

## Echa Hybryd

### 1.

Niewiele jest chyba w literaturoznawstwie mniej precyzyjnych, bardziej rozmytych i niewdzięcznych terminów niż „moda poetycka”, czy też, jak kto woli, „moda językowa” albo „moda literacka”. Trudno jednak pisać o literaturze młodej, powstającej w przeciągu kilku ostatnich lat z innej perspektywy. Ulotne, efemeryczne zależności między poetykami autorów pokolenia, do którego się należy, zawarte w wierszach pisanych i – co ważniejsze – odbieranych w krótkim odcinku czasu są trudne do wyśledzenia i opisanie w kategoriach historii literatury (ponieważ istnieją za krótko) czy krytyki literackiej (ponieważ funkcjonują już jakiś czas w obiegu czytelniczym).

Dlatego badacz literatury najnowszej zmuszony jest często do operowania nieprecyzyjnymi terminami tymczasowymi, do opisu pracy poetów, którzy często znajdują się w sile wieku i nie zamierzają bynajmniej zamykać swojego dzieła. Stąd też moje odwołanie do mody literackiej jako zbioru pewnych tendencji zauważalnych u kilku poetów współczesnych niezwiązanych w żaden sposób uczestnictwem w tej samej, sformalizowanej grupie czy manifestem poetyckim (które to metody manifestowania przynależności estetycznej, *nomen omen*, dawno wyszły z mody).

Takich mód można doszukiwać się we współczesnej poezji kilkunastu; dopiero czas zweryfikuje, które faktycznie staną się zauważalnymi tendencjami i przybiorą formę charakterystycznych cech poezji pierwszych dekad XXI wieku, a które rozmyją się i zanikną. Należy do nich przykładowo tendencja do masowego odwoływania się do tekstów kultury, albo częste podejmowanie wzorców poetów lingwistycznych, szczególnie Stanisława Barańczaka. Jedną z najciekawszych z tych trudnych do uchwycenia tendencji wydaje mi się coś, co pozwoliłem sobie nazwać roboczo „ozdobnością języka”.

Nazywam ten termin roboczym, ponieważ dotyczy właśnie pewnej dosyć iluzorycznej, zanikającej i powracającej cechy języka poetyckiego interesujących mnie autorów, której na pewno nie można sprowadzić do reguły czy nienaruszalnego pewnika; w obrębie wypowiedzi poetyckich zarówno Dehnela, jak i Fetlińskiej, odnajdujemy odstępstwa od tej „ozdobności”. W sensie strukturalnym najłatwiej byłoby określić „ozdobność” jako nasycanie wiersza elementami, które można bez szkody dla treści utworu oraz zrozumiałości danej metafory zredukować i przenieść środek stylistyczny ze sfery znaczenia referencyjnego do sfery znaczenia denotatywnego<sup>1</sup>. Z perspektywy mniej naukowej, a bardziej eseistycznej, „ozdobnością” będzie wszystko to, co w wierszu pełni funkcję wyłącznie estetyczną.

Rzecz jasna funkcja estetyczna języka w wielu poetykach jest silnie powiązana z jego funkcją impresywną, ekspresywną etc. Znaczenie metafory tworzy nierozzerwalną całość z jej warstwą estetyczną, kreując w ten sposób zwarty środek stylistyczny. Problem w tym, że w ten sposób docieramy do definicji funkcji poetyckiej języka<sup>2</sup>, która jest konstytutywną cechą każdej poezji jako takiej, a tym samym trudno doszukiwać się w niej nie tylko mody poetyckiej, ale w ogóle czegokolwiek szczególnego.

1 Za Aleksandrą Okopień-Sławińską: znaczenie referencyjne to takie, które obejmuje całość konotacji i denotacji danego znaku (tu: środka stylistycznego), słowem, wszystkie relacje zachodzące między znakiem a rzeczywistością. Por. A. Okopień-Sławińska, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, wyd. II popr., Kraków 2001, s. 33–35.

2 Por. R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, [w:] *W poszukiwaniu istoty języka*, red. M.R. Mayenowa, Warszawa 1989, s. 86.

W obszarze moich zainteresowań pozostają jednak te miejsca w poezji Fetlińskiej i Dehnela, w których funkcja poetycka zdobywa taką przewagę nad pozostałymi, że dochodzi do zatarcia albo nawet całkowitego zaniku znaczenia.

Opisowi tego zjawiska mogą doskonale służyć niektóre wiersze Katarzyny Fetlińskiej. Autorka ta wydała jak dotąd dwa tomy poezji: debiutanckie *Glossolalia* oraz *Sekstaśmy*. W obydwu wypadkach tomiki nie były nominowane do żadnych nagród poetyckich, jednak – czy to za sprawą estetycznej atrakcyjności, czy skutecznej strategii reklamowej wydawcy, Biura Literackiego – zdążyły już zaznaczyć swoją obecność na mapie dzisiejszego życia literackiego.

W *Glossolaliach* ozdobność, o której piszę, jest dobrze widoczna i zarazem uzasadniona, wymykająca się opisowi w tym sensie, że tom składa się wyłącznie z ekfraz. Ekfraz, jako gatunek czy technika intersemiotyczna, nie może być pozbawiona znaczenia denotatywnego ani referencyjnego, ponieważ jako taka składa się z opisu obrazu (obiekt denotowany) oraz opisu procesu odbioru obrazu przez autora (proces referencyjny). Uruchomiona w ten sposób sieć skojarzeń, luźnych wrażeń i bodźców zmysłowych zostaje silnie zsubiektywizowana, a zarazem odnosi się do określonego przedmiotu, którym jest indywidualnie odbierany obraz. Dobrze widać to w wierszu *Three Figures and Portrait, 1975*, odwołującym się do dzieła Francisa Bacona:

[...] nie możemy  
się podnieść z przeпоconej podłogi, aby stanąć  
w pionie, stawić czoła gnieźdzącej się w trzewiach  
szponiastej bestii, bliźniaczym, uskrzelonym lękom.<sup>3</sup>

O ile istoty „nie mogące się podnieść z przeпоconej podłogi” widoczne są na obrazie na pierwszy rzut oka i tym samym posiadają głównie znaczenie denotatywne (zresztą stanowią podmiot liryczny wiersza), o tyle lęk, opisany za sprawą rozbudowanego, barokowego porównania, z instrumentacją zgłoskową, jest elementem wniesionym w proces odbioru obrazu przez

3 K. Fetlińska, *Three Figures and Portrait, 1975*, [w:] *Glossolalia*, Wrocław 2012, s. 8, w. 12–15.

autorkę i tym samym siłą rzeczy nabiera znaczenia referencyjnego: jest elementem subiektywnego wrażenia osoby patrzącej na obraz Bacona<sup>4</sup>.

Abstrahując jednak na moment od referencyjności, warto zauważyć, że również w tym kontekście określenie „skrzydlata bestia, bliźniacze, uskrzełone lęki” niewiele znaczy, jest obrazem całkowicie abstrakcyjnym z uwagi na ogromną pojemność znaczeniową użytych wyrazów.

Sytuacja staje się o wiele ciekawsza w drugim tomie Fetlińskiej, w *Sekstaśmach*, w których mamy do czynienia z bardziej tradycyjnymi technikami podawczymi, obejmującymi zwyczajny podmiot tekstu. W wierszu *Ostre cięcie* czytamy:

Za szybą przyprószoną łupieżem szronu usiadła, przeglądając  
fryzjerskie broszury, a szum sznura suszarek przerywał jej z rzadka  
ważki ciąg rozważań: czy ściąć, czy rozjaśnić, czy sprostować po prostu  
pokręconą przeszłość [...].<sup>5</sup>

Rzecz jasna, dominantą stylistyczną przytoczonego fragmentu jest instrumentacja zgłoskowa, z całym repertuarem środków pobocznych, to jest aliteracji, eufonii i tak dalej (zabieg zresztą u Fetlińskiej tak częsty, że aż natrętny). Warto jednak przyjrzeć się temu, jakie są elementy konstytutywne opisywanego obrazu. Szybka, salon fryzjerski, szron, broszury fryzjerskie, suszarki, rozważania, ścięcie, rozjaśnienie, prostowanie i wreszcie trzon porównania, czyli przeszłość. Jeśli dokładnie przeczytamy strofę, ujawnią się w niej wyrazy „puste” znaczeniowo, które pełnią w niej jedynie funkcję ozdobną: jest to przede wszystkim „sznur” w „szumie sznura suszarek”, potoczne „z rzadka ważki”, powtórzenie „czy”. Jeszcze silniej tę tendencję widać w drugiej strofie:

- 
- 4 Dobrawa Lisak-Gębala zauważa słusznie, że we współczesnych ekfrazach coraz częstszą taktyką jest odchodzenie od opisu obrazu do „podążania śladem ruchu wyobraźni odbiorców zapisujących swe skojarzenia z konkretnymi kształtami pozaartystycznymi, dodającymi wiele nowych znaczeń” – z dokładnie taką sytuacją mamy tu do czynienia. Por. D. Lisak-Gębala, *Konkretyzacje abstrakcji. Metafory w ekfrazach obrazów abstrakcyjnych*, [w:] tejże, *Ultraliteratura. O strategiach transmedialnych i poszukiwaniu pozawerbalnego we współczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2014, s. 144.
- 5 K. Fetlińska, *Ostre cięcie*, [w:] *Sekstaśmy*, Wrocław 2015, s. 16, w. 1–4.

[...] wybiegłszy wzrokiem na skwer,  
gdzie, świeżą skrzypiąc bielą, mróz różom zmarszczył skórkę  
i skurczył jarzębinie nieścistości jagód [...].<sup>6</sup>

Sytuacja się powtarza: elementami konstytutywnymi jest spojrzenie, skwer, biel, mróz, róże, marszczenie, skórka, jarzębina, skurczenie, jagody. Natomiast sformułowanie „nieścistości jagód” tak naprawdę nie znaczy nic, jest „semantycznie puste” i służy tylko do ozdoby. Podobnie było z „szumem sznura suszarek” – niezależnie od tego, czy potraktujemy ten epitet jako „szum sznura” czy „sznur suszarek”, rozerwany przestaje mieć jakikolwiek sens, nie odwołuje się też do żadnego związku frazeologicznego ani zrozumiałej metody obrazowania, poza kreowaniem funkcji estetycznej za pośrednictwem warstwy brzmieniowej. Temu również służy archaiczna forma imiesłowu przysłówkowego uprzedniego „wybiegłszy”.

Specyficzna „semantyczna pustota” o której wspomniałem ma u Fetlińskiej jeszcze jedno źródło, być może jeszcze ciekawsze, niż oderwanie podmiotów od funkcji denotatywnej. Doskonałym przykładem jest wiersz *Grobing*:

W dzieciństwie niechętnie odwiedzałam cmentarze z ich zasobem  
mgieł, mogił,  
gdzie mdły chlupot błota oblepiał ostrza łopat i grzbiety grabarzy  
zgięte w pałak przy płytko wykopanych grobach. A kopało się ciężko –  
zbite bryły ziemi poprzerastane żwirem, żyłami korzeni  
stawiąły opór dłoniom wduszonym w stylisko, wiatr szlifował chmury  
i deszcz rześko siekł szklistą gładź płyt [...].<sup>7</sup>

W przytoczonym fragmencie pierwszej zwrotki obserwujemy jeszcze bardziej wyrazistą niż w *Ostrym cięciu* instrumentację głoskową, gradacyjną, przechodzącą od głosek welarnych przez zwartowybuchowe do szczelinowych. Pomijając już fakt, że instrumentacja o takim natężeniu przestaje być transparentna i jest źródłem kakofonii (to w końcu można, a nawet należy

6 Tamże, w. 7–9.

7 K. Fetlińska, *Grobing* [w:] *Sekstaśmy*, s. 12, w. 1–7. Podkreślenia M.Ś.

uznać za zabieg intencjonalny), ujawnia się powiązanie warstwy brzmieniowej z semantyczną. Stężenie efektów dźwiękowych, utrudniających odbiór zarówno przy głośnej jak i cichej lekturze, najzwyczajniej zaciera znaczenie słów; zlewają się one w jeden ciąg głosek, z każdym kolejnym dźwiękiem tracąc semantyczny kapitał.

Nie chodzi tutaj o nadużycie środka stylistycznego; ten aspekt trzeba uznać za całkowicie świadomy ze strony autorki. Istotnym jest, że wspomniana ozdobność, czyli w tym danym wypadku użycie słów nie z uwagi na ich znaczenie denotatywne, a funkcję estetyczną, osłabia ich znaczenie w sposób niekontrolowany. Funkcja poetycka dominuje nad innymi.

Prawie wszystkie opisywane tu taktyki napotykamy również w twórczości Jacka Dehnela, szczególnie w jego wczesnych, młodzieńczych wierszach. Jako przykład może posłużyć wiersz *Idzie Zuzanna* z cyklu *Venezia albo Zuzanna i starcy*, który pozwolę sobie przytoczyć w całości:

Przez wilgotne ogrody, ubrana do naga  
w jadowite zielenie alg adamaszkowych,  
w koralu sznury ciężkie, co przy każdym kroku  
szepcą szeptem chrzęszczącym glosy do istnienia,  
szła Zuzanna na sumę.

Dzwoniły kolczyki,  
szumią krynolina, a w oplotach włosów  
tysiąc pereł śpiewało pieśń mórza południowych.  
Szła Zuzanna na sumę martwym dnem kanałów,  
a ryby i topielcy bezgłośnie płakali,  
gdy skręcała za rogiem w pluszczącą przecznice.

Zegar Maurów i serca siedmiu gondolierów  
przestały bić, gdy wyszła na Campo San Marco  
szeleszcząca wodami, perlista, milcząca,  
ociekająca światłem, szklaną pianą drżąca.<sup>8</sup>

Po pierwsze, sam wiersz przypomina ekfrazę; stanowi opis pewnego obrazu. Ciężko jednak traktować go jako odwołanie do konkretnego dzieła sztuki, ponieważ brakuje jakiegokolwiek tropu odsyłającego do sytuacji

<sup>8</sup> J. Dehnel, *Idzie Zuzanna*, [w:] *Rubryki strat i zysków. Zebrane poematy i cykle poetyckie z lat 1999–2010*, Wrocław 2011, s. 17.

estetycznej<sup>9</sup>. Narracyjna natura utworu sprawia też, że wypowiedź liryczną można tu traktować w kategoriach charakterystycznych raczej dla prozy: opisu czy opowiadania. Podmiot tekstu nie wnosi żadnych elementów „własnych”, ograniczając się do opisanie obrazu wypływającego z wyobraźni poetyckiej autora.

Po drugie, znowu natrafiamy na środki stylistyczne, które niewiele znaczą z uwagi na dużą pojemność znaczeniową użytych wyrazów, jak choćby „glosy do istnienia” czy „szeleszczenie wodami”. Po trzecie, warstwa brzmieniowa tekstu jest bardzo rozbudowana i pełna środków stylistycznych uderzających w warstwę semantyczną. O ile na przykład początek drugiej strofy przynosi pewne wymieszanie tych dwóch płaszczyzn, wiążąc znaczenie wyrazów z ich brzmieniem (kolczyki dzwonią, a krynolina szumi), o tyle frazy „szepczą szeptem chrzęszczącym” czy „ocieka świątłem, szklaną pianą drżąca” znów wydają się denotatywnie ograniczone (bo też trudno sobie wyobrazić „drzenie pianą”, a „szepkanie szeptem” to przykład intencjonalnie użytego pleonazmu).

Pojawia się tutaj też kolejny aspekt tej poezji, odsyłający czytelnika na znaczeniowe bezdroża, a mianowicie specyficzny rodzaj konkretności, ale konkretności posuniętej aż do przesady, która objawia się szczególnie w obrębie leksyki. Obok wyrazów, które niosą ze sobą ogromny sens referencyjny („serce”, „milczenie”, „istnienie”, „włosy” etc.) pojawiają się takie, które dla polskiego czytelnika mogą znaczyć naprawdę niewiele<sup>10</sup>. Przede wszystkim są to nazwy własne związane z Wenecją, czyli „Campo San Marco”, „gondolierzy” i „Zegar Maurów”, ale również archaizmy: „krynolina”, „suma”, „adamaszek”, „glosy”. Ponieważ zaś podstawowym warunkiem zrozumiałości dzieła odwołującego się do jakiegoś kodu kulturowego jest

9 Takie tropy pojawiają się natomiast w innych wierszach z tego cyklu, na przykład utwór *Kurtyzana* II w podtytule ma odwołanie do muzyki Antonia Vivaldiego, por. J. Dehnel, *Kurtyzana* II. Vivaldi, [w:] *Rubryki strat i zysków...*, dz. cyt., s. 22.

10 Rzecz jasna zakładam tutaj, że polski czytelnik poezji posługuje się rozbudowanym słownikiem i w ogóle wie, czym jest krynolina czy adamaszek; faktem jednak pozostaje, że te wyrazy nie wchodzą w skład słownictwa potocznego i tym samym nie budzą wielu skojarzeń referencyjnych. Trudno też zakładać, że każda osoba odczytująca tekst zna topografię Wenecji. To odwołanie do hermetycznego kodu kulturowego jest charakterystyczne dla całej twórczości Dehnela.

znajomość architekstu przez wszystkich uczestników procesu komunikacyjnego<sup>11</sup>, wiersz, który używa nawiązań tak hermetycznych i niszowych, tak naprawdę bardziej osadzonych w osobistych doświadczeniach autora (wycieczka do Wenecji) niż we wspólnej bibliotece tekstów kultury, natychmiast traci na jasności.

Ten „przesadzony konkret” pojawia się w wielu wierszach Dehnela, również z tego samego tomu. Trop, który wskazuje na przewagę osobistego doświadczenia autora nad uniwersalnym językiem korespondencji sztuk, pojawia się choćby w cyklu *Niderlandy. Sześć pocztówek*, w którym podmiot tekstu odwołuje się już wprost do własnej, indywidualnej eksperyencji poznawczej, niezainteresowany czy język, którym ją przedstawia, jest dla czytelnika zrozumiały:

Jak wtedy, we Florencji, w Ogrodach Boboli,  
gdzie za małą glorieta, fortecznym pałacem,  
posągami, źródłami, barokową grotą  
wszedłem na czubek wzgórza i stanąłem oko w oko  
z takim pradawnym, surowym pejzażem [...].<sup>12</sup>

Często też Dehnel na tej samej zasadzie odwołuje się do nomenklatury malarskiej, fotograficznej, sięga po aparat pojęciowy historii sztuki<sup>13</sup>. Użycie

11 Por. R. Nycz, *Wykładowi intertekstualności*, [w:] *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, wyd. 2, Kraków 2000, s. 83.

12 J. Dehnel, „*Topole. Pocztówka do M.G. na odwrocie polaroidu z porośniętą drzewami groblą mijaną w drodze do Brugii*”, [w:] *Rubryki strat i zysków...*, dz. cyt., Wrocław 2011, s. 73, w. 1–8.

13 J. Dehnel, „*Patrząc na kark cudzego przelotnego*”, [w:] *Brzytwa okamgnienia i inne wiersze*, Wrocław 2007, s. 16, w. 1–5:

*Patrząc na jego szorstki, świeżo wygolony  
kark (lawowanie tuszem i sangwiną: brzegiem  
ciemniej, gdzie krawędź szyi i kropli na kartce  
ściany; jak akwarelka panny na grandtourze,  
jak bicie pod gorsetem, jak duszność i oddech) [...].*

Tegoż *Ostrość*, [w:] tamże, s. 14., w. 19–21:

*Wtedy na powierzchnię  
kliszy wyjdą cyjanki, jadowite tlenki  
i zielonym grynszpanem obrysują detal.*



słów takich jak „chryzelefantyna”, „glorietta”, „lawowanie” czy „grandtour” niewątpliwie wzbogaca tekst w sensory, oplata go całą siecią profesjonalnych, zawodowych skojarzeń historyków sztuki czy malarzy, jednak jednocześnie, paradoksalnie, odbiera mu mnóstwo innych znaczeń, które rozplływają się w niezrozumiałości przytoczonych terminów i wyrażań. Konkret – najbardziej konkretny, bo pochodzący z terminologii fachowej – staje się całkowicie transparentny poprzez swoją hermetyczność.

U Fetlińskiej powraca ta właśnie taktyka, chociaż w mniej spektakularny sposób. W wierszu *Kiełbie we łbie* znajdujemy następujące wyliczenie:

[...] i za chwilę w wiklinach czekali na połów: spłoszony  
plusk płoci, wzdręg srebrzysty trzepot bądź dyszkant  
piskorza.<sup>14</sup>

Wszystkie konkretne gatunki, jakie tu występują, można określić jednym słowem: „ryba”. Fetlińska używa jednak sformułowań, które znane będą raczej wędkarzom niż czytelnikom poezji, nawiązując nie tylko do tematyki wiersza, ale również rozkładając na czynniki pierwsze abstrakcyjność pojęcia „ryba”. Ryba może być wszystkim, może zostać odczytana jako symbol, wreszcie: każdy wyobraża ją sobie z grubsza podobnie. Tymczasem użycie nazw gatunkowych, „płoc”, „piskorz” etc. sprawia, że ryba traci znaczenie referencyjne i staje się transparentnym, trudnym do wyobrażenia rekwizytem, za pośrednictwem którego Fetlińska kreuje warstwę brzmieniową tekstu (splatającą się nierozzerwalnie już z warstwą semantyczną)<sup>15</sup>.

---

Tegoż V., [w:] *Rubryki strat i zysków...*, dz. cyt., s. 35, w. 5–6:

[...] *chryzelefantynę skóry w cienkich płatkach  
oczy umieściliśmy w herbariach naszych głów* [...]

14 K. Fetlińska, *Kiełbie we łbie*, [w:] *Sekstaśmy*, dz. cyt., s. 9, w. 4–6.

15 Objętość ani forma tego artykułu nie pozwalają na szczegółową analizę i przekrojowy opis zjawiska w całej twórczości obydwójga omawianych poetów. Jest to o tyle kłopotliwe, że jak wspominałem we wstępie, zabiegi te powracają często, jednak nie wszędzie, co byłoby zresztą świadectwem stylistycznej jednostajności i nieznośnego manieryzmu. Zainteresowanych odsyłam do omawianych tomów; u Fetlińskiej będą to właściwie wszystkie wiersze z *Glossolaliów* i większość z *Sekstaśm* (przede wszystkim *High definition*, *Kraksa*, *Kiełbie we łbie*, *Grobing*, *Ostre cięcie*, *2girls1cup*, *Terra incognita*, *Survival* oraz *Z pamiętnika Ireny Dworakowskiej*). U Dehnela wspomniałem przykładem

## 2.

Oczywiście opisane taktyki muszą i powinny w kontekście porównawczym odsyłać natychmiast do poetyk barokowych<sup>16</sup>. Zestawienie wierszy Dehnela i Fetlińskiej z manierystycznymi komplementami poetów XVII wieku może przynieść bardzo ciekawe efekty, jednak jest to skojarzenie dalekie chronologicznie; poza tym jest to materiał na bardzo obszerną analizę<sup>17</sup>.

Ciekawszą taktyką wydaje mi się przyjrzenie się zawłościami semantyki w poezji Orientacji Nowe Hybrydy, nieco zapomnianego pokolenia lat 60., które może stanowić arcyciekawy materiał porównawczy dla poezji współczesnej. Uważam tak przede wszystkim z uwagi na specyficzną, bardzo podobną sytuację historycznoliteracką, w której osadzone są obydwa pokolenia, do których nawiązuję. Według Katarzyny Greli podstawowym czynnikiem spajającym Hybrydy był brak jednego, wyrazistego przeżycia pokoleniowego<sup>18</sup>; trudno nie zauważyć, że to samo jest cechą charaktery-

---

będą przytaczane już cykle z *Rubryk strat i zysków*, to znaczy *Venezia albo Zuzanna i starcy*, *Konstantynopol*, *Kindertotenlieder*, *Niderlandy*. *Sześć pocztówek*, *Cztery autoportrety*, w tym jeden podwójny. Również w *Brzytwie okamgnienia* oraz *Ekranie kontrolnym* odnaleźć można ślady wspomnianej poetyki; zanikają one zupełnie dopiero w najnowszej książce autora, *Językach obcych*, która nawiązuje raczej do technik lingwistycznych.

- 16 Jacek Dehnel zresztą napisał cykl poetycki zatytułowany *Na szyję świętej Katarzyny księżniczki egipskiej malowanej przez malarza van Eycka*, co jest oczywistym odwołaniem do baroku.
- 17 Kanoniczną w Polsce pozycją na temat estetyki literatury baroku jest *Barok – epoka przeciwieństw* profesora Janusza Pelca. Ta wyczerpująca monografia może być dobrym wstępem do poszukiwań.
- 18 Por.: „[...] w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych nie było wyrazistych, przełomowych wydarzeń sygnalizujących «zmianę warty». Forpocza nowego pokolenia wykreowała się sama. Brak determinanty historycznej, brak «przeżycia pokoleniowego», katalizatora i zarazem argumentu koronnego, który stałby się punktem wyjścia do samookreślenia, a w konsekwencji stworzenia dostatecznie silnej więzi, zadecydowały o kształcie budowanych na owych fundamentach wierszy, a także o niejasnym statusie poetów zgrupowanych wokół Orientacji Hybrydy”. Zob. K. Greli, *Konstrukcja i etyka*, [w:] *Zjawia realna. Antologia poezji lat sześćdziesiątych*, wyb. i oprac. J. Koperski, Warszawa 1999, s. 495. Piszą o tym również sami poeci „Hybryd”, por. K. Gąsiorowski, *Na barykadach kreacji*, [w:] *Trzeci człowiek. Szkice o realności poezji współczesnej*, Łódź 1980, s. 119–123 oraz Waśkiewicz Andrzej, *Pokolenie orientacji*, [w:] *Modele i formuła. Szkice o młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław 1978, s. 21–28.

styczną poezji współczesnej. Autorzy publikujący w pierwszej dekadzie XXI wieku, zarówno starsi (jak Dehnel), jak i młodszy (Fetlińska) operują w próżni, która nastąpiła po względnie zwartym programowo pokoleniu bruLionu, skupionym dokoła upadku komunizmu i powstania III Rzeczypospolitej<sup>19</sup>.

To pierwsze podobieństwo. Drugim, wypływającym z niego, jest skupienie na kulturze<sup>20</sup>. O ile jednak Hybrydowcy robili to poprzez użycie pewnego aparatu pojęciowego, odwoływanie się do wspólnych dla zachodniej kultury wartości i definicji, o tyle poeci współcześni wolą operowanie nawiązaniami intertekstualnymi i konstruowanie misternych łamigłówek z cytatów i kryptocytatów. Obydwa te zabiegi rozmywiają konkretność sytuacji lirycznej i przenoszą poezję w rejony trudne do zdefiniowania, zazwyczaj introspektywne albo metafizyczne.

Szczególnie ciekawe staje się to zagadnienie właśnie w kwestii semantyce. Pokolenie „Hybryd” starało się odwoływać do ogólników, do leksyki, składni i pojęć całkowicie transparentnych w tym sensie, że o szerokich polach semantycznych, dzięki czemu czytelnik miał odnajdywać w poezji swoje własne sensy, wynikające ze znaczenia referencyjnego<sup>21</sup>. Stanisław Barańczak opisuje ten zabieg dosyć obcesowo: „Wystarczyło parę lat, aby konkret został wyklęty. Poezję zdominowały osławione „ptaki”, „drzewa”, „ryby” (broń Boże, „wróble”, „klony” czy „szczupaki”) – ponadczasowe platońskie idee, nie przedmioty, lecz klasy przedmiotów, z założenia ogólne i niekonkretne”<sup>22</sup>.

19 Właściwie jedynym czynnikiem konstytuującym jakąś wspólnotę pokoleniową debiutantów z lat 2000–2010 jest działalność Biura Literackiego. Ciekawym wątkiem jest również ustawiczne i wręcz nachalne nawiązywanie do poezji Tomasza Pułki (por. Fetlińska, Szychowiak, Słomczyński, Mansztajn), co może wskazywać na poszukiwania wspólnego pierwiastka ze strony samych poetów.

20 *Materią tej poetyckiej wizji jest kultura, a nie konkretna rzeczywistość*. Za: K. Grela, dz. cyt., s. 497.

21 „A zatem chodzi tu o stworzenie możliwie b e z p o ś r e d n i e j, «naturalnej» wypowiedzi poetyckiej, o stworzenie języka, w którym – intencjonalnie – każde słowo istniałoby tak, jak wiemy już, że powinna istnieć metafora [...], to znaczy, aby możliwość właściwego, dosłownego odbioru sama przez się zakładała i umożliwiała p o d m i o t o w y, osobisty udział czytającego. [...] Można więc powiedzieć, że wiersz ma być wyspą oczywistości na oceanie rzeczywistości.” – Za: K. Gąsiorowski, dz. cyt., s. 130. Por. również tamże, s. 131–133.

22 S. Barańczak, *Proszę pokazać język*, [w:] *Etyka i poetyka*, Kraków 2009, s. 174.

Nietrudno prześledzić tę tendencję w samych wierszach. Jako przykład podajmy utwór Waśkiewicza, zatytułowany *nieobecność*:

to co posiadałeś – znasz z nieobecności  
dłonie chwytają opuszczoną przestrzeń  
spieszniej niż zwierząt trucht po ziemi suchej

to co posiadałeś – sprawdzasz poprzez próżnię  
milczącą gwiazdę od powiek odjętą –  
nigdy nie jest obca – nazbyt tylko boli<sup>23</sup>

Konkretne przedmioty zostają tutaj – tak jak pisał Barańczak – zastąpione przez klasy przedmiotów. „Nieobecność”, „przestrzeń”, „zwierzęta”, „próżnia”, „gwiazda”, „ból” – to wyrazy o bardzo szerokich polach znaczeniowych, które można kojarzyć i rozumieć na rozmaite sposoby, zależnie od intencji czytelnika. U Gąsiorowskiego widać to jeszcze bardziej:

Jakieś matki, ale i jakieś  
więzienie, jakieś kobiety,  
ale i jakaś armia; nikt.

Tylko nikt godzi się  
za nas za nic.<sup>24</sup>

W tym przykładzie nic już nie jest w żaden sposób skonkretyzowane. Wszystko jest „jakieś”, a w dodatku pojawiają się sformułowania o charakterze wręcz absolutnym, to znaczy „nikt” i „nic”. Poprzez użycie takich wyrazów wiersz staje się doskonale wieloznaczny.

Łatwo zauważyć, że Dehnel i Fetlińska stosują zabieg tak naprawdę bardzo podobny, można powiedzieć, *à rebours*. Tam, gdzie Gąsiorowski i Waśkiewicz sięgają po wyrazy nieprecyzyjne semantycznie poprzez odwołanie do bardzo szerokiego znaczenia referencyjnego, współcześni sięgają po frazy nieprecyzyjne wskutek daleko posuniętej hermetyczności, całkowitej denotatywności, która uabstrakcyjna je w tym samym stopniu, co całkowita

23 A. Waśkiewicz, *nieobecność*, [w:] *Zjawia realna...*, dz. cyt., s. 448–449.

24 K. Gąsiorowski, III, *Nawet ty, kochanie*, [w:] *Zjawia realna...*, dz. cyt., s. 116–117, w. 1–5.

referencyjność. Dla czytelnika nieobeznanego z historią techniki zdobniczej „chryzelefantyna” oznacza dokładnie tak samo mało, jak szeroko rozumiana „próżnia” (bo trudno przypuszczać, żeby Waśkiewicz sięgał po ten wyraz w jego znaczeniu naukowym), czy „nikt” i „nic”.

W opozycji do „bezpośredniości” poezji Orientacji Hybrydy stała „konkretność” poezji lingwistycznej (zarówno tej późniejszej jak i wcześniejszej w stosunku do lat 60.), była to jednak konkretność zupełnie inna niż ta wspomniana wyżej. Nowofalowi poeci, z Barańczakiem, Kornhauserem i Zagajewskim na czele, za pośrednictwem konkretności odwoływali się do świata rzeczywistego, łączyli za jego pomocą świat przedstawiony swojej poezji ze światem PRL, a to za sprawą odwoływania się do wspólnych dla każdego mieszkańca kraju kategorii przedmiotów<sup>25</sup>. Dehnel i Fetlińska, przeciwnie, odwołując się do swoich osobistych, jednostkowych doświadczeń za pośrednictwem leksyki specjalistycznej i/lub związanej z konkretną sytuacją liryczną, uabstrakcyjniają semantykę wiersza, przenosząc ciężar stylistyczny w obszar jednostkowego, trudnego do ujęcia w zwykłe słowa przeżycia, w „rzeczywistość czysto poetycką” Przybosia, do której odwołuje się Waśkiewicz<sup>26,27</sup>.

To płaszczyzna, w której współczesność całkowicie rozmija się z „Hybrydami”. „Jeśli jednak poezja – pisze Waśkiewicz – ma wyrażać świat, czas, w którym powstaje, musi wyjść poza indywidualne doznania i odczucia. Musi być wyrazem nie tylko odczuć i doznań poety, ale także wyrazem tendencji epoki. Osobowość poety musi więc skojarzyć się z tendencjami ponadindywidualnymi, czy raczej osobowość poety musi być tych tendencji wyrazem<sup>28</sup>”. Jeśli więc te dwie poetyki mają ten sam wektor, to zwrot – przeciwny, ponieważ „ozdobność” Dehnela i Fetlińskiej prowadzi wprost do

25 Zob. A. Zagajewski, *Walka konkretności z symbolem*, [w:] J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974.

26 A. Waśkiewicz, *Tendencja formulistyczna*, [w:] *Modele i formuły...*, dz. cyt., s. 65.

27 Zauważali to zresztą sami Hybrydowcy. Gąsiorowski pisze: „Wbrew pozorom bowiem powrót do potocznie rozumianego konkretności niczego nie rozwiązuje. Konkretność, poza okresami szczególnego napięcia ujednorodniającego «postawy symboliczne» społeczeństwa, nic sam przez się nie znaczy, jest pusty.” Za: Gąsiorowski K., *O chwilę wcześniej*, [w:] *Trzeci człowiek...*, dz. cyt., s. 142–143.

28 A. Waśkiewicz, *Tendencja formulistyczna*, [w:] *Modele i formuły...*, dz. cyt., s. 63.

skrajnej indywidualizacji, posuniętej aż do granic przesady. Warto jednak podkreślić, że wszystkie przytaczane teksty teoretyczne Waśkiewicza i Gąsiorowskiego powstawały już w latach 70., gdy zagadnienie „pokoleniowości” lat 60. nieco okrzepło, a tendencje okresu stały się zauważalne; można więc powiedzieć, że program ten formułowano *post factum*.

### 3.

Na zakończenie należy koniecznie podkreślić, że opisywane kategorie językowe z perspektywy krytyki literackiej mogą być nacechowane pejoratywnie. Wspominana „pustota semantyczna” kojarzy się źle z „wierszami o niczym” i zwykłą grafomanią; należy jednak unikać takiego podejścia, ponieważ casus „Hybryd” jest najlepszym przykładem sytuacji, w której pośpiesznie formułowane sądy o poezji zupełnie rozmijają się z jej faktycznym wpływem. Zwykłym truizmem będzie zauważenie, że krytykowanie kreujących się dopiero tendencji przed dokładnym ich opisaniem stanowi najlepszą metodę dla zasufladkowania ich i – być może – przeoczenia bardzo ważnego fragmentu rzeczywistości, w której przyszło żyć badaczowi.

## BIBLIOGRAFIA:

### Literatura podmiotu:

- Dehnel J., *Idzie Zuzanna oraz Kurtyzana II. Vivaldi*, [w:] *Venezia albo Zuzanna i starcy; Topole. Pocztówka do M.G. na odwrocie polaroidu z porośniętą drzewami groblą mijaną w drodze do Brugii*, [w:] *Niderlandy. Sześć pocztówek oraz V.*, [w:] *Kindertotenlieder*, [w:] *Rubryki strat i zysków. Zebrane poematy i cykle poetyckie z lat 1999–2010*, Wrocław 2011.
- Dehnel J., *Ostrość oraz Patrząc na kark cudzego przelotnego*, [w:] *Brzytwa okamgnięcia i inne wiersze*, Wrocław 2007.
- Fetlińska K., *Three Figures and Portrait, 1975*, [w:] *Glossolalia*, Wrocław 2012.

Fetlińska K., *Ostre cięcie, Grobing oraz Kielbie we łbie*, [w:] *Sekstaśmy*, Wrocław 2015.

Gąsiorowski K., *III. Nawet ty, kochanie*, [w:] *Zjawy realna. Antologia poezji lat sześćdziesiątych*, wybór i oprac. J. Koperski, Warszawa 1999.

Waśkiewicz Andrzej, *nieobecność*, [w:] *Zjawy realna. Antologia poezji lat sześćdziesiątych*, wybór i oprac. J. Koperski, Warszawa 1999.

### Literatura przedmiotu:

Barańczak S., *Proszę pokazać język*, [w:] *Etyka i poetyka*, Kraków 2009.

Gąsiorowski K., *Na barykadach kreacji oraz O chwilę wcześniej*, [w:] *Trzeci człowiek. Szkice o realności poezji współczesnej*, Łódź 1980.

Grela K., *Konstrukcja i etyka*, [w:] *Zjawy realna. Antologia poezji lat sześćdziesiątych*, wybór i oprac. J. Koperski, Warszawa 1999.

Jakobson R., *Poetyka w świetle językoznawstwa* [w:] *W poszukiwaniu istoty języka*, red. M.R. Mayenowa, Warszawa 1989.

Lisak-Gębala D., *Konkretyzacje abstrakcji. Metafory w ekfrazach obrazów abstrakcyjnych*, [w:] *tejże, Ultraliteratura. O strategiach transmedialnych i poszukiwaniu pozawerbalnego we współczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2014.

Nycz R., *Wykładniki intertekstualności*, [w:] *tegoż, Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, wyd. 2, Kraków 2000.

Okopień-Sławińska A., *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, wyd. II popr., Kraków 2001.

Waśkiewicz A., *Pokolenie orientacji oraz Tendencja formulistyczna*, [w:] *Modele i formuła. Szkice o młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław 1978.

Zagajewski A., *Walka konkretności z symbolem*, [w:] *J. Kornhauser, A. Zagajewski, Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974.

### ABSTRAKT

Artykuł porównuje zjawiska semantyczne pojawiające się w twórczości dwojga współczesnych poetów: Katarzyny Fetlińskiej oraz Jacka Dehnela

z programem pokolenia Orientacji Poetyckiej Hybryd, szczególnie tekstami Krzysztofa Gąsiorowskiego i Andrzeja Waśkiewicza. Podstawą porównania jest „ozdobność” rozumiana jako ustawianie wyrazu w kontekście, który odbiera mu wartość denotatywną w rozumieniu teorii semantyki Romana Jakobsona.

**Słowa kluczowe:** Jacek Dehnel, Katarzyna Fetlińska, Krzysztof Gąsiorowski, Andrzej Waśkiewicz, orientacja poetycka Hybrydy, ozdobność

## **BIOGRAM**

Marcin Świątkowski – student II roku SUM na wydziale polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, redaktor kwartalnika literackiego KONTENT, krytyk.