

Elżbieta Dąbrowska

Dialog między tekstami : o artystycznym efekcie gry powtórzenia i różnicy

Język Artystyczny 14, 11-31

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Dialog między tekstami — o artystycznym efekcie gry powtórzenia i różnicy

*Czytając dawnych czasów księgi,
gdy inne tu rządziły dźwięki,
żaby o zmierzchu, kogut rano —
tęsknię do tego kraju, gdzie grzechem jest popsuć
gniazdo bocianom*

Jacek Podsiadło **Atakowany o północy*

Tekst literacki pomyślany jako wypowiedź otwierająca się na „cudze słowa” wprowadza do artystycznego dyskursu zwielokrotnione perspektywy oglądu rzeczy, bo przez intertekstualny scenariusz projektuje dialogowy sposób bycia tekstów i podmiotów. Oznacza to, że już sama obecność „tekstów w tekstach” otwiera ruch przewidywalnych i nieprzewidywalnych kierunków rozmowy, kształtuje jej rozmaite warunki, ale też jej rozmaite efekty semantyczne. Wielotekstowe kompozycje prowokują przede wszystkim zwielokrotnione „biografie słowa” — jak by powiedział Janusz Sławiński — i otwierają jego znaczenia na rozległy pejzaż literacko-kulturowych relacji, na wielokrotnie złożone formy i treści przeformułowanych w powtórzeniu utworów. Istotne jest więc to, jak w tego typu kombinacjach stylów i poetyk zachowują się kopiowane i oryginalne formy wypowiedzi, jak z sobą korespondują i co z tej korespondencji wynika.

Rzecz tym bardziej wydaje się interesująca, im bardziej taki ruch między tekstami wpływa na zmianę literatury pięknej, zwłaszcza zaś — sposobów jej bycia w kulturze współczesnej, w ponowoczesnym świecie nieostrych kategorii literackości. Wydaje się, że właśnie artystycznie prowadzone gry intertekstualne doskonale pokazują, jak dialogicznie związane teksty wchodzą w akcje „rozbijania zastygłych struktur” (Witosz 1996) i zmieniają właściwości stabilnych układów, ich estetyczne, ale też aksjologicznie nacechowane języki. Analiza międzytekstowych relacji pozwala uchwycić nie tylko sam akt otwarcia rozmowy (teksty/podmioty), ale przede wszystkim styl, tonację, charakter i efekt jej

prowadzenia. Jeśli z tej perspektywy spojrzymy na teoretyczno-interpretacyjne dyskursy rozwijane wokół praktykowanych kompozycji „literatury z literatury”, to z jednej strony zobaczymy powtórzeniowe kontinuum form, gatunków i stylów artystycznych utrwalonych w tradycji, z drugiej zaś — będzie widać, jak zmiany i innowacje wpływają nie tylko na kształtowanie się odmienionych „języków” literackich, ale również odmiennych postaw i stylów myślenia.

Można powiedzieć, że im bardziej wyrazisty jest kontekst odniesienia, im bardziej powtórzenie narusza zakotwiczony w tradycji związek rzeczy, tym bardziej aktywna okazuje się sfera napięć i typologiczne konsekwencje zrywania sankcjonowanych tradycją „łączliwości” (dekonstrukcje wszelkiego typu konwencji literackich, jak choćby tematyczno-stylowo-gatunkowe kontrasty). Również wyrazistość dialogicznego scenariusza sprawia, że wejście w przestrzeń utworu natychmiast uruchamia pewien tryb lektury, sugeruje bowiem możliwe wątki rozmowy i podsuwa tropy jej rozwijania (jawne i/albo skryte, oczekiwane albo zaskakujące ślady obecności „cudzego słowa”). Wiązane tym sposobem „łańcuchy tekstów” dynamizują literacko-kulturowe przestrzenie, prowokują przekształcenia treści wypowiedzi (transpozycje i transformacje tematyczne), a jednocześnie otwierają nowy utwór na wieloaspektowe możliwości gier między tekstami i między „cudzymi głosami” (B a c h t i n 1982: 169; B a l b u s 1993; M i t o s e k 1997: 135—136).

Jeśli więc zwraca się uwagę na dialogowo ustawiony głos Zbigniewa Herberta, to dlatego, że aktualizowane w jego tekstach języki tradycji zawsze są formą przekształcenia przywołanych treści (filozoficznych, artystycznych, literackich, estetycznych), których „głębokie szyfry” — gdy tylko znajdą swe źródłowe odniesienia — natychmiast pojawią się w różnicującej perspektywie repetycji. To dlatego powtórzenie dawnych tematów i problemów oznaczać będzie dla Herberta *pre-tekst* do prowadzenia sporów estetyczno-etycznych, zde-rzania języków wartości, roztrząsania kwestii moralnych i humanistycznych, które dla współczesnego świata mają ciągle aktualne znaczenie. Stąd obecny w tekstach Herberta antyk będzie tą przestrzenią, z której poeta weźmie znaki, by w ich kontekście rozmawiać o doświadczeniach czasu teraźniejszego, pokazywać przeszłe „karty historii” przez pryzmat obrazów aktualnej rzeczywistości i w tak zrobionej scenografii budować aksjologicznie nacechowany komentarz. Odwołanie do poezji Kawafisa będzie wówczas nie tylko wprowadzeniem w określone „tryby historii”, ale przede wszystkim miejscem uwydatnienia różnicy widzenia rzeczy, innego ich oglądu i innej oceny zjawisk: „Jeśli dla Kawafisa historia [...] jest »czasem przemienionym w przestrzeń«, to dla Herberta owa przestrzeń jawi się w pęknięciach i gwałtownych uskokach. Jeśli Kawafis wierzy w wieczne trwanie wartości, Herbert domaga się już tylko ich heroicznej obrony. Melancholijne medytacje nad człowieczym losem zastępuje rozpaczliwym apelem etycznym. [...] Herbert obsesyjnie odgrywa swój własny dramat, zarazem dramat pokolenia, do którego należy. Jego tłem jest zaś dra-

mat całej cywilizacji, która traci kulturową pamięć, zaprzepaszcza dorobek stuleci, otwierając się na nowy pochód barbarzyństwa, które ogarnia całą ziemię” (F i u t 2000: 290—291).

Świadectwa odbioru wypowiedzi międzytekstowych dowodzą, że znaczenia tego typu kompozycji określane są każdorazowo w języku „różnicy krytycznej” — jak by o tym powiedziała Barbara Johnson, w trybie pre-tekstowo rozwijanej semantyki, której poszerzona przestrzeń działania jest efektem interakcji tekstów: tego, co „już powiedziane”, i tego, co powtórzone w innym miejscu (J o h n s o n 2000). Ów „drugi tekst” zbudowany w relacji z innym pobudza treściowo-semantyczne tropy międzystylowych związków i podsuwa rozmaite kody dostępu do znaczeń i sensów tak złożonych całości. A zatem figura intertekstualna byłaby z jednej strony sposobem otwierania tekstu na słowa innego, z drugiej zaś — sposobem akcentowania głosu własnego, którego dźwięk powinien być słyszalny w perspektywie innej wypowiedzi. Rozpoznawalne powtórzenia wyraźnie intensyfikują semantyczną materię utworu, a gdy są one jednocześnie sygnałami innych punktów widzenia, tym silniej prowokują dialog wewnętrzny tekstu i znaczeniowe skutki intertekstowego związku. Wynika stąd, iż poznawanie Herberta po tym, jak nadbudowuje własny tekst „nad archetektami europejskiej tradycji i kultury (od powieści mitycznych po gazetowe relacje)”, pozwala uchwycić dyskursywny charakter jego wypowiedzi, zwłaszcza zaś strategię „suplementarności”, którą poeta praktykuje, gdy uzupełnia luki informacyjne „w przejmowanym czy odziedziczonym schemacie fabularnym i takie jej wypełnienie, które w efekcie modyfikować może dotychczasowy sens kulturowego *exemplum*” (N y c z 2001: 241—242).

Prowadzony z dystansu „dialog z tradycją” ma swe rozmaite wcielenia (akceptatywne, polemiczne, parodyjne, ironiczne, ludyczne), ale każde powtórzenie (również odbite echem cudze głosy) wnosi zmianę: modyfikacje i innowacje „już napisanego” (powiedzianego). Łączone w tekstach wizje świata, cudze głosy i myśli, projektują swoiste interakcje podmiotowej mowy („ja” — „ty”), co sprawia, że wypowiedź należy już nie tylko do jednego podmiotu, ale staje się wspólnym niejako dziełem: efektem międzyosobowych relacji biorących udział w dialogu (zob. C z a p l e j e w i c z E., K a s p e r s k i E., red., 1978; S ł a w i ń s k i J., red., 1993). W zwielokrotnionej podmiotowości słowa, jaką otwiera scenariusz „gry intertekstowej”, trudno też przewidzieć rodzaj tekstowej aktywności. Przede wszystkim dlatego, że jawna czy tylko sugerowana obecność kulturowych symboli znajduje się w nowych związkach tekstowych, łączy się w nowe układy i swe dawne treści odmienia przez nowe przypadki użycia, co powoduje swoisty ruch części i całości (synekdochalne nawiązania), ich rozpadanie, łączenie i kombinacje w nieustannym procesie odnawiania i metamorfozy.

Sens byłby zatem wypadkową powtórzenia i zmiany, które to działania wzajemnie się oświetlają i dynamizują zarówno wewnętrzne znaczenia samej wypo-

wiedzi, jak i jej kulturowo-literackie przestrzenie, których kody włączają się w wielostronne układy, stylowo-gatunkowe krzyżówki i kombinacje. W takiej scenerii tekstowego świata można więc dać wyraz inwencji i niekonwencjonalnego czytania tradycji, ale nade wszystko sprowokować „cudzym słowem” zupełnie nieoczekiwany ruch myśli, odsłonić rozmaite tropy dialogu — rozmowy. Wybór tej formy decyduje o różnicowaniu punktów widzenia, ale też zmusza do uznania cudzej odrębności, zakłada, jak to się dzieje na przykład w poezji Miłosa, „pewien dystans, a zarazem — możliwość zbliżenia, zacieśnienia więzi. Kapryśna, otwarta na przeszłość i przyszłość wymiana myśli bez określonego z góry celu, bez chęci przekonywania, trochę dla zabawy, a trochę dla nauki — to chyba ideał, do którego poezja Miłosa dąży [...]” (F i u t 1998: 260).

To, co zwraca uwagę badacza, dotyczy głównie dialogicznego trybu kontaktowania się Miłosa z tekstem „innego”: palimpsestowo nakładane treści i „antytetyczne zestawienia racji” mają być otwartą przestrzenią kulturowego dyskursu, wewnątrz którego toczy się szeroko zakrojona gra międzytekstowa. Jej literackie, filozoficzne i biograficzne konteksty, ale też poetyki, style i gatunki tworzą zróżnicowany świat postaw, idei, światopoglądów i form, których charakter relacji zmusza do nieustannego konfrontowania treści i znaczenia.

Gdy zatem mowa podmiotu toczy się między „cudzymi głosami” (jawne i ukryte cytaty, zniekształcone przytoczenia, „strzępy anonimowych dialogów”), gdy „każdy niemal wiersz ma własną partyturę” — wówczas owe wielotematycznie rozbudowane dialogi (sploty aluzji, stylów, motywów, wątków) otwierają nieprzewidywalny przebieg rozmowy. Do akcji włączony zostaje również czytelnik, którego Miłosz angażuje przez bezpośrednie zwroty albo retoryczne chwytliwy, często wówczas „uprzedza możliwe zastrzeżenia, odpięra domyślne zarzuty bądź upewnia o swoich racjach”; „porusza lawinę czytelniczych skojarzeń” i otwiera „ruchome konteksty”. Zestawiane w tekstach rozmaite punkty widzenia — różnicowane też aksjologicznie — tworzą rozległe pole dyskusji rozwijanej wokół estetyczno-etycznych treści sztuki literackiej, jej humanistycznego wymiaru i otwarcia na problemy egzystencjalnej natury. Kulturowe znaki i symbole wzięte z archiwum tradycji stają się dla Miłosa pre-tekstem indywidualnego odkrywania istoty „dramatu istnienia” i „dramatu poznania” — oba obszary poddaje poetyckiej refleksji i rozważa je w różnicujących doświadczeniach podmiotów i tekstów: „Śledzenie wędrówek i przemian jednego motywu poucza o czymś jeszcze. Dowodzi, że w pojedynczych wierszach i w całej twórczości poeta, sięgając po aluzję, stosuje podobną strategię: odrywa niejako »cudze słowo« od macierzystego kontekstu, redukuje je do najprostszej postaci, podstawia pod nie inne znaczenia, wreszcie — wrzuca w odmienne otoczenie. Wskutek tego sens słów, obrazów i symboli otwiera się na przeróżne — a przez autora tylko częściowo kierowane — aktualizacje. Istota zjawisk społecznych, psychicznych, kulturowych — zdaje się mówić Miłosz — pozostaje, wbrew upraszczającym je teoriom, niedocieczona. Znaczenia tych zjawisk

tworzą bowiem jakby wiązkę refleksów, która załamuje się w gotowych wzorach odczuwania oraz odziedziczonych kategoriach porządkujących jednostkowe i zbiorowe doświadczenia” (F i u t 1998: 285—286).

Z owych stałych i zmiennych wartości stylowo-semantycznych wydobywa też Miłosz trop ironiczny, który nadaje wypowiedzi intertekstualnej nowe tonacje głosu i pozwala się ujawnić nowej jakościowo treści. Mowa tu o „ironicznym konceptyzmie”, którego znaki szczególne ujawniają się w przestrzeni poetyki intertekstualnej, w formie prowadzenia poetyckiego dyskursu, którego style spotykają się wokół etycznie orientowanych wątków i motywów. Znaczący dla tego typu kompozycji jest ich „wygłos drugi”, czyli swoiście nacechowany styl ironiczny, jaki wybrzmiewa z poetyckiego sposobu mówienia o świecie, jego doświadczania i przedstawiania. Poezja Miłosza, Herberta, Barańczaka, Szymborskiej analizowana w kontekstach polskiej tradycji nowożytnej (kluczowa rola Norwida) i poezji anglosaskiego modernizmu (Eliot, Auden) jawi się jako nowoczesny projekt metafizycznej liryki, której humanistyczny styl refleksji („sytuacja egzystencjalna człowieka w ogóle”) dobrze widać właśnie w porównawczym ujęciu, w próbach określania ich podobieństwa i różnicy (poetyka, styl, język, kultura, idee, światopoglądy, filozofie). Komparatystyczne „rzutowanie” tekstów pozwala uchwycić miejsca wspólne (barokowa tradycja poezji metafizycznej), ale też różnicujące konteksty, uniwersalne i indywidualne wykładnie, harmonijne i dysharmonijne style przedstawiania świata, formalno-semantyczne efekty krzyżowania się poetyckich programów (Eliot — Miłosz — Herbert — Barańczak — Heaney) i widoczne między nimi relacje (N i e u - k e r k e n 1998; D ą b r o w s k a 2001).

Gdy do międzytekstowej gry wchodzi ironia, to może ona dzięki swej podwójnej wykładni (retoryka i postawa) działać wzmocnioną skalą głosu, bo antyfrastyczna tonacja szczególnie uwydatnia nieprzyległość języków i światów, ich różnicujące rytmy i doświadczenia egzystencji. Przeczytajmy:

Zasypiam na stanowczym
nie-odwoalnym
(proszę mi darować to dzielenie
słowa na dwie części ale to takie modne
lub heideg-gerowskie
lub hei-deggerowskie —
Heide poganin Heide wrzosowisko
Heide postać
dur
Heide — moor —
Heide — angstheikel heil
moja składnia po przebudzeniu
ist nich heideggeranisch)

Widoczne w wierszu Różewicza nawarstwienia głósów, ale też zastosowany tu tryb przesuwania punktów widzenia, powodują, że w przestrzeni „tekstu drugiego stopnia” — jak o tym mówi G e n e t t e (1992) — przecinają się zakresy znaczeń i tonacji intertekstualnych. Jednocześnie owe „wymuszone ruchy” między tekstami prowokują także swoisty efekt rezonansu i narzucają określoną konwencję stylową tekstu, jego pre-tekstu i stylów odbioru. Zauważa się, że forma „groteskowego kolażu” jest dla tekstu Różewicza nośnym semantycznie zabiegiem poetyckim, którego głęboki sens skrywa się pod powierzchnią, zabawnej na pozór, gry obcym słowem i językiem. Chodzi tu przede wszystkim o polemiczną wobec filozofii i teorii poznania Heideggera koncepcję języka, zwłaszcza zaś o spór z takim „jego zastosowaniem, które za pomocą skomplikowanych neologizmów i etymologizacji pragnie powołać warstwę referencyjną, która dla poety Różewicza pozostaje ciemna i niezgłębiona i z założenia nie poddaje się określeniu i utrwaleniu w języku” (W o l d a n 2003: 218—219). W tej perspektywie można też — jak się wydaje — zobaczyć wszelkie próby Różewicza ze słowem, nieustanne sprawdzanie wartości słowa i jego znaczenia dla opisu rzeczywistości. Konsekwencją owych prób językowych jest uwydatnianie niepewnej semantyki, uwikłań kontekstowych i kulturowych, które prowadzą do „nadmiaru słów” i „wyjąłowania” poezji. Stąd słowo w poezji Różewicza ma dramatyczny przebieg, jest ciągle w ruchu, w strefie powtórzeń, skreśleń i zamazań, w ciągłym „przełamywaniu” konwencji i docieraniu do prawdy rzeczy (por. K u n z 1998). Jak napisze Andrzej Skrendo: „[...] wiersze powstają, ponieważ właśnie w przestrzeni poezji rozgrywa się dramat osuwania się gruntu — wiersze nie tyle o nim mówią [...], ile są tego dramatu przejawem czy też manifestacją. [...] tylko poezja ma dostęp do tego, co jest rzeczywistym zdarzeniem, a nie symulacją zdarzenia [...]” (S k r e n d o 2003: 256—257).

„Na powierzchni poematu i w środku” rozwija się więc tekst Różewicza, którego niegotowa forma, słowa wiersza powtarzane i przekształcane w niekończących się ujęciach i kontekstach, trzyma sens w napięciu, w ontologiczno-epistemologicznej niepewności. „Wśród znaków kultury”, w korespondencji stylów i języków, w plastyczno-wizualnych związkach poetyckiego słowa z kulturowo-literackim zapleczem (cytowane i przerabiane słowa cudze i słowa własne, transpozycje obrazów malarstwa i literatury, „cytaty z rzeczywistości”, kolaże i palimpsesty) — otwiera Różewicz ciągły dialog człowieka współczesnego ze światem, z jego chaotyczną, „rozstrojoną” etyką i nieokreśloną formą bycia, której znakiem szczególnym jest ponowoczesna „gra bez reguł”, przypadkowość istnienia i nieustanne *Non-stop-shows* (zob. wiersze w tomikach: *Niepokój*; *Zawsze fragment, recykling*; *Nożyk profesora*; *Szara strefa*):

Non-stop-shows

[...]

Teraz tworzy się rzeczy bez początku i końca
nie ma tych umownych znaków zostały
zapomniane

R ó ż e w i c z 1995: 432

Spadanie

[...]

człowiek współczesny
spada we wszystkich kierunkach
równocześnie
w dół w górę na boki
na kształt róży wiatrów

R ó ż e w i c z 1995: 430

Patyczek

[...]

ta formuła groźna
którą objawił sam pan
Wittgenstein — została przeze mnie
w porę odwrócona:
o czym mówić nie można
o tym trzeba mówić

R ó ż e w i c z 1995: 655

Skoro też „język postępuje za człowiekiem, za jego potrzebami i za jego ciekawością” — jak mówi Gadamer (za: S k a r g a 2002: 151) — to właśnie w jego użyciu najpełniej ujawnia się dynamiczna natura słowa. „Cudzy język” w mowie własnej może więc dać oryginalny styl komentarza do rzeczywistości, ponieważ to właśnie w samym stylu rozmowy, w samej „formie obcowania dialogowego” — jak by powiedział Bachtin — rozwija się podmiotowe doświadczenie różnicy. Owo różnicujące doświadczenie przełożone na indywidualny przypadek jawić się może w postaci oryginalności stylu wysłowienia jednostkowej egzystencji, pokazania jej w innej scenerii *theatrum mundi*, choć zgodnie z tym samym „odwiecznym” scenariuszem, tego samego i osobnego dramatu istnienia:

Życie na oczekaniu

Życie na oczekaniu.

Przedstawienie bez próby.

Głowa bez namysłu

Ciało bez przymiarki.

Nie znam roli, którą gram.

Wiem tylko, że jest moja niewymienna

[...]

i cokolwiek uczynię,
zamieni się na zawsze w to,
co uczyniłam.

S z y m b o r s k a 2004: 320—231

Powtórzony w wierszu Szymborskiej antyczny topos „życie teatrem — człowiek aktorem” znajduje swój odnowiony wyraz w wolnym wierszu współczesnym, w języku podmiotu indywidualnego. Nowy wiersz określa nie tylko nowy kontekst kulturowy, ale z powtórzenia tradycji czyni jedyny w swym rodzaju gest semantyczny: temu, co konwencjonalne, nadaje oryginalny charakter pojedynczego przypadku istnienia. Taka wyrazistość powtórzenia w przekształceniu pokazuje więc z jednej strony trwałość znaczeń konwencjonalnych, z drugiej jednak — dowodzi, iż owe historycznie gwarantowane znaczenia toposu nie są zabiegiem wystarczającym do zrozumienia wszystkich sensów tekstu (A b r a m o w s k a 1995). Intertekstowe gry Szymborskiej, wiązanie kulturowych znaków i tekstów, wiązanie sztuk (literatura, malarstwo, muzyka, fotografia) i rozmaitych form gatunkowo-stylowych dają złożone kompozycje polifoniczno-dialogiczne. W tak rozwijanej przestrzeni można dostrzec intersemiotyczną sieć relacji, które autorka wyzyskuje do prowadzenia poetyckich medytacji egzystencjalnych (*Kobiety Rubensa, Akrobata, Dwie małpy Bruegla, Koloratura, Fotografia z 11 września, Ludzie na moście, Mozaika bizantyjska* — D ą b r o w s k a 2004).

Powtórzenia, modyfikacje, przekształcenia, jako strategie tekstotwórcze, a zarazem *intensiva* semantyczne wypowiedzi „drugiego stopnia”, wnoszą w jej przestrzenie również aksjologicznie nacechowane kompozycje. Są bowiem tego rodzaju aktualizacją tradycji, którą uobecniają w określonym języku wartości i poddają różnicującej skali ocen. „Powitanie różnicy, aby się z niej nauczyć” (B o r k o w s k a 2004: 30) jest wówczas skuteczną formułą wyboru i nawiązania kontaktu z tradycją, ale też przywołania jej w określony sposób. Oznacza to, że teksty tradycji mogą stać się punktem zaczepnym i pre-tekstem do naruszeń, na przykład, kanonicznego wzorca gatunkowego czy wzorca aksjologicznego. Skoro więc jest tak, iż kanoniczno-symboliczne wartości bardzo silnie determinują polską mentalność, to każda próba naruszenia normy może być odbierana jak zamach na narodowe świętości. Dobrze to pokazuje przygoda Marii Janion, której książka *Wobec zła* przywołuje postać Rejtana z obrazu Jana Matejki, tyle że prezentuje go w odmienionej wersji, w groteskowo przekształconym wizerunku: „Na okładce książki jest Rejtan z pazurami i kłami zboczonymi krwią. Pamiętam, że złożono doniesienie do prokuratury o znieważenie wartości narodowych. Miałam być ukarana razem z wydawcą i projektantem okładki, sąd odrzucił jednak skargę, prawdopodobnie z powodu niskiej szkodliwości czynu. [...] Niewątpliwie ta okładka była prowokacją, chodziło o uświadomienie, że w figurze wampirycznej, którą w tym przypadku jest Rejtan, sym-

bol polskiego patriotyzmu, przejawiają się ciemne, niedopuszczane do głosu cechy, np. mściwość czy czynienie z ojczyzny Absolutu” (Jan i o n 2003: 6).

Odmienna retoryka obrazu działa zatem szczególnym efektem „poróżnienia”, które prowokuje zmianę oswojonego widoku, ale przede wszystkim działa jego celowym „wytrąceniem z ram” (groteskowe przerysowanie gestu Rejtana). Dezautomatyzacja zmienia wartości dziedziczonego z tradycji polskiego obrazu i treści oryginału, poddaje parodyjnemu powtórzeniu, wskutek czego narusza uświęcony kanon (nawykowe kanony „pisania”/„czytania”) i proponuje nowe warunki prowadzenia dialogu z przeszłością (tradycja poddana estetyczno-etycznej aksjologii). Trop parodyjno-ironiczny staje się więc wartościującym chwytem „dialogu z dystansu”, zwłaszcza gdy tekst „wywołany” jest nośnikiem na tyle wyraźnych śladów pochodzenia, że jego treści zderzone z innym kontekstem uruchamiają określoną polemikę postaw i wartości. Przypadek romantycznego kodu i formy jego naruszeń wskazują z jednej strony silne zakotwiczenie w kulturze, silny „zrost” z polską myślą patriotyczną, z drugiej zaś — potrzebę dekonstrukcji owej „rutynowej tożsamości” i kolejną próbę „zrzucenia z ramion płaszcza Konrada”:

Ale tak to jest, nasza ojczyzna wymaga ofiar. Nasza ojczyzna zawsze strzelała diamentami do swoich wrogów.

Bieńkowski 2001: 257

Aktualizowane w nowych kontekstach motywy ojczyzny (kraju, Polski), wzorce wychowania obywatelskiego oraz lekcje patriotycznych obowiązków, w wartościujący sposób angażują język i poddają krytycznej ocenie wspólnotowe identyfikacje. Przekazane razem z tradycją symbole polskości, zderzone z inną rzeczywistością (od PRL-u do demokracji), zmuszają do przewartościowań nie tylko samej przeszłości, ale i terażniejszości, nierzadko widzianych w satyryczno-ironicznych ramach. Zakotwiczone w tradycji ideowo-heroiczne wzorce, uświęcone symbole polskie i narodowe mity, poddane polemicznej dekonstrukcji, zmieniają nie tylko styl tożsamościowego dyskursu, ale razem z tym prowokują zmianę stylu myślenia i mówienia o polskości (patetyczne tony obniżone do ironiczno-przedrzeźniających rejestrów):

Zmienna indywidualna

Symbol p jak pole ale w takim wietrze
 że predykat może zaledwie utrzymać
 godzinę zdanie w ręku w takim
 dęciu w składnię o los pytać
 [...]

Karpowicz 1972: 403

Tele mele ideolo

Mocą własną wniebowzięty
 Światu świeci polski święty
 Szabla w głowie w boku rana
 Po cholewach poznać pana
 Tu przedmurze a tam Szopen
 Uzdrawimy Europę
 [...]
 Polsko Polską będzie wszystko
 Za dnia biznes w nocy disco
 Leci młodość nad poziomy
 Rosną w górę szklane domy
 Tu Siłaczka a tam Judym
 Albośmy to brudy brudy
 [...]

Błażejewski 2005: 158—159¹

„Ponowoczesne ożywienie tradycji”, przywołanie jej w parodyjno-kabaretowej tonacji, staje się prześmiewczą formą narodowego dyskursu, zwłaszcza zaś bezrefleksyjnie powtarzanego języka mitów i symboli polskiej tożsamości. Wzięte z rekwizytorni narodowych tradycji formy są jak puste znaki, które utraciły swe pierwotne treści, a „zamienione w etykiety wartości” krążą bezrefleksyjnie w kulturze (Kowalski 2005: 155, 158—161). Kiedy jednak słowa i znaczenia ulegają inflacji (wyrazy i pojęcia zmieniają miejsca, idee tracą swe zakotwiczenie), zakłócają też stabilne struktury i dekomponują stałe punkty odniesienia. Kryzys romantycznego paradygmatu byłby tu przypadkiem bardzo charakterystycznym — właśnie dlatego, że jego „długie trwanie” zostało wyraźne ślady na polskiej „mapie mentalnej” (Chlebda 2007), co też oznacza, że wszelkie odniesienia do romantycznego kodu stają się gestem znaczącym, a zarazem prowokującym aksjologicznie nacechowane reakcje:

Dobry wieczór, nazywam się Mickiewicz, jestem
 Białorusinem, pierwszy w Polsce pisałem jak O'Hara
 [...]
 myślałem o staniu się jednym
 z tłumem prymitywów zdeptujących Place de la Concorde
 adidasami „Podhale”. Moja pycha zdradziła mnie i wyśmiała.
 [...]
 Właściwie przestałem pisać, czasem opowiadam klechdy
 o Polsce, wrzucam publiczność, biorę za to pieniądze
 właściwie przestałem pisać, coś wisi w powietrzu,

¹ Tekst piosenki za: P. Kowalski 2005: 158—159.

jakieś oczekiwanie, kiedy przymknę powieki
widzę przez drgające w upale powietrze czerwoną
Spękaną skorupę ziemi, [...]

Biedrzycki 2001: 28

Dynamizowanie przestrzeni artystycznej przez kontrastywne zderzenia obrazów przeszłej i terażniejszej sytuacji lirycznej prowadzi do szczególnego unacznienia konfliktu wartości. Oto przywołany mit poety romantycznego nie może już być wzorcem możliwym do odnowienia w „dekoracjach” współczesnego świata, którego „świętość urzeczywistniona” pokazuje głównie swe prozaiczne oblicze. Poeta dzisiejszy zostaje „mistycznym kapralem nawiedzonych paranoików zarywających nocę [...] przed wyjściem do roboty na szóstą na czarno na budowie”. Romantyczna idea (mit) i dzisiejsza rzeczywistość (polska emigracja zarobkowa) zderzone w przestrzeni wiersza stają się źródłem innego doświadczenia. Uwydatniają sytuację zmiany wartości i kryzys romantycznego paradygmatu. „Wraz z przemianami ustrojowymi, gospodarczymi i politycznymi, które mają uczynić z Polski normalny kraj demokracji i wolnego rynku, osobliwa monolityczność stylu romantyczno-symbolicznego musiała się zachwiać. Ideały romantyczne straciły [...] siłę perswazyjną. Nastąpił w ogóle proces dezutopizacji społeczeństwa, nastąpiła era trzeźwości i deziluzji. [...] Bez-krytyczne zakochanie we własnej piękności, wpojone nam przez romantyków i Sienkiewicza, bezlitośnie schlastane przez Gombrowicza [...], nie ma już szans dłuższego przetrwania, mimo że nadal jesteśmy słabi. [...] Do wszystkich naszych nieszczęść dołącza jeszcze i to, że straciliśmy okalające nas stale nasze romantyczne piękno, nasz ideał bohaterstwa. [...]. Zaczyna blednąć heroizm romantyczny — to wspaniałe marzenie zbiorowości o sobie samej” (Janion 1996: 12—15).

Zmiana stylu i postawy wobec tradycji skutkuje zatem specjalnym ustawieniem głosu, który ma być znakiem szczególnym „nowej ironii” i „innej bezpośredniości”, jaką proponuje „liryka polska urodzonych po 1960 roku” z jej próbą przewartościowania tradycji. Przede wszystkim chodzi tu o inny język poetycki, inny wiersz i inną tonację wypowiedzi, jako wyraziste znaki „różnicy pisma” i różnicy zdania na temat kulturowo-literackiego dziedzictwa. Jeśli z tego punktu widzenia spojrzymy na nową poezję, to okaże się, że jej główny nurt wiązał się ze sprzeciwem poety wobec „oddawania literatury na poczet zbiorowego zamówienia” i z jego przekonaniem, iż „jednostka sama-w-sobie i sama-dla-siebie jest ważniejsza od całej rzeczywistości zewnętrznej” (Kisiel 1998: 13; por. też Kornhauser 1995). „Podmiot terażniejszy nie zachwyca się istnieniem, on docieka, co takiego jest w byciu, że mimo wszystko chce nam się być. Analizuje sytuacje, style zachowań i odczuwań, chwilowe układy i stałe elementy, aby ich pewność i trwałość, jeśli nie zanegować, to na pewno postawić pod murem wątpliwości. Wyraźnie szuka czegoś, co by wy-

trzymało próbę wrodzonego mu (oraz wyćwiczonego w szkole filozofów) krytycyzmu. [...] Są stany jakoś wybraniające się przed wszechobecnym ostrzem wyrozumowanej melancholii. Są to jakieś ułamki, strzępy, [...] drobiazgi, ale widocznie nie może inaczej być — każdy buduje Dom z takich skrawków bytu, na jakich zaakceptowanie go stać” (M a l i s z e w s k i 1999: 119).

W tej przestrzeni dobrze też widać poetyckie wybory, zwłaszcza zaś różnice w stylach prowadzenia dialogów z przeszłością (dalsza/bliższa), sposobów i form jej uobecniania. Z jednej strony mamy tu totalną negację tradycji („bru-lionowcy”/„barbarzyńcy”/„nowi dzicy”), z drugiej zaś — jej akceptację i odwołanie do gatunków klasycznych („klasycy ponowoczesności”) jako stabilnych odniesień w niestabilnym świecie współczesnym, a jednocześnie form gotowych do wypełnienia problematyką czasu teraźniejszego. W ich odnowionym powtórzeniu neoklasyk znajduje nie tylko przestrzeń wspólnotowego języka, ale w nim też upatruje możliwości „utrwalenia przemijającego” (D ą b r o w s k a 2007).

Mnich opowiada (Konrad — wiersz do sztambucha)

Chciałem mieć pewność i już nic nie zmieniać

A w kruchym metrum odnajdywać świat...

K a l a n d y k 2000: 120

Nowy klasycyzm byłby więc nie tyle powrotem do poetyki normatywnej nowego typu, ile swego rodzaju ucieczką od codzienności (swoisty azyl), zwłaszcza zaś gestem „odcięcia się” albo tylko „odróżnienia od „mówiących wprost” osobników „opcji barbarzyńskiej”, którzy potoczność codzienności uczynili miarą swego poetyckiego stylu i estetyki (M a l i s z e w s k i 1999: 86). Istotne jest to, że słowa odmieniane przez różnorakie konteksty kulturowo-aksjologiczne biorą udział w coraz to innych „zdarzeniach językowych” i każdorazowo inaczej sytuują się w rozmaicie rozwijanych dialogach tekstowych. To właśnie w użyciu najpełniej ujawnia się dynamiczna natura słowa: „Zapisywałem nieraz — mówi Czesław Miłosz — cytaty w kilku językach, tłumaczyłem też prozę i poezję na ogół nie z powodów czysto estetycznych. Zastanawiając się nad sposobem, w jaki mógłbym podzielić się z tobą [czytelniku] moimi przemyśleniami, odrzuciłem pomysł pisanie esejów tak, jak to się dzisiaj praktykuje. Forma ta zmusza do zaokrąglenia, do przeprowadzenia wywodu tam, gdzie wywód jest zbyteczny, poza tym naraża na rozmaite pokusy, na przykład na pokusę błyskotliwości. Zamiast tego czy nie lepiej przedstawić zbiór wypisów i wycinków, ogród mocno plewiony, i prowadzić ciebie po nim objaśniając, co znaczy dla nas tu ścieżka, tam grządka, ówdzie źródło? [...] Szukałem mianowicie swojej własnej, nowej formy, która by pozwoliła połączyć to, co dobrze wyrazili inni, z moimi refleksjami, i, czemu by nie, z wyznaniami” (cyt. za: N y c z 1992: 90).

„Cudzy język” w mowie własnej niejednokrotnie staje się więc swoistym bodźcem do komentarza czy opisu rzeczywistości, jak można to również obserwować w relacjach reporterskich Ryszarda Kapuścińskiego. Obecne tu głosy — przywołane bezpośrednio czy pośrednio (przytoczenia, cytaty, streszczenia, parafrazy) — są dokumentowaniem opisywanej sytuacji, wzmocnieniem argumentów czy komentarza do przedstawianej sytuacji, zestawianiem opinii, konfrontowaniem poglądów, różnicowaniem języków wartości, ale też potęgowaniem perswazyjnego stylu przekazu:

H. Papworth w swojej książce „The Legend of Timur” (Londyn 1937) chciałby kwestionować fakt, że cud Samarkandy jest dziełem Timura, zwanego też Tamerlanem. Jest coś niepojętego w tym — pisze autor — że miasto, które całym swoim pięknem i kompozycją kieruje myśl człowieka w stronę mistyki i kontemplacji, zostało stworzone przez tak okrutnego demona, łupieżcę i despotę, jakim był Timur. [...]

Papworth nie rozumie, że Timur uprawiał grę, na którą stać niewielu ludzi. Timur pokazywał granice możliwości człowieka. Timur pokazał to, co później opisał Dostojewski: że człowiek może wszystko. Dzieło Timura można wyrazić zdaniem, które należy do Saint-Exupéry’ego: „Tego, co zrobiłem, nie zrobiłoby nigdy żadne zwierzę”. I w dobrym, i w złym. Nożyce Timura miały dwa ramiona — ramię tworzenia i ramię niszczenia. Są to ramiona działania każdego człowieka. Tylko że te nożyce są ledwo rozchylone. Czasem są rozchylone bardziej. U Timura były rozwarłe do końca.

Erkin pokazał mi w Samarkandzie grób Timura, zrobiony z zielonego nefrytu. Przed wejściem do mauzoleum jest napis, którego autorem jest Timur: „Szczęśliwy, kto wyrzekł się świata wcześniej, nim świat wyrzekł się jego”.

Kapuściński 1993: 83

Teksty komponowane w interakcji z innymi tekstami zasadniczo zmieniają nie tylko własną sytuację bycia, ale też sytuację podmiotów uczestniczących (pośrednio czy bezpośrednio) w międzytekstowym spotkaniu, przy czym charakterystyczny dla interakcji tekstów jest nieustanny „ruch cząstek” (irradiacje tematyczno-stylistyczno-znaczeniowe), które dynamizują dialog (związki zgody/niezgody) i rozwijają wielopostaciowe formy dyskursu. W samej zatem poetyce zestawiania i łączenia różnych praktyk mownych, różnych kulturowo i gatunkowo tekstów prowokuje zasada kontrastywna, dzięki której tekst „gra” na wielu tonacjach, a przede wszystkim na dysharmonijnym wiązaniu obrazów, języków i stylów, których zbliżenie daje nie tylko groteskowy efekt, ale uwydatnia w przerysowaniu satyryczne ostrze tak przedstawianej rzeczywistości:

„Że to neolingwizm, powiedz” — mówi Szymon — „jak się będą pytali”. I tak dalej, i potem zaraz w nowej artykuł „Gali”. „Znany piosenkarz i poetka neolingwistka znana mówią o swojej przyjaźni na terenie szpitala”, „gorący romans” dziennikarka jeszcze sugerowała, ale Szymon dziwnie zaciekłe się na to

nie zgadzał i że wyłącznie jest to przyjaźń, napisać jej kazał. [...] i jak słyszał ciągle Stachu te superlatyw eksplozje nuklearne: „ach jaka ona jest znana!”. Prawdziwa gwiazda, popularna, sławna!”. To nic dziwnego, że w końcu mu się wydała całkiem ładna. [...] „Wiesz, co to kultura patriarchalna” — dzwoni do Anny przed świętami. „No nie bardzo...” — chłodno ona odpowiada, bo myśli, że on ją o coś wini i oskarża, ale mówi Szymi [...].

Masłowska 2005: 74—76

Palimpsestowe (palimtekstowe) nawarstwienia motywów, wątków, tematów tworzą struktury wielogłosowe i wielopiętrowe. Zważywszy też, że treści kombinowanych tutaj relacji nabierają swych znaczeń dopiero w kontakcie z odbiorcą (w dużym stopniu zakładanym uczestnikiem dyskursów), trzeba zaznaczyć, że jego aktywna obecność jest potrzebna do realizacji intertekstowych scenariuszy, jakie projektowane są w dialogach postaci. Dobrze to pokazuje proza Ewy Kuryluk, której *Wiek 21* — swoista „metafora świata” — komponowany jest z różnych tekstów, stylów, języków i gatunków, ale też różnorodnych rzeczywistości (fikcjonalne/surfikcjonalne/niefikcjonalne) i wszelkiego typu międzykulturowych „konstelacji”. W tak różnorodnej scenerii toczy się nieustanny dialog, który rozpisany na akcje i sceny, rozwija jedyny w swym rodzaju intersemiotyczny pejzaż o nieograniczonym zasięgu znaczeń (aktywności tropów, znaków, śladów). Obecne tu bowiem światy tekstowe dają nieskończone możliwości otwierania i zamykania pojawiających się wątków rozmowy, które tworzą „istną klawiaturę odniesień” i „krzyżujących się odsyłaczy” intertekstowej przestrzeni literackiej:

Słowo to kultura. Kultura to wizja. Milton cytuje Owidiusza, a gdy przerywa, ja podejmuję frazę. [...] to nasz tekst, tekst bez końca. Wgnany z Ziemi, pisze się dalej na Księżycu.

Kuryluk 2005: 39

Dialogowo „zrobiony” tekst sprawia, że jesteśmy świadkami nieustannie zmieniających się kontekstów słowa, jego kulturowo-literackich uwikłań i uwarunkowań, konstrukcji i dekonstrukcji całości tekstowych, interakcji różnych języków (etniczne, narodowe, artystyczne, filozoficzne, religijne, naukowe, potoczne, typowe, osobnicze itp.), różnorodnych stanów rzeczy i zjawisk (fizyczne, metafizyczne, fantastyczne). Wszystko to tworzy mozaikowo złożony obraz o pofałdowanej fakturze i skomplikowanych splotach rozmaitych form i opowieści (montaż z różnych elementów). W tej postmodernistycznie inscenizowanej rzeczywistości toczą się wielowątkowe rozmowy, których przewidywalne i nieprzewidywalne tropy wiodą w rozległe dyskusje, spory, kłótnie, bardziej lub mniej uczone dywagacje. Cytaty, kryptocytaty, aluzje, odbite echem „cudze słowa” domagają się kompetentnego rozmówcy (brak kulturowo-literackich kompetencji może być przeszkodą w rozumieniu dialogów, dla których kontek-

sty są implikowane). Postaci realne i fikcyjne rozmawiają bowiem językiem wziętym z „tekstowego świata”, łączą w przestrzeni wypowiedzi rozmaite kody i znaki kultury (tu między innymi: Propercjusz, Berenika, Schiller, Lowry, Conrad, Simone Weil, Proust, Goethe, Picasso, Mojżesz, Arystoteles, Wittgenstein, Mandelsztam, Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Hemingway, Heidegger, Kant, Rodin, Matisse, ale też Faust, Anna Karenina, Andrzej Wroński, Księżycowi Badacze). W palimpsestowej Bibliotece Ziemskiej „tekst goni tekst” i z tego rodzaju bliskości wynikają zaskakujące treści, fortunate i niefortune związki rzeczy:

Piszesz [...] w ten sposób, Ann. Przywłaszczasz sobie cudze teksty, wywlekasz postaci z lamusa literatury. Twój umysł to istne wykopalisko. [...] Znajdujesz, przechowujesz, wchłaniasz. Krzyżujesz Afganistan z Egiptem. Polskę z Japonią, antyk z przyszłością na obcych planetach. Przyznam, że to zbyt meczące.

Kuryluk 2005: 158

Hybrydowe kompozycje niosą trudne do rozsąpania „węzły semantyczne”, zbieżne i niezbieżne światy, estetyki i etyki (starożytne/nowożytne/ponowożytne/prawdziwe/fikcyjne). Zmieszane gatunki, przekroczone granice stylów i estetyk (wysokie/niskie), „zmiksowane” języki, „skoki” po różnych kulturach i tekstach (parodie, pastisze, ironie) tworzą jedyną w swoim rodzaju „harmonię chaosu”, która ma prowadzić „Poprzez *dèja vu* do *katharsis*”. W polu działania tekstów znajduje się i narratorka, i czytelnik, dla którego treść opowieści jest swoistym wyzwaniem. Oto z nagromadzonych śladów („hieroglifów”) powinien on odczytywać znaki kultury i z dostępnych fragmentów rekonstruować rozsypany świat — pod warunkiem jednak, że „księga kodów” będzie dla niego w większym niż w mniejszym stopniu dostępna. Jednocześnie wielość motywów i wątków sprawia, że ścieżki dostępu do dzieła przecinają się wielokierunkowo i wielotematycznie. W „rozgadanyh świecie” podmiot swobodnie

dryfuje w przestrzeni, nie powściągany grawitacją ani pragmatyzmem, a jako byt symultaniczny zawiera w sobie ogrom wszechświata i zapis dziejów całej ludzkości.

Kuryluk 2005: 24

Owe „byty symultaniczne” spotykają się w dialogowej konfrontacji, a ta z kolei odsłania epokę postmoderny i rządzącą nią prawa:

Triada, pod której znakiem upływa współczesna epoka, czyli syndrom EWS: erudycja, wolność, samotność.

Kuryluk 2005: 137—138

Fakt, że wykorzystano w omawianym tekście motyw powrotu do „utraconego świata”, można by interpretować w płaszczyźnie egzystencjalnej: jako próbę

nadawania sensu fikcji życia. Rzecz tym bardziej możliwa do odczytania, gdy weźmiemy pod uwagę tryb przejścia od powieści modernistycznej do jej postmodernistycznej postaci, co ma określony rezonans odbiorczy, „kiedy to czytelnik staje w obliczu pewnych, autorytatywnych informacji potwierdzających istnienie [...] alternatywnej rzeczywistości” i doświadcza specyficznego aktu „wtargnięcia innego świata w nasz własny” (Hutcherson 1997: 371). Oto „badacze księżycowi” po katastrofie rozpadu Ziemi próbują z zachowanych fragmentów odtworzyć rozbity świat i ze zgromadzonych kawałków (autentyki, fikcje, surfikcje; cytaty, kryptocytaty) „lepią” go na nowo: rozproszone formy łączą w hybrydową kompozycję *Xężycowej Xięgi*:

MŁODY BADACZ KSIĘŻYCOWY UTKWIŁ WZROK W EKRANIE, na którym migocze trójwymiarowa mapa geopolityczna kuli ziemskiej, zapewne z początków dwudziestego pierwszego wieku [...]. Jak się skończyła ta epoka?

Kuryluk 2005: 110

Uchwycony na ekranie dramat końca wieku mówi o przypadkowości i przygodności egzystencji, a dialogowa poetyka tekstu dodatkowo ów aspekt doświadczenia podkreśla. Innotekstowe byty (przytoczenia, streszczenia, cytaty prawdziwe i zmyślane, echem odbite cudze słowa) nieustannie wnoszą do rozmowy nowe wątki tematyczne i inscenizują nowe sytuacje bycia „człowieka dialogowego”. „Ja” rozproszone wśród tekstów i podmiotów właśnie w owej wielogłosowej przestrzeni próbuje określić siebie wśród innych, co wydaje się możliwe jedynie w interdyskursywnie prowadzonej „powieści w toku”, w różnicującym trybie powtórzenia. Narracja może być szansą, jeśli nie rozpoznania świata, to przynajmniej oglądania jego fragmentów z perspektywy „przeszłej teraźniejszości”:

Świat rozlatuje się, a ja razem z nim, ale dalej rozmawiam z nieśmiertelnymi. To oni piszą moje teksty, dodając fragmenty do fragmentów. Cała moja rzeczywistość to fikcja [...].

Nie ma nic piękniejszego niż rozmowy ze zmarłymi, jeśli słowa ich znamy na pamięć, a pismo podziwiamy.

Kuryluk 2005: 158, 137

Konsekwencją zwielokrotnionej „fikcji rzeczywistości” jest z kolei estetyka dzieła w ruchu wzajemnie oświeclających się dyskursów o niepewnym statusie (prawda/zmyślenie), „zawieszanej semantyce” i wielokierunkowych możliwościach rozwijania dyskusji na wybrany temat, który w powracających wątkach i motywach, w oświeceniach nowych punktów widzenia poddaje się presji argumentów innego kontekstu. Wybór bowiem takiej czy innej sekwencji układu zawsze może uchylić dotychczasowe ustalenia, zmienić warunki rozmowy i zmusić do podjęcia wątków dotąd nieobecnych (inne klucze otwierania i za-

mykania międzytekstowych relacji). Jednocześnie ów stale przemieszczający się punkt widzenia rzeczy prowokuje też nieustanne zwracanie się odbiorcy w „stronę tego, co jest, i w stronę tego, co przychodzi” — jak powiedziała by Jacques Derrida, którego przekonanie, że „wszystko zaczyna się w fałdce cytatu”, każe też inaczej spojrzeć na wartość „cudzego słowa” słyszanego w wielogłosowym dyskursie. Jego możliwych tropów, kierunków, początków i zakończeń nie jesteśmy w stanie przewidzieć — to efekt „zaszczepiania” jednych tekstów na innych, „jednej sztuki na drugiej, kontaminacji kodów, rozsiewania kontekstów” (cyt. za: M a r k o w s k i, oprac., 1997: 17, 225—268).

W polu różnicy krytycznej można zobaczyć ruch powtórzenia i odnowy, który zmienia szczegóły obrazu właśnie dlatego, że zmieniają się okoliczności oglądania i wartościowania tego, co było, tego, co jest, i tego, co będzie (interakcje różnych przypadków istnienia, różnych czasów, światów i kultur). Zmieniająca się scena świata zmusza też do zmiany reguł gry, których trzeba się uczyć nieustannie, bo nieustannie kwestionowane są wszelkie stabilne związki rzeczy.

Można zatem powiedzieć, że najbardziej stabilną cechą dzieła postmodernistycznego byłaby stylistyka *metamorphosis*, czyli nieskończenie rozległe pole gry prowokowane przez palimpsestowo przenikające się fragmenty tekstów (implikatury intersemiotyczne). Ową „estetykę zawilości” podnoszą asymetryczne style, formy i gatunki (wysokie/niskie; artystyczne/nieartystyczne; realne/fikcyjne), amorficzne i skryte kody rozumienia (nieczytelności) — by tak składaną całość prowadzić „ku poróżnieniu” (G o ł a s z e w s k a 1994: 172). Różnorakie „dialogi i sąsiedztwa” (akceptacja/negacja/przeciwieństwa), w tym konwencjonalne albo niekonwencjonalne „łączliwości” stylów (historyczne/nowoczesne/ponowoczesne), mogą prowadzić do nieoczekiwanych przemian tekstowych, do tego typu ujęć, które — zwłaszcza w antagonistycznych stylach — przeobrażają dobrze w tradycji oswojone widoki. Inny sposób bycia dzieła ujawnia też odmienny niż dotychczas sposób udziału w kulturze współczesnej. Sztuka (nie tylko literacka) odzwierciedla bowiem zarówno złożoność obrazów rzeczywistości (różnorodne wizje świata i człowieka), jak i wielość równoważnych „prawd” moralnych, religijnych, filozoficznych itp. Jeśli jednak — zauważa Tadeusz Szkołut — „w naszej postmodernistycznej kulturze ciągle jeszcze jest miejsce dla tak pojmowanej sztuki, to również estetyka nie powinna martwić się zanadto o swoją przyszłość” (S z k o ł u t 1992: 196). W tym kontekście znaczenia nabiera zmieniający się w czasie „paradygmat ludzkiego spełnienia”, bo to on najlepiej dowodzi, że ponowoczesność oznacza nie tyle kryzys kultury artystycznej w ogóle, ile przede wszystkim kryzys awangardy i dyktatury oryginalności. W rezultacie twórca ponowoczesny przewartościowuje pojęcie oryginalności, które w doświadczeniu tekstowego świata jawi się przede wszystkim jako twórczy akt powtórzenia i różnicy. W nowych okolicznościach tekstowych „cudze słowo” w sytuacji powtórnego użycia (recyklingowa poetyka) uczestni-

czy już w innej akcji (interakcji), w innej scenerii nowej wypowiedzi. To konsekwencja dialogicznie nacechowanego słowa, które razem z innym trybem użycia wnosi odmienne warianty treści, inne rozłożenie akcentów (transakcentacje) i prowokuje inne konteksty rozmowy (Dąbrowska 2007):

Teksty źródłowe

- Biedrzycki M., 2000: **Nazywam się Adam Mickiewicz*. W: Honet R., Czyżowski M., wybór: *Antologia nowej poezji polskiej 1990—1999*. Kraków.
- Bieńkowski Z., 2001: *Jest*. Warszawa.
- Błażejowski M., 2005: *Tele mele ideolo*. W: Kowalski P., red.: *Polacy o sobie. Współczesna autorefleksja: jednostka, społeczeństwo, historia*. Wstęp J. Tazbir. Łomża.
- Honet R., Czyżowski M., wybór, 2000: *Antologia nowej poezji polskiej 1990—1999*. Kraków.
- Kalandyk M., 2000: *Mnich opowiada (Konrad — wiersz do sztambucha)*. W: Honet R., Czyżowski M., wybór: *Antologia nowej poezji polskiej 1990—1999*. Kraków.
- Kapuściński R., 1993: *Imperium*. Warszawa.
- Karpowicz T., 1972: *Zmienna indywidualna — Odwrócone światło*. Wrocław.
- Kuryluk E., 2005: *Wiek 21*. Warszawa.
- Masłowska D., 2005: *Paw Królowej*. Warszawa.
- Podsiadło J., 1998: *Wiersze zebrane*. Warszawa.
- Różewicz T., 1995: *Niepokój. Wybór wierszy*. Wrocław.
- Różewicz T., 1998: *Zawsze fragment, recykling*. Wrocław.
- Szymborska W., 2004: *Wiersze wybrane*. Wybór i układ autorki. Kraków.

Literatura

- Abramowska J., 1995: *Powtórzenia i wybory*. Poznań.
- Bachtin M., 1982: *Słowo w powieści*. W: Idem: *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. Grajewski. Warszawa.
- Balbus S., 1993: *Między stylami*. Kraków.
- Borkowska E., 2004: *Na progu tajemnicy*. W: Kalaga W., red.: *Tropy tożsamości: Inny, Obcy, Trzeci*. Katowice.
- Chlebda W., 2007: *Tadeusza Rejtana los pośmiertny w polszczyźnie*. W: Dąbrowska E. i Kossakowska-Jarosz K., red.: *Teksty — konteksty — interpretacje*. Opole.
- Czaplejewicz E., Kasperski E., red., 1978: *Dialog w literaturze*. Warszawa.
- Dąbrowska E., 2001: *Teksty w ruchu. Powroty baroku w polskiej poezji współczesnej*. Opole.

- Dąbrowska E., 2004: *Wisława Szymborskiej sztuka przekładu sztuki*. V: *Wisława Szymborska. Tradice — současnost — recepcie*. Ostrava.
- Dąbrowska E., 2007: *Dzieło literackie w kręgu estetyki postmodernistycznej*. W: *Wieczorek A.* red.: *Studia i szkice slawistyczne*. Opole.
- Fiut A., 1998: *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*. Kraków.
- Fiut A., 2000: *Dwa spojrzenia na antyk: Kawafis i Herbert*. W: *Franaszek A.*, wybór i wstęp: *Poznanwanie Herberta 2*. Kraków.
- Genette G., 1992: *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Przekł. G. Milecki. W: *Markiewicz H.*, oprac.: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. T. 4. Cz. 2. Kraków.
- Gołaszewska M., 1994: *Logika i stylistyka metamorphosis. Dwa spojrzenia na miejsce postmodernizmu w przemianach kulturowych XX wieku*. W: *Zeidler-Janiszewska A.*, red.: *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*. Warszawa.
- Hutcheon L., 1997: *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*. Przeł. J. Margański. W: *Nycz R.*, wybór, oprac.: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Kraków.
- Janion M., 1996: *Zmierzch paradygmatu*. W: *Eadem*: „Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?”. Warszawa.
- Janion M., 2003: Rozmowa K. Bielas z M. Janion. „Wysokie Obcasy” nr 32.
- Johnson B., 2000: *Różnica krytyczna*. Przekł. M. Adamczyk. W: *Nycz R.*, red.: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*. Gdańsk.
- Kisiel M., 1998: *Świadectwa, znaki. Głosy o poezji najnowszej*. Katowice.
- Kornhauser J., 1995: *Międzyepoka. Szkice o poezji i krytyce*. Kraków.
- Kowalski P., 2005: *Strażnicy tradycji i prześmiewcy*. W: *Kowalski P.*, red.: *Polacy o sobie. Współczesna autorefleksja: jednostka, społeczeństwo, historia*. Wstęp J. Tazbir. Łomża.
- Kunz T., 1998: *Tadeusza Różewicza poetyka negatywna*. W: *Bolecki W.*, *Kuźma E.*, red.: *Literatura wobec niewyrażalnego*. Warszawa.
- Maliszewski K., 1999: *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy. Szkice o nowej poezji*. Bydgoszcz.
- Markowski M.P., 1997: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Kraków.
- Mitosek Z., 1997: *Mimesis krytyczna*. W: *Eadem*: „Mimesis”. *Zjawisko i problem*. Warszawa.
- Nieukerken V.A., 1998: *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna*. Kraków.
- Nycz R., 1992: *Nostalgia za nieosiągalnym*. W: *Kos A.*, red.: *Metafizyczne w literaturze współczesnej*. Lublin.
- Nycz R., 2001: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków.
- Skarga B., 2002: *Ślad i obecność*. Warszawa.
- Skrendo A., 2003: *Poezja po śmierci Boga. Różewicz i Nietzsche*. W: *Lavaty R.*, *Zybur M.*, red.: „Nasz nauczyciel Tadeusz”. *Tadeusz Różewicz i Niemcy*. Kraków.
- Sławiński J., red., 1993: *Między tekstami. Intertekstualność w perspektywie poetyki historycznej*. Warszawa.

- Szkołut T., 1994: *O perspektywach estetyki w dobie kultury postmodernistycznej*. W: Zeidler-Janiszewska A., red.: *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*. Warszawa.
- Witosz B., 1996: *Rozbijanie zastygłych struktur. O tendencjach stylistycznych w tekstach współczesnej prozy*. W: Gajda S., Balowski M., red.: *Styl a tekst*. Opole.
- Woldan A., 2003: *O niemieckich intertekstach u Tadeusza Różewicza*. W: Lavaty R., Zybur M., red.: „*Nasz nauczyciel Tadeusz*”. *Tadeusz Różewicz i Niemcy*. Kraków.

Elżbieta Dąbrowska

A DIALOGUE BETWEEN TEXTS —
ON AN ARTISTIC EFFECT OF A POSTMODERN PLAY OF REPETITION
AND DIFFERENCE

S u m m a r y

The very issues mentioned in the title concern the writing and reading of the literature in a broad perspective of inter-textual spaces in such a type of a dialogue which develops in the course of an interaction of repetition and difference. It goes about the use of a “foreign” word in a new utterance, the type of their presence (all types of references, quotations, cryptoquotations and paraphrases), the textforming results and semantic effects of a discourse, whose dialogous nature provokes various interactions of texts and subjects. From this point of view, empirical data enabling an insight in strategies of “opening” intertextual dialogues, internal and external aspects of conversation, interstyle relations, conformist and non-conformist connections, predictable and unpredictable possibilities of reading are interesting. What is interesting in this context is an observation of particular cases of the action of a “foreign word” in compound- complex sentences, in literary-cultural repetitions, modifications and transformations of a “foreign word” (“a dynamic archeology” of forms, genres, styles, texts). Intertextual and intersemiotic games illustrate innovations, changes, transformations of “languages” of the literature, especially they say a lot about ways of its dialogues with tradition (further-closer) in the contemporary culture, in its posmodern shape.

Elżbieta Dąbrowska

LE DIALOGUE ENTRE LES TEXTES —
SUR UN EFFET ARTISTIQUE DU JEU POSTMODERNE DES RÉPÉTITIONS
ET DES DIFFÉRENCES

R é s u m é

La question concerne la problématique de l'écriture et de la lecture de la littérature dans une large perspective des espaces intertextuels, dans un type de dialogue qui se développe dans l'interaction de répétitions et de différences. Il s'agit de la manière d'employer « la parole des autres » dans une élocution nouvelle, de la façon de sa réalisation (toutes sortes d'évocations, citations, crypto-citations, paraphrases), des résultats au niveau de la création du texte et des effets sémantiques du discours, dont le caractère dialogique provoque de diverses interactions des textes et des sujets. De ce point de vue des données empiriques, qui laissent observer des stratégies d'ouverture des dialogues entre les textes, des aspects extérieurs et intérieurs de la conversation, des relations entre les styles, des rapports conciliants et intransigeants, des possibilités de lecture prévisibles et imprévisibles, sont captivants. Dans ce contexte il est intéressant d'observer des cas concrets de « la parole des autres » dans des élocutions composées, dans des répétitions littéraires et culturelles, des modifications et des transformations de la « parole des autres » (« archéologie dynamique » des formes, des genres, des styles, des textes). Les jeux intertextuels et intersémiotiques illustrent des innovations, des changements et des modifications des « langues » des lettres, ils démontrent surtout des modèles de dialogue avec la tradition (proche et lointaine) dans la culture contemporaine, dans sa forme postmoderne.