

Teksty Drugie 1999, 5, s. 53-70



Polska i świat. Nowojorskie historie i nowa poezja polska

Joanna Orska

Joanna ORSKA

Polska i świat.

Nowojorskie historie i nowa poezja polska

Rzecz najważniejsza opowiedzieć historijkę.

To niemal
bardzo ważne

[FRANK O'HARA
Fantazja^{1/}]

Wydaje się, że krytyce polskiej opatrzyły się już obiegowe pojęcia niegdyś związane z poezją twórców, którzy włączyli się w bieg naszej literatury w ciągu ostatnich dziesięciu lat. Nie obdarza się obecnie (mam nadzieję) zbyt dużym zaufaniem tak niedawno popularnych pojęć, jak opcja „o'harystyczna”, czy „barbaryńska”. W recenzjach w ogóle omija się ostrożnie problem nazewnictwa, porzyskając na próbach analizy, *nb.* często jednak wykorzystującej wyróżniki bliżkie tym kojarzonym wcześniej z „o'haryzmem”; bardzo popularne jest na przykład interpretowanie wiersza jako zapisu doświadczeń osobniczych, co jako nie pogłębiona obserwacja nie spełnia oczywiście swoich zadań. Literatura bowiem zawsze była i będzie w taki czy inny sposób świadectwem indywidualnego stosunku do świata.

Były też próby umieszczenia nowej poetyki w innych, rzucających na nią odmiennie światło kontekstach. Myślę tu szczególnie o przymiarkach do słusznego zresztą powiązania jej z kategoriami sylwy, dziennika, brulionu w niektórych re-

^{1/} F. O'Hara *Fantazja*, w: *Artykuły pochodzenia zagranicznego*, tłum. Piotr Sommer, Gdańsk 1996, s. 224.

Szkice

cenzach Karola Maliszewskiego i o niezbyt chyba przekonującej próbie powiązania poezji lat dziewięćdziesiątych z całością dokonań artystycznych polskiej twórczości powojennej, poprzez rozpatrywanie wierszy w ujednociającej perspektywie wypowiedzi skoncentrowanej na zagadnieniach metafizycznych, dokonanej przez Mariana Stałę w *Drugiej stronie* (Kraków 1997). Ostatnio pojawia się szczęśliwie coraz więcej recenzji – zwróciłabym tu szczególną uwagę na szkice Adama Wiedemanna – których autorów cechuje indywidualne, nie wikłające się w skomplikowane dywagacje związane z problematyką pokoleniową, podejście do tekstów literackich. Do przeszłości zdaje się również należeć szal przedwczesnych ujęć syntetycznych, kreujących podziały i pojęcia „jednego dnia”. „O’haryzm” nie wydaje się być pojęciem nadużywanym. Wskazuje to w rezultacie na jego niefunkcjonalność, której świadomość rosła wraz z doświadczeniem różnorodności i wewnętrznej ewolucji modeli poezji praktykowanych przez niedawnych debiutantów. Niefunkcjonalność tę demaskuje dodatkowo fakt, iż podstawowe cechy kojarzone dotąd z „o’harystyczną” praktyką pisania – indyferentyzm wobec spraw społecznych, przeżycia „ja” jako podstawowy temat wierszy – doskonale mogą mieścić się choćby w ramach niezwykle pojemnej i gościnnej kategorii romantyzmu, w jej mniej narodowym, młodopolskim wydaniu. Szczególnie owo współczesne „ja” może z powodzeniem uchodzić za wcielenie idei romantycznego podmiotu. Podobnie ograniczenie doświadczeń twórcy do perspektywy „pokoju z widokiem” mogłoby doskonale być ostateczną konsekwencją zamknięcia się poezji „w wieży z kości słoniowej”. Ponieważ jednak odbiorcy wydają się na ogół przyjmować do wiadomości fakt, że nowa poezja proponuje jakby nieco odmienne potraktowanie sprawy, pozostają, prawdopodobnie jak ja, z niejasną, intuicyjną raczej świadomością, że „nie tu leży pies pogrzebany”.

Historia, krótka narracja, często o zacięciu autobiograficznym, pisana wieloma językami, nie uciekająca od cytatów, kryptocytatów, klisz językowych, przytoczeń cudzej wypowiedzi, anegdoty, naśladowania różnorodnych, literackich i nieliterackich, stylów, stała się formą najchętniej wykorzystywaną przez pewną formację poetycką, która pojawiła się w latach dziewięćdziesiątych. „Prywatność” – bezpośrednio wypowiedzi to kategorii początkowo przez krytyków uznane za najbardziej dla niej charakterystyczne, zresztą nie bez powodu. Biograficzność sugerująca autentyczność tekstu, a więc także jego przezroczystość, narzucająca dosłowne jego odczytania, skłania do tego typu interpretacji. Czy jednak nie była to interpretacja zbyt płytka? Po lekcji, jaką dała nam chociażby autobiograficzna, pamiętnikarska proza lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych powinniśmy przecież być dobrze oswojeni z powikłaniami wiążącymi się z wypowiedzią stylizowaną na autentyk. Jak się jednak wydaje, najczęściej umykał uwadze krytyki chociażby fakt niejednorodnej, często skomplikowanej budowy wierszy ostatniego okresu, która, raz rozpoznana, przeczyłaby przezroczystości tekstu, tworząc dla niej aktywną płaszczyznę napięć. Najczęściej nie zadawano sobie podstawowego chyba pytania, które mogłoby wzbudzić pewną podejrzliwość co do dosłownych odczytań „prywatnych” wierszy ostatniego dziesięciolecia, a mianowicie, czy możliwa jest

Orska Polska i świat. Nowojorskie historie i ...

obecnie, po okresie fascynacji odkryciami awangardy w polskiej poezji i w skomplikowanej epoce intertekstualizmu – kiedy to kwestionuje się referencjalną moc słowa – biografia niewinna? Biografia napisana przez autora, który chce utożsamiać się z podmiotem, który pragnie zniwelować odległość, jaka dzieli go od czytelnika konkretyzującego dzieło w innym czasie i innym miejscu? Jeżeli jedynym zamierzeniem poetów, takich jak Jacek Podsiadło, Marcin Świetlicki, Dariusz Sośnicki, Mariusz Grzebalski czy Darek Foks rzeczywiście byłaby tylko chęć opowiedzenia o swoim świecie w „języku naturalnym”, i to z pozycji podmiotu naiwnego, o dość indyferentnej w stosunku do dóbr kultury postawie – „ja” próbującego zlekceważyć uwarunkowania wypowiedzi literackiej, jakie narodziły się przez lata w sposobie jej odbioru – to ich poezja mogłaby być pojmwana chyba tylko jako kontynuacja lirycznej walki z wiatrakami, jaką toczą, borykający się z opornością, szablonowością i nieautentycznością kodu językowego, twórcy uprawiający w poezji kategorię wyznania. Jednak mimo wszystko wierzę, że autorzy ci mają wzgląd na specyfikę wypowiedzi bezpośredniej, przeszczepianej na teren wypowiedzi artystycznej, i nie oczekują od czytelnika jedynie przyjacielskiego zbliżenia się i połączenia w bólu egzystencji, jak uważali i jak czasami dalej wydają się myśleć niektórzy badacze.

Kategoria wyznania, charakterystyczna dla poezji od co najmniej XIX wieku (to właśnie z nią w ciągu XX wieku utożsamiana jest liryka jako taka), jawi się obecnie w nader dwuznacznym świetle. Mówiąc najprościej: co można tak naprawdę dziś autentycznie „wyznać”, jeśli nie jest się do końca pewnym, czy właśnie się kogoś nie zacytowało? Co można od siebie, prywatnie, w wierszu powiedzieć, mając świadomość, iż już w momencie napisania słowa „ja” nie jest się niczym więcej, jak tylko literacką postacią, zanurzoną w świecie literackiej fikcji. Przy tym biografia pisana wieloma językami – składająca się z cudzych myśli i przeżytych przez siebie zdarzeń, z cytatów i własnych słów, z języka „cudzego” i indywidualnego, zarówno wierszem wolnym, jak i odwołująca się do klasycznych gatunków i do gatunków paraliterackich w jakiś sposób upodrzędnia „ja” liryczne wobec dyskursu. Uświadamia nam między innymi, że materiałem, w którym pracuje podmiot, nie są twory oryginalne, przez niego wykreowane (mimo iż jego historia jest jego prywatną własnością), tylko już wielokrotnie użyte, teraz tylko na nowo przetwarzane. Podmiot musi dokonywać ciągłych wyborów, znajdując się wobec ogromu zjawisk kulturowych i literackich, przed uniwersum tekstu, a wybory te przecież go stale określają, mają czynny wpływ na to, jak jego obraz w tekście będzie się kształtował. Tworząc dyskurs niejednorodny, czasem wręcz jakby przypadkowy, nie roszcący sobie pretensji do odkryć, wsłuchując się w glosy z zewnątrz, rezygnuje on w zasadzie z dawniej wyróżniających go przywilejów kreatora, pozwala sobą powodować. Przestaje być mistrzem rzemieślnikiem, mającym moc kreowania rzeczywistości. To rzeczywistość go kreuje; jest „zbudowany” z zasłyszanych i przyswojonych kiedyś głosów. Jego czynności mogą być porównywane z działaniem *bricoleura* (termin Lévi-Straussa), który jest majsterkowiczem posługującym się tym, co ma pod ręką, a więc: „[...] narzędziami

Szkice

już istniejącymi – pisze Jacques Derrida – ale nie przewidzianymi do wykorzystania ich dla celów operacji, w jakiej teraz mają być użyte, narzędziami, które stara się zaadaptować wśród prób i błędów, nie wahając się dokonywać w nich zmian [...] lub stosować kilku z nich jednocześnie, chociażby ich forma i pochodzenie były heterogeniczne...”. *Bricolage* to tekst świadomy swojej tekstowości-nieprzezroczystości, więc też słabości, wadliwości, wtórności dyskursu. Nie jest twierdzeniem, wyrazem wiary albo wiedzy – jest prywatnym mitem, świadomym własnej mityczności.

Czy model poetyki Bohdana Zadury stał się jednym, a może jedynym z możliwych punktów odniesienia dla „nowej” polskiej poezji? Oczywiście, na to pytanie nie można odpowiedzieć jednoznacznie. Bo dlaczego nie na przykład Piotr Sommer, skądinąd równocześnie pomysłodawca „niebieskiego” numeru „Literatury na Świecie”, jeden z pionierów tłumaczących na polski poezję „szkoły nowojorskiej”, która w ciągu ostatnich dziesięciu lat zrobiła w Polsce tak oszałamiającą karierę? Wykorzystywał on jako poeta przecież idiom rozmowy i swobodnej narracji w utworach poetyckich, podobnie jak Zadura od początku lat osiemdziesiątych. Sam autor *Ciszy* przyznaje się do wpływu, jaki wywarł na niego Sommer – pośrednio w poemacie *czternaście godzin z Piotrem Sommerem (Zejście na ląd)*, bezpośrednio w szkicu *John Ashbery i ja* („Daj mu tam gdzie go nie ma”). Nie wydaje mi się jednak najważniejszym zagłębianie się w zawile problemy wpływów i nie-wpływów. Andrzej Sosnowski, którego głos w dyskusji w 21 numerze „Kresów” pośrednio (bo podtrzymywał tylko opinię Piotra Sommera) wywołał falę zainteresowania krytyków poezją Bohdana Zadury jako potencjalnym punktem odniesienia, wcześniej (wywiad w „Nowym Nurcie”) jasno tłumaczy: „[...] to nie znaczy, że młodzi poeci zaczytywali się Zadurą, ale chodzi o to, że jeśli spojrzeć na obraz najnowszej poezji polskiej, to Zadura może stanowić jakiś punkt orientacyjny, dzięki któremu da się z grubsza określić położenie takich autorów, jak Foks, Grzebalski, Majeran czy Sośnicki”². Został ukonstytuowany pewien sposób mówienia, pewna poetyka, posiadająca zresztą wiele odmiennych wariantów. Jest to poetyka narracyjna, w której opowiadanie, refleksja, dyskurs, nie podmiot i jego uczucia, przemyślenia, grają główną rolę.

To opowiadanie-dyskurs ma wiele poziomów oraz dużą paletę tematów dobieranych na zasadzie dowolności skojarzeniowej; nie jest zaś podporządkowane jakiemś nadrzędnemu celowi (co zbliża je do gawędy i nawet brulionowych zapisków). Swoista narracyjność „nowej” poezji sprawia, że podstawową jednostką sensotwórczą jest w niej zdanie (często długie, wielokrotnie złożone, paratactyczne), nie wers czy słowo. Zdanie wielokrotnie pocięte stosowanymi bez ograniczeń przeczutniami, stąd rzadko natknijemy się na tok zgody intonacyjno-skladniowej (co

^{2/} *Wiersz wychodzi z domu i nigdy nie wraca*, rozmawiali M. Grzebalski i D. Sośnicki, „Nowy Nurt” 1994 nr 15, s. 4.

Orska Polska i świat. Nowojorskie historie i ...

często przywodzi na myśl eksperymenty poetyki „nowofalowej”). Przy czym zdarza się, jak w przypadku *Ciszy*, że forma wiersza wpisuje się w określony gatunek, co prowadzi do podkreślenia charakterystycznego napięcia pomiędzy płaszczyzną wersową i zdaniową (mam tu na myśli to, że dyskurs najczęściej podważa tradycyjne wyznaczniki wykorzystywanego gatunku). Można by je tu nazwać napięciem między sferą narracyjną i poetycką wiersza. Dzięki przewrotnemu najczęściej wykorzystywaniu klasycznych form (a i samego faktu istnienia wersu), w większości przypadków zostają one wyzute z właściwego im kontekstu, mogą więc być traktowane nie jako samodzielne wartości, ale cytaty struktur – elementy układanki. Te napięcia oraz zwroty autotematyczne, dla wielu utworów mocno wyakcentowany żywioł cytatowości (najbardziej charakterystyczny byłby tu może przykład twórczości Darka Foksa i bez wątpienia Andrzeja Sosnowskiego), często stosowane przy detalicznych opisach fragmentaryzacji wypowiedzi kierują uwagę odbiorcy na problemy związane nie z samym opowiadaniem, dyskursem, ale – na wzorec liryki, na kwestie metatekstowe, związane ze sposobem przekazu w tekście literackim. Dyskursy „nowej” poezji posiadają „podwójne dna” (na przykład dzięki wtrętom autotematycznym) – nie są więc one, jak tradycyjne opowiadania czy epickie formy poezji, w prosty sposób mimetyczne – ich język jest nieprzezroczysty. „Drugie dno” niejednokrotnie wykorzystywane jest w celu wykreowania ironicznego dystansu wobec tego, „co się mówi” (tu znowu *casus* Darka Foksa, czy na przykład Marcina Świetlickiego).

Problemy związane z „podwójnym życiem tekstu” są oczywiście w ogóle właściwe wierszowi. W naszym wypadku można by je traktować jako szczególny, autorecenzujący się sposób nadorganizacji wiersza, dzięki któremu podmiot istnieje w tekście nie tylko jako narrator, ale i jako twórca dyskursu, co równocześnie potwierdza jego tożsamość, wskazując na autentyczność tekstu, jak i podkreśla sztuczność dyskursu, wskazuje na jego tekstowość i nieprzezroczystość – podmiot w tym wypadku może być tylko figurą semantyczną biorącą udział w tekstowej grze. Daje on więc znać o sobie równocześnie w tradycyjny sposób – na przykład poprzez ekspresję emocji czy opowiadanie w pierwszej osobie, ale, jak w wierszach awangardowych, pośrednio – jako konstruktor tekstu. W ten sposób budując dyskurs, nadaje on przedstawianemu przez siebie światu indywidualny, usprawiedliwiony określoną konstrukcją, kształt, który równocześnie jest uwarunkowany pragmatycznymi wymogami komunikacji. W przypadku „nowej” poezji funkcja poetycka właściwa wytworom literatury – ich metatekstowy byt i często podkreślana niemożność ucieczki poza uwarunkowania literatury – jest przyjmowana jako coś koniecznego, naturalnego i afirmowanego. To przecież jedyny sposób wypowiedzenia się o świecie. O świecie, który daje podmiotowi możliwość wyboru „tylko” w obrębie swojego pełnego nieskończonych możliwości, niczym niezdeternowanego, uniwersum głosów, już uprzednio przecież skonstruowanych.

Zwróćmy tu jeszcze uwagę na typ narracji, charakterystyczny dla ogromnej ilości tekstów interesującego nas odłam „nowej” poezji. Jak nadmieniałam, polega on między innymi na przyswajaniu poezji idiomu swobodnej konwersacji, poetyce

Szkice

codziennych zapisków. Jednak, jak na pewno zauważyli co wnikliwsi czytelnicy, „potoczny” czy „prywatny” w tym wykonaniu nie musi oznaczać: ogólnie dostępny, zrozumiały.

W klasycznej już pracy pod tytułem *Komunikacja językowa i literatura* Janusz Lalewicz podkreśla swoistość komunikatu pisanego jako pozbawionego lwiej części kontekstu ułatwiającego komunikowanie się „twarzą w twarz” – sytuacji, w której odbywa się komunikat, wspólnej wiedzy empirycznej nadawcy i odbiorcy, związanej między innymi z bezpośrednio dostępnymi przedmiotami, o których się mówi, a także z gestem i mimiką mówiącego. Całość tych uwarunkowań określa Lalewicz jako *t u i t e r a z* komunikatu. Otóż w komunikacie literackim nie ma *t u i t e r a z*. Piszący postrzega lekturę (przekaz) jako zdarzenie z przyszłości, dla czytającego pisanie (przekaz) jest faktem z przeszłości.

A ponieważ *t u i t e r a z* każdego z nich wyznacza uniwersum obce drugiemu, podstawą porozumienia może być tylko to, co jest dla nich identyczne, czyli *s f e r a o b i e k t y w n a* ich wspólnego świata jakichś obiektywnych punktów orientacyjnych, znanych piszącemu i czytelnikowi.³

Komunikat nie może przeto, jeśli ma być zrozumiały, odsyłać do jakiegokolwiek *t u i t e r a z*; to, o czym mowa, musi być w nim wskazane jako odległe, czyli przez odniesienie do jakiegoś „uprzedniego porozumienia” – dobra ogólnej, filozoficznej, naukowej, a także potocznej wiedzy społeczeństwa.

Inne warunki dotyczą oczywiście komunikatu prywatnego. W wypadku listu na przykład możliwe jest odwołanie się do osobistej siatki deiktycznej, więc i do otoczenia piszącego. W wypadku literackiej stylizacji na list czy wpisywania w tekst publikowany – o przeznaczeniu publicznym – informacji wskazującej na *t u i t e r a z* piszącego, sprawa wygląda inaczej.

To, do czego komunikat się odnosi [czytelnik – przyp. mój, J.O.], może zidentyfikować w swoim świecie tylko wówczas, gdy skądinąd zna okoliczności aktu pisania (np. datę listu) i zinterpretuje komunikat ze względu na te okoliczności. Toteż zastosowanie takiej perspektywy w komunikacie pisany – poza pewnymi formami piśmiennictwa (dziennik, kronika, list), w których jest ona usprawiedliwiona przez sytuację komunikacyjną – nadaje owemu komunikatowi dodatkowy sens *u d o s t ę p n i o n e j p r y w a t n o ś c i*.⁴

W odniesieniu do „nowej” poezji sytuacja jest o tyle szczególna, że wyłączona niejako została z istoty przekazu konieczność komunikowania czegokolwiek, co mogłoby być istotne czy zbawienne dla odbiorcy – a więc musiałoby być jednoznaczne. Wielu poetów wydaje się nie wierzyć w język obiektywny, niezależny od ich doświadczeń, od idiolektu, język, który mógłby stać się nośnikiem prawd uni-

^{3/} J. Lalewicz *Komunikacja językowa i literatura*, Wrocław 1973, s. 80.

^{4/} Tamże, s. 85.

wersalnych. Z tego względu skłonni oni są dziś, nie troszcząc się o czytelnika, umieścić w swym tekście wszelkie dane związane z własnym deiktycznym otoczeniem. Oczywiście, nie oznacza to, że autor idzie „w plener” i będzie wszystko, jak leci, zapisywał. Może raczej tylko chce, abyśmy odnieśli takie wrażenie. Konstruuje wiersz w taki sposób, jakbyśmy byli obecni przy tworzeniu jego dyskursu, jak to ma miejsce na przykład przy rozmowie. Ponieważ jako czytelnicy jesteśmy naturalnie oddzieleni od t u i t e r a z piszącego pewnym dystansem, pozbawieni jesteśmy w słownym przekazie skalającego kontekstu sytuacji bezpośredniego kontaktu. Rozszyfrowanie tego kontekstu wymaga często nie tyle jakiego wysiłku, często też jest po prostu niemożliwe – kiedy autor montuje tekst z najbardziej osobistych czy intymnych doświadczeń, takich, których nie mogliśmy z nim dzielić i o których w ogóle nie mamy pojęcia. Komunikat taki może być jak najbardziej zrozumiały, ale informacyjnie pozostanie dla nas pusty – nie jest bowiem podporządkowany żadnej, ogólnie rozpoznawalnej, sytuacji obiektywnej. Dążeniem podmiotu jest więc raczej uzmysłowienie odbiorcy dystansu, jaki wytwarza przekaz literacki, niż skłanianie go do współ-przeżycia, współ-odczucia. Nawet jeżeli autor ułatwi odbudowanie kontekstu sytuacyjnego, zostawiając datę, wymieniając imiona i nazwiska (osób, których często nie jesteśmy w stanie zidentyfikować), z reguły wyznaczają one perspektywę nie wystarczającą, aby prywatność mogła zostać „udostępniiona”. Często zresztą wszelkie ślady zostają zatarte. Tekst, z reguły fragmentaryczny, czasami odnoszący się bez żadnych wstępów czy ostrzeżeń do kilku odmiennych sytuacji czy problemów naraz, pełen jest luk, które możemy wypełniać wedle swego uznania – nigdy nie wiedząc, w jakim procencie udało się nam odcyfrować jego znaczenie. Ponieważ, w większości przypadków, podmiot daje nam odczuć, że nie jest jego zamierzeniem udostępnienie nam kolejnej, niezbędnej do w pełni godnego, świadomego życia, epifanii, wypełnianie tych luk rzadko jest istotne. Prywatność, która miała być „udostępniiona”, jest *de facto* nadal „nie udostępniiona”.

Szczególnie dwa aspekty przyswojenia komunikatu „twarzą w twarz” na rzecz literatury wydają się ważne. Po pierwsze, skłania się czytelnika do odnalezienia właściwej sytuacji komunikacyjnej, co sprawia, że niejako musi on nie tylko dokonać konkretyzacji dzieła, odtworzyć pewne konwencjonalne, jakby powiedział Ingarden, „wyglądy” opisywanych przedmiotów, ale i dokonywać samodzielnej rekonstrukcji komunikatu w jego oryginalnym kształcie. W znacznym stopniu poszerza to przestrzeń swobody odbioru, ale i wskazuje na jego hipotetyczność. Po drugie, wobec pewnej nieczytelności przekazu podmiot kieruje uwagę odbiorcy na język tekstu. Stylizacja na autentyk paradoksalnie jak nic innego obnaża tekstowość komunikatu, skupia dociekania odbiorcy, poszukującego poszlak, na własnej konstrukcji – nie na tym „co zostało powiedziane”, ale „jak zostało powiedziane”. Bowiem sferą najbardziej obiektywną, do której adresat może się bez przeszkód odnieść, jest nie przekaz literacki jako komunikat, ale przekaz jako tekst literacki – z jego tradycjami, złotymi myślami, archetypami bohaterów, mnogością języków i stylów.



Chciałabym jeszcze zastanowić się nad istotą wpływu, jaki wywarł na twórczość poetów polskich debiutujących w latach dziewięćdziesiątych model poetyki ukształtowany przez szkołę nowojorską. Związki pomiędzy poetyką O'Hary i nową polską poezją, mimo chybionych propozycji badawczych dotyczących ich istoty – wykoncypowanych przez polską krytykę szczególnie w latach 1994–1996 – które doprowadziły do powstania nadużywanego obecnie i chyba już skompromitowanego (choćby w wierszach Darka Foksa) pojęcia „o'haryzm”, wydają się wszakże w jakiś sposób niepodważalne – po części zresztą zaświadczone są przez samych poetów. Jednak stworzenie takiego pojęcia jak „o'haryzm” zawęży bardzo pole obserwacji – przyjmuje się bowiem jako punkt wyjścia dorobek jednego tylko autora. To, co w oczywisty sposób wydaje się łączyć wiersze polskich poetów lat dziewięćdziesiątych z wierszami O'Hary, dotyczy w gruncie rzeczy obszerniejszej tendencji w poezji Stanów Zjednoczonych, i chyba w ogóle w poezji o europejskich korzeniach. Tendencji, której początków można się doszukać chyba w okolicach *Cantos* Ezry Pounda, a wcześniej na pewno w *Żdźbłach trawy*, tendencji łączącej tak różne poetyki O'Hary i Ashbery'ego i innych przedstawicieli „szkoły nowojorskiej”. Tendencji, która ma również w naszej rodzimej poezji swoje antecedencje, tłumaczące wpływ poezji amerykańskiej na polską – czynią go one mniej dziwnym i niespodziewanym. Ta tendencja to po prostu rozmywanie się granic pomiędzy gatunkami i rodzajami literackimi i para-literackimi. Marjorie Perloff, autorka obszernego, krytycznego dzieła o O'Harze *Frank O'Hara: poet among painters*, pisze w pracy *The Dance of the Intellect* o zjawisku, według niej najbardziej obok formy kolażu znaczącym dla amerykańskiego postmodernizmu, określanym jako *poet's prose* (za Stephenem Federmanem) lub jako *associative rhythm* (za Northopem Frye'em). Zacytujmy fragment książki Federmana, zatytułowanej *Poet's prose. The crisis in American Verse*:

Przez szereg lat mogłem obserwować, jak najbardziej utalentowani twórcy powojennej generacji, a ostatnio w coraz większej liczbie nowi poeci, oscylują w kierunku prozy jako formy lepiej nadającej się do odzwierciedlenia problemów naszych czasów. Błędem byłoby opisywać ich dzieła w kategoriach czystej fikcji lub dyskursywnej narracji, wobec oczywistej fascynacji językiem (widocznej dzięki grom słów, rymom, powtórzeniom, elizjom, dysjunkcjom, tropom poetyckim, i subtelnemu naciskowi na sprawy stylu). Zabiegi językowe nieustannie zagrażają spójności i linearności rozwijanej historii. Równocześnie nie da się zaprzeczyć, że proza jest przywoływana; sprawdzane i wykorzystywane są możliwości królestwa faktu i anegdoty, a poezji przywracana jest kategoria prawdy [w sensie *mi-mesis* – przyp. mój, J.O.].⁵

Jak dalej relacjonuje Perloff, według Federmana, wolnością, której poszukują poeci odwracający się ku prozie, jest wolność włączenia w domenę poezji tego, co zostało z niej wyłączone. Chodzi o żywioł epiki, dydaktyzmu, żartu, odrzucający

^{5/} M. Perloff *The Dance of the Intellect*, New York 1985, s. 188.

przez wypowiadającą się w stylu wysokim, skupioną na problemach wyznania, epifanii, opanowania zasady kosmosu, odkrycia metafizycznych prawd, lirykę romantyczną. Perloff zaznacza, że *poet's prose* nie ma nic wspólnego ze znaną już formą poematu prozą, „[...] który, w swojej klasycznej, dziewiętnastowiecznej, formie jest, jak mówi Federman «estetyzującym, subiektywnym artefaktem określonego idiolektu, peanem na cześć osamotnionego geniuszu»”. *Associative rhythm*, pojęcie przystosowane przez Perloff do analizy prozy Becketa *Ill seen. Ill said*, a później wykorzystywane przy okazji innych analiz, to:

Rytm w równym stopniu odległy od czystej prozy i czystej poezji. Jego jednostką jest urywana, nieciągła, mająca skłonność do powtarzania się, mocno wyakcentowana fraza mowy potocznej, która spełnia jedną z najważniejszych funkcji metapoetyckich: skupia uwagę na sobie jako na tekście [...].⁶

Dla większej jasności przytoczmy jeszcze za Marjorie Perloff fragment rozważań samego Frye'a z pracy *The Well-Tempered Critic*:

W mowie potocznej można dostrzec charakterystyczny dla niej rytm – krótką frazę zawierającą główny sens, ale niekoniecznie poprawnie skonstruowaną syntaktycznie. Rytm wyczuwalny, powtarzający się bardziej natrętnie niż zwykle w prozie, odzwierciedlający jakby sposób formowania się ostatecznej konkluzji, idei. Powtórzenia, jakie się przy okazji pojawiają, w dużym stopniu stanowią dopełnienie rytmiczne dyskursu, podobnie jak na przykład nie posiadające sensu, powtarzające się słowa w piosence ludowej. Podążając za głównym tematem, próbując uchwycić jego znaczenie, rytm ten podąża ścieżką prywatnych skojarzeń, ciągle niejako poprawiając, doszlifowując pojawiające się myśli. Ponieważ tok prywatnych skojarzeń jest jego najbardziej wydatnym elementem, będę ten rytm mowy potocznej nazywać [*associative rhythm*] rytmem asocjacyjnym.⁷

Rytm asocjacyjny tworzy nową jakość literacką, która od tradycyjnie pojmowanej prozy i poezji różni się tym, że jest reprezentacją powstawania idei, podczas gdy „czysta” poezja i proza chcą przedstawiać idee gotowe i skończone artefakty. Oczywiście, jako twór literacki jest ona sformalizowana, jak zaznacza Frye – często wykorzystywana była na przykład w wierszu wolnym. Można powiedzieć, iż ten twór, nawiązujący do modelu komunikacji potocznej, stanowi szczególny przypadek mimetyzmu formalnego czy językowego (w znaczeniu zaproponowanym przez Głowińskiego). Nie sposób tu pominąć dość oczywistych skojarzeń z kształtem poetyki wzorowanej na dzienniku czy brulionie w interpretacji Ryszarda Nycza (*Sylwy współczesne*). Chodzi mi tu szczególnie o efekt „pisania na gorąco”, który ujawnia w dziele sferę autorskich operacji – przepisywania, poprawiania, powtarzania, podążania za ciągiem skojarzeń, fragmentaryzacji – kreującej wrażenie niespójności tekstu, a co za tym idzie, ukazania tekstu w jego niegotowości. W stylizacji na dziennik bowiem nacisk położony jest raczej na pro-

^{6/} Tamże, s. 188–189.

^{7/} Cyt. za: M. Perloff *The Dance...*, s. 142.

Szkice

ces tworzenia, nie na gotowe dzieło, które mogłoby przedstawić określoną propozycję interpretacji rzeczywistości. Ujawnienie sfery autotematycznych operacji wydaje się sugerować autentyczność wywodu (nawiązuje więc do idei *mimesis*), ale i obnaża jego konwencjonalność (sugeruje więc pojęcie utworu po awangardowemu świadomego bycia wytworem, przedmiotem estetycznym). Ten sposób pisania tekstu ujawnia w dużym stopniu właściwą dziełu literackiemu, a w większości przypadków ukrytą, metatekstowość. Dziwność odczytywanego dyskursu zawsze w dużym stopniu skupia uwagę czytelnika na jego warstwie językowej, na tym, w jaki sposób został zrobiony.

Ta szczególna rytmiczność, o której mówi za Frye'em Perloff – rytmiczność sformalizowanej mowy potocznej, odpowiada powracającym, niejako ciągle od nowa analizowanym, ujętym w krótkie fabuły, zdarzeniom relacjonowanym w poezji Jacka Podsiadły, ale także wielokrotnym próbom opisu stanu czy sytuacji w poezji Sośnickiego – obsesyjnemu powtarzaniu się w *Marlewie* konkretnych przedmiotów, o którym sam autor mówi, że zastępują w tomiku jamby i daktyle⁸. Podobnie linearne rozwijanie się historii, dążącej do określonego celu, w małych fabułach Zadury czy Foksa zastępowane jest ciągiem skojarzeń, które istnieją same dla siebie i do żadnego celu nie prowadzą – stanowią samą ideę opowiadania, wcielają jego pierwotne funkcje zabawowe. Pointy są z tych ciągów skojarzeń raczej wyłączane, a jeśli się pojawiają, to pełnią funkcje delimitacyjne, lekceważąc tę bardziej dla pointy podstawową rolę nośnika ostatecznej konkluzji, podsumowania. Bywają też pointami fałszywymi, tylko udającymi ważność – jak w przypadku poezji Darka Foksa. Oczywiście stylizacja na dziennik, brulion nie musi być przewodnią motywacją wiersza. Jest nią często po prostu chęć opowiedzenia historii. Opowiadanie może być naśladowaniem fabuły fikcyjnej, gdzie rys autobiograficzny zaciera się (na przykład w wierszach Grzebalskiego i Foksa). Pozostaje jednak charakterystyczny rytm asocjacyjny, który sprawia, iż nie mamy wątpliwości, że mamy do czynienia z relacją stylizowaną na język potoczny ten najbardziej bezdyskusyjnie, bo intuicyjnie, postrzegany jako mimetyczny i przezroczysty język. Czy poeci lat dziewięćdziesiątych chcą, byśmy im wierzyli? Zawsze przecież pozostaje jeszcze druga strona współczesnego dyskursu – strona linijki, strofy, konwencji literackiej. Nawet powtórzenia, zakłócenia w linearności opowiadania, liczne dygresje, wielokrotne warianty tych samych sytuacji są przecież zabiegami poetyckimi – nadają się już nawet do parodiowania, jak możemy się przekonać przy okazji lektury wierszy Darka Foksa. A więc w jakiś sposób już okrzypty.

Zanim rozwiążemy ten dylemat, wróćmy jeszcze na chwilę do Marjorie Perloff i jej rozważań skupionych nad wierszem narracyjnym. Autorka *The Dance of the Intellect* włącza się w swojej pracy do dyskusji nad kryzysem poezji w epoce mediów i komputerów. Wysuwa przypuszczenie, że niekoniecznie właśnie „śmierć poezji” winna być głównym problemem zaprzatającym uwagę krytyków i badaczy litera-

^{8/} Wywiad przeprowadzony przez M. Podgórnika, A. Skolasińską, A. Wiedemanna, zamieszczony w arkuszu poetyckim *Aby twój uśmiech mógł trwać całe życie*, Legnica 1997.

tury, a wygaśnięciem pewnego sposobu pisania, za sprawą którego liryka zaczęła być utożsamiana z poezją.

Być może nadszedł czas, by zakwestionować naszą wiarę w romantyczne i modernistyczne⁹ paradygmaty [...] Być może rozsądniej by było postrzegać problem „śmierci poezji” [...] w kategoriach stopniowej, nieuniknionej ewolucji wolnego wiersza stworzonego przez lirykę – ewolucji formy, która po stu latach stała się równie trywialna i skonwencjonalizowana jak elżbietański sonet miłosny w końcu szesnastego stulecia, w kierunku literackiego modelu na tyle pojemnego, by objąć wiersz i prozę, to, co narracyjne i to, co liryczne, fikcję i prawdę, werbalne i wizualne.¹⁰

Narracyjność w pojęciu Perloff to forma wypowiedzi, której głównym celem byłoby opowiedzenie jakiejś historii – z początkiem, rozwinięciem akcji i zakończeniem, a która została odrzucona przez wypracowane w romantyzmie formy liryki (przypominam, że mówimy o liryce pomijamy więc w toku rozumowania wielogatunkowe formy właściwe romantyzmowi, jak na przykład ballada czy poemat dygresyjny). Perloff zaznacza, że wiersz modernistyczny również ucieka się do form narracyjnych – „[...] w *The Tower* Yeatsa, czy w *Life Studies* Lowella [...] odnajdziemy retrospektywne sprawozdania, gdzie samotne «ja» przywołuje, ożywia konkretne sytuacje, fragmenty przeszłości, by dojść do porozumienia [...] z terażniejszością” (s. 157). Na naszym gruncie najlepszym przykładem takiego postępowania byłyby na przykład narracyjne w dużych fragmentach *Traktaty...* Miłosza. Lirycznym paradygmatem, który jednak nawet tu odnajdziemy, będzie nieodmiennie postawa „ja” – samotnego, odizolowanego nadawcy, który medytując nad jakimś aspektem swojego związku ze światem, dochodzi w końcu do jakiegoś rodzaju epifanii. „Moderniści – podsumowuje Perloff – wykorzystują narrację, ale rzadko używają trzeciej osoby i rzadko opowiadają historie”¹¹.

Opowiadanie jako zaplanowana, uporządkowana całość, nie mogło zdobyć sobie wielkiej popularności w dobie wolnego wiersza, którego porządek był nie logiczny, a emocjonalny. Jego rozmiary, z reguły obszerne, nie godziły się też z ideą krótkiego momentu profetycznej ekstazy lub ekspresji indywidualnych emocji, jaką powinien być liryk, opisujący z reguły krótki moment. Tak z poezji powoli została wykluczona epika, a długi poemat stał się formą wyjątkowo trudną. Nawet modernistyczne (awangardowe) tendencje w sztuce – czytanie ekspresji emocji w wierszu jako czegoś sentymentalizmu (u nas na przykład w kręgu „Zwrotnicy”), próby tworzenia dzieł autorefleksyjnych, wyłącznie autotematycznych, dążenie do odpodmiotowienia wiersza, do obiektywizmu, można odczytać, według Per-

^{9/} Mamy tu do czynienia z pewnym przesunięciem, jeśli chodzi o amerykańską i polską terminologię badawczą. W Stanach Zjednoczonych „modernistyczny” oznacza mniej więcej to samo, co w Polsce „awangardowy”, i w takim sensie będziemy dalej tego słowa używać.

^{10/} M. Perloff *The Dance...*, s. 151.

^{11/} Tamże, s. 157.

Szkice

loff, jako ostateczną konkluzję upodmiotowienia sztuki, jakie miało miejsce w dobie romantyzmu.

Skąd bowiem mógł narodzić się obraz „kwiatu obcego wszystkim bukietom” [Malarmé – przyp. mój, J.O.], jak nie z posuniętego do skrajności wycofania się „ja” z zewnętrzznego świata i jego spraw? Jak mówi Eliot: „Poezja to nie wyzwolenie emocji, ale ucieczka od emocji; to nie wyraz osobowości, ale ucieczka od osobowości. Oczywiście jednak, tylko ci, co posiadają osobowość i emocje, wiedzą, co znaczy chcieć od nich uciec” (*Tradition and Individual Talent*). [s. 179]

Paradoksalnie jednak, uczynienie właśnie z języka głównego bohatera wiersza, drażnienie jego nie tylko referencjalnych, ale i autoreferencjalnych możliwości musiało po jakimś czasie uczynić ze świątyni sztuki targowisko, a domenę księgi-świętego rytu rozszerzyć, tak że zbliżyła się ona niebezpiecznie do zniewidzzonej gazety-symbolu konsumpcyjności, a z artysty–kapłana uczynić śmieszna, staroświecką figurę retoryczną. Perloff powtarza za Michelelem Baujourem:

[...] dystynkcja pomiędzy dziennikarskim i artystycznym pisaniem jest wyłącznie ideologiczna i nie dotrzymuje pola idei lingwistycznej i retorycznej doskonałości dzieła: wszystko staje się kwestią smaku i nawet ideologia musi przyznać, że wobec tego zły smak może stać się aksjologicznym panem na włościach. Takie zgorzenie, jak wiemy, miało już miejsce w wypadku futuryzmu, dadaizmu, surrealizmu, a jego konsekwencje są widoczne: plakat i gazeta stały się synonimami artystyczności.¹²

Problemy języka i jego użyć nie mogą ograniczać się do ideowo wyznaczonych terytoriów. Tym bardziej jeżeli wcześniej już należały do domeny artystycznej wypowiedzi literackiej, tak właśnie jak narracyjność. Poezja postmodernistyczna – bo Perloff nie waha się, pomimo problemów związanych z tym terminem, określać tak (między innymi) poezji narracyjnej – chce przywrócić w swojej tematyce zagadnienia, które zostały z niej przez wysoką Modernę wykluczone: kwestie polityczne, etyczne, historyczne, filozoficzne; co za tym idzie, poszerzyć swoje granice o to, co narracyjne, dydaktyczne, a komiczne, wykorzystywać wiersz i prozę, zachować kontakt, jak mówi Perloff „ze słowem i ze światem”. Na gruncie polskim, w związku z naszą nienormalną w ciągu XX wieku sytuacją polityczną, sprawa ta będzie się przedstawiać nieco inaczej. W naszej poezji zabrakło miejsca raczej właśnie dla tego, co autobiograficzne, nie polityczne – ale do tego jeszcze wrócimy.

Zajmijmy się w tym miejscu, dla udokumentowania teoretycznego wywodu Perloff, jej interpretacją narracyjnego tekstu Franka O'Hary *Poem*. (*Lana Turner has collapsed!*). Wiersz podaję tutaj w tłumaczeniu Piotra Sommera¹³.

^{12/} M. Baujour *Short epiphanies: Two contextual Approaches to the French Prose Poem*, cyt za: M. Perloff *The Dance...*, s. 180.

^{13/} F. O'Hara *Wiersz*. (*Lana Turner ścięta z nóg!*), w: *Artykuły pochodzenia zagranicznego*, s. 221.

Orska Polska i świat. Nowojorskie historie i ...

Lana Turner ścięta z nóg!
Biegłem przed siebie co tchu i nagle
zaczął padać deszcz i śnieg
a tyś powiedział że to grad
ale grad wali mocno po
głowie więc to był naprawdę śnieg i
deszcz i tak się spieszyłem na
spotkanie z tobą ale ruch uliczny
sprawował się zupełnie jak niebo
i nagle widzę nagłówek
LANA TURNER ŚCIĘTA Z NÓG!
nie ma śniegu w Hollywood
nie ma śniegu w Kalifornii
bywałem na wielu przyjęciach
i sprawowałem się naprawdę brzydko
ale właściwie nigdy nie ścięło mnie z nóg
ach Lano Turner Kochamy cię wstań

Pozwolę sobie w tym miejscu przetłumaczyć dłuższy fragment interpretacji wiersza O'Hary. Uważam to za konieczne dla zrozumienia metody twórczej amerykańskiego autora:

Cudownie absurdalny wypadek obwieszony w linijce otwierającej wiersz (co za świat, w którym taką „wiadomość” umieszcza się w nagłówkach codziennej prasy) został wciągnięty w liryczną materię dyskursu O'Hary w bardzo pomysłowy sposób. Ponieważ O'Hara; narracja, refleksyjna aktywność poszukująca „wiedzy”¹⁴ o przeszłych wypadkach i ich znaczeniu, przemieszcza momentalność *empfindung* w kosmos [opowiadania – przyp. mój, J.O.] [...]. Bowiem w tym miejscu zdarzenie (czy raczej pseudo-zdarzenie – znamy je przecież tylko z nagłówka w gazecie) pozwala poecie, co prawda w komiczny sposób, odnaleźć własne miejsce we wszechświecie. Życie, jakże znamy, jest z natury chaotyczne – nawet wiersz nagromadzając swoje parataktyczne struktury (łącniki to – i..., a le..., w i ę c..., i...), przelewając się zdaniem przez wersy i podążając na jednym oddechu do komicznego finału, sugeruje pomieszanie. Galopującemu poecie, semantycznie i syntaktycznie, odpowiadają deszcz, śnieg, a może nawet (jak twierdzi mylnie jego przyjaciel) grad; chaos stosuje się niemalże do jakiegoś z góry założonego projektu: r u c h u l i c z n y / s p r a w o w a ł s i ę z u p e ł n i e t a k j a k n i e b o. Samo jednak

^{14/} Wcześniej autorka dokonuje analizy etymologicznej słowa narracja, wykazując że łacińskie *narrare* (opowiadać) jest pokrewne imiesłowowemu przymiotnikowi *gnarus* (znający, wiedzący, będący ekspertem w). Oba pochodzą zaś od indoeuropejskiego *gna* (wiedzieć) – stanowią więc bliską rodzinę z łacińskim *cognoscere* (poznawać) i greckim *gignoskein* i *gnosis*. »Narracyjność jest więc raczej odpowiednim określeniem dla refleksyjnej aktywności, która poszukuje «wiedzy» (nawet w jej rytualnym aspekcie posiadania *gnosis*) o przeszłych wypadkach i ich znaczeniu” – M. Perloff *The Dance...*, s. 157.

Szkice

główne wydarzenie – upadek gwiazdki hollywoodzkiej – jest w jakiś sposób uspokajające, nadaje chaosowi życia poety pewną perspektywę:

nie ma śniegu w Hollywood
nie ma deszczu w Kalifornii
bywałem na wielu przyjęciach
i sprawowałem się naprawdę brzydko
ale właściwie nigdy nie ścięło mnie z nóg

Usłyszeć historię Lany Turner to jak tryumf nad przypadkowością; tak więc poeta pobłażliwie zwraca się do Lany Turner, deklarując: *a c h L a n o T u r n e r k o c h a m y c i ę w s t a ń*.

Zauważmy, jak ten fragment sugeruje różne możliwości wyjaśnienia historii Lany Turner. Może „ścięło ją z nóg”, bo po prostu była pijana – nie upaść, będąc w stanie upojenia, to w wypadku O'Hary rodzaj zwiędnięcia. A może ktoś gwiazdę źle potraktował (nikt na przykład nie przewrócił naszego narratora, kiedy śpieszy, wymijając zatory na drodze, by spotkać się z przyjacielem i opowiedzieć mu o Lanie) i dlatego należy jej się zapewnienie: *k o c h a m y c i ę*. Ale O'Hara nie rozwija swojej opowieści w żadnym z tych kierunków. I to jest właśnie istota jego poetyckiej strategii. W tym miejscu i gdzie indziej jego narracja jest tylko aluzją do prawdziwego opowiadania. *R z e c z n a j w a ż n i e j s z a* – jak mówi w *Fantazji* – *o p o w i e d z i e ć h i s t o r y j k ę*. / *T o n i e m a l / b a r d z o w a ż n e*¹⁵ – a potem wyrzucić fragmenty opowiadania na drugą stronę, tak by wszystkie ich możliwe znaczenia skierowane były na osobę autora [opowiadającego – przyp. mój, J O.]

Staram się tu pokazać, że historia, kiedy ponownie pojawia się w poezji postmodernistycznej, nie jest już dobrze wypieczonym arystotelejskim *mythos* [...] ale punktem odniesienia, drogą aluzji, źródłem parodii [...]. Opowiedzieć historię znaczy odnaleźć sposób – może aktualnie jedyny – poznania własnego świata. Ale w oczach wielu naszych poetów, jak i oczach wielu naszych twórców fikcji, świat po prostu – rzeczywiście nie powinien – nie buduje żadnych sensów. Gnoza–narracja musi pozostać więc fragmentaryczna. Poeta zawodzi nasze oczekiwanie jakiegoś rozwiązania, zamknięcia opowiadania („Bo w zasadzie co tak naprawdę przydarzyło się Lanie Turner?”) i właśnie dzięki temu skupia naszą uwagę na samych narracyjnych kodach, stawia je pod znakiem zapytania. [s. 160–161]

Jak widzimy, sposób, w jaki wers „postmodernistyczny” przyswaja sobie narrację, gatunek opowiadania, jest dość charakterystyczny. Można by powiedzieć, że podobnie jak w przypadku parodii, podmiot opowiadający zarówno podtrzymuje, jak i kwestionuje możliwość osadzenia się w świecie, zrozumienia jego istoty dzięki opowiedzeniu fabuły. Opowieść, w oczywisty sposób zbliżona w tym miejscu do relacji dziennikowej, jest mimetyczna – przedstawia jakiś ogólny zrab wydarzeń, ułożony w arbitralnie określonym porządku, podany do wierzenia, stylizowany na autentyk. Ale w równie oczywisty sposób od *mimesis* się odcina, demaskując swą li-

^{15/} Fragment w tłumaczeniu P. Sommera, w: *Artykuły pochodzenia zagranicznego*, s. 224.

terackość – bo przecież jest właśnie tylko ogólnym zrębem wydarzeń, ułożonym w arbitralnym porządku. Porządku stanowiącym iluzję opowiadania – jednej z najstarszych form literackich. Podobnie przedstawia się, wobec tego dziwnego aliażu narracji i liryki, problematyka wiersza. Podział na linijki jest oczywisty, tytuł brzmi właśnie *Wiersz*, opowiadanie, ponieważ fragmentaryczne, nie skupiające się wokół jakiegoś finalnego rozwiązania, nie posiadające prawdziwego początku i końca, ani nie kreujące żadnej składającej się w jedno całości – co więcej, jak zauważa Perloff, posiadające wiele możliwych, ale porzuconych przez podmiot, rozwinięć – może być wyinterpretowane jako wyznanie lub modernistyczny obraz poetycki. Jednak próżno by doszukiwać się w nim jakiegokolwiek symboliczności, a podział na linijki walczy o lepsze z narracyjnym zdaniem. Podmiot również nie funkcjonuje w wierszu jak zwykły podmiot liryczny – raczej ukrywa się za własnym opowiadaniem, jest wyłącznie jego pierwszą osobą – nie kreuje się na twórcę (autotematyzmy są jednak w poezji O’Hary częste). Mimetyczność zostaje zakwestionowana przez literackość, liryczność osobistej wypowiedzi – mimo iż samo wskazanie na nią to próba naśladowania – toku myśli, skojarzeń, rozwoju sytuacji. Estetyczność, literackość, niezależność wiersza, zawsze najbardziej nobilitująca tę formę wyrazu, zostaje zakwestionowana przez wprowadzenie w nią formy mimetycznej – nie ekspresyjnej, usadzającej niejako znaczenia słów na miejscu, ściągającej na ziemię potencjalną jego abstrakcyjność. Kto jednak jest w stanie powiedzieć, co tak naprawdę ten wiersz znaczy i czym jest, poza tym, że na pewno czytanie go sprawia przyjemność, bo stanowi przykuwający uwagę spłot zdań? Jednak, mimo iż może nie zostało powiedziane nic ważnego, na pewno kontakt „ze słowem i ze światem” został podtrzymany. W rozmowie z Andr. Bleikstern, przedrukowanej w „Czasie Kultury”, John Ashbery powiedział:

Moja poezja dąży w kierunku konstrukcji gromadzącej doświadczenie wszystkich. Można tu znaleźć wiele różnych głosów, wiele różnych tonów – od filozoficznego, czasem dziwnie filozoficznego, po wulgarny, od romantycznego po dziennikarski czy pseudonaukowy. Chciałbym połączyć te głosy w coś, co Merleau Ponty nazwał „prozą świata” [...] Moim pragnieniem jest demokratyzacja wszystkich form wypowiedzi – taka myśl, która przychodzi gdzieś z daleka, może z *Democratic Vistas* Whitmana, myśl, że wszystkie formy wyrazu, i te najbardziej prymitywne, i te najbardziej wyszukane, w równym stopniu zasługują na naszą uwagę. Wydaje mi się, że postmodernizm to trochę to...¹⁶

„Nowa” poezja polska jest bogata w wiele języków i sposobów pisania. Tym, co wydaje się wiązać jej dykcję z wcześniej przeze mnie wspomnianą poetyką amerykańską (i nie tylko) jest szersza tendencja do wprowadzania żywiołu narracji do wypowiedzi lirycznej i budowanie podstawowej linii napięcia pomiędzy tymi dwoma mediami wypowiedzi literackiej, ustalenie pomiędzy nimi w wierszu takich

^{16/} *Nie brać szturmem nieba*, z J. Ashberym rozmawiał A. Bleikstern, „Czas Kultury” 1993 nr 4, s. 74–76.

Szkice

stosunków, by sobie niejako wzajemnie przeszkadzały. Jednocześnie pomieszczone w jednej formie, budują one nowy rodzaj harmonii, zapożyczającej się zarówno w narracji, jak liryce, i jakoś godzącej ich odmienne zadania. Z dwóch zmąconych gatunków powstaje trzeci.

Jak wcześniej wspominałam, wpływ amerykańskiej *poet's prose* na modele poetyk kreowane w latach dziewięćdziesiątych nie jest zjawiskiem z rzędu cudownych objawień. Poezja polska była przygotowana na zaadaptowanie i przyswojenie takiego sposobu pisania. Ze względu na naszą skomplikowaną sytuację polityczną, historyczną i socjalną polska liryka przed- i powojenna zawsze była głęboko związana z rzeczywistością zewnętrzną. Określenie stosunku tworzącego podmiotu właśnie do sytuacji pozaliterackich było w zasadzie zawsze podstawowym wyznacznikiem budowania poetyckich modeli. Wyjątkami na tym tle były zapewne takie poetyki jak Przybosiowa czy Iwaszkiewiczowa. Nie było w Polsce w zasadzie wysokiej, wyabstrahowanej z realności wysokiej moderny, czystej poezji, która tak jak w twórczości anglosaskiej mogłaby podążać za hasłem: *The Poem should not mean/ but be* – Wiersz nie powinien znaczyć/ lecz być i sam ten fakt doskonale przygotował grunt dla zakorzenienia się gatunków mieszanych. Na pewno jednym z ważnych zjawisk, które zapowiadało nowe modele pisania lat dziewięćdziesiątych, była twórczość Nowej Fali – wykorzystującej zarówno awangardowe eksperymenty Peipera, jak i pragnącej przede wszystkim „przedstawić świat” – między innymi przez wprowadzenie w język liryki idiolektów mowy potocznej, formy notatki prasowej, cytatu z prasy itp. Innym czynnikiem, który przyczynił się do reformy rozumienia poezji, była strategia poetycka zaprojektowana przez Mirona Białoszewskiego. Nie można też pominąć faktu, iż pierwszym nowoczesnym poetą wykorzystującym formy sylwiczne był Czesław Miłosz. Oraz że nie ma poezji bardziej autotematycznej, eksperymentującej przy tym na języku, niż poezja Tadeusza Różewicza, twórcy polskiego lirycznego kolażu. A także, że swój niewątpliwý udział w opisywanym tutaj procesie miała swobodna, elegancko ironiczna fraza Wisławy Szymborskiej i tendencja poetki do wytrącania pojęć, zespolów znaczeń z kontekstów, w jakich przywykliśmy je odbierać. Ważne jest, formalnie najbliższe może nowej poezji, doświadczenie związane z prozą autotematyczną.

Gra przerzutnią, fragmentaryzacja, prze-pisywanie, wiersz wolny, zdaniowy, wykorzystywanie różnych form i gatunków – takich, które wiersz wyzwalają, i takich, które go krępują (jak na przykład bardzo popularna sestyna), autotematyzm, narracyjność, autobiografizm, wykorzystywanie konwencjonalnych fabuł i tematów (od miłości – Jacek Podsiadło, do polityki – wczesny Marcin Świetlicki) – to korzystanie ze wszystkich w zasadzie dostępnych tradycji literackich: zarówno klasycznej, awangardowej, jak i romantycznej. Jednak ewolucja w polskiej poezji nie polegała na przyswojeniu sobie różnych gatunków: mimetycznych i niemimetycznych. Mimo iż sprawy języka rzadko były w powojennej liryce naszego kraju na pierwszym miejscu – zajmowały je raczej zwykle kwestie etyczne, filozoficzne i historyczne – musiała ona, z odmiennych przyczyn, uczynić krok, który doprowa-

dził do zmian podobnych do tych, które, według Marjorie Perloff, miały miejsce w poetyce wysokiej moderny anglosaskiej. Ewolucja wiersza modernistycznego zakończyła się zerwaniem z romantyczną jeszcze wizją dzieła i pisarza. Skrajnym odideologizowaniem obydwu wartości – pisarza jako kapłana i dzieła jako świętego rytu. Wobec bogactwa rzeczywistości i wielu możliwości oraz języków, w jakich można o niej opowiedzieć, nie warto było utrzymywać ideologicznego podziału na tematy bardziej i mniej godne poezji, lepsze i gorsze, mniej i bardziej ważne... To odideologizowanie zaczyna się na pewno gdzieś w okolicach poetyki Mirona Białoszewskiego; niewątpliwie było ono znaczącym wyznacznikiem linii twórczej wykreowanej m.in. przez Bohdana Zadurę i Piotra Sommera.

W *Tekstowym świecie*, w rozdziale pod tytułem *Literatura postmodernistyczna a mimesis*, Ryszard Nycz wyznacza dwa podstawowe, negatywne układy odniesienia dla tendencji postmodernistycznej. Są to, z jednej strony, praktyki awangardowe:

Obiektem krytycznej refleksji są tu [...] nie tyle poszczególne techniki czy „wynałazki” nowoczesnej literatury, co raczej ogólne cechy, jej status i funkcje [...]. Chodzi tu więc o stereotypowe, łączące pokrewne wątki myśli nowokrytycznej, fenomenologicznej i strukturalistycznej pojęcie dzieła literackiego jako całości organicznej, autonomicznej struktury językowej o autoreferencjalnym charakterze, stanowiącej zamknięte symboliczne uniwersum, dzięki szczególnej semiotycznej organizacji formalno-znaczeniowej.¹⁷

Jak wiemy, myśl dekonstruktywistyczna udowodniła, że nawet nasze strukturyzujące narzędzia są zainfekowane „[...] pojęciami, procesami i mechanizmami, które miały być ponoć poddane zewnętrznej, bezstronnej analizie”¹⁸. Stąd możliwy jest taki na przykład paradoks, by autotematyczny wtřet przeniesiony z domeny poezji w domenę prozy stał się dowodem na autentyczność, nie sztuczność, autoreferencjalność wywodu. Drugim, negatywnym, punktem odniesienia jest

[...] stary mimetyczny model realizmu oraz skojarzony z nim zespół poznawczych (referencyjnych, ekspresyjnych, naśladowczych) funkcji – model, który onegdaj był wszak pierwszym obiektem modernistycznej (w tradycyjnym znaczeniu) krytyki literatury.¹⁹

Przejście od awangardowego do postmodernistycznego modelu literatury polegało, według Nycza, przede wszystkim na przewartościowaniu pojęć dzieła i fikcji:

Dawniej dzieło było autonomiczne, ponieważ stanowiło konstrukcję językową specjalnie „nadorganizowaną”. Teraz nie może być autonomiczne, ponieważ jako wypowiedź językowa jest nieuchronnie i niezbywalnie obciążone pozaautotelicznymi cechami i funkcjami językowej jednostki społecznej komunikacji. Autonomiczność dzieła gwarantowała dawniej także jego autoreferencjalność, tematyzująca szczególne językowe zorganizowanie literackiej konstrukcji. Teraz ten sam mechanizm tematyzuje implicytnie obecne w te-

^{17/} R. Nycz *Tekstowy świat*, Warszawa 1993, s. 126.

^{18/} Tamże, s. 130.

^{19/} Tamże, s. 127.

Szkice

kście pragmatyczne uwarunkowania aktu wypowiedzania, jak i ogół intertekstualnych związków, w jakie dzieło jest uwikłane w kulturowym uniwersum dyskursu. Wreszcie fikcjonalność reprezentowanej rzeczywistości sygnalizowała dawniej odrębny ontologicznie status dzieła. Teraz natomiast, wobec uznania świata codziennego (a więc rzeczywistości zmediatyzowanej i współkształtowanej językowo) za główny przedmiot odniesienia, ta sama własność uznawana jest za cechę, którą tekst literacki podziela ze swym przedmiotem – co m.in. czyni fikcjonalność narzędziem poznania specjalnego rodzaju.²⁰

Opowiedzenie historii jest więc jedyną metodą poznania świata. Historie opowiedane przez poetów lat dziewięćdziesiątych usiłują co prawda przełamywać swoje uzależnienie od natury dyskursu. Zawsze jednak będą uzmysławiać sobie i nam, że ucieczka od języka – jako wehikułu zarówno tradycyjnych wartości kultury, jak i obrazu pragmatycznych uwarunkowań komunikacji – równie łatwo popadającego w konwencje, wyabstrahowane od wszelkiej realności, jak i nieustannie zmieniającego się pod wpływem nowych socjolektów – jest niemożliwa.

^{20/} Tamże, s. 131–132.