. Przebijają w tych opiniach również postulaty ideowej przejrzystości, które ugruntowały się w postaci kryterium dzielącego teksty na czytelne i nieczytelne, zrozumiałe i niezrozumiałe¹⁸. Istotnie, „lektury dzieł literackich [...] są dla historyka obszarem równie skonwencjonalizowanym co same dzieła”¹⁹.

Podobne kryteria zastosowano do oceny utworów o zupełnie odmiennych poetykach, choć w równej mierze nowatorskich. Zarzuty wobec dzieł dwudziestolecia wynikały z ekspansji estetyk antymimetycznych²⁰. Krytyczne opinie na temat *Nikiform* (a także innych tekstów przetwarzających w latach 70. i 80. elementy nie-literackie) dotyczą natomiast twórczości zgoła odmiennej, bo hipermimetycznej (by tak powiedzieć), intensywnie wykorzystującej

¹⁷ Mimo że językowe eksperymenty w literaturze lat 70. zainicjowały wiele zjawisk, które w najnowszej twórczości literackiej upowszechniły się do tego stopnia, że jeśli dziwią, to w znacznie mniejszym stopniu niż 40-50 lat temu, potransformacyjna krytyka literacka wciąż wypatruje powieści zdolnej opisać przemiany społeczne w realiach wolnorynkowej Polski. W ocenach książek, które nie spełniają tego oczekiwania, powraca ten sam zarzut. Przywołam na przykład fragment recenzji książki Doroty Maślowskiej *Więcej niż możesz zjeść*: „Pozostaje apetyt na więcej – otrzymaliśmy znów zgrabny i efektowny zbiór fraz, ale jednak wciąż nie powieść”. A. Żelazińska *Bułka z masłem*, „Polityka” 2015 nr 15.

¹⁸ W. Bolecki *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*.

¹⁹ Tamże, s. 326.

²⁰ Tamże.

formy wypowiedzi użytkowej, odwzorowującej codzienne praktyki mówienia. Twórczość tego rodzaju kumuluje treści autentyczne kosztem ogólnego wrażenia autentyzmu, wzbudzając zamierzone wrażenie przesady i zbędnego zagęszczenia, które, choć bliskie swego rodzaju prawdy codziennego doświadczenia, oddala się od skonwencjonalizowanego typu realistycznej reprezentacji²¹.

W analizie recepcji *Nikiform* warto odwołać się jeszcze do związanej z tą problematyką terminologii Janusza Sławińskiego. Badacz wskazał na trzy zasadnicze komponenty kultury literackiej: wiedzę, gust i kompetencję. Wiedza oznacza w tym ujęciu „ogół umiejętności zestandaryzowanego w pewien sposób rozumienia i wartościowania przekazów uznawanych za wzorcowe”²², gust – „ogół upodobań do przekazów określonego typu”²³, kompetencja – „ogół zdolności pozwalających posługiwać się zdobytym doświadczeniem literackim w sytuacjach, gdy trzeba rozumiejąco przyjąć lub odrzucić taką możliwość komunikowania, której owo doświadczenie w sobie nie zawiera”²⁴. Można by spojrzeć na tę koncepcję procesualnie, czyli uznać, że zjawiska nowatorskie, które z czasem ugruntowują się w powszechnej świadomości jako elementy pewnego modelu pisarstwa, są trafnie odczytywane początkowo tylko przez badaczy i krytyków, za sprawą ich kompetencji, by wśród innych, podobnych sobie zjawisk stać się przedmiotem ogólnych upodobań (czyli niejako wejść w sferę gustu), a w końcu, w miarę swojej wartości, zyskać miano dzieła wzorcowego, które jest częścią ogólnej wiedzy. Idąc tym tropem, można by uznać, że *Nikiformy* w czasach, w których powstały, uznano za niezrozumiałe, ponieważ nie wyszły poza sferę kompetencji nielicznych, w przeciwieństwie

²¹ Piszę o tym w tekście *Proza z życia wzięta. Literatura polska ostatnich lat wobec przemian mimesis*, w: *Mapy świata, mapy ciała. Geografia i cielesność w literaturze*, red. A. Jastrzębska, Libron, Kraków 2014.

²² J. Sławiński *Socjologia literatury i poetyka historyczna*, s. 55.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże.

do nowszych eksperymentów z materiań neliteracką w literaturze, które upowszechniły się na tyle, że ugruntowały swego rodzaju normę. Mechanizmem upowszechnienia tych wzorów piarstwa rządu zasada autopojetycznej zwrotności, mówiąc językiem konstruktywistów. Pisał o tym innymi słowy Janusz Sławiński:

To, co zewnętrzne (stereotyp odbioru) nieodmiennie interweniuje w ustrój dzieła, kształtując w pewien sposób to, co może być rozpoznane w jego wnętrzu; ale i odwrotnie: dzieło odczytane wykracza niejako poza siebie – skumulowane w nim doświadczenie piarskie przechodzi w obręb konwencji odbioru, wzbogacając ją w takiej lub innej mierze²⁵.

Współczesny wariant mimetyzmu formalnego i nowe formuły literackości wypracowały w czytelnikach oczekiwanie takiego obrazowania. Autorzy, by uczynić zadość potrzebie specyficzniej pojętej realności i literackości, piszą tak, by spodobać się czytelnikom, a może po prostu piszą tak, jak się pisze.

Śledząc recepcję książki Redlińskiego, można natrafić również na celne interpretacje. Włodzimierz Jurasz pisze w „Przekroju”, że *Nikiiformy* znaczą nie tylko jako świadectwo swoich czasów, ale również jako odbicie „świadomości piszących je ludzi. Ich bezradności w zetknięciu ze światem, [...] z opisującym ten świat językiem”²⁶. Znaki owej bezradności i inne nieprzedstawiane dotąd w literaturze – w takim natężeniu jak w latach 70. i 80. – niewerbalne elementy mowy, a także bardziej złożone formy organizacji wypowiedzi neliterackich, czyli gatunki użytkowe, same w sobie stają się tematem i tworzywem literatury. Oderwane od swego pierwotnego kontekstu, umieszczone w ramach książki, skupiają uwagę odbiorcy na tym, w jaki sposób są formułowane, jakimi rządzają się mechanizmami, co odzwierciedlają, jak funkcjonują w obrębie

²⁵ Tamże, s. 49.

²⁶ W. Jurasz „*Nikiiformy*” *dwadzieścia lat później*, „Przekrój” 2000 nr 29, s. 32.

wypowiedzi, z której pochodzą, a jak na innym tle, przywołanym przez autora zbioru na zasadzie kontrastu. Zwracają uwagę na swój parodystyczny potencjał oraz możliwości jego wydobycia, skłaniają do pytań o rolę nadawcy w zależności od zmiany kontekstu użycia słowa, a także o granice, rolę i postać literackości. Pełnią więc funkcję metaliteracką.

Podobne pytania – czym jest literatura, kim jest pisarz, jakie są granice konkretnej praktyki literackiej oraz genealogia samej literatury jako praktyki – stawia Bogdan Owczarek²⁷. Badacz analizuje *Nikiformy* w odniesieniu do problematyki autentyzmu przedstawienia, podobnie zresztą jak wielu innych recenzentów książki. W przeciwieństwie do niego potraktowali oni radykalne odrzucenie fikcji jako naruszenie integralności literatury i zwiastun destrukcyjnych dla niej tendencji, stąd podszyte lękiem pytania o to, czy utwory zredukowane z ich punktu widzenia do zapisu żywej mowy mogą zastąpić literaturę²⁸. Owczarek przyjął, że jest to mało prawdopodobne i potraktował *Nikiformy* jako przykład tendencji odrębnych względem zjawisk z kręgu literatury fikcjonalnej. Dostrzegł w dziele Redlińskiego formę spełnienia „postulatów krytyki, która widziała powołanie i przywilej literatury w realizmie”, choć w odróżnieniu od utworów pisanych zgodnie z tą konwencją przedstawienia nie stanowi ono, pisze Owczarek, literackiego wymysłu, lecz współczesny montaż fragmentów pochodzących z rzeczywistości²⁹. Ten historycznoliteracki kontekst zbliża *Nikiformy* do problemów z kręgu literatury faktu, nie tyle przez bezpośrednią przynależność do tego nurtu, ile ze względu na to, że utwór funkcjonuje jako jej skrajna postać, a może stanowi przekroczenie jej reguł. Jak pisze Owczarek,

²⁷ B. Owczarek *Pop-literatura, czyli bliżej życia*, „Miesięcznik Literacki” 1983 nr 6, s. 139.

²⁸ H. Zaworska „*Art brut*” *po polsku*, „*Twórczość*” 1983 nr 3; M. Łukaszewicz *Neo-autentyzm – czyli walka o swojskość*, „*Nowe Książki*” 1982 nr 4; M. Łukaszewicz *Czar fikcji*, „*Literatura*” 1984 nr 5.

²⁹ B. Owczarek *Pop-literatura czyli bliżej życia*, s. 138.

„*Nikiformy* są przykładem, w ramach którego tradycja literatury faktu przeobraża się w fakt pop-literatury, literatury tekstów gotowych, pisanych bez przerwy i przez wszystkich”³⁰. Potraktowana jako materiał literacki mowa to w tym ujęciu żywioł narastający bez końca i atakujący rzeczywistość przez swoje działanie, które wciąga piszącego i adresata³¹. Literatura, pisze Owczarek, stała się codzienną praktyką, „efektem działalności językowej, która w naszych czasach realizuje się w piśmie [...]. Ludzie w szaletach, w listach do Mikołaja, na murach właściwie tworzą literaturę, pisane świadectwo swych czasów i namiętności”³². Badacz ocenia te zjawiska z dystansem, wskazując na słabą stronę owej pop-literatury, czyli demokratyzację i źle pojętą powszechność³³. Dostrzega w niej próbę wcielenia utopii awangardystów, która jest skądinąd jednym z czynników – poza buntem przeciwko literaturze mieszczańskiej i poszukiwaniem nowego kontaktu literatury z rzeczywistością – pozwalających wpisać *Nikiformy* w tradycję awangardy literackiej³⁴.

W tym kontekście odczytała *Nikiformy* również Anna Mach. Awangardowość *Nikiform*, jak pisze badaczka, nie wyczerpuje się w formie (w kompozycji elementów gatunkowych, w ich podziale, w subtelnych zabiegach sterujących procesem lektury), przekształcającej rzeczywistość tekstu w tekst rzeczywistości³⁵. „Awangardowa jest też strategia autora, udzielającego w *Nikiformach* głosu tym wszystkim, którzy w rzeczywistości lat siedemdziesiątych byli wykluczeni z dyskursu «kulturalnego»”³⁶.

³⁰ Tamże, s. 139.

³¹ Tamże.

³² Tamże, s. 138.

³³ Tamże, s. 139.

³⁴ Tamże.

³⁵ A. Mach *PRL-owskie ready-mades Edwarda Redlińskiego*, w: *(Nie)ciekawa epoka? Literatura i PRL*, red. H. Gosk, Elipsa, Warszawa 2008, s. 333-334.

³⁶ Tamże, s. 340.

Z kolei Agnieszka Karpowicz zinterpretowała utwór Redlińskiego w myśl koncepcji „słowa jako przedmiotu konkretnego, materialnego, uzależnionego bytowo i znaczeniowo od swojego nośnika i medium, czyli formy dźwiękowej i wizualnej”³⁷. Stopień elementów wizualnych ze słowem w *Nikiformach* wydobywa ich kontekstowość, która wiąże tekst pisany z rzeczywistością. Badaczka przyporządkowuje utwór do gatunku intermediiów rozumianych „jako zbiór tekstów wahających się między słowem, wizualnością, chirografią, typografią, literaturą i rzeczywistością”³⁸.

Spór o autentyzm

Za symptom tendencji awangardowych (czy szerzej: modernistycznych) można by również uznać zasadniczą zmianę w pojmowaniu literackości. Nie jest ona w *Nikiformach* immanentną estetyczną właściwością odrębnej wypowiedzi, lecz rozgrywa się między tekstami, wynika z pomysłu na ich kompozycję, jest funkcją zabiegów, które zmierzają do wskazania kontrastu, niezgodności, niedopasowania, karykaturalności zestawionych ze sobą utworów, form gatunkowych, konwencji, stylistyk. Sam zaś podmiot nie tworzy efektu literackości *ex nihilo*, układając słowa, lecz dostrzega poetyckość w tym, co zostało napisane lub powiedziane; podpatruje, podsłuchuje, wydobywa literacki potencjał: poza, na styku, w kontekście, w kontraście różnych (elementów) wypowiedzi.

Wypowiedzi zebrane w *Nikiformach* nie byłyby literacko interesujące, gdyby stanowiły wzorową postać swego gatunkowego inwariantu. Artystyczny efekt spięcia i iskrzenia między słowami (by odwołać się do nomenklatury Redlińskiego) wytwarzają te elementy

³⁷ A. Karpowicz *Proza życia. Mowa, pismo, literatura* (Białoszewski, Stachura, Nowakowski, Anderman, Redliński, Schubert), Wydawnictwo UW, Warszawa 2012, s. 180.

³⁸ Tamże, s. 174.

wypowiedzi, które mącą jej stylistyczną jednolitość czy wyłamują się z modelu gatunkowego, w jaki wpisuje się tekst. Miarą wartości literackiej nie jest rzecz jasna kunszt i dążenie do artystycznej doskonałości, jak w przypadku twórczości klasycyzującej, lecz dobrze wyeksponowana niedoskonałość. Wydobywa ją zabieg wyabstrahowania form gatunkowych z ich realnego kontekstu użycia, a więc artystyczna rekontekstualizacja, która uwydatnia ich właściwości konstrukcyjne, kompozycyjne i retoryczne. Wyostrza te właściwości kompozycja oparta na regule kontrastu. Autor nie tylko zestawia formy odmienne, wzajemnie naświetlające swoje cechy i funkcje, ale również zwraca uwagę na innego rodzaju kontrasty: między aspiracjami portretujących się mimowolnie bohaterów, czyli pierwotnych nadawców wypowiedzi, a możliwościami spełnienia tych aspiracji oraz między czytelnymi zamiarami perswazyjnej skuteczności i estetycznego wysublimowania ich tekstów a efektem językowej nieudolności, jaki ostatecznie dają. *Nikiformy* wydobywają zatem kontrast między zamierzoną powagą pierwotnych nadawców wypowiedzi a komizmem wydobytym przez ich wtórnego nadawcę.

Redliński skonstruował swój utwór wedle własnej artystycznej koncepcji, którą sformułował we wstępie do *Nikiformy*, stanowiącym rodzaj manifestu literackiego, i w artykule polemicznym wobec tekstu Heleny Zaworskiej, by wspomnieć słynną dyskusję, którą toczyli na łamach „*Twórczości*” w 1983 roku. Autor pisze, że językowe autentyki poddane artystycznej rekontekstualizacji, „zaprezentowane w literackiej ramie, stają się reportażami, opowiadaniem, dramatem o tzw. szarym człowieku”³⁹, czyli nabierają znaczenia wypowiedzi literackiej na mocy decyzji autora. Redliński porównał *Nikiformy* do wystawy z 1913 roku, na której Marcel Duchamp wystawił koło rowerowe jako dzieło sztuki, a technikę literackiego recyklingu gotowych tekstów – do Duchampowskiej sztuki spod

³⁹ E. Redliński *Nikiformy*, s. 6.

znaku *ready-made*. W opisie swego eksperymentu powołuje się również na pop-art, formułując analogiczny do niego termin pop-literatury. Sam zaś zbiór w odniesieniu do sztuki naiwnej Nikifora Krynickiego opatrzył tytułem, który stanowi zarazem ogólną nazwę gatunkową małych form dokumentarnych, niezbyt zresztą celną, co sam przyznawał⁴⁰.

Koncepcja literackich *ready-mades* Redlińskiego opiera się na silnie spolaryzowanych kategoriach: sztuki i bliżej nieokreślonej rzeczywistości, a także literatury „autentycznej”, którą uznał za przeciwległą w stosunku do całego dorobku twórczości klasycyzującej.

Sztuka i życie jakby się oddzieliły. Tu my „normalni”, nasze kłopoty, nasza krzątanina, nasze umieranie, a tam, nad nami, nad szklanym sufitem oni, artyści, i artystyczne ich spory w ich artystycznym języku. Tu życie, a tam, za szklaną taflą, dzieła. [...] W prozie [...] owa sztuczność denerwuje, między innymi tzw. językiem literackim; kto o zdrowych zmysłach myśli, mówi takim językiem na co dzień? Śmieszny wykwintnym tzw. doskonałym stylem. Sami autorzy nie używają go w życiu potocznym. Odstępuje nieprawdą, bo oczyszczoną z przypadku, z życiowej wielorakości, z szumów, fabułą. Proza za artystyczna...⁴¹.

Nikiiformy powstały [...] z opozycji wobec „literackości literatury” – z irytacji, znużenia, ale i rehotu – wobec setek i tysięcy, wciąż i wciąż pisanych, a o dziwo, także wciąż i wciąż, chociaż na szczęście coraz mniej czytanych zetempowskich opowiadań i powieści⁴².

„Czytelnicy – kontynuuje Redliński – a pisarze też, czują [...], że tradycyjna, «kulturalna» beletrystyka jest za płaska, czują się głębsi,

⁴⁰ Mając jednak na względzie przyzwyczajenie odbiorcy *Nikiiform*, które publikował pierwotnie w odcinkach pod tym samym tytułem, zatytułował tak i książkę.

⁴¹ E. Redliński *Nikiiformy*, s. 5.

⁴² E. Redliński *Samoobrona czyli nie czekając na Godota*, „Twórczość” 1983 nr 10, s. 93.

pogmatwansi, skomplikowani”⁴³, opowiada się więc „przeciwko przymusowi przedstawiania świata «kulturalnie»”. Twórczość Iwaszkiewicz, Dąbrowskiej i Nałkowskiej – w tych autorach widzi Redliński przedstawicieli „zetempowskich utworów” wzbudzających „rechot”⁴⁴ – wydaje się daleka od hermetycznych sporów wiedzy-nych nad szklaną taflą, a owe „kłopoty, krzątania i umieranie”, które wedle jego podziału bliskie są jedynie orientacji autentyzującej, to jednak istotne tematy tego typu twórczości. Jest rzeczą wątpliwą, by czytelnicy, którzy „czują się pogmatwansi”, zdolni byli odnaleźć więcej głębi w zapiskach skopiowanych w *Nikiformach*, nawet jeśli stanowią one ciekawy materiał do innych badań niż te dotyczące problematyki egzystencjalnej w dziele literackim. Jeśli szukać przykładów twórczości wywołującej u odbiorcy efekt „szklanego sufitu”, można by paradoksalnie wskazać *Nikiformy*, które wszakże odczytano jako niezrozumiały eksperyment, choć zgodnie z zamierzeniem autora książka miała otworzyć czytelnikom oczy na prawdę o świecie.

Dostęp do rzeczywistości *in crudo*, który dają zdaniem Redlińskiego autentyczne zapiski, to inna istotna kwestia poruszona we wstępie. Choć w myśl tej koncepcji funkcja mimetyczna jest dla literatury zasadnicza, autor *Nikiform* traktuje ją instrumentalnie, wynosząc siebie samego na cokolwiek demiurga: „to ja jestem tu artystą, nie oni, grypsiarze, podaniarze, protokolanci! To książka jest utworem, świadomą formą literacką, świadomie opozycyjną wobec prozy tradycyjnej. To ja – gestem Duchampa – uczyniłem z makulatury dzieło sztuki!”⁴⁵. Tymczasem owa „makulatura”, którą Redliński w najlepszym razie określa dość naiwnie mianem „czystej rzeczywistości”, „czystego faktu”, nieskażonego subiektywnością pośrednika⁴⁶, co niezamierzenie zbliża go do konstatacji Heleny Zaworskiej, koja-

⁴³ Tamże, s. 101.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Tamże, s. 89.

⁴⁶ Tamże, s. 96.

rzącej zebrane w książce autentyki z materiały negatywnie przez nią ocenianych zjawisk z kręgu *art brut* i sztuki surowej – to w istocie język wielokrotnie zapośredniczony i uwikłany w formy.

Zaworska odniosła utwór Redlińskiego do dwóch odmiennych wizji sztuki, Gombrowicza i Dubuffeta, z myślą o korespondencji, którą prowadzili w latach 60. Drugi z twórców, pisze badaczka, kolekcjonował dzieła artystów prostych, niedzielnych, chorych, naiwnych i wierzył, że możliwe jest odrzucenie naśladownictwa, manieryzmów, osiągnięcie wtórnej dzikości i stworzenie sztuki surowej, autentycznej, spontanicznej pod warunkiem odrzucenia konwencji i uwarunkowań⁴⁷. Podobne koncepcje przypisała *Nikiformom*. Odniesienie książki do nurtu, który nie wprowadził wielkiej rewolucji w historii kultury, miało zapewne osłabić aspiracje Redlińskiego – widział on w swoim dziele eksperyment dający nadzieję na historycznoliteracki przełom. Zdaniem Zaworskiej nie mógłby się dokonać przede wszystkim ze względu na utopijny i daremny wysiłek odrzucenia formy i naśladownictwa w utworze (tym i każdym innym).

Na przeciwnym biegunie badaczka usytuowała wizję sztuki Gombrowicza. „Pochodził [on] z kraju, gdzie uwarunkowania wszelkiego rodzaju określają byt w sposób tak dojmujący i konkretny, że wyzwolenie w stylu awangard europejskich wydaje się jak gdyby propozycją wyjazdu na Wyspy Szczęśliwe”⁴⁸, a zatem „wiedział, że Forma jest niezniszczalna, autentyczność wątpliwa, spontaniczność ograniczona, a wolność jest raczej dążeniem niż faktem”⁴⁹.

W istocie te dwie koncepcje sztuki nie różniły się tak bardzo, jak to zarysowała Zaworska. W jednym z listów do Gombrowicza Dubuffet wyznał:

⁴⁷ H. Zaworska „*Art brut*” *po polsku*, s. 121.

⁴⁸ Tamże, s. 123.

⁴⁹ Tamże, s. 122.

Nie tracę z oczu faktu, że myśl nie jest niczym innym, nie może być niczym innym, niż manipulowaniem pewnym słownikiem – w całości danym przez kulturę. Słownikiem złożonym ze słów – dla pisarza; słownikiem form, pomysłów, odniesień – dla artysty lub dla myśli w jakiegokolwiek bądź dziedzinie. Skąd wynikałoby najzupełniej logicznie, że myśl nie może wyswobodzić się z konwencji narzuconych przez kulturę, to jest nie będzie mogła dostrzegać czegokolwiek, jeśli zostaną jej odjęte okulary o deformujących soczewkach, użyczone jej przez kulturę⁵⁰.

Wierzył przy tym w możliwość odróżnienia tego, co bardziej konwencjonalne i umowne, od tego, co w większym stopniu autentyczne, choć w czysty autentyzm powątpiewał. Porównywał sztukę do starego drzewa i bielu; rozgraniczał koncepcje zatwardziałe i zmartwiałe od świeżych⁵¹. W odróżnieniu od Gombrowicza wierzył natomiast „w możliwość rozdarcia, bodaj na kilka ulotnych chwil (które może potrafilibyśmy nauczyć się przedłużać), tej kurtyny uwarunkowania i kulturę”⁵². W ujęciu Gombrowicza forma nie tyle przesłania rzeczywistość, ile jest jej integralną i niezbywalną częścią. Znajomość jej szyfru daje swobodę rozumienia i oceny sztuki.

Sztuka – pisał w liście do Dubuffeta – jest o wiele bardziej kunsztem niż spontanicznością, to zaszyfrowany język, którego najprzód trzeba się nauczyć, trzeba kultury, trzeba być wyedukowanym, żeby odróżnić dobre malowidło od złego⁵³.

Mimo tej różnicy obaj zasadniczo podzielali pogląd o kulturowym uwikłaniu sztuki. W większym stopniu rozmijali się nato-

⁵⁰ W. Gombrowicz, J. Dubuffet *Korespondencja*, przeł. I. Kania, wstęp P. Pachet, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.

⁵¹ Tamże, s. 50.

⁵² Tamże.

⁵³ Tamże.

miast w sprawie artystycznej swobody, na jaką może pozwolić sobie twórca. W jednym z listów Dubuffet nazwał się nihilistą, przeciwko czemu Gombrowicz zaprotestował dość stanowczo. „Trzeba, aby artysta nie ulegał swej władczej podmiotowości. Trzeba uznać rzeczywistość. Fakty”⁵⁴ – pisał.

Artykuł Zaworskiej spotkał się z gwałtowną i napastliwą reakcją Redlińskiego. Choć jego protekcjonalny ton, argumenty *ad personam*, szowinistyczne uwagi urągają przyzwoitości, trudno nie zgodzić się z meritum tej odpowiedzi. Uwagi badaczki, sformułowane jako zarzuty, można wbrew jej zamiarom potraktować jako elementy opisujące zamysł utworu. Jak pisze Zaworska, zabiegi cytowania rzeczywistości nie dają efektu autentyzmu, lecz tylko uzmysławiają, „jak dalece każdy przeniknięty jest świadomymi i nieświadomymi zależnościami, konwencjami, sztucznością”⁵⁵ i jak język jest „zdumiewający w swym odindywidualizowaniu”⁵⁶ oraz podatny na role, formy i schematy. Redliński był świadomy tego uwikłania, komponując *Nikiiformy* z gotowych zapisków. Opublikował je właśnie ze względu na potrzebę prezentacji tych zjawisk, co wbrew klasyfikacji Zaworskiej zbliża jego książkę do koncepcji Gombrowicza. Redliński drwił: „Ha, ha, ha! Zaworska – mnie – Gombrowiczem! Mnie, który *Nikiiformami* właśnie zaferdydurczyłem”⁵⁷. Autor przyjął tę linię obrony w swojej odpowiedzi na artykuł badaczki:

Nikiiformy powstały [...] z zafascynowania siłą Formy: konwencji, form, schematów pisania, w których sidła i dyktando wpada myślenie i długopis ludzi zasiadających nad papierem. Jakże pozy przyjmują w podaniach, a jakie w listach, jakie w grypsach, jakie w książkach skarg i zażaleń, a jakie sami ze sobą – w notowaniu intymnym⁵⁸.

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ H. Zaworska „*Art brut*” *po polsku*, s. 127.

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ E. Redliński *Samoobrona czyli nie czekając na Godota*, s. 89.

⁵⁸ Tamże, s. 93.

Warto może zwrócić przy tym uwagę, że nawet jeśli ta wykładnia wydaje się oczywista w analizie pism i listów zebranych w *Niki-formach*, Redliński nie opisał jej dość jasno w swoim pierwszym teoretycznym tekście na temat *ready-mades*, czyli we wstępie, skoncentrowanym raczej na problematyce odrzucenia konwencjonalnych, wysokoartystycznych sposobów obrazowania. O własnej świadomości uwikłania języka w formy zapewniał dopiero w odpowiedzi na zarzuty Zaworskiej, zresztą niezbyt przekonująco. Obok pobieżnej analizy schematyzmu mowy pojawiły się w jego tekście sprzeczne wobec koncepcji jej uwarunkowań postulaty nowego realizmu, którego podstawą byłaby wiara w świat obiektywny i możliwość niezapośredniczonej informacji⁵⁹, na przykład związanej ze świadomością „autentycznych ludzi”. „Jak wdrzeć się do głowy, jak zobaczyć duszę, myślenie Księgowej?”⁶⁰ – pyta Redliński. Należy

pozwolić, aby [...] uzewnętrzniło się samo [...] Jest wszakże sposób na to, by [...] znalazło się na papierze z jednokrotnym tylko przeformułowaniem. Wiadomo: gdy zapisze ona swoje myśli sama. Mamy tu tylko jednokrotne przeformułowanie myśli i, co bardzo ważne, formowania tego dokonuje ona sama! A sposób tego formowania to także przejaw jej świadomości [...]. Te wyrazy Księgowej, wraz z tym, jak zostały ułożone w zdania, jakim charakterystycznym pismem nakreślone, jak na płaszczyźnie papieru rozmieszczone, na jakim papierze, jakiego zeszytu – to wszystko razem nazywam czystą rzeczywistością. Czystym faktem. Oto nie skażona subiektywnością pośrednika, nie naruszona ręką pisarza, autentyczna – bo istniejąca już przed nim – materia pisana, więcej: fakt pisany, przedmiot pisany. I nie przyprawiając ani „poprawiając”, nie podgrzewając tej materii, ani też nie przerabiając, nie przemontowując konstrukcji przedmiotu, przenosi go Redliński do książki – naklejając jedynie swój tytuł-ideę⁶¹.

⁵⁹ Tamże, s. 97.

⁶⁰ Tamże, s. 95.

⁶¹ Tamże, s. 96.

Uwikłanie słowa w formę dotyczy w tym ujęciu jedynie zabiegów literackiego przetworzenia mowy. Sama wypowiedź, w wersji wyjściowej, jawi się natomiast w jego oczach jako czysta rzeczywistość... której jednak nie sposób przedstawić – mimo godnych podziwu starań grafików, Zbigniewa Czarneckiego i Jacka Przybyszewskiego, by oddać rzeczywiste elementy autentycznego notatnika księgowej. Z tego tekstowego, gatunkowego prototypu pozostawili tylko rzucony na tło notatek wzór kratki.

Bardziej istotna od tej jest tu jednak inna kwestia: czy język listów księgowej, który w kilku miejscach podpada pod schematy literackiej metaforyki miłosnej, jest rzeczywiście autentyczny i nieskalany formą?⁶². Można przypuszczać, że nieświadom tych sporów czytelnik, spytany o autentyzm języka przedstawionego w dziele literackim, widząc narrację Dąbrowskiej utrzymaną w neutralnym rejestrze literackiej polszczyzny ogólnej i pismo do Prezydium WRN, pełne urzędowych formuł, jako bliższą swemu doświadczeniu obcowania z językiem wybrałby tę pierwszą wypowiedź. Jeśli upierać się przy autentyzmie jako formule określającej specyfikę języka *Nikiform*, trzeba by uznać, że spetryfikowane formy wypowiedzi są integralną częścią rzeczywistości. Można by wtedy przyjąć, że *Nikiformy* prezentują czyste fakty.

Helena Zaworska ocenia krytycznie samą technikę *ready-made* ze względu na spontaniczność, która wyklucza intencje demaskatorskie i apologetyczne. Trudno doszukać się związku między tak (mylnie zresztą) określoną specyfiką zabiegów *ready-made* a przyczyną, z której mogłyby wynikać. Być może według Zaworskiej sztuka, która sprawia wrażenie powstałej *ad hoc*, nie może wywołać znaczeń wykraczających ponad oczywisty i bezpośredni sens tego, co przedstawione. Postawiony Redlińskiemu zarzut wyboru łatwej drogi „dostarczyciela książki gotowej” czy „prezentera tekstów” autor odpiera opisem mozolnych starań o zdobycie każdego zapisku i argumentem zasadniczym dla znaczenia utworu: żeby „zrobić”

⁶² Zob. A. Mach *PRL-owskie ready-mades*, s. 352.

Nikiiformy, „trzeba było mieć świadomość artystyczną autora tomu opowiadań tradycyjnych”⁶³.

Stąd już blisko do najpoważniejszego zarzutu Redlińskiego wobec interpretacji Zaworskiej: w swoim opisie książki pominęła znaczenie jej cech formalnych i ogólnej koncepcji artystycznej. Autor *Nikiiform* upomina się o to, by „czytano [je] też na innym piętrze: w kontekście literatury”⁶⁴. „Główne napędy twórcze autora tej, jeśli nie literackiej, to antyliterackiej (a więc literackiej!) książki”⁶⁵ (warto zwrócić uwagę na trafną formułę opisu książki: antyliterackiej, a więc literackiej, bo prowokującej do pytań o możliwe postacie literackości) – to, jak pisze Redliński, świadoma wynalazczość formalna. Dotyczy ona nie tyle wynajdywania nowych formuł gatunkowych, ile umiejętności ich twórczego przetworzenia czy przedefiniowania ich funkcji przez szukanie kontrastów, zestawianie fragmentów, które uwypuklą formę na zasadzie „anty” i „hiper”, by „treść zderzyła się z formą... artystycznie. Odkrywczo”⁶⁶. Zasadniczym problemem tej książki jest w dużej mierze sposób, w jaki została wydana, a zawarte w tomie formy gatunkowe, widziane w szerszym planie niż ten, który zakłada analizę językowych mechanizmów opresji w odrębnych zapiskach, pełnią funkcję metaartystyczną, konstruują literackość i prowokują do pytań o jej budulec, funkcję i granice.

Owe formy gatunkowe można by określić mianem gatunków mowy. Zdefiniował je Michaił Bachtin jako względnie trwałe, znormatywizowane typy wypowiedzi, definiowane ze względu na zawartość tematyczną, styl, budowę kompozycyjną, a nade wszystko ze względu na podmiotowość, która czyni daną wypowiedź faktyczną jednostką obcowania językowego, porozumiewania się, angażującego dwa podmioty⁶⁷ (pełnię wypowiedzi warunkuje bowiem,

⁶³ E. Redliński *Samoobrona czyli nie czekając na Godota*, s. 95.

⁶⁴ Tamże, s. 88.

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ Tamże, s. 93.

⁶⁷ M. Bachtin *Problem gatunków mowy*, w: tegoż *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac. i wstęp E. Czaplejewicz, PIW, Warszawa 1986, s. 363.

jak pisze Bachtin, możliwość odpowiedzi, „współodpowiadającego rozumienia”⁶⁸). Podmiotowość jest właściwością odróżniającą wypowiedź i gatunek mowy, jednostki porozumiewania się, od wyrazu i zdania, które są jednostkami języka, rozpatrywanymi jedynie ze względu na gramatykę i znaczenie⁶⁹.

W odróżnieniu od wypowiedzi (i gatunków mowy) – pisze Bachtin – semantyczne jednostki (wyraz i zdanie) z istoty swej nie posiadają kierunku ani adresu: są niczyje i nie zwracają się do nikogo⁷⁰.

Zebrane przez Redlińskiego gatunki mowy są interesujące zarazem ze względu na ich wysoki stopień skonwencjonalizowania i wyrazistą podmiotowość. Zaświadczają o rzeczywistości z jednej strony jako zbiór gatunków reprezentatywnych dla publicznej mowy polskiej rzeczywistości lat 70., z drugiej strony, co może ciekawsze, przez swoje wyraźne podmiotowe piętno, widoczne w błędach, niezbornościach, zakłóceniach, czytelnych intencjach – dają pewien wgląd w wyobrażenia, aspiracje i kompleksy ówczesnych. Niewłaściwe, niestosowne, błędne elementy wypowiedzi, uznawane za wadliwe w oficjalnych sytuacjach komunikacyjnych (czyli również w języku literackim), w utworze Redlińskiego nabierają wartości pozytywnej; nie jako uchybienia gloryfikowane przez autora, ale jako właściwości interesujące pod względem językowym i literackim.

Teksty w kontraście, kontrasty w tekstach

Materiał zawarty w *Nikiformach* opowiada zarazem o polskiej rzeczywistości lat 70.: językowej i dyskursywnej instytucjonalizacji życia, jego ograniczeniach i niedostatkach oraz o ludziach:

⁶⁸ Tamże, s. 371.

⁶⁹ Tamże, s. 366.

⁷⁰ Tamże, s. 401.

o zniewolonych umysłach, aspiracjach i kompleksach, o zjawisku rekompensowania niemocy za pomocą listów, skarg i wniosków. Różne formy wyrazu jednostkowej i zbiorowej świadomości, które wykształciła rzeczywistość PRL, okazują się albo przesadne, nadmierne, zbędne w stosunku do skali i rangi podejmowanych w listach i notatkach problemów, albo niewystarczające, by opisać i zwyczajne sprawy, i wielkie dramaty. Nieprzystawalność formy i treści, potraktowana jako temat *Nikiform*, wynika zarówno z ograniczeń samej nowomowy, jak i z braku językowych kompetencji Polaków. Ta nieprzystawalność, niezgodność, nieporadność staje się źródłem literackiego iskrzenia, które przybiera formę komizmu – niezamierzonego przez autorów tekstów, lecz dostrzeżonego przez autora *Nikiform*.

By wywołać efekt literackości, autor ułożył w swoim zbiorze zapiski silnie ze sobą skonstrastowane. Tej zasadzie podlega kompozycja poszczególnych całości gatunkowych, na przykład zestawienie menu hotelowej restauracji Adria z jadłospisem baru Uniwersalnego w Wasilkowie. Specjały Adrii, takie jak *Vol-au-vent*, filet „*mignon*” garni czy *Cacao Choix* same w sobie brzmią jak zaklęcie. Umieszczone obok potraw, które oferuje bar mleczny, szczególne przy „ogórkowej z ziem.” czy „ziemniakach z tł.”⁷¹, nabierają innego wydźwięku; przez to kontrastowe zestawienie tracą sens przykładowego wykazu potraw, reprezentatywnego dla innych lokali tego okresu (jak mogliby go potraktować czytelnicy nieznający tych realiów ani z doświadczenia, ani ze źródeł historycznych), a stają się figurą marzeń o lepszym świecie. W tym duchu zinterpretował ten rozdział *Nikiform* Grzegorz Grochowski:

Można się domyślać, że magia wyszukanych nazw, czerpiąca swą niezawodną moc z pokładów ludzkiej próżności i snobizmu, nadawała

⁷¹ Pewien dysonans wywołuje również kurtuazyjna formuła otwierająca jadłospis: „Serdecznie witamy naszych miłych gości i zapraszamy na...” (tu pojawia się wykaz potraw), która dziś brzmi jak werbalny eksponat.

serwowanym posiłkom znamię pożądaną rzadkość, dzięki czemu klienci – którzy wcześniej musieli pogodzić się z przemarszem karaluchów w barze mlecznym albo odkryciem śladów kefiru w kompocie – mogli wynagrodzić sobie te upokorzenia chwilową, na poły halucynacyjną identyfikacją z wyobrażonym światem konsumpcyjnego luksusu, ewokowanym w lekturze fantazyjnego jadłospisu⁷².

Na rozdźwięk między aspiracjami hotelowej restauracji a polskimi realiami lat 70. zwraca uwagę kilka graficznych elementów samego menu. Długa lista fantazyjnych potraw obejmuje ceny i gramaturę, a wartości liczbowe zastępuje nierzadko wielokropkiem, sygnalizujący, że w dniu, w którym Redliński przywłaszczył sobie jadłospis, by skopiować go w *Nikiformach*, w luksusowej restauracji można było zamówić chrzan skrobany, wódkę żytnią i kilka innych specjałów... Polski Ludowej. Karty dań zaświadcza o rzeczywistości przy użyciu minimalnych środków, a sens tej przewrotnej reprezentacji wydobywa lektura uwzględniająca znaczenie tego, czego w rozdziale celowo zabrakło.

Inna taktyka opisu świata pojawia się w rozdziale *Sam pan sobie wybierz memento*, który stanowi odwzorowanie zeszytu kamieniarza. Znalazły się tutaj napisy nagrobne, uporządkowane wedle rozmaitych kategorii określających okoliczności śmierci, takich jak „śmierć przedwczesna”, „śmierć tragiczna”, „dla mężów od żon albo dla żon od mężów”. Same w sobie, jako szablonowe formuły czy banalne wierszyki, raczej nie przykuwają uwagi. Bardziej interesujący wydaje się sam zabieg ich skomasowania i kategoryzacji. Ułożone seryjnie, wyłączone z kontekstu jednostkowej śmierci, zaprezentowane w swej szablonowej postaci, która dopuszcza wariantywność: „imię, nazwisko, zginął śmiercią żołnierza albo «zginął śmiercią lotnika» albo «na polu chwały» albo «na posterunku»” (s. 122); „zgasłeś

⁷² G. Grochowski *Obiekt znaleziony w panoptykonie. Książki skarg i wniosków jako ready-made*, w: tegoż *Pamięć gatunków. Ponowoczesne dylematy atrybucji gatunkowej*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2018, s. 195.

synku jak sen złoty / pozostawiłeś matce ból srogi / albo «córeczko»” (s. 117) – tracą pierwotną funkcję oraz znaczenie i jako tworzywo pop-literatury nabierają odcienia groteski. Efekt pogłębiają elementy spoza materii nagrobnych sentencji, czyli wymowny tytuł rozdziału *Sam pan sobie wybierz memento* oraz zapisek „Uwaga! Jedna litera 20 złoty”, które uruchamiają tragikomiczne wrażenie kontrastu między dramatem śmierci a zgrzebnym pragmatyzmem pochówku.

Nadmiary i niedostatki

Niektóre wypowiedzi zostały wyodrębnione w *Nikiformach* jako interesujące same w sobie (nie tylko jako składniki kompozycji dającej literackie „spięcia”). Choć mieszczą nie więcej niż kilka zdań i numerów, skupiają jak w soczewce wiele problemów i zjawisk ówczesnej rzeczywistości. Oto skargi dwóch „konsumentów”, gości lokali gastronomicznych:

Stwierdzam że Pana pracownicy nie posiadają podstawowych oznaczeń, które są wymagane przy pracy z konsumentami. Nr służbowy – brak. Nr zaewidencjonowania rachunków – otrzymałem rachunek, który mogę tylko stwierdzić, że wydrukowany przez Spół. „Pogoń” zł 1600/75 bl 5000 a 100-k-A-B dn. 5.V.78. Kelner. (s. 79)

Stwierdzam definitywnie jawne oszukaństwo. Za 22.00 zł otrzymałem rzekomy gulasz a faktycznie był to sos z mąką mięsa nie więcej jak 5 dkg. Uważam, że tego rodzaju praktyki powinny być surowo karane. Poleck Adolf, Białystok. (s. 71)

Obydwa wpisy zdradzają trudną dziś do pojęcia obsesję nadawania porządku rzeczywistości za pomocą ewidencjonowania, opatrywania numerami, przestrzegania absurdalnych norm przydawanych błahym sprawom. Numery figurujące w pierwszym wpisie są równie

niewspółmierne do skali problemu jak emocje wokół pięciu deka-gramów mięsa, skumulowane w takich słowach jak „definitywnie”, „jawne oszukaństwo”, „tego rodzaju praktyki”, za które winna grozić surowa kara. Sformułowane w tych wypowiedziach postulaty, by tak rzec z pewną dozą przesady, lecz adekwatnie do poczucia krzywdy ich adresatów, odzwierciedlają zjawisko instytucjonalizacji codziennego życia i wynikającą z niemocy ogólną potrzebę sprawczości, przydawania rangi własnemu słowu, którą zaspokajają pełne przesady skargi i pochwały. Umieszczenie tych zapisków w książce powoduje, że drugorzędne staje się ich meritum, czyli brak numeru kelnera czy obecność mąki w sosie, a zwraca uwagę na językowe i społeczne mechanizmy, które kryją się za żarliwymi donosami.

Interesująco i wnikliwie zanalizował je Grzegorz Grochowski w najnowszej rozprawie o *Nikiformach*, poświęconej przede wszystkim zachowanemu przez Redlińskiego wypisom z ksiąg skarg i zażaleń. Jak wskazuje badacz, utrwalona w nich praktyka notowania skarg daje wgląd w głębsze zjawiska niż wymiana informacji, utrwalony w ciągu replik wysiłek negocjowania i odtwarzania społecznych ról. Sięgają bowiem głębiej, do „ideologicznych schematów, propagandowych klisz, instytucjonalnych regulacji oraz strategii socjotechnicznych, kształtujących semiotyczną przestrzeń PRL”⁷³, a więc próba ich opisu powinna uwzględnić ich uwarunkowanie kulturowo-polityczne.

Przy takim podejściu trzeba zauważyć, że – wobec powszechnej reglamentacji dostępu do oficjalnych obiegów komunikacyjnych – sklepowe notatniki stanowiły wówczas jedną z koncesjonowanych enklaw mowy *quasi*-podmiotowej. Osoby wyłączone z głównych obszarów dyskursu publicznego (a więc *de facto* ogół społeczeństwa) mogły tu liczyć na chwilowe dopuszczenie do głosu, otwarte wyrażenie poirytowania i zaistnienie w przestrzeni oficjalnej, choć za cenę poddania się restrykcjom

⁷³ G. Grochowski, *Obiekt znaleziony w panoptykonie*, s. 183-184.

przedmiotowym, ograniczającym zakres dopuszczalnych tematów do spraw związanych z dystrybucją dóbr konsumpcyjnych, postrzeganych jedynie w wymiarze lokalnym i epizodycznym⁷⁴.

Powtarzalność i natężenie skarg, dowodzące ich nieskuteczności i daremności, czyni z nich jednak, jak zauważa Grochowski, raczej przypadki kompensacyjnego odgrywania życzeniowych scenariuszy⁷⁵ i mizernego surogatu wolności słowa⁷⁶. Badacz dostrzega w tego rodzaju wypowiedziach znamiona praktyki panoptycznej, którą określa w ślad za Foucaultem „jako dyscyplinującą rutynę komunikacyjną, służącą utrwalaniu zasad społeczeństwa nadzoru poprzez zaszczerpienie stosunków władzy – «w obrębie samej zbiorowości, a nie ponad nią»⁷⁷ – na poziomie powszechnych sytuacji życia codziennego”⁷⁸. Jak zauważa Grochowski, tego rodzaju praktyki przynosiły pewne korzyści państwu: dawały upust nagromadzonym frustracjom, poczucie sankcjonowanej przez władzę kontroli społecznej, stabilizowały pozycję sankcjonujących ją instytucji⁷⁹.

Niektóre fragmenty zapisane w *Nikiformach* bez szczególnych zabiegów ze strony autora rozbawiają jako pierwszorzędny *pure nonsense*. W opisywanej tu rzeczywistości wiara w normy i procedury sprawia, że kwestia indywidualnych potrzeb jednostki staje się fanaberią:

Na prośbę konsumenta nie podano pieprzu do flaczków. Czyżby w „Kowieńskiej” zabrakło pieprzu. Zajkowski Antoni, Białystok

⁷⁴ Tamże, s. 184.

⁷⁵ Tamże.

⁷⁶ Tamże.

⁷⁷ M. Foucault *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komentant, Wydawnictwo Fundacji Aletheia, Warszawa 1998, s. 191-220. Cyt. za: G. Grochowski *Obiekt znaleziony w panoptykonie*.

⁷⁸ G. Grochowski *Obiekt znaleziony w panoptykonie*, s. 186.

⁷⁹ Tamże.

W odpowiedzi na zgłoszoną skargę-wniosek z dnia 19.1.1978 r. wyjaśniam, że flaczki dostarczane są w postaci mrożonek i doprawiane dodatkowo przyprawami smakowymi zatem nie zachodzi potrzeba dodatkowego podawania pieprzu. (s. 75)

Zaznaczona kursywą fraza stanowi element szablonu „skargi-wniosku”. W niektórych przypadkach gramatycznie nie odpowiada formie wypowiedzi, co niekiedy daje efekt komiczny: „*W odpowiedzi na zgłoszoną skargę-wniosek wyjaśniam, że* Przepraszamy bardzo za zaistniały incydent” (s. 80).

Wiele zapisków cechuje językowy komizm, który przepadłby w śmietniku, gdyby nie ocalające ramy utworu literackiego. W księdze Towarzystwa Opieki nad Zwierzętami czytamy na przykład, że „pies wyje. Zgłaszający słyszy wycie psa w dzień. Brak środków zapobieżenia wyciu psa z tęsknoty za właścicielem” (s. 34). Trudno orzec, czy „brak środków zapobieżenia” wynika z tęsknoty za właścicielem, czy może to z tej przyczyny „pies wyje”. Z kolei „na terenie zakładów WAR-expo (Zakłady Dekoracji Miasta) jeden z pracowników zabił drążkiem psa [...] z powodu rzucenia się na kurę w/w psa” (s. 33). Poczucie powagi sprawy skłania nadawców tych wypowiedzi do użycia strony biernej czy formuł kancelaryjnych nawet mimo ryzyka śmieszności. Jest to może bardziej zrozumiałe w sytuacjach, w których wypowiedź nastawiona jest na kontakt z odbiorcą (można by wówczas zakładać, że podobna maniera wynika z wiary w perswazyjną moc stylu urzędowego). Skłonność do wplatania kancelaryzmów w wypowiedzi prywatne, by przywołać przykład z sekretnego pamiętnika księgowej, która żegnała swego kochanka „na czas nieokreślony” (s. 252), uświadamia ogólną niezdolność autorów powtórnie wykorzystanych tekstów do oddzielania życia prywatnego od spraw publicznych.

Redliński zanotował również przypadki świadomego przetworzenia formuł mowy urzędowej. Na taką intencję pierwotnego nadawcy komunikatu może wskazywać jego żartobliwy ton, zdra-

dzający panowanie nad znaczeniem i stylistyką słowa, a także ogólna językowa zręczność i poprawność wypowiedzi przytoczonych przez Redlińskiego. Jeden z gości wystawy pt. „Wenus 77”, prezentującej fotografie aktów kobiet, wpisał do księgi wystawowej następującą notatkę:

My niżej podpisani, zdrowi na ciele i umyśle oświadczamy wszem i wobec i każdemu z osobna, że przy wystawach o takiej tematyce pani kasjerka nie powinna odbiegać, jako przedstawicielka Krakowskiego Towarzystwa Fotograficznego, od atmosfery wystawy. Powinna stanowić centrum zainteresowania jako „eksponat nr 1”, ukazujący zmienność i piękno kobiecego ciała w ruchu. (s. 214)

Nie jest to jedyny w księdze przypadek przekroczenia konwencji zapisu podobnej opinii, zresztą niewiele zebranych w niej notatek spełnia kryteria tego typu wypowiedzi. Poza głosem w sprawie żywego eksponatu można tutaj znaleźć przede wszystkim sporo wpisów, które zdradzają łatwą do przewidzenia prawdę, że większość zwiedzających potraktowała wizytę w muzeum raczej jako pretekst do oglądania aktów artystycznych jako zdjęć pornograficznych niż okazję do refleksji nad problematyką przedstawienia cielesności w sztuce. W księdze wystawowej roi się od opinii w rodzaju tej:

Dzisiaj (znaczy we czwartek) jakem sprzedał jałówkę, przyjechaliśmy ze śwagrem na Venus, znaczy kobiecą wystawę. Szwedki mnie się podobali, świagrowi bardziej te ruskie. Ale organista to u nas za farę lepsze kartki sprzedaje, albo na jarmarku zapałki z Japonii, też lepsze. Ino kurwów brakuje, bo by se człowiek ulżył. (s. 223)

Wśród podobnych wpisów nie zabrakło również głosów zgorszenia („WY KURWIARZE!”, s. 216; „Te ogłupiające, te cyce, te uda”, s. 231) czy żarliwych, choć raczej niezbyt szczerych przestróg przed wystawia-

niem na widok publiczny tak niecnych obrazków. Formułowano te opinie w bardziej wysublimowany sposób: „lepiej [zrobić wystawę] nie wywołującą społecznie wstydlivych skutków” (s. 231), ale też bezceremonialnie: „LUDZIE! Weźta się za robotę a nie łazita po próżnicy. Tak II Polski napewno nie zbudujeta” (s. 225).

Księga wystawowa, jak pisze Anna Mach, umożliwiła zaistnienie w przestrzeni publicznej nieskrępowanej dyskusji na (obwarowany wówczas tabu) temat nagości w sztuce i jako taka stanowi ilustrację funkcjonowania pornografii w ówczesnym dyskursie. Żywioł skrepowanej, niemającej wówczas innego ujścia dyskusji na temat seksualności, obnaża działanie nieuświadomionej autocenzury⁸⁰. W księdze pojawiają się również metakomentarze dotyczące poziomu dyskusji o wystawie, a także błahe opisy pogody czy apokaliptyczne pytania o przyszłość w PRL. Bywa, że goście wystawy wchodzą ze sobą w interakcję i na przykład podejmują „dyskusję” na temat roli kobiet w życiu publicznym („baby do garów!!!”, „zgadzam się”, „BRAWO”, „nie zgadzamy się”, „kobiety! Nie dajmy się!!!”, s. 218-224), która przeradza się w rodzaj żenującego flirtu – jeden z gości wystawy zachęca obrończynię praw kobiet, by nawiązała z nim „kontakt optyczny” w „sprawie tego «nie dania się»”, na co kobieta wbrew swoim deklaracjom reaguje kokieteryjnym pytaniem, czy jako krótkowłosa na pewno może liczyć na względy swego adoratora. Ta wielogłosowa i wielowątkowa dyskusja, prowadzona jeszcze przez rok po zamknięciu wystawy, nie zrodziłaby się zapewne w dobie Facebooka, lecz w czasach ograniczenia debaty publicznej znalazła ujście w gatunkowej formule księgi wystawowej⁸¹.

Opisany wyżej rozdział *Ku szczerości...* to pozbawiona komentarza i narracyjnego spoiwa opowieść o ogólnej potrzebie wyrazu i naporze słów, o formułach wysłowienia, które okazują się niezbyt pojemne, o niewyraźności silnych tłumionych emocji i mechani-

⁸⁰ A. Mach *PRL-owskie ready-mades*, s. 349.

⁸¹ Zob. tamże.

zmie konstruowania społecznego tabu. Materia słowa, która wystaje, nie mieści się, szuka ujścia, napiera na formę – jawi się jako temat przedstawienia możliwy do literackiej obróbki: czy to poetyckiego recyklingu, który w późnej twórczości podejmował Tadeusz Różewicz, czy też jako zaczyn fabularnej opowieści.

W zbiorze Redlińskiego warte uwagi wydają się również zapiski, które ilustrują niemoc wysłowienia, wynikającą i z traumatycznych doświadczeń, i z braku językowych kompetencji użytkowników polszczyzny. W wezwaniach do spłaty alimentów, listach więźniów, w dramatycznych skargach ofiar przemocy zwraca uwagę żywioł informacji nieistotnych z punktu widzenia opisywanych spraw, a także elementy niestosowne w oficjalnej korespondencji, czyli określenia potoczne i wulgarne, rażące błędy ortograficzne i gramatyczne. Można przypuszczać, że powodem ich wyboru i wyodrębnienia w dziele literackim jest rozbieżność między szablonem wypowiedzi a traumą, którą trudno opisać i włożyć w jakiegokolwiek ramy, między dekorum skonwencjonalizowanej urzędowej mowy a językiem surowym, pokaleczonym, niewypracowanym przez jakiegokolwiek instytucje. Jego właściwości wydobywa kontrastowe zestawienie z poprawnymi formami urzędowymi. Poprawność, będąca zasadniczą właściwością języka literackiego, który jest podstawą wszelkich odmian oficjalnej mowy, staje się w *Nikiformach* zaledwie punktem odniesienia dla polszczyzny dewiacyjnej i wykrzywionej, którą autor wydobywa właśnie ze względu na jej skrajną niesystemowość. Wzorcowe formy kancelaryjne pełnią tu funkcję kontrastowego tła dla wypowiedzi, które rażąco odbiegają od normy.

We wniosku o przymusowe leczenie, pisanym przez Teresę Kasiewską, maltretowaną żonę alkoholika, pojawiają się fragmenty, które wskazują na uruchomienie prywatnego kontekstu użycia mowy, widoczne w słowach takich jak „mamusia” i „tatuś”, a także w samym porządku wspomnień, który można przypisać osamotnionemu dziecku: „byłam od 4 lat chodowana bez Mamusi ponieważ Mamusia umarła a Tatuś drugi raz się orzenił” (s. 131). We fragmen-

tach opisujących życie w patologicznym związku przebijają emocje, które zapętlają historię bohaterki w drobniawo opisywanych scenach przemocy. Urzędnika, adresata tych zwierzeń, wprawiły zapewne w osłupienie, tyleż za sprawą jej cierpienia opisanego ze szczerością godną bliskiego powiernika (skądinąd list jest znakiem jej samotności, braku rozmówcy innego niż obcy adresat), co przez wulgaryzmy, obce konwencji oficjalnego pisma: „po upływie jakiegoś czasu zaczęły się znowu pijatyki i bójki, zaczął pić i bić się, pijaństwa zaczęły się przeciągać do kilku dni i zaczął mi odgrażać że i tak cię kurwo zarżnę albo uduszę a po pijanemu to mi mniejszy wyrok dadzą” (tamże). Opowieść rządzi się dynamiką nieukojonych lęków i nie podlega zdroworozsądkowej regule selektywności zdarzeń, celowości ich opisu i stylistycznej stosowności.

Niektóre zawarte w zbiorze wypowiedzi nie są pozbawione wdzięku, z którego autorzy zapewne nie zdawali sobie sprawy. Frazy takie jak „chciałem obejrzeć garnitury czy są możliwe w moim guście”, „jestem trochi złodziejowaty”, „nie mam zamiaru nadal tułać się po kreminałach” mogłyby stanowić zaczątek kabaretowej piosenki lub jej fabularną osnowę. Oto cytat z więziennego listu:

Kasiu! Szczerze się przyznam, że piszę ten „gryps” naślepo, gdyż cię nie widziałem, ale jak mię doszły słuchy, to się tutaj kolegom podobasz, to mnie również byś się spodobała! Przyznam się szczerze, że ostatnio przypadła mi do gustu Anzela, ten jej temperament i w ogóle duma dziewczyny i Ciebie taką samą sobie wyobrażam. Wiesz, Anzela jest już zajęta i to przez mego dobrego koleżkę, ale stale Kasiu ciebie mam na myśli. (s. 181-182)

Gorzej, jeśli autorzy podejmują świadome próby poetyzowania swoich tekstów, jak więźniarka, która w liście do nieznanego towarzysza niedoli pyta o „jakże pełne przyjaźni uczucie do kolegi”, które jest „doprawdy zbyt wygórowane”, a zatem można je rozumieć dwojako, „takowy” skłonna jest wyciągnąć wniosek. Prosi, by adresat

napisał kilka słów „co do wymóg swej wybranki”, o ile tylko leży to w jego kompetencji (s. 183-184). Ciekawy przykład stanowią tu listy Serafina Kapicza, słaane do rozmaitych instytucji: Dyrektora Lasów Państwowych, „Gazety Białostockiej”, Prezydium WRN, Państwowego Domu Opieki w Jałówce, Związku Bojowników o Wolność i Demokrację i wreszcie – redakcji miesięcznika „Kontrasty”, w którym pierwotnie ukazywały się jego listy, nim zostały umieszczone w *Nikiformach*. Redliński zebrał w jednym rozdziale kolekcję nikiform i jednej metanikiformy, otwierając tym samym utwór na interakcję z autorem autentyku. Wzywa on redaktora naczelnego pisma do przywrócenia właściwego nazwiska Soter Kundzicz, pierwotnie ukrytego przez redaktorów pisma pod pseudonimem Serafin Kapicz, a także do nadania swoim tekstom nazwy gatunkowej bardziej adekwatnej do własnych aspiracji niż „nikiforma”.

Pisma moje, czy to podania, skargi lub inne refleksje, są krótkimi, w sposób literacki wyrażonymi utworami. W literaturze utwory takie noszą nazwę i znane są jako eseje. Żyjemy w dobie, która jest niezwykła w historii i okres ten, jako szumny dwudziesty wiek – że użyję cytatu Edwarda Redlińskiego – jest okresem „szczególnie banalnym lub szczególnie niebanalnym”. Ja myślę, że pozostanie na przyszłość wiekiem monumentalnym; wierzę w to, że będzie takim okresem. Dlatego pisma swoje nazywam monumentami i proszę zamiast określenia „Nikiformy”, stosować nazwę MONUMENTY. (s. 17-18)

Soter Kundzicz vel Serafin Kapicz w swoich monumentalnych esejach literackich wnioskuje do Prezydium WRN o przydział mieszkania przez Urząd Lokalowy, a do Dyrekcji Państwowego Domu Opieki w Jałówce – o zwrot kosztów pogrzebu żony (1867 zł), obejmujących zakup ubrania żałobnego w kolorze czarnym, koszuli i skarpet. Wśród formuł urzędowych, takich jak „z uwagi na stanowisko zajmowane...”, „wyciągnięcie odpowiednich wniosków z tego faktu”, pojawiają się rozbudowane, patetyczne metafory i porównania

homeryckie: „W moim życiu nie ma imponujących faktów walki, potężnych wodospadów o wielkiej energii i mocy. Lecz życie moje jest tylko małą kropelką spadającą: jest mrówczym zmaganiem się z wszelkim wielkowładztwem” (s. 16). Listy Serafina Kapicza mają bardziej złożoną stylistyczną tożsamość niż inne nikiiformy: są formami Nieliterackimi (tj. oficjalnymi pismami), w zamyśle swego nadawcy literackimi i potraktowanymi jako literackie przez autora *Nikiiform*, choć we wtórnym literackim użyciu o przydaniu im znaczenia artystycznego zdecydowała ich Nieliterackość – Nieliterackie, tj. artystycznie błędne, niestosowne, niewłaściwe w świetle normy języka literackiego jest nieumotywowane łączenie wypowiedzi z różnych porządków, a więc na przykład włączanie poetyzmów do pisma utrzymanego w stylu kancelaryjnym. Nieudolna literackość tych poetyckich wyimków staje się źródłem językowego komizmu, a więc efektu literackiego, za sprawą stylistycznych kontrastów: pseudopoetyckich fragmentów i oficjalnej urzędowej mowy czy patetycznej metaforyki w opisie organizacji pogrzebu – które na prawach niezamierzonej, lecz znów dostrzeżonej i wydobytej przez autora groteski łączą w kontraście metafizyczny dramat z porządkiem błahych spraw. Oto reakcja na przesyt „sztuczności sztuki”, tym, „że ona za artystyczna. Że wykorzeniła się, wysublimowała z substancji życia” (s. 5).

Formy mimetyzmu

Zjawisko ponownego artystycznego użycia tekstowych *ready-mades* w dziele literackim warto odnieść do pojęcia mimetyzmu formalnego, choć nie na zasadzie utożsamienia. Wedle Michała Głowińskiego, który wprowadził to pojęcie do badań literaturoznawczych, mimetyzm formalny jest rodzajem stylizacji i stanowi „naśladowanie środkami danej formy innych form wypowiedzi, form literackich, paraliterackich, pozaliterackich oraz – to także zjawisko

częste – tych lub owych postaci potocznego kontaktu językowego; jest formą odwołania do utrwalonych społecznie, zwykle mocno zakotwiczonych w danej kulturze, wzorców wypowiedzenia⁸². Owe inne typy wypowiedzi jako nieliterackie formy językowe wyraziście odwołujące się do społecznie utrwalonych wzorców mówienia stanowią fakt znaczący w obrębie narracji⁸³; wyodrębniają się na tle normotwórczej polszczyzny pisanej, nienacechowanej i niezatrzymującej uwagi czytelnika jako wypowiedź, która mogłaby wymagać szczególnej interpretacji⁸⁴.

Kategorię mimetyzmu formalnego można by odnieść do *Nikiform* pod warunkiem przyjęcia założenia, że utwór jest sfingowany, napisany przez Redlińskiego, a nie skomponowany z tekstów autentycznych. W pierwszym wypadku można by mówić o uzyskiwaniu efektu literackości za sprawą udatnego naśladowania – literackość byłaby wynikiem procesu twórczego; drugi przypadek dotyczyłby gry polegającej na potraktowaniu autentyków jako konwencji literackich – sprowokowaniu ich lektury w ramach norm literackości, a nie w ramach *mimesis*, czyli zgodności z rzeczywistością. Bardziej prawdopodobna hipoteza wykorzystania pierwotnie istniejących tekstów, zgodna z przekonującymi deklaracjami autora, wyklucza możliwość naśladowania i stylizacji. Mimo to przywołany w artykułach Głowińskiego i Lalewicza kontekst problemowy wydaje się istotny dla uchwycenia specyfiki *Nikiform* i innych analizowanych przeze mnie tekstów.

„O mimetyzmie formalnym mówić można tylko wówczas, gdy występuje pewnego typu napięcie, czy też gra, pomiędzy różnymi typami wypowiedzi, a więc np. powieścią i dziennikiem intymnym,

⁸² M. Głowiński *O powieści w pierwszej osobie*, w: tegoż *Narracje literackie i nieliterackie*, Universitas, Kraków 1997, s. 57.

⁸³ M. Głowiński *Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej*, w: tegoż *Poetyka i okolice*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992, s. 142.

⁸⁴ J. Lalewicz *Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej*, w: *Tekst i fabuła*, red. Cz. Niedzielski, J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1979.

do którego reguł konstrukcyjnych ona się odwołuje”⁸⁵ – zaznacza Lalewicz. W *Nikiformach* – a także w innych analizowanych dalej utworach – niewątpliwie tworzy się napięcie między formami nie-literackimi a literackimi, choć formy literackie, zarówno utrzymane w rejestrze neutralnej polszczyzny literackiej, jak i bardziej skomplikowane stylistycznie i semantycznie, poetyckie, bogate, „nieprzezroczyte”, zostają niemal zupełnie zredukowane. Znika więc z pola widzenia odbiorcy neutralne (lub poetycko wzbogacone na poziomie stylu) tło języka literackiego, na którym wyróżniają się formy mu obce. Jest to więc gra między wypełniającymi te teksty formami nieliterackimi a pojętym w całej różnorodności językiem literackim i językiem literatury, który jako model wypowiedzi artystycznej, punkt odniesienia, istnieje nie w dziele, lecz niejako wirtualnie, w świadomości odbiorcy. Zaznacza to również Janusz Lalewicz:

W myśl określenia Głowińskiego z mimetyzmem formalnym mamy do czynienia wówczas, gdy pierwszym członem relacji naśladowania – komunikatem naśladowującym – jest jakiś utwór literacki (np. pewna powieść) lub jakaś względnie wyodrębniona część utworu (np. rozdział powieści), drugim zaś jakiś typ komunikatów na tyle odmiennych, żeby dostrzegalne było wyraźne naruszenie kanonicznej formy utworu⁸⁶.

Utwory będące przedmiotem niniejszej pracy obejmują swoim zakresem niemal wyłącznie zjawiska określone tu jako drugi typ komunikatów; wszystkie wyraźnie naruszają nie kanoniczną formę utworu, lecz wysokoartystyczny kanon języka literackiego.

Elementy mimetyzmu formalnego, jak pisze Głowiński, wyodrębniają się z narracji również z tego względu, że w klasycznych formach epickich dopuszczalne są jedynie w dialogach. Trudno opisywać współczesną eksperymentalną twórczość literacką wedle

⁸⁵ Tamże.

⁸⁶ Tamże, s. 34.

tych kategorii ze względu na zacieranie się specyfiki podstawowych elementów dzieła literackiego, takich jak w przypadku prozy dialog czy narracja. Co więcej – sama kategoryzacja literatury ze względu na rodzaje wydaje się problematyczna, jeśli wziąć pod uwagę zjawisko łączenia w obrębie jednego utworu cech poezji, prozy i dramatu bądź ogólną trudność podobnej klasyfikacji (mogą jej nastręczyć choćby *Nikiiformy*). Inną istotną zmianą jest znoszenie reguły operowania polszczyzną literacką, traktowaną dotychczas jako normatywna forma wypowiedzi właściwa literaturze.

Jeśli w klasycznych formach epickich język uchodził za wzorową postać polszczyzny, na której tle wyróżniała się w obrębie dialogów materia „innych typów wypowiedzi” cytowanych na zasadzie mimetyzmu formalnego, to w dzisiejszej prozie (pominąwszy jej klasycyzujące warianty) narracja operuje niemal wyłącznie stylami innymi niż literacki. Z tak ukształtowanej mowy narracji wyodrębniają się elementy stylu artystycznego, które funkcjonują w niej zazwyczaj jako przedmiot parodystycznej transformacji. Paradoksalnie więc w obrębie dzieła literackiego komponenty ściśle literackie przykuwają uwagę jako te, które znalazły się w obcym kontekście słów pochodzących z innego porządku stylistycznego.

Janusz Lalewicz w artykule o mimetyzmie formalnym wyróżnia dwa jego warianty: mimetyzm modyfikujący, polegający na częściowym przekształceniu formy literackiej, i mimetyzm konstytuujący, który zdaniem badacza redefiniuje rozważania Michała Głowińskiego.

Naśladowanie nie dodaje nowych znaczeń do znaczenia istniejącej formy literackiej, lecz nadaje znaczenie formy literackiej jakiejś formie pierwotnie nieliterackiej. Naśladowanie nie jest więc w takim przypadku jednym z zabiegów stosowanych w literaturze, lecz zabiegiem konstytuującym literaturę⁸⁷.

⁸⁷ Tamże, s. 42-43.

Oto przypadek *Nikiform*, choć trzeba zastrzec, że konstytuowanie literatury nie opiera się na naśladowaniu, lecz na asymilowaniu gotowych tekstów. Nie jest to więc „mimetyzm konstytuujący”, lecz przetworzenie konstytuujące literackość przez artystyczną rekonstytucjonalizację gotowych tekstów i ich komponowanie oparte na regule kontrastu. Lalewicz w swoim polemicznym wobec rozprawy Głowińskiego tekście zwraca również uwagę na konieczność uwzględnienia komunikacyjnego kontekstu analizy tego typu zjawisk. Jak dowodzi polemista, rozpoznania uczonego opierają się na formalistycznej z ducha koncepcji literackości kojarzonej z nadorganizacją formalną. Tymczasem, jak twierdzi Lalewicz, analiza mimetyzmu konstytuującego wymaga powiązania literackości ze statusem i funkcją komunikacyjną tekstu⁸⁸. W powiązaniu z nią wskazuje na kilka funkcji naśladowania (które – w odniesieniu do twórczości Redlińskiego – można potraktować jako funkcje literackiego *ready-made*): nadaje ono tekstowi literackiemu sens pośredniego przedstawienia sposobu wypowiedzania się jakiegoś środowiska w jakiejś sytuacji komunikacyjnej, wskazującego na pochodzenie komunikatu, jego sposób powstania i status komunikacyjny; jest także formą artykułowania rzeczywistości, inscenizuje akt komunikacyjny⁸⁹.

Użycie formy nieliterackiej w komunikacji literackiej nadaje jej status literatury przez pozbawienie sensu funkcjonalnego, a tym samym wyeksponowanie formy jako znaczącej niezależnie od genezy i funkcji⁹⁰.

Redliński w *Nikiformach* idzie o krok dalej. Jego wykorzystanie form nieliterackich nie ogranicza się do wskazanych przez Lalewicza relacji; wypowiedzi użyte w funkcji artystycznej nie wskazują na

⁸⁸ Tamże, s. 44.

⁸⁹ Tamże, s. 38-41.

⁹⁰ Tamże, s. 43.

realne formy wypowiedzi (nie stanowią indeksów, ikon, oznak), nie inscenizują aktów komunikacyjnych, lecz nimi są, choć to wzmożenie autentyczności (wszakże bezpośrednio przywołanie „aktu mowy”⁹¹ jest wierniejszym jego oddaniem niż jego nieuchronnie zapośredniczające naśladowanie) jednak paradoksalnie nie przydaje im autentyczności. Redliński nie przywołuje kontekstu użycia wypowiedzi, całego aktu komunikacyjnego, lecz odcina od niego formę nieliteracką, nadając tej wypowiedzi znaczenie literackiego tworzywa. Bardziej radykalnie postępuje z aktami komunikacyjnymi Leopold Buczkowski w analizowanej dalej *Urodzie na czasie*, w znacznym stopniu przetwarzając wykorzystane przez siebie formy wypowiedzi użytkowych. Jednak można uznać, że to *Nikiiformy*, które stanowią kulminację tendencji zmierzających do redukcji komentarza narracyjnego i literackości pojętej jako inwencja fikcyjotwórcza⁹² w literaturze polskiej po 1956 roku, wyróżniają się na tle innych eksperymentów z mową jako utwór prezentujący te zjawiska w najbardziej radykalnej formie. Niemniej, śmiałe wizje przełomu, które roztaczał Redliński w swoich manifestach, wydają się przesadzone. *Nikiiformy*, choć pod względem formalnym pozostają utworem właściwie bez precedensu w historii literatury polskiej⁹³, wpisują się jednak w ogół tendencji, które poprzedziła twórczość innych autorów podejmujących grę z żywą mową w prozie⁹⁴. Jednym z nich był Leopold Buczkowski.

⁹¹ Jest to oczywiście pojęcie J.L. Austina.

⁹² Sformułowanie Andrzeja Zieniewicza *Małe iluminacje. Formy prozatorskie Mirona Białoszewskiego*, PIW, Warszawa 1989.

⁹³ Christian Skrzyposzek (*Wolna trybuna*, 1983, przekład polski 1999) i Sławomir Shuty (*Produkt polski. Recykling*, 2005) stworzyli wprawdzie ready-made'owe kolaże podobne w swoim założeniu do *Nikiiform*, ale dzieło Redlińskiego jest pod każdym względem od nich ciekawsze.

⁹⁴ Literacką zmianę warty ustanowił tu raczej Miron Białoszewski, skądinąd nie dbający o podobne klasyfikacje i historycznoliteracki splendor.

Preparowanie mowy.

Uroda na czasie Leopolda Buczkowskiego

[słowo] jest to bydlę bardzo skomplikowane i często zatrute.

Leopold Buczkowski¹

Studium mowy

Uroda na czasie Leopolda Buczkowskiego to literackie studium mowy, galeria wypowiedzi z różnych okresów i źródeł. Wedle Henryka Berezę autor wydobył je „z oceanu żywej polszczyzny mówionej” i zasobów własnej językowej pamięci², przechowującej i odtwarzającej zdania, jak pisał krytyk, „nieskończenie piękne”³. W gruncie rzeczy zdania te niewiele mają wspólnego z proklamowaną przez Berezę „żywą mową” jako skonwencjonalizowane frazy polszczyzny pisanej, przede wszystkim użytkowej, odcięte od swej źródłowej sytuacji komunikacyjnej. Owo „odcięcie” polega nie tylko na przeniesieniu autentycznej wypowiedzi w ramy dzieła literackiego; chodzi tu przede wszystkim o odcinającą od realnego mówienia transformację, wyraźną ingerencję w znaczenie, która rozluźnia relację wypowiedzi wykorzystanej w *Urodzie* z jej hipotetycznym, uprzednim, autentycznym użyciem, o celowe zacieranie informacji, które pozwoliłyby osadzić wypowiedź w konkretnej sytuacji, przypisać ją określonemu bohaterowi, dostrzec w niej odwzorowanie „żywej mowy”.

¹ Z Leopoldem Buczkowskim rozmawia Urszula Biełous, „Życie Literackie” 1983 nr 46, s. 8.

² H. Berezę *Uroda na czasie*, w: tegoż *Związki naturalne*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1972. Cytuję przedruk za: „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2015 nr 3, s. 153.

³ Tamże.

Autor *Urody* wyeksponował puste formy wypowiedzi, z których wyabstrahował podmiot (konkretnie określoną postać) i które wypełnił treścią przypadkową, pretekstową i drugorzędną⁴. Ujawniają się tu, jak można by powiedzieć za Bogdanem Owczarkiem, głosy niczyje, tworzące kombinację wypowiedzi nieznanymi narratorów; nie sposób tych głosów „rozpoznać w warunkach zaniku sytuacji wypowiedzianej”⁵. Nie jest więc jasne (ani istotne), kto, w jakim celu i w jakich konkretnie okolicznościach wypowiada się w wypełniających utwór zdaniach ani do kogo kieruje swoje słowa⁶. Podmiotowość *Urody* jest więc skomplikowana; czytelnik widzi w tym utworze ślady czyjegoś myślenia (odzwierciedlone w języku zachowanie, typ zaangażowania, nastawienie, emocje), ale nie widzi samego podmiotu – ani nadawcy pojedynczej wypowiedzi, ani (zwłaszcza w pierwszej części utworu) narratora zarządzającego całością tej bogatej językowej materii⁷.

Wedle Krzysztofa Uniłowskiego „symulowane w późnych utworach Buczkowskiego scenki nie reprezentują realnych, jednostkowych zdarzeń, lecz wyłącznie swoiste sytuacyjne *les genres*”⁸, w dużej mierze zdeterminowane przez gatunkowe ramy wypowiedzi, które, narastając w *Urodzie* bez uchwytnego zasady, kierują osobliwym tokiem zdarzeń. Wykorzystanie form gatunkowych służy w *Urodzie* nie tyle odzwierciedleniu reguł mowy, ile przede wszystkim ich

⁴ Na pretekstowy charakter wypowiedzi wykorzystanych w utworach Buczkowskiego zwraca uwagę Ryszard Nycz w książce *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków 2000 i Bogdan Owczarek w m.in. *Poetyce powieści niefabularnej*, PWN, Warszawa 1999.

⁵ B. Owczarek *Poetyka powieści niefabularnej*, s. 157.

⁶ Zob. M. Indyk *Jak jest zbudowana „Uroda na czasie”*, w: tejsze *Granice spójności narracji. Proza Leopolda Buczkowskiego*, Ossolineum, Wrocław 1987, s. 81.

⁷ W dalszej części *Urody* ujawnia się narrator-dezertner, którego trudno scharakteryzować. Zob. R. Nycz *Oko i dłoń pisarza. Próba interpretacji dzieła Leopolda Buczkowskiego*, w: tegoż *Sylwy współczesne*, Universitas, Kraków 1996.

⁸ K. Uniłowski *Sztuka cytatu. Od powieści przez antypowieść do metapowieści*, w: tegoż *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2006, s. 144.

problematykowaniu. Wiąże się ono (jak można sądzić) z założeniem, że w nich samych kryją się scenariusze językowych zachowań i zwyczajów, determinujące role nadawcy i odbiorcy w komunikacji, ton, jakim się do siebie zwracają, postawę, jaką zajmują wobec omawianych spraw. Są to więc zjawiska w większej mierze zautomatyzowane przez język niż wynikające z oryginalnej, indywidualnej ekspresji; dlatego *Uroda* to układ anonimowych, artystycznie zniekształconych form wypowiedzi, a nie dialogi konkretnych bohaterów. Można powiedzieć, że autor, podobnie jak Redliński, wykorzystuje nie tyle same wypowiedzi, ile przykłady gatunków mowy, znormatywizowanych form wypowiedzi⁹. Wpisany jest w nie, jak pisze Agnieszka Karpowicz, „nie tylko szablon językowy, lecz także cały kontekst związany z danym działaniem”¹⁰. Celem utworu literackiego, który składa się z gatunkowych szablonów, może być próba rozpoznania logosfery, z której pochodzą. Badaczka przywołuje pytania Bachtina, które można by zadać Buczkowskiemu (i które być może sam sobie stawiał, pisząc *Urodę*): „Jakie słowo dominuje w danej epoce, w danym prądzie? Jakie istnieją strefy i formy przełamywania słowa?”¹¹.

Jedną istotną w tym utworze sprawą jest analiza skonwencjonalizowanych zachowań i ich modalnej specyfiki przypisanych gatunkowej formie wypowiedzi, drugą – demonstrowana przez Buczkowskiego, skądinąd modernistyczna, niemożność wypracowania własnej artystycznej oryginalności na poziomie stylu. Toteż autor ujawnia swój głos nie tyle w odrębnym porządku wypowiedzi, ile w sposobie odniesienia do ustabilizowanych form językowych, w innowacyjnych operacjach na gatunkach, które odzwierciedla trafnie za pomocą stylu czy konstrukcji wypowiedzi, ale jednocze-

⁹ M. Bachtin *Problem gatunków mowy*, w: tegoż *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac. i wstęp. E. Czaplejewicz, PIW, Warszawa 1986, s. 377.

¹⁰ A. Karpowicz *Proza życia. Mowa, pismo, literatura* (Białoszewski, Stachura, Nowakowski, Anderman, Redliński, Schubert), Wydawnictwo UW, Warszawa 2012 s. 34.

¹¹ M. Bachtin *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, PIW, Warszawa 1970, s. 307. Cyt. za: A. Karpowicz *Proza życia*, s. 34.

śnie ostentacyjnie niewłaściwie na poziomie pragmatyki językowej. Na przykład nakłada na siebie dwie odległe formy, które w realnym użyciu nie mogłyby zostać złączone, czy zestawia w jednej scenie kilka wypowiedzi, które łączy wspólny temat, ale dzieli językowy rejestr. Zasadniczo opiera swoje operacje na zasadzie zamierzonej niefortunności użycia słowa, a głównym ich celem wydaje się wydobyć problemu nieuchronnej naiwności mówienia i pisania – stąd wybór form z natury rzeczy zinfantylizowanych, związanych z dziecięcym doświadczeniem językowym, i uschematyzowanych, zbanalizowanych, udaremniających indywidualną ekspresję.

Jak pisała Hanna Kirchner, „kiedy pisarz tworzy quasi-dokumenty: rzekome preparacje łacińskie, wywody nibyfilozoficzne, jakby naukowe, czy też sceny «romansowe», przez nasycenie tekstu elementami przynależnej stylowi leksyki i frazeologii, czyni to często nie dla ich treści, lecz – by tak rzec – dla ich «wyglądu», bo w nim zawarty jest przekaz”¹². Buczkowski zdaniem badaczki „zrobił kolekcję całej kultury i wypreparował z niej konwencję, czy też pokazał, że te wypowiedzi są konwencjami”¹³. Zabiegi przetwarzania wypowiedzi użytkowych w *Urodzie* – wybór form skonwencjonalizowanych, ich odpodmiotowanie i przetworzenie – można skojarzyć z różnie pojmowanym preparowaniem. Fragmenty cudzej mowy zostały wypreparowane ze swego źródłowego kontekstu użycia i wytworzone (nie w znaczeniu konstruowania od podstaw, lecz w sensie aktualizowania modelu¹⁴, powielania formy); zostały spreparowane, czyli również przerobione, przede wszystkim w tym sensie, że wypreparowano z nich podmiotowy głos. Preparowanie, co więcej, wywołuje skojarzenia z konserwowaniem martwych ele-

¹² H. Kirchner *Leopold Buczkowski, albo uroda na czasie*, w: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Kontynuacje*, red. A. Brodzka-Wald, L. Burska, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1996, s. 101.

¹³ *Jaki to genialny facet! Z Hanną Kirchner rozmawia Agnieszka Karpowicz*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2015 nr 3, s. 21.

¹⁴ R. Nycz *Tekstowy świat*, s. 273.

mentów przyrody. W *Urodzie na czasie* znalazły się nie tyle wypowiedzi, ile atrapy, puste formy, kwestie wypowiedziane anonimowo w niejasnych okolicznościach. Zebrane razem, tworzą studium przypadków, jak kolekcja wypchanych ptaków czy zestaw preparatów mikroskopowych. Zachowują ślady dawnego życia, ale zasadniczo powstały po to, by móc im się przyjrzeć; utwór ma więc charakter literackiej analizy metajęzykowej¹⁵.

Jak można przyjąć za Grzegorzem Grochowskim, który w książce *Pamięć gatunków* omawia to zagadnienie w szerokim teoretycznym kontekście (nie w odniesieniu do twórczości Buczkowskiego), różnorodne gatunki wypełniające *Urodę* mają bardziej złożone funkcje niż organizacja materii słownej czy utrwalanie artystycznej konwencji; stają się w tym utworze „narzędziem kreowania sensów, kategorią «znaczeniorodną», interpretacyjną”¹⁶. Skoro, jak pisze Stanisław Balbus, „taksonomia genologiczna [...] przeniosła się [w kulturze współczesnej – przyp. MB] z obszaru paradygmatyki form literackich w rejony hermeneutyki tych form”¹⁷, należy badać wedle Grochowskiego nie same przedmioty genologiczne, ale „sposoby, motywacje oraz cele ich wykorzystania”¹⁸.

W swojej rozprawie badacz zastanawia się m.in. nad zagadnieniem procesów sensotwórczych stymulowanych przez instrumentację gatunkową wypowiedzi¹⁹. Semantyka form gatunkowych wedle

¹⁵ Na „przesunięcie uwagi ze zdarzeń na nadzwyczajną ważność języka” zwrócił uwagę Bogdan Owczarek; widział w tym odnowienie komunikacji literackiej, zob. tegoż *O kilku ideach ważnych dla rozumienia prozy Leopolda Buczkowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2014 z. 3, s. 133. O metajęzykowym znaczeniu utworów Buczkowskiego pisał również Ryszard Nycz, zob. tegoż *Tekstowy świat*.

¹⁶ G. Grochowski *Tekst, gatunek, znaczenie. Wokół semantyki form gatunkowych*, w: tegoż *Pamięć gatunków. Ponowoczesne dylematy atrybucji gatunkowej*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2018, s. 116.

¹⁷ S. Balbus *Zagłada gatunków*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000, s. 27. Cyt. za: G. Grochowski *Tekst, gatunek, znaczenie*, s. 116.

¹⁸ G. Grochowski *Tekst, gatunek, znaczenie*, s. 116.

¹⁹ Tamże.

Grochowskiego umożliwia pośrednie wyrażanie postaw ideowych i przeświadczeń filozoficznych²⁰, jest bowiem „obrośnięta” znaczeniami, wyposażona w środki ujmowania rzeczywistości, obciążona ładunkiem ideologicznym²¹. Wydaje się, że na tym polega semantyka form nieliterackich w *Urodzie* – na instrumentacji gatunkowej, aktualizowaniu, problematyzowaniu, analizowaniu znaczeń zapisanych w „pamięci gatunku”. Formy gatunków użytkowych mają w *Urodzie* złożoną funkcję semantyczną, zasadniczo nie służą mimetycznemu umotywowaniu wypowiedzi, osadzeniu jej w prawdopodobnej sytuacji komunikacyjnej, uobecnieniu doświadczenia językowego. Przyjmują raczej funkcję instrumentalną, podporządkowaną idei metajęzykowej analizy reguł konstruowania wypowiedzi mówionej i pisanej, potocznej i literackiej. Stają się także wykładnikami niestematyzowanej bezpośrednio koncepcji literatury, literackości czy pisarskiej oryginalności, głęboko zakorzenionej w doświadczeniach pisarza.

Inną kategorią pozwalającą opisać te zjawiska jest modalność językowa i literacka, która określa stosunek treści wypowiedzi do rzeczywistości oraz stosunek podmiotu mówiącego do przedmiotu wypowiedzi²²; „modalność to [...] zbiór różnic wyznaczających stosunek mówiącego do faktów, o których mówi”²³; jest zawsze informacją o różnicy w sposobie nacechowania zdań, jak pisze Włodzimierz Bolecki, który zdefiniował to zagadnienie jako problem badań literaturoznawczych. Problem modalności wydaje się nadrzędny wobec wskazanych tu podmiotowych aspektów mowy, a skoro dotyczy większych porządków wypowiedzi niż semantyka uczuć i postaw rozpatrywana przez lingwistów w skali zdania (wyrażającego możliwość, konieczność, przyzwolenie, zakaz itp.),

²⁰ Tamże, s. 117.

²¹ Tamże, s. 119.

²² W. Bolecki *Modalność. Literaturoznawstwo i kognitywizm. Rekonesans*, w: tegoż *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2012, s. 175.

²³ Tamże.

można ją analizować na różnych poziomach dzieła: stylu pisarza, całościowo ujmowanego utworu, widocznych w nim relacji interpersonalnych i różnego typu „modalności kultury” implikowanych przez formy wypowiedzi przytaczane w *Urodzie*²⁴.

Autor *Urody* nie tylko wydobywa z wypowiedzi ich modalną specyfikę, oryginalną podmiotowość, ale modalność również im nadaje, nakładając na immanentny dla nich stosunek do słowa – swój własny stosunek do tej wypowiedzi; w takim przypadku, cytując Bachtina, „cudza mowa ma [...] podwójną ekspresję – własną, to znaczy cudzą, oraz ekspresję wypowiedzi, w której mowa ta znalazła schronienie”²⁵. Tym samym modalność tych wypowiedzi staje się złożona, wielowymiarowa, relatywna (tj. uzależniona od punktu widzenia, od tego, czy na wypowiedź spojrzeć się oddzielnie, czy w kontekście innych wypowiedzi). Kolejną warstwą modalności w *Urodzie* jest wynikający z całościowej interpretacji tego dzieła nadrzędny stosunek autora czy zarządzającego całością podmiotu do wszystkich wykorzystanych przez niego form wypowiedzi, oryginalny, specyficzny dla Buczkowskiego rodzaj parodystycznego odniesienia do języka.

Zachowania językowe: kontrasty i deformacje

Zebrane w *Urodzie* zdania, zwłaszcza w początkowej części utworu²⁶, nie układają się w opowieść, lecz w indeks nieprzystających do siebie wyrażen; nie łączy ich przyczynowo-skutkowa logika wypo-

²⁴ Kilka możliwych sfer modalności wskazuję za autorem rozprawy.

²⁵ M. Bachtin *Problem gatunków mowy*, s. 393.

²⁶ W drugiej części *Urody* cudze kwestie pojawiają się rzadziej i wedle słów Stanisława Barańczaka „na spoistej powierzchni stylizacji zaczynają się [...] rysować pęknięcia i szczeliny: to nimi właśnie wkracza nieskładna, niejasna, rwąca się wciąż [...] opowieść o dezercerze, która w dalszej partii tekstu staje się czynnikiem dominującym, spychającym na dalszy plan stylizacyjne wstawki”, S. Barańczak *Oczy Lizawie Prokofiewny*, „Odra” 1971 nr 6.

wiedzi, nadrzędna reguła scalająca, nie wiążą ich w całość wspólnę sprawę, tematy i problemy zakreślone horyzontem jednego świata przedstawionego; są to wyimki z różnych realiów, konwencji literackich i sytuacji mówienia, a ich bezpośrednie złączenie w jednym większym fragmencie jest możliwe tylko na prawach poetyki absurdu, w artystycznym kontekście oderwanym od reguł rzeczywistej komunikacji językowej.

Jeśli w pozaartystycznych sytuacjach posługiwania się językiem zakres stosownych tematów i zachowań językowych wyznacza i determinuje sytuacja mówienia, Buczkowski w *Urodzie* tę zasadę odwraca i buduje utwór z przykładów odmiennych sytuacji mówienia, które łączy ze względu na wspólny temat. A więc to temat determinuje zbiór możliwych sytuacji, a nie sytuacja – zbiór możliwych tematów. Widać to np. w przedstawionej w *Urodzie* scenie biesiadowania, w której naturalny dla niej temat jedzenia kieruje tok wypowiedzi w stronę spraw bardziej lub mniej powiązanych z nim merytorycznie (anatomiczna budowa języka, znaczenie tłuszczu w malarstwie olejnym), ale obcych stylistycznie i pragmatycznie, niemieszczących się w prawdopodobnym przebiegu tego typu rozmowy.

Te kiełbasy są bardzo dobre.

Byłyby lepsze, gdyby ich smak był bardziej czosnkowy.

Co mówisz? Uważam, że zanadto tłuste i na wpół surowe. Ale za to bigos jest wyśmienity [...]

Kieliszek wódki na zamknięcie posiedzenia. Pijmy i jedzmy.

Kiedy się ma pokarm w ustach, nie należy ani rozmawiać, ani się śmiać, żeby się nie zakrztusić lub, co gorsza, nie zadławić, gdyż część pokarmu może wpaść do krtani zamiast do przełyku.

A dobrze jest też wstrzymać się od biegania.

Niedojrzałe owoce są zielone i bardzo kwaśne. Zjadając je, łatwo można zachorować. Innym razem opowiem pani historię o pewnym chłopcu, który się objadł surowych jabłek [...]

Olej z orzechów jest wyborny.

Niedawno kilka osób widziałem w parku jedzących orzechy. Tak. Orzechy posiadają olej tłusty, który ma wielkie znaczenie w malarstwie olejnym. Pieńki służą do wyrobu lasek, biczysk, a węgiel z leszczyny poszukiwany jest przez malarzy do rysunku.

A wiśnie?

Gotowane z miodem dają tak zwany wiśniak.

Jednak siedliskiem smaku jest język – duży czerwony mięsień, bardzo ruchliwy, miękki i giętki, przyrośnięty do gardła. Za pośrednictwem języka możemy rozróżniać smak słodki, gorzki, kwaśny i słony. Językiem możemy wykonywać rozmaite ruchy – wyciągać, wciągać, zginać, mlaskać. Język jest koniecznie potrzebny w mowie. Bo na przykład znalazłem się pewnego razu po bitwie, nie wiem też jakim sposobem, u jednego z moich adiutantów przy końcu Wielkiego Tygodnia. (s. 17-18)²⁷

Widziana w całości „rozmowa” ujawnia kilkakrotne zmiany fragmentarycznie ukazanych sytuacji mówienia, które zespała – mimo skrajnej pragmatycznej odmienności przywołanych tu „gatunków mowy” i rangi związanych z nimi spraw – temat-pretekst: jedzenie²⁸. Nagłych zmian stylu i pragmatyki wypowiedzi nie motywują ani zdarzenia, ani porządek rozmowy, nie uzasadnia jej też ani w żaden sposób nie wprowadza narrator. Zresztą *Uroda* jest utworem zasadniczo nienarracyjnym²⁹, nie ujawnia się tu, zwłaszcza

²⁷ L. Buczkowski *Uroda na czasie*, PIW, Warszawa 1970. Wszystkie cytaty z *Urody* pochodzą z tego wydania. Numery stron zapisuję po cytacie w nawiasie.

²⁸ Maria Indyk zwraca uwagę na powiązania asocjacyjne (s. 78), „skojarzenia pamięciowe, podobieństwa tematyczne, symultanizm” (s. 80). Wskazuje także na „zasadę jednego tematu”, s. 84. Zob. też *Jak jest zbudowana „Uroda na czasie”*.

²⁹ Bogdan Owczarek widzi w tym zasadę późnej twórczości Buczkowskiego; zdaniem badacza pisarstwo tego autora od czasu *Pierwszej świetności* (wydanej w 1966 roku), wiąże się z nieustannym poszukiwaniem i praktykowaniem „nienarracyjnego sposobu komponowania tekstów literackich”, B. Owczarek *O kilku ideach...*, s. 134-135.

w pierwszej jego części, wypełnionej wielością cudzych tekstów, głos nadrzędny względem ledwo rozpoznawalnych nadawców pojedynczych wypowiedzi.

Przywołane w tych odrębnych zdaniach informacje nie mają żadnego znaczenia w przebiegu szczątkowej fabuły tego fragmentu *Urody*; wyróżniają się zamierzoną i demonstrowaną komunikacyjną niestosownością; są niestosowne na poziomie świata przedstawionego (w towarzyskiej pogawędce przy stole niewłaściwa i niezasadna jest informacja o technikach pozyskiwania węgla ani podawanie medycznej definicji języka, o ile nie jest to fabularnie umotywowane wypowiedzią biesiadującego lekarza czy górnika) i na poziomie relacji nadawczo-odbiorczej. Znaczące są tu natomiast modalne właściwości mówienia, a więc na przykład drugorzędność informacyjnego konkretności w towarzyskich ceremoniałach słownych, ich sprawcza wartość, rola kulminowania napięcia, związanego z potrzebą nadawania struktury spotkaniu, a także rangi i roli jej uczestnikom. Fragment zwraca uwagę na wyznaczniki werbalnych konwenansów, sposobów podtrzymywania kontaktu, a także na mentorski ton przestrogi czy przytoczonej tu definicji ze szkolnego podręcznika.

Odmienne formy wypowiedzi, połączone pretekstowym tematem jedzenia, zestawiono na zasadzie kontrastu³⁰, który eksponuje i ewokuje wiele znaczeń: wyjaskrawia właściwości sąsiadujących ze sobą zdań z różnych porządków, podkreśla ich wzajemną obcość i nieprzystawalność, uchyla ich bezpośrednio, przedmiotowe znaczenie, ustanawia metajęzykową wartość przytoczonych słów, a także ich rolę literackiego tworzywa, wikła je w sens absurdalny,

³⁰ Kontrast to jedna z cech kolażu literackiego, w którego ramy wpisuje się twórczość Buczkowskiego, również *Uroda na czasie*. Jak pisze Ryszard Nycz, kolaż z definicji powinien łączyć elementy pozaartystyczne z wysokoartystycznymi (tegoż *Tekstowy świat*, s. 291-292). Te ostatnie w *Urodzie* pojawiają się w większym nasileniu w drugiej części utworu, krytycznie przetwarzającej konwencje powieściowe. W pierwszej części, której przede wszystkim przyglądam się w tej analizie, elementy wysokoartystyczne pojawiają się rzadko.

nadaje całej tej wypowiedzi ironiczną wymowę, staje się znakiem nadrzędnej, podmiotowej ingerencji artystycznej, którą można uznać za sferę niebezpośredniej, lecz wyrazistej autorskiej ekspresji.

Autor zdaje się obnażać i ośmieszać puste wielosłowie towarzyskich zachowań językowych, znikomą wartość informacyjną i retoryczną przytoczonych tu cudzych relacji („Niedawno kilka osób widziałem w parku jedzących orzechy”) i brak dystansu mówiących, widoczny w zbędnych słowach przesady („język jest koniecznie potrzebny w mowie”) czy redundancjach („[...] żeby się nie zakrztusić lub, co gorsza, nie zadławić”). Piętnuje również naiwność, którą tu konotują poza wszystkimi powyższymi właściwościami mówienia, również definicje czy innego typu formuły objaśnienia, tłumaczące sprawy banalne („Za pośrednictwem języka możemy rozróżnić smak słodki, gorzki, kwaśny i słony”; najbardziej wyrazisty przykład z innej części utworu: „Woda jest bardzo potrzebna, toteż jest jej dużo na świecie”, s. 82). Innym sposobem ewokowania naiwności w *Urodzie* są – obce czytelnemu ironicznemu zdystansowaniu autora – czułościowe wyznania przywodzące na myśl sentymentalizm („Wzruszającą jest rzeczą widzieć młodą panienkę poświęcającą się z wyrzeczeniem się samej siebie”, s. 61).

Ostatnie zdanie cytowanego wyżej fragmentu to oderwany od kontekstu biesiadnego i od tematu, który spaja odrębne zdania, nieczytelny urywek cudzej wypowiedzi („Język jest koniecznie potrzebny w mowie. Bo na przykład znalazłem się pewnego razu po bitwie, nie wiem też jakim sposobem, u jednego z moich adiutantów przy końcu Wielkiego Tygodnia”), przyklejony bez większego sensu do poprzedniej formy wypowiedzi; naiwność poprzedzających go banałów wyostreza sens tego semantycznie złożonego zabiegu.

W niektórych fragmentach kontrast form wynika z nałożenia na siebie wypowiedzi zupełnie obcych pod względem pragmatyki językowej. Oto fragment, w którym właściciele starej karczmy planują jej remont, a ich wypowiedź przybiera formę przedszkolnej rozmowy z dziećmi.

Jakie są rodzaje wódki? Wymieńcie je. Wyliczcie wszystko, co znajduje się w karczmie, stoły, ławki, karafki. Wszystko trzeba nazwać właściwie. Przez jesień i zimę ściany w karczmie się powalały wskutek kurzu i dymu – trzeba je znowu pobielić. Murarz bieli karczmę wapnem. Co jeszcze widać brudnego? Ławki, stołki, szynkwasy. Trzeba je na nowo pomalować. To robią malarze. W naszej karczmie malarze używali innych farb. Drzwi pomalowali na zielono. (s. 51-52)

Skierowane do dziecka pytanie o znane mu rodzaje wódki czy elementy brudnej karczmy nie wróży powodzenia, tj. wiążącej odpowiedzi, pomijając oczywisty fakt, że nie jest mu potrzebne ani dla niego odpowiednie, nie jest więc prawdopodobne w przedszkolnej rozmowie. Włączenie tego tematu w ramy rozmowy z dziećmi ma oczywisty cel wywołania efektu nieprzystawalności dwóch skrajnie odmiennych sytuacji mówienia, związanych z naiwnym dziecięcym doświadczeniem językowym i ze stereotypem „maczystycznej” mowy ekip remontowych (tu nieprzedstawionej, lecz ewokowanej). Ta osobliwa wypowiedź, choć nie jest możliwa w realnej komunikacji, na poziomie języka celnie odzwierciedla edukacyjne elementy rozmowy z małymi dziećmi, takie jak pytanie angażujące odbiorców w zabawę, której celem jest wyliczenie kilku zjawisk służące ich kategoryzacji, czy wprowadzenie uschematyzowanych zdań określających podstawowe czynności i funkcje („Murarz bieli karczmę wapnem”, „To robią malarze”). Literacka, artystyczna wartość tego fragmentu polega na zakłóceniu harmonii formy wypowiedzi i jej naturalnego uwarunkowania komunikacyjnego, jak można by powiedzieć za Grzegorzem Grochowskim. Buczkowski sprowokował w tym fragmencie konflikt „między obecnym wirtualnie wzorcem gatunkowym a faktycznym ukształtowaniem wypowiedzi”³¹, naruszając komunikacyjną maksymę sposobu, która oznacza dopa-

³¹ G. Grochowski *Tekst, gatunek, znaczenie*, s. 133.

sowanie gatunku do treści³². Wskutek owego naruszenia, jak pisze Grochowski, powstają implikatury intertekstualne, które decydują o sensie wypowiedzi³³ i wzbogacają strukturę dialogowych odniesień między zacytowanymi w *Urodzie* wypowiedziami. Sens użycia formy gatunkowej wynika tu wedle badacza nie z jej konotacji zwyczajowych (jak w mimetyzmie formalnym), lecz z ustanawianych *ad hoc* odchyień³⁴.

W każdym podobnie wyodrębnionym fragmencie *Urody* – w którym łączą się właściwości kilku gatunków czy stylów nieprzystających do siebie, celowo rażących kontrastową odmiennością, niemożliwych w realnej wypowiedzi – pojawia się co najmniej jeden czynnik uzasadniający ich zestawienie na poziomie artystycznym; nigdy nie są połączone zupełnie swobodnie, bez żadnej reguły. W każdej też wypowiedzi wyraźnie wyodrębniają się cechy pozwalające od razu dostrzec w niej wariant jakiejś formy. Taką funkcję pełni w powyższym przykładzie charakterystyczna forma pytania kierowanego do dziecka. W cytowanych wcześniej przykładach elementem spajającym kilka różnorodnych wypowiedzi był ich wspólny temat. Oczywiście ani celnie odtworzone dziecięce pytanie nie czyni z przetworzonej literacko wypowiedzi takiej, która mogłaby zostać wygłoszona w przedszkolu, ani temat jedzenia nie wiąże definicji języka i kurtuazyjnej uwagi w spójną rozmowę – w obydwu przypadkach te elementy są śladem artystycznej ingerencji nadrzędnego podmiotu i uświadamiają jego własne osobliwe reguły łączenia słów w większe całości.

Fabularnie nieumotywowane frazy z przedszkolnej czytanki, użyte poprawnie, w naturalnym dla siebie pozaliterackim kontekście nie zwracają uwagi na właściwy tej formie sposób odniesienia do rzeczywistości, związany z nim mentorski ton, nieuchronną

³² Termin Stanisława Balbusa objaśniam za Grzegorzem Grochowskim.

³³ G. Grochowski *Tekst, gatunek, znaczenie*.

³⁴ Tamże, s. 131.

naiwność mówienia, uschematyzowaną wizję świata dostosowaną do perspektywy dziecka. W *Urodzie na czasie* kontekst form odmiennych czyni formę przedszkolną bardziej wyrazistą. Jest nim, po pierwsze, otoczenie protokołów, definicji i wykazów, a więc form całkiem odmiennych pragmatycznie, a po drugie – kontekst literacki, który w przypadku eksperymentalnego dzieła o wysoce skomplikowanej semantyce staje się otoczeniem pod każdym względem egzotycznym dla formy, której rolą jest jak najbardziej przystępne przedstawienie rzeczywistości w jej uproszczonej, schematycznej postaci. Rażąco niewłaściwe zastosowanie jakiejś formy kieruje na nią uwagę, wyodrębnia jej właściwości i normatywne sposoby jej użycia, daje również nowe znaczenie. Tak jak np. garnitur założony na plażę może stać się przedmiotem performansu, ekscentrycznej autoprezentacji czy oznaką psychicznych zaburzeń. Celowo niewłaściwe użycie słowa jest formą jego semantyzacji³⁵. Pisał o tym Edward Balcerzan. „Gatunek stanowi ułatwienie odbioru, gwarantuje «zrozumiałość» (choć nie musi gwarantować poczytności), zabezpiecza porozumienie co do sytuacji wypowiedzania takich właśnie słów – w ten sposób zorganizowanych”³⁶. Oczywiście Buczkowski mocno te kwestie komplikuje już na poziome określenia gatunkowej specyfiki swego dzieła. Sama forma utworu nastęrcza trudności, ale może bardziej istotne – niż określenie gatunku całościowo widzianej *Urody na czasie* – jest okiełznanie gatunkowej różnorodności tekstów, które się na nią złożyły. Jak się wydaje, Buczkowski opiera się w swoim eksperymencie właśnie na mechanizmie rozpoznawalności genologicznej. Podsuwa czytelnikowi dobrze widoczną i rozpoznawalną formę gatunkową po to, by naruszyć jej granicę, deformować jej kształt, rozbrajać stereotypy (również na temat sztuki), kojarzyć byty odległe. Parafrazując wypowiedź Balcerzana, można powiedzieć, że gatunki w prozie Buczkowskiego są

³⁵ G. Grochowski *Pamięć gatunków*, s. 121.

³⁶ E. Balcerzan *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej na materiale polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1972, s. 142.

nie na swoim miejscu, a wypełniające je słowa pochodzą z układów obcych³⁷. „U podstaw metafory artystycznej – pisze badacz – leży ta sama zasada: pogwałcenie ewidentnej swoistości rzeczy. Oto zjawisko zwyczajowo podporządkowane jednemu układowi ogląda się przez chwilę w układzie odczuwanym jako «obcy»”³⁸. By jednak zrozumieć znaczenie eksperymentu, czytelnik musi dobrze rozpoznać gatunkowy inwariant przekształconego tekstu. Bez istnienia formy wyjściowej autor musiałby zrezygnować ze swoich uniezwykleń³⁹.

Tak funkcjonują w *Urodzie*, zwłaszcza w jej wielogłosowej pierwszej części, wszystkie uniezwykłe formy wypowiedzi; żadna nie stanowi neutralnego tła dla form ekscentrycznie odmiennych. Medyczna definicja mózgu, pogawędka przy płocie i schemat powieści romansowej są tu w równej mierze „niestosowne”, do niczego nie pasują i celowo uwierają swoją sztucznością; autor zdaje się nie identyfikować z żadną z tych form, a swój stosunek do języka ujawnia przez krytyczne, zdystansowane, prześmiewcze odniesienie do mowy.

Kwestię wykorzystania konwencjonalnych form mówienia w prozie Buczkowskiego omówił również Zygmunt Trziszka. W swojej analizie zwraca uwagę na przedstawianą przez pisarza aurę rozmowy⁴⁰, ekspresję mówienia czy nadawczo-odbiorczą strukturę wypowiedzi⁴¹ (której problemy, jak można sądzić, wykraczają poza oczywiste wskazanie jej podmiotu i adresata). Zdaniem Trziszki (trudno powiedzieć, czy to jego interpretacja tej twórczości czy może odtworzenie deklaracji pisarza, z którym przeprowadził kilka obszernych wywiadów), „Buczkowski wyróżnia mowę przymiłą, odstręczającą, ironiczną, sarkastyczną, pozyskującą – «maślane gadanie»”⁴²; Trziszka przywołuje również inną istotną dla określenia

³⁷ Tamże, s. 41

³⁸ Tamże.

³⁹ Tamże, s. 42-43.

⁴⁰ Z. Trziszka *Leopold Buczkowski*, PIW, Warszawa 1987, s. 84.

⁴¹ Tamże, s. 112.

⁴² Tamże, s. 86.

sensu tej prozy myśl Buczkowskiego: „poprzez intonację człowiek «mówi» o sobie, o swoim charakterze więcej, niż te jego słowa chciałyby znaczyć. One nie mówią tego, co powinny, lecz prawda niejako sama stara się w nich ujawnić”⁴³.

Co na przykład może ujawnić kurtuazyjna konwersacja otwierająca tekstową „akcję” *Urody*?

Skorom się tylko dowiedział o przybyciu pani, pośpieszyłem natychmiast złożyć moje uszanowanie.

Bardzo to grzecznie ze strony pana, za co dziękuję. Któż panu powiedział, że tu jestem?

Ktoś wierny pani, którego spotkał na zakręcie ulicy. Czy można się spodziewać, że pani z nami przez jakiś czas zabawi? (s. 5)

Rozmowa (zaczepnięta prawdopodobnie z XIX-wiecznych rozmówek polsko-francuskich) widziana jako odrębna wypowiedź, wyraża powagę, grzeczność i wzajemny szacunek tych, którzy w niej uczestniczą. Co innego znaczyłyby w hipotetycznej lekturze XIX-wiecznego odbiorcy, co innego znaczą współcześnie, przez swoją wyraźną przestarzałość. Czynnikiem archaiczności są tu formy gramatyczne („skorom”, „któregom”) czy frazeologiczne (np. „złożyć uszanowanie”, choć dla Buczkowskiego, urodzonego w roku 1905, fraza nie musiała brzmieć przestarzałe). Ale nie tylko one przywodzą na myśl minioną epokę, trąci tu myszką również typ gorliwej uwagi, jaką mężczyzna darzy kobietę – czy: jaką powinien ją darzyć (trudno rozstrzygać, na ile jest to wyraz jego szczerych uczuć, na ile kurtuazyjna konwencja wpisana w językową etykietę). Niemniej frazy „skorom się tylko dowiedział” i „pośpieszyłem natychmiast złożyć moje uszanowanie” na pewno z dzisiejszej perspektywy, a zapewne również w roku 1970, kiedy wyszła *Uroda na czasie*, mogłyby się wydać nie tyle uprzejme, ile nadmierne i przesadne, trącające egzaltacją, która nie przystaje

⁴³ Tamże.

do komunikatu nastawionego na okazanie pokornej atencji drugiej osobie. We współczesnej rozmowie mogłyby znaleźć zastosowanie jako elementy wypowiedzi żartobliwej⁴⁴.

Obydwie te kurtuazyjne frazy przez informację o wzajemnym nastawieniu rozmówców do siebie i do zdarzenia będącego przedmiotem ich rozmowy wyróżniają się uchwytną modalnością, która wykracza poza literalne znaczenie słowa i gramatykę wypowiedzi, odsyła do szerszych, historyczno-kulturowych znaczeń, jest znakiem XIX-wiecznej mentalności. Czynnikiem eksponującym modalną specyfikę tej wymiany zdań, jej atmosferę i społeczną funkcję, jest kontrast form odmiennych. Fragment rozmówek poprzedza oddzielone od niego wymowne pojedyncze zdanie: „Nie jest kiedy drugie jest”, a za nim pojawia się scena oględzin domu i rozmowa z jego mieszkańcami, utrzymana w rejestrze potocznego języka mówionego. Rozmowa między bohaterami, nieuprzedzona wprowadzeniem narratora, przeistacza się nagle w potoczny dialog anonimowych bohaterów, złożony jakby z różnych kwestii, które spaja nie tyle sytuacja rozmowy, ile temat zdrowia. Niektóre kwestie zjawiają się jakby niezależnie od jej toku.

Mówią, że pijawki zdrożały.

Ja kazałem sobie przywieźć ze wsi i mam ich zawsze zapas.

Proszę pana, na wszystko umrzeć można.

Cóż zażyłaś dla pozbycia się kataru?

Trzymałam się ciepło, a przede wszystkim nogi, i piłam krople na piersi.

Ona nie może wcale mówić. To rzecz okropna dla tak dobrej śpiewaczki.

Czy znasz coś nieprzyjemniejszego jak mieć katar?

Czego płacze to dziecko?

⁴⁴ Choć dla dziewiętnastowiecznych stanowiły neutralne formuły konwersacji, sądząc po języku twórczości tego okresu. W pozytywistycznych powieściach zdania tego typu składają się na dialogi bohaterów niewyróżniających się ekscentrycznym zachowaniem; nie bywają też raczej przedmiotem parodii.

Ma rżnięcie.

Kaszlesz bardzo. Bolą cię piersi? (s. 8)

Zapewne ten pretekstowy temat zdrowia, bo z pewnością nie pseudo-podobieństwo komunikacyjne, skierował niespodziewanie tok wypowiedzi na wycinek z poradnika neurochirurgii czy medycyny sądowej:

Następuje śledzenie samego mózgu, nie wyjmując go z czaszki – czy jest jędrny, czy wypełnia czaszkę [...] Sierp błony twardej, processus falciformis durae matris, odcięty od crista galli ossis ethmoidei i odsunięty ku tyłowi na os occipitis. Wszystko zbadane aż do centrum semi avale, używając do tego noża szerokiego i ostrego [...] Badanie substancji corticalis et medullaris na kolor. Śledzenie wielkiego mózgowego spojenia, corpus callosum, czy jest zupełnie białe, czy nie znajdują się na nim czerwone kropleki, czy nie daje się w nim czuć pluskanie. Czy nie uszkodzone septum pellucidum. Plexus choroides wyjmuje się za pomocą palca i trzonka noża i uważa się, czy nie znajdują się tu hedatyny i piasek. (s. 9)

Jedynym uzasadnieniem tego nietypowego zestawienia potocznej, rodzinnej rozmowy o niczym, XIX-wiecznej konwersacji i wyspecjalizowanej medycznej instrukcji jest temat zdrowia, który mógł je połączyć w całość na prawach artystycznej logiki absurdu. Celem tego zestawienia jest skompromitowanie i uprzedmiotowienie słowa⁴⁵, znoszenie jego informacyjnej wartości, wiarygodności jego przekazu, jego sprawczości lub urody (w zależności od tego, jaką funkcję pierwotnie pełni). Fragmenty, które sprawiają wrażenie zachowanych w całości, wprost przeniesionych w ramy osobliwej

⁴⁵ B. Owczarek *O kilku ideach ważnych dla rozumienia prozy Leopolda Buczkowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2014 nr 3, s. 137. Na uprzedmiotowienie wypowiedzi zwrócił wcześniej uwagę Ryszard Nycz w tekście *Teufelsdröckh redivus albo o pewnym dialogu tekstowym*, w: tegoż *Sylwy współczesne*.

narracji, nienaruszonych poetycką ingerencją, zostają w równej mierze ośmieszone jak fragmenty, które pisarz groteskowo zniekształcił. Nadrzędny podmiot tego utworu modyfikuje ich znaczenie niekiedy przez sam kontrast zestawienia z formą jaskrawo odmienną, a więc wpływa na nie niejako z zewnątrz. Wedle słów Buczkowskiego „kształt i symbolika obrazu rodzi się [tu] «pomędzy» jego składnikami”⁴⁶, a więc poza sensem odrębnej wypowiedzi, między jedną formą tekstową a drugą, między jej znaczeniem literalnym a konotowanym, między wypowiedzią a jej wyobrażoną formą źródłową.

Fragment o rozkrawaniu mózgu oczywiście uchyla fabularną zasadność czy autentyczność sceny kurtuazyjnej rozmowy, znaczenia komplikują się, a więc nabierają artystycznych walorów, przez skonstrastowanie dwóch modalności: żarliwej grzeczności rozmówców z obojętnym chłodem neutralnej instrukcji. Z kolei swobodna rozmowa w kręgu rodzinnym, która znalazła się między jedną a drugą formą, rozsadza powagę ich obydwu. Z jednej strony czyni fragment staroświeckich rozmówek obiektem parodii, demaskując fasadowy charakter konwencjonalnego mówienia. Z drugiej wyśmiewa hermetyczną mowę podręcznika medycznego, choć równie dobrze można uznać, że to podręcznik medyczny wyjaskrawia przywary rozmówców, toczących mało konkretną i niezdyscyplinowaną rozmowę w porównaniu do treściwego opisu budowy mózgu. Żadna wypowiedź nie jest w *Urodzie* nadrzędna względem innej, każda spełnia tę samą funkcję wyostrzania właściwości sąsiadującej z nią mowy.

Kryptocytaty, subkody, źródła

Z czego konkretnie składa się *Uroda na czasie*? Źródłowym kontekstem bibliograficznym są w utworze Buczkowskiego zasadniczo

⁴⁶ Cyt. za: H. Kirchner *Leopold Buczkowski, albo uroda na czasie*, s. 101.

dwie pozycje, wskazane przez badaczy tej twórczości⁴⁷: rozmówki polsko-francuskie Eugonii de Rochetin Bocquel z 1850 roku i eksperymentalny utwór literacki Thomasa Carlyle'a *Sartor Resartus* z 1834 roku (wedle Zygmunta Trziszki, Buczkowski traktuje ten utwór jak słownik, z którego wybiera pojedyncze wyrazy, sformułowania i zwroty, swobodnie je parafrazuje i uzupełnia własnym materiałem słownym⁴⁸). Cytatowy charakter tych wypowiedzi został w *Urodzie* zatarty, notabene Buczkowski ani razu (bodaj w żadnej swojej książce) nie wskazał źródła przytaczanego czy parafrazowanego fragmentu. Cytaty można jednak dostrzec, zwłaszcza fragmenty rozmówek polsko-francuskich wyodrębniają się wyraźnie na tle bardziej współczesnych wypowiedzi *Urody*. Zestandaryzowane rozmowy rodem z mieszczańskiej XIX-wiecznej Francji, ceremonialne, pełne wyszukanych kurtuazji, są jak słowne eksponaty muzealne⁴⁹.

Poza cytatami, które mimo braku odesłań można jednak wskazać, językowy budulec *Urody* tworzą również swoiste dla prozy Buczkowskiego kryptocytaty, zdefiniowane przez Ryszarda Nycza w analizie tej twórczości. Kryptocytat to forma pośrednia „między cytatem oznaczonym (jednostką obcego idiolektu) a kliszą (obiegową jednostką socjolektu). Wprowadzony [...] do tekstu nowego, czyni z niego zarówno wypowiedź metajęzykową, jak jawnie intertekstualną, a przy tym permanentnie dwuznaczną: gra między dosłownością a symbolicznością; między tym, co jednostkowe, subiektywne i oryginalne a tym, co anonimowe, obiektywne i kon-

⁴⁷ R. Nycz *Tekstowy świat*; T. Błażejowski *Przemoc świata. Pisarstwo Leopolda Buczkowskiego*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 1991; B. Owczarek *O kilku ideach...*; A. Karpowicz *Kolaż. Awangardowy gest kreacji*, Wydawnictwa UW, Warszawa 2007; M. Szybist *Książki jakich mało*, „Życie Literackie” 1971 nr 12.

⁴⁸ Z. Trziszka *Leopold Buczkowski*, s. 177. Szczegółową porównawczą analizę fragmentów *Sartora* i fragmentów twórczości Buczkowskiego przeprowadził Tadeusz Błażejowski, w: tegoż *Przemoc świata*.

⁴⁹ Zob. A. Karpowicz *Kolaż. Awangardowy gest kreacji*.

wencjonalne; między naturą a kulturą; sztuką a rzeczywistością”⁵⁰. Wypowiedzi wykorzystywane w prozie Buczkowskiego, jak można napisać za Ryszardem Nyczem, są wiarygodne i znaczące jako aktualizacje odpowiednich podsystemów językowych (struktur stylistycznych i gatunkowych, subkodów)⁵¹, stanowią wypowiedzi niezwiązane bezpośrednio z konkretnym źródłem, lecz mocno skonwencjonalizowane, zastygłe w formach gatunkowych, zdeterminowane retorycznie i stylistycznie, powiązane z hipotetycznymi i rozpoznawalnymi, lecz niekonkretnymi sytuacjami wypowiedzenia, wzięte ze wspólnotowego, powszechnego zasobu „gatunków mowy”. Ryszard Nycz w opisie prozy Buczkowskiego określił tego typu formy językowe jako wypowiedzi typu figuralnego⁵², domagające się lektury symbolicznej czy alegorycznej, wykraczającej poza konkretność sensu⁵³, subkody związane z takimi funkcjami mowy jak przykładowość gramatyczna, konwersacyjność, retoryczność, „romansowość”, malarskość, teatralność⁵⁴.

Modalność

Autor stale komplikuje przekaz form tekstowych, łącząc kilka technik ich przedstawienia, kilka sytuacji komunikacyjnych, które implikują innego rodzaju kontakt nadawcy i odbiorcy, inny ich stosunek do poruszanych spraw, inny cel i charakter rozmowy. W cytowanym niżej przykładzie różnorodność wypowiedzi wynika nie tyle (choć również) ze złączenia form językowych, ile ze zmiany perspektywy mówiącego podmiotu.

⁵⁰ R. Nycz *Tekstowy świat*, s. 280.

⁵¹ Tamże, s. 273.

⁵² Tamże, s. 261.

⁵³ Tamże, s. 262.

⁵⁴ Tamże.

Pokażę pani mój zapas nasion. Te gruszki są kamieniste. A gdyby mięso gruszki nie było przykryte skórką, toby się zawałało od kurzu, zeschło od słońca i zgniło od wody deszczowej. Więc czy człowiek zjadając gruszkę wyrządza jej szkodę? Wcale nie. Tylko pamiętać trzeba, żeby ziarenka do ziemi włożyć, niczego więcej od nas nie wymaga. Tymczasem zrobimy sobie gruszkę z gliny. Niech każdy opisz gruszkę, jaką widział. Chodzi mianowicie o to, żeby każdy człowiek miał jasne pojęcie o swojej odpowiedzialności i aby był wolny od opisu innych. (s. 40)

Fragment otwiera rozmowa wokół spraw ogrodniczych, związanych z sadzeniem gruszy. Dalej typ sytuacji komunikacyjnej też przez chwilę staje się czytelny; autor wykorzystuje technikę tematycznego zespolenia odrębnych wypowiedzi i, wyzyskując motyw gruszki, wprowadza formę dziecięcej rozmowy („Niech każdy opisz gruszkę, jaką widział”, zresztą poprzednie zdanie: „Tymczasem zrobimy sobie gruszkę z gliny”, wprowadzające odcień prostodusznej familiarności, brzmi jak wzięte ze szkolnego kółka plastycznego). Główna semantyczna bohaterka tego fragmentu, gruszka, pokazana jest z kilku stron, w kilku aspektach, w kilku sytuacjach mówienia, co przywodzi na myśl symultaniczność opisu wielu sytuacji komunikacyjnych nałożonych na siebie w jednym fragmencie. Widzimy tu gruszkę jako owoc i jako plastyczny obiekt przedstawienia, zarazem prawdziwą i sztuczną, jeszcze niezasadzoną, a już przejrzałą i zgniłą, opisaną ze względu na swoje zwyczajne, praktyczne cele użycia, przez wytyczne dotyczące jej uprawy, i poetycko, surrealistycznie (gruszka mięsna i kamienista). W ostatnim zdaniu odzywa się milczący na ogół nadrzędny podmiot *Urody* i formułuje wieloznaczną przestrożę; zwłaszcza ten jej fragment: „chodzi o to, aby każdy człowiek był wolny od opisu innych”, można rozumieć rozmaicie – jako uwolnienie od stereotypowego spojrzenia, od schematycznego użycia form językowych, od potrzeby opisywania ludzi i od opinii innych na swój temat. Próba opisu gruszki na rozmaite, wykorzystane naraz sposoby, w różnych formach wypowiedzi, jakie mogą się tu

nasunąć, przywodzi na myśl intencję (auto)ironicznego obnażenia bezradności pisarza, który w wieloperspektywicznym opisie próbuje – z ostentacyjnie demonstrowaną daremnością – wyczerpać wszystkie cechy jednego przedmiotu czy zjawiska. Jest to jakby zamierzony efekt kompulsywności opisywania, udaremniający iluzję autentyzmu, do jakiej przyzwyczaili nas realiści.

Niektóre wykorzystywane w *Urodzie* wypowiedzi, choć zbliżają się do efektu autentyczności mówienia (przez to, że aktualizują rozpoznawalną formę wypowiedzi), jednocześnie oddalają się od czytelności, klarowności znaczenia.

Chiluś, który bawił się na ulicy, zobaczył matkę, podbiegł do niej i zawołał. Mamusiu, ja także coś poniosę!, zabrał od niej kosz i zaniósł go do domu w swych drobnych rączkach. Żołędź spadła z dębu, bądź ostrożny, siedź cicho. Idźmy się bawić, pędź ko-ni-ku. Chłop wie-zie des-ki do mia-sta, w lu-tym jest zi-ma. Dziadek siedzi, tu są śledzie, łódź płynie po wodzie, dzieci karmią łabędzie, dzień dobry, dziad dziękuje za grosz, kamień zmiażdżył robaka, kury chorują na pypeć, lampa już gaśnie, ktoś przyszedł, giętkie kije można giąć, dłoń, broń. (s. 84)

Przedstawiony tu fragment to kolejny przykład łączenia kilku odmiennych sytuacji nadawczo-odbiorczych związanych z dziecięcym doświadczeniem językowym. Pierwsze trzy zdania to urywek prozy narracyjnej, z auktorialną prezentacją zdarzeń, opisem i dialogiem. Sformułowanie „drobne rączki” we fragmencie „zaniósł go do domu w swych drobnych rączkach” nasyca tekst pewną czułościową, bajkową naiwnością, szczególnie obcą tej szyderczej całości, jaką jest *Uroda na czasie*. Przedstawione tu dziecko jest na początku bohaterem wypowiedzi, następnie jej odbiorcą (w upomnieniach swojej matki: „bądź ostrożny, siedź cicho”), a na końcu staje się nadawcą; podział słów na sylaby (pędź ko-ni-ku. Chłop wie-zie des-ki do mia-sta, w lu-tym jest zi-ma) oddaje powolność sylabizowania nieprawidłowego dziecięcego czytania. Idąc tropem takiej lektury, dalszy

przebieg cytowanej mowy można odczytać jako urywki ze szkolnej czytanki (już nie odczytywanej przez dziecko, ale przytaczanej przez inny podmiot); pozwala na to logika zarysowanej wcześniej akcji (szczątkowej, ale widocznej) i charakterystyczna, uproszczona składnia, a także prostota i typowość opisanych w nich zjawisk. O ile jednak początkowe zdania („Dziadek siedzi, tu są śledzie, łódź płynie po wodzie, dzieci karmią łabędzie”) wyglądają na przykłady z rozdziału *Głoska* DŻ w czytance, o tyle dalsze zdanie byłoby już przykładem dziwnym i mało prawdopodobnym w tego rodzaju formie („Dziad dziękuje za grosz”), a następne dwa, jako nazbyt drastyczne jak na wrażliwość dziecka, w ogóle nie mieszczą się w czytankowej konwencji przedstawienia świata, w jego normatywnej, harmonijnej wizji („kamień zmiażdżył robaka, kury chorują na pypeć”); stanowią raczej groteskowe wykrzywienie podobnych opisów (co by skądinąd oznaczało, że po raz kolejny zmienił się podmiot tej wielorodnej wypowiedzi). Abstrahując od znaczeń wynikłych z prawdopodobnej sytuacji komunikacyjnej, uzasadniającej umieszczenie podobnych zdań w tej niby-narracji, ustawione w szeregu frazy pod względem semantyki nie wiążą się w żadną całość, ciąg zdań przywodzi na myśl obraz zupełnie absurdalny: „dzień dobry, dziad dziękuje za grosz, kamień zmiażdżył robaka, kury chorują na pypeć, lampa już gaśnie”. Czynnikiem odsuwającym na dalszy plan informacyjną, perswazyjną, komunikacyjną wartość tych słów i wydobywającym ich wartość artystyczną, jest instrumentacja głoskowa („giętkie kije można giąć, dłoń, broń”).

Modalne znaczenia wypowiedzi zebranych w *Urodzie* warto również określić, odnosząc je do bliskich tej problematyce zagadnień związanych z pragmatyką wypowiedzi i pojęciem ramy modalnej, a także rozważając rolę znaczeń implikowanych przez ustabilizowane w języku formy mówienia. Wedle definicji Aleksandry Okopień-Sławińskiej „znaczenie pragmatyczne polega na relacji między znakiem a posługującymi się nim w akcie komunikacji nadawcą i odbiorcą; zaś w ujęciu ściślejszym: na relacji między znakiem

a nadawcą, który posługuje się tym znakiem w akcie komunikacji z odbiorcą⁵⁵, a semantycznym wykładnikiem znaczenia pragmatycznego jest rama modalna, ogarniająca daną sekwencję znaków⁵⁶. Jej konstytutywnym składnikiem jest w świetle tych założeń wyrażenie „mówię”, wokół którego tworzy się układ pragmatycznych relacji wypowiedzi. Owo „mówię” oznacza wybraną formę językowego komunikowania, gatunkową konwencję komunikacyjną, środki i okoliczności przekazu, stosunek mówiącego do własnych wypowiedzi oraz jej konwencji, i do tego, o czym mówi, stosunek do odbiorcy, motywację i zamiar komunikacyjny⁵⁷.

Podstawowym schematem ramy modalnej jest „ja – mówię – to – tobie”, gdzie „ja” oznacza nadawcę, „ty” odbiorcę, „to” wypowiedź, a „mówię” jest znakiem komunikacyjnej aktywności nadawcy⁵⁸. Trudno te role określić w odniesieniu do *Urody*. „Ja” jest na ogół niezdefiniowane ani na poziomie prymarnie wykorzystanej wypowiedzi, ani w warstwie wypowiedzi nadrzędnego podmiotu całego utworu. Tożsamości nadawcy nie rozstrzyga, a wręcz bardziej ją komplikuje, wtórny kontekst literacki. Wypowiedzi wykorzystane jako materiał językowy *Urody* nie stają się mową narratora, zwłaszcza że jego głos zacicha i jeśli mówić tu o nadawcy, należałoby wskazać na podmiot utworu organizujący wypowiedź. Ów podmiot nie wypowiada się oczywiście we własnym imieniu, jego „byt implikowany jest przez informację metajęzykową o pełnej strukturze tekstu”⁵⁹, by przywołać sformułowaną przez Okopień-Sławińską definicję tego rodzaju instancji nadawczej. Skoro funkcję podmiotu w utworze Buczkowskiego niekoniecznie definiuje pojęcie nadawcy, również centralne w ramie modalnej „mówię” ulega tu rozmyciu.

⁵⁵ A. Okopień-Sławińska *Semantyka wypowiedzi poetyckiej. (Preliminaria)*, Universitas, Kraków 1998, s. 40.

⁵⁶ Tamże, s. 42.

⁵⁷ Tamże, s. 43.

⁵⁸ Tamże, s. 42.

⁵⁹ Tamże, s. 110.

Przedmiot wypowiedzi też jest skomplikowany, biorąc pod uwagę marginalną wartość wypełniających dialogi konkretów, które sprawiają wrażenie przypadkowych i nieistotnych w przebiegu rozmowy, a temat, forma i kontekst wypowiedzi co chwilę się zmieniają. I wreszcie „ty” to zarazem nieznany bliżej odbiorca pierwotnego komunikatu, jak i zdezorientowany czytelnik.

Jak wskazuje Aleksandra Okopień-Sławińska „proces rozpoznawania znaczenia pragmatycznego nie kończy się [...] nigdy na tym, co zostało powiedziane, a musi ogarnąć znaczenia implikowane przez sam sposób i sytuację mówienia”. Owe znaczenia implikowane nadbudowują się nad informacją stematyzowaną⁶⁰, która obejmuje podstawowe, eksplicytne znaczenia słów i zdań, wynikające ze znaczeń bezpośrednio sformułowanych. Informacja stematyzowana przedstawia wizerunki podmiotów, pochodzi z wypowiedzi narratora i bohaterów, natomiast informacja implikowana kryje się w mowie postaci, jest zaszyfrowana w budowie wypowiedzi. Dotyczy zarówno niewyrażonych wprost informacji o mówiącym, które identyfikują jego status, jak i norm umożliwiających wytworzenie znaczeń⁶¹, nadrzędnych porządków, do których przynależy wypowiedź.

Każde użycie języka – pisze Okopień-Sławińska – odpowiada jakiemuś społecznemu doświadczeniu. Tym samym implikowana informacja o sposobach używania języka w danym tekście świadczy o jego nadawcy jako realizatorze pewnej praktyki społecznej. Praktyka owa obejmuje rozmaite zachowania językowe, które pozwalają zidentyfikować status mówiącego nie tyle w terminach ściśle socjologicznych, wskazujących na jego przynależność środowiskową, zawodową, klasową itp., ale i we wszelkich innych terminach charakteryzujących rozmaite grupy użytkowników mowy, np. w terminach psychologicznych (mowa

⁶⁰ Tamże, s. 45.

⁶¹ Tamże.

ludzi nerwowych, inteligentnych, rozkojarzonych, apodyktycznych) czy nawet fizjologicznych (mowa ludzi zmęczonych, jękających się, pijanych, afatyków itp.)⁶².

Semantyczna budowa *Urody na czasie* jest złożona o tyle, że utwór niewątpliwie dotyczy pragmatyki wypowiedzi, przedstawia mowę ujawniającą skonwencjonalizowane zachowania komunikacyjne, ale jednocześnie ma zupełnie inaczej rozłożone akcenty niż rozpatrywany z tej perspektywy semantyczny model wypowiedzi. Nie sposób w kontekście *Urody* przyjmować, że nad warstwą podstawowych, eksplicytnie wyłożonych informacji stematyzowanych nadbudowują się znaczenia implikowane. Podstawowym źródłem informacji o utworze Buczkowskiego jest sfera znaczeń zaszyfrowanych, konotowanych, niejawnych, wynikających z budowy wypowiedzi i ogólnie zarysowanej sytuacji mówienia. Znaczenia stematyzowane odrywają tu rolę pretekstową i marginalną.

Utwór Buczkowskiego ujawnia swoje pragmatyczne skomplikowanie odniesiony również do problematyki modalności w dziele literackim. Wedle Włodzimierza Boleckiego w tym artystycznym kontekście może się ona ujawnić na kilku poziomach; po pierwsze, na poziomie stylu pisarza („formy modalne przynoszą niestematyzowane informacje o podmiocie mówiącym, pozwalając literaturoznawcy na precyzyjne posługiwanie się kategorią «postawy autora» danej wypowiedzi wobec rzeczywistości i wobec cudzych wypowiedzi”⁶³). Po drugie, na poziomie relacji interpersonalnych w utworze. Kategorie modalne, pisze autor rozprawy, pełnią tu funkcję kluczową, „ponieważ wszelkie wypowiedzi postaci o postaciach oraz narratora o postaciach realizowane są zawsze poprzez wybór określonych modalności”⁶⁴. Trzeci obszar badacz określa, wedle

⁶² Tamże, s. 105.

⁶³ W. Bolecki *Modalności modernizmu*, s. 182.

⁶⁴ Tamże, s. 183.

jego słów, roboczo (i w cudzysłowie) jako „modalności kultury”. Wiążą się one z pragmatycznymi, komunikacyjnymi kontekstami wypowiedzi, ale także oznaczają szerzej rozumiany „zbiór postaw czy ram mentalnych charakterystyczny dla historycznych faz kultury i ich społecznych uwarunkowań”⁶⁵, warunkujący istnienie podstawowych modalności językowych, takich jak pewność, wola, konieczność czy pozwolenie⁶⁶. Czwarty obszar to modalność całego utworu, przyporządkowana głosowi nadrzędnego podmiotu utworu, a piąty – recepcja i związane z nią standardowe formuły interpretacyjne krytyków i badaczy.

Problematyka modalności *Urody* (i innych późnych utworów Buczkowskiego) w pewnej tylko mierze przystaje do tej typologii obszarów dzieła literackiego, w którym problem ten może się ujawnić. Skoro sfera narracji jest w dużej mierze zredukowana, a utwór wypełniono materiałą cudzej mowy, nie ma podstaw do analizy stylu pisarza pod kątem wybijającej się w nim modalności; bardziej owocna byłaby analiza relacji interpersonalnych, choć w zasadzie należałoby je przeddefiniować i wskazać na wpisane w formę wypowiedzi schematy zachowań, które z interpersonalnością, a więc relacją dwóch podmiotowości, niewiele mają wspólnego.

Gdzie jest podmiot?

Większość wykorzystanych w *Urodzie* form gatunkowych – wśród nich dominuje definicja, inwentarz, protokół, legenda, ustabilizowana w praktyce językowej przedszkolna rozmowa i szkolna czytanka – daje pewne wyobrażenie o celu ich wyodrębnienia i literackiego wykorzystania. Wszystkie te formy, co wynika z ich właściwości, funkcjonują w praktyce językowej jako bezpodmiotowe (określenie

⁶⁵ Tamże, s. 184.

⁶⁶ Tamże.

ich autorstwa nie jest warunkiem informacyjnej skuteczności ich przekazu), a poza tym zdolne są przedstawić mocno zawężony, schematyczny i niepogłębiony obraz rzeczywistości. Inwentarz, protokół, definicja opisują go w sposób językowo przezroczysty, bezosobowy i hermetyczny, wyspecjalizowany, wysoce skonwencjonalizowany, informacyjnie skondensowany, w ściśle określonym celu dla wąskiego grona wtajemniczonych odbiorców. Drugą rodzinę wypowiedzi tworzą w *Urodzie* formy obcojęzycznych rozmówek, legenda, szkolna czytanka i przedszkolna rozmowa. Są to gatunki z przeciwległego bieguna, choć również przedstawiają świat niepogłębiony i zawężony, tu uchwycony w sytuacjach zwyczajnych, najbardziej typowych (w podręczniku i czytance) oraz przewidywalnych (w schematycznej fabularnie i aksjologicznie legendzie). Wszystkie są możliwie najbardziej przystępne, ponieważ uczą od postaw pojmować świat, przede wszystkim w sposób językowy – przypisują nazwy przedmiotom, grupują słowa w tematyczne kategorie, pokazują mechanizmy ich łączenia (gramatycznego, logicznego, tematycznego), a w przypadku legend (z morałem) narzucają ocenę przedstawionych zjawisk. Włączone do skomplikowanego semantycznie, a więc nieprzystępnego utworu literackiego wywołują, poza znaczeniem kontrastu skrajnie odmiennych form, również sens dezautomatyzacji postrzegania rzeczywistości, w *Urodzie* nazywanej i porządkowanej jakby od nowa⁶⁷ (niczym świat w czytance) – ze skutkiem ostentacyjnie daremnym. *Uroda na czasie* pokazuje świat rozsypany, a zabieg kumulowania form kategoryzujących, porządkujących, wyliczających elementy jakiejś całości służy raczej wskazaniu bezcelowości tych zabiegów, co można odczytywać jako niebezpośrednią deklarację wyczerpania możliwości opisowych literatury.

⁶⁷ Zob. A. Karpowicz *Kolaż. Awangardowy gest kreacji*: „Narracja przeistacza się w sposób porządkowania i rozumienia świata. Temu służą enumeracje, akty nominacji, nazywania świata na nowo [...] Wiele inwentarzy i enumeracji przypomina hasła słownikowe, generowanie form językowych z abstrakcyjnych zbiorów słów pustych”, s. 190-191.

Obydwa wskazane tu porządki wypowiedzi są biegunowo odmienne, ale zarazem każda z osobna i razem wzięte kontrastują ze specyfiką standardowo rozumianego języka literackiego. Protokoły, definicje, indeksy, a z drugiej strony czytanki, baśnie, rozmówki są nośnikami mowy skonwencjonalizowanej, schematycznej, anonimowej – w przeciwieństwie do języka wysokoartystycznego, który z grubsza rzecz ujmując, stanowi indywidualną, oryginalną, wyrazistą mowę konkretnego autora. Jak pisał Bachtin, język literacki najbardziej sprzyja odbiciu podmiotowej indywidualności, stylu wypowiedzi mówcy, ponieważ wyspecjalizowane utwory gatunków artystycznych (i naukowych), zachowujące zewnętrzną wyrazistość, przybierają jednocześnie szczególny charakter wewnętrzny⁶⁸.

Jest on rezultatem przejawiania się w stylu i światopoglądzie, we wszystkich w ogóle intencjach utworu, indywidualności mówiącego podmiotu – w danym wypadku jego autora. Właśnie owo piętno indywidualności, odcisnięte na utworze, decyduje o jego wewnętrznych granicach, dzięki którym wydziela się on spośród innych utworów związanych z nim w procesie obcowania językowego w danej dziedzinie kultury⁶⁹.

Zdaniem Bachtina w przypadku literatury

indywidualizacja stylu jest [...] bezpośrednim zadaniem wypowiedzi, stanowi jeden z jej głównych celów. [...] Natomiast najmniej dogodne warunki stwarzają te gatunki mowy, które wymagają standardowej formy, jak np. wiele odmian dokumentów urzędowych, rozkazy wojskowe czy polecenia wydawane w cyklu produkcyjnym⁷⁰.

Jeśli indywidualizacja stylu jest zasadniczym zadaniem i celem utworu literackiego, cel *Urody*, jak można przypuszczać, jest od-

⁶⁸ M. Bachtin *Problem gatunków mowy*, s. 353.

⁶⁹ Tamże, s. 369.

⁷⁰ Tamże, s. 353.

wrotny. Autor zdaje się zmierzać na poziomie stylu do maksymalnej schematyzacji i odpodmiotowienia warstwy językowej swego utworu, dlatego m.in. redukuje narracyjność, która mogłaby być potencjalnie obszarem artykulacji jego stylu, autorskim „piętnem indywidualności”.

Informację o sposobie artystycznego ukształtowania wypowiedzi, o artystycznej wyrazistości utworu i pisarskiej oryginalności autora, przynoszą w *Urodzie na czasie* paradoksalnie formy najbardziej skonwencjonalizowane, pozbawione indywidualnego piętna podmiotowego z natury rzeczy (ze swej specyfiki), a ponadto, by tak rzec, odindywidualizowane wtórnie, w wyniku artystycznych działań nadrzędnego podmiotu *Urody*, który zaciera informacje o sytuacji wypowiedzenia i postaci mówiącej. W rozprawach literaturoznawczych podejmujących temat spetryfikowanych form wypowiedzi (jak choćby w powyższych fragmentach rozprawy Bachtina) powraca pogląd o ich stylistycznej neutralności; w świetle tych założeń owe formy nie mają raczej artystycznego potencjału. Wedle Grzegorza Grochowskiego

gatunek – w przeciwieństwie do konkretnej realizacji tekstowej – nie jest ani znakiem, ani zespołem sądów, lecz regulatorem użycia znaków, częścią operacyjnej kompetencji komunikacyjnej. Jako zbiór procedur, utrwalony w zbiorowej pamięci, a uobecniający się jedynie pośrednio poprzez rozproszone utrwalenia, pozbawiony jest substancjalności, gwarantującej tożsamość znaku. I wreszcie, ze względu na całościowy charakter i funkcjonalną specjalizację, nie najlepiej służy dokonywaniu wyraźnych modulacji stylistycznych, reprezentując indywidualne wybory w stosunkowo niewielkim zakresie⁷¹.

Trudno kwestionować ogólną zasadność tego stanowiska, choć zarazem można przyznać, że twórczość Buczkowskiego akurat mu przeczy. Gatunek jest w *Urodzie* elementem semantycznie i arty-

⁷¹ G. Grochowski *Pamięć gatunków*, s. 120.

stycznie znaczącym, a jego transformacje implikują, jak można sądzić, spory zasób autorskich sądów o literaturze. Krystalizują się one w relacjach między literacko wyzyskanymi formami gatunkowymi, a także między ich przetworzoną w utworze postacią a zachowaną w czytelnicznej „pamięci gatunków” formą inwariantywną. Konkretnie substancjalne wypełnienie formy gatunkowej w *Urodzie na czasie*, mimo swojej wyrazistości (symbolicznej znamienności, mimetycznej akuratności, estetycznej wartości, humorystycznego zabarwienia), ma rolę instrumentalną względem samej formy – znaczącej przez swoje celowo niewłaściwe użycie, zarówno w kontekście innych form, jak i w skali całego utworu czy w porządku tradycji literackiej regulującej funkcję zastosowania gatunkowych modeli wypowiedzi.

Podobne do cytowanych wyżej wnioski wynikają z rozprawy Włodzimierza Boleckiego o modalności:

[...] Należąc do elementarnych zjawisk systemu językowego oraz jednostkowych aktów mowy, tryby i modalizatory występują w każdej konstrukcji językowej, nie przynosząc istotnych informacji o sposobie artystycznego ukształtowania wypowiedzi. Różne społeczne uzusy czy konwencje zachowań językowych, rytuały czy etykiety językowe neutralizują przecież odmienności znaczeniowe, jakie mogą być konsekwencjami celowego stosowania różnych sposobów modalizacji. [...] Warunkiem uczynienia modalności przedmiotem literaturoznawstwa (poetyki i historii literatury) jest [...] wskazanie, że w konkretnych wypowiedziach rozmaite modalności językowe są wynikiem działań artystycznych danego pisarza, że pełnią w poetyce jego utworów istotne funkcje znaczeniowe, czyli że nie są tylko przypadkowymi składnikami wypowiedzi, wynikającymi z indywidualnych reakcji podmiotu lub z systemu danego języka narodowego albo z istniejących w nim uzusów czy rytuałów⁷².

⁷² W. Bolecki *Modalności modernizmu*, s. 181-182.

Przeczy tej regule twórczość Buczkowskiego. Owa modalna wartość form gatunkowych w *Urodzie* właśnie wynika z istniejących w języku uzusów i rytuałów. Ale jednak można tu wskazać wiele artystycznych działań, które ją wydobywają i problematyzują. Jeśli, cytując ogólną konstatację badacza, „literatura [...] potrafi modalizować [...] werbalne przedmioty⁷³ zamieniając je w teksty”⁷⁴, podmiot *Urody* nie tyle je w teksty zamienia, ile nadaje im modalność niejako z zewnątrz, przez kontrastowe zestawienie z odmiennymi formami. Bezosobowy wykaz przedmiotów nabiera w ich otoczeniu i w kontekście całego utworu modalnej wyrazistości jako ironicznie wykorzystany ekwiwalent opisu, wymowny znak krytycznego nastawienia autora do pisarstwa realistycznego. Tych intencji można się domyślić, śledząc autotematyczne deklaracje autora:

Wprowadzam czytelnika od razu w istotę rzeczy. Jedna z postaci od razu mówi – bo czyż musimy mówić, że ktoś przyszedł? Wiadomo, że człowiek chodzi, wiadomo, że człowiek siada, wiadomo, że człowiek porusza ręką, wiadomo, że człowiek marszczy czoło... Lecz chodzi przede wszystkim o to, co on zasygnalizuje, jakie wyda z siebie hasło, co zdefiniuje. Ale dla nas, świadomych swego celu pisarzy, żebyśmy opisywali, że on wyszedł, drzwi zaskrzypiały? Obowiązuje nas skrót, synteza, a zarazem widzenie wielowarstwowe, wielopłaszczyznowe. [...] Pisarze dziewiętnastowieczni tego nie rozumieli. Ja strasznie lubię

⁷³ „W literaturze granica pomiędzy dziełem a przedmiotem jest bardziej problematyczna [niż w sztukach wizualnych – przyp. MB]. Do utworów, dzieł, tekstów zaliczyłbym te wszystkie wypowiedzi, które mają rozpoznawalne, choć nie zawsze oczywiste, modalności. Do przedmiotów – takie sekwencje informacji (ale nie teksty jako wypowiedzi), które są pozbawione modalności, a zatem personalności. Rozkład jazdy pociągów, instrukcja obsługi żelazka, informacja o składzie musztardy na słoiku etc. mają swoje funkcje pragmatyczne, nie mają jednak żadnych modalności, albowiem nie możemy im przypisać zaimka osobowego w jakiejś ramie modalnej”. Tamże, s. 191.

⁷⁴ Tamże.

zerkać do starych powieści, bawię się pierwszorzędnie, oni opisują wszystko! Ale za nami wlecze się czytelnik, bo wyszedł ze starej, dziewiętnastowiecznej szkoły, lubi właśnie coś takiego jak rozwlekłość i opisywactwo, lubi być uspokajany⁷⁵.

W jednym z wywiadów rzek zatytułowanym *Proza żywa* pisarz tak się zżymał na realizm:

Gdy oddajemy jakieś zjawisko w skali jeden do jednego, to nie jest twórczość. Powieść typu mieszczańskiego, to wszystko, co uważaliśmy za kulturę to... to kleczenie andronów; jak kto kogo kochał: wchodził i mówił – dobry wieczór... zdejmował kapelusz. Te wszystkie czynności, które są znane bez czytania, te automatyzmy ludzkie, po co to opisywać?⁷⁶.

Biorąc pod uwagę ten czytelny, wyłożony wprost stosunek autora do tego typu pisarstwa, zastanawiający jest powód, dla którego jedyna opublikowana analiza *Urody na czasie* ocenia ją ze względu na wartości normy powieściowej. Na marginesie warto dodać, że – zdumiewająca sprawa – utwór ten, potraktowany jako samodzielny tekst, nie był przedmiotem żadnego obszerniejszego opisu. Drobne uwagi na jego temat pojawiają się w rozprawach obejmujących cały dorobek pisarza; zazwyczaj w telegraficznym opisie *Urody* powraca utarta formuła, że jest to zabawny eksperyment oparty na formie rozmówek polsko-francuskich. A to przecież jedna z wielu form

⁷⁵ Jest to powszechnie dostępna nieautoryzowana wersja wywiadu Jerzego Pluty, spisana bezpośrednio z nagrania. Obok niej opublikowano wersję zatwierdzoną przez autora. Co ciekawe i zastanawiające, nie ma w niej cytowanego wyżej fragmentu, dlatego też podaję wersję zachowującą dynamikę wypowiedzi mówionej. *Rozmowa z Leopoldem Buczkowskim w: ...zimą bywa się pisarzem... O Leopoldzie Buczkowskim*, red. S. Buryła, A. Karpowicz, R. Sioma, Universitas, Kraków 2008, s. 181.

⁷⁶ L. Buczkowski *Proza żywa*, Pomorze, Bydgoszcz 1986, s. 54.

językowych wykorzystanych w tym utworze, wcale niewybijająca się ponad inne. Skądinąd można przyjąć, że *Urodzie* daleko do niefrasobliwej zabawy, choć sam autor o swoim utworze mówił tak: „*Uroda na czasie* jest bardzo miłym dowcipem. Znalazłem cudowną konwencję i czujnie ją przeprowadziłem”⁷⁷.

Wracając do tej jedynej interpretacji *Urody*, autorstwa Marii Indyk⁷⁸ – autorka zdaje się usprawiedliwiać utwór z niespełnienia wymogów powieści, a nadzieję na całościowy ogląd świata (który, wprawdzie rozbity na kawałki, powinien zdaniem badaczki objawić swój panoramiczny rozmach) i rozeznanie w perypetiach bohaterów (które, choć szczątkowe i pogmatwane, ostatecznie należy, w jej ujęciu, złożyć w linearną opowieść) – pokłada w czytelniku. Szczątkowe elementy wskazujące na konwencjonalną sytuację fabularną służą zatem temu, twierdzi autorka, by wzmocnić w czytelniku przekonanie o spójnej całości⁷⁹, a niezliczone luki w poszarpanym, nieskładnie przedstawionym obrazie rzeczywistości, będące, jak pisze, skutkiem wszechwładnego panowania elipsy, stanowią zachętę do rekonstrukcyjnego wysiłku odtworzenia całościowego obrazu świata przedstawionego, który wedle badaczki był zamiarem pisarza⁸⁰.

Jak daleko było autorowi do myślenia w kategoriach powieściowej całości, świadczą nie tylko deklaracje odrzuconego wzorca tradycyjnych form epickich, ale również opisane przez Buczkowskiego w różnych źródłach własne techniki pisarskie. „Technika, technika? – pytasz. Sprawa pierwsza, to rozłożenie zjawiska na czynniki pierwsze i wybór jednego z nich”⁸¹; „próbuj zmiennej optyki: nigdy en face.

⁷⁷ Tamże, s. 238.

⁷⁸ M. Indyk *Jak jest zbudowana „Uroda na czasie”*.

⁷⁹ Tamże, s. 185.

⁸⁰ Tamże, s. 192. Niemniej Maria Indyk omówiła również inne istotne dla tego utworu zagadnienia poza złożoną kwestią jego spójności.

⁸¹ L. Buczkowski *Proza żywa*, s. 39.

Znaleźć musisz swój kąt widzenia, a tajemnicza Muza zjawi się⁸², albowiem „pisanie en face jest dzisiaj nie do przyjęcia”⁸³ – radził Zygmuntovi Trziszce w wywiadzie. „Interesuje mnie świat struktur. I punktualizm, wyodrębnienie dźwięków pojedynczych, technika brzmień izolowanych, ale też zestawienie różnych barw”⁸⁴ – pisał o muzyce, którą też się zajmował, podobnie jak twórczością plastyczną, ale można przyjąć, że wskazane tu założenia bliskie są również jego technice pisarskiej. Jak zauważył Stanisław Barańczak, Buczkowski ukazywał dany fragment rzeczywistości „nie za pomocą tradycyjnego syntetycznego opisu, ale na sposób analityczny, poprzez stworzenie ciągu synekdoch będących jak gdyby efektem skrupulatnego rozbicia owego fragmentu rzeczywistości na szereg elementów składowych”⁸⁵.

Nadrzędny podmiot *Urody* nie eksponuje swego głosu w odrębnym porządku wypowiedzi, choć w dalszej części utworu, gdy wielogłos cudzych kwestii stopniowo zacicha, w pierwszoosobowej narracji wybijają się frazy sprawiające wrażenie autotematycznych. Mimo to jego dominujący udział w rozporządzaniu materiałem przedstawionego języka widać wyraźnie w zabiegach łączenia słów ponad regułami komunikacji, wedle własnych artystycznych zasad, w kontrastowych zestawieniach różnych odmian mowy, w transformacjach wypowiedzi. Trudno uchwycić jego autorską podmiotowość, wskazując jej konkretne właściwości, łatwiej określić, jaka nie jest.

Ryszard Nycz w odniesieniu do prozy Buczkowskiego wskazał na problem negatywnej identyfikacji ironicznego podmiotu, który istnieje pod postacią „nie-ja” przestrzeni mowy⁸⁶. Wypowiedź ironiczna ma, jak pisze badacz, „niewłaściwe” znaczenie, nie jest „własną” mową podmiotu tekstu ironicznego. Sam zaś podmiot

⁸² Tamże, s. 44.

⁸³ Tamże, s. 52.

⁸⁴ Tamże, s. 203.

⁸⁵ S. Barańczak *Krwawy karnawał*, „Teksty” 1973 nr 4, s. 60.

⁸⁶ R. Nycz *Tekstowy świat*, s. 276.

zostaje w tekście określony negatywnie, jako nieobecny, i nie jest źródłem ani gwarantem sensu⁸⁷. Stąd figura dezentera, którą Ryszard Nycz zinterpretował jako odzwierciedlenie tej pisarskiej tożsamości. „Strategią narratora rządzą zasady działania dezentera, pisanie jest przedłużeniem konspiracji; panują tu te same reguły ucieczek, mistyfikacji, ustawicznych metamorfoz przedmiotu”⁸⁸. Dezerter „jest tym, kogo nie było tam, gdzie być powinien, ani też tam, gdzie się podobno znajdował [...], a więc tym, kto istotnie nie ma swego miejsca ani tożsamości [...] i kto zatem jest nieuchwytny, zawsze w «stanie uciezki»”⁸⁹. „Strategia autorskiej figury dezentera, przybierającej kolejne maski, mówiącej zawsze «nie wprost», poprzez «cudze słowa» [...], konwencje i systemy przekazu, które dystansującym gestem zarazem eksponuje i obnaża, jest nader świadomym zabiegiem Buczkowskiego”⁹⁰. Nawiązując do tych słów i *Urody na czasie*, można by przyjąć, że drugim poziomem podmiotowej ekspresji Buczkowskiego, a może swego rodzaju własnej identyfikacji, jest poza złożoną sferą ironicznego, polemicznego odniesienia do cudzego słowa również utworzenie postaci dezentera w poszarpanej fabule drugiej części *Urody*.

O świadomej konstrukcji „dezerterskiego” podmiotu świadczy pewna deklaracja Buczkowskiego, sformułowana w wywiadzie-eseju *Wszystko jest dialogiem* jako porada dla Zygmunta Trziszki, przestrzegająca go przed „ekshibicjonizmem w prozie”: „Ale pamiętaj, autor jako medium. Nie wolno ujawniać się! Istnieć, ale nie jawnie. I nigdy na płaszczyźnie A! Po tym co zaszło w świecie, po przejściu oręza nocy, nie wolno być prostodusznym opowiadaczem”⁹¹. Sam „oręza nocy” doświadczył szczególnie mocno, już jako dziewięcio-

⁸⁷ Tamże, s. 277.

⁸⁸ R. Nycz *Oko i dłoń pisarza*, s. 39.

⁸⁹ R. Nycz *Tekstowy świat*, s. 269.

⁹⁰ Tamże, s. 270.

⁹¹ L. Buczkowski *Wszystko jest dialogiem*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 242.

letnie dziecko na samym początku I wojny światowej, co zaważyło na jego życiu i pisarskim doświadczeniu:

Wybiegliśmy ze szkoły, rozglądamy się, gdzie ta wojna, przecież nie słychać wystrzałów. Idę jednak do domu i widzę już pierwszą zbrodnię: pali się nasz dom, nasza pasieka i kończy się ten malowniczy świat. Pierwszą noc I wojny światowej spędziliśmy w polu. To świat stał się poszarpany. Od tej nocy spędzonej na polu pod gołym niebem zaczęły się zapisywać strony moich ksiązek. Doznanie życia było odtąd dramatyczne i szalone. I tak już pogalopował ze mną świat i ten wiek, poczęty prawie z moimi urodzinami. Jest we mnie niepokój i ja go muszę wyrwać po kawałku dla literatury⁹².

Pod koniec życia Buczkowski opowiadał (w *Prozie żywej*), że katastrofizm, który mu się udzielił, fermentował w nim przez całe życie. Tym bardziej estetyzujące zdania i „złudne sztafaże” były dla niego nie do przyjęcia, a jedyne, co okazało się artystycznie możliwe, to, jak mówił, przenosić się szybko z zagadnienie na zagadnienie⁹³.

Źródłem jego literackiej mowy było jeszcze jedno jego poczucie dojmującej utraty. Całe życie tęsknił za wielojęzyczną okolicą Podkamienia, położonego w pobliżu Lwowa, w której dorastał jako dziecko. We wszystkich trzech wywiadach rzekach wciąż powracają te same, opowiadane po wielokroć tymi samymi słowami, tożsamościotwórcze historie z młodych lat Buczkowskiego, związane z jego językowymi doświadczeniami: pierwsza próba myślenia pod prąd, gdy za namową babci sprzeciwia się głupiemu katechecie, pierwsza sytuacja, w której zdał sobie sprawę z mocy słowa (i od tej chwili zaczął pisać; a był to obowiązek spisania protokołu z sekcji zwłok) i pierwsze literackie olśnienie, kiedy znalazł w ratowanej w czasie wojny biblioteczce utwór *Sartor Resartus*. Wiele doświadczeń, które

⁹² L. Buczkowski *Proza żywa*, s. 236.

⁹³ Tamże, s. 242.

zaważyły na jego pisarstwie, wywodzi się z młodzieńczego okresu życia w okolicach Podkamienia, w okresie międzywojennym. Między tymi powracającymi opowieściami, utrwalonymi we własnym narracyjnym szablonie, wciąż powracają strzępy cudzych opowieści, przytaczane w dziwnych dialektach galicyjskich mniejszości etnicznych z samych początków XX wieku. Chciałoby się powiedzieć: przytaczane z zadziwiającą dokładnością, ale niewielu może to dzisiaj ocenić... Niemniej brzmią, jakby autor opowiadał sąsiadowi z Nakwaszy o niedawnym pogrzebie czy weselu, choć wiadomo, że fragmenty opowieści, które próbuje ocalić pod koniec życia, wybrzmiały siedemdziesiąt, osiemdziesiąt lat wcześniej.

Początkowo materię tej mowy Buczkowski przetwarzał w swoich książkach, *Wertepach* czy *Czarnym potoku*. Celną diagnozę późniejszych przemian tej prozy postawiła Hanna Kirchner.

To, co potem Buczkowski zrobił ze swoim pisarstwem, jest moim zdaniem spowodowane tym, że ten świeży materiał «etnograficzny», lokalny – wszystko to, co zmysłowe, sensualne, dotykalne, co ze sobą zabrał na wygnanie – zaczynało mu pomału wygasać, wysychać, już przestawało być na podorędziu⁹⁴.

Jak pisała w innym tekście badaczka, „w miarę, jak oddala się w czasie empiryczny kontakt Buczkowskiego z rodzimą krainą i jej językami, swoją antyliterackość, nieufny, ironiczny i parodyjny stosunek do pisania wyraża on pośród tekstów kultury, zmieniając utwory w wielką polemikę literacką, nie dyskursywną, eseistyczną, lecz wynikającą z dialogu form, z kontrastowych zestawień paradoksalnych spotkań”⁹⁵.

Polemiczne odniesienie Buczkowskiego do różnych odmian mowy w jego późniejszych utworach, które można dziś postrzegać

⁹⁴ *Jaki to genialny facet!*, s. 23.

⁹⁵ H. Kirchner *Leopold Buczkowski, albo uroda na czasie*, s. 100.

jako skomplikowaną grę modalności, wyszukaną artystyczną formę, artykulację wysublimowanej ironii, jest oczywiście tym wszystkim, ale jest też mową, która wypełnia pustkę:

Jesteś do jakiegoś stopnia nieszczęśliwy, bo nie masz swojej ziemi. Prawda! Mieć swoją ziemię. Te soki czerpać z niej. Tak, tak! Ale nie masz tej ziemi, więc może pozostaje ironia. Może groteska? W takim razie pośmiej się trochę z tego świata [...] ⁹⁶.

W sytuacji, gdy żaden język nie nadaje się do opisu rzeczywistości, jedyną formą ekspresji własnych przemyśleń jest odniesienie się do form odrzuconych. Dlatego swoistość i oryginalność literatury Buczkowskiego formuje się w prześmiewczych obrazach cudzej mowy. Wydaje się przy tym, że obnażenie widocznych w języku przywar myślenia jest w jego twórczości bardziej złożone niż w innych, współczesnych *Urodzie*, polskich tekstach literackich przyjmujących podobny cel. Na przykład język w poezji Nowej Fali wydaje się mocniej spolaryzowany; wielu poetów z tego kręgu ostro oddziela sferę wypowiedzi bliskich swemu doświadczeniu (potocznych) i obcych mu (publicznych), jednoznacznie w wierszach skompromitowanych. Zakres form gatunkowych i rejestrów stylistycznych jest w twórczości Buczkowskiego znacznie szerszy, a ich ocena – bardziej złożona. Autor zdaje się traktować każdy przykład cudzego słowa inaczej; w jego odniesieniu do ponownie użytych form wypowiedzi (widocznym w dystansujących technikach przetworzenia) można rozpoznać rozbawienie, obojętność, niechęć, irytację, zażenowanie i inne odcienie dystansu. Przy czym raczej żadnej z wykorzystanych przez siebie form Buczkowski nie utożsamia z własnym głosem.

Problem skomplikowanego stosunku autora do wyzyskanych w prozie spetryfikowanych modeli wypowiedzi nie wyczerpuje się

⁹⁶ L. Buczkowski *Proza żywa*, s. 53.

w bogactwie tych form czy jego różnorodnych reakcjach na cudze słowo. Istotne wydają się też rozmaite sposoby przetworzenia gatunków, które autor odcina od kontekstu, rozmontowuje i dezintegruje, a elementy odmiennych, obcych sobie form nakłada na siebie lub zespala w abstrakcyjne układy wypowiedzi, łączone wedle nowych praw, niezależnie od reguł pragmatyki językowej. Same zabiegi eksponowania i przetwarzania gatunkowych form wypowiedzi są istotne o tyle, że można je uznać za widoczne znaki jego ekspresji, ironicznej modalności całego utworu, które w sumie stanowią niebezpośrednią deklarację niemożności oryginalnego opisu świata. Eksponowany na wiele sposobów problem niewydolności słowa zostawia czytelnika z poczuciem, że świata nie da się przekonująco i adekwatnie opisać; możliwy jest tylko ogląd cząstkowy, fragmentaryczny, wieloperspektywiczny, nieuchronnie schematyczny, a słowo, zamiast docierać do istoty rzeczy, tylko od niej oddala.

Jest to oczywiście diagnoza utarta w twórczości modernistycznej. Działania twórcze Buczkowskiego zmierzają jednak w odwrotnym kierunku względem modernistycznego ideału pisarskiej oryginalności, choć ostatecznie nie sposób odmówić *Urodzie* i innym późnym utworom tego autora, opartym na podobnej regule kolażowego zestawienia ustabilizowanych form wypowiedzi artystycznej i użytkowej⁹⁷, indywidualnej, artystycznej wyrazistości, która wynika nie tylko z oryginalnego stylu pisarza, lecz także z wypracowania alternatywnych – wobec pragmatyki językowej i tradycji literackiej – i swoistych dla niego reguł łączenia sekwencji spetryfikowanych form wypowiedzi oraz ich przetwarzania.

⁹⁷ Zob. R. Nycz *Tekstowy świat*.

Świat jako język. Słowo mówione i groteska lingwistyczna w prozie Doroty Masłowskiej

Język wczesnych eksperymentalnych powieści Doroty Masłowskiej, *Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną* i *Pawia królowej*¹, sprowokował sporo opinii krytycznych. Daleki od wzorca wysokoartystycznej mowy, wyswobodzony z rygorów poprawności językowej, stylistycznie i gatunkowo różnorodny, pozornie nieopracowany i chaotyczny – został przez wielu krytyków i krytyczek potraktowany literalnie i serio, jako bezpośredni zapis ulicznej mowy, aprobatywna, prostoduszna i bezrefleksyjna reprezentacja młodzieżowych socjolektów, a zarazem głos młodej pisarki, świadectwo jej nieudolności artystycznej i niemądrej, młodzieńczej buty, szokującej arogancji wobec piękna mowy polskiej². Recenzenci, którzy zgła-

¹ Lokalizując cytaty z powieści D. Masłowskiej, stosuję skróty: IL – *Inni ludzie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018; PW – *Paw królowej*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2005; W – *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2003. Liczby po skrótach wskazują na stronie. Wszystkie podkreślenia w cytatach z tych powieści – MB.

² R. Koziołek *Afirmatywne wymioty*, „FA-art” 2005 nr 1; M. Ławrynowicz, rec., „Gazeta Polska” 2005 nr 29; M. Olszewska, rec., „Gazeta Krakowska” 2006 nr 250; A. Górski *Portret artystki czasu amoku*, „Życie Warszawy” 2006 nr 234; M. Kominek *Nike bez retuszu*, „Nasz Dziennik” 2006 nr 236; M. Sawicka *Paw warszawski*, „Wprost” 2005 nr 21.

szali tego typu uwagi, nie uwzględnili zasadniczej dla tych książek intencji demaskatorskiej, celowości podobnej reprezentacji języka³.

Inne światło na tę twórczość może rzucić założenie, że jest to oparta na mechanizmach groteski i parodii gra z formą skazu i monologu wypowiedzianego; że Masłowska pokazuje powieściowy obraz cudzego języka i światopoglądu, jak można by powiedzieć za Michaiłem Bachtinem⁴. Włączone do narracji fragmenty cudzych wypowiedzi (które równie dobrze dałoby się uznać za słowa sfingowane, wytworzone na wzór autentycznej mowy) nie są w tej twórczości pierwotnymi środkami przedstawienia, stają się natomiast przedmiotem przedstawienia parodystyczno-stylizującego⁵. Jest to obraz języka zarazem przedstawiany i przedstawiający⁶.

Masłowska, niczym Puszkina w ujęciu Bachtina, ironicznie polemizuje z cudzą mową, kwestionuje ją, przysłuchuje się jej i przy-

³ Wśród tekstów krytycznoliterackich pojawiły się również głosy pozytywne. Marcin Tymiński w „Dzienniku Bałtyckim” chwali Masłowską za „talent do przerysowań i groteski”, Henryk Bereza w komentarzu do Nagrody Literackiej „Nike”, którą autorka otrzymała za *Pawia królowej* w 2006 r. – za jej zadziwiająca władzę nad językiem, cechującym się, zdaniem krytyka, absolutnie indywidualnym charakterem. Dobrze wypowiadał się o pisarce również Marcin Wilk w recenzji *Pawia królowej* pt. *Masło, ska, paw*, zamieszczonej w „Czasie Kultury” (2005 nr 3/4). Ciekawą interpretację opublikował Aleksander Wójtowicz w „Akcentach” (*Pawi ogon*, „Akcent” 2005 nr 4, s. 173). W swojej recenzji zwraca uwagę na talent Masłowskiej do stylizacji i jej językowe wyczucie. Widzi w jej twórczości portret języka i kultury, która go stworzyła. Jak pisze, „Oscylująca między pustosłowiem a bezładnych słowotokiem narracja eksponuje absurdalność języka, który traci transparentny charakter, stając się własną karykaturą”. Przywołuje tezę Martina Heideggera o języku jako narzędziu, który, dopóki jest funkcjonalny i poręczny, wydaje się naturalnie odzwierciedlać rzeczywistość, jeśli ulega dysfunkcji, uwyrażnia się jego deformujący, problematyczny status. A. Wójtowicz *Pawi ogon*, „Akcent” 2005 nr 4, s. 173.

⁴ M. Bachtin *Słowo w powieści*, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. M.R. Mayenowa, Z. Saloni, PIW, Warszawa 1970, s. 480.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże, s. 481.

gląda, wyśmiewa ją, czyli wchodzi w stosunki dialogowe z różnymi formami wypowiedzi⁷ i kształtuje intertekstualną dialogową przestrzeń między nimi. Te utwory to zatem wewnętrznie udialogizowane obrazy wielu cudzych języków⁸, które, co komplikuje status tej mowy i tej prozy, autorka sama wytwarza i przetwarza – w taki jednak sposób, by mimo zabiegów deformujących cudzą mowę zachować efekt językowej *mimesis*. Jak pisze Zofia Mitosek „tekst *Wojny polsko-ruskiej* mówi zapożyczonymi językami o zapożyczonych językach, ale mimo to sprawia wrażenie, że mówi o rzeczywistości, że odtwarza w sposób głęboko realistyczny mentalność i zachowania polskiego «dresiarza» z czasów określanych jako «kapitalizm, reklama, spółka akcyjna»⁹. Co istotne, „osobliwy język tej powieści, mieszanie i zagęszczanie elementów socjolektu powoduje, że realizm przeradza się w groteskę, a *mimesis* językowa staje się *mimesis* krytyczną”¹⁰.

Negatywne opinie na temat *Wojny polsko-ruskiej* i *Pawia królowej*¹¹ wynikają na ogół z założenia, że język tych powieści zasadza

⁷ Tamże, s. 482.

⁸ Tamże.

⁹ Z. Mitosek *Opracowanie do rzeczywistości* (Dorota Masłowska „*Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*”), w: tejsze *Poznanie (w) powieści – od Balzaka do Masłowskiej*, Universitas, Kraków 2003, s. 334.

¹⁰ Tamże, s. 338. *Mimesis* krytyczna wedle Zofii Mitosek wiąże się z naśladowaniem uwzględniającym technikę cytatu, parodystyczny, ironiczny cudzysłów, intensyfikowanie technik przedstawieniowych. Zob. Z. Mitosek *Mimesis. Zjawisko i problem*, PWN, Warszawa 1997.

¹¹ Powieść *Inni ludzie* z 2018 roku zebrała znacznie lepsze, a przynajmniej bardziej wyważone recenzje. Nie pojawiły się zasadniczo głosy recenzentów zszokowanych językiem wykorzystującym pozaliterackie rodzaje wypowiedzi; powszechnie uznano konwencję groteskowego przedstawienia języka w tej prozie, ironiczną świadomość autorki. Krytyczne uwagi odnoszą się do zagadnień pozajęzykowych, np. dotyczą stosunku autorki do opisywanych przez nią z dystansem reprezentantów różnych klas społecznych (zob. np. A. Byrska *Inni to nie my*, „Fragile” 2018 nr 3). Recenzenci doceniają słuch językowy autorki i wykorzystanie konwencji piosenki rapowej/hip-hopowej w konstruowaniu

się, by tak powiedzieć, na regule zgodności: słowa z jego literalnym znaczeniem – po pierwsze, po drugie, wypowiedzi z jej podmiotem, to zaś oznacza przypisanie bohaterowi czy narratorowi kwestii, którą wygłasza, oraz utożsamienie głosu narratora z głosem autorki, co wiąże się, po trzecie, z utożsamieniem wartości świata przedstawionego z jej przekonaniem i upodobaniami. Po czwarte, założenie to opiera się na deklarowanym przez krytyków poczuciu, że forma języka powieściowego jest zgodna ze sposobem jego tworzenia; wielu uznało, że utwory Masłowskiej to brudnopisy odzwierciedlające roboczy etap pracy nad tekstem.

Zasada dystansu

Tymczasem wspólną właściwością tych trzech utworów (analizuję tu również, poza *Wojną i Pawiem*, powieść *Inni ludzie*, lepiej przyjętą przez krytykę niż pierwsze dwie powieści Masłowskiej) jest nie reguła zgodności, przystawalności, łączności wymienionych tu

języka powieści. Zob. P. Czapliński *Nowa książka Doroty Masłowskiej „Inni ludzie”*. *Stosunek Polaków do siebie nawzajem i do Polski jest w niej sprawą niesmaku*, „Gazeta Wyborcza”, 23.04.2018; M. Sowiński rec., serwis Culture.pl, <https://culture.pl/pl/dzielo/dorota-maslowska-inni-ludzie> (7.07.2019); P. Nyga *Pat królowej*, serwis Reflektor, <http://www.rozswietlamykulturę.pl/reflektor/2018/07/03/pat-krolowej-recenzja-ksiazki-inni-ludzie-doroty-maslowskiej/> (7.07.2019); J. Tracewicz rec., Rozrywka.blog, <https://www.spidersweb.pl/rozrywka/2018/05/09/inni-ludzie-maslowska-recenzja/> (7.07.2019); [brak autora] *„Inni ludzie” – nowa książka Doroty Masłowskiej*, „Rzeczpospolita”, 7.05.2018; M. Stroiński *To są nasze billboardy*, „Przekrój”, <https://przekroj.pl/artykuly/recenzje/to-sa-nasze-billboardy> (7.07.2019); P. Cybulski rec., serwis Przy muzyce o książkach, <https://przymuzyceoksiązkach.com.pl/2018/05/dorota-maslowska-inni-ludzie-recenzja/> (7.07.2019); B. Suwiński *Prestizowy instant*, serwis Instytutu Książki, <https://instytutksiązki.pl/literatura,8,recenzje,25,wszystkie,0,inni-ludzie,133.html> (7.07.2019); W. Szot, rec., serwis Kurzójady, <https://www.kurzójady.pl/1679-dorota-maslowska-inni-ludzie> (7.07.2019).

aspektów wypowiedzi, ale zasada dystansu, który można pojmować ogólnie jako ironiczną rezerwę autorki, jej krytyczny stosunek do świadomości społecznej i utrwalonych w języku społecznych praktyk mówienia¹². Przedstawienie ich w karykaturalnej postaci ma cel parodystyczny i interwencyjny: służy krytycznej analizie przemian współczesnej mowy, jej schematyzacji i spłylenia intelektualnego.

Zasada dystansu dotyczy również oddalania słów od ich literalnych znaczeń. Słowa nie tyle wskazują tu na swoje bezpośrednie desygnaty, ile odsyłają do treści ukrywanych, wstydlivych, podskórnych, kierują też do sensów implikowanych; metonimicznie przywołują kontekst obyczajowy czy kulturowy związany zazwyczaj z kulturą popularną. Co więcej, wypowiedzi w prozie Masłowskiej odłączają się niejako od sytuacji wypowiedzania, a więc i od swego podmiotu.

Nie każdą kwestię można w tej prozie przypisać konkretnej postaci, dialogi nierzadko wtapiają się w dialogi innych bohaterów i w narrację; z kolei narrator nawet w toku jednej wypowiedzi wielokrotnie zmienia swoją postać, przyjmując również rolę bohatera czy też wielu bohaterów. Z drugiej strony w pojedynczych kwestiach konkretnych osób ciągle pobrzmiewają głosy innych postaci, nie tyle dlatego, że głosy te nakładają się na siebie, ile z uwagi na specyficzne udialogizowanie wypowiedzi; bohaterowie zdają się stale mówić do kogoś, ze względu na czyjąś obecność, również w monologach wewnętrznych, gdy w obrębie świata przedstawionego nie rysuje się żadna sytuacja rozmowy. W zaludnionym wieloma osobami świecie przedstawionym tych powieści to nie bohaterowie zmieniają wygłaszane kwestie, tylko odwrotnie – długa, wielorodna, wielogłosowa wypowiedź wciąż jakby zmienia swoich nadawców

¹² Istotę tych zagadnień wskazuje na gruncie teoretycznym i w odniesieniu do innej twórczości niż analizowana w niniejszym rozdziale Michał Głowiński w książce *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Universitas, Kraków 2000.

(co oczywiście jest sprawą inwencji narratora, nadrzędnego podmiotu tej opowieści).

Ostatnią sferą dystansu, oddalenia, rozłączności jest związek poetyki tych utworów z hipotetycznym porządkiem procesu twórczego. Masłowska – wbrew chybnym diagnozom bezpośredniego odwzorowywania ulicznej mowy w narracji – powiedziała w jednym z wywiadów, że praca nad książkami to „koronkowa robota”, która polega na starannym modelowaniu zdań i dobieraniu drobnych elementów mowy, choć te zabiegi nie są, jak twierdziła, zauważalne dla czytelnika¹³. Prezentowanie cudzego języka określiła mianem aktorstwa umysłowego¹⁴. O pisaniu *Innych ludzi* opowiadała z kolei tak:

Włożyłam w nią takie ilości pracy, że aż mi jest siebie żal. Bo na przykład kiedy pisałam *Pawia królowej*, to nie stroniłam też od bełkotu, bzdury, kakofonii, a tutaj chciałam, żeby wszystko było w punkt. Narzuciłam sobie formę piosenki, chciałam też, żeby słowa znaczyły kilka rzeczy naraz i żeby każde zdanie było w jakiś swój sposób piękne¹⁵.

Potoczna mowa jej powieści, z pozoru nieczyszczona i niedbała, to w istocie efekt wtórnego aranżowania niedoskonałości językowej. „Wtórnego” w kilku znaczeniach: wiąże się ono nie tylko z fingowanym brakiem ingerencji, sztucznie wytwarzanym autentyzmem, ale też z problematyką poetyckiej nadbudowy tekstu, która oznacza tu nakładanie efektów literackich na struktury języka mówionego. Pojęcie wtórności ewokuje również sens powrotu – restytuowania autentyzmu języka za sprawą dokonującej się w tych powieściach

¹³ M. Zielińska *Mrok, duży mrok*, „Didaskalia” 2006 nr 4, s. 33.

¹⁴ *Dyskoteka w piekle*. Z D. Masłowską rozmawia P. Dunin-Wąsowicz, „Lampa” 2004 nr 4.

¹⁵ *Nakreca się mrok*. Z D. Masłowską rozmawia Z. Król, „Dwutygodnik” 2018 nr 5, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7779-nakreca-sie-mrok.html> (7.07.2019).

krytycznej analizy jego nieudolnych przetworzeń, będących częścią codziennych praktyk komunikacji.

Wykorzystanie właściwości wypowiedzi nieliterackich w utworze artystycznym nie jest w tym przypadku formą ich nobilitacji, wręcz przeciwnie, literackość, oparta na regułach groteski, zmierza do kompromitującego mowę przetworzenia, dezawuowania słowa, celowego „pogarszania” mowy, obniżania jej poziomu, wyostrowania, zagęszczania i nasilania jej negatywnych jakości i zjawisk, mnożenia kontrastów, prowokowania brzydotą, a więc opiera się na strategii deformowania języka.

Wszystkie te zabiegi służą przetworzeniu mowy, a więc realizują konwencję groteski lingwistycznej, opartej na dostrzeżeniu „źródła semantyki wypowiedzi w samym języku, odkryciu jego automatyzmów, absurdów, nielogiczności”¹⁶. W analizowanych tu utworach elementy przetwarzanej mowy nie są ani służebne wobec fabuły, ani ilustracyjne, stają się tematem samym w sobie. „Świat jawi mi się jako język, więc językiem go przetwarzam i dlatego jestem w stanie pisać”¹⁷, „to, co robię najlepiej, to dość wiarygodny zapis polszczyzny w różnych odmianach i umiejętność grania na tym. Niewiele więcej potrafię zrobić, ale to potrafię zrobić dobrze. To moje narzędzie do rzeczywistości”¹⁸ – opowiadała w wywiadach Masłowska.

Groteskowość tej prozy wynika nie tylko z zabiegów literackich, ale też z samych właściwości mówienia. Autorka wykorzystuje sformułowania, które mogłyby się wydać karykaturalne nawet bez artystycznych środków intensyfikacji. Mogłyby się wydać, bo istotnie, choć są wynikiem deformującej kreacji, łatwo je sobie wyobrazić w wersji wyjściowej, w realnym użyciu, pozbawione groteskowej nadbudowy. Innym czynnikiem osadzającym tę prozę w konkret-

¹⁶ W. Bolecki *Od groteski antycznej do modernistycznej*, w: tegoż *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacja*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2012, s. 545.

¹⁷ M. Michalska *To ja, dyletantka*, „Gazeta Wyborcza” 2003 nr 224 (25.09.2003).

¹⁸ *Nakręca się mrok*. Z D. Masłowską rozmawia Z. Król.

nych realiach jest wykorzystywanie utrwalonych, powszechnie znanych formuł językowych i wyraziście eksponowana schematyczność mowy. Autorka sięga po wypowiedzi „pre-tekstowe”, już-gotowe, po sformułowania o utrwalonej strukturze i rozpoznawalnym wzorcu – popkulturowe klisze, frazy wzięte z telewizji i gazet, spetryfikowane formuły języka mówionego, style i gatunki użytkowe. Literacko przetworzone słowo odrywa się od swego bezpośredniego znaczenia, staje się znaczące samo w sobie, a jako wyrażenie szablonowe, odtwarzające klisze, nabiera wartości cudzysłowowej. Zdaniem Włodzimierza Boleckiego, dostrzeżenie pre-tekstowości w samym języku wymaga „cudzysłowowego traktowania poszczególnych jego wyrażen oraz oderwania ich semantyki od funkcji przedmiotowych słowa”¹⁹.

Groteska lingwistyczna ma tu zakres totalny, obejmuje wszystkie sfery literackiej mowy. Autorka nie pozostawia w zasadzie żadnego trybu mówienia, np. narracji, w neutralnej postaci, żaden wewnętrzny język powieściowy nie stanowi tła czy punktu odniesienia dla form ekscentrycznie przetworzonych. Również sfera wypowiedzi narratora, niejednorodna, migocząca wieloma głosami, staje się obszarem działań (auto)parodystycznych.

Michał Głowiński w rozprawie o grotesce w prozie Witkacego określił ją jako „literaturę wielkiej hiperboli”, która znaczy więcej niż trop. Wedle badacza stanowi ona podstawowy czynnik organizujący wypowiedź, jest wyznacznikiem stylu Witkacego i podstawowym narzędziem opisu świata przedstawionego²⁰. Parafrazując Głowińskiego, można przyznać, że proza Masłowskiej to literatura wielkiej deformacji, którą uznałabym za dominującą strategię tworzenia jakości artystycznych z form nieliterackich w analizowanej tu prozie, ogólną zasadę odniesienia autorki do cudzego słowa i tworzenia słowa własnego. Groteska ma względem tej strategii zakres szer-

¹⁹ W. Bolecki *Od groteski antycznej do modernistycznej*, s. 545.

²⁰ M. Głowiński *Witkacy jako pantagruelista*, w: tegoż *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, PWN, Warszawa 1973, s. 249.

szy – deformowanie jest bowiem jedną z technik groteskowego przedstawiania rzeczywistości²¹.

Podobnie jak w twórczości Witkacego, „słowo nie tylko tworzy tutaj rzeczy, ale jakby rozpuszcza je w sobie, przytłacza, staje się wartością autonomiczną”, co uczony określa jako wysoce zaawansowaną swobodę wyboru stylistycznego²².

Jest w prozie Witkacego (nie tylko zresztą powieściowej) [i nie tylko w twórczości Witkacego, ale również Masłowskiej – MB] niemal regułą, że każde słowo może się pojawić w każdym miejscu i o każdej dobie, że nie ma dla niego kontekstu niedostępnego. Więcej, zasadą się stało właśnie odchodzenie od przyjętych i społecznie ustabilizowanych zasad wyboru²³.

Deformacja jest w prozie Masłowskiej równie ekspansywnym żywiołem, determinującym jej odniesienie do potocznych praktyk mowy.

Choć nie brak tu również innych technik groteski, takich jak hiperbole, hybrydyzacje, jukstapozycje, opierające się na zestawieniu niepowiązanych ze sobą gatunków, stylów, jakości; logika bezsensu, przypadkowość opisywanych zdarzeń i sytuacji, tok narracji zacierający i upodrzędniający wyraziste składniki fabuły²⁴. Świat przedstawiony w prozie Masłowskiej zdaje się amorficzny i nie-

²¹ Tak przynajmniej jest to definiowane we współczesnych opisach groteski. W okresie Młodej Polski deformacja, rozumiana jako stylizowanie brzydoty, bywała przeciwstawiana grotesce (mimetycznej). Taką teorię sformułował J. Topass w rozprawie *Szlakami dusz twórczych*, przybliżonej przez Krzysztofa Kłosińskiego w książce *Wokół „Historii maniaków”. Stylizacja, brzydota, groteska*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992. Wedle Topassa groteska przedstawia brzydotę bezstronnie i wiąże się z bezpośrednim stosunkiem artysty do opisywanego obiektu. Stylizowanie brzydoty jest „stronne”, a umożliwiają ją systemy symboliczne.

²² Tamże.

²³ Tamże, s. 256.

²⁴ Cechy groteski wymieniam za Włodzimierzem Boleckim: W. Bolecki *Od groteski antycznej do modernistycznej*.

zborny, a sama literackość pełni funkcję zabawy i ludycznej gry, którą autorka podejmuje na przekór normie wysokiej literackości, hołdującej koncepcji sztuki jako sprawy poważnej i uroczystej²⁵. Groteska eksponuje ponadto automatyzm i sztuczność zachowań, prezentuje rzeczywistość niezborną, rozsypującą się, zdehierarchizowaną, amorficzną; destabilizuje się w niej również podmiot twórczy, co w prozie Masłowskiej ma szczególnie istotne konsekwencje. Kajetan Mojsak w opisie cech groteski akcentuje ponadto istotne dla tej konwencji elementy pure nonsensu i absurdałnego dowcipu²⁶.

Co dokładnie jest w tej prozie przedmiotem przedstawienia? Autorka *Wojny* problematyzuje, po pierwsze, procesualność i niedoskonałość mówienia, prezentując w swojej prozie wypowiedzi uchwycone jakby w trakcie formowania, pozornie niepoddane zabiegom estetyzacji. Po drugie, obnaża myślowe mielizny i klisze użytkowników codziennej polszczyzny, a po trzecie, ujawnia ich skrywane, lecz widoczne w języku intencje i myśli: wstydlive rojenia, niskie pobudki, niechlubne aspiracje, autoprezentacyjne popisy i pożałowania godne zachowania utrwalone w samej mowie, a także różnego rodzaju „skazy”, takie jak kompleksy czy lęki. To, co określa bohaterów tej prozy, to, jak pisał Jan Gondowicz w recenzji *Pawia królowej*,

świadomość głęboko pozawerbalna, oparta na lękach, zwidach, przesądach, gołych popędach, konfuzji i agresji, cały ów bigos opierających się wypowiedzeniu treści [...]. *Paw królowej* to coś więcej niż perfidny językowy portret bohaterów masowej wyobraźni i ich połączanego żywota. To przyłapanie na gorącym uczynku narzucanej nam wszechobecnej

²⁵ Zob. tamże, s. 552.

²⁶ K. Mojsak *Groteska w polskiej prozie narracyjnej 1945-1968*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2014.

mowy, za pomocą której nie sposób powiedzieć prawdy. I wskazanie, że kłamliwość tej mowy demaskuje właśnie jej składnia, składnia bełkotu²⁷.

Autorka sięga w swojej prozie po zjawiska ekstremalnie prawdziwe, boleśnie rzeczywiste, zgrzebne i brzydkie. Wszystkie negatywne cechy mówienia wykorzystuje właśnie ze względu na ich niedoskonałość. „To, co piszę jest trochę przeglądem przez rzeczy odrzucone, takim przekrojem przez wysypisko”²⁸ – opowiadała w wywiadzie; „zrobiłam sztukę z czegoś, z czego pozornie sztuki zrobić się nie da. Z najbardziej wstydlivej warstwy rzeczywistości. Z czegoś żenującego, odgradzonego od sztuki. Wykrzesalam z tego literaturę”²⁹, „przypominam sobie różne najbardziej beznadziejne rzeczy, jakie słyszałam albo myślałam, i robię z nich kompozycje”³⁰. Owe „beznadziejne rzeczy” ujęte w literacką narrację tracą znacznie wypowiedzi błędnych czy brzydkich, czyli wypowiedzi, które można rozpatrywać po względem norm poprawnościowych czy estetycznych, i stają się obiektem analizy oraz ekspozycji, niczym tekstowe *ready-mades*.

Groteska opiera się w tej twórczości na stosunku do społecznych praktyk mówienia³¹. Elementy obce z punktu widzenia wysokoartystycznej normy stają się tworzywem języka powieści, a fragmenty „poetyckie” (tj. poetyckie w zamyśle fingowanych nadawców silących się daremnie na językową elegancję, a w efekcie komiczne) nabierają cech słowa obcego, wykrzywionego w parodystycznej karykaturze. Autorka często wykorzystuje stereotyp eleganckiej, uroczystej mowy; przedstawia jako komiczne i szpetne wyrażenia, które w zamyśle ich pierwotnych nadawców są poważne i piękne. Wyjaskrawiona przez autorkę rozbieżność czytelnej intencji pier-

²⁷ J. Gondowicz *Glizdzia piosenka*, „Nowe Książki” 2005 nr 8.

²⁸ P. Dunin-Wąsowicz *Dyskoteka w piekle*, s. 19.

²⁹ *To ja, dyletantka*. Z D. Masłowską rozmawia M. Michalska.

³⁰ P. Gruszczyński *Jak urodzenie dziecka*, „Tygodnik Powszechny”, 10.10.2006.

³¹ M. Głowiński *Intertekstualność, groteska, parabola*.

wotnego nadawcy i jej rezultatu, czyli nieudolnych językowo wypowiedzi, groteskowo przez nią zdeformowanych, staje się źródłem językowego komizmu. Dialogiczna relacja między słowami polega tu na sprzeczności intencji pierwotnego i wtórnego nadawcy (tj. bohatera i podmiotu dzieła literackiego) wypowiedzi. Groteskowość pełni w stosunku do typu mowy funkcję podwójną – umożliwia ją i buduje wobec niej dystans³². Temat ten podejmuje Krzysztof Kłosiński w swoim opisie groteski:

„groteskowość” jest słowem, które współtworzy przeskok – od wypowiedzi do wypowiedzania – przy jego [tj. „narratora (»autora«)"] udziale dochodzi do głosu podmiot wypowiedzania (narrator) w miejsce podmiotu wypowiedzi (bohatera). To, co „groteskowe” dla pierwszego, nie jest takim dla drugiego, bowiem „groteskowość” oznacza tu właśnie nieuchwytnie dla producenta ideologii obrócenie się wytworu przeciw wytwórcy³³.

Odwołania do różnorodnych form wypowiedzi wiążą z kolei tę twórczość z problematyką intertekstualności, nie tyle przez artystyczne wykorzystanie słów, które są częścią różnych odrębnych, rozpoznawalnych porządków wypowiedzi, ile – by przywołać istotne dla tej kwestii zagadnienia wskazane przez Michała Głowińskiego – ze względu na grę, jaka zawiązuje się między włączonymi do utworu tekstami, na relacje zachodzące między nimi³⁴. Należy wobec tego spytać, co oznaczają groteskowe elementy mowy wykorzystane w powieściach Masłowskiej, jaką rolę grają w ich semantycznym wyposażeniu³⁵. Można tu też postawić sformułowane przez badacza pytania (dotyczące innej twórczości niż omawiana przeze mnie w tym tekście): w jaki sposób autorka wprowadza do swoich utworów wypowiedzi z obcego porządku językowego, czy

³² M. Głowiński *Witkacy jako pantagruelista*, s. 273.

³³ K. Kłosiński *Wokół „Historii maniaków”*, s. 205.

³⁴ M. Głowiński *Intertekstualność, groteska, parabola*, s. 22.

³⁵ Tamże, s. 7.

motywuje je za pomocą jakichś konkretnych środków, jaką pełnią funkcję i jak współbrzmia z innymi hipertekstami, co wnoszą do ogólnego znaczenia utworów³⁶?

W przypadku analizowanych tu powieści Masłowskiej jest to o tyle istotne, że cudze teksty nie tyle wnoszą cokolwiek do ogólnego znaczenia, ile je w zasadniczy sposób określają i kształtują; a zarazem o tyle problematyczne, że autorka zupełnie redukuje sferę (względnie) neutralnej wypowiedzi narratora, na której tle mogłyby się wyróżniać wypowiedzi stylistycznie odmienne; operuje wyłącznie materia cudzego słowa. Mówiąc językiem Bachtina, twórczość Masłowskiej polega na pełnym zasymilowaniu cudzego słowa, które w użyciu artystycznym pozostaje nadal uprzedmiotowioną i przetworzoną mową cudzą (tj. nie zostaje ona utożsamiona z językiem autorki, nie staje się jej mową własną). Deformująca ingerencja artystyczna, która przekształca tę mowę w tworzywo literackie, polega na parodystycznym odwróceniu jej wartości: to, co w pierwotnym użyciu miało być poważne, staje się komiczne. Autorka „zapożycza słowo cudze, lecz w odróżnieniu od stylizacji nadaje mu kierunek myślowy wręcz sprzeczny z jego naturalnym”, wedle Bachtina³⁷. Następnie³⁸ „przejmuje elementy należące do aprobowanej lub narzucanej świadomości społecznej, jednakże separuje je od kontekstu, w którym one występują: zachowując części składowe, burzy całości”³⁹, gdyż „dla groteski najważniejsza jest część burząca”⁴⁰. Toteż autorka, zgodnie ze sztuką groteski, rozkłada świat na czynniki pierwsze, tj. jego społecznie utrwalone wizje i składa z nich nowe całości⁴¹.

³⁶ Tamże.

³⁷ M. Bachtin *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, PIW, Warszawa 1970.

³⁸ Przywołuję tu ogólnie sformułowane, nieodnoszone do Masłowskiej, reguły działania groteski, objaśnione przez Michała Głowińskiego.

³⁹ M. Głowiński *Intertekstualność, groteska, parabola*, s. 155.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Tamże.

Deformacja: aranżowanie mowy nekorygowanej

Wojna polsko-ruska, Paw królowej oraz *Inni ludzie*, jako utwory skomponowane z wypowiedzi niedoskonałych, niby niegotowych, uchwyconych jakby w chwili, w której powstają, uświadamiają procesualny charakter i myślenia, i wysłowienia, i twórczości literackiej. Oto fragment *Pawia królowej*. Otwiera go powracający w całym utworze parodystyczny schemat opisu okoliczności zdarzeń („Grudzień, rok czwarty dwa tysiące, miasto Warszawa, państwo polskie Polska”), z charakterystycznymi dla przetwarzanej przez autorkę mowy inwersją i wielosłowiem, które odsyłają do potocznych wyobrażeń o elegancji językowej. Ów schemat opisu niepostrzeżenie przeistacza się w mowę pozornie zależną prezentującą przebieg myśli niezbyt rozgarniętej sprzedawczynie, Katarzyny Lep. Do prowadzonej przez nią piekarni przychodzi dwóch policjantów. Choć celem ich wizyty są zwykłe zakupy, widok funkcjonariuszy sprawia, że wyobrażenia bohaterki, przywykła do poetyki telewizyjnej sensacji, wyświetla jej scenariusz interwencji kryminalnej. Na wypadek powołania na świadka zdarzenia (które nie miało miejsca) „Lep Katarzyna” pospiesznie obmyśla plan swojej odmowy.

Grudzień, rok czwarty dwa tysiące, miasto Warszawa, państwo polskie Polska, o co może chodzić? – pyta się Katarzyna Lep siebie sama w sobie, poprawiając pospiesznie ułożenie na oczach powiek, czego chcą ci dwaj tutaj zbliżający się policjanci panowie? Jakby co, to nic nie wiem nic i jak coś, to nic im nie powiem, ja nie mam nic wspólnego z niczym i jak coś to mnie o nic nie chodzi, nic ja o niczym nie wiem i nic mnie to nie obchodzi, i nic nie powiem, nic nie widziałam, bo ja tu patrzyłam wtedy w inną stronę, leżeli tu jeden z drugim jacyś tacyś? A może, ale ja wtedy w stronę pieczywa miałam patrzona, penis w pochwie. [PK 54]

Fragment przedstawia myślenie w sytuacji nerwowego napięcia. Bohaterka układa w głowie serię gorączkowych pytań i odpowie-

dzi. Wszystkie z grubsza znaczą to samo, lecz obawa o skuteczny przekaz każe jej przymierzać tę samą treść do różnych form wyrazu, jakby kilka wariantów identycznych wyjaśnień mogło dać chwilowe poczucie przygotowania wyczerpującej argumentacji i było czymś więcej niż rozpacзлиwa pustka w głowie. Testując w myślach różne formy zeznania, Kasia powtarza kilka tych samych struktur takiej wypowiedzi: podobne zdania zorganizowane wokół przywoływanego parę razy negatywnego zaimka („nie wiem nic” i „nic im nie powiem”), te same fatyczne wtręty („jakby co” i „jak coś”), te same słowa w obrębie jednego zdania (np. „jakby co, to nic nie wiem nic”). Czytając tę wypowiedź jako opis reprezentatywny dla pewnych zachowań językowych, można uznać, że w podobnych sytuacjach ustrukturyzowany językowo umysł zapętla jedną myśl, formułując kolejne formy jej wyrazu, a ogólną zasadą wypowiedzi osoby będącej pod presją własnych lęków jest tendencja do powtórzeń, tu wzmożonych i nasilonych wedle prawideł groteskowej przesady.

Iluzję wypowiedzi mówionej⁴² oddaje zabieg kumulowania elementów niekorygowanych, odtwarzający porządek formowania wypowiedzi. Jednokierunkowa – wszakże rozwija się w czasie – uniemożliwia poprawki. Autorka zachowuje więc i uwypukla niedoskonałości mówienia: powtórzenia, treści „nieważne”, znaki myślowego niedbalstwa, chaotyczny, nielinearny bieg myśli i ich zapętlenie, a w innych wariantach zapisu podobnych zjawisk również elementy parajęzykowe, błędy logiczne czy chybione skojarzenia, rwane słowa, błędnie artykułowane głoski.

Poza powtórzeniami pojawiają się w tym i niżej cytowanym fragmencie również znaki zacięcia myśli widoczne w samej składni wypowiedzi: „Ale ja to bym chciał taką z więcej żeby było glancu”. Pierwsza część zdania („Ale ja to bym chciał..”) zapowiada użycie

⁴² Odwołuję się do sformułowania Borisa Ejchenbauma. B. Ejchenbaum *Jak jest zrobiony „Płaszcz” Gogola*, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, s. 491.

dopełnienia z przydawką (na przykład: „chciałbym bułkę drożdżową”). Nie ma w polszczyźnie jednego słowa określającego większą ilość „glancu”, więc podmiot tej wypowiedzi dokończył zdanie za pomocą omownej frazy, dla której polska gramatyka przewiduje inną formę zdania niż ta użyta przez bohatera. Doszło tu do złączenia dwóch różnych struktur: zdania pojedynczego z rozbudowaną przydawką: „chciałbym taką z większą ilością glancu” oraz zdania podrzędnie złożonego: „chciałbym, żeby było/żeby miała więcej glancu”. Zachowane w zapisie błędy oddają pewną prawdę o samej dynamice i procesualności potocznego myślenia, jego zastojach, rozproszeniu uwagi tego, kto mówi, pośpiechu czy rozprężeniu. Prezentują mechanizmy myślenia oraz formowania wypowiedzi; te, które wyczyściłaby staranna korekta utworu podtrzymującego normy wysokiej literackości.

Narracja przypomina tu skaz, który polega na „wprowadzeniu w obręb opowiadania żywiołu języka potocznego”⁴³. Skaz, podobnie jak monolog wypowiedziany aktualizuje – wedle Michała Głowińskiego – sytuację rozmowy, dąży do nadania monologowi cech bezpośredniej, zwykłej opowieści, co wyraża się „w nawiązaniu do pozornie nie kontrolowanej i jakby utrwalonej na gorąco mowy potocznej”⁴⁴; elementy skazu widoczne są we frazach niedbałych, wypełnionych pourywanymi zdaniami i oddanymi w tekście gestami fonicznymi⁴⁵. Monolog wypowiedziany, będący, podobnie jak skaz, formą monologu odwołującego się do wypowiedzi ustnej, nosi z kolei cechy retorycznego i intelektualnego zrygoryzowania (opowieść utrzymana w tym porządku musi być zdolna do przekazania zasadniczej problematyki utworu, jak pisze Głowiński). Obydwie te formy „są motywowane przez sytuację w narracji wypowiedzianej zasadniczą sytuacją dialogową, która powołała

⁴³ M. Głowiński *Narracja jako monolog wypowiedziany*, w: tegoż *Narracje literackie i nieliterackie*, Universitas, Kraków 1997, s. 86.

⁴⁴ Tamże, s. 99.

⁴⁵ Tamże.

do życia monolog”⁴⁶. Dominuje tu więc rola czynnika oralnego i obecności odbiorcy.

Proza Masłowskiej łączy cechy skazu i monologu wypowiedzianego; pozoruje niedbałą mowę, utrwaloną rzekomo na gorąco, która jednak w istocie jest wynikiem rygoru intelektualnego; skomplikowanych operacji semantycznych, rozluźniających relację między słowem a jego desygnatem, i kunsztownych (wbrew pozorom niedbałości) zabiegów ingerujących w estetykę i znaczenie słów.

Typowa dla monologu wypowiedzianego i skazu obecność odbiorcy w danej frazie wynika w prozie Masłowskiej nie tylko z oddania w narracji rzeczywistych praktyk mowy, realnego, wpisanego w język, kontaktu nadawcy z odbiorcą. Jest także efektem działań literackich, łączących właściwości narracji pierwszoosobowej, drugoosobowej i auktorialnej z dialogami, mowy pozornie zależnej z monologiem wewnętrznym itd. Wszystkie sfery wypowiedzi narracyjnej przenikają się tu i łączą. Autorka notabene odwraca porządek dialogów i narracji⁴⁷; czyni z narracji przestrzeń wypowiedzi wielu osób, a żywioł rozmowy wprowadza do monologu jednej postaci, która we własnych myślach projektuje swego rozmówcę.

Tendencja do dialogizowania języka (czy może: wydobywania jego dialogowości) jest w tej twórczości bardzo wyrazista i nie dotyczy jedynie stosunków dialogowych między odmiennymi formami wypowiedzi. Bohaterowie Masłowskiej mówią zawsze do kogoś lub choćby z myślą o potencjalnym adresacie, stąd tak częste w ich wypowiedziach – nie tylko w rozmowach, ale też w monologach wewnętrznych – fatyczne elementy porozumienia, ustabilizowane w praktyce językowej szablony rozmowy, uchwytny sygnały językowej autoprezentacji (przed kimś), sublimowania wstydu (wobec kogoś), wywierania presji (na kimś), nawiązywania i podtrzymywa-

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Zob. L. Doležel *O stylu moderní české prozy. Vystavba textu*, Praha 1960. Za: M. Głowiński *Dialog w powieści*, w: tegoż *Gry powieściowe*.

nia kontaktu (z kimś). Jako zjawiska mimetycznie czytelne (mimo groteskowej przesady), a zatem odsyłające do realnych właściwości mówienia, uświadamiają istnienie wpisanych w język elementów komunikacji.

Warto może zwrócić uwagę, że choć w wypowiedziach bohaterów widać obecność hipotetycznego, wyobrażonego przez nich odbiorcy, w obrębie świata przedstawionego nie stanowią one zazwyczaj elementów rozmowy, nie są kwestiami przynależnymi do wyodrębnionego w powieści porządku dialogów, ale wtapiają się w niejednolitą narrację, złożoną z głosów wielu postaci, które wciąż przyjmują inne role.

Oto przykłady wpisanych w partie *quasi*-dialogowe zachowań językowych służących podtrzymaniu kontaktu bądź potwierdzeniu rangi słów mówiącego: „jakbym miał wybierać, to zupkę chińską z kaczki też bez zastanowienia wybrałbym. Ale wiesz. Tam straszna chujosa na tym *Z koźmi sylwester* była kwestii aprowizacji” (PK 85); „Pyta dlaczego siedzę z twarzą do ściany. Mówię, czy gdybym siedział przodem, to może by coś zmieniło, tak?” (W 6-7); „Ale generalnie to powiem tak: szczerze? najczęściej są to kobiety, co nie podobają się facetom, i przez to jedna z drugą tak sobie to tłumaczą, że są lesbą” (IL 49).

Podobne frazy – umieszczone w monologu, nie w dialogu, w którym byłyby umotywowane prawdopodobieństwem komunikacyjnym – tracą znaczenie funkcjonalne czy pragmatyczne i zyskują sens literacki, stają się figurami awangardowej dezautomatyzacji, która przez zmianę kontekstu użycia czyni zauważalnym zjawisko utrwalania nawykowych zwrotów w języku i pozwala dostrzec wpisane w język psychologiczne motywacje mówienia: potwierdzanie rangi słów czy podtrzymanie kontaktu pojedynczej rozmowy to ustabilizowane w języku znaki myślenia o sobie samym w relacji z kimś, dbałości o chwilowe poczucie wspólnoty czy perswazyjną skuteczność wypowiedzi.

Zabieg wykorzystania w narracji podobnych elementów rozmowy, w gruncie rzeczy błahych, tłumaczy się również w szerszym,

metaliterackim kontekście jako wyraz odrzucenia normy starannego wyboru elementów opisywanej rzeczywistości: wartościowych, pięknych, reprezentatywnych, istotnych w porządku świata przedstawionego.

By bliżej przyjrzeć się zasygnalizowanym kwestiom, a także ujmowanym przez pisarkę psychologicznym motywom mówienia, warto jeszcze wrócić do sceny rozmowy z policjantami. Masłowska wykorzystała w niej satyryczny potencjał tego niecodziennego spotkania i zaprezentowała celnie kilka językowych zachowań. Fragment przynosi w warstwie fabuły nieoczekiwany zwrot akcji. Wbrew przewidywaniom bohaterki i początkowym zamiarom jednego z funkcjonariuszy

spodobała się Katarzyna Adamowi, fajna dzaga i w pępku ma kolczyk, długie włosy, a on to w kobietach lubi, dobrywieczór witamy dzień dobry, policja polska, chcielibyśmy panią ze współkolegą poaresztować, he he, to były żarty takie wesołe, cycki w pochwie, dwie drożdżoweczki dla mnie i dla współkolegi poproszę, bo tu ważne zgłoszenie mamy nieopodal i coś przed sprawą wciągnąć mamy sobie wolę ochotę. [...] „Ale ja to bym chciał taką z więcej żeby było glancu, a współkolega więcej taką pochewkę małą” ależ proszę ja bardzo, i tak dalej, i tak przyjemnie im się rozmawiało [...] aż powiedzieli: „a weź ty już bo trzydzieści jest tu siedemnasta, chodź z nami pani Kasia [...] Co ‘nie mogę’? Kto nie może? To jest pan Adam, a ja pan Karol, my jesteśmy policja i my ci tu możemy zaraz czegoś pozwala albo nie pozwala, penis cycki penis pochwy penis złamany, my cię tu aresztujemy i my cię w samochód tu zaraz wekujemy. (PK 54-57).

Narracja w tym fragmencie łączy głosy trójki bohaterów oraz zmiennego w swych rolach narratora. Wskazuje na uchwycone w samym zapisie mowy oznaki ich samopoczucia, stosunku do tego, o czym mówią, a także sygnały uniwersalnych (tj. stereotypowych, tłumaczących się poza kontekstem tej rozmowy) postaw i zachowań. Ogniskują się one wokół reprezentowanej przez funkcjonariuszy

instytucji władzy i są widoczne zarówno w ich wypowiedziach, jak i w relacji Kasi, w jej nerwowym napięciu, które wywołał widok policjantów. W ich słowach przebija poczucie wyższości i powagi sprawowanego urzędu, manifestowane w rozbudowanej formule powitalnej „dobrywieczór, witamy, dzień dobry, policja polska”, ale i w przełamującym tę powagę jowialnym dowcipie, protekcyjnym wobec kobiety, niejako im podległej („chcielibyśmy panią ze współkolegą poaresztować, he he”; „to jest pan Adam, a ja pan Karol, my jesteśmy policja i my ci tu możemy zaraz czegoś pozwała albo nie pozwała”). Już sama żartobliwie użyta przez nich forma „pan Adam”, która w polskich realiach określa konkretny typ zażyłości, dystansu i sympatii zarazem, przywołuje pewien kontekst obyczajowy, atmosferę poufałości w oficjalnych relacjach. Autorka często wykorzystuje słowa w taki sposób, by poza integralnie wpisanym w nie znaczeniem (które zresztą chętnie problematyzuje, przeinacza, wykrzywia), wnosić wraz z nimi sensy naddane: konteksty, okoliczności, sytuacje, nie wprost wyłożone intencje.

W wypowiedziach policjantów pojawiają się frazy interesujące ze względu na problematyczny typ odniesienia do rzeczywistości. Kwestie „żarty takie wesołe” czy „coś przed sprawą wciągnąć mamy sobie wolę ochotę” raczej nie są prawdopodobne w realnym użyciu. Ilustrują z zamierzoną przesadą (która nasila umowność) sam mechanizm tautologicznego pusto- i wielosłowia. Masłowska uzyskała podobny efekt literacki w innej części *Pawia*, przywołując w wypowiedzi bohaterów podobnie nierealne i wyjaskrawione frazy, takie jak „kolorowe jarzyny i barwne warzywa” czy „smaczny i pełen wartości wrzątek”. Choć równie pustosłowne, tu są inaczej umotywowane – odsyłają (znów) nie do realnej wypowiedzi, ale przez wyjaskrawienie zwracają uwagę na mechanizm: handlowej hurraoptymistycznej retoryki spod znaku różnego rodzaju „telezakupów” i sprzedaży bezpośrednio.

Najbardziej wyraziste przykłady zerwania referencji to pojawiające się w całym *Pawiu* (i oczywiście także w tym fragmencie)

wyrażenia takie jak „penis w pochwie”, „cycki w pochwie” czy „penis cycki penis pochwy penis złamany”. Ich umowny sens uruchamia ściśle literacki, artystyczny tryb odbioru, właściwy interpretacji dzieł awangardowych: dezautomatyzuje znaczenie słów i wskazuje na sam typ ich użycia. Fragmenty z jednej strony nasuwają skojarzenie z podskórną seksualną ekscytacją bohaterów, niewypowiedzianą (czy niewypowiadalną), ale wciąż powracającą w myślach, z drugiej – stanowią być może luźne nawiązanie do zjawiska bezmyślnego, nawykowego powielania wulgaryzmów. Zastąpienie słowem „penis” jego wulgarnego ekwiwalentu nie wynika z dbałości Masłowskiej o elegancję języka ani też z cenzorskiej intencji wydawcy – w całej narracji wulgaryzmy pojawiają się często. Wyraz użyty w zastępstwie innego, w sytuacji gdy zastąpione słowo nie spełnia swojej roli jako równorzędny znaczeniowo i stylistycznie odpowiednik, wskazuje na sam zabieg zastępowania, czyni go znaczącym, a więc sprawia, że staje się chwytem literackim. Tę literackość spiętrza dodatkowo inne znaczenie. Wtręty o penisach, pochwach i „cyckach” stanowią również odległe nawiązanie do rozpowszechnionego zjawiska erotyzowania przekazu w mediach. Umieszczenie w narracji podobnych elementów znosi regułę referencjalności, ale uwypukla sam mechanizm językowych aberracji i uwalnia ich potencjał komiczny.

Fragment przedstawiający scenę w piekarni przywołuje w wiarygodnie oddanym zapisie języka niemały kontekst psychologiczno-społeczny; jest wykładnikiem lęku Kasi, gonitwy jej myśli, respektu przed władzą, sygnałem niepewności łączonej ze swego rodzaju butą. Wszystkie te znaczenia są skumulowane w samej mowie bohaterów, nie znalazły się w zewnętrznym względem niej komentarzu narratora ani w warstwie zdarzeń. Sam narrator, pozornie wycofany do szeregu bohaterów, wybija się jednak spośród nich swoją nadświadomością językowych mechanizmów, parodystycznymi operacjami i ciągłą zmianą form ingerencji w świat przedstawiony. W cytowanym niżej fragmencie mimetyczny monolog Kasi Lep

przechodzi w formę wypowiedzi mającej niejasny, zmienny status podmiotowy:

[...] w myślach sobie policzyła, że bez ściemy, nie będzie zamknięcie sklepu wcześniej ciężkim przewinieniem, to było oka mgnienie, gdy wzięła jeszcze trochę ciastek świeżych względnie i jakichś tam bułek, że na ziemię spadły je potem je weźmie wpisze we fakturę, by nie dostać potem burę, od szefowej w mentalną skórę, bo kurde, mówię po raz któryś, niech runą pesymizmu i negatywnych stron rzeczywistości mury. (PK 55-57)

Iluzję wypowiedzi mówionej i doświadczenia pozornie niezapośredniczonego przez narracyjny komentarz⁴⁸ wywołują sygnały pośpiechu i myślowego niedbalstwa, takie jak bezsensowne powtórzenie zaimka („spadły je potem je weźmie”), potoczne dodawanie operatora „wziąć” do orzeczenia („weźmie wpisze”), brak precyzji („jakichś tam”) czy błąd fleksyjny („nie dostać burę” zamiast „bury”), który jednak zyskuje status elementu poetyckiego jako rym do „fakturę”, „skórę” oraz „któryś” i słabiej wyczuwalny do „mury”: „by nie dostać potem burę, od szefowej w mentalną skórę, bo kurde, mówię po raz któryś, niech runą pesymizmu i negatywnych stron rzeczywistości mury”; same zaś „mury” nawiązują do znanej piosenki Jacka Kaczmarskiego. Trudno podejrzewać, by Kasia w swym nerwowym pośpiechu zadbała o rytm i rym własnego monologu wewnętrznego czy też o intertekstualne aluzje. „Mentalna skóra” jako metafora nieoczywista, niezleksykalizowana, a więc nie tyle językowa w sensie ogólnym, ile ściślej poetycka, też by się w nim raczej nie znalazła, gdyby istotnie był odzwierciedleniem chaotycznych myśli, podobnie jak wpisane w tekst żarliwe wezwanie do optymizmu („niech runą

⁴⁸ Jest to ciekawy zabieg iluzji niezapośredniczenia, który swoją wiarygodność zawdzięcza w istocie złożonemu zapośredniczeniu, polegającym na spiętrzeniu sformułowań „zbędnych” i „pustych”.

pesymizmu i negatywnych stron rzeczywistości mury”), ośmieszone przez kontrast tej poważnej (w zamyśle sfingowanego nadawcy) frazy z potokiem niedbałych słów o niczym; kontrast będący skądinąd, podobnie jak nieoczywisty status wypowiedzi, chwytem literackiej groteski.

Ta błaha krótka fraza: „bo kurde, mówię po raz któryś” łączy dwie sprzeczne przesłanki dociekania w sprawie „kto tutaj mówi”. Ekspresyjne wykrzyknienie „bo kurde” jest jakby głosem Kasi, ale już „mówię po raz któryś” jako część jej wypowiedzi nie ma uzasadnienia w fabularnym porządku zdarzeń (Kasia wszystko mówi po raz pierwszy, skoro właśnie poznała policjantów). „Po raz któryś” padła kwestia o burzeniu murów pesymizmu nie w tym fragmencie, lecz w całej powieści, co zdradza świadomość metaartystyczną i metafikcyjną podmiotu tej wypowiedzi, a więc ten, kto mówi, to narrator panujący nad całym materiałem literackim *Pawia*, nakładający swoją wypowiedź na kwestię bohaterki.

Bardziej radykalne, bo sięgające absurdu lingwistycznego, zupełnie nieprawdopodobne w realnej komunikacji, przykłady takiego przetworzenia mowy znajdziemy w *Innych ludziach*. Egzemplifikacją może być tu fragment, w którym we śnie głównego bohatera pojawia się scena szkolna, oddająca jego dziecięce upokorzenie za pomocą języka. Na standardową kwestię nauczycielki nakładają się dziecięce wyzwiska: „Janik Kamil? jedyńka z minusem, jedyńka z brudnymi uszami i starą kanapką, z samą musztardą, wstań i przyjdź z matką” (IL 20). Ciekawymi elementami wypowiedzi są tu „brudne uszy” i „stara kanapka”. Stanowią one niejęzykowy element świata przedstawionego, który zastępuje element ściśle językowy: dziecięcą, „szczeniacką” inwektywę służącą napiętnowaniu i odrzuceniu⁴⁹. W tym abstrakcyjnym sformułowaniu „jedyńka z brudnymi

⁴⁹ Na ten trop naprowadzają wcześniejsze fragmenty: „cała klasa się śmieje [...], on w ostatniej ławce, z downem i Cyganem, co śmierdzi zbutwiałym praniem” (IL, 19-20).

uszami i starą kanapką” zlewają się dwa komunikaty: „stawiam ci jedynekę” nauczycielki z dziecięcym „masz brudne uszy i stare kanapki, nie będziemy się z tobą bawić”. Oto osobliwe połączenie konwencjonalnej belferskiej wypowiedzi i skomplikowanej semantycznie synekdochicznej figury inwektywy, zastąpionej obcym jej ekwiwalentem z innego porządku wyrazów (w miejscu spodziewanej uczniowskiej frazy pojawia się nie językowy, lecz wizualny element szkolnej rzeczywistości). Te dwie formy wypowiedzi łączy oczywiście nadrzędny podmiot opowieści. W języku przeciętnego Kamila Janika raczej nie mieści się poetycki, absurdalny obraz szkolnej oceny z brudnymi uszami.

W innym punkcie narracji kloszardzi (zwani tu „menelami”) wymieniają uwagi o zdrowym odchudzaniu – wiarygodne, lecz w rozmowie innego typu bohaterów. „Chudnięcie to tylko 30 procent trening, reszta odżywianie” (IL 58), pouczają, wypowiadając zapewne poprawne merytorycznie słowa innych ludzi. A więc podmiot utworu przywołuje ich kwestię „nieprawidłowo” pod względem pragmatycznym. Dalsza jej część zupełnie odrywa się od zarysowanej tu sytuacji dialogu, a słowo przekształca się w mikro-makabreskę: „ja rekomenduję raka, schudłem nagle i na zawsze / umarłem tam, na tej ławce” (IL 58) – tu można odnieść wrażenie, że mówi już nie bohater, ale jakby narrator, który zjawił się niespodziewanie w cudzym dialogu.

Styl tego ostatniego zdania nie odbiega zasadniczo od kwestii bohaterów, co jest sygnałem wycofania trzecioosobowego komentatora formułowanego z perspektywy wszechwiedzy narratora, oznaką żartu z jego majestatycznej autonomii. A jednak narrator dominuje. Tym, co go wyróżnia spośród bohaterów, jest realizująca się na innym niż stylistyczny poziomie nadrzędna świadomość schematyzmu mowy, odczytywania intencji słowa i zdolność do jego literackiego przetwarzania. A niekiedy również – demonstrowana swoboda przenikania do różnych poziomów literackiego przedstawienia. Bywa, że narrator opisuje świat Stanisława Retry (z *Pawia*

królowej) w auktorialnej opowieści (którą traktuje parodystycznie, jako konwencję przedstawienia), niekiedy uczestniczy w jego perypetiach jako bohaterka, „Masłoska”, by znów nieoczekiwanie zrównać się z autorką i omawiać w ramach narracji recepcję swoich książek. Albo opisywać własny warsztat pracy, uwzględniając jego czysto techniczne aspekty⁵⁰.

Cytowany niżej tekst, w warstwie zdarzeń przedstawiający spotkanie Kasi ze Retrą, skrywa autotematyczne fragmenty ukazujące pojętą literalnie czynność pisania – pełnią tę funkcję nazwy używanych przez nią klawiszy. Jak to w prozie Masłowskiej, podmiotowy status wypowiedzi nie jest jasny i równie dobrze można czytać ten tekst jako słowa Kasi, na które – niewykluczone – nakłada się narracja autotematyczna:

w Katarzyny głowie rzeźbi stłuczone szkło, myślowych operacji popieszny śwąd, pokus nagłych tłok, żeby nie kupował pieczywa starego chce ostrzec go, powiedzieć ale co, „this old” czy po prostu „this is not”, na ekranie płonącym ciągle nowego wyskakuje jej coś, szaleją procesory, świeci się lampka CAPS LOCK, zawsze kochała go i w ogóle rock, choć generalnie woli polski hip hop, zespołów różnych natłok, ale teraz wie najlepsze jest co, angielskiego nauczy się, niech da jej rok, jej dotychczasowe życie to był żenujący błąd, ma chłopaka ale jakiego? Szybko, szybko, szybko. Jak szafę pełną lumpów zużytych przegląda swe przed przyjściem jego do piekarni życie, od zbyt silnego wciskania psuje jej się BACKSPACE przycisk, więc używa teraz na masową skalę opcji WYTNIJ, wytnij, wytnij wytnij cut, ma? Miała chłopaka, ale on nic do powiedzenia nie ma, od dwóch lat w Biedronce jest strażnikiem i jego pozycja w życiu jest żadna, trzy kilometry ganiać sprintem za dziećmi, by prince polo im zabrać, co ukradły, i tak do nocy od rana, a nocą ze zmęczenia się słać, przed współżyciem telewizją zaciekawieniem się zasłaniać, a ona czułości by chciała, wciąż marzy

⁵⁰ Zob. Z. Mitosek *Opracowanie do rzeczywistości*, s. 344, 346.

o seksualnych cosmograch i cosmozabawach, cosmotricki i cosmosztuczki różne chętnie by z nim miała, ciekawe z kim, skoro on siedem wypił piw i śpi od dawna, penis i pochwa, co za chała. (PK 42)

Do piekarni przychodzi Stanisław Retro. Czytelnik śledzi pospieszne prognozy słów Kasi, które wedle jej przewidywań powinny paść za chwilę. Bohaterka formułuje je jakby automatycznie, bez większego namysłu, być może dlatego, że wpisują się w szablon pytań o muzykę, które zgodnie z tym, co sądzi bohaterka, powinny paść w rozmowie z gwiazdą muzyki pop. Kasia jest tak pewna pytania „Czego słuchasz?”, że na wszelki wypadek odpowiada na nie w swojej próbnej rozmowie snutej w myślach; odpowiedź formułuje zgodnie z przewidywalnym scenariuszem – oczywiście więc słucha wszystkiego. Słowa, które sobie wyobraża, wtapiają się w narrację niepostrzeżenie: „świeci się lampka CAPS LOCK, zawsze kochała go i w ogóle rock, choć generalnie woli polski hip hop, zespołów różnych natłok”. „Szalejące procesory” wyobraźni Kasi ukazują jej postać z wyobrażonej przez nią perspektywy Stanisława. Bohaterka przewiduje słowa, które mogłyby paść, gdyby piosenkarz z miejsca się w niej zakochał, oraz swoją odpowiedź na ewentualne wyznania i deklaracje wspólnej przyszłości. Szybki bilans własnego życia, które niechybnie musiałaby mu w tej sytuacji zrelacjonować, powoduje w niej takie zażenowanie, że postanawia część zdarzeń wykasować z pamięci przy użyciu klawisza *backspace* i funkcji ‘wytnij’. Fragment ten można odczytywać jako krytyczną autoanalizę, która w wyobraźni bohaterki przybiera postać narracyjnego konstruowania własnego życia. Funkcje pisania na komputerze byłyby metaforycznie określonymi narzędziami jej autoprezentacji, które skądinąd zdradzają wykraczające poza skalę jednego przypadku i zarazem literacko wyolbrzymione zjawisko przenikania do realnego życia kategorii i narzędzi opisu różnych gatunków komunikacji internetowej.

Dotyczy to również kolorowej prasy, czego znakiem są fantazje erotyczne Kasi, opisane wedle tabloidowych pojęć: „wciąż

marzy o seksualnych cosmograch i cosmozabawach, cosmotricki i cosmosztuczki różne chętnie by z nim miała”, a także – ogólnie mówiąc – tabloidowej wyobraźni. Jej ślady widać na przykład w tym fragmencie:

„A tu też dziś u mnie kupował ten Retro Stanisław, ten taki co jest w Radiu Zet na liście...” – mówi Katarzyna – „ale oczywiście po angielsku wyłącznie ja z nim rozmawialiśmy”. „Ale dla jakich powodów po angielsku?” – pyta Korzeń Karol. „Nie wiem, ale podobno czytałam jakoby, że to mason”. (PK 55)

Pojawia się tu częsta w prześmiewczej prozie ostatnich lat figura gwiazdy, wobec której bohaterowie próbują definiować swój status. Z jednej strony, jak Kasia w tym przypadku, budują iluzję własnego udziału w celebryckim świecie, sugerując swoje bliskie z nim związki, z drugiej – dystansują się od niego.

„Podobno czytałam jakoby, że to mason” oznacza oczywiście co innego niż „to mason”. Użycie archaicznego spójnika „jakoby” służy na poziomie przewidywalnych zamiarów bohaterki uwzniośleniu wypowiedzi. Cała zaś fraza podkreśla rolę tego, kto wypowiada podobne słowa, daje mu poczucie wtajemniczenia, bycia w ekskluzywnej grupie tych, którzy „wiedzą”. Sama figura masona jest tu zresztą symptomatyczna. W prymitywnym dyskursie publicznym, w którym mieści się wypowiedź bohaterki, figurę masona traktuje się jako wcielenie obcości i zła. Kontekst wypowiedzi bohaterki wskazuje na nieświadome użycie tego słowa, znaczące tylko jako rodzaj stygmatyzującej obelgi, która przez dystans do „gorszego” sytuuje Kasię po stronie „lepszyc”. Kryje się za tym podszyte kompleksami ambiwalentne uczucie łączące podziw i pogardę. Pogarda Kasi pozwala rekompensować niemożność bycia częścią wzbudzącego jej podziw i nieosiągalnego świata jednosezonowych gwiazd.

Zjawisko przenikania narzędzi komunikacji internetowej do języka ogólnego autorka zilustrowała ciekawie w *Innych ludziach*.

Włącza tu do narracji popularne w komunikacji tzw. mediów społecznościowych wyrażenia opatrzone hasztagami, które nadają słowu status linku odsyłającego do innych słów połączonych wspólną kategorią (np. zdjęcie podpisane hasztagiem „#wakacje” lokuje je w sferze wielu innych wakacyjnych fotografii różnych nieznanych sobie osób). W utworze *Inni ludzie* pojawia się szereg hasztagów, kondensujących nieopowiedzianą historię bohaterów w kilku kategoriach, co tyleż odzwierciedla konwencję internetowej komunikacji, ile – włączone do dzieła literackiego – staje się dla narratora alternatywną wobec opowiadania formą skrótowego objaśnienia jakiejś sekwencji zdarzeń.

Poznajemy tu historię czterdziestoletniej dziewczyny „co mieszka w pracy, a w chacie trzyma airmaxy. Airmaxy na śluby, airmaxy na pogrzeby, airmaxy na różne okazje, na Instagramie #szczęście #wolnyweekend #noraczej, w realu #znowusamawłóżkupłaczę #błagamprzyjedźMaciek” (IL 96). Pierwsza sekwencja (#szczęście #wolnyweekend #noraczej) sprawia wrażenie cytatu z internetowego konta bohaterki, daje wgląd w jej misternie konstruowany publiczny wizerunek szczęśliwie zakochanej, druga: (#znowusamawłóżkupłaczę #błagamprzyjedźMaciek) zdaje sprawę z jej prawdziwego położenia „w realu”; uświadamia jej autentyczne rozgoryczenie i samotność. W „rzeczywistych” (tj. niezakłamywanych przez nią w internecie) myślach bohaterki hasztagi nie mają racji bytu, ich użycia nie motywuje komunikacyjne prawdopodobieństwo internetowego wpisu. W narracji pojawiają się na prawach artystycznej ingerencji nadrzędnego podmiotu, który, opatrując słowa znakiem stosowanym w komunikacji online, naświetla problem myślenia w kategoriach autoprezentacji internetowej, językowej organizacji doświadczeń w tej wirtualnej sferze życia, a skądinąd również wykorzystuje tę osobliwą technikę przedstawienia rzeczywistości jako przekorną alternatywę dla linearnej opowieści literackiej.

Masłowska stosuje w funkcji literackiej wiele formuł zaczerpniętych z popkultury, np. z rozpoznawalnych reklam czy seriali, ale też

z ogłoszeń wywieszanych na przystankach. Stają się one niekiedy częścią odnarratorskich wypowiedzi (np. „w ręce trzyma noworodek «My Baby» 153 złote. Kup go i bądź taka jak ona”, PK 97), które tyleż dezautomatyzują ten przekaz za sprawą twórczej rekontekstualizacji, co zwracają uwagę na nieoczywisty status narratora. Autorka zazwyczaj podkreśla konwencjonalny charakter tych formuł przy użyciu cudzysłowu. Tu na przykład przywołuje mimetycznie czytelną – ze względu na jej spetryfikowaną postać i konkretny, rozpoznawalny kontekst użycia – filmową czy serialową kwestię nieodzowną w scenach, w której jedna postać przyłapuje drugą na zdradzie: „Powiem tyle, iż to ja może bym uderzył pierwszy jako że jestem takiego zdania, iż by nie miało sensu co wiele urządzić wielkich oczekiwań, «to nie tak [...], jak myślisz»” (W 158). W obrębie narracji ustabilizowana w języku filmowym fraza „to nie tak, jak myślisz”, użyta przez bohatera w cudzysłowowym sensie i w cudzysłów ujęta (przez narratora), nabiera wartości idiomu i zwraca uwagę na zjawisko utrwalania nowych formuł frazeologii i ich wnikanie do języka potocznego, a także – do literatury.

Cudzysłowowe, literackie użycie utrwalonych w uzusie językowym szablonów wytrąca je zazwyczaj z ich wewnętrznej semantycznej funkcji. Warto przyrzeć się na przykład frazie „*let's happy let's be party*”, będącej częścią opisu modelowego przyjęcia sylwestrowego: „no weź sobie nie żartuj, bo przecież paluszki i słone orzeszki, komety i petardy, cekinu konieczność, arlekinu i *let's happy let's be party*” (PK 70). Pozbawiona wartości informacyjnej, wyjęta z pierwotnego kontekstu komunikacji, traci status słowa i staje się jakby przedmiotem, takim jak słony orzeszek, cekin i petarda. Odsyła również celnie do formy *small talk*, typowej dla przyjęć. Podobnie skonstruowany jest fragment rozmowy, która z jednej strony trafnie oddaje językowe zachowania, a z drugiej nasila umowność przez zastąpienie wyrazów prawdopodobnych w tym kontekście – słowami wziętymi jak gdyby z losowo wybranych tematów.

Sylwester. Paluszki i słone orzeszki. Arlekin. Za manekin przebranie. Sztuczne ognie, zawarty w nich azotan baru. Co Staszek jadłeś w Sylwka, bo ja er frąs i late cafe, i káfeti, i fler di mal jadłem, a ty zupkę chińską? To też fajnie, tanie ale smaczne. Pożywny makaron, przyprawy, ekstrakt z kaczkę, kawałki kolorowych jarzyn i barwnych warzyw, wrzątek też smaczny, pełen niewidzialnych witamin, biochloru i zdrowych minerałów. Ja er frąs, sęk pies brew i mureny wąs jadłem, ale jakbym miał wybierać, to zupkę chińską z kaczkę też bez zastanowienia wybrałbym. Ale wiesz... (PK 102)

Fonetycznie zapisane obce słowa nie mają większego sensu w porządku fabularnym, jako informacyjnie pusta część rozmowy bohaterów. Kumulują jednak znaczenie widoczne na poziomie metajęzykowym i czysto literackim – jako językowe znaki snobizmu, a zarazem elementy nasilające absurd tej sceny, komplikujące referencję, odsyłające do samego zjawiska, a nie do znaczenia przypisanego słowom. Podmiot tej wypowiedzi prezentuje spis potraw, w którym nie ma nic do jedzenia. Pojawiają się tutaj ‘er frąs’, czyli francuskie linie lotnicze, ‘kafe late’, czyli kawa z mlekiem, ‘káfeti’, czyli rodzaj ozdoby służącej dekoracji wnętrza, ‘fler di mal’, czyli kwiaty zła (a może *Kwiaty zła?*). I wreszcie fraza ‘sęk pies brew’, znacząca pewnie jako aluzja do tytułu opowiadań Adama Wiedemanna, co można, podobnie jak aluzję do Baudelaire’a, odczytywać jako intertekstualny żart podmiotu, który ironicznie kieruje tą wypowiedzią. Wskazane słowa nie padłyby w czasie realnej rozmowy, ale za sprawą wzmożonej poetyckości prezentują rodzaj językowego zachowania, a w warstwie psychologicznej – obłudnego pochlebstwa podszytego rzeczywistą intencją autoprezentacji.

Masłowska sięga w swoich książkach do dwóch stylistycznych rezerwuarów językowej pseudopowagi i *quasi*-elegancji: mowy policyjno-urzędowej i do stylu artystycznego w jego kilkakrotnie przetworzonym czy zapośredniczonym wariacie poetyki dziewiętnastowiecznych powieści. Mowę wykrzywia, po pierwsze, świadoma

parodystyczna deformacja, którą podejmuje autorka, po drugie – nieświadoma deformacja w wypowiedziach przeciętnych użytkowników języka. A to one właśnie, a nie oryginalne sformułowania literackie, stały się w prozie Masłowskiej materiałem groteski lingwistycznej. Wzorce literackości nie przenikają do polszczyzny ogólnej przez wnikliwą analizę poezji, ale (po trzecie) są zapośredniczane przez szkolny system edukacji polonistycznej; stają się częścią języka za sprawą banalnych schematów analizy i interpretacji dzieła literackiego czy struktur weryfikacji wiedzy przez testy. Wszystkie te szkolne formy organizacji wiedzy historycznoliterackiej, mniej lub bardziej szkodliwe, utrwalają stereotyp literackości kojarzonej w potocznym rozumieniu z tonem koturnowym i silnie zmetaforyzowanym, kwiecistym stylem. Autorka w swoich parodystycznych przykładach ozdabiania mowy zarejestrowała łączące się z tym mechanizmem okoliczności i motywacje. Zwykle wiążą się one z ważnymi życiowymi wydarzeniami wymagającymi uroczystych deklaracji. Masłowska dla efektu groteski usytuowała je w stylistycznym kontraście wypowiedzi nieadekwatnych do tonu wysokiego, a tym samym wydobyła i podkreśliła komiczny potencjał wzorców „pięknego” mówienia. Gdziekolwiek je również dodatkowo wyjaskrawiała, kumulując w jednym fragmencie kilka podobnych elementów.

By uderzyć w ton uroczystej powagi, bohaterowie Masłowskiej sięgają po archaizujące spójniki, najchętniej łącząc kilka naraz, jak w tym fragmencie „skąd wiesz, że niby aby jest to jakoby przeze mnie?” (PK 44). Na intencję uzyskania efektu „poetyckości” wskazują również zaimki dzierżawcze w skróconej postaci – zdaniem jej zwolenników (i bohaterów, i realnie istniejących osób mówiących po polsku) dobrze komponują się one zwłaszcza z pojęciami takimi jak „życie”, „serce”, „tęsknota” itd.: „Wszystkie m e myśli, m e uczucia [...] I wtedy jakby w jednej chwili dochodzi do mnie całe m e życie rozesłane dookoła” (W 82). W narracji Masłowskiej podobne intencje i cechy mówienia wydobywa groteskowy zabieg wyjaskrawienia, zwielokrotnienia czy zagęszczenia. Większość parodystycznych ujęć

quasi-poetyckiej mowy polega na eksponowaniu silnie skonwencjonalizowanej patetycznej metaforyki: „Jedzie mC Doris trawiona przez gorycz: po to się przeprowadzałaś na tę Pragę, żeby składać spojrzeń obojętnych kwiaty na te żalodne ołtarze, patologii ruchome krajobrazy, jak lampa przedstawiająca wodospady” (PK 31-32).

Autorka *Pawia* zwraca uwagę nie tylko na pojedyncze sformułowania arbitrowe elegancji językowej, lecz także na kontekst użycia formuł *quasi*-artystycznych – nieprzypadkowo umieszcza je w wypowiedziach prostackich, do których ‘iż’ pasuje jak kwiatek do kozucha. W przedstawieniu tych daremnych prób ozdabiania mowy ważny jest psychologiczny, autoprezentacyjny kontekst podobnego poetyzowania. Bohaterowie mówią tak wtedy, gdy chcą nadać swoim wypowiedziom rangę uroczystych deklaracji; po to, by wypaść dobrze w czyichś oczach. Fraza w pierwotnym kontekście mowy wskazująca na intencję opisu językowego – potraktowana krytycznie, jako materiał literacki – traci sens jednostkowej autoterapii czy autokreacji i staje się ilustracją problemu, figurą metajęzykowej refleksji, która z jednej strony naświetla zjawisko pretensjonalnego ozdabiania mowy, a z drugiej wydobywa z niej potencjał komiczny, obnaża niechlubne intencje użycia słowa.

Narracja obydwu wczesnych powieści Masłowskiej przetwarza również formuły urzędowe, w sposób literacko wyolbrzymiony, ale znów – mimetyczny. Ta reprezentatywność wobec realnych praktyk komunikacji uzmysławia ogólną tendencję we współczesnej polszczyźnie do kancelaryzowania języka, która ma służyć nadawaniu wypowiedzi rangi poważnych sądów o świecie. Ma służyć, ale oczywiście nie służy, co autorka podkreśla z upodobaniem, dając komiczne ilustracje tego zjawiska. Przywołuje na przykład jako tło oficjalnych form wypowiedzi – zdarzenia opisujące silne uczucia, które z natury rzeczy obce są neutralnym i oficjalnym sytuacjom wymagającym użycia stylu urzędowego: „I zastygł tak, przymknąwszy oczy w oczekiwaniu na przychylną odpowiedź, pozytywne rozpatrzenie jego prośby” (PK 97).

Na kancelaryjny kontekst stylistyczny wskazują takie elementy jak charakterystyczny zapis „danych osobowych”, inwersyjny szyk imienia i nazwiska, a także szczegóły „cywilno-prawne”: „W telewizji nic, choć w meblościance odnajduję ptasie mleczko, które niezwłocznie wciągam. Gdyż poprzez zdarzenia dzisiejszej nocy jestem głodny. Rozmyślam przez chwilę o swojej matce, z domu Maciak Izabeli, po mężu Robakoskiej” (W 64) czy utrwalone w uzusie struktury syntaktyczno-frazeologiczne, takie jak: ‘w celu zrobienia czegoś’, ‘badać się na okoliczność czegoś’ w tym fragmencie: „dookoła się rozgląda za jakimiś gałęziami i cierniami Grociński Adam, w celu zrobienia z nich wianka, tak mu się ponieważ spodobała ta sklepikantka, Katarzyna na nazwisko Lep Kasia, która na okoliczność makijażu i uwydatnienia rysów twarzy się w lusterku wstecznym bada właśnie, o swej dzisiejszej przygodzie zapomniawszy ze znanym piosenkarzem, Stanisławem” (PK 80).

Szablony i frazy

Spetryfikowane frazy, poddane rekontekstualizacji, tracą znaczenie neutralnych określeń i zwracają uwagę na sens ich użycia, zarówno w funkcji poetyckiej, jak i w macierzystym kontekście, do którego odsyłają. Autorka *Wojny* szczególnie upodobała sobie wielokrotnie powtarzaną w narracji szablonową frazę wziętą z nomenklatury tak zwanych działów tekstylnych w dużych sklepach: „bluzka typu golf”. Fraza użyta we właściwym kontekście: „czyści sobie rąbkiem bluzki typu golf swe okulary, chuchnąwszy pieczołowicie w oba szkła” (W 134) nawet nie rzuca się w oczy. Innych znaczeń nabiera jako element absurdałnego obrazka – pieczeni z łabędzia ubranego w ową bluzkę:

Okej – mówi Ala i cieszę się, iż jest w końcu game over, czas antenowy się kończy i program „Gotuj z nami” wraz nim dobiega końca, nasza

pieczeń z łabędzia jest gotowa do spożycia po zdjęciu tekstylnych dekoracji, na razie jeszcze w bluzce typu golf wygląda dość nieapetycznie, ale smakuje wybornie, chociaż jest odrobinę łykowata. (w 144)

... czy jako nazwa choroby:

Tak mówiąc, patrzę raz na nią, raz w swój lokal pusty. I choć jest taka jakaś, że nie należy jej dotykać kijem przez ubranie, bo można się zrazić zarówno tą groźną chorobą toksyczną bluzka typu golf, jak i jakimś niewspółmiernie gorszym syfem, to wiem, iż muszę, bo taki jest mój do niej stosunek jako płci męskiej w wieku rozrodczym. (w 128)

Semantyczne deformacje tego szkaradnego skądinąd określenia, uwikłanego w jukstapozycje budujące poczucie absurdu, można odczytać jako krytyczną ocenę kilku zjawisk dotyczących uzusu językowego: tautologicznego wielosłowa, które wynika z hiperpoprawności (formułę „bluzka typu golf” można z powodzeniem zastąpić słowem „golf”), a także tendencji do używania szablonów szpecących język. Wiele wypowiedzi pojawiających się w *Pawiu*, *Innych ludziach* bądź w *Wojnie* odsyła do jakiegoś dyskursywnego czy stylistycznego porządku jako jego rozpoznawalny, reprezentatywny element. Kwestie bohaterów układają się zazwyczaj w formy gatunków użytkowych kojarzonych z mediami masowymi. Maśłowska wybiera równie mocno utrwalone schematy wypowiedzi; umieszcza je przy tym w kontekście tematyczno-gatunkowym na tyle bliskim, by wskazać rodzaj odniesienia do rzeczywistości, lecz zarazem na tyle dalekim, by dla efektu absurdu i nasilonej poetyckości zademonstrować ich wzajemną nieprzystawalność, a przez to dezautomatyzować lekturę, wzbudzając nieufność do przekazu utartych formuł.

Najciekawsze przypadki użycia konwencjonalnych struktur wypowiedzi to te, które łączą kwestię bohatera z formułą gatunkową w sposób nieoczywisty. W *Wojnie polsko-ruskiej* pojawia się in-

teresujący przykład deformacyjnego przetworzenia monotonnej autocharakterystyki jednej z bohaterek. Początkowo neutralna pod względem formy wyrazu: „Mój tata jest nauczycielem, a moja mama także nauczycielką. Mieszkamy w domku jednorodzinym” (W 127), przeobraża się stopniowo w narrację typową dla programu przyrodniczego. Właściwa tej formule gatunkowej powolna, statyczna, poważna prezentacja dobrze oddaje nudę, którą opowieść mogła wywołać w odbiorcy. Narrator początkowo nasycy wypowiedź bohaterki cechami przekazu telewizyjnego, by ostatecznie uruchomić jeszcze inny kontekst gatunkowy i nadać jej postać poradnika dla hodowców papużek falistych.

Hoduję papużki faliste. Ten inteligentny i towarzyski ptak pochodzi z Australii i żyje tam w dużych stadach, w Polsce papużka falista jest najpopularniejszą papugą pokojową. Jest niewielka, nieuciążliwa w hodowli, a samca z łatwością możesz nauczyć naśladowania różnych dźwięków. (W 127)

Kształtowanie wypowiedzi bohaterów wedle reguł gatunków użytkowych służy niekiedy celom demaskatorskim, które polegają na obnażeniu banału obiegowych formuł opisu rzeczywistości.

Co studiujesz, Andrzej? – mówi Ala z powrotem zakładając swe magiczne pozłacane okulary, czary mary hokus pokus i studiuję ekonomię, lubię dobrą książkę i dobry film, nie słucham żadnego rodzaju muzyki, poznam kulturalnego chłopca bez nałogów w wieku od dwudziestu pięciu do trzydziestu lat celem poważnego, kulturalnego związku. (W 142)

Pytanie bohaterki zapowiada zwyczajną rozmowę, która jednak za sprawą magicznego zaklęcia i bajkowego rekwizytu przeradza się w sekwencję odpowiedzi z formularza matrymonialnego lub portalu randkowego, na co wskazują typowe dla nich kryteria wyboru adoratora, a także konwencjonalne, ugruntowane w schematach

pierwszej rozmowy czy ogólnej autocharakterystyki spetryfikowane deklaracje w rodzaju „lubię dobrą książkę i dobry film”.

Inne fragmenty narracji wpisują się z kolei w gatunkowe ramy piosenek hip-hopowych. Autorka-narratorka określa tę analogię niekiedy wprost: „Mówisz to nie jest hip hop, nie mów hop, bo to zły trop” (PK 11), „zaczyna się niewinnie, piwko, winko. O tym też będzie jego hip-hop. Że alkohol to zagłada” (IL 123). Skądinąd Kamil, bohater *Innych ludzi*, to aspirujący hip-hopowiec, który swoje bieżące perypetie przekłada w myślach na muzyczne „grube bity” i narracyjne struktury hip-hopowej opowieści; narracja przypomina jego monolog wewnętrzny, choć niekiedy przeistacza się w nadrzędną względem niej opowieść narratorki-„Masłoskiej”. Powracające refreny i rymy stają się wówczas właściwością wypowiedzi nadrzędnego podmiotu, nadnarratora tej na poły muzycznej opowieści.

Autorka przywołuje atmosferę środowiska hip-hopowego przez uruchomienie kontekstu tej kultury muzycznej, operowanie różnymi jej elementami – stylistycznymi, gatunkowymi czy leksykalno-znaczeniowymi. W tym na przykład fragmencie „teraz będzie faka faka o jacuzzi i kąpiących się tam chłopakach, o nie nie nie, bo posłuchaj mnie, to jest piosenka o miłości, nie o chwdp i baunsujących laskach w strojach kąpielowych z cipą ale bez głowy, EC Siekierki i EC Kawęczyn, jeśli myślisz, że tak będzie no to jesteś w błędzie” (PK 7) narrator wprowadza wyraźną strukturę rytmiczną i rymy, a także przydaje swojej wypowiedzi gatunkową kwalifikację „piosenki”. Pojawiają się tu również inne elementy właściwe utworom hip-hopowym, a więc zręby fonetycznie zapisanej angielskiej leksyki, typowe dla podobnej twórczości motywy (np. „baunsujące laski”) i wreszcie charakterystyczny kult lokalnych korzeni i turystycznie niereprezentatywnych przestrzeni miasta – fikcyjny wykonawca piosenki jest piewcą warszawskich elektrociepłowni zlokalizowanych na warszawskich Siekierkach i Kawęczynie. Ten ostatni trop zbliża tę „piosenkę” do innego muzyczno-literackiego kontekstu

twórczości Masłowskiej – tradycji starowarszawskiej ballady, do której w polskiej prozie współczesnej sięgała twórczość Leopolda Tyrmanda, Marka Hłaski, Stefana Wiecheckiego, Stanisława Grzebiuki, a dziś podtrzymuje te wzorce Sylwia Chutnik. Osadzone na warszawskiej Pradze awanturnicze perypetie bohaterów i gatunkowe odwołania do formuły balladowej pozwalają umieścić w tym kręgu również twórczość Masłowskiej. Marek Zaleski wskazywał na bardziej odległe historycznie konteksty gatunkowe: pieśń dzia-dowską i plebejską balladę, w których dostrzegł prototyp przetwarzanego przez Masłowską wzorca piosenki rapowej⁵¹. Sama zresztą autorka upomina się o uwzględnienie poza kontekstem hip-hopowym również manieri balladowo-romantycznej⁵². Niezależnie od tego, która klasyfikacja byłaby najbardziej zasadna, w tej nasyconej różnymi formami dźwiękowości prozie odznacza się wyraźnie prymat mowy nad pismem i słyszenia nad widzeniem.

Intertekstualność czy intersubiektywność?

W wielogłosowej narracji wszystkich tych trzech utworów wybijają się, jakby można powiedzieć za Bachtinem, skonkretyzowane wypowiedzi o czytelnej podmiotowej intencji⁵³, znamionujące cudze pozycje myślowe, wypowiedzi, w których wyraźnie słyhać cudze głosy⁵⁴ i do których nadrzędny podmiot tych opowieści zaznacza swój stosunek dialogowy. „Słowo jest tu dwukierunkowe – zwrócone, jak zwykle, ku przedmiotowi mowy, a jednocześnie nastawione na inne słowo, na mowę cudzą”⁵⁵. Nie wszystkie jednak wskazane przez Bachtina właściwości narracji wielogłosowej odznaczającej

⁵¹ M. Zaleski *O naszym to życiu piosenka*, „Tygodnik Powszechny” 2005 nr 26.

⁵² K. Kubisiowska *Pastwię się nad sobą*, „Rzeczpospolita” 2005 nr 141.

⁵³ M. Bachtin *Problemy poetyki Dostojewskiego*, s. 279.

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Tamże, s. 281.

się bogatymi stosunkami dialogowymi można odnieść do prozy Doroty Masłowskiej.

Stylistyczna organizacja obu kompleksów [tj. kompleksów wysłowienia się autora i bohatera – MB] jest odmienna. Słowo bohatera jest zorganizowane właśnie jako słowo cudze, jak słowo osoby z określonej kategorii charakterologicznej lub typologicznej, a więc jako przedmiot autorskiego ujęcia, wcale nie pod kątem jego własnego ukierunkowania przedmiotowego. Słowo autora natomiast pod względem stylistycznym jest zorganizowane w kierunku bezpośredniego znaczenia przedmiotowego⁵⁶.

Przenikanie porządku dialogów i narracji, skutkujące łączeniem głosów bohaterów i narratora, komplikuje kwestię autorskiej podmiotowości, która konstytuuje się nie w odrębnym porządku wypowiedzi (np. w narracji), lecz w wielokierunkowym odniesieniu do cudzej mowy. Słowo autorki pojawia się tu pod postacią przetworzonego krytycznie słowa cudzego czy też jako suma wielu cudzych słów, wielu rodzajów wypowiedzi, które – zasymilowane w dziele literackim – odłączają się od znaczenia przedmiotowego i za sprawą groteskowej deformacji zmieniają sens. Wedle Bachtina „do słowa parodystycznego zbliża się słowo ironiczne oraz wszelkie słowo cudze użyte w znaczeniu podwójnym, bowiem w takich wypadkach cudze słowo jest wykorzystywane w kierunku sprzecznym z jego naturalną tendencją”⁵⁷. Odniesienia do różnych odmian mowy, podwójność znaczenia każdego fragmentu tej prozy, jej złożone stosunki dialogowe czynią ją głęboko i wielowymiarowo intertekstualną.

Nasilenie sygnałów groteski lingwistycznej i eksponowanie parodystycznej intencji przetwarzania praktyk mowy potocznej wiąże

⁵⁶ Tamże, s. 283.

⁵⁷ Tamże, s. 294.

powieści Masłowskiej również z problematyką stylizacji, omówioną obszernie w książce Stanisława Balbusa *Między stylami*. Badacz zwraca w niej uwagę nie na sensy autonomicznych utworów literackich podejmujących intersemiotyczną grę, ale na międzysłowną przestrzeń między odrębnymi formami wypowiedzi, zestawionymi w pojedynczym utworze bądź w intertekstualnej sieci historyczno-literackich odwołań. Napięcia, które powstają „między stylami”, Balbus określa mianem implikowanych znaczeń kontekstualnych. Tworzą się wtedy, gdy utwór zostaje zaangażowany w relacje i w interakcje międzysystemowe (międzystylowe)⁵⁸,

a więc wówczas, gdy przekracza on na przykład konwencjonalną granicę własnego gatunku, granicę „własnego” (np. autorskiego czy historycznego) stylu językowego, wchodzi w cudze stylistyczne (systemowe) kompetencje formalne, miesza style, deformuje je, narusza ich systemową integralność lub suwerenność⁵⁹.

Badacz wskazuje tu na porządek wypowiedzi „własnych” autora/narratora, to znaczy rozpoznawalnych w ogólnym dla utworu systemie stylistycznym, mieszczącym się w definicji jego gatunku, i porządek wypowiedzi obcych względem niego. Myślenie o porządku dwóch stylów w utworach operujących stylizacją widać również w powracających w książce Balbusa określeniach „zewnętrzny” i „wewnętrzny”, które dzielą wypowiedzi intertekstualne na obce mowie narratora i swoiste dla niej. Badacz posługuje się również opozycją pojęć hipertekstu i hipotekstu, zaczerpniętą z teorii Geneta. Jak pisze Balbus, „utwór stylizowany ujmuje w nadrzędną ramę językowej komunikacji artystycznej styl wzięty jako tworzywo z zewnętrznego w stosunku do aktualnego języka literackiego kontekstu historycz-

⁵⁸ S. Balbus *Między stylami*, Universitas, Kraków 1996, s. 17.

⁵⁹ Tamże.

nego lub socjalnego”⁶⁰, a stylizacja oznacza „styl, który zjawia się i funkcjonuje w niewłaściwej dla siebie pozycji w obrębie kultury literackiej i ujawnia przy tym swoją genealogię”⁶¹. W odniesieniu do prozy Masłowskiej jest to o tyle interesujące, że każda wykorzystana przez nią wypowiedź zdaje się w równej mierze obca i „niewłaściwa”, ponieważ nie ma tu neutralnej sfery wypowiedzi będącej tłem dla odmiennych, obcych form wypowiedzi. Wszystkie włączone do narracji głosy są w równej mierze obce.

Autor *Między stylami* zaznacza, że parodystyczna strategia intertekstualna opiera się na kryterium ostentacyjnego przekroczenia intersemiotycznej granicy restrykcyjnej, co oznacza, że użycie „obcych” elementów i reguł konstrukcyjnych wiąże się z wyeksponowaniem „znamion ich proveniencji, a zarazem funkcjonalnej i znaczeniowej modyfikacji w nowym kontekście. Sam [zaś] fakt przekroczenia owej granicy przybiera charakter międzysystemowej konwersacji i staje się sam przez się czynnikiem znaczeniotwórczym”⁶². Badacz omawia tę problematykę również w perspektywie diachronicznej. Objaśnia, że stylizacja stanowi „rodzaj gry z wybranym «językiem» względnie zamkniętego obszaru przeszłości literackiej, prowadzonej z pozycji «języka» tradycji aktualnej”⁶³. Podmiotem takiej gry jest zaktualizowany otwarty system tradycji współczesnej, a jej przedmiotem – zamknięty system tradycji przeszłości⁶⁴.

Zjawiska i mechanizmy groteski lingwistycznej nasilone są w *Pawiu królowej*, *Wojnie polsko-ruskiej* i *Innych ludziach* do tego stopnia, że paradoksalnie rozsadzają reguły utworu parodystycznego, podważając związane z nimi aksjomaty. Trudno na przykład opisać charakteryzującą te powieści, nadrzędną dla komunikacji artystycznej ramę językową, stanowiącą wewnętrzny stylistyczny porządek

⁶⁰ Tamże, s. 31.

⁶¹ Tamże, s. 29.

⁶² Tamże, s. 83.

⁶³ Tamże, s. 73.

⁶⁴ Tamże.

utworu i zarazem „konwencjonalną granicę własnego gatunku”. Można natomiast powiedzieć, że Masłowska wyznaczyła granice nowego gatunku, na co wskazywałby urodzaj na groteskę lingwistyczną w polskiej prozie po debiucie pisarki.

Analizowane w tym rozdziale powieści składają się wyłącznie z elementów „zewnętrznych”, obcych jedynie w stosunku do wysokoartystycznej normy, istniejącej poza obszarem dzieła jako negatywny punkt odniesienia. Każde słowo *Pawia*, *Wojny* i *Innych ludzi* łączy się z dobrze rozpoznawalnym zewnętrznym wobec utworu kontekstem użycia wypowiedzi nieliterackich i wikła się w wielopiętrową ironię. Poszczególne style różnicuje zestawienie z innymi stylami, a nie odniesienie do hipotekstu, „mowy własnej” narratora⁶⁵. Nie odróżniają się też na tle normy języka literackiego – wszystkie są od niej jednakowo odległe. Choć z drugiej strony można powiedzieć, że w ostatnim dwudziestolecu wypracował się model heterogenicznego, nieartystycznego języka literackiego, który wytworzył rodzaj nowej normy stylistycznej. Co więcej, „własny” język powieści nie ma w prozie Masłowskiej stylistycznej spoistości czy identyfikacji; podmiotowa ingerencja polega tu wszak na inwencji łączenia i przetwarzania elementów obcych.

Każdy głos w tej prozie odsyła do innych źródeł, znaczeń, kontekstów, co w sumie buduje bogatą siatkę intertekstualnych odniesień – nie tyle nawet w całościowo rozpatrywanych powieściach Masłowskiej, ile w pomniejszych jednostkach tekstu, takich jak pojedyncza wypowiedź bohatera czy nawet jedno zdanie. Owe głosy nie istnieją więc w strukturze dwóch porządków wypowiedzi, raczej tworzą wielorodny „melanż” drobnych elementów współczesnej polszczyzny.

Hiperteksty w utworach Masłowskiej w mniejszym stopniu niż wszystkie zaprezentowane przez Stanisława Balbusa przykłady sty-

⁶⁵ Zob. W. Bolecki *Wolne głosy*, w: tegoż *Prawdy niemiłe. Eseje*, Wydawnictwo Przedświt, Warszawa 1993.

lizacji podlegają jasnym klasyfikacjom i zabiegom hierarchizowania. Ponieważ składają się z wielu odniesień między drobnymi elementami języka, w ich analizie wysuwa się naprzód problem relacji między różnymi typami wypowiedzi. W drobniejszej siatce połączeń bardziej niż to, co łączone, widać same połączenia. Posługując się terminologią Balbusa, można powiedzieć, że twórczość Masłowskiej cechuje szczególnie nasilona konwersacyjność intersemiotyczna o wyrazistej funkcji indeksalnej. Owa konwersacyjność jest przestrzenią podmiotowej aktywności narratora, a zarazem sferą literackości; sensy utworu wydobywają się w uformowanej przez niego kompozycji przekształconych elementów potocznego mówienia. Literackość powstaje w przestrzeni międzysłownej, która dzieli słowo wypowiedziane serio (przez bohatera) i jego parodystycznie przetworzony wariant.

W porównaniu z różnymi historycznymi formami stylizacji powieści Masłowskiej, podobnie jak operująca groteską proza ostatnich dwóch dekad, odznaczają się zwiększonym zakresem intertekstualnych odniesień. Poza wyróżnionymi przez Balbusa relacjami tekst – tekst (zbiór konkretnych tekstów), tekst – system (styl, gatunek, tradycja), tekst – nieograniczony i labilny horyzont kultury⁶⁶, można również wskazać relację tekst – potoczne doświadczenie, konkretyzowane w (również przetworzonych i fingowanych) zapisach języka mówionego. Z czasem stało się ono ekspansywnym porządkiem wypowiedzi, który narzuca literaturze styl, słownictwo, normy pisania i czytania, reguły komunikacji czy sposoby postrzegania rzeczywistości (przedstawionej).

Wypowiedzi, które podlegają mechanizmom stylizacji, widziane w kontekście całej powieści tworzą system znaczących same przez się odniesień do użycia języka innych niż te zawarte w dziele. Z powodu swego pre-tekstowego pochodzenia, uprzedniego względem narracji, której stały się częścią, a także przez funkcję ich użycia przypomi-

⁶⁶ S. Balbus *Między stylami*, s. 42.

nają przestrzeń intertekstualną. Ponieważ jednak przedmiotem tych mechanizmów nie są teksty, lecz słowa uwikłane w kontekst potocznej komunikacji, a zatem punktem odniesienia jest tutaj nie historia literatury, ale zakorzenione w realnym doświadczeniu użycia języka – za nadrzędną wobec nich ramę można by przyjąć intersubiektywność, zakładając, że to pojęcie, podobnie jak intertekstualność, może również ewokować literacką strukturę odniesień i relacji między wypowiedziami, w tym wypadku nieliterackimi. Podstawowe znaczenie tego słowa, zakładające podzielaną powszechnie wiedzę na jakiś temat, bliskie jest zresztą problematyce zastosowanej w utworze technice *mimesis* językowej, która wszak polega na odniesieniu tekstu literackiego do rozpoznawalnego przez ogół czytelników wzorca wypowiedzi. Czytelność literackiego odniesienia do języka warunkuje łącząca czytelników z podmiotami wypowiedzi wspólnota związanych z mową doświadczeń⁶⁷.

W nieco innym znaczeniu pojęcie intersubiektywności funkcjonuje w poświęconej temu zjawisku książce Magdaleny Rembowskiej-Płuciennik⁶⁸. Badaczka traktuje je jako nadrzędną kategorię opisu narracji literackiej, w której raczej widzi zakorzenioną w *stricte* ludzkich zdolnościach umysłowych kulturową praktykę tożsamościotwórczą i strategię porządkowania podmiotowych doświadczeń niż układ wyabstrahowanych jednostek językowo-tekstowych⁶⁹, właściwy strukturalistycznym badaniom dzieła literackiego. Tak ujmowana narracja odzwierciedla cieleśnie uwarunkowane ludzkie zdolności poznawcze, a także mechanizmy komunikacji, dzięki czemu umożliwia odbiorcy zdolność do przyjmowania cudzego punktu widzenia, przewidywania biegu zdarzeń, postrzegania kogoś innego jako podobnego sobie, choć odrębnego, dzielenia

⁶⁷ Zob. A. Palmer *Social Minds in the Novel*, Ohio State University Press, 2010.

⁶⁸ M. Rembowska-Płuciennik *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2012.

⁶⁹ Tamże, s. 10.

sfery symbolicznej⁷⁰, a w innym planie również „ogniskuje pytania o to, jak ludzie generują wiedzę i jak rozwija się [...] ludzka komunikacja”⁷¹. Na podobne pytania odpowiadają wszystkie trzy powieści Masłowskiej. Analizowane w oderwaniu od problematyki szeroko pojmowanej intersubiektywności straciłyby na znaczeniu jako utwory, których tematem są – mówiąc najprościej – ukryte w języku zachowania.

Przemiany groteski

Innym istotnym historycznoliterackim kontekstem tej prozy są przemiany groteski we współczesnej literaturze polskiej. *Wojna polsko-ruska* i *Paw królowej* jeśli nie wzmogły zainteresowania groteską lingwistyczną, to z pewnością wpisały się w wyraźną tendencję do pisania w jej duchu. Odznacza się nią wiele wierszy neoawangardowych i neolingwistycznych oraz niemała część prozy publikowanej po 89 roku⁷². W latach 70. (i wcześniej) groteska święciła triumfy w twórczości popularyzowanej przez Henryka Berezę czy tekstach autorów niezwiązanych z konkretnym środowiskiem, na przykład Leopolda Buczkowskiego, Tadeusza Różewicza, Mirona Białoszewskiego, Stanisława Grochowiaka, Sławomira Mrożka, wcześniej Witolda Gombrowicza, Mariana Pankowskiego, Edwarda Redlińskiego, Janusza Głowackiego, Tadeusza Siejaka i wielu innych.

Trudno wobec nasilenia pisarstwa opartego na grotesce przystać na diagnozę jej zaniku po 1968 roku, którą to tezę postawił Kajetan Mojsak w książce o grotesce w powojennej polskiej prozie narracyjnej. Zdaniem badacza w XX wieku groteska „przeszła drogę

⁷⁰ Tamże, s. 98-99.

⁷¹ Tamże.

⁷² Można tu wymienić m.in. utwory Zbigniewa Kruszyńskiego, Michała Witkowskiego, Nataszy Goerke, Justyny Bargielskiej, Janusza Rudnickiego, Darka Foksa, Sławomira Shuty, Weroniki Murek czy niektóre teksty Andrzeja Sosnowskiego.

od pozycji kontrkulturowej, przez stopniowe oswojenie, aż po nobilitację i – w końcu – swego rodzaju rozplątanie się w innych formach artystycznych”⁷³, stopniowe „rozpuszczenie” w morzu tradycji literackich. Po 1968 roku według Mojsaka rola groteski osłabła, a rozdział jej historii ostatecznie dobiegł końca.

Inaczej opisał jej dzieje Włodzimierz Bolecki. Wedle badacza w okresie Młodej Polski zdewaluowały się motywy groteski historycznej – mitologicznej, gotyckiej, fantastycznej i ornamentacyjnej – a jej znaczenie przejęła nowa formuła tej konwencji przedstawienia, którą charakteryzują zwielokrotnione funkcje metaartystyczne: wzmożenie deziluzji, kwestionowanie zasad opowiadania, demaskowanie ich konwencjonalności, nasilenie parodii, która ujawnia intertekstualny status literatury, i wreszcie groteski lingwistycznej⁷⁴. W okresie II Rzeczypospolitej groteska stała się właściwą konwencją opisu narastającego katastrofizmu, pozwoliła przedstawić świat niespójny i w rozpadzie, stanowiła ekspresję poczucia dehierarchizacji kultury⁷⁵. Absurdy i kontrasty, które przyniósł przebieg dalszych wydarzeń historycznych, skroiły rzeczywistość na miarę groteski. Jak pisze badacz, w powojennej literaturze „niemal ostatecznie przestają być do niej zaliczane hybrydy groteski mitologicznej i gotyckiej czy rozmaite mutacje fantastyki. Jej najbliższym kontekstem staje się parodia i lingwistyczny kalambur”⁷⁶. Specyfika groteski rozszczeplia się po wojnie na wiele oryginalnych realizacji; inaczej wygląda groteska Gombrowicza, Mrożka, Białoszewskiego i Różewicza, by wymienić za autorem rozprawy tylko kilku największych. Choć w literaturze wczesnego modernizmu – jak pisze Bolecki – aktualizują się tradycje groteski, pojawiają się również zjawiska nowe, które mają istotne znaczenie w dalszym, XX-wiecznym rozwoju tej konwencji. Mniejszą rolę odgrywają w XX stuleciu rekwizyty

⁷³ K. Mojsak *Groteska w polskiej prozie narracyjnej 1945-1968*.

⁷⁴ W. Bolecki *Od groteski antycznej do modernistycznej*.

⁷⁵ Tamże, s. 555.

⁷⁶ Tamże, s. 576.

(słownik groteski), bardziej natomiast liczy się kwestionowanie samych reguł wypowiedzi⁷⁷.

Towarzyszy temu przeniesienie typowych motywów groteskowych z poziomu dużych zespołów słownych (temat, postać, fabuła) na poziom działań stylistycznych (narracyjnych i leksykalnych), które – porzucając już od poszczególnych słów – zaczynają określać semantykę i modalność wielu wypowiedzi literackich. Bezpośrednim tego rezultatem było przeniesienie wyznaczników groteskowości z poziomu repertuaru na samą wypowiedź. O istnieniu groteski decydował już nie tylko świat przedstawiony, lecz także mechanizm powstawania znaczenia wypowiedzi. Ujmując rzecz najostrzej – chodzi tu o różnicę między motywem groteskowym (np. hybryda) lub „rzeczywistością groteskową” (np. karnawał), przedstawionymi za pomocą konwencjonalnych reguł wypowiedzi, a „groteskową wypowiedzią”, w której zakwestionowane zostały wzorce reguły wypowiedzenia⁷⁸.

We współczesnej polskiej twórczości literackiej (drugiej połowy XX wieku i początków XXI) groteska istotnie przenosi zakres swoich eksperymentów do sfery językowej, kwestionuje reguły i wzorce wypowiedzenia utrwalone w mowie nieliterackiej. A zatem można ją rozpatrywać „jako stosunek do świadomości społecznej”⁷⁹. W tej mierze różnicuje się na tle tradycji groteski we wczesnym modernizmie i dwudziestoleciu międzywojennym. Właściwa jej estetyka niezwykłości, bogactwa, ostentacji, jak ją określa Michał Głowiński⁸⁰, miała niegdyś odwrotne do dzisiejszych założenia – wiązała się zasadniczo z odbieganiem od codzienności i pospolitości. Choć nie w każdym przypadku.

⁷⁷ Tamże, s. 533.

⁷⁸ Tamże.

⁷⁹ M. Głowiński *Intertekstualność, groteska i parabola*, s. 155.

⁸⁰ Zob. M. Głowiński *Witkacy jako pantagruelista*, s. 68-69.

Uczony zwrócił uwagę w analizie groteski Witkacego, że uniezwyklenia nie eliminują potoczności, opierają się również na przetwarzaniu językowego stereotypu i banału; „sięgał pisarz po środki często tandetne, wywodzące się z romansu odcinkowego, pism humorystycznych itp. i usiłował podporządkować je własnym celem”⁸¹. Groteska Masłowskiej jest bardziej radykalna pod względem zastosowania elementów mowy potocznej. Nie tylko nie eliminuje potoczności, lecz czyni ją podstawowym tworzywem swojego języka literackiego. A więc tym językiem i jego środkami demaskuje jego przywary. Podmiot działań groteskowych nie jest umiejscowiony poza obszarem parodiowanej mowy, operacji tych dokonuje wewnątrz niej, tworząc swego rodzaju efekt groteski wsobnej. Sfera wypowiedzi, którą Masłowska mogłaby traktować jako źródło cudzej mowy, jak można by powiedzieć za Głowińskim, staje się semantycznym partnerem tekstu⁸². „Dawniej męką [...] był strach przed Nieznanym i groźnym, dzisiaj jest to raczej strach przed popolitością i codziennością, która nas zalewa ze wszystkich stron i w krótkim czasie pokryje prawdopodobnie zupełnie”⁸³ – pisał Witkacy. Źródłem groteski w twórczości współczesnej staje się tymczasem powrót do codzienności w jej językowych formach wyrazu, a sferą podmiotowości jest intertekstualność czy może intersubiektywność, zgodnie ze znaczeniem tego wyrazu, które zaproponowałam w tym rozdziale, ponieważ parodystyczna, krytyczna świadomość konstryuuje się nie w obrębie tekstu czy jednej wypowiedzi, lecz pomiędzy wieloma typami wypowiedzi, a także w ramach relacji wykorzystanego w dziele pre-tekstowego słowa z jego źródłowym użyciem.

Gdyby nakreślić historię groteski w literaturze polskiej hasłowo i w telegraficznym skrócie, można by wskazać kilka jej etapów:

⁸¹ Tamże, s. 271.

⁸² M. Głowiński *Intertekstualność, groteska, parabola*, s. 8.

⁸³ S.I. Witkiewicz *Polemika z krytykami*, oprac. J. Degler, „Pamiętnik Teatralny” 1969 z. 3, s. 323. Cyt. za: M. Głowiński *Witkacy jako pantagruelista*, s. 69.

groteska stanowi początkowo rezerwuar konkretnych motywów, funkcjonujących w świecie przedstawionym. Następnie przenosi cel i zakres swoich działań na poziom metaliteracki, by wreszcie, w ostatnich czterdziestu latach, związać swoją rolę z analizą języka. Nasilenie lingwistycznych eksperymentów z językiem mówionym pozwala sądzić, że groteska wyewoluuje w tym kierunku. Gdyby spojrzeć na historię współczesnej literatury polskiej wstecz i nieco szerzej, można by przyjąć, że rozmaite przykłady przyswajania literaturze nieliterackich obszarów mowy okrzepły w historii i uformowały ogólną tendencję określającą część historycznoliterackich przemian drugiej połowy XX wieku. Opisane tu pobieżnie, uzmysławiają zasadniczy dla współczesności prymat ironii, która jest i przyczyną, i celem, i zasadą wszystkich wskazanych tu zjawisk.

Dzieło jako proces. Wokół spójności recyklingowych tekstów Tadeusza Różewicza

Utwory literackie Tadeusza Różewicza sprawiają wrażenie otwartych, nietrwałych, labilnych¹. Autor w miarę rozwoju swego pisarstwa coraz bardziej je przetwarza, publikuje w różnych wersjach i konfiguracjach, niekiedy w dwu kolejno wydawanych tomikach; czasem uwzględnia w nowszym tomiku swój dawny wiersz, odnawiając jego sensy w otoczeniu nowych utworów, a w końcowej fazie twórczości umieszcza w obrębie jednego tomu dwa warianty jednego tekstu, publikując jego zachowaną na faksymile wersję rękopiśmienną. Późne zwłaszcza wiersze Różewicza są zatem otwarte w tym sensie, że nie zamykają się w jednej formie, którą można by uznać za ostateczną.

Są również otwarte w innym znaczeniu – wykraczania poza stylistyczne i gatunkowe ramy języka literackiego. Różewicz zaczyna z czasem coraz częściej wypełniać swoje utwory materiałą cudzego słowa, fragmentami gazet czy audycji oraz wycinkami pozaarty-
stycznych wypowiedzi. Przetwarza je przy tym tak, by zachowywać ślady ich źródłowego pochodzenia. Pozornie nieasymilowane, wymieszane z fragmentami, które sprawiają wrażenie odautorskich

¹ Zob. R. Nycz *Fakt literacki*, w: tegoż *Sylwy współczesne*, Universitas, Kraków 1996.

wypowiedzi, wyrażanych serio, bez intencji polemicznej czy parodystycznej, tworzą efekt nieopracowanego brulionu, pełnego zasłyszanych w radio czy przepisanych z gazety luźnych notatek.

Przypatrując się natężeniu tych zjawisk, można dostrzec w późnej zwłaszcza twórczości Tadeusza Różewicza nadrzędną dla niej strategię demontowania tekstów – zarówno autorskich, jak i cudzych, nieliterackich, artystycznie przetwarzanych oraz dominację związanych z demontażem dwu strategii tekstotwórczych: pierwsza polega na eksponowaniu procesualności tworzenia, druga na literackim recyklingu, czyli eksperymentalnym wykorzystaniu słów – również „śmietnikowych”, zużytych, już niepotrzebnych, będących w przeważającej mierze częstkami nieaktualnych informacji dziennikarskich, które już w pierwotnych realiach swego funkcjonowania, gdy uprawomocniała je choć jedna wartość, czyli aktualność, nie miały wielkiego znaczenia jako fragmenty wypowiedzi brukowych, błahych, ani pięknych, ani mądrych. Pojęcie recyklingu² Różewicz usankcjonował jako składnik własnej poetyki, wykorzystując go w tytule tomiku *zawsze fragment. recycling*.

Demontowanie: rozbiórka (własnych) tekstów

Znaczenia w utworach Różewicza formują się nie tyle w obrębie pojedynczego tekstu, ile między różnymi jego wariantami, a także – między mową zaczerpniętą z codziennej logosfery a jej literacką transformacją, a więc podobnie jak w prozie Masłowskiej znaczące są tu i teksty, i łączące je relacje. Otwierając kompozycję swoich utworów, zarówno w znaczeniu zacierania ich formalnych granic, jak i otwierania twórczości na pozaartystyczną mowę, Różewicz projektuje lekturę wielokierunkową, skontekstualizowaną, równoległą i zespajającą rozproszone w całym dorobku wersje utworu

² Zapisywanego zresztą przez poetę w wersji niespolszczonej, jako recycling.

w jedną złożoną całość. Jest to lektura łącząca przetworzoną poetycko wypowiedź nieliteracką z jej oryginałem czy możliwą do wyobrażenia wersją pierwotną. Oznacza to, że autor sankcjonuje swój otwarty warsztat pracy nad tekstem jako metaliteracki problem, przedmiot reprezentacji i zarazem integralny składnik dzieła literackiego, a samo dzieło traktuje jako dynamiczny proces, a nie strukturę zamkniętą w scalających utworów formach. W twórczości Różewicza owe formy zostają zdemontowane. Można je tu rozumieć rozmaicie: jako większe struktury dzieła literackiego, takie jak rodzaj i gatunek; jako porządki, w których może funkcjonować utwór, a więc konwencje czy style; i wreszcie jako ramy najbardziej ogólne, które wyznacza granica tekstu. W miarę rozwoju twórczości Różewicza rozmywa się nawet ta najbardziej podstawowa dla literatury kategoria: zdemontowany tekst traci swoje granice.

To zagadnienie otwiera wiele pytań: co stanowi o literackości tekstu, jeśli nie scalające go ramy gatunku literackiego ani jednolitość stylu artystycznego? Czy utwór literacki może funkcjonować jedynie jako zamknięta, odrębna, autonomiczna całość? W jakim sensie i zakresie może ewoluować w jednostkowym dorobku? Jeśli istnieje w wielu wariantach, czy można jeden z nich uznać za kanoniczny? Skoro czytelnik ma dostęp do kilku wersji jednego tekstu, zwłaszcza jeśli niektóre publikowane są jako faksymile rękopisu, to w jakim sensie może uznać się za świadka procesu twórczego? Czy możliwe jest w tej sytuacji ustanowienie granicy między procesem twórczym a jego efektem? A jeśli utwór nie tylko zmienia swoją postać w kolejnych tomikach, ale – widziany odrębnie – zdaje się co więcej urywać wpół słowa – jak wtedy zakreślić jego granice? Jaki jest wobec tego formalny i semantyczny zakres spójności tekstu? A może raczej: tekstów? Nie wyznacza go również pojęta najogólniej forma książki, skoro niektóre tomiki Różewicza to odmiennie skomponowane układy tych samych wierszy. I nawet polszczyzna nie jest językowym uniwersum, ogólnym porządkiem tej twórczości, skoro w jej późnej fazie pojawia się sporo tekstów niemieckich: czy

to nietłumaczonych cytatów w obrębie jednego utworu (na przykład w poemacie *recycling* w tomie *zawsze fragment. recycling*), czy całych cudzych tekstów, wmontowanych do tomiku (przykładem może tu być niemiecki wiersz zapisany czcionką gotycką w tomiku *Kup kota w worku*) czy przekładów wierszy autorskich (tomik *Nauka chodzenia. Gehen lernen* ma strukturę lustrzaną, co zresztą zapowiada sam tytuł. Każdy polski wiersz ma swój niemiecki odpowiednik).

Jeśli sens utworu kryje się nie tylko w jego ramach, ale również wynika z porównania kilku wariantów jego zapisu, nie zawsze łączonych w jednym tomie, i ze skojarzenia literackich transformacji mowy nieartystycznej ze wzorcem jej pierwotnego użycia, można uznać, że obszarem spajającym czy formującym znaczenia jest cały dorobek Różewicza. Nie tylko dlatego, że stanowi nadrzędny porządek różnych form zapisu wiersza, pozwalający dostrzec w nich kilkuelementową całość, ale też z tego względu, że na tym szeroko zarysowanym tle rozproszone metaliterackie uwagi, wciąż powtarzane w utworach publikowanych w różnych okresach, tworzą razem spójną, całościową koncepcję literatury, w której elementy obce mowie poety tłumaczą się jako tworzywo parodystycznych transformacji czy przedmiot krytycznego odniesienia, a nie formułowane serio elementy własnych wypowiedzi pisarza.

Utwory Różewicza, choć luźno skomponowane i otwarte na zmiany, jawią się jako elementy spójnego porządku. Odnoszę je do (przywołanych dalej) teoretycznych koncepcji spójności tekstu literackiego, by na tym tle pokazać ich transgresyjny charakter. Reguły koherencji – które według Marii Renaty Mayenowej wyznaczają lingwistyczny charakter tekstu pojmowanego jako suma linearnie przyrastających zdań, a zgodnie z koncepcją Włodzimierza Boleckiego struktura dzieła literackiego, znacząca jako układ relacji między jego poziomami – w twórczości Różewicza nie konstytuują się ani w obrębie zdania, ani pojedynczego dzieła, lecz w sferze intertekstualnej, łączącej zarówno warianty utworów Różewicza, jak i jego teksty z powstałymi uprzednio wypowiedziami. O spój-

ności decyduje w tym przypadku nie kompozycja utworu, ale podobieństwo cech, łączące kilka jego wersji (lub łączące fragment wypowiedzi literackiej z jej wariantem źródłowym).

Znaczenie równoległego publikowania wierszy może z kolei uświadomić (również zarysowany niżej) teoretyczny kontekst założeń krytyki genetycznej, szkoły badawczej skupionej na analizie znaczeń, które wynikają z porównania różnych postaci jednego tekstu. Wydobywane przez badaczy z pisarskich szuflad, w twórczości Różewicza zostają ujawniane przez samego autora, stają się tematem literackiego przedstawienia, a tym samym prowokują do pytań o znaczenie samego dzieła literackiego i kontekstu, w jakim się znalazło. Jako przykład tej zależności mógłby posłużyć utwór *Opowiadanie dydaktyczne*, czytany w tomiku *zawsze fragment*. W tym kontekście tworzy inne znaczenia niż wtedy, gdy jest odniesiony do wersji publikowanej czterdzieści lat wcześniej w zbiorze *Nic w płaszczu Prospera*; wiersz usytuowany w dwóch poetyckich kontekstach znaczy wszak co innego. Tym sposobem można odnieść utwór do zatytułowanych podobnie *Opowiadań dydaktycznych*, które wbrew kwalifikacji gatunkowej wpisanej w tytuł stanowią trzy krótkie sekwencje prozy włączone jako całość do zbioru *Uśmiechy* (by skomplikować sprawę, kilkakrotnie wznawianego i przetwarzanego) – i pytać o związki między równie „myląco” nazwanym wierszem i fragmentem prozy. Albo: o przyczynę, dla której *Opowiadanie dydaktyczne* znika z tomiku *zawsze fragment. recycling*, złożonego w większości z wierszy publikowanych dwa lata wcześniej w tomie *zawsze fragment*. Wszystkie potencjalne znaczenia wynikłe z tego porównania uświadamia kontekst całego dorobku.

Jego znaczenie, a także zmienny charakter utworów Różewicza, omówili szczegółowo badacze tej twórczości. Tomasz Kunz rozpatruje (wśród wielu innych zagadnień) problem ich konstrukcji w odniesieniu do całego dorobku, rozumianego „jako przekaz wielotekstowy, którego poszczególne elementy ujmowane są w sposób synchroniczny, a więc w kategoriach systemu, w którym wariantowe

realizacje stanowią zawsze część struktury, odsłaniającej wzajemne napięcia, relacje i funkcjonalne współistnienie poszczególnych składników”³. W innym tekście badacz formułuje koncepcję dynamicznej „całości” Różewiczowskiego tekstu, który nie odsyła do zewnętrznej ujednocniającej zasady czy idei, a jego konstrukcja, jak pisze, „opiera się na dynamicznych relacjach między utworami, które wchodząc ze sobą w nowe związki, wytwarzają nowe znaczenia w zagęszczającej się nieustannie sieci międzytekstowych odniesień”⁴. Owa „całość” ma charakter dynamiczny, niesubstancjalny, relacyjny; to konstrukcja pozbawiona strukturalnego centrum, integrującej zasady, wokół której można by porządkować doświadczenia⁵.

Nie mniej liczą się w niej również widoczne ślady zaniechania, uznane przez Kazimierza Wykę za równoprawne elementy ponadformalnej struktury zamiennika gatunkowego, zasadniczej dla opisu procesualnie ujmowanego dzieła literackiego Różewicza. Mówiąc ściślej, zamiennik gatunkowy oznacza

określony ciąg wydarzeń rozgrywających się w obrębie warsztatu pisarskiego i owego ciągu nieoczekiwany, a domagający się wyjaśnienia rezultat końcowy. Wspomniane wydarzenia rozgrywają się w trójkącie między trzema wierzchołkami: intencja (zamierzenie) twórcza; realizacja (wykonanie) zamierzenia; rozmycie (infiltracja) pierwotnego zamierzenia przez realizację. Ten dopiero końcowy rezultat domaga się w wypadku Różewicza osobnej nazwy: zamiennik, zastępnik⁶.

³ T. Kunz *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków 2005, s. 169.

⁴ T. Kunz „Próba nowej całości”. *Tadeusza Różewicza poetyka totalna*, w: *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Universitas, Kraków 2007, s. 19.

⁵ Tamże.

⁶ K. Wyka *Problem zamiennika gatunkowego* w: tegoż *Różewicz parokrotnie*, oprac. M. Wyka, PIW, Warszawa 1977, s. 92.

Potrzeba przedefiniowania pojęć literaturoznawczych w odniesieniu do poetyki Różewicza wzięła się z przekonania, że – jak pisze Wyka – „dorobek tego autora nie daje się rozłożyć na siatce gotowych i dotąd uprawianych gatunków literackich”⁷. Utwór rozpatrywany jako wypadkowa zamierzenia, wykonania i infiltracji pierwotnego założenia ujawnia inne sensy niż wtedy, gdy jest traktowany wyłącznie jako efekt pracy twórczej. Na przykład, opowiadanie *Śmierć w starych dekoracjach* z punktu widzenia jego genezy jest zamiennikiem w stosunku do nienapisanej sztuki pod tym tytułem⁸. Z kolei utwór *Przyrost naturalny*, rozpatrywany w kontekście autorskiej intencjonalności jawi się jako nienapisana komedia, zastąpiona swoją „biografią”, na którą złożyła się biografia pisarza, jego pamiętnik intelektualny oraz dziennik nienapisania utworu⁹.

Przyrost łączy, co więcej, nie tylko cechy różnych gatunków, ale i kilka tematów odmiennej wagi. Fragmenty opisu codziennej krzątania, którą wypełniają zasłyszane w radio informacje i zwyczajne błahy czynności („Wstaję. Zapalam światło”) przeplatają się z wyznacznymi niemocy twórczej autora czy koncepcjami teoretycznymi istotnymi dla analizy całej jego twórczości; warto tu przywołać zwłaszcza tę: „dla mnie zagadnieniem nie jest «początek», «środek» i domniemany «koniec» dramatu, ale trwanie pewnej sytuacji [...] dopiero u Becketta jesteśmy świadkami nie tylko pozornej akcji, ale i rozkładu tej akcji na scenie... ten rozkład jest u niego akcją”¹⁰. Podobne deklaracje, uświadamiające konsekwencję formowania spójnej koncepcji literatury w całym okresie twórczym Różewicza, odnaleźć można w tekstach podejmujących różnorodną tematykę, powstałych w ciągu wielu lat. Na przykład w tomiku z 2012 roku, *to i owo*, pojawia się taki fragment:

⁷ Tamże, s. 91.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże.

¹⁰ T. Różewicz *Przyrost naturalny. Biografia sztuki teatralnej*, w: tegoż *Dramat. Utwory zebrane*, t. 2, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2005, s. 129.

czytanie przepisywanie
poprawianie i czytanie
milczenie i wściekłość
odczytywanie
to jest właśnie „zawód”
pisarza poety i
literata¹¹.

Pięćdziesiąt lat wcześniej, w tomiku *Zielona róża*, autor prezentował tę samą procesualną koncepcję dzieła literackiego, w której skądinąd uwidacznia się rola demontowania. Oto wiersz *Propozycja druga*:

Utwór
skończony
trzeba złamać
a kiedy się zrośnie
jeszcze raz łamać
w miejscach gdzie styka się z rzeczywistością
usunąć elementy łączące
przypadkowe
które pochodzą z wyobraźni
pozostałe powiązać
milczeniem
lub zostawić rozwiązane
po skończeniu
utworu
usunąć fundament
na którym się opiera
– ponieważ fundamenty

¹¹ T. Różewicz *zawód: literat*, w: tegoż *To i owo*, Biuro Literackie, Wrocław 2012, s. 7.

ograniczają ruch –
wtedy konstrukcja
uniesie się
i będzie
przez chwilę leciała
nad rzeczywistością
z którą wreszcie
się zderzy
zderzenie
będzie początkiem życia
utworu nowego
który jest obcy rzeczywistości
zaskakuje ją
rozbija
przekształca

i sam ulega
przekształceniu¹².

Tekstowa sieć

Innym przykładem podobnego wiązania sensów rozproszonych w całej twórczości Różewicza jest utwór *Tarcza z pajęczyny* z 1963 roku¹³. Widziany jako odrębna całość (luźno przy tym skompo-

¹² T. Różewicz *Poezja. Utwory zebrane*, t. 2, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2006, s. 201-202.

¹³ Utwór ukazał się po raz pierwszy w 1963 roku, później był kilkakrotnie wznowiany w różnych tomach Różewicza. Wszystkie przytoczone tu cytaty z *Tarczy* pochodzą z ostatniego wydania: T. Różewicz *Tarcza z pajęczyny*, w: tegoż *Utwory zebrane. Proza*, t. 1, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003. Numery stron podaję w nawiasie umieszczonym na końcu cytowanego fragmentu utworu.

nowana i niedomknięta) przypomina kolaż wielu „pre-tekstów”¹⁴, wypowiedzi już-gotowych, wyjętych z realnego kontekstu pragmatycznego i użytych w funkcji poetyckiej jako literackie *ready-mades*; autor łączy w wielorodnej narracji złożonej z drobnych elementów wypowiedzi krótkie wyimki z gazet (lakoniczne informacje prasowe, program telewizyjny, urywki cudzych recenzji czy tekstów publicystycznych) z cytatami ze swoich uprzednio wydanych utworów i z obcymi własnej mowie formułami figuralnymi, odsyłającymi do różnych subkodów kryptocytatami¹⁵.

Tarcza łączy zręby wielu gatunków oraz strukturalne cechy poezji i prozy. Siłą rzeczy teksty już-gotowe, w wersji fragmentarycznej i niepełnej włączone do utworu, nie zamykają się w stabilnych i trwałych ramach, choć jednocześnie widoczne w nich ślady porządków, do których pierwotnie należały, wskazują metonimicznie na odrzucone struktury, konwencje i normy. Utwór, co więcej, łączy na prawach groteski treści poważne i błahe, wiele z nich przetwarza, ucina czy synkretyzuje, a im więcej głosów nakłada na siebie nadrzędny podmiot tej wielorodnej narracji, tym bardziej zaciera ich tematyczną, podmiotową czy formalną wyrazistość i autonomię.

Tarcza z pajęczyny – konstrukcyjnie niespójna, rodzajowo niestabilna, gatunkowo wielorodna, stylistycznie nierówna, oscylująca między sztuką a rzeczywistością – pod wieloma względami odpowiada formule kolażu literackiego, choć jednocześnie w pewnym sensie od niej odbiega, co czyni z dzieła Różewicza specyficzną realizację tego modelu wypowiedzi. Jest to utwór pełen celowo generowanych sprzeczności: choć wielorodny i niekoherentny, tworzy układ relacji powiązanych ze sobą elementów. Pozornie chaotyczny, niestaranny, złożony jakby przypadkiem, określa go jednak pewien porządek; zastosowane w *Tarczy* techniki artystyczne, zawarte

¹⁴ Termin Włodzimierza Boleckiego, por. tegoż *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*.

¹⁵ Zob. R. Nycz *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków 2000, s. 259.

w niej koncepcje dzieła literackiego, procesu twórczego, roli pisarza odpowiadają ściśle wizji literatury konsekwentnie rozwijanej przez Różewicza w całej jego twórczości.

Porządek *Tarczy* konstytuuje się nie w obrębie tekstu (czyli całego utworu) ani tekstów, które go tworzą, ponieważ tekst – i teksty – nie mają tu granic, są konstrukcyjnie otwarte, a co za tym idzie, nie pełnią same w sobie funkcji formotwórczej czy scalającej znaczenia. Porządek *Tarczy* wypracowuje się między tekstami, a wydobywa go wielokierunkowa lektura. Polega ona na wiązaniu oddalonych od siebie znaczeń, rozproszonych w utworze sekwencji pojedynczych mikronarracji, które – złączone przez odbiorcę – tworzą sumę hipotetycznych całości czy równorzędnych wariantów opisu zdarzeń. Owe relacje zawiązują się również między tekstami, które w *Tarczy* bezpośrednio do siebie przylegają. Podmiot utworu nie łączy ich ani przypadkowo (jak można by uznać, odnosząc ich układ do tradycyjnych norm konstruowania dzieła literackiego), ani wedle zasad komponowania wielorodnej wypowiedzi dziennikarskiej (z której wzorca czerpią), lecz w porządku poetyckich konotacji. Owa intertekstualna siatka przypomina *nomen omen* pajęczynę – z oddali niewidoczna, tworzy jednak misterną całość. Jak pisze Dorota Wojda w artykule poświęconym *Tarczy z pajęczyny*, „w utworach poety zaświadczona jest zmiana, jaka zaszła w kulturowym funkcjonowaniu arachnologicznej metafory: zastąpienie obrazu koncentrycznej całości figurą ruchomej sieci, niemającej centrum ani autora”¹⁶. Sam zaś autor mimetycznie odtwarza chaos rzeczywistości w materii tekstu, za pomocą kolażu, łącząc różnorodne formy wypowiedzi. Ich ciągi tworzą „pajęczą” sieć pozbawioną integrującego źródła i fundującej instancji – w samym tekście i w cytowanych wypowiedziach¹⁷.

¹⁶ D. Wojda „*Tarcza z pajęczyny*”. *Mimesis Różewicza jako naśladowanie twarzy*, w: *Przekraczanie granic*, s. 99.

¹⁷ Tamże, s. 102.

Inną możliwą perspektywę spojrzenia na ten utwór, a także na całościowy dorobek Różewicza, daje koncepcja tekstu Rolanda Barthesa, zdefiniowana w opozycji do pojęcia dzieła. Tekst w tym ujęciu nie ma zamknięcia ani centrum, jest tworem głęboko intertekstualnym; jak pisze Barthes,

może [...] istnieć jedynie w różnicy [...]; jego lektura jest jednokrotna [...], a mimo to utkana całkowicie z cytatów, odniesień, ech, języków kultury [...], minionych lub współczesnych, które przenikają go na wyłot, tworząc rozległą stereofonię. Intertekstualności, w jaką pochwycony jest każdy tekst, skoro jest międzytekstem innego tekstu, nie należy mylić z jakimś źródłem tekstu: poszukiwać „źródeł”, „wpływów” dzieła to zadowalać się mitem pokrewieństwa; cytaty, z których zrobiony jest tekst, są anonimowe, nie do zlokalizowania a jednak już przeczytane: są to cytaty bez cudzysłówów¹⁸.

Odpowiada to w istocie koncepcji utworu Różewicza. Zwłaszcza utwory poety to teksty niezamknięte w formach, sklejone z anonimowych słów, stereofoniczne, multiplikowane w równoległych wersjach, rozpięte na intertekstualnej sieci. Jest to szczególnie widoczne w *Tarczy z pajęczyny*. Również sposób lektury utworów Różewicza przypomina czytanie Barthes'owskiego tekstu. „Rozrastanie się wiecznego *signifiant* [...] nie przypomina organicznego dojrzewania lub hermeneutycznego pogłębiania, bliskie jest natomiast serialnemu ruchowi rozłączeń, nałożenia, wariacji”¹⁹ – odpowiednio do pisarskiej strategii demontażu. „Metafora Tekstu odcina się [...] od metafory dzieła; ta ostatnia nawiązuje do obrazu organizmu, rozrastającego się przez «rozwiniecie» [...]; metafora Tekstu jest metaforą sieci; jeśli tekst się rozwija, to tylko dzięki kombinatoryce, systematyce [...] i dlatego nie można czuć «szacunku» dla

¹⁸ R. Barthes *Od dzieła do tekstu*, „Teksty Drugie” 1998 nr 6, s. 191.

¹⁹ Tamże, s. 190.

jego witalności, można go natomiast łamać i rozbijać”²⁰ – na tym w istocie opiera się poetyka Różewicza, wprost przez niego deklarowana. Warto również odnieść się do sformułowanej w innym tekście Barthesa koncepcji analizy tekstualnej, przeciwstawionej analizie strukturalnej, zmierzającej do zbudowania formalnego modelu narracyjnego, struktury, gramatyki opowiadania. W analizie tekstualnej „opowiadanie zostaje bezpośrednio podciągnięte pod pojęcie Tekstu, przestrzeni, procesu tworzących się znaczeń, słowem – znaczeniotwórczości [*signifiance*] [...], która daje się poznać nie tyle jako wytwór skończony, zamknięty, co uchwycony w trakcie wytwarzania”²¹.

W swojej interpretacji *Tarczy z pajęczyny* postaram się wskazać scalające utwór mechanizmy wiązania znaczeń w różnym sensie odległych. Dotyczą one, po pierwsze, zdeintegrowanych w procesie twórczym całości, których elementy rozsypują się w przestrzeni utworu, a po drugie, rozsypanych elementów innych, uprzednio powstałych tekstów, w owym utworze łączonych we wtórnie utworzone całości, układy heteronomicznych fragmentów. Pozwala to wyróżnić dwa intertekstualne układy; pierwszy scala elementy oddalone przez autora, a więc widoczne jakby z oddali, ponad wielością niezwiązanych z nimi części innych tekstowych całości, drugi wymaga spojrzenia z bliska, wczytania się w sensy wynikłe z połączenia pozornie nieprzystających do siebie wypowiedzi.

Aby wskazać elementy zgodne z formułą kolażu literackiego, a na tej podstawie omówić kilka cechujących *Tarczę* paradoksów, należy przypomnieć raz jeszcze znaczenie tego pojęcia, przywołane przez Ryszarda Nycza w *Tekstowym świecie*: „w szerokim rozumieniu kolaż jest nazwą artystycznej techniki komponowania dzieła sztuki z różnorodnych gotowych elementów, wybranych z dwóch

²⁰ Tamże, s. 192.

²¹ R. Barthes *L'Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*, w: *L'aventure sémiologique*, Paris 1985, s. 329. Cyt. za: A. Burzyńska *Anty-teoria literatury*, Universitas, Kraków 2006, s. 389 [Analiza tekstualna opowiadania Edgara Poe].

zwłaszcza dziedzin: sztuki i rzeczywistości – i zestawionych w sposób, który eksponując ich odrębność i kontrastywne nacechowanie implikuje zarazem istnienie celowej organizacji owej złożonej, niejednorodnej całości artystycznej”²².

Struktura kolażowa wynika często z doświadczenia dezintegracji rzeczywistości, które jest udziałem autorów podobnych form wypowiedzi literackiej. W interpretacji *Kąpieli w Lucca* Leopolda Buczkowskiego Ryszard Nycz napisał, że: „rozpad obrazu świata, systemów komunikacji, języka, tradycji na poszczególne podsystemy, wiązki relacji czy wyizolowane fakty, które nie dają złożyć się w całość, motywowany jest wojennym doświadczeniem – z którego pisarz wyprowadza najdalej idące konsekwencje generalnego «przewartościowania wszystkich wartości»”²³.

Podobną zależność empirii i tekstu wskazuje Tomasz Kunz w analizie języka literackiego Tadeusza Różewicza (badacz pisze w niej o opartej na jukstapozycji metonimicznej kompozycji, eksponującej odmienność i nieprzystawalność zestawianych elementów²⁴ i skądinąd, można dodać, również bliskiej *Tarczy*):

Rozbita świadomość nie potrafi wyselekcjonować fragmentów «relevantnych», nie jest bowiem strukturą porządkującą i scalającą obraz świata, ale strukturą receptywną, rejestrującą lub reprodukcją obrazy w nadziei, że zdoła się w ten sposób ukonstytuować jako spójna całość²⁵.

O analizowanym tu tekście Różewicza pisał Kazimierz Wyka tymi słowami:

Autor *Tarczy z pajęczyny* jest ruchomy. Nie tylko w tym znaczeniu, że wciąż podróżuje. Ruchomy jest, albowiem cała otaczająca go sfera postaw ludzkich, osobowości i ocen jest ruchoma i niepewna. Nastąpiła

²² R. Nycz *Tekstowy świat*, s. 290.

²³ Tamże, s. 263.

²⁴ T. Kunz *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza*, s.66.

²⁵ Tamże, s. 68.

ogólna przemienność określeń i wcieleń, dokonała się powszechna depersonalizacja²⁶.

A jednak w tej labilności dostrzec można konsekwencję. W twórczości Różewicza przebija wyrazista koncepcja literatury i literackości. Autor nie czerpie rzecz jasna z tradycji literackiej, tylko wypracowuje własne techniki przetwarzania języka. Jedną z nich jest reguła zapętlenia opowieści. Pozostając przy *Tarczy z pajęczyny* – mikro-narracje nie przyrastają w tym utworze linearnie, lecz rozwijają się na zasadzie powtarzania tych samych, ujmowanych wariantywnie sekwencji. Na poziomie metaliterackim ukazuje to sens obnażonego procesu twórczego, testowania języka literackiego, które stanowi rodzaj niebezpośrednio sformułowanej deklaracji zaniechania dążeń do najlepszej postaci słowa, uznania równorzędności jego wariantów. Oto przykład takiej techniki:

Zanim cicha szybkobieżna winda wyniosła mnie na szczyt tego drapacza chmur w Szanghaju byłem w świątyniach ogrodach parkach sklepach muzeach komunach rolnych byłem na wystawie chryzantemy w mieście Czengtu. Było ich na tej wystawie dwa tysiące i pięć odmian.
Zanim cicha szybkobieżna winda
wyniosła mnie
na ostatnie piętro tego drapacza chmur
w Szanghaju
Wyjechałem z domu przerwałem pisanie. (s. 229)

Część zdania otwierającego przytoczony tu fragment zostaje literalnie powtórzona w miejscu, w którym narrację przełamuje nieoczekiwane delimitacja wierszowa, skądinąd zacierająca rodzajową jednolitość fragmentu. Dwie kontynuacje zdania przedstawiają naraz kilkanaście możliwych wersji wydarzeń; pierwszoosobowy narrator, zanim wjechał windą na szczyt drapacza chmur, wybrał

²⁶ K. Wyka *Różewicz parokrotnie*, s. 97.

się do świątyń, ogrodów, parków, sklepów²⁷ itd. (przytaczając sens pierwszej kontynuacji zdania), a także (wedle drugiej) wyjechał z domu i przerwał pisanie, przy czym owa druga kontynuacja, gramatycznie spójna z powtórzonym zdaniem o windzie, lecz otwarta wielką literą, może być równie dobrze odczytana jako początek nowego zdania i nowej opowieści, przerywającej wespół powtórzoną historię o wjeżdżaniu windą na wystawę.

Kontynuacją cytowanego wyżej urywku narracji jest fragment wielorodnego poematu, który w rodzajowo jednolitej formie wierszowej łączy zręby różnych opowieści: autotematyczne wyznania, retrospektywną względem nich relację z wizyty w teatrze, którą przetyka poetycki opis deszczu, przechodzący we wspomnienie krakowskiego życia poety; ono z kolei ewokuje myśl o związanych z tym miastem zmarłych znajomych. Opowieść, zmontowana jakby z różnych autorskich tekstów, przeobraża się jeszcze kilkakrotnie i nagle pojawia się znów to samo zdanie:

Byłem na wystawie kwiatów w mieście Czengtu
chryzantemy te miały imiona
Sen kwiatów Łapa tygrysa, Cień w oknie, Żółty żuraw
Broda smoka
Anioł w słońcu? W Czengtu piłem herbatę z kwiatem jaśminu Ale
zanim poszedłem
obejrzeć zieloną chryzantemę dumę ogrodnika z Czengtu jechałem
czterdzieści osiem godzin pociągiem pośpiesznym
dwudziestego szóstego października
tysiąc dziewięćset pięćdziesiątego ósmego roku. (s. 231-232)

Podmiot tej opowieści przedstawia zdarzenia z innej niż wcześniej perspektywy, choć powtórzone zdanie i nagromadzenie szczegółów

²⁷ Użycie liczby mnogiej jeszcze bardziej odrywa zdanie od prawdopodobieństwa i podkreśla umowny sens opowieści. Trudno wszak być jednocześnie w świątyni, ogrodzie i sklepie, a tym bardziej – w świątyniach, ogrodach i sklepach.

(precyzyjnie podana data, wyliczenie nazw roślin) pogłębiają efekt zapętlenia historii, która zdaje się wciąż zaczynać, tkwić w jednej chwili. Przeczy to konwencji wartkich opowieści z dalekich podróży, pełnej przygód i zwrotów akcji (do której to formy Różewicz być może krytycznie odnosi swoją narrację²⁸). Przełamuje ją przede wszystkim konstrukcja wywodu, która zastępuje linearną historię dwoma równorzędnymi sekwencjami, rozłączonymi i ulokowanymi w dwóch odrębnych częściach utworu, a także... poza nim. Niezależnie od *Tarczy z pajęczyny* ukazały się „fragmenty reportażu” Tadeusza Różewicza: *Sen kwiatu, serce smoka*, które rzucają inne światło na te dwie podobne sekwencje opowieści:

Zanim cicha, szybkobieżna winda wyniosła mnie na szczyt tego drapacza chmur w Szanghaju byłem w wielu świątyniach, ogrodach, fabrykach, komunach rolnych, sklepach, szkołach, żłobkach... na wystawie kwiatów w mieście Czengtu. Chryzantemy. Było ich na tej wystawie dwa tysiące pięć odmian. Każda z nich posiadała nazwę starszą od tysiącletniej naszej ojczyzny [...] A oto kilka nazw kwiatów przetłumaczonych (nieudolnie zapewne) na język polski [...]. Nie trzeba dodawać do nich „poezji”, wystarczy wymienić imiona: sen kwiatów, łapa tygrysa, cień w oknie, żółty żuraw, broda smoka, anioł w słońcu, białe kolczyki... i jeszcze dwa tysiące innych. [...] W Czengtu piłem herbatę z białym kwiatem jaśminu. Ale zanim znalazłem się na wystawie kwiatów w Czengtu, jechałem 46 godzin pociągiem pośpiesznym z Paoting. Z Paoting zostały w notesie zapiski...²⁹

²⁸ Określenie typu tej wypowiedzi może nastroczać pewnych trudności. Jeśli potraktować tekst jako prozę, słowo „narracja” będzie odpowiednie. Jeśli jednak uznać *Tarczę* za tekst poetycki, a w przypadku powyższego przykładu może o tym zadecydować delimitacja wierszowa, wówczas zasadnie byłoby użyć słowa „monolog liryczny”. Ale kwalifikacja rodzajowa tego utworu wcale nie jest oczywista.

²⁹ T. Różewicz *Sen kwiatu, serce smoka (fragmenty reportażu)*, w: tegoż *Proza. Utwory zebrane*, t. 2, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003, s. 257-258.

... opatrzone datą, która podobnie jak wszystkie inne opisane tu okoliczności została uwzględniona w *Tarczy z pajęczyny*. Stylistycznie neutralny sposób ich opisu w utworze *Sen kwiatu*, a także definiujące jego charakter ramy gatunkowe („fragmenty reportażu” połączone z notatką z dziennika), ze swej definicji wskazujące na związek utworu z rzeczywistością, określają zdarzenia, które stały się tematem opowieści, jako autentyczne, a przynajmniej prawdopodobne. Cytowane wyżej fragmenty *Tarczy z pajęczyny*, czytane w kontekście reportażu *Sen kwiatu*, ujawniają możliwą historię swego powstania. Autor wykorzystał opracowany materiał źródłowy, mocno go przetworzył i wmontował w strukturę heteronomicznej narracji. O ile słuszna jest hipoteza, że powstanie *Snu* poprzedza pracę nad *Tarczą*, można tu mówić o swego rodzaju odwróceniu porządku tradycyjnie pojmowanego procesu twórczego. Analizowane wyżej fragmenty *Tarczy z pajęczyny* pozorują otwarty warsztat pracy nad tekstem, rozkładania materii, „która się złożyć nie może”³⁰. Tymczasem materia została złożona, a następnie rozsypana na użytek dzieła literackiego; jest to w istocie przykład strategii demontowania. Podmiot *Tarczy* na wiele sposobów zaciera właściwości tekstu wyjściowego; rozbicie jego koherencji, powielanie fragmentów, prezentowanie ich wariantowości, kontrastowe ich zestawienie z materiałem autonomicznych i odmiennych mikronarracji – podkreśla ich umowny sens, czyni z nich rodzaj artystycznego tworzywa. „Nieporządek dowolnego kojarzenia” jest w istocie starannie wypracowanym efektem literackim, wtórnym wobec zwartej, linearnej opowieści, stanowiącej wyjściowy materiał eksperymentu artystycznego.

Interpretacja sceny z „miasta Czengtu” jest wynikiem porównania jej trzech rozproszonych wariantów; razem stanowią one intertekstualną całość, która wyznacza obszar zespajania znaczeń.

³⁰ Parafrazując fragment *Poematu otwartego*, zob. T. Różewicz *Poemat otwarty*, w: tegoż *Poezja*, t. 1, Wydawnictwo Dolnośląskie, Kraków 1988, s. 366.

Można by ją zresztą rozszerzać i, abstrahując od fabularnego konkrety wystawy kwiatów, dopatrywać się związku tych dwóch zawartych w *Tarczy* sekwencji z regułami poetyki Różewicza; właściwa tym opisom wariantywność jest wszak jej ogólną cechą. Poeta w kolejnych tomikach stale wraca do tych samych wierszy, publikując je w różnych konfiguracjach, a w końcowej fazie swojej twórczości obok wersji „ostatecznych” umieszcza podobiznę rękopisu, zapewne jednego z wielu istniejących. Tym samym, jak pisze Andrzej Skrendo, „teksty Różewicza tworzą pewną «geometrię». Łączą się ze sobą za pomocą sieci odwołań i nawiązań, odbić i analogii, podobieństw i różnic; są powiązane za pomocą serii powtórzeń”³¹, a nie za pomocą ram autonomicznego tekstu. „Nieporządek” rozrzuconych sekwencji tłumaczy porządek „poetyki powtórzenia”, by odwołać się do terminu Skrendy.

Poza rozpisaną na dwie sekwencje relacją z wystawy w Czengtu pojawia się w utworze jeszcze kilka innych autorskich tekstów Różewicza, które podobnie jak ona nie są podpisane jego nazwiskiem ani jakkolwiek wyodrębnione jako całości pełniące wcześniej funkcję utworów literackich. Można dostrzec w tym zabiegu większy zamysł radykalnego odrzucenia idei poetyckiej swoistości i odrębności, którą w tradycji literackiej określa m.in. autorska sygnatura, sankcjonująca literacką wartość tekstu. Jak pisze Ryszard Nycz, zacieranie granicy między literaturą a innymi rodzajami piśmiennictwa zwraca się przeciwko idei jej autonomii i oryginalności, które stanowią istotne kryterium przedmiotowe (związane z koncepcją dzieła jako tworu zamkniętego) i podmiotowe, które określa rolę autora jako zewnętrznego twórcę i gwaranta sensu utworu³².

W jaki sposób wyodrębnia się w *Tarczy* głos nadrzędnego podmiotu, który zarządza materią cudzych słów? Tomasz Kunz w ana-

³¹ A. Skrendo *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Universitas, Kraków 2002, s. 152.

³² R. Nycz *Sylwy współczesne*, s. 46.

lizie podmiotowości kolażowych utworów Różewicza zwraca uwagę na osłabienie ich personalnego charakteru i dezindywidualizację podmiotu mówiącego. Nadawca ukrywa się w nich „za gotowym, często różnoustylowym i różnorodnym materiałem językowym, budując wypowiedź z elementów zapożyczonych – cytatów, kryptocytatów, wyrażeń kliszowych, nazw własnych – a tym samym sprowadzając swoją rolę do inwentaryzacji i mniej lub bardziej przypadkowego łączenia wykorzystywanych fragmentów”³³. Skrajnymi przykładami podobnych wypowiedzi Różewicza są, jak pisze Kunz, *Świat 1906 – Collage* oraz *Fragmenty z dwudziestolecia* z tomu *Zielona róża*³⁴. *Tarcza z pajęczyny* jest na tym tle raczej odmiennym przykładem. Przykładem wyrazistej podmiotowej obecności są opisane dalej wyraziste ingerencje w materię języka dziennikarskiego, ale także wtopione w wielorodną informację dziennikarską wypowiedzi pierwszoosobowego narratora, przypominające wyimki z dziennika pisarza. Zwłaszcza partie autotematyczne pozwalają rozpoznać w tych fragmentach głos autora. Tu można by wskazać przykłady skądinąd również wymownie opisujące specyfikę pracy nad *Tarczą*:

Możliwości
mogę wstać
iść przed siebie
zostawić wszystko
za sobą
mogę jechać długo pociągiem
wysiąść nocą
na innej stacji
mogę zmieniać nazwy
miast
mogę jeszcze

³³ T. Kunz *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza*, s. 161.

³⁴ Tamże.

mogę
ale siedzę przy stole
przeoglądam jadłospis
na serwetce próbuję napisać
tamten wiersz (s. 253)

Albo: „mam obowiązek to wszystko połączyć, ale nie wiem, w jakim celu” (s. 245). Zamysł radykalnego odrzucenia idei poetyckiej swoistości i odrębności jest wyrazisty, sformułowany bezpośrednio. Deklarację tę pogłębiają formy deprecjonowania własnego słowa:

Siedzę teraz w zamkniętym pokoju [...]. Jestem pracowity i obowiązkowy. W ciemności bije zegar. Na wieży. „Wypełniam swój obowiązek”. Oczywiście to jeszcze jeden utarty zwrot który zginie kiedyś razem z ludzkim gatunkiem. Nie wcześniej i nie później. Przecież ten dzień w którym wszyscy ludzie zostali zwolnieni ze swych obowiązków już był. Datę trudno ustalić ale wiemy o tym. Jednak pielęgniarka kapitan okrętu górnik lekarz strażak „poeta”... Jednak wszyscy zostali na swoich posterunkach. Nawet „poeta” już dawno żywcem pogrzebany poprawia tekst wiersza. Raz drugi trzeci dziesiąty. Skreśla przymiotniki. Człowiek współczesny jest ruchomy i otwarty. (s. 246)

Oto poeta (a nawet „poeta”) widzi siebie jako ostatniego w szeregu przeciętnych. Nie jest ponad nikim ani nawet wśród innych, lecz jakby pod ziemią: „trzeba się uspokoić poeto poeci pismo poetyckie / kryzys poezji współczesna poezja klub poetów / krypta kret metafora”; w zmartwiałym podziemiu drąży tunele; tym jest zapewne dla niego mozolne skreślanie przymiotników, poprawianie wiersza „raz drugi trzeci dziesiąty”.

Podobne autoopisy powracają często w literackim dorobku Różewicza; zwykle odnoszą się do wertykalnie wartościowanej przestrzeni, w której miejsce poety wyznaczone jest przez niego samego zawsze na dole. W tym fragmencie podmiot mierzy się z mitem

romantycznego poetyckiego natchnienia, przeciwstawionego mozolnej pracy fizycznej, którą w podobnych opisach Różewicz wiąże na ogół z materia ruin, fundamentów, śmieci, odpadków:

na mnie wiersz
nie spada
jak światło na
Szawła
ani gołębicą
ja wiersz
buduję
od fundamentów
ruiny
ruiny³⁵.

W *Opowiadaniu dydaktycznym* pojawia się z kolei postać „poety chmur”, który wciela tradycję wysokoartystycznego pisania, choć owe „chmury” nasuwają też skojarzenia ze zgoła niepoważnym bujaniem w obłokach. Tymczasem, pisze poeta,

bliski mojemu sercu
śmietnik wielkowiejski
poeta śmietników jest bliżej prawdy
niż poeta chmur
śmietniki są pełne życia
niespodzianek³⁶

³⁵ T. Różewicz *jeszcze jeden dzień*, w: *To i owo*, s. 45. Jest to skreślony przez poetę fragment wiersza zachowany w jego rękopiśmiennej wersji umieszczonej w tomiku.

³⁶ T. Różewicz *Opowiadanie dydaktyczne*, w: tegoż *Zawsze fragment*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996, s. 35.

Zużyte słowa: deformacja i recykling

Pojęcie śmietnika i bliska mu recyklingowa technika obróbki mają w tej twórczości, jak się wydaje, wiele znaczeń. Powtórne przetwarzanie „śmietnikowej” materii słowa – czyli tej, którą „poeta chmur” spisałby na straty, jako nieważną, błahą, niegodną poezji, bo pozaliteracką – dotyczy zasadniczo języka wypowiedzi dziennikarskich. Poeta odnosi się do nich rozmaicie; niektóre fragmenty z gazet, zwłaszcza te historyczne, sprzed stulecia, zdaje się wykorzystywać z aprobatą, inne wykorzystuje do budowania parodystycznych, deformujących słowo kontrastów. Oparty na regule groteski poemat *recycling* łączy wiele odmiennych wartości i wypowiedzi z różnych porządków, zrównuje rangę słowa historycznego i współczesnego, wydarzeń dramatycznych i błahych, co oczywiście nie jest wyrazem poglądów samego autora, lecz krytyczną oceną dezawuowania słowa we współczesnych tabloidowych mediach masowych, które nie różnicując rangi i skali wydarzeń, przedstawiają różne zjawiska z jednoraką pustą ekscytacją; autor poematu zdaje się walczyć z głupotą za pomocą jej przejawów, środkami, które odrzuca (na poziomie światopoglądowym, nie jako źródło pisarskich tematów i technik).

Poemat pod znamienym tytułem *recycling* otwiera, sformułowana jako motto, niemiecka definicja tytułowej techniki obróbki, wzięta jakby z ekologicznej broszury. Odniesiona do utworu, staje się metaforą przetwarzania słowa i zarazem literalnie pojmowaną obróbką opisaną w poemacie materii. Pierwsza część *Moda*, opatrzone w tytule również wymowną cesurą 1944-1994, łączy opisy ubrań noszonych przez obozowych więźniów z zapowiedziami współczesnych odzieżowych „trendów”;

ona dostaje do męskiej koszuli
podarte kalesony
stare podarte spodnie

i bluzę z rosyjskiego żołnierza³⁷,

podczas gdy obok (w tekście)

w sportowych ubraniach
wracają do łask naturalne włókna
króluje wełna zmieszana
z poliestrami i poliamidami³⁸.

Te dwa porządki, opisane jako równoległe, celowo rażą kontrastem, choć jego ciężar równoważy pojawiająca się niespodziewanie między opisami spetryfikowana fraza z innego, celowo niestosownego tu porządku: „Pani spotka pana / Pani spotka panią”.

Druga część poematu *recycling*, opatrzona ironicznie brzmiącą sentencją z Owidiusza, wiąże realia obozowe z aferami współczesnych banków przez drastycznie przedstawiony motyw przetwarzania złota:

złote cegły złote sztaby
złote sztabki
złote monety
złoto „wyprane” w Europie i Ameryce
pokrywa się plamami
krwawi [...]

zawiera w sobie złote zęby
złote koronki złote pierścienie
z diamentowymi oczami
oprawki do okularów włosy
wieczne pióra oddech

³⁷ Tamże, s. 41.

³⁸ Tamże, s. 40.

banki odkrywają
swoje tajemne łona³⁹.

Znaczenia wypracowują się w wierszu między wyciszonym autorskim komentarzem a rwanymi fragmentami wypowiedzi z różnych porządków dyskursywnych: polska nota prasowa przechodzi w niemiecką, a po wymownych fragmentach *Życia na niby* Kazimierza Wyki zjawia się na prawach cudzego słowa antysemicki frazes.

Z kolei w trzeciej części poematu (*Mięso*) funkcję mowy obcej pełni sformułowania na pozór neutralne. Wobec choroby szalonych krów, która stała się tematem wiersza (a właściwie: pretekstem do obnażenia dyplomatycznego pustosłowa), kolejne politycznie reprezentowane kraje „wyrażają ubolewanie”. Na skali globalnych emocji uplasowało się jeszcze zaniepokojenie i umiarkowane zdziwienie, w równej mierze zaradcze. Jak pisze autor w umieszczonym pod tą częścią komentarzu, ma ona „formę śmietnika (informacyjnego śmietnika), w którym nie ma centrum, nie ma środka. Zaplanowana jałowość i bezwyjściowość stała się głównym elementem składowym utworu...”⁴⁰.

Strategia deformacji, bliska w moim ujęciu przede wszystkim prozie Doroty Masłowskiej, w pewnym stopniu cechuje również twórczość Różewicza, zwłaszcza utwory krytycznie przetwarzające materię dziennikarską. Ingerencje nadrzędnego podmiotu tego rodzaju utworów mocno zniekształcają wyjściową materię języka. Poeta łączy na przykład informacje dotyczące różnych, oddalonych historycznie wydarzeń i okrawa je tak, że stają się informacyjnie puste, nie opisują żadnych wydarzeń, a jedynie się do nich odnoszą. Co więcej, kumuluje je na przykład w jednej kolumnie przypominającej układ wersyfikacyjny, a tym samym nadaje fragmentowi – na poziomie jego budowy – cechy utworu poetyckiego, choć wyko-

³⁹ Tamże, s. 45.

⁴⁰ Tamże, s. 65.

rzystany w nim język pochodzi z pozaliterackich obszarów mowy. Literacka jest tu również semantyczna transformacja wypowiedzi dziennikarskich. Oto kolejny przykład z *Tarczy pajęczyny*:

16-letni morderca

Drzewo z okresu permu rośnie w Łodzi

Samoloty Luftwaffe nad Austrią

Arsenały jądrowe przestaną być tajemnicą

Pogrzeb Patricka Kennedy'ego (*Tarcza*, s. 244)

Typową dla tej formy funkcję opisu rzeczywistości w oczywisty sposób zaciera sama artystyczna rekontekstualizacja, odcinająca komentarz od opisanego zdarzenia, co w oczywisty sposób zmienia wyjściowe treści informacyjne i komunikacyjne, wytrącając słowo z przypisanych mu znaczeń. Pozbawione funkcji poznawczej, podane automatyzującej kumulacji, wyimki z gazet znaczą nie jako informacje, ale jako figury informacji, które bądź metonimicznie wskazują na schemat wiadomości prasowej czy typowe dla niej techniki opisu rzeczywistości, bądź odsyłają do konkretnych realiów, niewiele o nich mówiąc („Samoloty Luftwaffe nad Austrią”).

Autor co więcej wtapia we fragmenty dziennikarskie swoje własne wypowiedzi, które tym mocniej łączy czy zlewa ze sobą brak znaków interpunkcyjnych („Zeszyty oświęcimskie czyta się po śniadaniu czyta się czyta się nudzi się Przed dwoma miesiącami podpisano w Moskwie układ o zakazie doświadczeń jądrowych słuhałem głosu Macnamarry mówił że mają 50 tysięcy bomb atomowych i wodorowych mówił że mają kilkadziesiąt tysięcy bomb wodorowych i atomowych że mają tysiąc «Polarisów» na łodziach podwodnych okrętach i wyrzutniach podziemnych”, s. 227-228). Fragmenty autorskich tekstów, niepodpisane nazwiskiem poety i niewyodrębnione z narracji *Tarczy* jako całości pełniące wcześniej funkcję odrębnych utworów literackich, zostają zrównane z formami nieaktualnej informacji dziennikarskiej, potraktowanej jako

materia literacka, i wtapiają się we wtórnie utworzoną wielorodną narrację, co jest wyrazistym znakiem deprecjonowania własnego słowa i znoszeniem reguły poetyckiej autonomii języka.

Z kolei w wierszu *Non-stop-show* z 1963 roku Różewicz podejmuje problem zetknięcia kultury wartościowej z intelektualną i estetyczną „sieczką” marnych tekstów i błahych rozrywek współczesności. Deformacja przybiera tu kilka stopni. Najpierw pojawia się zmodyfikowany przez autora poematu cytat (?) z recenzji *Lolity* Nabokova. Oczywistym znakiem cytowania jest zachowany przez autora (choć kto wie, czy nie sfingowany, wprowadzony dla efektu przytoczenia) cudzysłów. Formę recenzji prasowej przywodzi na myśl również otwierająca cytat dziennikarska klisza o książce jako literackim wydarzeniu (akurat w przypadku *Lolity* zasadna):

Lolita Recenzja

„niebываły sukces *Lolity* to chyba najbardziej
sensacyjne wydarzenie literackie ostatniego
dziesiątka lat. Smak *Lolity* nie leży w opisach
Miłość mężczyzny w średnim wieku z dwunastoletnią
dziewczynką... *Lolita* jest symbolem
cywilizacji amerykańskiej: młodej prężnej
wulgarnej niedojrzałej...”⁴¹

Mimo znaków przeniesienia cudzego tekstu w obręb wiersza widzimy tu ślady poetyckiej ingerencji: delimitacja wierszowa, demontująca tekst, tj. rozbijająca związki wyrazowe (najbardziej / sensacyjne, ostatniego / dziesiątka, symbolem / cywilizacji) czy same wyrazy (dwunasto / -letnią) – nadaje wypowiedzi inną niż pierwotna funkcję; tekst traci znaczenie recenzji, a zyskuje status poetyckiej analizy krytycznej dyskursu dziennikarskiego. Sprzyja jej ponadto deformujący zabieg „pogarszania” mowy; podmiot poetycki

⁴¹ T. Różewicz *Non-stop-show* w: tegoż *Poezja. Utwory zebrane*, t. 2, s. 406-407.

celowo wprowadza tu błędy i niezręczności („ostatni dziesiątek lat” czy „smak Lolity nie leży w opisach”). O ile przykłady te można traktować jako wyimki z nieudolnego tekstu użytkowego, o tyle dalsze przykłady przywodzą na myśl bardziej radykalną ingerencję artystyczną w cudze słowo:

Garaż śmierci West Side Story Lolita
Zawrót głowy *Lolite* widziałem w Monachium
Lolita Ta lolita to bardzo nudny długi
film z doskonałym aktorem który jest zły
w tym filmie lolita to taki sopelek
lodu dziewczynka bez zarostu pod pachami
jak laleczka On docent czy coś w tym rodzaju⁴²

Tu z kolei niespodziewanie łączą się w jednej sekwencji cztery tytuły filmów (*Garaż śmierci, West Side Story, Lolita, Zawrót głowy*), wymienione *ad hoc* bez uchwytne go porządku. Fragmentu nie spaja żadna gatunkowa rama tekstowa (poza nieostrą kwalifikacją „paplaniny”, na którą wskazuje pustosłowie określeń typu „czy coś w tym rodzaju” czy bezsensowna, wewnętrznie sprzeczna opinia „film z doskonałym aktorem który jest zły w tym filmie”). Ośmieszoną przez te błędy „gadanię” wytrąca z mimetycznego przytoczenia ponadto lingwistyczny zabieg instrumentacji dźwiękowej („Lolita Ta lolita”). Jeszcze dalej podmiot utworu przytacza – bez żadnego już odniesienia do pragmatyki językowej i reguł komunikacji – indeks zagranicznych szyldów, z pociętymi i przemieszany mi w utworze wyrazami:

Monachium Royal-Theater
Monachium München
Italia Bar Harem-Bar Haremsfrauen

⁴² Tamże, s. 407-408.

Bongo Bar Tai-Tung Beste Köche aus Chungking
La bohème Schaschlik Bockwurst Riesenwurst
Intermezzo Striptease *à la Paris*
Moulin Rouge Bomben Variétéprogramm
*Die Zwiebel Lola Montez Bar Pique Dame*⁴³

I tak dalej. Łączą się tu nazwy teatrów i barów z różnych części świata z nazwami wszystkich znanych niemieckiej gastronomii rodzajów kiełbas, a także określenia kultury niskiej („streaptease”) z wysokoartystycznymi pojęciami („intermezzo”). W jednym wersie podmiot wiersza zestawia słowo niemieckie, włoskie, angielskie i francuskie, w drugim „spotykają się” niespodziewanie rzeczownik pospolity „cebula” z nazwiskiem tancerki i nazwą baru. Słowa wyjęte z wielu odmiennych realiów (geograficznych, kulturowych, językowych), rozmontowane i złożone w osobliwy indeks stają się jakby werbalnymi odpowiednikami jaskrawo rozświetlonych neonów, „napstrzonych” na głośniej ruchliwej ulicy. Nie łączą się one w logiczne i semantyczne związki; stają się rzeczami. W ostatnim cytowanym fragmencie Non-stop-show można dostrzec dwie strategie literackie: deformację (podmiot zniekształca tok wypowiedzi, oddając w nadmiarowym, przytłaczającym rejestrze nazw doświadczenie informacyjnego natłoku) i demontowanie (z najmniejszych elementów miejskiej logosfery układa nową całość, znosi w utworze autonomię języka literackiego, zastępując go nawet nie wypowiedzią nieliteracką, lecz wykazem określeń, jeszcze dalszym od wzorca mowy artystycznej).

Tarcza z pajęczyny, by wrócić jeszcze do tego utworu, widziana w całości, jako wielorodna forma wypełniona urywkami dziennikarskich komunikatów i uprzednio publikowanych autorskich tekstów, wskazuje na użycie wielu technik kolażowych. Właściwe ogólnie pojętym tekstom literackim cechy: niespójność, wieloznaczność,

⁴³ Tamże, s. 408.

metajęzykowość, intertekstualność⁴⁴, w kolażu zintensyfikowane, być może jeszcze bardziej nasila utwór Różewicza. Opisu jej spójności nie wyczerpuje na przykład konstatacja, że *Tarczę* cechuje typowy dla kolażu brak koherencji i ciągłości wykorzystanych w niej tekstów. Niewątpliwie wskazuje na te cechy sama kompozycja utworu, zapewne stanowi ona odzwierciedlenie rozpadu świata i językowych form jego opisu. Istotnie prefabrykowane i cytowane elementy subkodu, użyte w funkcji artystycznej, stanowią w tekście wyizolowane fakty, których rozbita świadomość podmiotu nie może zhierarchizować, uporządkować i scalić. Trudno jednak zgodzić się ze stanowiskiem Kazimierza Wyki, wedle którego *Tarcza z pajęczyny* stanowi „bezladny stos notatek”, „zapis potoku świadomości”, którym rządzi „nieporządek dowolnego kojarzenia”⁴⁵. Jeśli powiązać rozproszone w *Tarczy* elementy uprzednio złożonych całości oraz wczytać się w nieaktualną od przeszło półwiecza informację prasową – wbrew pokusie, by pominąć drugorzędne z pozoru treści, wpisane w ich bezpośredni przekaz, na rzecz analizy sensów konotacyjnych, metajęzykowych i metaartystycznych, można tu dostrzec spajający porządek.

Ciekawy wydaje się na tym tle paradygmatyczny układ hasłowych określeń; dzieli je odmiennosc pragmatycznych kontekstów, z których zostały wyjęte, łączy jedynie wspólne pole semantyczne (podobnie jak w *Urodzie na czasie* Buczkowskiego), a także dający się odtworzyć kontekst autotematyczny; autor prezentuje tu jakby sytuację odnajdywania właściwego słowa za pomocą słownika synonimów. Zebrane w indeks wyrazy nie tworzą na poziomie literalnie rozumianych znaczeń żadnej całości poza jednym abstrakcyjnym porządkiem, który pozwala zebrać luźno powiązane ze sobą konotacje pojęcia twarzy:

⁴⁴ R. Nycz *Tekstowy świat*, s. 255.

⁴⁵ K. Wyka *Problem zamiennika gatunkowego*, s. 95-96.

Twarze
twarz olbrzymia macroscopia – nadmierny
rozwój twarzy
Twarz szeroka
Niedokształcenie twarzy
wyraz twarzy
Twarz pochmurna pogodna
W dziecinnej swojej twarzy nosi rysy matczyne
Bom ja jest twarzą Bożą uczczony
Twarz cudna płeć piękna
Zła twarz części rodne kobiece
Głowa ludzka dzieli się na część włosami
pokrytą i na twarz
„Nie była to już twarz człowieka, / lecz głowa małego starego wielbłąda”
(s. 242-243).

Wysokoartystyczne cytaty z Piotra Skargi i Juliusza Słowackiego (pierwszy cytat nieobjęty cudzysłowem, co bardziej wtapia go w materię przywołanej mowy), trywializuje kontekst treści prozaicznych i „niskich”, wywołany przez terminologię medyczną, związaną z chorobliwymi deformacjami twarzy (niedokształcenie, nadmierny rozwój) czy narzędziami ich diagnozowania (macroscopia). Indeksalne zestawienie przykładów określa również inna skala, którą wyznaczają takie wartości jak oryginalność źródłowych wypowiedzi z jednej strony i – z drugiej – pospolitość typowych kolokacji ze słownika (twarz szeroka, pochmurna, pogodna, cudna, zła, wyraz twarzy; notabene znalazł się tu również przykład użycia słowa „twarz” wzięty ze *Słownika synonimów polskich*: „W dziecinnej swojej twarzy nosi rysy matczyne”). Przynależne do tego semantycznego porządku słowo „płeć”, oznaczające niegdyś twarz, połączone we frazeologizm ze słowem „piękna” otwiera skojarzenia z pojęciem kobiecości, które wiąże się z przytoczonym wyżej cytatem, wyjętym

ze słownika, oraz terminem medycznym „części rodnych kobiecych” i tworzy odrębne pole semantyczne.

Wszystkie znaczenia naddane rodzą się tutaj między słowami, wynikają z ich kontrastowego połączenia i z luźnych konotacji, wywołanych zestawieniem pojęć z różnych porządków, nietypowym dla żadnego innego typu wypowiedzi poza eksperymentalną formą literacką (notabene łączy to Różewicza z Buczkowskim). Sens wynika z zestawienia określeń związanych z twarzą wpisuje się w ogólny zamysł *Tarczy* – zrównywania wartości słowa, dewaluacji wysokiej poetyckiej mowy, znoszenia klasycznych norm jej formowania. Jak pisze Ryszard Nycz, „specyfika kolażu literackiego polega, jak się zdaje, nie tyle na wprowadzeniu całkowicie odmiennych zasad konstruowania tekstu, odkryciu nowego doświadczenia, czy sposobu jego artykulacji, ile raczej na zintensyfikowaniu pewnych reguł budowy i własności konwencjonalnie literackiej wypowiedzi”⁴⁶. Autor *Tarczy* umniejsza znaczenie samych tekstów, czyniąc z ich wyłamanych granic znak odrzuconej struktury; większą wagę przywiązuje raczej do łączących ich relacji, które czyni obszarem swoich artystycznych zabiegów.

Zasada abstrakcyjnego kojarzenia dotyczy nie tylko fragmentów utrzymanych w porządku indeksalnego wyliczenia luźno powiązanych cytatów i pojęć, ale też mikrotekstów bardziej zwartych fabularnie i konstrukcyjnie. Warto tu przywołać zawarty w *Tarczy* opis pozornie niedbałego przeglądu prasy:

Składam książkę idę spać. Rano otwieram ją w przypadkowym miejscu. Dodajmy na marginesie że rzeczy której skutków nie potrafimy sobie nawet wyobrazić nadaje się pocziwe i bagatelizujące nazwy. Ochrzczenie eksplozji bomby wodorowej symbolem „Operation Grandpa” („Akcja dziadek”) było nie tylko wysoce niesmaczne było również świadomym oszustwem. W zmarłym utraciliśmy najtroskliwszego

⁴⁶ R. Nycz *Tekstowy świat*, s. 255.

Męża, Ojca i Dziadka o czym zawiadamiają żona córka zięć i wnuczka. Rano czytam gazety. Ogłoszenia. Komunikaty. W jednym ulu żyje od 20 000 do 70 000 pszczół robotnic z matką jedyną samicą i od 200 do 300 trutniów-samców. Osy tworzą w swoich gniazdach znacznie mniejsze „państwa” składające się z 3000-5000 „obywateli”. Z dniem 19 września Wrocław – centrum epidemii ospy ogłoszony został za wolny od zakażenia. (*Tarcza z pajęczyny*, s. 228)

Wypowiedź, którą można zidentyfikować jako komentarz autora, przeobraża się w rodzaj cytatu z cudzej dziennikarskiej informacji (wskaźnikiem odrębności jest obca Różewiczowi żarliwość określić „wysoce niesmaczne” czy „świadome oszustwo”). Następny mikrotekst przyrasta w narracji niby przypadkiem, niezwiązany z poprzednim, choć można tu dostrzec logikę swobodnego kojarzenia. Nazwanie eksplozji bomby wodorowej „Akcją dziadek” wywołuje dwie odległe tematycznie i gatunkowo narracje, które jednak spina figura członka rodziny: w dalszej części tej dziwnej opowieści natrafiamy na modelową klepsydrę, zawiadamiającą o śmierci czyjegoś dziadka, która przechodzi niespodziewanie w relację z przeglądu prasy i opis „rodzinnych” relacji łączących pszczoły. Następna informacja o epidemii łączy pojęcie zbiorowości pszczół i ludzi, a także „państwa” pszczelich „obywateli” z kategorią realnego miasta. „Motywy przewodnie” czterech odległych okoliczności, przywołanych przez cytaty, nie czynią z nich linearnej narracji, ale uświadamiają fikcyjny i umowny sens zarysowanej tu sytuacji niedbałego przeglądu prasy. Informacje nie przyrastają w tym fragmencie tak, jak w gazecie, czyli nie tworzą luźnego układu odrębnych tekstów. Są raczej celowo dobierane wedle zasady swobodnej konotacji tematycznej, która pozwala budować purnonsensowy obraz jaskrawo skonstruowanych wypowiedzi (podobną technikę stosuje Buczkowski). Trudno wobec tego wierzyć, że przyrastające kolejno tematy odpowiadają dziennikarskim informacjom czytany przez autora w gazecie, jak sugeruje nakreślona w tym fragmencie sytuacja

przeglądu prasy. Scena czytania gazety jest sytuacją pretekstową, a odrębne z pozoru tematy połączone są osobliwymi semantycznymi powiązaniem.

Wszystkie te wycinki informacji – skumulowane, okrojone, odcięte od zdarzenia, które pierwotnie opisywały – bardziej niż na konkretne fakty wskazują na schemat wiadomości prasowej czy właściwe jej techniki opisu rzeczywistości. A w szerszej perspektywie stają się rodzajem niebezpośredniej deklaracji, głosem podmiotu przytłoczonego ekspansywnym informacyjnym nadmiarem, który zaciera sens pojedynczego przekazu.

Ze względu na wielość znaczeń, jakie wnosi do *Tarczy* materia języka prasowego, warto odnieść utwór również do rozpoznań Ryszarda Nycza sformułowanych w innym rozdziale książki *Tekstowy świat – „Cytaty z rzeczywistości”. Funkcje wiadomości prasowych w literaturze*. Poświęcony jest zagadnieniu artystycznego refunkcjonalizowania wiadomości prasowych i zmierza do uchwycenia tych funkcji, które owe wiadomości uzyskują jako składniki dzieła literackiego; tekst omawia nie to, „czym są, lecz za co uchodzą, jako co są postrzegane”⁴⁷. Ryszard Nycz wskazuje siedem funkcji zastosowania wycinków z gazety w literaturze. Pierwsza to ewokacja realności, która służy wyzyskaniu iluzji „czystej referencjalności”; tak użyta wiadomość prasowa zdaje się oddawać głos „nagim faktom”⁴⁸. Druga polega na estetyzowaniu rzeczywistości. Kontekst sztuki, w który wprowadza się wypowiedź z gazety, może wydobyć z niej na przykład poetyckie nacechowanie czy uwieloznaczenie; nadać jej status dzieła sztuki na zasadzie *ready-made*. Trzecia funkcja, instrumentalna, wiąże się z wykorzystaniem wiadomości prasowej (zawartych w niej faktów, jej technik przekazu, stylów, gatunków) do celów artystycznych, poznawczych i perswazyjno-ideologicznych,

⁴⁷ R. Nycz „Cytaty z rzeczywistości”. *Funkcje wiadomości prasowych w literaturze*, w: *Tekstowy świat*, s. 298.

⁴⁸ Tamże, s. 299.

po to, by na przykład wyzyskać je w służbie krytyki ideologii państwowej. Czwarta funkcja, modelująca, ma na celu uświadomienie związku charakteru i układu wiadomości z obrazem świata, prezentację gazetowego obrazu rzeczywistości, która może być punktem wyjścia do jej parodystycznej czy pastiszowej reprezentacji. Piąta to funkcja „ideologicznego wzorca czy raczej obrotowego ideału. Rzeczywistość winna się tutaj dostosować do informacji o niej, literatura zaś – do gazetowej informacji tych przekazu”⁴⁹. Szósta, funkcja zepsutego narzędzia, służy obnażeniu kształtująco-deformującego charakteru obrazu rzeczywistości; wiadomość prasowa wykorzystana w tekście literackim staje się przedmiotem krytycznej refleksji. Tak refunkcjonalizowany język, indeksalnie nacechowany, konotujący oceny i presupozycje, zdradza swoją ubezwłasnowolniającą, deprawującą, cenzurującą naturę. Ostatnia funkcja antywzorca czyni z przekazu dziennikarskiego kluczową tradycję negatywną, kształtuje wypowiedzi jako antypasowe, przedstawia rzeczywistość wykluczoną z gazety⁵⁰.

Wykorzystana w *Tarczy z pajęczyny* i innych cytowanych tu utworach materia wiadomości prasowych pełni wiele funkcji wskazanych w *Tekstowym świecie*. Samo ich umieszczenie w utworze literackim, poddanie regułom wersyfikacji, przetwarzanie – w funkcji estetycznej – nasycza je literackością. Właściwe formom użytkowym style, gatunki czy techniki przekazu zostają w utworach Różewicza wykorzystane instrumentalnie, jako krytyka rzeczywistości. Uzmysławiają ponadto modelujący charakter gazet; autor *Tarczy* zdaje się konstruować osobliwy świat przedstawiony wedle poetyki zewsząd napierającej informacji. W tym znaczeniu gazeta odgrywa tu również rolę krytycznie przedstawionego wzorca ideologicznego. W pewnym sensie jawi się także jako „zepsute narzędzie”, zniekształcające i zawłaszczające współczesne pisarzowi realia.

⁴⁹ Tamże, s. 308-309.

⁵⁰ Tamże.

Wydaje się, że celem opisu funkcji gazet (a także innych mediów dziennikarskich) w dziele literackim jest w rozprawie Nycza prezentacja tego, w jaki sposób i w jakim celu literatura zmienia znaczenie wiadomości prasowych, jak sztuka wiąże się z materiałem gazetową czy radiową, by pokazać obraz rzeczywistości. Przypatrując się *Tarczy*, można by również postawić pytanie, jak gazeta zmienia literaturę, jakie sensy do niej wnosi. Wydaje się bowiem, że w utworze Różewicza wycinki z gazet nie tyle zaświadczenia o rzeczywistości, ile zostają wyzyskane do celów metaliterackich, zmieniają pojęcie języka poetyckiego, definiowanego niegdyś (do okresu nowoczesności) w kategoriach stylistycznej jednolitości, przez wykluczanie obcych mu elementów, ekskluzywnie odróżnienie⁵¹. Przeciwwstawione mu przez Ryszarda Nycza inkluzywne łączenie różnych form piśmiennictwa w literaturze nie zacierają bynajmniej specyfiki literatury i napięcia literackości, którą określa nie zgodność języka z regułami konkretnie zdefiniowanego stylu, nie poetycka nadbudowa i nie wykorzystanie konwencji literackich, lecz (w przypadku form eksperymentalnych) oryginalne odniesienie do cudzych wypowiedzi, ich inwencyjne łączenie, przetwarzanie i demontowanie.

Warto by również przedstawić te literackie mechanizmy na przykładzie prozy Różewicza, pochodzącej ze zbioru *Kup kota w worku*. Wskazane wyżej problemy opracowania słowa już-gotowego w literackim recyklingu Różewicz przedstawia tu w najbardziej radykalnej postaci. Wypowiedzi wielu podmiotów wtapiają się w jeden różnorodny nurt narracji (notabene partii narracyjnych jest tu tak wiele, że trudno przesądzać o poetyckiej kwalifikacji książki, w katalogach bibliotecznych określanej jednak mianem tomiku poetyckiego). W pierwszych słowach utworu pojawia się głos w sprawie polszczyzny współczesnej.

⁵¹ R. Nycz *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2012.

w suwerennym kraju który odzyskał wolność w roku 1989 a teraz ma odzyskać wolność równość niepodległość zaczął zanikać panujący język polan – przepowiedzieli to zresztą zakichani futurologi lingwiści którzy stwierdzili że będą zanikały kolejno języki mniejszych plemion i grup etnicznych – na rzecz języka angielskiego jako języka globalnego i superjęzyka amerykańskiego⁵².

Narracja, na pozór poważna, stopniowo wyłamuje się z ram publicystycznej diagnozy, zwłaszcza przez słowo „zakichani”, celowo rażące stylistyczną odmiernością, ale też za sprawą powoli narastającego absurdu. W środku zdania, które zapowiada kontynuację tej bądź co bądź serio formułowanej wypowiedzi, nieoczekiwanie zmienia się jej podmiot: „w ten sposób proces zanikania mowy polskiej kurwa został przyspieszony i ten profesor Balcerczyk czy balcerowicz a nawet kochany miodek nie będzie miał nam co wytykać w języku polskim i musi mówić po amerykańsku sorry⁵³”. Wypowiedź przeistacza się stopniowo w językową ilustrację założeń wywodu, by ostatecznie rozszczepić się na wiele głosów, które nadrzędny narrator kierujący wszystkimi cytowanymi mikrotekstami traktuje z jednakową ironią:

śniło mi się że z pustego nieba spadają czarne bociany a to były czarne meszki milimetrowe zaledwie muszki które zbierają się nad moim otwartym owocem kiedy on fermentuje [...] zgubiłam wątek ostrego erotyku z końca XIX wieku przerwa a więc fajnie kiedy kobieta omdlewa w objęciu, fajnie kiedy w lubieżnym zwisie przez ramię w zgięciu [...] gdy mi nagle zarzucasz nogi na ramiona wrzącej w żyłach rozkoszy czarem rozogniona gdy ręce moje węże oszalałe żądzą [...]. Zblanszuj cebulę weź trzy gruszki zrób segmenty z grejprutów ostrym nożem

⁵² T. Różewicz *Kup kota w worku (work in progress)*, Biuro Literackie, Wrocław 2008, s. 7.

⁵³ Tamże.

odetnij skórę na końcówkach owocu tak żeby widoczny był wilgotny miąż twojego łona postaw garnek na suficie i ruchem od góry do dołu odcinaj pozostały napletek razem z błonkami czuję że gubię wątek jak ten derrida albo jakiś nasz najlepiej sos przygotować w słoiku ementaler pokrój na zapałki [...] ⁵⁴.

Zapis absurdalnego snu przechodzi w relację z życia muszek, a potem w przedziwną opowieść, w której można rozpoznać głos młodej osoby (sądząc po znamionującej niedojrzałość specyficznej żarliwości jej wypowiedzi włączonej do narracji), nieudolnie parafrazującej znany erotyk; mimo parodystycznej przesady można sobie wyobrazić realny przebieg takiej wypowiedzi i jej hipotetycznego nadawcę. A zatem, w pewnym sensie, narracja trzyma się reguł prawdopodobieństwa. Niespodziewanie jednak nakłada się na nią zupełnie inna opowieść, przedstawiająca fantazyjną, surreálną, absurdałną wizję warzenia na suficie grejpfruta z cebulą. Te dwie odmienne sekwencje różnych opowieści łączy przy tym wątek erotyczny, wywołany przez wiersz Przerwy-Tetmajera, i akcenty seksualno-anatomiczne z drugiej części fragmentu, która zresztą wydaje się interesująca nie tylko ze względu na kontrast tej surreálnej opowieści z relacją dziewczyny, ale też przez dającą się odtworzyć historię swego powstania. Na przepis kulinarny, z natury rzeczy podporządkowany pragmatycznym funkcjom, lakoniczny i rzeczowy, pozbawiony poetyckiej inwencji, podmiot tej opowieści nakłada efekty groteski i wprawia statyczny obraz ukazanej w opisie przestrzeni w odrealniony ruch. Podobnie jak w prozie Maślowskiej znaczenia literackie konstytuują się tu na poziomie stylu, przez łączenie różnych odmian mowy i artystyczną ingerencję, deformującą przekaz i postać poszczególnych fragmentów zestawianych wypowiedzi.

⁵⁴ Tamże, s. 16.

Jeszcze mocniej zdeformowane słowo znajdziemy w tym fragmencie *Kota*:

mimo że jest luty leżę rozłożona na pełnej kwiatów łące przez moje ciało płynie strumień który niesie niepowstrzymany potok słów [...] marzę o papie priapie hymenie i czuję ciężar pustki bytu w niebycie i odbycie w zbycie liczę że w tym roku i ja stanę w szranki z tą Jellonek w czym ona lepsza ode mnie albo naszych dziewczyn z teatru dziurdziowie podmalować to jednak trzeba walką w rewolucji pomarańczowej szpinakowej zielonej oddałam się dziś cała pisaninie sprawia mi to czasem uczucie zbliżone do cyberorgazmu w pokoiku erotycznym zamkniętym na kłódkę słowo mi wychodzi ze słowa jak te flopy z popo nie chcę tej powieści! napiszę analizę najsłynniejszego erotyku fądesieku w Krakowie czy też gdzieś na skalnym podhalu [...] do roboty dziewczyno przyj przyj przyj ten facet nazywał się dość dziwnie najpierw przerwa potem Tetmajer i na początku Kazimierz a jego wiersz lubię przecinek kiedy kobieta zrobił światową furorę i był hitem [...] oczywiście język Tetmajera przerwy nie jest już naszym językiem i przypomina trochę jojcego Bralczyk jeden wie jak to się odmienia [...] no więc jojce wielkie jojo! Z tym swoim Blumem co to wsadził nos w zafajdane barchanowe majtki Molly czy innej Dolly i pomyśleć że taki *fineas Ganse* uchodzi za arcydzieło światowej literatury ja majtek nie noszę i oddam się sama na aukcję niki nike nominowali mnie z Rysiem Tadziem do niki był tam też Jarek Marek ale bocian rażony grypą spadł między moje nogi jak bym była jakąś Danae albo ledą⁵⁵.

Widzimy tu słowotok egzaltowanej postaci, aspirującej do miana literatki. Jej rojenia o literackiej sławie odzwierciedlają się w nadziei na nominację do nagrody Nike i narcystycznej samoocenie, która pozwala bohaterce ustawić się w jednym rzędzie z Jamesem Joycem, Elfriede Jelinek i Kazimierzem Przerwą-Tetmajerem. Poetyckie ima-

⁵⁵ Tamże, s. 14-15.

ginarium bohaterki wypełniają zagadnienia literatury młodopolskiej (wpływy *fin de siècle*'u, twórczość Tetmajera, powieść Orzeszkowej) i tematyka seksualno-porodowa (motywy cyberorgazmu, erotycznego pokoiku, majtek Molly Bloom, mitologiczne postacie Priapa i Hymena, parcie jako korelat pisania, „flopy z popo” – zdeformowany tytuł wiersza Zbigniewa Sajnoga *Flupy z pizdy*, opublikowany w „Brulionie”). Zresztą niemal wszystkie nazwy własne zostały tu zdeformowane: Jellonek to Jelinek, Blum to Bloom, Jarek Marek to Jarosław Marek Rymkiewicz, a „jojce wielkie jojo!” to James Joyce. Skoro pojawił się Joyce, to tajemniczy tytuł *fineas Ganse* należy rozszyfrować jako *Finnegans Wake*, a z dwojga imion przywołanych tuż obok: Molly i Dolly – wybrać raczej Molly, bohaterkę *Ulisses*a, choć z kolei Dolly (sklonowana ongiś owca) pasuje do przywołanego w tekście porządku autentycznych wydarzeń z początku XXI wieku (pomarańczowa rewolucja, problem ptasiej grypy). Przekształcenie nazw własnych można by złożyć na karb ignorancji i głupoty wypowiedzianej się tu postaci, choć ich natężenie i mocna deformacja ich zapisu przywodzi na myśl celową, groteskową przesadę nadrzędnego względem niej podmiotu i jego ogólną intencję wydobywania językowego komizmu czy parodystycznego żartu.

Fragment *Kup kota w worku* Różewicza to wycinek obszernej narracji utrzymanej w tym samym tonie, a nie osobliwy monolog wycięty z neutralnej narracji. W całym utworze rejestr polszczyzny literackiej dominuje w kilku zaledwie zdaniach, które zresztą stopniowo nasycają się potocznością i wulgaryzmami zaczerpniętymi z wypowiedzi częściowo zapewne zasłyszanych, częściowo przetworzonych. Podstawowym rejestrem języka jest w tym zbiorze zasadniczo potoczny język mówiony, polszczyzna literacka nie stanowi tu nawet punktu odniesienia. Narrator nadbudowuje więc językowe deformacje na potocznej mowie.

Poza zabiegiem zniekształcania nazw własnych warto również zwrócić uwagę na innego rodzaju lingwistyczne deformacje, np. słowotwórczo-paronomastyczne przekształcenie słowa „byt”: „czuję

ciężar pustki bytu w niebycie i odbycie w zbycie” – w którym na sformułowane raczej serio wyznanie bohaterki nakłada się prześmiewcza perspektywa podmiotu; to raczej jemu trzeba by przypisać żartobliwe skojarzenie „odbytu” z „bytem” i długie wyliczenie (pozornie) spokrewnionych wyrazów, odrywające owo wyznanie od reguł prawdopodobnego w realnych okolicznościach komunikatu. Chwyty udziwniające, deformujące wypowiedź wyjściową (którą można sobie wyobrazić jako kwieciste egzaltowane wyznanie grafomanki, oszpecone niezamierzonymi niezręcznościami stylu) przez swoją wyraźną nadbudowę nadają jej status słowa artystycznego, metaliterackiego czy metajęzykowego. Na poziomie metajęzykowym narracja – za sprawą deformacji – problematyzuje i wyjaskrawia właściwości chaotycznej logorei.

Różewicz nie stroni od „zużytych słów”, nie odcina się od nich jak poeci na klasycystycznym parnasia, lecz przewrotnie zrównuje i łączy zdarzenia odmiennej rangi oraz przypisaną im mowę. Nie wynika to, rzecz jasna, z odczucia ich rzeczywistej równości, ale raczej z potrzeby demaskującego odzwierciedlenia współczesnych praktyk mowy. Bardziej bezpośrednią diagnozę obniżania wartości języka w tak zwanych współczesnych czasach postawił Różewicz w wierszu *Słowa*, z tomu *Wyjście*. Można go traktować jak autorski komentarz do wszystkich wskazanych wyżej deformacyjnych, parodystycznych praktyk, demontujących współczesne dyskursy prasowe.

słowa zostały zużyte
przeżute jak guma do żucia
przez młode piękne usta
zamienione w białą
bańkę balonik

osłabione przez polityków
służą do wybielania
zębów

do płukania jamy
ustnej

za mojego dzieciństwa
można było słowo
przyłożyć do rany
można było podarować
osobie kochanej

teraz osłabione
owinięte w gazetę
jeszcze trują cuchną
jeszcze ranią

ukryte w głowach
ukryte w sercach
ukryte pod sukniami
młodych kobiet
ukryte w świętych księgach
wybuchają
zabijają⁵⁶

Tekstotwórcza strategia recyklingu redefiniuje znaczenie oryginalności. Wiąże się ona w przypadku Różewicza z inwencją łączenia gotowych tekstów, z twórczą ingerencją w ich formę, ze zmianą sensu użycia słowa, z nakładaniem na siebie kilku opowieści, z celowo nieadekwatnym wykorzystaniem środków literackich. Znaczenia konstytuują się tu w samej relacji łączącej wypowiedź źródłową z jej przetworzonym i zrekontekstualizowanym wariantem.

⁵⁶ T. Różewicz *Poezja. Utwory zebrane*, t. 4, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2006, s. 217-218.

Jak można powiedzieć za Ryszardem Nyczem, literatura inkluzywna, w której ramy można wpisać twórczość Różewicza i wszystkich analizowanych przeze mnie autorów, definiuje własną swoistość „przez współlistnienie i wzajemne związanie heterogenicznych reguł, konkurencyjnych tradycji, alternatywnych poetyk”⁵⁷. Jej ewolucja, pisze autor *Poetyki doświadczenia*, „doprowadziła do odwrócenia hierarchii: od prymatu autotelicznej konstrukcji do prymatu wielogłosowej heterologii wydobywającej się z – i osadzonej w – uniwersum dyskursu”⁵⁸. Te przemiany odzwierciedla dorobek Różewicza; jak pisze Nycz, „jest to twórczość ostentacyjnie odrzucająca nowoczesne zasady autonomicznej sztuki (odizolowującej się od «nieporządku» życia sztucznymi – tu artystycznymi – regułami i hermetycznym często językiem) i równie otwarcie opowiadająca się za oparciem twórczości literackiej na zasadzie przynależności twórcy i jego sztuki do świata”⁵⁹; przypomina „szczególny, acz niepozorny węzeł, spleciony z dyskursywnych pasm sieci ludzkich doświadczeń, którego wzór inwencyjnie wynajduje – to znaczy: nadaje/przybiera – kształt naszej współczesnej samowiedzy”⁶⁰.

Dominująca w twórczości Różewicza strategia demontażu wiąże się nie tylko z rozbiórką pojedynczych tekstów czy dyskursów, ale również z rozbijaniem własnych struktur wypowiedzi, co postaram się sproblematyzować w dalszej części tego rozdziału. Tytułem krótkiego wstępu do tej części rozważań warto jeszcze się odwołać do fragmentu *Sylw współczesnych*. Autor rozprawy wskazuje tu trzy koncepcje konstrukcji tekstu: organiczną, którą cechuje prymat całości, wyznaczającej reguły rządzące organizacją jej elementów, atomistyczną, odznaczającą się prymatem części, które konstytuują i integruje jako całość pozatekstowe źródło i relacyjną, w której bardziej konstytutywną rolę odgrywają nie zgromadzone w dziele

⁵⁷ R. Nycz *Poetyka doświadczenia*, s. 204.

⁵⁸ Tamże, s. 205.

⁵⁹ Tamże, s. 207.

⁶⁰ Tamże.

„substancjalności”, „lecz związki między nimi, i nie poszczególne systemy konwencji, lecz ich wzajemne oddziaływanie”⁶¹, co wydaje się zresztą bliskie „sprzecznościowej” koncepcji literackości sformułowanej przez Edwarda Balcerzana. Temu trzeciemu modelowi konstrukcji tekstu, opisanemu przez Nycza, odpowiada większość utworów Różewicza.

Tekst, tracąc definitywność autonomicznej konstrukcji, jaka cechowała organiczne dzieło, ostentacyjnie ujawnia labilność swej znaczącej formy, powstającej w toku sprzecznych oddziaływań różnorodnych konwencji wypowiedzeniowych. Podmiot natomiast, wyzbywając się roszczeń do roli autorytatywnego „ojca” własnego tekstu (przynależnej mu tradycyjnie jako pozatekstowemu sprawcy dzieła i gwarantowi jego sensu), odnajduje się na scenie pisania w postaci mediacyjnej, symbolicznej instancji, której zmienna tożsamość kształtuje się w toku nieustannej wymiany własności wypowiadającego ja oraz wypowiedzeniowej figury. „Autor” i „dzieło” nie należą tu już do odrębnych, wyraźnie oddzielonych dziedzin rzeczywistości i literatury, lecz odznaczają się (także wzajemną) relacyjnością; ujęcie statyczne wyparte zostaje przez dynamiczną, czynnościową koncepcję podmiotu i tekstu; stosunek między nimi zaś nabiera charakteru nie tyle filiacji, jak zwykle się przyjmować, co korelacji wzajemnie oddziaływujących na siebie członów wytwórczego procesu⁶².

Brudnopis jako dzieło

Literatura Różewicza, rozpatrywana jako rozłożony na lata proces twórczy, uświadamia nasilanie się tendencji najbardziej charakterystycznych dla jego poetyki. Jedną z nich jest zjawisko przeo-

⁶¹ R. Nycz *Sylwy współczesne*, s. 141.

⁶² Tamże, s. 160-161.

brażania – niejako na oczach czytelnika – pojedynczych tekstów literackich. Andrzej Skrendo rozpatruje je jako grę, która polega na dopowiadaniu, uzupełnianiu, dopisywaniu dalszych ciągów⁶³. Utwory, jak pisze, wędrują z książki do książki i nieustannie „odnajdują się” w nowych sąsiedztwach⁶⁴. Różewicz wznawia wydanie wielu utworów. Wiersze z tomu *Niepokój*, uznawanego za oficjalny debiut poety, ukazują się w 1947, a potem, w całkiem innym układzie, w dwóch wydaniach wierszy zebranych. *Uśmiechy*, zbiór lekkich form prozatorskich, publikuje poeta trzy razy: w 1955, 1957 i 2000 roku. Inne zbiory rekonstruuje bądź składa z drobnych tekstów wcześniej niepublikowanych lub rozproszonych w wielu książkach. Tym sposobem tomik *Matka odchodzi* z 1999 roku łączy wiele tekstów i zagadnień: tematy z *dziennika gliwickiego*, wiersze, które ukazywały się w różnych okresach twórczości, wspomnienia braci Różewicza i dziennik jego matki, połączony z opisem tradycyjnych obyczajów wiejskich. W zbiorze znalazły się też fotografie, co czyni z niego przekaz ponadliteracki.

Graficzna strona tomików Różewicza zaczyna się z czasem rozwijać. Poza kopiami rękopisów, publikowanymi począwszy od wydanej w 1991 roku *Płaskorzeźby*, pojawiają się w nich również inne elementy wizualne, a więc grafiki artystów plastyków: Jerzego Tchórzewskiego⁶⁵ czy Eugeniusza Geta-Stankiewicza, fotografie rozmaitych przedmiotów, luźno związanych z materią literacką, a także rysunki samego poety (*Kup kota w worku oraz to i owo*). Są zazwyczaj niezbyt czytelne, celowo niestaranne, niby-dziecięce. Sporo elementów graficznych wskazuje na prowokacyjną intencję przedstawienia niewiele znaczących elementów codziennej rzeczywistości. Poeta układa z nich kompozycje, których na pierwszy rzut oka nie tłumaczy żaden porządek (poza dziełem przypadku),

⁶³ A. Skrendo *Przodem Różewicz*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2012, s. 77.

⁶⁴ Tamże, s. 71.

⁶⁵ Już w *Płaskorzeźbie*, a nawet wcześniej, w jednym z wydań *Przygotowania do wieczoru autorskiego*.

na przykład umieszcza w samym rogu stronicy wykrojony fragment ilustracji zachowującej odręczny zapis wiersza, co istotne: z kilku stron ścięty. Trudno cokolwiek w nim odczytać; literalne znaczenia są nieczytelne. Jej sens ujawnia perspektywa metaartystyczna. Wycinek ilustracji zdaje się wykraczać poza granice książki, funkcjonuje jako część niewidocznej całości, a więc oddaje na poziomie wizualnym zachowany w warstwie literackiej sens istnienia utworu poza granicami wyznaczanymi przez formy i struktury dzieła artystycznego.

Innym przykładem intersemiotycznej uniwersalności sformułowanych przez Różewicza koncepcji artystycznych jest fotografia papierka po cukierku „Makbet”, podpisana słowami: „moja inscenizacja Makbeta”. Znaczenie ilustracji nie wyczerpuje się w formule żartu czy kpiny z wysokoartystycznych aspiracji inscenizacyjnych. Oto wizualny wariant artystycznego recyklingu, w rzeczy samej śmieć, uwzględniony w utworze ze względu na karnawałowe zrównanie „góry” z „dołem”, sztuki wysokiej z pozostałością po zwykłym cukierku. Z pewnością wszystkie późne tomiki Różewicza są starannie przemyślanym projektem graficznym. Ostatnie dwa zbiory wierszy, wymownie zatytułowane *Kup kota w worku (work in progres)* (2008) oraz *to i owo* (2012), należałoby w zasadzie określić mianem opublikowanych w formie książek instalacji wierszowo-plastycznych, również ze względu na graficznie wyeksponowaną procesualność tworzenia. Co istotne, ilustracje dołączane przez poetę do tomików nie są podrzędne względem materii literackiej, nie występują w funkcji „konkretyzacji warstwy przedmiotowej dzieła”, by przywołać terminologię wprowadzoną do badań nad relacjami między tekstem a obrazem przez Sewerynę Wysłouch⁶⁶. Są raczej równorzędne i autonomiczne względem tekstu; badaczka traktuje

⁶⁶ Funkcja konkretyzacji służy nadaniu przedstawionym w utworze literackim przedmiotom cech jednostkowych przez wzbogacenie ich o jakości wizualne. S. Wysłouch *Literatura a sztuki wizualne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 101.

tego typu obiekty wizualne włączone do książki jako „przekład intersemiotyczny”. Można powiedzieć, objaśniając tu znaczenie tego terminu i odnosząc go do omawianej twórczości, że w późnych tomikach Różewicza „ilustrator [czyli w tym przypadku sam autor – MB], pragnąc zrekonstruować tekst w innym tworzywie, przekłada znaki literackie na sztukę wizualną”⁶⁷, poszukuje plastycznego ekwiwalentu dla sensów konotowanych przez świat przedstawiony⁶⁸.

Z czasem Różewicz zaczyna prezentować rękopiśmienne warianty swoich utworów z mniejszą konsekwencją (niż na przykład w bliźniaczych wersjach wierszy w *Płaskorzeźbie*), ale jednocześnie czyni to w bardziej różnorodny sposób. W *Nożyku profesora* wydanym w 2001 roku tylko do części wierszy dodaje ich rękopiśmienny wariant. Prezentuje przy tym różne stadia procesu twórczego. Czytelnik widzi zarówno pierwotne wersje tekstów, które przyjmują formę pokreślonych szkiców, jak i przykłady kopii wariantów drukowanych, na które poeta nanosi poprawki, na przykład, sześcioma długopisami – jak w tytułowym poemacie. Dopisek uwzględniony w owej rękopiśmiennej wersji *Nożyka* zdradza, że utwór powstawał pół wieku, od 1950 roku. Wszystkie te okoliczności, które ujawnia graficzna postać wiersza, rzucają pewne światło na poruszoną w tekście problematykę pamięci i wyrażalności doświadczeń granicznych.

Rękopisy publikowane w tomikach były przedmiotem wielu rozpraw⁶⁹. Zmierzają one na ogół do analizy reguł wykreślenia i za-

⁶⁷ Tamże, s. 119.

⁶⁸ Tamże, s. 138.

⁶⁹ A. Skrendo *Tadeusz Różewicz i granice literatury*; T. Kunz *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza*; S. Jaworski „Piszę, więc jestem”. *O procesie twórczym w literaturze*, Universitas, Kraków 1993; R. Przybylski *Baśń zimowa. Esej o starości*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008; T. Wójcik *Skreślone słowa Tadeusza Różewicza (archeologia rękopisów)*, w: *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, red. H. Gosk i B. Karwowska, Elipsa, Warszawa 2008; T. Kłak *Liryki lozańskie Tadeusza Różewicza*, w: tegoż *Reporter róż. Studia i szkice literackie*, „Śląsk”, Katowice 1978.

mazywania, skoncentrowanej wokół problematyki krystalizowania się znaczeń w konkretnych fragmentach pojedynczych utworów. Metaliterackie konsekwencje takiego eksponowania procesualności tworzenia nie były raczej przedmiotem analiz. Tymczasem warto rozważyć, na ile publikacja rękopisów wynika z potrzeby prezentowania procesu twórczego i w jakim stopniu gest ich uwzględnienia stanowi kierowany do czytelnika znaczący przekaz, tłumaczący się jako element koncepcji złożonego, procesualnie ujmowanego dzieła literackiego, którego sens wykracza poza formułę efektu pracy twórczej. Zwraca na to uwagę Maria Prussak w swojej interpretacji tomiku *Nożyk profesora*. Jak pisze badaczka – za Januszem Drzewuckim – rękopisy i maszynopisy nie są dokumentami pracy⁷⁰. Funkcjonują już bowiem jako autorska publikacja, prezentują jeden z wielu niepublikowanych wariantów, a co więcej mogą być częścią autorskiej kreacji⁷¹. Skreślenie nie jest znakiem nieistnienia, wręcz przeciwnie, jak pisze badaczka, stanowi środek intensyfikujący spojrzenie czytelnika, powoduje, że słowo przekreślone wybija się w językowej i znaczeniowej warstwie wiersza; zdaniem Marii Prussak „pisarz z premedytacją steruje uwagą czytelnika, który tym bardziej intensywnie wpatruje się w słowa, im mniej czytelny jest zapis”. Tomik poety traktuje badaczka jako wielowarstwową konstrukcję, w której istotną rolę odgrywają równoległość przekazu i wielopłaszczyznowość informacji⁷². Przytaczając słowa poety, dowodzi również istoty pomijanej w analizach tomiku materialności i graficzności utworów:

U mnie zaś budowa, konstrukcja, montaż utworu, że się tak wyrażę w języku filmu, odgrywały często rolę decydującą. Przesunięcie kilku słów czy złamanie wersu było dyktowane nie tylko składnią lub logiką,

⁷⁰ Zob. J. Drzewucki *Róża, róża i rdza*, „Twórczość” 2001 nr 10, s. 109. Za: M. Prussak „*Robigus zjada żelazny nożyk*”, „Teksty Drugie” 2014 nr 3, s. 61.

⁷¹ M. Prussak „*Robigus zjada żelazny nożyk*”, s. 61.

⁷² Tamże, s. 65.

ale również kształtem graficznym utworu, jego logiką plastyczną. Moje wiersze to nie tylko myśli i pojęcia, ale również rzeczy namacalne, sensualne⁷³.

Zdaniem Marii Prussak, nie sposób rekonstruować procesu twórczego Różewicza śladem badaczy szkoły genetycznej. Trudno polemizować z tą konstatacją, choć odniesienie tej twórczości do założeń francuskich badaczy może rzucić pewne światło na jej specyfikę.

Szkoła genetyczna praktykuje analizę niepublikowanych materiałów będących częścią pracy nad wydanym tekstem. Zgodnie z jej nomenklaturą określa się je mianem przed-tekstu, który, ściślej mówiąc, oznacza „całość utworzoną przez bruliony, rękopisy, korekty, warianty, widziane z punktu widzenia tego, co poprzedza materialne dzieło, gdy jest ono traktowane jako tekst, i która może tworzyć system z tekstem”⁷⁴, by przywołać słowa Jean Bellemin-Noëla. Samo pojęcie tekstu (niezbyt operacyjne w odniesieniu do poetyki późnych tomików Różewicza) jest w tej perspektywie badawczej zasadnicze, stanowi oś oddzielającą porządek materiału literackiego opracowywanego w procesie twórczym i porządek opublikowanych wariantów utworu, czyli genetykę rękopisów i genetykę druków, mówiąc językiem tej szkoły. Jak pisze Pierre-Marc de Biasi:

Dzieło literackie, dopóki istnieje w formie rękopisu [...] zawsze jest narażone na ryzyko radykalnych zmian albo na unicestwienie. To właśnie patrzenie z perspektywy jego przemiany w wersję drukowaną pozwala określić jako „ostateczne” te końcowe rękopiśmienne etapy dzieła, które publikacja utrwala w formie (prowizorycznie) niezmiennej, którą odtąd można nazywać tekstem dzieła. Wszystko, co znajdzie

⁷³ A. Sapija *Jak powstał „Nożyk profesora”*, w: *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2011, s. 362. Cyt. za: M. Prussak *„Robigus zjada żelazny nożyk”*, s. 64.

⁷⁴ Cyt. za: S. Jaworski *„Piszę, więc jestem”*, s. 89.

się przed tą linią podziału, należy do dziedziny przed-tekstu i pozwala obserwować genetykę rękopisów (albo genetykę przed-tekstu), a wszystko, co znajduje się za nią, należy do dziedziny tekstu i pozwala obserwować genetykę druków (albo historię powstania tekstu)⁷⁵.

Krytyka genetyczna różni się od tradycyjnej tekstologii postrzeganiem roli materii literackiej powstałej przed drukiem, jak objaśnia Zofia Mitosek. Tekstologia traktuje ją jako ogół dokumentów słuzebnych wobec wydawanego utworu i zmierza do ustalenia ostatecznej wersji tekstu. Krytyka genetyczna uznaje materiały przed-tekstu za elementy całościowo postrzeganego procesu twórczego, komplementarne wobec tekstu. Badacze z tego kręgu unikają więc takich pojęć jak poprawka czy wersja⁷⁶. „Skreślić – pisze Bellemin-Noël – to nie znaczy usunąć jakiś zbędny szczegół, lecz: «zastąpić, przekształcić». Gest skreślenia jest więc także «gestem pisania», nadawania znaczenia”⁷⁷.

Inny badacz z kręgu krytyki genetycznej, Klaus Hurlbusch, definiował perspektywę swojej szkoły badawczej w odniesieniu do strukturalizmu. Zwracał uwagę na zmianę pola obserwacji, która polega na przesunięciu akcentu: „od tekstu jako zamkniętego wytworu semiotycznego do produkcji tekstów”, „od napisanego (*l'écrit*) do pisania (*l'écriture*), od druku do rękopisów”⁷⁸. Poetyka późnych tomików Różewicza pod wieloma względami bliska jest tej problematyce, choć zarazem w jednej zasadniczej kwestii odcina się od francuskiej szkoły badawczej. Istotnie, wiersze z tomików *to i owo*,

⁷⁵ P.M. de Biasi *Genetyka tekstów*, przeł. F. Kwiatek, M. Prussak, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2015, s. 50. Zob. książkę o wariantowości tekstów Czesława Miłosza – P. Bem *Dynamika wariantu. Miłosz tekstologicznie*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2017.

⁷⁶ Z. Mitosek *Krytyka genetyczna*, w: tejsze *Teorie badań literackich*, PWN, Warszawa 1995.

⁷⁷ Tamże.

⁷⁸ Cyt. za: tamże, s. 93.

Kup kota w worku, Nożyk profesora czy Płaskorzeźba bliższe są koncepcji otwartego tworzenia tekstów niż modelowi tekstu pojętego jako zamknięta semiotyczna całość; większy kładą nacisk na pisanie niż ostateczną postać napisanego. Należy przy tym podkreślić, że podmiotem ujawniającym porządek przed-tekstu jest w genetycznej analizie dzieła badacz, a w opisywanych tu tomikach – sam autor. Te dwa przypadki zakładają inny typ lektury. Francuscy badacze prezentują czytelnikowi materię literacką w oderwaniu od podmiotowej autorskiej intencji, tym samym narzucając mu własną perspektywę spojrzenia na tekst. Przed-tekst Różewicza jest natomiast częścią tekstu, uznaną przez niego i uprawomocnioną materią poetycką. Autor *Nożyka profesora* wyprowadza skończony tekst poza jego granice, cofa go do fazy przedtekstowej, a tym samym traktuje proces twórczy jako zjawisko nie mniej istotne niż sam utwór.

Granice spójności tekstu

Za inny istotny dla wskazanej tu problematyki kontekst można uznać koncepcje spójności tekstu literackiego. Przedstawia je Włodzimierz Bolecki w tekście *Spójność tekstu (literackiego) jest konwencją*, by określić własną teorię spójności w polemicznym odniesieniu do założeń poprzedników, głównie Marii Renaty Mayenowej. Badacz formułuje w tym kontekście trzy zasadnicze pytania: czy kategoriami tekstu są zdania, czy ma on własne kategorie tekstowe; czy spójność dotyczy tylko wpisanych w tekst elementów językowych, czy również obejmuje sferę presupozycji, pozatekstową wiedzę czytelnika oraz czy elementy metatekstowe są strukturalnymi elementami tekstu⁷⁹. Pytania wynikają z kwestii omówionych przez Mayenową. Badaczka traktuje tekst jako sumę linearnie przyrastają-

⁷⁹ W. Bolecki *Spójność tekstu (literackiego) jest konwencją*, w: *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*, red. J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1986, s. 159.

cych ciągów wielozdaniowych, przyjmuje, że tekst spójny ma jeden temat, jednego nadawcę i jednego odbiorcę, że cechuje się formą homogeniczną, w której nie mieszczą się elementy metatekstowe czy dialogi, zależy od spełnienia normy językowej, a „funkcja poetycka odgrywa rolę destruktora spójności tekstu”.

Włodzimierz Bolecki zwraca uwagę, że założenia Marii Renaty Mayenowej „są dla tekstów literackich nieswoiste”⁸⁰. Skoncentrowane na ściśle językowym pojęciu zdania, nie znajdują uzasadnienia jako narzędzia analizy tekstu literackiego, który wymaga wypracowania właściwych mu kategorii opisu. Linearna ciągłość zdań nie ma większego znaczenia w opisie spójności tekstu literackiego. Ważne jest natomiast myślenie o dziele w kategoriach struktury, analiza relacji między różnymi jej poziomami (np. narracją a fabułą, dialogiem a narracją, leksyką a symboliką układów ponadzdaniowych)⁸¹; wedle badacza, w dziele literackim to właśnie one, a nie kategorie syntaktyczne, decydują o spójności tekstu. Podkreśla on również, że spójność to problem lektury; nielinearne sensory wiążą w całość interpretacja. Badacz sądzi ponadto, że ponieważ „ja w ramie modalnej [...] nie jest jedną osobą czy świadomością [...], lecz wiązką różnych modalności”⁸² (bohaterów, narratora, osób dramatu, ale też dotyczy konwencji: cytatu, aluzji, groteski i in.), teza określająca warunek podmiotowej jednolitości jest chybiona; dotyczy to również zasady jednego odbiorcy i jednego tematu. Wypowiedzi metatekstowe, przekonuje Bolecki, nie dość, że nie zaburzają spójności dzieła, to jako znaki „świadomości porządkującej” odgrywają w niej istotną rolę, ponieważ przekształcają zdania w teksty czy wypowiedzi. Co więcej, pisze badacz, spojrzenie na mechanizmy spójności jak na grę między realizacją tekstową a konwencjami spójności pozwala uznać zjawiska niezgodne z normą i dewiacyjne (a więc czyniące tekst nie-

⁸⁰ Tamże, s. 165.

⁸¹ Tamże, s. 170.

⁸² Tamże, s. 162.

spójnym w myśl teorii Mayenowej) za nowe literackie jakości tekstu. Oznacza to, że funkcja poetycka nie dość, że nie ma spójności, to jeszcze ją buduje. Każda wybijająca się zmiana w narracji zmienia mechanizmy spójności utworu. Skoro teksty literackie dopuszczają z natury rzeczy wariantywność poetologicznych rozwiązań, cechuje je wzmożenie związków spójności. Za podsumowanie opisu tych rozwiązań można by uznać tę ogólną charakterystykę mechanizmu spójności:

Przedmiotem zainteresowań badacza poetyki i komunikacji literackiej nie jest zatem zapis językowy (fakt), lecz nowa całość – sytuacja komunikacyjna utworzona z tekstu i presuponowanych przezeń relacji i kategorii⁸³.

Przypadek Tadeusza Różewicza jest tu o tyle interesujący, że jego twórczość wykracza nawet poza tak szeroko zdefiniowane ramy spójności. Jednocześnie widziana jako całość – obejmująca sumę utworów (które wciąż odkrywczą wykorzystują te same chwytów czy rozwiązania) i konsekwentnie rozbudowywanej metaliterackiej koncepcji – jest koherentna. Jak zdefiniować mechanizm spójności utworów Różewicza? Dwie przedstawione wyżej koncepcje tej problematyki skoncentrowane są na kategoriach zdania i tekstu, które w odniesieniu do tej twórczości nie są operacyjne. Myślenie o spójności dzieła literackiego w kategoriach składni, ogólnie rzecz ujmując, nie jest właściwe dla jego analizy, jeśli zgodzić się z konstatacją Włodzimierza Boleckiego. Tekst z kolei traci w dziele Różewicza swoje granice, nie tworzy trwałej ramy stabilizującej znaczenia utworu i jego formalną postać. Poeta umniejsza znaczenie samego tekstu, czyniąc z jego przełamanych granic znak odrzuconej struktury, a na czoło wysuwa same relacje i problematyzowane kategorie literackie. Co ciekawe, są one tutaj nie tylko presuponowane, ale też

⁸³ Tamże, s. 171.

wpisane w znaczeniowy i formalny obszar dzieła, stanowią temat sam w sobie. Ramy spójności wyznacza w utworach poety nie zdanie i nie tekst, lecz dorobek, w którym rozproszone są metaliterackie znaczenia twórczości Różewicza.

Warto tu jeszcze powrócić do zarysowanej we wstępie tego rozdziału koncepcji zamiennika gatunkowego Kazimierza Wyki i – w perspektywie omówionej nieco szerzej metaliterackiej wizji poety – rozważyć, czy sama nazwa tej kategorii, odniesiona zwłaszcza do późnych tomików Różewicza, nie zawęży za bardzo obszaru problematyki, którą można z nich wyprowadzić. Rozwój twórczości późniejszej względem rozpoznania uczonego uzasadnia być może szersze zastosowanie koncepcji jej procesualnego ujmowania. Słowo „zamiennik” skupia uwagę na aspekcie zastępowania jednej formy przez inną, określenie „gatunkowy” odnosi problem do sfery genologicznej. Można uznać, że wskazany przez badacza mechanizm dotyczy również innych porządków i struktur, w jakich może istnieć dzieło literackie. Ponadto obejmuje ono swoim zakresem więcej zjawisk niż czynność zastępowania. Poza wskazanymi przez Kazimierza Wykę intencją, jej wykonaniem i rozmyciem szeroko pojęte dzieło Różewicza wiąże w jedną całość również paralelnie istniejące warianty i proces twórczy – w pewnej mierze uchwycony, ale też istniejący potencjalnie, wykraczający poza próby jego zapisu⁸⁴. Obejmuje ono też wskazane przez Tomasza Kunza napięcia, relacje, funkcjonalne współlistnienie poszczególnych składników, w ostatnich tomikach niejako wpisane w semantyczną strukturę zdublowanych wierszy, synchronicznie ujęte w dorobku pojmowanym przez badacza jako przekaz wielotekstowy⁸⁵. Dzieło Różewicza obejmuje również zjawiska, które autor usuwa, z rozmysłem zachowując ich widoczne ślady: zamazania i skreślenia czy fragmenty struk-

⁸⁴ Autor publikuje w ostatnich tomikach „tylko” dwa warianty spośród kilkunastu istniejących, jak deklarował w wielu wywiadach. Zwraca na to uwagę Maria Prussak w cytowanym tu już artykule „*Robigus zjada żelazny nożyk*”.

⁸⁵ T. Kunz *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza*, s. 169.

tur i form, których czytelnik mógłby oczekiwać, a których celowo zabrakło. Na dzieło literackie (a może szerzej: artystyczne?) składają się wreszcie różnego typu elementy wizualne. Wszystkie znaki zaniechania, „rozmycia pierwotnego zamierzenia” i niezgodności z normą mają w tych szeroko zakreślonych ramach dzieła sens metaliteracki; pozwalają testować granice literatury i redefiniować zakres możliwych jej postaci. Dzieło literackie Różewicza to zatem suma procesów, śladów, zaniechań i wariantów tekstu, w równym stopniu znaczących, a wiąże je dająca się wyprowadzić z różnych zapisków autorska koncepcja literatury.

Otwarcie tego dzieła ma zarazem charakter progresywny i regresywny, przywołując typologię Ryszarda Nycza. Progresywny, bo otwiera się „ku przyszłym wzbogaceniom i przekształceniom stanu wyjściowego materii tekstu”⁸⁶, regresywny ze względu na otwarcie „ku już istniejącym, utrwalonym kulturowo jednostkom wypowiedzi”⁸⁷. Omówiona przeze mnie technika recyklingu wpisuje się w regresywny typ otwarcia, druga technika, procesualnego przetwarzania tekstów, jest przykładem otwarcia progresywnego. Obydwie te techniki tekstotwórcze są wariantami jednej nadrzędnej strategii demontowania, w równej mierze regresywnego (wobec cudzych tekstów) i progresywnego (wobec materii własnego dzieła Różewicza).

Sam autor przedstawia swoją wizję jako nieogarnięty ramą jednego manifestu czy programu poetyckiego zbiór przypadków, wyjątków, pojedynczych rozwiązań niemających kontynuacji w obrębie pojedynczego utworu. Rodzi to pytanie, czy w interpretacji metaliterackiej koncepcji Różewicza i samych realizujących ją utworów należy kierować się poetyką samych tekstów, skupiając uwagę na opisie fragmentarycznych idei? Czy może przeciwnie do literackich tendencji i upodobań poety podejmować niejako na przekór

⁸⁶ R. Nycz *Sylwy współczesne*, s. 33.

⁸⁷ Tamże.

niemu „próbę całości” i rekonstruować jego koncepcję jako spójny system? Być może byłaby to (albo jest) uzurpacja, choć z drugiej strony: czy proces odczytywania sensów na poziomie lektury musi ściśle odpowiadać procesowi ich konstruowania w pracy twórczej? Metaliterackie idee wciąż powracają w twórczości Różewicza. Formułowane podobnie, tworzą system reguł. Ich konsekwencja i spójność pozwala przychylić się do próby całościowego ujęcia wizji literatury, a w rozproszeniu sensów widzieć nie tylko dynamikę stopniowego wypracowywania metaliterackiej koncepcji, rozłożonego w sześćdziesięcioletnim okresie twórczości, ale również wskazówkę wielokierunkowej, skontekstualizowanej, nielinarnej lektury, pozwalającej zarówno wiązać ze sobą rozmaite idee tej metaliterackiej koncepcji, jak i widzieć w nich symptomatyczne znaki kultury współczesnej.

Między tekstem a nagraniem. Formy niesystemowej dźwiękowości w poezji Mirona Białoszewskiego

te rymy gubią nas
rym długo jak idzie (pięć wieków)
zachodzi w ryms!
się urywa

to nam spada na nas
i to gubi nas i to pisanie nam
dlatego dyszymy
słyszemy
a dyszymy
a rym chich – śmich
a tu rośnie

i znów dych! ryms! i dysz
i się słysz i dalej rym
z czego wyjścia nie ma¹

¹ M. Białoszewski *piszmy ledwie dyszmy*, w: *Polot nad niskimi sferami*, oprac. M. Byliniak, M. Sokołowska, PIW, Warszawa 2017, s. 155.

Dźwięk – tekst – partytura

Miron Białoszewski to poeta dźwięku – bez wątpienia. Można się natomiast zastanawiać, czy jego wiersze mieszczą się w ramach poezji dźwiękowej; czy ich zapis jest wyłącznie partyturą głośnego czytania (albo scenicznej realizacji), podrzędną i służebną wobec formy wykonawczej, i czy samo nagranie odczytanego na głos wiersza to autonomiczne dzieło. Taką tezę postawił Maciej Byliniak, inicjator i wydawca czteroczęściowego albumu *Białoszewski do słuchu*, opublikowanego w 2014 roku nakładem wytwórni Bôłt Records. Album wypełniają nagrania z autorskim odczytaniem wierszy, dramatów i fragmentów prozy²; Białoszewski czyta je na głos, wyśpiewuje i melorecytuje, różnicując dynamikę, tempo i rytm, naśladuje też różnego rodzaju odgłosy czy zjawiska niejęzykowe. Zasób tych powszechnie dostępnych dźwiękowych autointerpretacji powiększył się o kilka nowych, w większości niepublikowanych wcześniej nagrań, które ukazały się razem z czternastym tomem niewydawanych dotąd późnych utworów Białoszewskiego *Świat można jeść w każdym miejscu*³, nakładem wydawnictwa PIW, krótko po poprzednim zbiorze ineditów z lat 40., 50. i 60. – *Polot nad niskimi sferami*. Nowe nagrania nie mają wariantów tekstowych, nie zachowała się bowiem ich wersja pisana. Wydawcy ostatniego tomu, Marianna Sokołowska i Maciej Byliniak, zdecydowali się więc udostępnić je w formie dźwiękowej online⁴, bo jak tłumaczą w dołączonej do

² W albumie *Do słuchu* mieszczą się, poza współczesną eksperymentalną muzyką inspirowaną utworami Białoszewskiego: 1. nagrania głosowych interpretacji dramatów (*Wyprawy krzyżowe* i *Osmędeusze*), 2. zbiór piosenek z Kabaretu Kici Koci, recytowanych i śpiewanych (do rytmu wybijanego na krześle) przez poetę i Ludmiłę Murawską, aktorkę i współtwórczynię Teatru Osobnego, 3. fragmenty *Chamowa*, późnej prozy inspirowanej akustyką dużego bloku, oraz 4. wiersze dźwiękowe, jak określił je Byliniak.

³ M. Białoszewski *Świat można jeść w każdym miejscu*, PIW, Warszawa 2017.

⁴ Zob. www.piw.pl/bialoszewskiaudio (29.09.2017).

zbioru nocie, „próba odtworzenia ich kształtu wersyfikacyjnego i interpunkcyjnego byłaby jedynie niepewną hipotezą”⁵.

W kontekście problematyki literackiego przetwarzania form nie-literackich jest to interesujące z kilku powodów. Przede wszystkim przedstawione przez poetę formy dźwiękowe, zarówno zapisane w wierszach, jak i nagrane, to w większości nieliterackie i niearty-
styczne odgłosy miejskiej audiosfery, a ponadto, włączone zostają w kontekst utworu literackiego za pomocą technik nieliterackich, tj. nieutrwalonych w tradycji literackiej, oryginalnych, wypracowanych w jednostkowej twórczości. Białoszewski nie dopasowuje materii słowa do utrwalonych w tradycji poetyckiej form artystycznej dźwiękowości, dźwiękowość jego utworów nie wynika z przyjęcia tradycyjnych reguł wierszowania: miarowości i powtarzalności podobnie brzmiących zgłosek (rzadko układa rymy czy komponuje miarowy rytm zestrojów akcentowych, w zasadzie robi to tylko w piosenkach kabaretowych i we wczesnych wierszach z lat 40.). Dźwięki w tej poezji są niesystemowe. Autor *Obrotów rzeczy* raczej nadaje pospolitym brzmieniom, z pozoru nudnym i brzydkim, znaczenie zjawisk artystycznych, transformując nieliterackość w literackość. Pospolite i zwyczajne elementy rzeczywistości (dźwiękowe, ruchowe, wizualne) nie tylko rejestruje, ale też estetyzuje za pomocą różnych form dźwiękowości. Demontuje więc reguły wersyfikacji. Demontuje także w swoich wierszach dźwiękowy pejzaż miasta, wycinając z niego pojedyncze zjawiska dźwiękowe i układając z nich własne kompozycje.

Kolejna sfera demontowania dotyczy języka, różnych poziomów jego organizacji: podobnie jak Różewicz Białoszewski często wpisuje swoje utwory w ramy tekstów o otwartych kompozycyjnie granicach, a ponadto (co zostało już szczegółowo omówione w kanonicznej rozprawie Stanisława Barańczaka *Język poetycki Mirona Białoszew-*

⁵ M. Białoszewski *Świat można jeść w każdym miejscu*, s. 329.

skiego⁶) demontuje struktury mowy na poziomie morfologicznym i syntaktycznym, skupiając się na zjawiskach, by tak rzec, mikrojęzykowych, drobniejszych niż zdanie, czyli na głoskach i budowie czy odmianie pojedynczych wyrazów⁷.

Poeta wykracza ponadto poza ramy tekstu, a więc je demontuje, w tym sensie, że swoją twórczość wprowadza w inne semiotyczne porządki, formy teatralne, filmowe czy performatywne, a dziś, gdy ukazały się nagrania, nową, powszechnie już dostępną przestrzeń interpretacji wyznacza złożona relacja słowa i dźwięku, którego funkcja nie ogranicza się do prostej realizacji zapisu, dźwiękowego ekwiwalentu słowa pisanego. Jak spróbuję dowieść w tym rozdziale, odbiór tych tekstów wykracza poza czysto wzrokową, lekturową percepcję, ich podmiot angażuje bowiem również czytelniczą wyobraźnię kinestetyczną, przestrzenną i dźwiękową. Przedstawienie technik transformacji nieartystycznych dźwięków i wyrazów o wyrazistej dźwiękowości, powiązane ze strategią demontowania granic tekstu i gramatycznej formy słowa, wymaga zarysowania okoliczności ich formowania, zakorzenionych w biografii poety, która uświadamia jego żywą wyobraźnię dźwiękową, rozwijaną całe życie w różnych praktykach artystycznych, o czym piszę w drugiej części tego rozdziału.

Ponieważ znaczenia związane z nieliteracką dźwiękowością krystalizują się w tej twórczości nie w samych nagraniach i nie jedynie w dziele literackim, lecz w sferze napięć między tekstem i nagraniem, a więc formy literackie tworzą się w owej przestrzeni „pomiędzy”, konieczne wydaje się ustalenie relacji między tymi dwoma rodzajami wypowiedzi (nie)artystycznej. Wymaga to zakwestionowania tezy upowszechnionej wśród badaczy twórczości Białoszewskiego – o partyturowym statusie tekstu, zakładającej

⁶ S. Barańczak *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Ossolineum, Wrocław 1974. Drugie wydanie, w opracowaniu Adama Poprawy: Ossolineum, Wrocław 2016.

⁷ Zob. tamże.

jego podrzędność wobec formy dźwiękowej i uznaniu ich równorzędności, a także wskazaniu złożonych relacji między formami dźwiękowymi a tekstowymi.

Materiał audialny, z którego pochodzą wszystkie nagrania, liczy około stu godzin i jest zapisany na kilkudziesięciu kasetach i taśmach przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Białoszewski rejestrował własne teksty na magnetofonie szpulowym od połowy lat 60. w swoim mieszkaniu przy placu Dąbrowskiego w Warszawie i potem, od połowy lat 70. na przenośnym magnetofonie Grundig, głównie u Jadwigi Stańczakowej, zaprzyjaźnionej poetki, w jej warszawskim mieszkaniu na Hożej.

Okoliczności nagrywania przybliżył w kilku biograficznych esejach o Białoszewskim Maciej Byliniak. Dowodził w nich czysto dźwiękowej natury tej twórczości, pisząc na przykład, że „głośne czytania nie są jedynie odtworzeniem gotowych, skończonych utworów: to one stanowią właściwe utwory, a same teksty to zaledwie partytury domagające się głosowego dopełnienia”⁸. Tej muzykologicznej metafory użyło też kilku innych badaczy⁹, począwszy od Stanisława Barańczaka, który w książce *Język poetycki Mirona Białoszewskiego* pisał, że „jeśli nawet utwory te są «zapisane», to zapis ten w większości wypadków należy traktować tylko jako coś w rodzaju partytury, która oczekuje na wykonanie. W strukturę utworów Białoszewskiego – nie tylko dramatycznych – wpisany jest wirtualny wykonawca: zawierają one

⁸ M. Byliniak *Wiersze idą do słuchu*, „Dwutygodnik”, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/3003-wiersze-ida-do-sluchu.html> (9.06.2017).

⁹ Pojawia się w eseju K. Rutkowskiego *Przeciw (w) literaturze. Esej o poezji czynnej Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Pomorze, Bydgoszcz 1987 czy w cytowanym niżej tekście J. Kopcińskiego *Człowiek transu. Magnetofonowe sesje Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 2011 nr 4. Istotnym źródłem jest rozdział Piotra Bogaleckiego *Na scenie czy estradzie teksu? Teatralne konteksty wierszy-partytur Mirona Białoszewskiego i Mariana Grześczaka*, w: tegoż *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy. Białoszewski – Czycz – Drahan – Grześczak – Partum – Wirpsza*, WUJ, Kraków 2020.

jak gdyby utajone didaskalia, zespół dyrektyw projektujących oralne wykonanie”¹⁰. Słowa Barańczaka nie brzmią jednakże tak zasadniczo jak stanowisko Byliniaka i nie implikują autonomii nagrań względem tekstu literackiego, zresztą autor rozprawy *Język poetycki...* nie mógłby się za tym opowiedzieć; kiedy pisał swoją książkę w pierwszej połowie lat 70., większości tych głosowych interpretacji nie było nawet w planach.

Metafora partytury pojawia się później m.in. w artykule Andrzeja Hejmeja *Tekst (dźwiękowy) Mirona Białoszewskiego*. Badacz przywołuje fragment programowego tekstu poety:

Dążę do tego, żeby to, co pisane, było zapisaniem mówionego. I żeby pisanie nie zjadło mówienia. To, co jest warte z języka mówionego, to się zapisuje. A to z napisanego – jest potem mówione na głos¹¹.

I w odniesieniu do tych słów zaznacza: „wprowadzając stosowną hierarchię między «pisanym» a «mówionym», trzeba by nade wszystko sądzić, że tekst Białoszewskiego w układzie graficznym jest podrzędny tekstowi dźwiękowemu, że jako pre-tekst stanowi wariant koniecznego medium czy też partyturę do zaktualizowania na głos”¹². Zarazem jednak zastrzega, że uznanie tekstów Białoszewskiego za przykład poezji dźwiękowej byłoby mocno dyskusyjne¹³; odnosząc jego wiersze do twórczości poety sonornego Bernarda Heidsiecka (któremu zdaniem badacza najbliższej do omawianej tu

¹⁰ S. Barańczak *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, wydanie drugie, rozszerzone, wyb., oprac. i posł. A. Poprawa, Ossolineum, Wrocław 2016, s. 128.

¹¹ M. Białoszewski *Mówienie o pisaniu*, w: *Poezje wybrane*, wyb. i słowo wstępne M. Białoszewski, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1976, s. 10. Cyt. za: A. Hejmej *Tekst (dźwiękowy) Mirona Białoszewskiego*, w: tegoż *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Universitas, Kraków 2008.

¹² A. Hejmej *Tekst (dźwiękowy) Mirona Białoszewskiego*, s. 150.

¹³ Tamże, s. 163-164.

poezji), wskazuje co prawda kilka podobnych założeń, ale również istotne rozbieżności: magnetofon jest w przypadku poezji dźwiękowej „niezbędnym narzędziem modyfikacji, decydującym o intermedialnej specyfice działania, zaś u lingwisty [tj. Białoszewskiego – przyp. MB] okazuje się sposobem prostej rejestracji, rodzajem [...] dźwiękowego zanotu”¹⁴. Jak wskazuje ponadto Hejmej, poezja dźwiękowa istnieje przede wszystkim w głośnych publicznych realizacjach autorskich; wizualna forma wiersza pełni w nich funkcję roboczego zapisu¹⁵.

Bardzo cenny głos w sprawie partytury pojętej jako możliwy ekwiwalent dzieła literackiego przynosi wydana niedawno książka Piotra Bogaleckiego *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy*. Autor proponuje znacznie szerszą – niż w przywołanych tekstach i w niniejszym rozdziale – definicję partytury. W jej opisie wskazuje na modelową i dominującą w kulturze funkcję partytury, która stanowi „zapis umożliwiający potencjalnie nieskończoną serię różnorodnych wykonań utworu innym wykonawcom niż sam autor poezji dźwiękowej, do tego zaś służący zapoznaniu się z utworem i jego analizie”¹⁶. Bogalecki w swoim krytycznym odniesieniu do zastosowania terminu „partytura” w różnych artykułach o Białoszewskim upomina się – po pierwsze – o dowartościowanie tego znaczenia, niesprowadzanie go do pojęcia zapisu czy instrukcji wykonawczej. Postuluje również – po drugie – zmianę myślenia o relacji elementów wzrokowych i dźwiękowych w interpretacjach tej poezji, często traktowanych jako zjawiska oddzielne i rozłączne. Tymczasem, pisze Bogalecki, „jeśli mówienie o «partyturowości» poezji autora *Obrotów rzeczy* ma mieć sens, należałoby odnosić ją nie wyłącznie do grafii i nie wyłącznie do dźwięku – lecz dostrzec, że w przeciwieństwie do typowych metafor ikonicznych (obraz,

¹⁴ Tamże, s. 166.

¹⁵ Tamże, s. 65-66.

¹⁶ P. Bogalecki *Na scenie czy estradzie tekstu?*, s. 187.

ilustracja, emblemat itd.) i odmiennie, niż czynią to zwyczajowe metafory audialne (brzmienie, melodia, muzyka itp.), partytura łączy w sobie wizualność i dźwiękowość tak ściśle, że wydaje się opisywać ich koegzystencję w sposób nieomal organiczny, narzucający się i uprzywilejowany”¹⁷.

Po trzecie wreszcie, co wynika bardziej ze sformułowanych w tej książce interpretacji wierszy Białoszewskiego, niż z eksplicytnej deklaracji Bogaleckiego, koncepcja tego autora zakłada zwiększenie zakresu zjawisk, które można rozpatrywać jako elementy partyturowego zapisu w tekście literackim traktowanym jako partytura. Autor dostrzega znaczenie idiomatycznych technik poetyckiego zapisu, w tym nietypowej interpunkcji, będącej częścią „własnych systemów zapisu”, włączone do utworów instrukcje wykonawcze umieszczone w nawiasach (np. „śpiewać i tańczyć szybko”), określające ruch sceniczny, a także związane z nim nazwy tańców zapisane w tytułach wierszy (np. *Walc – zaćmienia*, *Tango końcowe*, *Oberek z bloku*), kontrafaktury i określenia wykonawcze w rodzaju tej: „na melodię podwórzowych zawołań”. Ponadto Bogalecki wskazuje na zjawisko wplatania tekstów utworów muzycznych, wyznaczających linię melodyczną, która implikuje realizację dźwiękową, badacz zauważa elementy notacji muzycznej włączonej do tekstu (np. łuk oznaczający artykulację *legato*), wizualny ekwiwalent zapisu dźwięków na pięciolinii, rozmieszczenie określeń nutowych (czy może raczej nibynutowych), stanowiących wskazówkę dla deklamacji tekstu czy jego głosową segmentację.

Koncepcja Piotra Bogaleckiego daje niewątpliwie istotne narzędzie analizy utworów Białoszewskiego (i innych tekstów postawanguardowych), otwiera oczy na wielomediarność i synkretyzm jego twórczości, wielość narzędzi z różnych dziedzin sztuki włączonych do tekstu-partytury. Autor upomina się o odczytywanie utworów Białoszewskiego w duchu ich interdyscyplinarnego bogactwa, a więc nie wyłącznie tekstocentrycznie lub przez wyróżnienie samego pier-

¹⁷ Tamże, s. 185-186.

wiaстка dźwiękowości. Jesteśmy zgodni w przekonaniu o nierozłączności tekstu i dźwięku (choć Bogalecki do tych dwóch zasadniczych dla mnie wartości utworów Białoszewskiego dodałby zapewne również więcej innych). Rozmijamy się natomiast w ocenie roli partytury i partyturowości. Autor zarzucił mi¹⁸ umniejszenie jej znaczenia do funkcji zapisu. Nie przeczę, że istotnie może mieć większe zastosowanie niż to, z którego zrobiłam użytek w swoim tekście; można by uwzględnić inne niż tylko tekstowe i dźwiękowe komponenty zapisu. Pozostaję jednak przy stanowisku, że to te dwa pierwiastki dominują w „dźwiękowej” poezji Białoszewskiego i że partytura jest zapisem, instrukcją, elementem roboczym i zza kulis, mimo swego skomplikowania i bogactwa. W dziedzinie muzyki, skąd pochodzi, taką właśnie odgrywa rolę. „Właściwym” utworem jest wykonanie. Dlatego partytura przyrównana do tekstu literackiego przywołuje skojarzenia ze zjawiskiem podrzędnym względem wykonania. Sądzę, że w twórczości literackiej Białoszewskiego istotną, nie podrzędną, formą utworu jest tekst. Dlatego w odniesieniu do utworów, w których tak mocno „słyszać” dźwięki, upieram się przy równorzędności elementów tekstowych i dźwiękowych. Dzieła te są bowiem wypełnione dźwiękiem, ale są też zapisane.

Rola partytury autonomizuje nagranie i ogranicza znaczenie tekstu, traktowanego niekiedy przez badaczy jako raczej zbędny w odbiorze audiofonicznym instruktaż głosowej realizacji. Nawet jeśli uznać „partyturowość” za cechę wzbogacającą utwór pisany, a nie pomniejszającą jego rolę, sprowadzałyby się ona do dźwiękowych wytycznych zapisanych w tekście. Tymczasem, jak sądzę, bogate audialnie teksty Białoszewskiego mają znacznie więcej funkcji i znaczeń, niżby mogła zakładać rola instrukcji wykonawczej, a ich związek z wierszami pisany jest złożony i nie wyczerpuje się w opisie relacji partytura – wykonanie. Myśląc o napięciach między wierszem a jego wariantem głosowym, można wskazać

¹⁸ Po lekturze artykułu będącego podstawową wersją tego rozdziału. „Teksty Drugie” 2017 nr 4.

więcej równorzędnych typów związków między nimi. Chciałabym wobec tego w analizie relacji między wierszem pisanym a nagraniem zaznaczyć wagę tekstu drukowanego, mając jednak świadomość istoty jego dźwiękowości.

Przedmiotem tej analizy są wiersze zestawione z ich głosowymi odpowiednikami, niezarejestrowana na taśmach audialna materia samego tekstu, a także nagrania pozbawione wersji tekstowej. Zagadnienia, które się tu wyłaniają, dotyczą tekstowej reprezentacji nieartystycznego dźwięku, dźwiękowej interpretacji nieliterackiego tekstu i związków między zapisem i nagraniem. Wiążą się one z kilkoma zagadnieniami. Po pierwsze, nagrania i utwory literackie są świadectwem wyczulonego słuchania i bogatej dźwiękowej wyobraźni Białoszewskiego, uzmysławiają, że był typem słuchowca. Na te predyspozycje wskazuje też kilka okoliczności biograficznych – Białoszewski, jak wiadomo, przez całe życie aranżował różnego rodzaju spotkania artystyczne: „wieczorki”, „wtorki”, spektakle, nagrywanie z Jadwigą Stańczakową. Dążył do sytuacji, w których słowo może wybrzmiewać.

Drugą istotną sprawą w tej pisanej i mówionej poezji jest obszerny zakres tego, co słyszalne; Białoszewski rejestruje – poza oczywistymi zjawiskami dźwiękowymi, takimi jak mowa – również zjawiska wykraczające poza możliwości zapisu języka pisanego: intonację głosu, tempo czy dynamikę mówienia. Oddaje także elementy niedźwiękowe, takie jak ruch (jego tempo i charakter) czy widok (np. zagęszczenie ruchu ulicznego albo wymarłe podwórko nocą). Wciąż szuka tekstowych reprezentacji dla tego, co usłyszy, i tego, czego doświadcza w sposób dźwiękowy.

Trzecim zagadnieniem są różnorodne sposoby oddawania dźwiękowości w tekście i nagraniu. Przybiera ona niekiedy formy nieregularnej rytmizacji, nieprzewidywalnego rymowania, instrumentacji głoskowej naśladowującej dźwięki dotąd w poezji raczej niezapisywane. Te literaturoznawcze pojęcia pozwalają uchwycić tylko niektóre formy dźwiękowe w tekstach Białoszewskiego. Jego wiersze, co

oczywiste, zasadniczo nie odpowiadają wzorcom metrycznym ani nie podlegają systemowemu formowaniu poetyckiej dźwiękowości. Autor dostosowuje zapis swoich wierszy do brzmienia, rozmieszczając słowa w nietypowy sposób, np. w kilku kolumnach graficznie eksponujących zestawienie wyrazów, które tworzą jednorazowy rym¹⁹. Sam efekt dźwiękowości nie tyle uzyskuje, ile reaguje na to, co pojawia się w jego otoczeniu: rejestruje usłyszane dźwięki, naśladuje je, deformuje, odkształca, natęża, zwielokrotnia, wycisza, ucina, harmonizuje z innymi brzmieniami, nakładając na siebie kilka odrębnych zjawisk dźwiękowych; wydobywa więc artystyczną wartość dźwięku przez jego demontowanie. Odnajduje ponadto graficzne ekwiwalenty trudno uchwytnego brzmienia; nie tyle pokazuje dźwięk, ile sugeruje jakości brzmieniowe, oddaje mechanizmy jego powstawania, procesy zachodzące w czasie. Komponuje dźwiękową formę wiersza z odgłosów nieprzystających do siebie, zasłyszanych w różnych okolicznościach. Oderwane od kontekstu, niekiedy odrywają się też od znaczenia, tworząc asemantyczne współbrzmienie. Demontowanie polega więc również na rozbijaniu wyjściowych zjawisk dźwiękowych, pokazywaniu ich pojedynczych aspektów czy jakości, ujawnianiu ich procesualnego kształtu.

Doświadczenie słuchania

Białoszewski często pisze o swoim doświadczeniu słuchania. Codzienne, zwyczajne dźwięki celebry (jak w znanym wierszu *Ballada o zejściu do sklepu*: „i co słyszałem?... co słyszałem? / szum toreb i ludzkie mówienie”²⁰), niekiedy zdaje się celowo je wyostrzać. Rea-

¹⁹ O zapisie wierszy tego poety pisze obszernie Witold Sadowski w książce *Tekst graficzny Białoszewskiego*, Wydział Polonistyki UW, Warszawa 1999.

²⁰ M. Białoszewski *Ballada o zejściu do sklepu*, w: *Obroty rzeczy; Rachunek zachciankowy; Mylne wzruszenia; Było i było*, oprac. M. Sokołowska, PIW, Warszawa 2016, s. 118.

guje na nie żywo, mocno, nadwrażliwie. Być może dlatego, zwłaszcza za młodu, ogranicza wrażenia wzrokowe; odcina się od światła, zasłania okna kartonami, ściany maluje na czarno. Dni przesypia i żyje w nocy, nawet kosztem swojego życia uczuciowego, o czym dowiadujemy się z wydanych ostatnio *Tajnego dziennika* i „tajnych” wierszy: „nie byłem dla ciebie taki dobry / bo nie mogłem się wyrzec / zasłonień okien, spań w dzień / i swoich rozdramdziań”²¹.

Swoje mieszkania, wspominate po latach, opisuje przez pryzmat dominującego w ich otoczeniu brzmienia. Powojenne życie na Poznańskiej, w przedzielonym dyktą pokoju, z piecem podobnym do bramy triumfalnej, zapamiętał ze względu na „świetny rezonans między wysokimi ścianami dwiema”²². Za to plac Dąbrowskiego około lat 60. był „oazą ciszy”²³ – miejscem zapamiętanym jako pejzaż z topolą. A znowu akustyczne mieszkanie na dalekim „Chamowie”, zajmowane od połowy lat 70., stale go irytowało odgłosem kroków, krzyków i przewodzących²⁴. W jednym z wywiadów opowiadał o związanej z życiem w tym miejscu potrzebie „dźwiękowego odgrodzenia się” od blokowej akustyki – albo „zieliskiem”, albo płytami²⁵ – jako meloman miał sporą kolekcję, znacznie przewyższającą „księgozbiór” liczący raptem kilka tomów, które trzymał w nieczynnym piekarniku. Kłopot z akustyką bloku widać w samych tytułach wierszy, które powstały w tym czasie, na przykład: *Sufit biega na obcasach* albo: *Boże, dokończ im tę szafę / do*

²¹ M. Białoszewski z *dziennika (z rachunku)*, w: tegoż *Polot nad niskimi sferami*, s. 196.

²² *To, w czym się jest*. Rozmowa A. Trznadel-Szczepanek z M. Białoszewskim, w: S. Burkot *Miron Białoszewski*, WSIP, Warszawa 1992, s. 165.

²³ Tamże.

²⁴ Problem akustyki bloku przedstawionej w prozie Białoszewskiego omawia Agnieszka Karpowicz w rozdziale *Audiosfera Mirona Białoszewskiego* książki *Proza życia. Mowa, pismo, literatura (Białoszewski, Stachura, Nowakowski, Anderman, Redliński, Schubert)*, Wydawnictwo UW, Warszawa 2012.

²⁵ *Warszawa była mi stale pod ręką*. Rozmowa J. Barana z M. Białoszewskim, w: S. Burkot *Miron Białoszewski*, s. 152.

sufitu nad sufitem! – „Bo korzystają / i obijają, obijają / prawda, że w subtelnościach” – by słowami poety wyjaśnić powód tytułowej apostrofy. Mimo tych „subtelności” autor odbiera to jako uciążliwy hałas, a odczucie szczególnego natężenia dźwięku oddaje, przywołując metaforę zwielokrotnionego ucha: „ja mam uszy przebite / i co gorsze – mam ich w sobie / pełno”²⁶.

Jeden z wierszy o silnej reakcji na hałas, odczytany przez poetę na głos, znalazł się na płycie *Do słuchu*.

Co pani
zwariowała
na suficie
i pupu – ku
i pupu – ku.

Łapię szczotkę za sztuczny kij
i walę w górę.
I nic.
Nasłuchuję.
I nic.
Wylatuję. Aż wstyd.
To nie ona.

Ucho do ścian

Po piętrach.
Tu?
Nie.
Tu!
Tam.

²⁶ M. Białoszewski „*Odczepić się*” i inne wiersze opublikowane w latach 1976-1980, oprac. M. Sokołowska, PIW, Warszawa 2016, s. 100-101.

I tam.
Dom.
Cały.
Sam.
Mgła.²⁷

Wiersz nabiera dynamizmu w wariancie głosowym. Zwłaszcza sekwencja „Tu? Nie. Tu! Tam. I tam. Dom. Cały. Sam. Mgła” brzmi, nie przymierzając, jak seria z karabinu, a efekt ten nasila dominacja ostro tu brzmiących spółgłosek zwarto-wybuchowych, które słyhać tym wyraźniej w głosowym wykonaniu (‘t’ i ‘d’, wcześniej: ‘p’ i ‘k’; „pupu-ku pupu-ku” to zresztą onomatopeiczny odgłos stukających obcasów). Na poziomie zapisu dynamikę tego „zajścia” oddają natomiast maksymalnie skrócone wersy. Ale tym, co daje tu „ognia”, jest nie tyle układ czy budowa wersów, ile szybkie tempo wypowiedzi, możliwe do oddania właściwie tylko w głośnym odczytaniu. Codzienna, zwyczajna, pospolita sytuacja staje się artystyczną sceną dynamicznych poszukiwań, obrazem żywych emocji przez dźwiękonaśladowcze właściwości krótkich słów, przeczytanych szybko i głośno.

Opisane w utworze odnajdywanie źródła dźwięku, ujęte w kolumnie pojedynczych zgłosek, można sobie równie dobrze wyobrazić jako uważne, powolne, cierpliwe nasłuchiwanie, jeśli wziąć pod uwagę jedynie odbiór wizualny, czytanie wiersza w tomiku. W wariancie głosowym emocje podbija fraza „co pani / zwariowała”. Pozbawiona w zapisie znaków interpunkcyjnych, w cichej lekturze może być odczytana jako fraza powiedziana spokojnie, do samego siebie. W nagraniu Białoszewski popisał się tu wypracowanym przez lata gry w teatrze talentem aktorskim, intonując krzykliwą, „bazarową” pretensję, którą tu z braku innych środków można oddać

²⁷ M. Białoszewski *Przesłuchy*, w: tegoż „*Odczepić się*” i inne wiersze opublikowane w latach 1976-1980, s. 174.

za pomocą interpunkcji: „co pani?! zwariowała?!?!”. Istotnie, jest to chwyt aktorski, a nie odtworzenie własnych emocji; tego typu choleryczna agresja była mu obca. Z licznych wspomnień o poecie wyłania się portret człowieka łagodnego, który w sytuacjach konfliktowych pozostawał raczej bierny i wycofany.

Jak uświadamiają wydane ostatnio nagrania, była to niejedna głosowa rola, którą Białoszewski udatnie odtworzył. Zwłaszcza dźwiękowy utwór *Wczasy w oborach*²⁸ wypełnia wiele zasłyszanych cudzych kwestii, by wspomnieć na przykład tę: „do śliwek mam stosunek dyktowany obawą” (15:40), wydeklamowaną przez niego w odpowiednio wyszukany sposób, z przekąsem, którego nie powstydziliby się piętnująca językowe snobizmy Masłowska. W nagraniu pojawia się również trochę obcych mowie autora sensacyjnych informacji i kąśliwych plotkarskich uwag, np. „nie taka młoda. Nie... I gruba” (13:40); „wczoraj zajrzeliśmy do salonu z telewizją. Siedzi sam pan, ten 76, bez żony, z inną panią, trochę młodszą. A śmieje się!” (16:35) czy schematyczne utyskiwanie na życie: „ach, mieć wolne... bo tak to mąż, dzieci...” (16:55), a więc nieliterackie, potoczne, skonwencjonalizowane frazy dalekie idei literackiej ekskluzywności i oryginalności; usłyszane przez poetę, wyodrębnione, zaprezentowane, stają się jednak tworzywem jego artystycznej relacji. Białoszewski zdaje się celowo włączać do swoich „gadanych” opowieści takie frazy, które w potocznym użyciu łączą się z przypisaną im jakby intonacją i bezbłędnie ją odtwarza; wykorzystuje dźwiękowość dla efektu wyostrenia mimetyzmu językowego²⁹.

W nagraniach ponadto śpiewa piosenkę o warszawskim placu Zbawiciela (*Piosenka placu do tańca*), naśladuje odgłos zepsutego silnika (*Wczasy w oborach*, 23:30) czy oddaje w powolnej wypowiedzi

²⁸ Zob. www.piw.pl/bialoszewskiaudio (29.09.2017).

²⁹ Termin Michała Głowińskiego. Zob. M. Głowiński *Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej*, w: tegoż *Narracje literackie i nieliterackie*, Universitas, Kraków 1997.

bezruch pasącej się krowy (tamże, 24:24). Tytułowe wczasy w domu pracy twórczej w Oborach opisuje w zasadzie bez scen odtwarzających widoki, opowiada o tym miejscu przez własne wrażenia dźwiękowe, niemieszczące się w rejestrze artystycznym: podsłuchane rozmowy, odgłosy obcasów stukających pod oknem, dobiegające zewsząd dźwięki maszyny do pisania. Każda brzmi inaczej. Pod koniec pobytu Białoszewski żałuje, że nie usłyszy już tej „wesołej” („tiritiritiri – tam tam” 42:05) i narzeka, że „tylko ze środkowych drzwi słyhać uparty klekot [...] trutututututu-tutu-tu”.

Utwór przypomina nieczyszczoną i niemontowaną dźwiękową formę dokumentalną; pod względem technicznym bardziej surową niż reportaż radiowy, pod względem artystycznym jednak bardziej literacką – nagranie wypełniają świetnie opowiedziane i odegrane mikroopowieści; funkcja narratora, inaczej niż w dźwiękowym reportażu, który oddaje głos bohaterom, tutaj jest kluczowa. Między anegdotami Białoszewskiego słyszemy odgłosy, które w nagraniu pojawiły się przypadkiem: kobiecy śmiech, odchrząkiwanie, szelest kartek; w środku nagrania słyhać obcy głos i uwagę autora „z offu”: „ktoś wchodzi, przepraszam, podczas czytania akurat wszedł pan 76” (18:30), a na początku: „brak kilku początkowych zdań” (00:18). Pierwsze kilkanaście sekund (i tyleż ostatnich) nagrania jest puste, co zdradza brak ingerencji kogoś, kto mógłby je wyczyścić, choćby przykrawając głucho odcinki na początku i na końcu. Można by więc przyjąć, że nagranie jest techniką głosowego „zanotu”, a nie wypracowanym utworem dźwiękowym. Tekstowe odpowiedniki takich znaków niedoskonałości znajdziemy również w utworach literackich, a jednak nie przyjęło się sądzić, że ujmują one tej literaturze wartości artystycznej. Autor wprowadza je do narracji czy wiersza świadomie i celowo, jako elementy artystycznej kompozycji, inaczej niż w nagraniu.

Harmonia zgrzytów

Gdy przyjrzymy się ponownie wierszom z czasów „Chamowa” – poza odgłosami sąsiedzkich kroków i przeprowadzek powraca kilka innych nieartystycznych fonicznych motywów, takich jak dźwięk kapiącej wody, opisany na wszystkie możliwe sposoby, czy odgłos zatłoczonych przewodów sanitarnych. Wiersz *Nie leci* („odkręcam odkręcam / – kh a chk y chlch – co? coraz niżej jej? – kh a /charcze / spada, wysycha / dusi się! woda / Wisła”³⁰) znalazł się nawet na nagraniu, w którym odgłos rur, mniej udatnie oddany w zbitkach spółgłoskowych wiersza, w głosowej interpretacji brzmi jak prawdziwy. Poza tym Białoszewski często naśladuje w poezji śpiew ptaków. Tu zapis, jeśli porównać go z nagraniem, sprawia wrażenie instrukcji czytania:

Jeden gołąb grucha,
dwa:
 u-ha
 u-hu.
Ucichły,
To wrona wronie
I wronie wrona
krła i odkwia[...]³¹

Autor wyraźnie zwalnia tempo mówienia, gdy odczytuje onomatopaje oddające gruchanie gołębia: „u-ha” i „u-hu”; powolne, wydłużone, przytłumione (pewnie celowo użył tu nie w pełni dźwięcznej samogłoski ‘u’). W głosowej interpretacji wiersza oddziela – wedle swoich tekstowych wytycznych – pierwszą sylabę od drugiej,

³⁰ M. Białoszewski *Nie leci*, w: tegoż „*Odczepić się*” i inne wiersze opublikowane w latach 1976-1980, s. 217.

³¹ Tamże, s. 171.

zgodnie z realnym brzmieniem gruchania. Z kolei „krła” i „odkwia”, z dźwięcznym ‘a’ i nagromadzeniem zgłosek zwarto-wybuchowych, oddaje (i w tekście, i w nagraniu) głośne, gwałtowne krakanie wron, które tu wyraźnie ze sobą „gadają”, dlatego „wrona wronie” w odpowiedzi na „krła” – nie „kwia”, lecz „odkwia”, przedrostek ‘-od’ żartobliwie określa jej „kwestię” jako respons.

Niejedyn utwór Białoszewskiego opiera się zresztą w całości na dokumentalnym zapisie brzmień językowych. Na przykład w jednym z wierszy (i w nagraniu) autor przedrzeźnia wietnamską farmaceutkę w jej wymowie polszczyzny częściowo pozbawionej głosek bezdźwięcznych; oddaje również wahanie czy jąkanie bohaterki: „Poszedłem do a a ab de teki / a a ab dekarka / brożę bana bez redzebdy nie zbrzedajemy [...]”³². Z kolei w wierszu *Paryżo-ja* ze zbioru *Polot...* Białoszewski naśladuje brzmienie języka francuskiego, kumulując takie słowa czy językowe „nowotwory”, jak Sitroę, niuji na niuji, Suła, armuła, lululu, Notrdam: „No i jednego Suła / ja na drzwi armuła mach! palto / a szafa buch! / a z szafy sirotę lululu / a ja w strach: / bo się zleci cały hotel!”³³. Poza oddającą brzmienie tego języka eufonią wprowadza trochę innych elementów brzmieniowych, np. dynamizujące wiersz wykrzyknienia („mach!” i „buch!”) czy jednorazowe rymy (Suła – armuła; sirotę – hotel). W obydwu przypadkach demontuje znaczenie słów, tj. odkleja słowo od znaczenia, i rozbija jego całościową postać, by na poziomie eksponowanych właściwości dźwiękowych pokazać jego niepoprawną, a przez to niezwykłą, artystycznie wartościową wymowę. To, co niewłaściwe, w wyjściowym użyciu ujemnie waloryzowane, nabiera wartości pozytywnej, a co więcej zostaje wyróżnione jako składnik poetyckiej mowy, tj. zostaje zdefiniowane jako artystyczne za sprawą zdemontowania dźwiękowej formy, które dodatkowo wydobywa właściwości niepoprawnego mówienia.

³² M. Białoszewski *Apteka*, w: tegoż *„Oho” i inne wiersze opublikowane po roku 1980*, red. M. Sokołowska, PIW, Warszawa 2017, s. 195.

³³ M. Białoszewski *Paryżo-ja*, w: tegoż *Polot nad niskimi sferami*, s. 112.

Warto przy tym zwrócić uwagę na jedną objawiającą się tu, istotną dla poetyki Białoszewskiego zasadę fonocentryczności. Autor przedkłada wartość dźwiękową nad znaczenie wyrazu, jego budowę czy zapis. Słowa w jego wierszach niekiedy rymują się ze sobą, nawet jeśli ich literalne znaczenie pozostaje mgliste. Ani „niuji”, ani „lululu”, ani „sirotę” nic nie znaczą. Wyrazy, semantycznie wyswobodzone, figurują tu jako dźwięki. W innym wierszu Białoszewski stosuje wewnątrzwyrazowe przerzutnie ze względu na współbrzmienie jednej litery ze słowem w sąsiadującym wersie:

co k-
rok
dwudziesty wiek
klap klap
czło-
 wiek
czło-
 wiek³⁴

Tu przenosi słowo „krok” – „k-rok” (czyli, znów, je demontuje) – niezgodnie z zasadą przenoszenia słów, co jednak ma niewielkie znaczenie wobec znaczeń naddanych, poetyckich, dźwiękowych. Pojedyncze ‘k-’ doklejone w głosowej lekturze do ‘co’ daje rym cok-rok, który w dalszym przebiegu wiersza ma znaczenie dźwięko-naśladowcze. Uzmysławia je początek wiersza: „w kapciach idę tam” (po schodach). Skoro bohater wiersza idzie w kapciach, można się domyślać, że rym cok-rok naśladuje odgłos kłapek uderzających jednocześnie o stopy i podłogę. Tę dźwiękową funkcję pełni tu również onomatopeja właściwa „klap klap” i wyrazy (znów w półrozbite) „czło-wiek / czło-wiek”. Powtórzenie słów w wierszu oddaje pewną rytmiczność kroku, a rozbicie ich na pół nasuwa myśl o spowolnie-

³⁴ M. Białoszewski *Góra schodów*, w: tegoż *„Odczepić się” i inne wiersze opublikowane w latach 1976-1980*, s. 141.

niu, niedołążności niepewnego chodzenia; odgłos człapania oddają z kolei wyróżnione graficznie zgłoski 'czło – czło'. Rozłamane, powtórzone słowa wprowadzają sens czasowości chodzenia, a może i wątek przemijania? Zdublowaną cząstkę 'wiek' zwielokrotnia osobne słowo „wiek”, które wszakże oznacza odcinek czasu równy mniej więcej długości życia człowieka; tak jak morfem 'wiek' zawiera się w wyrazie „człowiek”, tak czas niejako tkwi w człowieku. „Czło-wiek” jest zresztą, jak się okazuje, swego rodzaju motywem dźwiękowym; w tomie *Świat można jeść...* znajdziemy go w dwóch innych wierszach. W tym cytowanym wyżej grafia wiersza zachowuje więcej dźwiękowych znaczeń, niżby mogło oddać jego głosowe odczytanie.

Fonocentryczność poezji Białoszewskiego objawia się również tendencją do dźwiękowego rejestrowania zjawisk niedźwiękowych. W wierszu *Na jedenastym piętrze* miarowy ruch pełzającej dżdżownicy został oddany za pomocą zestroju akcentowego, zachowanego w złamanym na pół i powtórzonym słowie. Prozodyjną wartość wyrazu „pełźnie” wydobywa podział na mikrowersy:

na korytarz [...]
świtkiem
wyłazi
glizda
blada
bada
i się przesuwa
i nie
pełz
nie
pełz
nie³⁵

³⁵ M. Białoszewski *Na jedenastym piętrze*, w: tegoż *„Odczepić się” i inne wiersze opublikowane w latach 1976-1980*, s. 235.

Innym znakiem takiego myślenia w konstruowaniu wiersza jest zapis służący wydobyciu brzmienia. Nietypowa organizacja *quasi*-stroficzna, np. zapis tekstu w kilku kolumnach czy pojedyncze głoski luźno rozsypane w tekstowej przestrzeni wiersza, zdradza ślady scenicznego instruktażu, ulokowanych w tekście wskazówek odczytania go na kilka głosów przez aktorów odpowiednio oddalonych od siebie na scenie; tak zorganizowany wiersz projektuje przestrzenne wybrzmienie słowa poetyckiego, efekt stereo³⁶. A może: sfereo, by nawiązać do tytułu znanego wiersza, który zresztą można tak odczytywać i który w głosowej realizacji Białoszewskiego objawia nowe znaczenia; *genesis*, które się w nim dokonuje, w głośnej interpretacji poety objawia swój cybernetyczny charakter, Adam i Ewa mówią – głosem Białoszewskiego – tak, jakby byli robotami.

Innym zjawiskiem niedźwiękowym, zarejestrowanym w zapisie, jest zagęszczenie lub przerzedzenie krajobrazu, które poeta oddaje bądź to w nagromadzeniu słów w obrębie jednej strofy czy wersu, bądź przez rozrzedzenie przestrzeni wiersza. W utworze *Ja stróż latarnik nadaję z mrówkowca* umieszcza pojedyncze słowa w osobnych strofoidach, oddzielając je dodatkowo światłem, a tym samym oddaje pustkę i ciszę wymarłego nocą podwórka. Wybrzmiewają w niej pojedyncze komunikaty:

 Nie zabłądźcie.

 Bądźcie

 Mijajcie, mijajmy się,
 ale nie omińmy.

 Mińmy.

³⁶ Piszą o tym Witold Sadowski w książce *Tekst graficzny Białoszewskiego* i Andrzej Hejmej w artykule *Tekst (dźwiękowy) Mirona Białoszewskiego*.

My!
Wy! co latacie
i jesteście popychani!³⁷

Stróż latarnik to oczywiście Białoszewski, „nadający” swoje słowa na „Chamowie”, z okna na wysokim dziewiątym piętrze. W nocnym krajobrazie blokowiska (mrówkowca) jego mieszkanie jest zapewne jedynym, w którym o tej porze pali się lampa; stąd metafora latarni morskiej, obracającej światło po ciemku, z góry, powoli, miarowo. Tak samo płyną słowa poety: po ciemku, z góry, powoli, miarowo. Słysząc to w nagraniu. Każdy fragment, widoczny w strofoidycznej całości, poeta odczytuje w tym samym czasie, oddając jednostajny rytm i powolne tempo latarnianej emisji światła. I każdy ten fragment wymawia z jednakową intonacją naśladującą komunikat nadawany z oddali niczym przez megafon, głos słyszany jakby z daleka, tak jak światło widoczne w długim promieniu latarni. W tym przypadku zapis stanowi instrukcję głosowego odczytania, choć takie znaczenie wiersza ujawnia dopiero jego wersja „do słuchu”.

Ciekawym zjawiskiem foniczno-tekstowym jest próba zapisu dźwiękowej symultaniczności³⁸. W wierszu *Zdawałoby się – sprawa zamknięta / Tupotanie tupotanie / Po paru dniach* w audiosferze poety rejestrującego brzmienie codzienności nakładają się na siebie dwa źródła dźwięku: na wizualną relację z tego, co dzieje się za oknem, nachodzą, jakby niespodziewanie, odgłosy płynące z podwórka („szur szur szur” i „tup tup tup”). Słysząc też muzykę odtwarzaną na gramofonie – *Credo b-moll* Bacha, niemal dosłownie; autor przytacza łacińskie passusy śpiewane przez chór, kontrastując te podniosłe sakralne treści ze zwyczajnością podwórkowych zdarzeń, choć

³⁷ M. Białoszewski *Ja stróż latarnik nadaję z mrówkowca*, w: tegoż „*Odczepić się*” i inne wiersze opublikowane w latach 1976-1980, s. 66.

³⁸ Zjawisko nakładania się na siebie kilku wrażeń słuchowych w poezji Białoszewskiego opisuje Beata Śniecikowska w książce *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*, FNP, Warszawa 2017.

i jedne, i drugie traktuje z równą powagą. W wariancie głosowym wyraźnie wyodrębnia fragmenty *Credo* w miarowej melorecytacji. Splatając dwa wątki melodyczne, pokazuje przenikanie się dwóch rzeczywistości, muzyczności i antymuzyczności, wysokiej kultury i zwyczajnego, codziennego spaceru niedołęznego starszego pana.

Bo chciałem właśnie sprawdzić rozpęd
„et in unam sanctam”
Puściłem Credo Bacha,
podchodzę do okna
a tam
szur szur szur
tup tup tup
a tu jak huśtawa
„et in unam sanctam catholicam
et apostolicam Ecclesiam”
Kto to? Staruszek. Po asfalcie.
Do ławki. Do ławki.
„et resurrectionem mortuorum”
Usiadł³⁹

Doświadczenie nakładających się na siebie sfer dźwiękowych, kontrast sacrum i życia, powraca w *Pamiętniku z powstania warszawskiego*. Białoszewski opisywał w nim wiele razy dźwiękowe spiętrzenie walących się murów i modlitw dobiegających z podwórek i piwnic.

W jego wierszach dobywane z różnych źródeł głosy nie tylko kontrastują ze sobą, ale też niekiedy harmonizują się w melodię⁴⁰.

³⁹ M. Białoszewski *Zdawałoby się – sprawa zamknięta / Tupotanie tupotanie / Po paru dniach*, w: tegoż „Odczepić się” i inne wiersze opublikowane w latach 1976-1980, s. 199.

⁴⁰ Agnieszka Karpowicz pisze o zjawisku porządkowania przez poetę chaotycznej blokowej dźwiękowości, harmonizowaniu jej, nadawaniu jej rytmu. A dźwięk w cytowanym niżej wierszu interpretuje jako odzwierciedlenie ruchu

W niżej cytowanym wierszu rzeczywistość dźwiękowa w autorskim ujęciu nabiera znaczeń artystycznych. Wiersz jest zrobiony podobnie jak fotografia, zatrzymująca w kadrze zjawiska pospolite, ale – dzięki kompozycji i dobremu światłu – tworząca obraz o naddanej wartości estetycznej i znaczeniowej. To samo, czyli artystyczną kompozycję z kakofonii radiowej piosenki i płaczu dziecka, czyni układ strof i zestrojone równolegle wyciszających się dwóch źródeł dźwięku. Tekstowym sygnałem jego wytracającej się siły jest stopniowa redukcja głosek i wykrzykników:

– Ralla
la laa! – radio z babą
– uuu! – gdzieś dziecko

– Ralla
la laa! – baba
– uu! – dziecko

– Ral
la la – baba
– uu – dziecko

– Ra
la la –
– u

oho
ucho mi zwariowało?

a to nie:

przyspieszającej karuzeli. Zob. A. Karpowicz *Audiosfera Mirona Białoszewskiego*, w: *też Proza życia*.

niedziela
rusza
trzymajcie się ludzie!⁴¹

W końcowej części wiersza autor jakby sam się dziwi własnemu doświadczeniu niespodziewanej harmonii dwóch niezależnych motywów dźwiękowych, które zlały się przypadkiem w jedną melodię. Od siebie dodał tu tylko, poza budową wiersza, wydobywającą jego dźwiękowość, paronomastyczne zestawienie słowa „ucho” z wykrzyknieniem „oho”. A jednak to czynniki tekstowe wydobywają dźwiękowość wiersza. Artystyczny efekt wyciszania dźwięku wydobywa nasilające się tu demontowanie słowa. Przy czym stopniowe odejmowanie znaków i liter dobrze widać, gdy są zapisane; w głosowej realizacji efekt redukowania, skracania głosek raczej by się zatarł, np. ‘uu’ i ‘u’, oddzielone sekwencją wypowiedzi, w głośnym odczytaniu brzmiałyby tak samo.

Ciekawym przykładem dźwiękowego przedstawienia zjawisk niedźwiękowych jest wiersz *Dwa przekłady – przekład z parasolki*:

Ja
wrona
miękki dzwon
galanteryjny szpon
takt ronda
galanteryjny szpon
takt – ronda
to deszcze – to on
toon
ton⁴²

⁴¹ M. Białoszewski *Blok, ja w nim*, w: tegoż „Odczepić się” i inne wiersze opublikowane w latach 1976-1980, s. 43.

⁴² M. Białoszewski *Dwa przekłady – przekład z parasolki*, w: tegoż *Obroty rzeczy*, s. 115.

Autor nakłada tu na siebie kilka efektów dźwiękotwórczych. Począwszy od widocznej na pierwszy rzut oka ekwiwalencji wersowo-rymowej; powtarzają się frazy „galanteryjny szpon” (zrymowany z „dzwon” i „to on”) oraz „takt ronda”. „Takt ronda” ma podwójne znaczenie; w skali miejskiej określa okrągłą linię ronda, po której *nomen omen* kołuje wrona, wprowadzając w realnej przestrzeni cykliczny rytm powtarzalności. W drugim znaczeniu, z zakresu teorii muzyki, rondo, wbudowane poniekąd w strukturę wiersza, oznacza gatunek cechujący się „galanteryjnym” właśnie charakterem i tempem oraz powracającym (niczym kołująca w wierszu wrona) refrenem. Całości fonicznego obrazu wiersza dopełniają onomatopieczne dźwięki deszczu nieregularnie bębniącego w ulicę (a może w parasol?); raz słyszymy pojedyncze krople: ‘to on’, raz pojedynczą: ‘ton’ – słowo oznacza zresztą również ton muzyczny⁴³ – raz mocniejszy, cięższy ‘chlust’: ‘toon’. A tytuł – *przekład z parasolki?* Jeśli spojrzeć na grafikę wiersza, przypomina ona rozłożoną, schnącą po deszczu parasolkę bez uchwytu. Tytuł naprowadza też na inną interpretację⁴⁴: *przekład z parasolki* jest jej ekfrazą, parasolka przedstawia się tu jako wrona. Galanteryjny szpon to zakrzywiony na końcu uchwyt, miękki dzwon przypomina rozpiętą na stelażu płachtę, której okrągły kształt określa figura ronda. Parasol, trzymany za głowę, oparty na ramieniu, przypomina nimb czy aureolę wokół twarzy.

Osobną sprawą, znamioną dla poezji z okresu *Mylnych wzruszeń*, jest dźwiękowość wierszy o rozluźnionych związkach semantycznych i dźwiękowość słów deformowanych czy rozbijanych. Szczególnie bogatą ich reprezentację znajdziemy, co ciekawe, w pierwszym tomie tajnych wierszy, opublikowanych z górą trzydzieści lat po śmierci autora. Za życia poety nie trafiły do druku,

⁴³ Zresztą „takt” to również pojęcie muzyczne.

⁴⁴ Jest to interpretacja prof. Aleksandry Okopień-Sławińskiej, przekazana mi w rozmowie.

odrzucone najpierw przez Artura Sandauera, który zajął się wyborem wierszy do pierwszego tomiku poety, i później, przez samego Białoszewskiego, gdy artystyczny mecenat nie był mu już potrzebny. Jednak pod wyraźnym wpływem tego krytyka (i z inspiracji Ludwika Heringa, a wcześniej też Stanisława Swena Czachorowskiego) twórczość Białoszewskiego ewoluuje i autor *Obrotów rzeczy* pod koniec lat 50. zaczyna pisać teksty w większym niż wcześniej stopniu eksperymentalne. Jak się okazuje, w dużej mierze do szuflady. Obszerny zbiór wierszy trudnych, nieklarownych, semantycznie i formalnie skomplikowanych w tomie pośmiertnym może świadczyć o tym, że mimo swojego nowatorstwa i eksperymentalnej śmiałości Białoszewski zmierzał do przekazu raczej komunikatywnego. Choć wiadomo, że w tomach wydanych za życia, zwłaszcza w *Rachunku zachciankowym* i *Mylnych wzruszeniach*, opublikował trochę tego typu wierszy.

Kompozycje zdemontowanych słów i dźwięków

Pośmiertny zbiór *Świat można jeść w każdym miejscu* nie stawia już czytelnikom takich wymagań jak *Polot nad niskimi sferami* – wiersze z lat 70. i 80., które go wypełniły, są pod każdym względem bardziej klarowne (to samo zresztą można powiedzieć o wierszach z tego okresu wydanych za życia poety). Znalazło się w nim jednak kilka utworów o złożonej dźwiękowości. Na przykład w wierszu *Nowa dzielnica ze źródłogonem* piętrzą się w jednej kolumnie słowa, które na pierwszy rzut oka niewiele łączy poza podobieństwem brzmieniowym:

Stegny
stygne
stepy
stypy

sztywne
stety
nie
styki
stygły
ścigi
sztangi
wy
stawne
Bogny
Dagny
Derby!⁴⁵

Pozornie odległe, grupują się jednak w dwa semantycznie skonstrastowane porządki. Znaczenia związane ze sportem – pojawiają się tu Stegny, czyli warszawskie osiedle z torem łyżwiarskim, wyścigi, słowotwórczo rozbite wyrazem „sztangi”, i wreszcie derby – ewokują witalność i ruch, przeciwstawione znaczeniu cielesnej martwoty, którą przybliżają takie słowa jak „stypy”, „stygły” (i „stygne”) czy „sztywny”. Słowa sprawiają wrażenie bliźniaczych, dziwnie połączonych: „Stegny” to anagram „stygne”, „stepy” i „stypy” różni jedna litera; luźno pozostawiona cząstka „wy”, jak element rozbitej układanki, pasuje do kilku półwyrazów: „-stawne” (wystawne), „-ścigi” (wyścigi) i „stygły” („wystygły”) i zachęca do słowotwórczej czy semantycznej wariantowości. Bardziej skomplikowane – brzmieniowo i znaczeniowo – przykłady pochodzą ze zbioru *Polot nad niskimi sferami*:

ukranuwód
kappobrodzie

⁴⁵ M. Białoszewski *Nowa dzielnica ze źródłogonem*, w: tegoż *Świat można jeść w każdym miejscu*, s. 93.

zakranuwódpijca kappobrodzie
raz poogrodziechodzień
raz zkranuwódpijca
po ogrodzie⁴⁶

i drugi wiersz:

!
oczy ma, usta ma o a co
i raz jak to
leci leci do wanny
 tu na
mój zbyt rozkręt kranu:
– jak tak można kran mża n'tak pszna
oksza ta okszan za kra kra kram psian
bezmyślność ! ! ! ! ! ! ! ! !
szczecz _aszech ! chude noce ! tchy ! samemu'y !
żenada _maja _tak _a _tak _niemożn
ae i bez a m'ba: niemożn⁴⁷

Obydwa wiersze, w mniejszym lub większym stopniu klarowne, pod pewnym względami przypominają poezję futurystyczną i, jak się wydaje, razem z innymi skomplikowanymi utworami z tomu *Polot nad niskimi sferami* (ale i z tymi wydanymi choćby w zbiorze *Mylne wzruszenia* z 1961 roku) mieszczą się w zaproponowanej przez Beatę Śniecikowską, stworzonej na potrzeby opisu dźwiękowo wyrazistych wierszy futurystycznych, klasyfikacji typów wiersza i odpowiadających im zabiegom wierszowych (mimo że powstały, rzecz jasna, poza środowiskiem futurystów, wiele lat po rozwiązaniu

⁴⁶ M. Białoszewski ***, w: tegoż *Polot nad niskimi sferami*, s. 107.

⁴⁷ M. Białoszewski *hepyent* (5), tamże, s. 182.

tej grupy)⁴⁸. Badaczka przywołała w swojej typologii trzy funkcjonujące w tradycji literackiej formy wiersza, potraktowane przez nią jako nazwy genologiczne: słopiewnie (utwory zachowujące fleksyjne, słowotwórcze, składniowe reguły języka, lecz nieco je rozluźniające), namopaniki (utwory w większym stopniu niedookreślone formalnie i znaczeniowo, słowotwórczo niesystemowe, ale wciąż czytelne) oraz mirohłady (wiersze wyzwolone ze związków z rzeczywistą mową, zupełnie odsemantyzowane)⁴⁹.

Pierwszy cytowany wyżej wiersz Białoszewskiego wygląda na słopiewnia; wyrazy, choć porastane, można rozpoznać z łatwością. Słowotwórczy eksperyment daje awangardowy efekt brzmieniowego i semantycznego uniezwyklenia, w którym „słowa się sobie dziwią”; widać tu ponadto ślad myślenia fonocentrycznego. „Chodzień” pojawił się w wierszu z braku lepszego słowa, które mogłoby zwięźle określić „osobę spacerującą po ogrodzie”, ale też – czy: przede wszystkim – jako współbrzmienie, jednorazowy, zaskakujący rym do „ogrodzie”, ewokujący również na poziomie znaczeń spacer w ciągu dnia (stąd część „dzień” w neologizmie „chodzień”).

Drugi wiersz, skądinąd również podejmujący tak częsty u Białoszewskiego motyw zepsutego kranu i kapiącej wody, łączy (zdaje się) cechy namopaniku i mirohładu. „Mój zbyt rozkręt kranu” jest jeszcze jasny (i jakże trafny w swoim słowotwórczym skrócie mieszczącym w dwóch słowach: „zbyt rozkręt” rozwlekłą, stylistycznie niezgrabną, choć poprawną frazę „za mocne odkręcenie kranu”). Fraza „jak tak można” zapowiada (wciąż czytelnie) początek awantury, wywołanej zalaniem komuś mieszkania. Ale dalsze pretensje

⁴⁸ Wspólną linię łączącą futurystów, lingwistów i neolingwistów wskazała Beata Śniecikowska w tekście „Manifest Neolingwistyczny v. 1.1” i jego poetyckie potomstwo – twórczość nowatorów czy paseizm, w: *Polska literatura najnowsza – poza kanonem*, red. P. Kierzek, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2008. (Tekst opublikowany także w piśmie „Ha!art” 2006 nr 23).

⁴⁹ B. Śniecikowska „Nuż w uchu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, FNP, Wrocław 2008, s. 203.

stopniowo się rozmywają. Zapis wypowiedzi zaciera jej literalne znaczenie, ale wydobywa brzmieniowe cechy mówienia: jego ekspresję, energię szybkiej, niewyraźnej mowy, „zjadającej” w zapalczącej pretensji głoski.

Czy więc w istocie wiersz zaciera znaczenia? Czy właśnie ekspresja, energia i pospieszna bełkotliwość nie są tym, co słyhać przede wszystkim we wrzasku furjata? Semantyczna precyzja słowa w awanturach tego typu nie ma większego znaczenia, liczą się w nich emocje – tego, kto krzyczy i tego, kto go słyha. Podobnie można odczytywać dalszą część wiersza, w której bohater próbuje tłumaczyć się z zalanania. „Wykoślawione”, poucinane, zdemontowane słowa oczywiście nie są żadnym wytłumaczeniem i niewiele objaśniają, ale przecież wiersz nie służy dociekaniu przyczyn awarii hydraulicznej, tylko mówi o zawstydzeniu i osamotnieniu, językiem oddającym mowę kogoś wpółspiętego, gwałtownie wybudzonego z żalostnej, „chudej” nocy; zdemontowane słowa oddają jego stan ducha. Dlatego „ambaras” to niewyraźne „a m’ba”, dlatego słyhać tu nieporadne powtórzenia nie do końca wymówionych słów („niemożn”), przejęzyczenia („szczez_aszcz”), westchnienia („tchy”) czy pojękiwania („ae”). Ten „pozbawiony” logiki i sensu wywód na granicy komunikatywności jest więc paradoksalnie mimetyczny.

Zdradza tym większe poetyckie działania, im bardziej jest „niepoprawny” – ale tę dźwiękową poetyckość wydobywa tu akurat zapis; nietypowo rozmieszczone wykrzykniki, czyniące z wiersza obiekt graficzny, wieloznaczne apostrofy, których nie sposób oddać w wymowie i które można odczytać rozmaicie; jako zamyślenie, pauzę, łkanie, czkawkę..., podobnie niewysławialne głosowo półkoliste znaki podkreślenia, które być może naśladowują melodię płaczu. I wreszcie układ wiersza, eksponujący powtórzenia dające wrażenie chaotyczności słów w naśladowanej wypowiedzi roztrzęsionego czy może rozspanego bohatera, a zarazem uświadamiają ich poetyckie uporządkowanie w zapisie; jest ono oczywistym znakiem panowania poety nad materią „niepoprawnej” mowy. Podobne teksty

sporo wymagają od czytelnika, co widać najwyraźniej w porównaniu z wierszami bardziej jednoznacznymi (przynajmniej na poziomie ukształtowania dźwiękowego).

Odmienne od tej poetyki wiersze numeryczne, podporządkowane konkretnym wzorcom metrycznym, cechuje przewidywalny tok wypowiedzi poetyckiej, wypełniony powtarzaniem w regularnych odstępach podobnymi brzmieniowo głoskami⁵⁰. Takie ukształtowanie wiersza wywołuje w czytelniku mechanizm oczekiwania na konkretne, wyobrażone w cichej lekturze sylaby, miarowo powracające w klauzulach wersu. Czyni to dźwiękową strukturę wiersza przejrzystą, a odbiór – przewidywalnym (na poziomie fonii).

Tymczasem poezję Białoszewskiego wypełniają współbrzmienia, które trudno przewidzieć, takie jak np. jednorazowy rym czy dźwięk, który pojawia się nagle jak błysk. Sporo jest również w tej poezji dźwięków poukrywanych, czyli takich, które wydobywa dopiero głośna lektura albo zapis, np. nietypowe rozmieszczenie słów, które objawia ich paronomastyczne podobieństwo. Dźwiękowość wierszy numerycznych jest przejrzysta, czytelna, widoczna (albo raczej: słyszalna), dźwiękowość Białoszewskiego – ukryta, trudna i nierówna, tj. raz gwałtownie zaskakująca, raz subtelna i wyciszona, wymagająca „nasłuchiwania”. Trudno ją też uchwycić, ponieważ strumień dźwięków w tej poezji nie odsyła do żadnego systemu. Większość rozwiązań dźwiękonaśladowczych i dźwiękotwórczych jest oryginalna i swoista tylko dla twórczości Białoszewskiego; w tym sensie są niesystemowe. Ale przy tym pełne możliwych interpretacji.

Ciekawe przykłady demontowania form niejęzykowych można znaleźć w kilku innych utworach z tomu *Polot nad niskimi sferami*. Oto tekst *życiowymyśl*:

przez sześć lat w instytucji donosiła dokładnie ze swego życia jak idzie
o córce z mężem z ropą za uszami wnuczek rośnie drugiej rosła tkanka

⁵⁰ Zob. L. Pszczołowska *Wiersz polski. Zarys historyczny*, FNP, Wrocław 1997.

gruszki w sadzie przywoziła jedli wszyscy czasem ciężko zasłaniała się na szwagra mdlała nigdy się nie pomyliła bo wszystko wyssała razem z malarią przez którą jak pojechali ratować to się wydało bo nie mieszkała a nie wyszła córka ale ona za mąż sama w nocy chodziła po ulicy z tego lekkiego chleba te gruszki chociaż w dzień suszyła pocztówki a trzecie życie to to, to żadnego nie miała a może miała cztery ale żadne niefaktyczne⁵¹.

Tytuł tekstu – *życiowymysł* – dobrze oddaje jego specyfikę. Jego pierwsza połowa – podobnie jak pierwsze lekturowe wrażenie – wskazuje, że mamy tu do czynienia z „życiem”, żywym, zasłyszonym słowem, nieco bezładną relacją z czyichś rodzinnych perypetii. Wystarczy jednak wczytać się głębiej, natknąć na celowe zakłócenia toku wypowiedzi, spowodowane demontowaniem zdań i sekwencji opowieści, by zorientować się, że tekst jest raczej „wymysłem”, tj. efektem zabiegów literackich, które z jednej strony podważają jego mimetyczną wiarygodność, z drugiej – nakładają na wypowiedź warstwę dodatkowych, ściśle literackich znaczeń i wartości. Brak znaków interpunkcyjnych wprowadza tu sporo zamierzonych semantycznych wieloznaczności przez demontowanie porządku zdania. Nie wiadomo, czy zgodnie z informacją we fragmencie: „drugiej rosła tkanka gruszki w sadzie przywoziła” – jakiejś drugiej postaci urosła tkanka? Czy mowa o tym, że urosła tu tkanka gruszki? Czy „gruszki” to dopełnienie „tkanki” (przywodzące na myśl obraz zgoła abstrakcyjny)? Czy jako odrębną sekwencję znaczeniową należy traktować raczej sformułowanie „gruszki w sadzie”, skądinąd językowo poprawne? Można również uznać, że osobną semantyczną całość tworzy tu sekwencja wyrazów „gruszki w sadzie przywoziła”, choć nie wydaje się ona logicznie przejrzysta (inaczej niż np. „przywoziła gruszki z sadu”).

⁵¹ M. Białoszewski *życiowymysł*, w: tegoż *Polot nad niskimi sferami*, s. 187.

W dalszym toku tej narracji pojawia się fragment bardziej skomplikowany; sprawia bowiem wrażenie, jakby powstał w wyniku przemieszania elementów kilku zdemontowanych zdań: „wszystko wyszała razem z malarią przez którą jak pojechali ratować to się wydało bo nie mieszkała a nie wyszała córka ale ona za mąż sama w nocy chodziła po ulicy z tego lekkiego chleba te gruszki chociaż w dzień suszyła pocztówki a trzecie życie to to, to żadnego nie miała”. Nie wiadomo, co mianowicie wyszała tajemnicza „ona”, bohaterka tej „patchworkowej” opowieści. Gdzie nie mieszkała, co ma z tym wspólnego „lekki chleb” (chodzi pewnie o łatwą pracę), czy suszyła gruszki, czy pocztówki (ale na czym miałyby polegać proceder suszenia pocztówek?), z czym wiąże się jej trzecie życie i czym jest. Takie pytania mógłby stawiać serio czytelnik szukający wartości informacyjnej w przekazie tego tekstu. Wiadomo jednak, że meritum wypowiedzi ma warstwę pretekstową, a zabieg przemieszania ściętych, informacyjnie niepełnych fragmentów wypowiedzi ma raczej oddać celowo wyjaskrawiony efekt rwanej chaotycznej opowieści. Lub wrażenie odbioru wielu rozmów słyszanych naraz w gwarnym miejscu pełnym wypowiadanych jednocześnie kwestii wielu osób.

W najdziwniejszej, najbardziej złożonej sekwencji wyrazów „nie wyszała córka ale ona za mąż sama w nocy chodziła po ulicy” wymieszano kolejność słów w zdaniu, którego postać wyjściowa mogła wyglądać tak: „córka nie wyszała za mąż, ale ona w nocy chodziła sama po ulicy”. Wersja „niewłaściwa”, literacko wszakże ciekawsza, przynosi – poza efektem mowy całkiem zdeintegrowanej, odciętej od reguł komunikacyjnego prawdopodobieństwa – również semantyczną grę z frazeologizmem „wyjść za mąż”, która (niczym w poezji Nowej Fali) rozbija idiomatyczne znaczenie tego wyrażenia przez udosłownienie jego elementu („wyjść”).

W następnym utworze z tego tomu, *Nowelat*, rozmontowane słowa z cudzych wypowiedzi przeistaczają się w werbalną sztukę niefiguratywną, niemal całkowicie zacierającą swoje znaczenie.

Nowelat

dwie wych. Fibzie

sanatorjadzie

cięcie się

Jedna na łamach skruchy
kolczasty choinki kleci spo-
łańcuchność

ma Drugą

ta jej oko lyca fałszowanie
kopia dołka dwa stołki dwa
lisy na jednym ramiu

onato

(Pierwsza) pierwsza jak walne
się zebranie racjonalizadwuto-
rowościowe w omot choin
ko w o ko za o ko ko ko na ząb
ząb za ząb ziąb w ziąb ziąd za ziąd
na oko człon tak człon tak
geogloria

ją za wniosk

przyklapnięto

Fibzię Wych. [...] ⁵²

Na nadrzędną tematykę tego znaczeniowo niejasnego utworu naprowadzają jedynie poszlaki: podpis pod wierszem „Wwa 5 stycznia 1961”, pojedyncze zachowane w całości słowa: „choinka”, „ziąb”, „tańczyć” i wyrazy rozbite czy zniekształcone, takie jak „społańcuchowość” (od łańcucha?), „geogloria” (słowo z kolędy?) i tytułowe „Nowelat” (od „nowych lat”, a więc Nowego Roku?). Układają one – z kilku zaledwie odłamków – obrazek z okresu świąteczno-

⁵² M. Białoszewski *Nowelat*, w: tegoż *Polot nad niskimi sferami*, s. 187-188.

-noworoczno-karnawałowego. Rysuje się tu dialog dwóch „wych.” (wychowaczyń?) Fibzi, które „sanatorjadzie ciecie się” – wychowawczyń w sanatorium (?), prowadzących zajęcia z dziećmi. Na to wskazuje wyraźniej fragment „tańczyć uczyć dzieci rwę”, zresztą demontujący związek wyrazowy w orzeczeniu złożonym „uczy tańczyć”, i mniej wyraźnie fraza „sanatorjadzie ciecie się”, sklejająca w nowym, literackim „słowotworze” skrawki rozmontowanych uprzednio słów: sanatorium (stąd „sanatorj”), jechać (stąd „jadzie”), cięcie (stąd „ciecie”) i wreszcie „dziecięce”, mniej widoczne, bo rozcięte na pół: „sanatorjadzie ciecie się”. W dalszym fragmencie słowa są całkiem rozbite, jakby podmiot przedkładał brzmieniową wartość ich pojedynczo rozsypanych głosek nad możliwe znaczenie zachowanych w całości wyrazów: „choin ko w o ko za o ko ko ko na ząb ząb za ząb ziąb w ziąb ziąd za ziąd na oko człon tak człon tak”. To chyba najbardziej radykalny przykład demontowania słów w tej poezji.

Można dostrzec pewien paradoks w tym, że Białoszewski to pisarz osobny, oryginalny, nieprzynależny do żadnej grupy; jego wiersze wymagają indywidualnego traktowania. Zarazem jednak jest skory do zbiorowych praktyk artystycznych i wspólnotowego uczestniczenia w kulturze. Od izolacji woli relację, lepiej odnajduje się w sytuacji spotkania, wielogłosowego „rozwadania” czy rozproszonej miejskiej audiosfery niż w samotnej pracy, kontemplatywnym wyciszonym skupieniu, choć oczywiście nie jest to reguła – w jego dorobku, zwłaszcza wczesnym, nie brak wierszy o samotnej obserwacji sufitu, a w życiu – dni, które przesypiał, odcięty od światła i świata. Zasadniczo jednak większość artystycznych inicjatyw Białoszewskiego wzięła początek z rozmów czy regularnych spotkań; i pomysły na teksty czy spektakle, i koncepcje sztuki, i gotowe do „zanotu” dialogi powstawały w jego „tu i teraz”, w dźwiękowej przestrzeni mówienia i słuchania.

Dźwiękowe praktyki twórcze

O wyczuleniu Białoszewskiego na melodie, rytmy, współbrzmienia świadczy wiele okoliczności, faktów i zdarzeń dotyczących jego artystycznych praktyk – twórczości literackiej, muzycznej, teatralnej, filmowej (by tak szumnie i na wyrost, z braku lepszej nazwy, określić praktykę „filmikowania”, tj. nagrywania krótkich niemych etiud filmowych na ośmiomilimetrowej taśmie w pracowni Romana i Ady Klewinów; które są co prawda nieme w odbiorze, ale dźwiękowe w chwili nagrywania). Wszystkie te sfery „życia i twórczości poety” niekiedy przenikały się czy splatały.

Białoszewski od młodych lat rozwijał swoją wrażliwość muzyczną, był więc wyczulony na różne formy dźwiękowości, a skoro tak go interesowały, dążył do tego, by je rejestrować i przetwarzać w tekstach literackich. Mimo pewnej artystycznej osobności inspirowało go wspólnotowe uczestnictwo w różnych sferach życia, takich jak spotkanie na artystycznym „wieczorku” czy udział w religijnym rytuale, o koncertach nie wspominając, dążył więc do założenia teatru, umożliwiającego i wspólnotę, i dźwiękowość, sztukę wybrzmiewającą w przestrzeni między ludźmi. Jak pisał Jacek Kopciński:

Poeta wiązał wartość literatury z kwestią takiego jej odbioru, który zakłada też współuczestnictwo: dobra literatura to taka, którą wykonuje się publicznie i która jako recytacja, a częściej pieśń wchodzi w rytuał (w kościele), w szlagier (w podwórku, ulicy), w deklamację (na weselu, spotkaniu towarzyskim, wieczorze poetyckim), opowieść. Ludzie ją powtarzają, a przez to ożywiają: recytacją, śpiewem, ale też wspólnym przeżywaniem rytuału, ceremoniału, zdarzenia, spotkania. Ożywiają głosem, ale także wspólnym zachwytem, a potem wspólną pamięcią⁵³.

⁵³ J. Kopciński *Człowiek transu. Magnetofonowe sesje Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 2011 nr 4, s. 211.

Wedle wspomnień Stanisława Prószyńskiego „Miron był bardzo spragniony muzyki”⁵⁴, do końca życia kupował rzadkie, niepospolite płyty; stale ich słuchał na adapterze. Podobne wspomnienia o Białoszewskim zachował Tadeusz Sobolewski: „miał ogromny, idący chyba w tysiące, zbiór płyt. I one – a nie książki – stanowiły jego bibliotekę. Książek miał mało. Trzymał je w tapczanie, a na Lizbońskiej biblioteczką był piekarnik piecyka gazowego”⁵⁵. Muzyką fascynował się już w czasie wojny, co najmniej od 1942 roku, gdy – jak wspomina Prószyński – ryzykując wiele, spotykali się we trzech ze Swenem Czachorowskim na organizowanych w swoich domach „seminariach z literatury muzycznej”, „wieczorkach artystycznych” czy „patriotyczno-literackich z teatralnościami”, na których kiełkowała idea późniejszych teatrów i tzw. wtorków⁵⁶. Nie opuścili ani jednego z koncertów symfonicznych organizowanych dla polskiej publiczności w oblężonej Warszawie. Te fascynacje zapisały się już w jego wczesnych wierszach, by zacytować fragment z 1946 roku (kto by pomyślał, że to może być Białoszewski...): [mistrz jak widmo] „Z arki dźwięków akordy wynurza / I zaklina wichery fletów – w święty taniec”⁵⁷.

Od 1955 roku funkcjonował Teatr na Tarczyńskiej, który po kilku latach przeistoczył się w Teatr Osobny. Spektakle, reżyserowane przez kilkuosobową grupę na podstawie dramatów Białoszewskiego

⁵⁴ S. Prószyński *Poezja, teatr, muzyka*, w: *Miron. Wspomnienia o poecie*, zebrała i oprac. H. Kirchner, TenTen, Warszawa 1996, s. 23.

⁵⁵ T. Sobolewski *Post scriptum: muzyka u Mirona*, w: *Miron. Wspomnienia o poecie*, s. 235.

⁵⁶ Spotkania odbywały się też u Swena Czachorowskiego, w Warszawie, a potem w Kobyłce i w mieszkaniu ciotki Lecha Emfazego Stefańskiego, zanim powstał tam teatr.

⁵⁷ M. Białoszewski *Scherzo h-moll*, w: tegoż *Polot nad niskimi sferami*, s. 29. Juwenilia z lat 40. to regularne wiersze metryczne, podobnie jak wydane niedawno przekłady poetyckie czy niektóre znane czytelnikom teksty z Kabaretu Kici Koci. Również tego typu utwory uświadamiają jego znakomity słuch i warsztat literacki.

i Ludwika Heringa, były dźwiękowo bogate, o czym można się dziś przekonać, słuchając zachowanych i udostępnionych nagrań dwóch sztuk, *Wypraw krzyżowych* i *Osmędeuszy*⁵⁸. W 1965 roku Białoszewski kupił magnetofon szpulowy. Jak pisze Maciej Byliniak, „od tej pory w mieszkaniu przy placu Dąbrowskiego regularnie obracają się szpule, a Białoszewski czyta, dyktuje, deklamuje i śpiewa do mikrofonu”⁵⁹. Bezpośredni powód tego zakupu był dość prozaiczny, jak podaje Byliniak, Białoszewski nie pisał wtedy na maszynie, więc wymyślił, że opowieści z powstania warszawskiego, które przez dwadzieścia lat nabierały literackiego kształtu w rozmaitych rozmowach („to się utrzymywało poprzez przypominki sobie i poprzez rozmowy z ludźmi, poprzez opowiadania – moje – o powstaniu”⁶⁰), nagra na taśmę, by następnie przekazać ją komuś do przepisania; jest to zresztą kolejny, dobitny dowód słuchowej natury jego umysłu i wyobraźni. Ale i w tym przypadku praktyczny zamiar zszedł na dalszy plan i wokół nagrywania pojawiło się wiele innych celów i znaczeń. Jak pisze Byliniak, „magnetofon staje się dla Białoszewskiego zarówno narzędziem pracy, jak i zabawką, gadżetem uruchamianym dla towarzyskiej rozrywki, zaś samo nagrywanie – substytutem wciąż nieodżałowanych przez poetę występów przed publicznością domowego teatru, do których planuje wrócić, odkąd w 1963 roku Teatr Osobny zakończył działalność”⁶¹. Namiastką teatru były też zapewne „wtorki”, regularne towarzysko-artystyczne spotkania w mieszkaniu poety przy placu Dąbrowskiego, a potem na „chamowskiej” Lizbońskiej.

⁵⁸ O spektaklach pisze szczegółowo Grácia Kerényi w książce *Odtańcowywanie poezji, czyli Dzieje teatru Mirona Białoszewskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973.

⁵⁹ Zob. <http://boltrecords.pl/7,radio/69,Bia%C5%82oszewski1,pl.html> (1.06.2017).

⁶⁰ A. Trznadel-Szczepanek *To, w czym się jest*, w: S. Burkot *Miron Białoszewski*, s. 159.

⁶¹ Zob. <http://boltrecords.pl/7,radio/69,Bia%C5%82oszewski1,pl.html> (1.06.2017).

Ze względu na wszystkie te rodzaje aktywności i wyczuleń był typem słuchowca. A może raczej: był słuchowcem i właśnie z tego powodu tak chętnie odnajdywał się w sytuacjach dźwiękowo wyrazistych. Pewnie też dlatego większość jego utworów „przechodziła przez ucho”, jak w rozmowie ze Zbigniewem Taranienką (w opowieści o *Pamiętniku z powstania warszawskiego*)⁶² określił własny proces twórczy, w którym zapis formuje się ostatecznie po głośnym odczytaniu. I pewnie z powodu rozwiniętego słuchu i „słuchowego” typu umysłu tak dobrze odnalazł się w twórczym tandemie z Jadwigą Stańczakową, niewidomą poetką. Ich przyjaźń przyczyniła się do tego, że po kilkuletniej przerwie zaczął w połowie lat 70. znów nagrywać swoją literaturę. Nagrania pełniły początkowo funkcję książki, jeśli można tak powiedzieć; służyły utrwaleniu tekstów w takiej formie, by mogła do nich wracać osoba niewidząca. Jak opowiadała Stańczakowa w nagraniu przywołanym przez Jacka Kopcińskiego: „Pewnego dnia Miron przyszedł do mnie i powiedział: «będę ci nagrywał moje pisanie, żebyś mogła sama słuchać, żebyś była od nikogo niezależna». Tak się zaczęło”⁶³.

Z czasem, oprócz tego praktycznego przeznaczenia, pojawiły się również inne powody rejestrowania utworów na kasetach; stało się ono częścią procesu twórczego, weszło poecie w nawyk. A ponieważ w przypadku tego autora pisanie łączyło się z życiem a teksty powstawały nierzadko w rozmowie, nagrywanie było nieodzowną częścią spotkań ze Stańczakową. Z czasem zaczęło przybierać też inne formy. Za namową Stańczakowej Białoszewski zarejestrował trochę nagrań w profesjonalnym studio Polskiego Radia. Za namową Białoszewskiego Stańczakowa zaczęła prowadzić dziennik,

⁶² Z. Taranienko *Szacunek do każdego drobiazgu. Rozmowa z Mironem Białoszewskim*, w: tegoż *Rozmowy z pisarzami*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1986, s. 399.

⁶³ J. Stańczakowa *Komentarz do zbioru nagrań Mirona Białoszewskiego*, nagranie nr Mo1415, archiwum Muzeum Literatury w Warszawie, cyt. za: J. Kopciński *Człowiek transu*.

ostatecznie wydany w formie książki, lecz na etapie tworzenia opowiadał, „obgadywany”, czytany na głos, uzupełniany przez nich oboje kolejnymi historiami, siłą rzeczy pierwotnie mówionymi. Spotkania w jej warszawskim mieszkaniu na Hożej były pierwszą próbą opowieści, które potem wypełniały strony *Chamowa, Tajnego dziennika* i innych książek Białoszewskiego.

Wiele artystyczno-dźwiękowych doświadczeń dzielił ze swoim partnerem, malarzem Leszkiem Solińskim. W programowym tekście *O tym Mickiewiczu jak go mówię* Białoszewski wspomina na przykład wspólne śpiewanie *Psalmów Dawidowych* Kochanowskiego, które w przypadku ich obu polegało na sięganiu do dawnych dźwiękowych wspomnień.

tego Dawida – Kochanowskiego na melodię ówczesnika [...] nagrywaliśmy z Leszkiem Solińskim na dwa nasze osmędeuszowe głosy, na nocnym zapędzie, on na swojej pamięci pierwszych wzruszeń niespornych, z kościoła [...] z Żarnowca [...], ja na wspominkach z 36 roku z kościoła na Nowolipkach, jak jeszcze ten Muranów był większy i prawdziwszy pod żydowskim względem od samej ówczesnej Jerozolimy⁶⁴.

Praktyki twórcze Białoszewskiego opisane przez niego na tle tradycji oralności w tekście *O tym Mickiewiczu...* zdradzają jego artystyczną samoświadomość i głęboką wiedzę o źródłach dźwiękowości w kulturze. Autor wychodzi od opisu historycznie niesprecyzowanej, archaicznej (a może ludowej?) literackości i jej dźwiękowego fenomenu, by w tym kontekście pokazać odmienność głuchego, zmartwiałego języka pisanego, utrwalającego stereotypy.

⁶⁴ M. Białoszewski *O tym Mickiewiczu jak go mówię*, „Odra” 1967 nr 6, s. 35. Przedruk: tegoż *Proza stojąca, proza leżąca. Teksty rozproszone i niepublikowane*, PIW, Warszawa 2015.

Chyba to się miało śpiewać, chyba na pewno wtedy kiedyś, i długo, bo w tych początkach jak się układało, to w pamięci czyli bez zapisywania, ale za to głośno czyli do słuchu (nie dla oka) i tak potem – jeszcze raz przy kimś. Ktoś inny to prześpiewał innym. I tak szło. Jako śpiewanie. Jako mówienie-śpiewanie. Z wybijaniem – dajmy na to – początku słowa [...]. Z podtańcowywaniem. Wtedy leciały okrzyki – „Oo!” – refreny, jako podobieństwa dźwiękowe. Te podobieństwa dźwiękowe, powtórki, nawroty, akcenty ruchowe ułatwiały zapamiętywanie⁶⁵.

A potem dźwiękowość wyciszył druk i wedle słów Białoszewskiego

zaczęło się mielenie strof. Rytmu, ślizgi jak na łyżwach. Narodowych. Kołyskach. Strofozwroty. Nawalił słuch, wyobraźnia, odpowiedzialność za słowo, za zdanie, za całe toki. Które lecą. Rymy-obrazami. Ze złego malarstwa. Z niezauważenia Norwida. Z podejrzanego metafizyki. Rozpychane opisiki. Na niedorozwinięciu intelektualnym. Trofea patriotyczne. Całe garnitury wypchanych orłów, skał, symboli, które przestały znaczyć na dobre. Mimo całej umowy (samochcąc) na przekazywanie wzruszenia. Tu na pewno zaszło nieporozumienie⁶⁶.

W swoim drugim „manifestie”, *Mówienie o słuchaniu*, Białoszewski wyłożył własny program poetycki, który pozwala wpisać jego twórczość w zarysowany przez niego w tekście *O tym Mickiewiczu...* ponadhistoryczny nurt literatury „do słuchu”, czulej na dźwięki. Ale czy dźwiękowej? Byłaby to twórczość upodrzędniająca zapis. Tymczasem autor *Obrotów rzeczy* zdaje się podkreślać równorząd-

⁶⁵ Tamże, s. 33.

⁶⁶ Tamże, s. 36. Nawiasem wypada jeszcze zasygnalizować, że „o tym Mickiewiczu, jak go mówi” Białoszewski, możemy się dowiedzieć: wytwórnia Bôłt Records poza albumem *Do słychu* opublikowała w 2012 roku album *Miron Białoszewski plays Adam Mickiewicz – Dziady*, wypełniony, jak sama nazwa wskazuje, czytanimi przez Białoszewskiego fragmentami Mickiewiczowskiego dramatu, w jego autorskim montażu.

ność słowa pisanego i mówionego, związek, w jaki wchodzi, ich wzajemne uwikłanie. I choć zaznaczał wagę ustnych wypowiedzi, nie negował znaczenia ich zapisu:

Wiersze moje od paru lat powstają z rzeczywistości, nie z wymysłu, tylko z dziania się. Dążę do tego, żeby to, co pisane, było zapisem mówionego. I żeby pisanie nie zjadało mówienia. To, co jest warte z języka mówionego, to się zapisuje. A to z napisanego – jest potem mówione na głos. Jak wiersze. I tak te dwa języki nawzajem się popierają. Poezja osiąga pełne swoje bycie, gdy jest mówiona na głos. To jedno moje kryterium, a drugie, że to, co ja piszę, jest związane jakoś z tym, co się dzieje z językiem mówionym, łowionym. Szukam tych żywych docieków. Żeby robić literaturę, nie należy nigdy sięgać do literatury. Trzeba ją robić z czegoś żywszego i innego, właśnie z życia. Z życia i przeżycia. Sztuka jako źródło jest tu także nie do odjęcia⁶⁷.

Czy wobec tego teksty literackie odgrywają w tej twórczości rolę partytury? Jak pisze Andrzej Hejmej, termin ten

definiuje status i funkcję zapisu słownego – jako „pre-tekstu”, przedwstępnego projektu czy konwencjonalnie zredukowanego szkicu, który pozwala przygotować głośną realizację. Graficzny zapis tekstu, będący jedynie fazą projektowania (swoistą formą mediatyzacji), zawiera pewne wskazówki wykonawcze, staje się partyturą poezji dźwiękowej przeznaczoną „na głos” poety-interpretatora. [...] Tekst w zapisie graficznym nie jest tutaj w konsekwencji właściwym stanem poezji; można by nawet powiedzieć więcej: tekst słowny poza publiczną realizacją jeszcze w ogóle nie istnieje, trzeba go dopiero – jak sugestywnie podpowiada Bernard Heidsieck – „katapultować w przestrzeń”⁶⁸.

⁶⁷ M. Białoszewski *Mówienie o pisaniu*, w: tegoż *Wiersze. Wybór*, PIW, Warszawa 2003, s. 10. Przedruk: tegoż *Proza stojąca, proza leżąca*.

⁶⁸ A. Hejmej *Muzyka w literaturze*, s. 113.

Tymczasem wiersze Białoszewskiego, nim zaistniały powszechnie jako nagrania w 2014 roku, były dostępne w formie drukowanej, począwszy od tomu *Obroty rzeczy* z roku 1956. Przez ponad sześćdziesiąt lat broniły się same i nadal bronią; mocno ograniczony dostęp czytelników do dźwiękowych wariantów tej poezji niczego jej nie ujmował ani nie ujmuje. Co więcej, autor swoje teksty nagrywał i wystawiał, ale w równej mierze je zapisywał, dbając o ich układ graficzny (niektóre jego wiersze przypominają poezję konkretną, słowa przybierają w nich na przykład wzór schodków, kształt kwadratu, albo, jak się rzekło, parasolki). Trudno wobec tego upierać się przy wyłącznie dźwiękowej bądź czysto wizualnej tożsamości tych wierszy⁶⁹, skoro wzajemnie od siebie zależą, a czytane – i słuchane – łącznie wydobywają komplementarne znaczenia. Ponadto dźwiękowość wiersza drukowanego, zarówno w zestawieniu z realizacją głosową, jak i widziana niezależnie od niej, w tekstach bez wariantu dźwiękowego, wydaje się ciekawsza, bo bardziej złożona. Utwór pisany ma większy potencjał interpretacyjny i brzmieniowy; nagranie można natomiast traktować jako formę interpretacji tekstu, wtórną wobec niego. Owa wtórność dotyczy nie tylko odbioru, ale również procesu twórczego. Nagrania wierszy to utwory czytane, a więc uprzednio spisane.

Wszystkie analizowane tu mniej lub bardziej pobieżnie programy, wiersze i praktyki artystyczne Białoszewskiego uświadamiają, że dźwiękowość to w tej twórczości obszar różnorodny i rozległy, który obejmuje cały historycznie rozumiany dorobek poety i rozmaite, nie tylko literackie, sfery jego artystycznej działalności, niemające wspólnego języka opisu. Samo nagranie to typ wypowiedzi łączącej zjawiska literackie (tekst jako podstawa i źródło

⁶⁹ Jak uświadamia w swoim tekście Andrzej Hejmej, w interpretacjach poezji Białoszewskiego można wskazać trzy zasadnicze tezy: że tekst Białoszewskiego jest (po pierwsze) przede wszystkim tekstem graficznym, po drugie – wizualno-brzmieniowym, i po trzecie: dźwiękowym.

słuchowiska), muzyczne⁷⁰ czy dźwiękowe i performatywne⁷¹, związane z aranżowaniem występu, choćby przed jedną osobą (czyli głównie przed Jadwigą Stańczakową), a nawet przed samym sobą. Aspekt występowania przed kimś wiąże te nagrania również ze sztuką teatralną czy widowiskową, która niejednemu badaczowi tych nagrań – i tego nagrywania – nasunęła skojarzenia z tworzonym przez Białoszewskiego teatrem⁷² czy raczej: teatrami (Teatrem na Tarczyńskiej i Teatrem Osobnym⁷³). Dlatego, jak myślę, warto patrzeć na te artystyczne praktyki całościowo jak na układ wielorako powiązanych zjawisk i szukać do nich klucza nie przez zawężenie tej problematyki (np. do roli partytura – wykonanie), nie w dominacji jednej formy dźwiękowości nad drugą, nagrania nad tekstem czy tekstu nad nagraniem, ale w sferze napięć między nimi. Inaczej „te rymy zgubią nas”.

⁷⁰ O muzyczności w twórczości Białoszewskiego zob. A. Poprawa *Motywy muzyczne w pisarstwie Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 2004 nr 3.

⁷¹ W ujęciu Jana Potkańskiego poezja ta wiąże się również z tańcem. Zob. *Sens nowoczesnego wiersza. Wersyfikacja Białoszewskiego, Przybosa, Miłosza i Herberta*, Wydział Polonistyki UW, Warszawa 2004.

⁷² Piszą o tym Jacek Kopciński i Maciej Byliniak, zob. również T. Sobolewski, w: *Miron. Wspomnienia o poecie*; tegoż *Człowiek Miron*, Znak, Kraków 2012.

⁷³ Myślę, że były to dwa odrębne teatry; poza odmiennymi nazwami miały również odmienne miejsca, odmienny skład, odmienny program i różne założenia artystyczne. Objaśniam to szerzej w tekście *Miron Białoszewski i teatry. Poznańska, Tarczyńska, Plac Dąbrowskiego*, w: „*Tętno pod tynkiem*”. Warszawa Mirona Białoszewskiego, red. A. Karpowicz, P. Kubkowski, W.K. Pessel, I. Piotrowski, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2013.

ZAKOŃCZENIE

Opisane w tej pracy utwory transformujące Nieliterackość w literackość w dużej mierze wykraczają poza standardowe reguły konstruowania i funkcjonowania dzieła literackiego. Przede wszystkim redukują sferę wypowiedzi, którą można by traktować jako przestrzeń artykulacji autorskiego głosu. Formuje się on poza obszarem neutralnej narracji lub monologu lirycznego, które jako tryby wypowiedzi artystycznej zostają w dużej mierze zanegowane i odrzucone. W tej rozprawie dotyczy to zwłaszcza Buczkowskiego, Redlińskiego i Masłowskiej. W mniejszym stopniu – Różewicza, który zwłaszcza w tekstach poetyckich formułuje deklaracje tożsame jakby z jego głosem, ale już w późnych tomach (przede wszystkim w *Kup kota w worku*) „chowa się” za cudzymi tekstami. Inaczej rzecz się ma z Białoszewskim, budującym narracje przede wszystkim z własnej nieliterackiej mowy, choć należy odnotować, że autor *Obrotów rzeczy* nierzadko wydobywa artystyczną wartość ze zjawisk nieartystycznych w sposób podobny do autorów, których twórczość opisuje, a więc przez wywoływanie znaczeń konotowanych przez sytuację mówienia (a nie nazywanie, określanie, opisowość), przez kontrastowe zderzenie odmiennych wartości, przez demontowanie całości (form i ram wypowiedzi). Mówiąc ogólnie (o wszystkich tych autorach), sferą artykulacji ich własnych opinii, wrażeń,

obserwacji, odczuć, krytycznych refleksji nie jest narracja ani mowa poetycka, a one same nie są wprost sformułowane, lecz wynikają z zabiegów literackich. A zatem same zabiegi są nośnikami autor-
skiej ekspresji.

Literackość przenosi cel i zakres swoich działań z poziomu stylu na poziom stylizacji, z poziomu narracji na poziom konstrukcyjnych działań, zmierzających do ułożenia gotowych fragmentów tekstów. W większości przypadków językowe artefakty, pozbawione narracyjnego spoiwa, niejako mówią same za siebie, a podmiotowa aktywność konstytuuje się w samym sposobie użycia słowa, ujawniając metaartystyczny zamysł utworów. Wypowiedź pozbawiona pragmatycznych funkcji, przeniesiona w nowy kontekst i przetworzona z intencją krytyczną staje się w tej twórczości narzędziem literackiej parodii. Jak pisał Włodzimierz Bolecki, cudzysłowowe odczytanie formuł wyróżniających się uprzednim istnieniem w oczywisty sposób wytrąca je z kontekstu komunikacji, odrywa ich semantykę od funkcji podmiotowych słowa¹. Tym sposobem „mowa narratora nie tyle przejmuję istniejące w tradycji [a także w języku nieliterackim – MB] możliwości wysłowienia, co określa się wobec nich. I to określanie się (deziluzyjne, parodystyczne, satyryczne, pastiszowe *etc.*) staje się głównym chwytem opowiadania”².

Skalę przemian, jakie wprowadziła eksperymentalna twórczość literacka drugiej połowy XX wieku, uświadamia odniesienie wskazanych wyżej zjawisk do norm pisania i czytania zanalizowanych przez Janusza Sławińskiego. W artykule *O dzisiejszych normach czytania (znawców)*³ uczony przygląda się poodwilżowym praktykom krytycznoliterackim i badawczym, widzianym z perspektywy 1971 roku, a więc chwilę przed okresem szczególnego wzmożenia zainteresowań polszczyzną nieliteracką w literaturze polskiej. Przy-

¹ W. Bolecki *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, PWN, Warszawa 1991.

² Tamże.

³ J. Sławiński *O dzisiejszych normach czytania znawców*, w: tegoż *Próby teoretycznoliterackie*, Universitas, Kraków 2000.

padło ono mniej więcej na połowę lat 70. i zaowocowało rozwojem twórczości eksperymentującej z mową nieliteracką.

Badacz wprowadza obszerną systematykę dyrektyw lektury, a obok niej nakreśla taksonomię twórczości pisarskiej, którą można by odnieść do współczesnych mu zjawisk literackich. Rozróżnia w niej kilka opozycji: literaturę sensu stricto i piśmiennictwo paraliterackie, obejmujące twórczość dokumentalną i esej; literaturę wysokoartystyczną i popularną (masową); poezję i prozę oraz duże i małe formy narracyjne. Późniejsza względem tych badań twórczość przystaje do tej taksonomii w mniejszym stopniu niż ta, która jest przedmiotem odniesienia w rozprawie Sławińskiego. Rozwijające się później od lat 70. piśmiennictwo paraliterackie, a także twórczość podważająca sens fikcji w pewnej mierze ograniczyły prymat literatury sensu stricto⁴. Duże formy narracyjne zostały zdominowane przez teksty tworzące układ heterogenicznych, nielinearnie ułożonych całości. Jasne niegdyś kryteria rodzajowe utraciły ostrość, utwory literackie zaczęły z czasem łączyć cechy prozy, poezji i dramatu. Nie sposób też dzielić współczesnej twórczości na wysokoartystyczną (ambitną) i popularną (masową), w sytuacji gdy wartość ambitnych tekstów literackich polega nierzadko na twórczej transformacji elementów popkultury, a literatura popularna czerpie z tradycyjnych technik powieściowych i stylu wysokiego.

Na normę lektury składają się w ujęciu badacza: a) kryteria wyboru tekstu literackiego, b) zasady kierujące diagnostycznymi poczynaniami odbiorcy, pozwalające kategoryzować zjawiska literackie i określać ich specyfikę przez redukcję do powtarzalnych właściwości, c) reguły rozumienia utworu. Wśród nich Sławiński wskazał reguły pojmowania mikro- i makrosemantyki utworu, regułę scalania częściowych znaczeń i ich transformacji, regułę przewidywalności i odczytywania sensu w strukturze powierzchniowej, głębokiej i totalnej. Następnie wskazał d) normy określające

⁴ Zob. J. Galant *Wobec narracji klasycznej*, w: tegoż *Polska proza lingwistyczna. Debiuty lat siedemdziesiątych*, UAM, Poznań 1998, s. 61.

hierarchię ważności składników dzieła, e) normy wartościowania utworów i f) sytuowania ich w większym historycznoliterackim i problemowym kontekście.

Sformułowane przez Janusza Sławińskiego normy lektury wiążą się ściśle z normami pisania. Warunkiem kategoryzacji, redukcji, przewidywalności zjawisk literackich jest rozpoznawalność realizowanych w utworze konwencji, schematów czy modeli. Dyrektywa scalania znaczeń ma sens pod warunkiem istnienia linearnej, spójnej, całościowej struktury dzieła. Transformacja sensów zakłada spełnienie warunku wieloznaczności, a norma hierarchizowania i wartościowania – nierównorzędności ukazanych w dziele elementów, których znaczenie sankcjonuje zewnętrzny wobec tekstu system norm i wartości.

Tymczasem twórczość spod znaku nieliterackiej literackości zakłada inny pakt czytania. Eksperymentalny, awangardowy potencjał tego typu literatury uwalnia lektura otwarta na reakcję zaskoczenia, na wrażenie absurdalnej niedorzeczności, ale i na celowo wywołaną nudę, na odkrywanie znaczeń w języku, a nie w fabule. Współczesna twórczość eksperymentalna rozbija linearną, spójną strukturę tekstu na heterogeniczną, otwartą, luźną kompozycję odrębnych całości gatunkowych i stylistycznych⁵. Zamiast wartości, które byłyby zdolne objawić przejrzysty układ problemów budujących ogólne przesłanie utworu – pozoruje chaotyczny, przypadkowy bieg równorzędnie błałych spraw. Podważa również znaczenie fikcji literackiej i autonomię świata przedstawionego, który powstaje na mocy jej paktu. I wreszcie zmienia standardy pisarstwa artystycznego, zastępując porządek mozolnego cyzelowania, zwieńczonego najlepszą możliwą postacią skończonego dzieła – eksponowaniem procesualnie ujętego pisania, w którym morze błałych spraw, słów i dźwięków, „przypadkowych” wycinków gazet, cudzych kuriozalnych kwestii zjawia

⁵ Tak skonstruowane utwory literackie zostały opisane przez Ryszarda Nycza jako sylwy współczesne w: tegoż *Sylwy współczesne*, Universitas, Kraków 1996.

się w prozie jakby *in statu nascendi*. Oczywiście jest to w istocie starannie wypracowany efekt niedbałego pisania⁶. A „prawda życia chwytanego na gorąco szybko stała się nową konwencją”⁷.

Inne światło rzuca Sławiński na te kwestie w artykule *Zanik centrali* z 1994 roku. Teza i nadrzędny problem tekstu określony jest skrótowo w samym tytule: na przełomie lat 80. i 90. poezja, tworząca niegdyś większą całość, orientacyjny system lektury, rozsypała się na kawałki przez zanik poetyckiej centrali, umniejszenie roli poezji powszechnie przyjmowanej, uznawanej za wartościową czy wzorotwórczą. Poetycka centrala to Całość (pisana przez autora wielką literą), wielotekst swego czasu, w którym osadzone są różnorodne utwory i który nasycy je sensem; to prześwitujące spoza twórczości nawet najbardziej odmiennej tło, na którym zbiegają się i rozbiegają odmienności wierszy⁸. Jak pisze Sławiński, na tym wspólnym polu wykreślali wartości poeci równie miarodajni, choć odmienni, a owe wartości dawały się wzajemnie oświetlać, przeciwstawiać i kojarzyć⁹.

Pięć lat po transformacji ustrojowej uczony przyznaje: „[w następstwie zaniku centrali] uległy zużyciu moje dotychczasowe sposoby radzenia sobie z bogactwem i różnorodnością tekstów «poezji współczesnej», [...] wyczerpała się – mówiąc szumnie – strategia czytania, którą dotąd z powodzeniem wobec nich stosowałem”¹⁰. Poezję z tych dwóch okresów Sławiński opisuje za pomocą metafory topograficznej; poezję poprzedzającą drugą połowę lat 80., mimo jej różnorodnych odmian, przyrównuje do stałego lądu, podzielonego na podobszary, lecz integralnego. Poezja, która powstała później, po 1989 roku, przypomina autorowi obraz archipelagu

⁶ Zob. B. Jasiński *Słowo na wietrze*, „Literatura” 1987 nr 7, s. 48.

⁷ J. Jarzębski *Poza realizmem. Proza polska w poszukiwaniu prawdy*, „Ruch Literacki” 1994 nr 3/4, s. 311.

⁸ J. Sławiński *Zamiast posłowania: zanik centrali*, w: tegoż *Przypadki poezji*, Universitas, Kraków 2001, s. 336. Pierwodruk: „Kresy” 1994 nr 2.

⁹ Tamże, s. 337.

¹⁰ Tamże, s. 336.

wysp i wysepek. „Wierszy dzisiejszych poetów [...] nie potrafię już postrzegać jako elementów jakiejś w miarę zrozumiałej konfiguracji; poszczególne twórczości tłumaczą się (lub nie tłumaczą się...) jedynie same w sobie: nie tylko, że każda ciągnie w swoim kierunku, bo to jest zwykłe, ale ich dążenia nie tworzą żadnych wspólnych węzłów ani splotów – nie komunikują się między sobą”¹¹, (choć to, co rozbrzmiewa, przyznaje autor, jest w dużej mierze kontynuacją już osłuchanych melodii)¹². Z perspektywy 1994 roku Janusz Sławiński diagnozuje koniec roli poezji jako ponadpartykularnej instytucji języka¹³. Diagnoza ta wciąż jest aktualna, ale można by się dziś zastanawiać, czy nadal poezja (ale również twórczość literacka innego rodzaju), widziana jako całość, rozsypuje się, tworząc archipeląg niepowiązanych zjawisk. Sądzę, że teksty literackie powstałe w ciągu ostatnich trzydziestu lat łączy w porządku wspólnych problemów choćby idea przewycięzania owej ponadpartykularności języka, odrzucenie koncepcji języka jako instytucji. Być może tego rodzaju dążenia ześrodkowały się w nowej centrali (niewykluczone, że jednej z kilku), która nie tylko łączy między sobą we wspólnych układach, odniesieniach, konwencjach utwory powstające w ostatnich latach, ale również wiąże dzisiejszą twórczość z literaturą XX wieku – na innych zasadach niż opisana przez Sławińskiego centrala.

Odwilż – nowe otwarcie

Zagadnienie literackości form Nieliterackich, rozpatrywane na tle historycznoliterackim, wywołuje kilka dodatkowych pytań poza tymi, które wyłaniają się z dotychczas zarysowanych przeze mnie problemów. Poza pytaniem o to, jakie elementy mowy przetwarzają

¹¹ Tamże, s. 337.

¹² Tamże.

¹³ Tamże, s. 338.

omawiani tu autorzy, za pomocą jakich środków, czemu służą ich eksperymenty – należy również spytać: dlaczego to robią? Abstrahując od indywidualnych, szczegółowych motywacji, które można wyłuskać z wywiadów czy autorskich deklaracji, zarysowuję tymczasem najbardziej ogólne przyczyny wzmożonego zainteresowania językiem w literaturze drugiej połowy XX wieku, zarazem uzasadniając chronologiczne ramy problematyki pracy.

Interesujący mnie okres rozpoczyna odwilż 1956 roku, która definitywnie zamknęła epizod narzuconej odgórnie monokultury realizmu socjalistycznego. Odrzucenie koturnowej, agitacyjnej poetyki i dyrektyw zawłaszczających słowo zrodziło wśród pisarzy naturalną potrzebę odzyskania własnego głosu¹⁴. Odwracali więc reguły socrealistycznej mowy, co jednak mogło dać tylko chwilowe poczucie suwerenności własnej wypowiedzi¹⁵. Wedle Janusza Sławińskiego poezja lat 1956-1980 (a można przyjąć, że literatura w ogóle) funkcjonowała w polskiej rzeczywistości jako wyłączony spod restrykcji słowa publicznego „rezerwat mowy”¹⁶. Warunkiem podtrzymania względnej autonomii wypowiedzi literackich było zachowanie ich zadowalającego oddalenia od istotnych społecznych spraw¹⁷, co przełożyło się w praktyce na poetykę przemilczeń i aluzji, na tematy zastępcze, kostiumy historyczne, ucieczki w utopie *etc.*

Literatura, zrazu wyzwolona z restrykcyjnych ograniczeń artystycznych, musiała zmierzyć się z innymi formami językowej opresji; z ograniczeniem wolności słowa i machiną cenzury, nadzorowaną przez Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk od 1946 do 1990 roku¹⁸, czy z powszechną biurokratyzacją życia (mnoże-

¹⁴ Zob. W. Bolecki *Wolne głosy*, w: tegoż *Prawdy niemiłe. Eseje*, Wydawnictwo Przedświt, Warszawa 1993.

¹⁵ Określenie Janusza Sławińskiego.

¹⁶ J. Sławiński *Rzut oka na ewolucję poezji polskiej w latach 1956-1980*, w: tegoż *Przypadki poezji*.

¹⁷ Tamże, s. 323.

¹⁸ W 1981 roku nazwę zmieniono na Główny Urząd Kontroli Publikacji i Widowisk.

niem wniosków, protokołów, pism, zażaleń, skarg itd.). Jak dowodzi choćby przykład *Nikiform*, upowszechnione formy komunikacji urzędowej przenikały do polszczyzny ogólnej, usztywniały język. Zniewolony i wielorako uwikłany w publiczne sprawy, wymagał rozbrojenia, obnażenia, krytyki, analizy, toteż literatura drugiej połowy XX wieku wedle słów Janusza Sławińskiego utrzymywała mowę „w stanie podejrzenia”¹⁹. Jak pisał Michał Głowiński, „w większości przypadków dzieła literackie [tego okresu – MB] są krytyką języka nie z powodu takiego czy innego metajęzykowego epizodu, ale jakby – całym sobą, całą swą strukturą, całym swym językowym uposażeniem”²⁰.

Autorzy poodwilżowych tekstów stanęli przed podwójnym zadaniem: rozbroić mowę cudzą i wypracować mowę własną. Było to zadanie orientujące twórczość wielu poodwilżowych pokoleń, środowisk, grup literackich; jedne koncentrowały swoje starania bardziej na krytyce nowych publicznych form wypowiedzi i ochronie mowy prywatnej, drugie zmierzały w większym stopniu do uformowania własnej artystycznej specyfiki – przez odrzucenie koturnowego tonu powieści produkcyjnych i schematyzacji wypowiedzi. Najdalej od zanegowanej przez nich mowy był język, którego sami używali w codziennej komunikacji: jednostkowy, potoczny, bliski zwyczajnemu doświadczeniu. Zabiegi banalizowania i wulgaryzowania wypowiedzi jeszcze bardziej oddalały język od hieratycznej mowy socrealizmu.

Problem wypracowywania języka literatury w drugiej połowie XX wieku omawia w nieco innym świetle Jerzy Jarzębski w rozprawie *Między „realizmem” a „prawdą” (proza krajowa po wojnie)*²¹, zwracając uwagę na wciąż powracający w dyskusjach, rozprawach,

¹⁹ J. Sławiński *Próba porządkowania doświadczeń*, w: tegoż *Przypadki poezji*.

²⁰ M. Głowiński *Literatura wobec nowomowy*, w: tegoż, *Narracje literackie i nie-literackie*, Universitas, Kraków 1997, s. 257.

²¹ J. Jarzębski *Między „realizmem” a „prawdą” (proza krajowa po wojnie)*, w: tegoż *W Polsce czyli wszędzie*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1992.

utworach tego okresu temat realizmu, który stał się postulowaną, lecz ostatecznie nieprzyjętą konwencją pisania i postrzegania rzeczywistości. Jarzębski stawia w swoim tekście pytanie nie tyle o to, „czym realizm [w tej epoce] jest?“, ile o to „«do czego służy?»“, dla jakich to innych problemów stanowi maskę lub symbol”²². Badacz zwraca uwagę na typowe dla tego okresu poczucie konieczności opisu wojennych doświadczeń²³, którym formę mogła wedle ówczesnych nadać powieść realistyczna.

Nowa formuła realizmu kształtowała się po wojnie w rozprawach i dyskusjach, publikowanych w nowo utworzonych czasopiśmie²⁴. W trzecim numerze dopiero powstałej „Twórczości” Kazimierz Wyka upominał się o potrzebę ówczesnego czytelnika, „w którego słusznym pojęciu sztuka staje się znów przewodnikiem życiowym, który domaga się odpowiedzi nie bezinteresownych, lecz kierunkowych”²⁵ – pisał, również w jego imieniu: „dziś nade wszystko pragniemy wiedzieć, w prosty ludzki sposób rozumieć”²⁶. Notabene w tej rozprawie krytyk opisał poza postulowanym czy prognozowanym realizmem również wywiedzione z dwudziestolecia międzywojennego, dominujące w tym okresie, postawy tragiczności i drwiny. Program realizmu w zasadzie się nie ziścił, ale owa dychotomia, mimo że związana z konkretnym zamiarem krytyka i wskazanym przez niego okresem historycznoliterackim, może wydać się właściwym modelem opisu późniejszych postaw pisarzy. Drwinę opisywał Wyka jako aurę „rozmyślnej, ironicznej i drażniącej zaczepliwości wobec świata, [...] kpiny podejrzliwej i nie chcącej

²² Tamże, s. 83.

²³ Tamże, s. 88.

²⁴ Zob. np. Rozmowy „Kuźnicy” (A. Ważyk, S. Żółkiewski, R. Matuszewski, J. Kott, P. Hertz, K. Brandys), „Kuźnica” 1947/1; H. Gosk *W kręgu „Kuźnicy”. Dyskusje krytycznoliterackie lat 1945–1948*, PWN, Warszawa 1985.

²⁵ K. Wyka *Tragiczność, drwina i realizm*, „Twórczość” 1945 nr 3, przedruk w: tegoż *Pogranicze powieści*, Czytelnik, Warszawa 1989.

²⁶ Tamże, s. 22. Ten wyimek zniknął zresztą z późniejszych przedruków.

się dać przychwycić na właściwym swym stosunku do rzeczywistości”²⁷. Tragiczność to w ujęciu krytyka „pewna aura psychiczna, szukanie konfliktów i rozwiązań o pozorach równie nieuniknionych co w tragizmie”²⁸; aura tragicznego sporu dziejów w grze postaw moralnych, w objawieniach zła i dobra w człowieku, „w nagłych olśnieniach wewnętrznych, po których zapadają w duszy znów ciemności”²⁹. Wydaje się, że wszystkie opisane w zakończeniu tej książki przypadki nieufnej krytyki mowy nieliterackiej są wyrazem tak pojmowanej drwiny.

Jak pisze Jerzy Jarzębski, „wojna zadała cios samej rzeczywistości”; rozbitą i niepoznawalną należało na nowo odkryć i zintegrować³⁰. Istotną kwestią była dezintegracja człowieka, „która przestała być już tylko doświadczeniem awangardowych twórców, stając się faktem społecznym dotyczącym wielu jednostek”³¹. Postulat realizmu wyrósł zatem ze społecznej potrzeby³². Nie został jednak spełniony.

Na tę powszechną potrzebę realistycznego opisu wojennych doświadczeń zjazd szczeciński Związku Zawodowego Literatów Polskich w 1949 roku, na którym ustanowiono socrealizm, „odpowiedział w sposób co najmniej osobliwy, skreślając z listy obowiązujących tematów literackich to właśnie, co nadal najsilniej domagało się artykulacji i rozpoznania: problem wojny i okupacji”³³. Jak pisze Jarzębski, najbardziej typowy wykwit literatury socrealistycznej, powieść produkcyjna, najsilniej grzeszyła przeciw założeniom realizmu, rozmijała się ze społecznym doświadczeniem i sprawdzalną

²⁷ Tamże, s. 10.

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże, s. 26.

³⁰ J. Jarzębski *Między „realizmem” a „prawdą” (proza krajowa po wojnie)*, s. 90.

³¹ Tamże, s. 92.

³² Tamże, s. 95.

³³ Tamże, s. 96.

w nim rzeczywistością³⁴. W istocie celem tego rodzaju twórczości nie była reprezentacja rzeczywistości, lecz uzgadnianie empirii z teorią³⁵. „Proza okresu stalinowskiego jest więc próbą opisu takiego doświadczenia poznawczego, które z samej swej istoty niczego nowego do naszej wiedzy o świecie nie wnosi – tylko demonstruje, jak partykularna rzeczywistość fabuły współgra z uniwersalną tezą ideologii”³⁶ – pisze Jarzębski.

Wedle autora rozprawy literatura, ugięta przemocą, sprzeniewierzenie swemu posłannictwu odreagowywała wiele lat. W okres odwilży weszła z kompleksem fałszu³⁷, nieprędko pokonanym; stąd obsesja prawdy i kłamstwa języka w twórczości późniejszych pokoleń³⁸. Anna Nasiłowska ujmuje ten sam problem z punktu widzenia problemów z cenzurą.

Skutki systemu kontroli były [...] bardzo poważne. Narastało przekonanie, że literatura współczesna ma kształt głęboko nieautentyczny i nie może mówić o sprawach, które interesują społeczeństwo³⁹.

Jednakże w okresie odwilży wierzono jeszcze w możliwość buntu i artystycznej autonomii. Wydawane w tym czasie teksty wywracały na nice wiele elementów produkcyjnych powieści. Retorykę kolektywnej pomyślności, do której wieść miała gorliwa praca stachanowca, zastąpił wedle Jana Błońskiego mit odrębności, nieszczęścia, lumpenproletariusza i mity erotyczne wcielające fatum

³⁴ Tamże, s. 97.

³⁵ Tamże, s. 103.

³⁶ Tamże, s. 104.

³⁷ Tamże, s. 106.

³⁸ T. Nyczek *W trumnach słów*, w: *Określona epoka. Nowa Fala 1968-1993. Wiersze i komentarze*, wyb. i oprac. Tadeusz Nyczek, Oficyna Literacka, Kraków 1995, s. 194.

³⁹ A. Nasiłowska *Literatura okresu przejściowego 1975-1996*, PWN, Warszawa 2006, s. 13.

niespełnionej miłości⁴⁰. Opowieści wielu odwilżowych debiutantów były tyleż odzwierciedleniem ich własnych doświadczeń, ile manifestem indywidualnej podmiotowości, wyrażonej w języku codziennym, czyli niezwiązanym ani ze sferą publiczną, ani ze stylem wysokoartystycznym (który młodym pisarzom kojarzył się wówczas głównie z jego socrealistyczną karykaturą). W sytuacji, gdy język urzędowy i obowiązujący do niedawna model polszczyzny literackiej kojarzono z opresyjnym zakłamaniami, mowa codzienna wydawała się źródłem pisarskiego autentyzmu; tym faktem można tłumaczyć jej rozpowszechnienie w literaturze po 1956 roku. Według Agnieszki Karpowicz codzienne rozmowy, gwary środowiskowe i wulgaryzmy występowały w literaturze podwilżowej w funkcji prawdy, autentycznego przekazu⁴¹. „Przenoszenie ich do literatury przypomina nieustanną próbę odkrywania w prozie pokładów żywej, społecznej różnorodności, która mogłaby zaświadczać o – tu autorka odwołuje się do słów Bachtina [MB] – «dynamice życia językowego»”⁴².

Okres pierwszej dekady po odwilży, jak pisze Janusz Sławiński, „zawdzięczał swoją dynamikę ewolucyjną przede wszystkim dwóm czynnikom. Pierwszy to energia nieprawomyślności – ruch zdecydowanego oddalania się od literatury doby stalinowskiej; drugi – rewolucja retrospektywna: odrabianie zaległości i swobodne zagnieżdżanie się mowy poetyckiej we własnej historii”⁴³. Zdaniem Sławińskiego odwilż skierowała uwagę ówczesnych pisarzy na przerwane tendencje rozwoju literatury w dwudziestoleciu międzywojennym:

⁴⁰ J. Błoński *Zmiana warty*, PIW, Warszawa 1961.

⁴¹ A. Karpowicz *Proza życia. Mowa, pismo, literatura (Białoszewski, Stachura, Nowakowski, Anderman, Redliński, Schubert)*, Wydawnictwo UW, Warszawa 2012, s. 548.

⁴² Tamże.

⁴³ J. Sławiński *Rzut oka na ewolucję poezji w latach 1959–1980*, w: tegoż *Przypadki poezji*, s. 318.

Ruch porzucania socjalistycznej przeszłości był [...] zarazem ruchem ku literackim przeszłościom wyklętym w latach stalinowskich, ku doświadczeniom pisarskim wtedy przekreślonym, zagłuszonym, uznanym za niebyłe lub wrogie; był ruchem nawiązywania do poetyk, stylów i epok, z którymi więzi zostały brutalnie potargane. Przywrócić czasowi terazniejszemu przeszłość utraconą – to wydawało się tak poetom, jak krytykom poezji zadaniem naczelnym⁴⁴.

Istotnie wiele przerwanych wojną i socrealizmem tendencji odrodziło się po 1956 roku, na przykład modernistyczne zainteresowanie językiem, skutkujące potrzebą jego analizy. Jednak radykalna krytyka praktyk językowych, związana ze zjawiskiem napływu form nieliterackich do języka literatury, i wypracowanie technik przetwarzania polszczyzny nieliterackiej to oryginalne zdobycze literatury drugiej połowy XX wieku⁴⁵.

Twórczość młodych gniewnych polskiej prozy nastawiona była raczej na doraźny cel ośmieszenia konwencjonalnych formuł reprezentacji właściwych propagandzie socrealizmu. Podobnie jak „pryszczaci” poprzednicy, prozaicy odwilży utrzymywali jednak swoje dzieła w ryzach tradycyjnej formy powieściowej. Abstrahując od zasadniczo odmiennej w okresie socrealizmu i odwilży ideowej

⁴⁴ Tamże, s. 307. W podobnym tonie wypowiada się Agata Stankowska. Badaczka w swojej książce poświęconej ówczesnym sporom o wyobraźnię poetycką traktuje socrealizm jako zdarzenie traumatyzujące, wyznaczające punkt zwrotny w historii literatury polskiej i kierunek dalszych jej przemian. Zob. A. Stankowska „Wizja przeciw równaniu”. *Wokół popaździernikowego sporu o wyobraźnię twórczą*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2013.

⁴⁵ Na marginesie wypada przy tym zauważyć, że zjawisko wypierania języka literackiego było również elementem manifestów futurystycznych, które postulowały odwrót od tradycji pięknego opowiadania, prostotę i dosadność języka oraz demokratyzację literatury. Jak wiadomo, nie miały one jednak takiej trwałości jak omawiane przeze mnie tendencje, które zresztą wiążą się z innego rodzaju przetwarzaniem mowy niż te znane z wierszy futurystów. Zob. G. Gazda *Futuryzm w Polsce*, Ossolineum, Wrocław 1974.

sfery dzieła literackiego, utwory obydwu antagonistycznych formacji pokoleniowych stanowią w gruncie rzeczy dwie odmienne realizacje jednego modelu powieści, który charakteryzuje linearna, zwarta narracja, stanowiąca starannie skomponowaną i zamkniętą całość. Tylko język odbiega w twórczości debiutanów odwilżowych od normy stylu artystycznego, nie tylko w obrębie dialogów, lecz także w narracji, co jest pierwszym po wojnie, podjętym na dużą skalę, sygnałem przesuwania granic literackości.

Jak zauważył Julian Kornhauser, wykorzystywanie wypowiedzi nieliterackich w twórczości poodwilżowej było oznaką przynależności środowiskowej; „język potoczny charakteryzuje [wówczas – MB] wyłącznie przedstawicieli środowiska «niskiego» (ludzi niewykształconych, lumpów, cwaniaków z przedmieścia)”⁴⁶, których rolę chętnie odgrywali pisarze tych lat (m.in. Marek Hłasko, Marek Nowakowski, Stanisław Grochowiak, Ireneusz Iredyński, Andrzej Bursa i młodszy Janusz Głowacki). „Przytaczanie mowy potocznej było w tamtej literaturze sygnałem wyrażnie innej rzeczywistości językowej, obecnej w utworze na obrzeżach standardu języka”⁴⁷.

Przypadkiem osobnym pozostaje debiutujący wówczas Miron Białoszewski, którego twórczość okazała się nowatorska zarówno w stosunku do innych autorów tego okresu, jak i w szerszej perspektywie przemian mimetyzmu językowego oraz redefiniowania pojęcia literackości; wytyczyła kierunek dalszego rozwoju tendencji do przetwarzania polszczyzny potocznej i mówionej w dziele literackim. Niemalą rolę odegrali tu również inni poeci lingwistyczni⁴⁸ – poza Białoszewskim Janusz Sławiński w rozprawie opisującej ten nurt wskazuje również Zbigniewa Bieńkowskiego i Tymoteusza

⁴⁶ J. Kornhauser *Język we współczesnej literaturze polskiej w: tegoż Poezja i codzienność*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 94.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ Nurt poezji lingwistycznej opisał Janusz Sławiński w artykule *Próba porządkowania doświadczeń*, w: tegoż *Przypadki poezji*.

Karpowicza⁴⁹, którzy co prawda nie sięgali raczej w swojej poezji do języka potocznego, ale podtrzymywali w niej nieufność do języka jako takiego. Uczony zwraca uwagę na dialektyczny charakter relacji poezja – język, który jest w tej twórczości głównym układem odniesienia. Zaznacza przy tym nadrzędną wartość poezji, która „stanowi układ sprawdzeń dla języka”⁵⁰. „Język [...] nie tyle reprezentuje interesy «ja» wobec świata, co odwrotnie – reprezentuje ów świat wobec podmiotu. Jest porządkiem zewnętrznym i obiektywnym, w którym trzeba się jakoś urządzić”⁵¹. A więc język wykracza w tej poezji poza funkcję narzędzia, za pomocą którego można by opracować zewnętrzną wobec niego rzeczywistość⁵², i jak w twórczości modernistycznej, np. w „poetyckim modelu prozy”⁵³, staje się rzeczywistością samą w sobie, „zasadniczym stanem skupienia świata, który poezja bada, podejrzewa, demaskuje czy uwzniośla”⁵⁴.

Literatura zaczyna bacznie przyglądać się mowie. Kulminację tej tendencji przynosi wkrótce poezja Nowej Fali czy szerzej ujmując: poezja Pokolenia 68. W tym kręgu znalazło się wielu autorów szczególnie zainteresowanych artystycznym przetwarzaniem form nieliterackich – m.in. Stanisław Barańczak, Ryszard Krynicki, Julian Kornhauser, Lech Dymarski, Leszek A. Moczulski, Stanisław Stabro, Lothar Herbst, Jarosław Markiewicz, Jacek Bierezin, Andrzej Titkow, Leszek Szaruga czy Krzysztof Karasek, a więc autorzy z różnych

⁴⁹ Edward Balcerzan wskazuje także Witolda Wirpszę. Zob. E. Balcerzan *Poezja polska w latach 1939-1965*. Z kolei Joanna Orska w gronie lingwistów widzi również Edwarda Balcerzana i Jerzego Ficowskiego. J. Orska *Zakończenie*, w: *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Universitas, Kraków 2004, s. 477.

⁵⁰ J. Sławiński *Rzut oka na ewolucję poezji w latach 1959–1980*, s. 294.

⁵¹ Tamże, s. 295.

⁵² Tamże.

⁵³ Tego kontekstu autor rozprawy nie przywołuje.

⁵⁴ Tamże, s. 295.

środowisk⁵⁵ i grup literackich. Twórcy Nowej Fali, jak pisze Tadeusz Nyczek, autor antologii tej twórczości, nie kierowali się założeniami konkretnego wspólnego programu literackiego, ale wszystkie wystąpienia i publikacje reprezentantów tego nurtu „koncentrowały się na pograniczach sztuki i życia”⁵⁶.

Ideą wiążącą poezję tych twórców było osadzenie literatury w bieżącej rzeczywistości, a także jej postromantyczne posłannictwo zaangażowania w sprawy zbiorowości. Poeci nowofalowi przynosili zresztą ugruntowaną w historii idei dychotomię romantyzmu i klasycyzmu w kontekst własnych poetyckich doświadczeń, by opisać społeczną rolę swojej twórczości. Stanisław Barańczak w rozprawie *Nieufni i zadufani* wskazał na cztery postawy ówczesnych autorów: klasycyzm dogmatyczny i sceptyczny oraz romantyzm anarchistyczny i dialektyczny. Największą wartość upatrywał w ostatnim typie poetyckości, romantyzmie dialektycznym, za pomocą którego scharakteryzował poezję Pokolenia 68, ale cenił również sceptyczną odmianę klasycyzmu. Te dwie formy poetyckości łączyła ironia, dystans i nieufność – w wariacie romantycznym nakierowana na analizę języka pojętego jako system i wizja świata. Za ich nadrzędny cel poeta uznawał ujawnianie sprzeczności, schematyzmu i ambivalencji ówczesnej polszczyzny⁵⁷.

Jeden z autorów manifestu *Świat nie przedstawiony*, Julian Kornhauser, również widział specyfikę i wartość swojej grupy poetyckiej w kontynuacji postawy romantycznej. Jej wyrazem jest w XX wieku, jak pisał, walka poetów o czynne uczestnictwo sztuki w kształtowaniu nowego życia zbiorowości, wyzwolenie indywidualizmu artystycznego, potęgowanie ekspresji jednostki, rozbijanie schematów

⁵⁵ Choć większość autorów wywodzi się z Krakowa i Poznania, z czasem z poezją Pokolenia 68 kojarzono poetów z Łodzi, Warszawy czy Wrocławia.

⁵⁶ *Określona epoka. Nowa Fala 1968-1993. Wiersze i komentarze*, wyb. i oprac. T. Nyczek, Oficyna Literacka, Kraków 1995.

⁵⁷ S. Barańczak *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Ossolineum, Wrocław 1971.

i proponowanie nowych, zmysł aktualności, który budzi w społeczeństwie mocne poczucie realizmu⁵⁸. Zagajewski i Kornhauser odcinali się przy tym od popaździernikowej twórczości „świata wyimaginowanego, niezależnego, ciepłego od metafor i rozkoszy wyobraźni”⁵⁹, jak ją określali; mieli tu raczej na myśli takich poetów jak Jerzy Harasymowicz i Bohdan Drozdowski czy twórcy Orientacji Poetyckiej Hybrydy (Jerzy Leszin, Krzysztof Gąsiorowski, Andrzej K. Waśkiewicz), a nie zbuntowanych odwilżowych prozaików albo prowokacyjnych poetów turpistycznych⁶⁰.

W istocie wartości i cele tych dwóch pokoleń – 56 i 68 – miały wiele punktów stykowych. Autorzy tekstów poodwilżowych i twórcy Nowej Fali po okresie odgórných dyrektyw artystycznych zmierzali do wypracowania własnego języka, odcinali się od formuł ujednocionej mowy; starsi niemal zupełnie usunęli ją poza obręb

⁵⁸ J. Kornhauser *Nowa poezja*, w: A. Zagajewski, J. Kornhauser *Świat nie przedstawiony*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.

⁵⁹ J. Kornhauser *U nas w Paryżu, czyli o pokoleniu „Współczesności”*, w: *Świat nie przedstawiony*, s. 73.

⁶⁰ Skądinąd turpizm, nazwany tak *ex post* przez Stanisława Grochowiaka w reakcji na znany pamflet Juliana Przybosa *Oda do turpistów*, był jeszcze jedną reakcją na narzucone wartości socrealizmu; estetyce dyskusyjnego piękna przeciwstawił dominującą w tej twórczości ideę gloryfikowanej brzydoty. Jak pisał Grochowiak w swoim tekście programowym, turpizm był formułą realistyczną. Debiutanci 1956 roku stają się turpistami „przez upartą dążność do odmitologizowania poezji, do nasycenia jej rzeczywistym życiem i troskami polskiego społeczeństwa. Jak inaczej rozumieć atrakcyjność pierwszych wierszy Biało-szewskiego, jeśli nie dla swoistego mizerializmu, który w tym kraju był i jest jeszcze doświadczeniem powszechnym? Nie okłamujmy się. Żyjemy w Polsce, która z wielu uzasadnionych przyczyn jest krajem ludzi biednych i w tym sensie «chorych», «brzydkich», «kalekich». Wydobyć tych właściwości życia w poezji turpistów wydało się Grochowiakowi przejawem ich postawy realistycznej. S. Grochowiak *Turpizm, realizm, mistycyzm, „Współczesność”* 1963 nr 2, cyt. za: E. Balcerzan *Poezja polska w latach 1939-1965*, cz. 1, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1982, s. 211. Zob. też. J. Łukasiewicz *Szmaciarze i bohaterowie*, Znak, Kraków 1963.

własnego języka, młodszy wręcz przeciwnie: wprowadzili ją do własnych utworów w kompromitującym propagandę przetworzeniu. Twórcy obydwu pokoleń mieli aspiracje nowatorskie i realizowali je, nasycając teksty zjawiskami z porządku codziennych spraw. Te dwie formacje pokoleniowe odróżniał typ uczestnictwa w życiu społecznym – poeci Nowej Fali częściej przyjmowali postawę zaangażowaną niż odwilżowi outsiderzy.

Niejako ponad podziałami twórczości na nurty i pokolenia, ale w ścisłym związku z problemami trawiącymi literaturę polską tego okresu, rozwija się w niej jeszcze jedna istotna tendencja: w drugiej połowie XX wieku święci triumfy „kariera autentyku” wedle pojęcia Jerzego Jarzębskiego. Badacz nazywa autentykiem „taki element utworu, który – na mocy umowy autora z czytelnikiem – traktuje się w odbiorze jako odbicie realnego, jednostkowego faktu (przedmiotu, osoby, zdarzenia), odniesionego do sfery osobistego doświadczenia pisarza jako człowieka z krwi i kości”⁶¹. A wraz z realnymi osobami w tekście utworu, jak pisze Jarzębski, mogą się również pojawić ich autentyczne, przytoczone przez autora wypowiedzi, czyli dokumenty, listy czytelników, fragmenty artykułów czy książek⁶². Odbiorca tego czasu (pisze Jerzy Jarzębski w innym artykule) „domaga się od pisarza kreacji osobowych, ale nie dowierza fikcji, «literackości», domaga się od prozy empirii w sensie jak najbardziej dosłownym, poświadczonych rzeczywistościami przeżyciami – takiej, jakiej doświadczyć może sam autor, nie zaś twory jego wyobraźni”⁶³. Zwraca na to uwagę również Przemysław Czapliński: „czytelnik, karmiony propagandowym kłamstwem i sztuczną sztuką szukał «prawdziwej literatury» i bliskości autora. Prawdziwej w sensie zawartości (a więc nie uciekającej w fikcję przed teraźniejszością),

⁶¹ J. Jarzębski *Kariera „autentyku”*, w: tegoż *Powieść jako autokreacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 339.

⁶² Tamże, s. 342.

⁶³ J. Jarzębski *Powieść jako autokreacja*, w: tegoż *Powieść jako autokreacja*, s. 418.

prawdziwej, czyli nie stwarzającej nadmiernych problemów rozdętą literackością”⁶⁴.

Autentyk jest żywiołem niezależnym od fabulacyjnej inwencji autora – w podwójnym znaczeniu tego słowa; pochodzi z realnych doświadczeń pisarza, nie jest elementem wytworzonego świata. A ponieważ rządzi się niejako własnymi prawami, nie podlega standardowym regułom opracowania zdarzeń w dziele literackim. Jerzy Jarzębski przedstawia materię autentyku jako semantycznie niewyczerpywalny żywioł, który stale ingeruje w porządek opowieści i przytłacza ją swoim niedającym się opanować nadmiarem⁶⁵. Narrator takich opowieści jest niezdolny do wyboru obrazów i wypowiedzi, które można by ułożyć w linearną, zwartą opowieść lub choćby zbiór anegdot. „Jego [...] cechą charakterystyczną staje się demonstrowana niemożność pełnego ogarnięcia prezentowanego świata”⁶⁶. Jest to skądinąd niemoc demonstracyjnie udawana, a wszelkie oznaki rezygnacji z przywileju wszechwiedzy i – parafrazując badacza – suwerennego gospodarowania materiałem zdarzeń⁶⁷ można równie dobrze odczytywać jako sygnał odrzucenia tradycyjnej konwencji opowiadania.

Z drugiej strony kłopot z opracowaniem językowego autentyku wynika też z obcości mowy. Narrator⁶⁸ „nie mogąc niczyjej wypowiedzi rozbroić z obcości, nie potrafi jej zrelacjonować i w to miejsce pracowicie przytacza wszystko *in extenso*. Nie dowierzając apriorycznym hierarchiom ważności osób, wsłuchuje się w głos każdego, reprodukuje «nie plewiony ogród» strzępków cudzej mo-

⁶⁴ P. Czapliński *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 277.

⁶⁵ J. Jarzębski *Kariera „autentyku”*, s. 360.

⁶⁶ J. Jarzębski *Powieść jako autokreacja*, s. 402-403.

⁶⁷ Tamże.

⁶⁸ Jarzębski pisze tu o prozie Andermana, ale można przyjąć, że problem dotyczy też innych twórców.

wy”⁶⁹. Z czasem jednak literatura podporządkowuje swoim celom żywioł cudzej mowy, czyniąc z niej tworzywo skomplikowanych eksperymentów znaczeniowych i formalnych. Problem autentyczności, prawdy, odniesienia do rzeczywistości powoli zanika, wybija się natomiast rola literackości tych zabiegów.

Wracając tymczasem do historycznoliterackiego porządku przemian nieliterackiej literatury, chciałabym opisać pokrótce twórczość następnych pokoleń, dla których problem ten był istotny. W połowie lat 70. zaczęło formować się nowe środowisko pisarzy „młodej prozy”⁷⁰, w której Henryk Berezka dopatrywał się „rewolucji artystycznej”. Orędownik i propagator tego ruchu uważał, że odkrywanie żywej mowy jest „buntem przeciwko samowładztwu języka pisanego, jest wyzwaniem języka wyobraźni i mowy spod terroru, który sprawił, że cmentarzyska słów narzuciły swoje prawo śmierci życiu języka”⁷¹, sam zaś język pisany narzucił naturalnej, żywej mowie „tyrańską dominację”⁷², skutkującą redukcją języka „do bezsensownych manipulacji ustaleniami słowników poprawnej polszczyzny, w których – Bóg wie na jakiej podstawie – szukano kryteriów literackiego wartościowania”⁷³. W dużej mierze chodziło tu o dowartościowanie nieinteligentnej mowy.

Pełne przesady deklaracje krytyka sprowokowały wiele głosów sceptycznych⁷⁴. Krytycy i badacze⁷⁵ wytykali Berezce utopijny

⁶⁹ Tamże, s. 390.

⁷⁰ Zob. J. Galant *Polska proza lingwistyczna*; J. Błoński *Dwie groteski – i pół*, „Literatura” 1987 nr 5; M. Stala *Parodia i wartość (O jednym z nurtów młodej prozy lat siedemdziesiątych)*, w: *Studia o narracji*, red. J. Błoński, J. Sławiński, S. Jaworski, Ossolineum, Wrocław 1982 oraz W. Wyskiel *Narracje literackie wobec wzorców komunikacji potocznej*, w: *Studia o narracji*.

⁷¹ H. Berezka *Bieg rzeczy. Szkice literackie*, s. 8-9.

⁷² Tamże, s. 14.

⁷³ Tamże.

⁷⁴ Zob. B. Maj *Martwe dusze*, „Nowy Wyraz” 1980 nr 7/8; J. Błoński *Dwie groteski – i pół*; P. Czapliński *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*.

⁷⁵ „Rewolucję artystyczną” traktowano w środowisku krytyków i badaczy raczej z dystansem, choć wielu doceniało wkład Berezki w popularyzację debiutów

charakter idei „żywej mowy” wyzbytej pierwiastka kreacyjności i zwracali uwagę na literackość tej prozy. Wedle Jana Galanta językowy autentyzm w książkach autorów z kręgu Berezy jest „*de facto* pochodną zabiegów stylizacyjnych, funkcją parodii, objawem intertekstualnego usytuowania wypowiedzi literackiej”⁷⁶, a nie odzworowaniem żywej mowy.

Młodą twórczość lat 70. Jan Galant określa jako prozę lingwistyczną przez analogię do pojęcia poezji lingwistycznej. Tym samym zwraca uwagę na widoczną w niej koncepcję języka jako świata przedstawionego⁷⁷. Za „ironią, połączoną z zabiegami czyniącymi sam akt opowiadania przedmiotem przedstawionym, stoi przekonanie, że dzieło narracyjne nie jest opisem rzeczywistości zewnętrznej, lecz jedynie – i aż – artystycznym tworem językowym, artefaktem”⁷⁸,

na łamach „Twórczości”. Wedle Jana Galanta (i wielu innych autorów, zob. np. niektóre wypowiedzi z cyklu *Młoda proza – dezercja warty*, „Literatura” 1987 nr 5-12; *Rewolucja literacka czy zmiana pokoleń?*, „Miesięcznik Literacki” 1987 nr 2/3). Bereza uczynił z przekonań literackich przedmiot wiary; w tej sytuacji „głosiciele innych poglądów i polemisci postrzegani są jako pozbawieni wiary ślepcy” w: J. Galant *Polska proza lingwistyczna*, s. 39. „Każdy, kto z poglądami autora [tj. Berezy – MB] się nie zgadza, niejako automatycznie staje w szeregu tych, którzy ulegają «wybzdyczeniom kulturalnym» i nie dostrzegają niepodważalnych faktów. Polemika z taką teorią staje się utrudniona, ponieważ program Berezy, składając się z dogmatycznie traktowanych «prawd», oczekuje całkowitej akceptacji, a nie dyskusji, jest przykładem wyznawczego stosunku do literatury”; w: J. Galant *Polska proza lingwistyczna*, s. 34. Na temat „młodej prozy” i „rewolucji artystycznej” zob. *Licytacja. Szkice o nowej literaturze*, Z. Bauer *Dekada*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1986.

⁷⁶ J. Galant *Polska proza lingwistyczna*, s. 37. W innej części rozprawy badacz przywołuje słowa B. Jasińskiego: „Literatura albo jest literacka, albo jej nie ma – od tej alternatywy nie ma ucieczki. Co najwyżej mówić możemy o takim sposobie zorganizowania owej literackości, aby tekst sprawiał wrażenie autentyzmu”. B. Jasiński *Słowa na wietrze*, „Literatura” 1987 nr 7, s. 47; cyt. za: J. Galant *Polska proza lingwistyczna*, s. 59.

⁷⁷ Zob. W. Bolecki *Język jako świat przedstawiony. O wierszach Stanisława Barańczaka*, w: tegoż *Pre-teksty i teksty*.

⁷⁸ J. Galant *Polska proza lingwistyczna*, s. 65.

pisze Galant o twórczości Łozińskiego, ale wydaje się, że ironia, skomplikowane odniesienie do rzeczywistości, koncepcja dzieła jako tworu językowego to charakterystyczne cechy również innych pisarzy z tego kręgu (a wskazać w nim można Ryszarda Schuberta, Jana Drzeżdżona, Józefa Łozińskiego, Donata Kirscha, Marka Słyka, Grzegorza Musiała, Janusza Andermana czy Jerzego Pluteę).

Wśród ogólnie sformułowanych wyznaczników tej prozy Galant wyróżnia literacką nobilitację funkcjonalnych i kolokwialnych odmian języka, która, jak można dodać, zasadniczo odróżnia tę formację od Nowej Fali, w większym stopniu skoncentrowanej na krytyce oficjalnej mowy urzędowej. Badacz wskazuje ponadto na destrukcję tradycyjnych form narracyjnych oraz estetykę cytatu i stylizacji⁷⁹. „Młoda proza” z kręgu „rewolucji artystycznej” nie traktowała artystycznej krytyki praktyk językowych w kategoriach odpowiedzialnego posłannictwa, przyświecała jej raczej intencja literackiej gry czy kontrkulturowej prowokacji (bliskiej ideom pokolenia 56, choć poetyka twórczości spod znaku „rewolucji artystycznej” jest całkiem inna).

Lata 70. to okres szczególnego nasilenia tych tendencji w literaturze, ale już krótko po odwilży pojawiły się pierwsze oznaki przełamania standardowych reguł pisarstwa artystycznego, zwłaszcza w debiutach pokolenia „Współczesności”, które z perspektywy dzisiejszych eksperymentów dość zachowawczo włączały do języka elementy leksyki miejskiego półświatka. „Początkowo «kolokwialność» była wyraźnie przytłumiona albo konwencją, albo konwenansem obyczajowym. W nieznacznym tylko stopniu literaturze udawało się przenosić wszystkie będące w użyciu warianty mowy potocznej. Istniała wyraźna granica jej przytoczenia”⁸⁰ – pisał o popaździernikowej literaturze Julian Kornhauser. Z czasem owa granica zaczęła się przesuwac, a użycie mowy nieliterackiej przestało się wiązać z kontrkulturowym wizerunkiem zbuntowanego lumpenproleta-

⁷⁹ J. Galant *Polska proza lingwistyczna*, s. 56-57.

⁸⁰ J. Kornhauser *Język we współczesnej literaturze polskiej*, s. 93.

riusza, stało się częścią coraz powszechniej stosowanych praktyk artystycznych, by w końcu, w ostatnich kilkunastu latach przeistoczyć się w element literackiego mainstreamu. Druga fala tego wzmożenia tendencji do przetwarzania form Nieliterackich przypadła na pierwsze lata XXI wieku⁸¹. W twórczości powstałej po 1989 roku styl potoczny stał się naturalnym, podstawowym rejestrem wypowiedzi, a eksperymentalne cytowanie form Nieliterackich zatraciło sens literackiego ekscesu, przeciwnie: stało się normą.

Warto tu raz jeszcze przypomnieć jedną z głównych tez książki Agnieszki Karpowicz, że język potoczny, traktowany jeszcze w czasie odwilży jako temat, motyw, wątek literatury, stał się w latach 70. jej tworzywem⁸². O ile jednak po 56. roku był uznawany za gwarant prawdy i autentyczności, o tyle w twórczości Andermana, Schuberta i innych autorów następnego pokolenia zmienia się stosunek do mowy ulicy, nie jest już przeciwstawiana sztuczności języka literatury, traktowana jak rękojmia szczerości⁸³. „Żywa mowa zwykłych ludzi służy w tych utworach przede wszystkim ukazaniu językowych mechanizmów uwewnętrznienia opresji, obłudy, wyobcowania i braku relacji międzyludzkich”⁸⁴.

⁸¹ Mam tu na myśli m.in. twórczość Doroty Masłowskiej, Zbigniewa Kruszyńskiego, Michała Witkowskiego, Janusza Rudnickiego, Andrzeja Stasiuka, Darka Foksa, Jacka Podsiadły, Marcina Świetlickiego, Marcina Barana, Marcina Sendeckiego, Mariusza Grzebalskiego, Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, Mariusza Grzebalskiego, Dariusza Sośnickiego, Piotra Sommera, Bohdana Zadury, Jerzego Jarniewicza, Adama Poprawy, Krzysztofa Jaworskiego, Macieja Meleckiego, Marty Podgórnika, Justyny Bargielskiej, Krzysztofa Śliwki, Kiry Pietrek, Szczepana Kopyta, Tomasza Bąka, Julii Szychowiak, Jakuba Kornhausera, Marcina Czerkasowa, Bartosza Sadulskiego, Joanny Lech, Edwarda Pasewicza, Jasia Kapeli, Ziemowita Szczerka, Jakuba Żulczyka, Krzysztofa Vargi, Macieja Malickiego, Sławomira Shuty, Mirosława Nahacza, Piotra Czerwińskiego, Szymona Wróblewskiego, Jana Klaty, Michała Walczaka, Pawła Demirskiego.

⁸² A. Karpowicz *Proza życia*.

⁸³ Tamże, s. 550.

⁸⁴ Tamże.

Tendencja do traktowania języka potocznego jak tworzywa literatury zaowocowała serią dalszych przemian. Literackie eksperymenty z materią żywej mowy – rozwinięte w latach 70. i kontynuowane w dzisiejszej prozie – dotyczą zasadniczo podobnych kwestii i nie odbiegają od siebie znacząco, choć można tu wskazać kilka zmian i nowych tendencji. Przede wszystkim utwory powstałe wcześniej sprawiają niekiedy wrażenie pozbawionych artystycznej ingerencji – autorzy umieszczają często w tekście odrębne, niby-nieprzetworzone wypowiedzi, tak by mówiły same za siebie. Tymczasem w nowszej prozie narrator wraca i wyraziście eksponuje swoją rolę. Często na przykład zmienia postać: komentuje przebieg narracji w sposób podważający jej wartość mimetyczną, by innym razem potwierdzać wiarygodność przedstawienia; mnoży elementy autentyczne, co jednak nie daje efektu autentyczności przedstawienia (skoro narrator przybliża z obsesyjną pedanterią rozmaite drobiazgi zupełnie nieistotne w przebiegu wątej fabuły); łączy sekwencje narracji pochodzące z różnych rejestrów stylistycznych; różnicuje stopnie referencyjności słowa w obrębie jednej wypowiedzi – niektóre jej elementy dają się z łatwością odnieść do potocznych użyczeń języka, niektóre celowo rażą ostentacyjnie eksponowaną umownością. Odmiennego zdania w kwestii obecności podmiotu jest Joanna Orska. Utwory bazujące na autentyku, składające się zarówno z cudzych myśli i indywidualnych doświadczeń, z cytatów i własnych (tj. autora) słów, z języka cudzego i prywatnego, uciekające się do różnych gatunków, również paraliterackich, upodrzędniają zdaniem badaczki podmiot wobec dyskursu. Tworzenie dyskursu niejednorodnego, przypadkowego, operowanie skojarzeniami, głosami z zewnątrz, założona nieodkrywczość pozbawiają liryczne „ja” przywilejów kreatora⁸⁵.

⁸⁵ J. Orska *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989-2006*, Universitas, Kraków 2006, s. 33.

Anna Kałuża zwraca z kolei uwagę na tendencję do „rozszerzania pola możliwości estetycznych”⁸⁶ najnowszej poezji polskiej, a zarazem na zjawisko demokratyzowania warunków komunikacji⁸⁷, przełamywania bariery hermetyczności poezji, mitu – jak pisze – estetycznego wywyższania sztuki⁸⁸. W kontekście poezji Szczepana Kopyta autorka pisze celnie o zjawisku poezji globalnej, którą rozumie jako „sieć odwołań religijnych, sportowych, politycznych, literackich, obyczajowych”, zdecydowanie wykraczających poza kulturowe sprawy lokalne⁸⁹, a także zapewne – dodam od siebie – poza język jednej z tych dziedzin, czyli literatury; sądzę zresztą, że pojęcie to można uznać za uniwersalne i odnosić do twórczości innych piszących dziś poetów i poetek.

Zdaniem Anny Kałuży „próba przemiany beziły poezji w atrakcyjny model komunikacji – pozbawiony znamion autorytatywności, ale też niebędący odwołaniem do przekonania o zasadniczej izolacji poezji w społeczeństwie – zwiększyła, paradoksalnie, «zapotrzebowanie» na taki sposób pisania, który nadal utrwałaby bezkrytyczny odbiór, proponował czytelnikowi gotowy zestaw zachowań lekturowych, odpowiadał na potrzebę kultu”⁹⁰. Tym sposobem swobodniejsza mowa, powracająca kolejny raz w historii literatury w nowej odmianie, ustabilizowała się w konwencję języka poezji po 1989 roku.

Nowsza twórczość lingwistyczna stanowi w dużej mierze kontynuację poezji i prozy lingwistycznej lat 70.⁹¹. „Młoda literatura” z okresu po 1989 roku przyswoiła wcześniejsze tendencje; prze-

⁸⁶ A. Kałuża *Pod grą. Jak dziś znaczą wiersze, poetki i poeci*, Universitas, Kraków 2015, s. 28.

⁸⁷ Tamże, s. 27.

⁸⁸ Tamże, s. 23.

⁸⁹ Tamże, s. 27.

⁹⁰ Tamże, s. 24.

⁹¹ Zwraca na to uwagę Przemysław Czapliński, zob. *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*.

jęła schedę po starszych twórcach. O nowym wzorcu wierszowym powstałym w tym czasie, lecz po części wywiedzionym z wcześniejszych poetyk, pisze np. Karol Maliszewski. Zdaniem badacza w poezji polskiej przełomu lat 80. i 90. (i nieco późniejszej) widać polemiczny stosunek do klasycznego, tj. zwyczajowego, modelu języka poetyckiego i normy nadwartości lirycznej. W pierwszych latach po transformacji pojawiły się wiersze płaskie, prowokacyjnie banalne, celowo rozmyte, ale z tego tygła banalizmu i kolokwialności wyłoniła się zdaniem Maliszewskiego nowa norma, której dalekie echa sięgają wczesnoskamandryckiej i futurystycznej kolokwialności⁹². W większym jednak stopniu poezja ta nawiązuje do abnegackiej i outsiderskiej postawy tzw. „spornych postaci literatury polskiej”⁹³ (tu Maliszewski wymienia Bursę, Białoszewskiego, Czycza, Zadurę, Wojaczka, Stachurę, Rationia i Laine’a), którzy w swoim czasie tworzyli antynormę⁹⁴. „Gra toczyła się o przełamanie normy albo raczej przełamanie jej zakresu i szła w tym kierunku, żeby mianem poetyckości dało się objąć większy zasób realizacji tekstowych”⁹⁵.

Jeśli jednak poetki te i poeci (oraz młodszy) wykuwają jakiś nowy kształt poetyckości swego języka, po trosze czerpiąc z XX-wiecznych tradycji, czynią to nie tyle dla samej idei oryginalności czy nowatorstwa. Według Pawła Kaczmarek, tacy autorzy jak Kira Pietrek, Konrad Góra, Szczepan Kopyt, Szymon Domagała-Jakuć, Ilona Witkowska, Tomasz Bąk, (czyli pokolenie młodsze od autorów „Brulionu”), piszą raczej po to, by coś powiedzieć o współczesnym

⁹² K. Maliszewski *W normie i poza normą. O życiu literackim ostatnich lat głos współczesnika*, w: *Normalność i konflikty. Rozważania o literaturze i życiu literackim w nowych czasach*, red. P. Czaplinski, P. Śliwiński, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2006, s. 49.

⁹³ Tamże.

⁹⁴ Tamże.

⁹⁵ Tamże, s. 50.

świecie i języku⁹⁶. „Uprawiają spontaniczny, twórczy recykling: czerpią z różnych rejestrów i tradycji, wszystkie dostępne narzędzia i strategie oceniając nie pod kątem ich wyobrażonego «zużycia», ale tego, co można z nimi dziś zrobić. To «dziś» jest kluczowe: chęć mówienia o konkretnym świecie i konkretnym (historycznym) momencie jest dużo ważniejsza niż popisowe innowacje”⁹⁷ czy idea wykorzystania narzędzi sprzed dekady (czy kilku dekad)⁹⁸.

Choć odniesienie własnej poezji do twórczości lat poprzednich niekoniecznie jest nadrzędnym celem poetów (wszystkich zresztą pokoleń), z perspektywy opisu historycznoliterackiego można jednak przyznać, że w literaturze ostatnich ponad sześćdziesięciu lat wyraźnie widać – pośród wielu innych – jeden nurt przemian języka literatury, który coraz bardziej egalitaryzuje się i demokratyzuje, w coraz większym stopniu nasiąka różnymi odmianami mowy. Dzieje się tak, mimo że problem będący źródłem artystycznej krytyki praktyk językowych w okresie PRL, czyli zawłaszczenie mowy, którą należało odkłamać i odzyskać, rozwiązała transformacja ustrojowa. Czy w takim razie przełom w literaturze przyniósł rok 1989, nad czym zastanawiali się badacze literatury tego czasu⁹⁹, czy może początek lat siedemdziesiątych oraz wcześniejsze zmiany, które utorowały drogę eksperymentom literackim¹⁰⁰? Ironiczna

⁹⁶ P. Kaczmarek *Wysoka łączliwość. Szkice o poezji współczesnej*, Fundacja na rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza, Wrocław 2018, s. 158.

⁹⁷ Tamże.

⁹⁸ Tamże.

⁹⁹ Pytanie o przełomowość tego okresu w historii literatury polskiej stawiają w swoich rozprawach m.in. J. Sławiński *Zanik centrali*, „Kresy” 1994 nr 2 oraz P. Czapliński *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.

¹⁰⁰ Oczywiście jest rzeczą dyskusyjną, na ile wskazane przeze mnie cezury istotnie są przełomowymi momentami w historii literatury polskiej. Zdaniem Joanny Orskiej przełomy są badawczymi „widmami” projektowanymi przez badaczki oraz krytyków i wynikają z oczekiwań zbiorowej świadomości literackiej, a wywodzą się z samego języka modernizmu. Przełom jest misją modernizmu

nieufność wobec języka, wynikająca początkowo z pobudek politycznych, z czasem, w okresie swobody artystycznej i wolności słowa stała się zjawiskiem charakteryzującym twórczość wielu autorów. Jak pokazał czas, była to scheda literacka, nie tylko polityczna¹⁰¹.

Przedstawione wyżej koncepcje literatury opisywano w badaniach raczej jako odrębne zjawiska, akcentując różne aspekty funkcjonowania środowisk, dla których istotne stało się zagadnienie języka nieliterackiego. Warto te zjawiska zintegrować i dostrzec w ich natężeniu ogólną tendencję w rozwoju polskiej literatury współczesnej, jej odrębny wątek biegnący od połowy XX wieku nieprzerwanie¹⁰² mimo częstych cesur wytyczonych politycznymi wydarzeniami¹⁰³ (1956, 1968, 1976, 1981, 1989). Oczywiście kryjące się za tymi datami fakty zmieniały bieg historii literatury (choćby z tej przyczyny, że wpływały na politykę kulturalną i reguły funkcjonowania życia literackiego). W każdym z tych kilkuletnich okresów literatura reagowała inaczej na mowę publiczną, w innych środkach widząc szansę na zachowanie suwerenności własnego języka. Rzecz

trwale wpisaną w język tej formacji, jak pisze Orska – w pragnienia, oczekiwania i rozczarowania krytyków. J. Orska *Liryczne narracje*, s. 14. Sama badaczka do periodyzacji literatury XX wieku odnosi się z dystansem. W odniesieniu do okresu około 1989 roku pisze o powolnej ewolucji literatury, nie przełomie. Uznaje również założenie „długiego trwania modernizmu” jako formacji właściwej dla całego XX wieku. Zob. tamże, s. 15.

¹⁰¹ Nie licząc takich utworów, jak na przykład wydane w 1996 roku *Szkice historyczne* Zbigniewa Kruszyńskiego, które śladem poetów Nowej Fali przenicowują PRL-owską nowomowę, choć utwór jako literacki eksperyment wydaje się formalnie bardziej złożony i śmielszy niż próby wprowadzenia tej poetyki podejmowane w latach 70.

¹⁰² W literaturze lat 80. tendencja ta nieco osłabła, ale nie zanikła; teksty eksperymentujące z mową nieliteracką publikował wówczas choćby Tadeusz Siejak.

¹⁰³ Jak pisze Anna Nasiłowska, „progi” polityczne stają się wtedy szczególnie gęste. „Jest to okres ciągłych przewartościowań i bardzo szybkich przekształceń dotyczących form artystycznych, sposobu rozumienia tożsamości i wyznawanych wartości” w: A. Nasiłowska *Literatura okresu przejściowego 1975-1996*, s. 7.

jasna nie brakuje w tym okresie tendencji klasycystycznych i utworów zachowawczo konserwujących tradycyjne formy konstruowania dzieła literackiego¹⁰⁴. Jednakże tendencja do przenoszenia nieliterackich odmian mowy w obszar języka literatury niezmiennie trwa i wydaje mi się, że można ją wyodrębnić jako nurt historii literatury współczesnej tak jak wyodrębnia się nurt literatury chłopskiej czy przemiany powieści historycznej¹⁰⁵. Zresztą zjawisko literatury „nieliterackiej” jest raczej szersze niż te wymieniane w podręcznikach nurty – obejmuje różną twórczość pisarzy różnych pokoleń, doświadczeń i środowisk. A także wielu twórców niezrzeszonych, niepodporządkowanych regułom jednego programu czy wspólnotowej idei pokoleniowej¹⁰⁶; w tym gronie można wskazać takich autorów jak m.in. Tadeusz Różewicz, Leopold Buczkowski, Marian

¹⁰⁴ Zob. na ten temat J. Kwiatkowski *Wizja przeciw równaniu*; R. Przybylski *To jest klasycyzm*, Czytelnik, Warszawa 1978; J.M. Rymkiewicz *Terror szyderców*, rozmowa T. Majerana i D. Suski, „Frona” 1996 nr 6; A. Zagajewski *Obrona żarliwości*, Wydawnictwo a5, Kraków 2002; P. Śliwiński *Klasycyzm (po modernizmie) jako problem retoryki*, w: *Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia*, red. K. Meller, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2009.

¹⁰⁵ Zob. S. Burkot *Literatura polska 1939-2009*, PWN, Warszawa 2010 (i wcześniejsze wydania tego podręcznika); Z. Jarosiński *Literatura lat 1945-1975*, PWN, Warszawa 1996; T. Drewnowski *Literatura polska 1944-1989. Próba scalenia. Obiegi – wzorce – style*, Universitas, Kraków 2004. Przed dzieleniem prozy ze względu na tematykę przestrzega Jerzy Jarzębski. Krytyk i badacz wymienia nurty literatury (wiejski, lumpowski, powieść historyczną, neoprodukcyjniak, fantastykę) wskazywane przez badaczy – „tak jakby pisarze podzielili między siebie obszerną materię rzeczywistości po to, by pilnie «opisywać» – każdy swoją działkę. Nie przeczę, że istnieją pewne wspólne obszary problemowe i postawy światopoglądowe determinowane przez wybór tematyki, dla literatury (i kultury) ważniejsze są jednak pytania, na które twórcy usiłują odpowiedzieć niezależnie od terytorium, na którym umieścili akcję swoich utworów”. J. Jarzębski *Między „realizmem” a „prawdą”*, s. 109-110.

¹⁰⁶ Nawet daleki od podobnych fascynacji Jarosław Iwaszkiewicz publikuje krótko po odwilży *Wzlot*, opowiadanie oparte na dynamice potocznej wypowiedzi ustnej.

Pankowski, Stefan Themerson, Stanisław Czycz, Kazimierz Brandys, Janusz Głowacki, Tadeusz Siejak, Krystyna Sakowicz, Edward Stachura, Edward Redliński, Krystyna Miłobędzka, Rafał Wojaczek czy Christian Skrzyposzek. Odmiennego zdania w kwestii natężenia tych zjawisk jest Agnieszka Karpowicz:

[...] proces prozaizacji nie przypomina trwałej, ciągłej linii czy tendencji, co jeszcze bardziej go problematyzuje. Widziałabym to zjawisko artystyczne raczej jako punktowe, czasowe wybuchy gejzerów niż jako równy, leniwy i płynny nurt literackiej rzeki. Wszystkich tych zjawisk – kontekstowych, historycznych – nie można postrzegać jako stałego, ciągłego literacko-plastycznego prądu. Żywa mowa i proza życia to wody podziemne, które stale zasilają główny nurt. On z kolei przypomina bardziej rzekę okresową, a może nawet efemeryczną, zależną od tego, co ją zasila. Wszystkie te zjawiska potwierdzają po prostu tezę o pierwotnym zakorzenieniu sztuki i słowa w kontekście kulturowym, w żywiole wciąż zmieniającej się logosfery i ikonosfery, w której zdomowiona jest żywa mowa¹⁰⁷.

Żywa mowa jest wodą podziemną literatury, ale wydaje się, że przed odwilżą i w całej historii literatury polskiej źródło to wybijało dość rzadko, choć zdarzały się takie przypadki (np. w literaturze sowizdrzałów doby staropolskiej). Po odwilży natomiast wybuchł gejzer i żywa mowa w literaturze płynie jak rzeka, wciąż zasilana nowymi źródłami – stale przyłączają się do niej nowe nurty literackie¹⁰⁸.

¹⁰⁷ A. Karpowicz *Proza życia*, s. 518.

¹⁰⁸ Osobną sprawą jest kłopotliwe rozgraniczenie żywej mowy i języka literatury. Zdaniem badaczki nie sposób żywej mowy przeciwstawić literaturze; w odniesieniu do Bachtina Agnieszka Karpowicz definiuje żywą mowę jako zbiór sfunkcjonalizowanych gatunków mowy i praktyk językowych – kontekstowych, zróżnicowanych, zmiennych historycznie i społecznie, a więc komunikacyjnie (tamże, s. 519). „Literatura jest praktyką mowy pośród wielu innych zjawisk ję-

Równoległe do tych tendencji wiele tekstów poświęconych tej problematyce pojawia się w badaniach literaturoznawczych. Nie są to jedynie komentarze do dzieł literackich podejmujących te zagadnienia, ale rozprawy dotyczące kwestii ogólnych, wykraczających poza horyzont publikowanych wówczas utworów. Lata 70. i 80. to okres badań nad mimetyzmem językowym i formalnym; wtedy ukazały się przekłady Michaiła Bachtina i formalistów, a wraz z nimi teksty podejmujące temat naśladowania wypowiedzi ustnej w dziele literackim¹⁰⁹. Byłoby nieroztropnie przypuszczać, że

żykowych, poszerza granice logosfery i je modyfikuje, ale żywi się jednocześnie wszelkimi codziennymi gatunkami mowy, które z kolei ją zmieniają. Pozostaje więc w żywym, wzajemnym kontakcie ze środowiskiem komunikacyjnym, z którego wyrasta, zmieniając się wraz z jego przemianami” (tamże, s. 37). To celna definicja żywej mowy, ale wydaje mi się, że zasadna w odniesieniu do literatury drugiej połowy XX wieku i wieku XXI. Zob. A. Karpowicz *Proza życia*, s. 519.

¹⁰⁹ M. Głowiński *O powieści w pierwszej osobie i Dialog w powieści*, w: tegoż *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, PWN Warszawa 1973; tegoż, *Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1980, nr 4, przedruk w: tegoż, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992; J. Lalewicz *Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej*, w: *Tekst i fabuła*, red. C. Niedzielski, J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1979; J. Mayen *O stylistyce utworów mówionych*, Ossolineum, Wrocław 1972; L. Pszczołowska *O zjawiskach parajęzyka w utworze literackim*, „Pamiętnik Literacki” 1969 z. 1; S. Żółkiewski *O badaniu dynamiki kultury literackiej*, w: *Konteksty nauki o literaturze*, red. M. Czermińska, Ossolineum, Wrocław 1973; C. Hernas *Potrzeby i metody badania literatury brukowej*, w: *O współczesnej kulturze literackiej*, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, Ossolineum, Wrocław 1973. W 1975 roku wychodzi numer „Tekstów” pt. *Formy użytkowe* („Teksty” 1975 nr 4), a w nim m.in. artykuł Janusza Maciejewskiego „Obszary trzeciej literatury”. W latach 70. i 80. ukazują się też przekłady prac związanych ze słowem mówionym w dziele literackim B. Ejchenbaum, *Iluzja narracji mówionej*, tegoż *Jak jest zrobiony „Płaszcz” Gogola w: Rosyjska szkoła stylistyki*, red. M.R. Mayenowa, Z. Saloni, PIW, Warszawa 1970. M. Bachtin *Słowo w powieści*, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*. Również wtedy ukazały się przekłady bliskich tej problematyce dzieł Michaiła Bachtina: *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, PIW, Warszawa 1970; *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, PIW, Warszawa 1986.

rozprawy te powstały pod wpływem np. *Panny Lilianki* (bardziej może prawdopodobne jest to, że autora tej mówionej opowieści, Ryszarda Schuberta, zainspirowały teksty Ejchenbauma; choć skądinąd wiadomo, że był sprzedawcą w warzywniaku, raczej niezainteresowanym badaniami literaturoznawczymi), niemniej trzeba przyznać, że mowa nieliteracka była zwłaszcza w latach 70. tematem interesującym i dla pisarzy, i dla krytyków, i dla badaczy literatury.

Warto również spojrzeć na te tendencje w szerszej perspektywie diachronicznej – jak na ogniwa jednej historii, która wzięła początek z modernizmu i przerwana najpierw wojną, a później socrealizmem odrodziła się po odwilży, by przez kolejne lata w twórczości różnych formacji i pokoleń nasilać tę samą tendencję do eksperymentalnego przetwarzania języka.

Nowa faza modernizmu?

Eksperymentalną twórczość lingwistyczną¹¹⁰ po 1956 roku traktuję jako specyficzną odmianę modernizmu, wyróżniającą się na tle młodopolskich i międzywojennych tendencji modernistycznych odmienną od nich koncepcją języka literatury. Jak sygnalizowałam, twórczość, która w ciągu ostatnich ponad sześćdziesięciu lat artystycznie transformuje mowę nieliteracką, jest wewnętrznie zróżnicowana, jednak nie na tyle, by zaniechać próby syntetyzowania jej właściwości i określania ram nadrzędnego dla niej porządku, który pozwoliłby wyodrębnić tak zdefiniowaną literaturę jako okres rozwoju modernizmu.

Za badaczami tego zjawiska pojmuję go szeroko jako formację kulturową, obejmującą nowatorską literaturę od Młodej Polski po współczesność, co oznacza, że w zakresie tego pojęcia mieszczą

¹¹⁰ Mam tu na myśli nie poezję lingwistyczną, lecz ogół tendencji do wzmożonego zainteresowania językiem w twórczości tego okresu.

się również takie zjawiska jak awangarda¹¹¹, postawangarda czy postmodernizm¹¹². Modernizm w tym ujęciu jest rozumiany jako formacja oparta na współlistnieniu i dialogowaniu sprzecznych estetyk i stanowisk, koncepcji nowoczesności i antynowoczesności, wyróżnia się aspiracjami transgresyjnymi pisarzy (tematycznymi, gatunkowymi, aksjologicznymi etc.), wykracza poza normy estetyczne i społeczne¹¹³. Tym, co pozwala wpisać współczesne eksperymenty z językiem nieliterackim w ogół tendencji modernistycznych, jest właściwe tej twórczości i zarazem typowe dla modernizmu (przywołuję jego właściwości za Ryszardem Nyczem) przekonanie o nieuchronnej petryfikacji i schematyzacji języka, jego właściwo-

¹¹¹ Relacja awangardy i modernizmu to złożony problem, który omawia, odnosząc się do rozmaitych koncepcji łączenia tych dwóch pojęć, Joanna Orska w książce *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*.

¹¹² Wiąże się to z założeniem, że zjawiska określane w badaniach jako postmodernistyczne są w istocie zjawiskami z gruntu modernistycznymi i że periodyzacje literatury w badaniach anglosaskich, z których wywodzi się termin „postmodernizm”, nie odpowiadają periodyzacji literatury polskiej. Nie rozwijała się ona wszakże tak samo jak inne, zachodnie historie literatury. Zob. W. Bolecki, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1999. Niektórzy badacze uznają jednak, że można stosować termin „postmodernizm” do opisu literatury współczesnej. Zob. R. Nycz *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków 2000; R. Nycz *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2012; A. Nasiłowska *Estetyka postmodernizmu wobec literatury w dobie Internetu w: Co dalej literaturo? Jak zmienia się współcześnie pojęcie i sytuacja literatury*, red. A. Brodzka-Wald, H. Gosk, A. Werner, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2008; K. Uniłowski *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999; K. Uniłowski *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006; K. Uniłowski *Prawo krytyki. O nowoczesnym i ponowoczesnym pojmowaniu literatury*, Wydawnictwo FA-art, Uniwersytet Śląski, Katowice 2013. Zob. również A. Świeściak *Polska poezja najnowsza wobec postmodernizmu*, w: *Tajne bankiety*, red. P. Kaczmarski, M. Koronkiewicz, P. Mackiewicz, J. Orska, J. Skurtys, WBPiCAK, Poznań 2014.

¹¹³ W. Bolecki, *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2012, s. 8.

ściach z jednej strony alienujących, stawiających opór możliwościom wyrazu, z drugiej warunkujących myślenie i komunikację¹¹⁴. Wczesną fazę formacji badacz charakteryzuje tymi słowami:

coraz ostrzejsza i powszechniejsza staje się w tym okresie świadomość nieuchronności uwikłania w język, upośredniającego nasz kontakt ze światem wewnętrznym i zewnętrznym, a także rozpoznanie jego aktywnej roli (czynnika kształtującego obraz rzeczywistości i stąd oddziałującego na rezultaty poznania). Coraz częściej dostrzega się także siłę oporu, jaki język stawia pragnieniom i możliwościom wyrazowym podmiotu [...]. Wynikiem zaś jest odkrycie jego ideologicznej i alienującej władzy, płynącej z odkrywanych przez język ról: stronniczego pośrednika oraz współkonstruktora obrazu społecznej rzeczywistości¹¹⁵.

Istotnym składnikiem tej formacji jest „modernistyczny syndrom petryfikacji języka”¹¹⁶; odkrycie mowy, jak pisze badacz, zarażonej szablonem, żyjącej obsesją kliszy¹¹⁷. Nieufność wobec języka, nasilona w okresie Młodej Polski, w dużej mierze określiła charakter nowatorskich tekstów literackich powstałych w XX wieku.

Wedle Ryszarda Nycza literatura nowoczesna, której specyfikę określa negacja kultury popularnej czy masowej z jednej strony i zaangażowanej czy zinstrumentalizowanej z drugiej, z czasem – w XX wieku, w dobie ponowoczesnej¹¹⁸ – zasymilowała te zewnętrzne

¹¹⁴ R. Nycz *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2013, s. 60.

¹¹⁵ Tamże.

¹¹⁶ Tamże, s. 75.

¹¹⁷ Tamże.

¹¹⁸ Ryszard Nycz, jak wspomniałam we wstępie, uznaje, że modernizm trwał w literaturze polskiej do lat 60. XX wieku. Badacz rozgranicza w opisach współczesnej literatury polskiej pojęcia nowoczesności i ponowoczesności. Zob. R. Nycz *Tekstowy świat*, R. Nycz *Poetyka doświadczenia*.

opozycje, cechy konkurencyjnych form pisarstwa; w efekcie stały się one elementami wewnętrznej charakterystyki literatury ponowoczesnej¹¹⁹. „Rezultatem tego procesu – pisze badacz – było wyparcie zasady ekskluzji (definiowania swej odrębności przez wykluczanie i odróżnianie) przez zasadę inkluzywności (definiowania swej odrębności przez współlistnienie i wzajemne związanie heterogenicznych reguł, konkurencyjnych tradycji, alternatywnych poetyk)”¹²⁰.

Jak wskazuje Ryszard Nycz, ta ewolucja literatury skutkuje wypracowaniem trzech generalnych tendencji. Pierwsza to zmiana ontologicznego statusu literatury, której w drugiej połowie XX wieku zasadniczo nie definiują immanentne cechy wzorcowego dzieła literackiego. Oznacza to przejście „od prymatu esencjalnego rozumienia literatury do prymatu koncepcji literatury jako instytucji”¹²¹. Druga tendencja: zmienia się status literatury „jako przedmiotu literaturoznawczego poznania”. Jest ona rozpatrywana już nie jako „normatywny system gatunków i rodzajów mowy, specyficzny system reguł językowo-estetycznych, lecz jako dziedzina dyskursu językowego, praktyki skodyfikowanej społecznie i kulturowo”¹²². Trzecia tendencja polega na zmianie pragmatycznego statusu literatury. W rezultacie jej konteksty (kulturowe, historyczno-polityczne, psychospołeczne) stają jej istotnym wewnętrznym składnikiem (a nie zewnętrznym obszarem w stosunku do autonomicznego pola literatury)¹²³.

Wszystkie te rozpoznania określają specyfikę opisywanych przeze mnie przemian literatury, której wartość wynika z inkluzywnego łączenia rozmaitych poetyk i reguł wysłowienia: nieliterackiego, ale i literackiego, np. sparodiowanych wzorców literatury autonomicznej, elitarnej, zaangażowanej i popularnej (by wymienić

¹¹⁹ R. Nycz *Poetyka doświadczenia*, s. 203.

¹²⁰ Tamże, s. 204.

¹²¹ Tamże.

¹²² Tamże.

¹²³ Tamże, s. 204-205.

wskazane przez Nycza modele dyskursów literatury nowoczesnej). Uformowanie takiej jej postaci wiąże się z zanegowaniem wzorca autotelicznej, oderwanej od społecznych zjawisk literackości czy normatywnego postrzegania literatury jako sztuki elitarnej. Literatura staje się dziedziną dyskursu językowego, a zjawiska społeczne, psychologiczne, polityczne – utrwalone w języku – stanowią jej podstawowy budulec.

Patrząc w szerszym planie na historię literatury XIX i XX wieku można by, nawiązując do badań Michała Głowińskiego, wskazać kilka zasadniczych przemian w rozumieniu języka literackiego. Nie bez uproszczeń, ale moim celem nie jest, skądinąd niemożliwe, przedstawienie historycznoliterackich niuansów dwóch wieków w dwóch słowach, lecz wskazanie pewnych ogólnych konceptualizacji mowy artystycznej i potocznej. Na tym tle chciałabym zarysować specyfikę ostatniej fazy modernizmu. Problem omawiany w tekście Michał Głowiński stawia w tytule swojej rozprawy: *Czy literatura może być wzorem mowy?* – i omawia warunki tej zależności. Badacz wychodzi od omówienia przypadku harmonijnego zrównania czy utożsamienia języka literatury z językiem potocznym (rozumianym przez niego w całym tekście jako neutralna mowa ogólna, nie zaś język nacechowany kolokwialnie) w dziewiętnastowiecznym realizmie. Jak dowodzi uczonego, idea tego zrównania, wiążącego się z określeniem roli języka literackiego jako wzorcowej mowy potocznej, spełniła się z dwóch powodów; po pierwsze, ówczesny język literacki był osadzony w języku inteligencji, czyli (można by dodać) grupy społecznej stanowiącej wtedy większość czytelników, a po drugie realistyczna koncepcja literackości (umiarkowanej, dyskretnej i oszczędnej) odpowiadała wzorcom inteligenckiego mówienia. Ponieważ zasadniczo nie odróżniała się od niej, uznawano, że jest przezroczysta¹²⁴. Innymi słowy, literatura czerpała z języka potocznego inteligencji, a inteligencja wzorowała swój język na literaturze.

¹²⁴ M. Głowiński, *Czy literatura może być wzorem mowy?*, w: tegoż, *Narracje literackie i nieliterackie*.

Tym realistycznym wartościom: harmonii i równowadze, aprobatywnemu podejściu do języka literatury oraz jego przezroczystości można przeciwstawić wartości modernistyczne (choć sam autor nie odnosi się w ogóle do pojęcia modernizmu): konflikt, negację i – przywołuję sformułowanie badacza – widoczność języka¹²⁵. Jak wskazuje Głowiński, owa harmonia języka literackiego i potocznego załamała się wraz z nastaniem naturalizmu, a w związku z tym problem literatury jako wzorca mowy zaczął się zarysowywać inaczej¹²⁶. „Równowaga ta została zachwiana bądź dlatego, że literatura zaczęła się fascynować tym, co można by nazwać tworzeniem mowy własnej, w jakiejś przynajmniej mierze niezależnej od standardów mowy potocznej, przeto wzmożoną, zagęszczoną poetyckością, bądź z tej racji, że otworzyły się przed nią możliwości naśladowania wszelkich gatunków i odmian mowy [...]”¹²⁷.

W połowie XX wieku w historii literatury polskiej sforsowano wariant niewydarzonego realizmu – socrealizm, który postulował podobne do XIX-wiecznego założenie harmonijnej równowagi między językiem literackim i potocznym, a więc również zmierzał do zrealizowania koncepcji języka literackiego jako wzorca mowy – sformalizowanej i koturnowej. O ile jednak realizm z prawdziwego zdarzenia opierał się na harmonii aprobowanej, a co się z tym wiąże, język literacki był faktycznie uznawany za wzorcową postać języka ogólnego, o tyle socrealizm oznaczał harmonię pozorną i pozorowaną, narzuconą, opresyjną i antywzorcową, tym bardziej więc gwałtownie odrzuconą i całkowicie zanegowaną w chwili, gdy został zniesiony.

Warto może podkreślić społeczny aspekt rozwoju nieliterackich odmian mowy w literaturze polskiej po 1956 roku. Trudno tu uniknąć uproszczeń, mowa bowiem o ponad sześćdziesięcioletnim okresie dynamicznych przemian historycznych i społecznych, z wielką

¹²⁵ M. Głowiński, *Literatura wobec nowomowy*, w: tegoż, *Narracje literackie i nieliterackie*.

¹²⁶ M. Głowiński *Czy literatura może być wzorem mowy?*, s. 118.

¹²⁷ Tamże.

woltą pośrodku – transformacją ustrojową (która, jak spróbuję jeszcze pokazać, nie zerwała związków literatury po 89 roku z twórczością wcześniejszą). Można jednak przyznać, że w tym długim okresie napędzanych przez system tendencji: awansu wcześniej marginalizowanych grup społecznych i umniejszenia roli salonowej kultury i obyczajowości – rozpadł się kanon polszczyzny inteligenckiej; przesunęła się z pozycji mowy wzorcowej, podstawowej dla literatury odmiany języka na pozycję jednego z wielu wariantów mówienia i pisania. Skutkowało to oczywiście wzmożeniem roli slangów środowiskowych czy zwyczajnej, codziennej mowy, które okazywały się bardziej autentyczne niż „sztuczna” norma. Tendencja ta stale się rozwija; można się jej przyjrzeć, śledząc np. przemiany znaczenia wulgaryzmów w polszczyźnie. Niegdyś przynależne marginesowi społecznemu, w ostatnich latach przestały gorszyć, stały się składnikami języka literatury, wyznacznikami obyczajowej swobody bądź narzędziami wyrazu publicznego buntu – również inteligenta¹²⁸.

Jak dowodzi Michał Głowiński, opresyjność nowomowy w literaturze socrealizmu wiązała się z uchyleniem motywacji jej wykorzystania; to wykorzystanie uzasadniałaby np. fabuła; wówczas nowomowa figurowałaby jako incydentalne przytoczenie wyróżniające się na tle neutralnej mowy literackiej. Nowomowa miała stać się językiem niemotywowanym, neutralnym, naturalnym dla twórczości literackiej; miała być wzorcową postacią polszczyzny. „U podstaw znajdowało się przeto założenie, iż jest to język tej grupy społecznej, z którą autor się identyfikuje, jego obowiązkiem jest mówić tak jak ona”¹²⁹; „nowomowa miała wyeliminować inne ukształtowania języka, nie dopuścić ich tam, gdzie mogłyby one w sposób naturalny wystąpić, choćby dlatego, że tego wymagała fabuła”¹³⁰.

¹²⁸ Zob. *Poetyki protestu*, red. D. Ulicka i in., t. 1, Wydawnictwo UW, Warszawa 2021.

¹²⁹ M. Głowiński, *Literatura wobec nowomowy*, s. 249.

¹³⁰ Tamże, s. 250.

W reakcji na dwa tak różne typy realizmu wykryły się odmienne formy modernizmu. Modernizm końca XIX wieku i początków XX oczywiście niejedno ma imię i nie jest, rzecz jasna, jednym porządkiem, lecz rozwidła się na wiele nurtów, ale zasadniczo można o nich wszystkich powiedzieć, że cechują się „widocznością języka”, jego „ekskluzywną odrębnością” względem mowy ogólnej, autotelicznością przedstawienia i rozluźnioną referencyjnością¹³¹. Jest to twórczość, która, najogólniej mówiąc, operuje językiem oryginalnym, poetyckim i swoistym oraz czyni drugorzędną kwestię odniesienia do rzeczywistości.

Twórczość modernistyczna drugiej połowy XX wieku, choć podobnie jak wcześniejsza czyni język swoim centralnym zagadnieniem, ma odwrotne założenia: operuje mową nieoryginalną (choć oryginalnie ją przetwarza) i czerpie z konkretnych realiów swego czasu, a tym samym określa swoją wartość przez krytyczne do nich (do języka zwłaszcza) odniesienie.

Socrealizm, choć gwałtownie odrzucony, wpłynął na dalszą historię literatury; bezpośrednio na twórczość początkowego okresu jej odradzania, pośrednio i tylko w pewnym sensie – na dalsze dzieje literatury polskiej, która kształtowała swoją specyfikę przez nieufność do różnych form oficjalnej mowy (nie tylko do literatury doby stalinowskiej). Z czasem w literaturze wypracowała się konwencja podejrzliwej, ironicznej analizy języka, która oderwała się od swego źródłowego historycznego kontekstu, od negacji oficjalnych form publicznej mowy i uczyniła swoim przedmiotem język już zupełnie inaczej uwikłany w schematy i formy wypowiedzenia.

Podstawową właściwością literatury modernistycznej jest operowanie mową własną, która w różnych okresach tej wielorodnej formacji i w twórczości każdego autora znaczyła oczywiście co innego. W pierwszej połowie XX wieku język poetycki przeciw-

¹³¹ Zob. A. Kluba *Autoteliczność, referencyjność, niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918-1939)*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2014.

stawiał się potocznej mowie, w drugiej połowie wieku – zmierzał do tego, by się z nią zrównać. Choć z czasem, od lat 70., literackie eksperymenty czyniły z wyjściowo potocznego języka mowę coraz bardziej oryginalną i artystycznie wyrazistą. Cudze słowa w miarę rozwoju literatury polskiej ostatniego sześćdziesięciolecia coraz silniej wrastają w mowę poetycką (a może: wrastają w język ogólnie pojęty), stając się jakby jej (i jego) niezbywalną częścią.

Twórczość Edwarda Redlińskiego, Leopolda Buczkowskiego, Doroty Masłowskiej, Tadeusza Różewicza i Mirona Białoszewskiego wyróżnia się na tle wskazanych wyżej nurtów. Każdy z tych autorów wypracował własny, oryginalny sposób przetwarzania form nieliterackich w literaturze; utwory będące przedmiotem tej pracy nie powstawały wedle prawideł konkretnego programu, wytycznych jakiejś szkoły i choć twórcy, których utworom próbowałam się przyjrzeć, wpłynęli na dalszą historię literatury¹³², okazali się na tyle indywidualni w swojej inwencji przetwarzania „pre-tekstów”, że nie sposób było podrobić ich stylu odnoszenia się do cudzej mowy¹³³.

Być może oryginalność ta wynika z pewnego paradoksu tej twórczości, który można objaśnić w kontekście zarysowanej wyżej problematyki autentyczności języka, nadrzędnej zarówno względem wszystkich opisanych pobieżnie nurtów literatury, jak i w stosunku do szczegółowo opisanych w pięciu rozdziałach pracy przypadków artystycznego przetwarzania języka nieliterackiego. Wydaje się, że celem pisarzy z kręgu „Współczesności”, „Nowej Fali”, „rewolucji artystycznej” jest zasadniczo dotarcie do odbitej w języku prawdy

¹³² Na poezję oddziałł silnie model wiersza Różewiczowskiego, Białoszewski przyczynił się istotnie do rozluźnienia rygorów języka literatury, Masłowska, jak wspomniałam, zainicjowała wzmożenie groteski lingwistycznej w literaturze najnowszej. Jednak każdy z tych trzech (i wszystkich pięciu) autorów wypracował oryginalny, niepodrabialny styl odniesienia do nieliterackiej mowy.

¹³³ Wydaje się, że zbliżali się do tego zamiaru tacy autorzy jak Adam Poprawa, Maciej Malicki czy Eliza Kącka, apologety Mirona Białoszewskiego i kontynuatorzy jego stylu.

jednostkowego doświadczenia, czyli celem ich twórczości jest autentyzm. Natomiast Redliński, Buczkowski, Masłowska i Różewicz, choć zdają się traktować ten problem jako punkt wyjścia, ostatecznie kierują uwagę czytelnika na inne sprawy, a język ich twórczości, tj. zarówno nieprzetworzony wyjściowy materiał cudzej mowy, jak i porządek wypowiedzi mocno zniekształconych w artystycznej transformacji, w istocie niewiele ma wspólnego z autentycznością. Z tej reguły wyłamuje się jednak Białoszewski.

Chcąc odnowić język literatury, autorzy ci sięgają do języka nieliterackiego, lecz w rezultacie ich artystycznych zabiegów cudze wypowiedzi okazują się mową kłamliwą, zmartwiałą, wielorako uwikłaną w formy. Do autentyzmu nie prowadzi też ponowne literackie wykorzystanie form nieliterackich; wypowiedzi te, ułożone w kontrasty, zdeformowane, zdemontowane bardziej zwracają uwagę na swój tworzywowy charakter, na eksperymenty, których są przedmiotem. Tym samym zabiegi literackiego przetworzenia jeszcze bardziej odcinają wypowiedź od jej autentycznego użycia. Słowo z jego pragmatycznym uwikłaniem, odniesieniem do rzeczywistości, określającymi go wartościami i znaczeniami zostaje niejako odsunięte na dalszy plan, a szczególnej wyrazistości nabierają same zabiegi jego przetworzenia: ready-made'owa rekontekstualizacja, preparowanie wypowiedzi, groteska lingwistyczna, recykling słów, postawangardowe kompozycje dźwiękowe...

W historii literatury polskiej wraca modernistyczna dominanta „widoczności języka”, choć język literatury składa się z odłamków cudzej mowy; nie odcina się od potoczności, jak w twórczości wczesnego modernizmu. Z czasem pałący w latach 50., 60., 70. XX wieku problem prawdy i zmyślenia, autentyczności i fałszu nabiera innych znaczeń, przestaje być nadrzędnym zagadnieniem literatury, a eksperymenty, służące w równej mierze krytyce języka i komplikowaniu znaczeń artystycznych, autonomizują swoje znaczenie.

NOTA BIBLIOGRAFICZNA

- Antyliterackie, a więc literackie. Językowe ready-mades w Nikiformach Edwarda Redlińskiego*, „Teksty Drugie” 2015, nr 4.
- Dzieło jako proces. Wokół spójności tekstów Tadeusza Różewicza*, „Czytanie Literatury. Łódzkie studia literaturoznawcze” 2017 (6).
- Kontrasty, deformacje, demontaże. Literackie przetwarzanie form nieliterackich w literaturze polskiej po 1956 roku*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, nr 3.
- Między tekstem a nagraniem. Formy niesystemowej dźwiękowości w poezji Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 2017, nr 4.
- Preparowanie mowy. Uroda na czasie Leopolda Buczkowskiego*, „Teksty Drugie” 2019, nr 3.
- Świat jako język. Słowo mówione i groteska lingwistyczna w prozie Doroty Masłowskiej*, „Pamiętnik Literacki” 2019, nr 3.
- Tarcza z pajęczyny z daleka i bliska. Intertekstualność kolażu literackiego*, w: *Projekt na daleką metę. Prace ofiarowane Ryszardowi Nyczowi*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2016.

BIBLIOGRAFIA

Utwory literackie

- Białoszewski M., *Obroty rzeczy; Rachunek zachciankowy; Mylne wzruszenia; Było i było*, oprac. M. Sokołowska, PIW, Warszawa 2016.
- Białoszewski M., *„Odczepić się” i inne wiersze opublikowane w latach 1976-1980*, oprac. M. Sokołowska, PIW, Warszawa 2016.
- Białoszewski M., *„Oho” i inne wiersze opublikowane po roku 1980*, red. M. Sokołowska, PIW, Warszawa 2017.
- Białoszewski M., *Polot nad niskimi sferami*, oprac. M. Byliniak, M. Sokołowska, PIW, Warszawa 2017.
- Białoszewski M., *Świat można jeść w każdym miejscu*, PIW, Warszawa 2017.
- Buczkowski L., *Uroda na czasie*, PIW, Warszawa 1970.
- Masłowska D., *Inni ludzie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018.
- Masłowska D., *Paw królowej*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2005.
- Masłowska D., *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2003.
- Redliński E., *Nikiformy*, Czytelnik, Warszawa 1982.
- Różewicz T., *Kup kota w worku. (work in progress)*, Biuro Literackie, Wrocław 2008.
- Różewicz T., *Poezja*, t. 1, 2, 3, 4, Wydawnictwo Dolnośląskie, Kraków 1988.
- Różewicz T., *Proza*, t. 1, 2, 3, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003.
- Różewicz T., *Dramat. Utwory zebrane*, t. 2, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2005.
- Różewicz T., *To i owo*, Biuro Literackie, Wrocław 2012.
- Różewicz T., *Zawsze fragment*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996.
- Różewicz T., *zawsze fragment. recycling*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1998.

Nagrania dźwiękowe i ich opisy

Białoszewski do słuchu, Bôłt Records, 2014.

<http://boltrecords.pl/7,radio/69,Bia%C5%82oszewski1,pl.html>

Masłowska D., *Spółeczeństwo jest niemiłe*, Galeria Raster, 2014.

Miron Białoszewski plays Adam Mickiewicz, Bôłt Records, 2012.

Stańczakowa J., *Komentarz do zbioru nagrań Mirona Białoszewskiego*, nagranie nr Mo1415, archiwum Muzeum Literatury w Warszawie.

www.piw.pl/bialoszewskiaudio

Komentarze pisarzy, wywiady

Białoszewski M., *Mówienie o pisaniu*, w: *Poezje wybrane*, wyb. i słowo wstępne M. Białoszewski, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1976.

Białoszewski M., *O tym Mickiewiczu jak go mówię*, „Odra” 1967, nr 6.

Buczkowski L., *Proza żywa*, Pomorze, Bydgoszcz 1986.

Buczkowski L., *Wszystko jest dialogiem*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1984.

Dunin-Wąsowicz P. *Dyskoteka w piekle*. Wywiad z Dorotą Masłowską, „Lampa” 2004, nr 4.

Pluta J., *Rozmowa z Leopoldem Buczkowskim*, w: *...zimą bywa się pisarzem... O Leopoldzie Buczkowskim*, red. S. Buryła, A. Karpowicz, R. Sioma, Universitas, Kraków 2008.

Redliński E., *Samoobrona czyli nie czekając na Godota*, „Twórczość” 1983, nr 10.

Sapija A., *Jak powstał „Nożyk profesora”*, w: *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2011.

Taranienko Z., *Szacunek do każdego drobiazgu. Rozmowa z Mironem Białoszewskim*, w: tegoż *Rozmowy z pisarzami*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1986.

To ja, dyletantka. Rozmowa Magdaleny Michalskiej z Dorotą Masłowską. „Gazeta Wyborcza” 2003, nr 224.

To, w czym się jest. Rozmowa Anny Trznadel-Szczepanek z Mironem Białoszewskim, w: S. Burkot *Miron Białoszewski*, WSiP, Warszawa 1992.

Warszawa była mi stale pod ręką. Rozmowa Józefa Barana z Mironem Białoszewskim, w: S. Burkot *Miron Białoszewski*, wsiP, Warszawa 1992.

Z Leopoldem Buczkowskim rozmawia Urszula Biełous, „Życie Literackie” 1983, nr 46.

Zielińska M., *Mrok, duży mrok*, „Didaskalia” 2006, nr 4.

Teksty krytycznoliterackie i recenzje prasowe

- Bereza H., *Uroda na czasie*, w: tegoż *Związki naturalne*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1972.
- BETA, *Nikiformy*, „Warmia i Mazury” 1983, nr 7.
- Bugajski L., *Wśród czasopism*, „Twórczość” 2011, nr 5.
- Byliniak M., *Wiersze idą do słuchu*, „Dwutygodnik”, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/3003-wiersze-ida-do-sluchu.html>
- Byrska A., *Inni to nie my*, „Fragile” 2018, nr 3.
- Cybulski P., rec., serwis Przy muzyce o książkach, <https://przymuzyceoksiazkach.com.pl/2018/05/dorota-maslowska-inni-ludzie-recenzja/>.
- Czapliński P., *Nowa książka Doroty Masłowskiej „Inni ludzie. stosunek Polaków do siebie nawzajem i do Polski jest w niej sprawą niesmaku*, „Gazeta Wyborcza”, 23.04.2018.
- Gondowicz J., *Gliździa piosenka*, „Nowe Książki” 2005, nr 8.
- Górski A., *Portret artystki czasu amoku*, „Życie Warszawy” 2006, nr 234.
- Gruszczyński P., *Jak urodzenie dziecka*, „Tygodnik Powszechny”, 10.10.2006.
- Jankowski S.M., *10 pytań o Nikiformy*, „Dziennik Polski” 1982, nr 225.
- Jurasz W., *„Nikiformy” dwadzieścia lat później*, „Przekrój” 2000, nr 29.
- Kominek M., *Nike bez retuszu*, „Nasz Dziennik” 2006, nr 236.
- Koziołek R., *Afirmatywne wymioty*, „FA-art”, 2005, nr 1.
- Krzemień T., *Życioformy*, „Tu i Teraz” 1983, nr 3.
- Kubisiowska K., *Pastwię się nad sobą*, „Rzeczpospolita” 2005, nr 141.
- Ławrynowicz M., „Gazeta Polska” 2005, nr 29.
- Łukaszewicz M., *Czar fikcji*, „Literatura” 1984, nr 5.
- Łukaszewicz M., *Neoautentyzm – czyli walka o swojskość*, „Nowe Książki” 1982, nr 4.
- Nowicki K., *Język rzeczywistości*, „Fakty” 1983, nr 1.
- Nyga P., *Pat królowej*, serwis Reflektor, <http://www.rozswietlamykulture.pl/reflektor/2018/07/03/pat-krolowej-recenzja-ksiazki-inni-ludzie-doroty-maslowskiej/>.
- Olszewska M., „Gazeta Krakowska” 2006, nr 250.
- Pietrzak R., *Stan chorobowy*, „Trybuna Ludu” 1983, nr 30.
- Piotrowski J., *Kawałek „peerel”*, „Głos Wielkopolski” 2000, nr 170.
- Rajca B., *Z głowy*, „Gazeta Krakowska” 1983, nr 26.
- Sawicka M., *Paw warszawski*, „Wprost” 2005, nr 21.
- Sowińska B., *Samo życie*, „Życie Warszawy” 1983, nr 3.

- Sowiński M., rec., serwis Culture.pl, <https://culture.pl/pl/dzielo/dorota-maslow-ska-inni-ludzie>.
- Stroiński M., *To są nasze billboardy*, „Przekrój”, <https://przekroj.pl/artykuly/re-cenzje/to-sa-nasze-billboardy>.
- Suwiński B., *Prestiżowy instant*, serwis Instytutu Książki, <https://instytutksiazki.pl/literatura,8,recenzje,25,wszystkie,o,inni-ludzie,133.html>.
- Szot W., rec., serwis Kurzójady, <https://www.kurzojady.pl/1679-dorota-maslow-ska-inni-ludzie>.
- Tracewicz J., rec., Rozrywka.blog, <https://www.spidersweb.pl/rozrywka/2018/05/09/inni-ludzie-maslowska-recenzja/>.
- Wójtowicz A. *Pawi ogon*, „Akcent” 2005 nr 4.
- Zaleski M., *O naszym to życiu piosenka*, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 26.
- Żelazińska A., *Bułka z masłem*, „Polityka” 2015, nr 15.
- [brak autora] „*Inni ludzie*” – nowa książka Doroty Masłowskiej, „Rzeczpospolita”, 7.05.2018.

Bibliografia przedmiotowa

- Attridge D., *Jednostkowość literatury*, Universitas, Kraków 2007
- Bachtin M., *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac. i wstęp E. Czaplewicz, PIW, Warszawa 1986.
- Bachtin M., *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, PIW, Warszawa 1970.
- Bachtin M., *Słowo w powieści*, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. M.R. Mayenowa, Z. Saloni, PIW, Warszawa 1970.
- Balbus S., *Między stylami*, Universitas, Kraków 1996.
- Balbus S., *Zagłada gatunków*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2000.
- Balcerzan E., *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Toruń 2013.
- Balcerzan E., *Poezja polska w latach 1939-1965*, cz. I i II, WSIP, Warszawa 1982.
- Balcerzan E., *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej na materiale polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1972.
- Balcerzan E., *Składnia świata*, w: tegoż *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*, PIW, Warszawa 1971.

- Balcerzan E., „Sprzecznościowa” koncepcja literackości, w: W. Bolecki, R. Nycz *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2002.
- Bandura M., *Przygody mowy. Proza Mariana Pankowskiego wobec problematyki reprezentacji*, Universitas, Kraków 2017.
- Barańczak S., *Etyka i poetyka. Szkice z lat 1970-1978*, Instytut Literacki, Paryż 1979.
- Barańczak S., *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, wydanie drugie, rozszerzone, wyb., oprac. i posł. A. Poprawa, Ossolineum, Wrocław 2016.
- Barańczak S., *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Ossolineum, Wrocław 1971.
- Barańczak S., *Krwawy karnawał*, „Teksty” 1973, nr 4.
- Barańczak S., *Oczy Lizawieży Prokofiewny*, „Odra” 1971, nr 6.
- Bartoszyński K., *Kryzys czy trwanie powieści*, Universitas, Kraków 2004.
- Bauer Z., *Dekada*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1986.
- Bem P., *Dynamika wariantu. Miłosz tekstologicznie*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2017.
- Bereza H., *Bieg rzeczy. Szkice literackie*, Czytelnik, Warszawa 1982.
- Bereza H., *...wypiski... Wypiski z lat 1991-2004*, wyb. P. Nowakowski, A. Skrendo; posł. A. Skrendo, Wydawnictwo Forma, Szczecin, 2006.
- Bereza H., *Związki naturalne. Szkice literackie*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1978.
- de Biasi P.M., *Genetyka tekstów*, przeł. F. Kwiatek, M. Prussak, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2015.
- Błażejowski T., *Przemoc świata. Pisarstwo Leopolda Buczkowskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1991.
- Błoński J., *Dwie groteski – i pół*, „Literatura” 1987, nr 5.
- Błoński J., *Esej*, „Rocznik Literacki” 1956.
- Błoński J., *Zmiana warty*, PIW, Warszawa 1961.
- Błoński J., *Odmarsz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.
- Bogalecki P., *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy. Białoszewski – Czycz – Drahan – Grześczał – Partum – Wirpsza*, wUJ, Kraków 2020.
- Bolecki W., *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2012.
- Bolecki W., *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Universitas, Kraków 1996.
- Bolecki W., *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.

- Bolecki W., *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, PWN, Warszawa 1991.
- Bolecki W., *Spójność tekstu (literackiego) jest konwencją*, w: *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*, red. J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1986.
- Bolecki W., *Wolne głosy*, w: tegoż *Prawdy niemiłe. Eseje*, Wydawnictwo Przedświt, Warszawa 1993.
- Bukowiecka M., *Miron Białoszewski i teatry. Poznańska, Tarczyńska, Plac Dąbrowskiego*, w: „*Tętno pod tynkiem*”. *Warszawa Mirona Białoszewskiego*, red. A. Karpowicz, P. Kubkowski, W.K. Pessel, I. Piotrowski, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2013.
- Bukowiecka M., *Proza z życia wzięta. Literatura polska ostatnich lat wobec przemian mimesis*, w: *Mapy świata, mapy ciała. Geografia i cielesność w literaturze*, red. A. Jastrzębska, Libron, Kraków 2014.
- Burek T., *Powieść utajona*, „Odra” 1973, nr 10.
- Burkot S., *Literatura polska 1939-2009*, PWN, Warszawa 2010.
- Burkot S., *Miron Białoszewski*, WSIP, Warszawa 1992.
- Czapliński P., *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.
- Czapliński P., *Ślady przelomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.
- Dąbrowska E., *Styl artystyczny – kondycja ponowoczesna*, w: *Style współczesnej polszczyzny*, red. E. Malinowska, J. Nocoń, U. Żydek-Budnarczyk, Universitas, Kraków 2013.
- Dąbrowski S., *Literatura i literackość. Zagadnienia, spory, wnioski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.
- Doležel L., *O stylu moderní české prozy. Vystavba textu*, Praha 1960.
- Drewnowski T., *Literatura polska 1944-1989. Próba scalenia. Obiegi – wzorce – style*, Universitas, Kraków 2004.
- Drzewucki J., *Róża, róża i rdza*, „*Twórczość*” 2001, nr 10, s. 109.
- Ejchenbaum B., *Iluzja narracji mówionej*, tegoż *Jak jest zrobiony „Płaszcz” Gogola*, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. M.R. Mayenowa, Z. Saloni, PIW, Warszawa 1970.
- Faryno J., *O języku poetyckim*, „*Pamiętnik Literacki* 1972, z. 2.
- Forum dyskusyjne: wokół młodej prozy*, „*Nowy Wyraz*” 1979, nr 1.
- Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Wydawnictwo Fundacji Aletheia, Warszawa 1998.
- Galant J., *Polska proza lingwistyczna. Debiuty lat siedemdziesiątych*, UAM, Poznań 1998 (tam m.in.: *Wobec narracji klasycznej*).
- Gazda G., *Futuryzm w Polsce*, Ossolineum, Wrocław 1974.

- Głowiński M., *Czy literatura może być wzorem mowy?*, w: tegoż *Narracje literackie i nieliterackie*, Universitas, Kraków 1997.
- Głowiński M., *Dialog w powieści*, w: tegoż *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, PWN, Warszawa 1973.
- Głowiński M., *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Universitas, Kraków 2000.
- Głowiński M., *Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej*, w: tegoż *Poetyka i okolice*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992.
- Głowiński M., *Narracje literackie i nieliterackie*, Universitas, Kraków 1997.
- Głowiński M., *Witkacy jako pantagruelista*, w: tegoż *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, PWN, Warszawa 1973.
- Gombrowicz W., Dubuffet J., *Korespondencja*, przeł. I. Kania, wstęp P. Pachet, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.
- Gosk H., *W kręgu „Kuźnicy”. Dyskusje krytycznoliterackie lat 1945–1948*, PWN, Warszawa 1985.
- Grochowiak S., *Turpizm, realizm, mistycyzm*, „Współczesność” 1963, nr 2.
- Grochowski G., *Pamięć gatunków. Ponowoczesne dylematy atrybucji gatunkowej*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2018.
- Grochowski G., *Hybrydy tekstowe. Literackość i jej pogranicza*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2014.
- Groteska*, red. M. Głowiński, słowo obraz/terytoria, Gdańsk 2003.
- Hejmej A., *Tekst (dźwiękowy) Mirona Białoszewskiego*, w: tegoż *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Universitas, Kraków 2008.
- Hernas C., *Potrzeby i metody badania literatury brukowej*, w: *O współczesnej kulturze literackiej*, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, Ossolineum, Wrocław 1973.
- Hutcheon L., *Teoria parodii. Lekcja sztuki xx wieku*, przeł. A. Wojtanowska i W. Wojtowicz; wstęp W. Wojtowicz, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2007.
- Indyk M., *Jak jest zbudowana „Uroda na czasie”*, w: tejsze *Granice spójności narracji. Proza Leopolda Buczkowskiego*, Ossolineum, Wrocław 1987.
- Jaki to genialny facet! Z Hanną Kirchner rozmawia Agnieszka Karpowicz*, w: „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2015, nr 3.
- Jakobson R., *Poetyka w świetle językoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2.
- Jarosiński Z., *Literatura lat 1945-1975*, PWN, Warszawa 1996.
- Jarzębski J., *Powieść jako autokreacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.
- Jarzębski J., *Między „realizmem” a „prawdą” (proza krajowa po wojnie)*, w: tegoż *W Polsce czyli wszędzie*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1992.
- Jarzębski J., *Poza realizmem. Proza polska w poszukiwaniu prawdy*, „Ruch Literacki” 1994, nr 3/4.

- Jasiński B., *Słowa na wietrze*, „Literatura” 1987, nr 7.
- Jaworski S., *„Piszę, więc jestem”. O procesie twórczym w literaturze*, Universitas, Kraków 1993.
- Język literacki i jego warianty*, red. S. Urbańczyk, Ossolineum, Wrocław 1982.
- Język w mediach masowych*, red. J. Bralczyk i K. Mosiołek-Kłosińska, Upowszechnianie Nauki – Oświata, Warszawa, 2000.
- Kaczmarek P., *Wysoka łączliwość. Szkice o poezji współczesnej*, Fundacja na rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza, Wrocław 2018.
- Kaniewska B., *Świat w granicach „ja”. O narracji pierwszoosobowej*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1997.
- Karpowicz A., *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson, Buczkowski, Białoszewski*, Wydawnictwo UW, Warszawa 2007.
- Karpowicz A., *Proza życia. Mowa, pismo, literatura (Białoszewski, Stachura, Nowakowski, Anderman, Redliński, Schubert)*, Wydawnictwo UW, Warszawa 2012.
- Kerényi G., *Odtańcowywanie poezji, czyli Dzieje teatru Mirona Białoszewskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973.
- Kirchner H., *Leopold Buczkowski, albo uroda na czasie*, w: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Kontynuacje*, red. A. Brodzka-Wald, L. Burska, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1996.
- Klemensiewicz Z., *O różnych odmianach współczesnej polszczyzny. Próba charakterystyki odmian współczesnej polszczyzny z uwzględnieniem przypuszczalnych warunków ich początkowego rozwoju*, PIW, Warszawa 1953.
- Kłuba A., *Autoteliczność, referencyjność, niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918-1939)*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2014.
- Kłak T., *Liryki lozańskie Tadeusza Różewicza*, w: tegoż *Reporter róż. Studia i szkice literackie*, „Śląsk”, Katowice 1978.
- Kopciński J., *Człowiek transu. Magnetofonowe sesje Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4.
- Kornhauser J., *Język we współczesnej literaturze polskiej*, w: tegoż *Poezja i codzienność*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.
- Kornhauser J., *Nowa poezja*, w: A. Zagajewski, J. Kornhauser, *Świat nie przedstawiony*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.
- Kornhauser J., *U nas w Paryżu, czyli o pokoleniu „Współczesności”*, w: A. Zagajewski, J. Kornhauser, *Świat nie przedstawiony* Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.
- Kristeva J., *Séméiotikè. Studia z zakresu semanalizy*, przeł. T. Stróżyński, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2017.
- Kunz T., *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Universitas, Kraków 2005.

- Kurzowa Z., *Wyrazy natrętne. Moda i bezmyślność*, „Język Polski” 1978, nr 58.
- Kwiatkowski J., *Wizja przeciw równaniu. Nowa walka romantyków z klasykami*, „Życie Literackie” 1958, nr 3.
- Lachman M., *Gry z „tandeta” w prozie polskiej po 1989 roku*, Universitas, Kraków 2004.
- Lalewicz J., *Komunikacja językowa i literatura*, Ossolineum, Warszawa 1975.
- Lalewicz J., *Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej*, w: *Tekst i fabuła*, red. Cz. Niedzielski, J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979.
- Licytacja. Szkice o nowożytnej literaturze*, PIW, Warszawa 1981.
- Łotman J., *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, PIW, Warszawa 1984.
- Łukasiewicz J., *Szmaciarze i bohaterowie*, Znak, Kraków 1963.
- Mach A., *PRL-owskie ready-mades Edwarda Redlińskiego*, w: *(Nie)ciekawa epoka? Literatura i PRL*, red. H. Gosk, Elipsa, Warszawa 2008.
- Maciejewski J., „Obszary trzeciej” literatury, „Teksty” 1975, nr 4.
- Maj B., *Martwe dusze*, „Nowy Wyraz” 1980, nr 7/8.
- Maliszewski K., *W normie i poza normą. O życiu literackim ostatnich lat głos współczesnika*, w: *Normalność i konflikty. Rozważania o literaturze i życiu literackim w nowych czasach*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2006.
- Markowski M.P., *O reprezentacji*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków 2006.
- Mayen J., *O stylistyce utworów mówionych*, Ossolineum, Wrocław 1972.
- Mitosek Z., *Krytyka genetyczna*, w: *też: Teorie badań literackich*, PWN, Warszawa 1995.
- Mitosek Z., *Mimesis. Zjawisko i problem*, PWN, Warszawa 1997.
- Mitosek Z., *Opracowanie do rzeczywistości (Dorota Masłowska Wojna polsko-roska pod flagą biało-czerwoną)*, w: *też: Poznanie (w) powieści – od Balzaka do Masłowskiej*, Universitas, Kraków 2003.
- Młoda proza – dezercja warty*, „Literatura” 1987, nr 5-12, „Literatura” 1988, nr 1.
- Mojsak K., *Groteska w polskiej prozie narracyjnej 1945-1968*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2014.
- Mukařovský J., *Estetyczna funkcja, norma i wartość jako fakty społeczne*, przeł. J. Baluch, w: *też: Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*, red. J. Sławiński, PIW, Warszawa 1970.
- Nasiłowska A., *Estetyka postmodernizmu wobec literatury w dobie Internetu*, w: *Co dalej literatury? Jak zmienia się współcześnie pojęcie i sytuacja literatury*, red. A. Brodzka-Wald, H. Gosk, A. Werner, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2008.

- Nasiłowska A., *Literatura okresu przejściowego 1975-1996*, PWN, Warszawa 2006.
- Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2013.
- Nycz R., *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2012.
- Nycz R., *Sylwy współczesne*, Universitas, Kraków 1996.
- Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków 2000.
- Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red., wstęp R. Nycz, Universitas, Kraków 1998.
- Ohmann R., *Akt mowy a definicja literatury*, przeł. B. Kowalik i W. Krajka, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 2.
- Okopień-Sławińska A., *Semantyka wypowiedzi poetyckiej. (Preliminaria)*, Universitas, Kraków 1998.
- Określona epoka. Nowa Fala 1968-1993. Wiersze i komentarze*, wyb. i oprac. T. Nyczek, Oficyna Literacka, Kraków 1995.
- Ong W., *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł., wstęp i red. J. Japola, Wydawnictwo UW, Warszawa 2011.
- Orska J., *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989-2006*, Universitas, Kraków 2006.
- Orska J., *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Universitas, Kraków 2004.
- Owczarek B., *O kilku ideach ważnych dla rozumienia prozy Leopolda Buczkowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2014, nr 3.
- Owczarek B., *Poetyka powieści niefabularnej*, PWN, Warszawa 1999.
- Owczarek B., *Pop-literatura, czyli bliżej życia*, „Miesięcznik Literacki” 1983, nr 6.
- Palmer A., *Social Minds in the Novel*, Ohio State University Press, 2010.
- Perloff M., *Unoriginal Genius. Poetry by other Means in the New Century*, The University of Chicago Press, Chicago–London 2010.
- Poetyki protestu*, red. D. Ulicka i in., t. 1, Wydawnictwo UW, Warszawa 2021.
- Poprawa A., *Motywy muzyczne w pisarstwie Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 2004, nr 3.
- Potkański J., *Sens nowoczesnego wiersza. Wersyfikacja Białoszewskiego, Przybosia, Miłosza i Herberta*, Wydział Polonistyki UW, Warszawa 2004.
- Prószyński S., *Poezja, teatr, muzyka*, w: *Miron. Wspomnienia o poecie*, zebrała i oprac. H. Kirchner, TenTen, Warszawa 1996.
- Prussak M., „*Robigus zjada żelazny nożyk*”, „Teksty Drugie” 2014, nr 3.
- Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Universitas, Kraków 2007.

- Przybylski R., *Baśń zimowa. Esej o starości*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008.
- Przybylski R., *To jest klasycyzm*, Czytelnik, Warszawa 1978.
- Pszczółowska L., *O zjawiskach parajęzyka w utworze literackim*, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 1.
- Pszczółowska L., *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 1997.
- Rembowska-Płuciennik M., *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2012.
- Rozmowy „Kuźnicy” (A. Ważyk, S. Żółkiewski, R. Matuszewski, Jan Kott, Paweł Hertz, Kazimierz Brandys), „Kuźnica” 1947, nr 1.
- Rewolucja literacka czy zmiana pokoleń?*, „Miesięcznik Literacki” 1987, nr 2/3.
- Rutkowski K., *Bereziada*, „Twórczość” 1996, nr 10.
- Rutkowski K., *Przeciw (w) literaturze. Esej o poezji czynnej Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Pomorze, Bydgoszcz 1987.
- Rymkiewicz J.M., *Terror szyderców*, rozmowa T. Majerana i D. Suski, „Fronda” 1996, nr 6.
- Sadowski W., *Tekst graficzny Białoszewskiego*, red. E. Czaplejewicz, Wydział Polonistyki UW, Warszawa 1999.
- Skrendo A., *Przodem Różewicz*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2012.
- Skrendo A., *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Universitas, Kraków 2002.
- Skwarczyńska S., *Kariera literacka form rodzajowych bloku silva*, w: tejże, *Wokół teatru i literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1970.
- Sławiński J., *O dzisiejszych normach czytania znawców*, w: tegoż *Próby teoretyczno-literackie*, Universitas, Kraków 2000.
- Sławiński J., *Próba porządkowania doświadczeń*, w: tegoż *Przypadki poezji*, Universitas, Kraków 2001.
- Sławiński J., *Rzut oka na ewolucję poezji polskiej w latach 1956-1980*, w: tegoż *Przypadki poezji*, Universitas, Kraków 2001.
- Sławiński J., *Socjologia literatury i poetyka historyczna*, w: tegoż *Dzieło – język – tradycja*, t. 2, Universitas, Kraków 1998.
- Sławiński J., *Zamiast podsumowania: zanik centrali*, w: tegoż *Przypadki poezji*, Universitas, Kraków 2001, pierwodruk: „Kresy” 1994, nr 2.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław, Warszawa, Kraków 2000 – hasła: „Funkcja estetyczna wypowiedzi” (oprac. J. Sławiński), „Język literacki” (oprac. T. Kostkiewiczowa), „Literackość” (oprac. J. Sławiński).
- Sobolczyk P., *Dyskursywizowanie Białoszewskiego*, t. 1-2, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013-2014.
- Sobolewski T., *Miron. Wspomnienia o poecie*, w: tegoż *Człowiek Miron*, Znak, Kraków 2012.

- Sobolewski T., *Post scriptum: muzyka u Mirona*, w: *Miron. Wspomnienia o poecie* zebrała i oprac. H. Kirchner, TenTen, Warszawa 1996
- Stala M., *Parodia i wartość. (O jednym z nurtów młodej prozy lat siedemdziesiątych)*, w: *Studia o narracji*, red. J. Błoński, J. Sławiński, S. Jaworski, Ossolineum, Wrocław 1982.
- Stankowska A., „Wizja przeciw równaniu”. *Wokół popaździernikowego sporu o wyobraźnię twórczą*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2013.
- Szybist M., *Książki jakich mało*, „Życie Literackie” 1971, nr 12.
- Śliwiński P., *Klasycyzm (po modernizmie) jako problem retoryki*, w: *Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia*, red. K. Meller, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2009.
- Śliwiński P., *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2007.
- Śniecikowska B., *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*, FNP, Warszawa 2017.
- Śniecikowska B., „Manifest Neolingwistyczny v. 1.1” i jego poetyckie potomstwo – twórczość nowatorów czy paseizm, w: *Polska literatura najnowsza – poza kanonem*, red. P. Kierzek, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2008.
- Śniecikowska B., „Nuż w uchu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, FNP, Wrocław 2008.
- Śniecikowska B., *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918-1939*, Universitas, Kraków 2005.
- Świeściak A., *Polska poezja najnowsza wobec postmodernizmu*, w: *Tajne bankiety*, red. P. Kaczmarek, M. Koronkiewicz, P. Mackiewicz, J. Orska, J. Skurtys, WBPiCAK, Poznań 2014.
- Tabaszewska J., *Poetyki pamięci. Współczesna poezja wobec tradycji i pamięci*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2016.
- „Teksty” 1975, nr 4, temat numeru *Formy użytkowe*.
- Trziszka Z., *Leopold Buczkowski*, PIW, Warszawa 1987.
- Tynianow J., *Fakt literacki*, przeł. M. Płachecki, w: tegoż *Fakt literacki*, PIW, Warszawa 1978.
- Uniłowski K., *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006.
- Uniłowski K., *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999.
- Uniłowski K., *Prawo krytyki. O nowoczesnym i ponowoczesnym pojmowaniu literatury*, Wydawnictwo FA-art., Uniwersytet Śląski, Katowice 2013.

- Witkiewicz S.I., *Polemika z krytykami*, oprac. J. Degler, „Pamiętnik Teatralny” 1969, z. 3.
- Witosz B., Wojtak M., Sławkowa E., Skudrzukowa A., *Style literatury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003.
- Wójcik T., *Skreślone słowa Tadeusza Różewicza (archeologia rękopisów)*, w: *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, red. H. Gosk, B. Karwowska, Elipsa, Warszawa 2008.
- Wyka K., *Problem zamiennika gatunkowego*, w: tegoż *Różewicz parokrotnie*, oprac. M. Wyka, PIW, Warszawa 1977.
- Wyka K., *Tragiczność, drwina i realizm*, w: tegoż *Pogranicze powieści*, Czytelnik, Warszawa 1989 (pierwodruk: „Twórczość” 1945, nr 3).
- Wyrazy modne w świetle kultury języka*, w: *Kultura języka dziś*, red. W. Pisarek, H. Zgólkowa, Kurpisz, Poznań 1995.
- Wyskiel W., *Narracje literackie wobec wzorców komunikacji potocznej*, w: *Studia o narracji*, red. J. Błoński, J. Sławiński, S. Jaworski, Ossolineum, Wrocław 1982.
- Wyślouch S., *Literatura a sztuki wizualne*, PWN, Warszawa 1994.
- Zagajewski A., *Obrona żarliwości*, Wydawnictwo a5, Kraków 2002.
- Zarębina M., *Język ogólny (mówiony i pisany) a język artystyczny*, w: *O języku literatury*, red. J. Bubak, A. Wilkoń, UŚ, Katowice 1981.
- Zaworska H., „Art brut” po polsku, „Twórczość” 1983, nr 3.
- Zieniewicz A., *Małe iluminacje. Formy prozatorskie Mirona Białoszewskiego*, PIW, Warszawa 1989.
- Żółkiewski S., *O badaniu dynamiki kultury literackiej*, w: *Konteksty nauki o literaturze*, red. M. Czermińska, Ossolineum, Wrocław 1973.

SUMMARY

The book *The Literariness of Non-Literary Forms: Białoszewski, Buczkowski, Masłowska, Redliński, Różewicz* concerns the rising popularity of non-artistic forms of expression in Polish literary output after the “Polish Thaw”; namely the expansion of texts that are functional, colloquial or do not follow the norm of correct, standard and neutral literary Polish language, particularly in its high-art variant. The work’s specific objective is to describe three strategies of experimental, radical and original processing of non-artistic language. They are discussed in my interpretation of works by five writers: Edward Redliński, Leopold Buczkowski, Dorota Masłowska, Tadeusz Różewicz and Miron Białoszewski.

The scope of non-literary language forms has been wide and historically changing: it includes both functional texts and single passages or characteristics of non-artistic utterances, such as short excerpts from commercials and newspapers, colloquial set phrases, elements of functional styles, e.g. petrified phrases found in the official style, paralanguage phenomena, quotes from overheard “other’s speech” (Mikhail Bakhtin’s term) as well as conventionalized behaviour patterns or conversational customs.

The ways of using non-literary forms in literature are not limited to citations. In this kind of creative process non-literary forms are being separated from their real context (or fabricated according to the rules of colloquial speech or written functional language), pro-

cessed and (re)used in the literary work as linguistic found objects or as a part of artistic recycling. Sometimes it involves a radical interference in non-literary forms, which means breaking these forms, deforming them, freely joining elements of separate texts, layering them over each other. The inclusion of a ready-made functional text in the work, though seemingly non-invasive, essentially changes the meaning of the word used in new context and provokes a play of contrasting forms which could not be combined in real life.

Non-literary utterances are used for artistic purposes, thus acquiring a value of literary material that is different from its real use; hence the paradox in the title of my work: non-literary forms are used for literary functions, they acquire artistic value by means of creative transformations of language. In this case, the literary work's artistic identity is defined neither by the norms or rules of its production, nor by its compliance with a certain model of artistic writing. The text's literary value is determined and sanctioned by the author. This means that when contemporary literature experiments with non-literary forms, it radically changes the meaning, scope, form and material of literary language, while also redefining the notion of literature and literariness.

In these texts literariness does not constitute an immanent aesthetic quality of separate works, but rather arises between the texts. It results from the concept for their composition, it is a function of artistic devices which aim at showing contrasts, inconsistencies, incongruities, the caricatural quality of juxtaposed works, genre forms, conventions, styles. The subject, in turn, does not create the effect of literariness *ex nihilo*, just by arranging words, but rather recognizes poetic quality in another person's non-artistic text; (s)he is the one who peeps, eavesdrops, extracts artistic potential: beyond, in meeting, in context, in the contrast between various (elements of) utterances. Literariness moves the aim and scope of its activity from the domain of style to the domain of stylization, from the domain of narration to the domain of constructional actions aiming at arrang-

ing finished text fragments. In most cases linguistic artifacts, devoid of their narrative cement, speak for themselves, and the subjective activity is formed in the very function of the word's use, revealing the works' meta-artistic concept.

In my work I show three dominant strategies of processing non-literary language in Polish literature after 1956: a) contrast, which involves composing finished functional texts or lengthier passages; b) deforming non-literary forms of expression, which focuses on condensing negative linguistic phenomena in the work, and c) dismantling non-literary (and literary) utterances, their forms, scope, shapes, continuity, coherence, thereby exposing the processual dimension of creating literary works and other utterances, including non-literary forms. Each of these three strategies (contrast, deformation, dismantling) is matched by a specific artistic technique. Contrast is based on composition technique, deformation on condensation, dismantling on devices that expose the processuality of the creative process.

The work also aims at depicting the artistic and sociopolitical contexts of these phenomena, showing their causes and effects. Experimenting with non-literary language is a manifestation of increased interest in non-artistic language in post-Thaw Polish literature. It is true for many independent, individual authors, but also for representatives of such circles as the *Współczesność* generation, the linguistic poets, the New Wave poets, writers from the so-called "artistic revolution" group, poets from the O'Hara faction of *Brulion* or younger, still active authors who use non-artistic language. The multitude of these groups and literary circles show supra-individual range and historic and literary significance of the expansion of non-literary forms in Polish literature after the Thaw. The attitude based on striving for innovation and experiment, treating language with growing suspicion, focusing on its tendency to petrify – typical for the authors I described in my study – allows, in turn, to see their work as a continuation of Modernist tendencies.

Processing non-literary forms in literature performs a function which is aesthetic, but also critical, revealing and interventionist. Its role is, to a large extent, to expose and problematize mechanisms that can be observed in the language: those of (collective) thinking; representations, aspirations and (social and individual) complexes which hide behind fixed forms of expression. By disautomatizing these conventionalized phrases, the authors throw language off its original propagandist, persuasive, culture-forming functions that determine the sense of a political or social community. In this indirect way literature has depicted reality and reacted to the discursive oppression of public language in various periods of recent history.

Przekład Paweł Podmiotko

INDEKS NAZWISK

A

Anderman Janusz 53, 65, 95, 250, 296,
303, 306, 307, 336
Attridge Derek 22-25, 37, 332
Austin John Langshaw 92

B

Bachtin Michaił 10-12, 37, 74, 75, 95,
99, 122, 123, 136, 147, 171, 172,
296, 314, 315, 332
Balbus Stanisław 97, 105, 173, 175, 176,
332
Balcerzan Edward 10, 15, 26-34, 36, 39,
40, 106, 226, 299, 301, 332, 333
Baluch Jacek 34, 337
Bandura Michał 333
Baran Józef 250, 330
Baran Marcin 307
Barańczak Stanisław 10, 52, 53, 99,
128, 241, 242, 243, 244, 299,
300, 305, 333
Bargielska Justyna 178, 307
Barthes Roland 194, 195
Bartoszyński Kazimierz 333
Bauer Zbigniew 305, 333

Bąk Tomasz 307, 310
Bellemin-Noël Jean 231, 232
Bem Paweł 232, 333
Benjamin Walter 19
Bereza Henryk 12, 50, 93, 136, 178,
304, 305, 331, 333
Białoszewski Miron 9, 11, 20, 21, 28,
46-50, 53, 58, 65, 92, 95, 178,
179, 239-263, 265-268, 270, 271,
273-283, 285, 296, 298, 301, 310,
324, 325, 327, 329, 330, 333-336,
338, 339, 341
Bielous Urszula 93, 330
Bieńkowski Zbigniew 298
Bierezin Jacek 299
Błażejowski Tadeusz 112, 333
Błoński Jan 11, 43, 51, 52, 295, 296, 304,
333, 340, 341
Bogalecki Piotr 243, 245, 246, 247, 333
Bolecki Włodzimierz 10, 11, 13, 20,
26, 30, 52, 53, 58-60, 97, 98,
119, 124, 141-143, 175, 179, 186,
192, 233-235, 286, 291, 305, 317,
332-334
Bralczyk Jerzy 14, 221, 336

Brandys Kazimierz 18, 293, 314, 339
Brodzka-Wald Alina 31, 96, 317, 336,
337
Browarny Wojciech 188, 338
Brzostowka-Tereszkiewicz Tamara 54
Bubak Józef 10, 341
Buczowski Leopold 9, 20, 21, 28, 42,
43, 48, 49, 92-97, 99-102, 104,
106-108, 110-113, 117, 119, 120,
123, 125-133, 178, 196, 212, 214,
215, 285, 313, 324, 325, 327, 329,
330, 333, 335, 336, 338, 340
Bugajski Leszek 57, 331
Bukowiecka Marta 334
Bukowiecki Łukasz 54
Burek Tomasz 11, 334
Burkot Stanisław 250, 277, 313, 330, 334
Bursa Andrzej 298, 310
Burska Lidia 96, 336
Buryła Sławomir 126, 330
Burzyńska Anna 195
Byliniak Maciej 239, 240, 243, 244,
277, 283, 329, 331
Byrska Aleksandra 137, 331

C
Carlyle Thomas 112
Chutnik Sylwia 171
Cybulski Paweł 138, 331
Czachorowski Stanisław Swen 265, 276
Czaplejewicz Eugeniusz 12, 74, 95,
332, 339
Czapliński Przemysław 11, 138, 302,
303, 304, 309-311, 331, 334, 337
Czarnecki Zbigniew 73
Czerkasow Marcin 307
Czerwińska Małgorzata 315, 341

Czerwiński Piotr 307
Czyż Stanisław 243, 310, 314, 333

D

Dąbrowska Elżbieta 334
Dąbrowska Maria 68, 73
Dąbrowski Stanisław 15, 334
de Biasi Pierre-Marc 231, 232, 333
Degler Janusz 181, 341
Demirski Paweł 307
Derrida Jacques 24, 37
Doležel Lubomír 151, 334
Domagała-Jakuć Szymon 310
Dostojewski Fiodor 95, 147, 171, 315,
332
Drahan Roman 243, 333
Drewnowski Tadeusz 313, 334
Drozdowski Bohdan 301
Drzewucki Janusz 230, 334
Drzeżdżon Jan 306
Dubuffet Jean, właśc. Jean Philippe
Arthur Dubuffet 69, 70, 71,
335
Duchamp Marcel 66, 68
Dunin-Wąsowicz Paweł 140, 145, 330
Dymarski Lech 299
Dziadek Adam 53

E
Ejchenbaum Boris 149, 315, 316, 334
Escarpit Robert 58

F
Faryno Jerzy 334
Ficowski Jerzy 299

Foks Darek 178, 307
Foucault Michel 80, 334

G

Galant Jan 52, 287, 304, 305, 306, 334
Gazda Grzegorz 297, 334
Gąsiorowski Krzysztof 301
Genet Jean 173
Get-Stankiewicz Eugeniusz 227
Głowacki Janusz 178, 298, 314
Głowiński Michał 10, 43, 87-91, 139,
142, 145-147, 150, 151, 180, 181,
253, 292, 315, 320-322, 335
Goerke Natasza 178
Gombrowicz Witold 11, 58, 69-71, 178,
179, 333, 335
Gondowicz Jan 144, 145, 331
Gosk Hanna 31, 64, 229, 293, 317, 335,
337, 341
Góra Konrad 310
Górski Artur 135, 331
Grochowiak Stanisław 178, 298, 301,
335
Grochowski Grzegorz 54, 76, 77, 79,
80, 97, 98, 104-106, 123, 335
Gruszczyński Piotr 145, 331
Grzebalski Mariusz 307
Grzesiuk Stanisław 171
Grzeńczak Marian 243, 333

H

Harasymowicz Jerzy 301
Heidegger Martin 136
Heidsieck Bernard 244, 281
Hejmej Andrzej 47, 244, 245, 259, 281,
282, 335
Herbert Zbigniew 28, 283, 338

Herbst Lothar 299
Hering Ludwik 265, 277
Hernas Czesław 315, 335
Hertz Paweł 293, 339
Hłasko Marek 171, 298
Hopfinger Maryla 315, 335
Hurlebusch Klaus 232
Hutcheon Linda 43, 335

I

Indyk Maria 94, 101, 127, 335
Iredyński Ireneusz 298
Iwaszkiewicz Jarosław 68, 313

J

Jakobson Roman 25, 32, 335
Jankowski Stanisław 56, 57, 331
Japola Józef 43, 338
Jarniewicz Jerzy 307
Jarosiński Zbigniew 313, 335
Jarzębski Jerzy 52, 53, 289, 292-295,
302, 303, 313, 335
Jasiński Bogusław 289, 305, 336
Jastrzębska Aleksandra 61, 334
Jaworski Krzysztof 307
Jaworski Stanisław 43, 52, 229, 231,
304, 336, 340, 341
Jelinek Elfriede 221, 222
Joyce James 221, 222
Jurasz Włodzimierz 62, 331

K

Kaczmarski Jacek 156
Kaczmarski Paweł 310, 311, 317, 336, 340
Kałuża Anna 309
Kania Ireneusz 70, 335
Kaniewska Bogumiła 336

- Kapela Jaś 307
 Karasek Krzysztof 299
 Karcz Andrzej 54
 Karpowicz Agnieszka 11, 46, 53, 54,
 65, 95, 96, 112, 121, 126, 250,
 261, 262, 283, 296, 307, 314, 315,
 330, 334-336
 Karpowicz Tymoteusz 299
 Karwowska Bożena 229, 341
 Kasiewska Teresa 84
 Kącka Eliza 324
 Kerényi Grácia 277, 336
 Kierzek Paulina 268, 340
 Kirchner Hanna 96, 111, 131, 276, 335,
 336, 338, 340
 Kirsch Donat 306
 Klata Jan 307
 Klemensiewicz Zenon 10, 336
 Klewinowie Ada i Roman 275
 Kluba Agnieszka 54, 323, 336
 Kłak Tadeusz 229, 336
 Kłosiński Krzysztof 143, 146
 Kochanowski Jan 279
 Komendant Tadeusz 80, 334
 Kominek Maria 135, 331
 Kopciński Jacek 243, 275, 278, 283, 336
 Kopyt Szczepan 307, 309, 310
 Kornhauser Jakub 307
 Kornhauser Julian 298-301, 306, 336
 Koronkiewicz Marta 317, 340
 Kostkiewiczowa Teresa 10, 339
 Kott Jan 293, 339
 Kowalik Barbara 43, 338
 Koziółek Ryszard 135, 331
 Krajka Wiesław 43, 338
 Krawczyńska Dorota 54
 Kristeva Julia 33, 37-39, 336
 Król Zofia 140, 141
 Kruszyński Zbigniew 178, 307, 312
 Krynicki Nikifor 67
 Krynicki Ryszard 299
 Krzemień Teresa 57, 331
 Krzyżagórski Klemens 55
 Kubisiowska Katarzyna 171, 331
 Kubkowski Piotr 283, 334
 Kunz Tomasz 187, 188, 196, 201, 202,
 229, 236, 336
 Kurzowa Zofia 14, 337
 Kwiatek Filip 232, 333
 Kwiatkowski Jerzy 51, 313, 337
- L**
- Lachman Magdalena 30, 337
 Lalewicz Janusz 51, 88-91, 315, 337
 Lech Joanna 307
 Leszin Jerzy 301
 Leśmian Bolesław 28
- Ł**
- Łapiński Zdzisław 54
 Ławrynowicz Marek 135, 331
 Łotman Jurij 33, 35, 337
 Łoziński Józef 306
 Łukasiewicz Jacek 301, 337
 Łukaszewicz M. 63, 331
- M**
- Mach Anna 64, 73, 83, 337
 Maciejewski Janusz 315, 337
 Mackiewicz Paweł 317, 340
 Maj Bronisław 52, 304, 337
 Majeran Tomasz 313, 339
 Malicki Maciej 307, 324
 Malinowska Ewa 334

- Maliszewski Karol 310, 337
 Markiewicz Jarosław 299
 Markowski Michał Paweł 37, 337
 Masłowska Dorota 9, 20, 28, 43, 44,
 48-51, 60, 135-144, 146, 147, 151,
 153-155, 159, 162, 164-166, 168,
 171-176, 178, 181, 184, 207, 220,
 253, 285, 307, 324, 325, 327, 329,
 330, 331, 332, 337
 Matuszewski Ryszard 293, 339
 Mayen Józef 43, 315, 337
 Mayenowa Maria Renata 11, 136, 186,
 233-235, 315, 332, 334
 Melecki Maciej 307
 Meller Katarzyna 313, 340
 Michalska Magdalena 141, 145, 330
 Mickiewicz Adam 28, 279, 280, 330
 Miłobędzka Krystyna 314
 Miłosz Czesław 232, 283, 338
 Miodek Jan 219
 Mitosek Zofia 137, 159, 232, 337
 Moczulski Leszek A. 299
 Modzelewska Natalia 95, 147, 315, 332
 Mojsak Kajetan 144, 178, 179, 337
 Mosiołek-Kłosińska Katarzyna 14, 336
 Mościcki Paweł 22
 Mrożek Sławomir 178
 Mukařovský Jan 33-35, 337
 Murawska Ludmiła 240
 Murek Weronika 178
 Musiał Grzegorz 306
- N**
- Nabokov Vladimir 209
 Nahacz Mirosław 307
 Nałkowska Zofia 68
 Nasiłowska Anna 30, 31, 54, 295, 312,
 317, 337, 338
 Niedzielski Czesław 88, 315, 337
 Nocoń Jolanta 334
 Nowakowski Marek 53, 65, 95, 250,
 296, 298
 Nowakowski Paweł 12, 333, 336
 Nowicki Krzysztof 57, 331
 Nyczek Tadeusz 295, 300, 338
 Nycz Ryszard 13, 15-22, 24, 26, 30, 54,
 94, 96, 97, 102, 110, 112, 113, 128,
 129, 133, 183, 192, 195, 196, 201,
 212, 214, 216, 218, 225, 226, 237,
 288, 317-320, 327, 333, 337, 338
 Nyga Piotr 138, 331
- O**
- Ohmann Richard 43, 338
 Okopień-Sławińska Aleksandra 54,
 116-118, 264, 338
 Olszewska M. 135, 331
 Ong Walter Jackson 43, 338
 Opacki Ireneusz 97, 332
 Orska Joanna 13, 53, 188, 299, 308, 311,
 312, 317, 338, 340
 Orzeszkowa Eliza 222
 Owczarek Bogdan 63, 64, 94, 97, 101,
 110, 112, 338
 Owidiusz, właśc. Publiusz Owidiusz
 Nazo 206
- P**
- Pachet Pierre 70, 335
 Palmer Alan 177, 338
 Pankowski Marian 178, 314, 333
 Partum Andrzej 243, 333
 Pasewicz Edward 307
 Perloff Marjorie 22, 25, 338

- Pessel Włodzimierz 283, 334
- Pietrek Kira 307, 310
- Pietrzak Ryszard 56, 331
- Piotrowski Igor 283, 334
- Piotrowski J. 57, 331
- Pisarek Walery 14, 341
- Pluta Jerzy 126, 306, 330
- Płachecki Marian 35, 340
- Podgórnik Marta 307
- Podmiotko Paweł 346
- Podsiadło Jacek 307
- Poe Edgar Allan 195
- Poprawa Adam 188, 242, 244, 283, 307,
324, 333, 338
- Potkański Jan 283, 338
- Prószyński Stanisław 30, 276, 338
- Prussak Maria 230-232, 236, 333, 338
- Przerwa-Tetmajer Kazimierz 220-222
- Przyboś Julian 28, 283, 301, 338
- Przybylski Ryszard 229, 313, 339
- Przybyszewski Jacek 73
- Pszczółowska Lucylla 270, 315, 339
- Puszkin Aleksander, właśc. Aleksandr
Siergiejewicz Puszkin 136
- R**
- Rajca Brunon 57, 331
- Redliński Edward 9, 20, 28, 41, 42, 47-
49, 53, 55-60, 62-69, 71-75, 77,
79, 81, 82, 84, 86, 88, 91, 92, 95,
178, 250, 285, 296, 314, 324, 325,
327, 329, 330, 336, 337
- Rembowska-Płuciennik Magdalena
54, 177, 339
- Rochetin Bocquel de Eugenia 112
- Różewicz Tadeusz 9, 16, 21, 28, 29,
31, 44-46, 48-50, 84, 178, 179,
183-189, 190-197, 199-204, 207,
209, 212, 214, 215, 217-219, 222-
229, 231-233, 235-238, 241, 285,
313, 324, 325, 327, 329, 336, 338,
339, 341
- Rudnicki Janusz 178, 307
- Rutkowski Krzysztof 12, 243, 339
- Rymkiewicz Jarosław Marek 222, 313,
339
- S**
- Sadowski Witold 249, 259, 339
- Sadulski Bartosz 307
- Sajnog Zbigniew 222
- Sakowicz Krystyna 314
- Saloni Zygmunt 11, 136, 315, 332, 334
- Sandauer Artur 265
- Sapija Andrzej 231, 330
- Sawicka Marta 135, 331
- Schubert Ryszard 12, 53, 65, 95, 250,
296, 306, 307, 316, 336
- Schulz Bruno 11, 58, 333
- Sendecki Marcin 307
- Shuty Sławomir 92, 178, 307
- Siejak Tadeusz 178, 312, 314
- Sioma Radosław 126, 330
- Skarga Piotr 213
- Skrendo Andrzej 12, 201, 227, 229,
333, 339
- Skrzyposzek Christian 92, 314
- Skudrzukowa Aldona 341
- Skurtys Jakub 317, 340
- Skwarczyńska Stefania 17, 18, 339
- Sławiński Janusz 10, 25, 32, 34, 36, 43,
52, 58, 59, 61, 62, 88, 233, 286-
292, 296, 298, 299, 304, 311, 315,
334, 337, 339, 340, 341

Sławkowa Ewa 341
Słowacki Juliusz 213
Słyk Marek 306
Sobolczyk Piotr 54, 58, 339
Sobolewski Tadeusz 276, 283, 339,
340
Sokołowska Marianna 239, 240, 249,
251, 256, 329
Soliński Leszek 279
Sommer Piotr 307
Sosnowski Andrzej 178
Sośnicki Dariusz 307
Sowińska B. 57, 331
Sowiński Michał 332
Stabro Stanisław 299
Stachura Edward 53, 65, 95, 243, 250,
296, 310, 314, 336, 339
Stala Marian 43, 52, 304, 340
Stankowska Agata 51, 297, 340
Stańczakowa Jadwiga 243, 248, 278,
283, 330
Stasiuk Andrzej 307
Stefański Lech Emfazy 276
Stolarczyk Jan 231, 330
Stroiński Maciej 138, 332
Stróżyński Tomasz 33, 336
Suski Dariusz 309, 339
Suwiński Bartosz 138, 332
Szaruga Leszek 299
Szczerk Ziemowit 307
Szot Wojciech 138, 332
Szybist M. 112, 340
Szychowiak Julia 307

Ś

Śliwiński Piotr 30, 310, 313, 337, 340
Śliwka Krzysztof 307

Śniecikowska Beata 17, 54, 260, 267,
268, 340
Świeściak Alina 317, 340
Świetlicki Marcin 307

T

Tabaszewska Justyna 22, 54, 340
Tanalska Anna 33, 337
Taranienko Zbigniew 278, 330
Tchórzewski Jerzy 227
Themerson Stefan 314, 336
Titkow Andrzej 299
Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz 307
Topass Jan 143
Tracewicz Joanna 138, 332
Trziszka Zygmunt 107, 112, 128, 129,
340
Trznadel-Szczepanek Anna 250, 277,
330
Tymiński Marcin 136
Tynianow Jurij 35, 36, 340
Tyrmand Leopold 171

U

Ulicka Danuta 12, 54, 74, 95, 315, 322,
332, 338
Uniłowski Krzysztof 94, 317, 340
Urbańczyk Stanisław 10, 336

V

Varga Krzysztof 307

W

Walczak Michał 307
Waśkiewicz Andrzej K. 301
Ważyk Adam 293, 339
Werner Andrzej 31, 317, 337

Wiechecki Stefan 171
Wiedemann Adam 164
Wilk Marcin 136
Wilkoń Aleksander 10, 341
Wirpsza Witold 243, 299, 333
Witkiewicz Stanisław Ignacy 11, 58,
142, 143, 146, 180, 181, 333, 335,
341
Witkowska Ilona 310
Witkowski Michał 178, 307
Witosz Bożena 341
Wojaczek Rafał 310, 314
Wojda Dorota 193
Wojtak Maria 341
Wojtanowska Agnieszka 43, 335
Wojtowicz Witold 43, 335
Wójcik Tomasz 229, 341
Wójtowicz Aleksander 136, 332
Wróblewski Szymon 307
Wyka Kazimierz 188, 189, 197, 207,
212, 236, 293, 341

Wyka Marta 188, 196, 341
Wyskiel Wojciech 52, 304, 341
Wysłouch Seweryna 228, 341

Z

Zadura Bohdan 307, 310
Zagajewski Adam 301, 313, 336, 341
Zaleski Marek 171, 332
Zarębina Maria 10, 341
Zaworska Helena 63, 66, 68, 69, 71,
72, 73, 74, 341
Zgółkowa Halina 14, 341
Zielińska Marta 54, 140, 330
Zieniewicz Andrzej 92, 341

Ż

Żelazińska Aleksandra 60, 332
Żółkiewski Stefan 293, 315, 335, 339,
341
Żulczyk Jakub 307
Żydek-Budnarczuk Urszula 334

